

Anne Marthe Beck

”Men ellers er det mæthed.
Grænsende til træthed.”

Performativ identitet, globalisering og postfeminisme i
Kirsten Hammanns
En dråbe i havet



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og
språk
Vår 2013

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven foretar jeg en litterær analyse av Kirsten Hammans roman *En dråbe i havet* (2008). Analysen diskuterer en kvinnelig identitetskrise som settes i sammenheng med globale endringsprosesser, og en postmoderne ironi knyttet til en populær postfeministisk sjargong. Fordi romanen er vanskelig å plassere i en bestemt sjanger, diskuterer jeg i første del hvordan forfatteren leker med sjangerkonvensjoner, og bruker trekk fra chick lit sjangeren til å skape en ironisk, og original roman. Chick lit sjangeren er igjen forbundet med en populær forståelse av postfeminisme, og jeg argumenterer for at romanen kan leses som en postfeministisk *omvendt* chick lit roman.

Den tematiske analysen er delt i to kapitler der jeg argumenterer for at hovedpersonens identitet er performativ, og i stor grad påvirket av idealiserte, mediakonstruerte bilder av en feminin, utopisk kvinnerolle. Romanen utforsker en ustabil feminin identitet i et postfeministisk, postmoderne forbrukersamfunn, og eksperimenterer med hva slags konsekvenser dette kan få for vår virkelighetsoppfatning. Videre viser jeg hvordan den performative kjønnsrollen også er knyttet til en global utvikling, et kosmopolitisk nestekjærlighetsprosjekt, og et personlig ønske om en meningsfylt livspolitik. Underveis i romanen utvikles en økende uro mellom hovedpersonens to identitetsprosjekter, med familie – og kvinnerollen på den ene siden, og ønske om en livspolitik på den andre. Jeg viser hvordan Hammann bruker sjangertrekk fra både fra chick lit, og science fiction litteratur, og hvordan sammenkoblingen av disse to sjangrene legger grunnlaget for to motsetningsfylte identitetsprosjekter i romanen, og for at kollisjonen mellom disse skaper en identitetskrise og et sammenbrudd hos hovedpersonen Mette.

Hovedpersonens identitetsprosjekt er knyttet til en senmoderne identitetskrise, og oppgaven tar derfor teoretisk utgangspunkt i sosiologene som Anthony Giddens' og Zygmunt Baumans samtidsdiagnoser og beskrivelser av den senmoderne verden. Problematiseringen av kjønn, identitet, og postfeminisme gjør at oppgaven også baserer seg på teoretikere som Judith Butler, Rosalind Gill, Stephanie Harzewski og Ann Brooks.

I siste kapittel fortar jeg en estetisk analyse der jeg undersøker romanens fortellerposisjon og bruken av ironi. Jeg argumenterer for at Kirsten Hammann kobler en fri indirekte diskurs med postmoderne ironi, og benytter meg av Linda Hutcheons teorier om ironiens funksjoner. I tillegg diskuterer jeg hvorvidt forfatteren benytter seg av en ironisk postfeminisme for å skape en kritisk, tvetydig og humoristisk fremstilling.

Forord

Tusen hjertelig takk til min veileder Elisabeth Oxfeldt som har gitt meg mange gode innspill, grundig og engasjerende veiledning, og som har møtt min usikkerhet med tålmodighet. Jeg setter stor pris på tilbakemeldingene du har gitt meg, og for motiverende veiledningstimer.

Tusen takk til forståelsesfulle venner og familie.

Også en spesiell takk til Stian, som har gitt meg tid til å prioritere studier i en ellers travel og intens periode.

Oslo, mai 2013

Anne Marthe Beck

Innhold

Sammendrag

Forord

Innledning

Teori og metode..... 2

Problemstilling og tese 3

Oppgavens oppbygging 4

Kapittel 1. Teoretisk utgangspunkt 5

Globalisering og kosmopolitisme 5

Tillitt, risiko og ontologisk sikkerhet 6

Personlig meningsløshet og intimitetens forandring 7

Postfeminisme 8

Butler og kjønnsperformativitet..... 10

Chick lit 12

Kapittel 2. Performativ kjønnsrolle..... 14

Innledning 14

Handlingsreferat 14

Kvinnerollen 15

Kjærlighetsforestillinger og moderne kommunikasjon 19

Kropp, utseende, seksualitet 21

Den umulige balansen 27

Kapittel 3. Performativ livspolitik 31

Innledning 31

Selvrealisering og ambivalent kvinnefellesskap..... 31

Nestekjærlighet og moderne kommunikasjon 35

Risikosamfunn 37

Krisen..... 39

Kapittel 4. Hammanns grep 41

Fortellerteknikk 41

Moderne selvrefleksivitet 44

Ironi 45

Naivisme og postfeministisk ironi..... 47

Oppsummering og konklusjon	50
Litteraturliste	52

Innledning

I 1992 debuterte Kirsten Hammann med diktsamlingen *Mellem tænderne*, som hun mottok Klaus Rifbjergs debutantpris for. Med romanen *Vera Winkelvir* (1993), utmerket Hammann seg som en av Danmarks mest oppsiktsvekkende nye forfattere, og med *Fra smørhullet* (2004) ble hun nominert til Nordisk Råds Litteraturpris. *En dråbe i havet* utkom i 2008 og mottok danske Banks Litteraturpris.

Kirsten Hammanns forfatterskap er forholdsvis lite drøftet i både dansk og norsk sammenheng på tross av hennes særegne måte å aktualisere mange tendenser vi ser ellers i samtidslitteraturen.¹ *En dråbe i havet* har ikke vært selvstendig objekt for forskning med et postfeministisk perspektiv. I masteroppgaven ”Roman og identitet i nasjonens forestilte fellesskap” av Ylva Frøyd er romanen for eksempel behandlet komparativt for å undersøke hvordan nasjonen og det nasjonale tematiseres på ulike nivåer. Oppgaven benytter seg av et kjønnsperspektiv i diskusjonen om identitetsmarkører. Denne oppgaven vil bygge videre på kjønns- og identitetsperspektivet, men vil sette dette i en postfeministisk sammenheng for å videre utforske romanens sjanger, tema og stil.

Noen gjennomgående trekk i mottakelsen av *En dråbe i havet* (2008) er vekten som er lagt på dens nyskapende måte å drøfte en ellers kjent problematikk på. Under overflaten ulmer en uro som leseren kan ta og kjenne på, og ikke minst fremfører Hammann en sviende samtidskritikk. I de fleste anmeldelser blir gjenkjennelse med hovedpersonen trukket frem, og i en artikkel i *Klassekampen* skriver Auestad Danielsen (2009) at Hammann mestrer å skape en fin balanse mellom identifikasjon og forakt i relasjonen til hovedpersonen Mette. På mange måter beskrives identifikasjonen man kjenner, som noe urovekkende. I tillegg blir den skarpsindige humoren og ironien som romanen fremstiller, lagt vekt på. Flere steder, deriblant i Cathrine Krøgers (2009) anmeldelse i *Dagbladet*, blir romanen beskrevet som en ”genistrek” eller ”genial”² – noe som vekker interessante spørsmål i forhold til hvilke virkemidler og hvilke grep Hammann har gjort for å skape denne effekten.

I denne masteroppgaven vil jeg foreta en litterær analyse av *En dråbe i havet* (2008). I romanen møter vi hovedpersonen Mette Mæt som er forfatter og vil skrive om u-

¹ Et enkelt søk i Det kongelige bibliotek gir ingen treff på romanen, og i Dansk Litteraturhistorisk Bibliografi finnes kun sju artikler om Hammann, der ingen tar for seg *En dråbe i havet*.

² ”Denne boka er en liten genistrek. Gjennom de sciencefictionaktige tidsreisene, veksler Mette mellom ekstrem fattigdom og grotesk velstand. Hun haster hjem fra en kinesisk fabrikk med dødstrette barnearbeidere, for å ta med Sofie til lekebutikk og handle plastdubeditter laget i Kina” (Krøger 2009, 53).

landsproblematikk, og hvordan den vestlige verden forholder seg til verdens fattigste. Mette ønsker å skrive om verdens urettferdighet, men helst uten at det medfører endringer i hennes eget liv. I en teknisk konstruert virtuell virkelighet får Mette et innblikk i globale verdensproblemer. I romanens ”virkelige” virkelighet er Mette lykkelig gift med Martin, og lever i en naiv boble der globale verdensproblemer er milevis unna. Hovedpersonen Mette gjennomgår en utvikling der hun går fra en innbilt lykkeekstase til romanens slutt hvor hun befinner seg midt i en identitetskrise. Hennes forventninger og forståelsen av seg selv blir kraftig rokket ved, og vi forstår relativt tidlig en splittelse i Mettes karakter. Romanen skildrer en sterk kontrast mellom Mettes enorme ”sult”, og hennes fantastiske selvbilde, fullstendige tilfredsstillende og umåtelige metthet. Mettes lykke viser seg å være til dels innbilning, en fantasi bestående av et anstrengt og selvbedragerisk forsøk på å leve opp til konsumkulturens bilder av lykke og livsnytelse. Hun befinner seg i en slags mellomtilstand, mellom et idealisert og konstruert bilde av verden, og virkeligheten sånn den egentlig fremstår. Denne splittelsen, eller mellomtilstanden, problematiseres i romanen, og er utgangspunktet for temaer knyttet til kjønns- og identitetskonstruksjon.

Teori og metode

I analysen av *En dråbe i havet* vil jeg nærlese romanen ved hjelp av sosiologiske teorier for å vise hvordan romanen fremstiller postmoderne vilkår for kjønns- og identitetskonstruksjon i en globalisert tidsalder. Hammann skildrer flere trekk ved det samfunnet sosiologene Zygmunt Baumann og Anthony Giddens beskriver i sine samtidsdiagnoser, og leker seg med å trekke det enda lenger i mange sammenhenger. Der Baumann og Giddens beskriver opphevelsen av tid og rom, teknologiens fremmarsj, hastigheten og globaliseringens påvirkning av det lokale, bruker Hammann fiksjon litterære virkemidler til å sette det hele på spissen. Sosiologer som Giddens og Bauman ønsker å finne svaret på hva som karakteriserer individet i det postmoderne samfunn. Mange begreper har vært anvendt for å beskrive overgangen fra det samfunnsvitenskapen ser som en ny epoke, en epoke som fører oss hinsides selve moderniteten. De fleste av begrepene antar et forutgående system på vei mot sin avslutning (Giddens, 1994). Bauman (2006) hevder i sin samtidsanalyse at vi i dag ikke lenger bare lever i moderniteten; vi lever i en flytende variant av den. Alt skifter; alt flyter. Vi skifter arbeid, bosted, partner; vi shopper identiteter, forbruksvarer, og opplevelser. Det Bauman kaller den ”flytende” moderniteten, eller hva andre har kalt ”den annen modernitet” (Beck, 2006), ”postmoderniteten” eller ”senmoderniteten”, kan sies å kjennetegnes ved at alt

det faste oppløses, og smeltes om. Idealet blir et flytende samfunn hvor alt som binder, det vil si alle avhengighetsmønstre, fjernes. Det flytende opphøyes, og forbindes med positive egenskaper som bevegelighet, letthet og fleksibilitet (Bauman, 2006). Men hvilke konsekvenser har dette for den enkelte av oss? Hvilke konsekvenser har dette for det postmoderne³ menneskets identitetsdannelse? Hvilken betydning har det for den postmoderne kvinnerollen, og søken etter identitet og tilhørighet i et moderne forbrukersamfunn? Hvilke konsekvenser har det for hovedpersonen Mette?

Romanen vil ikke bare bli lest i lys av Giddens og Bauman, men også vurderes i forhold til postfeminisme og queerteori. Judith Butler fremstår som den viktigste bidragsyteren i poststrukturalistisk sammenheng, og har fått stor betydning med boken *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* ([1990] 2006). Ved å benytte poststrukturalistiske og postfeministiske tilnærminger, kan man utfordre det som blir tatt-for-gitt i fremstillingen av identitet, kjønn og seksualitet. Samtidig kan den populærkulturelle fortellingen om kjønn, den postfeministiske *mediale* fremstillingen, tegne et annet, og ikke minst spennende bilde i drøftingen av romanen. I drøftingen av romanens sjangertilhørighet og postfeministiske problematikk, er Stephanie Harzewski, Rosalind Gill, og Ann Brooks de viktigste postfeministiske teoretikerne jeg støtter meg til. Ved å benytte disse teoriene ønsker jeg å vise hvordan diskurser om kjønn og identitet konstrueres, og problematiseres.

Problemstilling og tese

Målet med denne masteroppgaven er å vise hvordan *En dråbe i havet* fremstiller et postmoderne kjønns- og identitetsprosjekt ved hjelp av postmoderne ironi som er nært knyttet til en postfeministisk sjargong slik den har utviklet seg i media de senere årene. Jeg vil argumentere for hvordan ironisk postfeminisme skaper en kritisk, tvetydig, og humoristisk fremstilling av hovedpersonen Mette, og den postmoderne tiden hun lever i. Romanen utforsker en ustabil feminin identitet i et postfeministisk, postmoderne forbrukersamfunn, og eksperimenterer med hva slags konsekvenser dette kan få for vår oppfatning av virkeligheten. Jeg vil argumentere for at hovedpersonens identitet er performativ, og i stor grad påvirket av idealiserte, mediakonstruerte – ofte motstridende – bilder av en feminin, utopisk kvinnerolle.

³ Begrepet postmoderne er ofte preget av uklarhet og mangel på avgrensning. Begrepet betegner en kulturtilstand i det senmoderne vestlige samfunn. Betegnelsen ble tidlig knyttet til sosiologene Jean-François Lyotard og Jean Baudrillard. De snakker om det postmoderne som en ny historisk situasjon, *den postmoderne tilstand*, der informasjonsteknologiske nyvinninger fører til en overflod av informasjon som umuliggjør en orientering mot allmennmenneskelige sannheter (Lothe mfl 2008, 175).

Hammann skildrer samtidig globale endringsprosesser, og møte med ny teknologi. Underveies i romanen utvikles en konfliktakse, og en uro mellom hovedpersonens identitetsprosjekter, med familie – og kvinnerollen – på den ene siden, og ønske om en livspolitik forbundet med et kosmopolitisk ansvar på den andre siden. I oppgaven vil jeg vise hvordan disse aksene krysser hverandre, og bidrar til den eskalerende identitetskrisen.

Oppgavens oppbygging

Avhandlingen er bygd opp med et innledende teorikapittel der jeg vil redegjøre nærmere for noen av de teoriene jeg støtter meg til, og for noen av begrepene jeg vil bruke i analysene. Verkene i fokus er Zygmunt Baumanns *Flytende modernitet* ([2001]2006), Anthony Giddens *Modernitet and Selvidentitet* ([1991] 1996), *Self and Society in the Late Modern Age* (1991) og *Modernitetens konsekvenser* ([1991] 1994), Judith Butlers *Gender Trouble* ([1990] 2006), Stephanie Harzewski *Chick Lit and Postfeminism* (2011), samt Rosalind Gills artikler “Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility” (2007), og “Rewriting the romance: new feminities in chick lit?” (2006).

Kapitel to vil bestå av en analyse av romanen. I *Dag og Tids* anmeldelse skriver Margunn Vikingstad (2009) at ”romanen nesten veltar seg over i kioskromansjangeren”, og jeg vil derfor begynne med å plassere romanen i forhold til sjangertilhørighet, og begrepet chick lit. I tillegg kan romanen knyttes til science fiction sjangeren, og jeg vil videre vise hvordan Hammann sammenkobler disse to sjangrene, og hvordan dette legger grunnlaget for de to motsetningsfylte aksene i romanen. Jeg vil knytte denne spenningen til en postfeministisk diskurs, der utfordringen med å balansere en personlig livspolitik og selvrealisering på den ene siden, og ekteskap, romantikk og familieliv på den andre skaper en splittelse i hovedpersonens identitet.

Kapitel tre vil bestå av en analyse av romanens mest karakteristiske estetiske elementer. I analysen vil jeg undersøke fortellerinstansen og bruken av ironisk distanse, og særlig legge vekt på hvilke grep som brukes i fremstillingen av hovedpersonen Mette, og hva slags funksjon bruken av ironi har. Til slutt følger en konklusjon.

Kapittel 1. Teoretisk utgangspunkt

Globalisering og kosmopolitisme

En dråbe i havet skildrer et samfunn der grensene mellom ”oss” og ”dem”, mellom lokal og global, mellom det individuelle og det universelle brytes opp – noe som får konsekvenser for hovedpersonens virkelighetsverden. I følge Giddens har moderniteten en ”iboende globaliserende karakter” (1994, 59). Begrepet globalisering beskriver en serie utviklingstrekk som kan medføre at stadig større deler av verden trekkes inn i og integreres i verdensomspennende krefter og prosesser av forbruksmessig, økonomisk, politisk, sosial, kulturell, religiøs eller kommunikasjonsmessig type (Wæhle, 2012). Begrepet er en samlebetegnelse for ulike prosesser som alle bidrar til å redusere betydningen av avstander og statsgrenser. I høymoderniteten blir fjerne begivenheters påvirkning av nære hendelser, eller av selvets intimitet mer og mer alminnelig (Giddens, 1996,39). Mediene og ny teknologi spiller en viktig rolle i denne sammenheng. Med utviklingen av massekommunikasjon og særlig elektronisk kommunikasjon blir den gjensidige inntrengingsprosessen som finner sted mellom selvutvikling og sosiale systemer helt opp på et globalt nivå, mer uttalt (1996, 13)

Globaliseringen innebærer også at nasjonalstaten ikke utgjør en viktig ”beholder” for alt sosialt liv. Sosiale prosesser løftes ut av og reorganiseres på tvers av nasjonalstatens territorielle grenser (Giddens, 1994, 26). På et grunnleggende identitetsmessig plan dreier det seg om visshet om hvor grensene mellom *oss* og *dem* går. Nasjonalismen hadde et klart svar på dette spørsmålet. En liten gruppe var innenfor, og var i prinsippet en del av vi-et, mens resten stod utenfor. Globaliseringen gjør dette skillet stadig mer uklart. For Ulrich Beck (2006) betyr globalisering først og fremst at murene som sikrer avstand, brytes ned. Dette innebærer at skillene mellom nasjonal og internasjonalt får mindre betydning. Globalisering er ikke et fenomen ”der ute”, men også ”her inne”. Det globale og det lokale er sammenknyttet på helt nye måter, og vi står overfor nye utfordringer som tidligere generasjoner ikke har vært tvunget til å ta stilling til. Beck (2006) karakteriserer moderniteten som et risikosamfunn – der det moderne sosiale liv medfører nye former for farer som menneskeheten må se i øynene, som for eksempel global oppvarming, trussel om atomkrig og internasjonal terror.

