

«– Ikkje faen! eller: – Din pikk.»

Ei feministisk undersøking av korleis dei ulike kvinnelege karakterane i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov* av Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla.

Mari Hafsås



Masteroppgåve i NOR4091 – Masteroppgåve i nordisk,
Lektorprogrammet 30sp

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
UNIVERSITETET I OSLO

Juni 2021

«– Ikkje faen! eller: – Din pikk.»

Ei feministisk undersøking av korleis dei ulike kvinnelege karakterane i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov* av Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla.

Mari Hafsås

30. juni 2021

«Så ethvert menneskelig hunkjønnsvesen er altså ikke nødvendigvis en kvinne; hun må delta i kvinnelighetens mystiske, truede virkelighet.»

Simone de Beauvoir

© Mari Hafsås

2021

«– Ikkje faen! eller: – Din pikk.»

Ei feministisk undersøking av korleis dei ulike kvinnelege karakterane i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov* av Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla.

Mari Hafsås

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

Målet med denne studien er å vise at Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane i *Få meg på, for faen* (2005) og *Yt etter evne, få etter behov* (2020). Dette svarar eg på gjennom å analysere tre kvinnelege karakterar frå kvar roman, for så å drøfte om dei kan representere feminisme som ein raud tråd i forfattarskapen til Nilssen. Lesinga bygger på måten Simone de Beauvoir forstår kvinna som underlagt patriarkalske strukturar. Vidare brukar eg omgrep frå Sara Ahmed, klamme tema og eigenvilje, for å vise korleis Nilssen tematiserer desse strukturane. Eg brukar omgrep frå Rita Felski til å undersøke kva aspekt ved karakterane til Nilssen som kan appellere til lesaren, og korleis dette er knytt til den feministiske litteraturtradisjonen. Problemstillinga er: «Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane sine i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*.» Analysen viser at Nilssen gjer dette gjennom å skildre mange forskjellige, og *vanlege* kvinner på ein kvardagsleg måte. Ho brukar ofte ironi og humor, gjerne kombinert med burleske og parodiske skildringar. Ingen av dei kvinnelege karakterane har heilstøypte identitetar. At dei ikkje får til å vere kvinnelege nok, rettskafne nok, ærlege nok, bygger under lesinga av dei kvinnelege karakterane som del av eit feministisk prosjekt. Nilssen gir ikkje noko eintydig svar, og heller ikkje noka løysing, men rettar søkelyset mot hol i sjølvsgde sanningar rundt kvinnerolla.

Forord

Det første store arbeidet eg skreiv om feminisme, var særnemnet på vidaregåande. Der samanlikna eg filmen *Få meg på, for faen* med romanen, og ville vise at Alma var kul og ikkje eit offer. *Få meg på, for faen* blei med meg vidare som strykemerke på russekjolen og har seinare ført til eit stort personleg engasjement for forfattarskapen til Olaug Nilssen. Så med denne masteroppgåva om *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*, skal sirkelen sluttast.

Takk til rettleiar Tonje Vold for å ha hjelpt meg å samle trådane når eg har rakna dei opp, og for å halde lesaren i handa når eg har gløymt han.

Tusen takk til «kohorten» på mastersalen på Henrik Wergelands hus. Sjølv om det har vore skremmande med periodevis stengde bibliotek og lesesalar, har det vore eit privilegium å få arbeide med denne oppgåva. Dei digitale morgonkaffi- og lunsjmøta var essensielle for å komme gjennom nedstenginga i vinter. Lite har vore like stas som når dei opna lesesalane igjen og eg kunne arbeide saman med dykk. Særleg takk til Rebecca, for evig mykje hjelp og auge som er opne for forandring. Takk Frida, for gjennomlesing og pausar i sola. Ranveig, tusen takk for at du er så oppmerksom og passar på. Du har alltid oversikt. Og takk Kristine, for innsikt og ro. Du får alle rundt deg til å føle seg vel. Eg har gledd meg til kvar dag saman med dykk.

Takk til Birgitte for språkleg støtte til alle døgnets tider og grundig korrektur. Takk til Kristine for gode innspel og råd. Og takk til Karoline, for å sende melding til Olaug Nilssen på sosiale medium for å skryte av meg. Du er galen.

Takk til litesøster for eit bibliotek av feministisk teori og for streng beskjed om å ta pausar. Tusen takk til mamma og pappa for at dykk let som om de ikkje såg lyset under dørsprekken da eg var lita.

Og den største takka til Jonas, klippa mi. Ingenting hadde gått utan deg.

Eg har kost meg. Håpar det synest!

Innholdsliste

Samandrag	vi
Innholdsliste	X
1 Innleiing.....	1
1.1 <i>Få meg på, for faen (2005)</i>	2
1.2 <i>Yt etter evne, få etter behov (2020)</i>	4
1.3 « <i>Stor grad av gjenkjennelighet – også for en mannlig lesar</i> »	5
1.4 <i>Problemstilling og plan</i>	6
2 Finst det egentleg kvinner?	8
2.1 <i>Kva er ei kvinne?</i>	8
2.2 <i>Karakterar i litteraturen</i>	12
3 Få meg på, for faen	14
3.1 « <i>No er Alma sitt personlege helvete heilt laust</i> »	14
3.2 « <i>Eg treng kjærleik, tenker Maria</i> »	18
3.3 « <i>Og kvifor heiter eg liksom berre ‘kona til Sebjørn’?</i> »	21
3.4 <i>Korleis inviterer Få meg på, for faen til identifikasjon hos lesaren?</i>	24
4 Yt etter evne, få etter behov	27
4.1 « <i>[Rakel] er ein rein pietist, og ho veit det sjølv</i> »	27
4.2 « <i>Dette er feminisme i praksis, ropte Lea og gomla ‘Bestefars favorittar’</i> »	31
4.3 <i>Gudrun: «Vi blir slitne»</i>	34
4.4 <i>Korleis inviterer Yt etter evne, få etter behov til identifikasjon hos lesaren?</i>	36
5 Kvinnerolla hos Nilssen	39
5.1 « <i>[Det er] ikke mulig å lure seg unna gjenkjennelsen</i> »	39
5.2 <i>Den raude tråden</i>	42
6 Avslutning	46
Litteratur.....	50

1 Innleiing

I eit intervju frå 2017 sa Olaug Nilssen: «Eg har jo endra heilt tilnærming til kva det vil seie å vere forfattar [...] Eg vil bruke den talarstolen som eg har skapt meg til å seie noko viktig ikkje berre om vår situasjon, men i det heile tatt. Eg har begynt å tenke på forfattarrolla meir som ei som kan sette problem under debatt» (Torp 2017). Ho blei intervjuet om romanen *Tung tids tale* (2017) og livet som mor til eit autistisk barn. Tematikk rundt småbarnslivet og forventningane til foreldre, særleg foreldre til barn med spesielle behov, har prega forfattarskapen hennar dei seinare åra. Forfattarskapen har dermed fått ein tydeleg politisk brodd. I denne oppgåva vil eg vise at forfattarskapen til Nilssen lenge har hatt ein politisk tone, og at dette heng saman med kvinnebildet i bøkene. Nilssen tematiserer kvinnerolla og forventningar til henne i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane sine. I denne masteroppgåva vil eg løfte fram desse kvinnebildet. Ved å lese forfattarskapen frå eit feministisk perspektiv, vil eg vise at kvinneskildringane til Nilssen er nødvendige skildringar av alminnelege kvinnelege karakterar. For å undersøke dette nærmare, vil eg nærlese ein roman frå tidleg og ein frå seint i forfattarskapen til Nilssen: *Få meg på, for faen* (2005) og *Yt etter evne, få etter behov* (2020).

