

Thea Marie Dolva

Gule sko

En komparativ analyse av tilhørighet og identitet

i senmoderne fortellinger om kvinner



Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap

Universitetet i Oslo

Høsten 2010

Sammendrag

I oppgaven viser jeg gjennom en sammenlignende analyse av et utvalg nordiske noveller og en amerikansk novellesamling til en skeiv tematikk i samtidslitteraturen. De nordiske tekstene består av Trude Marsteins "Noen" fra samlingen *Sterk sult, plutselig kvalme* (1998), Inger Edelfeldts "Sleeping Beauty" fra *Riktig kärlek* (2002), Naja Marie Aidts "Stjernehimmel" fra *Bavian* (2008), og Helle Helles "Venlige fremmede" fra *Biler og dyr* (2000). Den amerikanske novellesamlingen er Miranda Julys *No One Belongs Here More Than You* (2007).

Novellene kan karakteriseres som eksempler på senmoderne litterær realisme og surrealisme, fylt med postfeministiske perspektiver som grenser både mot chick-lit og mot queerteori. Tekstene fungerer i oppgaven som levende bilder på dagens virkelighet og som mer eller mindre utopiske fremtidsvisjoner som skal få oss til å vurdere ulike følger av senmodernitetens grenseoppløsning. "Hvem er vi, hvor hører vi til, og hvor skal vi gå når alle veier er åpne?" er spørsmål som tematiseres gjennom novelletekstene, og i oppgaven viser jeg hvordan spørsmålene stilles og etterlates mer eller mindre åpne, ved å fokusere på handling, fortellerperspektiv og et gjennomgående skomotiv.

Teoretisk leses tekstene i lys av sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman, og vurderes opp mot det jeg vil kalle et utopisk ideal hva angår kjønn og relasjoner. Problematismen av kjønn og identitet gjør at oppgaven også i høy grad baserer seg på queerteoretikeren Judith Butler.

Opgavens komparative aspekt viser at der de nordiske forfatterne fiksjonsuniverser kan plasseres innenfor det Giddens kaller et rammeverk av virkelighet, kan Julys plasseres ute i det vi kan kalle det åpne rom. I det åpne rom er tradisjonelle verdier og den heteroseksuelle matrisen ikke-eksisterende. July eksemplifiserer queerteoriens ideer gjennom å fremstille avvik og normativitet samt visjon og virkelighet som en del av det samme bildet uten klare skiller. Sammen skaper de nordiske forfatterne og July det man kan kalle et utopisk-realistisk bilde, ved på den ene siden å tematisere senmodernitetens og queer-tilværelsens problemstillinger, og ved på den andre siden å konstituere våre fremtidsvisjoner. Jeg forsøker å videreføre dette bildet i oppgaven ved å la novellene komplettere hverandre og bane vei til steder som hittil ikke har vært synlige.

Takk

Tusen hjertelig takk til førsteamanuensis Elisabeth Oxfeldt, som har en egen evne til å roe ned og spille opp på samme tid. Jeg syns ikke det er vanskelig å se at denne oppgaven, etterhvert som den har tatt form, kalte på akkurat oss.

Takk til Marianne Barlyng, Fondet for Dansk-Norsk samarbejde, og alle dem som var tilstede på Schæffergårdens Nordkurs i sommer – det var et eventyr, og det var her jeg lærte at hemmelige mikroutopier egentlig lå og gjemte seg rundt omkring i oppgaven min.

Takk til storesøstera mi, Julie, som fra første studieår og hele veien igjennom, har vært min proffe konsulent og beste venn.

Takk også til medelever, venner, og til mamma og pappa som forstår at noen ting rett og slett, i en periode av livet, bare betyr veldig, veldig mye.

Innholdsfortegnelse

Innledning	s. 5
Teoridel	
1. Kvinnelitteratur?	s. 10
Sko	s.13
2. Spørsmål om tilhørighet	s. 16
Senmodernitetens karakteristika	s. 17
Ontologisk sikkerhet	s. 19
Queerteori	s. 21
3. Giddens og Butlers fremtidsvisjoner	s. 24
Det lille bildet – mikroutopia	s. 25
Analysedel	
4. Trude Marstein og kortteksten ”Noen”	s. 32
Analyse av ”Noen”	s. 33
Virkelighetens rammeverk	s. 34
Emosjonell avstand	s. 36
Narratologisk avstand	s. 38
Vonde sko	s. 38
5. Inger Edelfeldt og novellen ”Sleeping Beauty”	s. 42
Analyse av ”Sleeping Beauty”	s. 42
Sko som er for små	s. 45
Et eget rom	s. 46
6. Naja Marie Aidt og novellen ”Stjernehimme l”	s. 49
Analyse av ”Stjernehimmel”	s. 50
Det himmelske rommet	s. 52
Can we have it all?	s. 54
Falske sko	s. 56
7. Helle Helle og novellen ”Venlige fremmede”	s. 58

Analyse av "Venlige fremmede".....	s. 58
Et eventyr-rom.....	s. 60
Gjenglemte sko.....	s. 61
8. Miranda July og <i>No One Belongs Here More Than You</i>.....	s. 63
Gule sko.....	s. 65
Fantasiens kraft.....	s. 67
Over, imellom og bortenfor.....	s. 71
Skeive prinsesser.....	s. 72
Flytende identitet og seksualitet.....	s. 75
Queer par excellence.....	s. 76
Drømmebilder.....	s. 79
Nakne tilværelser.....	s. 81
En felles verden.....	s. 82
Konklusjon.....	s. 86
Kildeliste.....	s. 93

Innledning

Hvor foregår litteraturen? Er det et sted man kan komme til? Hører litteraturen til virkeligheten eller forestillingen, og går disse to i det hele tatt an å skille? I denne oppgaven vil jeg sammenligne et knippe nordiske noveller og en amerikansk novellesamling i et forsøk på å fange inn en tendens i samtiden og i samtidens litteratur. Novellene fremholder hver sine bilder av et rom og en tid mer eller mindre fjernt fra leserens virkelighet, og åpner dermed opp for kritikk og alternativer til denne virkeligheten – for nye måter å se, tenke og leve på.

De nordiske tekstene jeg skal analysere, er Trude Marsteins korttekst ”Noen” fra samlingen *Sterk sult, plutselig kvalme* ([1998] 2002), Inger Edelfeldts novelle ”Sleeping Beauty” fra *Riktig kärlek* ([2001] 2005), Naja Marie Aidts novelle ”Stjernehimmel” fra *Bavian* (2008), og Helle Helles novelle ”Venlige fremmede” fra *Biler og dyr* (2000). Den amerikanske novellesamlingen er Miranda Julys *No One Belongs Here More Than You* (2007).

Tekstene er valgt på grunnlag av at de skildrer en verden i oppbrudd. Mer eller mindre kritisk rettede, og via et nært fokus, tematiserer tekstene større sosiologiske forhold i senmoderniteten, belyst blant andre av sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman. Når tradisjonene slipper taket, åpnes det opp for et mylder av valgmuligheter. Hvor skal vi gå? Gjennom hverdagsskildringer, forvridde eventyr, kjærlighetsrelasjoner og symbolske skapere skaper tekstene bilder på verden slik den er, kunne vært, burde vært eller er på vei til å bli. De skaper utrygge, farlige eller fantastiske rom for karakterene og leserne å være i. Den nye verden er jevnt over skildret som et fremmed sted med ukjente eller ingen regler; et sted hvor det er vanskelig å finne fotfeste.

Per Thomas Andersen skriver i *Tankevaser* (2003) om hvordan noe av tematikken i norsk 1990-tallslitteratur avspeiler tematikken i sosiologien, blant annet konsekvensene av en verden i lynrask endring, og sammenhengen mellom global påvirkning og personlig livsfølelse. For Andersen er ikke poenget å lage en representativ litteraturhistorisk oversikt av alle trender og tendenser i norsk 1990-tallslitteratur, men å lese utvalgte verk i bestemte tematiske kontekster (Andersen 2003, 14). Samtidslitteraturen kan være et sted for refleksjon, fordi det er noe som ligger i senmodernitetens natur; senmoderniteten er selvrefleksiv. Jeg vil på samme måte som Andersen la de fiktive karakterene og deres novelleuniverser kaste lys over vår egen virkelighet. Som Andersen, benytter jeg meg av sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman og et utvalg nordisk litteratur forenet i blant annet en felles tematikk. Litteraturen jeg har valgt er fra en tiårsperiode etter tekstene diskutert i *Tankevaser*, fra rundt

2000-tallet og frem til i dag.¹ Denne 2000-talls litteraturen vil ikke bare bli lest i lys av Giddens og Bauman, men også vurderes opp mot det jeg vil kalle et ekstremt ideal hva angår kjønn og relasjoner. Teoretisk vil jeg derfor trekke inn queerteoretikeren Judith Butler, og litterært vil jeg sammenligne de nordiske forfatternes noveller med den amerikanske novelleforfatteren Miranda Julys tekster.

Men hvis vi først ser på Giddens, som har vært brukt til å belyse 1990-talls litteratur, beskriver han verden slik mennesket oppfatter den, kjenner den, og plasserer seg selv i den, som "a framework of reality" (Giddens 1991, 36). Når verden forandrer seg, skakes det i dette rammeverket; vårt bilde av verden forandres og oppleves som et annet og fremmed sted. Denne endringen frembringer gjerne ambivalente følelser. Virkelighetens rammeverk kan ses på som et trangt og lukket rom av regler og normer, men også som et trygt rom: Et hjemlig sted som vi kjenner tilhørighet til, og som det er smertefullt å bryte ut av. Marstein, Edelfeldt, Aidt og Helle synes, når de skildrer sine karakterers verden, å stille seg et sted nær teoretikeren Giddens, og også Bauman, som på mange måter beskriver samme fenomen som Giddens. I likhet med teoretikerne, er forfatterne fremtidstrettede, utopisk visjonære, og ettertenksomme. De lar karakterene spille ut forvirringen og uroen som herjer i vårt samfunn: Hva skjer hvis alt er lov? Hvilke konsekvenser bærer det med seg? Er det ikke viktig at noen former for seksualitet ses på nettopp som gale? Dette er spørsmål som karakterene i novellene er med på å utforske.

Butler har mindre fokus på de affektbetonte følgene av en oppløsning av rammeverket, og er mer rettet mot selve visjonen, når hun maner til "gender trouble" eller "kønsballade" som boktittelen og konseptet er oversatt til på dansk. July legger seg tett opp til Butlers visjon når hun skaper en billedlig virkelighet i samsvar med Butlers teori: Et sted hvor dagens virkelighetsbilde og rammene slik vi kjenner dem, synes fjerne. Tilsynelatende ubesindig stiller hovedkarakterene og den implisitte forfatteren i samlingen til July seg i denne annerledes verdenen, og sier at det er her også du hører til (jf. Julys boktittel). Her er seksualitet og identitet flytende, grensene mellom norm og avvik er opphevet, og rammene for

¹ Grensene er likevel ikke helt klart trukket opp mellom tiårene: Marsteins tekst er fra slutten av 1990-tallet. Jeg ønsket enda å bruke den i oppgaven, fordi Marstein som prominent nordisk forfatter er kjent for å tematisere kjærlighet og kjønnsforhold i senmoderniteten – også over i 2000-tallet – men da i romanform. Valget falt derfor på en korttekst fra samlingen *Sterk Sult, plutselig kvalme* for fylle genrekriteriet. Andersen analyserer dessuten tekster av Marstein som er nyere enn den som brukes her. Det er altså litt overlapping, men mine tekster representerer i høyere grad 2000-tallet enn dem analysert i *Tankevaser*. Kortteksten brukt i oppgaven er forøvrig uten navn, men refereres til som "Noen" (tekstens uthevede åpningsord).

hva som er virkelighet og fantasi likeså. Mens de nordiske forfatterne i større grad synes å skildre den senmoderne verden fra et sted hvor sperringene er synlige, og hvor der fins grunn til skepsis, hoppet altså July over hele problematikken og viser den kun indirekte i sin fremstilling. July befinner seg dermed fjernt fra de nordiske forfatterne ikke bare geografisk, men også visjonært og holdningsmessig. Hver av novellene i oppgaven kan betraktes som øyeblikksbilder av verden i dag, eller som det Nicolas Bourriaud beskriver som levende bilder eller mikroutopier (Bourriaud [1998] 2007). Innad i hver novelle fins det igjen mikroutopier representert gjennom karakterenes forestilling. Julys åpne landskap og drømmeriske skildringer er på sin side med å skape en jevnt over utopisk stemning der leseren stadig må spørre seg selv: Hva er virkelig, og hva er ikke?

I tillegg til å forme en tendens i samtiden, kan sammenstillingen av nordisk og amerikansk litteratur være med å løfte frem teoretikernes poeng om verden som et sted med stadig mer utviskede grenser. Helt konkret er Giddens og Bauman opptatt av å finne måter å tilpasse seg en kosmopolitisk verden og fremtid på. Kulturell identitet ble tidligere definert i forhold til nasjonalstaten, skriver de, men i en kosmopolitisk verden glir kulturene over i hverandre (Giddens 1990, Bauman [2000] 2006). I førmoderne tid, kan vi si, var det viktig å bygge opp det nordiske – i senmoderne tid blir det i større grad et poeng å strekke seg utover landegrensene, bygge broer og være kosmopolitisk. Den amerikanske popkulturen har i tillegg en enorm påvirkningskraft utover sitt eget område, og amerikanske språkuttrykk er for mange skandinavere blitt en del av dagligtalen. Hvis litteraturen plukker opp tendenser i samtiden og i kulturen, slik den i oppgaven antas å gjøre, er det ikke usannsynlig at de nordiske forfatterne er farget også av amerikansk kultur. Miranda July vokste opp i Berkeley, California, hvor Judith Butler holdt til da hun utformet ideene til *Gender Trouble*. Både Butler og July visker ut grenser mellom alle slags kategorier. Julys tekster skiller seg fra de nordiske tekstene, men de har også flere likhetspunkter, og sammen kan de betraktes som representanter for en felles tendens i samtidslitteraturen. I visjonene om en ny verden, hvor det å være menneske betyr noe nytt, kan det være fruktbart å lese nordisk litteratur som nettopp nordisk – som representativt for tankesettet i et dels avgrenset område, men samtidig virker det også relevant å ivareta et komparativt blikk og se den nordiske litteraturen som en vesentlig del av et større internasjonalt bilde.

Selv om Giddens og Butler møtes på flere punkter, er Butler mest fremtidsrettet og utopisk i sin ide om kjønnsfrihet. I boken *Queer Theory/Sociology* (1996) skriver Seidman at sosiologien mangler skeiv tenkning:

The “theoretical universalism” of the sociological approach smacks of a lingering functionalism in which all deviations from the norm must be explained. Homosexuality becomes the marked category; heterosexuality recedes into the background, normalized and naturalized [...] The narrowness of so much sociology has to leave us aghast! (139)

Seidman mener at sosiologene burde revurdere hele forskningsområder, og nylese klassikerne med fokus på forskjellige former for seksualitet: ”What happens to Giddens’ structuration theory if homo/hetero issues are brought into the foreground?”(139). Queerteoriens åpne fokus på det normative så vel som det avvikende, har en god effekt på sosiologien, men det er samtidig det Seidman kaller prematurt å behandle avviket på lik linje med det normative, det vil si, som om det ikke var et avvik:

Queer theory’s universalization of “queerness,” and its willingness to look at the social construction of heterosexuality as well as homosexuality, reconceptualize sexuality in ways which could be taken fruitfully by sociologists, though it may be a bit premature to reject the conception of deviance altogether. (Seidman 1996, 138)

Det queerteorien gjør, er å sette spørsmålstegn ved om det normative egentlig er, eller burde være, normativt. Å behandle homofili som om det var like vanlig som heterofili, blir et *statement* på veien mot å ikke lenger skille, eller å åpne opp for at de to egentlig er, og med tiden kan fremstå, like ”normale” – men det innebærer å illusorisk frigjøre seg fra dagens rammevilkår og forestille seg verden uten. Det er dette Judith Butler og queerteorien oppfordrer oss til å gjøre i det daglige liv, og som Miranda July kan sies å gjøre litterært.

Denne oppgaven vil altså analysere et utvalg av nyere tekster der den litterære stilen spenner bredt fra bruken av eventyrlige, på grensen til overnaturlige bilder hos Edelfeldt og July, til streng minimalisme og realisme hos Helle og Marstein, og fra en såkalt yndefull og illevarslene realisme hos Aidt (jf. Nordisk råds bedømmelses komite 2008), til ren naivisme hos July. Tekstene er alle novelletekster skrevet av kvinner, og samtlige utforsker samtidens grenseoppløsninger, ikke minst dem som har med intimsfæren å gjøre. Det gjelder hus, hjem, familie-, kjønns- og kjærlighetsforhold. Analysen kan gjerne leses i forlengelse av Per Thomas Andersens *Tankevaser* – særlig de kapitlene som handler om litteratur skrevet av kvinner. Denne oppgaven er likevel bredere anlagt idet den handler om nordisk (ikke bare norsk) litteratur og i tillegg trekker inn et komparativt aspekt ved å sammenligne de nordiske forfatterne med amerikanske Miranda July. Dette gjør jeg fordi jeg mener at det i vårt tiår er enda mer maktpåliggende og naturlig å *også* tenke internasjonalt/globalt, og fordi Miranda Julys tekster eksemplifiserer Judith Butlers queerteori enda tydeligere enn de nordiske tekstene. Dette siste skal belyse at det på den ene siden virker stadig mer relevant å trekke inn queerteori i litteraturanalyser der teorigrunnet er hentet fra sosiologien, og der tema er

tilhørighet og identitet. Dette, håper jeg å vise, legger tekstene selv opp til. På den andre siden fungerer Julys noveller som en målestokk og viser at de nordiske forfatterne tenderer mot å fokusere på ubehaget ved å bryte med alle tradisjoner, mens det også er mulig – som July – å ta skrittet fullt ut og late som om at karakterene allerede lever i en slags utopi. Forskjellen blir en tyngre, mer problematiserende tone i den nordiske litteraturen og en lettere, mer humoristisk, til tider surrealistisk, tone i Julys.

En lettere litteratur skrevet av kvinner om nære relasjoner kan få oss til å tenke på chick-lit. I teoridelen vil jeg i første kapittel ”*Kvinnelitteratur?*” diskutere hvordan forfatterne analysert i denne oppgaven plasserer seg i forhold til chick-lit og en postfeministisk skrivetradisjon. Videre følger en presentasjon av teoretikerne, og verkene i fokus er Anthony Giddens *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991) og *Modernitetens konsekvenser* ([1991] 1994), Zygmunt Baumanns *Flytende modernitet* ([2000] 2006) og Judith Butlers *Gender Trouble* ([1990] 1999). Jeg vil konsentrere meg om teoretikernes sammenfallende punkter, blant annet gjentatte brudd på rutinen som en måte å forme en ny samfunnsstruktur på, flytende identitet og seksualitet, og deres fremtidsvisjoner eller det Giddens kaller utopisk realisme. Fra den historiske, klassiske utopien utformet av Thomas Moore, går jeg over til plasseringen av utopiens rolle i dagens litterære kunst, noe jeg lar Nicolas Bourriaud gjøre kort rede for med ideer presentert i den kunstteoretiske boka *Relasjonell estetikk* ([1998] 2006).² I oppgavens analysedel vil jeg først ta for meg gruppen nordiske forfattere, deretter July. Forfatterne vil bli viet ett kapittel hver, henholdsvis Marstein, Edelfeldt, Aidt, Helle, og July. De nordiske forfatternes kapitler starter med en forfatterpresentasjon, fulgt av en kort gjennomgang av novellen og analyse. I analysen av July vil jeg først gi en generell karakteristikkk av samlingen, for så å gå nærmere inn på hovedsakelig fem noveller. I løpet av analysen vil danne seg mønstre over hvor novellene skiller seg og forenes med hverandre. Til slutt følger en konklusjon.

² Heretter vil de teoretiske verkene refereres til kun med utgivelsesåret for utgavene brukt i oppgaven.

Teoridel

1. Kvinnelitteratur?

Ma come saranno da uomini?
Voglio dire: Che scarpe avranno da uomini?
Quale via sceglieranno per i loro passi?

Men hva slags mennesker vil de bli?
Jeg mener: Hvilke sko vil de gå med?
Hvilke veier vil de velge for sine fottrinn?
– Natalia Ginzburg, 1962

Novelleforfatterne Trude Marstein, Inger Edelfeldt, Naja Maria Aidt, Helle Helle og Miranda July forenes i tematikken, og i noen av midlene brukt for å få frem tematikken, blant annet bruken av symbolske sko. Men hvorfor er de alle kvinner, eller rettere sagt: Har det noe å si at de er kvinner? Jeg har valgt å presentere kvinnelige forfattere i lyset av termer som senmoderne, postfeministisk litteratur og chick-lit. Jeg mener at tekstene analysert i oppgaven kan gi disse begrepene fornyet innhold, og at begrepene kan trekkes inn i nordisk litteraturhistorie på en ny måte. Ifølge Chris Mazza, redaktøren av en amerikansk antologi som skulle representere kvinnelitteraturen på 90-tallet, var tendensen i bidragene at de hadde få klare fellestrekk som definerte dem som en enhetlig gruppe. Redaktøren hadde ettersøkt en alternativ, postfeministisk litteratur, uten å riktig vite hva hun la i et slikt uttrykk. I forordet til en ny utgave av antologien skriver Mazza:

I just thought “postfeminist” was a funky word – possibly a controversial one if it meant “anti feminist” – so I didn’t define it. I probably couldn’t have if I wanted to. It was almost a joke, an icebreaker. I knew I was looking for something different. Something that stretched the boundaries of what had been considered “women’s writing”. (Mazza 2000, 8)

Litteraturen i antologien var til forskjell fra tidligere tider mer utflytende i sine grenser, mindre tydelig politisk, og mye mindre seriøs: ”I can tell these women are grinning (or sneering) as they write”, skriver Mazza (2000, 9). Kanskje, funderer hun, følte ikke kvinner lenger det samme behovet for å stå sammen som en enhetlig gruppe og bevise seg som ”superhumans” i en patriarkalsk verden (ibid.). Hos disse kvinnene fremsto det ikke lenger som et poeng å vise frem det kvinnelige – men det var heller ikke et poeng å skjule det: “Their fiction takes an often irreverent slant on the very issues women are concerned about, their styles and forms are at times quirky, droll, jocular, frisky, ironic, but still their fictions carry weight and power” (ibid.). Antologien, som kom ut første gang i 1995, fikk tittelen *Chick-lit: Postfeminist Fiction*; en tittel som fører med seg en eim av provokasjon, humor og sarkasme.³

³ Antologien er det fjerde volumet i *On the Edge: New Womens Fiction* – del av FC2s (Fiction Collective Two) kontinuerlige søken etter nye og innovative stemmer i skjønnlitteraturen.

Dette var første gang termen chick-lit ble tatt i bruk. Siden den gang har termen blitt ”stjålet” av markedet og står i dag som genrebetegnelse på lettleste, glossy ”jentebøker” av svært varierende litterær kvalitet. Regnet som toneangivende for denne typen bøker er *The Diary of Bridget Jones* (1996) av Helen Fielding. Blant suksessfulle etterfølgere kan man nevne chick-litboka som ble til serie som ble til chick-flickfilmen *Sex and The City* (1997-2010). Denne typen bøker har en temmelig likt oppbygd historie: Vi følger som regel urbane kvinner i 30-årene på veien mot karriere, kjærlighet og bedre selvtillit. Grunnkonseptet er det samme som i Austens og søstrene Brontës klassiske kjærlighetsromaner, men omstøpt til å passe nye tiders idealer (Olsson 2009, 595). Termen chick-lit var opprinnelig et forsøk på å si noe om dagens kvinnelitteratur i forhold til historien, og ved å kalle forfatterne og deres lesere for ”chicks” satte redaktørene an den ironiske tonen som er typisk for vår tid – den såkalte ”ironigenerasjonen” (Coupland 1991). Den innsnevrede statusen termen har fått siden den gang, kunne det kanskje være på tide å åpne opp?

Det er noe gjenkjennelig ved Mazzas beskrivelsene av den første chick-liten, det postfeministiske, og tekstene i denne oppgaven; noe som kanskje ikke kommer godt nok frem ved å kun kalle litteraturen senmoderne. For det første dreier det seg i oppgaven om kvinner som en sprikende heller enn enhetlig gruppe. Deretter finnes det både i tematikk og stil noe snerrende og sarkastisk over måten det tradisjonelle og det såkalt normale stadig vris om på til å skape humoristiske, skremmende eller vulgære bilder. Bildene forekommer ofte via eventyrlige elementer hvor den klassiske eventyrfortellingens ideal om (heteronormativ) ekte kjærlighet implisitt kontrasterer den moderne kjærlighetsfortellingens frihetsdyrkelse og selvrealisering. Hos Edelfelt og July vris prinsessedrømmene om til det vulgære og nesten skremmende. Hos Aidt lever karakterene i en parodisk happy-ever-after-tilstand. Hos Helle er en del av historien formet som en eventyrreise, mens det hos Marstein er fraværet av drøm og idyll som kan sies å bryte med det tradisjonelle eventyrets fremstilling av kjærligheten.

Postfeminisme innebærer jo, som navnet antyder, både et brudd og en kontinuitet med feminismen. I oppgavens tekster handler det i stor grad om alle typer brudd, og de blandede følelsene knyttet til følgene av brudd. Følgelig finnes det også spor av en ambivalent holdning knyttet til det feministiske og det feminine så vel som oppbruddet med og kontinuiteten av kjønnsstrukturene.⁴ Karakterene befinner seg ofte i en mellomtilstand, med en fot i begge leirer – i virkeligheten og i drømme, i det lukkede landskap av gamle normer og det nye,

⁴ Jf. spriket mellom den akademiske feminismen (med hold i ideologier og organisasjoner) og den mer populærkulturelle (post)feminismen som presenteres, gjerne fragmentert og uten røtter, i popkulturen. Noen ganger sammenfaller deres poenger, andre ganger står de som rake motsetninger. Hva er for eksempel girl-power? Er det en type feminisme eller anti-feminisme?

ubegåtte fristed. De er splittet mellom ulike identiteter. I artikkelen “Singled Out:

Postfeminism's ‘New Woman’ and the Dilemma of Having It All” skriver Stephanie Genz:

The PFW [postfeminist woman] wants to “have it all” as she refuses to dichotomize and choose between her public and private, feminist, and feminine identities. [...] Thus, she occupies an ambivalent postfeminist in-betweenness that transcends dualities and refutes their mutual exclusivity. The postfeminist singleton moves across binary distinctions and she is unwilling to compromise on her joint desires for [...] her feminist and feminine values. (Genz 2010, 99)⁵

Samtidig kan man spørre seg om spillet mellom ulike roller og ønsket om å ”ha alt”, gjelder spesielt for kvinnen? I Aids novelle er det en bestrebelse hos begge karakterene, og da i særlig grad den mannlige. Julys karakterer ønsker også å skifte mellom ulike roller, men heller ikke her er det klart om det gjelder den bestemt kvinnelige identiteten. Det å ville ha alt, være alt, å kjenne seg forvirret, utilpass i, og tæret mellom ulike roller, er som jeg skal vise i teori- og analysedelen også å regne som et trekk hos det senmoderne mennesket, altså hos begge kjønn. Det konforme blander seg med det normale, og visjonen om den ene rette veien og fast grunn under føttene, forsvinner i havet av muligheter. Igjen står et skurrete bilde som vi er fremmede og utilpass i. Er det da riktig å sette forfattere som tar opp denne tematikken sammen til en gruppe og, selv om de er kvinner, poengtere at de er kvinner? Å sette en merkelapp, om enn så løs og flertydig som postfeminisme eller chick-lit, er litt ubehagelig i en oppgave som denne. Med sin skeivhet synes July, i Butlersk ånd, nettopp å ville viske ut kategorier, ikke å havne i en ny en. Forfatterne synes ikke først og fremst å legge opp til verken en feministisk agenda eller noe der omkring, og sarkasmen kan tolkes som en litt annen enn den Mazza omtaler hos sine chick-lit og postfeministiske forfattere; snerringen virker i større grad rettet mot det senmoderne samfunn og menneskene som helhet, enn mot kvinnerollen spesielt.

Det kunne vært fristende ikke å kommentere valget av kvinnelige forfattere i denne oppgaven. Det ville harmonisert bedre med Butlers utopi, og det ville vært som å stille seg et sted nær July, og si: Jeg tenker ikke over at jeg skriver om kvinnelige forfattere og hovedsakelig kvinnelige karakterer. De kunne like godt vært menn eller blandede kjønn. For jeg ser at de kvinnelige forfatterne i oppgaven har oppnådd, kanskje i enda høyere grad enn forfatterne i Mazzas 90-tallsantologi, å ”stretch the boundaries of what ha[s] been considered women’s writing”. Men jeg mener, med henblikk på populærkulturen og den økende grad av flytende seksualitet, at vi befinner oss i en mellomtilstand mellom det tradisjonelle og det

⁵ Genz fokuserer mest på den single kvinnen, à la karakterene i chick-lit bøker og serier som *Sex and The City*. En av episodene i denne serien er alene dedikert til spørsmålet: ”Can we have it all?”

fullstendig tradisjonsløse, hvilket betyr at det fortsatt er et stykke igjen til at en kommentering av situasjonen er helt overflødig.⁶ Særlig skyldes dette at måten den senmoderne problematikken angripes på av forfatterne i oppgaven – nemlig gjennom et lokalt fokus – føyer seg inn i en litteraturhistorisk kvinnelig tradisjon. At verden i dag preges av utviskede linjer på flere plan, og påvirker trykghetsfølelsen og identiteten, tematiseres hele tiden symbolsk via et helt nært og intimt blikk. Dette speiler noe historisk: Tradisjonen er, i litteraturen som i samfunnet, på samme tid tilstede og fraværende; den er som spor i våre sinn og i dagens litteratur.

Hvis tekstene i oppgaven er den nye chick-liten, er det altså snakk om en utvidet forståelse av termen i forhold til dagens definisjon: Den er *quirky*, utfordrende og sarkastisk, med postfeministiske innslag som eventyrvridninger, sarkastisk snerring og lekenhet. Tematikken vedrører samtidens sosiologiske og kosmopolitiske anliggender, men konfronteres på et lokalt plan.

Sko

Ett virkemiddel alle forfatterne benytter for å skape symbolske bilder, er sko. Hva kan det komme av at sko er et så viktig fokus i senmoderne chick-lit? I *Styling texts: Dress and Fashion in Literature* (2007), skriver Suzanne Ferris:

The connection between literature and fashion is inevitable, for "style" refers simultaneously to literary expression and fashionable dress. When we speak about fashion we are not talking simply about clothes, but clothes in relation to the body and our society. (Ferris 2007, xiii)

I novelleanalysene skal jeg gå nærmere inn på hvordan karakterenes forhold til sko sier noe om både kropps- og samfunnsforhold. I en etter-ideologisk og individualistisk tid der tradisjonelle verdier som religion, klasse, politisk oppfatning, geografisk hjemsted, familie og slekt ikke lenger gir den samme identitet og trygge tilhørighet som det en gang gjorde, blir kroppen og hvordan man stiler den, i større grad et uttrykk for hvem vi er (Andersen 2003, 17). Selve skoen synes å uttrykke identitetssymbolikk ikke bare i disse tekstene, men i samfunnskulturen generelt.

"Every shoe is a flight into the imaginary," skriver Sarah Niblock i boken *Reading Sex and the City* (2004, 104). Hovedpersonen og serie-dateren Carrie i *Sex and the City* er kjent for å dyrke sine egne sko høyest av alt hun eier og har. Hun har flere sko enn hun har plass og råd til. De er en slags frihetens pris, og minner henne på at hun kan gjøre hva hun vil. De står

⁶ Tilløpene ser vi blant annet hos pop-stjerner som Lady Gaga og Marilyn Manson, som på linje med July fremstiller kjønn og seksualitet som noe ganske tilfeldig og situasjonsbetinget.

for alle mulighetene som finnes, alle veiene hun kan gå, og *måten* hun kan gjøre det på, det vil si, i hvilken stil. Skoen er en måte å feire sin egen status og sine egne valg på, en inspirasjon og en støtte: “The fact is, sometimes it’s hard to walk in a single woman’s shoes. That’s why we need really special ones now and then to make the walk a little more fun” (Bicks 2003).

Sko og mote har fra langt tilbake også signalisert kjønnsforskjeller. Det finnes flere teorier angående mote og stilisering versus konstruksjonen av sosialt og biologisk kjønn. Judith Butler støtter seg i *Gender Trouble* til argumenter om kjønn som noe iscenesatt og performativt; ”a stylization of the body” (Butler 1999, 43). I litteraturen kan klær og sko ofte leses som fetisj-objekter. Freud skriver om høyhælte sko og støvler som en del av et opplagt fallisk symbol (Freud 1927). Psykoanalytikere har tolket tradisjonelle folkeeventyr som H. C Andersens ”De røde Sko” og Charles Perraults ”Askepott”, som eksempler på ”the power of disembodied footwear”, og i kunsten har malere fra Vincent Van Gogh til Andy Warhol presentert sko som sine subjekter (Ferris 2007, xiv). I novellene til July er andre mennesker ofte fremtilt med elementer av fetisering, og det kan nevnes som et apropos at romansen mellom hovedkarakterene i hennes film *Me and You and Everyone We Know* (2005) utspilte seg i en skobutikk.