Hammann skildrer på en særegen måte møte med de nye utfordringene som globale prosesser medfører, og som ny teknologi tvinger inn i vår egen selvforståelse. Hun viser hvordan disse truslene og farene påvirker individet, og hvordan ”de andre” og deres problemer ikke lenger er et fjernt dilemma man kan stille seg selv, og sitt liv utenfor – men

heller noe vi konfronteres kontinuerlig med. Det er ikke lenger mulig for det moderne mennesket å leve sitt liv på bakgrunn av deres egen lokale viten. En sånn avsondrethet er ikke mulig i moderne tider (Giddens, 1996, 43). I det senmoderne risikosamfunnet hvor samfunnets store utfordringer kan løses innenfor nasjonale rammer, må vi utvikle en metodisk kosmopolitisme for å tenke globalt og være i stand til å ta globalt ansvar (Beck, 2006, 35). Risikosamfunnet fremstår ifølge Beck som en konsekvens av den første moderniteten, industrisamfunnet. Med modernitetens andre fase tappes sosiale klasser, arbeid og yrkesroller, utdanning, kjønnsroller og familier for funksjon og betydning, og kan ikke lenger anspore til handling. Derfor kan heller ikke slike kollektive størrelser gi folk svar på hvem de er. Individet settes dermed i sentrum for egne valg i alle livets sammenhenger. Dette reiser spørsmål om postmoderne identitetsdannelse. Kommer disse globale endringsprosessene til uttrykk i en ny kosmopolitisk identitet, og i hvilke grad føler individet tilknytning og tilhørighet til et større verdensborgerskap? Dette er en problemstilling Hammanns hovedperson er konfrontert med.

Tillitt, risiko og ontologisk sikkerhet

En dråbe i havet bygger omkring en eskalerende krise der hovedpersonen lever i naiv oppfattelse av virkeligheten. I følge Giddens har senmoderniteten generelt en krisefylt karakter (1996, 216). De forandringsprosesser som moderniteten fremkaller, er grunnleggende forbundet med globaliserende påvirkninger, og følelsen av å være fanget i den massive globale forandringsbølgen virker foruroligende. I moderniteten blir kriser en mer eller mindre fast bestanddel på både individuelt og kollektivt nivå. En "krise" eksisterer når "handlinger forbundet med viktige mål i et individs eller kollektivs tilværelse plutselig forekommer utilstrekkelige" (1996, 215). Senmodernitetens krisefylte tilstand får særlig to konsekvenser: Den stimulerer et overordnet klima av uvisshet, som et individ vil finne foruroligende uansett hvor mye vedkommende forsøker å skubbe det i bakhodet. Og den vil uunngåelig sette alle mennesker i en rekke mer eller mindre krisefylte situasjoner – situasjoner som innimellom kan være en trussel mot selvidentiteten.

Under modernitetens betingelser eksisterer fare og risiko, tillit og sikkerhet i forskjellige historisk unike forbindelser med hverandre. Ontologisk sikkerhet dreier seg hovedsakelig om hvordan individet søker å skape trygghet, og har å gjøre med "å være" eller uttrykt fenomenologisk – "å eksistere i verden" (Giddens, 1994, 83). Giddens går psykoanalytisk til verks, og sporer med John Bowlby kildene til tillitt tilbake til individets

første livsfase (1994, 52). Barnet besitter et sterkt ontologisk sikkerhetssystem. Den tilliten som oppstår mellom moren og barnet, er å betrakte som en slags vaksine som forhindrer at barnet utsettes for unødige farer og trusler. Tillit blir til et beskyttelsesvern, slik at barnet kan mestre de mange valgsituasjoner som hele tiden dukker opp. Dette danner grunnlaget for vår tillit – ikke bare når det gjelder såkalte ”ansikt-til-ansikt forpliktelser”, men også når det gjelder ”ansiktsløse forpliktelser” (1994,72). Som barn lærer vi at vaner og rutiner beskytter oss fra kaos og spenninger som truer utenfra, og som voksne overføres dette til en tillitt til ekspertsystemene som omringer oss. Dermed blir tilliten til systemene og risikoen ved denne tilliten helt avgjørende for den ontologiske sikkerhet. Skapelsen av fundamental tillit er forutsetningen for oppbygning av selvidentitet, og tiltroen til den sosiale og materielle verden slik den fremstår for oss. Når individet stadig må foreta nye livsstilsvalg, preges selvet av uvisshet, angst og usikkerhet. Ontologisk sikkerhet dreier seg derfor om opprettholdelsen av vaner og rutiner, gjenkjennelighet og forutsigbarhet for å opprettholde trygghet, og avverge truende angst. Foruroligende spørsmål blir skjøvet til side av hverdagslivets kontrollerende rutiner. Dersom rutinene brytes eller endres, skapes en følelse av uro, usikkerhet og meningsløshet kan oppstå (Giddens, 1996, 53).

Personlig meningsløshet og intimitetens forandring

Personlig meningsløshet – følelsen av at livet ikke har noe verdifullt å tilby – blir et fundamentalt psykisk problem i senmoderniteten (1996, 234). Dette fenomenet bør forstås på bakgrunn av den fortregning av moralske spørsmål som dagliglivet reiser, og som ikke besvares fordi selvets refleksive prosjekt utføres under betingelser som begrenser personlige forhold til noen av de mest fundamentale spørsmål i menneskets eksistens. ’Eksistentiel isolation’ er ikke så meget et spørsmål [sic] om, at individer adskilles fra hinanden, det er en adskillelse fra de moralske ressurser, der er nødvendige for at kunne have en tilfredsstillende tilværelse” (Giddens, 1996, 18). Allikevel blir det mer åpenbart at livsstilsvalg innen for rammene av lokalt-globalt samspill reiser moralske spørsmål, som ikke bare kan skyves til side. Slike spørsmål krever en form for politisk engasjement. En ”livspolitik” som dreier seg om menneskelig selvrealisering på både individuelt og kollektivt nivå, vokser frem. Livspolitikken speiler seg i de individuelle og sosiale daglige avgjørelsene man reflekterer over og tar (ut fra mer eller mindre bestemte moralske prinsipper), og med en større eller mindre bevissthet om at ting brått kunne vært veldig annerledes. Det er en slik ”livspolitik” Mette Mæt forsøker å utvikle i *En dråbe i havet*.

Med utviklingen av abstrakte systemer blir tillitt til upersonlige prinsipper i tillegg til anonyme personer en unngåelig del av den sosiale tilværelse. Det er imidlertid ikke snakk om en reduksjon av det personlige til fordel for upersonlig organiserte systemer, men om en forandring av selve det personliges natur. Tillitt til personer bestemmes ikke av personliggjorte forbindelser innen for lokalsamfunnet eller av slektskapsbånd. Tillitt på det personlige plan er et prosjekt som skal ”arbeides med” av de involverte parter, og krever at individet åpner seg for et annet (1994, 106). Bruken av ordet ”forhold” er et godt uttrykk for dette fenomenet. Forhold er et bånd som bygger på tillitt, en tillitt som ikke er gitt på forhånd, men som må arbeides med. *En dråbe i havet* (2008) tematiserer intimsfæren der nettopp kjærlighetsforholdet har en sentral plass. Intimsfærefokuset som vi finner i mye av samtidslitteraturen, kan tyde på at det foregår en utforskning av kjønnsrolleendringer i det senmoderne samfunnet. Endringene er tydeligst i situasjoner hvor seksualitet, erotikk og samlivsforhold blir iscenesatt. Mestring av parforholdet og seksualiteten, det vil si intimsfæren, blir avgjørende for livsmestring generelt. Mestringen framstilles som forskjellig fra kvinner til menn, og forskjellig når det gjelder kjønnsforventningene. I følge Giddens (1994) tyder mye på at kjærlighetsforestillinger og synet på erotiske relasjoner er i endring, hvorpå kjærlighetsforholdet blir en søken etter selvidentitet (1994, 107). Han ser for seg at vi nærmer oss det han kaller for ”det rene forhold”. Det rene forhold er i motsetning til nære personlige bånd i tradisjonelle kontekster ikke forankret i ytre sosiale eller økonomiske betingelser – det rene forhold oppbygges kun med henblikk på det partnerne *selv* kan få ut av forholdet. Men i forhold som kun eksisterer for deres egen skyld, kan alt som går skjevt mellom partnerne, true selve forholdet og skape spenninger og ubalanse, noe som uttrykkes tydelig i *En dråbe i havet*, og som jeg vil se nærmere på i forhold til ekteskapet mellom Mette og Martin.

Postfeminisme

Begrepene ”feminisme” og ”postfeminisme” er vanskelige begrep å definere. Det finnes et skille mellom feministisk teori, som forsøk på å danne en sammenhengende teori om undertrykkelse, og feminisme som en politisk bevegelse. Feminismen som politisk bevegelse deles ofte opp i bølger, med hver sine distinkte kampsaker. Bølgemetaforen henviser til feminismens ulike høydepunkt. Den første bølgen, som gjerne kalles den liberale feminismen, henviser til kvinners kamp for like borgerrettigheter som menn. Perioden førte til en rekke lovendringer, og regnes som feminismens ”gullalder” fra omkring 1880 til 1920. Den andre

bølgen kom med studentopprøret på 1960- og 70- tallet, og regnes som mer radikal enn den første bølgen. Ann Brooks forklarer i *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* (1997) hvordan den andre bølgen hovedsakelig skilte seg fra den første epoken ved å ikke bare ønske likestilling mellom kjønnene, men å skape et fellesskap for kvinner, og tildele det kvinnelige perspektivet en sosial betydning (1997, 212). Ved å fokusere på likestilling, grunnleggende likhet mellom kjønnene, universalisme, og søsterskap brukte feminismens andre bølge binære kategoriseringer som mann/kvinne, og homo/hetero til å postulere en fastsatt stabil identitet, og dyrket en ensartet forestilling om ”kvinner” (op.cit., 20).

Postfeminisme eller postmoderne feminisme, vokste frem som en reaksjon på feminismens første og andre bølge.⁴ Postfeminisme, også kalt den tredje bølgen, beskrives typisk som mer flerstemt og inkluderende, og kritiseres ofte for å undergrave flere av de tidligere feministiske målsetningene. Postfeminisme, som postmodernisme, tilbyr en kritikk som artikuleres gjennom et fokus på forskjell, gjennom antiessensialisme og hybriditet - der gitte binære kategorier brytes ned, og mangfoldige identiteter fremmes (Brooks, 1997, 24). Rosalind Gill (2007) argumenterer for at postfeminisme verken burde forstås som et epistemologisk perspektiv eller som et historisk skifte (2007, 5);

Postfeminism is best understood as a distinctive sensibility, made up of a number of interrelated themes. These include the notion that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification; an emphasis upon self surveillance [sic], monitoring and self-discipline; a focus on individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; and a resurgence of ideas about natural sexual difference (Gill, 2007, 3).

Postfeminisme bør forstås som en reaksjon på feminismen, men ifølge Gill (2007) bør ikke postfeminisme forstås som et tilbakeslag, men som en mer kompleks prosess fordi den tenderer mot å sammenveve både feministiske og antifeministiske diskurser: ”Feminist ideas are both articulated and repudiated, expressed and disavowed. Its constructions of contemporary gender relations are profoundly contradictory” (2007, 25).

Fra diskusjoner om likhet og likestilling fikk vi på slutten av 1980- og 90-tallet en vending mot diskusjoner som fokuserte på forskjeller blant kvinner. Postmodernismens og poststrukturalismens fokus på dekonstruksjon og forskjell forsterket kritikken som allerede hadde vært ført mot den essensialistiske, etnosentristiske og ahistoriske grenen av feministisk teori (Brooks, 1997, 16). Feminismen utviklet seg derfor i en ny retning, med sterk innflytelse

⁴ Mens postmoderne feminisme forbindes med poststrukturalisme og dekonstruksjon, blir postfeminisme (i tillegg til å sammenfalle med postmoderne feminisme) også ofte brukt for å omtale en populærkulturell trend.

fra postmodernismen, poststrukturalismen, og postkolonialismen, og representerer dermed en dynamisk bevegelse i stand til å utfordre moderne, patriarkalske, og imperialistiske rammeverk (op.cit., 4).

Butler og kjønnsperformativitet

En dråbe i havet fremstiller performative kjønnsroller i et heteroseksuelt forhold. En av de viktige bidragsyterne i utviklingen av en ny kritisk feminisme er Judith Butler som bl.a. har arbeidet med feministisk teori, seksualitetsproblematikk og europeisk filosofi på 1800- og 1900-tallet. Hun ble først kjent med boken *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* ([1990] 2006), som på mange måter representerte et paradigmeskifte i feministisk teori. Butler stiller seg kritisk til den feministiske diskurs som opprettholder skillet mellom et biologisk og et sosialt kjønn. Hun argumenterer for at skillet beholder og forsterker et binært syn på kjønnsrelasjoner, der mennesker er delte i to klare atskilte grupper: kvinner og menn.

Ideen om en diskursiv makt er essensiell i relasjon til hennes forståelse av biologisk og sosialt kjønn, og må sees i sammenheng med Butlers utgangspunkt i poststrukturalistisk tenkning, og Michel Foucaults innflytelse på hennes kjønnsforståelse. Butler bryter ned distinksjonen mellom sosialt kjønn og biologisk kjønn (gender/sex) og vurderer det slik at det ikke finnes et biologisk kjønn, en essens, som eksisterer uavhengig av det sosiale kjønn: ”The category of sex is, from the start, normative; it is what Foucault has called a regulatory ideal” (Butler, 1993, 1). Kroppen og det biologiske kjønn er effekter av diskurser. Butler viderefører Simone de Beauvoirs standpunkt om at kjønn er noe man *gjør*, ikke noe man *er* (Butler, 2006, 11). Hennes teori insisterer på at kjønn er *performativt*, hvilket betyr at vi skaper det kjønn vi har, ved å handle kjønn. Det finnes ingen kjønnsidentitet bak handlingene som tilsynelatende uttrykker kjønn. Disse handlingene konstituerer, snarere enn å uttrykke (illusjonen om) en stabil kjønnsidentitet. Vi handler ikke på bestemte måter fordi vi føler oss som kvinner eller menn, derimot føler vi oss som kvinner eller menn fordi vi handler på bestemte måter. Kjønn eksisterer altså ikke a priori, men oppstår relasjonelt og diskursivt. Når man ”siterer” og ”gjør” kjønn performativt på en måte som korresponderer med samfunnets kjønnsnormer, bekreftes man som subjekt.

Både postfeminismen og Butlers queerteori forfekter at kvinnens identitet ikke er en konstant størrelse, men en konstruksjon som blir skapt i de diskursive bildene som fremsettes om henne. Enkle stereotyper av kvinners kjønnsrolle og seksualitet har blitt mer fremtredende og synlige i samfunnet gjennom reklame, media og popkultur på 1990-tallet og utover 2000-

tallet, og krav om skjønnhet, seksuell tilgjengelighet og kåthet er noe som tunger frigjøringen. Kjønnsforsker Wenche Mühleisen benytter også en skille mellom det hun kaller *trendy* feminisme og *gammeldags* feminisme (Myrbråten, 2009). Den trendy feminismen går i dialog med kommersialiteten, populærkulturens og samtidskunstens kulturelle uttrykk, mens den gammeldagse har større vekt på politisk handling og politisk endring.

I populærkulturen henviser ofte begrepet postfeminisme til populærkulturelle fenomener som Spice Girls, Madonna og populære fjernsynserier med kvinnelige heltinner som Ally McBeal eller *Sex and the City* (Tasker og Negra 2007), og sammenfaller med Myrbråtens forståelse av *trendy* feminisme. I *En dråbe i havet* kommer den nye *trendy* feminismen, vil jeg hevde – til uttrykk gjennom Mette Mæts identitetssøken. Stikkord her er frihet, individualitet, seksuell utfoldelse, konsum og makt. Fordi postfeminisme vektlegger at hver kvinne må erkjenne sin egen personlig miks av identiteter, plasserer postfeminismen seg innenfor det neoliberale individualistiske samfunnet med fokus på fleksibilitet. Postfeminisme i *populærkulturen* er nært knyttet til bildet av kvinnen som en sterk forbruker, og til kommersialisering. Postfeministisk kultur vektlegger utdanning og karrieremuligheter for kvinner, valgfrihet med henhold til arbeid, hushold, og oppdragelse, i tillegg til seksuell frihet. Postfeminisme avviser tidligere “pessimistiske” feministiske syn på seksualiteten som noe “farlig” og ufordelaktig. I stedet promoterer sentrale kvinnelige rettigheter om seksuell tilfredsstillelse som en form for kritisk motstand. I lys av det neoliberale samfunnet med fokus på personlige valg, peker postfeminismen på viktigheten av seksuell nytelse, frihet og valg;

Women are not straightforwardly objectified but are presented as active, desiring sexual subjects who choose to present themselves in a seemingly objectified manner because it suits their liberated interests to do so (Goldman, 1992, sitert i Gill, 2007, 9)

Fornyhet makt og selvstendighet, individuelle valg, seksuell tilfredsstillelse, forbrukerkultur, mote, hybriditet, humor og fornyet fokus på den kvinnelige kropp kan forstås som fundamentalt for postmoderne feminisme. Det er en ny, kritisk måte å forstå en forandret relasjon mellom feminisme, populærkultur og femininitet på – en måte som er nødvendig å ha innblikk i når man skal forstå *En dråbe i havet*.

Chick lit⁵

Chick lit sjangeren er nært forbundet med den mer populære forståelse av postfeminisme som har sitt opphav i et medieskapt fenomen fra begynnelsen av 1980-tallet. Den amerikanske litteraturforsker Stephanie Harzewski undersøker i *Chicklit and Postfeminism* (2011) hvordan begrepet chick lit oppstod, og viser til et historisk rammeverk for hvordan chick lit utviklet seg fra viktige narrative tradisjoner som romanse og dannelsesromaner (2011, 15). I tillegg fremstår kjønns- og mediaforsker Rosalind Gills artikler ”Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility” (2007), og ”Re-writing the Romance: New Femininities in Chick Lit?” (Gill og Herdieckerhoff 2007) som viktige bidrag i forståelsen av både chick lit sjangeren og postfeminisme.

På litteraturens område ser vi forfattere som for eksempel Hanne Ørstavik og Trude Marstein som fokuserer på forskjellige kvinnelighetskonstruksjoner gjennom myter, kunst, litteratur og medier. Kvinnebildene virker ofte attraktive, ettersom disse næres av massekulturens klisjeer fra film, fjernsyn og reklame. Med dette låner postfeministisk estetikk trekk av narsissistiske identifikasjonsmuligheter fra tidligere mannlig identifiserte maktposisjoner. De postfeministisk orienterte forfatterne foretar kulturkritikk idet de parodisk siterende leker med kjønnete kulturelle klisjeer, og dermed, mener jeg, går Hammann inn i tradisjonen av postfeministiske tekster (Krewani, i Mühleisen, 2004).

Skal vi oversette direkte, er chick lit en sjanger bestående av bøker som hovedsakelig er skrevet av kvinner for kvinner. *Bridget Jones' dagbok* av Helen Fielding fra 1996 regnes av de fleste som den første chick lit-romanen, og betegnes ofte som toneangivende for sjangeren. Begrepet chick lit derimot, oppsto parallelt og uavhengig av dette. Det dukket først opp i sin nåværende form da New Yorker-journalisten James Wolcott i 1996 brukte det for å beskrive og kritisere kvinnelige journalister. Chick lit ble deretter adoptert av både mediene og bokbransjen, og i 1995 ble begrepet brukt av Chris Mazza og Jeffrey DeShell i utgivelsen av *Chick-lit: Postfeminist Fiction* (Harzewski 2011, 44).