Olaug Nilssen (1977–) gav ut sin første roman *Innestengt i udyr* i 1998. Nilssen har jobba som litteraturkritikar i fleire år, mellom anna i Morgenbladet. Ho skriv jamleg kommentarar i ulike medium. Frå 2005 til 2008 var ho og Gunnhild Øyehaug grunnleggjarar og redaktørar i tidsskriftet *Kraftsentrum*. Dei to første bøkene til Nilssen *Innestengt i udyr* og *Vi har så korte armar* (2002) er eksperimenterte i form, med mange ulike tekstnivå.¹ Identitet og sjølvopfatning er sentrale tema i begge romanane, i tillegg til at dei skildrar eteforstyrningar hos unge jenter. *Ronnys Rumpe* kom i 2004 og er ei bildebok om å ete for mykje og måtte få alt ut igjen på ein gong. Boka ber i seg «pinlighetsestetikken» Nilssen og Øyehaug nytta da dei lanserte første utgåve av *Kraftsentrum* i 2005, kalla «Drit i litteraturen».² *Få meg på, for faen* (2005) er rekna som gjennombrotsromanen til Nilssen. Romanen følger tre kvinner i ulike aldrar og korleis dei drøymmer om å bli sette. Han bryt tabu rundt ungdom og seksualitet og blei «definerande for ein heil generasjon» (Samlaget 2021). Som dei to førre romanane ber han preg av sjangerblanding og språklege eksperiment. Dei

¹ *Vi har så korte armar* (2002) har egentleg sjangernemninga «tilstandsrapportar». Nilssen fortel i eit intervju om at ho hadde: «gått på Universitetet i Bergen og Skrivekunstakademiet i Hordaland, og [lært] at litterære sjangrar ikkje er absolutte. Eg insisterte på at boka ikkje var ein roman, men at ho derimot burde sjangernemast som «tilstandsrapportar» (Nilssen utan dato).

² «Pinlighetsestetikk» er henta frå Furuseth (2010), der Furuseth undersøker performativiteten i *Kraftsentrum*.

tidlege romanane skildrar altså det absurde og det groteske, i tillegg til å diskutere utanforskap, eteforstyrningar og identitet. Identitet er også tema i *Hybrideleg sjølvgransking* (2005), som er ei samling av tekstar, artiklar og essay Nilssen skreiv mellom 1998 og 2005. Desse tekstane diskuterer kvinnerolla, nynorsk, kristendom og litteratur. Nilssen skriv med ei sjølvironisk tilnærming om sine eigne «vinglande kjensler» og «definisjonsvegringa» (Nilssen 2005b, 7). Portrettboka *Nesten frelst av Sigvart Dagsland* (2009) diskuterer også dei vinglande standpunkta Nilssen har til kristendommen.

I 2012 kom essaysamlinga *Kjøkkenbenrealisme: Ærlege historier om tidsklemma*, der Nilssen intervjuar familiar om korleis dei balanserer småbarnskvardag og jobb. Ho stiller opp fordommar om late, heimeverande mødrer mot egoistiske mødrer med fulltidsjobb. Nilssen diskuterer også sine eigne tankar rundt å ville vere meir heime etter ho sjølv fekk barn. I dramaet *Stort og stygt* (2012) tematiserer ho foreldrerolla ytterlegare. Temaa er korleis forventningar til foreldrerolla kan opplevast, og å ha eit barn som ikkje er som alle dei andre. I dei to siste romanane har tematikken vore å vere mor og pårørande til eit tungt autistisk barn. Den første av dei er *Tung tids tale* (2017), som også blei teater i 2018. Romanen er sjølvbiografisk og handlar om forholdet til sonen og kampen for å få den hjelpa dei treng. Nilssen sende romanen til tilsette i kommunen i håp om at dei kanskje kunne få eit anna perspektiv på utfordringane familiar med psykisk utviklingshemma barn kan ha. *Ikkje tenk på det* (2019) er ein satire om stoda i den norske bokbransjen. *I Yt etter evne, få etter behov* (2020) er blikket flytta frå mor og barn, til storfamilien som pårørande til barnet med autisme. Nilssen har vunne fleire prisar for arbeidet sitt, inkludert Brageprisen for *Tung tids Tale* i 2017, Doblougprisen for forfattarskapen sin i 2019, Fritt Ord-prisen og P2-lytternes romanpris for *Yt etter evne, få etter behov* i 2021.³

1.1 *Få meg på, for faen* (2005)

I *Få meg på, for faen* frå 2005 problematiserer Nilssen ønsket om å ville bli sett. Hovudpersonane er Maria, Alma og den namnlause kona til Sebjørn. Maria studerer sosiologi i Bergen og skriv eit foredrag om jobben sin som reinhaldar på universitetet. Med dette foredraget vil Maria avdekke kor ille reinhaldarar blir behandla, og bli berømt. Alma går i niandeklasse, kranglar støtt med mora si og er venn med søstrene til Maria. Kvar natt drøymmer ho om å ha sex. På ein fest på ungdomshuset kjem Artur frå 10B bort til henne. Han er full og legg den erigerte penis sin på låret til Alma. Ho fortel det til vennane, men Artur ler og

³ Som ho også var nominert til i 2020, med *Yt etter evne, få etter behov*.

nektar for at det har skjedd. Vennane trur heller på Artur enn på Alma, og ho blir utstøytt og plaga.⁴ Den tredje historia handlar om kona til Sebjørn, som berre får namn ut frå relasjonen sin til han. Ho er heimeverande utan utdanning. Ho er også mor til åtte, mellom anna Maria (den eldste dottera til Sebjørn), den nest eldste dottera til Sebjørn, den radikale dottera og dei fem siste som berre heiter skuggeborna. Kona til Sebjørn er lei av rolla som heimeverande. Når ho innser at ingen set pris på arbeidet ho gjer, bestemmer ho seg for å demonstrere framfor Stortinget mot nedlegging av den lokale nepefabrikken (som ikkje skal leggest ned). Boka endar med at protesten hennar kjem på Dagsrevyen, Maria får intervjuet sitt, og Alma og mora ser på frå stua i tilnærma harmoni. Den spektakulære sluttscena er krampaktig lykkeleg, og bryt totalt med den generelle ulukka i resten av romanen.⁵

