

Fart og sjølvtilitt

*Ein studie av tøffe jenter i eit utval nyare
norske barnebøker*

Marthe Kristin Svoren



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

UNIVERSITETET I OSLO

September 2015

Fart og sjølvtilitt

Ein studie av tøffe jenter i eit utval nyare norske barnebøker

© Marthe Kristin Svoren

2015

Fart og sjølvtilitt: Ein studie av tøffe jenter i eit utval nyare norske barnebøker

Marthe Kristin Svoren

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

Vi ser no ein atterkomst av tradisjonelle kjønnsroller der kjønnsrollene for barn vert forsterka. Dette kan ein blant anna sjå i leikebutikkar som er delt på midten med blå leiker på den eine sida og rosa på den andre. Prinsesser er ofte brukt i marknadsføring sikta mot jenter. Eg ville finne litterære førebilete for barn som gjekk i mot denne prinsessetrenden, og byrja dermed å søkje etter tøffe jenter i den norske barnelitteraturen.

Eg har undersøkt *Tonje Glimmerdal* saman med seks andre bøker frå Samlaget for å finne ut kva som skal til for å skape ei truverdig, tøff jente. Eg lånte mottoet til Tonje Glimmerdal «fart og sjølvtilitt» som ei retningslinje for kva ei tøff jente skal være. I mi lesing av desse bøkene, som alle har ein kvinneleg protagonist, fann eg at i tre av dei totalt sju bøkene var ikkje protagonisten tøff. Ved å samanlikne desse karakterane og omgivingane deira fann eg fleire likskapar blant dei tøffe jentene, og dei ikkje tøffe jentene. Vi ser at fart og sjølvtilitt heng tett saman, og at karakterane treng begge deler for å utfordre seg sjølv og oppnå nye mål. Omgivingane deira, då særleg naturen, spelar også ei stor rolle i utviklinga av karakterane. Sjølv om rolla naturen spelar, samt framstillinga av den varierer i stor grad, ser ein likevel at det trengst ein særskild type natur for å forme truverdige tøffe jenter som utfordrar dei tradisjonelle kjønnsrollene.

Forord

Eg har vore så heldig å hatt fleire tøffe damer og menn i ryggen under denne prosessen som eg vil rette ei stor takk til. Først og fremst vil eg takke min kyndige og kloke rettleiar Anne Birgitte Rønning, som alltid har ein kopp kaffi og gode råd på lur.

Takk til alle nære og kjære som, i det som har vore ei svært sjølvsentrert tid, har engasjert seg i diskusjonar om emnet mitt. Her vil eg trekke fram Robert og Martine som også fungerte som IT-support då min kunnskap ikkje strakk til.

Sist, men ikkje minst, må eg takke mor mi, Eldrid Dahle Svoren, som lærte meg å lese og dyrka fram leselyst. No, mange år seinare, tok ho konsekvensane av dette og las korrektur.

Innholdsfortegnelse

1	Innleiing	1
	Sovande prinsesser og kjønnsnøytral tannkrem	1
	Prosjektet	2
	Kva er ei tøff jente?	4
	Korleis arbeide med barnelitteratur	5
2	Analyse av Maria Parr, <i>Tonje Glimmerdal</i> (2009).....	8
	Samandrag av handlinga	8
	Forteljarteknikk	8
	Korleis karakteren Tonje veks seg så stor, at ho ikkje får plass innanfor bokomslaget.....	11
	Tonje, natur og Glimmerdalen	15
	Språk, Nynorsk og dialekt som byggjeklossar	17
	Intertekstualitet.....	18
	Ein tøff karakter i samspel med andre.....	19
	Tonje i heimen.....	19
	Tonje i Glimmerdalen	21
3	Framstillinga av tøffe jenter i nokre av dei andre bøkene.....	25
	Analyse av Mette Karlsen, <i>1-2-tre</i> (2009)	25
	Samandrag av handlinga	25
	Forteljar og språk	25
	Asta.....	28
	Korleis Asta vert tøff og kjønnsideal i romanen	32
	Analyse av Marita Liabø, <i>Jenny blir knallhard</i> (2010).....	33
	Samandrag av handlinga	33
	Forteljar og språk	34
	Jenny og natur	37
	På kva måte er Jenny tøff?	39
	Analyse av Kari Smeland, <i>Sirkus spetakkel</i> (2014)	40
	Samandrag av handlinga	40
	Forteljarteknikk	41
	Ada og Natur	42
	På kva måte er Ada tøff?	43

	Kjønnsroller i <i>Sirkus spetakkel</i>	45
4	Framstilling av jenter som ikkje vert tøffe	47
	Analyse av Solfrid Sivertsen, <i>Prinsessa i egget</i> (2008).....	47
	Samandrag av handlinga	47
	Forteljar og implisitt lesar	47
	Fart og sjølvtilitt I <i>Prinsessa I egget</i>	49
	Prinsesse: status og forventningar	52
	Analyse av Berit Vatne Vik, <i>Elisa</i> (2005).....	53
	Samandrag av handlinga	53
	Forteljarteknikk	54
	Elisa og natur.....	57
	På kva måte er Elisa tøff?.....	59
	Kvifor ikkje tøff nok?.....	62
	Analyse av Ingelin Røssland, <i>Monstertanta</i> (2007).....	67
	Samandrag av handlinga	67
	Forteljarteknikk	68
	Fart og sjølvtilitt i Julie	69
	Kvifor Julie ikkje er ei truverdig tøff jente	71
	Julie og naturen	72
5	Drøfting og konklusjon	75
	Gutejenter og jentegutar	75
	Tonje og Elisa, det skjønne og det sublime.....	78
	Grensene for tøffheit	82
	Kva skal til for å skape ei truverdig tøff jente?	84
	Litteraturliste	90

1 Innleiing

Sovande prinsesser og kjønnsnøytral tannkrem

Ein mann var ute og handla matvarer til familien sin. Han sto ei stund å studerte dei forskjellige typane tannkrem for barn før han plukka opp ei grøn tube med ein katt på. Han huka tak i meg og spurte om denne tannkremen var for gutar eller jenter. Eg vart litt forfjamsa, og svarte at den var for alle barn, både gutar og jenter. Mannen takka for hjelpa, satt den grønne tuba attende og kasta heller ei blå tube med bil på ned i vogna. Igjen på hylla sto den grønne tuba saman med ei tilsvarande rosa.

I 2013 kom bøkene «Sangbok for gutter» og «Sangbok for jenter» ut på Victoria forlag. I likskap med tannkremen er den eine blå og den andre rosa. Den blå boka har ein gut på framsida medan den rosa har ei jente. Til forskjell frå tannkremtubene har desse bøkene ulikt innhald. Bak på bøkene ser ein at i «Sangbok for gutter» kan ein synge om hjula på bussen og mikkel rev. I «Sangbok for jenter» finn ein songar som «Bake kake søte» og «Tornerose sov i hundre år». Dette er smarte trekk frå eit marknadsføringsperspektiv, då barnefamiliar kanskje vil kjøpe to typar tannkrem og to songbøker. Men spørsmålet her vert då kva dette skilje på kva som er for gutar og kva som er for jenter gjer med barnet si forståing av seg sjølv og av verda? I Eurosko si kampanje tidlegare i 2015 var der bilete av ein gut og ei jente med bildeteksten «Boys want shoes they can play in» og «Girls want pretty and girly shoes». Kan det hende at ein skapar eit bilete av aktive gutar og passive jenter?

Ovanfor har vi sett fleire kommersielle eksempel på at vi no ser ein atterkomst av tradisjonelle kjønnsroller der kjønnsrollene for barn vert meir og meir tydelege. Dette er noko som kjem i bølger, då den var særleg kraftig på 50-talet, og gjekk ned att på 70-talet. Det å setje små barn inn i trange båsar om «kva det er å være gut» og «kva det er å være jente» er ikkje rettferdig for nokon av kjønna. I eit land der ein har høg kjøpekraft kan det seiast at varehandelen dikterar kva som eignar seg for jenter og kva som eignar seg for gutar, noko som er tydeleg farge markert. Dette kan være ein gjeldande faktor for forsterkinga av tradisjonelle kjønnsroller. Dersom valet av alt frå tannkrem, leiker, songar og bøker er styrt av kjønnet på barnet, kan det då seiast at utviklinga av eigen identitet først og fremst er kjønnsidentitet?

Dersom ein ser på baksida av sangbøkene nemnd ovanfor ser ein av songane i boka for gutar handlar om ting frå kvardagen, dyr og andre gutar. På boka for jenter har dei trekt fram

songar om dokker, andre jenter, baking, og Tornerose. Prinsesser er svært vanleg å bruke som marknadsføring for eit vidt spekter av varer som skal appellere til jenter, prinsesser er eit førebilete. Prinsessa Tornerose er i songen først vakker, dernest eit vakkert offer. Dette fører til at Tornerose vert så passiv at ho bokstaveleg talt søv i hundre år før ho vert redda av ein prins. Her mistar ho namnet sitt. Subjektet forsvinn og ho er no eit objekt som prinsen eig, derav «Og Prinsen danser med sin brud». Her har vi eit førebilete som er eit vakkert, passivt objekt. Sjølv om denne songen er gamal, kan ein sjå vidareføringa av denne budskapet i slagordet til Eurosko sin kampanje. På tross av dette tok Maria Parr sin roman *Tonje Glimmerdal* i 2009 ein salto inn i den norske barnelitteraturen og landa på scena i Det Norske Teater, vann brageprisen og vart eksportert til utlandet.

Kva var det var med *Tonje Glimmerdal* som gjorde at den vart så populær? Var det karakteren Tonje sjølv, var det Glimmerdalen, eller mottoet «fart og sjølvtilitt» som klang så godt? Ikkje minst vil eg finne ut om Tonje står aleine mot eit hav av prinsesser, eller om ein kan finne eit litterært søsterskap med andre tøffe jenter.

Prosjektet

Motivasjonen for denne oppgåva er å sjå på romanar for barn som går imot denne kjønnsstereotype trenden. I «Jakten på Pippi og Nancy Drews arvtagere i moderne norsk barnelitteratur- En heltinnestudie» frå 2007 undersøkte Nina Charlotte Schjærve Méd norske romanar utgitt for målgruppa 10-14 år i tidsperioda 2001-2005. Her fann ho seks heltinner blant hundre bøker. Vi har då ein kultur som dyrkar fram kjønnskildingar og roller for barn samstundes som den vektlegg kvaliteter hos jenterolla som avlar få kvinnelege heltar. Eg vil her løfte fram eit poeng av Ingjerd Traavik.

Det er bred enighet om at barneboka fremdeles har flest hovudpersoner av hankjønn. Selv om det er flere kvinnelige aktører enn før, blir de ofte framstilt i stereotype roller. Guttene framstilles som kraftfulle, problemløse, aktive og med kontroll over situasjonen. Jenter derimot er ofte framstilt som vanskelige, svake, avhengige, passive og som haleheng til den mannlige hovudpersonen.

Kjønn er både en individuell og en kulturell konstruksjon. Det er en stor oppgave for et individ å utforske og stille spørsmål til veletablerte kulturelle normer i forhold til kjønn. Spørsmål om verdier og holdninger som berører kjønnsroller, kan føles truende for egen identitet og det rådende verdensbildet. Å stille spørsmål om kjønnsroller berører kjernen i vår identitet. Slike spørsmål blir ofte møtt med motstand og aggresjon eller likegyldighet. Derfor er det viktig at litteraturen ikke hviler i kjønnsroller som var, men framstiller kjønnsroller av i dag, og at både gutter og jenter får litterære forbilder som viser dem flere måter å være kjønn på (Traavik: s.90).

Eg er altså ute etter litterære førebilete for jenter, som viser dei fleire måtar å være kjønn på. Her må vi lengst mogleg bort frå den passive prinsessa, og i motsett ende av skalaen står der

kanskje ikkje ein heltemodig prins, men ei tøff jente. Denne tøffe jenta fann eg i *Tonje Glimmerdal*, og det er difor denne boka eg vil ha som eit slags sentrum, sett saman med andre romanar med kvinneleg protagonist.

Tonje Glimmerdal er utgitt av Samlaget, og eg valde difor å avgrense søket etter andre romanar å undersøke til dette forlaget. Dette betyr ikkje at eg skal føreta meg eit forlagspolitisk studie, det er heller meint som ein måte å avgrense feltet på. Eg vil ikkje arbeide med ein kvantitativ analysemeode, og kan difor ikkje sjå på norsk barnelitteratur i si heilheit. Eg vil sjå på kva som skal til for å skape ei truverdig tøff jente, og må difor studere karakterane, karakterutvikling, forteljar og språk i romanane. Eg kan dermed berre ta med eit avgrensa antal romanar. Ved å fokusere på eitt forlag kan eg sjå på alle bøkene eg finn relevante for studiet innanfor dette feltet, framfor eit selektivt utval av romanar frå eit større felt.

På Samlaget sine nettsider er *Tonje Glimmerdal* sett til aldersgruppa 6-9 år. Alderskategoriar er ikkje absolutte, og denne romanen kan fint lesast til yngre barn, men passar også for eldre barn som kan lese den sjølv. I denne alderskategorien fann eg svært få bøker som er relevante for mi oppgåve. Eg vil sjå på romanar og ikkje bildebøker eller lyrikk. Eg har altså eit krav til formatet på bøkene. Til eksempel *Foten veit* frå 2009 vil ikkje være relevant då den er ekstremt kort, med få, oppstykkka, setningar per side. Målet er å finne titlar innanfor same aldersgruppe på Samlaget, som også har jenter som går utover prinsesserolla. Eg valde difor å utvide søket til å inkludere alderskategorien 9-13 år. I denne kategorien finn ein også ungdomsromanar, noko eg ikkje vil sjå på. Eg enda opp med å fokusere på romanar der protagonisten er om lag ti år, same alder som Tonje. Karakteren er då så gamal at den er meir sjølvstendig, men framleis ikkje ein tenåring. Det kan også tenkjast at den implisitte lesaren er i denne aldersgruppa, då ein ofte vil identifisere seg med protagonisten. Bøker der protagonisten er i tenåra, handlar om forelsking, sommarjobb eller liknande vert ikkje aktuelle å sjå på da desse er tenkt til eldre barn/ungdom.

Andre kriteria, utover aldersgruppe, eg stilte til verka eg skal undersøke, er at det skal være ein norsk roman utgitt på Samlaget innanfor dei ti siste åra. Omsette romanar vil eg difor ikkje sjå på. Tidsperioda eg har sett er for å avgrense søket mitt. Det er også fordi *Tonje Glimmerdal* er ei moderne barnebok, og det vil dermed verte feil å sjå på romanar frå ei anna tid med tanke på endringar i synet på kjønnsroller som nemnd innleiingsvis. Det siste kriteriet eg satt til bøkene var at protagonisten skulle være ei eller fleire jenter, bøker med ei jente og

ein gut har eg altså ikkje sett på. Grunnen til dette finn ein att i sitatet frå Traavik ovanfor: «Jenter derimot er ofte framstilt som vanskelige, svake, avhengige, passive og som haleheng til den mannlige hovedpersonen» (Traavik: s.90). Eg hevdar ikkje at dette er tilfelle i *alle* bøker med både ein mannleg og ein kvinneleg protagonist. Likevel vil eg sjå om det finnast tøffe jenter som kan drive handlinga framover utan hjelp frå ein eventuell mannleg medspelar.

Eg har orientert meg på Samlaget sine nettsider og lest alle bøker som tilfredstilte kriteria ovanfor. Nokre bøker kunne eg eliminere ved hjelp av informasjonen frå nettsidene. Til eksempel *Villheks Atterkomaren* frå 2015 av Lene Kaaberbøl, ser ein er omsett, og vil difor ikkje være relevant. Andre bøker som til eksempel Anne Viken sin roman *Elise og mysteriet på hesteklinikken* frå 2013 må ein lese for å finne ut at protagonisten er 13 år, og dette er meir ein ungdomsroman enn ei barnebok på linje med *Tonje Glimmerdal*. Eg enda opp med seks bøker i tillegg til *Tonje Glimmerdal* som innfrir krava eg har sett : *1-2-Tre* av Mette Karlsvik frå 2009, *Sirkus spetakkel* av Kari Smeland frå 2014, *Jenny blir knallhard* av Marita Liabø frå 2010, *Elisa* av Berit Vatne Vik frå 2005, *Monstertanta* av Ingelin Røssland frå 2007 og *Prinsessa i egget* av Solfrid Sivertsen frå 2008. Det er likevel viktig å poengtere at dette ikkje ei kvantitativ analyse, så sjølv om dette var alle bøkene eg fann, vil eg ikkje garantere at der ikkje finnast fleire tøffe jenter innanfor det feltet eg skriv om.

Eg vil analysere desse bøkene for å finne ut kva som skal til for å skape ei truverdig tøff jente. Har romanane noko til felles? Kan det då seiast at det er noko særskild kvinneleg som gjer desse jentene tøffe, eller har dei alle ei overvekt av maskuline kvalitetar som gjer dei tøffe?

Kva er ei tøff jente?

Det finnast mange måtar å være tøff på. Det første eg vil gjere er å sjå korleis «tøff» definerast i ordboka. For dette har eg brukt nettstadane for Norsk Ordbok, Bokmålsordboka og Ordnett. Det vert brukt mange ulike ord for å skildre «tøff» her, men sett vekk i frå bruken av «tøff» som onomatopoetikon (eit tøffande tog), eller adjektiv brukt for å skildre vanskelege situasjonar (tøff oppvekst), kan ein konkludere med at «tøff» for det meste er eit positivt ladd ord. I desse tre ordbøkene var dette forklaringane eg fann for «tøff» som kan nyttast for å skildre ein person; modig, hard, robust, barsk, kjekk, populær, uredd, pågåande, sterk, moteriktig, uthaldande, hardfør, brutal, omsynslaus, macho og karslig.

Allereie her ser ein at det truleg er langt i mellom tøffe jenter, då «tøff» i følge ordboka betyr «macho» og «karsleg». Eg trur ikkje ein treng å være verken macho, karsleg, populær eller moteriktig for å være tøff. Det første eg vil gjere er å eliminere dei kjønna definisjonane på tøff. Eg vil også fjerne kjekk, populær og moteriktig. Dette er synonym til tøff som kan brukast i daglegta, men eg vil ikkje ta omsyn til dei i mitt vidare arbeid då dette er overfladiske, ytre faktorar som ikkje vil ha ei nemneverdig spennande påverking på utviklinga til karakteren sjølv. Eg vil også legge til mottoet til Tonje Glimmerdal: «fart og sjølvtilitt». Dette er dei to omgrepa eg i hovudsak vil nytte meg av vidare. Desse to omgrepa er tett knytt til kvarandre og ein kan ikkje ha den eine utan den andre. Ei tøff jente har sjølvtilitt. Eg snakkar her ikkje om evna til å kunne seie «eg er vakker» eller «eg er god», eg siktar til den gode, trygge og inderlege trua på seg sjølv. Ei tøff jente ser sin eigen verdi, ho dyrkar sine dygder og anerkjenner sine laster. Sjølvtilitten er viktig, for med den kan jenta sjå seg sjølv i situasjonen, og vite korleis ho kan bidra og korleis ho kan handle. Eg trur også sjølvtilitt er avgjerande for utvikling og sjølvrealisering. Ei jente med sjølvtilitt vil ikkje berre sjå sine gode sider, ho vil også sjå potensial, og med dette kjem ein driv til å strekke seg utanfor seg sjølv.

«Fart» kan her lesast på to måtar. Det er for det første fysisk fart, fart i kroppen. Dette er særleg viktig når ein diskuterer jenter fordi vi må skilje jenta frå det passive prinsesseidealet. Dersom ein ignorerer dette og heller leitar etter måtar jenter kan være sterke og positive karakterar sjølv om dei er passive, er vi med på å dyrke fram idealet om den passive jenta. «Fart» kan også lesast som handlekraft. Ei tøff jente ser kva som må gjerast og handlar sjølv, framfor å vente på at nokon andre tek grep. Dette handlar om at ei tøff jente skal kunne redde seg sjølv, i motsetning til Tornerose som låg stille i hundre år fram til prinsen kom å redda henne. Det skal her seiast at eg ikkje skal stille urealistiske krav til desse jentene, ein kan be om eller ta i mot hjelp og framleis være ein tøff karakter. Poenget er at ho må være protagonisten i si eiga historie, sjå sin eigen verdi i situasjonen, utfordre seg sjølv og ta grep.

Korleis arbeide med barnelitteratur

Når ein arbeider med barnelitteratur melder forskjellige problem seg som ein må ta stilling til. Det mest sentrale problemet her er korleis ein skal behandle verka. For å besvare «korleis» må eg først sjå på «kvifor». Eg undersøker desse romanane først og fremst for å sjå på

karakterutvikling og karaktertrekk hos protagonistane. Eg skal ikkje velje ei metode eller arbeidsmåte som fokuserar på nytteverdien i barnebøker, pedagogikk, språkutvikling og liknande. Min interesse i lesaren er heller korleis desse bøkene vert lest med tanke på kjønn, og korleis dette eventuelt kan vise tendensar i samfunnet.

Når ein fjernar desse elementa ved barnelitteraturen kan det sjå ut som om ein kan behandle romanane på linje med romanar skreve for vaksne. Dette vert likevel problematisk då ein på eit vis ignorerar den implisitte lesaren. Den implisitte lesaren er mogleg ekstra tydeleg i barnelitteraturen, då lesaren oftare vert tiltalt direkte og vert invitert inn i verket i større grad enn i romanar for vaksne. Ein kjem heller ikkje utanom at verka har blitt skreve for å passe ei viss aldersgruppe, samstundes som der er fleire nivå i teksten som heller er sikta på vaksne lesarar. I *Barnelitteratur –sjangrar og teksttypar* hevdar forskerane Mjør, Birkeland og Risa at innfallsvinkelen til barneboka går gjennom den implisitte lesaren. Dei illustrerar dette med å samanlikne *Pan* med *Ole Jakop på bytur*. Det vert her poengtert at dersom *Ole Jakop på bytur* vart trykt opp til å reint fysisk likne på *Pan*, altså liten skriftstorleik og utan illustrasjonar, så hadde ein likevel etter få linjer forstått at det er ei barnebok. Grunnen til dette er den implisitte lesaren. Ein barneboktekst impliserer ein barnleg lesar, vi får ei førestelling om alder, interesser, kompetansar og i visse tilfelle kjønn (Mjør, Birkeland og Risa: s.28).

I eit kapittel om barnelitteratur i *Litterær Analyse en innføring*, viser Harald Bache-Wiig og Silje Hernæs Linhart til den amerikanske barnelitteraturforskeren Nodelman, som hevdar at det ikkje er mogleg å lese som det barnet ein eingong var fordi ein vil ha tolka det barnet ein var i lyset av ettertida (Bache-Wiig og Linhart s.193). Dette vil eg seie meg samd i, men eg ser ikkje på dette som eit problem som må løysast, heller ei sanning som må anerkjennast. Kanskje kjem ein lenger med Iser sit omgrep om den implisitte lesaren, slik. Mjør, Birkeland og Risa brukar det:

Teksten tilbyr lesaren ei lesarrolle, og samspelet mellom lesarrolle og faktisk lesar kan karakteriserast slik: *Meininga* i ein tekst oppstår i ei spenning mellom den leserrolla teksten tilbyr og erfaringane og interessene til den verkelege lesaren. Barnelitteratur er litteratur som impliserer barn som lesar. Skjønnlitteratur for vaksne impliserer ikkje barn på same måte, barn kan oppleve denne som utilgjengeleg og uinteressant, slik at den meningsskapande prosessen ikkje kjem i gang (Mjør, Birkeland og Risa: s.31).

Skjønnlitteratur for vaksne er altså utilgjengeleg for barn fordi den ikkje har ein implisitt barnleg lesar. Dersom ein snur på dette ser ein likevel at vaksne lesar barnebøker, altså er det ikkje naudsynt for ein vaksen lesar å ha ein vaksen implisitt lesar for å skape mening i verket.

Eg vil seie meg samd i Nodelman om at ein ikkje kan lese som det barnet ein var, samstundes er vårt minne om ein levd barndom viktig når vi les barnelitteratur. Teksten tilbyr ei lesarrolle, i barnelitteraturen er dette då ein barnelesar. Meininga oppstår i spennet mellom den implisitte barnelesaren og forståingshorisonten til den vaksne lesaren, og minnet om ein levd barndom er ein del av denne forståingshorisonten. Meininga som då vert skapt i verket vil dermed variere ut i frå om det er eit barn eller ein vaksen som les. Dette treng likevel ikkje være problematisk då den skapte meininga vil variere ut i frå erfaringar og interessene lesaren har. Denne typen lesing vil til ei viss grad verte subjektiv uansett.

Det er på grunnlag av dette at eg vil behandle barnelitteraturen på ein relativt lik måte som litteratur for vaksne. Forskjellen er at eg anerkjenner at ein sentral del av min forståingshorisont i møte med desse bøkene er minnet mitt om ein levd barndom. Når ein då bær med seg dette minnet inn i barnebøkene vil både teksten og minnet endre seg. I møtet med Glimmerdalen er minnet om barndomen endelause kjelketurar, klatring i treda og skrubbsår på knea. Når ein les *Monstertanta* vil ein heller hugse korleis det er å kjenne seg liten og misforstått. Det kan seiast at ei god barnebok kan endre på korleis du opplever din eigen barndom, og lesinga og tolkinga av desse verka kan dermed verte subjektiv.

Eg ville undersøke kva som gjorde Tonje spesiell, og om ein kunne finne andre, liknande tøffe jenter. Difor vil eg først analysere *Tonje Glimmerdal*, med fokus på forteljar og forteljarteknikk, rolla naturen spelar i romanen, språk, og Tonje sit samspel med andre sentrale karakterar og samspel med Glimmerdalen. I mitt arbeid med desse romanane fann eg at ikkje alle jentene var tøffe. Difor har eg fordelt desse romanane i to kapittel, eit med tøffe jenter og eit med ikkje tøffe jenter. Eg kjem til å leite etter fart og sjølvtilitt i samtlege romanar, og sjå om ein kan finne likskapar og skilnadar i representasjonen av desse to omgrepa, naturskildringar og forteljarteknikk. Til slutt vil eg samanlikne nokre av funna i dei ulike romanane med kvarandre og prøve å dra paralellar for å finne ut kva som skal til for å skape ei truverdig tøff jente.

2 Analyse av Maria Parr, *Tonje Glimmerdal* (2009)

Samandrag av handlinga

Tonje er det einaste barnet i Glimmerdalen. Ho bur saman med far sin på gard, medan mor hennar jobbar ute ved havet. Gunnvald er 74 år og er både gudfaren og bestevennen til Tonje. Det største problemet i Glimmerdalen er Klaus Hagen som driv ein Helsecamping i bygda. Hagen hatar barn, særleg bråkete barn som Tonje. Alt forandrar seg den dagen Gunnvald bryt lårhalsen i ei kaffikjelulykke. Gunnvald, som har frykteleg legeskrekk, trur sjølvst at han kjem til å døy, og sender med Tonje eit brev som ho lovar å poste. Brevet var til Heidi, dottera til Gunnvald som Tonje ikkje visste fanst. Heidi vaks opp i Glimmerdalen, men har budd i Tyskland med mor si heilt til no. Ho kjem attende til Glimmerdalen fordi Gunnvald har gitt henne garden, og no vil ho selje den til Klaus Hagen. Tonje gjer alt ho kan for å stoppe salet. Til slutt vert ho vener med Heidi, Heidi og Gunnvald gjenopprettar kontakta med kvarandre og Klaus Hagen flyttar etter at Heidi kjøper campingen hans.

Forteljarteknikk

Eg skal i følgjande sjå på kva som skal til for å skape ei truverdig tøff jente i *Tonje Glimmerdal*. Eg vil diskutere språk, forteljarteknikk og Glimmerdalen då dette er noko av det viktigaste i denne boka som skapar Tonje og gjer ho til ein tøff og truverdig karakter for lesaren. Det vil likevel være viktig å poengtere innleiingsvis at eg her skil på «truverdig» og «realistisk». Som eg skal kome nærmare inn på seinare, er både Glimmerdalen, folka ein møter der, samt hovuddelen av handlinga, realistisk i den forstand at det godt kunne hendt. Der er ingen overnaturlige element i denne boka, og omgjevnadar samt karakterane ein møter er skildra svært nyansert, kanskje meir enn det ein forventar å finne i ei barnebok; ingen er berre snille eller berre slemme. Alle har sine begrensningar og gode sider. Når det er sagt, er forteljarinstansen, ordvala og teknikken med på å byggje Tonje og Glimmerdalen så mykje opp at det bevegar seg bort frå det realistiske og mot det fantastiske. På denne måten kan eg ikkje hevde at Tonje er ein realistisk karakter, men i aller høgaste grad ein truverdig ein.

Heilt i byrjinga av boka, før kapittel ein, vert vi teke med på ein tur gjennom Glimmerdalen. Forteljaren snakkar direkte til lesaren «Om du går av båten nede ved kaia, då kjenner du vinden frå dalen med ein gong.» Vidare vert det skildra luktene, terrenget og folka som bur der, etter kvart som vi vert teke med høgare og lengre inn i Glimmerdalen. Det er her lesaren først får høyre om Tonje, men første gangen er ho ikkje namngitt. Forteljaren fører oss fram til ein campingplass, men rådar oss til å ikkje gå inn då eigaren er så sur. Det er her Tonje kjem inn for første gang.

Han har ikkje humor, og han likar ikkje barn, særleg dersom dei lagar høge lydar. Og dersom dei har knust ruta i ei av campinghyttene hans med sprettert ein gong, sjølv om det ikkje var med vilje, då synest han dei er verre enn alt anna (det barnet som har knust ei av rutene med sprettert, er ikkje særleg begeistra for Klaus Hagen heller, når sant skal seiast. Det hender ho ligg vaken om kvelden og vurderer å knuse ei til.) (Parr: s.12).

Vi held fram på ferda opp gjennom dalen til vi kjem til den siste garden opp under fjella, og får vite at dette er Tonje og familien hennar sin gard. «Og no er du altså i Glimmerdalen. Velkomen skal du vere.»

Det første vi kan legge merke til er at i det som er ein guida tur gjennom Glimmerdalen for å invitere lesaren inn, der alt er svært kortfatta og relativt nøkternt, smyg forteljaren inn ei anekdote om det som skal vise seg å være Tonje. Allereie før boka tek til er Tonje sagnomsust. Vidare ser vi at heile campingplassen samt Klaus Hagen først vert definert for lesaren utifrå Tonje sine refleksjonar om ei enkelthending. Dette vil seie at vi ser Glimmerdalen gjennom hennar auge, sjølv om Tonje på ingen måte er forteljaren. Vi har ein fri allvitande tredjepersonsforteljar. Likevel får ein, slik som i utdraget ovanfor, kjensla av at Glimmerdalen lesaren får presentert er Glimmerdalen slik Tonje ser den. Dette er som sagt ikkje fordi det er ho som styrer forteljaren, men det er ho som styrer dalen. Det skal ikkje rå nokon tvil om at dette er Tonje sin dal. Dette faktumet vert vidare understreka då denne ferda først er ved sin ende då vi når Tonje og familien hennar sin gard. Ein kunne ønska velkomen til Glimmerdalen når ein gjekk av båten, og på enden av turen konkludert med at "No har du sett Glimmerdalen". Likevel er det heilt i enden av turen, då ein når Tonje, at ein vert ønska velkomen. Det vil seie at ein ikkje er i Glimmerdalen før ein er med Tonje. Det er altså der den ordentlege reisa tek til, og det er også først der romanen startar med kapittel ein.

Som nemnd innleiingsvis er det i *Tonje Glimmerdal* naudsynt å sjå på både forteljaren og Glimmerdalen for å forstå på kva måte Tonje er tøff, og korleis denne karakteren vert

skapt. Eg vil difor vise til dei to første avsnitta i kapittel ein, "Der Tonje nesten tek ein salto på ski", då desse sett tonen for romanen.

Det er veldig stille heilt framme i Glimmerdalen kalde ettermiddagar i februar. Elva brusar ikkje, for ho er under isen. Fuglane kvitrar ikkje, for dei har drege til Syden. Ein høyrer ikkje sauene eingong, for dei står inne i fjøsane. Alt er berre kvit snø, mørke graner og store, tause fjell.

Men midt i denne stille vinteren er det ein svart prikk som snart skal lage lyd. Den svarte prikken står oppe ved foten av Vardetind, i enden av eit langt og ganske skeivt skispor. Prikken er Tonje Glimmerdal. Ho har ein far som er bonde i Glimmerdalen og ei mor som er havforskar ute ved havet. Og ho har raude løvekrøller. Til påske vert ho ti år. Det har ho tenkt å feire så det dundrar i fjella (Parr:s.14).

Første avsnitt kan minne om eit slags panoramabilete av Glimmerdalen. Forteljaren står ovanfor handlinga og skodar utover. Det vert skildra kor stille det er samstundes som det vert måla eit idyllisk bilete av dalen. Vi får høyre om eit lite utval av kva som ellers lagar lyd i dalen men som no er taust og ligg i dvale. I andre avsnittet skiftar fokuset til denne svarte prikken, Tonje. Allereie før ho vert ordentleg presentert for lesaren, har ho blitt plassert som ein liten, men merkverdig del av dalen og fjella. Vidare står det at denne prikken snart skal lage lyd. Grunna tittelen på kapittelet anar lesaren kvifor ho snart skal lage lyd, og dette er med på å byggje opp spenninga samt forventninga lesaren har til å endeleg få møte denne karakteren, som berre få sider inn i romanen allereie er sagnomsust.