Problemet med chick lit er at det er nærmest umulig å fastslå sjangerens grunnleggende mønster. De akademiske undersøkelsene som er gjort, er splittet mellom de som mener sjangeren hovedsakelig er romantisk, og de som mener at den tar for seg den moderne kvinnens søken etter selvrealisering (Flaata 2012b). I litteraturvitenskapelig leksikon defineres chick lit som satirisk litteratur som handler om kvinner i grenselandet mellom

⁵ Det varierer hvorvidt *chick lit* blir skrevet chicklit, chick lit eller chick-lit. Jeg velger å bruke chick lit når begrepet ikke inngår i en tittel.

ungdom og voksenliv, ”ofte slagferdige og sårbare, analytiske og følsomme, gjerne på utkikk etter en partner” (Lothe mfl 2007). Sjangeren tar også opp forventningspress og livsstilsproblemer på en humoristisk måte. Som regel er det tematikken som står i fokus når chick lit omtales og forsøkes å defineres. I følge Chicklitbooks.com, en webside for chick lit forfattere og lesere, har bøkene som regel en personlig, lett og humoristisk tone, og er ofte skrevet i førstepersonsnarrativ. Oftest er de kvinnelige protagonister i 20-30 årene, men bøkene er i utgangspunktet for og om kvinner i alle aldre. Tematikken sentrerer ofte rundt kvinnelig erfaringer og hverdagsliv, kjærlighet, ekteskap, dating, morsrolle, vennskap, karriere, mote, slanking, shopping, og mye mer (Montgomery 2006). Typisk inneholder de ”eventyrlige” elementer med den klassiske eventyrfortellingens ideal om (heteronormativ) ekte kjærlighet, og en lykkelig slutt. Ofte dreier tematikken seg om å finne balansen mellom selvrealisering og karriere, ekteskap og romantikk. Spenningen mellom disse to aspektene utgjør ifølge Harzewski (2011) en postfeministisk spenning, og jeg vil i neste kapittel vise hvordan dette godt beskriver splittelsen hovedpersonen Mette opplever i *En dråbe i havet*.

Kapittel 2. Performativ kjønnsrolle

Innledning

En dråbe i havet fremstår som en hybrid mellom ulike sjangere, deriblant chick lit, og science fiction. Blandingen skaper som nevnt i innledningen en sjanger som ifølge Vikingstad (2006) ”nesten velter seg over i kioskromansjangeren”. I dette kapitlet vil jeg argumentere for at romanen utvikler seg til å bli en slags *omvendt* chick lit roman. Noen av karaktertrekkene jeg vil undersøke fra chick lit sjangeren som gjenspeiler seg i romanen, er fremstillingen av den feminine kvinnerollen, den romantiske, heteronormative kjærligheten, fokuset på kropp, utseende og seksualitet, og den vanskelige balansen mellom selvrealisering og familieliv. Jeg vil deretter drøfte hvordan romanen fremstiller en postfeministisk spenning. Gjennom romanen etableres to linjer som krysser hverandre. På den ene siden står Mettes heteronormative rolle som mor og kone, i en lokal forankret tilværelse, der femininitet, kjærlighet, metthet og tilfredsstillelse fremstår som nøkkelord. På den andre siden står en større global sammenheng, der Mettes rolle som samfunnsengasjert forfatter, og søken etter en livspolitikk og en sult på mening medfører kosmopolitiske samvittighetskvaler. Spenningen mellom Mettes prosjekter bidrar til en økende uro, og en nærstående krise. Kapittel to vil undersøke den første siden av konfliktlinjen – Mettes performative kjønnsrolle – og er styrt av et sjangerperspektiv. Videre vil tredje kapittel være knyttet til den andre aksens, og ta for seg Mettes søken etter en livspolitikk, og spørsmål knyttet til nye globale utfordringer. Jeg vil starte med et handlingsreferat.

Handlingsreferat

Mette Mæt er forfatter, og ønsker å skrive en roman om ulandsproblematikk. I researchfasen henvender hun seg til nødhjelpsorganisasjonen, Hjælp, og kommer i kontakt med Stig Danielsen. Mette ønsker filmer, og øyenvitneskildringer slik at hun kan komme nærmere det hun skal skrive om. Men når Stig foreslår at hun kunne reise ut selv, avslår hun han fullstendig. Hun kan ikke forlate mannen og datteren Sofie, ikke en gang for 14 dager, og hun mener det er mer enn nok av folk som reiser ut. Dessuten er det jo ikke en journalistisk bok, men ren skjønnlitteratur; ”Det er jo det gode ved at skrive fiktion, sier hun. – Man kan forestille sig, hvad det skal være” (13).⁶ Mette ønsker mer informasjon enn brosjyrene og filmene hun får med seg hjem. Hun får derfor tilbudet om å se flere filmer på et hotellrom

⁶ Alle umarkerte sidetall vil referere til hovedverket *En dråbe i havet* (2008).

som Hjælp bruker som arbeidskontor. En dag hun kommer til hotellrom 516, velter støv og varme mot henne, ” Det er ligesom, når man træder ud af en flyvemaskin i et varmt land [...]”(80). Mette forstår ikke hva hun har opplevd. I ettertid møter hun Stig som forteller at rommet fungerer som en slags simulator som de kan bruke når de skal sende ut nødhjelpsarbeidere, og er en del av et prosjekt de kaller Sesam. Rommet fungerer som en *virtual reality* slik at de som deltar i Sesam- prosjektet får oppleve fattigdom og elendighet på nært hold. Mette får det for seg at hun vil bytte liv med de fattige i to dager, men situasjonen går ikke som planlagt, og Mette ender med å stenge en vettskremt afrikansk familie inn i sin leilighet på Østerbro, mens hennes lille Sofie leker med farlig elektronisk avfall på en indisk søppelplass. Hver gang Mette går inn hotellromdøren, kommer hun til ulike steder i verden. På den måten kan hun både besøke nødlidende mennesker i Afrika, og nå hjem til kveldsmaten. Men det viser seg at det ikke er så lett å bo i to verdener samtidig. Mettes mann synes at hun har fått u-landene på hjernen da hun glemmer datteren i barnehagen, og begynner å få feberrier og hukommelsessvikt. Til slutt bryter han med henne.

Kvinnerollen

Chick lit betegnes ofte som en feelgood sjanger, og skildrer som nevnt i teorikapitlet single kvinner i 20-30 årene som lever i et storbymiljø på jakt etter den store kjærligheten, der en rekke utfordringer må overvinnes før de får en ”happy ending”. Hammann snur derimot opp ned på den kjente dramaturgien, og skildrer en gift kvinne i et tilsynelatende lykkelig ekteskap på vei mot skilsmisse, og singellivet.

Flere aspekter ved *En dråbe i havet* gjør at den kan assosieres med en postfeministisk sensibilitet (Gill 2007), og chick lit sjangeren. I *En dråbe i havet* lever karakterene i en parodisk happy-ever-after-tilstand. Hovedpersonen, Mette Mæt er gift med Martin og sammen har de datteren Sofie. Familien bor i København, og handlingen utspiller seg på et lokalt – globalt nivå der familiens hverdag skildres i den danske storbyen, samtidig som den globale konteksten trenger inn i familiens sfære. I to år har ektemannen Martin arbeidet i Århus, og pendler frem og tilbake i helgene. I Mettes perspektiv fungerer ordningen fint – Martin kommer uansett hjem hver fredag, og helgene nytes til det fulle. Selv om de har vært gift i flere år, skildres de som nyforelskede og lykkelige. Når Martin kommer hjem, baker Mette kake om formiddagen, og de drikker kaffe, spiser kake, kysser og snakker sammen. Mette ser seg selv utenfra i korte glimt; ”Hvor er det lykkelig, hvor er de heldige, hvor ser det smukt ud. Andre ville nok blive misundelige, hvis de kunne se det her. Eller synes, de var dygtige og

gode” (8). Familieportrettet fremstår som et glansbilde, og handlingen er som tatt ut av en romantisk komedie. Mette idealiserer ekteskapet, og mener selv hun lever i det perfekte forhold. I hennes perspektiv er Martin feilfri, og hun har kapret drømmeprinsen; ”Hun bliver så glad, når hun ser ham. Der er ingen andre, hun kunne tænke sig at leve med. Det giver stadig et gib i hende, når de mødes igjen...”Ham! Altså, tænk, at han er min” (ibid).

Samtidig får leseren følelsen av at ekteskapet skildres som et avhengighetsforhold der Mette fremstår som den søte, lille, husfruen, og Martin som den fornuftige, stabile, og trygge ektemannen. Mette inntar en stereotyp feminin kjønnsrolle som virker naiv. I forhold til Martin fremstår hun som uvitende, og dum. Der Mette synes synd på alle som lider og behandles urettferdig, rasjonaliserer Martin og aksepterer at det finnes elendighet. Han belærer henne om å se tingene i historisk perspektiv, og roer ned rastløsheten og utålmodigheten hennes som om hun var et barn; ”Det er sådan en lettelse at tale tingene igennem med Martin. Han er som den kloge far, der klapper lille Mette på hovedet og siger, at det nok skal gå alt sammen, og at det ikke er hendes skyld” (152).

Mette og Martin lever i et stereotypisk fremstilt ekteskap innrettet etter et tradisjonelt kjønnsrollemønster. Mettes rolle som forfatter er svært neddempet i forhold til hennes rolle som mor og kone. Mettes dag består som regel av huslige sysler, og hennes ambisjoner om en suksessfylt karriere er lite uttalt, og kommer i andre rekke;

Når Mette har afleveret Sofie ved bussen, går hun hjem og rydder op efter morgenmaden og går i bad og sætter sig for at arbejde. Hun skriver et par timer, ordner post, svarer på mails, sender sms'er til Martin, læser avis, køber ind, vasker tøj. Efter frokost sover hun en times tid, og så skal hun måske forberede noget til aftensmaden eller hente en bog på biblioteket, inden hun skal hente Sofie ved bussen kl 16.00 (10).

Skrivingen er tilsynelatende et slags biprosjekt, og hun lykkes sjelden i å konsentrere seg om arbeidet. Hun er ekspert på å vente til i morgen, og prosjekter blir stadig skubbet til side til fordel for dameblader og shopping. Hun foretrekker når andre forteller henne hva hun skal gjøre, og hun slipper å ta initiativ og ansvar selv. Frykten for å ikke være i stand til å prestere, gjør at hun heller trekker seg fra prosjekter. Hun anser det som en dårlig vane at hun så lett mister interessen og glemmer ideene sine, og selv om hun ønsker å gjøre en forskjell i verden – og skrive en glimrende ny roman, klarer hun ikke balansere rollen som kone, mor og yrkeskvinne, og ender opp med å vie størsteparten av tiden til husmorrollen.

Hun er hovedperson i sit eget liv, og hun spiller rollen ganske godt. Tid og overskud til at handle og penge nok. Sund mad. Ingen stress og hylende unger, der får lukket munden med en pose slik. Det her er overskudsmoren, der ordner alle de kedelige voksenting, inden guldklumpen bliver hentet i børnehaven (95).

I tråd med mange chick lit romaner fremstår Mette som uselvstendig både i forhold
ekteskapet, og i karrieremål, og det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret opprettholdes på tross
av Mettes drøm om å oppnå noe stort på egenhånd;

Perhaps surprisingly chick lit heroines seem somewhat less spirited -- in the sense of socially independent and assertive -- than their Harlequin counterparts. Many heroines are depicted as naive and passive, constantly surprised by events, surpassed by men in terms of career opportunities [...].⁷The reason the heroines manage to win the hero's heart in the end is not because they surpass in spirit or intelligence, but because they conform to traditional stereotypes of femininity (Gill og Herdieckerhoff 2007, 14).

I Mettes verden samsvarer Martin med en stereotypisk mannlig chick lit helt. Ifølge Amy Burns, (sitert i Flaata 2012b, 24) representerer 90- tallets nye helter menn som klarer å slå seg til ro og starte familie. Hun lister opp seks karaktertrekk ved den "akseptable" maskuliniteten en chick lit helt kan ha, hvorav minst tre av kravene må innfris for å kunne kalle han en ekte helt; 1) Attraktiv. 2) Suksessfull. 3) Mystisk. 4) Lide av en form for hjertesorg – relatert til den "nye mannen" som emosjonelt uttrykksfull 5) Fadelig og hjemlig – trives i den hjemlige sfære, og sist, men kanskje viktigst, 6) fullstendig forelsket i heltinnen. Burns hevder videre at representasjonene av en viss type maskulinitet medfører at kvinner vil føle at det er slike menn de *bør* ønske seg. Mette fremstår som en kvinne som så til de grader er påvirket av fremstillingen av en viss type maskulinitet og femininitet slik vi kjenner den fra chick lit sjangeren i både tv-serier, filmen, blader og litteratur. Dette bidrar til at hun snur om på virkeligheten, innbiler seg et fantastisk lykkelig ekteskap, og danner seg et utopisk bilde hvor hun ikke klarer å skille mellom "den litterære helten", og virkelighetens "helt". Når Martin fremstår som irritert, vrir Mette det om til kjærlig bekymring fordi han elsker henne så høyt, når han er oppgitt og mistroisk til Mettes prosjekt, er det bare fordi han er fornuftig og logisk, og når han er rasende fordi hun har tatt med Sofie til hotellet, elsker hun han bare enda mer (307). Han er varm og god, og stor og kjærlig (48). Hun tilkjenner Martin egenskaper som samsvarer med bilde av hvordan vår tids menn skal være. Fra Mettes perspektiv beskrives Martin både som hjemmekjær, suksessfull og smart, og ikke minst, fullstendig oppslukt av henne. På den måten bekreftes også hennes egen feminine identitet.

Mette iscenesettes og iscenesetter seg selv med en rekke identitetsmarkører som signaliserer femininitet, deriblant sminke, hårfarge, shopping, hekling, og baking. Men også de uttalte verdiene og talemåtene iscenesetter den stereotypiske femininiteten i romanen. I gjennom hele boka betegnes Mette med kjæle navn som "kage", "søde", og "lille", og hun

⁷ Her refereres det blant annet til romanen *Jemima J* av den britiske forfatteren Jane Green.

spiller på, og repeterer den normative koden for kvinnelighet. Mette opptrer på en bestemt kjønnet måte, og lever seg inn i rollen som bedårende kone i en sms til Martin; ”Gid du også var her. Så kunne du rulle mig med sukker og spise mig. Så ville jeg være varm og blød og sød i din mund. Kys fra din lækkerbischen” (15). Rollen hun inntar, tildeles henne ikke bare av andre, men også av henne selv. Hun har tilsynelatende ingen problemer med at Martin til stadighet må være hennes kloke beskytter fordi det utspiller et konvensjonelt kjønnsrollemønster i samsvar med gitte normer, og fordi det bekrefter hennes egen identitet og hva en kvinne måtte ønske seg i en mann. Samtidig merker leseren en økende uro som i lys av avslutningen viser seg å være knyttet til Mettes urealistiske virkelighetsoppfatning, og innbilningskraft.

En dag når Sophie blir hentet i barnehagen etter å ha slått seg i hodet, og ligger og sover på sofaen med en stor bul i pannen, er Mette egentlig ikke bekymret. Hun vet det er et alminnelig fall, og alminnelig smerte, på et alminnelig barn. Allikevel kan det alminnelige vende seg om, og et sovende barn kan styrte i døden på en sofa. Mette ringer derfor til Martin for å få trøst;

”Jeg ved godt, jeg er skør, men du skal også lige sige det.”

”Du er skør.”

”Tak” (24).

Mette lengter etter bekreftelse på sin rolle som bekymret småbarnsmor, og på sin kvinnelighet med karaktertrekk som engstelig, nervøs, uselvstendig – og ”skør”. I likhet med et barn må hun hele tiden bekreftes.

I *En dråbe i havet* fremstår kjønnsidentitet og seksualiteten som overdrevne forestillinger av en norm. Forestillingen viser seg å være falsk – ikke fordi heteronormativiteten blir utfordret av et normbrudd, men fordi dens bilde av virkeligheten er imitert og kunstig. Ifølge Butler konstitueres kjønn og seksualitet innenfor det hun kaller den heteroseksuelle matrise (Butler 2006, 208). Med dette mener hun, som vi har vært inne på i teorikapitlet, at de kulturelle dominerende kjønnsnormer krever kroppsliggjøring av visse femininitets – og maskulinitetsidealer, og at disse idealene nesten alltid er knyttet til den heteroseksuelle alliansen. For at kropper skal være begripelige, må en stabil seksualitet uttrykkes gjennom et stabilt kjønn, der det maskuline uttrykker mannlighet og det feminine kvinnelighet (2006, 208). Et sentralt synspunkt innen queer teori er at samtidskulturens kjønnsmodell er knyttet til en idealisering av den heteroseksuelle alliansen, der den dominerende kulturelle normen er at menneskets anatomi, kjønnsidentitet, og seksuelle

orientering skal samsvare på bestemte områder. Forholdet mellom Mette og Martin kan slik betraktes som en iscenesettelse av heteronormativiteten, og dominerende kulturelle forståelser av hvordan forholdet skal være mellom kropp, kjønnsidentitet og seksuell orientering.

Kjærlighetsforestillinger og moderne kommunikasjon

Rosalind Gill og Elena Herdieckerhoff (2006) undersøker som vi så i sitatet over hvorvidt chick lit romaner omskriver den klassiske kjærlighetsromanen ved å bryte med konvensjonelle formularer. De reiser spørsmålet om chick lit romaner tilbyr nye versjoner av heteroseksuelle partnerskap, og hvorvidt de skiller seg fra konstruksjonen av feminitet, og maskulinitet i de tradisjonelle Harlequin romanene (2006, 5). De viser til hvordan menn i chick lit romaner, i likhet med tidligere romantiske helter, presenteres som redningen for kvinnene, og som om de vet bedre hva kvinne vil ha, enn kvinnene selv. De konkluderer med at chick lit sjangeren fremstiller singellivet som en forbannelse, og opphøyer det heteronormative ekteskapet;

In relation to sexual relationships a discourse of freedom, liberation and pleasure-seeking sits alongside the equally powerful suggestion that married heterosexual monogamy more truly captures women's real desires (2006,23).

Den feministiske anklagen mot chick lit og populær postfeminisme, stammer nettopp fra kritikken mot sjangerens opprettholdelse av ekteskapsplotet, og tradisjonelle heteronormative kjønnsroller.

Indeed, one prevailing characteristic of popular postfeminism is that women can even reclaim traditional ideals of femininity and re-embrace institutionalized heterosexual ideals of marriage and family without contradicting feminist principles (Coppock, Haydon & Richter, 1995, sitert i Isbister 2009).

Chick lit sjangeren fokuserer på protagonistens kjærlighetsforhold, og hennes søken etter ekte kjærlighet. Ved å skildre Mettes krampaktig insistering på det perfekte forhold parodierer på mange måter Hammann kjente diskurser fra chick lit sjangeren.

Glansbildet slik det fremstilles av Mette, er på mange måter urovekkende, overdrevet og karikert. Mette har den søtteste, deiligste datter som hun kan putte i en varm og ren seng. Hun bor en leilighet med flere møbler enn hun har bruk for. Hun har bil. Men kanskje viktigst av alt. Hun har en mann;

En ven, en elsker, en far til sit barn. Martin taler med hende, lytter til hende, de taler alltid sammen, også når de ikke kan gjøre det direkte, men må nøjes med at gjøre det i tankerne. Mette Mæt får fylt sine arme og sin mund med mad og kys. Og Martin kan holde om hele hendes kropp på samme tid, hun forsvinder næsten inde i ham, og han trenger også ind i alle hendes åbninger (43).