En overdreven lidenskap for sko, og det å ha for *mange* sko, ser ut til å være en tendens, og dessuten en godtatt tendens i det senmoderne samfunn. Kanskje har det sammenheng med det Bauman forklarer som et endret forhold til avhengighet, blant annet som følge av økt velstand (Bauman 2006). Det går en fin linje mellom frihet og avhengighet, og mellom frihet og grådighet, noe særlig Aids novelle er med å demonstrere. I *Kvinner som løper med ulver* (1992), skriver også psykoanalytiker Clarissa Pinkola Estés at sko i eventyrene på samme tid representerer grådighet og lidenskap, frihet og styrke. I arketypisk symbolikk representerer føttene bevegelse og frihet. Uten riktige sko i overført forstand kan en kvinne ikke mestre et indre eller ytre miljø som krever skarphet, fornuft, forsiktighet og styrke (Estés 1992, 220). Dette mer feministiske budskapet, med kvinnen som må kreve sin plass, skal vi se går igjen i novellen med eventyrnavnet ”Sleeping Beauty”.

I det tradisjonelle eventyret forandrer skoen de andres og Askepotts eget bilde av seg selv. Hvis skoene er et middel til å skape og uttrykke identitet, kan kanskje behovet etter mange par sko ha sammenheng med følelsen av en flytende og flertonet, fragmentert identitet? I dag skal uttrykket stadig skiftes ut. Skoene kan synes å hjelpe et stykke på vei i søken etter en sammenhengende identitet: De gir en slags juksekraft. Bauman skriver at identiteten kun med fantasiens hjelp, for eksempel i dagdrømmer, kan skape en tilnærmet følelse av en solid identitet, og at her egner moten seg godt: Den er nettopp det rette

materialet, ikke svakere, men heller ikke sterkere enn fantasiene, skriver Bauman, og refererer til Efrat Tseëlon's studier om klær, maskerade og visuelle identiteter: "I eventyrene, er drømmeklærne nøkkelen til prinsessens sanne identitet, noe som den gode fe vet inderlig vel når hun pynter Askepott til ballet" (Efrat Tseëlon sitert hos Bauman 2006, 105). Denne visuelle kraften understreker også Elisabeth Wilson i *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (2005): "Despite charges that fashion is a form of bondage, dictating particular looks and encouraging conformity, it can be one means whereby an always fragmentary self is glued together into a semblance of unified identity" (Wilson 2007, 11). Moten gir inntrykk av å kunne skape og omskape identiteter som man vil, og bytte dem ut når man ønsker det. Bauman understreker imidlertid at det bare er på overflaten det synes så enkelt: Hyppige bytter av stiluttrykk gir ingen bunnfast følelse av harmonisk identitet eller stålkontroll over det flytende (Bauman 2006). Novellekarakterenes sko er nettopp med å gi slike fornemmelser av endret identitet. Karakterene har sko som verker, som er for dyre, som bryter med stilen, som inspirerer, og som representerer nye veier. I den ene er det joggesko som bryter med en tidligere karakters stil, i en annen er det et par gule espadrilles. Skoene kan alstå tillegges en form for kraft, men de er ikke, selv om enkelte av karakterene måtte ønske det, ilagt virkelige magiske krefter som i de tradisjonelle eventyrene.

Kvinnens forhold til sko kan i noen tilfeller demonstrere det motsetningsfylte forholdet mellom feminisme og femininitet. Germaine Greer skriver i et kjent sitat hvordan sko kan være hemmende: "Yet if a woman never lets herself go, how will she ever know how far she might have got? If she never takes off her high-heeled shoes, how will she ever know how far she could walk or how fast she could run?" (Greer 2010). I *Sex and The City* er skoene på den andre siden et evig frihetssymbol. Når drømmemannen til slutt går ned på kne og frir til Carrie er det inne i et walk-in-skoskap, i en askepottlignende scene der han i stedet for en ring på fingeren trer på henne en Manolo Blahnik designersko. Det symbolske "jeg tar din hånd" er i dagens pop-eventyr erstattet med "Jeg gir deg din sko" – så kan du gå selv (med stil), og hvis du velger det, ved siden av meg.

2. Spørsmål om tilhørighet

Jeg har igen brukt alle mine penge på røde sko og metrokort i håb om at jeg så får adgang, til hvad? Til alle de ord der bimler i mit hoved som en skøn og utilgjengelig musik. Til *koderne*. Til mere end turen ned ad min egen gade, hvor jeg som barnet tænker: måske tror nogen nu at jeg hører riktigt til.
– Naja Marie Aidt, 2009

Tittelen på Miranda Julys novellesamling, *No One Belongs Here More Than You*, har en umiddelbar beroligende og imøtekommende virkning. Bokas design er enkel; fargen er sterk gul. Å høre til, *belong*, klinger av noe trygt og godt. Man vil jo høre til. Å høre til betyr å være del av, å være med, å ha en plass. Kanskje å være ønsket? Ingen hører til her *mer* enn du – men kanskje like mye? Det er noe mildt og varsomt over disse ordene – litt kontrastert av den prangende gulfargen på omslaget.

Hvem er dette du'et som tittelen henvender seg til? Peker tittelen utover mot meg som leser, eller peker den innover mot noe i bokas eget univers. Hvor er det man eventuelt hører til; hvor er "here"? Er det karakterenes verden? Er tittelen en invitasjon til at jeg, leseren, skal komme inn og være sammen med karakterene, fremfor å være utenfor, "der"? Er det et konkret sted som man må finne frem til ved å åpne boka og lese, eller er det rett og slett her, som på vår felles jord, i vår felles virkelighet.

Tittelen kan fungere som en bekreftelse – du hører til her (hvor du er nå), men også som en invitasjon inn – du burde heller være her (enn der du er nå). Tittelen peker ut mot tre forskjellige steder: Det reelle, det forestilte, og det som finnes i mellom eller bortenfor disse to: Leserens sted. Leseren står med en fot i det reelle og en i det forestilte. Kanskje går de to egentlig ikke an å anse som egne steder, eller å skille fra hverandre.

Litteraturen kan ses på som tidsånd fanget i skrift. På en eller annen måte sier all litteratur noe om tiden den er skrevet i – det ser man ved å bla i et litteraturhistorisk verk, hvor litteraturen er del av en tidslinje som viser tendensene i samtida. Hva sier Miranda Julys novellesamling om vår tid? Ved å lese tittelen som en etterlengtet og trøstende, eller utprøvende og nesten påståelig bekreftelse om tilhørighet, kan man skimte fremmedfølelse hos forteller og/eller leser. Det motsatte av å høre til, er jo det å føle seg utenfor eller fremmedgjort.

Denne følelsen sammenfaller med et fokus sosiologer av i dag også har: Vi er fremmede i en forandret verden som virker ny. Siden det er følelsen av å høre til, eller ikke høre til som står sentralt hos July, og siden hennes "her" kan være både bokas eget univers, vår alles verden, eller rett og slett samfunnet – kan man si at tematikken går på både det

relasjonelle og sosiale, men også eksistensielle og psykologiske. Anthony Giddens er en sosiolog som beveger seg fritt mellom disse vitenskapsområdene; han er kjent for å ha et både/og perspektiv fremfor et enten/eller perspektiv.⁷ Giddens er opptatt av hvordan verdensutviklingen påvirker samfunnet og det senmoderne mennesket. Når verden beveger seg raskt, kan det være vanskelig å finne fotfeste. Det velkjente forsvinner i det nye, og det nye rekker ikke å bli gammelt. Jeg mener at den fremmedfølelsen som skimtes i Julys overskrift, (om ikke annet så hos den implisitte mottakeren), og som på ulike måter kommer til uttrykk hos Marstein, Edelfeldt, Aidt og Helle, er på bølgelengde med sosiologene Giddens og Baumanns teorier over tendenser i samtida.

Senmodernitetens karakteristika

Hvilke er så disse tendensene? Først og fremst mener Giddens at moderniteten enda ikke er over; derfor bruker han termen senmoderniteten, fremfor den mer brukte postmodernisme. En annen term som fungerer godt i forhold til denne oppgavens tematikk, er Baumans flytende modernitet (2000). I oppgavens noveller handler det i stor grad om overgangen fra det faste til det flytende.

Giddens er opptatt av hvordan man lever og burde leve “in a world where everything that used to be natural (or traditional) now has in some sense to be chosen, or decided about” (Giddens 1994a, 90-91). Dette er et av aspektene som speiles i novellene ved hjelp av sko. I senmoderniteten vi har et annet forhold til tradisjoner – vi lever i et post-*tradisjonelt* samfunn hvor vi søker andre grunner for å utføre en tradisjon enn bare at det er en tradisjon. Hverdagens rutine har ingen iboende forbindelse med fortiden, bortsett fra når det som skjedde før ”tilfældigvis falder sammen med noget, der principielt kan forsvares i lyset af den indstrømmende viden” (Giddens 1994b, 39). I dag skal tanke og handling stadig ”brydes mod hinanden”: Vi kan si at kravet om tradisjon er erstattet av kravet om viten (Giddens 1994b, 39-40). Tradisjoner som overlever, er egentlig ”tradition i falsk forklædning” (ibid.), hevder Giddens, da de ikke lenger eksisterer på grunnlag av å være tradisjoner. Denne vurderende refleksjonen over handling og valg i forhold til sosiale praksiser er noe Giddens, Bauman og flere andre sosiologer har vært opptatt av de siste årene; det kalles livspolitik (Giddens 2010). Livspolitik har vært omtalt av filosofer siden Aristoteles, men i dag blir den tillagt et nytt aspekt i det vi reflekterer mer over valgene vi selv tar, og forstår mer av de langvarige

⁷ Dette gjenspeiles blant annet i politiske bøker som: *The Third Way* (1998) og *Beyond Left and Right — the Future of Radical Politics* (1994).

konsekvensene av dem, som for eksempel de miljømessige (Giddens 1991, 215). I en av novellene til July skildres frykten for jordskjelv, og i en annen hvordan håret som klippes av en kvinne, kan brukes til en annen kreftsyk kvinnes parykk på andre siden av kloden. Men disse anliggender er i tekstene alltid pakket inn i et nærere fokus, som kun kaster små lysglimt over de store, livspolitiske aspektene. Skoene er som allerede nevnt et symbol på følgene av handlingsautonomiens fremtreden i det tradisjonene slipper taket. Som Bauman skriver: “After all, asking ‘who you are’, makes sense to you only once you believe that you can be someone other than you are, only if you have a choice, and if it depends on you what you choose” (Bauman 2004, 19). Livspolitikken speiler seg i de individuelle og sosiale daglige avgjørelsene man reflekterer over og tar hver dag (ut fra mer eller mindre bestemte moralske prinsipper), og med en større eller mindre bevissthet om at ting brått kunne vært veldig annerledes.

What to do? How to act? Who to be? These are focal questions for everyone living in circumstances of late modernity – and ones which, on some level or another, all of us answer, either discursively or through day-to-day social behavior”. (Giddens 1991, 70)

Når tradisjonen slipper, og refleksiviteten ”tar over” – blir det meste satt spørsmål med, følgelig også kjønsspørsmålene. Hvorfor skal man kle seg og te seg på en bestemt måte ut fra hvilket kjønn man er? Hva er poenget? Er kjønnsrollemønsteret ren tradisjon eller finnes det noen logisk vitenskapelig bakgrunn? Og finner man noen vitenskapelige svar, er det heller ikke, som Giddens bemerker, noe man egentlig forholder seg til i forstanden sikker viten eller sannhet: I dag er selv vitenskapen bygget på kvikksand (Giddens 1991, 40).⁸

Man kan si at grunnen til å holde på kjønnsrollene ikke synes å være like klar som den ville vært i en tid der tradisjonen eller vitenskapen hadde bedre feste. Resultatet blir at vi i større grad enn tidligere går på tvers av det tradisjonelle – ikke nødvendigvis for å gjøre opprør, men ut av fornuft, og spørsmålet ”hvorfor ikke?” Derfor er det ikke kun et feministisk eller postfeministisk, queer eller i det hele tatt kvinnelig anliggende å rette blikket mot dagens kjønnsbilde. Det er en naturlig følge av tiden vi lever i at dette temaet speiler seg i kunsten og kulturen, så vel som i den politiske arenaen. Det florerer av grupper – politiske og tverrpolitiske, organisatoriske og uavhengige – som er opptatt av kjønsspørsmål. Ny- og postfeminister, konservative, religiøse, liberale og radikale – de ulike retningene treffer og kolliderer med hverandre på kryss og tvers – og det er vanskelig å finne frem til noe allment

⁸ Her siterer Giddens filosof og vitenskapsmann Karl Popper. Bauman benytter seg også av uttrykket i boka *Liquid Life* (2005) i kapittelet ”Learning to Walk on Quicksand”.

eller vitenskapelig rett eller galt. Til sammen skaper signalene man får fra vitenskapelig hold, fra populærkulturen, media og annet, et sammensatt bilde. Det er ikke vanskelig å finne gehør for det ene eller det andre, men det er vanskelig å finne ett klart signal om én riktig retning. Spørsmål rundt kjønn svirrer rundt også i oppgavens novelletekster, noen ganger ekspressivt og fokusert, andre ganger mer tilfeldig og uoppmerksomt. Tekstene gjenspeiler på mange måter det uunngåelige fokuset på kjønnsproblemer, og de mangfoldige måtene å forholde seg til dem på, som vi ser i samfunnet i dag.

Ontologisk sikkerhet

Hvis vi udhuler vandmelonen
laver et lille hul
kan du kravle derind og skabe
dig et hjem
det er næsten
som en iglo
læskende i varmt vejr
beskytter mot vinden
– Aidt 2009

Hva skjer når man går fra noe fast over i noe flytende? Verden er jo hele tiden i endring, men ifølge Giddens og Bauman opplever vi i vår tid et sett av utfordringer som vi aldri før har stått overfor. Sosiale former og institusjoner når ikke lenger å finne feste, og kan ikke fungere som referanserammer for menneskelig aktivitet og langsiktig livsplanlegging. Individet må finne egne måter å organisere sitt liv på (Giddens 1990, Bauman, 2006).

Det å føle seg hjemme et sted, innebærer å ha oppholdt seg på det stedet en stund, stole på at her er man hjemme, dette vil vare, dette er det trygt å knytte seg til. Men når hjemmet, stedet, verden stadig endrer seg, kommer ikke denne følelsen automatisk. Tilhørigheten til et sted, eller til verden, er ikke, som Julys tittel også impliserer, noe man tar for gitt. Man kan si at når strukturen ryker, følger fremmedfølelse og uro. Giddens setter opp et bilde på hva det er som skjer. Det vil si, han ser på det bildet vi har av verden som rammet inn og støttet opp av det han kaller ”a framework of reality” (Giddens 1991, 36). Det dreier seg om et rammeverk av virkelighet, og innenfor der verden slik vi forstår den, og oss selv slik vi forstår oss selv i verden. Rammeverket er den strukturen som formes fra vi er små, som ”traces in the mind” (Giddens 1984, 17). Gjennom repetitive handlinger skapes følelsen av å være del av en felles virkelighet: Slik er verden; slik er vi; slik skal det være. I første omgang er det den foregående generasjonen som etablerer vår følelse av en virkelighet: “As developed through the loving attentions of early caretakers, basic trust links self-identity in a fateful way to the appraisals of others” (Giddens 1991, 38). Vi danner oss en grunnleggende tillit til ”the

coherence of everyday life”, til hverdagslivets flyt og gjentatte handlinger, til andre mennesker, verden som sådan og til vår egen forståelse av et selv i verden (ibid.).

Fornemmelsen av tillit til omverdenen er essensiell for følelsen av ontologisk sikkerhet. Begrepene sikkerhet og tillit er psykologisk forbundet; det vil si at følelsen av å eksistere i verden, og i en verden man forstår, er et følelsesmessig heller enn et kognitivt fenomen, forankret i det ubevisste. Giddens skriver at filosofer har vist, at ”der på det kognitive niveau kun er ganske få aspekter af vores personlige eksistens – om nogen overhodet – som vi kan være sikre på” (Giddens 1990, 83). Han viser til angst for at andre går rundt og tenker stygt om en, eller angst for atomkrig. Risikoen for en atomkrig er til stede som en immanent mulighet i verden i dag, og siden ingen har direkte adgang til andres tanker, kan heller ingen – logisk mer enn følelsesmessig – være sikker på, at andre mennesker ikke konstant har ondsinnede intensjoner (Giddens 1991, 84). Hvorfor går man ikke da rundt i en tilstand av konstant frykt? Det er den langsomt oppbygde tilliten som beskytter oss. Den fungerer som en ”protective cocoon” som gir oss den nødvendige følelsen av trygghet som vi trenger for å fungere i hverdagen (Giddens 1991, 40).

Som Giddens understreker, er det repetisjonen av handlinger som opprettholder strukturen. Ved å utføre handlingene litt annerledes, altså ved å foreta små brudd, kan strukturen endres, og med det forstyrre tilliten til ”the coherence of the object-world” – den grunnleggende forståelsen man har av verden (Giddens 1991, 66).⁹ Dette gjelder selv om det foregår i voksen alder. Det ligger en emosjonell investering i de tilsynelatende små rutinens forutsigbarhet i hverdagen, og når de av en eller annen grunn brytes, rokker det ved underlaget vi står og går på, ”the very roots of our coherent sense of ‘being in the world’” (Giddens 1991, 66). Det er ikke alltid en bevisst handling å reagere. Man kan rasjonelt sett være enig i at en sosial kode ikke *burde* være så viktig – men likevel *føle* at den er det, og at det er feil å gå imot den. Selv solide aspekter av individets personlighet kan bli skrellet av eller endret, og følgelig veller angsten inn. Angst beskriver Giddens som det å ikke kjenne seg igjen, og å ikke være klar over hva som skjer og skal skje (Giddens 1991, 87). Giddens siterer Helen Lynd: ”We have become strangers in a world where we thought we were at home. We

⁹ Giddens redegjør for hvordan små brudd på sosiale handlinger kan påvirke samfunnsstrukturen gjennom Strukturasteorien utformet i årene omkring 1984. Her ser han på både makronivåstudier av sosialt liv – det store bildet – og mikronivåstudier – hverdagslivets betydning for den enkelte. Han tar utgangspunkt i at det er mennesker som skaper og utgjør et samfunn. Aktør- og strukturperspektivet er ikke uforenlige, men står i et gjensidig utfyllende forhold til hverandre. Samfunnsstrukturene opprettholdes og gjenskapes gjennom enkeltpersoners og grupperes handlinger og samhandling. Strukturen er altså den som på en og samme tid muliggjør og begrenser handlingsmulighetene (1984, 19).

experience anxiety in becoming aware that we cannot trust answers to the questions, “Who am I?” “Where do I belong?” (Lynd sitert hos Giddens 1991, 66). Dette er spørsmål som det tilsvarende søkes og gis svar på hos July – i et flertydig “here” – og som de nordiske forfatterne Edelfeldt, Aidt, Helle og Marstein også griper tak i.

Queerteori

Ambivalensen som kommer til uttrykk i litteraturens ”her” – som i Julys *No One Belongs Here More Than You* – baserer seg på ontologi og perspektiv. Det er usikkert hvordan fiksjonsuniverset plasserer seg i forhold til verden. Det kan være en realistisk avspeiling, en alternativ visjon eller et opplevelsesrom som spiller på spenningen mellom de to. Et viktig aspekt ved de skeive perspektivene som skaper fiksjonsuniverset, er ikke minst kjønns- og seksualitetsforståelsen.

Vi kan med utgangspunkt i July si at fiksjonuniverset er det motsatte av firkantet (A4), og at karakterene er det motsatte av streite. July er, i hele sitt skriveuttrykk og sin tematikk, det man kan kalle queer eller skeiv. Også de nordiske forfatterne ligger i feltet mellom det streite – det som passer innenfor virkelighetens rammeverk, og det skeive, som går på tvers og dermed er et *forestillingens* rammeverk.

Queerteoretikere stiller seg kritiske til den konseptuelle dualismen som skaper ideen om den avvikende som *den andre* (Seidman 1996). Deres anliggende er å rette fokus mot ikke bare det som er skeivt, men mot det som er normativt. Queerteorien opptar seg med “the center and not just the margins”, og gjør således analysen sin gjeldende for all slags adferd, ikke bare den som bryter eller tøyer normen (Seidman 1996, 138). Å rette blikket mot normalen, og stille spørsmålet: ”Hvorfor skal dette være normalen, og ikke dette (det unormale)”? – er, som denne oppgaven vil vise, det Miranda July og i varierende grad de nordiske forfatterne gjør når de fremstiller det normale og unormale uten skiller, og i stadig glidende overganger. July tar en normal situasjon og vrir den så den blir skeiv (*quirky*), og sier: *Sånn* er det, og du hører til *her* – som en motsats til det streite, et *der*.

Queerbevegelsen tok form i USA omkring 1990, og samtidig kom det i inspirasjon av feministisk teori samt Michel Foucaults arbeider, etterspørsel om en mer nyansert og problematiserende diskusjon rundt seksualitet, samfunn, identitet og ekskludering (Rosenberg 2006). Queer er dermed en videreutvikling og påbygging av feministisk, lesbisk og gayteori og gayaktivisme. Ideene om seksualitet stammer fra ulike hold – fra naturvitenskapen, religion, politikk og økonomi. Det er disse ideene som undersøkes i Michel Foucaults serie *L'histoire de la Sexualité* (3 bind, 1976 - 1984). Å vise hvordan kategoriene har endret seg

gjennom tidene, er en måte å argumentere for at seksualitet ikke er noe essensielt, tidløst eller medfødt, men snarere en sosial konstruksjon som kan påvirkes og manipuleres. Butler, Giddens og Bauman bygger i stor grad på Foucault i sine analyser av den flytende modernitet, identitet og seksualitet.

Queer brukes ofte som paraplybetegnelse på gruppen homo-, bifile og transpersoner, vanligvis forkortet til HBT (Rosenberg, 11, 2002), noe som, ifølge sosiolog og queerteoretiker Steven Seidman skaper en tiltrengt trygghet og anonymitet mot stigmatiserte grupper som for eksempel bifile:

In describing the constitutive factions of the category, respondents demonstrate how the queer label crosses distinctions among sexual identity categories and differences, between men and women (or constructs them as “degrees of gayness”), collapses stigmatized sexual identity categories with the category “transgenders” and, consequently, constructs a safe if anonymous space for bisexual[s]. (1996, 323)

Begrepet bidrar ifølge Seidman også, i all sin flertydighet og generelle fokus på alt som går på tvers (ikke bare seksualitet), til å utviske ”differences in the construction of a binary world populated by queers and non-queers” (ibid.). Ettersom queer har sitt utspring i den homopolitiske bevegelsen, er det selvfølgelig bruddet mot *seksuelle* normer, strukturer og identitet som står i fokus (Ambjörnsson 2006, 9), og det er nok dette mange først tenker når de hører ordet. Men queer er likevel åpnere enn termer som går kun på seksualitet. Å være skeiv kan i en videre forstand bety å være åpen og alternativ og tolerant overfor det skeive.¹⁰ Teoretikerne mener det nettopp er et poeng at begrepet er utflytende i sin karakter - det er ment å skulle bryte opp kategorier, ikke selv forvandles til en (jf. Ambjörnsson, Rosenberg, Seidman.)

Judith Butler regnes som opphavskvinnen til queerteorien. I sin berømte bok *Gender Trouble* (1999) bruker hun blant annet konsepter fra freudiansk psykoanalyse til å undersøke kulturelle antakelser om sosialt og biologisk kjønn og seksualitet. I forgrunnen står det mangetydige, relasjonelle, vilkårlige og flytende. Butler er opptatt av hvordan våre identiteter som menn, kvinner, homo- og heteroseksuelle ikke er kategorier av essens eller noe fast. Hun er opptatt av ulikhetene som finnes *mellom* kjønn og andre identitetskategorier, og mener at identitetskategorier (som mannlig og kvinnelig identitet) er ekskluderende fordi de bestemmer hva som er innenfor og hva som er utenfor. (1992, 126). *Gender Trouble* handler blant annet

¹⁰ Et lokalt eksempel på ‘queer’ brukt i politisk sammenheng er Oslo Queer Festival 2010. Festivalen promoteres på hjemmesiden som ”a festival that wants to create a space for everyone who feels that they don’t fit into the normative roles and lifestyle we see everywhere in society today. The festival seeks to create diversity where everyone fits in, free for racism and sexism, and where everyone is part of making the festival happen together!” (Oslo Queer, 2010).

om å løse opp den skjematisk oppsatte regelen om at det feminine er forbeholdt kvinnen, og det maskuline forbeholdt mannen:

If it is possible to speak of a “man” with a masculine attribute and to understand that attribute as a happy but accidental feature of that man, then it is also possible to speak of a “man” with a feminine attribute, whatever that is, but still maintain the integrity of the gender. (Butler 1999, 33)

I denne oppgaven er det nettopp et poeng å løfte frem det som ikke er enkelt plasserbart i en kategori, og dermed kan sies å fungere som kategorioppløsende. Fokuset ligger på viktigheten av det som befinner seg utenfor, bortenfor eller mellom kategorier.

Gjennom tidene har måtene å definere seksualitet på produsert tydelige kategorier for hva som er ansett som rett og galt – vanligvis knyttet til ideer om reproduksjon og familieliv. Som kulturanthropologen og queeraktivist Gayle Rubin understreker, ser våre tanker om seksualitet ut til å være delt i to, der visse ting plasseres i kategorien for det positive, riktige, moralske, mens andre ting plasseres i kategorien for det negative, gale og umoralske (Rubin, 1997). I analysen av tekstene vil jeg forsøke å vise hvordan forfatterne og deres karakterer også preges av denne todelte tankegangen, og hvordan de fremviser både fordeler og ulemper ved oppløsningen av en slik moralsk fordømmelse.

Butler henter i sitt arbeid inspirasjon fra både poststrukturalistiske tenkere og eldre feministiske teoristudier. Allerede i 1949 formulerte Simone de Beauvoir tesen ”man fødes ikke kvinne, man blir det”, og både Monica Wittig og Adrienne Rich var tidlig ute med å formulere ideer om hvordan kvinneidentiteten ikke er en opprinnelig naturlighet, men en effekt av en heteroseksuell maktordning (Ambjörnsson 2006, 138). Fanny Ambjörnsson skriver at en mulig grunn til at Butler har status som ”nägot av en värdsstjärna” innenfor queerteorien, skyldes at hun er ekstra radikal i å hevde at ikke bare er genus kulturelt betinget men også det fysiske kjønn, og at hun i tillegg, i sin modell, gir oss en mulighet til forandring (ibid.).¹¹ Vår opplevelse av kjønnsidentitet er ikke enhetlig, og kommer ikke fra samme kilde – dermed kan den aldri helt styres eller reguleres. Den er bevegelig og dermed foranderlig. Ved å utføre handlingene våre skeivt, vil kjønnsforestillingene slippe mer og mer. Den ”utopiske visionen om ett kön” ligger ifølge Butler ikke bortenfor, men innenfor den nåværende samfunnsstrukturen (Ambjörnsson 2006, 138-139).

¹¹ Tross at hensikten med kjønnsbegrepet var å poengtere kulturens påvirkning, mener Butler at en oppdeling mellom sosialt kjønn og biologisk kjønn, har en tendens til å gjenskape forestillingen om at det eksisterer en naturlig, førkulturell og opprinnelig mannlighet og kvinnelighet. Butler anser også det man opplevde som evig, opprinnelig og stabilt – det fysiske og *biologiske* kjønn – som sosialt skapt. Biologisk kjønn er ifølge Butler en effekt av våre sosiale og kulturelle forestillinger om hva biologisk kjønn er, ikke et uttrykk for en iboende, kjønnsbasert essens.

3. Giddens og Butlers fremtidsvisjoner

If gender is not tied to sex [...], then gender is a kind of action that can potentially proliferate beyond the binary limits imposed by the apparent binary of sex. [...] But how would such a project become culturally conceivable and avoid the fate of an impossible and vain utopian project? (Butler 1999, 152)

Begrepene jeg vil diskutere i dette sitatet, er kjønn og utopi. Butler ønsker blant annet å løse opp kategorier og bevege seg bortenfor det hun ser på som snevert etablerte og kulturelt konstruerte tankesett. Når Butler ser for seg en verden fri for dagens kjønnskategorier, er det en forestilling av en enda ubegått vei som leder videre fra der vi står i dag. Likeledes, når Giddens ser en verden med et oppløst rammeverk, antar han via forestillingen hvordan utviklingen videre vil være. Med visjonene sine bærer teoretikerne oss over i et nytt sted. Giddens, Bauman og Butler skaper alle med sine teorier og beskrivelser et bilde av samtida, men det å se linjene mellom før og nå – hvor de bryter og hvor de fortsetter å følge – bærer nødvendigvis med seg et blikk inn i fremtiden. Sosiologien og filosofien er dermed naturlig fremtidsrettet, fordi de via historien forsøker å forutse og påvirke utviklingen. Bildet av virkeligheten er derfor ikke et bilde uten forestillinger.

Butler er opptatt av hvordan fremtidsvisjonen skal kunne bli kulturelt og virkelig forestillingsbart, og ikke bare en forgjeves utopi. For Butler er den løse og urealistiske utopien forestillingen om at det fantes en forhistorisk tid hvor det iboende kvinnelige – ”the authentic feminine” (1999, 49) – kom til sin rett. Butler skriver i *Gender Trouble* at: ”This text continues [...] to make gender trouble” – i troen på at en annen virkelighet finnes, bortenfor de biologiske ideene om kjønn, og de illusoriske ideene om identitet vi har i dag (46). Troen på, og forestillingen om noe annet, som vi aldri før har sett, er altså fundamental for å skrive en bok som *Gender Trouble*, for at mennesker skal skape, ”gender trouble”, i det hele tatt for at vi en dag skal nå frem til en annen måte å være menneske på, og ikke bare være her vi er.

Giddens kaller dette ”utopisk realisme” (1994b, 133). I et intervju for *Moderne Tider* sier han at det er nødvendig å vende tilbake til en utopisk tenkning: ”Ikke at vi får et grønt Utopia, hvor vi alle cykler, men vi må tenke spekulativt. Problemet er, at vi tenker negativt. Det der er brug for, er plads til begejstring. En opfattelse af, at guldalderen ligger foran os” (Giddens sitert hos Qvortrup 2009). Giddens mener at utopien ikke er et såkalt tapt paradys, men å finne i en begeistret og visjonær framtidspositivisme. Det er i forestillingen av alternative fremtider, at håpet for en gang å kunne nå dit, ligger.

Modernitet er i sig selv fremtidsorientert, forstået på den måte, at fremtiden har status som hypotetisk modelskabelse. [...] foregribelsen av fremtiden bliver en del af nutiden, og derved med til at præge, hvordan fremtiden rent faktisk udvikler sig. Utopisk realisme kombinerer at

”åbne vinduerne” ud mod fremtiden med en analyse af de løbende institutionelle tendenser. Som en følge heraf er de politiske fremtid’er en del af nutiden. [...] hvordan kan en post-moderne verden tænkes at se ud? (1994b, 152)¹²

Troen på visjonen er essensiell, og virkeliggjørelsen av visjonære mål ligger altså i evnen til å forestille seg nu’et i fremtiden. Bo Kaspersen skriver i en anmeldelse av boken *The Consequences of Modernity* (1990) at Giddens har ”en kombination af stor teoretisk viden og en god portion sociologisk fantasi” (Kaspersen 1991, 113). Realisme i seg selv er viktig, mener Giddens, for ideene skal ha rot i de eksisterende sosiale prosessene, men ”almindelig realisme savner begejstring. Det er vigtigt at finde et alternativ” (Giddens sitert hos Qvortrup 2009). Ett slikt alternativ, som bringer idealistiske visjoner inn i samfunnet, er de sosiale bevegelsene, som miljø-, arbeids-, og kvinnebevegelsene. At det senmoderne mennesket er fremtidsrettet, tenker refleksivt og ser konsekvensene, må brukes konstruktivt.

En avgjørende forskjell mellom Giddens og Butler er likevel at Giddens i høyere grad tar høyde for det smertefulle og kompliserte ved å bryte ut av et rammeverk, og å tilpasse seg et nytt, mer utflytende rammeverk. Der Butler vektlegger det positive ved frihet og brudd med tradisjoner og bindinger, griper Giddens også tak i frihetens bakside ut fra sosiale og psykologiske konsekvenser. Giddens forbehold er viktig for analysen av oppgavens litterære tekster fordi den setter opp rammverket som skiller det rommet de nordiske forfatterne skriver fra, med henblikk og visjoner som strekker seg ut i det åpne rom – og det rommet Julys skriver fra, det åpne.

Det lille bildet – mikroutopia

Literature is my Utopia.
Here no barrier of the senses shuts me out.
– Helen Keller, 1903

Antitesen til Giddens bindende rammeverk er Utopia. Det er et drømmeland, et tomt rom uten vegger og begrensninger. Ofte uttrykker utopien en lengsel om å bryte med det velkjente (Høholt 2009, 3). En utopi kan stå for noe som har vært og som er ufremkallelig – det tapte paradiset – men den kan også være, slik den er hos Giddens og Butler, en visjon om noe man tror eller ønsker skal komme. Utopien kan ha feste i virkeligheten, eller den kan være ren fantasi. I eventyrfremstillinger for barn, er utopien et sted man kan komme til hvis man bare tror på det *nok*; en tro som går igjen i noen av oppgavens novelletekster.¹³ Historisk sett

¹² Giddens bruker termen post-moderne for det som kommer etter (sen)moderniteten.