Få meg på, for faen kan stå som døme på den første halvdel av forfattarskapen til Nilssen. I *Få meg på, for faen* fører ho vidare fleire tema frå dei to tidlegare romanane, *Innestengt i udyr* og *Vi har så korte armar*. Nilssen eksperimenterer med språket og framstillinga av det. Mykje av teksten er utheva, skriven med versalar eller kursivert. Tematisk fokuserer romanen på korleis ein oppfattar seg sjølv og korleis andre ser på oss, på kvinnerolla og til dels på brytningar mellom bygd og by. I tillegg eksperimenterer Nilssen med sjangrar når ho blandar roman, dikt, essay, akademisk oppgåveskriving og drama. Den eksperimenterande forma er synleg også ved at Nilssen går inn og kommenterer si eiga forfattargjerning, til dømes når ho lar Sebjørn kommentere bøkene den radikale dottera les: « – Og du les bøker av venstreorienterte forfattarar som lar karakterane sine problematisere og ironisere over venstreorienteringa si, utan å finne nokon ordentlege løysingar» (Nilssen 2005a, 154–55). *Få meg på, for faen* kan derfor stå som representant for den tidlege forfattarskapen til Nilssen gjennom både form og innhald.

Få meg på, for faen har tidlegare vore analysert av Sarah Poulson og Anne Gjelsvik i tidsskriftet *Word & Image* (2009). Dei undersøker det televisuelle i *Få meg på, for faen* og finn at dei visuelle grepa og det visualiserande i teksten forsterkar kjensla av å sjå på tv. Dette gjer romanen kvardagsleg samtidig som det framhevar kvardagen i forteljinga. Det kvardagslege i skildringane er ein viktig del av måten Nilssen skriv fram kjønn. *Få meg på, for faen* har også vore tema i tre masteroppgåver. Petra Jonsdatter Helgesen (2007) analyserer *Få meg på, for faen* i eit kognitivt perspektiv, og finn at det sjølvvironiske i teksten gjer at ein

⁴ Delen om Alma blei filmatisert i 2011. Filmen vann pris for beste manus på Tribeca filmsfestival i 2011, og ein Amanda for beste norske kinofilm i 2012 (Gjæver 2011; Vestmo 2012).

⁵ Slutten er undersøkt i ei masteroppgåve frå 2010 som fokuserer på ironien i romanen: «Slutten er ikke til å tro, og derfor paradisk» (Helgesen 2007, 105).

kan le av og kjenne seg igjen i karakterane på same tid (2007, 105). Iselin Eidslott (2008) analyserer språket i *Vi har så korte armar* og *Få meg på, for faen* i lys av H el ene Cixous sin teori om kvinneskrift. Ho finn at det er ei eiga kvinneleg stemme i dei to romanane, og kommenterer på det fleirtydige i tekstane til Nilssen. Det fleirtydige spelar også ei rolle i mi oppgåve, fordi kvinneskildringane til Nilssen utfordrar og tematiserer stereotypiske kvinnebilde. Åsne Bruvik Lie (2010) viser korleis *Få meg på, for faen* bryt med normer for den nynorske litterære tradisjonen gjennom mellom anna måten han skildrar kjønnsroller og forholdet mellom by og bygd.

1.2 *Yt etter evne, få etter behov* (2020)

Yt etter evne, få etter behov (2020) er den nyaste romanen til Nilssen. Han handlar om tre generasjonar kvinner og relasjonane dei har til Benjamin, som har autisme. Vi følger søstrene Rakel og Lea, mora deira Gudrun, og hjelpearbeidaren Petter. Lea er utbrent etter å ha hatt aleineomsorga for sin tungt autistiske son Benjamin i ni år. S stera Rakel har derfor tatt over ansvaret for Benjamin på fulltid. Dei andre i familien hjelper ikkje til lenger, og dei trur ikkje på at Lea er sjuk. Gudrun kjenner seg makteslaus i møte med Benjamin og i krava døtrene stiller til henne. Familien lenar seg fullstendig på Rakel. Ein dag n r Petter skal levere Benjamin, er ikkje Rakel heime. Lea svarar ikkje på telefonen, så omsorgsarbeidaren leverer Benjamin til tanta Linda og besteforeldra Gudrun og Sverre. Dei går tur på Krossen og mistar Benjamin i m rket. Når dei ikkje finn han, ringer dei til Rakel. Rakel har vore på hotell med ein kollega, og innsett kor sliten ho er. Likevel kjem ho familien til unnsetning, og finn igjen Benjamin som sit iskald og våt i ein bekk. Romanen skildrar kompliserte familierelasjonar fylte med forakt, sjalusi og mangel på empati. *Yt etter evne, få etter behov* tematiserer vanskelege sider ved å vere pårørande til eit sterkt utviklingshemma barn. Familien i historia blir splitta når dei blir presenterte for kva det krev å ta vare på Benjamin. Den manglande institusjonsplassen går også igjen i romanen, og understrekar ein s rre kritikk av systemet som skal hjelpe både dei utviklingshemma og dei pårørande. Likevel gjer skildringa av familiekonfliktane det tydeleg at ein institusjonsplass aleine ikkje vil løyse problema deira.

I forma skil *Yt etter evne, få etter behov* seg frå romanane i den tidlege forfattarskapen til Nilssen. Forma er realistisk, og det eksperimenterande er borte, med unntak av nokre songtekstar. Språket er tydeleg og kvardagsleg, og Nilssen har ikkje leika med skrifttype, kursiv og versalar i denne romanen. Handlinga er ikkje kronologisk, men tekstnivåa er likevel tydelege. Tematisk tar *Yt etter evne, få etter behov* opp skuld og skam rundt morsrolla, seksualliv og familierelasjonar, i tillegg til pietisme. Han er både den siste romanen som er

kommen ut og den andre i forfatterskapen som dreier seg om autisme. Derfor kan han stå som representant for dei seinare romanane til Nilssen. *Yt etter evne, få etter behov* er ikkje sjølvbiografisk, og samtidig mykje mindre av eit kampskrift enn det *Tung tids tale* var. *Yt etter evne, få etter behov* utforskar familierelasjonane rundt kjernefamilien til barnet med autisme i større grad. Hittil har det ikkje vore publisert forskning om denne romanen.