Relasjonen til Martin skildres i romantiske klisjeer hvorpå de ikke bare er partnere og elskere, men også sjelevenner. Han kan ikke bare gi henne alt hun trenger – de kan også utfylle hverandre. Mette lengter etter idealet om intimitet på flere nivåer, og det uttrykkes i hennes romantiske visjoner. Hun ønsker både intimitet av fysisk karakter, og en romantisk dypere relasjon der de åpner seg for hverandre, og deler følelser og hemmeligheter – et idealtypisk forhold i tråd med Giddens' (1996) beskrivelser av intimitetens forandring, og utviklingen av det rene forhold;

Barn, mand, kærlighed, sex. Lange samtaler, èn lang samtale med Martin. Mette har aldrig i sit liv talt så meget med en kæreste. Hun havde hørt om folk, der gjorde det, satte sig for at spise aftenmad, og så var klokken pludselig tre om natten[...]. Og sådan er det nu! Selvfølgelig taler de ikke hele tiden, og de har også kedelige dage sammen og nogle, hvor de vrisser og er irriterende over hinanden. Men de kan altid tale sammen. Både sådan terapi-agtig ”jeg bliver ked av det, når du venter så længe med at svare på min sms” [...]. Men mest er det emner, der glider over i andre emner [...] (76).

Idealiseringen av romantisk kjærlighet, og den andre, samt velkjente forestillinger som ”kjærlighet ved første blick” og ”kjærligheten overvinner alt” uttrykkes ofte i chick lit sjangeren, og i såkalte chick flicks.⁸

Slik Mette beskriver forholdet er kommunikasjonen mellom henne og Martin preget av intimitet og fortrolighet. Intimitet, eller jakten på intimitet, er en helt sentral del av moderne former for vennskap og etablerte seksuelle forhold (Giddens 1996, 116). I det moderne samfunn ser vi en økende søken etter intimitet. Situasjonen forklares på bakgrunn av fremmedgjørende effekter fra utviklingen av store, upersonlige organisasjoner (1996,115). Giddens beskriver, som forklart i teorikapitlet, det rene forholds avhengighet av gjensidig tillit mellom partnerne, noe som samtidig er nært forbundet med skapelsen av intimitet. Forventningen om intimitet skaper den tettteste forbindelsen mellom selvets refleksive prosjekt og det rene forhold. En flukt inn i intimiteten blir sådan et forsøk på å sikre en meningsfull tilværelse, og for Mette er det først og fremst et intenst ønske om å leve opp til et utopisk, romantisk bilde av kjærligheten.

På mange måter fremstår kommunikasjonen gjennom sms og mail som fremmedgjørende. Begge partene skjuler seg bak skjermer hvor det ikke kreves den samme tilstedeværende kontakten som i et vanlig tradisjonelt forhold. På den ene siden kan de være mere vulgære og direkte fordi de slipper den reelle kontakten, og tilbakeholdenheten oppløses. Ved å dele detaljerte seksuelle fantasier, og overskride grensene for privathet,

⁸ Ifølge Cambridge Dictionaries Online er chick flicks “a film about relationships, love, etc. that attracts mainly women”.

skapes illusjonen av en intimitet. På den andre siden gjør avstanden som den ansiktsløse kommunikasjonen etablerer, det enklere å lyve, og å skjule en eventuell likegyldighet og kulde. Når Mette ikke vil fortelle sannheten, skriver hun en falsk historie på sms til Martin; ”Så er det lettere at lyve” (259). Nærheten og fortroligheten de føler når de kommuniserer gjennom meldinger og mail, blir en illusjon som dekker over den virkelige avstanden. ”De taler heller ikke særlig meget i telefonen. De er over 40 år gamle og sms`er med en hastighet som et par 14 – åringer. Det er den kontakt, de har mest for tiden” (237). Hammann skildrer et typisk karakterdrag ved vår moderne tid. I motsetning til i førmoderne tider, domineres ikke lenger det sosiale rommet av fysisk tilstedeværelse. Sosiale medier som Facebook, blogger, Instagram, og Skype– 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. Kommunikasjonen via e-post og sms har blitt så lett at man i løpet av sekunder kan være i kontakt med noen, uansett hvor i verden vedkommende befinner seg. Dermed blir kommunikasjonen hyppig, men vanligvis overfladisk og flyktig. Intimiteten og nærheten Mette idealiserer, kan sett i lys av romanens avslutning virke som et selvbedrag, der den eksisterer snarere som en fantasi enn i virkeligheten. Den fraværende, flyktige kommunikasjonen, og teknologiens inntrenging i dagliglivet på det intime, lokale nivået, finnes, som vi skal se i kapittel 3, parallelt på det globale, kosmopolitiske nivået i romanen.

Kropp, utseende, seksualitet

Mettes syn på kjærligheten er romantisk og klisjefyllt. Hun skaper en sammenhengende biografisk historie fullstendig i tråd med stereotypiske klisjeer fra romanser i tv, filmer, blader og litteratur der alt faller på plass når man finner ”den rette”:

Før i tiden var hun alltid sulten, kun mæt i ganske få timer eller dage av gangen. Indtil hun møtte Martin og fødte Sofie, så faldt brikkerne på plads. Den ensomme, ufærdige skikkelse blev hel. Med helheden kom mætheden (34-35).

At bitene faller på plass får også konsekvenser for den fysiske kroppen. Før hun møtte Martin var hun tom og flat, og hun ville røyke sigaretter snarere enn å spise, og når hun først spiste, satte ingenting seg til kroppen. Hun prøvde å fete seg opp, men det hjalp ikke: ”Hendes krop var alt for tynd, hendes mave manglede fedt og et foster, og hun manglede en mands arme omkring seg” (72). Nå som hun er fullstendig tilfredstilt, og ikke mangler noe, kleber også kiloene seg fast til henne. Mettes beskrivelser fremstilles i store deler gjennom formuleringer og metaforer som vi kjenner igjen fra en viss type dameblader, litteratur og tv-programmer.

På den måten kan vi si at Mette opplever seg selv og andre gjennom prefabrikkerte bilder. Hun former identiteten sin i forhold til et slags mediaskapt bilde av den vellykkede unge kvinnen på en krampaktig måte. Frasene hennes er som hentet ut av reklame og media, hvilket kan forklare den brist på selvstendighet hun samtidig tilskrives. Hammann skaper allikevel et omvendt, motsatt bilde av chick lit "heltinnen" ved å forbinde forestillinger om tynnhet til ulykkelighet, og tykkhet med tilfredsstillhet. Hun vrir dermed om på sjangerens karakteristiske kjennetegn der opptattheten av kroppens størrelse, form, og utseende grenser til det besettende, og fremstår som vilkår for å oppnå tilfredsstillelse og lykke, og knytter heller sultfølelsen, og utilfredsheten til spørsmål om en livspolitik.

Den seksuelle siden av forholdet kommer tydelig frem i ulike sekvenser i romanen, og fremstår som en påtatt og overdreven fremføring. Når Martin er hjemme i helgene forfølger de hverandre, og hver gang de er alene presser de seg opp mot hverandre og kysser og hvisker. De skal ha sex for hele uken på to-tre dager. Dette gjør det i følge Mette lettere å skilles mandag morgen, fordi "deres kroppe er helt mættede af kærtegn og udløsninger" (9). Beskrivelsene er svært direkte, og detaljrike. På en måte passer ikke grovheten inn i den ellers perfekte, glansfulle beskrivelsen, og for leseren er det akkurat som scenene kommer uforutsett, og overraskende;

Knepper er det rigtige ord, for det drejer sig om, at Martin skal have sin pik op i hendes kusse, nu og hurtigt. Ikke noget forspil eller lige ligge og ae, bare indtrængen og bagfra. Der går fem minutter, så sprøjter Martin op i hende. Hun skal bare have ham, fyldes ud og mærke hans kraft støde op i hende (8).

De seksuelle scenene underbygger Mettes postfeministiske kvinnerolle hvor hun opptrer som aktivt seksuelt subjekt i samsvar med en postfeministisk diskurs, der man har sett et skifte fra objektivisering av kvinnekroppen – til seksuell subjektivering. Mette opptrer som seksuelt fristilt, og kapabel til å nyte og tilfredsstill seg selv. Kåtheten og råheten i beskrivelsene kan knyttes til chick lits feministiske, og liberaliserende diskurser, der idealbildet av kvinnen er en seksuelt uavhengig, heteroseksuell kvinne, som spiller aktivt på sin seksualitet, og som er "med på alt"; "Chick lit is significant not only for its inclusion of graphic sexuality in its romance plot but also for its frankness on the degree of erotic gratification its heroines experience" (Harzewski 2011, 35). Gill argumenterer for at seksualiseringen i chick lit sjangeren representerer et skifte fra et eksternt, mannlig dømmende – til et selvovervåkende narsissistisk blikk (2007, 10).

Samtidig er fremstillingen av seksualiteten ambivalent. På mange måter fremstår også scenene som en forestilling, og en innlevelse i en stereotypisk rolle slik den fremstilles i

kvinnemagasiner og media forøvrig. Det er akkurat som Mette prøver å etterleve bilder fra typiske damebladartikler; som for eksempel ”10 ting han tenner på”, eller ”Slik får du orgasme”. Leseren får et inntrykk av at hun trer inn i en bestemt rolle som handler like mye om å tilfredsstille Martin, å være den sexy, vågale kvinnen alle menn drømmer om, som å tilfredsstille seg selv. Den heteroseksuelle identiteten fremstår som en ”performance” som spilles ut, og ved et tilfelle forsterkes inntrykket når de filmer seg selv under akten, og handlingen blir en fremføring:

Han har tit optaget dem, mens de har sex. Det er bare et almindeligt lille digitalkamera med videofunktion [...]. Mette har virkelig været overrasket over, hvor godt det ser ud fra hans synsvinkel, meget, meget frækt [...]. Nu filmer han ned på hendes mund og tunge og bryster og hans pik ind og ud af alt det. Og alle lydene kommer med, de ser filmen sammen bagefter, og hun gisper og slubrer og stønner [...]. (308).

Seksualiteten blir i likhet med kjønnsrollemønsteret en opptreden, og en kroppslig utstilling av hvordan det sosiale kjønn ”utføres”.

Siden Martin er i Århus i ukedagene, kommuniserer de stort sett på sms og telefon. De skriver hvor høyt de elsker hverandre, og er romantiske og kaller hverandre prins og prinsesse, og er stadig fulle av takknemlighet sju år etter de møttes og en femårig datter senere. ”Tænk, at vi fandt hinanden. Min eneste ene. Min et og alt. For evigt! Tak, tak, tak!” (74). Men de kommuniserer ikke bare sin indre kjærlighet over sms. Også deres intime seksuelle liv utspiller seg i stor grad gjennom ansiktssløs kommunikasjon. Begge sender slibrige sms'er til hverandre, og deler detaljerte seksuelle fantasier;

Martin vil slikke hende fuldstændig våd og liderlig og lukke en fremmed mand ind i soveværelset til dem. En ung og uerfaren fyr, som skal kneppe Mette i røven, mens Martin tager hende i kussen, så bliver fuldstændig spilet ud og fyldt. [...] Og alt det siger de kun til hinanden og skiver på sms'erne, fordi det er temmelig frækt at tænke på. Martin ville dø af jalousi, hvis der stod en 19-årig med sin pik i Mettes mund (75)

Slik Mette ser det, er det bare en fantasi fordi Martin aldri ville utstå og se henne med en annen mann. Som en del av hans maskulinitet ville sjalusien ta overhånd. Allikevel mener hun tanken er god fordi allting imellom dem er så ”smukt” (ibid). Hun hadde aldri drømt om at hun kunne oppleve noe sånt med en mann. Så søtt og vulgært på samme tid. Så ømt og grovt;

Det må være det, man mener med luder og madonna, og her kan de blandes sammen. Martin taler til sin elskede hustru, moderen til hans barn, som om hun var en havneluder, og hun opfører sig som en skøge over for ham [...] (ibid).

Bildet hun konstruerer av seg selv, er knyttet til et idealbilde hvor kvinnen skal fremstå som kjærlig, omsorgsfull og moderlig, samtidig som hun skal være vulgær, åpen og seksuell. Selv om forestillingen om kvinneligheten trekkes i ulike retninger, er det tilsynelatende ingen sak

for Mette å være flere ting på en gang. Hun opptrer i ulike situasjoner på den måten som forventes, og kjønnsrollen blir en performativ handling, og en repeterende forestilling av herskende normer.

I romanen beskrives Mettes sult og metthet både bokstavelig og metaforisk. Sulten er som sagt knyttet til en utilfredsstillhet på tross av hennes lykketilstand, og et ønske om en dypere mening i tilværelsen. Sulten varsler derfor om en mangel, og en brist i den ellers perfekte tilværelsen. Sulten beskrives som uutholdelig, overmannende, og som en ren desperasjon, og står i sterk kontrast til mettheten hun ellers kjenner. Hun er slave for sin egen sult, og når hun blir sulten har hun ingen sjanse til å ignorere det - det er som å bli kommandert rundt, og som om man holder på å tisse i buksene (16). Arbeidet må vike, og hun går ned i gaten og bestiller smørbrød;

Og end ikke nu falder hun til ro. End ikke nu kan hun læne seg tilbage og si ahh, hvor er det godt at få noget at spise. Hun arbejder med maden, hun er fuldstændig fokuseret og koncentreret. En nedsvælget mundfuld gør hende ikke mindre sulten efter den næste. Hun spiser som en hund (16).

Beskrivelsen av måten hun spiser på, og av den glupske sulten tegner et bilde av henne som mandig og begjærlig. Å spise lite, og pirke i maten, være mett av små porsjoner forbindes ofte med femininitet og slanking, mens matlyst og appetitt ofte knyttes til maskulinitet.

Beskrivelsen samsvarer derfor ikke med den stereotypiske feminine fremstillingen av Mette. Det overrasker derfor ikke at hun klarer å snu beskrivelsen om til en feminin egenskap;

Mette tænker, at det er lidt maskulint at være så lidt sult-styret. Det er selvfølgelig også, fordi Martin er ligesådan. Han har større appetit og sultfornemmelse, men han bliver aldrig hysterisk som Mette. [...]. Mette synes, det er forfærdeligt, hvad mænd har måttet udholde op gennem historien. Frygtelige krige med kulde, sult og tørst og frygtelige smerter fra deres kvæstelser. Mette ved, at hun var knækket efter to dage ved fronten. Bare tanken om at være på spejderlejr er nok til, at hun gyser. Vådt og koldt og lang tid til maden er klar (19-20).

Hun knytter sulten til feminine sider ved å være hysterisk, hjelpsløs og dramatisk. Menn kan i motsetning til henne tilsidesette sine behov, og overleve, mens Mettes barnslige utålmodighet må tilfredsstilles med en eneste gang.

Sulten er også knyttet til en slags nytelse – og tilfredsstillesestanke. Hun kunne i prinsippet bare ha skuffet nedpå en tallerken med havregryn og melk, men det dreier seg like mye om smaken, og det og unne seg noe godt – fordi hun fortjener det. Tanken er nært forbundet med ”because I’m worth it” mentaliteten vi kjenner igjen fra reklamens og ukebladenes populariserte språk. Mettes største last er pannekaker, og hun lager det ofte til Sofie som en unnskyldning når hun trenger det selv; ”[...] de glider bare ned og mætter tungt og godt. Ikke sundt, men der skal jo være plass til den slags, og de spiser så sundt til daglig”

(14). Forholdet til mat og nytelse er allikevel ikke entydlig, og for at Mette skal lykkes i å fremføre sin kvinnelighet korrekt, må hun holde litt tilbake. Spiser de pizza eller pannekaker, kompenseres det med sunnere kost i hverdagen. Spiser hun smørbrød med flesk og roastbiff den ene uken, kan hun finne på å styrte ned i en av de vegetariske frokostbutikker med salater, bønner og kjerner den neste (17). Dette kan knyttes til postfeministisk media kultur hvor vektleggingen av personlige valg er intimt forbundet med det nye fokuset på selvovervåkning, selvkritikk og selvdisiplin. Observasjon og overvåkning av selvet har lenge vært et nødvendig krav for å fremføre en vellykket femininitet (jf Gill s. 9). Hammann problematiserer på denne måten postfeministiske idealer ved å fremstille de som tvetydige, og ambivalente.

I jakten på den perfekte kåpe reflekterer Mette over sin egen kropp;

95 % af tiden i prøverommene er jo personligt nederlag og sorg over ikke at være skabt til tøjet og have en harmonisk proportioneret krop. Alle dele av Mettes krop er fine, men måden, de er sat sammen på, er noget rod. Længder og bredder passer ikke sammen (107).

Til tross for Mettes selvsikkerhet i det seksuelle ”spillet”, er hun ikke 100 % fornøyd med kroppen sin. Den lever ikke opp til standardmønsteret. Mette prøver å slanke seg, og påpeker at selv om det var Martin som satte henne på ideen, synes han ikke det gjør noe om hun er litt rund i kantene (153). For leseren virker det som Mette unnskylder mannens ønske om at hun skal gå ned noen kilo, med at det er hennes eget valg. Nettopp forestillinger om valg, og om “å være seg selv” og “tilfredsstill seg selv” er sentrale for den postfeminine diskurs som gjennomsyrrer den moderne vestlige mediakulturen, og chick lit sjangeren som Hammann trekker på.

[...] as in Bridget Jones's Diary and in chick lit more generally -- achieving desirability in a heterosexual context is explicitly (re-)presented as something to be understood as being done for *yourself* and *not* in order to please a man. In this modernised, neoliberal version of femininity, it is absolutely imperative that one's sexual and dating practices (however traditional, old-fashioned or inegalitarian they may be - involving strict adherence to rules, rationing oneself and not displaying any needs!) be presented as *freely chosen* (Gill 2007, 14).

Utseende, skjønnhet, og kropp har stor betydning for Mettes selvidentitet. I venninnegjengen er de viktigste samtaleemnene ansiktsløftning, rynker og østrogennivå (77). Hun klarer ikke forstå de som vil være gråhåret – i dagens samfunn er jo 40-åringer unge kvinner. Hun prisgir hårfargeproduktet, og kan aldri se seg selv gråhåret før hun har blitt minst 70 år gammel (78). Å holde seg slank og ung fremstår som et ubevisst krav for Mettes kvinnelige identitet, og hun påvirkes av det populærkulturelle postfeministiske ”makeover” paradigme (jf. Gill s. 9), der selv aldringsprosessen fremstår som et valg. I forhold til Butlers performativitetsteori vektlegger hun viktigheten av temporaliteten i produksjonen av en

kjønnsidentitet. Nødvendigheten av konstant repetisjon, og muligheten for at repeteringen vil ”feile” er høyst tankevekkende dersom man betrakter forholdet mellom kjønn og alder.

Ungdommelige kvaliteter er nært forbundet med femininitet, og besettelsen av ungdommelighet i populærkulturen skaper et behov for å forsinke aldringsprosessen. Selve holdningen til de uregjerlige aspekter ved den kvinnelige kroppen er nettopp et trekk som skiller chick lit fra tidligere romanselitteratur, som ikke fokuserte på kroppens problematiske sider på samme måte (Gill og Herdieckerhoff 2007, 19).

I tråd med postfeminismens plassering innen en moderne neoliberal forbrukerkultur, og chick lits feiring av shopping og kommersialisering, er Mette beskrevet som et prakt eksempelpå vår tids forbruker; ”Hun går i Brugsen og handler. Hun elsker at være derinde. Hun bruker lang tid på å finne de beste tingene frem og får indfald, så hun må frem og tilbake i butikken flere ganger” (95). Hun skildres som en moderne forbruker som er svært bevisst på kvalitet, og trender. Hun rører for eksempel ikke kyllingfilet, men koker i stedet hel økologisk kylling (251). Når hun er tvunget til å handle vann på Netto, føler hun seg pinlig berørt. Hun viser seg aldri med Nettopose, og når hun en sjelden gang handler der, tar hun alltid med poser fra en dyrere butikk som Irma eller Brugsen (123).