¹³ Eksempler fra eventyrene er Disneys versjon av *Pinocchio* (1940): “If your heart is in your dreams/No request is to extreme/When you wish upon a star/As dreamers do” (Washington, 1949) og Dreamworks’ *The Prince of*

beskriver utopien en form for idealstand – den er drømmen om en bedre verden. Slik sett rommer utopien også en samfunnskritisk dimensjon; ved å sette opp et positivt motbilde peker utopien på mangler i det eksisterende systemet. Utopien er både et godt sted, og et ikke-eksisterende sted, en ubestemmelig sone plassert mellom realiteten og fantasien (Lauberg 2010, 4). Denne dobbeltheten innfanget utopibegrepets opphavsmann, Thomas More ved å navngi øya Utopia på bakgrunn av ordspillet ”eu-topos” – det gode sted, og ”ou-topos” – intet sted (ibid.).¹⁴ Utopiske motiver sier altså, gjennom å vise hva som *kunne* vært, noe om hva som *er*; de sier noe om virkeligheten, verden eller dagens samfunn. Utopias motsetning er Dystopia, første gang fremstilt og navngitt av John Stuart Mill i 1868.¹⁵ Men i dag er, som Giddens påpekte, drømmen om de store ideologiene lagt død. Verdensutopien er ikke lenger et levende bilde. I stedet kan man si at den er erstattet av flere små; for Giddens blant annet av engasjement som gir grunn for optimisme i hjemmet og på arbeidsplassen, som for eksempel sosiale organisasjoner. Kunsten inklusiv den litterære kunsten, bidrar også med små utopier. Det blir i den anledning viktig å diskutere samtidskunstens rolle i forbindelse med utopien og de små bildene, her representert av Nicolas Bourriaud, Miranda July og Zygmunt Bauman.

Novelleforfatterne i denne oppgaven tilbyr (i motsetning til ett stort) flere små bilder på andre verdener, eller verden sett fra andre vinkler. Det finnes en dobbel dimensjon i denne representasjonen i form av at de litterære verkene, i tillegg til å være utopiske bilder i seg selv, også fremstiller små bilder innenfor sine egne univers, nemlig karakterenes utopiske visjoner. Både de litterære verkene og drømmebildene innenfor, med elementer av noe godt (utopisk), noe vondt (dystopisk) og ikke-eksisterende, forekommer som noe man som leser tror på, men med et visst forbehold: Er det bare en drøm? Er det bare tull? Utopien viser seg dermed i litteraturen tematisk så vel som i formen ved at den noen ganger synes å være parodisk i forhold til selv, som når karakterenes drømmer fremstilles på grensen til det karikerte. Da kan man som leser undres om det er karakterens drømmer eller vår egen verden som kritiseres. Er drømmen et bilde eller et motbilde på virkeligheten? Nettopp fordi utopien står for både løse drømmer og visjonen om en fremtidig virkelighet, for både det politiske og det useriøse og naive, fremtrer den i ulike former og på ulike plan i denne oppgaven. Det som er virkelig, og

Egypt: “There can be miracles when you believe/Who knows what miracles you can achieve/Somehow you will/You will/When you believe” (Schwartz, 1998).

¹⁴ Thomas Mores klassiker *Utopia* (1516) er en fiktiv, detaljert reisebeskrivelse av den oppdiktete øy Utopia, et idealsamfunn i fullkommen balanse, og sosial og økonomisk harmoni.

¹⁵ Eksempler på utopiske motiver i populærkulturen er grafittimaling, fornøylesparker (“Kardemomme-by” i Kristiansand Dyrepark), sci-fi-filmer/tv-spill, musikkfestivaler som *Roskilde festival* og *Woodstock*, realityserier som *Robinson* og *Paradise Hotel*. Dystopiske motiver er ofte forvrengte utopier, som når mennesket prøver å ta kontroll over naturen, som i fremstillinger av Mary Shelleys *Frankenstein* (1818), eller kontroll over drømmene, som i filmen *Inception* (Noland 2010).

det som er utopisk, står mot hverandre i uetablerte forhold, med uklare skillelinjer mellom seg.

Mills Utopia er lite fremstilt i kunsten i dag. Den franske filosofen, kunstteoretikeren og -kritikeren Nicolas Bourriaud kommer i den forbindelse inn på ideen om mikroutopien. Med mikroutopier henviser han til den nye kunstens mer lokale og eksperimenterende konstruktive utopiske bestrebelse, som står i kontrast til de store klassiske utopiene ved å være relative (Barlyng 2010). I et intervju gjort i forbindelse med utgivelsen av *Esthétique relationnelle* (1998), uttaler Bourriaud:

Avant gardes were about utopias. How is it possible to transform the world from scratch and rebuild a society which would be totally different? I think that is totally impossible and what artists are trying to do now is to create micro-utopias, neighborhood utopias, like talking to your neighbor, just what's happening when you shake hands with somebody. This is all super political when you think about it. That's micro-politics. (Bourriaud sitert hos Moss 2003)

I vektleggingen av det hverdagslige og lokale, avspeiler Bourriaud et fokus vi finner hos både Giddens og novelleforfatterne. Forholdet mellom mennesker, det relasjonelle i kunsten og i opplevelsen av kunsten, ser Bourriaud i sammenheng med kapitalismen i den vestlige delen av verden og dens fremmedgjøring av subjektet og ekte sosiale relasjoner i dagens samfunn; relasjonell kunst fremstår i denne historiske konteksten som "utopier om nærhet" (Bourriaud 2007, 11). Den modernistiske kunsten var alltid preget av klare, gjerne politiske fremtidsvisjoner.¹⁶ Den relasjonelle kunsten i vår tid derimot, "modellerer mulige universer" heller enn å komme med et konkret motbilde (Bourriaud 2007, 15).¹⁷ Det relasjonelle formspråket er dermed ikke et lineært brudd som handler om fortiden eller fremtiden; det kan betraktes som et brudd *i* nåtid og *for* nåtiden der alternative eksistensielle potensialer for livsutfoldelse, opplevelse og virkelighetsfortolkning er sentrale størrelser: "Man kan ikke lenger betrakte samtidskunsten som et område å beskue [...]. Samtidens kunstverk gir seg i stedet som en varighet å gjennomleve, som en åpning mot grenseløs meningsutveksling" (Bourriaud 2007, 18). Det temporale, opplevde *i* kunstverket, *gjennom* kunstverket, eller *med* kunstverket, er dermed med på å skape en forutsetning for den relasjonelle estetikken.

Miranda July er kjent for å ferdes mellom og på tvers av ulike genre når hun arbeider. og hun beveger seg over i det relasjonelle når hun får novellesamlingen sin trykket opp i et bredt utvalg farger slik at man kan matche sine egne klær med boken – være en del av

¹⁶ Det henvises til avant garden og futuristene, tilhørende tiden fra ca 1920 (Bourriaud 2007, 14).

¹⁷ I en utstilling på Arken i København vår/sommer 2010 hvor temaet var Utopia, kom det frem hvordan nåtidens kunstnere er opptatt av å utvikle alternative visjoner på et lokalt plan. I programmet står det at kunstnerne har visjoner som kanskje ikke lar seg realisere i noen direkte form, men som har verdi rett og slett fordi de peker ut over det eksisterende og logiske, og insisterer på vårt potensial til å gjentolke og forandre omgivelsene (Gether 2010).

(kunst)verket – og setter selv standarden ved å for eksempel matche sokker og jakke til bakgrunnsplakater på opplesninger.¹⁸ Relasjonell samtidskunst har July også laget til Veneziabiennalen 2009: *Eleven Heavy Things* (2009) består av variert formede skulpturer (ofte med skrift på) som det er meningen man skal interaktivere med, for eksempel stå på eller omfavne. Ofte kreves det flere personer om gangen for å utfylle en figur. På denne måten omformes hele tiden uttrykket i kunstverket, samtidig som det fungerer som møteplass for beskuerne, som slik forvandles til deltakere. *Learning To Love You More* (2009-) er et annet kunstprosjekt July jobber på i samarbeid med Harrell Fletcher. Det er et nettbasert prosjekt hvor beskuerne/deltakerne bes om å bidra med historier og fotografier ifølge instruksjonene kunstnerne legger ut på siden.¹⁹ Kunsten blir således et møtested mellom mennesker framfor mellom materielle objekter, der man kan være med å skape, gjenskape og omformulere.

Zygmunt Bauman skriver at kunsten alltid er rask til å gi symbolske bilder av livsopplevelsen gjennom formen som utøves og virkemidlene som brukes, om ikke direkte, så i de implisitte budskapene (Bauman 2002, 106). Den relasjonelle kunsten, eller happenings og kunst-eventementer som Bauman også kaller det, viser et aspekt ved vår tid gjennom å være ”offentlige prøver på tingenes forgjengelighet, og opplevelsen som trer i stedet for det som oppleves” (ibid.). Kunstformen gjenspeiler en tendens ved den flytende modernitetens tilværelse som fragmentert og oppstykket, og hvor sosiale relasjoner kan ses på som en serie av episoder med stadig nye begynnelse (Bauman 2000, 105). I *Liquid Love* (2003) beskriver Bauman hvordan kjærlighetsforhold ofte ses på som ”love experiences”: De er noe vi opplever og prøver ut, blir ferdig med for så å gå videre (Bauman 2003, 7 og 24). Han ser en sammenheng mellom tendensen til det han kaller avsluttede kapitler og enkeltstående episoder der ”fortsettelse ikke følger”, og tendensen er å frlegge seg eller avvikle sitt ansvar, eller kanskje ikke engang påta seg det i utgangspunktet: ”Holdbarhet står ikke lenger høyt i kurs og betraktes ikke som en nyttig kvalitet” (Bauman 2000, 105). En konsekvens av at omverdenen synes uholdbar og flytende, er at man får et annet forhold til nærhet og avstand også når det gjelder andre mennesker. Å støtte seg til en annen, innebærer en risiko i at det mennesket, som en selv, er fri og flytende. Det tryggeste er å ikke lene seg til det. Kanskje kan serie-tendensen i tilværelsen, som speiles i innstillingskunsten, også skimtes i novellegenren. Også her er det stadig nye slutter og begynnelse, og de kan, men trenger ikke, ha noe å gjøre med hverandre. Dessuten kan kunst, også litterær kunst, som engasjerer seg i det sosiale, også

¹⁸Se for eksempel bilder fra opplesning på *Modern Times Bookstore* i The Mission på http://sfist.com/2007/05/17/the_on_miranda.php. Nedlastet 22.09.10.

¹⁹Oppgavene baserer seg ofte på forbindelsene mellom mennesker. Eksempelvis “Assignment #56. Make a portrait of your friend's desires” og “Assignment #30. Take a picture of strangers holding hands” (July 2009).

tolkes politisk. Gjennom å stille spørsmål, og fremme nye alternativer til vår egen verden, holdes kunsten åpen og bevegelig til hele tiden å bli omdefinert. Dette kan man se på som en slags poetikk, mikroutopien som kunstens evne til å hele tiden tilføye nye navn og begreper til det som ikke lar seg spikre fast, til det som er levende og bevegelig. Som Bourriaud skriver: ”En fremstilling er kun et øyeblikk [...] av virkeligheten; ethvert bilde er et øyeblikk [...]. Er denne temporaliteten stivnet eller gir den tvert om muligheter? Hva er et bilde som ikke inneholder noen fremtid, ingen ’livsmulighet’, om ikke et dødt bilde?” (Bourriaud 2007, 114).

Siden novellene i oppgaven rører ved vår verden i dag og fremstiller alternativer til eller varianter av den gjennom å skissere karakterenes verden og karakterenes visjoner, er de det Bourriaud kaller levende bilder. Gjennom sine ulike koplinger til virkeligheten, drømmen og tiden, kan novellene leses som mer eller mindre performative utspillinger av Giddens’, Baumans og Butlers visjoner om en annen verden.

Analysedel

I kapitlene som følger vil jeg gå inn i hver enkelt korttekst og novelle i form av en analyse med fordypning i de teoretiske punktene presentert ovenfor av hovedsakelig Giddens og Butler, og innslagsvis Bauman og Bourriaud. Hvert kapittel hos de nordiske forfatterne starter med en presentasjon av forfatteren, fulgt av en kort gjennomgang av dennes tekst, og deretter en analyse. Jeg vil starte med de fire nordiske forfatterne, i rekkefølgen Marstein, Edelfeldt, Aidt, og Helle. Så følger en presentasjon av July, en generell karakteristikk av hennes novellesamling som helhet, og deretter en fordypet gjennomgang av Julys hovedtemaer belyst av fem utvalgte noveller: ”Mon Plaisir”, ”Making Love in 2003”, ”Majesty”, ”Ten True Things”, og ”The Shared Patio”. Her vil handlingen komme frem parallelt med analysen, og fokuset vil ligge på de delene av handlingen som er mest relevant for poengene i analysen.

Overordnet skal jeg undersøke novellenes ulike måter å omhandle den senmoderne tematikken på, og vil i den forbindelse også trekke inn begrepene chic-lit og postfeminisme. Gjennomgående for alle novellene er oppbrutte rammeverk og nye valgmuligheter med fremmedfølelse og retningsløshet som følger, elementer av forvridde eventyrmotiv, og store spørsmål belyst gjennom mindre bilder, blant annet gjennom fokuset på sko.

Hovedpunktene for analysen vil være karakterenes, leserens og den implisitte forfatterens plassering i forholdet rammeverket og det åpne rom. Rammeverket, som teoretikerne Giddens og Bauman har redegjort for, står for tradisjoner og vaner; de mer eller mindre synlige sporene i sinnet. Jeg vil vise hvordan teorien utspilles og eksemplifiseres via novellekarakterene. Rammeverket kan i novellene stå for barndommen, det faste og det trygge, og nettopp derfor også for det som verker og presser; rammeverket utgjør et rom som det på en gang er godt og vondt å bryte ut av. Det åpne rommet kan være rommet utenfor rammeverket – det utrygge – eller det kan være den generelle drømmen om noe annet: Det frie, det åpne og det bindingsløse i positiv forstand. Butlers teori om kjønnsfrihet befinner seg lengre ut i dette åpne rommet enn sosiologene Giddens’ og Baumans teorier. I de tilellene hvor drømmen symboliserer det åpne rommet, er virkeligheten og rammeverket noe som ødelegger for drømmen. Som regel befinner karakterene seg et sted imellom de to rommene, hvor et litt utflytende rammeverk symboliserer virkeligheten, og drømmene symboliserer det frie rom.

På veien mot plasseringen av novellenes ”her”, og karakterenes, lesernes og de implisitte forfatterens forhold til rammeverket, vil det komme frem at vi har å gjøre med to former for grupperinger, slik inndelingen også impliserer: De nordiske forfatterne tar et

forbehold og et kritisk standpunkt til senmoderniteten og de litterært skisserte, senmoderne virkelighetene som kan minne om Baumans og Giddens' forbehold. Julys "her" er et annet sted, fjernere fra lesernes virkelighet, og fjernere fra de nordiske universene. Det er et sted som befinner seg lengre inn i det åpne rom, og dermed teoretisk sett nærmere Butler.

I analysen av Julys noveller, vil jeg fokusere på hvordan drøm og virkelighet står i et utydelig og glidende forhold til hverandre. Stort sett er grenser og regler utvisket og annerledes enn i det rammeverket vi som lesere befinner oss i. Dette gjelder i høy grad kjønnsrollefremstillingen, og det Butler kaller den heteroseksuelle matrise. Både tematisk og formmessig bryter tekstene med det forventede, men uten at det vektlegges eller står i fokus. Man har følelsen av å bevege seg, sammen med fortelleren, i et åpent og fremmed landskap, skildret drømmeaktig. Drømmen, det usynlige og det ukategoriserte spiller en like stor, eller større rolle enn det entydige, strukturelle, begripelige og synlige. Hovedkarakterene i Julys noveller er gjennomgående ensomme, og de søker en plass. De befinner seg i det åpne, utopiske rom, men for dem å finne en plass iblant de andre får ofte konsekvenser for hele bildet, også den delen av bildet som er innenfor et rammeverk av virkelighet. Denne konverteringen over fra det såkalt normale, til det såkalt skeive, foregår på en mild og diskret måte, i tråd med bokas tittel og tonen som gjelder for hele samlingen. Den tradisjonelle, binære oppdelingen i rett og galt, normalt og unormalt, heteronormativt og skeivt er oppløst, og i de mest ekstreme tilfellene gis det inntrykk av at en slik tankegang aldri har eksistert.

4. Trude Marstein og kortteksten ”Noen”

Den første novellen jeg skal analysere, er Trude Marsteins (1973) ”Noen”. Kortteksten tilhører debutboka *Sterk sult, plutselig kvalme* (1998), som Marstein mottok Tarjei Vesaas’ debutantpris for. Det litterære Råd roste særlig Marsteins kunnskap om virkemidler og hennes fortellertekniske grep (Seiness 1999). Siden har hun utgitt verk i ulike sjangere, og mottatt flere priser, sist Kritikerprisen 2006 for romanen *Gjøre godt*. Marsteins stil er blitt sammenlignet med Nathalie Sarraute, som videreførte *stream of consciousness*-tradisjonen fra James Joyce i det hun skildrer ”bevissthetens bevegelser frem og tilbake med tiltrekning, frastøtelse og maktkamp” (Granlund 2008, 5). Med sin realistiske og knappe stil sammenlignes Marstein også med Kjell Askildsen og ikke minst Helle Helle, som hun har oversatt bøker av.

Med essay- og artikkelsamlingen *Konstruksjon og inderlighet* (2004), hvor hun uttrykker egne meninger om klassiske og nye tekster, markerer Marstein seg også som en god leser. Ingunn Økland skriver i en anmeldelse av samlingen at Marstein, med sitt litteratursyn, plasserer seg i:

en klassisk modernistisk poetikk, der ubehag, ambivalens og originalitet regnes som den gode litteraturens karakteristika. Hun forfekter et kunstbegrep som står i opposisjon til kommersialisme og underholdning. [...] Det er en streng og asketisk poetikk uten sympati for åpne erkjennelser, høylytte bilder eller blottlagte følelser. Snarere er den gode litteraturen preget av et ekstremt kontrollert forhold mellom nærhet og distanse i både persontegning og språkbruk. (Økland 2004)

Hvis vi følger denne beskrivelsen av litteratur som Marstein både verdsetter og selv aspirerer til, befinner hun seg ganske fjernt fra July, flere av de andre forfatterne, og ved første øyekast termene chick-lit og postfeminisme. Det er kanskje nettopp ”høylytte bilder og blottlagte følelser” som gjelder i de andre forfatternes tekster i oppgaven. Men Marsteins tekster sies også å preges av mangel på tydelige plott og dramaturgiske spenningskurver; en struktur som går igjen hos både Aidt, Helle og July. Det samme gjør de detaljrike beskrivelsene: Marstein går *nært* på livet. Hun mener at litteraturen skal ligne på livet, og at livet, eller det eksistensielle, er trivielt (Marstein 2004, 43). Merete Grøsvik Granlund skriver i en artikkel at Marstein, gjennom sitt nye språklige uttrykk, får frem det underbevisste og gjenkjennelige i leseren: ”de overraskende selvfølghetene” (Granlund 2008, 4).

Sterk sult, plutselig kvalme, er en samling korte tekster som alle tematiserer kjærlighetsforhold eller seksuelle forhold mellom menn og kvinner. ”Magien er definitivt brutt i Trude Marsteins samlivsscener,” skriver Kari Mørkved i en anmeldelse (Mørkved 1998). Skildringene preges av ekstreme motsetninger mellom luftige, lette, romantiske

drømmer, og fysiske, tydelige og ekle detaljer. I *Tankevaser – om norsk 1990-tallslitteratur* skriver Per Thomas Andersen at skjønnlitterære fortellinger representerer et nivå i det senmoderne samfunnets refleksivitet. Trude Marsteins litteratur er et eksempel på hvordan det moderne selv (jf. Giddens) er et refleksivt prosjekt (Andersen 2003, 144). Samtidig setter Marstein teorien på prøve. Hun viser ”det refleksive jegets overreflekterende svev. Hvordan i all verden skal man kunne få fast grunn under føttene?” (ibid.). I Marsteins litteratur og virkelighet skal vi nå se hvordan orienteringsrammer og idealer er mer eller mindre brutt sammen, og at kategorier er i oppløsning; også kjønnskategoriene. I forbindelse med *Sterk sult plutselig kvalme*, skriver en anmelder at han er imponert over Marsteins evne til å skildre så vel unge menn som unge kvinner, og at: ”Noko av det som slår meg, som mann, er kor like Marstein meiner vi er” (Tveiten 1998). Om likheten skal tolkes som en skyggeside ved rammenes oppløsning, et gode, eller rett og slett ingen av delene, er noe av det analysen vil undersøke.

Analyse av ”Noen”

I novellen ”Noen” fra *Sterk sult plutselig kvalme* ([1998]2002) møter vi en ”han” og en ”hun” som sitter på et utested og drikker øl. Man får inntrykk av at de er nylig bekjente, ganske unge, og han litt eldre enn henne. Synsvinkelen ligger hos den kvinnelige hovedpersonen, og vi får kun bruddstykker av tankene hennes. Det er et misforhold mellom det hun tenker, og det hun gjør. Hun spør om de skal drikke mer øl, som innebærer å bli sittende, mens hun egentlig ikke har råd, er lei samtalen, lei hans bevegelser, lei hele situasjonen. Tekstens ”han” fremstår som litt teit og uoppmerksom, nesten overkjørende. Han prater uten å imøtekomme, og han feiltolker henne stadig. ”Du er litt sjenert du”, sier han for eksempel, når samtalen hans mislykkes i å engasjere (37).²⁰

Likevel forblir det, på grunn av Marsteins minimalistiske skrivestil og synsvinkel, uklart for leser om det er ”han” som er en dårlig leser og kommunikator, eller om det er ”hun” som spiller for godt til at han kan klandres. Med sine utpust gjennom nesa som forestiller latter, sine vage smil og sine ”ja og ha”, så er det kanskje ikke er så rart at han oppfatter henne som sjenert (ibid.)? Hun blir jo også sittende, og spørre om de ikke skal ta en øl til. Når han spør om de skal gå hjem til ham og høre på musikk, svarer hun ja.

Etter en kort tur med verkende gnagsår (hun har nye sko, han går for fort) kommer de hjem til ham. Han fortsetter sin iherdige prat, og det kommer frem at han har vært gjennom en

²⁰ Alle umarkerte referanser i dette kapittelet er til primært teksten, Trude Marsteins ”Noen”.

vanskelig tid. Broren, som han hadde et komplisert forhold til, døde nylig. Han har et avbrutt ekteskap og en liten sønn, som er syk og bor i en annen by. Hun merker seg hvor huslig han er: Han ordner systematisk putene på sofaen, og badet er ekstremt rent. Hun virker, selv om ingenting står eksplisitt, veldig frastøtt av det meste ved han. Selv det som kunne vært positivt, overskygges av noe negativt, hun syns for eksempel ”han har ganske pen rompe, men ikke så fin bukse” (ibid). Likevel forebereder hun seg stadig på det hun åpenbart forventer skal skje – at de skal ligge sammen: ”En whisky nå, tenker hun, en whisky først” (38).

Han på sin side virker litt bæret over å ha henne med seg hjem. Uanfektet av hennes ”sjenanse”, viser han henne rundt og forteller åpent om hjemmet sitt, og om sin fortid. Han ytrer også ønske om å se henne igjen neste dag. Det er åpenbart viktig for ham å starte bekjentskapet med alle kortene på bordet. Likesom huset han bor i er plettfritt, skal også alle hans intensjoner vedrørende henne være på det rene. I novellens sluttsekvens kræsjer bildene de to har av situasjonen sammen, og i stedet for en eventuell kulminering, ebber det hele ut i en pinlig stillhet og et lydløst rap:

Jeg har ikke noe sans for ennattsopplegg, sier han, jeg liker å bli kjent med en jente før jeg ligger med henne. Hun ser på ham, sier ingenting. Hvis det er greit for deg, sier han, at vi ikke ligger sammen. Han ser ikke på henne. Selvfølgelig, sier hun, jeg hadde heller ikke tenkt. Nei, sier han, men det er hyggelig hvis du sover over. Hun nikker, smiler, tar en slurk cola. Du er fin å snakke med, sier han og smiler. Og du er pen. Han drikker hele glasset i ett og setter det fra seg på bordet. Hun ser av måten han bøyer haka mot brystet og åpner munnen på, at han raper lydløst. (39)

Virkelighetens rammeverk

Karakterene i Marsteins novelle er usikre på hva som forventes av hverandre. De mangler et felles grunnlag å gå ut ifra. Heller ikke for leseren er det tydelig hva slags situasjon vi egentlig har med å gjøre. I luften ligger det både irritasjon og kjedsomhet, men innimellom ligger det også noe annet. Marsteins beskrivende heller enn forklarende form, åpner opp for tolkning.

Den kvinnelige karakteren ”kan ikke begripe hvorfor han ikke vil ta en øl til” (36). For leser er det ubegripelige at hun *vil* ta en øl til. Hun kjeder og irriterer seg i hans nærvær. Når det er sagt, er det kanskje ikke noe annet som frister mer. Vi hører at hjemme venter oppvasken, og at morgendagen er planløs. Hennes tanker og ønsker liksom ”seiler rundt” uten mål og mening, uten entusiasme, og uten at hun tar tak i verken det ene eller det andre. Fortelleren gir inntrykk av at hun går i den retningen som er lettest: ”Det er enklest å si, skal vi ta en øl til; ikke bare enklere enn å si, skal vi gå, men enklere enn å bare sitte der med tomt ølglass ett sekund til” (ibid.). Man kan som leser få følelsen av, at midt i alt dette retningsløse,

ligger et ønske om å bli tatt tak i, av ham, eller av noe annet; noe som kan skjære igjennom. Selv er hun ikke i stand til det.

Hun forventer at han tar henne med hjem for at de skal ha sex. Det kan virke som om hun delvis ønsker dette, men det innebærer at noe mer skal skje først – en eller annen opptrapping, som at han tilbyr en whisky eller kanskje gjør en skikkelig tilnærmelse. Noen slik opptrapping kommer ikke. Ingen usindighet, inget begjær skjærer gjennom den kontrollerte (det er han som kontrollerer) situasjonen. Fra de ankommer hjemmet hans, er det som om den mannlige karakteren går inn i en slags tradisjonell ”jenterolle” ved å være den som forsiktig spør om det går greit at de ikke ligger sammen. Med dette tillegger han henne rollen som den som muligens kan, hvis han ikke er tydelig, bli skuffet, sint, kanskje føle at det ikke var noen vits i å bli med. Han er også, i motsetning til henne, den påpasselige som ikke vil drikke for mye, ønsker at hun skal ta av seg på beina, snakke om følelser og om situasjonen. Hun er stille av seg, og lukket, forteller ikke om følelser. Hadde oppførselene vært byttet om, ville vi hatt å gjøre med en mer stereotypisk kjønnsrollesituasjon, der hun vil snakke om følelser, mens han vil ha action.

Likevel er det ikke uten videre slik at de sosiale kjønnsrollene er snudd på hodet. Som både Butler og Giddens understreker, vil det aldri finnes et glassklart oppsett over hva som er ”normal” oppførsel, og hva som er brudd på den. Reglene for hvordan man skal te seg, er ikke entydige og står ikke i et fast forhold til hverandre. Derfor er det ikke klare linker for ”rett” eller tradisjonell, og ”skeiv” eller utradisjonell oppførsel. For eksempel blir kvinnens stillhet tolket av mannen som sjenanse, og ikke som, slik det lett kunne blitt gjort i en manns tilfelle, innesluttethet. Men det finnes rester av et virkelighetens rammeverk av regler og normer, som de to delvis forholder seg til, samtidig som de også trer utenfor.

Mannens forsøk på å definere situasjonen, blant annet ved å oppføre seg som om han er på date, gjør kvinnen utilpass: ”Hun har for lengst båret over med åpningsreplikken hans: Pleier du å gå her ofte? [...] Hun trodde han parodierte, at han lekte med klisjeen, men han gjorde ikke det, han var helt alvorlig” (36). Kanskje opplever hun spørsmålene og oppførselen som lite autentiske for den situasjonen de er i – at han forsøker å passe inn i en *rolle* med tilhørende manus. Kanskje virker det som et forsøk på å passe inn i en amerikansk tv-serie, der man oppfører seg på en bestemt måte når man er på date. Hun blir irritert over at hun følgelig, siden hun er høflig, tvinges inn i en tilsvarende rolle: ”Og hun *måtte* si, nei, ikke så ofte ” (ibid., min uthevning). Mannen forsøker også, når situasjonen fortsatt er udefinerbar hjemme hos ham, å prate om den, og å finne ut hva de eventuelt forventer av hverandre. Han

sier sitt, slik han sier det meste, og hun forblir taus. Hun sier ikke ifra om at han går for fort, hun forteller ikke at hun liker en helt annen type musikk, eller at hun har lyst at de skal ha sex.

Emosjonell avstand

I en ikke-akademisk kontekst kunne man kanskje vært fristet til å si at kvinnen i Marsteins tekst oppfører seg litt kult. Kanskje kulere enn hun er, det vil si, at hun gir uttrykk for å være roligere, bry seg mindre, være mer distansert enn hun virkelig er. Eller er det sånn hun virkelig er? Kul, som kommer av det engelske "cool" er et slang uttrykk som ifølge forfatterne av *Cool Rules* (2000) har hatt en oppsving de siste årene. Ordet beskriver en holdning eller type personlighet hvis konnotasjoner forandrer seg med tiden, men i alle tilfeller står det også for en "ironic detachment" (Pountain og Robind 2000, 26). Bauman støtter seg til denne boken når han sier at ordet symboliserer en ny holdning i den flytende moderniteten. I *Community: Seeking Safety in an Insecure World* (2001) skriver Bauman at *coolness* i våre dager er sterkt forbundet med "flight from feeling, from the messiness of intimacy" (Pountain og Robin, 135) passer inn i en verden der det lette og flyktige er verdsatt:

The sole attraction of the self-chosen exile is the absence of commitments, and in particularly long-term commitments of the kind that cramp the freedom of movement in a community with its 'messy intimacy'. With the commitments replaced by fleeting encounters, the 'until further notice' or 'one night' (or one-day) stands, one can delete from calculation the effects which one's action might have on the lives of others. (Bauman 2001, 105)

Å komme noen nær, uten å binde seg, er blitt et samfunnsakseptert ønske som handler om kontakt og nærhet uten presset om å skulle følge det opp, og uten risikoen for å såre og bli såret. Som Bauman skriver, er det som verdsettes i dag, evnen til å være i bevegelse, å reise med lett bagasje på kort varsel. Makt måles ut fra hvor raskt det er mulig å unnslippe sitt ansvar: "Den som setter opp tempoet, vinner, den som blir værende, taper" (Bauman 2001, 105). "Noen"s mannlige karakter gir imidlertid klar beskjed om at han ikke ønsker noe "ennattsopplegg" (39). Han ønsker ikke at dette kun skal være en i Baumans termer enkeltepisode – han vil ha oppfølging. Oppførselen til den kvinnelige karakteren, og det lille vi får innblikk i av hennes tanker, stemmer med Baumans skissering av flyktige forhold. Hun synes å fokusere mest på hvordan hun skal bli klar for det hun ser på som en "one night stand", og mindre på hva det måtte innebære av plikter til å følge opp. Hun har heller ingen tanker om at ryktet står på spill, at hun ikke burde, eller lignende. Kanskje er det fraværet av denne refleksjonen Tveiten sikter til når han reagerer på hvor like Marstein mener vi er. De nedlatende tankene den kvinnelige karakteren har om den mannlige, vitner om den ironiske

distansen ordet *cool* assosieres med. Hun gir et inntrykk overfor seg selv og leser, av ikke å bry seg om utfallet av situasjonen.

Hun inntar posisjonen Bauman beskriver som selvvalgt eksil, hvor et møte kan bli en føljetong, men like lett brytes av som om ingenting hadde skjedd. Leseren får følelsen av at hun er ute etter det siste, men det hersker en tvil: Bryr hun seg virkelig så lite som hun gir uttrykk for?

Tvilen kommer av motsetning mellom den kvinnelige karakterens tanke og handling. Hun oppfører seg på en måte som gjør at han tolker henne som sjenert og som en god lytter – noe hun vel egentlig ikke er. Overfor leseren fremstår hun uanfektet og kaldsindig. Hele inntrykket skurrer fordi hvis hun misliker ham, ikke kjenner begjær, hvorfor fortsetter hun da å tilbringe kvelden med ham? Og hvis hun ikke bryr seg, hvorfor sier hun ikke da det hun egentlig tenker? ”Jeg hadde heller ikke tenkt”, svarer hun, mens leseren vet at hun helt siden de kom inn døra, har forberedt seg på det i tankene (39). Vi har altså å gjøre med en upålitelig person, og i den grad fortelleren ukritisk viderefører hennes tanker og utsagn, en upålitelig forteller. Motsetningen hos karakteren lager uklare skillelinjer mellom hva som er virkelig, og hva som forsøkes forestilt. Er tankene hennes de virkelige tankene, viser de hvem hun egentlig er – eller er de en forestilling av hvem hun er? Og hvem forestiller hun seg i så fall for? Ham? Seg selv? Leseren?