Så skjer det altså; «Prikken er Tonje Glimmerdal». Heile namnet hennar vert brukt, det er liksom ikkje berre Tonje, det er sjølvaste Tonje Glimmerdal. Sjølv om det ikkje er uvaneleg med slike stadsnamn får ein raskt kjensla av at Tonje *er* Glimmerdalen. Det er trass alt, som ho sjølv påpeikar til stadigheit, hennar dal. Ein kort presentasjon følgjer, der vi får vite kva yrke foreldra hennar har. Om Tonje får vi vite at ho har raude løvekrøllar. Dette kan vise til ein løvemanke, noko eg les som eit symbol på makt og status, og sjølv fargen og krøllane kan ein til assosiere noko vilt. Vidare vert alderen fastslått og at ho har tenkt å feire bursdagen sin «så det dundrar i fjella» (Parr: s.14). Ordvalet her er verdt å merke seg, då det på eit vis er eit frampeik få korleis karakterane i boka, inklusivt Tonje sjølv, definera henne. «Glimmerdalens vesle dunder kallar dei henne» (Parr: s.15). Ho er altså sjølv eit dunder, og bursdagen skal feirast så det dundrar i fjella. Vi forstår raskt at til trass for størrelsen er Tonje eit eksplosivt rabalder av eit menneskje. Ho sjølv samt tinga ho gjer, er storslåtte og kan ikkje oversjåast.

Tonje er det einaste barnet i bygda, så bestevenen hennar er Gunnvald på 74 år. Gunnvald er også gudfaren til Tonje.

Det var modig av mamma og pappa å la ein slik brumlebasse bære henne til dåpen, synest Tonje. Han kunne sleppt henne rett i kyrkjegolvvet med eit klask, om han var i det humøret. Ja, for Gunnvald kan være så vrang somme tider at det er heilt utruleg. Likevel ville mamma og pappa at det skulle være Gunnvald og ingen annan. Dei la Tonje Glimmerdal i dei digre nevene hans, og sidan har han aldri slept henne» (Parr: s.19-20).

Dette er eit enkelt og kraftfullt bilete på vennskapet mellom Tonje og Gunnvald. Dette utdraget er heilt i byrjinga av boka, og det er med på å etablere dette vennskapet, samstundes som det er med på å skildre karakterane. Det viser kor vrang og humørsjuk Gunnvald kan være gjennom ein humoristisk observasjon av eit fantasifullt barn. Likevel vil eg hevde at denne typen formuleringar er det som er med på å byggje opp om «legenda Tonje Glimmerdal», den tøffaste jenta i dalen. Vi får her vite at Gunnvald, avhengig av humøret, kunne slept ein unge rett i kyrkjegolvvet, og at han har digre nevar. Vi veit også at han er ein enorm mann, tidlegare den sterkaste i bygda, og har bustete hår og skjegg. På mange måtar høyrast Gunnvald meir ut som eit troll enn ein mann, noko han ved fleire anledningar vert samanlikna med. Dersom vi ser på siste setning i utdraget ovanfor ser vi at det ikkje er brukt berre «Tonje» eller «barnet», men heile namnet vert brukt. Dei la altså Tonje Glimmerdal i dei digre nevene til denne vrang mannen, «og sidan har han aldri slept henne». Det heile tek ei nesten eventyraktig vending. Vi ser her at sjølv dei enklaste ting og hendingar i livet til Tonje vert skildra som nærmast legendariske.

Korleis karakteren Tonje veks seg så stor, at ho ikkje får plass innanfor bokomslaget

Tonje har to tanter, Eir og Idun. Med jamne mellomrom får vi lese små anekdotar og visdomsord tantene har kome med, for eksempel var det Eir som sa at fart og sjølvtilitt var dei to tinga ein trengde i livet. Når dei for første gong kjem inn i handlinga, vert dei presentert for lesaren gjennom ei historie.

Tonje trur Gud hadde ein god dag då han skapte tantene hennar. – I dag vil eg skape ei overrasking, sa Gud, og så begynte han å lage ei tante. Han laga henne radmager og fregnede [...] Etterpå putta han frykteleg mykje lyd i henne. Han hadde aldri putta så mykje lyd inn i ei tante før, brukar Tonje å tenkje. Gud bestemte at ho skulle like alt som var morosamt, alt som small høgt, og alt som gjekk fort. Då han var ferdig, tok han eit steg tilbake og såg på tanta. Aldri hadde han sett noko liknande. Han var så fornøgd at han bestemte seg for å lage ei til. Så på slutten av dagen hadde Gud to tanter som såg heilt like ut. [...] han måtte heile tida halde eit spesielt auge med desse, trur Tonje[...]og då dei hadde vorte ti år, bestemte Gud seg for å gi tantene ei overrasking. –Og tamtaramtam: Der kom Glimmerdalens vesle dunder, med fregner på knea, seier Tonje dei gongane ho fortel denne historia til tantene. Alt er så fint uttenkt av Gud at ho kunne ikkje ha kome på det betre sjølv, i grunnen (Parr:239-40).

Denne typen forteljingar har to hovudfunksjonar i romanen: vi får her vite mykje om korleis tantene ser ut, kor gamle dei er og korleis dei ter seg. Lesaren får også eit inntrykk av kva forhold Tonje har til tantene. Vi ser også atter ein gong det storslagne i det små, i livet til Tonje Glimmerdal. Ho har ikkje berre to kjekke tanter, ho har ei heil skapingsforteljing. Det vil være relevant her å leggje merke til at denne historia vert formidla til lesaren gjennom forteljaren, men dette er Tonje si historie. Dette vert gjort klart då der står «trur Tonje» og «seier Tonje». Samstundes ser vi også eit skilje mellom forteljaren sine historier og Tonje sine historier, då forteljaren skildrar det realistiske og kvardagslege på ein storslått og oppbyggjande måte, medan Tonje forklarar det kvardagslege med det overnaturlige.

At dette er ei historie Tonje har dikta sjølv er viktig fordi det viser korleis karakteren ser på seg sjølv. I ei forteljing om korleis Gud skapte tantene har Tonje sett av ein heidersplass til seg sjølv; tantene si historie var ikkje komplett før Tonje kom inn i biletet. På same måte såg vi at historia om korleis foreldra hennar valde Gunnvald til gudfar enda med å verte historia om barnet som temma trollet. Forteljinga om tantene endar med at Tonje vert fødd, men her ser vi at Tonje i direkte tale omtalar seg sjølv som Glimmerdalens vesle dunder. Ein kan argumentere for at i direkte tale ville det vore meir naturleg å bruke eit personeleg pronomer, men ved å heller bruke dette kallenamnet får forteljinga brått eit meir storslagent preg. Eg vil difor påstå at det ikkje berre er forteljaren som bygg opp om Tonje, men at karakteren hevdar seg sjølv som helten i historia. Dette vil eg kome attende til seinare.

Som sagt kan vi skilje mellom Tonje sine historie om Tonje Glimmerdal, og forteljaren sine historier om Tonje Glimmerdal. Som vist ovanfor er Tonje sine historier lette å kjenne att, medan forteljaren sine historier, vil eg påstå, er langt meir intrikate. Sjølve romanen er trass alt ei historie om Tonje og er kronologisk fortald. Likevel kjem der brått ein litt annan type historier, av den typen som kunne egna seg som vandrehistorier, ei kjend historie som lesaren nesten får kjensla av at han/ho burde høyrd om frå før. Korleis desse utmerkar seg og kva funksjon dei har skal eg sjå på vidare.

I denne romanen finn vi to forskjellige virkemiddel som skil handlingsforløpet frå dei «kjende historiene»: synoptiske titlar og innslag av eit munnleg forteljarpreg. Etersom romanen er kronologisk fortald og utspeler seg i løpet av nokre månadar i Tonje sitt liv, vil det være naudsynt å ha nokre slike virkemiddel som løftar ein gitt del av teksten over resten. Noko som gjer at lesaren forstår at dette er ekstra spesielt. Det første av desse virkemiddela eg vil sjå på er dei synoptiske titlane til kapitla.

Samtlege kapittel, med få unntak, har fått eit kortfatta samandrag av handlinga til tittel. Nokon av desse titlane er svært trivielle, til dømes «Der Tonje får tre nye venner» eller «Der livet er elendig og Tonje treffer gamle kjende». Lesaren vil difor legge særskild merke til for eksempel kapittel 10 som har tittelen «Der Klaus Hagen går over streken og den kjende historia ‘hugsar du då Tonje Glimmerdal køyrde om bord i hurtigbåten med rattkjelke?’ vert til». Dette er tilsynelatande eit sjølv sagt og banalt eksempel på forteljaren sine historier, ettersom det står eksplisitt i tittelen at kapittelet handlar om då denne historia vart til. Likevel vil eg påstå at det er nett difor dette er eit godt eksempel på korleis forteljaren er med på å byggje opp om Tonje som ei truverdig tøff jente. I staden for å vise lesaren kvifor Tonje Glimmerdal er ei legende, vert vi fortalt dette og det er ikkje opent for diskusjon. Dette er ei kjend historie, og no skal du få høyre om korleis den vart til.

Ekstra spennande vert dette då romanen er skriven i notid. Dette skal i utgangspunktet gje intrykk av at det ein les skjer idet ein les det. Dersom ein ser på tittelen i seg sjølv ser vi at «Der Klaus Hagen går over streken» er skriven i presens. Vidare er navnet på denne kjende historia skriven i anførselsteikn og preteritum. Dette er dermed ikkje berre eit frampeik på kva som kjem til å skjje vidare i kapittelet, men det peikar også utanfor sjølve romanen. Lesaren vert med på korleis denne historia vert til idet den skjer i romanen, samstundes som den allereie er kjend. Det oppstår eit slags tidsparadoks og den kjende historia om då Tonje Glimmerdal køyrde om bord i hurtigbåten med rattkjelke bryt ut frå tidsrommet handlinga er sett til og ein får kjensla av at den manifesterar seg i røynda. Dette vil eg kome attende til seinare.

Før eg ser på den andre typen virkemiddel som skil forteljaren sine historier frå plottet vil eg sjå nærmare på oppbygginga av kapittel 10. innleiingsvis står der «Det finst mange historier om jentene i Glimmerdalen. Særlig om tante Eir og tante Idun. [...] Han liker slett ikkje at folk på butikken fortel historier om døtrene hans. Men det gjer folk. [...] Etter at tantene flytta, har Tonje vorte hovudpersonen i dei fleste» (Parr: s.90). Vi får altså eit innblikk i korleis situasjonen er i dalen og at visse hendingar vert hugsa og haldt i live gjennom ein forteljartradisjon. Neste avsnitt er kort.

Men då Glimmerdalens vesle dunder står opp denne måndagen, veit ho ingenting om at dagen i dag skal verte ein slik historisk dag. Om ein visste det på førehand, så hadde det veil ikkje vorte historier av noko som helst. – Eg går ned på campingplassen! Ropar ho til pappa (Parr: s.90-91).

Her vert kallenavnet brukt i staden for fornamnet. Dette er med på å byggje opp om spenninga, då dette ikkje berre er eit barn, men eit dunder, noko stort og kraftig. Dagen vi har

i vente vert her skildra som historisk. Igjen, konstaterer forteljaren kor stort og viktig det som skjer er. Dette er ikkje opp til lesaren sjølv å bestemme. Den synoptiske tittelen har avslørt handlinga på førehand, men spenninga er der framleis fordi hovudpersonen i hendinga ikkje veit om kva som skal skje, og lesaren ikkje veit korleis dette skal gå føre seg. Ein del av spenninga vert dermed korleis det vi allereie veit skal skje, fortonar seg, og vegen fram dit. I slutten av utdraget ovanfor skiftar fokuset frå det store og historiske til det kvardagslege i den direkte talen. Dette set stemninga for dei komande avsnitta som er ei meir nøktern skildring av handlinga som skal føre opp til den store historia.

Dette fører oss til det andre virkemiddelet som skil handlinga frå desse historiene om Tonje Glimmerdal, det munnlege foteljarpreget. Tonje vil ned til kaia før båten går men har svært kort tid på å kome seg dit. Det er då ho bestemmer seg for å renne ned på kjelke. Avsnittet der ho legg denne planen og avsnittet der ho sett seg på kjelken er skild med eit avsnitt som består av ei enkelt setning: «Og det er no historia begynner» (Parr: s.94). Denne setninga verkar som eit fysisk skilje mellom dei to historiene. Den får sitt eige avsnitt og er svært kort. Dette gjer at lesaren reint visuelt kan sjå at teksten er delt. Denne setninga manglar også skikkeleg setningsstruktur, då den byrjar med «Og». Dette gjev den eit munnleg preg, slik at denne historia vil passe inn i ein munnleg forteljartradisjon. Setninga er kort, og har ingen overflødige ord. Tidlegare har denne hendinga blitt karakterisert med adjektiv som «historisk». Når språket brått vert så enkelt får ein kjensla om at det no er alvor. Samstundes opnar den for ei fortsetning. Lesaren veit at noko stort skal skje, teksten har brukt lang tid på å byggje opp om dette. Den korte setninga markerer at det no er på tide å stålsetje seg, nesten som den vesle «trykklyden» vognene lagar i ei berg-og dalbane før dei bevegar seg mot stupet.

Vi har no sett at i *Tonje Glimmerdal* er forteljaren ein svært viktig faktor for å skape ein truverdig tøff jente. Først sår den eit rykte om Tonje utan å avsløre kven ho er, slik at ho på eit vis er kjend for lesaren allereie før ho dukkar opp i sjølve handlinga. Samstundes får vi etablert hennar status i dalen. Deretter får vi høyre historiene til Tonje, der karakteren sjølv krev sin plass og etablerer seg sjølv som noko stort og eit naturleg midtpunkt. Denne stillinga vert bekrefte då forteljaren konstruerer «kjende historier» om Tonje Glimmerdal som med språklege verkemiddel gjev lesaren kjensla av at desse historiene eksisterer utanfor verket. På denne måten veks karakteren Tonje seg større, tøffare og meir truverdig fordi lesaren på eit vis har høyrd om Tonje gjennom så mange forskjellige instansar.

Tonje, natur og Glimmerdalen

Ein kan ikkje diskutere Tonje utan å diskutere Glimmerdalen. Som nemnd tidlegare *er* Tonje Glimmerdalen. Det ligg allereie latent i namnet hennar. Med dette meiner eg at Tonje er eit produkt av Glimmerdalen samstundes som ho er Glimmerdalen lekamleggjort. «Smeltevatnet fløymer nedover fjellssidene, og Glimmerdalselva buldrar songen sin i djupe, dirrande tonar. Tonje har sovna og vakna til dei tonane heile livet. Elvelydane er nesten som pusten hennar eller noko anna som berre er der» (Parr:167). Slike naturskildringar er det mange av i boka. Til forskjell frå ein by, der alt er menneskeskapt og menneska utgjer byen, er det naturen som er mest tilstadeværande i denne dalen. I så stor grad at den har blitt ein del av Tonje, eller ho ein del av den. Det vil dermed verte viktig å sjå på forholdet mellom Tonje og naturen.

Tonje og far hennar bur på gard, det same gjer Gunnvald. Ein kan seie at Tonje er ei typisk «gardstaus», og dette har nok vore med på å forme karakteren Tonje og hennar forhold til naturen i stor grad. Om sauane til Gunnvald vert det sagt at «[...] men det er alltid styr med sauene til Gunnvald. Dei rømmer og dei dør og dei et opp tulipanane til Sally» (Parr: s.19). At dyra dør er altså «styr», ikkje tragedie. Dette viser at ho har fått eit naturleg forhold til liv og død. Tonje har vore med tantene på jakt, og dei har skote ein hjort. Tonje tenkjer på det fine livet hjorten har hatt og vert trist, før tante Eir jublar over at det vert hjortegryte hjå Gunnvald i lang tid framover. Vi ser her at Tonje har respekt for alt liv, og at det er trist å skulle skyte ein hjort. Samstundes er dette er ein del av bygdeoppveksten, barnet får eit naturleg forhold til kvar maten kjem frå, og ho vert viss om sin plass i næringskjeda. Desse karakterane lev altså i stor grad i symbiose med naturen.

Glimmerdalen vert skildra med jamne mellomrom i romanen. Det ein kan leggje merke til er at husa og det menneskeskapte er i svært lita grad skildra, med unntak av garden til Tonje og garden til Gunnvald der det er relevant. Det som oftast vert skildra er lydane av elva og dyra, luktene og været. Oftast er dette skildra av forteljaren, som til eksempel «ein surklande vårdag» og liknande, eller desse «panoramabileta» som sitert tidlegare. Eg vil no ta føre meg ei naturskildring som er malt ut i frå Tonje sitt perspektiv.

Ho kjenner alle steinar og krokar nede ved elva. Ho veit kva tre som er gode å klatre i. Og ho kan namnet på kvar einaste fjelltopp som ligg i ein krans kring hovudet hennar. [...] Vardetind, det er høgste fjellet. I den bratte sida tett under toppen finst eit ørnereir. Og så er det Glimmerhornet, det er fjellet sola står over når klokka er tolv. Der kan det gå snøras om vinteren. Nakken, det er det vesle fjellet rett bak garden til Gunnvald. [...] Og så er det Storenuten, det mørke fjellet som kastar skugge innover dalen om kveldane. –Fjella mine, mumlar Tonje (Parr:44-45).

Det vi ser her er at då forteljaren sine skildringar er omfattande, alt er sett «ovanifrå», er Tonje sine skildringar metta med ein annan type kunnskap. Ho *ser* ikkje berre dalen, ho *kjenner* den. Den første delen av denne skildringa handlar om nytteverdi i form av leik, det er dei små tinga i Glimmerdalen. Deretter flyttar synet seg oppover til fjella. Denne kunnskapen har ein heilt annan nytteverdi, ho kjenner fjella fordi ho må. Ho veit kvar ørnereiret er, ho kan sjå kva klokka er utifrå kvar sola står i forhold til fjella og ho veit kvar det går snøskred. Fjella er store og går som ein vernande krans rundt Glimmerdalen, samstundes som dei er farlege. Skal ein bu i Glimmerdalen må ein kjenne fjella, då ein for eksempel må vite kvar snøskreda går i forhold til kvar ein kan byggje hus. Etter denne skildringa av dei enorme natrkreftene fjella famnar, kjem det fram at Tonje på tross av dette kjenner slektskap til dei: «Fjella mine».

I romanen er der ein kamp om Glimmerdalen. På den eine sida finn vi Tonje som ser på dalen som sin, og på den andre sida har vi Klaus Hagen som skal drive Noregs stillaste helsecamping der. Denne konflikta går att gjennom heile romanen, der Hagen ikkje anerkjenner Tonje og konsekvent kallar henne Trulte. Hagen har stor kapital og all rett til å drive bedrifta si der han vil. Likevel kan vi sjå at dette var ein kamp han ikkje kunne vinne. Den Glimmerdalen som vert skapt for oss med elva og trea og alle nedoverbakkane er skapt for å renne, klatre og syngje i. Det viktigaste for Hagen er at det skal være stille, og han anklagar ofte Tonje for å bråke for mykje. Det vi ser, er at Glimmerdalen kan ikkje være stille.

Det finst ein tone i Glimmerdalen. Om du lyttar nøye, så høyrer du det. Det er elva som durar. Det er vinden som får granene til å suse og fjella til å sukke. Det er fuglar også. Og somme tider, om du er heldig, så er det meir enn det. Somme tider blandar det seg inn tonar frå ei raudhåra jente som syng, eller frå eit gamalt troll som spelar fele (Parr: s.229).

Lyden er der altså heile tida, og Tonje er ein naturleg del av dette lydbilete fordi ho ikkje kan skiljast frå Glimmerdalen. Hagen måtte altså tape denne kampen, og då han gjer det seier han «Veit du kor dritlei eg er denne Glimmerdalen din no?» (Parr: s.261). Det vi ser her er at då han taper «kampen om Glimmerdalen», må han anerkjenne Tonje. I løpet av denne samtalen kalla han ho ikkje for Trulte, som han ellers har gjort, og han anerkjenner at det er hennar dal.

Besjeling av naturen vert ofte brukt i boka, noko eg vil hevde er eit virkemiddel som skaper eit tettare band mellom jenta og naturen. Då Tonje er ute og går langs elva, får ho auge på Heidi, og bestemmer seg for å følgje etter henne. «Vardetind og Glimmerhornet er dei einaste som ser dei to daljentene, ei stor og ei lita [...] Ho med lånt jakke og grønt skjerf, må dei bruke ei stund på å kjenne att. Då fjella skjønar at det er Heidi, då smiler dei til kvarandre,

for henne hugsar dei godt. Men dei seier ingenting» (Parr: s.170). Dette er det tydlegaste, og kanskje beste eksempelet på besjeling i boka. På dette stadiet i boka er karakteren Heidi krass og relativt usympatisk. Fjella er kloke og gamle. Dei har sett alt som er i Glimmerdalen, og vakar over den. Når dei smiler og seier at dei kjenner Heidi godt, endrar lesaren sitt syn på Heidi seg. Der oppstår eit fellesskap mellom ho og Tonje på eit vis, då dei er begge daljenter, ei lita og ei stor. Slik vert naturen i Glimmerdalen brukt som eit frampeik på kva Tonje seinare kjem til å forstå og føle, for om dalen er glad i Heidi, vil Tonje også verte det.

Språk, Nynorsk og dialekt som byggjeklossar

Eg vil her trekke inn rolla nynorsken har i boka. Språket er på generell basis svært levande, mykje grunna ord og vendingar på dialekt, til dømes «gammal gnaur». Dialektbruken tilbyr for det første eit enormt utval av fine ord og uttrykk, då kanskje særleg kraftuttrykk, som kan brukast i ei barnebok. Den største fordelen er likevel at ei slik dialekt gjerne vil gje konnotasjonar til bygdenoreg, og nynorsken er den beste målforma for å uttrykke ei slik vestlandsdialekt. Ein kan dermed seie at berre med målform og dialektbruk aleine er ein stor del av Glimmerdalen skapt.

Kraftuttrykka er som sagt med på å gjere språket meir spennande, men eg vil her sjå på korleis dei er med på i byggje opp Glimmerdalen. Mange av kraftuttrykka som er brukt, til dømes «gammal gnaur/ staur» eller «piskan toll», er vanlege kraftuttrykk på Sunnmøre. Dersom ein har kunnskap til denne dialekta, vert altså biletet av ei typisk sunnmørsbygd danna for lesaren berre med eit enkelt ord. Lesaren treng likevel ikkje ha god dialektkunnskap for å oppnå denne effekten. Ta for eksempel «Hersens elendige jurbetente helsecamping». «Jurbetent» er ikkje eit vanleg skjellsord, og det er noko veldig bondsk over det. Det er her nynorsken kjem inn. Nynorsken er ikkje berre den beste målforma å formidle denne dialekta på, men fordi den er den minst brukte målforma, vil lesaren ha visse konnotasjonar til den. Ein finn flest nynorskkommuner på vestlandet, og slik navigerar «jurbetente» lesaren raskt til eit bondelandskap på vestlandet.

Tonje og Gunnvald har eit prosjekt gåande om å lage verdas beste kjelke. «Dei skal lage ein modell som er like stabil som ei ferje, rask som ein motorsykkel og like vakker som den døde farmora til Gunnvald» (Parr: s.28). Her skal ein eigentleg berre få vite kor bra kjelkar dei skal lage. Måten den vert skildra på derimot, er eit eksempel på korleis språket er

med på å skape Glimmerdalen og dermed Tonje. Ei ferje er svært stabil, men ein kunne like gjerne brukt eit anna bilete. Ferjene er blant det viktigaste framkomstmiddelet for folk som bur i slike vestlandsbygder, og vil difor i Glimmerdalen være eit naturleg bilete på stabilitet. Dette bilete hadde ikkje fungert i ei bok som var sett til innlandet for eksempel. Ei død bestemor er ikkje ein vanleg målestokk for skjønnheit, og vert difor komisk. Kor vakker denne bestemora var, går likevel igjen i boka. I ein generasjonsbolig slik som Gunnvald sin, vil det antakeleg henge gamle bilete av slektningar, og skjønnheita til den døde farmora vil difor være meir tilstadeværande. Dette bilete er også med på å byggje opp samfunnet i Glimmerdalen. Etersom det er så få folk som bur der, kjenner alle kvarandre, og det gjeng raskt rykter og skrøner om alt mogleg. Denne farmora var da så vakker at det gjekk gjetord om henne i årevis framover. Ein kan også tenkje seg at noko liknande kjem til å bli sagt om Tonje, den tøffaste ungen bygda hadde sett på lenge, og Glimmerdalens vesle dunder. Slike setningar inviterer også lesaren inn i Glimmerdalen, då vi får eit innblikk i historia til dalen, så vel som sjargongen som vert brukt der.

Intertekstualitet

Eg vil no kome litt attende til dei synoptiske titlane. Som nemnd ovanfor har dei blitt brukt til å gi kjensla av at Tonje vert sendt ut i frå romanformatet og ut i røynda. Vi har også sett på korleis forteljaren har etablert Glimmerdalen, og nærmast plassert den på kartet. Dette er virkemiddel vi kan finne att i Cervantes' *Don Quijote*. Vi ser særleg likskapar mellom dei synoptiske titlane. Kapittel tretten i *Don Quijote* heiter «Der slutten på historien om hyrdinnen Marcela fortelles, saman med andre hendelser». Kapittel 23 i *Tonje Glimmerdal* heiter «Der Tonje får høyre slutten på boka og Heidi fortel mange ting». Dette er ikkje det einaste eksempelet på intertekstualitet. Boka som er nemnd i kapittel 23 er *Heidi* av Johanna Spyri. Historia til Heidi som vi treff i *Tonje Glimmerdal*, er lagt tett opp til plottet i *Heidi*. Vi kan også sjå mange likskapar med *Ronja Røverdatter*. Dette vert meir eksplisitt då Heidi vert skildra som ei enorm Ronja Røverdatter.

Denne intertekstualiteten der romanen på eit vis samanliknar seg sjølv med kjende verk, i kombinasjon med at ein etter å ha lest boka får ein kjensla av at historiene om Tonje Glimmerdal allereie er kjende, gjer at romanen skriv seg sjølv inn i romanhistoria. Denne romanen ber ikkje om bekrefting, den tek det sjølv. Det same kan seiast om Tonje. Hovudkonflikta er ei voksenkonflikt, som dei må ordne opp i sjølv. Tonje hjelp, men til

sjuande og sist er konflikta ikkje heilt løyst, resten er opp til dei vaksne. Den siste replikken til Tonje er «Kva skulle dei gjort utan meg?» (Parr:281). Vi har altså sett at Tonje kjenner sine begrensningar, men gjev alt ho har og prøver likevel. Der er visse ting ein treng hjelp til, og nokre ting er dei vaksne sin jobb å ordne opp i. Samstundes, når alt kjem til alt, hevdar ho seg sjølv som helten i si eiga historie.

Ein tøff karakter i samspel med andre

Vi har tidlegare sett korleis forteljaren, forteljarteknikk og språk kan være med på å skape ein truverdig karakter. Eg vil her heller fokusere på kva måte jenta er tøff på. Det vil då være naudsynt å sjå på handlinga i romanen, og eg vil særskild fokusere på Tonje sitt forhold til dei mest sentrale vaksenkarakterane, då dette viser ulike sider av Tonje, og korleis ho er tøff.

Tonje i heimen

Far til Tonje har ei relativt lita rolle i romanen, men han er der heile tida i bakgrunnen. Han er i første omgang ein omsorgsperson. Far opptrer om lag berre i heimen eller i fjøset, og er med andre ord den som opprettheld heimen. Han lagar joikaboller når Tonje er lei seg, og han og Måsegeir diskar opp med kveldsmat på slutten av dagen. Likevel kjenner Tonje eit behov for å ta vare på han, til eksempel når ho vil hjelpe med lamminga slik han skal få kvile. Ein får kjensla av at Tonje og far hennar er eit lag, «Dersom ein er bonde i Glimmerdalen, slik som pappa og Tonje[...]» (Parr: s.46). Far er ein god omsorgsperson, men ikkje ein rollemodell i same grad som tantene. Ein kan også leggje merke til at det er Gunnvald ho søker til dersom ho har eit problem, til eksempel då ho har sloss. Dette trur eg likevel ikkje kan lesast som eit distansert forhold til far eller nokon manglar i heimen, det viser heller til at Tonje er svært sjølvstendig. Far representerer her heimen, og Tonje søker ut. Den viktigaste funksjonen til far er at han viser stor tillit til Tonje og dermed gjev henne mykje fridom. «Eg slepper henne ut om morgonen og håper ho kjem att til kvelden[...]» (Parr: s.15). Den viktigaste faktoren som gjer Tonje til ei tøff jente er at ho er ein «uteunge», og det er dette far gjer mogleg.

Mora til Tonje er havforskar, og er dermed borte mesteparten av tida. Dette fråværet er ikkje ønskeleg, men naudsynt, og det vert aldri kritisert at mor ikkje er heime, heller ikkje frå Tonje. «Dersom ein skal lære ting om havet, så må ein vere ved havet, elles nyttar det ikkje»

(Parr:s.46). Samanlikna med andre konflikhtar og hendingar i romanen er Tonje sit sagn etter mora relativt lite omtalt og ligg meir mellom linjene. Det er for det meste framstilt som eit sagn, ikkje ein mangel eller ei sorg. Innimellom slår denne «fasaden» sprekker og ein får innblikk i ein vondare situasjon der fråværet av mor verkar meir som eit tap og ei sorg. Når Tonje først møter mor til Ole og Bror står det «Av og til treffer ein eit menneske som ein likar med ein einaste gong. Denne mora er ei slik [...] smiler ho så det vert varmt i kjøkkenet. [...]Brått saknar Tonje si eiga mor så det verker i magen. Ho får nesten lyst til sette seg tett inntil denne framande dama med dei snille auga og kjenne korleis det er» (Parr: s.87). Det vi ser her, er ikkje berre saknet etter eiga mor, men trongen til ein morsfigur og eit behov for varme og omsorg.

Forholdet til mor kan belyse fleire sider ved Tonje, og på eit vis svare på fleire spørsmål rundt kvifor, og korleis Tonje er tøff. Ein kan hevde at Tonje er tøff fordi ho måtte bli tøff. Mellom alt det fantastiske og forunderlege som skjer i Glimmerdalen vert det skildra ei einsemd som naturleg følgjer med å være det einaste barnet i dalen og samstundes ha ein fråverande forelder. Tonje hadde dermed ingen val, ho måtte bli tøff eller visne. Mor sit fråvær er viktig, men det kan seiast at ein må være forsiktig med å leggje for mykje vekt på dette. Problemet vert då at for å skape ei *truverdig* tøff jente må ein tvinge henne til å bli tøff. Dette er ein konklusjon ein ikkje kan godta då ein må redusere Tonje Glimmerdal både som karakter og roman for å få den til å passe.

Forholdet til mor kan altså ikkje grunngi kvifor jenta er tøff, men korleis.

«Tonje er egentleg ei ganske modig jente. Det er ikkje mange ting ho er redd for. Ikkje er ho redd for spøkelse, for dei trur ho ikkje på. Ikkje er ho redd for å vere aleine, for det er ho så vant med. Ikkje er ho redd for høgder, for mørket, for framande, for fart, for vatn, for eld, for edderkoppar, for mus eller for torevêr.» (Parr: s.134)

Midt i denne oppramsinga over alt Tonje ikkje er redd for kjem det vesle, såre stikket om at ho er så vand med å være aleine. Dette er ikkje ei kjensle eit så ungt barn skal ha, og det viser ei einsemd og saknet etter to tilstadeverandes foreldre. Det vi ser i dette utdraget er at ei kjensle av einsemd og håpløyse er snudd til ei kjensle av mot. Jenta er altså ikkje tøff som eit resultat av ein tvungen situasjon, men ho er tøff på den måten at ho sjølv tek laster og snur dei om til dygder. Det same såg vi i kjelkerennet ned til hurtigbåten. Tonje tok kjenslene av håpløyse og frustrasjon og brukte dei som motivasjon til mot og handling.

Gunnvald er bestevennen til Tonje samstundes som han er ein trygg vaksen, som gjev henne omsorg, heimelaga saft, oppmuntrar til kjelkerenning, og plastrar sår når det trengs.

Han og Tonje lev på eit vis i symbiose, han treng henne like mykje som ho treng han. Vi får vite at etter at Heidi flytta, endra Gunnvald seg og heldt på å svinne heilt hen. Det var då mor til Tonje sa at Gunnvald treng nokon å verte glad i igjen, og gjorde han til gudfar. Tonje har altså kjent Gunnvald heile livet, og det vart dermed eit sjokk då ho fekk forklart kva som skjedde mellom han og Heidi. I første omgang fordømmer ho Heidi for å ha reist i frå Gunnvald. Det er først etter å ha snakka med Nils at ho forstår at det er Gunnvald som har svikta. Dette endrar Tonje sitt syn på Gunnvald, og ho distanserer seg i frå han. I kapittel 25, «Der Tonje møter ein gammal mann», besøkjer ho Gunnvald og tør å ta konflikta med han.

Vi ser i dette kapittelet at den vaksne mannen forsøker å rettferdiggjere sine handlingar. Tonje er knallhard og godtek ikkje forklaringane og hevdar at han har handla feil. «Du veit ikkje korleis det var, Tonje. Eg har brukt alle desse åra på å gløyme at ho fanst [...]» (Parr: s.223) seier Gunnvald. Dette er ein slags hersketeknikk. Han nyttar sin autoritet for å undergrave Tonje si forståingsevne for å forsvare seg sjølv. Dette tolererer ikkje Tonje og avbryt «Det er ikkje lov å tenkje slik! Ropar Tonje. –Viss ein er pappa, så er ein pappa heile tida! Det går ikkje ann å slutte med det sjølv om det skjer dumme ting»(Parr: s.223). Tonje let seg ikkje styre av Gunnvald. Ho tenkjer sjølvstendig og ytrar fryktlaust egne meiningar. På denne måten viser Tonje sitt forhold til Gunnvald ein av dei viktigaste måtane Tonje er tøff på. Det er viktig å vise at dei har hatt eit langvarig og godt venskap. Konflikta mellom dei to vert dermed enda sårare, og fordi Gunnvald har vore ein vaksen og dermed ein autoritetsfigur for henne heile livet, krev det enda meir mot av Tonje for å tenkje sjølvstendig og ytre meiningar som er i strid med Gunnvald sine ønskjer.