En dag bruker hun hele formiddagen på i jakten på den perfekte kåpe. ”Hun er likeglad med, hvad den koster. Hun vil gjerne gi 4000 kr., bare den sidder nogenlunde, men penge hjelper ikke” (110) Først etter å ha funnet den perfekte kåpen kan hun konsentrere seg om møtet hun skal på, og når hun senere våkner opp, og tenker på den nye frakken blir hun glad og oppspilt. Shoppingen fremstår som en del av Mettes kjønnete identitet, der mote, skjønnhet, og velvære er koblet til kvinnelighet. Shoppingen knyttes også til en større global sammenheng, der både fortelleren og Mette selv er kritisk til det egosentriske fokus på seg selv, og gleden hun får av å bruke tid og penger på innkjøp. Selv om hun får dårlig samvittighet over sin egen velstand, reflekterer hun sjelden, naivt over sin egen forbrukeradferd. Kun når hun ”besøker” en jeansfabrikk i Kina hvor arbeiderne jobber for kun 35 øre timen, tvinges hun til å tenke over sine egne bukser, og hvordan hun har hørt om millioner av ansatte som arbeider hardt for lave lønninger – samtidig som det er glemt så fort hun er ute og handler (193). Hammann skildrer et samfunn i samsvar med Baumans (2006) teori om den flytende moderniteten som fremveksten av et forbrukersamfunn. Mettes shopping kan først og fremst leses som et forsøk på å tilfredsstille andre behov, og hun bruker shoppingen som belønning og trøst, og som distraksjon når hun ”må tenke på noe annet” (107). Behovene hun er ute etter å fylle er knyttet til en mangel på en grunnleggende mening i

livet, og shoppingen fremstår som en meningsløs drift for å fylle en større tomhet. Hammann foretar dermed samfunnskritikk mot den moderne neoliberalistiske ideologi ved å latterliggjøre Mettes dobbeltmoral.

Den umulige balansen

På tross av manglende selvinnsikt innser Mette at hun og Martin er forskjellige, og har et ulikt forhold til kjærligheten. Når Martin ikke kan komme hjem en helg, blir Mette lei seg og urolig, mens Martin ikke virker spesielt ergerlig over det. ”Mette kan virkelig hade ham, når han er sådan. Åh, så optimistisk og praktisk. Det er, som om han kan tænde og slukke for sin kærlighed til hende, i hvert fald sit savn” (163). Mette innbiler seg at det aldri kan gå galt for henne og Martin, men tenker allikevel at det aldri finnes noen garantier: ”Alt kan ske. Hun tror det ikke, men Martin kan jo blive forelsket i en anden, og teoretisk set kan hun også blive det, men det ved hun bare ikke vil ske. Men de kan også dø. Folk dør” (15). Som lesere forstår vi, at inntrykket hovedpersonen gir, er at de er lykkelige – men samtidig virker Mettes insistering krampaktig. Kanskje skyldes dette, som vi har vært inne på, at mennesker er avhengig av en viss forestilt trygghet for i det hele tatt å kunne fungere i verden (Giddens 1996), og tryggheten sikrer hun ved en tilgjort overbevisning om at ekteskapet er urokkelig.

Underveis i romanen aner vi allikevel en uro, og en eskalerende krise. Ubevisst skapes en konflikt mellom hennes rolle som kvinne, kone og mor, og hennes fokus på ulandsproblematikken, dårlig samvittighet og behov for selvrealisering. Mettes paranoide bekymring for sykdom, tap, og død øker, og hun er i ferd med å forandre karakter. Hun mislykkes i å hente Sofie i tide fra barnehagen, og blir en av foreldrene hun selv har hånet. Hun får stadig hodepine og feber, og tror oppriktig at hun er smittet av en tropesykdom eller HIV. Møtene med ”de andre” i hotellrommet gjør henne trett og deprimert, og for leseren varsler det om et vendepunkt. Hun er lei av å bli dratt inn i andres problemer, og være vitne til verdens elendighet. Det er ikke flere gode gjerninger i henne, i hvert fall ikke i ulandene, og hun vil gi opp hele prosjektet så snart hun har byttet levesett med Almaz fra Afrika et par dager;

Hun vil invitere den her lille familie til at bo i sin og Martins lejlighed og så selv blive her. Det er en slags værnepligt, to dage i et uland, mindre kan ikke gøre det, hvis Mette skal kunne komme ud af det her med bare en smule selvrespekt i behold (237).

Når utvekslingen er over vil hun hjem og få seg katt, og sitte med den på fanget og hekle, og kose med Sofie og Martin.

I siste delen av romanen er stemningen mellom Mette og Martin anspent. Martin er rasende for Mettes uansvarlige oppførsel når han finner ut at hun har løyet og tatt med Sofie til en indisk lossepass i den virtuelle verden. I det ene øyeblikket er han kjærlig, og kåt, i det andre innesluttet og kald, og trekker seg unnvikende unna. Mette holder ikke ut, og konfronterer han med hva som skjer mellom dem. Martin svarer at han ikke vet om han elsker henne mer. Mette reagerer med vantro, og skrekkslagenhet. De som hadde det så godt; ”Jamen i går! Vi hadde det da godt i går og god sex og alting” (318). Men Martin vet ikke hvorfor det har blitt sånn, og tror ikke ting vil bli bra igjen. Han forklarer at kjærligheten bare ble mindre, og at han ikke er likeglad, men bare ikke elsker henne nok til å forbli gift. Mette trygler og ber, og bryter fullstendig sammen. Hun strigråter og hulker, og bebreider seg selv for å ikke å ha vært mer nærværende, og at Sesam prosjektet har gjort henne psykisk ustabil og aggressiv. Reaksjonen fremstår som hysterisk og teatralsk, og hun må roes ned med en sovepille. ”Mette er ved at miste grebet om sig selv. Hun retter sig op med et ryk. Hun er rædselsslagen, hun tror, hun forsvinder ud af sin egen krop” (322). Reaksjonen vitner om Mettes voldsomme selvbedrag. Illusjonen hun har bygd opp, bryter sammen. Som lesere får vi bekreftet at vi har sett alt gjennom Mettes perspektiv. For Martin har bildet vært et annet. Hele Mettes univers har vært bygget omkring ekteskapet, og familien, og hele hennes selvidentitet har vært tuftet på rollen som kone, og mor. Når denne verden bryter sammen, blir hun stående midt i en identitetskrise, helt uten mening og tilhørighet. Hun forsøkte uten hell å skape et ekstra meningsfylt liv utenfor familien, i sitt arbeid som forfatter, men når også familielivet mislykkes, blir hun stående tomhendt tilbake. Asymmetrien i forholdet kommer tydelig frem. For Mette er kjærligheten nøkkelen til hennes identitet. For Martin er kjærligheten noe forgjengelig som aldri kan garanteres. Romanen aktualiserer dermed et av de særtrekk Bauman tilskriver den postmoderne tilværelse, nemlig individualisering og muligheten til å kunne forbruke sin frihet. Han beskriver som nevnt i innledningen avhengighets- og interaksjonsmønstrene som flytende, og det moderne menneskets fremste ønske er å være fleksible, og bevegelige (Bauman, 2006, 19). Det betyr også å ha en identitet som bare kan eksistere som uoppfylt prosjekt fordi man aldri kan bli fullstendig tilfredstilt (2006, 44). For Martin er muligheten til å gå videre en selvfølgelighet fordi han i motsetning til Mette, er mindre bundet til forholdet, og mener oppfyllelsen alltid ligger i fremtiden. Mette derimot søker nye muligheter *utenfor* forholdet, men fremstår som uselvstendig og usikker, og klamrer seg dermed fast til det kjente. Når resten av verden er i ferd med å bli et eneste stort virvar, er ekteskapet det eneste håndfaste hun tviholder på. Hammann skildrer dermed to

senmoderne mennesker som begge jaktet på noe ”mer”, men innen to ulike sfærer. Først og fremst skyldes det at Martin og Mette har to forskjellige tilnærminger til kjærligheten. Martin tar forbehold mot forpliktelsen dersom forholdet ikke fungerer bra nok, og noe bedre dukker opp, og er klar for å forlate familien for nye, og bedre muligheter.

Hammann skildrer med andre ord en hovedperson som lever et i et tradisjonelt kjønnsrollemønster, lever i et heteronormativt ekteskap, har typiske postfeministiske feminine karakteristikk, og knyttes til den hjemlige sfære med baking, hekling, innkjøp, og oppdragelse. Som vi har vært inne på forstås postfeminismens idealer som en del av postfeminismens vektlegging av kvinners valgfrihet. En annen – ikke nødvendigvis motsetningsfylt tolkning legger vekt på måter postfeministiske idealer blir (forførende) innpakket og omformet som postfeministisk frihet – på et vis som ikke reiser spørsmål om normativ heteroseksuell femininitet.

What is interesting, however, is the way in which they seem compelled to use their empowered postfeminist position to make choices that would be regarded by many feminists as problematic, located as they are in normative notions of femininity. They choose, for example, white weddings, downsizing, giving up work or taking their husband's name on marriage. One reading of this may highlight the exclusions of second wave feminism and suggest that it represents the 'return of the repressed' e.g. the pleasures of domesticity or traditional femininity (Gill, 2007, 24).

To ting er allikevel sikkert; for det første fremstår postfeminisme som en stemme eller en sammenkobling mellom både feministiske og antifeministiske tanker, og demonstrerer mangfoldige ”femininiteter” i sirkulasjon og i konkurranse med hverandre, og for det andre etableres dette på alle måter gjennom et språk av individualisme som passer utmerket med et neoliberalt syn (Gill, 2007). Som jeg har vist blander dermed Hammann inn flere karakteristiske kjennetegn fra chick lit sjangeren, og en postfeministisk diskurs, og sammenkobler både feministiske og antifeministiske forestillinger, og skaper på denne måten en postfeministisk spenning. *En dråbe i havet* fremstiller det heteroseksuelle forholdet som overdrevet og falskt, og ender i oppløsning på grunn av Mettes virkelighetsforvridning. I slutten av romanen sitter vi igjen med følelsen at hele fremstillingen av ekteskapet, av livet deres sammen, og av kjærligheten kun var et idealisert bilde som Mette bedro både seg selv og leserne med. Romanen spiller hele tiden på vanlige oppfatninger om kvinnelighet og mannlighet som kan forstås som postfeministiske og dermed ambivalente, og muligvis selvmotsigende. Romanen latterliggjør idealiseringen av den heteroseksuelle matrisen, og stereotypiske kjønnsforestillinger, og setter spørsmålstegn ved overlevelsesmuligheten til et

forhold basert på et idealisert bilde av romantisk kjærlighet. Hammann vrir opp ned på chick lit sjangerens happy-ending, og leker derfor med sjangerens kjennemerke.

I neste kapittel vil jeg se nærmere på hva som utfordrer Mettes absolutte lykketilstand – og på hvordan utfordringene bidrar til å slå sprekker i hennes selvidentitet.

Kapittel 3. Performativ livspolitikk

Innledning

Gjennom romanen etableres som sagt to linjer, eller to ulike verdener, som krysser hverandre, og skaper en økende spenning. Den ene linjen finner sted i en realistisk (lokal) verden, der Mettes identitet er knyttet til husmorrollen, mens den andre linjen finner sted i en (fiktiv) global verden. I forrige kapittel argumenterte jeg for at Mette fremstiller en performativ kjønnsrolle, der selvidentiteten er nært knyttet til det heteronormative ekteskapet, og den feminine kvinnerollen. I dette kapittelet vil jeg vise hvordan Mette søker etter en annen identitet – en personlig livspolitikk som kan skape mening i tilværelsen. Jeg vil argumentere for at også denne rollen er performativ, og for at balansegangen mellom selvrealisering og kvinnerollen blir en umulige oppgave for Mette Mæt.

Mette krysser grensen mellom de ulike verdene gjennom et hotellværelse, og den fungerer som en portal slik vi kjenner det igjen fra fantasysjangeren, og klassikere som f.eks *Løven*, *heksen og klesskapet* og *Harry Potter*. Hammann benytter på denne måten sjangertrekk fra både science fiction og fantasy for å skildre globaliseringsproblematikken i den senmoderne verden. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres science fiction som en samlebetegnelse for fiksjonslitteratur som bryter med gjeldende forventninger om sannsynlighet. Samtidig må det usannsynlige motiveres ut fra rasjonelle kriterier. Handlingen er ofte lagt til fremtiden, og vitenskap eller vitenskapelige oppfinnelser spiller en mer eller mindre fremtredende rolle (Lothe mfl 2007, 205). I *En dråbe i havet* fremstår hotellrommet som en et realistisk nyteknologisk univers, med flere sannsynlige elementer som for eksempel 4D. Opplegget setter på spissen de forandringene ny teknologi, massemedia, og globaliseringsprosesser har skapt i vår virkelige verden. Tiden som kreves for å tilbakelegge en strekning i det virtuelle hyperrommet, går mot null, og i Hammanns skildring er utviklingen nådd så langt at den reelle avstanden ikke finnes lenger.

Selvrealisering og ambivalent kvinnefellesskap

Mette beskrives som en person som veksler mellom glødende initiativ, likegyldighet og maktesløshet. Hun har hatt mange planer om og ”redde” verden. Hun ville for eksempel samle inn en halv million kroner til de fattige i Afrika ved å selge dikt-kopper, eller gi ut bøker med hemmelige sider hvor man måtte betale 100 kr for å lese videre. Men planene går som regel i glemmeboka, og andre aktiviteter styrer hverdagen. På tross av engasjementet har Mette ingen reell kunnskap om verden eller u-landsproblematikk utover bildene hun får servert fra media.

I Mettes naive verden burde det ikke være så vanskelig å avskaffe fattigdom, og i virkeligheten mener hun u-landsproblematikken er en oppgave for staten, og ikke for vanlige borgere som henne selv. ”Hun er jo ikke bare en almindelig forbruger. Det er ikke til hende selv, og det er i virkeligheten ikke hendes oppgave, det her. Det var noget staten skulle tage sig af” (125). Mettes tilnærming til verdensproblemene er latterlig naiv, og hun sniker Almaz og familien ut av hotellrommet, og tar de med hjem for å dele sin velstand noen dager, og for å gi dem en slags avveksling, mens hun får en smakebit på hvordan det er å leve i sult og tørke. I virkeligheten handler det snarere om å bevise for seg selv at hun kan ofre noe, og om å vise Almaz at hjemmet hennes er et godt sted å være. Men frustrasjonen er stor når nok en selvbekreftende handling ikke går etter planen, og det ikke ser ut til at Almaz forstår opplegget. ”Hold kæft, hvor er Almaz dum. Hun aner ikke, hvilken enestående chance hun prøver at løbe væk fra. To dage i luksus. Fuldt med godt hygiejne og frisk vand og vitaminer. Næring!” (265).

Mettes liv skildres, som vi så i kapitel. 2., som fullstendig tilfredsstilt. Samtidig står den glupske sulten i kontrast til mettheten hun føler, og således oppfattes det tidlig en splitt i Mettes karakter – en skingrende kontrast mellom Mettes desperate sult og hennes glitrende selvbilde av fullstendig lykke. Metthetsfølelsen beskrives også som tyngende, og på grensen til tretthet. Dette kan tolkes som en meningsløshet i tilværelsen på tross av den fullstendige tilfredsstillelsen. Mettes ønske om å skrive en bok om u-land, og å bidra til å sette u-landsproblematikk på dagsorden kan leses som et ønske om å skape en dypere mening i tilværelsen, og om et ønske om å skape en sammenhengende selvidentitet. I senmoderniteten er mennesker opptatt av å skape moralsk akseptable livsformer som fremmer det Giddens kaller selvaktualisering. Det er stor oppmerksomhet omkring temaer og spørsmål av typen: Hvordan skal vi eller bør vi leve? Hvem ønsker jeg å være? Dette er sentrale spørsmål som kontinuerlig stilles i vår tid. Valg og bestemmelser knyttet til disse spørsmålene er avgjørende. Disse bestemmelsene virker inn på vår selvidentitet. Livspolitik kobler de store spørsmålene om klodens tilstand, klimaspørsmål, risiko og fare, til det personlige, som identitet, selvutvikling, livsstil og nære relasjoner. Livspolitik handler om personlige valg og det å være i verden. Å se sine handlinger i en global kontekst blir en del av den politikken for individet. Livspolitik blir en refleksjon over hva slags individuelt - og samfunnsmessig liv en ønsker å skape. Livspolitikken samsvarer også med en postfeministisk tankegang der det ikke bare er kroppens overflate som trenger pågående aktsomhet – men også en grundigere granskning av selvet: hva slags venn/elsker/datter/kollega er du? Ler du nok? Bidrar du nok?

Er du flink nok til å kommunisere? I en kultur fylt av individualistiske selvhjelpsdiskurs, har selvet blitt et prosjekt som ustanselig må evalueres, reklameres, disiplineres og forbedres (Gill, 2007,15). I romanen fremkommer det tydelig at Mette drømmer om noe ”mer”, og om å lykkes på andre baner enn i hjemmet. Hun fantaserer om å bruke forfatterrollen til noe stort, og drømmer om utgivelser som skaper jubelbrus, og som får alle til å stanse opp (182). Stephanie Harzewski (2006, 37) argumenterer for at selvrealisering har fått en større betydning i chick lit litteraturen, og at bøkene ofte problematiserer jakten på mening, så vel som jakten på kjærlighet;

the quest for self-definition and the balancing of work with social interaction is given equal or more attention than the relationship conflict.’ The idea of a prince charming, Mr. Right, or ‘true love’, is still a focal part of the protagonist’s quest in chick lit. But significantly, the point and focus of the protagonist’s transformation has shifted from the ideal achievement of ‘true love’ to an ideal achievement of the ‘true self’.

Samtidig fungerer bokprosjektet som et påskudd for å slette Mettes egen kronisk dårlige samvittighet over å leve i en trygg og beskyttet del av verden, mens barn sulter, dør av Aids og mister foreldre. Mettes engasjement er forbigående, og flyktig. Når hun skal sette seg ned og arbeide og se filmer, utsetter hun det gjerne så lenge som mulig, og spoler over de kjedelige delene. Tankene sporer ofte over på andre ting, og hun vil helst planlegge morsommere ting de kan finne på i helgen. Engasjementet er ikke ekte, og vi får inntrykk av at det er en gjengivelse av hvordan man ”bør” være, og ”bør” tenke – en slags moralsk kosmopolitisk performativitet. Den dårlige samvittigheten er en slags adoptert forestilling fra en luthersk tankegang om skyld;

Hun har det ikke i sig permanent. Det er i hvert fald ikke fra naturens hånd, hun har fået sine glimt af medlidenhed og gavmildhed. Det er virkelig noget, der skal ind med spanskrør og ørefigner. Eftersidninger, skriv 100 gange: *Jeg skal tænke på de sulte børn i Afrika* (37).

I virkeligheten er det ikke noe som har vokst frem i henne, men et kunstig skapt problem.