Det finnes en distanse og ”detachment” i mannens oppførsel også. Han gir inntrykk av å være ærlig, åpen, og positiv til å binde seg. Men også dette inntrykket skurrer: For det første når han ikke gjennom til henne, og blir ved å prate uten å få ordentlig respons. Om han merker det, eller bare ikke bryr seg om det, forblir uklart. For det andre er det han forteller ganske kaldt: Han synes ikke det er trist at broren døde, han har ingen god kontakt med sønnen sin, og sønnen er syk.²¹ Han forteller uanfektet om alvorlige og private anliggender, og opptre som om han er umulig å berøre. Når det gjelder henne fins det ingen unntak: Han liker henne, men hun kan ikke røre ved ham, heller ikke lidenskapelig. Han passer også på, i motsetning til henne, å ikke drikke for mye. Han kan ikke vippes av pinnen, han er helt rolig, ”detached”, kul. Fysisk sett er de nær, men ingen av dem når inn til den andre. Når han snakker, hører hun mer på *at* han snakker, enn på hva han snakker *om*. Når han snakker,

²¹ En detalj som kan tolkes som ytterligere å understreke mannens distanserte forhold til sønnen er at han feilsiterer sønnens diagnose som ”celebral parese” fremfor det riktige, cerebrale parese.

snakker han mer *til* henne, enn *med* henne. I Marsteins tekst tviholder begge karakterene på sine selvvalgte eksil, men uten å gi uttrykk for det, og kanskje uten å være klar over det selv.

Narratologisk avstand

Det ligger en avstand mellom fortelleren på den ene siden, og leseren og den implisitte forfatteren på andre siden. Dette er en avstand som skapes ved at det som leseren fester seg ved og reagerer på, ikke blir tillagt viktighet av fortelleren. Dette oppfatter jeg som et bevisst grep fra forfatterens side: Det er som om forfatteren og leseren ser det samme, mens karakterene og med dem fortelleren ikke ser det, eller ser noe annet. Det finnes en rekke små momenter som presenteres *som om* de ikke var noe spesielt, og tilforlåtelig glir forbi. Videre leder distansen mellom karakteren og fortelleren på den ene siden, og leseren og den implisitte forfatteren på den andre siden, til en distanse mellom fiksjonen og virkeligheten. I det vi som lesere tenker at dette ikke er normalt, eller at slik er ikke virkeligheten, avgrenses novellen til sitt eget, lukket univers. *Her er det slik.*

Momentene vil naturligvis oppfattes forskjellig fra leser til leser, og man kan kun gjette seg til hvor forfatteren har ment å sette inn støtene. Men den kvinnelige karakterens avslåtte følelsesliv, altså hennes likegyldighet overfor han hun sitter sammen med og dedikerer tid til, og attpåtil blir med hjem for intensjonsmessig å ha sex, kan tolkes som et slikt støt. Misforholdet mellom ikke bare den kvinnelige karakterens tanker og handlinger, men mellom hennes egne ønsker, er oppsiktsvekkende for leseren og den implisitte forfatteren. Man kan altså si at leseren og den implisitte forfatteren befinner seg ett eller annet sted innenfor samme rammeverk av virkelighet, mens fortelleren og karakter(ene) befinner seg et sted bortenfor den.

Vonde sko

Den skisserte situasjonen i novellen er et bilde på ubehaget som oppstår i brytningspunktet mellom et gammelt og et nytt rammeverk. I fraværet av tanker om hva som burde eller ikke burde skje hos den kvinnelige karakteren, tydeliggjøres også fraværet av tradisjon og følgelig retning. Hun kan faktisk gjøre hva hun vil – men hva vil hun? Replikken ”Kanskje, [...] jeg lovte å besøke faren min i morgen”(36), kan vise til en familiesituasjon med to skilte foreldre. Den mannlige karakteren bor sammen med søsteren, men hun er ikke hjemme (kanskje *hun* er på ”ennattsopplegg”?). Karakterene framstår som løse eksistenser uten feste, og det er vanskelig å se hva de ønsker seg.

Rollen den mannlige karakteren spiller som myk mann – følsom, ærlig og åpen, stivner og faller når han ikke klarer å følge den opp ved å se henne og hennes behov. Han lykkes i det store og det hele ikke i å lese eller treffe noe hos henne, med unntak av ett tilfelle: Han antar at han bryter en forventning hos henne ved ikke å ville ha sex – hvilket han gjør. Hun er på en og samme tid klar for ”ingenting” – for å gå hjem, ta oppvasken, la avtalen for morgendagen henge løst og eventuelt avslutte hva det enn er hun har begynt på med han – og ”alt mulig” – å bli full, bli med ham hjem, og ha sex. I stedet bryter han med forventningene hennes, og hun får verken det ene eller det andre, hun får dau cola fra en halvtom halvannenlitersflaske og en pinlig samtale. Leseren sitter igjen, som henne, i et slags mellomsted, uten noen god løsning i sikte. Det motsetningsfylte hos karakterene er ikke motsetningsfylt *nok* til at det vipper over, og viser oss veien til et nytt bilde; det finnes ingen åpenbare brikker å bytte om på for at bildet skal gå opp, eller for at vi skal klare å konstruere et nytt rammeverk. Roller og forventninger flyter løst rundt, og passer ikke inn i forhold til hverandre.

Teksten er tett fylt med detaljer. Med henne som observatør, og han som ”kommentator” skapes et tettpakket rom av informasjon, bilder og meninger. Den kvinnelige karakteren observerer: ”Han har fremdeles tre-fire centimeter igjen av ølen” (36) og ”Gulvet er helt rent, hun kan ikke se et hår eller en støvdott. Hun legger seg på kne og kikker under benken; heller ikke der ser hun noe” (38). Den mannlige karakteren forteller om familiesituasjonen, politiske synspunkt, og meningene han har om henne. Til sammen skaper de en nesten klaustrofobisk stemning, og et rom det er ubehagelig å være i. Alt er så overobservert, eller som den kvinnelige karakteren tenker: ”utsnakket” – ingenting får lov å gli eller bli utydelig (36). Hvor skulle det vært plass til for eksempel forførelse eller medfølelse? I en setting der to mennesker er så fysisk tett på hverandre, er fraværet av *varme* slående.

Vemmelsesmotivet er noe som går igjen i Marsteins litteratur. Per Thomas Andersen bruker begrepet ”den estetiske idiosynkrasi”, som Marstein selv har pekt på som et trekk ved norsk kortprosa fra 1990-tallet (Andersen 2003, 152). Den innebærer en detaljfokusert fascinasjon for det vemmelige eller avskyelige – det frastøtendes estetikk. Fokuset på ubehagelige detaljer kan være uttrykk for nærhetsangst, og en manglende evne til å gripe forholdet mellom helhet og detalj. Når man ikke klarer å se det store bildet, eller kanskje la seg rive med i de mer svevende følelsene som forelskelse, kommer de gripbare detaljene inn og blir det tydeligste. Granlund skriver:

Spising, drikking, røyking og kvalme er ofte et motiv i tekstene. Når man ser dette sammen med at det er kjærlighetsforhold som tematiseres, blir det naturlig å lese boktittelen *Sterk sult, plutselig kvalme*, som et bilde på hvor ambivalente kjærlighetsforhold kan være: Behovet for å være nær en annen kolliderer med behovet for å være alene. (2008, 4)

En annen måte å tolke Marsteins nærgående beskrivelser på, er at de er mikrobildet av et større forhold. Kvinnen i "Noen" vil helst slippe å gå fordi skoene verker: "Hun har nye sko og begynnende gnagsår. Han går i et unormalt høyt tempo (37). Skoene kan symbolisere den vonde situasjonen og tomrommet man befinner seg i ved brytningen av et rammeverk, og muligens overgangen til et annet. Forsøkene på å etablere situasjonen feiler, og den kvinnelige karakteren føler seg utilpass i rollen hun pålegges: "Hælene verker. Det kjennes som det er åpne sår der" (37). Mens mannen vet hvor han er på vei, har hun ingen retning. Hun lar seg lede, men hun føler seg ikke ivaretatt eller trygg. Han går nesten for fort til at hun klarer å henge med, og i det han skråner over for å krysse gaten blir de nesten påkjørt av en bil. Hans sko er tydeligvis inngått, og han tror han vet hvor han går, men i virkeligheten har han ingen anelse.

Stikkene av kritikk til det senmoderne samfunnet viser seg gjennom skisseringen av et kaldt og ufølsomt sted der skoene ikke passer, og rytmene disharmonerer. Det er mangel på varme og kontakt, og det er mangel på ord som kan beskrive det som skjer. Baumans flyktighet avspeiles i kvinnens taushet: Hun lover ingenting, hun forplikter seg ikke. Hun er hele tiden klar for å bli, og klar for å gå. Uansett spiller det ingen rolle. Mannen uttrykker å ville forplikte seg, og å spille med åpne kort, men han fremstår som lite troverdig. Han sier at hun er fin å snakke med, men det er kun han som snakker. Han tror at han åpner seg, men ordene synes ikke å komme innenfra, og de når heller ikke inn til henne. Han fortsetter å snakke som om hun var en vegg – alt han sier faller til bakken, og alt hun tenker, forblir innestengt. Personene omgås hverandre som med et skall utenpå; et skall av beskyttelse som kreves i en verden av stadig oppbrutte og uholdbare menneskelige forhold. Giddens kokong (jf. Giddens 1991, 36) rommer i novellens skisserte samfunn kun en og en. Ingen våger å nærme seg hverandre og risikere noe, og dermed når de heller aldri inn til hverandres kjerne av trygghet og varme. Ingenting skjer. Finnes det ikke håp?

Gjennom momentene som skiller novellens "her" fra leserens virkelighet, skapes et bilde på hvordan samfunnet kan bli eller er i ferd med å bli. Kjærlighetsakten i denne novellen forberedes med grundig vasking i skrittet, og tilsynelatende fraværende begjær – som Kari Mørkved skriver, er magien definitivt brutt. Teksten er forbeholdt det virkelige og de idiosynkrasiske detaljene, mens de eventuelle drømmene utelates av fortelleren. Karakterenes

virkelighet fremstår dermed som strippet for drømmer, og klaustrofobisk oppfylt av skarpe detaljer. Men i motsetningen mellom den kvinnelige karakterens tanke og handling finnes det en glipe: Her er det noe som ikke blir sagt.

Hvis første steg på veien er å oppdage at skoene gnager fordi de er nye, er det neste å finne en måte å gå skoene inn på. En av Julys karakterer uttrykker et sted at på den hemmelige listen over "Things That We Don't Understand and Definitely Are Not Going to Talk About" finnes: "The feeling that there is a 'next level' and I should be on it" (July 2007, 150).

Kanskje røper denne hemmelige listen det den kvinnelige karakteren i "Noen" og sammen med henne leseren, lengter etter: At noe skal åpne seg og skje, en ny vei og en ny innsikt, en løsning og et nytt nivå å tre opp på. Novellen kan sies å ta opp det som ikke går an å uttrykke, uten å uttrykke det. Den skildrer således en vond situasjon i brytningspunktet, og spør: Hvem er vi, hvor skal vi gå, og hva er løsningen? Svarene forblir ubesvart: Novellen ender før løsningen kommer.

5. Inger Edelfeldt og novellen ”Sleeping Beauty”

Inger Edelfeldt (1956), en svensk forfatter og illustratør. I Edelfeldts litteratur står ofte spørsmål om identitet og frigjørelse i sentrum. Hun debuterte med romanen *Duktig pojke!* (1977), som handler om en 14 år gammel gutts oppdagelse av homoseksuell kjærlighet. Flere av Edelfeldts verker er for både barn/ungdom og voksne, og hun føyer seg dermed inn i den nye generasjonen svenske ungdomslitteraturforfattere som Mats Berggrens, Ulf Nilssons og Peter Pohl (Franck 2009). Edelfeldt har utgitt omkring 20 verk i ulike sjangre, og ble tildelt Nils Holgersson-plaketten 1995 og Frödingstipendiet 1999.

På portretter stiller Edelfeldt gjerne utkledd som en alv eller eventyrfigur. Bøkene og illustrasjonene hennes er inspirert av det underjordiske, mystiske og fantastiske. Hun illustrerer selv bøkens omslag. I 1985 bidro hun med akvarelltegninger til J.R.R. Tolkienkalenderen for USA og England. Lenge før suksessrike vampyrbøker som Stephenie Meyers *Twilight* (2005-2008) i USA og John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* (2004) i Sverige, brukte Edelfeldt vampyrer i sine fortellinger. Hun bruker underjordiske og magiske elementer til å få frem sider ved virkeligheten. I *Juliane och jag* (1982) står vampyren for de unge kvinnelige hovedpersonene som bilde på en lokkende, alternativ identitet, ladet med makt og seksualitet.²² Også i skildringene uten vampyrer står den mørke siden ved jeg’et sentralt, slik Maria Österlund viser i avhandlingen *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman* (2006). En annen avhandling som tar for seg kjønnsmønstre i Edelfeldts litteratur er Mia Francks *Frigjord uskuld* (2004). I en tredje analyse av Edelfeldts verk, fra antologien *Litteratur og kjønn i Norden* (1996) skriver Gurli Woods:

[I] den svenske forfatter Inger Edelfeldt[s] forestillingsverden er det givet, at kvinderne lever i et patriarkalsk rum, som det er uhyre vanskelig, om ikke umuligt at tilpasse sig. Edelfeldts stærkeste side kommer frem, når hun skildrer de småpiger og ungpiger, som har problemer med omverdenen [...]. Disse piger færdes i et rum, som de ikke kan passe ind i. [...] Men det ved de ikke, og de prøver desperat at trykke sig ind i og tilpasse sig det patriarkalske erfaringsområde. Edelfeldt lader læseren skimte dette ved at give adgang til disse pigers drømme og fantasier. (1996, 625)

Woods utsag stemmer godt på novellen som nå skal analyseres, ”Sleeping Beauty” fra *Riktig Kärlek* ([2001]2005).

Analyse av ”Sleeping Beauty”

Sabina er en singel kvinne i slutten av tyveårene. Hun bor alene, studerer litteratur, og holder seg mye for seg selv om kveldene mens hun forsøker å skrive dikt. Mens hun gjør dette,

²² TV-serien *Nattens barn* (1995) bygde på denne ungdomsromanen.

plages hun av tanker om hva *de andre* – vennene, søsteren, moren – synes om henne. Faren har meldt seg ut, og flyttet til Jamaica. Moren har de siste årene hatt diverse problemer knyttet til angst og rus. Sabina drømmer seg ut av sin egen virkelighet: Hvis hun bare var mann, da skulle hun også levd som en konge i Jamaica, omsvermet av massører og eksotiske damer. Hvis hun bare bodde i et stille land langt i nord, da skulle hun få en kunstnerisk forløsning, verdens snilleste mann skulle bli ”blyxförälskad” i henne, og alle vennene skulle forstå henne innenfra og hinsides språket (489).²³

Sabina anser sitt eget liv som utradisjonelt og annerledes enn de andres, og det er dette som torturerer henne om kveldene, der hun forsøker å finne ro og skrive. Hun mener at det er viktig å lytte til seg selv – men ender opp med å lytte til de forestilte stemmene. Det er som om hun stadig ser seg selv utenfra, i et negativt lys. Stemmene utenfra symboliserer forestillingen om hvordan man skal leve, og hvordan verden henger sammen, som virkelighetens rammeverk. Søsteren og moren til Sabina står for det som enkelt kan plasseres innenfor rammeverket. Leveregelen synes å være noe à la denne: Man skal ha en mann, og man skal ha barn; mannen skal hjelpe til med barna. Man skal vise følelser, og gjerne være litt krevende (det er naturlig for en kvinne). Man skal ikke lukke seg inne og tenke for mye på seg selv – det er egoistisk (ukvinnelig).

Den mannlige karakteren som opptrer i novellen er den utenlandske Aziz. Han kommer til for å hjelpe søstrene med moren, har gått inn i en form for psykotisk tilstand etter å ha blandet medikamenter og alkohol. Hun forsøker blant annet å gå naken ut i gaten. Aziz har sterk forankring i et mer tradisjonelt manns- og kvinnesyn. Han fastslår at Sveriges alkohollovgivning er et problem når den får kvinner til å oppføre seg som dyr. Han anbefaler søstrene å ringe faren snarest, så han kan komme hjem og få orden på sakene. Samtidig har Aziz noen mindre tradisjonelle sider; han jobber i omsorgssektoren, og minner i sin fremtreden om slik Sabina beskriver søsterens ektemann: ”lugn och sexig och skärpt och nästan moderlig men samtidigt så manlig, på det där läckra varma sättet som en mogen mörk frukt” (482).

Novellen skildrer en verden der det for enkelte typer – som Sabina – er vanskelig å finne en plass. Hun føler at hun hører til et annet sted – hun er en av dem som tittellinjen til July ville virket trøstende på; kanskje er Julys ”her” et sted Sabina ville trivdes? Sabina ønsker delvis å bryte med de rammene hun opplever at omgivelsene stenger henne inne i,

²³ Alle umarkerte referanser i dette kapittelet er til primærteksten, Edelfeldts ”Sleeping Beauty”.

delvis forsøker hun å føye seg etter dem. Det letteste – lettere enn å bryte og lettere enn å føye – er å drømme seg bort.

I motsetning til Marsteins novelle, er ”Sleeping Beauty” full av (prinsesse)drømmer og ømme, såre bindinger mellom mennesker. Baumanns *coolness* er ettertraktet her – men ikke oppnådd. Det å bry seg, både om de andre, og om hva de andre synes, innebærer noe smertefullt for Sabina. Hun deles i to mellom det å føye seg og leve i en virkelig verden på den ene siden, og å følge sine egne ønsker og leve i en forestilt verden på den andre siden. Det som hindrer forestillingen i å bli virkelig, er i stor grad de andre: ”Om man inte klarar av att leva mitt i det där tumultet som andra kallar livet [...] utan vill ha ett eget liv liksom vid sidan av [...] så finns det alltid de som säger att man är självisk” (477).

Dette livet ved siden av, kan antas å være drømmene og ambisjonene: Skrivning og litteratur, forestillingen om Jamaica, og ”en annan stad [...] långt långt norrut där de kan gå omkring fullt påklädda på gatan och se mystiska och exotiska ut” (489). Det er også Aziz, ”snäll och vacker; en dröm” (479), det er å omgås mennesker ”stilla och själfullt. Som balsam” (489), og det er generelt sett alle eventyragtige ting som skjønnhet, hundreårssøvn, og forelskelse ved første blick.

Sabina går trassig rundt med sine drømmeriske forestillinger som motbilde til den verden og den situasjonen hun selv befinner seg i, med en far som er stukket av, en mor som er umulig å tøyte, venner og en søster hun ikke kommer overens med. Som Anneli Jordahl skriver i en karakteristikk: ”[Edelfeldt] enters the consciousness of frail individuals and shows how their inner desires collide with reality” (Jordahl 2004, 6). Det er stadig drømmen om det skånsomme og myke – duftlys og balsam – som kontrasterer virkelighetens hardhet for Sabina, som morens ord: ”Du har alltid haft ont av at din mamma är sexigare än du!” (484), og lillesøsterens unyanserte livssyn: ”Och [...] inte skulle [hon] ändra sina åsikter eller ’känslor’ en millimeter för en annan människas skull, eftersom hon är fullt och fast övertygad om att hon alltid har rätt” (482).

Sabinas behov for å leve et liv ved siden av, altså å beholde drømmen, og kanskje å skrive, blir alltid avbrutt: ”Man väntar och tycker man känner på sig att nått fantastiskt ska hända, och så händer alltid nåt annat, nåt som tar över och sveper bort den där stilla förväntan, svosch, som om en saklig trasa kommer och torkar bort nåt som inte ska vara där, just på den bordsskivan” (477). På vei mot å nå det fantastiske, kommer det *saklige*, og det virkelige inn og overhøvlr. Dette kommer frem under en samtale med Aziz der Sabina reflekterer: ”Och vi står där tillsammans som på en liten skön ö, som om vi vore någon helt annanstans där min syster för all del inte borde vara med, men jag försöker bortse från henne. [...] Ja vi står där

tillsammans och växlar ytterligare ett par ord om biverkningar av antidepressiva mediciner och om alkoholmissbruk” (486). Til slutt utarter virkeligheten seg for Sabina som en forvrengt og paradisk eventyrforestilling. Sabina observerer sin sovende mor:

Kvinnor är så vackra när de sover [...] men somliga sovande kvinnor är det inga prinsar som kommer och kysser, och det är lika bra det eftersom de skulle bli galna om någon verkligen vacker och vänlig och varm man vågade ge dem en kyss, de skulle bli galna, eller rättare sagt galnare, och vilja ha mer och mer och mer av det som de aldrig fått, det skulle växa en skog av armar på dem [...] deras tunga skulle bli så lång och röd. (489-490)

Sko som er for små

I novellen er det eksempler på ulike sosiale kjønnsroller, både mer tradisjonelle, som Aziz og søsteren, og mer moderne, som søsterens ektemann, og for så vidt også moren. Sabinas måte å takle tilværelsen på, gjør at hun faller innunder en annen kategori enn moren og søsteren, nemlig farens, den mannlige. Det å stenge seg inne og drømme, eller å melde seg ut eller stikke i vei som faren har gjort, regnes av de andre som en maskulin handling.²⁴ På denne måten føler Sabina seg mislykket som menneske, og malplassert i verden, eventuelt i sin kjønnsrolle. Novellen synes å ville vise hvordan oppveksten blant søsken og foreldre kan påvirke en til å danne det rammeverket som skal stå sterkt for alltid senere. Sabina klarer ikke å fri seg fra de holdningene hun er vokst opp med. De finnes i henne, som ”traces in the mind” (jf. Giddens 1991), som et rammeverk det gjør vondt å bryte ut av. Bindingene verker slik at hun søker ut i drømmeland, hun lengter etter befrielse; hun foretrekker en mor som sover heller enn som våker: ”Igen ser jag bort mot hennes säng och tänker att hon borde fortsätta sova, inte dö, nej nej, men sova i hundra år som prinsessan Sleeping Beauty, eller Törnrosa hette hon visst” (489).

Der Sabina drømmer seg bort fordi hun ikke hører til, blir leseren stadig mer ivrig etter å se henne *kreve* tilhørighet, og ta plass slik moren og søsteren gjør. ”Hade jag varit man hade jag väl också stuckit till Jamaica och strosat i solen i rastafrisyr och skrivit poesi” (481). Leseren ser at det ikke burde være slik, at det ikke er Sabina som er feil kjønn, eller som skulle reise et fjernt land. De andres rammeverk er for snevert, og Sabina burde bryte med det. Det manes, fra forfatterens side, til kamp i feministisk ånd: Kvinner må lære seg at det ikke er foten som er for stor, men skoen som er for liten. Dette stikket fra forfatterens side, kan minne

²⁴ En lignende oppfatning ser man spor av i mottakelsen av populærkultur som kultfilmen *Thelma and Louise* (Ridely Scott 1991) og debutboken til Helene Guåker *Kjør* (2010) hvor de kvinnelige karakterene får oppmerksomhet for sine ”lite kvinnelige handlinger” å kjøre av gårde i bil, og forlate mann og hjem (jf. Hans Olav Brenner i intervju med forfatteren i *Bokprogrammet*).

om de såkalte sjokkmomentene hos Marstein: Vi ser noe forteller ikke ser, og det skaper en avstand. Men det som her er sjokkerende på leser, for eksempel moren som vil gå naken ut i gata, virker sjokkerende også på forteller; her står vi på samme sted og ser. Det er i Sabinas følelse av å gjøre eller være feil at vi splittes: Leseren synes ikke Sabina har grunn til dårlig selvfølelse. Og i hvert fall ikke på det grunnlaget – det er opplagt at Sabina jo nettopp er det hun klandrer seg selv for ikke å være – et ”känslomänniska” (482).

Sabinas sted, og Sabinas verden, er kanskje ikke så fjern fra leserens verden, men hun henger på en måte litt baketter. Den implisitte forfatteren står sammen med leseren, og ser at Sabina må komme seg over hindrene hun lar de andre sette opp for henne. De finnes nemlig mest av alt finnes i Sabinas eget hode. Moren er også feil og skeiv i forhold til samfunnet. Det handler, som Sabina sier, om definisjonsmakt: ”Det er alltid den mest dominerande som får bestämma vad ’känslor’ är för något” (481). Sabina burde bryte opp den dominerende makten, for den gir ingen mening.

Siden rammeverket sitter så hardt i, blir det å lytte til seg selv en komplisert affære for Sabina. Hun tæres mellom det å lytte og å trosse, og hun er hele tiden i tvil: ”Hur mycket av sig själv ska man gå med på att ge bort? Och varför, till vad?” (477). I slutten av novellen øyner man håp, når Sabina vurderer å fortelle søsteren at ”jag skär mig ibland” (490). Sabina har aldri fortalt det før, og det nevnes heller ikke for leseren før i disse sluttstrofene: ”Kanske för att det inte känns som om det är mig jag skär i, inte förran jag känner smärtan och ser blodet; och den som skär är inte heller riktigt jag” (ibid.). Når hun kutter seg, føler Sabina at den som kutter, og den som det kuttet i, blir ett: ”Vi blir verkliga då, vi blir en” (ibid.). Å prate om det til søsteren, kan være en måte for Sabina å søke forsoning mellom splittelsen i seg selv på – og samtidig utvide rammeverket slik at verden blir et sted hvor hun kan være med *hele* seg, uten å kjenne seg splittet.

Et eget rom

Sabina søker tilflukt i drømmen om fjerne steder, men også i litteraturen; hun både studerer litteratur og skriver selv. I kraft av sine egne drømmer klarer hun å skissere nye alternative virkeligheter, som det er lettere for henne å fungere i. I dette ligger det en spennende dualitet, for det samme gjør jo Edelfeldt når hun skriver; hun skaper et bilde av virkeligheten slik den er eller kan oppleves for noen, i dette tilfellet karakteren Sabina. Sabinas virkelighet minner om vår egen. Sabinas misstilpasning kan tolkes som en kritikk til vårt samfunn: Det kunne vært annerledes. Og dette andre er å skimte, ikke bare som et fjernt land hvor vi alle er prinser

og prinsesser, men som det som kunne vært der hvis Sabina hadde gjort opprør og befridd seg fra rammeverket.

Litteraturkritiker Lillian Munk Rösing peker på hvordan det å finne sitt eget rom, ”a room of one’s own”, har vært et prosjekt i den kvinnelige forfatters poetikk siden Virginia Woolf. Det er det også i nyere nordisk litteratur, som for eksempel i den fragmentariske romanen *Jævnet med jorden* av Mette Moestrup (2009) og i meta-romanen *Kallet* av Hanne Ørstavik (Rösing 2009).²⁵ Antitesen til rammeverket, til tradisjonene og det som binder, er det åpne frie rommet hvor Sabina kan skrive, og hvor hun kan leve, på sine egne premisser. Det kan være et rom hvor samvittighet og følelser er dempet. Det kan også være Jamaica eller det nordlige eventyrlandet, eller det kan være det stedet moren er, når hun sover.

Sabinas paradoks er at hun er følsom og virkelighetsflyktig som sine foreldre, samtidig som hun ønsker seg ganske tradisjonelle ting – å utfolde seg kreativt og finne kjærligheten med en mann. Og likevel passer hun ikke inn. Leseren får seg en støkk når prinsessedrømmeren uttaler at hun kutter seg selv. Dette er med andre ord ett av novellens sjokkmomenter. Som nevnt tidligere kan kuttingen tolkes som en måte å forene de to ulike sidene i henne selv på slik at hun kjenner seg som én (det er også slik Sabina fremstiller det selv). Men den kan også være en konsekvens av å føle seg ustabil og uvirkelig, nesten livløs fordi hun ikke riktig tar fullt og helt plass noe sted, verken i sitt eget eller andres rom. Som Gurli Woods påpeker, er det ofte et patriarkalsk rom Edelfeldts karakterer ferdes i, ett som det er uhyre vanskelig, om ikke umulig å tilpasse seg. I dette tilfellet er det imidlertid, i hvert fall slik Sabina opplever det, kvinnene som sitter med definisjonsmakten, og Sabina *har* faktisk et eget rom, det vil si, en egen leilighet. Det er de forestilte stemmene i Sabinas hode som står i veien. Dette innser hun kanskje et sted selv, i og med parodieringen av sin egen prinsessedrøm – prinsessen som venter og venter altfor lenge, og ikke handler, ikke utfører noe, slik at når redningen til slutt kommer, er det for seint og hun er blitt et monster.

Assosiasjonene til chick-lit er mange i denne novellen. Her har vi den single, ambisjonsrettede kvinnen, det forvridde eventyret, sarkasmen, humoren og det feministiske budskapet om ikke å tvinge på seg en sko som er for trang. Selv om det ikke er tilfellet i denne novellen, er Edelfeldt som sagt kjent for å omhandle også skeive forhold; kanskje er dette grunnen til at hun ikke havner på listen over dagens svenske chick-lit-forfattere (jf. Olsson 2009, 595)? Dagens definisjon av chick-lit gir ikke rom for skeive forhold som del av

²⁵ Moestrup skisserer romanen opp rundt et ”bindingsværk”, som i høy grad symboliserer det Giddens kaller ’rammeverk’ og ’spor i sinnet’. Moestrup skriver: ”Babyen i barnevognen foran bindingsværket er dig, siger jeg til mig selv, og skuler til fotoet, som jeg har tapet op på væggen. Bindingsværket er ikke dig. Det er uden for dig, men det er inden i dig. Du fik det på nethinden, før du fik sprog (dansk)” (Moestrup 2009, 11).

det normative, da måtte det i så fall vært under en egen ”homse/lesbekategori” av chick-lit. Med en fornyelse av begrepet basert på den opprinnelige termens brede definisjon med rom for kompleksitet, skeivhet og *quirkiness*, fremfor dagens formelbaserte og snevre, ville det antakelig vært en plass der for Edelfeldt.

6. Naja Marie Aidt og ”Stjernehimme1”

Naja Maria Aidt (1963) inntar en framstående plass i sin generasjon av danske forfattere. Hun debuterte i 1991 med diktsamlingen *Så længe jeg er ung*, og har siden da skrevet flere dikt- og novellesamlinger, et spillefilmmanus og skuespill. Aidts noveller er klassiske i anslaget, men overraskende nyskapende og flertonet i stilen (Hansen 2008). Hun mottok Nordisk Råds Litteraturpris for sin novellesamling *Bavian* (2006), deriblant novellen ”Stjernehimme1” som skal analyseres her. *Bavian* er en samling på 15 noveller, som ”til forveksling ligner hverdagen, men med en stemning av noe bagenforliggende og utrygt [...]. Pludselig kan hverdagen bare kænre, fra sollys skovtur til familiesammenbrud, fra hverdagssjusk med liv og krop til totalinfektionens svæven mellem liv og død” (Vinterberg 2009). I Nordisk Råds bedømmelseskomites motivering står det at Naja Marie Aidt skriver i en yndefuld og illevarslende realisme:

For gjennom hele boka går det en strøm, en puls, som er både grasiøst lett og illevarslende dyster. En samlet musikk, slik den kan finnes i en diktsamling eller en diktsuite. Og det til tross for annerledesheten som også preger historiene – en tydelig, gjenkjennelig og dramatisk stemme og en kunstnerisk mangfoldighet. (2008)

Annerledeshet og kunstnerisk mangfoldighet er også blant Julys kjennemerker. Kanskje har de i tillegg noe felles i rytmebruken. Men den illevarslende realismen er særegent for Aidt; blant novellene i oppgavene er hennes den mest urovekkende – kanskje skyldes det underspillet.

Som tilfellet er hos alle forfatterne, er Aidt veldig med i tiden. Hun plukker opp de helt nye tendensene. Hun sier selv, hvilket Bauman også påpeker, at all kunst speiler sin tid (Aidt sitert hos Syberg 2007). Aidt opplever at det moderne liv preges av en jagethet som skaper indre uro:

”Stress er en dyrisk tilstand hvor man føler det som om der stod en stor løve foran én, man bliver selv til et angstdyr.”
- Er du klar over, at du ikke taler metaforisk her? Faktisk reagerer kroppen på stress, som om den var truet på livet.
”Ja, jeg ved det godt. Det er på grund af denne fysiske, dyriske tilstand, jeg har kaldt bogen for *Bavian*”. (Aidt og Syberg 2007)

Noe som karakteriserer vår tid, og som gjennomsyrrer *Bavian*, er fokuset på de fysiske sansninger. Aidt uttaler at hun har forsøkt å legge noe av det man ellers ville lagt over i det psykiske, inn i det fysiske (Aidt sitert hos Syberg). Hun ser fokuseringen på det fysiske i tråd med overfladiskheten i tiden, og ”den hysterisk angstfylde viden” vi har om kroppen (ibid.).

Budskapet som sendes ut til oss i dagens verden er at ”det kun er dig, der betyder noget, du skal selv skabe dit liv, og du skal kontrollere din verden, så den er tilpasset dig alene” (ibid.).

Analyse av ”Stjernehimme1”

Jeg har bygget dig et hjem
i træets top
der kan
ingen onde aber
nå dig
der kan du
holde øje med det hele
og alting blinker
– Naja Marie Aidt, 2009

”Stjernehimme1” er en paradoksal kjærlighetsfortelling: I motsetning til klassiske romanser som Romeo og Julie og Tristan og Isolde, finnes det ingen hindre som stopper de to elskende fra å være sammen: Her er det fritt fram. Hovedpersonene er ”næsten *vanvittig* av forelskelse” (73), faktisk er det knapt til å holde ut, og ”næsten umuligt at vente på *det næste*” (74).²⁶ Det er som om noe hele tiden er ved å sprengte i ”Stjernehimme1”, og ingenting er noen sinne nok. De to forelskede har sex, drikker seg fulle, drikker for mye kaffe, overtrekker kontoene sine, reiser jorda rundt og gifter seg i Las Vegas, og til slutt får de barn. De stuper stadig videre og dypere inn i sin egen stjernehimme1, stadig ”vilde og øre” (77). Dårlig konsentrasjon på jobben, mangel på penger, lite søvn, sykdom – ingenting kan virkelig skade dem. De har laget sin egen ”kokong” (jf. Giddens 1991) av beskyttelse – bestående av den gjensidige kjærligheten til hverandre.