1.3 «Stor grad av gjenkjennelighet – også for en mannlig leser»

Få meg på, for faen fekk stor merksemd i media når han kom. Eg vil nytte nokre av poenga i omtalane til å peike på trekk ved romanane som eg skal undersøke i analysen. Responsen varierte frå ekstatisk til slakt. Torunn Borge (2005) frå *Klassekampen* skriv: «En gave til alle kvinnesker [...] Gi 'Få meg på, for faen' til alle du kjenner til jul» og understrekar at kvinnebilda i romanen er sårt tiltrengte. Tore Høgås (2005) i *Nordlys* er ikkje overtydd: «en del av disse påfunnene virker umotiverte og forstyrrende». Liknande skriv Cathrine Krøger i *Dagbladet*: «[Nilssen] skriver tilsynelatende det som faller henne inn, med tendens til å overdrive inntil det 'skrullede'» (Krøger 2005). Likevel understrekar både Høgås og Krøger humoren til Nilssen, og at latteren sit laust. Det som i særleg grad blir trekt fram som negativt, er sjangerblandinga og dei ulike tekstnivåa. Den elleville språkbruken og sjangerblandinga er likevel det same som fleire meldarar trekker fram som positivt, til dømes Mari Nymoen (2005) i *Adresseavisen*, og Anders Sundnes Løvlie (2005) i *Dagsavisen*. Tre av meldarane trekker fram at det er lett å kjenne seg igjen i romanen: «Aldri har fenomenet skam blitt skrevet om på en morsommere måte, samtidig som det ikke er mulig å lure seg unna gjenkjennelsen» skriv Borge (2005). Anne Schaffer frå *Bergens Tidende* skriv: «en stund var jeg ganske forvirret, men så kjente jeg igjen tenåringens gråtvalte, tragiske sjelsliv og ærlighet. Og morens fändenivoldskhet» (Schäffer 2005). Løvlie poengterer at dette også går på tvers av kjønn: «'Få meg på, for faen' er skildra [med] stor grad av gjenkjennelighet – også for en mannlig leser» (Løvlie 2005). Det er altså noko i romanen som inspirerer meldarane til å kjenne seg igjen.

Yt etter evne, få etter behov blei tatt godt imot, og meldarane er einige om at romanen er både god og viktig.⁶ Meldarane trekker fram dei dysfunksjonelle familierelasjonane og korleis Nilssen lar Benjamin og relasjonen familien har til han, få fram ulike sider ved familiemedlemmane. Alle kommenterer også at romanen tar med seg tematikken i *Tung tids*

⁶ Sett bort frå omtalen i Morgenbladet, der meldar Frode Johansen Riopelle kritiserer at romanen ikkje er meir modernistisk i tradisjonen til William Faulkner og Tarjei Vesaas. Riopelle skriv at romanen blir «kjedsommelig» mot Nilssens tidlege, mellom anna fordi han manglar intimitet i motsetnad til dagboksjangeren (Riopelle 2020).

tale. Fire av meldarane legg vekt på at skildringane av den autistiske guten er noko berre ei mor med personlege erfaringar kan gi (Askelund 2020; Djuve 2021; Hjeltnes 2020; Gabrielsen 2020). Meldaren i *Stavanger Aftenblad* tar dette lengst ved å seie at Daniel i *Tung tids tale* er den same guten som Benjamin i *Yt etter evne, få etter behov*: «Nå har barnet blitt dei tre åra eldre og er på veg inn i puberteten. Benjamin, som han heiter her [...]» (Askelund 2020). Fleire trekker òg fram det kristne motivet i boka, og kommenterer korleis Nilssen tematiserer bibelforteljninga om Marta og Maria. Marta Norheim frå *NRK* peikar på dette som eit uferdig trekk: «I ein elles sylskarp roman dreg denne utydelege omgangen med trua ned» (2020). Halvparten av omtalane trekker fram attkjenning og dei menneskelege aspekta ved skildringane til Nilssen. Meldaren til *Dagsavisen* skriv at Nilssen skildrar karakterane som ekte: «Desse folka [har] mange møtt før, på ekte og i sosiale medium» (Stava Sandve 2021). Meldaren til *Dagbladet* peikar på at skildringane til Nilssen vekker attkjenning, trass i det uforståelege i situasjonen familien i romanen står i: «[Situasjonen] er fremmed. Likevel er romanen dypt gjenkjennelig, fordi potpurriet av motstridende følelser som preger dynamikken mellom dem, er såre menneskelig» (Djuve 2021). Også Norheim peikar på det attkjennelege ved karakterane: «Ein kan heller ikkje sjå bort frå at lesaren vil kjenne att seg sjølv i ein eller fleire av personane» (Norheim 2020).

Mottakinga til *Yt etter evne, få etter behov* viser, lik som mottakinga til *Få meg på, for faen*, at Nilssen treffer noko allment når ho skildrar karakterane sine. Det er interessant at meldarane trekker fram at dei kjenner seg igjen i begge romanane, trass i at bøkene er så ulike i sjanger og tematikk.

1.4 Problemstilling og plan

I det følgande delkapittelet vil eg presentere problemstillinga og tre hypotesar om forfattarskapen til Olaug Nilssen. Min påstand, som også er problemstillinga, er: «Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane sine i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*.» Trass store skilnadar i både sjanger, form og innhald, er det også likskap i kvinneskildringane i romanane. Kvinnebildet til Nilssen tematiserer å ikkje strekke til ut frå det som er forventa av dei, seksualitet og identitet. Dette skal eg undersøke gjennom tre hypotesar. Den første hypotesen trekte eg fram i kapittel 1.3, altså at kvinneskildringane til Nilssen treffer noko allmennmenneskeleg som er lett å kjenne seg igjen i.

Den andre hypotesen er at Nilssen brukar humor for å ufarleggjere tekstar om tabu og vanskelege tema. Sissel Furuseth (2015) undersøker i «Naivisme som kritisk strategi» korleis

Nilssen nyttar «pinlighetsestetikk» og naivisme som litteraturkritikk. Furuseth finn at Nilssen unngår å skrive om dei faktiske trekka ved bøkene ho omtalar og slik unngår ein «akademisk voksendiskurs» (195). Det oppstår ei spenning mellom dette og at tekstane blir publiserte i aviser med stor institusjonell tyngde, som er med på å undergrave den eksklusive og patriarkalske sida ved litteraturinstitusjonen. Vidare skriv Furuseth at dette forsterkar prosjektet til Nilssen: «[Nilssens] naivisme kan leses som en variant av den smartness kvinner gjennom århundrer har måttet lære seg for å kunne operere som intellektuelle innenfor et patriarkalsk system der det å true mannlig stolthet lenge har vært forbundet med stor fare» (Furuseth 2015, 211). Dette er fordi kvinner som bruker humor til å avdekke det akademiske feltet på den måten Nilssen gjer, heile tida spelar eit risikospel med posisjonen sin som forfattar. Eg vil vise at Nilssen også nyttar humor som strategi i det skjønnlitterære, spesielt i *Få meg på, for faen*, men òg i *Yt etter evne, få etter behov*.