For at være helt ærlig, så har hun ikke noget problem med de fattige og sultne i ulandene. Hvis man afskaffede ulandene i morgen, simpelthen fjernede dem fra skolebøgerne og tv-avisen, så kunne Mette Mæt leve glimrende i deres fravær. [...]. Det er kun, fordi hun tager sig sammen og tvinger sig selv til det, at hun nu er nødt til at skrive en åndssvag bog om sult og nød. Det er bare lektier. En slags skatter og afgifter, hun føler sig forpligtet til at betale (35).

Selv om Mettes kosmopolitiske engasjement er et normativt ideal, er det på ingen måte en abstrakt ide. Ifølge Beck (2006, 19) er den menneskelige tilstand reelt kosmopolitisk, og kosmopolitisme eksisterer uavhengig av hvordan mennesker forholder seg til verden. Mette fremstår dermed som et eksempel på hvordan hele den individuelle eksistens er i ferd med å

bli en del av en annen verden, av fremmede kulturer, religioner og globale gjensidige avhengigheter, uten at man selv er klar over – eller uttrykkelig ønsker det. Mettes engasjerte holdninger, og innstilling til u-landsproblemene fremstår som politisk korrekte, og performative i tråd med en moralsk kosmopolitisk normativitet. Samtidig viser Hammann hvor problematisk og vanskelig situasjonen blir når ”de andre” stadig kommer nærmere, og ikke bare eksisterer i en annen del av verden, når holdningene reelt blir satt på prøve, og ikke lenger er et abstrakt ideal.

Interessen og medlidenheten for u-landene ser ut til å minske underveis i prosjektet, og Mette preges etter hvert av en kynisk pessimisme. Hun føler at kulden hun har i seg, har bredt seg, og at hun mister herredømme over den: ”Mette er færdig med afrikanske ulande, alle ulande, alle verdens problemer. Det var, hvad hun fik ud af at interessere sig lidt for dem: Brækfølelser. Overfølsomhed. Ulandsallergi”(293). Hammann skildrer den maktesløsheten det senmoderne mennesket står overfor. Det antas at i motsetning til den tradisjonelle verden hvor individet grunnleggende hadde kontroll over en rekke påvirkninger som var med på å forme vedkommendes liv, så innebærer det senmoderne samfunn at kontrollen nå befinner seg hos ytre krefter (Giddens 1996, 223). Mette forsøker å ta grep om store sosiale og abstrakte systemer hun i virkeligheten verken har innflytelse over eller evne til å forandre, og forstå. Hun forsøker å ta kontroll og ansvar over sitt ”eget” liv, og gjøre sin egen rolle mer betydningsfull, og skape en livspolitik. I stedet ender hun med å miste fullstendig kontrollen, og sitter igjen med dyp angst, og en overmannet følelse av maktesløshet. Hun føler seg dominert av altomspennende krefter som hun er ute i stand til å overvinne, eller motstå, og ender derfor med å ville gi opp alt, stenge verden ute, og hengi seg til sitt eget liv; ”Måske ligger jeg her for at vise publikum, at jeg ikke kan bære verdens uretfærdighed, tænker hun. [...] Verden er for stor for mig” (294).

Mette møter en rekke andre kvinner gjennom Sesam-prosjektet, der alle er med for å komme i berøring med noe virkelig, og for å ”have ulandsproblemerne ’ind under huden’” (227). Alle har de navn som er variasjoner av Mette Mæt: Fanny Full, Mona Mätt osv. Etternavnet refererer til deres materielle status. De lever alle i vestlige land, hvor deres materielle behov er oppfylt, og de har overskudd til å interessere seg for andre som ikke har det like godt. De er alle forfattere og journalister, og ønsker å etablere et fellesskap der de kan støtte hverandre psykisk. Nettverket fremstår som et kvinnelig globalt fellesskap, der de ønsker å stå sammen for å gjøre en forskjell. Men Mette avviser fellesskapet, og sletter seg selv fra maillisten. Avvisningen kan tolkes som en ambivalent holdning til kvinnefellesskapet,

og til en postfeministisk tanke om individuell frihet, og uavhengighet. For Mette dreier engasjementet seg først og fremst om en *personlig livspolitik*, og ønske om en meningsfylt tilværelse. Til en viss grad virker det som fellesskapet av kvinner, og det kjønns spesifikke kollektivet står i veien for hennes mulighet til å lykkes med prosjektet. Tanken om en livspolitik, og ønske om et mer betydningsfull tilværelse møter på sett og vis motstand i alt som har med hennes kvinnelighet å gjøre. Slik reiser romanen på mange måter spørsmål om Mette mislykkes i sitt selvrealiseringsprosjekt på grunn av den krampaktige insistering på sin feminine identitet som kone, mor og kvinne. Et interessant aspekt ved romanen, og ved chick lit bøker er som sagt utfordringer kvinner står overfor for å finne den vanskelige balansen mellom selvrealisering, og familieliv. Hammann illustrerer på mange måter en moderne kvinne som lever seg inn i forestilte bilder av kvinnelighet, og romantisk kjærlighet, men som ikke finner fullstendig tilfredsstillende, og leter etter andre måter å fylle tomrommet på. Mettes søken etter en livspolitik, og mening i en større, global sammenheng mislykkes muligens nettopp på grunn av hennes overdrevne kjønnsperformativitet. Fordi hun går inn i en performativ kjønnet rolle som passiv, naiv, og svak mislykkes hun i å oppnå selvstendighet, og personlig meningsdannelse. Hennes to pågående identitetsprosjekter, den ene som feminin kone og mor, den andre som produktiv, seriøs forfatter, synes å være i konstant spenning med hverandre. Mette ”overspiller” på mange måter den ene identiteten på bekostning av den andre, og blir sittende igjen med en mangel, og et tomrom som skinner igjennom på tross av iherdige forsøk på å overbevise seg selv, og leseren om fullstendig tilfredshet. Roman stiller dermed også spørsmål om det pågående selvrealiseringsprosjektet og motgangen det medfører, er hovedgrunnen til ekteskapsbruddet, og identitetskrisen.

Nestekjærlighet og moderne kommunikasjon

Parallelt med fremstillingen av det intime kjærlighetsforholdet, og idealiseringen av ”den eneste ene”, tematiserer romanen forholdet mellom oss og ”de andre”, og viser hvordan globale endringer er i ferd med å forandre vår forståelse av verden. Ny teknologi muliggjør kommunikasjon over et langt større felt enn tidligere. Dets verdensomspennende karakter og dets interaktive struktur legger nye premisser for spredning av informasjon, og tilgjengeligheten til for eksempel nyheter gjøres uavhengig av tid og sted. Med massemedia og teknologiske nyfinninger tvinges ”de andre” inn i vår virkelighetsforståelse. Den verden vi lever i dag, er på visse fundamentale punkter betydelig forskjellig fra den verden som ble beboet av mennesker i tidligere historiske perioder. Det er på mange måter en enkelt verden

med en enkelt erfaringsramme, men det er samtidig en verden som skaper nye former for fragmentering og splittelse (Giddens 1996, 13). Globaliseringen kan gjøre oss alle til globale borgere med global samvittighet. Men globaliseringen vekker også til live motreaksjoner som virker i motsatt retning.

I vår senmoderne verden har ny global kommunikasjon blitt en naturlig del av hverdagen, og vi har blitt vant til å kunne sitte på Internett og snakke med mennesker på andre siden av jordkloden, søke opp informasjon ved hjelp av et enkelt tastetrykk, og følge fjerne begivenheter gjennom livestreaming. For Mette er alle disse forandringene like uforklarlige som den virtuelle verden, og som moderne menneske tilpasser hun seg ny teknologi uten å helt kunne forstå omfanget av det;

Hvad er en lydbølge, og hvordan kan den løbe gjennom en ledning hen i et apparat, som laver den om til tale. Hun drejer en knap og bliver talt til. Så kan hun vel også åbne en dør og gå ind i et andet land. Det ene er ikke mer sindssygt end det andet”(118).

Etter hvert blir det blir vanskeligere og vanskeligere for Mette å skille mellom den virtuelle verden, og virkeligheten. Hun vet simpelthen ikke hva hun skal tro.

Hvis det er en virtuel reality, er det jo virkelig godt lavet! Så er det genialt. Det hele, lossepladsen, børnene, lugten, og at de tiggede og stjal og sniffede lim. Og så får hun selvfølgelig sin pung igen. Men på den anden side, så kan det simpelthen ikke være andet end virkelighed. De børn var ikke skuespillere. Og stanken og varmen, alt det lort og døde dyr og rådden mad. Hun fatter det simpelthen ikke (103).

Virtual reality-teknologien gir muligheter for å skape kunstige verdener, eller virtuelle virkeligheter. Når Mette trer inn hotelldøren havner hun på stadig nye steder i verden, hvor alle er preget av nød og elendighet. Døende barn i Romania, overarbeidede fabrikkarbeidere i Kina, og utsultede mennesker i Afrika blir en del av Mettes virkelighetserfaring. Det virtuelle rommet illustrerer hvordan fjerne begivenheter kommer nærmere, og tvinger seg i likhet med nyheter i massemedia inn i hverdagen. *En dråbe i havet* problematiserer hvor hverdagslige disse bildene har blitt, og hvor lite effekt de har på oss. Fordi vi kontinuerlig føres med inntrykk, er de i ferd med å miste all innvirkning på oss. For Mette oppleves ikke reisene i den virtuelle verden som så veldig originalt. Det ligner på bildene hun har sett på tv, og hun sammenligner det med da hun kom til New York for første gang og oppdaget at det var eksakt som på film. Også hospitalet i Afrika ligner på noe fra tv. ”Det er sådan nogle ”flotte” billeder, de tit viser i Politiken. Det er der, Mette kender dem fra. Og nu kan hun se, det er rigtigt. Der er motiver overalt” (134). Hammann illustrerer dermed på mange måter hvordan global kommunikasjon og teknologi ikke nødvendigvis minsker avstander, men også

forsterker dem. Det samme gjenspeiler seg i forholdet til Martin, der ny teknologi gir en illusjon av nærhet og intimitet (jf. kap.2.). Ny moderne kommunikasjon, der ansiktløse og anonyme møter har blitt en del av hverdagen, fremstilles sådan parallelt både i den lille nære verden, innen kjernefamiliens sfære, og i den store, globaliserte verden.

I *En dråbe i havet* fungerer som nevnt hotellværelset som en symbolsk tranfer mellom det lokale og det globale, og er et interessant grep som Hammann benytter. Bauman støtter seg på Marc Augè som beskriver tomme rom, eller ikke-steder. Stedene gir ikke rom for relasjoner, historie og identitet, og er altså rom der mennesker ikke finner en plass. Han nevner for eksempel flyplasser, kjøpesentre, og hotellrom. Ikke-steder er transittsoner som medfører distanse, og isolasjon, og avføder følelsen av fremmedgjøring og meningsløshet (Bauman 2006, 128). Betraktet som et sosialt system, er flyplassen og hotellet svært forskjellige fra ethvert lokalsamfunn. De er ikke laget for å være et permanent, stabilt sosialt system. De er preget av gjennomstrømning. Ikke-stedet som hotellrommet representerer samsvarer med Mettes tilnærming til ”de andre”, og u-landene. For Mette er besøkene kun midlertidige, og kortvarige. Hun lykkes ikke i å etablere varige relasjoner, og ønsker ikke å investere tid eller krefter i møtene. Hennes verste mareritt, og konstante frykt er å ikke slippe ut igjen av døren som fører henne tilbake til den ”hjemlige” verden. Hun befinner seg utenfor komfortsonen, og lengter tilbake til trygge, stabile rammer. I tråd med globaliseringens mobilitet fremstilles Mette som en turist i sine virtuelle reiser. Turisten er en som kan bevege seg fritt over landegrenser, har penger, frihet, rom og overskudd. Mettes livsverden står i sterk kontrast til menneskene hun møter fordi reisene hennes er midlertidige, og hun tviholder på muligheten til å vende hjem.

Risikosamfunn

Selv om Mette ser på seg selv som en verdensborger, er det allikevel fordommene og vrangforestillingene leserne legger merke til i Mettes møte med verden. Hun forbinder Afrika med HIV, og er livredd for å bli smittet. I virkeligheten går u-landsproblematikken henne hus forbi, og det er bare minnet om 11. september som står uutslettelig skarpt tilbake fordi hun følte trusselen på eget liv.

Så længe et afrikansk oprør med den vestlige verden ikke er lige om hjørnet, er hun helt rolig. Afrikanerne burde komme trampende ind over de europæiske grænser og kræve del i den ufattelig rigdom, men de har ikke kræftene (177).

Hele hennes virkelighetsoppfatning stråler av en vestlig etnosentrisme. Hun synes oppriktig synd på u-landene, og klarer ikke se utover fattigdom og sult;

Det må være derfor, hun har ekstra ondt af ulandene, for her er det da gået mere end ualmindeligt galt. Her er alle love ophævet, det er en stor massiv krænkelse af deres ret til lykke, at de skal sidde som knogler i en ørken eller bo i en jungle af lort og slum og sygdom (179).

Mette har et sterkt ønske om å bidra, men uten å ofre noe fra sitt eget liv. Når hun skal bytte liv med Almaz i to dager, pakker hun med vann, solkrem og solhatt. Selv om Mette åpner opp sitt eget hjem, og sin egen bevissthet for ”de andre”, er det begrenset hvor tett på hun er villig til å slippe de inn. Anstrengelsen for å holde det ”andre”, det som er annerledes, det fremmede og ukjente på avstand opprettholdes. Dette viser seg gjennom hele romanen, og får på mange måter et kroppslig uttrykk, og forbindes med vår tendens til å identifisere en fare mot vår personlige sikkerhet med en invasjon av ”fremmedlegemer”, og å identifisere en trygghet som er sikker med renhet (Baumann 2006, 135). ”Det er så ulækkert. Og tenk, hvis hun får aids! Hun har ingen rifter i huden, men alligevel. Man kan jo ikke være 100 % sikker” (137). Den akutte engstelige oppmerksomheten rettes mot substanser som kommer inn i kroppen gjennom for eksempel munn og nese. Mette blir tidlig i romanen truffet av noe skarpt i låret på bussen på vei til svømmehallen med Sofie. Det eneste hun tenker på er å komme hjem og desinfisere det, og hun er overbevist om det vrirler av bakterier i såret. Smerten i låret forsvinner ikke, og for Mette kjennes det ut som det sitter noe tykt inni det. Oppmerksomheten mot bulen i låret opprettholdes gjennom hele romanen. Etter hvert blir hun mer og mer paranoid, og selv om hun prøver å overbevise seg selv om at det bare er brusk eller arrvev, har hun en iboende frykt for at det kan være kreft eller noe alvorlig. Selv etter å ha sjekket det hos legen slutter hun ikke å bekymre seg, og med den forvirrede situasjonen hun er oppi begynner fantasien å løpe løpsk;

Som om hun har sådan et lille stykke metal indeni. Det kunne være en radiosender! Måske er det led i en større plan, og Sesam har placeret en lille fidus indeni i hende, så hun kan være med i alle de film uden datahandsker og maske. Så er hun blevet udvalgt, fordi de kunne se, at hun var egnet. De har skygget hende (138).

Hun blir i stadig større grad overbevist om at det må være ”noe”, og når hun gjentatte ganger får feber og hodepine, knytter hun det til bulen i beinet, og til besøkene på hotellet. Blod, forurenset vann og kroppslige symptomer knyttes dermed til urenhet, sykdom, og fare, og settes i forbindelse med møte med ”de andre”; og fungerer samtidig som et frempek mot Mettes nærstående krise. Hammann karikerer på denne måten et senmoderne menneske som

lever i en krisefylt risikopreget tilværelse der farer truer på ulike kanter, slik vi var inne på i teorikapitelet. Mettes bekymringer eskalerer gjennom romanen, og går fra å være hverdagsbekymringer vi alle kan identifisere oss med, til paranoid angst om ukontrollerbare trusler på liv og helse. ”Det er feberens skyld. Hvis det bliver ved med at stige, kan det blive farlig. Hun får jo ikke noget at drikke eller spise, og hun lytter ikke til advarselstegnene” (199). ”Mette er bange for, at hun har en tropesygdom. Eller aids. Martin bliver vred (det er nok, fordi han er bange) og siger, at det jo ikke kan lade sig gøre, når hun aldrig har sat sine ben i tropene” (200). Mettes verden og hverdag blir kraftig snudd på hodet i det hun kommer i kontakt med Sesam- prosjektet. Hennes hverdagslige rutiner der hun står opp, gjør klar og leverer Sofie i barnehagen, skriver litt, spiser lunsj og leser dameblader er i endring, og den vante strukturen faller sammen. Hun ender derfor i en tilstand av uro, og fremmedfølelse. Hverdagens flyt og gjentatte handlinger bidrar ifølge Giddens (1994) til følelsen av ontologisk sikkerhet slik vi har vært inne på i teorikapitelet, og når Mettes verden og faste grunnlag rokkes ved, forstyrres forutsigbarheten, og tilliten til hverdagens sammenheng, og Mette står ovenfor en krise.

Krisen

En dråbe i havet skildrer et eksistensmaksimum like før katastrofen. Lest i slutningens bakspeil er det imidlertid katastrofiske signaler like fra starten. Mettes opplevelse på hotellværelset, hvor hun kastes ut i den virtuelle realitet, fungerer også som en slags katastrofe – et absolutt identitetstap. ”Således er det muligt at lese romanen som en metaroman, som handler om hvordan en forfatter forsvinner inn i sin fiksjons virtuelle realitet” (Munk Rösing 2008). På tross av en økende uro, og varsler om krise kommer bruddet mellom Martin og Mette som en overraskelse. Men selv om det er Mettes perspektiv som styrer romanen, og Martin fremstår gjennom hennes perspektiv som kald og ufølsom, åpner Hammann opp for en forståelse og sympati for Martin. Inntrykket man sitter igjen med av Mette er at hun er en krevende person å forholde seg til. Hun har tydelig en splittet identitet som skaper ubalanse og uro også i kjærlighetsforholdet, og hennes voldsomme reaksjon på bruddet er også tvetydig. På den ene siden trygler hun han om å bli, og faller hysterisk sammen når hun innser hvilken retning ekteskapet er i ferd med å ta. På den andre siden virker også reaksjonen påtatt og performativ, og i det ene øyeblikket ber hun Martin om å gå, og ”skride av helvede til”, og om å flytte til Århus, og ”Bliv væk” (320). Tidligere har hun også sett for seg scenarioet om å miste Martin, og selv blitt overrasket over hvor lite urovekkende følelsen har vært. ”Lige så

ulykkelig og desperat hun kan være i det ene øjeblik, lige så uimponeret og tryk kan hun være i det neste” (149). Splittelsen i reaksjonsmønsteret gir følelsen av en likegyldighet og meningsløshet, og forsterker inntrykket av Mettes selvbedrag.

Hammann latterliggjør på mange måter hovedpersonen Mette, men problematiserer også hvor vanskelig denne tematikken egentlig er. Hun reiser viktige spørsmål som leseren tvinges til å stille seg selv. Hva kan man egentlig gjøre for å bidra? Er det latterlig å delta i innsamlingsaksjoner bare fordi det ikke redder verden? Er man et bedre menneske om man har konstant dårlig samvittighet?

Er det en dårlig vane, at Mette snupper et dameblad i stedet for et girokort til et politisk parti? Er det en dårlig vane at tale med sine venner om noget lettere end sult og fattigdom, ligesom at tage elevatoren i stedet for de strenge trapper? Det er måske slet ikke kulde og ondskab, men en dårlig vane (97).