Leseren får ikke vite hvordan de to møttes, eller hva de kom fra; men hva det enn er, opplever de dette som nå skjer, som noe annet, nytt og magisk: ”De følte sig forvandlede og forsikrede ustandselig hinanden om det: *Vi har forvandlet hinanden, mirakuløst*” (ibid.). De føler seg som fornyet, rensset, og alt som tidligere har vært, utslettes: ”De åbnede sig som sluser og helt utrolige, enorme vandmasser styrtede tilsyneladende ud af dem, en gammel sorg, en glæde, selve *fortiden* blev skyllet ud” (75). Denne fortiden kan tolkes som rammeverket – tradisjonene, barndommen og tidligere forhold – alt det som har vært en del av deres forståelse av virkeligheten. Nå kjenner de seg løse, frie og nye, kun knyttet til hverandre. De opplever å fyke til himmels, bortenfor jordiske problemer.

”Men så, alligevel. Så skete der noget” (77). Leserens forventede fall fra stjernehimme1en kommer, og det skjer blant annet ved at mannen søker seksuelle opplevelser

²⁶ Alle umarkerte referanser i dette kapittelet er til primærteksten, Aidts ”Stjernehimme1”.

utenfor ekteskapet – og at kvinnen overser det. Det faktum at han holder det hemmelig for henne, viser at han tar det for gitt at kona ikke ser det på samme måten. ”Jeg så far kysse en tyk mand” (79), forteller barnet en dag, og kvinnen gråter, men mannen spør: ”Skat, du græder vel ikke for ingenting?” (79). Og så fortsetter de. De nekter å innse at de ”faller”, de fortsetter å tro at ingenting kan skade dem: ”Der er jo sådan en *forbindelse* mellom os” (81).

Synsvinkel ligger vekselvis hos ham og henne, og det er noen ganger utydelig om karakterene skildres utenfra eller innenfra. Den frie indirekte diskursen fører til en tvetydighet angående hvem det er som taler; om det er fortelleren eller karakterene selv. Som lesere forstår vi, at inntrykket karakterene gir, er at de er lykkelige, men samtidig virker deres insistering på det krampaktig: Hvorfor må de hele tiden forsikre seg om det, og hvorfor har de så dårlig tid? Det er som om de kan fly, men bare hvis de virkelig hektisk flakser med vingene, det vil si, finner på stadig nye ting og opplevelser å velte seg i. Det handler ikke så om å være eller ikke være i en stjernehimme, men om å leve *som om* man er det, og å si at man er det. Det er uklart om det er fortelleren eller den kvinnelige karakteren som sier: ”Der var ingen træthed og sur ammemælk” (77). Vi forstår som lesere at det godt kan ha vært det, men at karakterene velger å ikke legge vekt på det. Det er dette inntrykket de gir utad, via fortelleren, til leseren, til hverandre, og muligens også seg selv. Via et slikt fortellerperspektiv blir leseren snart var på at det som fortelles, ikke er det som egentlig skjer. Leseren kan se litt lengre og litt tydeligere enn karakterene selv. Det kan være en metode forfatteren bruker for å få vekke et kritisk blikk hos leseren.

Det kommer frem at det handler om en grunnleggende livsholdning, som nok kan antas å være endret fra forrige generasjon, og verdiene de er vokst opp med. Etter bryllupsreisen er det ikke tilbake til striskjorta og havrelefsa. Nei, paret insisterer på at livet ikke går opp og ned, men kun opp: ”Der var ingen ende på velsignelsen” (77). Som i eventyrene, gjelder det å bare tro (innbille seg) det nok.

Teksten er skrevet i en rytme, og med en driv, som etter hvert gjør at leseren leter etter et opphold; det hele går som på ett eneste innpust, og at man aldri, heller ikke når man øyner et vendepunkt (”Men så, alligevel...”), får mulighet til å puste *ut*. Måten forelskelsen er fremstilt på er nærmest orgasmisk, noe man for så vidt henger med på i begynnelsen, og gleder seg over; men så når det ingen ende, det kommer ingen påfølgende ro, eller bakkelanding. I stedet skal det orgasmisk himmelske for enhver pris vare og vare og vare. Etter hvert som det blir klart at alt som ikke passer inn i stjernehimmeles overses, og omtales som ”ingenting”, blir novellen et klaustrofobisk rom for leseren. Som lesere splittes vi fra

karakterene i ønsket om å forbli svevende. Sammen med den implisitte forfatteren aner vi at karakterenes besettelse av å forbli i utopien, er på vei til å føre dem inn i dystopien.

I en anmeldelse av *Bavian* sammenligner Lillian Munk Rösing sjokkmomentene i novellen med det Goethe har definert som novellegenrens omdreiningspunkt, ”den uhørte begivenhet” (Rösing 2006). *Bavian* er i følge Rösing ”opvisninger i hvordan en tynd fernis skiller den tjekkede, tilpassede urbane eksistens fra et kaos af angst og frustration [...] mennesket fra bavianen” (ibid.). I fortellerens skildring er det lite som skiller de romantisk forelskede fra å ligne dyr i parringsakten (ikke ulikt moren til Sabina fra ”Sleeping Beauty” under psykose): ”De *gned*, de *masede* og *pillede* og *aede*, og de *rev* og *gnubbede* og *klemte*” (75). Men det som sjokkerer i flere av Aids noveller, inkludert ”Stjernehimme!”, er at de uhørte begivenhetene nettopp ikke sjokkerer, de får ingen konsekvenser, og ”ikke nogen eller noget til at bryde sammen” (Rösing 2008). Det er i stedet leseren som blir sittende og se det bavianiske i karakterenes oppførsel, mens de selv fortsetter tilsynelatende uberørt. Den uhørte begivenhet blir den, at den opprinnelige uberørte begivenhet ikke etterfølges av noen reaksjon. Hvor mye aner karakterene og hvor mye skjuler de? Det forblir uklart, og det er kanskje denne uvisheten det Nordiske råd omtaler som illevarslende.

Det himmelske rommet

Hun ilede. Hun tabte sine nøgler. Hun så skønheden i selv det mest grimme og nedslående ansigt. Hun smed om sig med penge: En kæmpestor buket liljer, hvidvin, rødvin, sprut, champagne, mangofrugter, bøffer, brød og kager fra byens dyreste bager. Hun slæbte det hele hjem og tog et karbad. Men dér kunne hun ikke ligge ret længe, hun var nemlig *vanvittig* af forelskelse. (73)

En av grunnene til at det først er vanskelig å se det tynne laget som skiller det såkalt ”bavianiske” i karakterenes oppførsel fra det normale, er at de er forelsket. Ofte skildres jo forelskelse som noe overjordisk, og noe som gjør folk litt gale, fordi det er slik forelskelsen oppleves. Hvordan skal man egentlig skildre kjærligheten ”realistisk”? Eventyrene vi hører som barn, ender med at prinsen og prinsessen lever lykkelig alle sine dager. Kjærligheten som et lykkeland er en forestilling mange av oss danner oss fra vi er små. I ”Stjernehimme!” er dette også tilfellet. Den fulle hengivelsen til kjærligheten omsvøper dem som en beskyttende hinne lik silkelarvens puppe før den blir til sommerfugl, lik mors mage for fosteret, eller barndommen slik den kan opptre i minnet: ”Verden var blevet til et sted de med lethed kunne indtage (...), ingen som helst frygt for at falde igennem” (77).

”Noen” og ”Sleeping Beauty” skildrer verdener i oppløsning, og drømmene (der de er uttrykt) kontrasterer den forvirrede tilstanden. Karakterene i ”Stjernehimme!” derimot, entrer

drømmen med kropp og sinn. De har kvittet seg med alle bindinger: Foran dem står bare et åpent rom, en himmel, og her skal alt starte på nytt. Nye ting skal kjøpes inn – sminke, klær, sko (midnattsblå, som en stjernehimmel), blomster, møbler, mat, vin (kontoen skal overtrekkes), og nye ting skal prøves – å danse, å drikke, å reise, å få barn. Alt vondt som skjer i stjernehimmelen oversees. Leseren forventer et fall, for likesom man er oppvokst med eventyr, vet man også at det ikke går an å virkelig leve i en stjernehimmel. Men karakterene insisterer simpelthen på å ha funnet seg et sted der de ikke kan føle problemer som nede på jorden. De er uskadeliggjorte og uberørlige, og fremstilt på grensen til det umenneskelige.

På samme måte som en tynn fernis skiller det menneskelige og det bavianske eller umenneskelige, er det en tynn fernis som skiller det gode kick fra det nødvendige kick – altså avhengigheten. Giddens skriver om ontologisk sikkerhet som en kokong, men han skriver også om den som en ”emotional vaccination” som beskytter imot den ontologiske angst, som alle mennesker potensielt kan bli besatt av (Giddens 1990, 84). Mennesker er avhengig av en viss forestilt trygghet for i det hele tatt å kunne fungere i verden, men kanskje kan man si at disse menneskene har tatt en overdose av den ontologiske sikkerhetens vaksine. De skal ”overfungere” – de skal fly. For å holde på den nesten uutholdelige lykkefølelsen, nytter det ikke å oppholde seg i ro – da begynner de straks å dale: ”En vinteraften, hvor han sad alene oppe med noget arbejde, kom det over ham. Stærkt og brændende” (80). Utopia er ikke for disse to et sted hvor alt er oppnådd, og hvor alt er behagelig. Det er et sted hvor det fins stadig nye grenser å bryte.²⁷ Selv etter det første barnet er født, følger ikke ro og tilfredshet. Det er denne jagetheten Aids henviser til som karakteristisk for vår tid.

Freud laget i sin tid analyser av tvangsnevroser, men Giddens skriver at tvangs fenomener har fått en langt mer generell betydning i våre dager (2002, 136). Det snakkes om avhengighet til alt mulig, fra arbeid til mosjon og til sex.²⁸ Det er akseptert, og det er vanlig å ”bare måtte ha noe”. Giddens mener at det i tillegg til utvidelsen av et begrep også handler om at i det senmoderne samfunn lever mange det man kaller det gode liv – og det gode livs største fiende er tvangsforhold:

Alle sygelige afhængighedsforhold har en lignende karakter. De starter med at være en kilde til nydelse, det kan være det kick, man får ved et vellykket stykke arbejde, ved at løbe om

²⁷ En lignende fremstilling finnes i Ursula og Julie Andkjær Olsens siste bok *Have og Helvede* (2010), hvor det perfekte sted er et sted som ikke har navn (som ikke er perfekt), fordi da finnes det fortsatt noe å gjøre. Paradis er et sted hvor det finnes spenninger. ”I en have hvor alting har navn er ingenting muligt/men har alting navn?/findes den have?/I en have hvor noget har navn og andet ikke er alt muligt/alt muligt menneskeligt” (Ursula 2010, 13).

²⁸ Man kan bare tenke på dagligdagse slanguttrykk som å være treningsnarkoman, sukkerjunkie, cocakoliker eller å ha hekta på sko. Motemagasiner reklamerer med ”Must haves”-artikler hver måned, og fabrikanter bruker slagord som spiller på det å bare måtte ha noe.

morgenen, ved at spise eller dyrke sex. Nydelsen bliver en del af en afhængighedsacyclus, når den bliver et fix – når kilden til nydelsen bliver et nødvendigt kick, hvor selve nydelseselementet faktisk forsvinder. (Giddens og Pierson 2002, 137)

Mannen i ”Stjernehimme” opplever snart at livet hans som det er, ikke er nok. Han skal liksom leve dobbelt eller flerdobbelt. Han går til en mann, i skjul. Deretter blir han dumpet og finner en annen mann. Til slutt går han til et bordell. Spenningsnivået må stadig høynes for han er umettelig.

Sosiologen Emile Durkheim var opptatt av det menneskelige behovet for likevekt mellom behovene og mulighetene for å tilfredsstille dem (Durkheim 1951). I motsetning til dyrene, som ikke krever mer når deres behov er tilfredsstilt, har menneskene evnen til å overskride sine behov fordi deres behov ikke er bestemt av legemet. Menneskets behov har i økende grad utviklet seg uavhengig av kroppens krav. Behovene er følgelig ubegrensede, og Durkheim skriver: “Capacity for feeling is in itself an insatiable and bottomless abyss” (Durkheim 1951, 247). For Durkheim avhenger personlig lykke av samfunnets evne til å legge eksterne grenser på den potensielt grenseløse lidenskapen og appetitten som karakteriserer menneskelig natur generelt. Det som binder mennesket, er ikke fysiske bånd, men moralske, og dermed sosiale. Å være er for mennesket å være i samfunnet. Når samfunnets reglement og normsystem ikke lenger når mennesket fordi tilværelsen foregår i en *stjernehimme*, har vi å gjøre med en anomisk situasjon. *Anomi* [fra gresk: *nomos* – lov] kan oversettes med ”lovløshet, tøylesløshet; normløshet” (Store norske leksikon). Durkheim skriver at under anomiske omstendigheter er det menneskelige begjæret bindingsfritt, og mennesket “aspires to everything and is satisfied with nothing” (1951, 271). Mennesket mister følgelig fotfestet. Dette beskriver muligens en tendens ved det senmoderne samfunn, og tydeligvis paret i ”Stjernehimme”.

Can we have it all?

I den mannlige karakterens søken etter nytelse, beveger han seg på ett tidspunkt bort fra kona, og inn i en egen, fri sfære, der han kan være en annen. I stedet for å gi avkall på det ene, vil han være både det ene og det andre. Postfeministiske innslag i pop-kulturen spiller ofte rundt ønsket om å ”have it all”. Det er en følge av det refleksive samfunnet vi lever i å stille spørsmål ved bindende normer. Vi har fått et helt annet forhold til grenser, når det gjelder hva samfunnet kan tolerere lovmessig og normmessig, og hva som er faktisk mulig, for eksempel tids- og stedsmessig. Giddens skriver at sted i stigende grad er fantasmagorisk, altså at ”lokalteter dybtgående gennemsyres af og formes gennem sociale påvirkninger, der er fjernt

fra dem. Lokaliteten struktureres ikke blot af det, der er til stede på scenen” (Giddens 1994, 24). I motsetning til i før-moderne tider, domineres ikke lenger det sosiale rommet av fysisk tilstedeværelse. Sosiale medier som Facebook, blogger, datingtjenester, skype med telekamera, og også den tidligere nevnte Miranda Julys nettkunst – er eksempler på møtesteder mellom ”fraværende” personer. Ved å være på nett, kan man ”være” overalt, det vil si at begrensningene på et abstrakt plan er opphevet. Men til gjengjeld kan det tenkes å være vanskeligere å være fullt og helt noe sted. Det å vite om sine egne muligheter til å være andre steder, med andre mennesker, og gjøre andre ting – gjennom å se andres aktiviteter dokumentert via for eksempel tekst og bilde på nett – endrer vårt forhold til tid og sted. Vi lever i en evig visshet om hva vi *kunne* gjort, og med fornemmelsen av stadig å gå glipp av noe.²⁹ Den mannlige karakteren i ”Stjernehimmel” er besatt av drømmen om å prøve alt, ha alt, være alt, fylle alle roller, alle steder. Når hans egen moral ikke stopper ham fordi han har skapt seg et anomisk samfunn, er veien lagt for fullkommen lykke:

Så var han pludselig på knæ og *tog den ind*, der på hotellet. En stjernehimmel, alting blinkede. Sådant at være blød og næsten rund, eftergivende, modtagende, som en tøs, et barn, det sled næsten hans hjerne i stykker, og det var netop det, der var så godt, så allerhelvedes befriende godt. Han var forundret. Han følte sig fuldkommen. Når han gik fra ham til hende, fuldkommen udfriet, og den modsatte vej, fuldkommen vital – han kunne frit skifte mellem at være hendes mand (ansvarlig, forelsket), barnets far (øm, nærværende) og så det at tage sin elskers lem i munden og gøre *hva der blev sagt*.

Hvilken lykke. (Aidt 77-78)

Ifølge Platon, var det perfekte menneskets form foreningen mellom to biologiske kjønn – hermafrodittens (jf. *The Symposium* 2008). Virginia Woolf anså foreningen mellom to sosiale kjønn som den ideelle balansen mellom det feminine og det maskuline for et kreativt sinn (jf. ”the androgynous mind” 1929): ”[Dette] fikk meg til å spørre, om det finnes to kjønn i hjernen, tilsvarende de to kjønn i legemet, og om også disse krever å bli forenet for å oppnå full tilfredsstillelse og lykke?” (1929, 128). Kanskje er det en slik tilfredsstillelse den mannen i novellen søker, når han går bort fra kvinnen som han er forenet med, og over i en egenforening av det mannlige og kvinnelige (og barnlige) i seg selv.

Hva er det så han har oppnådd? Kjønnsfrihet? Er ”Stjernehimmel” en dystopisk fremstilling av Butlers visjon?

²⁹ For personer som sliter med dette problemet har det, antakeligvis i humoristisk ånd, blitt opprettet en støttegruppe på Facebook kalt FOMO, eller F.O.M.O - Fear of Missing Out. På hjemmesiden til gruppen står det: ”Fomo is a debilitating psychological condition. FOMO is most commonly characterised by a subject’s obsessive, distressing, intrusive thoughts about whether somebody, somewhere else, might be having a better time than they are“ (Stockton 2010).

Falske sko

Som nevnt i forbindelse med den frie indirekte diskurs, utrettes det en kritikk i denne novellen, men den synes ikke først og fremst å være rettet mot bifili eller kjønnsfrihet. Det kommer av at forutsetningen for den enorme, blinkende lykken, skyldes nettopp det utopiske aspektet ved det – at grensene *er* der, slik at det egentlig ikke går an å krysse dem slik den mannlige karakteren gjør. Det faktum at grensene mellom rett og galt er der, at han må skjule seg for kone og barn, er det som muliggjør den nødvendige inntrengingen i nye sfærer. Det nødvendige kicket finner han nå i tabuen, og han synker stadig dypere ned til et sted han selv pleide å fordømme: ”Han og vennerne plejede at more sig med at grine opkørt og nedladende ad de læderklædte mænd, der kom ud derinde fra – nu var det ham selv der kom ud fra mørket” (80). Nedgraderingen tydeliggjøres av fortelleren som skildrer barnets opplevelse av å se faren kysse en annen mann: ”Mest av alt var det uhyggeligt, for manden havde fat om farens nakke og trak ham ligesom *nedad*” (79). Paradoksalt nok fører det leseren, fortelleren, den implisitte forfatteren og i det hele tatt samfunnet ville betegnet som et fall og en nedgradering, til mannens opplevelse av å være i en himmel. Det er nettopp tabuen, og det å gjøre noe som egentlig ikke går an, som er så himmelsk.

Således kan man si at begge karakterene lever i en komplett utopi: De er på et godt sted, men et ikke-sted. Stjernehimlen finnes rett og slett ikke annet enn i deres eget hode. Det er kun i forestillingen at han er den perfekte mann, elsker og far; han er jo ikke i virkeligheten øm mot barnet eller en ansvarlig ektemann. Kjærligheten utvikler seg foran øynene på leseren til et horrorshow. Man kan si at det hele starter med ”de højhælede midnatsblå sko, som hun næsten ikke var i stand til at stavre rundt i, men det *var* hun, hun kunne alt” (73). Skoene er den første, himmelske rekvisitten i det som kanskje blir et livslangt skuespill. Hun overtrakk kontoen sin for å få råd til dem. Samme kveld river han i stykker kjolen hennes, og søler på skoene i det begjæret tar overhånd under matfråtsingen inne på kjøkkenet. Mange år senere finner hun skoene igjen bakerst i skapet, og minnes denne kvelden. Hun ”kærtegner dem smilende”, og tenker at de stadig har det godt sammen: ”Der er jo sådan en *forbindelse* mellom os” (80, 81). Hun tar på seg skoene og speiler seg: ”Stadig smuk [...] Han ligger allerede på sengen, klar og parat, ’hvor er du dejlig’” (81). Forbindelsen mellom dem er den stille avtalen om at eventyrskoene skal sitte på uansett hva som skjer. Idealet er en stjernehimel, og skal de leve i den, er de dømt til å lukke øynene for virkeligheten.

Når bindingene til rammeverket i Aids novelle oppheves, ryker også de moralske båndene som skal begrense menneskets potensielt grenseløse lidenskap. Kritikken i novellen

synes å være rettet mot trender i samfunnet som går på det å ville være over alle andre, over alle regler, ja, et overmenneske. Mannens bifili er ikke annet enn en måte å krysse flere grenser på. Å gå til andre kvinner ville vært mindre grenseoverskridende, og dermed mindre tilfresstillende, enn det å gå til andre menn. Noe ved de nye individualistiske, grådige trendene i dagens samfunn rokker ved helt grunnleggende, tradisjonelle verdier. Disse trendene er mektige nok til å rase hele den urbane sivilisasjon: Uten etikken er vi barbarer og bavianer. Kanskje er det bavianske mennesket verre enn bavianen, for bavianen når sine grenser. Aids novellet fungerer som et bilde på hvordan samfunnet kan bli hvis bestemte tankemønstre får vinne frem. Vi ser en ekstrem variant av et avhengighetsforhold til begjær og grenseoverskridelse. Samtidig indikerer også denne novellen at hvis samfunnet virkelig hadde lagt det tradisjonelle rammeverket bak seg, kunne ikke disse karakterene – i hvert fall ikke mannen – levd ut sitt begjær på denne seksuelle måten. Hva han i stedet ville gjort, og om han fortsatt ville hatt samme trang, må leseren selv gjette seg til.

7. Helle Helle og novellen ”Venlige fremmede”

Den siste nordiske forfatteren i rekken er Helle Helle (1965). Hun regnes som en av de betydeligste yngre danske forfatterne av i dag. Hun debuterte med kortprosasamlingen *Eksempel på liv* (1993), og har siden utgitt flere novellesamlinger og romaner. Hun mottok blant annet Kritikerprisen i Danmark for *Rødby-Puttgarden* i 2005, og Per Olov Enquist's Pris i 2009. Hennes siste roman *Ned til hundene* (2008) ble nominert til Nordisk Råds Litteraturpris.

Helle har blitt sammenlignet med, og finner inspirasjon hos forfattere som Ernest Hemingway, Kjell Askildsen og Herman Bang. Formmessig bruker Helle gjennomgående et veldig enkelt språklig register. På samme måte som Trude Marstein iakttar hun og registrerer, uten å fortolke det som skjer. Dette markante, kjølige formspråket betegnes gjerne som minimalistisk (Skyum-Nielsen 2000). Helle mener selv at hennes strippede språk i stor grad skyldes at hun har gått på forfatterskole: ”På forfatterskolen fikk vi utviklet noen meget store *shitdetektorer*” (2008, 125). Helle har også mottatt negativ kritikk fra danske anmeldere, blant annet fra Thomas Bredsdorff, for nettopp dette rensede, utstuderte, irriterende perfekte ved sin skrivemåte:

På et tidspunkt var der nogle mandlige kritikere i en vis alder, som åbenbart blev provokeret af, at jeg havde gået på en forfatterskole, gik i jakkesæt og havde perlekæder, og det påvirkede deres læsninger af mine bøger, som de syntes var for rensede. Jeg tænker på det næsten hver *eneste* dag, når jeg sætter mig ved computeren, fordi jeg så tænker: hvordan skal jeg så lade være med at være så irriterende perfekt? Hvis jeg skulle lade det være? (Helle sitert hos Christensen 2008, 119)

Novellen ”Venlige fremmede”, står blant 16 andre hverdagsdramaer i samlingen *Biler og dyr* (2000). Bak beskrivelsene skjuler underfundighetene seg. I lesningen av Helle er det fort gjort å tillegge enhver gjenstand og replikk stor betydning, som om de var symbolske elementer i en eventyraktig fortelling, der alle ender møtes. Helle ”tilstræber en konkret, realistisk stil, der så vidt det er hende muligt, skal fremstå rensed for symboler” – men fordi stilen er så registrerende, åpner den automatisk for tolkning (Skyum-Nielsen 2000, 198).

Analyse av ”Venlige fremmede”

Som i Marsteins ”Noen” møter vi i novellen ”Venlige fremmede” en kvinnelig hovedperson som er utilpass i sin egen situasjon. Forskjellen er at her kommer det mye klarere til uttrykk. Novellen starter med at Ulla kjører hjemmefra etter å ha latt en rekke små irritasjoner eksplodere i en irrasjonell, barnslig handling. I løpet av uka har Ulla og samboeren Allan knapt tid til hverandre. De jobber mye, og Ulla faller i søvn stadig tidligere om kvelden,

stadig mer tappet for energi. Små ting irriterer vettet av henne, for eksempel en sammenklistret tannpastatube, og osten som er pakket feil inn. Men hun klarer i ukedagene å tvinge det vekk, de ser jo heller ikke så mye til hverandre. Men så, når de begge har fri, kommer det over henne: ”Det var alltid om lørdagen, hun blev vred” (87).³⁰

Hun prøver å beherske seg, og finner på små ting for å slippe unna situasjonen: Skriver en handlelapp mens de spiser, drar ut for å handle, og avslår forslaget hans om å gå tur i skogen. I stedet mener hun de burde rake plenen fordi den er dekket av visne blader. ”Så kan en græsplen slet ikke ånde”, sier Ulla (88). Irritasjonene fortsetter likevel å komme på løpende bånd (”Nu må det snart stoppe”), og når vaskemiddelet lekker ut i handleposene, og Allan observerer de irriterte bevegelsene, sier Allan til slutt rolig: ”Skal vi ikke prøve at få en god weekend?” (89). Når han går i dusjen, hvilket fører til at vannstrålen reduseres så Ulla ikke får skylt ordentlig fra springen på kjøkkenet, og attpåtil ber henne om et håndkle, topper det seg. ”Så let skal han ikke få det” tenker Ulla, og tar med seg alle håndklærne fra tørkesnoren ut i bilen, slenger dem fra seg i bagasjerommet og kjører av gårde (87).

Etter et stykke stopper hun på en kafé hvor hun drikker kaffe, røyker, og får tenkt seg om. Hun vil ringe til Allan og unnskyldte seg, og da automaten ikke virker, får hun låne en telefon av jenta i disken. Dessuten får hun, ettersom hun reiste av gårde i bare tresko, overta noen gjenglemte sko. De er akkurat hennes størrelse. Hun kjører videre, og vil gå innom et bakeri for å finne noe godt å ha med hjem til Allan. Det later til å være stengt, men bakeren slipper henne likevel inn og gir henne et brød gratis. Hun bestemmer seg så for å kjøre og besøke sitt gamle studenthjem, og kommer i snakk med ei jente som forteller hva som har hendt med bygningen siden den gang Ulla bodde der. Den er omgjort til solsenter og kontorlokaler. I første etasje bor en gammel dame, som også kommer til. De småprater, og damen vil gi Ulla en suvenir (noe Ulla i forkant hadde tenkt hun ville finne og ta med hjem til Allan), og gir henne et gammelt, vakkert ur som har sluttet å gå.

Alle menneskene Ulla møter på den lille reisen, ender opp som hennes hjelpere, og hvert møte ender med en litt teatralisk avskjedssekvens: Tuting med hornet og vinking når hun drar fra jentene på kafeen, fra bakeren, og fra ”pizzapigen”, den gamle damen, og flyttemennene: Alle står de og hilser hverandre og er liksom takknemlig for å ha møttes.

Ulla kommer hjem, og tredjepersonsfortelleren lar oss forstå at hun nå er fylt med noe annet enn irritasjon. Allan har sovnet på sofaen og snorker lett. Ulla er rolig og vekker ham forsiktig, ”Hej, skat” (98). Sluttsekvensen går slik:

³⁰ Alle umarkerte referanser i dette kapittelet er til primærteksten, Helles ”Venlige fremmede”.

- Hvad er det for nogle sko? sagde han.
Hun standsede og så ned.
- Det er nogen, jeg har lånt, sagde hun.
De så begge to på skoene.
- Det er ikke rigtig din stil, sagde han.
- Næ, sagde hun. – det er det ikke. (98)

Et eventyr-rom

Giddens skriver at de forskjellige møtene som utgjør hverdagen innenfor den sosiale tilværelsens anonyme rammer, for eksempel i storbyen, opprettholdes gjennom noe som kan minne om Baumans karakteristik av *coolness*, men som Giddens kaller ”civil uoppmerksomhet” (1994, 71).³¹ Det å tilsynelatende ikke legge merke til hverandre når man krysses på gaten, regnes som en måte å vise høflighet på.

Den ”uoppmerksomhet”, der udvises, er ikke likegyldighet. Den er snarere en nøye regulert demonstration af det, man kunne kalde høflig fremmedhed [...] Den medfører ikke blot, at man bruger selve ansigtet, men også en subtil brug af kroppens positur og stilling for at give beskeden ”du kan have tillid til, at jeg ikke er fjendtlig indstillet”- på gaden, i offentlige bygninger, tog eller busser, til fester, eller andre sammenkomster”. (74)³²

Men i denne novellen er det først og fremst en sivil *oppmerksomhet* som møter Ulla når hun reiser ut på tur. Det er nesten som å gå tilbake i tid, eller inn i en eventyrfortelling som begynner med: ”Det var en gang”. Her finnes ingen kjølighet eller diskrete ignoreringer; tvert imot kaller de fremmede Ulla til seg, og engasjerer seg i hennes situasjon. Eksempler er jenta i kafeen: ”De dér sko kan du da ikke gå i” (91), bakeren: ”– Skulle du have haft noget?” (93), og pizzapiken (ropende): ”– Leder du efter nogen?” (95). Venlighet strekker seg på tvers av ulike kvinne- og mennesketyper, og mellom unge og gamle. Alle omgås i harmoni, som venner, kanskje et sted utenfor den moderne storbyen. Menneskene fremstår som magiske hjelpere, og Ulla blir den omreisende eventyrer som mottar lykkeamuletter i gave – sko, brød, og klokke. Hendelsene er aldri så magiske at de overgår virkelighetens grenser, eller at Ulla reagerer på det, men leseren får en følelse av noe uvirkelig, og av at de små tingene symboliserer noe viktig. Det er imidlertid ikke like tydelig hva de ulike tingene symboliserer, og heller ikke hvor den implisitte forfatteren stiller seg i forhold til virkelighetens rammeverk og det åpne rom. Hva er Ulla og Allans situasjon bilde på? Hva betyr dette eventyr-rommet?

Fortelleren i novellen legger seg tett opptil den kvinnelige karakteren, men leseren slipper ikke helt innpå hennes tanker. På samme måte som i Aids ”Stjernehimmel” har vi å gjøre med en fri indirekte diskurs som skaper en uklarhet i forhold til hvem de registrerende

³¹ Giddens har hentet uttrykket fra Goffman.

³² Denne storbytrenden kommer godt frem i for eksempel Katrine Marie Guldagers noveller i *København* (2004), hvor menneskenes måte å omgås hverandre tett, men umerkelig og kjølig står i fokus.

opplysningene tilhører. Når Ulla vender hjem til Allan, hører vi for eksempel at han snorker lett, og at han er svett i pannen, men det forblir uklart hvem det er som medgir disse opplysningene. Den gamle Ulla vet vi ville reagert med irritasjon over Allans snorking, mens den nye Ulla er tolerant. På denne måten forstår leseren at hun har gjennomgått en endring, samtidig som det forblir åpent om Ulla innser det selv. Akkurat hva det er som i utgangspunktet gjemmer seg bak Ullas sinne, og i neste omgang hennes ro, er også opptil leseren å tolke.

Allan og Ulla er etablerte med hus og jobb, og de lever en rutinepreget hverdag. Man kan anta at de har vært samboere i noen år. Noe gjør at Ulla føler hun ikke får puste, liksom gresset under bladene. Igjen kan vi benytte oss av et punkt på Julys karakters liste over "Things That We Don't Understand And Are Definitely Not Going To Talk About", nemlig: "My unexpressed anger at nothing in particular" (July 2007, 150). Dette punktet henger sammen med det som ble nevnt i forbindelse med Marsteins "Noen" – følelsen av at det finnes et "next level", og at hun skulle vært der (ibid.). Dette uttrykte sinnet mot ingenting spesielt får ikke noe sted å være i Ullas verden. Ullas verden er et sted strippet for nyanser: Enten er verden et utålelig sted, lukket og innestengt, eller så er den et deilig sted, åpent og vennlig, med blå himmel over. Allan er enten utålelig (når han er nær), eller elskverdig (når han er fjern). Kjølene hun ser på i butikken, er feil fordi "hendes skulle enten være helt lange eller helt korte" (88). Hvor er den gyldne middelvei? Allan, som egentlig er uklanderlig – vennlig, forståelsesfull, varsom når hun er sint, og samtidig imøtekommende og løsningsorientert – passer ikke inn i kategorien *rett*. De små forsøkene på å plassere ham i kategorien *gal* (osten som er pakket feil inn osv), overbeviser ikke engang Ulla selv. Sinnet hennes får altså ingen plass, og Ulla skjærer til slutt igjennom i et rebelsk opprør og kjører *bort*.