Tonje i Glimmerdalen

Etter Tonje er Heidi den viktigaste karakteren i *Tonje Glimmerdal*, til trass for at karakteren først dukkar opp om lag halvvegs ut i romanen. Vi kan sjå likskapar i korleis karakterane Heidi og Tonje vert framstilt frå eit forteljarperspektiv, og på mange måtar er romanen bygd opp til å handle om Heidi. Boka er delt inn i tre delar; «Brevet», «Heidi» og «musikken». Brevet viser til brevet Gunnvald får som handlar om Heidi. I byrjinga veit ikkje lesaren kven brevet er i frå eller kva det handlar om. Lesaren vert allereie her nyfiken. Delen «Heidi» viser eksplisitt at det er henne det skal handle om. Den siste delen er «Musikken». Musikk har vert eit gjennomgåande tema i romanen, men det var Heidi som kom med mirakelmusikken, og scena der ho spelar i hola bak fossen er kanskje den som gjev sterkast inntrykk.

Før kvar av desse delane er der ein kort tekst skriva i kursiv der lesaren vert tiltalt direkte. Eg vil sjå nærmare på teksten som står før delen «Heidi».

Det finst ein hemmeleg stad i Glimmerdalen. Du må følgje elva framover, frå garden til Gunnvald og heilt fram til Glimmerdalssetra og enda litt lenger. Men den hemmelege staden er umogleg å finne dersom du ikkje veit kvar den er. Og det er det ingen i Glimmerdalen som veit. Ikkje ein gong Tonje. Ingen har vore på akkurat denne staden på nesten tretti år. Og i ein by, langt borte frå Glimmerdalen, har nokon lengta til den hemmelige staden, kvar dag hele denne tida (Parr: s.105).

På same måte som med Tonje vert det satt ut eit slags rykte om Heidi før vi treff henne. Det er også ei fin skildring av det nesten magiske i Glimmerdalen, og Heidi sin gode kjennskap til den. Det ein kan bite seg merke i her er at det vert presisert at ikkje ein gong Tonje kjenner til denne staden i hennar eigen dal. Heidi sitt forhold til dalen vert på denne måten forsterka.

Det er ikkje berre måten forteljaren behandlar Heidi og Tonje på som er lik, vi ser også at Heidi og Tonje sine historier speglar kvarandre. Heidi vaks også opp i Glimmerdalen. Ho budde med far sin, Gunnvald, og faren til Tonje var bestevennen hennar. Heidi er også einebarn og mor hennar var ikkje til stades grunna jobb. Skilnaden på dei to er hovudsakeleg alder, og at Heidi vart fjerna frå Glimmerdalen. Det kan difor seiast at Heidi på mange måtar er ei duplisering av karakteren Tonje. Dette er med på å forsterke Tonje, samstundes som det kan kaste lys på fleire sider ved Tonje, då Heidi til ei viss grad kan lesast som ei forlenging av Tonje.

Eg vil no kort sjå på forholdet mellom dei to karakterane. Då Heidi først vert presentert, er ho klart antagonist i historia. Dette i seg sjølv er interessant. Klaus Hagen har vore i bygda lenge, Tonje likar han ikkje men ho har lært seg å handtere han på eit vis; ho konstatera ganske enkelt at det er hennar dal og «bryr seg ikkje om kva han seier». Det er først når Heidi kjem til dalen, at situasjonen vert farleg. Tonje ser i Heidi ei sterk og harmful kvinne som er like sta som henne sjølv, men med heilt andre verdiar. Dette er langt farlegare enn griske Hagen.

Forholdet mellom Tonje og Heidi endrar seg i kapittelet «Der Tonje og Heidi utkjempar ein stillingskrig som ikkje eingong Klaus Hagen greier å forstyrre». Her er det fleire ting ein må ta tak i. For det første trur eg «stillingskrig» her kan lesast på to måtar. Den første er i den tradisjonelle forstand. *Store norske leksikon* definerer stillingskrig som ei stridsform som oppstår når kjempande herrar har inntatt stillingar overfor kvarandre, gravd seg ned og makter ikkje å drive motstandaren ut av den valde stillinga. Det er nett dette som skjer i dette kapittelet. Tonje sit på trappa med ein hundekvalp og nektar å flytte seg før Heidi

opnar døra, medan Heidi sit inne og nektar å sleppe Tonje inn. Heidi vil gjere forretningar med Hagen, og det hadde vore gunstig for denne avtalen om ho opna døra slik dei kunne snakka saman, men dersom ho gjorde det ville Tonje vinne stillingskrigen. Som nemnt tidlegare, er Heidi ein større trussel for Tonje enn Hagen. Det vi ser her er at Heidi nedprioritera Hagen til fordel for Tonje. Med andre ord er det viktigare for Heidi å vinne stillingskrigen mot Tonje enn å drive forretningar med Hagen. Det ein her må være visse om er at tilsynelatande handlar denne krigen om Glimmerdalen i den forstand at Heidi vil selje garden til Hagen, noko Tonje vil forhindre. Heidi har ein gard ho vil selje, og Hagen har kapital til å kjøpe garden. Heidi kunne med andre ord opna døra for Hagen, seld garden og vinne krigen. Ved å ignorere Hagen og heller utkjempe dette slaget mot Tonje, handlar brått denne krigen om noko helt anna, noko som bringer meg til den andre måten å lese «stillingskrig» på.

Den andre og mogleg den meir riktige måten å lese «stillingskrig» på, er at det er ein krig om karakterane si stilling i Glimmerdalen, ein maktkamp der pengar og forretning ikkje har nokon plass. Som nemnd tidlegare ser ein sakte men sikkert likskapen mellom Tonje og Heidi. Begge har ei mor som jobbar borte og ein far i Glimmerdalen. Dei har på mange vis hatt den same oppveksten, men Tonje fekk bli værande i Glimmerdalen. Ein kan gå ut i frå at for tretti år sidan var det Heidi som var Glimmerdalens vesle dunder. Ho er den einaste som veit om den hemmelege plassen bak fossen, ho hadde far til Tonje som besteven og Gunnvald til far. Då ho kjem attende til Glimmerdalen, har Tonje teke over både far, bestevenn og sjølve dalen. For Tonje derimot, som ikkje ein gong visste at Heidi eksisterte, er Heidi ein framand som trenger seg inn i hennar dal og vil forandre den. Denne stillingskrigen kan dermed lesast som at Heidi utfordrar Tonje for å ta tilbake stillinga som «Glimmerdalens keisarinne», medan Tonje må forsvare tittelen.

Heidi har levd store delar av livet sitt i ein storby, og når vi først møter henne er ho hard og styrt av økonomisk vinning. Då ho kjem attende til Glimmerdalen søkjer ho attende til naturen, og vi ser ei endring i Heidi. Etter at fjella har gått god for Heidi, ser Tonje at Heidi spring på vatnet. Dette kan lesast som at Heidi går i eitt med naturen. Seinare viser det seg at då ho sprang på vatnet var ho eigentleg på veg inn i ei hule som var gøymd bak fossen. Seinare tek ho med Tonje til denne staden. Dette er første kapittelet i delen «Musikken», som også startar med ein frittstående tekst. Her vert det skildra alle lydane og musikken i Glimmerdalen. Heilt på slutten står det «Og om du er ein av dei som er heilt spesielt heldige,

så kan du av og til høyre noko som ikkje liknar på noko anna. Mirakelmusikk» (Parr: s.229).
Inne i hola tek Heidi opp fela og byrjar å spele.

Heile resten av livet skal Tonje Glimmerdal hugse denne stunda klart som vatn. Kwart einaste sekund skal ligge som ein diamant i minnet hennar. For då Heidi er ferdig å stemme fela til Gunnvald og legg den under haka, då skjer det mest fantastiske Tonje nokon gong har opplevd.

Heidi spelar saman med elva.

Bak dei og over dei og rundt dei ligg dåmen av Glimmerdalselva, og når Heidi dreg bogen over strengane, så blandar tonane seg med elvelyden. Gåsehuda putrar fram på heile kroppen til Tonje. Det er musikk kring heile henne (Parr: s.234).

Felespelet transcenderar til mirakelmusikk, noko så kraftfullt at dei seinare ikkje klarar å finne ord for det. I denne scena ser vi eksplisitt både Heidi og Tonje i samspel med naturen. Det kan då tenkjast at desse daljentene dreg kraft frå naturen, og gjennom den går ut over seg sjølv, til noko som ikkje kan skildrast eller gripast. Dette ser vi særskild då dei etterpå ikkje har noko å seie. Eg vil dermed ikkje seie at dei er tøffe grunna maskuline kvalitetar. Tonje er tøff fordi ho er ei naturkraft.

Tantene er ikkje mykje med i romanen, men dei vert nemnd ofte, gjerne gjennom anekdotar eller at Tonje siterer dei. Tantene er Tonje sine rollemodellar. Ho ser opp til dei, og forsøker å leve etter deira visdomsrod. Det var tante Eir som introduserte omgrepet «fart og sjølvtilitt», som er Tonje sit motto som ofte går att i romanen. Då vi får skildra utsjånaden til tantene, ser vi at dei liknar på Tonje reint fysisk, ikkje berre i lynne. Utover dette er tantene sin påverknad på Tonje ikkje særleg interessant. Det eg heller vil sjå på er kva tantene kan seie om Glimmerdalen. «Det finnast mange historier om jentene i Glimmerdalen. Særleg om tante Eir og tante Idun» (Parr: s.90). Vi har altså ni, snart ti år gamle Tonje, Glimmerdalens vesle dunder, tantene på nitten som igjen er ein kopi av Tonje, og til slutt Heidi på om lag førti som også på mange måtar er ei duplisering av Tonje. Dersom vi går attende til sitatet ovanfor ser vi at der er mange historier om jentene i Glimmerdalen. Ikkje «barna» eller «Gutane». Ein får dermed kjensla av at Glimmerdalen produserar tøffe jenter.

3 Framstillinga av tøffe jenter i nokre av dei andre bøkene

Analyse av Mette Karlsvik, *1-2-tre* (2009)

Samandrag av handlinga

I *1-2-tre* følger vi jentene Asta, Guro og Linnea gjennom sommarferien på øya Snerken utanfor Kristiansund. Jentene vil ha eit prosjekt gjennom sommaren, og dei bestemmer seg for å starte ein klubb. Jentene finn ei trehytte dei kallar Arken, som skal fungere som klubbhus. Jentene har blitt visse om at havet stig, og om det stig meir så kjem heile Snerken til å forsvinne. Dei bestemmer seg difor for å redde miljøet. Guro og Linnea kjem frå typiske kjernefamiliar med både mor, far, søsken og tacokveldar. Asta bur aleine med mor si som jobber mykje og søv når ho først er heime. Denne klubben er difor viktigare for Asta enn for Linnea og Guro. Dette skapar splid innad i gjengen og Asta flyttar ut i Arken for å bu der. Når jentene omsider vert vener igjen jobbar dei for å redde det sosiale miljøet på Snerken, og ikkje minst tilegner dei seg kunnskap og legg ein plan for å redde miljøet og følgjeleg Snerken frå å drukne.

Forteljar og språk

Romanen har ein tredjepersonsforteljar med avgrensa viten. *1-2-tre* handlar om jentene Asta, Linnea og Guro. Asta er protagonisten i romanen, og forteljaren er svært nærme Asta. Sett bort i frå dei to første sidene, er forteljaren alltid i same rom som Asta, lesaren har altså ikkje tilgang på noko som Asta ikkje har. Hennar kjensler og tankar vert fortalde og utdjupa medan dei andre karakterane får ein berre skildra frå utsida, samstundes som dei er farga av Asta si oppfatning av dei.

Når det kjem til natur og landskapsskildringar er dei ikkje på langt nær så storslåtte og glitrande som dei ein finn i til dømes *Tonje Glimmerdal*. Dei adjektiva som hyppigast dukkar opp når noko skal skildrast er søt, koselig, varm og gul, då i forbindelse med lys. For det første er dette ord som først og fremst formidlar ei stemning eller ei kjensle. For det andre er dei enkle, korte ord. Det er heller ikkje stor variasjon i skildringane, superlativa eller

kraftuttrykka. Dette skapar ei kjensle av ein barnleg forteljar, på ei vis får ein inntrykk av at historia vert formidla til oss av Asta til tross for at ho ikkje er forteljaren.

Dei visuelle verkemiddela i romanen må kommenterast kort. Romanen har fleire illustrasjonar, som eg ikkje vil sjå på, i tillegg til mange tekstbitar trykt i rotete handskrift som varierar ut i frå kven av karakterane som skal ha skrive det. For mesteparten er dette frå loggboka jentene har for klubben sin. Dette er oftast lister om kva skal dei gjere og kva dei har gjort. Der er også ein tekst som var skribla på eit gammalt klassebilete samt plakatar og flygeblad jentene lagar. Det vesentlege med den visuelle presentasjonen av desse tekstene er at dei ser ut som innsamla dokument. Handskrifta, utstrekningane, skrivefeila og teikningane gjer at desse ser mindre fabrikerte ut, det gjev ei kjensle av det er dokument samla inn frå røynda. Dette saman med namn på stadar og personar ein veit finnast i røynda, verifiserer historia som vert fortald og gjev romanen eit nytt nivå. Denne blandinga av fiksjon og «fakta», roman og «røynd», skaper ein dobbeleffekt hos lesaren. På den eine sida kan lesaren verte oppslukt i verket, og få kjensla av at den kikar inn i nokon andre sin kvardag, samstundes som den vert viss om si rolle som lesar.

Romanen er delt inn i tre delar; «Juni», «Juli» og «August». Før «Juni» er der ein introduksjon på to sider, ikkje ulikt *Tonje Glimmerdal*. Denne innleiinga er lesaren sin invitasjon inn i romanen, og er på mange måtar pakka med informasjon. Eg vil difor bryte ned denne og sjå på kvart av avsnitta.

Finne eit kart, dra fingeren frå Island til Noreg, og finn Kristiansund! Kristiansund blir kalla Byen ved havet fordi han ligg på fire øyar. Det går bruer frå øy til øy. Om kvelden blir lysa tende i byen og lyktene på bruene. Dei blir som gullkjeder og rav som ligg og glitrar som skattar midt i havet (Karlsvik: s.7).

Allereie i første linje henvendar forteljaren seg direkte til lesaren med ein instruksjon. Dette vekker åtgauamen til lesaren, han/ho vert aktivisert og inkludert i teksten. Deretter får vi peika ut Kristiansund på kartet samstundes som vi får konkret informasjon om staden. I byrjinga er det leksikonkunnskap, byen ligg på fire øyer der det går bruer i mellom. Dette glir over i ein meir «lokalkjend» type kunnskap om lysa. Dette er framleis rein informasjon, men det er meir stemningsskapande enn informativt. Dernest kjem ein simile der lysa blir som «gullkjeder og rav som ligg og glitrar som skattar midt i havet» (Karlsvik: s.7). Kristiansund vert her noko vakkert og verdifullt. Verdien av denne staden og naturen er sær viktig i denne romanen, og ein kan dermed seie at ein del av tematikken vert introdusert tidleg gjennom eit virkemiddel.

Natur og miljøvern er svært sentralt i romanen, og vi får vite at Kristiansund produserar kortreist mat, fornybar energi og berekraftig utvikling. Dette får lesaren fortald gang på gang utover romanen. Det er dermed ein finurleg måte å så dette frøet underbevisst allereie i første avsnitt. Kristiansund er verdifullt, miljøet er verdifullt. Deretter vert det samanlikna med ein skatt midt i havet. Denne skatten i havet gjev raskt konnotasjonar til sjørøvarar og piratar. Vi vert dermed lova eventyr og spenning.

Det kjem båtar under bruene. Dei har vore på den store, opne Talgsjøen og finn kvile i den rolege hamna mellom øyane. Dei held saman mot det ville storhavet. Ein av båtane som kjem derfrå, under Nordsundbrua og inn i hamna, heiter Fredø. Han går att og fram mellom Kristiansund og ei lita øy rett nordvest for byen (Karlsvik: s.7).

Vi ser her at blikket har ei forflytting frå langt borte, ovanifrå, og beveger seg innover. Først hadde vi verdskartet, byen og lysa, bruene, båtane og til sist Fredø. Det viktigaste i dette avsnittet er måten sjøen vert skildra på og besjelingen på båtane. Talgsjøen er stor og open og båtane held saman mot det ville havet. Dette speglar samfunnet på øyane, samstundes som det seier mykje om folket som bur der. Dei held saman mot det ville havet og naturen som er skapt både for å øydeleggje og gi liv. Besjelingen på båtane viser også til kor avhengige desse menneska er av båten. Heilt til sist får vi høyre om ei lita øy.

Øya heiter Snerken og er flat. Store bølger slår mot øya. Nokre av dei rekk heilt opp til ei klynge av hus. Der bur det fjorten menneske, ein lama og ein fuglehund. Tre av dei tøffingane som tør å bu der, er jenter som kvar einaste dag heile skuleåret tek Fredø inn til byen for å gå på Allanengen barneskule. Jentene blir så tøffe av det at det er verdt å fortelje om dei. Dei er ikkje så høge i hatten til å begynne med. Dei blir det etterkvart (Karlsvik: s.7-8).

Igjen beveger forteljaren seg lenger inn, denne gangen mot øya Snerken, den flate øya som står i konstant sjøsprøyt. Vi får vite kor mange som bur der, og at tre av desse er jenter. Det vert tidleg konstantert at det skal tøffe folk til for å velje å bu i slike forhold. Dei neste setningane er introduksjonen til sjølve boka. Desse jentene blir så tøffe at det er verdt å fortelje om dei. Den viktigaste informasjonen vi får her er at dei ikkje er så tøffe til å byrje med, men at dei vert det etter kvart. Vi får altså eit frampeik på kva type bok dette er, vi skal få bli med på ei heltereise.

Hald hovudet over vatnet og tunga rett i munnen! Dette er ei bok der det er livsviktig å kunne telje. Kvar centimeter sjø tel! Når vi møter heltinnene våre, er det nemleg klimakrise. Atlanterhavet stig. Heltinnene våre trur at Snerken kan stå under vatn om nokre år (Karlsvik: s.8).

Forteljaren er no attende til lesaren med fleire instruksjonar, og førebur den på kva som skal skje. Tempoet akselererar, og utropsteikna gjev delar av teksten eit preg av slagord. «Når vi møter heltinnene våre, er det nemleg klimakrise.» set stemninga i høgpen. Setninga er dramatisk og har ein postapokalyptisk gjenklang. Det verkar overaskande at vi deretter møter jentene på første dag i sommarferien, og handlinga tek stad på ein svært kvardagsleg og realistisk stad.

Asta

1-2-Tre handlar om tre jenter, men eg vil fokusere på Asta, då det på mange måtar er ho som er den eigentlege protagonisten, og ho har den mest spennande utviklinga. Som nemnd tidlegare får vi vite allereie i innleiinga at jentene kjem til å verte tøffe etter kvart. Grunnen til at Asta si utvikling er mest spennande, er fordi ein allereie frå byrjinga av kan argumentere for at ho er ei tøff jente. Det som endrar seg er på kva måte jenta er tøff. Dette vil eg sjå på vidare.

Den beste måten å sjå Asta si utvikling på er å undersøkje hennar relasjonar til dei andre karakterane i boka, då særleg Linnea og Guro. Før ein ser nærmare på dette må ein klargjere gruppedynamikken kort. I sentrum for gruppa er Guro. Guro er den rolege og fornuftige røysta i gruppa. Ho er svært populær på skulen og kjem frå ein resurssterk familie med to foreldre og to brør. Guro er limet i gruppa, den som kjenner både Asta og Linnea best. Linnea er ikkje fødd på Snerken, og har flytta dit med familien sin frå Kristiansand. Linnea er den naive draumaren i gruppa, lettsindig, tullete og omsorgsfull. Ho er også den som er mest ulik Asta. Asta er den mest høglydde i gjengen. Ho anser Guro som sin aller beste ven og kjenner at Linnea er ein trussel for forholdet deira. Asta har berre «ein halv mamma», mor hennar er svært ung aleineforsørgar som jobbar mykje, søv når ho ikkje jobbar, er fråværande og gjer liten innsats for å skape ein triveleg heim. Asta tek ansvar for å vaske, lage mat og tenne lys i heimen. Dette vil eg kome attende til seinare, men det er viktig å etablere at Asta er vand med å måtte ta styring og utrette ting sjølv. Vi ser allereie frå byrjinga at Asta ser på seg sjølv som ein naturleg leiars, det er ho som finn på kva dei skal gjere og korleis dei skal utføre det. Ho har ein trong til å være ein demokratisk sjef, men ein ser også at det er eit sårt punkt for ho å verte kalla sjefete.

Eg vil påstå at Asta går frå ein overfladisk type tøff til ein genuin og ekte type tøff. For å måle desse forskjellige gradene av «tøffheit» vil eg nytte meg av omgrepa «fart og

sjølvtilitt». Fart er det nok av i Asta, det er på sjølvtilitten ein merkar ei endring. Vidare vil eg sjå på utdrag frå forskjellige stadar i romanen for å vise korleis Asta går frå ein type sjølvtilitt til ein annan. Den første er ein falsk sjølvtilitt som fungerer som ein forsvarsmekanisme.

Handlinga startar med at jentene står på ferga og diskuterer kva dei skal gjere i sommarferien. Færg-Alf fortel dei om klimakrisa og havet som stig. «Så klart! I år må klubben redde verda, seier Asta til dei andre. Enkelt og greitt. Har Asta bestemt seg for noko, så skjer det. Basta! Det er difor A står for Asta» (Karlsvik: s.13). Dette er lesaren sitt førsteintrykk av Asta. Ho melder seg tidleg som leiar, er ambisiøs og viljesterk. Det tek likevel ikkje lang tid før denne fasaden slår sprekkjer. Linnea er først ikkje heilt begeistra for at dei skal vie sommaren sin til å stoppe global oppvarming. Ho forklarar på humoristisk vis at med global oppvarming kan Snerken verte som syden, med gullfiskar og korallrev i vatnet. «Du er søt, Linnea. Men du er dum også, seier Asta» (Karlsvik: s.17). Då Asta kjenner seg trua tyr ho til hersketeknikkar for å kue Linnea. I staden for å gå inn i ein diskusjon med Linnea som ein likeverdig part, stoppar Asta samtalen brått ved å redusere Linnea til eit substanslaust pynteobjekt, og hennar meiningar og argument vert dermed ikkje lenger gyldige. Det som er verdt å merke seg er at Asta har kunnskapen til å vinne denne diskusjonen med fakta. Denne vendinga i samtalen les eg som at Asta ikkje kjenner seg trygg nok på seg sjølv til å konfrontere Linnea som ein likeverdig, og dummar ho difor ut for å hevde seg sjølv.

Vendepunktet kjem då dei finn det store treet, som vert svært sentralt i romanen. Først gjekk jentene dit fordi det er det høgaste punktet på øya. Seinare finn Asta ut at det går an å klatre i treet og finn ei enorm hytte i toppen. Dette vert klubbhuset deira. Då jentene først kjem til treet set Guro seg ned på fanget til Linnea, og begge jentene er i «tullehumør». Det verkar som om Asta ofte er ubekvemm i slike situasjonar, då ho ikkje klemmer, kiler og tullar like mykje som dei andre. Ein ser ofte i romanen at når slike situasjonar oppstår søkjer Asta bort, aktiviserar seg sjølv og deretter dei andre med noko anna. I denne scena finn ho ut at ho klarer å nå den nederste greina i treet og byrjar å klatre. Vi ser altså først sjølvtilitt som forsvar; ho utfordrar seg sjølv med å prøve noko dei ikkje trudde dei fekk til.

Asta klatrar vidare og opplever ei enorm kjensle av fridom. Ho klatrar raskare og vert kjend med treet.

Asta klatrar vidare. Greinene er tette og tjukke som ei trapp. Asta tenkjer at ho er ei prinsesse. Eg er ein prins som reddar prinsessa. Nei, ein riddar som reddar verda, seier Asta, klatrar høgare og kjem til ein taustige. Taustigen går opp til ein veranda. *Ein veranda – i Treet?* Asta tek eit par forsiktige steg i

taustigen. *Han held!* Asta kjenner det som om ho klarar alt etter dette. – Eg kan redde verda, mumlar Asta[...] (Karlsvik: s.25).

Dette er det første møtet med treet, og ein får her eit frampeik på korleis Asta får ein god sjølvtilitt og dernest vert tøff. Denne sjølvtilitten får ho her fordi ho opplever ei mestringskjensle i treet. Til forskjell frå diskusjonen på ferga, kjenner ho seg her bra grunna noko ho sjølv har utretta, og ikkje fordi ho undertrykte nokon andre for å verke betre sjølv. Samstundes er ikkje dette heilt den gode sjølvtilitten eg er ute etter. Vi ser her at etter kvart som Asta klatrar i treet klatrar ho også ein rangstige av fiktive skikkelsar som ikkje er ho sjølv. Først er ho ei prinsesse. Asta er ei einsam jente som kjem frå ein heim med dårleg økonomi, så ei prinsesse kan for ho verke som eit steg opp. Neste trinn er ein prins som reddar prinsessa. Prinsen er her ein maskulin karakter som handlar, har kontroll over seg sjølv og kan redde andre. Dernest er ho ein riddar som reddar verda. Dette er også ein maskulin karakter som symboliserer heltemot, og denne gangen reddar han heile verda, ikkje berre ein person. Heilt til sist seier ho «Eg kan redde verda». For å kome til dette stadiet må ho altså klatre opp ein rangstige av makt og heltemot der ho må tre ut av sin eigen situasjon, kvardag, alder og kjønn. For å oppnå denne sjølvtilitten dreg ho altså kraft og inspirasjon frå maskuline skikkelsar frå eventyra. Ein ser her at i byrjnga av romanen strekk Asta seg etter maskuline ideal og tek avstand frå typisk feminine ting.

Eg vil no kome litt attende til dei ulike typane styrke som Asta viser, som igjen er forskjellige oppfatningar av kva det vil seie å være tøff. Både Guro og Linnea kjem frå gode A4 kjernefamiliar, medan Asta har ei fráværande og deprimert mor, og er enormt einsam. Dette er eit sårt tema for Asta, som misunner venninnene sine familiesituasjonar. Den trygge heimen med familieidyll vert i denne romanen symbolisert av taco på fredagskvelden, og gule lys i vindauga.

–Men no er det fredag! Seier Linnea, som alltid er heime då. Asta sukker. Guro Kremtar: –Eg må vel heim eg også. Vi skal ha taco, seier Guro. –ptf. Taco! Kan de ikkje seie at de skal ete kjøtt i ei lefse? Seier Asta byskt. [...] mens dei tenner lys i husa på Snerken. I alle fall hos Linnea og Guro.[...] Det lyser gult og varmt. Dei ser heilt til huset til Asta også. Det er mørkt i vindauga der [...] –Har mor di lagt seg? Seier Linnea. –Mamma sparer straum. Ho er også miljøhelt, seier Asta og slår saman Loggen. Auga hennar blir fulle av tårer. Men dei får ikkje fløyme over. Asta vil ikkje la venninnene sjå at ho er lei seg for å gå heim. *Venninnene skal få kose seg no*, tenkjer Asta tappert og bit saman tennene (Karlsvik: s.30-31).

Det Asta ønskjer seg aller mest er ein skikkeleg familie. Då venene skal gå heim til dei varme husa sine med taco og familie, vert Asta lei seg, men gjer eit poeng ut av at ho skal halde attende tårerne. På dette punktet i boka trur eg det er dette som er styrke for Asta, og på denne måten ho kjenner seg tøff. Å vise kjensler og tårer vert gjerne assosiert med det feminine.

Asta tek her avstand frå det og tek rolla som den tause martyren. Ho ofrar seg sjølv for at venninnene skal få kose seg.

Før det viktigaste vendepunktet i romanen er Asta sin sjølvtilitt basert på anerkjenning frå andre. Det er fredag igjen, og for andre gang på rad har Asta diska opp med taco i treet for å få venene til å verte att der. Guro seier at ho ikkje likar tacofestane til Asta, som ikkje likar taco ein gong, og seier at Asta ikkje treng å kjøpe dei, dei vil være venen hennar uansett. Igjen, vert Asta usikker og forklarar at ho ikkje likar taco fordi den reiser med fly og forureinar og så vidare.

–Åååh, Asta, du er så flink til alt! Seier Linnea då. –Du veit alt! Eg kjenner meg heilt dust mens du klatrar, er i Arken aleine, har skulerekord på sekstimeren, blablabla, seier Linnea då. Asta smiler for første gang på lenge. [...] Asta spring til toppen av treet på 1, 2, 3 og ler høgt. Ho ler faktisk høgast, sit høgast og er raskast og best! Asta liker å være øvst og best fordi ho trur at dei andre liker ho betre då. Ingen kjem etter ho. Etter ei stund blir det keisamt (Karlsvik: s.59-60).

Vi ser her at all rosen frå Linnea sender Asta ut i ein kortvarig rus av falsk sjølvtilitt. Falsk fordi den stammar frå anerkjenning frå andre. I byrjinga er Asta si sjølvverd bestemt av dei rundt henne. Måla ho set seg og alt ho oppnår, er for å få andre til å like henne og dermed auke sjølvkjensle og sjølvverd. Dette ender i ein krangel, venninnene går heim og Asta sit att aleine i treet. Det skal verte lenge til Guro og Linnea kjem attende.

Vendepunktet skjer når Asta bryt ut frå heimen og søker ut. Ho såg ein mann på tv som budde aleine på øya Grip på ein vêrstasjon. Han bur der og følgjer med på klimaendringane. Asta kjenner slektskap til denne mannen som einsam kjempar miljøet sin kamp. Ho bestemmer seg for å gå heilhjarta inn i denne saka og flyttar ut heimafrå og inn i hytta i treet. Asta har altså forlatt mor og har heller ikkje kontakt med venene sine lenger. Ho bur aleine i dette treet i fleire veker saman med ein laushund, og går av og til på besøk til ei eldre dame, Lena Beib, som bur saman med ein lama. Lena Beib fortel mykje om Mexico, der tacoen kjem i frå og fortel at alle et saman og delar på alt, som ein stor familie. Målet er no å rydde søppeldynga til ein festplass slik at heile øya kan møtast der og verte som ein stor familie, slik dei er i Mexico. Asta les også mykje i leksikon og får ein kvinneleg rollemodell, Madame Curie. Heile tida måler ho temperatur og vindstyrke.

Etter denne stunda aleine i treet vert Asta omsider gjenforent med Guro og deretter Linnea. Det er først no ein ser at Asta reknar Linnea som ein ordentleg del av gjengen. Vi ser altså at etter å ha søkt ut til naturen har Asta endra seg. Ho går bort frå å bruke spel og

hersketeknikkar for å hevde seg sjølv, og ho er trygg nok på seg sjølv til å akseptere Linnea. Saman fullfører jentene måla dei har sett seg.

Heilt i slutten av romanen har Asta kome i kontakt med Leon, vêrmannen på Grip. Dei skal møtast seinare for å diskutere korleis dei skal redde verda. Ho får også jobb hos lokalavisa, der ho skal rapportere om vêret på Snerken. Det vi ser er at Asta sine målsetningar utviklar seg i takt med sjølvtilitten hennar. Først ville ho bli anerkjent i venekretsen og i heimen. Dernest ville ho skape sin eigen storfamilie. Til slutt startar ho eiga karriere. Ein kan dermed seie at Asta si målsetning går frå å være bekreftning frå andre på at ho er god nok til sjølvrealisering.

Korleis Asta vert tøff og kjønnsideal i romanen

Asta er frå byrjinga av svært einsam, også i selskap med andre. Mor er ofte heime, men ligg og søv og er generelt fraværande. Huset er skildra som mørkt og kaldt. Ho er også einsam i venegjengen. Ho er veldig glad i Guro, men kjenner seg ikkje trygg på henne likevel. Ho er bekymra for at Linnea skal kome mellom dei to, og deltek ikkje i mange «tullestunder». Ho distanserer seg frå dei på mange måtar samstundes som ho vil halde dei saman med seg. Omsider bryt ho kontakt med venene og flyttar ut i treet. Der er ho aleine, men ikkje like einsam. Det er her den største endringa skjer.

Ho går frå å ville være ein riddar som reddar verda til å idolisere Madame Curie. Heile tida har ho hatt eit mål om å redde miljøet, men arbeidet vert langt meir fokusert no. Tidlegare har det handla om å byggje ein ark som kan romme alle på øya. No har ho gjort meir forarbeid og startar ein eigen vêrstasjon. Asta har søkt ut og lev i samspel med naturen. Ho dreg kraft frå den og vil gje noko attende. Det er først etter ei lengre tid her at ho byggjer opp ei positiv sjølvkjensle og kan gå attende til heimen og venene– denne gongen som ei eining.

Romanen er på mange måtar ei heltereise for Asta, og i introduksjonen får vi vite at jentene går frå å være «ikkje så høge i hatten» til tøffe. Asta har alltid hatt fart, så hennar veg til å verte tøff handlar også om korleis ho fekk sjølvtilit. Eg trur her at sjølvtilit handlar om ei genuin tru på seg sjølv, og å definere eigen verdi ut i frå seg sjølv i staden for alle andre. Det er nett dette ein ser i *1-2-tre*. Ho går frå å få kraft frå ein fatnasi om fiktive maskuline skikkelsar, som prinsen og riddaren som nemnd tidlegare, til å dra kraft frå naturen sjølv for å oppnå ein sjølvtilit basert på sine eigne evner og krefter.