Som jeg har vist fremstår Mettes livspolitiske, kosmopolitiske prosjekt som en performativ handling som møter motstand i alt som har å gjøre med hennes feminine, tradisjonelle kvinnerolle. Ønske om å bidra i u-landsproblematikken er knyttet til en *personlig* livspolitikk, og et behov for selvrealisering. Mettes forhold til ”de andre” preges på tross av iherdige velmente forsøk av en vestlig etnosentrisk holdning, og Hammann skildrer på denne måten hvordan risikosamfunnet, og nye globale endringer kan få konsekvensene for enkeltindividet.

I *Politiken* har Hammann uttalt at;

Når jeg henger Mette ud, overdriver jeg også de værste sider i mig selv. Og ikke engang overdriver, for jeg må indrømme, at jeg også selv er en egoistisk skid. Jeg vil af et rent barnligt hjerte meget gerne hjælpe, men jeg kan også finde på at slukke for fjernsynet midt i en hungerkatastrofe. Det skal vi jo også kunne, ellers ville vi blive skøre og løbe rundt i gaderne og råbe: »Hjælp de fattige«, ligesom den sæere dame i min bog. Det var nok sådan, vi burde gøre, men hun er jo tosset og sidder på et herberg. Hun er som barnet og den fulde mand, der siger sandheden (Hammann, sitert i Winther 2008).

Nettopp den vekslende følelsen av identifikasjon og forakt i relasjon til hovedpersonen gjennomsyrrer romanen, og i neste kapitel vil jeg se nærmere på hvordan Hammann mestrer å latterliggjøre Mette ved hjelp av ironisk distanse, samtidig som hun også skaper identifikasjon og gjenkjennelse. Jeg vil undersøke fortellerens posisjon, og effekten av fri indirekte diskurs koblet med postmoderne ironi.

Kapittel 4. Hammanns grep

Fortellerteknikk

Likegyldigheten og dobbeltmoralen i Mettes moralske stemningsskifte har Hammann på kunstferdig vis plassert i romanens fortellerstemme. På den ene siden ligger fortellerstemmen helt opp til Mette selv, er internt fokalisert, og gjengir hennes tanker og handlinger.⁹ På den andre siden er det hele fortalt gjennom en ekstern tredjepersonsforteller, og gir dermed fortellerstemmen en mulighet til å skyte inn en ironisk distanse, og svak misbilligelse i forhold til Mettes tanker og handlinger. At fokaliseringen nærmest er umulig å avgjøre, bidrar til en usikkerhet, og en ustabil oppfatning av Mette. Hammann blander Mettes, og fortellerens stemme i en fri indirekte diskurs. Som variant av talepresentasjon er fri indirekte diskurs kjennetegnet ved en grunnleggende tvetydighet: Hvem er det som taler, fortelleren eller personen? (Lothe mfl 2007, 74). Det kan for eksempel være vanskelig å avgjøre om det er fortelleren som kommenterer at man får håpe Mette blir glad for å gå med den nye frakken, eller om det er et plausibelt, indirekte uttrykk for hva Mette kunne tenkes å ”si til seg selv”:

Hold da kæft, hvor Mette forstår at spille tiden. Nu skal hun helt ud på Østerbro og bytte de nye knapper. Og der er selvfølgelig kø. En kvinde, der skal have 30 cm af det bånd og 30 cm af det osv. Og da Mette endelig kommer ud, er det blevet regnvej. Man må håbe, hun bliver glad for at gå med frakken (117).

Også i neste eksempel er det tvetydig hvorvidt det er Mette *selv* som undrer på hvorfor ingenting vekker like stor interesse hos henne, eller om det er fortelleren som reiser spørsmålet. Uansett blottlegges Mette, samtidig som leseren føler en nærhet med henne fordi hun muligens irriterer seg over, og latteliggjør sin egen oppførsel på en selvironisk og humoristisk måte:

Og nu ... Hvorfor er det kun en ny frakke, Mette Mæt vil kæmpe i timevis for? Hvorfor er der ikke andet, der vækker den iver i hende? Hun kæmpede indædt og som en gal for den frakke, og bagefter kom forløsningen. Som om hun havde løbet en hjort op og endelig fik ram på den og trak den hjem på en slæde. Og nu ligger hun gudhjælemig og glæder sig til, hun skal ud og finde knapper (115).

Når fortellerinstansen oppfattes som usikker, er det interessant å stille seg spørsmålet om hvem sitt språk, og hvem sitt perspektiv som kommer til uttrykk. Er det Mette eller fortellerens? Dersom man leser, ”Som om hun hadde løbet en hjort op og endelig fik ram på

⁹ Den franske narratologen Gerald Genette benytter begrepet *fokalisering* som et supplement for å forklare synsvinkelen. Med spørsmålene ”hvem ser” og ”hvem snakker” opprettholdes et nødvendig skille mellom stemme og blick.

den og trak den hjem på en slæde” som Mettes språk, blir man nærmest imponert over vittigheten, og de kvikke similene – hvor hun skifter perspektiv fra moderne til førmoderne, og fra kvinnelig til mannlig. Hun fremstår dermed som underholdende, og selvironisk, noe som skaper en sympatisk lesing av Mettes karakter.

En dråbe i havet blir fortalt i det Jakob Lothe (1994) kaller en personorientert tredjepersonforteller, og veksler mellom samtidig, og etterstilt narrasjon.

Tredjepersonsfortelleren er allvitende, og flere steder presenteres Mettes tanker og følelser nærmest som en indre monolog:

Hun kan godt undvære det tøj, og hun bliver meget træt ved tanken om at skulle tilbage til hospitalet. Hvor meget er det værd? Hun prøver å regne sammen. Jakken er fra sidste år, men den kostede omkring 1000 kr., og så med blusen oveni. Okay, det er alligevel over 1500 kr. for de to ting (135).

Ved ulike anledninger kommer allikevel en annen fortellerstemme frem, som i større grad bærer preg av et eksternt perspektiv. Den eksterne fokaliserte fortelleren er ofte ironisk, og kritisk kommenterende:

Det er en meget kedelig film. Mette Mæt tænker det ord med gåseøjne omkring, fordi hun ved, det er en slem tanke. Det er jo ligesom ikke meningen, at dødslejet skal være underholdende. Hvor sjovt mon det er at dø, Mette Mæt? Hvor meget variation er der mon over at miste evnen til at ånde? (40).

Ved å tenke seg ordet ”kedelig” med hermetegn omkring, distanserer Mette seg fra hele påstanden, og signaliserer at hun ikke godtar ordets tradisjonelle betydning i denne sammenhengen. På den måten gir hun uttrykk for at man ikke skal ta henne bokstavelig, og gåseøynene virker selvbeskyttende fordi hun vet det er en slem tanke som ville ha vekket reaksjoner. Et typisk kjennetegn ved vår tids generasjon, og en postfeministisk sensibilitet er nettopp behovet for å distansere seg ved å bruke gåseøyne og ironi. På denne måten kan man opprettholde en trygg avstand mellom seg selv, og en bestemt oppfatning eller mening (Gill, 2007, 21).

Sammenblandingen av den interne og den eksterne fokaliseringen gir fortelleren muligheten til å veksle mellom en referering av Mettes tanker, og egne refleksjoner rundt tankegangen og situasjonen. På denne måten ivaretas både et innenfra – og et utenfra perspektiv. Vekslingen kommer tydelig frem når Mette snakker med Martin på telefonen:

Mette Mæt fortæller ikke sin mand om den film, hun har set i dag. Hun siger bare, at hun har arbejdet hjemme. Og at hun skal se noget senere på ugen. Hun kan mærke, at det er ligesom at lyve, og det føles forkert. Så siger hun det alligevel, men bare kort og noget af det på engelsk, for Sofie sidder jo lige ved siden af (43).

I begynnelsen av sitatet får vi følelsen av at fortelleren refererer situasjonen, før det veksler til en mer intern fortellerstemme der Mette selv "kan merke, at det er likesom at lyve" (ibid). Selv om fortelleren ligger helt opp til hovedpersonen, markeres samtidig en avstand. At det finnes et stort sammenfall mellom fortellerens og Mettes bevissthet, betyr ikke at det ikke finnes distanserende elementer. Dette gir fortelleren noen tekniske muligheter til å uttrykke sider ved den fiktive karakteren som hun ikke selv er seg bevisst. Fortelleren får også muligheten til å felle eksplisitte moralske dommer over Mette, et poeng Atle Kittang har understreket: "Den sjølstendige forteljarrøysta gjer det mogleg å etablere eit innsiktnivå utanfor hovudpersonen, og dermed felle domar, markere distanse" (Lothe 1994, 34).

Dersom leseren oppfatter en ekstern forteller, fremstår den som en kritisk stemme, og reiser skeptiske spørsmål i forhold til Mettes kyniske innstilling. Gjennomgående uttrykker fortelleren en mistillit og en ironisk holdning overfor Mette:

Skal Mette Mæt og datter gå gjennom Afrika og bede om syndsforladelse? Skal Sofie spise sure pandekager for at dulme Mettes dårlige samvittighet? 'Nej', råber Mette til sig selv, 'men hun kan fanne godt låne sit værelse ud i to dage, og hvis hun ikke kan lide de pandekager, så må hun gå sulten i seng (242).

At fortelleren kommenterer fortellehandlingen, fører til et komplekst litterært spill som fremkaller en ironisk ambivalens mellom fortelleren, hovedpersonen og det fortalte. Ironien er leken, men fungerer også som en blottleggingsteknikk, og et distanserende grep fra fortelleren. Sjansen til å overskride den interne fokaliseringens begrensninger gir også fortelleren muligheten til å innta en mer sentral plass i teksten, noe som gir den større frihet til å forme leserens forståelse. Fortellerens innblanding bidrar dermed til å avgjøre om leseren utvikler sympati eller motstand mot hovedpersonen og hennes handlinger. Fortellerens posisjon i forhold til Mette pendler mellom pekende, distanserende utlevering, og medfølelse. Begge perspektivene, distansen og innlevelsen, bindes sammen i den iscenesatte naivitet som karakteriserer Hammanns stil. Usikkerheten om hvem det er som forteller, gjør at leseren veksler mellom sympati og forargelse. Dersom fortelleren oppfattes som internt fokusert fremstår Mette i større grad som sympatisk, og virker uhøytidlig, kvikk og selvironisk. Dersom man derimot fortolker det som den eksterne fortellerens fokalisering, fremstår både Mette og fortelleren som usympatiske – Mette fordi hun virker dobbel moralsk og ignorant, og fortelleren fordi hun eller han utleverer, og latterliggjør hovedpersonen. At fokaliseringen nærmest er umulig å determinere bidrar til en usikkerhet, og en veksling i oppfattelsen av Mettes karakter. Den ironiske distansen kommer som sagt til uttrykk gjennom fortellerens sarkastiske kommentarer, som ofte kan opptre i glidende overganger til Mettes

egen selvironi. Ved å bruke selvironi kan Mette både fremstå som innsiktsfull, men også selvbeskyttende, der hun kommer kritikere i forkjøpet.

Moderne selvrefleksivitet

Den frie indirekte diskursen skaper som sagt en ambivalens i romanen. Det spesielle med denne fortellerteknikken er at den lar det tenkte eller sagte sveve liksom i et fritt rom, uten at leseren helt kan avgjøre hvorvidt det skriver seg fra forfatteren, fortelleren eller en bestemt romanperson, fordi det ikke finnes ledsagende uttrykk av typen ”tenkte hun” og ”sa han”. Grensen mellom en intern og ekstern fokalisert forteller er vanskelig å trekke, og flere steder ligger romanens tredjepersonsforteller så nært opp til Mette at vi får følelsen av at det er Mettes eksterne blikk på seg selv som skildres. Det å se seg selv utenfra, og en gjennomgripende refleksivitet er et sentralt trekk ved senmoderniteten ifølge Giddens. Fordi moderniteten innebærer stadige forandringer individet må forhandle med, blir også selvet et refleksivt prosjekt (1994). Det innebærer at selvet kan gjøre seg selv til gjenstand for granskning – ved å være ”bevisst sin egen bevissthet”. Et eksempel på dette i norsk samtidslitteratur er hovedpersonen i Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør*, der den unge kvinnelige hovedpersonens gjennompsykologiserte selv blir fanget i ”selvovervåkningens permanente slit” (Andersen 2012, 656). Her tematiseres en overdrevent, distanserende bevissthet, noe som spiller sammen med romanpersonenes manglende umiddelbare tilkobling til omverden og seg selv. Det at Mette konstant iakttar seg selv, sine egne tanker og følelser, er i tråd med Giddens’ analyse av det senmoderne mennesket. Mette vurderer konstant seg selv både som verdensborger, som kone, og som mor: ”Hun synes, hun er en god mor, grundlæggende god nok til det hele, til kærligheden og opdragelsen og ansvaret [...]” (74). Perspektivet er ofte narsissistisk, og skjevt. Hun ser som regel seg selv i korte glimt utenfra, med et urealistisk idyllisert blikk. Men allikevel dukker det stadig opp en vri. Hun mobiliserer også en kritisk distanse, og et korrigerende blikk på seg selv: ”Hun er et forfærdeligt menneske. Sur, uhøflig, grov og kald, især kald. Mere afstumpet end hun plejer at være. Hun undskylder sig med, at alle menesker har et lille stykke is i sig, en trang til at såre andre eller bare vende sig væk, når de har det skidt” (293). I tråd med en postfeministisk tankegang er Mette fanget i et selvovervåkende, observerende blikk på seg selv, der det alltid er rom for forbedring, både hva gjelder utseende, karriere og livspolitiske ambisjoner. Ved å skildre selvrefleksive psykologiseringsmekanismer skaper Hammann i likhet med Marstein, en uro både hos hovedpersonen Mette, og hos sine lesere ved å plassere oss i et ubehagelig

spenn mellom forestillinger om hva man *burde* føle og hva man *faktisk* føler i alvorlige og intime situasjoner (Andersen 2012, 656). Mette drives av forestillinger om hvordan man *burde* reagere, og hvilke verdier man *burde* ha. Egentlig burde hun sitte på toppen av sitt liv, være takknemlig og fornøyd, samtidig som hun burde føle nestekjærlighet, urettferdighet og ansvar. Men hva Mette *faktisk* føler, utleveres hele tiden, og det skapes et ubehag hos leseren som ser hvordan hun mislykkes i sitt nestekjærlighetsprosjekt: ”Det er et utrolig dårlig tidspunkt at tage nogle afrikanere med hjem på, men hun vil ud af det her. Hun har bogstavelig talt nået kvalmepunktet” (241).

Ironi

I Linda Hutcheons (2002) periodekonstruksjon av postmodernismen er *ironien* en av de aller fremste kjennetegnene. I den klassiske retorikken er ironi en av de grunnleggende tropene, det vil si en språklig utsmykkingsfigur som skal påvirke tilhøreren i den retningen taleren ønsker. Ironi, i daglig språkbruk vil si ”det å tilkjennegi sin mening ved å uttale det stikk motsatte av hva man mener, men på en slik måte at ens sanne mening skinner igjennom” (Tranøy, 2011). Hutcheon (1994) betrakter derimot ironi som noe som inntreffer eller ikke inntreffer i møtet med en tekst. I tolkningen av en tekst må leseren se eller avkode tegn i teksten som signaliserer en annen mening enn den bokstavelige, men dette kan skje selv om avsenderen ikke hadde samme intensjon.

It happens in the space between (and including) the said and the unsaid; it need both to happen. What I want to call the 'ironic' meaning is inclusive and relational: the said and the unsaid coexist for the interpreter, and each has meaning in relation to the other because they literally 'interact' to create the real 'ironic' meaning (1994, 12).

Det fremste kjennetegnet på ironi er ifølge Hutcheon det hun betegner som *edge* (1994, 37). Ironi bringer med seg en evaluering, en bestemt holdning eller følelse overfor et eller annet. Det er evalueringen som gjør at ironi kan vekke så ulike og motsetningsfylte følelser som latter og fryd på den ene siden, og indignasjon, irritasjon og forakt på den andre (1994, 39). I *En dråbe i havet* utfordrer ironien vår tankegang, og setter ting på spissen på en kritisk, evaluerende måte. Denne ”spissheten” (*edge*) vekker motstridende følelser fordi den både inkluderer leseren ved å vekke identifikasjon med Mette – og avslører en dobbeltmoralisk hovedperson, som igjen virker avstandsskapende, og som vi ekskluderer og distanserer oss selv fra fordi det vekker avsky og irritasjon: ”Har Mette ikke set nok nu? Behøver hun at se, at en af dem dør? Det lille diarrébarn ser ud til at være bevidstløst, og det får jo ingen behandling, så det sker jo nok snart. Vil Mette gerne se det?” (45). Sitatet inneholder en tydelig holdning

eller en ”edge”. Ordvalg som ”diarrébarn” vekker forskrekkelse og avsky, samtidig som det uunngåelig også vekker humor, og igjen reises spørsmålet om hvem sitt språk dette er. En mulig fortolkning er at fortelleren, i dette tilfellet ironikeren, bruker det Philippe Hamon kaller et ”implisitt ekko” av andres tale, for eksempel Mettes, for å få fram at han er uenig og ironiserer over disse andres meninger (Hamon 1996). Andres ord brukes dermed for å distansere seg fra dem.

Hutcheon knytter de motstridende følelsene ironiske uttrykk tilbyr, til forskjellige ironiske funksjoner med ulik grad av følelsesmessige spenninger. Ironiens funksjoner kan blant annet være fellesskapende, angripende, selvbeskyttende, avstandsskapende, og lekende (1994, 47). I romanen veksler ironien stadig mellom ulike funksjoner. På den ene siden virker ironien angripende, og bebreidende, for eksempel i forhold til Mettes evne til å bidra: ”Når end ikke nobelpristagere kan rykke verden og gjøre ord til handling, hvordan kan lille middelmådige Mette så drømme om at råbe verden op med en bog? Ha, ha, ha” (182). På den andre siden oppfattes den som leken, ertende og humoristisk, slik Mette fremstilles i sine nye prosjekter: ”Mette Mæt, snart katteejer af en tiger. Åh, hvor bliver det spennende” (232). Nettopp denne blandingen destabiliserer, og skaper ambivalens. Det er med andre ord snakk om det Wayne C. Booth omtaler som ustabil ironi. I *A Rhetoric of Irony* (1974) gjør han et forsøk på å kategorisere ironien og dens forkledninger. Den stabile ironien er enten skjult, men lett gjenkjennelig, eller språklig markert, slik at meningen som ytres gjennom det ironiske, er mulig for leseren å identifisere, slik som i Tranøys definisjon over. Den ustabile ironien gjør det vanskeligere å få en klar mening ut av teksten, fordi den hele tiden destabiliserer meningen ved å bryte ned sine tidligere resonnementer uten å vise til en alternativ mening (Booth, 1974). Hutcheon viderefører Booths teorier, og reiser spørsmålet om noen form for ironi overhodet er stabil – nettopp fordi den eksisterer i ”rommet” mellom det sagte og det usagte (Hutcheon 1994, 97). Ironien i *En dråbe i havet* kan betraktes som en form for ustabil ironi. Når Hammann skildrer Mettes naivitet, og utleverer henne er det allikevel uklart hvordan vi skal fortolke det. Et eksempel på dette er når Mette har forsovet seg, og blir vekket av en telefon fra en av pedagogene i barnehagen om at de har lukket for ti minutter siden. Hun blir svært oppskaket. Allerede da Sofie startet i barnehagen bemerket Mette seg av lappen på oppslagstavlen: ”Det var noget med, at hvis et barn ikke blev hentet til lukketid, ville det blive overdraget til de sociale myndigheder, pædagogerne måtte ikke tage barnet med hjem” (170). Samtidig skyter en annen stemme til:

Ordentlige, ansvarsfulde, alltid-på-pletten-Mette elskede at læse den seddel og få et lille gys. Som at se en skrækfilm og få masseret et af sine værste mareridt. Tænk at komme for sent eller helt glemme at hente sit barn. Tænk at være barn og sidde helt alene med pædagogen og være glemt af sin mor eller far. [...]. Forførdeligt. (2008, 171).