Gjenglemte sko

I motsetning til den pressede, lukkede tilværelsen hjemme, er verden der ute *åpen*. Veien er fri, himmelen er "høy og blå" (90). Utenfor huset er verden fri, og Ulla blir tatt vel imot av dem hun møter. Ulla går nok ikke rundt, som Julys karakterer, og ønsker eller drømmer om å bli tatt vel imot. Hun går bort i disken simpelthen for å låne en telefon. Hun er antakeligvis litt eldre enn jentene i disken, og det kan tenkes at hun har en likegyldig, men høflig holdning når hun møter dem. Umiddelbart oppstår altså dette uventede: Et vennskapsbånd. Jenta låner hennes sjefens telefon, og vi hører at hun og Ulla smiler lurt til hverandre. Begge jentene i disken "virkede oppløftede" over å ha fått gitt Ulla skoene (92). Og slik fortsetter det.

Mennene er også vennlige med Ulla, og det hele foregår på en (ikke-flørtete) selvfølgelig måte. Uten at Ulla ber om det, gir de henne en naturlig plass – det finnes til og med et par tomme sko for henne å fylle. De vennlige fremmede gir kanskje Ulla den samme følelsen av tilhørighet og varme som er ettertraktet hos Julys karakterer.

Opplevelsen av det frie rommet minner Ulla om en svunnen tid: Studenttilværelsen og rommet med de hvite veggene hvor hun pleide å ligge i sengen etter skoletid og lese og drømme, og ”nogle gange havde hun haft en kæreste, som lå ved siden af ” (92). Denne tiden var, eller fremstår i minnet, som en tid fri for bindinger. Ved siden av var bare en tilfeldig en eller annen. Det var en tid da ingenting var bestemt, og veien sto åpen.

Ulla er i sin unyanserte verden lukket for andre måter å tenke på. Den irrasjonelle handlingen med tørkehåndklærne leder henne inn på et nytt spor, og inn i noen nye sko, uten at hun får vurdert det. Hun hadde ikke tenkt å bytte skoene – det skjer spontant. Skoskiftet signaliserer en ny retning og er et brudd med det gamle sporet hun har stått fast i. Skoene er imidlertid ikke noen nye, fancy ”postfeministiske” designersko som viser at hun står på egne bein og betaler egne regninger. De er heller ikke eventyrsko som en vakker prins finner på trappen, eller midnattsblå drømmesko. De er et par helt vanlige, brukte joggesko, kanskje litt klumpete. Som hun selv og Allan konstaterer: De er ikke helt hennes stil. Men de er funksjonelle, og veien videre iført de gjenglemte skoene leder henne på ett eller annet vis tilbake til gjenglemte stier, et nytt perspektiv, kanskje kan man si: Et nytt nivå.

På samme måte som de fjerne tingene er lettere enn de nære, innser kanskje Ulla at også minnet om hybeltiden er bedre enn nåtiden, fordi den er fjern. Det koselige samfunnet som møter Ulla der ute, fjernt fra Giddens og Baumans senmoderne, urbane samfunn, viser henne hjelpsomhet, tillit og varme. Det senmoderne samfunnet tilbyr en rekke valgmuligheter; det moderne, det tradisjonelle, det frie, single livet og det mer lukkede samboerlivet. Den irrasjonelle, spontane handlingen, som bryter med det sporet hun har kjørt seg fast i, minner Ulla på at det finnes andre steder å være, og andre steder å gå. Hun minnes også en tid da hun tilhørte et annet sted, og at hun drømte. Kanskje drømte hun om noe av det hun har i dag? Det kan virke som om det er muligheten til å velge det tradisjonelle, som roer ned Ulla, og gir henne pusterom nok til å gå hjem og fronte Allan. Det ligner en dialektisk forståelse av verden den Ulla oppnår. Spenningene mellom motsetningene i hennes tankesett har utviklet seg over tid og når bristepunktet i det hun kjører av gårde med håndklærne i baksetet. De brukte skoene viser henne en annen vei, og en annen måte å gå den på, det vil si, i en annen stil.

8. Miranda July og *No One Belongs Here More Than You*

Resten av analysedelen skal handle om Miranda Julys novellesamling. I de foregående kapitlene dedikerte jeg ett kapittel til hver novelle, men siden Julys noveller ofte belyser ulike sider ved samme tema, lar jeg temaet styre kapittelinnedelingen. Etter en generell karakteristikk av samlingen og en røff plassering i forhold til de nordiske forfatterne, vil fokuset dermed ligge på metaforen om de gule skoene og planten eføy, den viktige rollen fantasien spiller i Julys bilder, og hvordan July på en rekke måter har det man kaller et skeivt uttrykk.

Miranda July (1974) jobber i dag som multikunstner, og utfolder seg på ulike arenaer, gjennom ulike genre. Før hun slo igjennom, jobbet hun som performance kunstner på mindre scener. Gjennombruddet kom i 2005 med filmen *Me and You and Everyone we Know* som July selv skrev manus til, regisserte, og spilte hovedrollen i. Filmen brakte henne *Caméra d'Or*-prisen i Cannes for beste første film, og fikk svært gode anmeldelser. Jeff Shannon skriver: "July's [...] loose-knit tale of love and longing encompasses a large cast of quirky and memorable characters. [...] It never, ever goes where you think it's going to go" (Shannon 2005). Beskrivelsen viser hvordan July har et særegent uttrykk som går igjen i de ulike kunstformene. Hun er for tiden aktuell med med utstillinger og prosjekter flere steder rundt om i verden, blant annet det tidligere omtalte nett-prosjektet *learningtoloveyoumore*, og den interaktive skulpturhagen *Eleven Heavy Things*, designet for Venezia Biennalen 2009, utstilt i Union Square i New York sommeren 2010. Datoen er ikke satt, men hun oppgir snart å være klar med en ny film kalt *The Future*.

Novellesamlingen *No One Belongs Here More Than You* (2007) er Julys første utgivelse i bokform, og med denne vant hun *Frank O'Connor International Short Story Award*. Boken, som opprinnelig var regnet på et smalt publikum, er nå oversatt til 17 språk, og er blitt varmt mottatt av publikum og anmeldere. Ifølge den norske anmelderen Ingunn Økland skal man være "en hard negl" for ikke å bli i godt humør av den vinglete, søkende stilen til July, full av påfunn og innfall (Økland 2008). Den amerikanske anmelderen Kimberly Cutter sier imidlertid at hun fortsatt stiller seg det samme spørsmålet som hun gjorde ved filmdebuten: "Miranda July, awesome or annoying?" (Cutter 2007). July har mye humor og naivitet i det hun skaper, og Økland stiller seg, som andre kritikere har gjort, tvilende til om det July skaper, kan kalles *seriøs* kunst. "Hun har i hvert fall ingen utdannelse, og er blitt kritisert for å være overdrevent naivistisk", skriver Økland (2008). Ett ord brukt til å beskrive Julys ånd og arbeid som går igjen i omtrent alle amerikanske omtaler, inklusiv

filmomtalen ovenfor, er *quirky* – et ord noen tolker som positivt, andre som litt for mye av det gode.³³

Det finnes mange likhetstrekk mellom Julys noveller og de nordiske forfatternes noveller, men July stiller seg lengre unna det som tilsynelatende er leserens og de nordiske forfatternes virkelighet, og lengre inn i Butlers visjon om en queer verden. Fremmedfølelsen, som melder seg allerede i novellesamlingens tittel, går igjen i alle novellene. Jeg skal vise hvordan det anmelderne omtaler som et naivistisk og tilgjort språk, også gir effekten av fremmedfølelse hos karakteren og leseren. July balanserer hele tiden på kategoriens skillelinjer, slik at man befinner seg et sted mellom humor og alvor, naivisme og filosofi, skjønnhet og kvalme. Noen ganger kan man som leser få følelsen av å bli bragt bak lyset når fortelleren fremstiller en for leseren unormal hendelse, som om den var helt normalt.

Som hos de nordiske forfatterne avspeiles også hos July større forhold i mindre bilder, slik at fokuset hele tiden ligger nært på karakterene og deres hverdag. I novellen ”Mon Plaisir” tar July, ved hjelp av et par gule sko, et oppgjør med enhver form for binær tankegang om noe som er innenfor, og noe som utenfor – det være seg det seksuelt aksepterte og levere regler generelt. Novellekarakteren trosser strukturen, og de gule skoene, som matcher bokas omslag (slik den ble utgitt i Norge), setter således en standard som gjelder for hele samlingen.

I estetikken regnes gult blant de varme fargene, men gult har en flertydig symbolikk. (Osborne 2008, 51).³⁴ På den ene siden representerer den liv og energi, sol og glede; på den andre siden er den feighetens og sjalusiens farge, og i sin signaliserende effekt kan den også varsle fare, som i amerikanske veiskilt, og karantenemerking. Overdreven bruk av gul virker fremprovoserende på sinne og irritasjon, og til og med sykdom. Gult står også for illusjon: For eksempel kan gult i et mørkt rom skape illusjonen av at det finnes en naturlig lyskilde der. Jeg skal vise hvordan denne blandede symbolismen underbygger det man kan tolke som Julys prosjekt: På en lystig, og på grensen til irriterende måte inviterer hun leseren inn i et univers som bryter med så mange regler at den også får en provoserende effekt. Hennes tilforlatelighet og naivisme kan virke tilgjort og illusorisk, og dermed illevarslende: Blir vi lullet inn i noe som egentlig er farlig? Julys måte å fremstille det skeive som en del av resten, og det avvikende som en del av det normale, er en måte å skape effekten av lys i et mørkt rom, altså: Hun fremstiller *queerness* som om det allerede var et belyst tema.

³³ Norsk oversettelse: ”1. besynderlig, sær. 2. spissfindig. 3. original” (Ordnett.no).

³⁴ Referansen gjelder hele avsnittet.

Gjennom å bryte ned kategorier, blande dem, kryssklippe, viske ut det tydelige og fremheve det utydelige, skaper July et univers som er ganske annerledes enn leserens eget. Aids novelle er også illevarslende, men varsellampen tennes fortere hos leseren på grunn av den implisitte forfatters plassering. De nordiske (implisitte) forfatterne står sammen med oss og ser, mens July er et annet sted.

Julys skeive karakterer reflekterer ikke direkte over sin egen skeivhet, men følelsen av å være annerledes, ekskludert og usikker, kommer frem gjennom deres søkende væremåte og lengten etter kontakt og tilhørighet blant andre. Som en av karakterene beskriver det: "Like ivy, we grow where there is room for us" (135).³⁵ "Ivy" – eføy – er en eviggrønn plante som vokser svært lett, uten noen bestemt form for grobunn, i sol, i mørke, eller midt i mellom. Den vokser vertikalt så lenge den har noe å klynge seg til, ellers sprer den seg langs bakken eller hvor enn det finnes plass. Den endrer altså form etter hva som passer best – etter situasjonen. Noen anser eføy som ugress, men for July ville tanken om ugress representere en forenklet dikotomisk tankegang. For July inneholder eføy som bilde på mennesker snarere en kombinasjon av styrke og svakhet – overlevelsessevne og behov for andre – som vekker hennes interesse og ømhet.

Gule sko

Novellen hvor de gule skoene spiller en representativ rolle, er "Mon Plaisir". Som i Helles "Venlige fremmede", har vi å gjøre med et samboerpar hvor den kvinnelige karakteren er utilpass. Hun har følelsen av å leve i et samboerskap som baserer seg på en hel del uskrevne, kategoriske lister, blant annet den allerede omtalte "Important Things That We Don't Understand and Definitely Are Not Going to Talk About", med underpunktene: "My unexpressed anger at nothing in particular" og "the feeling that there is a 'next level' and I should be on it" (150). Sarkastisk presenterer jeg-personen det vi kan ane er mer samboeren Carls livssyn, enn hennes eget: "In general, we try to stay away from things that are MEANINGLESS, and we favor things that are MEANINGFUL. Our top three favorite meaningful things are: Buddhism, eating right, and the internal landscape" (148). De meningsløse tingene er for eksempel slike ting som naboene er opptatt av, som å klippe hagehekken i "ridiculous animal shapes" (150), og å klippe plenen. Jeg-personen meddeler: "We didn't really believe in mowing the lawn; we do it only to avoid unnecessary engagement with the neighbours" (148). De såkalt meningsfulle tingene virker på leseren, slik

³⁵ Alle umarkerte referanser i dette kapittelet er til primærteksten, Miranda Julys *No One Belongs Here More Than You*.

fortelleren representerer dem, mer som stivnede tradisjoner tømte for innhold. De bidrar til å holde på strukturen, men utover det har de ingen verdi. Meditasjonen fører ikke virkelig til indre ro. Jeg-personen må gå inn på soverommet og legge seg på gulvet – ”as not to mess up the covers” – og kikke under senga på alt støvet som samler seg der (149). Det kan virke som om hun opplever livet som meningsløst, selv om det ikke står eksplisitt.

Rammeverket for personene i denne novellen er nytt på den måten at det er trendy og muligens ulikt det karakterene selv vokste opp med – kanskje formet de det sammen den gangen de først ble kjærester, og kanskje skiller det seg fra naboenes levesett. Men også (livs)politiske, korrekte ritualer kan bli en stivnet struktur, og kanskje like vanskelig å bryte ut av som et mer etablert rammeverk à la det man vokser opp med. Novellen viser hvordan en senmoderne rammestruktur kan fungere som en like stram og pressende ramme som det tradisjonelle.

Jeg-personen begynner forsiktig å opponere ved å gjøre ting som hører hjemme i den motsatte, det vil si den meningsløse, kategorien. Det første hun gjør, er å få seg en ny, trendy hårsveis: ”It was a delicate, new strangeness, and I held on to it like a candle” (151). Dette nye og fremmede skaper forventninger om at ”it would lead me to an even newer, stranger strangeness. Or perhaps I could accumulate many small new ways and pile them up to form one large new way. With this in mind, I drove to the shoe store” (ibid.). Som i ”Venlige fremmede” symboliserer skoene i denne novellen også en ny retning; de er en måte å rykke opp fra det sporet man har stått fast i. Likesom joggeskoene ikke var Ullas stil, ender også denne karakteren opp med sko som er fremmede for henne – fra hennes side er det imidlertid et bevisst valg: ”I chose a pair that seemed completely foreign to me [...] a pair of strappy yellow espadrilles” (151).

Den brede veien, sammensatt av mange små retninger, symboliserer større rom, mer toleranse og flere muligheter. Den brede veien står i kontrast til den smale veien kvinnen har følelsen av å balansere på i samboerskapet, hvor det bare fins to muligheter: En rett og en gal. I et slikt system er det ikke rom for å trække skeivt uten å havne i den gale kategorien. Listerangeringen er en form for dikotomisk tankegang som plasserer det ene over det andre. Strukturen blir stående for jeg-karakteren som et virkelighetens rammeverk: Det er etter dette hun hittil i forholdet har forstått sin egen plass og rolle i verden, men nå ønsker hun å bryte med dette tankesettet. Som Giddens og Butler, regner også denne karakteren med at gjentatte brudd på strukturen litt om litt vil bryte opp strukturen, som endelig vil kunne føre til et større handlingsrom.

Som hos Helle, søker karakteren ut av hjemmet, til et samfunn som viser seg å være både vennlig og litt retro. Samfunnet preges av sivil oppmerksomhet. Damen i skobutikken oppfører seg som en venn og råder jeg-personen til å gå med skoene en stund innendørs for å bli vant med dem: "That's the first step. What's the second step? Wear them outside. What's the third step? The third step? You decide" (152). En annen hjelper er frisørdamen i salongen, som også oppleves som et trygt sted: "I was glad to be [...] in the salon. It was warm and steamy and purred with blow dryers and the smell of professional shampoo" (159). Samfunnet i Julys novelle synes å spille en lignende rolle som det gjør i Helles novelle. Det samme gjelder skoene, selv om de her er nye. Skoene og den nye frisyren er ikke ment som for eksempel en overgivelse til det kommersielle markedet og skjønnhetstyranniet; de er en måte å bytte spor på, og hjelperne viser at det finnes trygghet på fremmede steder, som også kan beskrives som tradisjonelle.

Fantasiens kraft

Som det kom fram i analysen av de nordiske novellene, utgjør drømmer og forestillinger i oppgavens novelletekster en egen plass, og har en egen kraft. I utstillingen Utopia på kunstmuseet Arken utenfor København sommeren 2010, uttalte museumsinspektøren at drømmeforestillinger bringer på banen spørsmål om det gode liv, hvilket er et aktuelt spørsmål i Vesten i dag. Med de store ideologiers død, og med en stadig økende velferd, gjøres det rom for nye drømmeforestillinger. Hvordan ser en ideell verden ut? Hvordan drømmer vi om å leve? (Gether 2009). Kunsten, også den litterære kunsten, kan rette kritikker mot og sette opp motbilder til det bestående samfunn gjennom å portrettere nye. Jeg skal gå nærmere inn på hvordan July og de nordiske forfatterne drømmebilder skaper hver sin effekt.

Der de nordiske forfatterne lar drøm og forestilling være en del av sine tekster, kan July i større grad sies å skape et fullstendig drømmerisk bilde som blir et konkret motbilde eller alternativ til det bestående. Om det er leserens eller karakterens virkelighet hun setter opp et motbilde til, kommer an på hvordan man tolker bokens "her". I Marsteins "Noen" er den fraværende lengselen symbolsk for håpløshet. I Edelfeldts "Sleeping Beauty" og i Helles "Venlige fremmede" står forestillingen for tankemønstre innad i oss selv som vi må lære å takle eller bruke for å oppnå nye erkjennelser. Forestillingen kan være en flukt, men også et traume. I Aids "Stjernehimmel" er forestillingen helt utspilt: Karakterene har på sett og vis lykkes i å tre inn i forestillingens verden, men tilstanden er faretruende. I de nordiske novellene trengs det grenser. Oppløsningen av grenser byr på nye problemer, og forfatterne synes å ville rette blikket mot måter å advare mot, og takle disse problemene.

På noen av de kritiske punktene treffer imidlertid Julys og de nordiske forfatterens tekster hverandre. Julys novelle ”Birthmark” tar opp noe av den samme problematikken som ”Stjernehimme!”: Hovedkarakteren spiller ut en drøm hun har. Det dreier seg om å få fjernet et rødtlig fødselsmerke som dekker halve ansiktet hennes. Siden tenårene har hun ventet på ”aesthetic surgery to get cheap, like computers. Nineteen ninety-eight was the year lasers came to the people as good bread, eat and be full, be finally perfect. Oh yes, perfect” (70). Av alle Julys noveller er denne kanskje det tydeligste stikk til det senmoderne samfunn: Menneskene vil “have it all”, og kroppen anses ikke lenger, som Giddens påpeker, som noe konstant: ”Bodily regimes and the organization of sensuality in high modernity become open to continuous reflexive attention, against the backdrop of plurality of choice” (1991, 102). Akkurat som livs- og klesstilen, er kroppen blitt noe man kan *velge*, det vil si velge å endre og justere, slik at den matcher vårt indre. Per Thomas Andersen skriver i *Tankevaser* (2003) at vår løsrivelse fra det som tidligere bandt oss til noe fast, gjør at kroppen er blitt stadig viktigere for identiteten. Som i “Stjernehimme!” og ”Birthmark” kan ønsket, og nærmest kravet om det gode liv og å ha alt, og å være alt, få konsekvenser vi aldri før har stått ovenfor. Når alt er perfekt, når det ikke finnes flere spenninger, hva gjør vi da? Fortelleren i “Birthmark” reflekterer: “There was so much potential in the imagined removal of the birthmark; any fool on the bus could play the game of guessing how perfect she would look without it” (171).³⁶ Etter at kvinnen har fått flekken fjernet begynner den delen av livet hvor ansiktet kun er vakkert, uten noe mer å forestille seg: “She was just beautiful, except for nothing” (ibid.). Spillet, eller leken er borte: ”Now there was not this game to play, there was just a spent feeling” (ibid).

July fremholder det man kan kalle en respekt for fantasien. Fantasien har en egen kraft til å forandre virkeligheten, det vil si, uten fantasien er virkeligheten ikke komplett, ikke *virkelig*. Luften er fortynnet, verden er naken, og noe mangler. Dette skal jeg vise eksempler på i både ”Ten True Things” og ”Majesty”, og det er også tilfellet i den allerede omtalte ”Mon Plaisir”: I akkumuleringen av små, nye veier, i håp om å skape en bred vei, havner samboerparet i en filminnspilling hvor de er statister i en restaurantscene. De har kun lov å prate uten lyd og å spise uten å svelge. Det virker først umulig, men så skjer det noe – den gamle, bortglemte kjærligheten som en gang var mellom dem, gjenoppstår: ”I laughed soundlessly and Carl smiled, a real smile, so pleased to have made me laugh. And it was so tremendous to see that smile, I could feel myself glowing [...] We could not look away from

each other [...] We descended into a precarious and vivid place; I had always known it was there but had never guessed where” (165). Hver gang seansen avbrytes – “and cut” – fylles de med sjeanse, og våger ikke å se på hverandre (ibid.) Forestillingen i rollespillet hjelper dem å hente frem noe som egentlig er der, men som de ikke klarer å se i hverdagen. Når innspillingen er over, forsvinner forestillingen, og kun den gamle, halverte virkeligheten står tilbake. Den er tømt for kjærlighet, og forholdet ender.

I novellen ”The Swim Team” har også fantasien er egen kraft. Fortelleren åpner med å si at hun ikke tør avsløre for eksen sin hva som egentlig hendte det året hun bodde borte fra han. Forestillingen hans har tatt så enorme dimensjoner at ”the reality began to seem barren” (13). Men det som skjedde, er også basert på en forestilling, det vil si forestillingen til de medvirkende. Sammen starter de et svømmelag med jeg-personen som trener, tre pensjonerte medlemmer, og et innbilt basseng: ”If I can say this without being immodest, I was *instead of the water*” (17). Deltakerne forestiller seg rett og slett bare at kjøkkengulvet er av vann. En annen novelle som baserer seg på forestillingen til karakterene, er ”The Sister”, hvor hele novellen dreier seg om hovedpersonens møte med kameratens søster – en søster som det viser seg at bare eksisterer i fantasien.

Respekten for fantasiens kraft kommer også til uttrykk i Julys noveller; mer indirekte som jeg skal vise i ”The Shared Patio”, og mer direkte i ”Something That Needs Nothing”. Sistnevnte handler om to unge jenter som flytter hjemmefra, og ender opp som prostituerte. Her bruker jeg-personen det hun har av krefter til å forestille seg at situasjonene hun havner i, ikke er farlige: “I pretend I smell perfume. What if we were kidding all the time and cared about nothing” (67). Forestillingen av situasjonen påvirker persepsjonen av den faktiske situasjonen, noe som i dette tilfellet medfører fare. Budskapet i Julys noveller kan være å beholde fantasien, og å ilegge den kraft, men uten å gå opp i den blindt eller fullstendig, og heller ikke prøve å spille den ut, fordi den da vil forsvinne. Utopien er som sagt et godt sted, men intet sted: Man kan aldri komme dit. Å gå i fellen og tro at man kan det, vil ødelegge det gode ved utopien – hvormed den slutter å være en utopi.

July skiller seg fra de andre forfatterne ved at drømmene spiller inn på den litterære stilen. Det er glidende overganger mellom det drømmeriske og det virkelige slik at disse i stedet for å stå som motpoler til hverandre, blir hver sin del av et felles bilde. Giddens skriver at ved brudd på tillit, blir vi på ny som barn, usikre på oss selv i en verden som virker fremmed: ”We become again children unsure of ourselves in an alian world” (Lynd sitert hos Giddens, 66). Som kritikere har påpekt, har July en naivistisk uttrykksform, og kanskje kan man si at det er noe barnslig over skildringene av hennes virkelighet. Men det er nettopp slike

skildringer som også gir følelsen å være i en drøm. Slik steder og personer ofte opptrer i drømme, kan de på en og samme tid virke kjente og fremmede. Vi har vært her før og møtt personene før, samtidig som noe er annerledes, og slik blir vi i tvil: Er dette virkelig? Eller som Ingunn Økland skriver: Er det seriøst? Som lesere vil vi på dette punktet føle oss fjernere fra Julys ”her” enn vi gjør i de mer realistiske virkelighetsskildringene til de nordiske forfatterne. Den naivistiske skildringen gir en komisk effekt, men også en følelse av at hendelsene ikke skjer på ordentlig, at fortelleren leker og later som; at det som skrives ikke egentlig skjer, fordi ingen vel tenker slik? Men samtidig kan July treffe leserne på et annet plan. Den doble følelsen av å være fremmed og hjemme er relaterbar, og når oss kanskje i det underbevisste.

Et eksempel på dette er i novellen ”Making Love in 2003”, hvor en kvinne kjører retningsløst omkring i en bil. Med seg har hun flyttelasset sitt, og i tankene har en plan hun ikke vet om fungerer, fordi alt avhenger av svaret til en professor som skal bedømme hennes arbeid. Han var ikke hjemme da hun kom til den avtalte tiden. Karakteren reflekterer:

It doesn't really feel like driving when you don't know where you're going. There should be an option for the car for driving in place, like treading water. Or at least a light that shines between the brake lights that you can turn on to indicate that you have no destination (110).

Ja, er det ”seriøst” ment fra forfatters side, at jeg-personen tenker og gjør disse tingene? For å føle seg mer som de andre, begynner kvinnen også å ”lure” de andre bilistene: ”I was making difficult left turns that no one would ever do unless they had to” (ibid.). På et punkt begynner hun å føle seg hjemme blant alle bilene, men etter å ha svingt rundt et kvartal forsvinner følelsen da hun skuffet oppdager at de gamle førerne borte, og gaten fylt opp med fremmede biler. Skildret på denne måten, lyder det som om personen aldri har kjørt i en bil før, og egentlig ikke hører til på denne planeten. Men nettopp ved å skildre situasjonen slik, får den en effekt over det rent faktiske. På samme måte som drømmer er lette å tolke symbolsk fordi de er fylt med rare, usammenhengende og urealistiske bilder, er også denne scenen det. Opplevelsen karakteren har i bilen, er ikke først og fremst den å kjøre bil og å ha gjort det mange ganger før, men at verden er litt annerledes, at den er litt mer ekskluderende og kald enn før hun ringte på professorens dør. Skildringen er av en person som ser verden utenfra – med seg selv ekskludert. Karakteren ønsker seg inn til professoren og til hans godkjennelse, men ender opp utenfor, i en kjørebane, der alle andre tilsynelatende vet hvor de skal. Det er et realistisk bilde på en reell følelse, men den er skildret gjennom andre midler, og muligens med en annen virkelighetsforståelse enn i de nordiske novellene.

Over, imellom og bortenfor

I begynnelsen av 1900-tallet utformet André Breton et manifest for en uttrykksform hvor drøm og virkelighet ble kombinert sammen til noe som kunne ligne eventyr for voksne. Prosjektet var at motsetninger skulle opphøre å bli sett på som motstridende, og tilsammen forme en annen virkelighet, eller overvirkelighet: "I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak" (Breton 2003, 450). Surrealistene var påvirket av Freud og hans teorier om det imaginære, irrasjonelle og ubevisste for å oppnå en mellomtilstand; en tilstand som er verken drøm eller virkelighet, men over eller utover virkeligheten. I fremstillingen av det ubevisste benyttet surrealistene seg av fragmentering, underliggjøring av virkeligheten og fremmedgjørelse, ofte med inntrykk fra rus og drøm som inspirasjonskilde. Denne utopien minner om Julys måte å skildre verden på; mykt pakket inn, som om det ligger et pledd imellom hennes "her" og den virkeligheten leserne kjenner til. Den bringer frem spørsmål om hva som finnes og hva som kan finnes. Som Breton skriver: "Imagination offers me some intimation of what *can be*" (ibid.).

Julys kunst har som tidligere nevnt et uttrykk som går igjen i de ulike kunstformene. I tillegg har hver av fortellerne i novellene i denne samlingen noe til felles med hverandre. De skildres med samme blikk, samme ømhet og *quirkiness*. Som lesere kan vi få følelsen av at det er den samme fortelleren i alle, bare i ulik forkledning. Bak masken av en førstepersonforteller aner vi hele tiden den implisitte forfatteren. I intervjuer og på opplesninger spiller July ofte ulike roller – for eksempel har hun lagt ut et intervju på youtube sammen med en såkalt forfatterkollega, hvor begge spiller en annen. Kollegaen gir seg ut for å være July, og blir dermed intervjuet av July angående novellesamlingen. July drar i sin tur opp et stort, antikvarisk leksikon som hun sier hun har skrevet. Hvem er vi når vi later som, og hvem er vi når vi er oss selv? Hva er virkelig og hva er tull, drøm og eventyr? Det er et spørsmål som melder seg, når man studerer Julys uttrykk. Det foregår en jevn brytning mellom, eller skal vi heller si sammenkopling av, kategoriene realitet og fantasi, dukkeaktig og menneskelig, kjent og fremmed. Både Julys uttrykk og hennes framstilte karakterer er udefinerbare – de befinner seg hele tiden i spenningsfeltet mellom flere elementer. I et intervju uttaler July seg om spenningsfeltet som oppstår mellom dagligliv og dagdrøm i novellene hennes og slik hun opplever det selv. July svarer at det store gapet mellom ens indre liv på den ene siden, og det man sier og gjør utad på den andre siden, er smertefullt og bisarr. Plutselig er det virkeligheten, og det man sier og gjør der, som fremstår som "a science fiction reality" (July 2008). Og likevel, sier hun, er det "absolutely demanded that we all function

and do our tasks and don't flip over to some kind of alternate reality. [...] There is a tension there to me, and that is the place where most of my stories happen" (July 2008). Å skulle finne en balanse mellom det å leve i virkeligheten, og den livlige, fargerike fantasien, uten å brikke helt over i en "alternate reality", eller det André Breton refererer til som galskap (Breton 2003, 450), utgjør et eget spenningsfelt, og et eget sted. Det er dette stedet vi kan anse som Julys "her".

Skeive prinsesser

Jeg skal gå nærmere inn på en novelle som skildrer fremmedfølelse knyttet til virkeligheten på den ene siden, og trygghet knyttet til drømmen på den andre siden, hvilket til sammen kan sies å skape det surrealistene kaller et eventyr for voksne. Vridningen som gjør at eventyret skiller seg det fra det tradisjonelle eventyret, er i tillegg et element novellen deler med oppgavens nordiske noveller, postfeminismen og chick-lit. Hovedpersonen i "Majesty" våkner en morgen og opplever verden litt annerledes: Hun har drømt om Prins William. Hun er ikke en som vanligvis går rundt og tenker på kongefamilien, og hun oppfatter i utgangspunktet Prins William som noe av det som finnes aller fjernest fra henne selv: "If there were a map of the solar system, but instead of stars it showed people and their degrees of separation, my star would be the one you could travel the most light-years from to get to his. You would die getting to him" (29). Og likevel, i drømmen kom Prinsen og befridde henne fra det grusomme jordskjelvet hun vanligvis opplever i drømme. Den romantiske, konforme drømmen om en ung kvinne som mot all formodning oppdages av prinsen, begynner snart å vri seg. I drømmen, før prinsen dukker opp, oppdager hun forferdet at "everyone around me was having sex [...], I [...] tried to pry the couples apart with my hands, but they were stuck together like mating beetles" (20). Som i alle Julys noveller er også denne karakteren ensom med en følelse av å være ekskludert fra omverdenen. Siden hun ikke anser seg selv som attraktiv, og siden Prinsen, går hun ut fra, har sjans på alle søte jenter i hele verden, kommer hun frem til at det må være magi med i bildet. Han elsker henne, og hun kan slappe helt av fordi det er magi. Den nattlige drømmen fyller henne med et nytt mot, som hun ikke vil miste når natten er omme: "That day I carried the dream around like a full glass of water, moving gracefully so I would not lose any of it" (21). På samme måte som hovedpersonen i "Mon Plaisir", forsøker jeg-personen å spille opp rundt drømmen slik at den skal fortsette å eksistere i henne, og i livet hennes. Hun tar på seg et gammelt skjørt som ligner det hun hadde på i drømmen, og oppdager at det gir henne en ny, seksuell følelse. På jobben og ovenfor den nedlatende søsteren kjenner hun seg som fylt av en ny selvtillit. Inni

seg tenker hun: "I am a person worth loving [...], ask Prince William" (23). Drømmen spiller altså en like stor rolle som en reell hendelse, som om hun virkelig skulle hatt en affære med Prins William. Den glidende overgangen mellom drøm og virkelighet fremheves ved at tanke og replikk ikke skiller stilistisk. Når søsteren beskylder jeg-personen for å være "buttoned up" (22), svarer hun: "I have a lover" (23), mens det i neste setning avsløres at: "I did not say this." Oppsettet og tegnsettingen gjør at leseren ikke alltid kan vite hvor tanken slutter, og hvor replikken begynner, og vice versa. Denne stilen er gjennomgående for hele samlingen.