Kjønn og kjønnsideal er likevel ikkje uproblematisk i denne romanen. Vi har sett på korleis Asta først kjende seg tøff ved å sjå føre seg at ho var ein prins eller riddar, og strakk seg generelt etter maskuline ideal, og tilegna seg typiske maskuline tendensar tidleg i romanen. Seinare dreg ho kraft frå naturen rundt henne og ser opp til Madame Curie. Til tross for denne utviklinga ser ein likevel at romanen følgjer hetronormative strukturar. Eit sentralt problem i romanen er at Asta ikkje har ein god heim. Dette ordnar seg då jentene spleisar mor til Asta med Snikkaren. Når han kjem inn i heimen vert huset varmare og mor til Asta vert gladare. Ein kan då stille spørsmål ved om dette skal gjere romanen meir truverdig. For er det vanskeleg å sjå føre seg ei jente som skal redde verda når ho ikkje har ein stabil farsfigur? Eg vil likevel konkludere med at Asta er ei tøff jente, og at ho oppnådde dette på eigahand, fordi denne endringa skjedde før Snikkaren vart ein del av familien.

Analyse av Marita Liabø, *Jenny blir knallhard* (2010)

Samandrag av handlinga

Jenny skal snart byrje i femte klasse, og det er sommarferie. Foreldra hennar er nesten alltid på jobb, ein jobbar i bank og ein er egedomsmeklar. Gunnar, aleinefar og nabo passar difor på Jenny. Ho er på skuleplassen og hoppar paradiset med to av venninnene sine. Jenny er rastlaus og lei av å hoppe paradiset. Aller mest har ho lyst til å utforske elva. Ho har hørt at det er farleg nede ved denne elva, og ingen ho kjenner har turt seg ned dit. Jenny spør Gunnar om ho skal gå å handle for han, og han sender henne av garde med litt pengar og ei handleliste. Då ho kjem inn på butikken forhøyrer ho seg litt om korleis ein kjem seg over jernbaneskinnene og ned til elva. Då høyrer ho ein hund ute på parkeringsplassen som ho vil ut å snakke med. Jenny ser ein enorm hund og ein gut kledd i svarte kle som går mot elva, og ho bestemmer seg for å følgje etter dei.

Det tek ikkje lang tid før mor til Jenny finn ut at ho har forsvunne, og politiet vert varsla. Guten Jenny har følgt etter viser seg å heite Peik, og hunden Jonny-Rotta. Peik både ser ut og ter seg annleis enn nokon Jenny har møtt, og han vil ikkje ha noko med henne å gjere. Det er Jenny som først ser dei to politifolka som er ute å leiter etter henne. Ho trur at dei kanskje ser etter Peik og Jonny-Rotta, og føler på seg at dette kan være ein slik situasjon som på film der politiet ikkje er dei snille. Ho åtvarar Peik om at Politiet er i skogen, noko han vert glad for. Dei kjem så fram til «Skogtinget», eit byøkologisk fellesskap, der Peik bur.

I byrjinga er Jenny livredd. Alt er framand på denne plassen, Jenny har aldri sett nokon som bur slik, folka er rare og framande og snakkar om ting ho ikkje forstår. Først trur Jenny at desse menneska skal drepe henne, men etter kvart vert dei vener. Det viser seg at dei snart skal ha ein stor demonstrasjon utanfor stortinget, og at dei er redd for at politiet ville stoppe dei. Jenny returnera heim mange erfaringar rikare, og har fått eit nytt perspektiv på kvardagen, men ingen får vite kvar ho har vert eller kven ho har møtt.

Forteljar og språk

I *Jenny blir knallhard* er det ein allvetande tredjepersonsforteljar som flyttar seg fritt i rom. Likevel er forteljaren oftast svært nærme Jenny, og det er tidvis vanskeleg å skilje mellom kva som vert fortald av Jenny og kva som er forteljaren. Når vi først møter Jenny er ho på skuleplassen og hoppar paradís. Derneft følgjer nokre sider som skildrar livet og familiesituasjonen til Jenny. Så kjem eit avsnitt der tunet Jenny bur på vert skildra og vi får høre om venene ho har der og kva dei brukar å gjere på. Det er forteljaren som formidlar dette før det gradvis glir over i Jenny sine tankar før Jenny sjølv dreg oss ut av skildringane og vidare i handlinga.

I tunet har ho òg gode vener som går inn og ut hos kvarandre. Viss foreldra er på seminar i utlandet eller julebord på danskebåten, har ho alltid nokon å sove hos[...] viss dei ikkje leitar etter edderkoppar dei kan fange og mate med kake, og av og til finn dei tomflasker som dei kan pante, slik at dei kan kjøpe noko godt. Nudlar, for eksempel. Jenny handlar gjerne for Gunnar eller foreldra, helst ilag med ein venn eller to-tre-fire, mens fem blir i meste laget, og då likar ho å kjøpe ein pakke nudlar som ho knaskar i seg. Nudlane kostar berre fire kroner. Gjett om ho får lyst på nudlar når ho tenkjer på det. Og butikken er spennande i forhold til paradís. «Skal vi gå i butikken?» spør ho Nora og Ella-Lill (Liabø: s.9).

Denne type språk er typisk for romanen. Vi ser ofte eksempel på lengre setningar med mange ledd og innskotssetningar som glir frå eit tema til eit anna, som ein ustrukturert tankestraum. Det som er spesielt med utdraget ovanfor er at vi i byrjinga har den klare forteljarstemma som gjer greie for korleis Jenny har det heime. Denne delen av avsnittet er strukturert, enkel og målretta. Tunet der Jenny bur, vert kort forklart, og skildra som eit roleg og trygt miljø. Derneft får vi vite kva barna brukar å finne å, men her på detaljnivå. Her byrjar setningane å skli ut. Ein del leidar inn på ein annan, og vi går frå å fange edderkoppar til nudlar. Og der kjem setninga «Gjett om ho får lyst på nudlar *når ho tenkjer på det.*» Jenny sitt behov avbryt det som no minnar mest om ein tankestraum. Det munnlege språket gjev lesaren kjensla av at det er Jenny som har tenkt på nudlane, og avstanden mellom forteljaren og Jenny vert på eit vis viska ut. Den lengre delen om miljøet Jenny bur i vert avbroten av hennar eiga kjensle. Derneft avgjer ho at butikken er meir spennande enn paradís, altså den aktiviteten ho haldt på

med før forteljaren ga lesaren ei «omvisning» i nærmiljøet. Dette fører til Jenny sin direkte tale som tek handlinga vidare. Til tross for at Jenny ikkje er forteljaren får ein likevel kjensla av at det er Jenny som styrar forteljinga.

Romanen er skriven i tre forskjellige språklege register. Vi har ein vaksen forteljar som har adoptert eit barnleg språk, men som likevel tidvis har ein satirisk undertone og observasjonar som ikkje stammar frå eit barneperspektiv. Dernest har vi Jenny. Som nemnd ovanfor blandar røysta til Jenny seg ofte med forteljaren. Dette gjev teksten eit barnleg register. Jenny er barnet som tilfører teksten undring samstundes som mange av hennar sanningar er med på å skildre visse ting og forme språket i romanen. Det siste språklege registeret romanen er skriva i finn vi hos folket i Skogtinget. Dette språket skil seg særskilt mykje ut i frå resten av romanen. Ikkje berre stilen men også sjølve språket, måten orda vert stava, setningsoppbygging og ikkje minst innhaldet er heilt annleis. Dette vil eg sjå på vidare.

Jenny sine observasjonar vert ofte brukt for å skildre visse ting i romanen. Hennar trong til å utforske elva er det som leidar oss inn i hovudhandlinga i boka. Elva er ukjend for oss, og vi forstår at der er mange farar knytt til denne elva, utan at vi heilt veit kvifor. «Og på andre sida av skinnene ligg det ein trong, svart dal og ei forureina, farleg elv. (Det er den livsfarlegaste elva i verda, seier somme, og dei heiter Benjamin og Bo og skal begynne i sjette)» (Liabø: s.11). I denne parentesen er det ikkje berre elva i seg sjølv som vert skildra, men også folk sitt forhold til elva. Det kan seiast at denne skildringa kjem i frå Jenny. «livsfarlegaste» er ikkje eit riktig ord, men det har ein svært barnleg klang. Dette viser korleis Jenny og hennar jamngamle snakkar om elva og det gjev eit truverdig preg. Vi får også høyre kjeldene som kom med denne påstanden. Det er ikkje berre «somme» det er Benjamin og Bo som skal byrje i sjette klasse. Desse gutane er eit år eldre enn Jenny, og det viser at når eldre barn seier noko, så har det meir tyngd for Jenny.

Forteljaren har ei dobbel stemme. På eit vis talar den i barna sitt nivå, men innhaldet har til tider ein slags ironisk distanse frå handlinga, og har observasjonar som er tydeleg satiriske og samfunnskritiske. Desse kommentarane vil verke meir humoristiske for den vaksne lesaren som har ein breiare samfunnskunnskap, og vil sjå satiren i situasjonen på ein annan måte enn barnet vil. Dette ser vi då Jenny vert meldt sakna.

Politiet har mykje å gjere i ein stor by, men dei kjem, for dei synest det er grueleg spennande med jenter som blir borte. Der tar dei ingen sjansar, noko som kan verke urettferdig for andre som blir borte, for eksempel ein blakk mann med mindre sjarm. Viss *han* ikkje dukkar opp på jobb og etter kvart blir

etterlyst av sjefen sin, seier politiet: «Vi har ikkje ressursar til å leite etter kven som helst» (Liabø: s 37).

Dette er satirisk humor meint mest for den vaksne lesaren. Det vert her forklart rett fram at visse folk har større verdi enn andre med ein slik kjøleg distanse til innhaldet kombinert med eit nesten lystig språk at det oppstår ein svart humor, samstundes som det framhevar eit samfunnsproblem. "Ein blakk mann med mindre sjarm» kan her lesast som representanten for alle som ikkje er kvite rike barn. Det viser at sosial stand er viktig i forhold til i kor stor grad ein vert teke på alvor. Då politiet kjem stiller dei spørsmål om Jenny: «Kva har ho på seg? Kor høg er ho? Kor blond er ho?» (Liabø: s.40). Det siste spørsmålet stikk seg ut her: «kor blond er ho?» Dette vil gje den vaksne lesaren assosiasjonar til Madeleine McCann saka frå 2007. Det vert i teksten poengtert at forsvinningsaker er alvorlege, men det er urettferdig at alle bryr seg når ei blond jente forsvinn, medan ein kanskje ikkje har resursar til å «leite etter kven som helst.»

Folket i Skogtinget står for det tredje registeret romanen er skriven i. Det første ein kan leggje merke til er at ordlyden endrar seg drastisk. Jenny snakkar med Magnhild, ei voksen dame som bur i Skogtinget. «Vi jobba' for å få bukt med urett og fattigdom, og då kan'kje vi bu i kaksekåk og kjøpe ny flatskjerm annakvart år, ass. Ka ska' vi med to bilar og skåp fulle av kle', æ?» (Liabø: s.66). Det vi ser her er at det vert brukt apostrofar for å forkorte ord. Til dømes «ska'» i staden for «skal». Her er også samantrekningar av ord, då «kan'kje» vert brukt framfor «kan ikkje». Dette gjev eit munnleg og uformelt preg. Samstundes er der visse forkortingar som verkar mindre naturlege og kan seiast å verke forstyrrande. Eit eksempel på dette er den spørjande æ-en som vert slengt med på sutten av svært mange setningar. Ein ser også setningar som «Går det bra elle'?» (Liabø: s.67). Denne type forkortingar verkar fort «krampaktige» då dei kjem i store mengder og språket verkar brått mindre munnleg og uformelt, men heller anstrengt og kunstig. Grunnen til dette vil eg sjå på vidare.

Tonje Glimmerdal er eit godt eksempel på korleis ein kan bruke nynorsken for å uttrykke ein dialekt og dermed krydre språket og gi lesaren ei kjensle av å kjenne staden. Denne type språkbruk er med på å bygge opp eit litterært landskap og skaper bilete for lesaren. Det kan seiast at språket som vert nytta ved Skogtinget heller er med på å forvirre, og det skapar heller ein dissonans mellom resten av romanen og rommet romanen utspelar seg i. Ein av grunnane til at språket her ikkje fungerer like godt som språket i *Tonje Glimmerdal* kan være at det her ikkje vert forsøkt å formidle ei dialekt, men ei sosiolekt. Bruken av ulike

sosiolektar i romanen har både fordelar og ulemper. Fordelen er at ein ser klart at folket ved Skogtinget skil seg frå resten av samfunnet. Ein annan grunn til å bruke sosiolekt er at ein kan skildre ei folkegruppe med ordlyd aleine, utan å måtte eksplisitt forklare dei for lesaren. Det er dette som ikkje heilt fungera i *Jenny blir knallhard*. For å forklare dette må ein sjå på romet romanen utspelar seg i.

Det vert aldri fortald kvar Jenny bur, men vi får likevel vite eit par ting om denne staden. Det er ein storby som har ein Opera, Skogtinget skal demonstrere utanfor Stortinget i morgon, og Jenny les eit skilt der det står «Konserten er flytta til fengselsparken» (Liabø: s.53). I tillegg til dette treff vi ein mann som har «BLITZ» på brystet. Til tross for at denne byen ikkje har noko namn, vert det nevnt faktiske plassar, Stortinget, fengselsparken og Blitz som faktisk finst i Oslo. Denne fiktive byen vil dermed for lesaren ta form som Oslo.

Det er ikkje berre språket til karakterane frå Skogtinget som skil seg frå resten av romanen, men også ideane deira, og terminologien dei brukar. Til dømes forklarar Magnhild til Jenny at dei ikkje vil kome i kontakt med «snuten» no fordi dei dagen etter skal aksjonere framfor Stortinget for å vise at dei ikkje likar miljøpolitikken generelt og særleg ikkje dei siste vedtaka. Vi får også høyre ord og uttrykk som; okkuper rett, statsmakta, anarkist, snut i sivil og solidaritet. Dei fleste av desse uttrykka vert aldri forklart, og måten sakene vert snakka om verkar oftast å vere meint for ein vaksen, ikkje eit barn. Dette er likevel ikkje negativt for romanen, og på mange måtar vil barnelesaren forstå meir av romanen fordi han eller ho ikkje forstår alt Skogtinget snakkar om, fordi ein vert sett i same situasjon som Jenny. Peik seier til Jenny «'Du e' ein av dei. Du er korrump. Du er kommers. Du er egoist.' Han hyttar med neven. Jonny-Rotta hyttar med halen. Jenny berre lyttar. «Du fatta' ingenting», legg han til. Og det er sant. Jenny skjønner ikkje alle orda hans, og ho kjenner seg ganske forvirra og lita» (Liabø: s.47-8). Dette går att i romanen. Jenny forstår naturleg nok ikkje alle desse orda. Likevel vert både moral og solidaritet forklart, då dette er dei viktigaste omgrepa. Ved å bruke ein fagterminologi som lesaren sjølv ikkje forstår, kan lesaren kjenne seg meir att i Jenny, og forstå ho, og korleis ho handlar, betre.

Jenny og natur

Framstillinga av natur i *Jenny blir knallhard* er samansett, men funksjonen den har kan seiast å være todelt. Den første funksjonen er elva som lokkar Jenny bort frå heimen. Den andre er

natur som miljøvern og klimaproblem og dermed internasjonal solidaritet, dette endrar Jenny sitt syn på eige liv.

Elva i *Jenny blir knallhard* symboliserer fare. Til forskjell frå naturen i *Tonje Glimmerdal* som er mektig, livgjevande og vill, er denne elva mørk, forureina og farleg, på mange måtar verkar den ikkje som ei positiv kraft. Likevel dreg Jenny mykje kraft frå naturen. Første kapittel i romanen heiter «Jenny er beige og rastlaus» (Liabø: s.5). Ho kjeder seg og kjenner seg ikkje utfordra. Dette endrar seg då ho byrjar å tenkje på elva. Ho vert nyfiken og har ein trong til å utforske den, ikkje til trass for, men *fordi* alle seier den er farleg og ingen har turt å gå ned dit. Det er ikkje slik at Jenny kjente seg svak og drog kraft frå den mektige naturen. Tvert om var Jenny alltid modig og tøff, men det er den farlege elva som dreg ho bort frå heimen og inn i den mørke skogen, som gjev ho ein sjanse til å utfordre seg sjølv. Det er først når ho oppsøker fare at ho får kjenne på og tøyne sine eigne grenser, og vite kor tøff ho eigentleg er.

Elva leier henne til Skogtinget, og her endrar også bruken av natur seg. Naturen er ikkje lengre noko som representerer fare, men noko verdifullt som må beskyttast. Skogtinget sin politiske agenda startar først og fremst med det byøkologiske fellesskapet. Dei vil få ned forbruket og forureining og dermed verne om miljøet. Dette er også knytt tett saman med solidaritet. Dei forklarar at vi i vesten ikkje kan kjøpe og kaste så mykje medan resten av verda svelt. Naturen her vert altså brukt som ein veg inn i ein global solidaritet der ein må sjå på seg sjølv som ein del av eit større fellesskap og ta ansvar for eigne handlingar. Vi ser at då Jenny kjem heim tykkjer ho ikkje lenger at det er så viktig om ho får ny sykkel, og ho ryddar opp etter seg sjølv etter middag.

Som ein konklusjon kan det dermed seiast at Jenny først bruker naturen for å bekrefte sin eigen identitet for seg sjølv. Ho visste at ho ikkje var «ein pyse», ho tvila aldri på at ho var tøff nok eller modig nok. Då ho har fått bekrefta sanninga om seg, er ho klar for å utforske nye sanningar som ligg utanfor ho sjølv. Ho følgde altså først den smale elva for å finne sin eigen identitet. Dernest oppdagar ho seg sjølv som ein del av naturen, og dermed verdssamfunnet. Dette endrar hennar syn på sin eigen situasjon og ho får eit nytt perspektiv på livet.

På kva måte er Jenny tøff?

Jenny har både fart og sjølvtilitt. Sjølvtilitten kjem kanskje best fram i at ho har stor tru på seg sjølv. Då for første Jenny ser gang Peik og hunden gå inn i den mørke skogen, er ho redd for å gå inn, og bekymra for å få problem med foreldra seinare. «Nei, det er ingen grunn til at ho skal være meir pysete enn guten med hunden[...]» (Liabø: s.20). Jenny har sett at Peik er eldre enn henne, og at han har med seg ein stor hund. Likevel veit ho ved seg sjølv at det er ingen grunn til at ho skal være meir pysete. Jenny kjenner seg ikkje underlegen for nokon. Då ho er aleine inne i skogen og har kryssa elva på ei falleferdig, heimesnekra bru, kjenner ho på ei blanding av frykt og fryd. Ho syng ein song til seg sjølv.

«Når hausten kjem, går eg i femte klasse,/ og fuglane tar fatt på veg til sør,/Og eg må lese og skrive kjempemasse,/ då er det meining i alt eg tør./ Når eg må over mang ein liten avgrunn,/ og ofte på ein falleferdig bru./ Ingen er så tøff som eg, då./ Ingen er så tøff som eg» (Liabø: s.26)

Her ser vi eit eksempel på korleis fart og sjølvtilitt påverkar kvarandre. Jenny brukar farten ho har i kroppen til å utfordre seg sjølv. Ho veit at ho er tøff, og ho veit at ho klarar ting, så ved hjelp av sjølvtilitten klarar ho å halde farten oppe. Farten fører til meistring som igjen fører til betre sjølvtilitt.

Dette er likevel ikkje den fronten Jenny er aller tøffast på. Jenny skin klarast i møtet med den andre. Då ho møter Peik er ho mest nyfiken. Då ho kjem til Skogtinget vert ho redd, både fordi alle ser og høyrest annleis ut, og fordi dei er sinte for at ho er der. På eit tidspunkt er ho faktisk sikker på at dei vil drepe henne. Det tek likevel ikkje lang tid før ho slappar heilt av, og kosar seg saman med desse nye menneska. Deira verdisyn er svært ulikt det Jenny kjenner til, og særleg Peik påpeikar heile tida at ho er «ein av dei», og at ho ikkje forstår noko, og påpeikar feila ved levesettet hennar konstant. Det vi ser er at Jenny sjelden har behov for å forklare seg, og ho skammar seg heller ikkje over deira levesett. Ho lyttar og forsøkjer å forstå den andre. Menneska ved Skogtinget er segregerte frå resten av samfunnet, og det er deira levesett som er uvanleg og vert vurdert som mindreverdige av storsamfunnet. Då Jenny går heim, ser vi at Peik ikkje har endra syn på henne, medan Jenny har fått mange nye vener, og har lært mykje nytt. Jenny er tøff fordi ho er open og modig i møte med den andre.

Analyse av Kari Smeland, *Sirkus spetakkel* (2014)

Samandrag av handlinga

I *Sirkus Spetakkel* møter vi den vesle sirkusjenta Ada på ni år. Ada har verken far eller mor, men bur saman med klovnane Rasmus og Mikko i ein solgul campingbil. Saman turnerar dei landevegen som Sirkus Spektakulær. Ein dag Ada er ute å utforskar ein ny by treff ho på ein skummel type «med ein spiss rottekjeft midt i fjeset» (Smeland: s.16) som presenterer seg som den store sirkusdirektøren som bestemmer alt. Rottekjeften, som han vert kalla vidare i boka seier at alle sirkus må delta i ei stor sirkuskonkurransse i byen under dei taggete fjella, og dei som ikkje vert med i konkurransa vert forvist frå landevegen, og får ikkje lov til å opptre meir. Ho får også vite at ho må reise aleine då Rasmus og Mikko ikkje får lov til å delta.

Rottekjeften og hjelparane hans held på å fange Ada då Rasmus og Mikko dukkar opp, og tek ho med seg heim. Ada vil være med i konkurransa både fordi ho er redd for at dei ikkje skal få opptre meir samstundes som ho alltid har hatt lyst til å besøke denne byen. Vi får vite at Rasmus og Mikko har blitt forvist frå denne byen der rottekjeften bestemmer. Klovnane fortel at ein gang var rottekjeften bestevenen deira, men at han gjor noko så forferdeleg at dei aldri kunne tilgi han.

Ada stel alle sparepengane til Sirkus Spektakulær og snik seg ut for å kjøpe billett til konkurransa utan klovnane sitt samtykke. Til slutt vert dei einige om å verte med likevel, då Ada er fast bestemt på å reise uansett. I byen under dei taggete fjella vert sirkuset kjend med sirkusguten Koriander og mor hans Lilje, som jobbar på sirkuset til rottekjeften. Dette sirkuset er kjempestort, og ein får intrykk av at rottekjeften har ein slags diktatorstatus både i sirkuset og byen. Foreldra til Rasmus og Mikko, Slangen og Sverdet, oppsøker også Sirkus Spetakkel og vert med på laget. Ada får vite at den største sirkusstjerna til rottekjeften er Luna, mor til Ada som rottekjeften har halde fanga i mange år. Planen hans er no er å kvitte seg med klovnane og ta Ada til fange også. Sirkusstjerna Luna vert nemleg sjuk fordi ho saknar Ada så mykje. Ada legg ein plan, og med hjelp frå venene sine klarer dei å fri mor til Ada, og styrte rottekjeften.

Forteljarteknikk

Romanen har ein allvitande tredjepersonsforteljar. Romanen er fortald i notid, men ofte i byrjinga av eit nytt kapittel vender forteljaren seg til lesaren med opplysningar om ting som har hendt utanfor tidsrama romanen er sett til, personopplysningar eller liknande. På denne måten får lesaren kjensla av at han/ho er like oppdatert på handlinga og like inkludert som Ada, med nokre unntak. Likevel vil lesaren ikkje kjenne at han/ho til alle tider veit kva som skjer og kvifor det skjer. Då Ada først får invitasjonen til å reise til byen under dei taggete fjella får vi vite at rottekjeften har lagt ein vond plan. Det tek lang tid før vi finn ut av kva denne planen er. Rottekjeften minner også om ein karikatur på ein klassisk kjeltring og lurendreier, og ein vert på eit vis usikker på om der faktisk skal være ei stor sirkuskonkurransse eller ei, og kor vidt han har den statusen han hevdar at han har. Dette vert ikkje heilt stadfesta før dei har vore i byen ei stund, og ein kan lese at byen er full av sirkus som skal delta, og at alle er redde for rottekjeften.

Handlinga i denne romanen er berre slutten av ei lengre historie. Klovnane Mikko og Rasmus vaks opp på eit stort, gammalt sirkus saman med mor til Ada og rottekjeften. Dei fire var bestevenner, eller sirkussøsken som det vert kalla. Når dei vart vaksne vart mor til Ada forelska i ein ung gut og ville flytte frå sirkuset saman med han. Det var no rottekjeften tok mor til Ada til fange og erklærte seg sjølv som sirkusdirektør som bestemmer alt. Mor til Ada ville ikkje at Ada skulle vekse opp i fangenskap, og fekk Mikko og Rasmus til å rømme frå sirkuset saman med barnet. Denne historia vert arbeida inn i romanen som ei fragmentert forteljing i forteljinga. Det byrjar med at klovnane fortel delar av den til Ada som eit eventyr før ho skal legge seg. Dei fortel berre litt av gangen, og Ada veit ikkje at det handlar om dei, eller at historia er sann. Lesaren anar at dette eventyret heng saman med den handlinga vi får lese om, men ein får likevel ikkje høyre heile historia på ein gong. Siste del av eventyret vert fortald av mor til Ada først etter at konflikta har løyst seg.

Forteljaren vender seg ofte til lesaren og forklarar både situasjonar, språkbruk og humor for lesaren. Eg vil no sjå på eit eksempel på dette. «'Er du heilt sikker?' spør Rasmus [...] 'Sikker som dynamitt,' nikkar Ada. Og då stønnar alle, for det er lite her i verda som er så sikkert som dynamitt» (Smeland: s.240). Å være sikker som dynamitt er ikkje ei vanleg frase å bruke. Denne type språk går att i romanen, særleg i bruk av kraftuttrykk, eller som i utdraget ovanfor for å validere eller forsterke ein påstand. Dette er leik med språk, og ikkje uvaneleg i barnelitteraturen. Det ein ser her er at forteljaren grip inn etter denne påstanden og

forklarar kvifor dynamitt er passande å bruke her. Forteljaren inkluderar på denne måten lesaren, og forklarar korleis verda i denne romanen fungerer. Eit par sider seinare vert den same samanlikninga brukt igjen. «'sikre som dynamitt,' nikkar heile Sirkus Spektakulær i kor. Då stønnar Koriander og Lilje, for som vi alt veit, er det lite her i verda som er sikrare enn dynamitt» (Smeland: s.241-42). Denne bruken av gjentakning gjer at forteljaren skapar ein internhumor i romanen, ein humor som no lesaren er ein del av.

Leik med språk ser vi ofte i denne romanen, men vi ser også ein leik med form, eller kanskje med bokmediet i det heile. Eit eksempel på dette ser ein etter at alle sirkusa har gjort opprør og kaster rottekjeften ut av byen. «Då krabbar rottekjeften opp på beina og går sin veg med tungt hovud og bøygde nakke. Ingen aner kor han skal, og ingen bryr seg om å spørje, men han går i alle fall så langt at han forsvinn ut av denne historia» (Smeland: s.294). Det var Ada som roa ned ein rasande mobb og i staden for å skade rottekjeften forviser dei han. I utdraget ovanfor kan ein likevel seie at forteljaren tek livet av karakteren ved å fjerne han frå historia, rottekjeften eksisterer ikkje lengre. Det ein også ser er at rottekjeften går ut i frå romanen. Måten denne setninga er formulert på gjer lesaren oppmerksam på si rolle som lesar, illusjonen om ei verkeleg verd vert på ein måte reven ned. Samstundes kan det seiast at ein vert merksam på den fysiske utstrekninga av verda skapt i romanen. Lesaren vert svært viss om at alt han/ho har lært og kjenner til innan denne verda berre eksisterer mellom permene den held i hendene sine. På denne måten er forteljaren med på å både forsterke og utfordre lesaren si rolle.

Ada og Natur

Sirkuset og sirkuslivet er tilsynelatande det viktigaste for å skape denne verda. Likevel ser ein at naturen har ei stor rolle i romanen, og ein ser ein samheng mellom sirkuset og naturen. Klokkeslett vert skjeldent brukt i romanen, og ein ser heller ikkje ofte at det er «tidleg om morgonen», «midt på dagen» eller «seint på kvelden». I staden vert naturen brukt for å gje lesaren eit tidsperspektiv. Eg vil no sjå korleis ein morgon har blitt skildra. «Dagen er så ny at det er så vidt sola orkar å blinke med nokre morgongretne strålar langt der borte bak eit fjell, og graset er framleis vått av dogg» (Smeland: s.206-7). Her er sola får menneskelege eigenskapar, ho er også trøytt. Bruken av besjeling kan kanskje forklare kvifor ein får desse språklege naturbileta framfor eit konkret klokkeslett. Det viser ein nærleik til naturen, og det er den som strukturera dagen, ikkje ei førestilling om tid.

Naturen vert ikkje berre brukt for å bestemme tid, men den er også brukt som eit verdisystem. "Mikko finn fram fløyta og blæs ein melodi like vakker som klukkinga frå elva som renn utanfor vindaugget» (Smeland: 148). Naturen vert arbeida inn i alle aspekt i denne romanen. I utdraget ovanfor er dei inne i campingbilen, men likevel er naturen tilstade. Fløytespelet til Mikko har blitt skildra som ekstremt vakkert tidlegare, og her får vi vite at det er like vakkert som klukkinga til elva. Det kan seiast at lyden av ei elv er ein triviell ting, men her vert lyden av naturen løfta fram og gitt ein høg status. Naturen er så vakker at den kan brukast som ein slags kvalitetsgaranti.

Ein kan også finne eksempel på at naturen vert brukt som ein inngangsportal til forteljinga.

Langs elva står eit himmelhøgt tre og ventar på den mørke natta. Trestammen er tjukk, og i mange, mange år har den stammen vore ein populær gøymestad for ungar som leikar gøymsele. Nokre ungar fortsett å gøyme seg etter at dei har blitt vaksne og vondskapsfulle sirkusdirektørar. Ada stivnar når skikkelsen glir fram frå mørkret [...] (Smeland: s.136).

Elva og fjella går att i romanen og vert ofte brukt for å vise kvar handlinga tek stad. Bykjerna er ved foten av fjella, og elva er i den skogen Sirkus Spetakkell har parkert campingbilen. Forteljaren fokuserar deretter på det høge treet. Vi får her representantar for heile naturen på eit vis; vatnet, jorda og lufta. Eit himmelhøgt tre må nødvendigvis også være svært gammalt. Igjen er det brukt besjeling då treet ventar på natta. Dernest får vi skildra treet og rolla det har spelt i menneskja sine liv, vi ser det saman med barn i leik. Stemninga endrar seg då vi får vite at nokon barn held fram med å gøyme seg der etter at dei har blitt vaksne og vondskapsfulle sirkusdirektørar. Denne setninga gjev rottekjeften ei forhistorie, ein ser han saman med treet og vert minna på at han ein gong var eit uskuldig barn. På denne måten vert naturen brukt for å gjere karakterane meir nyanserte. Denne setninga om sirkusdirektøren er generell, men ved neste setning vert det meir konkret, og vi er attende i notida og handlinga. Treet som er ein konstant, har her blitt brukt for å dra fortida og historia til staden og rottekjeften inn i forteljinga.

På kva måte er Ada tøff?

Ada er fylt til brestepunktet av både fart og sjølvtilitt. Ho er trass alt ein sirkusunge som kan sykle på einhjulssykkell medan ho sjonglerar med faklar. Ho vert ofte karakterisert som modig av dei andre karakterane, og det er ho som legg planane som reddar dagen. Ada har likevel ei svakheit, ho er sjenert. Grunna sirkuslivet føler Ada at ho ikkje kjenner nokon, og i møte med

nye menneskje byrjar ho å lyge, eller trekk seg attende som ei forsvarsmekanisme. Fordi Ada er så uttrykkeleg tøff og snarrådig gjennom nesten heile boka vil eg sjå på ein situasjon der ho er utrygg og utfordrar seg sjølv.

Då Ada først treff Koriander fortel ho skrøner som seinare vert avslørt, og han stel supergrisen hennar. Ein dag ho er på fjelltur treff ho Koriander, og dei kjeklar som vanleg, då dei på dette tidspunktet ikkje er vener. Koriander går litt for langt ut på kanten av eit stup for å tøffe seg. Brått ramlar han ned fjellsida og vert hengande fast i eit lite tre. Ada forstår at treet ikkje kjem til å halde så lenge at ho rekk å hente hjelp. Ada vert redd, men klatrar ned på ei smal fjellhulle, og lagar eit tau av kleda sine slik Koriander kan klatre opp. Ada gjer det heilt klart for Koriander at han ikkje får lov til å erte henne etterpå for at ho tok av seg kleda.

Denne situasjonen viser både fart, både i form av fysisk anstrenging og handlekraft, og sjølvtilit hos Ada. Dei to har hatt eit smått fiendtleg forhold der dei konstant ertar kvarandre. Det har vert viktig for begge to å være «tøffe i trynet» ovanfor den andre. Det at Ada er villig til å kle av seg for å lage tauet ho treng, viser at ho i ein så pressa situasjon saman med ein framand er sterk nok til å setje seg sjølv i ein sårbar situasjon. Dette kan også lesast som at Ada som tidlegare har dekt seg til og gjort seg om til ein annan ved å lyge, no tek av seg alle laga ho elles beskyttar seg sjølv med. Dette viser den sunne og gode sjølvtiliten til Ada. Ho stolar på si eiga dømmekraft og kløkt, og ho er trygg nok på seg sjølv til å kaste den harde maska ho tidlegare har vist Koriander. Fart ser vi både i fysisk forstand, ho brukar og utfordrar kroppen sin for å redde Koriander. Vi ser også fart som i handlekraft. Ada står i ein håplaus situasjon og må legge ein plan raskt. På kort tid finn ho ut kva ho skal gjere, ho tek grep og set i gang ein redningsaksjon utan dei nødvendige reiskapa eller hjelp frå andre.