Den tredje hypotesen er at det er store likskapar i den tidlege og den seinare forfatterskapen til Nilssen, og at likskapen ligg i skildringane av vanskelege og tabu tema. Som sitatet i innleiinga viste, meiner Nilssen at ho har endra haldning til å vere forfattar, og at ho vil bruke talarstolen ho har fått til å sette problem under debatt. Denne haldninga presenterer Nilssen også i eit intervju i Morgenbladet om *Yt etter evne, få etter behov*. Nilssen seier ho har gått frå å vere interessert i å bryte med det reint litterære, til at ho no heller vil få budskapet tydelegare fram (Haagensen 2020).

For å svare på problemstillinga, vil eg nærlese *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*. Eg vil også analysere tre karakterar frå kvar av romanane. Frå *Få meg på, for faen* vil eg analysere Alma, Maria og kona til Sebjørn. Alle tre kan reknast som hovudpersonar i romanen og tematiserer kvinnerolla og forventningar til henne. Av same grunn har eg valt ut Rakel, Lea og Gudrun i *Yt etter evne, få etter behov*. Med utgangspunkt i problemstillinga skal eg vise at Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane. I kapittel to vil eg presentere teori som skal hjelpe meg å undersøke desse aspekta ved romanane til Nilssen. I kapittel tre og fire vil eg analysere korleis Nilssen skildrar kvinnerolla i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*. I kapittel fem vil eg drøfte funna frå analysen, og undersøke korleis kvinnebildet til Nilssen tematiserer kvinnerolla i samfunnet.

2 Finst det egentleg kvinner?

I dette kapittelet skal eg presentere det teoretiske rammeverket som eg skal bruke i analysen. For å kunne seie noko om kva ei kvinne er og kva som er typisk kvinneleg, vil eg i den første delen bruke *Det annet kjønn* (1949) av Simone de Beauvoir.⁷ Her utforskar Beauvoir kva ei kvinne egentleg er, men ikkje kva ein skal gjere når kjønn først har oppstått. Til dette vil eg bruke Sara Ahmed si bok *Living a Feminist Life* (2017). Her skriv Ahmed ein fenomenologisk studie av korleis nokon blir feminist, og på kva måtar feministar vil og kan arbeide ved å skildre klamme tema. Ved hjelp av Ahmed vil eg vise korleis feminisme er ein raud tråd i forfattarskapen til Nilssen. Både Beauvoir og Ahmed vektlegg framstillinga av kvinner i litteraturen som ein del av dei undertrykkande strukturane. Ahmed peikar på litteraturen som ein del av løysinga: «You can, I think, live in books: some feminists might even begin their feminist lives living in books [...] There are so many ways that feminist books change hands; in passing between us, they change each of us» (Ahmed 2017, 17). Ahmed meiner at litteraturen kan hjelpe oss å skape eit feministisk medvit fordi vi kjenner oss igjen i historiene om undertrykking. Rita Felski, professor i engelsk, peikar på at identifikasjon har vore ein sentral del av den feministiske litteraturen og rørsla (1989, 169). I «Identifying with Character» (2019) undersøker Felski korleis lesarar identifiserer seg med karakterane i litterære verk, utover den tradisjonelle empatiske lesinga. Dei omgrepa vil eg bruke til å vise at fleire av aspekta ein kjenner seg att i gjennom karakterane til Nilssen, også er dei vanlege og allmenne.

2.1 Kva er ei kvinne?

Beauvoir og Ahmed har den fenomenologiske tilnærminga til felles. Begge utforskar kva erfaringar betyr for å vere, kvar i sin tur, kvinne og feminist. I det følgande vil eg presentere to punkt frå *Det annet kjønn* som er relevante i denne analysen: omgrepa immanens og transendens, og mytar om det kvinnelege. Dette vil eg belyse med to omgrep som Sara Ahmed brukar i *Living a feminist Life*: klamme tema og eigenvilje.

I *Det annet kjønn* gjer forfattar og filosof Simone de Beauvoir ei fenomenologisk undersøking av forskjellen mellom kjønna. Beauvoir (2000, 33) stiller spørsmålet «finnes det i det i det hele tatt kvinner?» og svarar med å vise korleis kvinner har blitt gjort til *den andre*. Ho trekker fram at kvinner historisk sett har blitt haldne utanfor samfunnet gjennom å ha hatt færre juridiske rettar. Det har gjort det umogleg å ha lik råderett som mannen. Likevel, hevdar

⁷ Eg vil basere meg på den norske utgåva som kom i 2000.

ho, stikk det djupare. Beauvoir legg an eit eksistensialistisk perspektiv på transendens, og knyter det til eit handlande subjekt. Eit kvart subjekt kan hevde seg konkret gjennom å ha prosjekt, skriv ho, fordi alle menneske har immanens og transendens i seg (Beauvoir 2000, 47). Det ville ha vore mogleg for begge kjønna å leve ut transendensen sin i eit fritt og likestilt samfunn. Likevel fangar dei patriarkalske samfunnsstrukturane kvinna i immanensen, hevdar Beauvoir. Immanensen blir tvungen på kvinna gjennom oppsedinga, fordi ho blir dømt til gjentakande plikter knytte til mors- og husmorrolla (Beauvoir 2000, 107). Kvinna blir lært opp til å søke stadfesting i samfunnet rundt seg for korleis ho er som kvinne og mor, ikkje frå sine egne evner. Ei slik tvungen avgrensing av kva ho kan bli, er alltid eit vonde. Mannen er derimot oppseda til å handle og realisere seg sjølv, og er transendent.

Beauvoir peikar på at kvinner i tillegg har blitt oppseda til å sjå seg sjølv som ein *andre*. Det stammar frå patriarkalske idear om det ideelle kvinnelege som har blitt konstruerte og stadfesta gjennom myter. Desse mytiske førestillingane om det evige og opphøgde kvinnelege har blitt norma for kva det kvinnelege er, hevdar Beauvoir, og overfor myten om kvinna er reelle erfaringar makteslause (Beauvoir 2000, 310). Kvinner av kjøt og blod klarar ikkje å leve opp til desse førestillingane, og da er det dei som gjer feil. Kvinna blir ein andre for seg sjølv. Dei sjølvstendige suksessane ho har, er ikkje med på å gjere ho til ei «ekte kvinne», fordi ei «ekte kvinne» er eit passivt objekt. Kva den ekte kvinna er, er derimot heller ikkje klart, hevdar Beauvoir: «kvinnen er både Eva og Jomfru Maria. [Hun] er mannens bytte, hun er hans undergang, hun er alt det han ikke er og som han vil ha, hans negasjon og hans eksistensberettigelse» (Beauvoir 2000, 199). Kvinna er både vond og god.