Jeg-personen begynner å lage en plan for hvordan hun skal møte Prinsen: "Go to his school to give a lecture on earthquake safety. Go to the bars near his school and wait for him" (23).³⁷ Etter hvert går planen i ett med drømmen. Inspirert av den nattlige "hendelsen" og den nye planen, begir jeg-personen seg ut på en spasertur (hun skal miste noen kilo før hun drar for å møte Prinsen), og på dette punktet er hun mer tilstede i forestillingen enn i virkeligheten. Hun forestiller seg at hun er innunder skjorta på Prins William – "In this way I was blinded and did not see the woman as she stepped right in front of me" (24). Virkeligheten er et forstyrrende element som skjærer igjennom det myke og gode. Dette minner rom drømmeskildringen i Edelfeldts novelle "Sleeping Beauty", hvor virkeligheten skarpt skjærer inn i drømmebildet. Det skapes et fragmentert bilde via en kryssklipping, hvor rekkefølgen er slik: Drøm – en dame som leter etter hunden sin – drøm – hunden som løper forbi – drøm og klimaks i drømmen – damen som kommer forbi med hunden død ved siden av seg i bilsetet: "The woman responded with a look that told me I alone was responsible and she would share no words with a professional dog killer" (28). Slik karakteren går inn og ut mellom drømmeverdenen og virkeligheten, gjør vi som lesere det sammen med henne. Vi forstår gjennom perspektivet at hendelsesreferatet er subjektivt og må tas med forbehold; for eksempel kan vi anta at kvinnen nok hadde et trist blikk, men ikke nødvendigvis bebreidende i den grad jeg-personen tolker det.

Hendelsen understreker ytterligere ønsket om å forsvinne bort fra virkeligheten og inn i drømmen. Dette ønsket, og denne "problemstillingen" er mye brukt i eventyrfortellinger: Hvor er inngangen til fantasiriket?³⁸ I novellen blir løsningen en plan for å tiltrekke seg Prins Williams oppmerksomhet. Den går ut på at hun skal reise til England, stille seg i en bar nær skolen, og fortelle en historie. Historien skal være så spennende at tilhengere samler seg rundt

³⁷ Den er en "liste" på to punkter – en naivitet som kan minne om den i Erlend Loes *Naiv. Super* (1996).

³⁸ For eksempel *Harry Potter*, *Alice in Wonderland*, *Drømmen om Narnia*, *The Purpur Rose of Cairo* og *Space Jam*.

henne helt til Prinsen, delvis grunnet hennes og tilhengerskarens gjentakende slagord ”let me in! Let me in!” (26) også fatter interesse:

This punch line would pull him to me, he would stand before me, and with tears in his eyes, he would beg me: Let me in! Let me in! And I would press his giant head against my chest, and [...] I would say:
Ask my breasts, my forty-six-year-old breasts.
And he would yell into them, muffled: Let me in, let me in!
And my stomach, ask my stomach.
Let me in, let me in!
Get down on your knees, Your Highness, and ask my vagina, that ugly beast.
Let me in, let me in, let me in. (26-27)

Her når eventyret sin ytterste vridning, og samtidig som slagordet her ytrer ønsket om å gå opp i forestillingen, ytrer den også ønsket om å være elsket: Å slippe noen inn i kroppen seksuelt og mentalt. Hvis vi ser slagordet i sammenheng med novellsamlingens tittel og gjennomgående ønske eller tvil om tilhørighet generelt, får den en ambiguøs effekt: Slipp meg inn, er på en måte jeg-personens ord, det er hun som ønsker å slippe inn til de andre, og å være en del av livet. Men i drømmen er det de andre, og til slutt selveste Prinsen som sier det til henne. De vil slippe inn i hennes fortelling, og i hennes fantasi. Likedan kan novellesamlingens tittel ses på som Julys stemme til alle sine skeive karakterer innad, men også som de skeive karakterenes stemme til de andre i novelleuniverset, eller utad til leserne: Ingen hører til her mer enn dere.³⁹

Det ifølge fortelleren bebreidende blikket fra damen med hunden, ymter om en skyldfølelse. Etter drømmens klimaks medgir karakteren: ”I felt [...] lost, or as if I had lost something” (27). I neste nattedrøm er den samme gamle jordskjelvdømmen tilbake, uten Prinsen. Men denne gangen er jordskjelvet og kampen for overlevelse fulgt av en innrømmelse:

I am crawling, and the suddenly I remember: the earthquake happened years ago. This pain, this dying, this is just normal. This is how life is. In fact, I realize, there never really was an earthquake. Life is just this was way, broken. (31)

Her nærmer July seg de nordiske forfatterens skepsis til det oppløste rammeverket; i det åpne, og fremmede rommet, med usikker grunn og ingen å klynge seg til, veller til og med angsten og dødstankene inn. Livssynet er overordnet negativt: Hver dag er en dag nærmere døden. Det er likevel et klart skille på hvordan July tar opp denne problematikken i forhold til de nordiske forfatterne. Den implisitte forfatteren synes å allerede befinne seg ute i ”ruinene”, og skildre virkeligheten derfra. Virkeligheten, ikke visjonen om virkeligheten, foregår i det åpne

³⁹ Det kommer dessverre ikke frem i den norske oversettelsen at ”you” kan henvise til både du og dere.

rommet. Det anses ikke som et alternativ å holde på, eller vende tilbake til det stødige underlaget, for som karakteren sier: Det ble ødelagt for flere år siden. Så retter hun seg selv og sier at ja, faktisk har det aldri engang eksistert.

Flytende identitet og seksualitet

Ifølge Bauman er det å ha gått fra den tidligere modernitetens solide, til senmodernitetens flytende fase – hvor ingenting beholder sin form – radikalt transformativt for opplevelsen av det å være menneske. Den flytende identiteten er av forfatterne i oppgaven tydeligst hos July.

Julys karakterer har en rekke fellestrekk som gjør at de alle minner om hverandre, og det er med å skape denne såkalte maske-effekten: At det er en person som står bak alle de andre. Noen tolker dette som en svakhet ved samlingen narratologisk sett. Anmelderen Josh Lacey skriver: “If there's a problem with these 16 stories, it's the lack of variation in the narrative voice. Whether the narrators are men or women, young or old, gay or straight, they all tend to speak in a very similar tone” (Lacey 2007). En annen effekt er at karakterene, selv med samme grunntone, evner å endre identitet like ofte som situasjonen tilsier det. Den flytende identiteten gjør at det kan forekomme større forandringer i en persons identitet innad i en novelle, enn det er mellom karakterene fra de ulike novellene i mellom. Hos July synes den flytende identiteten å henge sammen med ydmykhet, og søken etter et sted å være – det tidligere omtalte eføy-fenomenet: “We grow where there is room for us” (135). Utfordringen for en som anser seg selv som ugress, er å passe inn og å oppnå en ikke selvfølgelig følelse av tilhørighet. En måte å tolke karakterene i boka på, er at de søker noen å klynge seg til, slik at de kan strekke seg. Går ikke dette, endrer de form ut fra hva situasjonen tillater eller pålegger dem.

Særegent for Julys karakterer er at også seksualiteten deres tilpasser seg situasjonen, og det er på dette punktet samlingen skarpest skisserer et bilde på Butlers kjønnsvisjon. Som en motsetning til stabile maskuline og feminine identiteter, hevder Butler at kjønn skal ses på som vilkårlig eller flytende. Kjønn er ikke noe vi er, men måten vi oppfører oss på til forskjellige tider og i ulike situasjoner. Butler tror at å dekonstruere eller oppløse måten vi tenker kjønn på, vil føre frem til en likestilling hvor man ikke er innskrenket av maskuline og feminine kjønnsroller. Dette er noe Julys karakterer kan sies å gjøre i praksis, når de ut fra situasjon og nærmest tilfeldigheter glir inn og ut av ulike kjønnsroller og seksualiteter. Et eksempel er i novellen ”Making Love in 2003”, som handler om den tidligere omtalte kvinnen som føler seg ekskludert i kjørebanelen. Denne kvinnen har altså pakket alt hun eier, og kjørt

med fullt lass mot huset til professoren, fordi han for et år siden oppmuntret henne til å skrive en bok. Nå er boka ferdig, og hun venter å få sin dom. Hun reflekterer:

What would he do? What do men do with the very talented young women who have finished writing their books? Would he kiss me? Would he invite me to be his daughter or wife or babysitter? Would he send me and my book to the place where the next thing would happen? Would he rub my legs and let me cry? (108)

Senere, når kvinnen sitter foran en terapeut, er tankegangen lignende: “I wondered briefly if she might adopt me or hire me as her assistant or become my lesbian lover” (118). Det virker altså som om karakteren er i stand til å være både en mannlig professors elsker og en kvinnelig terapeuts lesbiske elsker, avhengig av hva den andre parten måtte ønske, og avhengig av tid og situasjon. Hun blir der det er plass til henne, og det avhenger ikke av essensen i henne selv.

Karakterens mangel på retning kan minne om den kvinnelige karakteren i Marsteins ”Noen”. I begge tilfellene har vi å gjøre med eføyaktige figurer som synes å flyte hvor enn de sterkere strømmene måtte lede dem. Hos Marstein var det imidlertid en avsky rettet mot ham som forsøkte å definere og å lede i en retning, og karakteren fant seg ikke til rette noe sted. Hos July har karakterer et opphøyd og drømmeaktig bilde av menneskene rundt seg, og ønsket om å komme nær eller ta del i deres liv handler ikke alene om begjær. Karakteren i ”Making Love in 2003” kunne like gjerne som å være professorens elsker tenke seg å bli tatt inn som barnevakt for ungen hans. Det ser ut til å handle om å finne tilhørighet til en hvilken som helst plass. Med dette oppløses ikke bare skillet mellom strengt og skeiv seksualitet, men skillet mellom seksualitet og andre affeksjonsformer overhodet: Hva er omtanke, hva er kjærlighet og hva er begjær?

Queer par excellence

Miranda Julys uttrykk er queer, og hun skriver om flytende seksualitet. I omtaler av hennes kunstneriske prosjekter tilføyes det gjerne at July selv er åpent bifil. Men *queerness* handler ikke alene om å ta opp temaer som bifili og homoseksualitet, eller om at den som gjør det er skeiv. Et queerperspektiv innebærer, som antydnet i teorikapittelet, å rette fokus mot selve den normative adferden, fordi den, gjennom å være motsatsen til det skeive, definerer hva som er skeivt. Ved å fokusere på begge delene som om de var like avvikende eller like normale, settes hele systemet under lupen, og det samlede bildet vil fremstå annerledes. Våre ideer om biologisk kjønn har ifølge Butler sterk sammenheng med tidens forestillinger om det

mannlige og kvinnelige, på samme måte som sosialt kjønn har det. Derfor er det egentlig et konstruert skille som eksisterer mellom disse to:

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called "sex" is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all. (Butler 1999, 10)

Butler reflekterer over om ikke kroppen og dens egenskaper er effekter av den sosiale og kulturelle sammenhengen. I så måte blir ideen om et naturlig kjønn ikke en nøytral sannhet. Snarere kan man se den som en form for normsystem som foreskriver regler ikke bare for *hvordan* man skal være mann eller kvinne, men *at* man skal være mann eller kvinne. De to separerte kjønnene fremstår slik som de eneste mulige identitetene. Denne rammen, som Butler kaller "den heteroseksuelle matrise" (Butler 1999, 47), organiserer kropper, genus og begjær i en spesifikk orden der maskulinitet skilles fra femininitet for å siden knyttes sammen gjennom det heteroseksuelle begjærets handlinger. Butler skriver at "'intelligible' genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire" (Butler 1999, 23). Å prestere rett type koplinger mellom sosialt kjønn, biologisk kjønn, og begjær er forutsetningen for at vi skal oppfattes som godtatte menn og kvinner. Så fort vi beveger oss i utkantene av denne ordningen blir vi mindre begripelige i andres øyne. Kanskje ses vi på som "failures" (ibid.).

July løser ganske enkelt opp den heteroseksuelle matrise og forståelsesrammen ved å ikke merke seg den. Karakterene beveger seg så langt ut i kantene eller bortenfor den at de ikke synes å ha noe forhold til den.⁴⁰ Det foregår gjennom hele samlingen en jevn skeivkopling mellom kropp, kjønn og begjær. At det hos karakterene finnes en høy grad av bi- og homoseksualitet, er ikke det som hovedsakelig skaper skeivhet, men underdrivelsen av framstillingen av det. Det brytende fremstilles *som om* det ikke var noen brytning. Det spiller ingen rolle om karakteren i en novelle er hetero, bifil eller lesbisk, det vil si, det står ikke i fokus, og kommer gjerne frem som en tilfeldig detalj utover i fortellingen. Uten de vante referanserammene for seksualitet, blir følgelig karakterenes biologiske kjønn noen ganger uklart. I novellen "This Person", hvor nettopp "this person" brukes som fortellerreferanse i stedet for han eller hunkjønns-pronomen, er det kun ett sted i novellen (ved refleksivt pronomenbruk) at fortellerens biologiske kjønn kommer frem. Innenfor novelleuniversets rammer kan man ikke anta at en person som har en "boyfriend" selv er kvinne, før det eventuelt kommer frem på andre måter. Derimot kan man anta, at en kvinne som på ett

⁴⁰ I Julys samling finnes det også noveller som tar opp homofili hos menn og kvinner mer konkret enn oppgavens eksempler, som "The Sister" og "How To Tell Stories To Children".

tidspunkt befinner seg i et heteroseksuelt forhold, senere godt kan bli en annens lesbiske elsker, eller avstandsforelske seg i damen på en frisørsalong. Det lekes med leserens og tidens fremstilling av kjønn. Lillian Munk Rösing peker på at noe lignende forekommer i Aids

Bavian:

At der så leges kispus med kjønn (i den forstand at vi i førstepersons-novellerne tilbringer en vis læsetid i uvished om jeg'ets køn, ligesom kønsforveksling og biseksualitet er temaer i bogen) ser jeg som en del af den dynamik hvor læseren lades i uvished om hvad der er novellens egentlige skandale eller egentlige afsløring. Vi TROR at afsløringen af kønsidentiteten er novellens vendepunkt, det der vil tilfredsstillende vort narrative begær, men så viser vendepunktet sig at være noget andet. (Rösing 2008)

Når mannen i "Stjernehimmel" glir ut av det heteronormative forholdet til kona og inn i biseksualiteten, uten at det kommer noe vendepunkt som følge av dette, oppstår det en forvirring hos leserne. Vi får presentert en annerledes måte å tenke på – kategorifri eller kategoriforvirrende. Vi opplever at karakteren ikke er på samme sted, eller innenfor samme forståelsesramme, som den implisitte forfatteren. Som lesere kjenner vi selv ganske nøyaktig hvor det er at novellen blir skeiv, mens det (ofte gjennom fri indirekte diskurs) er uklart hvor fortelleren og karakteren stiller seg til dette. I Aids tilfelle fremstår den implisitte forfatterens plassering som nærmere leserens virkelighet, og dermed skakes det ikke så hardt i rammeverket. Det står fremdeles støtt, og vi er fortsatt ikke helt fri fra rammen; novellen er mer et dystopisk fremtidsbilde eller skrekkversjon av virkeligheten, enn et faktisk bilde på virkeligheten.

Forvirringen som oppstår hos July, ligner mer en optisk illusjon. Som surrealistene ville vise, trenger ikke motsetninger å oppfattes som motstridende, men som elementer som forenes i et nytt bilde. En måte å oppnå en slik effekt på er å la det skeive og det streite gli inn som en del av samme bilde, slik July gjør i novellene. Det handler ikke om å bytte om og gjøre det skeive til det nye streite, men om å la det bli utydelig hva som er skeivt og rart, og hva som er streit og normalt. I stedet for et opplagt svar, vil det avhenge av hva man velger å fokusere på, eller som sagt med et bilde fra en av Julys karakterer: "Like the optical illusion of a vase made out of the silhouette of two people kissing. Now it is a vase... now it could only be two people kissing... oh, but it is so completely a vase. It is both! Can the world sustain such contradiction?" (July 2007, 171). Kan verden godta en slik selvmotsigelse? Det er som om spørsmålet retter seg like mye til karakterene innenfor bokas grenser som til leserne utenfor. Gjennom bruken av andreperson og med de åpne, symbolrike setningene, lekes det også med grensene mellom bokas fiksjon og lesernes virkelighet.

Drømmebilder

En novelle hvor den flytende, nærmest tilfeldige seksualiteten som oppløser den heteroseksuelle matrisen kommer godt til uttrykk, er ”Ten True Things”. Her skildres forholdet mellom to kvinner – et forhold som det både for karakterene selv og leserne er vanskelig å sette merkelapp på. Jeg-personen, Dana, jobber som sekretær for en mann hun misliker. Det eneste hun ser fram mot er telefonsamtalene med sjefens kone, Ellen: ”I had been his secretary for three years, and each of these years was made of thousands of moments, all of them unbearable if not for her” (141). Dana verdsetter høyt de små detaljene hun klarer å snappe opp om Ellen, som at hun liker ekstrakt fra ”pink monkeyflower”, og skal begynne på sykurs (134). I et modig øyeblikk melder Dana seg på samme sykurs som Ellen. På kurset gjenkjenner hun stemmen til Ellen, og får øye på henne bakfra: ”A dear brown head, soft brown hair, dear dear hair, dear soft head” (137). Her, som i alle beskrivelsene av Ellen, kommer Danas inderlige følelser for henne til uttrykk. Men hva slags følelser? Dana selv reflekterer:

I’m not talking about lesbianism here, though I don’t object to that, and I suppose I could be seduced if a woman did a particularly slow, skilled striptease in front of me in candlelight with subtle body contact. I am open to new things, but this wasn’t like that. (2007, 138)

Det paradoksale i dette utsagnet – det å ikke være lesbisk, men å sette pris på en lesbisk *striptease*, det å ikke være tiltrukket av Ellen, men å anse tilværelsen uten henne som uutholdelig, er med å løse opp enhver form for kategoritenking. Det kan være mulig å tolke Dana som at hun er i fornektelse; at hun ”egentlig” er lesbisk. Men man kan også tolke det som at Ellen bare er usedvanlig nysgjerrig på denne kvinnen som hun opplever å ha så mye til felles med – de lever jo på en måte med samme mann, bare på forskjellige tider av døgnet. Den kjærlige følelsen for Ellen, kan altså være et uttrykk for dyp forståelse for Ellens situasjon. Samtidig er det også en sterk beundring tilstede i beskrivelsene, noe som kan vise til et ønske om å være som Ellen, eller å være i hennes sted. Dana får kun små bruddstykker av informasjon om Ellen om gangen; akkurat nok til å skissere opp et drømmebilde av Ellen, det vil si, et passende grunnlag for en fetisering av Ellen.

Bauman skriver at sett fra avstand kan andres identitet og tilværelse se ut til å være sammenhengende, enhetlig og fast. Dette er en illusjon (Bauman 2006, 104). Avstand til andre menneskers liv, det vil si vår sparsomme kjennskap, visker ut detaljer og utsletter det som ikke får plass i vårt bilde av en konsistent identitet. Andres identiteter, som vi glimtvis ser fra utsiden, blir dermed stående som solide og harmoniske, som det motsatte av hva vi selv føler vi har. Den fastheten vår egen identitet måtte ha når den betraktes fra innsiden av

vår egen biografiske erfaring, er skjør og sårbar, og blir stadig revet i stykker av skjærende krefter som avdekker hvor flytende den egentlig er (ibid.). I senmoderne tid, blant den såkalte facebook-generasjonen, er det vanlig å observere folk ikke bare på avstand, men gjennom stiliserte bilder lagt ut på sosiale medier. På denne måten danner man seg et slags drømmeaktig, sammenhengende bilde av de andre, som ikke passer sammen med det bildet en har av seg selv. Kanskje ilegger man andre en opphøyd status. Enten det er en illusjon eller ikke, har vi en tendens til å se andre menneskers liv som kunstverk. Og når vi har sett det på denne måten, strever vi etter å oppnå et kunstverk av et liv selv: ”Alle forsøker å gjøre sitt liv til et kunstverk” (Albert Camus sitert hos Bauman 2006, 104).

Etter andre kurskveld ber Dana Ellen med hjem til seg. Noe av det første de gjør, er å ”try on each other’s shoes” (139). Skobyttet kan tolkes som et ønske om å se hvordan det er å være i den andres sko i overført betydning. Dana opplever at det at hennes sko er nesten dobbelt så store som Ellens ”seemed okay” (138-139). Gjennom det naivistiske fortellerperspektivet, lagt hos Dana, og tilbakeholdelsen av informasjon, lades større deler av teksten med symbolsk mening. At det virker okei at skoene hennes er større enn Ellens, kan bety at Dana føler seg godtatt av Ellen på tross av at hun er så forskjellig fra henne. Om dette er noe Dana selv reflekterer over, forblir uklart, og slik fungerer jevnt over den naivistiske skrivestilen i Julys noveller. Gjennom tvetydighet, simplifikasjon og et litt vridd fokus, åpnes det for tolkning og dypere refleksjon.

Med Ellen hos seg i leiligheten, er det som om en sluse åpner seg. Som lesere aner vi at alt det som nå skjer, er alt Dana kunne ønsket seg. Følgelig er scenen skildret like uklar og merkelig som en drøm. Først kan det virke som om kvinnene prater og deler sitt innerste med hverandre: “We wanted to know, we really wanted to know, all the unknowable things about each other and how we were the same and how we were different, if we even were, maybe nobody is” (139). Men så går det over (eller har det allerede gått over?) til noe fysisk, og det virker som om scenen utspiller seg i Danas seng. Novellen kan i det følgende anses å eksperimentere med en annen form for komplementaritet enn den som etterstrebes i et heteronormativt forhold der det maskuline og feminine står som utfyllende, binære motsteneringer; nemlig den som skapes mellom ”to like”. Som skobyttet klargjorde, er Dana og Ellen ulike fysisk, selv om de biologisk sett som kvinner er like. Dermed harmoniserer de: “We pressed our stomachs and lips together, and these, too, were different sized, but my lips were roughly the same size as her ear, and her arm, when wrapped around my waist, felt long, and more important, was warm” (ibid.). Det kan også være dette Dana sikter til når hun sier at det virker i orden at hennes sko er større enn Ellens: At Ellen er med på leken. Dana mener

dessuten at Ellen tok kontakt med henne fordi ”smaller things flow toward larger things”; hun anser det som en slags naturlov (138).

Beundringen for Ellen, og det å få komme henne helt nær både fysisk og mentalt, skildres ikke først og fremst som noe seksuelt. Sengescenen ligner mer en seanse mellom to barn som går på oppdagelsesferd i hverandres kropp. Beskrivelsene stopper og hopper på steder som er uvant for leseren; det mest essensielle blir skippet, mens noe som føles mindre viktig, dveles ved. Leseren stiller seg spørsmålet: Hva er det egentlig som skjer? Gjennom utelatelsen av faktiske deler blir man ved å lure på om kvinnene har sex eller ikke, om de er lesbiske, og om Ellen føler det samme som Dana. Kategoriene mellom seksualitet og vennskap, fascinasjon og forelskelse, viskes dermed ut slik det også gjør i andre noveller av July. Skildringen av handlingen samt handlingen i seg selv, fører til at vi som lesere ikke klarer å plassere den i en kategori vi kjenner fra før. Det heller ikke sterkere eller svakere i verken den ene eller andre retningen, og får dermed ikke plass noe sted. Rommet de to kvinnene oppholder seg i er et eget rom, fjernt fra leserens virkelighet, og nærmest fjernt og uvirkelig for karakterene selv. Det er et sted ingen riktig vet om finnes, eller tror på – en form for utopi.

Nakne tilværelser

Ellen lever så vidt man kan se i et heteronormativt ekteskap med mannen sin. Det er Dana, som skeiv, som kommer inn i Ellens rammeverk av virkelighet og inviterer henne med utenfor i det ukjente terrenget. Møtet mellom dem kan anses som en forløsning av endelig å få delta i hverandres liv. Det kan også anses som starten på en ny forelskelse, eller ut fra et queerperspektiv, som en sprenging av grenser og en ny måte å tenke kjønn på. I alle tilfeller er det lysten til å se hva som ligger skjult som preger fortellerens skildring: ”We wanted to strike lightning in dark waters, to see, if only for a second, the entire world that lives down there, the ten million species in amazing colors and patterns; show us life, now” (139). Det fantastiske livet som gjemmer seg i de mørke vannene kan symbolisere det uoppdagede og hemmelige rommet utenfor rammeverket – utopien. Nysgjerrigheten og iveren gir dem mot: ”We grew still and stared at each other. It seemed incredibly dangerous to look into each other’s eyes but we were doing it” (ibid.). Brått er det som om Ellen våkner fra drømmen. Hun reiser seg og kler seg, og Dana lykkes ikke i å imponere henne med husmortipsene sine, slik hun gjorde før de gikk til sengs. Også her undrer leseren på hva som egentlig har skjedd. Var det bare Danas drøm?

Dana bestemmer seg, kanskje i håp om å gjenvinne tosomheten, for å avsløre for Ellen ”de ti sanne tingene” (jf. novelletittelen), som alle er relatert til ektemannens uærlige virksomhet. Men Ellen sier at hun allerede kjenner til dem, og ønsker i stedet å stille Dana det hun kaller et personlig spørsmål: ”Would you ever touch a woman?” (140). Dana svarer nei, bare hvis det var en striptease involvert, og Ellen svarer, ikke hun heller, og går. Disse replikkene kan enten leses som at det ikke skjedde noe fysisk mellom kvinnene annet enn i Danas forestilling, eller som at Ellen etter at hun trekker seg, ønsker å bortse fra det som har skjedd. Uansett opplever Dana det som en avvisning. Beskrivelsene som følger viser at livsgrunnlaget virker utrygt etter at drømmen om Ellen brast: ”I felt the foundation begin to shake, and in my head I said, Run” (141). Denne linjen understreker et viktig poeng i Julys samling. Å stå på det flytende underlaget og være i det åpne rommet utenfor rammeverket, virker, som vi har hørt, ”utrolig farlig”, men så lenge de står der sammen, fokuserer de på det spennende og vakre aspektet ved det. Det er først når Dana er alene, uten verken drømmen om Ellen eller den virkelige Ellen, at hun opplever det åpne rommet som et farlig sted å være. Den usikre grunnen skremmer henne, og det bygges opp til katastrofe; et jordskjelv.

Drømmen er altså knust – selv om drømmen om akkurat *hva* forblir uklar. Kanskje er det fordi drømmen tilhører det åpne rom, at det er så vanskelig å definere den annet enn gjennom bilder. Som for alle Julys karakterer, er hverdagen uten fantasien tom og vond: ”I went to work the next day out of curiosity, as people return to their villages after the war to see what is left” (ibid.). Selv om alt det visuelle er på plass, kjenner ikke Dana seg lenger igjen. Arbeidsplassen virker fremmed: ”The tape dispenser was still standing, and there was my chair and desk, and him and his desk. But everything else was gone. All the invisible things were gone, and in their place there was just a bad accountant and his secretary” (ibid.).

En felles verden

Jeg skal avslutte analysen av Julys tekster med den første novellen i boken, som kan sies å anslå tonen som gjelder for resten av samlingen. ”The Shared Patio” handler om en kvinne som jobber i et trykkeri og er veldig betatt av mannen hun deler bakgård med, Vincent. På samme måte som karakteren i ”Ten True Things” har en fascinasjon for sjefens kone, er denne karakteren svært opptatt av Vincents kone, Helena. Heller ikke her defineres det hva denne fascinasjonen består i, men Helena er en like stor del av fantasiene som Vincent: ”What if she and I were close friends. What if I borrowed her clothes and she said, That looks better on you than on me” (2). I det ene øyeblikket forestiller jeg-personen seg at hun og Helena sitter i kjøkkenet og har ”girl-talk”, i det neste at Vincent erklærer sin kjærlighet til henne

(ibid.). Hver minste lille ting i livet til Vincent og Helena er drømme- og fetsijaktig opphøyet gjennom fortellerens blikk. Skildringen lar oss forstå at karakteren er ensom, annerledes, en eføy som ser etter en plass å være; gjerne ved siden av Helene, gjerne ved siden av Vincent. Hun står i det åpne rommet og ser inn på det dagligdagse og heteronormative livet til naboene, som får noe glorifisert over seg.

Hele handlingen igjennom fragmenteres med små kursivskrevne passasjer som først later til å være glimt inn i hovedkarakterens tankeverden; oppmuntrende ord og teknikker som hun sier til seg selv for å minne seg på at hun er like mye verdt som alle andre:

Look at the sky: that is for you. Look at each person's face as you pass the street: those faces are for you. And the street itself, and the ground under the street, and the ball of fire underneath the ground: all these things are for you. (11)

Etter hvert kommer det frem at tekstene er utkast til artikler jeg-personen forsøker å få på trykk i tidsskriftet "Positiv", som hun trykker på jobben sin. Implisitt forstår man at jeg-personen er HIV-positiv. Den kursive "stemmen" blir i løpet av novellen mer og mer andektig, og fungerer mot slutten som en slags stemme fra oven: "It's okay to be unsure. But praise, praise, praise" (ibid.). Skrevet i andreperson, og med et inspirerende, beroligende og drømmeaktig innhold, kan stemningen i tekstene minne om novellesamlingens tittellinje. Ut fra hvordan man velger å se det, kan tekstene henvende seg til lesere innenfor og utenfor bokas rammer, til karakterene innenfor den enkelte novellen og til karakterene i de andre novellene: "All these things are for you. They are as much for you as they are for other people" (ibid.) "Tingene" er menneskene, himmelen, bakken – det eksistensielle, det som vi alle har en plass inniblant. I de bekreftende, beroligende linjene ligger det også usikkerhet; en sterk lengsel etter å tro på dem, og å kjenne en selvfølgelig tilhørighet blant de andre, de levende.

Den felles gården i novelletittelen tilhører i utgangspunktet både jeg-personen og naboparet. Likevel føles det av en eller annen grunn ikke helt slik:

Vincent was on the patio. I'll tell you about this patio. It is shared. If you look at it, you will think it is only Helena and Vincent's patio because their backdoor opens on to it. But when I moved in, the landlord said that it was the patio for both the upstairs and downstairs units. I'm upstairs. (3)

Når nå Vincent sitter der alene, slår det henne som en ny tanke å kunne gå og sitte der sammen med han. Hun har aldri pratet ordentlig med Vincent før, og det drømmeaktige bildet hun har dannet seg av ham står selvfølgelig ikke til virkeligheten. Hun venter på at han skal formulere "the perfect question for me, a fantastic question that I would have to rise up to,

drawing from everything I knew about myself and mythology and this black earth” (5). I stedet er Vincent svært selvopptatt og mest interessert i å høre om hun synes det er hans feil noe han ble beskyldt for på jobben. Plutselig får Vincent et epilepsi-anfall. Slik scenene ofte skildres hos July, kommer det ikke tydelig til uttrykk hva som faktisk skjer. Fokuset vrir seg over til noe som ikke opprinnelig synes like relevant for handlingen. For eksempel er jeg-personen mest opptatt av å hviske Vincent mykt i øret ”the only thing I had ever wanted to say to anyone, and be told [...] It’s not your fault” (7), og så faller hun i søvn. Perspektivet ”møter” leseren et øyeblikk i det karakteren spør seg selv: ”Why did I do such a dangerous and inappropriate thing?” (7), men så griper drømmen inn igjen, og logisk fornuft føyes til side.

Scenen eksemplifiserer i høy grad det jeg tidligere har vært inne på som karakteristisk for Julys skrivestil, nemlig at selve strukturen på fortellingene bryter med det forventede: En kvinne bevitner en mann hun er forelsket i få et epileptisk anfall, men i stedet for å søke hjelp, sovner hun, Så, når hun blir vekket og sendt inn for å finne en pose som skal hjelpe mannen å puste, begynner hun å studere bursdagsinnbydelsene som henger på kjøleskapet. Hun fester seg særlig ved en hval, ser på øynene hans, og tenker på hva som skjer når en hval dør. Forventningen, både til hvordan handlingen skal bevege seg videre, til hvordan karakterene skal oppføre seg, og måten dette fremstilles på, bryter totalt med leserens forventninger.⁴¹

Søvnen blir den eneste måten for jeg-personen å møte Vincent et sted hvor hun får den plassen i livet hans som hun ønsker seg, det vil si i drømme. Novellen, og dermed hele samlingen åpner med linjene: ”It still counts, even though it happened when he was unconscious. It counts doubly because the conscious mind often makes mistakes” (1). Alt som kommer etter kan synes å spille videre på denne tanken om at det som skjer i det ubevisste, teller dobbelt. Igjen fremstilles et ønske som en konstatering. I drømmen sier Vincent at han elsker henne, og jeg-personen undrer om han vil fortsette å gjøre det selv når drømmen er over? Vincent bekrefter: ”Yes, it is a fact between us, even if we never speak of it again” (8). Drømmen er brått over, og som tilfellet er hos de nordiske novellene også, kan virkeligheten være ubehagelig når den bryter inn. Helena kommer inn i gården, finner Vincent besvimt etter anfallet med jeg-personen sovende ved siden av, og roper: ”When did the seizure start, and, Why the fuck were you sleeping?” (9).

⁴¹ Det samme gjør July via andre kunstneriske uttrykk, som i intervjuet hvor forfatterkollegaen later som om det er hun som er July, og July spør: “Let’s talk a little bit about your book. How thick is it? [...] All right. And what other things are that thick?”(Jf. <http://www.youtube.com/watch?v=szjOpGtAmLU>. Nedlastet 13.10.2010.)