Etter dette føreslår Koriander at dei to skal verte vener, noko Ada er samd i. Å få fleire vener er noko Ada har vanskeleg for samstundes som det er det ho ønskjer mest. Det kan seiast at det her er Koriander som tek grep, og at det dermed ikkje er Ada som har gått utanfor si komfortsone for å få ein ven. Likevel vil eg hevde at det er Ada som tek første steget. Då Koriander fell utanfor fjellsida viser Ada genuin bekymring, ho viser at ho er sårbar og ho kastar han bokstaveleg ut ei livline. Det vert dermed Ada som opnar for ei nær menneskeleg kontakt mellom dei to.

Etter denne hendinga omtalar Slangen Ada og Koriander som sirkusbror og sirkussyster. Om kvelden før ho sovnar frydar Ada seg over at ho har fått ein sirkusbror. Dersom ein ser på forholdet mellom Ada og Koriander i korte trekk ser vi to ungar i same,

uvanlege, livssituasjon som vert uvener med ein gong. Dei tøffar seg for kvarandre og guten fell utfor eit stup, jenta reddar han og dei vert seinare bror og syster. Dette kan seiast å være ein klar allusjon til *Ronja Røverdatter*. Denne allusjonen er med på å gjere Ada til ei *truverdig* tøff jente. Ronja er ei av dei tøffaste og mest etablerte jentene i skandinavisk barnelitteratur. Ved å skrive inn Ronja sine kvaliteter i Ada får ho på eit vis eit kvalitetsmerke. Intertekstualitet vert her brukt for å føre Ada inn i ein allereie etablert tradisjon med tøffe jenter. Lesaren kjenner til denne jenta frå før, og Ada vert meir truverdig som ein tøff karakter.

Kjønnsroller i *Sirkus spetakkel*

Eg vil no kort sjå på korleis kjønn vert behandla i denne romanen. Ada vert på mange måtar skildra som den type barn som ofte vert kalla «gutejente» då ho er svært aktiv og ikkje kler seg feminint. «Tøff jente» vert nok ofte tolka som «gutejente», mykje på grunn av dei maskuline konnotasjonane til ordet «tøff». Etersom Ada sit biologiske kjønn er jente og ho ikkje er usikker på kjønnsidentiteten sin, ser eg ikkje nokon forsvarleg måte ein kan kalle henne ein gut på. Altså er Ada ei tøff jente, ikkje ei gutejente.

Ada er ein samansett karakter og vert skildra med både maskuline og feminine trekk. Dette kan ein til dømes sjå i det første avsnittet Ada vert skildra for lesaren.

Ada har kokesjokoladebrune auge og hår bustete som eit fuglereir. Ho er ni år og lågare enn dei fleste andre på sin alder, men til gjengjeld ler ho lysare enn ein operasongar og lyg lettare enn ein røvar. Likevel er hjartet til Ada varmt og godt som ein rykande kopp med heimelaga kakao (Smeland: s.6).

Vi ser her ei blanding mellom maskuline, feminine og kjønnsnøytrale skildringar. Augene som er brune som kokesjokolade er eit døme på ei skildring som ikkje er kjønna. Sjokoladen viser ikkje berre til fargen, men også noko godt samstundes som det er en barnsleg måte å skildre fargen brun på. Ho har rufsete hår som viser til ein ufeminin utsjånad noko som står i kontrast til at ho er lita og ler lyst. Samanlikninga med ein røvar er ikkje berre maskulin, men det gjev også konotasjonar til ein vaksen person. Samstundes som ho vert samanlikna med ein røvar, ein ganske hard karakteristikk, vert det også sagt at ho har eit varmt og godt hjarte. På denne måten har teksten konstruert eit levande bilete av ei svært samansett jente.

Ein får kjensla av at i denne verda i romanen vert ikkje det felt domar over kva som er «jentete» eller «gutete». Dei elementa som eventuelt er kjønna sit heller hos lesaren sine fordomar. Desse fordomane utfordrar romanen særleg i behandlinga av karakteren Koriander.

Ada kler seg sjuskete. «Ho tar på seg ei olabukse og ei rutete skjorte som heng over stolen. Buksa har eit hòl på det eine kneet og grønske på det andre, så da er det ikkje så farleg om ho blir skitten i dag heller» (Smeland: s.8). Skildringa av desse kleda vitnar om ein aktiv livsstil. Ada bruker desse kleda fordi dei er praktiske og gjev ho den rørsleevna ho treng. Dette handlar meir om kva som er praktisk og passande enn om kjønn.

Sirkusfolket har stelt i stand ein kjempestor fest der alle har pynta seg. Her drøymmer Ada om å ha på seg ein blodraud kjole med blinkande stjerner på. Her vil ho altså ha på seg noko overdådig og tradisjonelt feminint. Ein kan dermed konkludere med at Ada ikkje tek avstand frå det feminine, eller aktivt prøvar å likne ein gut. Ho kler seg heller etter situasjonen. Holet bukser må ein ha når ein skal klatre i fjellet eller sjonglere med flamar, og ein kan pynte seg så mykje ein vil til fest. Ada tilpassar utsjånaden sin etter livsstil og situasjon, ho let seg ikkje styre av kjønnskonsvensjonar. Ho fortel Koriander om denne kjolen og han seier at han ikkje har nokon kjolar, men at han har to skjørt. «Derfor har Koriander og Ada på seg like skjørt og alle seier at dei er like fine som to nyplukka blomebukettar» (Smeland: s.221).

Koriander tok på seg dette skjørtet for å være fin og pynta til festen. Dei andre gjestane reagerer med å gi både Ada og Koriander kompliment for klednaden. Dette utfordrar lesaren sine tankar om kjønnsroller. Ei jente som går med guteklede er nødvendigvis ei gutejente. Ho er gjerne vilter og tøff. Ein gut som går i jenteklede er skjeldnare å sjå, og menn i kvinnekle vert ofte oppfatta som komisk. Denne debatten vil eg gå nermare inn på seinare, men det må seiast her at når Koriander tek på seg skjørt vert han fin, ikkje morosam. Romanen problematisera ikkje denne situasjonen vidare, og nett difor vert denne guten i skjørt på eit vis normalisert. Han endrar seg ikkje og folk ser ikkje annleis på han. Eg vil difor konkludere med at i *Sirkus Spetakkel* vert ikkje kjønnskilnadane framheva. Det som karakteriserar Ada og Koriander er at dei er sirkusbarn, ikkje at dei er gut eller jente, feminin eller maskulin.

4 Framstilling av jenter som ikkje vert tøffe

Analyse av Solfrid Sivertsen, *Prinsessa i egget* (2008)

Samandrag av handlinga

Prinsessa i egget handlar om Maja som ein dag finn ei prinsesse i eit egg ho skal til å koke til frukost. Den vesle prinsessa heiter prinsesse Gullfrid og kjem frå Rosalandet. Gullfrid flyttar inn i dokkehuset til Maja. Det vert viktig å halde Gullfrid skjult for foreldra til Maja, då Gullfrid har fått beskjed om at ho berre får lov til å verte kjend med eit «lite menneskje». vidare fortel Gullfrid om dei rare skikkane i Rosalandet, og er elles kravstor ovanfor Maja som må varte henne opp. Maja vil fortelje ein ven om Gullfrid, og bestemmer seg for at det må verte Therese. I byrjinga trur ikkje Therese på Maja, og når Maja skal vise henne Gullfrid gjer prinsessa seg om til ei dokke. Etter kvart byrjar Gullfrid å lengte attende til Rosalandet, og seier at ho kanskje kjem til å reise snart. Før ho gjer dette snik ho seg med på skulen i sekken til Maja og lagar leven i klasserommet. Heldigvis er det berre Maja som merkar dette. Etter skulen gjer Maja eit nytt forsøk på å vise fram Gullfrid til Therese, og denne gangen helsar og vinkar Gullfrid. Neste morgon har Gullfrid reist. Maja finn ein liten sko som Gullfrid har gløymt, og vert glad då ho tenkjer at Gullfrid må kome attende ein dag for å hente den.

Forteljar og implisitt lesar

Forteljaren i *Prinsessa i egget* er ein tredjepersonsforteljar med avgrensa viten. Trass i at det er ein tredjepersonsforteljar, har den svært kort distanse frå handlinga, då også protagonisten Maja. Teksten er konstruert på ein slik måte at lesaren får kjensla av at alt det som vert formidla stammar frå Maja men vert formulert av ein forteljar som etterliknar hennar språk og tankegang. På denne måten har ein barnleg lesar blitt skriven inn i teksten, forteljaren har inntatt ein barnleg posisjon. Det må seiast at det kan være ein barnleg forteljar i romanar for vaksne også, men saman med plottet, tematikken og språket får ein kjensla av at dette er formidla av ein barnleg forteljar til ein barnelesar.

Barbara Wall skriv I *The narrator's voice : the dilemma of children's fiction* at ein kan skilje mellom tre måtar forfattarar av barnelitteratur vender seg til barn. Ho nemner her *single*, *double* og *dual* address. *Prinsessa i egget* er hovudsakeleg eit eksempel på single address. Wall karakteriserer denne typen adressering slik: «they might write[...] for a single audience, using single address; their narrators will address child narrates, overt or covert, straightforwardly, showing no consciousness that adults too might read the work” (Wall: s.35). Dette stemmer, med få unntak for *Prinsessa I egget*. Handling, humoren og motivasjonen som driv handlinga framover er basert på ting eit barn vil relatere seg til, men som ein vaksen lesar ikkje vil kjenne seg att i. Denne romanen vert dermed på eit vis litt utilgjengeleg for den vaksne.

På to stadar finn vi eit brot med “single address”. Eg vil først sjå på eit døme som heller grensar til det Wall kallar “double address”. Maja har bestemt seg for at ho må fortelje nokon om Gullfrid. Valet fell på Therese, ei jente frå klassen.

-Kjenner du nokon prinsesser? –Prinsesser? Therese bøygde seg og tok opp den raude ballen, og med hovudet på skakke såg ho på Maja: -Nei. Gjer du? – Eh.. eg kjenner kanskje ei lita prinsesse. Ei bitte lita, altså. Hjartet hennar banka fort no. Therese rynka litt på nasen og sa: - Eg trur ikkje at det er noko som heiter prinsesser. Ikkje nissar heller. Eller hekser og troll. Dei finst berre i eventyra (Sivertsen: s.30)

Det er bygd opp ein del spenning rundt det at Maja skal fortelje om prinsessa, og ho er mest redd for ikkje å bli trudd. Det oppstår då ein komisk situasjon når Therese samanliknar prinsesser med nissar og troll frå eventyra. Det er her double address oppstår. Wall skildrar double address som tilnærma likt single address, men at forteljaren henvender seg til dei vaksne også, då fokuset skiftar frå den implisitte barnelesaren til eit eldre publikum, eller at forteljaren utnyttar ignoransen til den implisitte barnelesaren og skapar vitsar for den vaksne som hovudsakeleg er morosame fordi barnet ikkje forstår dei (Wall: s.35). Her ser vi noko liknande, då den vaksne morar seg over at Therese trur prinsesser berre finnast i eventyra trass i at vi faktisk har ein monarki i Noreg.

Det andre brotet med single address vil eg sjå på i samanheng med det Mjør, Birkeland og Risa seier om den doble stemma i *Barnelitteratur – sjanngar og teksttypar*. Dei har her løfta fram eit utdrag frå Ragnar Hovland si bok *Bjørnen Alfred og hunden Samuel forlet pappkartongen*, ei barnebok som har referansar til Samuel Beckett, Alfred Jarry og Carrol. Alfred og Samuel drøftar om dei skal gå attende og redde dei andre dyra i pappkartongen: «Det er ikkje riktig, tenkjer bjørnen Alfred. Det er ikkje riktig at små dyr skal liggje i pappkartongar og aldri bli løfte opp. Men dei må finne det ut sjølve. Og mange finn det aldri

ut». Mjør, Birkeland og Risa bruker dette utdraget som eit eksempel på eksistensielle spørsmål som tematisk sett kan være like relevante for barn som vaksne, sjølv om barn ikkje vil reagere direkte på konkrete referansar og allusjonar (Mjør, Birkeland og Risa: s.33). Denne type eksistensielle spørsmål ser vi ved eit høve i *Prinsessa i egget*. Maja seier til Gullfrid at Therese ikkje heilt trur at Gullfrid er heilt levande. Gullfrid ler og seier «Trur ho kanskje at ho er meir levande enn meg?» (Sivertsen: s.57). Dette spørsmålet er like relevant for barn som vaksne, men den vaksne lesaren vil kanskje fokusere meir på verdien av fantasi og barnetru, særleg då den gjev allusjonar til *Peter Pan*.

Den implisitte lesaren er eit barn, men eg vil også argumentere for at den er ei jente. når det kjem til *prinsessa i egget* må ein kort diskutere utsjånaden og illustrasjonane på bokomslaget. Framsida til boka er skinande rosa med blomar og både boktittel og forfattarnamn er skriven med løkkeskrift og «snirklete» bokstavar. Tittelen seier sjølv kva boka handlar om: *Prinsessa i egget*. Sjølve motivet prinsesse og det rosa temaet passar til forventningane ein har til kva jenter ønskjer å lese om. Når ein held boka i hendene minne den om til dømes *Sangbok for jenter*. Denne type bok appellerer ikkje til begge kjønn som til dømes *Tonje Glimmerdal* eller *Jenny blir knallhard*. Desse bøkene har kvinnelege protagonistar men handlar først og fremst om barn, og tek opp tema som barn kan relatere seg til. *Prinsessa i egget* gjev ikkje uttrykk for å handle om barn, men om ei prinsesse — eit tema som er så sterkt kjønna feminint at den vil verke utilgjengeleg for gutar.

Fart og sjølvtilitt I *Prinsessa i egget*

Maja er eit passivt barn i den fysiske forstanden, ho har ikkje fart i kroppen. Dette kan vi til dømes sjå på leikene hennar. Vi får ikkje høyre om nokon sykkel, hoppetau, rulleskøyter eller liknande leiker som oppfordrar til fysisk utfaldning. Vi får heller høyre om dokker, dokkehus og kosedyr. Dette er leiker som er egna for stillesitjande leik og heller aktiv fantasi. Dokker og dokkehus er også klassiske «jenteleiker» som oppmodar til å vise omsorg.

Maja sine preferansar til stillesitjande aktivitetar ser vi også i første kapittel av boka, før ho treff Gullfrid. Det er relevant å sjå på denne delen fordi i det Maja treff Gullfrid, vert handlinga deretter styrt av situasjonen rundt Gullfrid. Dersom ein ser på første kapittel før prinsessa kjem inn i handlinga, ser ein korleis Maja vert framstilt aleine, når ho står fri til å gjere som ho vil. Boka byrjar med at Maja vaknar ein laurdag morgon av at ein solstråle treff henne i andletet. «Maja spratt ut av senga, sprang bort til vindauget og drog gardina til sides.

Morgonlys og sol! Ho smilte mot solskinet som hadde vekt henne, og som no laga ei brei stripe over golvet» (Sivertsen: s.5). Maja har fri, og i lesaren sitt første møte med henne vert ho vekkt frå søvnen av naturen. Lyset og sola gjer ho glad, og det kan seiast at dette skapar ein lovnad om at Maja skal gå ut, og oppsøke lyset og sola. Ho går for å vekke foreldra sine, som vil sove litt til. «Ho gadd ikkje å gå inn på rommet igjen. Ho kunne gå ned og sjå TV[...]» (Sivertsen: s.7). Å gå ut til aktiv leik i sola er ikkje presentert som eit alternativ eingong, det er enten å sitje på rommet eller sjå TV. Maja slår i frå seg å sjå på TV og bestemmer seg for å heller lage frukost til foreldra sine. Det kan her vere verdt å nemne at to av songane som var løfta fram på baksida av *Sangbok for jenter*, og som ikkje finnast i *Sangbok for gutter* er «Tornerose sov i hundre år» og «Bake kake søte». Begge songane har motiv som vert presentert i løpet av første kapittel av *Prinsessa i egget*; Prinsesser og matlaging.

Då Maja er på skulen og har bestemt seg for å fortelje Therese om Gullfrid i friminuttet, ser vi også hennar forhold til fysisk utfaldelse. «I friminuttet gjekk ho bort til klatrestativet saman med nokre andre jenter og gitar. Tre gitar og to jenter kappast om å klatre høgast, dei ropa og bråka fælt» (Sivertsen: s. 29). Maja deltek ikkje i denne leiken ho berre «Smilte og snakka litt med dei som kom springande imot henne» (Sivertsen: s.29). Det er verdt å leggje merke til adjektivbruken i avsnittet ovanfor. Dei bråka *fælt*. Dette kan lesast som at Maja distanserer seg frå denne typen leik, då den vert skildra med negativt ladde ord. Det kan også tenkjast at ho ikkje forstår denne typen leik. Eg vil her trekkje inn *Tonje Glimmerdal* då Tonje og Gunnvald mimrar om før i tida då der var barn i Glimmerdalen i feriane, og Gunnvald kallar det «Eit himmelsk rabalder» (Parr: s.21). Denne skilnaden på korleis ein skildrar tilnærma same situasjon viser at forskjellige ting vert verdsatt i dei forskjellige bøkene. Bråk, eller spetakkel er ikkje verdsatt i *Prinsessa i egget*.

Vidare kjem Therese bort til Maja, og vil at ho skal vere med å leike med ball. «I det Therese kasta ballen høgt opp i lufta og snudde seg og smilte breitt, glapp det ut av Maja: - Kjenner du nokon prinsesser?» (Sivertsen: s.30). Igjen er det lagt opp til ein aktivitet som krev fart i kroppen, og Maja avstår frå den. Då Therese vil leike med ball vil heller Maja snakke om prinsesser. Fleire stadar ser ein altså moglegheitene for fart og ein meir kjønnsnøytral barneleik, men Maja vert heller framstilt som ei stereotyp passiv jente som følgjer prinsessetrenden.

Romanen handlar i all hovudsak om korleis Maja handterer å ha Gullfrid buande hos seg, og vi ser at Maja har ei klart ønske om at nokon andre skal få vite om Gullfrid. Maja handlar då ho inviterer Therese heim for å helse på Gullfrid. Maja er svært nervøs for dette møtet, og utsett det så lenge ho kan. Då ho og Terese kjem inn på rommet der Gullfrid er, har Gullfrid forvandla seg til ein dokke. Therese trur at Maja laug. Maja reagerer med tårer og vert sint. Rett før Therese går, ler Gullfrid, og Therese er no open for at dokka kanskje likevel er ei levande prinsesse, men er framleis ikkje sikker.

Dagen etter har Gullfrid sneke seg med på skulen. Ho lagar leven i klasserommet, men det er framleis berre Maja som kan sjå henne. Etter skulen er Maja saman med Therese. Ho opnar ranselen sin, og der sit Gullfrid. Først no seier Gullfrid «hei» og vinkar. Målet er nådd, Maja ville jo at Terese skulle få sjå at Gullfrid var ekte. Likevel var det ikkje Maja sine handlingar som førte til dette. Gullfrid gjer som ho vil, og alt skjer på hennar premisser. Då Maja sin opprinnelege plan ikkje fungerte, byrja ho berre å gråte. Alt løyste seg då Gullfrid på eige initiativ vart med på skulen og gjorde seg kjend.

Sjølvtiliten til Maja vert ikkje teke opp eksplisitt i romanen, og må sjåast ut i frå korleis ho ter seg både aleine og saman med andre. Då Maja skal lage frukost til foreldra vil ho servere juice og knekkebrød fordi brødkniven er skarp og ho er usikker på om kaffitraktaren er farleg eller ei. Ho skal også koke egg fordi «Eggekokaren var ikkje forboden og farleg trudde ho»(Sivertsen: s.7). Det positive her er at Maja vil lage ein god frukost innanfor dei rammene som er sett for henne, og ho har trua på at ho kjem til å gjere det bra til tross for at dette vert ein annan frukost enn dei ho er vand med å få servert. Det som kanskje ikkje er like positivt er at ordet «farleg» dukkar opp tre gongar i løpet av eit relativt kort avsnitt saman med «skarpe», og «ulovleg». Dette gjev intrykk av at Maja er eit lydig, men engsteleg barn som ser så mange farar berre på kjøkkenet.

Maja verkar også usikker i møte med andre. Saman med Gullfrid er Maja underdanig, og har lite behov for å fremme seg sjølv. Eit døme på dette er når Maja seier ho skal på skule neste dag, og Gullfrid svarar at i Rosalandet bestemmer dei sjølv når dei vil gå på skule. Maja seier at dei har fri kvar torsdag men «ho skjønna at det slett ikkje var noko å skryta av[...]» Sivertsen: s.27). Maja innser at livet hennar ikkje er spennande og ikkje noko å skryte av. Vidare trøyster Gullfrid og seier at Maja kjem til å lære alle orda i verda med meir på skulen. Maja svarar berre med «Trur du?». Maja har på ingen måte utprega dårleg sjølvtilit, men lesaren får likevel kjensla av at ho er litt redd og ikkje har særskild høge tankar om seg sjølv.

Prinsesse: status og forventningar

På mange måtar kan ein plassere *Prinsessa i egget* under det eg vil kalle den dårlege, kjønnsesifikke barnelitteraturen. Den har dei sterke rosa fargane på ei skinande framside og den handlar om ei prinsesse og ei passiv jente. Samstundes har denne romanen ei alternativ framstilling av prinsesser. Jamfør diskusjonen om Maja som karakter ovanfor, viser nok ikkje denne boka barn fleire måtar å være kjønne på, men den viser kanskje fleire måtar å være prinsesse på. Dette i seg sjølv er interessant.

Innleiingsvis nemnde eg Tornerose som ei klassisk prinsesse, vakker og verdsatt for utsjånad, passiv og vert redda av ein prins. Prinsesse Gullfrid er ikkje ei slik prinsesse. Ho er sta, viljesterk, sjølvstendig, og kravstor. Som nemnd tidlegare skjer alt på Gullfrid sine premisser. Dette står i kontrast til den fysiske framtoninga til Gullfrid. Lat oss først sjå på korleis ho først vert presentert for lesaren. Ho er ei bittelita prinsesse som kjem ut av eit egg. Ho presenterer seg sjølv som prinsesse Gullfrid frå rosalandet. Dette i seg sjølv er så påtatt stereotyp feminint at det kan tenkjast at ironi er eit berande virkemiddel i oppbygninga av denne prinsessa. Det vert ofte skildra kor lita ho er, små delikate trekk, ho har den vakraste røysta i verda og ein flott glitrande kjole. Det kan då tenkjast at Gullfrid tilfredsstillar alle dei ytre krava til ei prinsesse i så stor grad at oppførselen og hennar person kan gå i heilt motsett retning, utan at det er nokon tvil om at ho er ei ekte prinsesse. Gullfrid vert også skriven inn i ei allereie etablert rekke med eventyrprinsesser då ho etterlet ein sko hos Maja då ho returnerer til Rosalandet— i kjend askepottstil.

Eg vil no gå litt attende til Therese sin påstand om at prinsesser berre finst i eventyra. Denne påstanden har tre funksjonar; den etablerer Therese sin tvil om at Maja snakkar sant, den er eit humoristisk element i historia, samstundes kan den lesast som ein kritikk på framstillinga av prinsesser i barnelitteratur. Prinsesser finnast i aller høgaste grad, dette veit vi. Desse prinsessene er ein del av monarkiet, dei er ofte ein representant for landet sitt og har ein funksjon utover utsjånad og kjolar. Prinsessene vi finn i barnelitteraturen, film og eventyr er ein heilt annan type prinsesser, vi ser dei ofte som offer som vert redda av ein prins og dei ytre kvalitetane er ofte dei som er fokusert mest på. Med kommentaren til Therese vert det skapt eit skilje mellom dei verkelege prinsessene og prinsessene frå eventyra.

Gullfrid fortel ikkje kor gamal ho er, men eg vil konkludere med at ho er eit barn. Grunnen til dette er at ho snakkar om foreldra sine, kongen og dronninga, samt søskena sine. Ho har 45 brør og 80 systrer. Ho fortel at dersom «brørne var rampete ein dag og erta

søstrene, måtte dei eta sjokoladecake ei heil veke til straff, og det var det verste dei visste!» (Sivertsen: 39). Dette utdraget viser barnleg søskenkrangel, men det er også verdt å nemne at sjølv i det fantastiske rosalandet har også jenter ei offerrolle, til tross for at dei er i stort fleirtal. Ein annan ting som peiker til at Gullfrid er eit barn, er at det vert poengtert at ho brukar «tusen» som ei måleeeining på mykje. Denne type barnleg språk og samtaleemne gjer at Gullfrid ikkje berre er ei prinsesse, men også det frie barnet.

Analyse av Berit Vatne Vik, *Elisa* (2005)

Samandrag av handlinga

Elisa er snart ti år, og passar ikkje inn med dei andre i klassen. Ho er brun i huden, håret hennar er blåsvart og «Ho har ein annan rytme når ho går. Som om ho har lange fjellvidder framfor seg» (Vik: s7). Jentene, med Ida i spissen, er ufine mot Elisa, frys henne ut, gjer narr og ler av henne. Mor til Elisa er biletkunstnar. Dei har svært dårleg råd, så Elisa får ikkje alltid dei same tinga som dei andre barna får. Dette ser likevel ikkje ut til å plage henne, då ho er meir bekymra for om dei har råd til å betale husleige. Elisa kjenner ikkje far sin. Ho veit verken kva han heiter, korleis han ser ut eller kvar han er i frå.

Ein dag finn Elisa eit hol i soveromsveggen. Dette fører inn til eit støvete loft, der ho finn eit gammalt brev adressert til seg sjølv frå «Pachacutec». Vidare finn ho ei dør som eigentleg skal leie ut i lause lufta, ved pæretreet i hagen. Gjennom døra finn ho ei ny verd, der fuglefolket bur. Handlinga vidare vekslar mellom den vanskelege kvardagen heime og på skulen, og fantastiske besøk på den andre sida av veggen hos fuglefolket. Handlinga går altså føre seg i ei realistisk verd og ei urealistisk verd. For ordensskyld kjem eg heretter til å referere til den realistiske verda som røynda.

Brått ein dag smuldrar døra mellom desse to verdene, og Elisa kjem aldri attende til verda til fuglefolket. Kort tid etter dette kjem dei i kontakt med far hennar, som har planar om å kome til Noreg. Grunna ei tragisk hending i landsbyen hans, viser dette seg å være vanskelegare å få til enn venta. Elisa har fått vite at far hennar er indianar. Dette vekker så stor interesse i klassen at alle samarbeider om å hjelpe landsbyen. Dette, saman med litt flaks, fører til at far til Elisa kjem til Noreg, og den vesle familien vert gjenforent.

Forteljarteknikk

Romanen har ein tredjepersonsforteljar, og alt er fortalt i notid. Historia er fortalt fragmentarisk, og i teksten er fragmenta skilde enten ved ei stjerne eller kapittel. Handlinga strekk seg frå vinter/tidleg vår og fram til hausten. Fragmenta er av varierende lengd og hoppar framover i kronologisk rekkefølge utan at ein heilt klart får vite kor mykje tid som har gått. Forteljaren har avgrensa viten, då omgivnadane i umiddelbar nærleik vert rikt skildra, og vi har tilgang til Elisa sine tankar og kjensler, medan dei andre karakterane får vi berre sett frå utsida, oftast slik Elisa ser dei. Som oftast er forteljaren i same rom som Elisa, men her finnast det unntak. Eg vil sjå på eit av desse unntaka vidare.

Ofte får vi skildra draumane til Elisa.

Der ser ho mannen som går og går. No sit han i ro ved ein lagune, med føtene i det djupgrøne vatnet.

Skuggen frå dei høge trea fell over andletet hans, men ho ser at han har mørkt, glatt hår som er samla i ei flette i nakken. Han bøyer hovudet og skriv. Lange stunder skriv han ikkje. Berre plaskar med føtene i vatnet.

Ho ser at han leitar etter noko å skriva om. At han ser opp mot dei okerfarga sanddynene som toppar seg mot himmelranda, som om han leitar etter spor i sanden. Men spora har blåse att (Vik: s 56).

Etter denne draumen får ho ei teikning frå ei i klassa som skal førestille Elisa. Ho tykkjer denne teikninga liknar på mannen i draumen. Direkte etter dette hoppar vi utanfor Elisa sin viten: «Elisa veit ikkje at denne mannen tenkjer på Sara» (Vik:57). Sara er mor til Elisa, og lesaren mistenkjer her at denne mannen er far til Elisa. Vi får vite at han mista Sara for ti år sidan, og her er symbolikken med spora i sanden brukt igjen. Vi får også vite at han skriv bøker om mor til Elisa, men at dei ikkje er omsett til norsk, og at det er difor dei ikkje veit om desse bøkene. Etter dette glir forteljinga attende til det Elisa kjenner til. Blikket til forteljaren bevegar seg frå mannen som skriv, til det han skriv om, altså Sara, den fargerike kvinna som målar spesielle bilete. Dernest at denne boka ikkje er omsett til norsk, så Sara veit ikkje om den. Dette er altså framleis utanfor Elise sin viten. Blikket glir vidare til at Sara skal ha utstilling i Peru, og har vore i kontakt med ein gallerist der. Blikket glir vidare: «Sara er kjend i Peru, og har mange vener der. Elisa veit at ho også fann mange farger der» (Vik: s57). Ved siste setning er vi attende til det Elisa veit.

Ved slike grep vil lesaren få kjensla av at forteljaren veit meir enn Elisa, og det skapar også ein illusjon av at delar av forteljinga vert haldt skjult for lesaren. Det vert nok feil å kalle dette ein upåliteleg forteljar, en selektiv og svevande forteljar er kanskje meir passande,

mykje grunna den fragmentariske forteljarteknikken. Berre den første gangen Elisa finn den andre sida av veggen følgjer vi med. Elles kan ho være på skulen i eit avsnitt og hos fuglefolket i det neste. Den fragmenterte forteljarteknikken gjer at lesaren får inntrykk av at ein del av handlinga ligg utan for teksta. Samstundes kan dei glidande overgangane mellom dei to verdene og draumane til Elisa gjere det vanskeleg å orientere seg om kvar ein er, og kva som er ekte. Dette vil eg sjå på vidare.

Elisa er i verda til fuglefolket, i nokre grotter der ho skal kike inn til ei anna verd, og ho er redd for kva ho kjem til å sjå. I neste del er ho i senga si heime, ho er sjuk og venen hennar Ottar er der for å levere ei oppgåve dei har fått på skulen. Neste kapittel er skriven i førsteperson, og Elisa skildrar kva ho ser gjennom sprekkka i grotta. Handlinga held fram der den slapp i førre del om verda til fuglefolket. Dette skiftet i forteljar vekker åtgåum. For det første er det første gangen Elisa har vert forteljaren, og for det andre er det første gangen handlinga ikkje har vert fortalt kronologisk. Dersom ein skulle følgd strukturen til resten av romanen ville ein sett kva som skjedde i grotta i ein del og deretter kva som skjedde i røynda.

I neste kapittel er dei attende på skulebenken og Elisa skal lese opp oppgåva si. Oppgåva byrjar på same måte som den delen som var skriven i førstepersonsforteljar. Skiljet mellom dei to verdene rasar saman her, og lesaren kan verte usikker på kva som faktisk har hendt og kva som er fantasi. Det kan då seiast at *Elisa* er «fantastisk litteratur». I *På fantasiens vinger* kan vi lese at Tzvetan Todorov stadfestar usikkerheita i teksta si avkoding som grunnleggjande for fantastikken. Todorov sin idé går ut på at fantastisk litteratur er tekster som etterlet lesaren med ei tvil om kor vidt noko overnaturlig har hendt i dei eller ei. Når denne tvilen ikkje lenger er der, fell teksten i ei av to grupper; det uhyggelige og det vidunderlege. Det uhyggelege er tekster der det føregår noko usannsynleg, utan at der er ei overskridning av rammene til røynda. Det vidunderlege er tekster som romar det overnaturlige (Dalgaard: s 14). Denne usikkerheita som forteljarinstansen skapar er svært viktig, og eg vil kome attende til den seinare.

Elisa kjem som sagt frå ein husstand med dårleg råd, og no skal alle elevane ha med hundre kroner på skulen som skal sendast til bistandsarbeid. Elisa er svært bekymra, då ho veit at dei ikkje har råd til dette og må få tak i desse pengane på ein annan måte enn å spørje mor. Bestefar er siste utveg, då mor ikkje likar at dei spør han om ting. Denne pengesituasjonen vert bygd mykje opp, ein får kjensla av at mykje står på spel. Då ho kjem til bestefar snakkar dei om laust og fast. «No må ho spørje han om hundrelappen» (Vik: s28) står

det. Deretter hoppar vi rett til neste avsnitt som består av ein tankestraum som ikkje har noko med denne hundrelappen å gjere. Etter dette avsnittet er Elisa med fuglefolket på den andre sida av veggen. Då vi omsider er attende i røynda er Elisa sjuk, og vi får ikkje vite meir om korleis situasjonen med pengane løyste seg.