Sett i lys av romanens globale sammenheng kan ”forførdeligt” virke som en ironisk bemerkning. Allikevel er ironien ustabil fordi man får antydninger til at dette også er en rasjonell og rimelig reaksjon på å glemme ditt eget barn i barnehagen. Selv om fortelleren kan virke ironisk overfor Mettes overdramatisering, vekker beskrivelsen medfølelse hos leseren, og fortolkningen kan aldri være hundre prosent sikker. Den ustabile ironien motstår en gitt fortolkning.

Naivisme og postfeministisk ironi

Fortelleren latterliggjør Mette ved å fremstille henne som naiv og barnslig. Den gjennomgående bruken av ”Mætte Mæt” i stedet for pronomen skaper en større grad av avstand, og glir nærmest over i en barnebokdiskurs; ”Mette Mæt bor i en lejlighed med mange flere møbler end hun har brug for. [...] Mette Mæt har en mand. Mette Mæt får fylt sine arme og sin mund med mad og kys” (43). Stilen er også kjent fra andre av Hammanns verker. Om *Fra Smørhullet* skriver Lilian Munk Rösing:

Selv Smørhullets Mette, som er Hammanns hidtil mest realistiske person, opstår ad allegoriens vei: hun har sin opprindelse i en bogstavkombination hentet fra en læsebok: ”Se, Søren og Mette”. Selv om Mette er genkendelig som en specifik københavnereksistens med angivet bopæl og social og ægteskabelig status, bevarer hun bogen igennem noget af denne allegoriske karakter: vi inviteres ikke til at identificere os med en unik person af kød og blod, men snarere til at læse Mette som et symptom. Et symptom på en generation eller en livsstil (Munk Rösing 2007, 63).

I romanen avsløres Mettes uvitenhet, og hun fremstår som godtroende, og dum: ”Måske et andet sted i Sudan eller i et naboland, men Mette ved selvfølgelig ikke, hvem der er nabo til Sudan, og hun ville heller ikke kunne pege selve landet ud på et kort. Men det er et eller andet sted midt i Afrika” (132). Naiviteten i stilen bidrar i likhet med den uklare fortellerposisjonen til å vekke både medfølelse, og irritasjon.

I *En dråbe i havet* dyrkes enkelheten på flere nivåer. For det første finner vi som i ”barnebokdiskursen” en syntaktisk enkelhet, frembrakt av setninger som gjennomgående er korte, og grammatisk ukompliserte. Ordvalg og stilnivå er også preget av enkelhet. Settingen og språket inviterer til en humoristisk lese måte. Absurditeten i en del av tankerekken og situasjonene, skaper en komisk effekt. Etter å ha dyttet og klemt den kjempende Almaz tilbake gjennom hotelldøren etter å ha byttet hjem for et par dager går for eksempel Mette og Sofie på McDonalds: ”Happy meal til Sofie og stor McFeast-menu til Mette. De drikker

danskvand til for ikke at overdrive svineriet” (299). Enkelheten og barnligheten som stilistiske virkemidler står i stil med ny-naivismen, som kom som en ny litterær tendens på 1990-tallet. I likhet med Erlend Loe benytter Hammann seg av enkelhet på flere nivåer. Enkelheten og barnligheten gjelder ikke kun språket, men også fremstillingen av tankegang og tankestruktur. Flere av Mettes sammenligninger vitner om en naivitet problematisert av politisk korrekthet:

[...] Mette har styr på situationen. Hun tenker, at det er sådan, hun også skal være, når de får killingen hjem. Rolig. Ikke blive nervøs for dyrets mjaven, det betyder bare, at den kalder på sin mor, har hun læst. Det tager to døgn, så falder den til ro og glemmer sin kattedefamilie. [...] Og uden sammenligning i øvrig, så skal Almaz bare mærke hjemmets varme (249).

Det barnlige blikket på verden er et element i flere av naivistenes motivbehandling (Andersen 2003, 128). På mange måter virker det som om dét er en av strategiene i *En dråbe i havet*. Mette holder for eksempel på den naive tanken om hvor fint det hadde vært hvis man kunne ”putte sin mad (altså resterne af den) ned i en kuvert og sende den til Afrika” (34). Mette vil på mange måter helst ha en ukomplisert, konkret verden, og nærmer seg verden med et barns umiddelbarhet (jf. Andersen 2003, 131).

Humoren, lettheten, selvironien og de komiske elementene er i tråd med Hammanns lek med chick lit sjangeren, og kan beskrives som en naivisme med en postfeministisk dreining. Selv om chick lit sjangeren ofte tar for seg romantiske klisjeer, og stereotypiske forestillinger, preges ofte bøkene av ironi og humor. Med bøker som *Bridget Jones* ble vi introdusert for en type litteratur – og filmer og tv-serier – med et forfriskende og befriende blikk på kvinnerollen. Ved hjelp av humor, snert og ironi rokker chick lit bøkene ved det kvinnelige glansbildet vi lenge ble presentert for i magasiner og ukeblader, og legitimerer også det å ikke lykkes i karriere, ikke klare å finne en kjæreste, og å mangle et ståsted, selv om avslutningen oftest har en stereotypisk, lykkelig og håpefull slutt. Ved å latterliggjøre og utlevere protagonistenes søken etter kjærlighet og lykke underveis, skapes en underholdende sjanger, og en identifikasjon med leseren; “Protagonists’ experiences are messy, often both embarrassing and humorous, inviting readers to recognize their own anxieties in those of the protagonists” (Isbister 2007).

Gill (2007) argumenterer for at ingen diskusjon av populær postfeminisme er fullverdig uten å nevne ironi. Ironi er mye brukt for å skape en trygg avstand mellom avsender og en gitt trosoppfattning eller holdning, i en tid hvor det ikke er ansett som ”kult” å engasjere seg for mye eller være lidenskapelig opptatt av noe. Viktigst, ifølge Gill, er det at ironi er en måte å få i pose og sekk på. Det gjør det mulig å uttrykke sjåvinistiske og foreldede tankesett, uten å ta fullt ansvar (2007, 21). Denne både- og tankegangen gjenspeiler postfeminismens

sammenvevde diskurser slik vi så i teorikapitlet. Selv om chick lit hyller postfeministiske idealer, har den også en ambivalent holdning:

Although consumption seems to be an important topic, it is often mocked at and represented with irony, indicating an ambivalence and contradiction typical for post feminism/postmodernism. In 'Sex and the City' for instance, what was initially a celebration of plastic surgery consumption is actually being laughed at. Post feminist media texts always imply a hint of irony, a wink of the eye to the audience (Adriaens 2009)

Et interessant spørsmål er om dette utgjør en type postfeministisk ironi, og et kritisk potensial. Uavhengig av hvordan man opplever denne siden ved sjangeren, som underholdende og humoristisk, eller som distanserende og kritisk, representerer Hammanns postfeministiske ironi allikevel noe annet. Typisk for populær postfeminisme er dens tilsynelatende ukompliserte ideal om at kvinner "can have it all": utdanning, karriere, økonomisk frihet, kjærlighet og familie (Isbister 2007). Hammann spiller formelt på denne både-og mentaliteten i romanen, og sørger for å lenge så tvil om hvorvidt vi har å gjøre med en typisk kioskroman. Men under den lette, humoristiske ironien distanserer Hammann seg også fra den mer lekende postfeministiske ironien vi kjenner fra chick lit bøkene. Hun distanserer seg, og skaper kritisk avstand til postfeministiske fenomener ved å parodierte dem. Den frie, åpne seksualiteten fremstår som karikert og overdrevet, forbrukeradferden som dobbeltmoralisk og egoistisk, og u-landshjelpen som en form for selvhjelp, utelukkende for å lette egen samvittighet, eller oppfylle karrieremål. Hammann vender om på happy- ending-varemerket, og starter på mange måter der chick lit romanen ender, og leder det hele mot en krise. Hun feirer ikke et både- og fenomen slik vi også kjenner det fra en postmodernistisk sammenheng, men problematiserer, og viser at det ikke fungerer. Dette gjør hun tematisk ved at Mettes liv bryter sammen, og Mette føres mot en katastrofe. I forhold til ironien i chick lit bøkene oppleves Hammann i større grad ideologikritisk, og reiser tankevekkende spørsmål. Dette gjør hun ved å koble en postfeministisk diskurs opp mot en ny, global, kritisk sammenheng. Ved å benytte seg av en postfeministisk ironi mestrer Hammann å holde romanens alvorlige tematikk lett og humoristisk. I likhet med mange chick lit protagonister er Mette en kvinne som ikke kan styre seg, og som til slutt mister grepet. Hun er en kvinne som tilsynelatende har alt, men mangler noe vesentlig, nemlig virkelighetsoppfatning og kontroll.

Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i sosiologiske og postfeministiske teorier for å undersøke hovedpersonens identitetsprosjekt i Kirsten Hammanns roman *En dråbe i havet*. Anthony Giddens' teorier legger vekt på hvordan senmoderniteten preges av fjerne begivenheters påvirkning av nære hendelser, og hvordan medier og ny teknologi spiller en viktig rolle for å knytte mennesker nærmere hverandre. Jeg har vist hvordan Kirsten Hammann setter denne utviklingen på spissen ved å ta i bruk elementer fra science fiction sjangeren, og *virtual reality* teknologien som gjør det mulig å redusere avstander fullstendig, og skape en illusjon om å tre inn i andre deler av verden. Hammann illustrerer på samme tid hvordan ny kommunikasjon ikke nødvendigvis reduserer avstander, men også bidrar til å forsterke dem. Globale påvirkninger kommer også til syne i intimsfærens forandringer der kjærlighetsforhold, og familieliv på det lokale plan må forholde seg til ny teknologi, og endringsprosesser på det globale plan. Globale trusler og vissheten om "de andre" er ikke lenger et fjernt dilemma i vår virkelighetsverden, noe hovedpersonen Mette tvinges til å konfronteres med hver dag.

I romanen møter vi en kvinne som lever i et stereotypisk ekteskap innrettet etter et konvensjonelt kjønnsrollemønster. Mettes kjønnsrolle fremstilles som performativ, og jeg har undersøkt hvordan fremstillingen er knyttet til postfeministiske idealer. Postfeminismen forstås i denne oppgaven som en reaksjon på feminismen, men ikke som et tilbakeslag – snarere som en sammenvevd blanding av feministiske, og antifeministiske verdier. Jeg har undersøkt hvordan Hammann skaper en hybrid av ulike sjangre, og argumentert for hvordan hun omskaper chick lit sjangeren ved å vende om på dens konvensjonelle struktur. Ved å spille på en populær postfeministisk sjargong, og typiske chick lit kjennetegn som for eksempel fremstillingen av den feminine kvinnerollen, romantisk heteronormativ kjærlighet, fokus på kropp, utseende og seksualitet og den vanskelige balansen mellom karriere og familieliv, skaper forfatteren lenge tvil om hvorvidt romanen kan karakteriseres som en typisk kioskroman eller ikke. Som jeg har vist, konkluderer jeg med at Hammann skaper en parodi av chick lit fenomenet, og problematiserer postfeministiske idealer. Ved å benytte seg av ironi og fri indirekte diskurs der det er vanskelig å bedømme hvilket perspektiv som styrer fremstillingen, frembringer hun ambivalens og usikkerhet, samtidig som det også skapes et særegent rom for samfunnskritikk. Den kritiske distansen skapes ved å koble en *omvendt* chick lit sjanger og postfeminisme – til spørsmål om global fattigdom, og u-landsproblematikk.

En dråbe i havet knytter en ny global virkelighet til et personlig ønske om en livspolitikk der hovedpersonen Mette jakter på selvrealisering, og selvutvikling. I kontrast til Mettes fullstendige lykketilværelse står lengselen etter en mer meningsfylt hverdag. Motsetningen mellom Mettes anstrengte ønske om å leve opp til en stereotypisk, idealisert kvinnerolle står i spenning med ønske om å skrive en vellykket og betydningsfull roman. Jeg har argumentert for at spenningen mellom disse to aspektene utgjør en postfeministisk spenning, og mener det er en god beskrivelse av splittelsen vi gjenfinner i hovedpersonen Mette. Ønsket om en livspolitikk speiler Giddens' beskrivelse av personlig meningsløshet som et av senmodernitetens karakteristika. Som vist i analysen fører Mettes livspolitiske prosjekt til en identitetskrise – der hun mislykkes i å balansere forholdet mellom et idealisert familieliv, og behovet for selvrealisering, hvor hun som postmoderne individ engasjerer seg i en global verden. I dette, har jeg argumentert, ligger *En dråbe i havets* postfeministiske kritikk og hovedbudskap i – og til – en globalisert verden.

Litteraturliste

- Adriaens, F. (09.11.2007). *Post feminism in popular culture: A potential for critical resistance*, [online], Politics and culture. Tilgjengelig fra: <http://www.politicsandculture.org/2009/11/09/post-feminism-in-popular-culture-a-potential-for-critical-resistance/> [23.01.2013].
- Andersen, P.T. 2003. *Tankevaser – om norsk 1990-tallslitteratur*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Auestad Danielsen, K. 2009. ”Mange bekker små”, *Klassekampen*. Publisert 12.12.2009, s. 9.
- Bauman, Z. 2006. *Flytende modernitet*. Vidarforlaget, Oslo.
- Beck, U. 2006. *Cosmopolitan Vision*. Polity, Cambridge.
- Booth, W.C. 1975. *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Breen, M. 2011. ”Den nye husmorskolen” i *Prosa. Litterært tidsskrift for sakprosa*, 5/2011.
- Brooks, A. 1997. *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. Routledge, London and New York.
- Butler, J. 2006. *Gender Trouble*. Routledge, New York.
- Flaata, K. 2012a. ”Sjangeren som ikke finnes”, *Aftenposten*. Publisert 09.07.2012.
- Flaata, K. 2012b. *Sjangerforventninger og sjangerbrudd. En resepsjonsstudie av chick lit og Marian Keyes som chick lit-forfatter*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Giddens, A, 1994. *Modernitetens konsekvenser*. Hans Reitzels Forlag, København.
- Giddens, A, 1996. *Modernitet og selvidentitet*. Hans Reitzels Forlag, København.
- Gill, R. 2007. ”Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility”. *European Journal of Cultural Studies*, 10 (2). s. 147-166, [online], LSE Research Online. Tilgjengelig fra: [http://eprints.lse.ac.uk/2449/1/Postfeminist_media_culture_\(LSERO\).pdf](http://eprints.lse.ac.uk/2449/1/Postfeminist_media_culture_(LSERO).pdf) [23.01.2013]

- Gill, R, og Herdieckerhoff, E. 2006. "Rewriting the romance: new femininities in chick lit?" [online]. London: LSE Research Online. Tilgjengelig fra: <http://eprints.lse.ac.uk/2514/1/Rewritingtherom.pdf> [07.02.2013].
- Hammann, K. 2008. *En dråbe i havet*. 2.utg. Gyldendal, København.
- Hamon, P. 1996. *L'ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Hachette, Paris.
- Harzewski, S. 2006. "Tradition and Displacement in the New Novel of Manners", i Ferriss, S. & Young, M. (eds.) *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, s. 29–46. New York & London: Routledge.
- Harzewski, S. 2011. *Chick Lit and Postfeminism*. University of Virginia Press, Charlottesville.
- Hutcheon, L. 1994. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. Routledge, London.
- Hutcheon, L. 2002. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London.
- Isbister, G.C. "Chick Lit: A Postfeminist Fairy Tale", i Gormley, S, og Mills, S (red) *Chick Lit, Working Papers on the Web*, Volume 13, September 2009, [online], Sheffield Hallam University. Tilgjengelig fra: <http://extra.shu.ac.uk/wpw/chicklit/isbister.html> [27.02.13]
- Kristiansen, H. 2012. "Skeiv teori" [online], I *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: http://snl.no/skeiv_teori [07.02.2013].
- Krøger, C. 2009. "En liten genistrek", *Dagbladet*. Publisert 02.10.2009, s. 53.
- Lothe, J, Refsum, C, og Solberg, U. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2.utg. Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Montgomery, R. 2012. "What is chick lit?" [online] *Chicklitbooks*. Tilgjengelig fra: <http://chicklitbooks.com/what-is-chick-lit/> [08.02.2013].
- Morgan, C. 2007. "Gender Role Identity Crisis on Wisteria Lane: Desperate Housewives as a Metaphor for the Modern Day Woman", [online], *The Florida Communication Journal*, Vol. 34, s. 112-118. Tilgjengelig fra: <http://www.csub.edu/~cgavin/Communications/art4.pdf> [26.01.2013].

Munk Rösing, L. 2007. "Fra Vera Winkelvir til Mette Middelmådig: Om Kirsten Hammanns prosaverk", *Den blå port*, nr. 73, 2007, s. 57-67.

Munk Rösing, L. 2008. "Mette Mæts glubske sult" [online] *Information.dk*. Tilgjengelig fra: <http://www.information.dk/164271> [16.02.2013]

Mühleisen, I. 2009. "Fake it `till you make it", i Magnussen, G og Bonde Tusvik, S (red.), 2009, *Glitterfitter. Helt sanne historier om å være ung kvinne*. Kagge Forlag, Oslo.

Mühleisen, W. (20.12.2004). *Postfeminisme, sex og pornografi på film. Med roadmovien Baise-moi som eksempel*, [online], Kilden. Informasjonssenter for kjønnsforskning Tilgjengelig fra:<http://kilden.forskningsradet.no/c35640/artikkel/vis.html?tid=35459> [21.01.2013].

Myrbråten, C. 2009. "Ta ansvar, si ifra og bråk litt mer!" i Magnussen, G og Bonde Tusvik, S (red.), 2009, *Glitterfitter. Helt sanne historier om å være ung kvinne*. Kagge Forlag, Oslo.

Negra, D. 2009. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Routledge, London and New York.

Ridderstrøm, H. (14.01.2013). *Ironi*, [online], Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier. Tilgjengelig fra: <http://home.hio.no/~helgerid/litteraturogmedieleksikon/ironi.pdf> [17.01.13].

Tasker, Y og Negra, D. 2007. *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press, Durham and London.

Tranøy, K.E. (13.11.2011). "Ironi" [online], I *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/ironi> [23.01.2013].

Vikingstad, M. 2009. "Salig er dei mette", *Dag og Tid*. Publisert 09.10.2009, s 28-29.

Wearing, S 2007. "Subjects of Rejuvenation. Aging in Postfeminist Culture", i Tasker, Y og Negra, D. 2007, *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press, Durham and London.

Winther, T.M. 2008. "Hammann: Jeg er også selv en egoistisk skid", *Politiken*. Publisert 23.08.2008.

Wæhle. E.(03.02.2012). ”Globalisering” [online], I *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra:
<http://snl.no/globalisering> [23.01.2013].