Den felles gården kan i videste forstand leses som en metafor på vår felles verden. Alle som lever og ånder, over jordskorpa og under himmelen, simpelthen alle mennesker, er en del av verden. Likevel virker det som om noen hører til her mer enn andre, slik karakteren i ”The Shared Patio” synes det virker som om den felles gården hører til de andre mer enn henne. Den varsomme bekreftelsen, eller ønsket *No One Belongs Here More than You* retter seg til hver av hovedkarakterene i hver novelle i samlingen, som alle søker en plass å folde seg ut på, og finne tilhørighet til. Samlingen kan sies å ”strike lightning in dark waters” ved å påstå at alle hører til, fordi effekten blir lik gulfargens illusjon om naturlig lys i et mørkt rom: Gjennom å løfte frem så mye *queerness*, og gi det rare, usynlige og drømmerisk uvirkelige så mye plass, vil det som egentlig er utenfor fremstå som en viktig og selvfølgelig del av helheten. Gjennom sin tilforlatelige, uklanderlige linje om at ingen hører til her mer enn du/dere – at vi alle er med – dannes levende bilder hos leseren: Kan vår verden også være slik? Her møtes våre to verdenene – karakterenes fiksjon og lesernes virkelighet. Samtidig er samlingen i seg selv et bevis på at verden, ikke engang den som utfolder seg for oss over denne bokens sider, virkelig er slik den forsøker eller ønsker å være. Hvis så var tilfelle – hvis vi alle hørte til like mye, og hvis drømmene telte dobbelt – da ville det ikke vært behov for slike konstateringer. Det ville heller ikke vært så viktig å samle, og ingen ville kjent seg truffet over, en gruppe skeive karakterer som drømmer om å dra hele verden ut av dens rammeverk, og inn i et nytt, åpent rom.

Konklusjon

Forfatterne i denne oppgaven skaper gjennom sine noveller det Bourriaud betegner som levende bilder. Som lesere får vi følelsen av at fiksjonen angår oss og vår virkelighet. De små og nære bildene av hverdagen, menneskene og samfunnet, vekker spørsmål: I hvilken retning er vi på vei, og burde vi gjort noe annerledes? Skal vi fortsette, eller skal vi stanse? Bildene i novellene innehar "livsmuligheter", og de ulike typer sko representerer noen disse mulighetene (Bourriaud 2007, 114).

Forfatterne plasserer fiksjonsuniversene sine varierende steder mellom leserens verden og visjonen av en annen verden. July er den som umiddelbart regnes å stå fjernest fra leseren fordi hennes univers er nærmere det utopiske. Men July selv uttaler i et intervju: "I'm interested in the truth, but what I like best is the complicated, messed up truth" (July 2009). Og det er her gruppen nordiske forfattere skiller seg fra henne: I måten å skildre virkeligheten på. Hos de nordiske forfatterne står det drømmeriske alene og i kontrast til virkeligheten; hos July står drøm og virkelighet sammen og former et nytt bilde, en surrealitet. Surrealiteten er utenfor alle vante rammer, den tilhører det åpne rom. Dermed står July i det Giddens refererer til som "the chaos that threatens on the other side of the ordinariness of everyday conventions" (Giddens 1991, 37). Dette kaoset *er*, slik July fremstiller det, sannheten. Vanskeligheten ved å leve på denne andre siden, kommer frem gjennom karakterenes lengsel og usikkerhet. De har alle en mistro til sin egen tilhørighet i verden. July viser varierende grader av drømmeeksistenser som ofte åpner for noe positivt, mens det i andre tilfeller åpner for noe negativt. Surrealiteten er et grenseområde der en må trø varsomt, og der det ikke alltid er lett å være.

Hos July synes det dessuten å handle om nettopp en komplisert og rotete ("messed up") *sannhet*, og ikke om valg eller vilje. Et sted i "The Shared Patio" oppdager jeg-personen at Vincent ikke er slik hun hadde håpet, og hun konstaterer: "He had now become Most People" (6). Dette er en så fatal erkjennelse at hun fremfor å redde ham, sovner ved siden av ham etter hans epilepsianfall, for heller å møte ham i drømme. Det er i situasjoner som denne at man som leser kan oppleve den omtalte blandede stemningen av både noe vakkert og kvalmende, morsomt og uhyrlig. Vi forstår som lesere at det ikke er noe alternativ for den skeive karakteren å gjøre det motsatte: Å finne en plass i Vincents normative verden. Det kan anses som den skeive karakterens svakhet og styrke at hun ikke er i stand til å finne en egen, selvfølgelig plass der hvor Folk Flest befinner seg, uten å påvirke det helhetlige bildet. I novellene kan den skeive kun spre seg som eføy rundt de andre, de streite og de stødige, og bryte opp strukturen ved å overskygge grensene ut til det åpne rom.

Likedan kan man si at selve novellesamlingen påvirkes av eføy-effekten: Selv om den inneholder presentasjoner av det streite og det realistiske, legger fortellerperspektivet seg imellom med sitt skeive og naivistiske, og slik blir det samlede bildet likevel skeivt. Hva slags karakter er for eksempel i utgangspunktet heteronormative Ellen i ”Ten True Things”? Etter at Dana har ”minglet” med henne, er det i hvert fall ikke enkelt for leseren, ei heller for karakterene selv, å plassere Ellen i kategorien streit. Fortellerperspektivet, samt fornemmelsen av den implisitte forfatterens plassering i det åpne rom, skaper en samlet skeiv verden, like ”Julyesque” hvor enn man snur og vender seg (Osmand 2008).⁴²

I de nordiske novellene derimot, har vi som lesere hele tiden følelsen av at den implisitte forfatteren lever her og nå, nær oss som lesere og i samme verden. Dermed forekommer det som skjer i novellene oss virkelig og aktuelt; vi står sammen og ser inn på samfunnet slik det er nå, eller slik det kan bli. Vi kjenner kaoset som truer på den andre siden, og vi kjenner at vi må, og kanskje vil, inn i det. Selv karakterene i ”Stjernehimmel” vinner sympati og forståelse hos leseren på de første sidene fordi situasjonen er gjenkjennelig: Det overivrige, det lystne, den eventyrlige drømmen som er innenfor rekkevidde og kan gripes, må gripes – inntil den illevarslende realiteten sniker seg inn fra andre siden, og vi forstår at en rød lampe lyser. Vi ser den ikke straks, akkurat som karakterene ikke gjør det. Men så tar vi kritikken, eller skynder oss å ta avstand fra det karakterene holder på med. Vi tenker at slik må det ikke gå. Og advarselen ligger ikke mot å jakte på drømmer eller å ønske seg kjærlighet. Det er heller ikke så enkelt som at bifilien er ondet, og at de heteronormative rammene er idealet. Nøyaktig hvor går det galt? Det startet med den kvinnelige karakterens midnattsblå drømmesko som hun egentlig ikke var i stand til å gå i, eller kanskje startet det et annet sted, hvor vi ikke kan se, for så langt tilbake går ikke novellen. Aids novelle, som jeg anser som den mest direkte kritisk rettede av alle novellene i oppgaven, stiller også en rekke åpne spørsmål. Vi står som lesere sammen med den implisitte forfatteren og ser det som foregår i fiksjonen, gjenkjenner det i vår egen virkelighet, men vi vet ikke helt hvordan vi skal stoppe det eller hva det betyr. Novellen som form er jo nettopp et øyeblikksbilde, og ikke som romanen et mer fullstendig bilde. De løse glimtene av fantasi og virkelighet må leseren selv plassere et sted, og det finnes ikke, heller ikke fra den implisitte forfatterens side, et klart svar. Den ustødigheten som gjør at vi i det ene øyeblikket forener oss med karakteren, og i det neste tar distanse, understreker forvirringen som råder i det senmoderne samfunn. Det er på

⁴² Adjektivet ble første gang brukt av den amerikanske novelleforfatteren George Saunders, og refereres ofte til i omtaler av Julys novellesamling. Saunders definerer adjektivet som: "Fylt med undring over alle ting i verden" (Osmand 2008).

dette punktet at novellene blir relasjonell kunst – levende bilder og mikroutopier – der den implisitte forfatteren, de fiktive karakterene og leserne usynlig forenes i en øyeblikkssituasjon i mellomrommet mellom fiksjon og virkelighet.

Etter Aidt, er Edelfeldt den som er klarest i sin kritikk. ”Sleeping Beauty” inneholder et budskap: Det trange rommet med de dumme reglene, tegnet tilfeldig opp av familiens mest dominerende, selverklært mest følsomme kvinner, vekker rebellen i leseren. Vi tenker at Sabina burde bryte igjennom og kreve sin plass. Likevel er det heller ikke i denne novellen tydelig hvordan noe sånt skulle foregå, eller hvor problemet egentlig ligger. Den største sperringen for Sabina er kanskje fordømmelsen hun legger på seg selv som ugift kvinne uten barn, og med et litt virrete karrieremål. Som spor i Sabinas sinn finnes tradisjonene som hun kanskje aldri har vært en del av, men som hun likevel lengter etter. Søsteren har ordnet seg en egen kokong; hun har et godt forhold til moren, hun har mann og barn. Sabina vil ha dette, men hun vil samtidig absolutt ikke ha det, og da vil hun i så fall være mann. Svaret er med andre ord ikke så enkelt som det ville vært i en tradisjonell chick-lit-historie, der målene er klare, og veien er mulig å gå hvis man bare tror nok på seg selv. Sabina har elementer av eføyen i seg: Hun vil gjerne gli inn blant de andre, leve mykt og omgås mennesker som balsam. Hun vil helst slippe å bryte opp kategorier; hun foretrekker i så fall å bytte. De motstridende, sterke kreftene i henne gjør imidlertid at hun ikke klarer verken å gli inn eller å bytte; hun er ikke flytende i formen som Julys karakterer. Hun legger seg heller ikke til å sove den natten etter familiedramaet, for som hun sier:

Inte vet jag hur det skal bli? Jag vet bara att det finns olika sorters människor; de som måste ha känslor och tas om hand och de som ska ta hand om dem, men av de där sistnämnda finns det också olika slag: det finns de som kan somna efteråt och de som inte kan det. (489)

Sabina er kanskje en drømmer, men når søsteren og moren sover, ligger hun våken og pønsker ut hvordan hun kan leve i livets realiteter uten å føle at hun sliter seg i to mellom dem og sine forestillinger. Hun kutter seg for å huske på at hun er ett; at det er i den smertefulle virkeligheten hun egentlig hører til. Det er ikke dermed sagt at det er den beste veien å gå for å få bukt med problemet, men det er et forsøk.

I Marsteins ”Noen” er det ved første inntrykk et kaldt og tomt rom som introduseres for leseren. Karakterene oppfører seg kjølig, og gjennom den frie indirekte diskursen er det ikke like tydelig hvor karakterene egentlig står, eller hvem de er. Hvem skal vi for eksempel ha sympati med? Hvem er ærlig? Det er som om den kvinnelige karakteren bare er med den mannlige karakteren hjem fordi hun ikke har noe bedre fore; hun blåser egentlig i ham. Den mannlige karakteren har brutt med broren som nå er død, med ekskona og med barnet; han

blåser i dem. De gir begge inntrykk av å ikke trenge noen kokong. Men bakom fasaden aner leseren noe skjørt: De er jo sammen denne kvelden. Han feilvurderer situasjonen, hennes skog nager på hælenes åpne sår, alt han gjør kolliderer med hennes ønsker, og hun blir hos ham likevel. De er begge på villspor, men hva er alternativet? Som lesere forstår vi at noe er brutt – ikke bare magien mellom de to, men hele strukturen. Det finnes ingen lettveitvei som kan gjenopprette stabiliteten; kanskje er ting så ødelagte at alt må starte helt på nytt, i et åpent rom? Drømmene ligger skjult i Marsteins korttekst, og i dette skimtes sporene av en rådløshet: Vi aner den i karakterenes indre, gjemt bak deres kjølige ytre. Denne rådløsheten gir assosiasjoner til en annen oppløsningsfase: ungdommens, når den innser at barndommen er tilbakelagt. Båndene er brutt, og man kjenner seg fortapt, men fortsetter å gå i håp om at noe skal skje på veien. Det er en mestringsstrategi for å takle realiteten. Kanskje er det ikke den beste, men også dette er et forsøk. Så kan leseren, både i Aidts, Eelfeldts og Marsteins tekster, reflektere over hva som kunne vært gjort annerledes.

I Helles ”Venlige fremmede” omgås Ulla menneskene i eventyrrommet like mykt som Julys og Edelfeldts karakterer gjør det i drømme. Og likevel tenker Ulla mens hun er der hele tiden på Allan og det trange rommet der hjemme, på samme måte som hun hele tiden tenkte seg bort fra det da hun var der. Det er muligheten for å veksle mellom disse to stedene, det trange og det åpne, som roer ned Ulla. Det er muligheten til å velge: Til å kunne rase avgårde i det ene øyeblikket, og i det neste vende hjem. Lykken er både den å ligge på et studentrom og drømme om fremtiden, men den er også det å lengte tilbake dit. Og så virker det som om det i tillegg er dette uventede som hender på veien, som funnet av de gjenglemte skoene. De er ikke perfekte i stilen, og de er ikke løsningen på alle hennes problemer – men de tilbyr en plass. Helles fiksjon setter seg i kontakt med leserens verden på noen punkter som ikke er så tydelige, og kanskje er det nettopp i det utydelige at de treffer. De uspesifikke tingenes relevans er noe July også er opptatt av å løfte frem i sin kunst.

I prosjektet *learningtoloveyoumore* samler July det hun kaller et arkiv over ”things that no one keeps track of, the unimportant things” (July 2009).⁴³ I et intervju om prosjektet uttaler hun at det uviktige skaper en sannhet som er ”so imperfect you know it’s true”. Denne ufullkomne sannheten er så gjenkjennelig at den fungerer som en et bindeledd mellom alle mennesker, både kjente og fremmede (ibid.). Når tingene samles, blir de et bevis på at de finnes: “The second there is many, it becomes proof of something [...] Of something that is so unspecific that it’s lively. To me that is really alive, that kind of half nauseous, half beautiful

⁴³ En av oppfordringene til publikum er for eksempel å ta et bilde av to fremmede som holder hender.

feeling” (ibid.). Det uspesifikke, for eksempel drømmer, er ikke nødvendigvis virkelig, men det er levende. Den halvt kvalmende, halvt vakre følelsen som fremmes når man leser om Julys karakters drømmer, og blir med dem inn i deres rom, treffer noe i oss fordi de tilhører livet. Drømmenes rolle og sprengkraft fremheves i alle novellene, og gjør dem luftige og utopiske. Kanskje tror vi ikke helt på dem, men de er aldri rent ubehagelige å være i. Drømmene innvirker på livet – ikke ved å gå i oppfyllelse, men ved å sprengte hverdagslivets grenser.

Når det uspesifikke samles, får det hold. Julys relasjonelle og interaktive prosjekter utgjør en aksjonsform. Når det er nok momenter i et sosialt system til at det blir bærekraftig i seg selv og gir liv til mer vekst, har man oppnådd det man i sosiodynamiske termer kaller *critical mass*. I novellesamlingen er Julys karakterer opptatt av hva som finnes under senga, under havet og i drømmene.⁴⁴ Det som i utgangspunktet er lite synlig, blir fremhevet i den grad at det til slutt havner i fokus. Hvordan er for eksempel virkeligheten uten drømmene? Det finnes det flere billedlige beskrivelser på i July samling, og til sammen kan alt dette uspesifikke og underlige samles opp til å og forme en bred vei. Dermed er også leseren med å gå denne veien som må gås for å skape *critical mass* for skeiv litteratur. Julys arbeid kan således betraktes som en del av, eller følge av den endrede statusen ordet queer har hatt frem mot 2000-tallet. Kritiker Amy Taubin hevder nemlig at på grunn av oppmerksomhet fra publikum, anmeldere, kunstnere og skuespillere, har ”american queer cinema [...] achieved critical mass” (Taubin sitert hos Jones 2003, 209). Taubin mener at den tidligere negative termen queer, gjennom et økt fokus, har pådratt seg nye, positive konnotasjoner i filmverdenen så vel som i politikken, kunsten og litteraturen (Jones 2003, 309).

Som Seidman skriver, innebærer queerteorien en slags prematur eller utopisk tenkning. Queerteorien tar ikke først og fremst sikte på å fremstille situasjonen som den er, men som den kunne ha vært, slik Butler gjør når hun fokuserer på visjonen. Ved aktivt å fremstille det avvikende og det normative som allerede likestilte, skapes en illusjon av virkeligheten, og illusjonen opplyser en vei som tidligere lå mørklagt. I skeiv tenkning er det altså et poeng å ikke vedkjenne seg forestillingen som *kun* en utopi, men som en realitet. I en viss grad gjelder dette også for Giddens, som mener at det essensielle for at utopien skal fremstå som realistisk, er en entusiastisk tro sterk nok til å opplyse veien mot målet. I hver av tilfellene er det snakk om en overbevisning, eller en fremstilt overbevisning, som kan minne om en lek: Vi later som om det er slik. Denne leken, som glimter av alvor og varsel i

⁴⁴ Å ta et bilde under senga med blitz er også en av oppgavene i *learningtoloveyoumore*.

undertone, kjenner vi igjen fra især Julys skildringer og fremstillinger. July skaper med sin samling doble uttrykk av bekreftelse og usikkerhet, som starter allerede i tittelen *No One Belongs Here More Than You*. Verket utfører det som kan anses å være queerteoriens agenda: Å presse grensene litt for langt ut, slik at de eventuelt kan falle litt tilbake, men likevel bidra til å åpne rammene, skape et nytt bilde, og i ethvert tilfelle synliggjøre.

Hvor stopper surrealismen, og hvor begynner galskapen? Ifølge July bør vi fronte disse grensene uten å være så redde for å oppføre oss ukorrekt eller å tre over i kategorien "MEANINGLESS". Hun skaper et litt vilt bilde som tilbyr et alternativ, men Julys noveller viser også at det ikke er der de fleste lever deres liv i dag. Drømmerne er ensomme, de står ofte på utsiden ser inn. De ønsker å trekke andre som lever innenfor de tradisjonelle rammene over i sitt eget bilde fordi dette er deres eneste valg. Prinsessedrømmeren i "Majesty" drømmer seg ikke om til en vakker prinsesse som passer Prinsens kongerike; hun vrir på det slik at det er han som drømmer å komme inn i hennes rike. Mildt og lystig, men signalgult forsøkes alle å dras over i det åpne rom. Hvordan skulle det så gått om vi alle endte opp der? Tanken føles ikke helt seriøs eller relevant; det skal for mye til for at dette ville skjedd. Novellens kraft ligger kanskje heller i det å bane vei for visjonen. Men Julys drømmere er også redde, og mest av alt er de ensomme; de er eføy som er ekstremt fleksible, men trenger noe(n) å lene seg mot. De nordiske forfatterne har i større grad fokus på mennesker med en forankring i et tradisjonelt rammeverk og en heteronormativ matrise. På denne måten tilbyr novellene i oppgaven samlet et bilde på vår tid, definert enten som senmoderniteten eller en flytende modernitet. I bunnen ligger det spor av tradisjoner og verdier, samt et reelt og kritisk, men åpent blikk mot det nye som kan eller skal komme. Og inniblant og utenfor florerer det av eføy som sprer seg, lager myke overganger, og skyter vei for nye, mulige retninger.

Alle novellene har det til felles at de tematiserer vanskeligheten ved å finne seg til rette i tosomhet og ensomhet – i parforhold ("Noen", "Stjernehimme", "Venlige fremmede", "Mon Plaisir" og "Birthmark") og i en singel-tilværelse ("Sleeping Beauty", "The Shared Patio", "Majesty", "Ten True Things" og "Making Love in 2003"). Novellene og korttekstene tematiserer også behovet for drømmen og illusjonen og vektlegger denne som mer eller mindre integrert i hverdagen. I Edelfeldts "Sleeping Beauty" står den i en ulidelig kontrast til hverdagen, i Helle Helles "Venlige fremmede" åpner den for en konstruktiv pendling mellom eventyr og hverdag, i Marsteins "Noen" er det fraværet av drømmen som smerter (fornemmer leseren fremfor hovedpersonen), i Aids "Stjernehimme" får den overtaket i hverdagen, der personene insisterer sykkelig på at hverdagen skal være en drøm. July, som jeg har fremstilt via fem noveller, får anledning til å vise forskjellige relasjoner mellom drøm og virkelighet – fra

hverdagens trøstende og konstruktive drøm ("Mon Plaisir", "Majesty", "Ten True Things" og særlig den så vidt omtalte "The Swim Team") til den mer patologiske drømmeeksistensen der virkeligheten ikke får lov å fylle nok ("The Shared Patio"). Hos alle forfatterne spiller seksualitet og kjønnsroller en viktig rolle i skildringen av både virkelighet og drøm, og hos alle er det vanskelig å avdekke et presist moralsk budskap. Marstein, Edelfeldt, Aidt, Helle og July fremstiller problematiske situasjoner på en mer eller mindre lekende måte, og alle benytter seg av en forteller (og dermed også implisitt forfatter) som via synsvinkel og fri indirekte diskurs unndrar seg bastante fordømmer og meninger. Men at de ønsker å vekke ettertanke og dialog omkring situasjonene, er opplagt.

Overbevisningens kraft ligger i mengden små og enkeltstående tilfeller. Jeg håper ved å ha samlet eksempler på nordiske noveller og plassert dem sammen med Julys, å vise til en viktig skeiv tematikk i samtidslitteraturen. Det gjelder især den del av samtidslitteraturen som utspiller seg som senmoderne realisme fylt med postfeministiske perspektiver som grenser både mot chick-lit-litteraturen og mot queerteorien. Ved å fokusere på skoenes rolle i novellene, og gjennom å tolke de nære bildene på de nære ting som symbol på senmodernitetens problematikk omkring rotløshet, grenseløshet og fremmedfølelse, åpenbares en tendens. Denne oppgaven er i så måte også et arkiv som viderefører denne tendensen med et ønske om å se noe nytt i samtidslitteraturen, og la samtidslitteraturen virke inn i våre liv ved på den ene siden å tematisere senmodernitetens, den flytende modernitetens og queer-tilværelsens problemstillinger, og på den andre siden konstituere våre forestillinger, visjoner og drømmer – stedene vi trenger for å trives i hverdagen. Sammen gir novellene hold og styrke til begrepet queer, og kanskje blir det som før sto på listen over "Things We Don't Understand And Are Definetely Not Going To Talk About" nå mulig å snakke om. Det samlede inntrykket er et utopisk-realistisk bilde som kan bane vei til steder vi aldri før har sett.

Kildeliste

Pimærlitteratur:

Aidt, Naja Marie. 2006. *Bavian*. København

Edelfeldt, Inger. ([2001] 2005). *Riktig kärlek* trykket i *4xEdelfeldt*. Stockholm

Helle, Helle. 2000. *Biler og dyr*. København

July, Miranda. 2007. *No One Belongs Here More than You*. New York

Marstein, Trude. ([1998] 2002). *Sterk sult, plutselig kvalme*. Oslo

Teori og sekundærlitteratur:

Aidt, Naja Marie. 2009. *Alting blinker*. København

Algulin, Ingemar m.fl. 2009. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm

Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser – om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo

Bauman, Zygmunt. 2006. *Flytende modernitet*. Overs. Mette Nygård. Oslo

Beck, Ulrich m.fl. 1994. *Reflexive Modernization – Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford

Bicks, Jenny. 2003. "A Woman's Right to Shoes". *Sex and the City*. Sesong 6, episode 83. Sendt første gang via HBO på amerikanske kanaler 17.08.03.

Bourriaud, Nicolas. 2007. *Relasjonell estetikk*. Overs. Boel Christensen-Schiel. Oslo

Brenner, Hans Olav. 2010. "Beretninger fra Bygdenorge". *Bokprogrammet*. Sendt på NRK1 09.03.10.

Breton, Andre. 2003. "Andre Breton (1896-1966) from the First Manifesto of Surrealism." *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Red. Harrison Charles m.fl. s. 447-353. Malden

Butler, Judith. 1992. "Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'". *The Political Theory Reader*. 2010. Red. Paul Schumaker. s. 122-126. Oxford

Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble*. New York

Christensen, Peter. 2008. "Måden hvorpå ingenting sker." *Fiktionens åbenhed. Samtaler med 11 danske forfattere*. København

Christensen, Susanne. 2010. "Little Trouble Girl. Mette Moestrup i hvid boks." *Vinduet*. Utgave 1. s. 14-17. København

Cutter, Kimberly. 2007. "Sincerely, Miranda July". *New York Magazine*. Publisert 10.05.07 <http://nymag.com/movies/features/31801/> [Lastet ned 07.02.10]

Durkheim, Émile. 1951. *Selvmodet*. Overs. Halvor Roll. Oslo

Estés, Clarissa Pinkola. 2007. *Kvinner som løper med ulver*. Overs. Anne-Marie Smith. Oslo

Ferris, Suzanne. 2007. "Foreword". *Styling Texts: Dress and Fashion in literature*. Cynthia G. Kuhn m.fl. s. xiii-xiv. New York

Ferris, Suzanne. 2007. "Introduction". *Styling texts: Dress and Fashion in Literature*. Red. Cynthia Kuhn m.fl. s. 1-11. New York

Franck, Mia. 2009. *Frigjord uskuld. Heterosexuelt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*. Avhandling. Universitetet i Stockholm

Freud, Sigmund. 1927. "Fetishism". *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York

Genz, Stephanie. 2010. "Singled Out: Postfeminism's 'New Woman'". *The Journal of Popular Culture*. Vol. 43, No. 1. s. 97-119. New York

Greer, Germaine. 2010. "Germaine Greer Quotes". *Brainy Quote*.

http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/germaine_greer.html [Lastet ned 12.10.10]

Gether, Christian 2009. "Introduktion." *KATHARINA GROSSE – HELLO LITTLE BUTTERFLY I LOVE YOU WHAT'S YOUR NAME?* København

Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society*. 1984. Cambridge

Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late modern age*. Cambridge

Giddens, Anthony. 1994a. *Beyond Left and Right. The future of radical politics*. Cambridge

Giddens, Anthony. 1994b: *Modernitetens konsekvenser*. Overs. Søren Schultz Jørgensen. København

Giddens, Anthony. 2010. *Sociology: Introductory Readings*. Cambridge.

Ginzburg, Natalia. 1962. *Le piccole virtù*. Roma

Granlund, Merete Røsvik. 2008. "Gjør virkeligheten mer betydningsfull. Om forfatterskapet til Trude Marstein." *Forfatterhefte. Trude Marstein*. Red. Biblioteksentralen. s. 3-10. Oslo

Hansen, Eva. 2008. "Aidt, Naja Marie." *bib.ballerup*. Publisert 01.03.08

<http://bib.ballerup.dk/MENU/B%C3%B8ger/Forfatterportr%C3%A6tter/Aidt,+Naja+Marie> [Lastet ned 29.04.10]

Høholdt, Stine. 2009. "Utopia". *KATHARINA GROSSE – HELLO LITTLE BUTTERFLY I LOVE YOU WHAT'S YOUR NAME*. København

Jones, Chris. 2003. "Conclusion: A queer diversity." *An Introduction to Film Studies*. Red. Jill Nelmes. s. 309-313. London

Jordahl, Anneli. 2004. "Modern literature." *Swedish culture*.
http://www.noordseliteratuur.nl/pdf/SI_moderneliteratuur.pdf [Lastet ned 30.10.10]

July, Miranda. 2008. "Miranda July Interview." *Youtube.com*. Publisert 20.06.08
<http://www.youtube.com/watch?v=DVNS2o1chbs> [Lastet ned 05.05.10]

July, Miranda. 2009. "Assignment #30. Take a picture of strangers holding hands." *Learning To Love You More* <http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/30/30.php> [Lastet ned 02.11.10]

July, Miranda. 2009. "Assignment # 56. Make a portrait of your friend's desires." *Learning To Love You More*. <http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/56/56.php> [Lastet ned 02.11.10]

July, Miranda. 2009. "Eleven Heavy Things". *YOU OBVIOUSLY KNOW WHAT I'M TALKING ABOUT*. <http://mirandajuly.com/art> [Lastet ned 01.01.10]

July, Miranda. 2009. *Learning To Love You More*. <http://www.learningtoloveyoumore.com/> [Lastet ned 19.09.10]

July, Miranda. 2009. "Pretty Cool People Interviews - Miranda July". *Youtube.com*.
http://www.youtube.com/watch?v=_UBtwWYY4uw [Lastet ned 05.11.10].

Keller, Helen. 1903. *The Story of My Life*. New York

Lacey, Josh. 2007. "In an Ideal World." *The Guardian*. Publisert 30.06.2007
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/jun/30/featuresreviews.guardianreview19#history-link-box> [Lastet ned 05.05.10.]

Laurberg, Maria. 2009. "At åbne rum i rummet." *KATHARINA GROSS – HELLO LITTLE BUTTERFLY I LOVE YOU WHAT'S YOUR NAME?* København

Mazza, Chris. ([1995] 2000). "What is Post-feminist Fiction?" *Chick Lit: Postfeminist Fiction*. Red. Chris Mazza m.fl. s. 8-10. Tallahassee

Moss, Karen. 2003. "Tag Archive for 'Post Production.'" *Bilateral*. Publisert 11.07.03
<http://www.lucazoid.com/bilateral/tag/post-production/> [Lastet ned 21.09.10]

Mørkved, Kari. 2008. "Debut med nerve." Trykket i *Adresseavisen*. 17.11.98. *Forfatterhefte. Trude Marstein*. Red. Biblioteksentralen. Oslo

Niblock, Sara 2004: "My Manolos, my self": Manolo Blahnik, shoes and desire." *Reading Sex and the City*. Red. Kim Akass m.fl. s. 144-148. London

Nordisk råd. 2008. "Bedømmelseskomiteens vurdering." *Norden. De nordiske landenes offisielle samarbeid*. http://www.norden.org/no/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/litteraturprisen/tidligere-prisvinnere-og-nominerte/prisvinner-2008/bedoemmelseskomiteen-vurdering?set_language=no [Lastet ned 17.10.10]

Olsson, Bernt m.fl. 2009. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm

Osborne, Roy. 2008. *Color Influencing Form. A Color Coursebook*. London

Oslo Queer. 2010. "Oslo Queer Festival 1-3 Oct. 2010". Publisert 03.09.10
<http://www.osloqueer.org/oslo-queer-festival-1-3-oct-2010/> [Lastet ned 02.10.10.]

Osmand, Diriye. 2008. "Arts: Miranda July". *Fused Magazine*. Publisert 28.10.08
<http://www.fusedmagazine.com/2008/10/28/miranda-july/> [Lastet ned 08.11.10]

Platon. 2008. *The Symposium*. Overs. Benjamin Jowett. Stilwell

Qvortrup, Mads. 2009. "Den realistiske utopi". *information.dk*. Publisert 27.04.09
<http://www.information.dk/186403> [Lastet ned 20.09.10.]

Rösing, Lillian Munk. 2006. "Tale til Naja Marie Aidt". *kunst.dk*.
<http://www.kunst.dk/litteratur/litteraerepriser/taletilnajamarieaidt/> [Lastet ned 21.09.10.]

Rösing, Lillian Munk. 2009. "Hvid boks og bindingsværk." *information.dk*. Publisert
04.11.09 <http://www.information.dk/214119> [Lastet ned 02.08.10]

Rubin, Gayle 1997. "The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex." *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. Red. Linda Nicholson. s. 27-62. New York

Seiness, Cecilie N. 2008. "Kvalme og svolt gav Vesaas-pris." Trykket i *Dag og Tid*
11.03.1999. *Forfatterhefte. Trude Marstein*. Red. Biblioteksentralen. s. 16-17. Oslo

Shannon, Jeff. 2005. "Editorial Reviews." *Amazon.com*.
<http://astore.amazon.com/shanatinglipt-20/detail/B000AMJFYA> [Lastet ned 20.10.10]

Skyum-Nielsen, Erik. 2000. *Engle i sneen*. København

Stockton, James. "I suffer from F.O.M.O (Fear of Missing Out)". *Facebook*.
<http://www.facebook.com/home.php?#!/group.php?gid=2364638979> [Lastet ned 17.10.10]

Syberg, Karen. "Jeg har forsøgt at skrive om de svære ting." *information.dk*. Publisert
25.07.07 <http://www.information.dk/123454> [Lastet ned 07.04.10]

Tveiten, Bjarne. 2008. "Myndig, mogen debutant." Trykket i *Fædrelandsvennen* 12.09.98.
Forfatterhefte. Trude Marstein. Red. Biblioteksentralen. Oslo

Vinterberg, Søren. 2006. "Naja Marie Aidt møder det livsfarlige". *Politiken.dk*. Publisert
04.04.06 http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE145048/naja-marie-aidt-moeder-det-livsfarlige/ [Lastet ned 07.04.10]

Vinterberg, Søren. 2009. "Aidt leverer rig, rå og robust poesi." *Politiken*. Publisert 23.11.09
http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/article841842.ece [Lastet ned 07.04.10]

Wilson, Elisabeth. 2003. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. New Brunswick

Woods, Gurli. 1996. "Køn og rum hos tre skandinaviske forfattere: Suzanne Brøgger (Danmark), Gerd Brantenberg (Norge) og Inger Edelfeldt (Sverige)". *Litteratur og kjønn i Norden*. s. 625-633. København

Woolf, Virginia. 1998. *A Room of One's Own*. Oxford

Økland, Ingunn. 2004. "Ubehag for en ny tid." *Aftenposten.no*. Publisert 18.10.04
http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article892778.ece [Lastet ned 25.04.10]

Økland, Ingunn. 2008. "Komikk til trøst." *Aftenposten*. Publisert 27.04.08
http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article2393307.ece [Lastet ned 07.02.10]

Åmås, Knut Olav. "Hogger løs på klassikerne." *Dagbladet.no*. Publisert 18.10.04
<http://www.dagbladet.no/kultur/2004/10/18/411630.html> [Lastet ned 25.04.10]