Mytane om at kvinna er sjølvoppofrande og mystisk frå naturen si side er langlevd, og har gitt mannen eit påskot og ei unnskyldning til å herske over kvinna, skriv Beauvoir: «Det dreier seg nok en gang om å erstatte den levde erfaring og den frie bedømmelsen den krever, med et stivnet idol» (317). Det mest kjente av desse symbola er Jomfru Maria. Ideen om jomfrua hevdar idealet av kvinna som rein, upletta, altruistisk og passiv. Symbol som henne lærer kvinna at ho heller må gi enn å ta, og slik bli den andre. Desse normene spelar også inn i «deflorasjonen» av kvinna, hevdar Beauvoir. Gjennom deflorasjonen brukar mannen penis sin til å eige kvinna, mens ho passivt tar imot han. Sidan ein berre oppnår transendens gjennom handling, har desse mytane og ideane om den passive kvinna vore med på å forsterke at ho er fanga i immanens, og vidare det patriarkalske samfunnet. At kvinna er identifisert med altruismen, meiner Beauvoir at er å: «garantere mannen absolutte rettigheter over hennes oppofrelse» (312). Beauvoir kan altså gi eit svar på korleis kvinner har blitt

framstilt og oppfatta, og på kva måte det er undertrykkande. Likevel seier ho ikkje noko om kva ein skal gjere når desse undertrykkande strukturane har oppstått.

Sara Ahmed er ein feministisk forfattar og akademikar som arbeider med tema i møtepunktet mellom feminisme, skeiv teori og kritisk raseteori (Ahmed 2021). Ho er mest kjent for å arbeide for mangfald, med interseksjonalitet og skeiv teori. Som Beauvoir har Ahmed ei fenomenologisk tilnærming til verda og maktstrukturar, og argumenterer for at både kjønn og rase er samfunnsskapt omgrep som vi må vere medvitne om. I *Living a Feminist Life* (2017) diskuterer Ahmed korleis feministar lærer om samfunnet gjennom å prøve å forandre det. I *Living a Feminist Life* trekker Ahmed (2017, 11) teorien ned på det personlege planet for å vise at feministisk teori er det feministar gjer når dei lever som feministar. For å kunne bygge ei feministisk verd, skriv ho, er vi nøyddde til å greie ut flokane som allereie finst i det gamle systemet. Berre når vi stiller spørsmål ved det som er, kva vi tenker og korleis vi handlar, kan vi finne ut kva vi er for og mot. Ahmed skriv om verda som eit mannleg rom, og om feministar som inntrengarar i dette rommet fordi dei ofte stiller dei galne spørsmåla eller gjer dei galne tinga.

Ahmed brukar omgrepet klamme tema, «sweaty concepts», om opplevingar som er vanskelege å skildre (Ahmed 2017, 13). Opplevingane blir ikkje utløyste av fysiske faktorar, men av dei underliggande maktstrukturane i samfunnet og misbruk av desse. Klamme tema skal gi språk til kjensler og opplevingar som er abstrakte og usynlege for dei dominerande gruppene i samfunnet. Det handlar om å skildre erfaringane til kroppar som ikkje kjenner seg heime i verda, og som opplever ting som gjer dei enda meir utilpasse. Ahmed definerer klamme tema på denne måten:

[A] “sweaty concept” is one that comes out of a description of a body that is not at home in the world. By this I mean description as angle or point of view: a description of how it feels not to be at home in the world, or a description of the world from the point of view of not being at home in it [...] A sweaty concept might come out of a bodily experience that is trying. The task is [to keep] exploring and exposing this difficulty (Ahmed 2017, 13).

Ahmed presenterer «willfulness» som eit klamt tema, og som motstand til det passive kvinnebildet (Ahmed 2017, 65).⁸ Ho poengterer at gutar med sterk vilje er sette på som

⁸ Omgrepet er vanskeleg å omsette fordi det har negative konnotasjonar, utan å vere einast negativt. Ahmed sjølv brukar denne definisjonen: «asserting or disposed to assert one’s own will against persuasion, instruction, or command; governed by will without regard to reason; determined to take one’s own way; obstinately self-willed or perverse» (Ahmed 2017, 65). *Tidsskrift for kjønnsforskning* har brukt orda *trassig* og *trass* når dei har omsett *willful* og *willfulness* (Førde 2019, 128–29), men dette passar ikkje da trass berre er ei negativ nemning. På norsk vil eg derfor heller bruke orda *eigenrådig* og *eigenvilje*. Eg meiner at eigenrådig og eigenvilje inneheld dei

«willful» i positiv forstand, mens det blir brukt som skjellsord for jenter som ikkje følger dei normative reglane. Dei som ikkje held seg til normene blir sanksjonerte og utstøytte.

Feminismen har ei lang historie som normbrytar fordi ein som feminist går i motsett retning av alle andre. Når ein feminist snakkar om feil med samfunnet, er det sett på som å komme av ein eigenrådig, vrang og vanskeleg natur, heller enn som eit problem samfunnet kan adressere (Ahmed 2017, 66). Ahmed meiner at ein del av jobben feministar gjer, er å heile tida fortsette å avdekke og vise fram dei problematiske sidene ved diskriminering, gjennom å skrive om klamme tema (Ahmed 2017, 13).

For å forklare korleis kvinner er blitt lærte opp til å ikkje ha ein eigen vilje, kjem Ahmed med ei rekke litterære døme. Eit av dei er Grimm-eventyret «The Willful Child» (Ahmed 2017, 66). Det handlar om ei jente som ikkje gjer det mora ber henne om, og derfor blir straffa av gud med sjukdom og død.⁹ Men også i døden er jenta trassig. Ho løftar arma og peikar mot himmelen mens dei gravlegg henne. Dei hiv jord over arma, men ho løftar arma på nytt og på nytt. Til slutt gir mora henne eit rapp over arma med stokken sin, og jenta legg seg endeleg til kvile. Denne historia brukar Ahmed som eit bilde på feminisme: jenter må vere villige til å gi opp sin eigen vilje for å bli aksepterte (Ahmed 2017, 69). Ho trekker linjer tilbake til slaveriet da døtrer ofte blei skilde frå mødrene sine, og både mor og dotter måtte opponere for å få finne tilbake til kvarandre, og omdefinerer eigenviljen til å handle om noko positivt. Eigenvilje blei ein overlevingsstrategi for å opponere mot kolonialismen. Kjeppen i Grimm-historia les Ahmed som eit symbol på kolonimakta og restane av henne samfunnet i dag. Eigenviljen er redninga. Som ein del av ei kollektiv stemme har viljen effekt. Eg vil understreke at eg ikkje utan vidare samanliknar samfunnsposisjonen til Nilssen med farga kvinner sine erfaringar med undertrykking. Likevel kan eigenviljen som eit positivt motstandsomgrep gi meining i den kulturkritiske tradisjonen Ahmed skriv seg inn i, og som eg vil analysere bøkene til Nilssen i.

negative assosiasjonane som Ahmed legg i uttrykket, og at det derfor passar betre enn mellom anna viljestyrke, som har fleire positive konnotasjonar (og som Ahmed meiner blir brukt når dei same eigenskapane skal skildrast hos ein gut).