Forteljaren byggjer opp spenninga rundt denne situasjonen. Lesaren er viss om kva som står på spel, samt Elisa sine kjensler knytt til situasjonen. Før ho gjekk til bestefaren fann ho faktisk ein hundrelapp som kunne løyst alle problema hennar. Dessverre fann ho også eigaren til hundrelappen og bestemte seg for å gi den attende. Grunna den fragmentariske strukturen får ein kjensla av at dei delane som er fortalt er nøye plukka ut, at alt som vert fortalt er viktig. Denne situasjonen då ho gjev attende hundrelappen vil eg seie er med for å etablere Elisa som ein rettskaffen person, som gjer det som er riktig til tross for at det sett henne sjølv i ein kinkig situasjon. Slike scener er med på å skape eit ønskje i lesaren om at problema til Elisa skal løyse seg– ho fortener det, og lesaren forventar det på eit vis. Det er dette vi ventar på då ho treff bestefar. Handlinga går vidare, og vi høyrer ikkje meir om denne hundrelappen. Romanen har sette rammer, og innanfor dette universet er der ei tidslinje og eit kronologisk handlingsforløp. Løysinga på situasjonen rundt hundrelappen ligg innanfor desse rammene, men det vert ikkje fortalt. Når forteljaren byggjer opp spenninga rundt denne situasjonen utan å gi ei løysing får lesaren kjensla av at delar av historia vert haldt attende.

Den siste dagen Elisa er med fuglefolket ser ho ein grøn fugl som har fem egg, fire små og eit stort. Fuglen ser ut til å være redd for kva som er inni det store egget. Då ho viser dette til fuglefolket seier dei at dei aldri har sett dette før, og at det må være noko ho har teke med seg frå si verd. Det heile er bygd opp til eit mysterium, og ein får kjensla av at det kanskje er noko farleg. Etter dette går ikkje Elisa attende til fuglefolket. Seinare tenkjer ho på denne fuglen og lurar på kva som var inne i det store egget. Neste avsnitt er ei einaste linje; «Det får ho aldri vita» (Vik: s.61). Dette er forteljaren sin påstand, ikkje Elisa sin. Den er skild frå resten av teksten der hennar refleksjonar står skildra, og der er ingen tvil i påstanden. Dette skapar ei kjensle av at forteljaren sin viten går utover den tidsramma romanen er sett til, men verken lesaren eller Elisa har tilgang på denne informasjonen. Dette kan igjen være med på å utvide det litterære universet i *Elisa*. Når romanen er full av lause endar som ein ikkje får klarheit i, samstundes som at forteljaren hintar om at det finnast ei løysing, veks på eit vis både dette universet og tidsrammene. På ein måte kan dette seiast å gi romanen eit nytt nivå

av realisme, då ein får kjensla av at det ein les er berre eit lite utdrag frå eitt liv i eit større samfunn.

Elisa og natur

Naturen er svært sentral i *Elisa*, og tidvis er teksten gjennomsyra av naturskildringar. I aller første avsnitt i romanen får vi ei skildring av Elisa. I dette avsnittet vert det skildra korleis Elisa skil seg frå dei andre i klassen. «Elisa er brunare i huda enn dei andre i klassen. Håret hennar er blåsvart. Augo gyllenbrune» (Vik: s.7). Dette er korte og enkle setningar der vi berre får stadfesta farge på dei forskjellige kroppsdelane. Dei to neste setningane står på ei ny linje, og er difor skild litt frå resten av avsnittet. «Ho har ein annan rytme når ho går. Som om ho har lange fjellvidder framfor seg» (Vik: s.7). Setningane vert lenger, og rytmen skiftar, i same setninga som vi får vite at Elisa har ein annan rytme. At ho går som om ho har lange fjellvidder framfor seg er også effektfullt. Ho vert samanlikna med dei andre i klassen, og ein får raskt assosiasjonar til eit klasserom, og Elisa vert dermed plassert i ein strukturert institusjon. Likevel må ho bli tatt ut av klasserommet og plassert i naturen for å verte skildra, for Elisa kan best skildrast kun i naturen. Ein kan også leggje merke til at gangen til Elisa ikkje vert skildra med eit adjektiv som «mørkare», «blåsvart» eller «gyllenbrune» som tidlegare, men ved ein stad, altså fjellviddene. Det kan difor seiast at Elisa ikkje berre vert skildra i naturen, men *som* natur.

Neste avsnitt held fram med samanlikninga av Elisa og natur. Denne gongen drøyer ho at ho flyg som ein fugl over havet. Det dette har til felles med fjellviddene er at vi igjen plasserer Elisa i naturen og utanfor hennar kvardag. Samstundes viser begge bileta til fridom og fri utfalding. Desse to samanlikningane viser også to bilete som vert mykje brukt og går att i heile boka, fuglar og indianarar. Denne andre rytmen som Elisa har, gjev assosiasjonar til ein indianar. Det er her viktig å poengtere at desse indianarane som vert nemnde i boka har lite å gjere med ei verkeleg folkegruppe i dagens samfunn. Indianarar i denne romanen er ein meir barnleg fantasi og eit gamaldags, mystisk naturfolk, som kjend frå populærkultur.

Fuglane er ein av dei fremste representantane for natur i *Elisa*. Eg vil her sjå på delar av den første skildringa vi får av verda på den andre sida av veggen.

Framfor henne opnar det seg eit landskap ho ikkje har sett før. Ein mosegrodd veg fører frå dørstokken og opp ei slakk skråning. I skråninga veks det tiriltunge og forglømmegei innimellom tuer av kvite

prestekragar og langstilka blåknapp. Det kjennest trygt å vera her. Ingenting å vera redd for[...] Den svake fuglesongen ho har høyr, blir sterkare her. Eit overjordisk vakkert kor av fuglesong. Det er nesten skremmande.[...] Ho kjem nærmare fuglane. Dei er fargerike og langhalsa —med varierende halefjører. Aldri har ho sett slike fuglar før (Vik: 13-14).

Fuglane her stikk seg ut av fleire grunnar. Landskapet vert skildra hovudsakeleg ved å nemne tinga som er der, alle blomane er kjende blomar som ho veit kva er, dei finnast i det norske landskapet. Fuglane derimot er fargesprakande og ukjende. Ein kan her trekke inn at Elisa tidlegare har drøymt om at ho flaug som ein fugl og at ho likar best å kle seg i den heimelaga «flaksekjolen», som ho likar å flakse med armene med og kjenne at vinden tek tak i den. Kjolen er også fargerik, på same måte som fuglane. Vi fekk vite at kjolen var raud, oransje, turkis og gul, og at «ingen av desse fargane er moderne i år» (Vik: s.8). Vi har altså veletablerte blomar som passar i det norske landskapet i røynda, og fuglar i fargar som er framande for dette landskapet. På same måte har vi dei vanlege elevane i klassen, og Elisa som kler seg i fargar som er framande frå det miljøet.

På denne turen treff Elisa to menn. Vi får vite at dei har spisse negler, og at den eine har vakkert hovud og halsen hans minner Elisa om ein svane. Desse mennene er ein del av fuglefolket. Skildringane av fuglefolket er vage, der er ikkje mange skildringar av den fysiske utsjånaden deira, men ein anar at dei ikkje er vanlege menneskje. Hendene deira vert ofte samanlikna med klør, og ofte får vi vite at dette folket minner Elisa om fuglar. Gangen deira er svært sakte «Som når ender går gjennom parken. I stor ro» (Vik: s.28)

Fuglane, fuglefolket og indianarar kan sjåast på som fleire måtar å oppnå det same målet i *Elisa*. Felicia, ei jente av fuglefolket fortel Elisa at dei er eit urfolk. «Eit urfolk som lever av det naturen gjev dei. Elisa blir varm av tanken. Det er noko godt med naturfolk. Ho kjenner seg i slekt med dei» (Vik: s.32). Den vanlegaste kunnskapen å ha om indianarar er at dei er eit urfolk. Fuglefolket er urfolk som lever av det naturen gjev dei. Dette stemmer overeins med den barnlege idéen om indianarane, den som er representert i denne romanen. Dei er ikkje ei folkegruppe som er ein del av det moderne samfunnet, men naturfolk. Elisa håper at far hennar er indianar og seier at ho kjenner seg som ein. Dette handlar ikkje om etnisitet, men idéen om eit urfolk som i hovudsak er naturfolk. Fuglefolket stemmer kanskje betre overeins med førestillinga Elisa har om indianarar, enn den faktiske folkegruppa gjer. Først og fremst kjenner Elisa seg i slekt med naturen.

Fuglane kan representere fridom, og det er kanskje difor dei vert nemnd så ofte i romanen. Dei er også skildra som fargerike, og dei har ofte forskjellige fargar på halefjørene. Elisa bruker desse fjørene som hårpyrd, og ein identitetsmarkør. Dette kan vise til hennar opphav som indianar samstundes som hennar band til naturen. Fuglane er også skjøre. Elisa finn ein fugl med skadd venge og får seinare vite at ho også har skadd sin veng, som vert reparert første gong ho treff fuglefolket. I denne romanen kan ein også lese fuglane som eit symbol på flukt. Dette ser vi då Elisa bestemmer seg for å spørje bestefar sin om pengar. Vi får ikkje sjå at ho faktisk spør, berre avgjerdsla om å gjere det. Denne situasjonen vert avbrutt av at ho tenkjer på den andre sida av veggen, på fargane der og fargen på himmelen. Dernest glir tankane hennar over til fargane på himmelen i byen. Her ser vi ei flukt tilnærma lik den til ein fugl. Elisa tenkjer på verda til fuglefolket, deretter «flyr» blikket og fokuset hennar mot himmelen.

Dersom ein ser på skildringa av verda på andre sida av veggen som nemnd innleiingsvis kan ein leggje merke til at det står at det kjennast trygt å vera der, der er ingenting å være redd for. Då Elisa finn denne verda er ho i ein trist og pressa situasjon. Det kan seiast at ho tek flukt i denne trygge naturen, berre befolka av fuglar og fuglefolk.

På kva måte er Elisa tøff?

Eg vil her sjå på fart og sjølvtilitt i *Elisa*. Fart i denne romanen er samansett, og det vert naudsynt å snakke om røynda og den andre sida av veggen, landet til fuglefolket, som to separate sfærar i første omgang. Elisa i røynda vil eg klassifisere som eit passivt barn. Ho er ofte sjuk og sit ofte i senga si. Det er heller ikkje hennar handlingar som driv plottet framover. Ting skjer med henne medan ho sjølv er meir som ein tilskodar då ho ikkje er særleg handlekraftig. Eit eksempel på dette er då ho må få tak i pengar til skulen. Først ber ho «Kjære Gud i himmelen, send meg hundre kroner»(Vik: s.19). Då dette ikkje fungera, isolerer ho seg på rommet sitt og seier til seg sjølv at det skal ordne seg. Når ho møter hindringar er der altså mykje redsle og tankar, men det vert berre med indre aktivitet. Ho handlar ikkje sjølv, ho legg ingen plan og stolar på at enten Gud eller bestefar skal ordne det.

På den andre sida av veggen er Elisa rask, modig og snarrådig. Det aller første som skjer når ho kjem til den andre sida er at ho ser ein skada fugl. Elisa er her i eit heilt nytt landskap og ho er heilt ukjend. Likevel plukkar ho opp fuglen og går for å finne hjelp. Då ho ser eit hus der det er folk stoppar ho ikkje, ho går rett på og viser dei fuglen. Etter kvart vert

ho kjend med folka som bur der, og vert med på dei daglege aktivitetane deira. Ein av desse aktivitetane er å fange fisk i elva med bare nevene. Dette er Elisa så flink til at Natalie, ei av jentene som bur på andre sida av veggen, seier at Elisa skal fange fiskane til dei fordi ho er så rask.

Vidare i denne fiskescena er der ein gut som fer med straumen. Elisa forstår at det berre er ho som kan redde guten då dei andre bevegar seg alt for seint for å kunne nå han att. Ho handlar raskt, og spring så fort ho kan, kastar seg ut i elva og når att guten før han forsvinn utfor fossen. Då ho har fått guten i land er han heilt slapp. Ho veit ikkje kva ho skal gjere, men fordi fuglefolket framleis er langt borte, ser ho likevel at det berre er ho som kan redde han. Ho handlar raskt og får liv i guten att. Her viser ho mot, ho ser at ho sjølv kan utrette ein skilnad. Ho er redd og fortvila over at guten er i fare, men ho pressar kroppen til det ytterste og oppnår positivt resultat. Dette står i kontrast til Elisa i røynda, jenta som isolerer seg og ber til gud om at ting berre skal ordne seg, framfor at ho tek grep sjølv.

Sjølvtiliten i *Elisa* er også samansett. I røynda kan Elisa klassifiserast som eit mobbeoffer. Ho har ein ven, men særleg jentene i klassen mobbar henne. Dei tykkjer at mor hennar er rar og håplaus, noko som smittar over på Elisa også. Lesaren får ofte vite om det som plagar Elisa, ting ho uroar seg over og det ho tykkjer er vondt, like vel vert mobbinga lite vektlagd. Det kan difor tenkjast at Elisa har ein så god sjølvtilit at ho ikkje tek desse tinga innover seg. Eit eksempel på dette er «flaksekjolen». Mor til Elisa har sydd henne ein fargerik flaksekjole som Elisa likar godt, ho likar å «flaksa med armane og kjenna at vinden tek tak i henne» (Vik: s.7). Ho veit at dei andre jentene kjem til å le av kjolen, men ho går med den likevel.

Skjønt det kan sjå ut som at den tøffaste sida av Elisa kjem best fram saman med fuglefolket då ho reddar guten frå å drukne, er det likevel satt i kontrast til denne andre verda at den kjem best fram. «Det er godt å vera på den andre sida av veggen. Ein treng ikkje meir enn det ein har. Ein kan vera slik ein er. Men Elisa kan ikkje tenkja seg å vera der all sin dag. Ho vil sakna å måtte slåst litt for å vera den ho er» (Vik: s.49). Dette tykkjer eg viser den gode, sanne sjølvtiliten ein vil ha i ei tøff jente. For Elisa handlar det ikkje om å modifisere seg sjølv for å verte likt eller akseptert. Ho vil vere seg sjølv fullt ut, og ho trivast best i litt motvind.

Som nemnd tidlegare skapar forteljarinstansen ei usikkerheit på kva som er ekte og kva som er fantasi. Dette er relevant å sjå på når ein skal diskutere på kva måte Elisa er tøff.

Der er visse detaljar i boka som kan få ein til å lure på om denne verda på andre sida av veggen er ein fysisk plass, eller ei fantasiverd som Elisa sjølv har skapt. Vi skal no sjå på to eksempel som peikar mot at dette er Elise si fantasiverd. Etter at det store egget har blitt funne seier fuglefolket at der er ei ubalanse i verda deira. Døra som leiar attende til røynda er låst, men ein liten fugl flyg gjennom den og lagar eit hol. Døra smuldrar saman og Elisa kjempar seg gjennom den.

I det same ho skal setja føtene på golvet, ser ho at det har kome eit hol der. Under seg ser ho pæretreet. Dei øvste greinene stikk opp gjennom holet. Ho klamrar seg til dørkarmen, men han gjev etter. No rasar ho ned over trestammen. Greinene knekk, og kvistane rispar henne i andletet. Ho kjenner blodet sila nedover halsen.[...] Det siste ho høyrer, er sitt eige skrik og lyden av ei grein som knekk (Vik: s.54).

Her vert Elisa utestengd frå verda til fuglefolket, portalen mellom dei to verdene forsvinn. Tidlegare har vi fått forklart at denne døra eigentleg skulle ført ut i lause lufta, ute ved pæretreet deira. Når døra forsvinn fell Elisa ned i treet og skadar seg. I utdraget ovanfor ser ein at fallet og skadane ho pådreg seg er skildra i detalj. Første gang Elisa gjekk inn døra følgde vi med henne, og siste gang ho går ut følgjer vi også med. Vi har altså fått plassert denne portalen mellom dei to verdene geografisk, vi kjenner til loftet og hagen, greinene som knekk og blodet som silar er realistisk fortalt, dette er etablert i røynda. Det er då overraskande at då Elisa i neste avsnitt vaknar på sjukehuset vert fortald at ho vart påkøyrd av ein motorsyssel på veg heim frå skulen, og at nokon hadde funne henne i nokre busker. Elisa var altså ikkje i nærleiken av pæretreet då ho vart skada. Ein kan her mistenkje at Elisa gjekk og dagdrøymte om fuglefolket då ho vart påkøyrd. Då motorsykkelen traff, vart ho gradvis viss om dei fysiske omgivnadane sine, og greinene frå buskene ho vart funnen i vart om til greiner frå pæretreet.

Ein anna døme er teksten som vert fortalt i førstepersonsforteljar. Som nemnd tidlegare er denne delen ei forlenging av ei hending som har blitt fortalt om tidlegare, og med ein gong verkar det som eit tilbakeblikk, ein del av handlingsforløpet. Det tek eit par sider før vi forstår at dette var teksten Elisa skreiv til skulen. Oppgåva dei fekk var å skrive om ei usansynleg hending. Ei forklaring kan være at Elisa skildra det ho faktisk opplevde, men at det høyrtest så fantastisk ut at ingen ville mistenke henne for å fortelje sanninga. Likevel, vert altså denne delen fortald av Elisa, ikkje forteljaren. Lesaren visste ikkje noko om kva som hende i denne grotta før Elisa sjølv fortalde det. Ein kan då igjen stille spørsmålet om kor vidt heile denne alternative verda er Elise sin eigen konstruksjon.

Første gong Elisa finn døra som leier inn til fuglefolket kjem svært tidleg i boka. Det einaste som har skjedd før denne hendinga inntreff er korte fragment som skildrar delar av livet til Elisa. Vi får her møte ei jente som er annleis frå dei andre barna, ho har ingen far, mor er fattig kunstnar, og Elisa bekymrar seg over økonomien. Ho er litt lei seg fordi dei andre jentene ikkje vil være samene med ho, og ein får i det heile inntrykk av at dette er eit einsamt og bekymra barn. Dette endrar seg gradvis då ho finn verda på den andre sida av veggen.

Første gang ho er der, finn ho ein fugl med skada venge. Ein mann ho treff der smørar noko på vingen for at den skal verte betre. Den same mannen seier til Elisa «Du har visst ein skadd veng, du òg» (Vik: 15) før han smørar det same på Elisa som han tidlegare hadde gjort på fuglen. Etter dette ser vi ei svak endring hos Elisa. Dette ser vi då ho skal lese teksten sin for klassen. Først er ho uendeleg nervøs, men ho klarar å lese heile teksten. «Tenk at ho greier dette...»(Vik: s.42). Då ho er ferdig å lese står det: «Raud i kinna set ho seg attende på stolen, litt rettare i ryggen enn før. [...] Ho smiler til dei. Augo hennar ligg ikkje lenger i skuggen. Dei glitrar» (Vik: s.42).

Kort tid etter denne sigeren rasar døra mellom røynda og verda til fuglefolket saman. Sett at denne verda er noko Elisa sjølv har skapt vert ho kanskje litt tøffare enn om den faktisk eksisterer. Då har vi altså ei einsam og engsteleg jente som finn ein stad inni seg der ho er rask, sterk og modig. Då er det ikkje fuglefolket, men ho sjølv som fiksar den skadde vengen hennar. Dersom denne verda ikkje finnast er det Elisa som tek tilflukt i seg sjølv, ho finn ei indre kraft der ho celebrerer sine positive sider, dreg kraft av dette og får betre sjølvtilitt. Etter at ho klarte å lese framfor klassen, og fekk positive sanksjonar frå alle hadde ho dermed ikkje bruk for denne alternative verda lengre, og døra mellom dei raste saman.

Kvifor ikkje tøff nok?

Ovanfor har vi sett på kva måte Elisa er tøff på. Vidare vil eg sjå på dei same aspekta men frå ein annan vinkel, då mykje kan tyde på at Elisa kanskje ikkje er så tøff likevel. Igjen må vi sjå på fart og sjølvtilitt. I førre delkapittel såg vi eit eksempel på då Elisa brukte farten ho har i kroppen og utforda seg sjølv, då ho redda guten frå å drukne. Problemet er at denne farta er tilsynelatande relativ. I verda til fuglefolket går alt sakte. Forteljarstemma sakkar på farta, handlinga går gjerne sakte då der er tettare med naturskildringar, og rytmen vert ein annan. I tillegg vert det eksplisitt sagt fleire gongar i at fuglefolket går svært sakte. Første gangen vi får vite at dei går seint er i innleiinga til delen om elva, same del der Elisa er den raskaste. Ein

får ikkje intrykk av at Elisa er rask, men at dei andre er seine. Då guten fer med elva er Elisa den einaste som kan redde han fordi dei andre bevegar seg altfor seint, ho er berre rask og modig i forhold til dei urealistiske omgivingane. Det er altså ein tvungen situasjon— Elisa har fart i kroppen fordi ho må ha fart, og Elisa har fart fordi dei andre står stille. Noko liknande ser vi seinare i romanen då ei av jentene ho har blitt ven med seier «Det skal så lite til å øydeleggja ein av oss» (Vik: s.51). Det kan difor seiast at Elisa ikkje er tøff her, men at ho har funne eit alternativt univers der alt er så treigt og skjørt at eit vanleg menneske i det heile automatisk vil vere sterkare og raskare.

Det andre problemet her er at Elisa må til eit alternativt univers før ho får fart i kroppen. Den fragmenterte stilen og hyppige hoppinga mellom dei to universa framhevar dette, då ho i den eine augneblinken har redda ein gut frå å drukne og i den andre ligg i senga og er sjuk. Her vil eg poengtere at Elisa har ikkje alvorlege helseproblem eller nokon kronisk lidelse, ho er berre sjuk ofte med feber og liknande. Dersom Elisa er passiv i røynda og aktiv kun i eit alternativt univers, vert det då slik at tøffe jenter ikkje kan eksistere i røynda? Eg vil her kome attende til eit av dei innleiande spørsmåla mine; «kva skal til for å skape ei truverdig tøff jente?». I høve *Elisa* må jenta fjernast frå røynda og setjast inn i ei verd der dei innfødde er så passive og så skrøpelege at jenta får skine i blant dei. Jenta er då ikkje tøff i seg sjølv, men i ein konstruert kontrast *verkar* ho tøff under desse tilhøva.

Sjølvtiliten til Elisa må også diskuterast litt vidare. Som nemnd tidlegare går ho på skule med ein fargerik «flaksekjole» til tross for at ho veit at dei andre jentene kjem til å le av henne. Elisa elsker denne kjolen og å gå i mot straumen på denne måten viser at ho tykkjer det er viktigare å være seg sjølv fullt ut framfor å passe inn. Problemet er at vi får aldri vite om dette faktisk er ei individualistisk handling eller om dette kanskje er eit forsøk på aksept, til tross for at det ikkje er framstilt slik. Grunnen til dette er at då kjolen nesten er ferdig får Elisa besøk av venen sin Ottar. «–Han blir flott, seier han, og er varm i augo.–Mor di er jammen flink. Neste dag kjem ho på skule i kjolen» (Vik: s.8). Ho går på skulen i denne kjolen, og jentene ler og sender spydige blikk. Men, «Gutane skryter av kjolen. Det er den finaste kjolen dei har sett» (Vik: s.8). Elisa fekk først anerkjenning frå Ottar, deretter lovprisningar frå resten av gutane. Elisa er dermed ikkje upopulær generelt, ho er berre ikkje likt blant jentene. Dette kan lesast som at spott og spe frå sjalu jenter kan tolererast dersom ein får anerkjenning frå gutar.

Dette går att i boka, mykje av det positive Elisa seier om seg sjølv handlar om utsjånad. Dette ser vi for eksempel då ho har ein samtale med bestefaren sin. Han er prega av framandfrykt, noko som er litt vondt for Elisa, då ho skjønner at far hennar må være frå eit anna land. I ein samtale med han seier ho at ho håper far hennar er indianar fordi «Eg er så fin med fjører!». Indianarar har gjennom romanen vert tett knytt til natur, og Elisa kjenner seg i slekt med «naturfolk». Likevel er det utsjånaden, at ho er fin med fjører, som ho trekk fram første gang ho snakkar om dette med nokon.

Som nemnd tidlegare er det tøffaste med Elise at ho likar å måtte slåst litt for å få vera den ho er. «Forresten så veit ho ikkje kven ho er. Det er det som gjer det vanskeleg ofte» (Vik: s.49) kjem direkte etter dette sitatet. Desse to setningane riv ned denne reine gode sjølvtiliten som vart nemnd tidlegare. Søken etter eigen identitet er ikkje problemet her, ho kunne forsøkt å finne ut kven ho var samstundes som ho sloss for retten til å vere, og framleis være ei framifrå tøff jente. Problemet er delen ho tykkjer ho manglar. Gjennom heile romanen ser vi saknet etter ein far.

Heilt tilfeldig finn far til Elisa kontaktinformasjonen til mor hennar. Han har ringt til mor, Elisa har fått snakke med han i telefonen, og det viser seg at han er indianar.

Elisa finn eit panneband og syr dei fast. [fjører som ho har funne i lomma si]. Så stiller ho seg framfor den store spegelen på rommet til mor. Ho ler. Noko så likt ein indianar. Dette skal ho ha på hovudet i morgon. Latteren boblar i henne. Koma inn på bussen slik! Koma inn i klassen. Gutane kjem til å plystra og jentene hyla. Alt vil prelle av henne no. Heretter vil ho bera fjørene sine som ho vil. No kan ho vera den indianaren ho kjenner at ho er. Ho har rett til det (Vik: s.61).

Dette handlar om å vite kvar ein kjem i frå. Elisa har alltid sett annleis ut, med mørkare hud og blåsvart hår. No veit ho kvar ho stammar i frå. Ho har også tidlegare sagt at ho skulle ønske faren var indianar, og at ho kjenner seg i slekt med naturfolket. Dette kan også lesast som at når ho fann far sin fann ho seg sjølv. Fjørene som ho kan bere som ho vil er eit identitetsteikn, og omsider har ho rett til å vere den ho kjenner at ho er. Dette treng ikkje å ha noko med etnisitet å gjere, heller å kjenne seg heil. Elisa var ikkje heil før ho fekk ein farsfigur. Ho fann altså ikkje seg sjølv, ho fann ein far. Sett saman med gutane i klassen, kan det seiast at Elisa er avhengig av godkjenning frå ein maskulin autoritet for å kunne være den ho er. Om det så er å gå med ein kjole eller å bere fjør slik ho vil.

Desse fjørene som ho syr fast i eit panneband i utdraget ovanfor er også viktige i diskusjonen om kor vidt verda på den andre sida av veggen er eit produkt av Elisa sin eigen fantasi. Elisa har funne desse fjørene i lomma si. Det står at det er fjører i alle fargar «Gule og

brune, raude og blå, og nokre vakre grønne med rosa spetter» (Vik: s.61). Fuglen som ho såg siste dagen hos fuglefolket var også grøn, og i slutten av dette avsnittet tenkjer ho på den. Desse fargane på fjør er ikkje noko ein ville funne i Noreg. Litt tidlegare i boka er det nemnd nokon fjører, og det er mykje som tydar på at det er desse fjørene ho no finn att. Etter ulukka som hende då døra mellom dei to verdene forsvann havna ho på sjukehuset. «Det ligg nokre flotte fjører på nattbordet. Elisa strekkjer den ledige handa etter dei. –Desse hadde du i håret då dei fann deg! Sjukepleiaren smiler til henne. Elisa gnir dei mot kinnet. Ei helsing frå fuglefolket» (Vik: s.55). Saman med desse fjørene finn ho ei seljefløyte som vi tidlegare har lest om at ho laga saman med venninene sine på andre sida av veggen.

Her har vi då to moglege lesingar av denne andre verda. Forteljarteknikken kan så ei tvil, eller usikkerheit om kva som er ekte og kva som er draum eller fantasi, og vi har dei to motstridande versjonane av korleis Elisa skada seg. Samstundes har vi handfaste objekt som ikkje ville finnast i røynda som har passert mellom dei to verdene. Ein kan enten tvile på forteljaren og anta at Elisa fann fjørene i røynda, men at dette er ein del som har blitt utelate. Dette kan godt hende då vi tidlegare har sett at forteljaren er selektiv og ikkje gjev oss all informasjon. Eventuelt kan ein akseptere at romanen har fantastiske element som ikkje følgjer alle reglane i røynda, for eksempel kan ho falle ut av den alternative verda ein stad og lande ein annan stad i røynda.

Eg skal ikkje felle ein endeleg dom over kva lesing som er riktig, men eg som ein vaksen lesar med bakgrunn i litteraturvitenskap heng meg opp i forteljarinstansen og tenkjer at dette er Elisa si konstruerte fantasiverd. Her vert det relevant å snakke om den implisitte lesaren. Elisa sjølv er ti år, og hos Samlaget er denne plassert i aldersgruppa 9-13år. Dette er ein roman for barn, den har ein implisitt barnelesar. Det kan dermed hende at denne implisitte lesaren ikkje vil stusse på desse brota og forteljaren som grensar til upåliteleg, og heller tenkje at det som står skreve faktisk er sanning innan dei rammene romanen har sett.

Dersom verda til fuglefolket finnast i *Elisa*, kan det, som nemnd ovanfor, seiast at jenta må fjernast frå røynda og setjast inn i ei verd der dei innfødde er passive og skrøplige for at jenta skal kunne være tøff. Dersom dette er ei fantasiverd finn Elisa denne styrka i seg sjølv. Dette er heller ikkje heilt uproblematisk, då dette betyr at ho sluttar seg inn i seg sjølv, hengjev seg til passivitet og immanens. Det faktum at fuglefolket er så seine og skjøre vert om mogleg enda verre i dette tilfellet fordi jenta då ikkje drøymmer om å verte handlekraftig og tøff, men at alt anna skal verte svakare og meir passivt.

Ein treng ikkje å være heltemodig og redde dagen for å være tøff, men ei tøff jente bør klare å redde seg sjølv. Eg snakkar då ikkje nødvendigvis om umiddelbar fysisk fare, men at ho skal kunne bidra med alt ho kan, verdsetje sine egne evner og kjenne seg heil og tilfreds i seg sjølv. Dette er vanskeleg å finne i *Elisa*. Hennar kamp er å finne ut av kven ho er, og som vi har sett tidlegare så finn ho ikkje seg sjølv, ho finn ein far. Det er heller ikkje noko Elisa gjer som fører fram til dette, det er faren som ser bileta til mor hennar på ei utstilling og får kontaktinformasjonen der i frå.

Krisa i boka vert då det har hendt ei gruveulukke i landsbyen til faren og han må bruke dei pengane og kreftene han har for å hjelpe til der, og kan dermed ikkje kome til Noreg. Dette fortel Elisa til Ottar, og det er han som delar det med klassen. Dernest er det Ida som foreslår at dei må samle inn pengar. Berre på eit punkt er det Elisa som bidreg. Problemet er at dei skal sende alle pengane til Maria, tanta til Elisa. Far hennar er bekymra for at dei andre kjem til å bli sjalu. Her spør Elisa om det ikkje er eit ord for å eiga noko ilag, og saman med mor finn dei ut at dei skal danne ein kooperasjon. Igjen, er ikkje dette berre Elisa sin fortjeneste. Før ho finn verda til fuglefolket finn ho eit brev frå ein Pachacutec, der det sto «Hugs at den som misunner andre, skader seg sjølv» (Vik: s.36). Når ho høyrer at dei andre kjem til å verte sjalu, så kjem ho på dette brevet, og foreslår at dei kan eige i lag. Igjen er det ei krise som skjer med Elisa. I staden for å handle vert ho fortvila, og det er andre karakterar i boka som tek grep. Den biten ho bidreg med kjem på grunn av Pachacutec, som vi tidlegare har fått vite regjerte over inkaindianarane og var ein mektig høvding og ein stor filosof.

Då Elisa fann verda til fuglefolket ser vi ei endring ved Elisa. Ho reddar guten frå å drukne, ho vil sloss for å være den ho er, ho les framfor klassen og vert rettare i ryggen og augene hennar glitrar. I røynda er der to kriser i Elisa sitt liv, den eine inntreff før ho finn fuglefolket og den andre inntreff etter at ho ikkje får kome attende dit. Under den første krise reagerte Elisa med fortviling og håpløyse, ho klarte ikkje å handle og vi fekk heller ikkje vite korleis det løyste seg. Ein skulle difor tru at etter at ho har funne meir sjølvtilitt at ho var meir aktiv under den andre krise. Likevel, ser ein at Elisa igjen ikkje reagerer med å handle, men at det er andre aktørar som tek grep, og når ho kjem med ein idé, så er det ikkje fullt ut hennar eigen. Denne har for lenge sidan fått anarkjenning frå Pachacutec, ein mannleg autoritetsfigur.

Far til Elisa har gitt ut bok som no skal omsetjast til norsk, og han kjem difor til Noreg. Dette er grunnen til at han kjem til Noreg. Det var mor til Elisa sine bilete som førte til at han fann dei, dernest var det hans bok som førte han til Noreg. Dette er igjen berre ting som

hender Elisa, ho har ikkje gjort noko sjølv for at dette skal skje. I siste avsnitt av romanen står Elisa saman med mor og bestefar på flyplassen for å ta i mot far hennar. Det er stor gjennsynsglede mellom han og mor. «Elisa ser og ser. Endeleg har ho fått ein far som er forelska i mor» (Vik: s.76). At Elisa er glad for å få treffe far sin er heilt naturleg. Problemet er at han ikkje berre kjem inn i livet hennar igjen, men at ho *endeleg* har fått ein far som er forelska i mor. Den lukkelege slutten på romanen er at den alternative familien endeleg vert ein hetronormativ kjernefamilie. Etter at han har helst på mor går han bort til Elisa. Den siste setninga i romanen er «Så skrubbar skjeggstubbane hans over kinna hennar, og fjørpryden flyg bortover mot utgangen» (Vik: s.76). I det Elisa klemmar far sin for første gang mistar ho fjøra sine. Dei same fjørene som ho ville kjempe for, ein identitetsmarkør som ho bar lykkeleg med stoltheit flyg av garde når ho får ein far. Dette kan lesast som at den identiteten ho likte å sloss for gjev ho slepp på då ho får ein farsfigur. Elisa har ikkje klart å verte heil, eller finne seg sjølv, men far hennar har funne ho. Dette var altså heller ikkje noko Elisa gjorde sjølv, det hende berre med ho. Til sjuande og sist vert Elisa ein passiv tilskodar til sitt eige liv.