⁹ Ahmed (2017, 68) kommenterer at den tyske versjonen brukar inkjekjønnsordet barn, men at den engelske versjonen som regel brukar hokjønnspronomenet «her», noko som understrekar den kjønna dimensjonen til *willful*. Dei norske Grimm-samlingane inneheld ikkje denne historia.

2.2 Karakterar i litteraturen

Dei kvinnelege karakterane til Nilssen syner ulike sider ved kvinnerolla og til forventningane dei blir møtte med, nettopp som kvinner. Både Beauvoir og Ahmed legg vekt på kvinnebilde i litteraturen som er med på å oppretthalde undertrykking av kvinner i samfunnet. Ahmed går også vidare og skildrar eigenviljen som middel til å gjere motstand mot desse undertrykkande bilda. Dei eigenrådige kvinnelege karakterane blir symbol på undertrykkinga (Ahmed 2017, 66–71). Dei klamme temaa er ein del av karakterane, og lesaren vil kunne kjenne igjen og relatere til uretten i bøkene. Ahmed understrekar at bøker er ein viktig del av å bli feminist: «It brings to mind books written, tattered and worn, books that gave words to something, a feeling, a sense of an injustice, books that, in giving us words, gave us the strength to go on» (Ahmed 2017, 1). Ho kallar dei «companion texts»: bøker som gir deg selskap når du går einsam på ein vanskeleg veg (16). Ahmed ser altså litteraturen som ein måte å halde ut i kampen mot patriarkatet.

I *Uses of Literature* (2008) skriv engelskprofessor Rita Felski om korleis litteratur kan påverke verda gjennom lesaren, fordi lesaren blir påverka av litteraturen han les.

Utgangspunktet hennar er at litterære verk oppstår når dei kjem i kontakt med lesaren. Felski presenterer «recognition» som eit av fire aspekt ved lesing,¹⁰ som kan vere med på å endre eller stadfeste korleis lesaren ser seg sjølv (Felski 2008, 49). Viss det stemmer at lesaren blir påverka av det han les, kan det også stemme at skildringa av karakterar som er annleis enn forventa kan vere med på å påverke lesaren. Bøker kan bli «companion texts» dersom dei blir lesne. Om lesaren kjenner igjen anten seg sjølv eller urettferdige strukturar, kan dette kanskje vere med på å påverke korleis han tenker om kvinnerolla.

I essayet «Identifying with character» (2019) hevdar Felski at å identifisere seg med karakterar, handlar om *meir enn berre* empati.¹¹ Å kjenne ein form for likskap er ikkje det same som å like, skriv ho (Felski 2019, 79). Karakterane er noko større enn berre den fiktive dimensjonen sin, og viktige *på grunn av* dei fiktive kvalitetane sine (Felski 2019, 85). Dette skildrar Felski som «umwelt»:

[T]he idea of *Umwelt* seeks to convey the dynamic and open-ended nature of a being's relation to its surroundings, which it customizes in particular ways. We act on this *Umwelt* – that is, surrounding world – in interacting with it; the environment as it concerns us is a networked array of phenomena. Characters matter to *us* and yet are not simply 'in our minds'; they come to us as if from elsewhere; they possess a degree of solidity, permanence and force. (87)

¹⁰ Dei andre tre omgrepa ho nyttar er «enchantment», «knowledge» og «shock» (Felski 2008).

¹¹ Nussbaum (2016) argumenterer for at empati kan gjere lesarar til meir empatiske menneske.

Umwelt liknar altså på korleis vi snakkar om miljø, eller omgjevnad. Kvar enkelt har sitt eige umwelt, ei eiga røynd med eigne oppfatningar og vegvisarar. Karakterar, meiner Felski, blir ein del av dette. Verda ville sett heilt annleis ut, fortset ho, utan Mary Poppins, Antigone, Ødipus og Ole Brumm. Desse figurane er ikkje berre «bundles of signifiers», men «worldly actors haloed with affective and existential force» (Felski 2019, 87).

Vidare lanserer Felski fire omgrep for måtar lesaren kan identifisere seg med karakterar: «alignment» (å stille seg på linje med), «allegiance» (truskap), «recognition» (attkjenning) og «empathy» (empati). «Alignment» minner om den narratologiske fokaliseringa, fordi det handlar om kven sitt perspektiv vi følger (Felski 2019, 93). Dei formelle trekka i teksten legg opp til at lesaren stiller seg på linje med nokon heller enn andre av karakterane. Kven av karakterane lesaren kjenner truskap til, er avhengig av korleis karakterane handlar i samband med dei etiske eller politiske verdiane til lesaren (Felski 2019, 95). Truskapen kan vare kort, eller lenge etter boka er slutt, vere fullstendig eller ambivalent. Attkjenning (recognition) er når lesaren opplever eit blaff av noko kjent i karakteren, som framkallar ei slags innsikt (101). Lesaren kan kjenne seg att i både vonde og gode kvalitetar ved karakterane. Det kan til dømes vere tilfredsstillande å lese om nokon som irriterer seg over noko lesaren irriterer seg over sjølv. Det kan også vere umogleg å skilje kvar denne attkjenninga resonnerer, skriv Felski. Den siste forma for identifikasjon er empati (empathy). Vi kan ha empati både for og med karakterane, skriv Felski (2019, 105). Ho meiner det er nyttig å skilje mellom desse fire formene fordi dei kan vere med og fylle ut aspekt ved identifikasjonsprosessen utover empati, samtidig som dei forklarar kritikken av å bruke empati som eit verdimål på litteratur (Felski 2019, 111). Ho kjem også med ein femte måte å identifisere seg på, som ho kallar ironisk identifikasjon (112). Her er det kjensla av utanforskap, å vere framand for andre som blir felles. Ironi blir dermed ein type etos.

Gjennom å bygge på Beauvoir si forståing av kvinnerolla, vil eg bruke Ahmed og Felski til å vise korleis Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane sine i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*.