Analyse av Ingelin Røssland, *Monstertanta* (2007)

Samandrag av handlinga

I *Monstertanta* møter vi 11 år gamle Julie som skal tilbringe sommaren på garden til tanta si Anna, som ho berre kallar for monstertante. Foreldra til Julie har reist til Kreta aleine for å prøve å finne att kjærleiken, og Julie mistenkjer at dei kanskje kjem til å skilje seg. Julie ser mørkt på sommaren, ho har ingen interesse av garden, og gleda seg ikkje til å bu aleine med den kjederøykande tanta som hatar barn.

Monstertante påpeikar støtt og stadig at Julie er overvektig, og innfører eit knallhardt regime utan godteri i vekene, berre sunn mat og mykje hardt arbeid. Julie er svært motvillig til å arbeide på garden og samanliknar tanta med ein slavedrivar. I byrjinga er ikkje Julie glad i dyr, og ho er redd for kyr. Tanta set Julie i arbeid, og ropar etter henne at ho må springe i staden for å gå. Etter kvart byrjar Julie å gjere arbeidsoppgåvene sine utan å klage nemneverdig, men det er hovudsakeleg for at tanta ikkje skal verte sint, ikkje for hennar eigen del.

Ansvar er viktig for monstertanta, og Julie får ansvar for kalvane. I byrjinga er ho redd for kalvane også, men etter kvart set ho faktisk pris på denne arbeidsoppgåva. Særleg vert ho glad i kalven Grace. Som lønn for arbeidet får Julie Grace som sin kalv. Vi ser ei endring hos Julie etter at ho vert ven med kalvane. Dette er ikkje ei umiddelbar endring, det skjer meir i rykk og napp, og somme tider går ho eitt steg fram og to attende. Ein dag ho er ute og hentar kyrne, dett ho med andletet ned i ei kuruke medan tanta ler. Julie får nok og legg ein plan for å stikke av frå tanta og heim til huset i byen. Vel heime byrjar ho å ete all maten ho ikkje fekk lov å ete hos tanta, men det smakar ikkje like godt no. Tanta kjem og tek henne med attende til garden.

Forholdet mellom dei to betrar seg, Julie vert flinkare til å jobbe og tanta er flinkare til å rose når ho gjer noko riktig. Ein dag dett kalven Grace ned ein bakke og bryt beinet. Til Julie si fortvilning skyt tanta kalven. Kort tid seinare kjem mor til Julie heim frå Kreta, med beskjed om at far hennar vert igjen på Kreta, då dei to treng litt tid i frå kvarandre. Mor og Julie skal bu hos tante ei stund framover.

Forteljarteknikk

I denne romanen er der ein førstepersonsforteljar, og den er fortald i notid. Julie er både protagonist og forteljaren av si eiga historie. Dette skapar ei førestilling om at det ein les ikkje har blitt tolka eller modifisert i ettertida, og det er difor spennande å sjå korleis skildringa av dei same karakterane, dyra og omgivnadane endrar seg utover romanen. Dette kan ein til dømes sjå på naturskildringane. I byrjinga er det få av dei. Vi veit at garden ligg ved fjorden og mellom fjell, men berre fordi dei har blitt nemnd i direkte tale, forteljaren har ikkje mala noko bilete for oss. Mot slutten av romanen ser vi fleire skildringar av fargane, lyset, lydar og så vidare. Denne type forteljarteknikk gjer at lesaren får inntrykk av å verte betre kjend med Julie.

Når protagonisten er forteljaren, kan ein fort få kjensla av at forteljaren er svært subjektiv eller upåliteleg. Dette er stort sett ikkje tilfellet i *Monstertanta*. Tanta er tidvis slem og fæl mot Julie, noko forteljaren ikkje legg skjul på og kallar henne «heks» og «hurpe» støtt og stadig. Likevel får lesaren eit heilskapleg inntrykk av tanta gjennom direkte tale, og handlingane hennar. Lesaren har dermed moglegheit til å gjere opp si eiga mening om tanta, og Julie sine negative skildringar og skjellsord verkar meir til å skildre Julie sine kjensler og meiningar.

På eit punkt kan det likevel seiast at forteljarteknikken gjev lesaren kjensla av at forteljaren har vridd på historia eller skapar eit feilaktig bilete. Julie har eit svært negativt sjølvbilete. Ho er overvektig, og dette er noko ho har kompleks for. Dette er det ikkje forteljaren som seier først, det kjem fram då tanta held ein spegel framfor Julie og seier at ho er altfor stor. Slik denne delen av romanen er konstruert, får lesaren ikkje intrykk av at det er Julie som fortel om dette, men at det vert avslørt av nokon andre. Grunna hennar dårlege sjølvbilete ser ein heller ikkje Julie sin progresjon, hennar bragder eller positive sider like godt. Dette er også delar som ein heller les ut i frå kva andre seier eller korleis dei ter seg rundt henne. Ingen tekst eller historie eksistera utanfor forteljaren, men i denne romanen har vi ein forteljar som sjølv er midt oppe i handlinga, og der er eit skilje mellom det ho fortel til lesaren og det som vert skildra rundt henne.

Fart og sjølvtilitt hos Julie

Då vi først møter Julie, er ho eit barn som manglar både fart og sjølvtilitt. Monstertanta forsøker å gjere noko med dette. Første dagen Julie er der, granskar Tanta henne og seier «Huff og huff, du trenger fysisk aktivitet» (Røssland: s.13). Deretter tek ho med seg Julie ut for å lære å separere mjølk. Tanta er knallhard og streng på ein måte Julie ikkje er vand med, og ho nærmast skremmer henne til å gjere som ho seier. Det viktigaste er at Julie tek ansvar, hjelper med matlaging og gardsarbeid. Julie er på ingen måte nøgd med dette. Julie skal lage seg mat for første gang hos tante. Ho finn fram brød og pålegg. «Tante gjer inga mine til å hjelpa, ho berre sit og dampar bak bladet sitt og er sikkert nøgd med å ha fått ein slave» (Røssland: s.16). Då dette vert sagt har Julie ikkje jobba noko særleg, ho kokte poteter og raspa gulrøter, og fekk bli med på å separere mjølk. Det at ho tenkjer at tanta er nøgd med å ha fått ein slave då ho ikkje hjelp med å finne fram brød til Julie, kan tyde på at Julie ikkje er vand med å bidra i det heile heime.

Ein ser ei svak utvikling i røyrla og farta til Julie. I byrjinga er ho motvillig og tverr. Etter kvart gjer ho desse tinga for at tanta ikkje skal verte sint, og etter ei stund aksepterer ho at ho må gi vatn til kalvane og liknande. Mot suttan av boka ser ein at Julie ofte spring, av eiga vilje, når ho skal frå A til B. Julie var altså eit svært passivt barn, noko som vert biletleggjort av overvekta hennar. Først vert ho sett i aktivitet gjennom tvang, dernest er den styrt av frykt. Mot slutten ser vi derimot eit relativt aktivt barn, som framleis viser ein viss motstand ovanfor tanta, men ho har fart i kroppen sjølv når ho er aleine.

Denne utviklinga ser vi også i aktivitetane Julie vel når ho har fri og tanta ikkje er der. I byrjinga trekk ho seg stadig til rommet sitt og les bøker. Her inne kjenner ho seg trygg der ho har godteri og bøker ho kan lese. Julie føretrekk altså stillesitjande aktiviteter. I slutten av boka er tanta ute for å hente mor til Julie, og Julie har fri til å gjere det ho vil. No tek ho med seg eit fiskesnøre ned til brygga for å fiske småfisk som ho sjølv tek livet av og gjev til katten. Dette er framleis ikkje ein svært fysisk aktivitet, men vi ser at Julie søker ut, og at ho underheld seg sjølv med konkrete ting ho gjer i staden for å lese om andre sine handlingar.

Sjølvtiliten til Julie er dårleg. Monstertanta er stålsett på å få fart i kroppen hennar, men sjølvtiliten hjelper ho mindre med. Første dagen Julie er på garden, har tanta fått nyss i om at Julie har gøymd godteri på rommet sitt. Tanta leitar gjennom heile rommet og konfiskerar godteriet ho finn. Julie vert sint, protesterar og spør kvifor ho er så slem.

Til svar tek tante ned spegelen som heng over bokhylla, og held den opp framfor meg. –Kva ser du? Eg svarar ikkje. –Kva ser du i spegelen Julie? –Eg ser meg. Tårene brenn i auga, eg klarar ikkje sjå på henne. Eg er trist og flau og redd [...] –Du er berre elleve år, men veg sikkert meir enn meg som er ei vaksen dame (Røssland: s.10)

Ein liknande ting ser vi seinare i boka då Julie seier at ho ikkje vil verte bonde når ho vert stor, ho vil verte flyvertinne. «'Du er for brei over baken til å bli flyvertinne.' Replikken treff meg som ein stein i ryggen» (Røssland: s.24). Julie kjenner på mykje skam i forhold til kroppen sin, og dette brukar tanta som ein motivasjon for å få Julie til å gjere som tanta vil. Det kan verke som om motivasjonen bak arbeid og aktivitet ikkje er at Julie skal få betre sjølvkjensle, men at ho skal verte slankare slik ho har rett til å få betre sjølvkjensle.

Monstertanta er ein samansett karakter, og er verken berre vond eller berre snill. Det ho gjer riktig er at ho på mange områder faktisk prøvar å byggje opp Julie sin sjølvtilit. På den eine sida har ho mykje negativt fokus på Julie sin kropp, og det kan verke som om ein må ha ein slank kropp for å være god nok. På den andre sida gjev ho aldri Julie kompliment for utsjånaden hennar. Vi kan til dømes lese at mor til Julie ofte seier at ho har så fint hår, men dette er også det einaste positive vi får høre mor har sagt om Julie. Tanta rosar henne heller ofte når ho har utført noko bra, eller gjort sitt beste for å oppnå noko.

Kort tid etter at monstertanta har kommentert negativt på kroppen til Julie, tek tanta ho med seg ut for å separere mjølk. Dette får Julie til, og tanta seier «Du kan når du vil, Julie!» (Røssland: s.15). Tanta gjev Julie positive tilbakemeldingar og lønn for strevet når ho har gjort noko bra, eller lært noko nytt. Ofte ser vi at ho tek seg tid til å forklare Julie korleis ting fungera og fortel kvifor dei må gjere det slik. I byrjinga gjer Julie slik tanta seier fordi ho

ikkje vil at tanta skal verte sint, eller fordi ho ikkje vil øydeleggje den gode stemninga. Samstundes ser vi at ettersom tida går har Julie opparbeida seg mykje kunnskap om dyra og naturen. Ho tek det ansvaret tanta gjev henne og ein kan lese ei slags stoltheit i arbeidet hennar. Ved å ikkje gje positive tilbakemeldingar på Julie sitt ytre, men på kunnskap, og evner er tanta på denne måten med på å etablere ein slags sjølvtilitt hos Julie som ikkje kan øydeleggjast av kroppsskam. Det viktigaste er kva Julie klarar å utrette sjølv.

Kvifor Julie ikkje er ei truverdig tøff jente

Den tydegaste handlinga som Julie utfører av eiga vilje, er at ho stikk av. Ho har fått nok av livet på garden, og bestemmer seg for å ta ansvar for eige liv. Ho legg ein plan som ho utfører, og lausriv seg frå tanta sitt strenge regime. Denne handlinga kan ein likevel ikkje knytte direkte til fart og handlekraft fordi motivasjonen bak denne handlinga var å trekke seg attende til ein passiv livsstil. Julie vil reise attende til huset i byen og vil «Sjå på TV, sola meg på verandaen, henga på kjøpesenteret, gå på kino»(Røssland: s.48). Det kan tenkjast at dette ikkje er ei handling der Julie tek ansvar for eige liv, men ei flukt frå eit liv der ho må være aktiv og ta ansvar. Ho rømmer frå dette og søker eit liv der ho kan isolere seg og hengi seg til passiviteten igjen.

Ved tre anledningar veg Julie seg og finn ut at ho har gått ned i vekt. For kvar gang ho ser ho har gått ned i vekt vert ho glad og stolt. Denne type glede vert ikkje skildra når ho har klart noko nytt, når ho har jobba i siloen, tørr å klappe kalvane eller klarar å springe heile den bratte bakken utan å stoppe. Det kan dermed verke som om Julie sin sjølvtilitt er knytt til det ytre. Tanta minner henne stadig på at ho er overvektig, og klarer ofte å øydeleggje Julie sitt gode humør med kommentarar om utsjånad, vekt eller kosthold som gjer at Julie kjenner skam, framfor å verte sint på tanta. Eit døme på dette kjem relativt langt ute i boka. Julie har gjort framgang, og ho og tanta kjem betre overeins. Tanta har fest, og Julie overhøyrer at ho seier «No begynner eg i alle fall å få skikk på drittungen. Ungar i dag er så utrulig bortskjemde, ikkje kan dei jobba, og dei et berre usunn mat. Ja, de såg vel korleis ho ser ut?» (Røssland: s.81). Etter dette vert ikkje Julie sint, ho kjenner seg skamfull, gøymer seg og trekk inn magen i fall tanta kjem til å sjå henne. Dette kan sjåast som eit eksempel på at Julie framleis ikkje har god nok sjølvtilitt til å sjå når feilen ikkje er på hennar side, og når det er rett å slåss litt for seg sjølv.

I byrjinga av romanen møter vi Julie midt i ei krise i livet hennar. Foreldra hennar har reist på ferie utan henne, og ho mistenkjer at dei skal skiljast. I tillegg er Julie plassert i omgivnader ho ikkje kjenne seg trygg på. Vi ser at når Julie vert sint eller frustrert, slengjer ho med dørene og søkjer tilflukt på soverommet. Når mor hennar kjem heilt i slutten av romanen og fortel at dei skal bu der ei lita stund, og Julie mistenkjer at dei no skal separerast på ekte, reagerer ho på same måte. Ho smeller med dørene og søkjer tilflukt på rommet sitt. Der ser ho at ho har fått ei melding frå far hennar. Det har gått igjen med jamne mellomrom at ho føler at foreldra, og då særleg faren ikkje kommuniserer skikkeleg med henne. «Kvifor kan han ikkje ringa? Fy fader for nokre teite foreldre eg har» (Røssland: s.101). Det vi ser her er at til trass for den vesle utviklinga ho har hatt, reagerer Julie tilnærma likt i krisesituasjonar. Ho flyktar til rommet sitt framfor å ta opp konflikta og ho ergrar seg over andre si manglande handlekraft i staden for å ta grep sjølv.

Julie og naturen

Naturen er svært sentral i denne romanen, og framstillinga av natur her skil seg kanskje litt i frå naturskildringane i dei andre barnebøkene eg har sett på. I hovudsak møter vi her natur i form av gardsbruk. Det kan tenkjast at naturen i gardsbruket vil spegla ein natur temma av menneske, eller ein kontrollert natur. Dette er ikkje tilfelle i *Monstertanta*. Vi får her innsyn i ein fruktbar natur som er nærande, og mogleg å leva av, samstundes som den er grotesk, brutal og umogleg å kontrollere, ein må heller lære seg å handtere den.

I byrjinga misliker Julie det meste på garden. Enten er ho redd for det, eller så luktar det vondt, eller så er det dumt. Julie sitt forhold til kyr viser den tydlegaste utviklinga i forholdet mellom Julie og naturen. Julie sitt første møte med kyrne opnar kapittel fem. «Kyr er det verste eg veit. Eg står så nær beista at eg kjenner varmen frå pusten deira. Det er nokre store dyr, og dei rapar og tygg mens dei ser sløvt på meg» (Røssland: s.19). Her vert kyrne framstilt som store, dumme beist. Vi ser også at Julie ikkje kjenner nokon forståing eller slektskap til dei, og ho viser heller inga undring, eller ønske om å kome nærmare dei.

Vidare «husjar» Julie på kyrne fordi ho tykkjer de står litt for nær. «Det høyrer kyrne som: *Kom Nærmare*» (Røssland: s.19). Der er ingen kommunikasjon mellom dei to, og Julie er redd for dei. Då den eine kua kjem nærmare er Julie sikker på at den vil stange ho, og kyrne stikk av. Det er her vi for første gang får sjå Julie i fart. Dei må få tak i kyrne, og stoppe dei før dei når fjorden. «Det svir i beina, men likevel tvingar eg meg til å springa på toppen av

haugen og over på andre sida» (Røssand: s.20). Det var Julie sin feil at kyrne stakk av, og denne feilen rettar ho opp i då ho pressar kroppen sin i fart og får saman med tanta tak i kyrne att. Den eine kviga har lagt på svøm, og tanta må hoppe uti og hente henne. Då tanta traskar attende, søkkvåt og i dårleg humør «blir eg og kyrne ståande og sjå på kvarandre» (Røssland: s.21). Etter denne hendinga ser Julie seg sjølv saman med kyrne, det vert skildra på ein slik måte at dei har opplevd noko saman og har ei felles forståing. Julie er framleis skeptisk til kyrne, men dette markerar likevel eit svakt vendepunkt, Julie går frå å kjenne seg framand frå naturen og til å vise interesse og opparbeide seg kunnskap og eit visst band til naturen.

Julie knyttar etter kvart nære band til kalvane. Først er ho redd for dei, men ho ser raskt skjønneheita i kalvane. Ho får ansvar for dei og det vert viktig for henne at kalvane skal være friske og glade. Kvigene går det litt treigare med, dei er større og villare enn kalvane. Tanta viser henne at den eine kviga snart skal kalve, og spør om Julie vil klappe henne. «Eg har ikkje anna val enn å vera modig» (Røssland: s.37) står det før Julie klappar henne. Dette er den einaste gangen Julie skildrar seg sjølv som modig. Julie har faktisk eit val; ho trengte ikkje å klappe kua, men ho gjer det likevel. Vi ser her at samspel med dyra gjer at Julie utfordrar seg sjølv, i staden for at det berre er tanta som utfordrar og motiverar ho med frykt og skam. Julie tvingar kroppen i rørsle for å fange inn att kyrne og for å hente vatn til kalvane. Ho kjenner seg modig når ho nærmar seg dyra.

Når denne kalven kjem, vert han fødd ute, og Julie må gå ut og leite etter kua med kalven saman med tanta. Det er Julie som finn dei. Ho er no ute, har vandra lenge i krattskogen og finn denne kua og kalven som står utanfor innhegningar, er utanfor dei relativt trygge rammene som garden sett. Likevel er ikkje Julie redd. Her får vi også eit møte med den groteske naturen. Kalven har fått flugemark rundt navlen. Dette må den få medisinar for, og vi får vite at flugene legg egg slike plassar, og når egga klekker byrjar marken å ete av kalven. Noko liknande ser vi seinare då Julie finn ei padde som har mista eine foten sin då tanta har slått graset i ein bakke med slåmaskin. Padda kjem mest sannsynleg til å døy, men der er ein sjanse for at foten kan vekse ut att dersom den får fred og ro. Julie går på eit vis gjennom ei danningreise på garden. Ho ser det vakre og fine hos kalvane, ho ser resultatet av hardt arbeid samstundes som ho ser dei harde realitetane rundt liv og død.

Julie vert for alvor sett på prøve då hennar eigen kalv, Grace, dett utfor ein bakke og knekk foten. Tanta tek med geveret, skyt Grace og forklarar til Julie at det er betre å avlive henne no, enn at ho skal ligge å lide. Tidlegare har Julie og tanta vert på fisketur. Då Julie

fekk fisk måtte tanta drepe fisken, då Julie ikkje turte. Heilt i slutten av romanen fiskar Julie aleine, og drep fisken sjølv, utan at dette er lagt særskild vekt på. Dette kan tyde på at gjennom veskapen til kalvane, og den harde erfaringa med Grace, har Julie lært og forstått korleis naturen fungera, og ho er i ferd med å finne sin plass der. Fisken som ho får, gjev ho til katten. Denne katten har tidlegare blitt skildra som slem, og Julie har ikkje hatt noko forhold til den. Heilt i slutten av romanen kjem katten inn på rommet til Julie og legg seg på senga. Julie konkluderar med at det betyr at dei to no er vener.

Det kan seiast at Julie legg grenser for seg sjølv slik ho ikkje vert ei tøff jente. Farten ho har, er i stor grad påtvunga, og motivasjonen for farta er frykt og skam. Dette skapar ikkje ein god grobotn for sjølvtilitt. Sjølvtilitten til Julie er heller ikkje bra. Vi har i løpet av romanen sett ei utvikling i både fart og sjølvtilitt, men dette er fordi Julie hadde så lite av det i utgangspunktet. Det ein ser best utvikling av hos Julie er forholdet til naturen. Dette har faktisk blitt betre og sterkare, då vi ser at ho i slutten av romanen har temma katten, og er no på veg til å verte ei gardsjente. «På veg» er likevel nøkkelordet her. Julie hadde *ingen* fart eller sjølvtilitt, og i slutten av romanen har ho berre relativt dårleg fart og sjølvtilitt. Dette er ikkje nok til at Julie kan kallast ei tøff jente, men gjennom heile romanen har vi lest ei om svak, positiv endring, og lesaren sitt att med eit inntrykk av at Julie *kan* verte ei tøff jente.

5 Drøfting og konklusjon

Gutejenter og jentegutar

Eg nemnde innleiingsvis korleis *Tonje Glimmerdal* gjorde enorm suksess då den kom i 2009, og at den står i kontrast til den ellers svært kjønnsdelte populærkulturen for barn. Eg vil her sjå på ein måte romanen stikk seg ut og kanskje grunnen til at boka har blitt så godt likt.

Harald Bache-Wiig skriv i sin artikkel «Fra Sveits til Glimmerdal. Maria Parrs *Tonje Glimmerdal* – en gjenskaping av Johanna Spyris *Heidi*?» :

1800-tallets tendens til å nusseliggjøre barn i retning av noe feminint, noe særlig sart og følsomt, finner ingen resonans i *Tonje*. Hun er en råfresk guttejente, mottoet «fart og sjølvtilitt» realiserer hun med bravur, med dumdristige skihopp og råkjøring på rattkjelke uten bremses (Bache-Wiig: s.4).

Dette er på mange måtar ein sannferdig og fornuftig påstand, med eit par atterhald. For det første får denne formuleringa det til å høyrest ut som om *Tonje* ikkje er eit særskild følsamt barn. Dette stemmer ikkje, *Tonje* har tidvis så mange kjensler at ho held på å sprekke. Ho grin når noko er vakkert, ho vert frustrert og kjenner seg lita når noko er urettferdig eller utanfor hennar kontroll, ho kan verte rasande eller hoppande glad. Dette finns eksplisitt i boka, og er på ingen måte ein påstand frå mi side. Det eg bit meg merke i, i Bache-Wiig sin påstand her, er at karakteristikken til 1800-tals barnet vert framstilt som ei solid blokk; «feminint, særlig sart og følsomt». Vi må dele opp desse eigenskapane for å sjå kva ein faktisk kan finne att i *Tonje*.

«Noe særlig sart og følsomt» er nok ikkje *Tonje*. Ho bruker alle kjenslene sine som motivasjon for handlekraft, og dermed er ho ikkje noko særleg sart, men utan tvil noko særleg følsamt. Vidare må ein sjå på bruken av «feminint». Dette ordet kan vise seg å være problematisk å bruke i det heile når ein snakkar om jenter i barnelitteraturen. For å best forklare dette må vi smake på denne setninga igjen. «1800-tallets tendens til å nusseliggjøre barn i retning av noe *feminint*, noe *særlig sart* og følsomt [...]». Eit kjapt søk i ordboka viser at «feminint» er noko typisk for kvinner i motsetning til menn, kvinnelig. Det som då er typisk for kvinner er å være nusselig, særleg sart og følsam. Då *Tonje* verken er nusselig eller særskild sart oppstår det eit slags paradoks. For kan ei jente som ikkje har kvalitetar som er typisk for kvinner, eller ikkje er kvinneleg i det heile være ei jente? Nei, for *Tonje* er ikkje ei jente, ho er ei «råfresk guttejente».

Bache-Wiig er på ingen måte den einaste som har kalla Tonje, eller karakterar som Tonje, for guttejente. Grunnen til at eg nyttar Bache-Wiig sin artikkel som eksempel her er for det første fordi dette er ein svært god artikkel. For det andre er Bache-Wiig eit etablert namn innan fagfeltet norsk barne- og ungdomslitteratur, og har skreve fleire fagbøker om emnet, til dømes «Norsk barnelitteratur - lek på alvor : glimt gjennom hundre år». Når ein dyktig fagperson forklarar tøffe, aktive jenter som ei gutejente, kan det peike på at problemet ligg i språket og samfunnet si manglande evne til å forstå desse jentene. Simone de Beauvoir skriv i «Det annet kjønn» at «hvis kvinnen av kjøtt og blod oppfører seg på en måte som motsier den definisjonen man gir av henne, er det hun som tar feil; man erklærer at kvinnene ikke er kvinnelige[...]» (Beauvoir: s.313). Det er akkurat dette som skjer når ein nyttar omgrepet «gutejente». Jenta ter seg på ein måte som ikkje svarar til samfunnet si oppfatning av kva det vil seie å være ei jente. Heller enn at ein utvidar forståinga for kva «jente» kan være, tillegg ein henne maskuline eigenskapar. Eg vil igjen sjå litt på utdraget ovanfor. Det vert først konstantert at Tonje er ei gutejente, deretter vert det ramsa opp alle bragdene hennar. Til og med mottoet «fart og sjølvtilitt» kjem her. Vi har då to typar jenter. Den nusselige, sarte og følsame, feminine jenta og gutejenta som har fart og sjølvtilitt, ho hoppar på ski og køyrer kjelke. Dersom vi søkjer opp «gutejente» på ordnett finn vi at det er ei vilter jente. I denne forstand er det heilt riktig å kalle Tonje Glimmerdal ei gutejente. Likevel ser vi her eit større problem; må viltre jenter være litt gutar? Den feminine, særlig sarte og følsame jenta vart ikkje lagt att på 1800-talet, samfunnet har dyrka ho fram i åresvis, og vi finn ho på nytt i «Sangbok for jenter», prinsesser på film eller i butikken med rosa tannkrem for jentetenner og blå for guttetenner. Når ein finn ein karakter som Tonje, ei jente med fart og sjølvtilitt som verken er rosa eller passiv veit ein ikkje kva ein skal gjere med henne. Ettersom Tonje ikkje passar vår mal for kva ei jente er, så arkiverer vi henne under kategorien «gutejente». Det kan difor seiast at karakteren Tonje faktisk er så kompleks at ho svevar utanfor samfunnet si forståingsevne, og dette har Parr klart å gjere med noko så banalt som å la ei jente hoppe på ski.

I sin artikkel «Tomboy as Protective Identity» viser Tracy Craig og Jessica LaCroix korleis jenter kan utnytte rolla som gutejenter.

Girls can be tomboys, and access boy space and activity, as long as it is made clear that they are just playing at being boys. Girls who act like or resemble boys, may often be met with chastisement that they are not “real” boys—they are only tomboys, a special sort of masculinity that comes with advantages over being a girl, but without quite all of the privileges of being a boy.[...] girl tomboys leave the safety and security of socially expected behavior and enter a creative but potentially dangerous

play space, a “warning zone” whereby girls can create themselves as long as they are wary of approaching the dangerous boundaries designated as “all male territory (Graig og LaCroix: s. 457).

Slik sett er kanskje alle dei tøffe jentene eg har omtalt i denne oppgåva gutejenter. For at ei jente skal være tøff har eg sett som eit kriterium at ho ikkje kan være passiv. Når jentene trer ut av den passive prinsesserolla og får litt fart og sjølvtilitt, får vi ei så kalla «vilter jente», altså ei gutejente. Som Craig og LaCroix seier kan gutejenter bevege seg ut i felt som elles er forbeholdt gutar, la det være eit høgt tre, sirkusmanesje eller skiløype. Vi har sett i mine analyser av dei ulike verka at det er først når jentene går ut av dei trygge ramene, ut av passiviteten og ut i naturen at dei vert tøffe. Det er her karakterane får rom til å utvikle seg.

Dersom ein følgjer denne argumentasjonen får ein eit kort svar på mitt innleiande spørsmål «kva skal til for å skape ei truverdig, tøff jente?». Ein gjer jenta om til ein gut. Ettersom «tøff» og «jente» ikkje kan foreinast må ein modifisere ein av partane, og ein gjer jenta om til ei gutejente. Dette er ein truverdig karakter ein kan akseptere, fordi ho er ikkje berre ei jente, ho har eit overskot av maskuline tendensar og ho har tilgang til dei maskuline felta.

Dette er eit svar vi ikkje kan, og aldri må akseptere. For å igjen sitere Ingjerd Traavik så er det «viktig at litteraturen ikke hviler i kjønnsroller som var, men fremstiller kjønnsroller av i dag, og at både gutter og jenter får litterære forbilder som viser dem fleire måter å være kjønn på» (Traavik: s.90). Når *Tonje Glimmerdal* gjer nett dette, trer ut av dei stivna, utdaterte kjønnsrollene vert det feil å presse Tonje attende i dei tradisjonelle kjønnsrollene og forklare heile henne med at ho er ei gutejente. Denne tendensen er også med på å forflate vår studie av litterære tekster og karakterutvikling i det heile. Når vi er så raske med å kategorisere karakterar som Tonje på denne måten er vi med på å kvele individualiteten, og røver karakteren for dybde. Når vi har «forstått» Tonje som ei råfresk gutejente, stoppar på eit vis karakterutviklinga der, fordi meiningsutviklinga mellom tekst og lesar ikkje vil halde fram då lesaren allereie har funne ein fasit og vil difor ikkje leite etter meir, eller være mottakeleg, for ei større mening. Det som overraskar meg er at Tonje ikkje oftare vart kalla ein uteunge, då det nett er hennar unike samhald med naturen som er spennande. Vår trong til å kjønne og kategorisere er ein hemske for lesinga og studiet av barnelitteratur, og det er nett difor eg vil dette «gutejente» uttrykket til livs.

Kari Smeland har ei fin behandling av kjønnsroller i *Sirkus Spetakkel*. Då Ada og Koriander er på fest og vil pynte seg, har Koriander to skjørt som dei pyntar seg med. Dei får

positiv respons frå alle, og barna kjenner seg fine. Utover det vert ikkje det faktum at guten har på seg jentekle problematisert i det heile. I mine lesingar av omtalar av denne romanen har eg heller aldri sett Koriander omtalt som ein jentegut. Dette er nok i hovudsak fordi det er Ada som er protagonisten i romanen, samstundes er «jentegut» slettes ikkje like utbreidd uttrykk som gutejente. Det Smeland gjer her er at ho likestiller gutar og jenter, og gjer gutekleda og jentekleda likeverdige. Grunnen til at denne scena stikk seg ut er at ein oftast ser menn i damekle som komisk, medan jenter i gutekle er meir akseptert. Dette er ei så vanleg oppfatning at ein kanskje ikkje tenkjer over kvifor det er slik. Er det fordi kvinnekle er audmjukande? Eller er det audmjukande å gå bort i frå sitt eige kjønn? I så tilfelle er det rart at «gutejente» i dei aller fleste samanhengar er meint som eit kompliment. Som vi har sett tidlegare, bytta jenta inn dårlege kvalitetar, sart og passiv, mot positive kvaliteter som fart og sjølvtilitt og vart ei gutejente; ei jente med bein i nasen og fart i beina. Igjen er «jentegut» noko ein sjeldant høyrer, og ordet i seg sjølv har snarare veike enn positive konnotasjonar.

Det må også seiast at «gutejente» eller «jentegut» ikkje har noko med kjønnsidentitet å gjere. Kjønnsidentiteten til Tonje vert aldri problematisert i boka, og Tonje kallar seg sjølv ei jente. Til forskjell frå Koriander som har på seg eit skjørt, har ikkje Tonje på seg gutekle. Utsjånaden hennar vert oftast skildra med det lange, krøllete håret eller fregnene hennar. Dei kleda vi får høyre om er hua hennar som er heimestrikka, ullgenserar eller ei bukser som har gått hol på då ho datt. Dette er ikkje gutekle, det er *vanlege*, praktiske kle. Utsjånadsmessig er Tonje altså også ei jente. Ein kan dermed konkludere med at ho får gutejentestempelet grunna oppførselen sin. Kva er det med Tonje sin oppførsel som gjer ho til ei gutejente? Tonje syng, les, akar, sykklar og byggjer pepperkakehus. Ho har eit heilt spekter av interesser og aktivitetar. Vi får aldri høyre om at ho leikar med bilar, actionfigurar eller andre stereotypiske guteleiker. Leiken til Tonje er i det store og heile aktiv. Dersom aktive jenter er gutejenter, er det då slik at i vår språkkultur ligg ei forventning til at jenter skal være passive?

Tonje og Elisa, det skjøne og det sublime

I mine analyser av romanane kom eg fram til at Tonje er ei tøff jente, medan Elisa ikkje er det. Dette er verdt å sjå litt vidare på fordi der er svært mange likskapar mellom desse to jentene. Begge jentene vert oppdradd av ein forelder medan den andre er fråværande, og dei kjenner begge eit sagn etter den andre forelderen. Dei er ti år gamle, begge skil seg ut frå mengda på grunn av håret sitt og der ligg ein undertone av einsemd hos begge jentene.

Naturen vert rikt skildra i begge bøkene, og eg konkluderte med at ikkje berre har desse to jentene eit sterkt band til naturen, begge jentene *er* natur. Eg vil difor sjå på korleis to karakterar som har så mykje til felles kan verte så forskjellige.

For å best gjere dette vil eg sjå på jentene sitt forhold til naturen, og eventuelle skilnadar i korleis naturen vert skildra og brukt i romanane. Det første ein kan sjå på er kva dei to jentene hyppigast vert samanlikna med, då dette er med på å styre korleis lesaren oppfattar karakterane. Elisa vert ofte assosiert med ein fugl. Ho vert ikkje direkte samanlikna, men ho drøymmer ofte at ho er ein fugl, ho finn fuglefolket som ho kjenner seg i slekt med, ho pyntar seg med fjør, og i nokre scener kan blikket hennar likne rørslene til ein fugl. Med dette siktar eg særleg til då ho skal ta ein vanskeleg prat med bestefaren, og i staden for å vise lesaren kva som skjer i denne vanskelege situasjonen flyt Elisa sine tankar over til fuglefolket, og blikket flyttar seg ut, opp mot himmelen og bort. Verda til fuglefolket er mjuk og roleg, trygg men også skjør og kan lett verte øydelagt. Då Elisa sjølv vert assosiert med ein fugl ser ein både eit ønske om fridom og ei teikn på flukt.

Tonje vert ofte omtala som «Glimmerdalens vesle dunder». Dette er i seg sjølv eit oksymoron, men passar godt til å skildre Tonje som karakter. Ho er lita i kroppen, men stor på alle andre måtar. «Dunder» gjev assosiasjonar til noko stort, mykje lyd, eksplosivt og kanskje til og med farleg. Dersom ein samanliknar dei assosiasjonane ein har til «fugl» og «dunder» ser ein at det her kan verte relevant å snakke om forholdet mellom det skjønne og det sublime. Ulike teoretikarar har brukt desse omgrepa på forskjellige måtar. Anne Birgitte Rønning skriv i sin artikkel «Kunst, kjønn og estetisk vurdering»:

Som estetisk begrep er det sublime, ikke minst hos Kant, komplekst og problematisk med tanke på kjønn. Det betegner angst og rystelse, men også overflod og intens frihetsopplevelse, og det har både med sansning og intellekt å gjøre. Det får sin betydning fra det som det avtegner seg fra, nemlig det skjønne, som på sin side er knyttet til det kvinnelige, til avrundethet, harmoni og natur. [...] særleg siden dikotomien så sterkt er verdiladet, er det viktig å løfte frem kjønnsimplikasjonene i den[...] (Rønning: s.11).

Eg er ikkje oppteken av det skjønne og det sublime som estetiske kategoriar, og i den forstand kan ein ikkje bruke Kant sine teoriar direkte på desse tekstane. Likevel er Kant si tenking på feltet interessant fordi utgangspunktet hans er opplevinga av natur. Fordi naturen er så sentral i desse romanane vil eg heller nytte meg av delar av Kant si tenking som eit verktøy for å sjå samanhangen mellom korleis naturen vert skildra i romanane og korleis karakterane utviklar seg.

I avsnittet «Om det dynamisk sublime i naturen» i *Kritikk av dømmekraften* kan ein lese om rolla naturen spelar i det sublime.

Djerve, overhengende, nærmest truende klipper, tordenskyer som tårner seg opp på himmelen og trekker med seg lyn og brak, vulkaner i hele sin destruktive voldsomhet, orkaner som etterlater seg ødeleggelse, det grenseløse oseanet hensatt i opprør, et høyt vannfall frå en mektig elv og lignende ting gjør vår motstand til ubetydelig småtteri sammenlignet med deres makt. Men synet av disse tingene blir desto mer tiltrekkende jo frykteligere det er – forutsatt at vi befinner oss i sikkerhet. Og fordi de forøker den sjelelige styrken utover dens dagligdagse gjennomsnittsnivå og lar oss oppdage en evne til å stå imot av et helt annet slag, en evne som gir oss mot til å måle oss med naturens tilsynelatende allmakt, kaller vi gjerne disse gjenstandene sublime (Kant:s.136).

Glimmerdalen er kanskje ikkje fryktinngytande ved første augekast, slik naturen ovanfor er skildra, men dette handlar nok meir om tonen i romanen. Denne type fare finnst likevel i Glimmerdalen i aller høgaste grad. For å kome til Glimmerdalen må den ruskete fjorden først kryssast, elva vert så stor og trugande under snøsmelten at Tonje trur Heidi har drukna i den, og dalen er omringa av store, bratte fjell. Ein kan då bite seg merke i at når lesaren får presentert fjella for seg og kva dei heiter, er der eit fjell der det brukar å gå skred om vinteren. Eit snøskred som buldrar nedover fjellsidene og tek med seg tre og eventuelle hus som står i vegen er akkurat den type destruktive kraft som vart skildra i utdraget ovanfor. Difor vil Glimmerdalen være den type natur som ein gjerne kallar sublim, i henhold til utdraget ovanfor.

I følge Kant kan likevel ikkje naturen i seg sjølv være sublim:

Slik lar naturkreftenes uimotståelighet oss ganske visst erkjenne vår fysiske avmakt, betraktet som naturvesener, men samtidig avdekker den både en evne til bedømme oss selv som uavhengige av naturen, og en overlegenhet i forhold til naturen som ligger til grunn for en helt annen slags selvbevaring enn den som naturen uten for oss kan true. På denne måten bevares det menneskelige i vår person, selv når man underkastes denne vold. [...] følgelig kalles naturen her sublim utelukkende fordi den hever innbildningskraften slik at den fremstiller de tilfeller hvor sinnet kan føle sin bestemmelses naturoverskridende sublimitet (Kant: s.136-37).

Det kan dermed seiast at Glimmerdalen ikkje er sublim, men den er den type natur som byr på opplevingar som kan føre til ei kjensle av naturoverskridande sublimitet. Dette vil likevel ikkje seie at karakteren Tonje er sublim fordi ho er naturoverskridande— Tonje er jo ein del av naturen.

For Kant er sublimitet på eit vis sinnet si evne til å overskride naturen. I *The feminine sublime* har Barbara Freeman ein annan innfallsvinkel til sublimitet.

[...] rather than represent the object of rapture as a way of incorporating it, as the traditional sublime of domination does, the feminine sublime does not attempt to master its objects of rapture (Freeman: s3).

Unlike the masculinist sublime that seeks to master, appropriate, or colonize the other, I promise that the politics of the feminine sublime involves taking up a position of respect in response to an incalculable otherness (Freeman s.11).

Eg trur dette er ein betre måte å sjå på Tonje sitt forhold til naturen på. Vi ser i romanen ein enorm nærleik mellom Tonje og dalen, «elvlydane er nesten som pusten hennar». Tonje forsøker ikkje å dominere eller kontrollere denne naturen, men ho har stor respekt og kjærleik til den. Dei lev i symbiose, dalen har forma Tonje, og ho har blitt ein del av den. Som kontrast til dette kan ein sjå på Klaus Hagen som heller tek den dominerande posisjonen og vil «kolonialisere» dalen ved å byggje helsecamping. Denne planen er igjen avhengig av at dalen endrar seg med tanke på lydnivået og sjølvsgagt dunderet sjølv. Det kan dermed seiast at Hagen kan lesast som eit forsøk på det Freeman kallar det maskulint sublime. Dette slår feil då han ikkje forstår dalen og naturen slik Tonje gjer.

Paul Mattick skriv i «Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art» at karakteristikken Burke ga av objekt som vert opplevd som skjønt, framleis ville blitt kalla «feminint». Desse eigenskapane er: lite, glatt, kurva, delikat, reint, mjuke fargar, manglande motstand og stillheit (Mattick: s.294). Desse eigenskapane kan ein lett finne att i verda til fuglefolket. Det vert stadig forklart kor vakkert der er. Det ein særskild kan leggje merke til her er «manglande motstand» og «stillheit». Alt går svært seint i verda til fuglefolket, og dei delane av romanen der Elisa er i denne verda er svært lite handlingsmetta. Det meste skilir ut i rolige skildringar av blomar, lys og det rolege tempoet fuglefolket bevegar seg i. Elisa seier også at ho kjenner seg trygg der. Det kan seiast at det ordet som best beskriver denne naturverda er «velbehag». Naturen som er skildra i Elisa er difor ein skjønn natur.

Eg vil her poengtere at eg ikkje seier at Tonje er ei tøff jente fordi ho har tilgang på det maskulint sublime medan Elisa ikkje er tøff fordi ho vert redusert til det feminint skjøne. Dette handlar i større grad om kva eigenskapar desse naturane har ettersom jentene vert forma av denne naturen. Då Elisa vert forma av ein natur der alt er mjukt, stille, trygt og utan motstand, får vi ein karakter som skyr konflikter og som er meir oppteken av flagrekjolar og fjører i håret. Tonje er forma av ein stor, vill, tidvis farleg og høglydd natur, og karakteren vart sjølv stor, vill, høglydt og resurssterk.

Der er også ein annan stor skilnad på naturen i *Tonje Glimmerdal* og i *Elisa*. Glimmerdalen er stor og bratt på ein slik måte at den oppmuntrar til aktivitet. Ein ser allereie i første kapittel korleis Tonje utfordrar seg sjølv med skihopp, då ho nesten tek ein salto på ski. Dette er eit eksempel på korleis naturen er med på å hjelpe jenta til å presse seg sjølv til å utvikle seg. Naturen i *Elisa* er internalisert. Eg problematiserte tidlegare kor vidt denne verda faktisk fanst eller om den var eit produkt av Elisa sin fantasi. I alle tilfelle går ikkje Elisa ut, ho går inn. Dersom denne verda er fantasien hennar, går ho inn i seg sjølv. Dersom den finnast går ho likevel inn ei dør på rommet hennar til eit anna rom der ho går inn ei ny dør. Enten vert Elisa passiv då ho lukkar seg inn i seg sjølv, eller så går ho inn i ein natur der alt går så seint at ho også vert meir passiv.

Grensene for tøffheit

I kapittel fire såg vi eksempel på bøker der protagonisten verken er eller vert tøff. Eg vil no sjå på likskapar mellom desse karakterane for å kunne peike ut spesifikke kvalitetar eller manglar på kvalitetar desse karakterane har som gjer at dei ikkje vert tøffe. Eg vil igjen fokusere på fart og sjølvtilitt for å sjå korleis eventuell mangel på desse kvalitetane har påverka desse jentene.

Det første eg vil diskutere er fart i desse romanane. Fysisk fart i *Prinsessa i egget* er for så vidt ikkje så mykje å diskutere. Denne boka er generelt vanskelegare å diskutere enn dei andre fordi den er svært kort, rett fram, og enten tenkt for litt yngre barn enn dei to andre bøkene, eller meint som bøker barnet skal lese sjølv. Eg konstaterte i analysen av denne romanen at Maja er eit passivt barn. Fysisk anstrengande aktivitet er heilt fråverande, brorparten av handlinga skjer inne, og på skulen ser vi at Maja tek avstand frå aktiv leik og bråk. Fysisk fart er langt meir spennande å sjå på i *Monstertanta* og kanskje særleg *Elisa*. Elisa er mykje sjuk og sengeliggande og er berre aktiv i ei verd der alt anna nesten står stille. Denne mangelen på fart eller aktivitet vert aldri problematisert, og vert heller skildra som roleg, behageleg og bekymringslaust. I *Monstertanta* møter vi Julie som hatar fysisk aktivitet, men sakte men sikkert vert meir aktiv under tvang frå monstertanta.

Forholdet mellom fart og sjølvtilitt kjem best fram i *Monstertanta*. I byrjinga av romanen manglar Julie både fart og sjølvtilitt. Det ein ser her er at tanta er oppteken av at Julie skal få eit betre kosthald og mykje mosjon for å gå ned i vekt. Julie er ikkje begeistra for maten eller mosjonen, men vert stolt og glad når ho går ned i vekt. Her vert det implisert at

Julie har dårleg sjølvtilitt fordi ho er overvektig. Fart vil difor gi betre sjølvtilitt fordi ho går ned i vekt. Dette er ein overflatisk type sjølvtilitt som går på utsjånad og ikkje evner. Samstundes ser ein tydlegare eit auke i Julie sin sjølvtilitt når ho meistrar nye ting. Dette er den viktigaste samanhengen mellom fart og sjølvtilitt. Julie vert tvinga ut av komfortsona si, utfordrar seg sjølv fysisk på nye felt og oppdagar at ho er meir nevenytting, kunnskapsrik og resurssterk enn ho først trudde.

Denne overflatiske sjølvtilitten som nemnt i samanheng med Julie sin vektreduksjon kan ein også sjå i *Elisa*. Elisa verdsett ofte fysiske ting ved seg sjølv. Ho kjenner mest glede og er mest trygg på seg sjølv når ho pyntar seg med fjør eller har på ein fargerik kjole. Dette er kanskje eit uttrykk for korleis ho kjenner seg på innsida, vakker og annleis, men det er problematisk at desse tinga får utløp berre i det fysiske og ikkje gjennom handlingane hennar. Her kjem ein attende til fart som handlekraft, og dette er hovudproblemet til både Elisa, Maja og Julie.

Fellesnemnaren for alle desse tre jentene er at sjølv om dei er protagonisten i boka, er det ikkje dei som får handlinga til å gå framover. Handlinga i *Prinsessa i egget* kjem i gong då Gullfrid entrar huset, alt Maja gjer etter dette handlar om å gjere Gullfrid tilfreds, utanom då ho vil dele denne løyndomen med nokon andre. Dette er heller ikkje noko Maja gjer, då Gullfrid gjer seg kjend berre når ho vil. Generelt skjer det meste i romanen på Gullfrid sine premisser. Dette problematiserte eg også i analysen av *Elisa*. Elisa handlar ikkje sjølv, ting berre skjer med henne, og i staden for at ho tek grep er det andre som ordnar opp i situasjonane. Då ho mangla ein hundrelapp, gjekk ho berre rundt å var fortvila. Dette hadde vore ei gyllen moglegheit for å verte kreativ; gjere småjobbar for naboar, starte loppemarknad eller bli gatemusikant. I staden vil Elisa be bestefar sin om pengar, men denne handlinga får heller ikkje lesaren sjå, situasjonen forsvinn og vi får ikkje høyre korleis det løyste seg. Det same ser ein med saknet etter far. Mor sendte eit maleri på utstilling, far såg biletet og kontakta Elisa og mor. Klassen i regi av Ida samlar inn pengar slik far kan kome til Noreg.

Dette er antakeleg vis hovudgrunnen til at Julie ikkje kan kallast ei tøff jente. Som nemnd tidlegare får ho etter kvart fart i kroppen, og med det stig også sjølvtilitten. Problemet er at dette er tvungen fart og midlertidig sjølvtilitt. Det er tanta som tvinger Julie i gang. På same måte som Maja og Elisa skjer ting berre med Julie. Foreldra plasserer henne med tanta og tanta styrer all aktivitet. Den einaste handlinga og valet Julie tek sjølv er då ho stikk av, og søkjer attende til passiviteten då ho fysisk låser seg inne i foreldra sitt hus. Julie viser

tendensar til å kunne verte sjølvstendig og handlekraftig, og boka gir ein håpefull slutt då ein tenkjer at Julie etter kvart kan verte ei tøff jente då ho forsonast med den sinte katten. Likevel ser ein at når noko vert vanskeleg, og tanta ikkje er til stades for å stoppe henne går Julie straks attende til eit *behageleg*, passivt tilvære då ho lukkar seg inn på eit rom, inn i seg sjølv og søker tilflukt i bøker.

Det behagelege er viktig å sjå på når ein snakkar om desse jentene. Dei reelle grensene for tøffheit ligg hos karakterane sjølv. Det er deira eigne grenser dei ikkje vil tøyje eller gå utanfor. Dei har funne eit behageleg tilvære innanfor seg sjølv og dei har ikkje farten som trengst for å sprengje desse grensene. Som følgje av dette får dei heller ikkje sjølvtiliten til å tenkje seg sjølv som noko meir eller noko større. I staden for å kaste ball med Therese dreg Maja henne med seg inn på rommet for å beundre ei prinsesse. Julie tykkjer det er behageleg å ligge inne på rommet sitt å lese bøker og Elisa tykkjer det er godt å være i den seine, rolege verda til fuglefolket.

Kva skal til for å skape ei truverdig tøff jente?

I analysane av romanane fann eg tøffe jenter i fire av dei sju romanane; *Tonje Glimmerdal*, *1-2-tre*, *Jenny blir knallhard* og *Sirkus Spetakkel*. Eg vil som eit forsøk på oppsummering sjå på likskapane i desse bøkene for å best mogleg svare på problemstillinga mi. Ved første gjennomlesing kan ein allereie ramse opp ei rekke fellesnemnarar. Alle jentene har ein eller fleire fråverande foreldre. Mor til Tonje jobbar ute ved havet, foreldra til Jenny jobbar konstant, Asta kjenner ikkje far sin og mor er lite til stades og Ada kjenner verken mor eller far før ho omsider finn mor. Alle jentene rømer på eit tidspunkt, jentene er einbarn eller manglar søsken i relativ nærme alder, naturen er sentral og der ligg eit bakteppe av sakn eller einsemd i samtlege av romanane.

Ein kunne saumfart alle desse likskapane, men spørsmålet vert då om dette er felles for bøker med tøffe jenter som protagonist, eller om det berre er vanlege trekk hos barnebøker generelt. Ein kan også sjå at mange av desse elementa finn ein også i bøkene med jentene som ikkje var tøffe. Nina Goga skriv i «Enebarn eller litterært søsterskap? Om Heidi, Pippi og Tonje» frå *Søsken* at barnelitteraturen sine barn ofte er utan foreldre.

Barnelitteratur med klassikerstatus og klassikerpotensial synes langt på vei å ha en felles forestilling om en idealbarndom, et idealbarn og en ideal barneoppdragelse. Denne forestillingen kan kanskje oppsummeres med stikkordene nysgjerrighet, frihet og følsomhet. [...] For å fremme disse idealene må barnelitteraturen fristille barnet fra en rekke bånd og forpliktelser hverdagsbarnet må forholde seg

til[...] I følge enkelte undersøkelser er folks negative oppfatning av enebarn at de er selvsentrerte, egenrådige, oppmerksomhetssøkende, temperamentsfulle, engstelige og ulykkelige, men også autonome. [...] Enebarnet synes perfekt som (litteratur)didaktisk eksperiment. Uten søsken, og gjerne også uten foreldre og obligatorisk skolegang, kan enebarn i litteraturen slippes ut på ulike dannelsesarenaer for å utforske hva som skaper ideelle (nyskjerrige, frie og følsomme) barn (Goga: s.33).

Vi ser her at i følge Goga er fråværet av foreldre og søsken eit vaneleg trekk i barnelitteraturen, for å fremme visse ideal hos idealbarnet. Dette er nok viktig for å forme ei truverdig, tøff jente. Store delar av *Tonje Glimmerdal* går føre seg i feriar, og når ho må så skulka ho skulen. Både *Jenny blir knallhard* og *1-2-Tre!* Er sett til sommarferien og Ada er ein sirkusunge som reiser rundt og går difor ikkje på skule. Dei har fråverande foreldre og ingen søsken å ta omsyn til. På denne måten er jentene frie til å være dette «nysgjerrige, frie og følsomme» idealbarnet vi les om hos Goga. Elisa passar også godt til denne skildringa, så kva skil då dette idealbarnet frå den tøffe jenta? Dersom ein ser på mi liste over fellesnemnarar i dei fire bøkene der eg fann tøffe jenter står der no att einsemd og den sentrale naturen.

Einsemd finn ein i alle dei sju bøkene eg har analysert, utan at det kan seiast å være den avgjerdande skilnaden på dei tøffe og ikkje tøffe jentene, då alle løyser dette på ulike måtar. Maja er den einaste av desse jentene som har to tilstadeværande foreldre. Ein ensar likevel at ho er einsam, i den forstand at ein ikkje får inntrykk av at ho har nokon nærme vener. Dette løyser Maja sjølv på sin måte. Ho finn ei jente ho vil verte ven med og gjennom Gullfrid får ho ei venninne. Julie finn selskap i gardsdyra og Elisa får attende far sin. Ada er den einaste ungen som ikkje har ein fast bustad, då ho reiser rundt med to klovnar. Ho tek med det vesle sirkuset til den store konkurransen der ho får ein bror, finn mor si og etablerer til slutt ein stor, utvida sirkusfamilie. Asta reddar miljøet samstundes som ho skapar eit nytt fellesskap på øya, spleisar mor si med ein mann og skapar på den måten ein ny og meir stabil heim for seg sjølv. Tonje får to nye vener på sin eigen alder, finn ein slags morsfigur i Heidi og gjenopprettar balansen i Glimmerdalen. Einsemd vil nok være ein konsekvens av å fri barnet frå desse banda og forplikningane som skal til for å skape idealbarnet, og ein naturleg del av oppbygginga av romanen kan då være å finne ein lukkeleg slutt på denne einsemda. Eg vil då ikkje seie at einsemd er noko som skil tøffe jenter frå ikkje tøffe jenter, men at dei heller handterer denne einsemda annleis, og er meir delaktige i ei løysing på problemet. Dette har då meir å gjere med handlekraft enn einsemd i seg sjølv.

Den siste fellesnemnaren ein då sit att med er naturen. Natur er nesten ikkje tilstades i det heile i *Prinsessa i egget*, det vesle vi får høyre om er skildra frå innsida av eit hus, til

eksempel korleis solstrålane kjem inn gjennom vindaugget. I *Monsertanta* derimot er naturen svært sentral. Dette er ein hard, tidvis farleg og grotesk natur samstundes som den er livgivande, vakker og oppløftande. Julie får raskt erfare korleis alt heng saman i naturen og vert fortalt kva som er hennar plass og kva rolle ho spelar i det heile. Det ein saknar frå naturen i *Monstertanta* er ein naturleg nærleik. Julie strittar framleis imot naturen og er på eit vis ikkje ein autonom del av den, og den er ikkje ein del av henne. Det vi likevel ser er ein lovnad om at den kjem til å verte det etter kvart, men denne forsoninga ligg utanfor romanen sine rammer.

Denne nærleiken som ein saknar i *Monstertanta* finn ein i *Elisa*. Som nemnd tidlegare er Elisa natur. Dessverre er dette den vesle, runde, mjuke og skjøre naturen. Det ein saknar i *Elisa* er ein realistisk natur. Til tross for at ho er natur finn ein sjeldant Elisa ute i den fysiske naturen. Naturen i *Elisa* er ofte i draumar, dagdraumar eller den alternative verda til fuglefolket. Elisa er ikkje i den fysiske naturen, ho er då meir symbolsk natur. Ein kan då trekke linjer til at Elisa er mindre naturkraft, og meir biologi, lukka inne i seg sjølv.

Naturen i *Jenny blir knallhard* og *Sirkus Spetakkel* fungerer på eit vis på same måte. I desse bøkene får vi ikkje dei spektakulære skildringane av natur og landskap, og jentene er heller ikkje utprega naturbarn, men dei er uteungar. Med dette meiner eg at desse jentene tek for stor plass til være inne, dei må ut for å utfalde seg. Då vi først treff Jenny er ho rastlaus og lei. Vi ser aldri at Jenny er inne, men ho er i eit tettbygd strøk, altså natur som er kultivert av menneska. Ho har ein trong til å bryte ut av desse rammene og oppsøker elva. Området rundt elva er mørkt og det er prega av kratt, spindellev og er vanskeleg å navigere i. I denne naturen finn Jenny sitt eige mot, ho har meistra det meste på heimebane og må ut for å utforske, tøye sine eigne grenser og finne noko nytt. Ada er også kun ute, dei har ikkje hus eingong. Dei reiser rundt i ein campingbil der ho oppheld seg for å sove og ete. Ada brukar på same måte som Jenny naturen for å utfalde seg. Dette er heller ikkje utan eit element av fare. Vi får høyre om heftige stunt på line mellom høge tretoppar, og den bratte fjellveggen Koriander datt ned frå. Likevel er Ada sjeldant redd, ho har kontroll og er fullt klar over det.

I *1-2-tre!* er ikkje naturen berre sentral, den er ein bærande del av plottet. Her vert det gjort klart korleis Asta lev i symbiose med naturen. Dersom havet stig, forsvinn Snerken og Asta skal redde miljøet. Dette vert forsterka då Asta faktisk forlet heimen til fordel for å bu i Arken, trehytta i eit enormt tre. Naturskildringane i denne boka kan samanliknast med dei i *Monstertanta*. Når været er fint og jentene har funne eit nytt tre å klatre i er naturen glitrande

og vakker. Samstundes er det beinhard, og det vert understreka i innleiinga av boka at å bu der ute ikkje er for pyser. Det er værhardt og havet som omringar Snerken er både fruktbart og farleg. I *1-2-Tre* ser ein ei liknande utvikling hos protagonisten som i *Monstertanta*, men her følgjer ein heile utviklinga til Asta som går frå å være usikker til å verte tøff. Skilnaden er at Asta er fødd inn i eit miljø der ein må ha eit forhold til naturen, ein må kjenne og respektere den. Likevel er det først då ho finn Arken at ho ikkje berre ser seg sjølv i naturen men også ser korleis ho kan utrette ein skilnad og faktisk hjelpe miljøet. Gjennom hennar forhold til naturen ser Asta sitt eige potensiale, får god sjølvtilitt og vert ei tøff jente.

Naturen i *Tonje Glimmerdal* er altomslukande. Den er arenaen der Tonje får utfalde seg fritt, den er pusten hennar, og noko som alltid har vert der. Naturen er ikkje berre eit bakteppe her, ein kan til dømes sjå at fjella har hug, og går god for Heidi før lesaren har gjort det. Denne naturen er ikkje mjuk og langsam, den er stor, høglydd og levande. Likevel får ein ikkje kjensla av at den er farleg, til trass for at vi får høre om bratte fjellveggar, rovfuglar, snøfonner og ruskete fjord. Grunnen til dette kan være at Tonje kjenner denne naturen så godt, der er ein så stor nærleik at alle delar av dalen er vakre, også dei stygge.

Skilnaden på romanane med tøffe jenter og ikkje tøffe jenter er altså ikkje berre kor stor rolle naturen spelar i verket, men korleis jentene brukar naturen, nærleiken dei har til den og ikkje minst kva type natur det er skildra. Før kapittel ein, i introduksjonen i *1-2-Tre* er landskapet rundt Snerken skildra, dei små båtane som held saman mot havet, og den flate øya der nokon av dei største bølgene kan sprute heilt opp til husveggane. «Tre av dei tøffingane som tør å bu der, er jenter som kvar einaste dag heile skuleåret tek Fredø inn til byen for å gå på Allaneneng barneskule. Jentene blir så tøffe av det at det er verdt å fortelje om dei» (Karlsvik: s.7-8). Det same såg vi tidlegare med Glimmerdalen, dalen sjølv avla fram tøffe jenter, Heidi, Tante Eir og Idun, og til slutt Tonje sjølv. Dette handlar om den type natur som held innbyggjarande skjerpaa, som aldri sluttar å utfordre.

Ein annan ting ein ikkje kjem utanom når ein samanliknar dei tøffe jentene med dei ikkje tøffe jentene, er transcendens og immanens. Vi har sett tidlegare korleis særleg Elisa og Julie lukkar seg inn i seg sjølv og henfell til passiviteten så snart dei får sjansen. I *Det annet kjønn* kan ein lese at «Ethvert subjekt hevder seg konkret som transcendens gjennom å ha prosjekter; det fullbyrder sin frihet bare gjennom stadig å overskride seg selv henimot andre friheter; det finnes ingen annen rettferdiggjøring av den nåværende eksistensen enn dens utvidelse mot en uendelig åpen fremtid» (Beauvoir: s.47). Eg vil her understreke at subjektet

fullbyrdar sin fridom ved å overskride seg sjølv mot nye fridomar. Dette er den største karakterskilnadane mellom tøffe og ikkje tøffe jenter. Dei ikkje tøffe jentene vel å stagnere i eit *behageleg* tilvære, medan dei tøffe jentene set seg mål i form av prosjekt, sprengjer grenser og held fram med å stadig overskride seg sjølv. Desse grensene overskrid dei særskild gjennom ein mektig natur som omgjev dei.

Heilt kort vil eg også sjå på korleis jentene også er truverdige. Dette har blitt gjort på forskjellige måtar i dei ulike romanane, men på eit vis vert det skapt ein slags illusjon om at jentene er plassert i røynda. Ved forskjellige grep får forteljaren lesaren til å sjå føre seg desse jentene i røynda. Tonje bur i Glimmerdalen, ein fiktiv dal ein ikkje kan finne på eit kart. Likevel klarer forteljaren gjennom blant anna synopiske titlar å skape fleire lag i romanen der ein får inntrykk av at visse delar av teksten eksisterar utanfor romanen sjølv, at dette er nærmast eit segn om Tonje Glimmerdal som ein har hørt frå før. Både *Jenny blir Knallhard* og *1-2-Tre* plasserar handlinga i fysiske stader ein har hørt om før. Jenny bur i ein by som har ein opera, fengselspark og Storting, og ho treff folk som tilhøyrer Blitz. I *1-2-Tre* vert lesaren bedt om å finne fram Kristiansund på eit kart, og vi får møte musikaren Frode som, særleg den vaksne lesaren, vil kjenne att som Frode Alnæs. Dette er kanskje med på at lesaren aksepterer og trur på karakteren raskare. I *Sirkus Spetakkel* vert det skapt ei verd som er svært ulik røynda. Dette er ein av dei lengre romanane, og det vert skapt ei verd der ein ser korleis Ada har blitt forma av omgivnadane sine. Alle reglar og rammer for denne litterære verda vert sett, og ein ser korleis Ada briljerer innanfor dei. Samstundes finn ein klare likskapar og allusjonar til *Ronja Røverdatter*, og Ada plasserer seg då naturleg i ei etablert rekke av tøffe jenter.

Så kjem vi sjølvsagt attende til fart og sjølvtilitt. Det ein ser er at dei tøffe jentene har mykje fysisk fart, god sjølvtilitt og handlekraft. I mitt arbeid med desse bøkene kan eg konkludere med at desse heng nært saman. Den fysiske farten gjev jentene moglegheit til å utforske, utfordre seg sjølv, sprengje eigne grenser og finne mot. Om det er Jenny som går over ei falleferdig bru og syng om kor tøff ho er, Tonje som nesten tek ein salto, Ada som reddar ein ven frå eit stup eller Asta som klatrar høgare og raskare enn nokon gang før, ser vi at den fysiske farta fører til ei mestringskjensle og auka sjølvtilitt. Denne sjølvtilitten er avgjerande for jentene si evne til å handle. På denne måten fører fart og sjølvtilitt til handlekraftige, tøffe jenter som er helten i si eiga historie.

Til slutt vil eg då svare heilt konkret på kva som skal til for å skape ei truverdig tøff jente. Goga skreiv at for å skape idealbarnet måtte ein fristille barnet frå ei rekke band og

forplikningar, til dømes den tradisjonelle familien og fast skulegang. For å skape ei truverdige tøff jente må ein også fri henne frå tradisjonelle og destruktive kjønnsrollemønster. Jenta må ut av passiviteten, ut av heimen og ut i naturen. Ein natur som ho kan utfordre seg sjølv i, sprengje grenser og stadig overskride seg sjølv. Og for å oppnå dette må jenta sjølvstøtt vere utstyrt med ein god porsjon fart og sjølvtrøst.

Litteraturliste

- Beauvoir, Simone. *Det annet kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Pax, 2000.
- Bache-Wiig, Harald, og Silje Hernæs Linhart. «Barne og ungdomslitteratur.» *Litterær analyse en innføring*. Red. Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Nordheim. Oslo: Pax Forlag A/S, 2012. s. 189-212.
- Bache-Wiig, Harald. «Fra Sveits til Glimmerdal Maria Parrs *Tonje Glimmerdal* – en gjenskaping av Johanna Spyris *Heidi?*», *Barnelitterært forskningstidsskrift*, Vol. 1, 2010.
- Craig, Traci, Jessica LaCroix. «Tomboy as Protective Identity», 2011. *Journal of Lesbian Studies*, 15:4, s.450- 65,
- Dalgaard, Niels. *På fantasiens vinger*. København: Høst & Søn, 2002.
- Freeman, Barbara Claire. *The Feminine Sublime*. Berkely: University of California Press, 1995.
- Goga, Nina. «Enebarn eller litterært søsterskap? Om Heidi, Pippi og Tonje.»I: *Søsken*. Red. Guri Sørungård Botheim, Sigrid Sørungård Botheim, Kjersti Rognes Solbu og Ingrid Rognes Solbu. Oslo: Samlaget og Ratatosk, 2011
- Kant, Immanuel. *Kritikk av dømmekraften*. Oversatt Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag A/S, 1995.
- Karlsvik, Mette. *1-2-tre*. Oslo: Det Norske Samlaget 2009
- Liabø, Marita. *Jenny blir knallhard*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2010.
- Mattick, Paul. «Beautiful and Sublime: Gender Totmism in the Conrtitution of Art», *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No 4, 1990, s.293-303.
- Méd, Nina Charlotte Schjærve. «Jakten på Pippi og Nancy Drews arvtagere i moderne norsk barnelitteratur en heltinnestudie». Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo, 2007.
- Mjør, Ingeborg, Tone Birkeland og Gunvor Risa. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2006
- Parr, Maria. *Tonje glimmerdal*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2009
- Rønning, Anne Birgitte, «Kunst, kjønn og estetisk vurdering», *Tidsskrift for kjønnsforskning*, Vol. 36, Nr. 1/2012, s. 3-17.
- Røssland, Ingelin. *Monstertanta*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.
- Sangbok for gutter*. Oslo: Victoria, 2013
- Sangbok for jenter*. Oslo: Victoria, 2013
- Smeland, Kari. *Sirkus Spetakkel*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2014.
- Sivertsen, Solfrid. *Prinsessa i egget*. Oslo: Det Norke Samlaget, 2008.

Traavik, Ingjerd. *Innføring i bildeanalyse med Fam Ekman inn i bildeboka*. Unipub, 2007.

Vik, Berit Vatne. *Elisa*. Oslo: Samlaget, 2005

Wall, Barbara. *The narrator's voice : the dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1991