3 *Få meg på, for faen*

Få meg på, for faen handlar om å ville bli sett. Tittelen på romanen er henta frå ein journalist som ikkje trudde han var på lufta, og ropte: «Få meg på, for faen!» (Aubert 2005). Dei tre kvinnene i romanen vil også bli «på», på kvar sin måte.¹² Alma er utstøytt av vennane, Maria er einsam og utan sjølvtilitt, og kona til Sebjørn blir ikkje sett av Sebjørn eller barna sine. På tre ulike måtar skildrar Nilssen ønsket om og behovet for å bli sett. Alma blir utstøytt, men viser eigenvilje og yter motstand gjennom å halde på si eiga historie. Maria manglar vilje i det heile tatt, og klarar ikkje å hevde verken seg sjølv eller historia si. Kona til Sebjørn viser eigenvilje når ho gjer opprør mot husmorrolla ho er låst fast i. Eg vil no analysere korleis Nilssen skildrar klamme tema i *Få meg på, for faen*. Deretter vil eg undersøke karakterane med Felski sine omgrep for identifikasjon.

3.1 «No er Alma sitt personlege helvete heilt laust»

Alma i *Få meg på, for faen* motset seg forventningar gjennom å hevde eigenviljen sin. Dette gjer henne til ein feministisk glededrepar. Gjennom Alma tematiserer Nilssen strukturar som verkar undertrykkande for kvinneleg seksualitet.

På ein fest på ungdomshuset legg Artur penis sin på låret til Alma: «– Han var borti meg med pikken, insisterer Alma» (Nilssen 2005a, 49), ei setning som blir gjentatt til det absurde. Tilnærminga frå Artur er livsendrande for Alma, som endeleg får oppleve noko seksuelt, slik ho drøymmer om. Tenåringar er særleg opptatte av stadfesting frå jamgamle, og det står respekt av å vere først ute med seksuelle erfaringar. Vennane til Alma reagerer med vantru og hån: «og så måtte [Alma] høyre den nest eldste dottera til Sebjørn stå der og skrike at ho var for stygg til at stive pikkar blei verande stive» (Nilssen 2005a, 79). Når den nest eldste dottera til Sebjørn ropar at Alma lyg, hevdar ho makt. Ho er ei av dei eldre jentene, og for henne er det uaktuelt at Alma har meir erfaring.¹³ Artur avviser at noko har skjedd. Dermed blir Alma stempla som ein galen løgnar, med utgangspunkt i at ho er for stygg til å bli likt. Alma kjenner seg aleine i verda, og veit ikkje om nokon som tenker som henne. Når Artur legg penis på låret til Alma, føler ho seg sett og får den stadfestinga frå ein gut som

¹² Filmtiseringa av *Få meg på, for faen* har fått den engelske tittelen *Turn me on, damn it*. Omsettinga tyder på at dei har tolka tittelen på ein annan mogleg måte, altså med tanke på kåtskapen til Alma.

¹³ Det er ei pussig seksuell erfaring Alma får, og det gir henne heller ikkje status blant vennane. Nokre av meldarane tolkar tilnærminga til Artur som eit seksuelt overgrep, noko ein absolutt kan lese det som (Schäffer 2005; Hidle 2005; Høgås 2005). Likevel er eg ikkje einig i at Artur er ein overgripar, fordi det er tydeleg at Alma synest at tilnærminga hans er spennande. Eg tolkar det som at *løgna* om at han ikkje var borti henne er tillitsbrotet Alma opplever, og at den første seksuelle erfaringa hennar med dette blir gjort uverkeleg.

ho drøyer om. Når Artur da avviser henne, får ho ikkje berre beskjed om at ho ikkje er god nok, ho opplever i tillegg at ho var dum som trudde handlinga betydde noko. Vennane til Alma trur på Artur, og det er hans versjon av festen som blir ståande. Dette kan ein forstå i lys av det Ahmed (2017, 57) kallar eit førehandsbestemt mannleg rom, fordi ikkje alle vil passe inn i normene i det rommet. Artur definerer historia til Alma, gjennom å merke henne med penis sin som si. Beauvoir (2000) hevdar at menn gjennom «deflorasjonen» brukar penis til å eige kvinna, og at dette er ein måte han nektar henne tilgang til det universelle rommet. Deretter avviser Artur henne. Artur må innrømme handlinga for at Alma skal kunne bli stadfesta som ein del av gjengen igjen. Artur dominerer altså på to måtar: både ved heilt eksplisitt å legge penis sin på låret til Alma og merke henne som hans, men også gjennom at han avviser at han gjorde det, fordi Alma er upopulær. Handlungsrommet til Alma forsvinn, og ho blir fanga i immanensen.

Den feministiske gledesdrepere blir glad for dei galne tinga, hevdar Ahmed (2017, 57). Alma blir glad for tilnærminga til Artur. Ho klarar ikkje å vurdere på førehand at «han var borti meg med pikken» ikkje er riktig type erfaring. Dette innser ho først når vennane ikkje trur henne. Alma må bestemme seg for om ho skal halde på historia si, eller seie at ho laug:

[D]ei gongene ho hadde vore i ferd med å seie at det *ikkje* var sant, så klarte ho ikkje det heller, for det *var* jo sant. Korleis skulle ho forklare at ho hadde sagt det viss det ikkje var sant? [...] Ertinga var uansett bortanfor spørsmålet om sanning. Den tok utgangspunkt i at ho hadde sagt «han var borti meg med pikken». Det var ein hårreisande ting å ha sagt. Det var heilt latterleg og sjukt, og folk kom sikkert til å ha det som motto på grønusskorta sine. Det var noko nokon som ikkje visste nokon ting om kva sex var for noko sa. (Nilssen 2005a, 72)

Ved å dele opplevinga si, set Alma seg i ein umogleg posisjon. Fordi dei normative forventningane til kvinner er så sterke, blir Alma støytt ut av gjengen. Sanksjonane Alma opplever kan altså bli lesne i lys av det førehandsbestemte mannlege rommet. Ahmed (2017, 255) definerer å gledesdrepe (to killjoy) som ei feministisk handling fordi ein tar eigarskap over si eiga historie: «to be willing to killjoy is to transform a judgement into a project». Når Alma vel å halde på historia si og gjere opprør mot det som er forventa, brukar ho eigenviljen sin til å ta eit feministisk standpunkt. Alma opponerer mot å bli definert som mindre enn ho er, og krev retten til det universelle rommet. Alma yter motstand, og ho gjer opprør. Alma «røyker» hasj for å vise avstand til dei andre jentene på skulen,¹⁴ ho drikk brennevin frå

¹⁴ Ho tør aldri å faktisk røyke, men blæs røyken over jakka si for at ho skal lukte røyk.

skapet til mora og går utan jakke for å vise verda at ho er tøff. Som forsvar mot fordommane må Alma bli det dei seier at ho er: annleis. Slik kan Alma overleve den rolla ho har fått tildelt som gledesdrepar. Denne typen handling kallar Ahmed (2017, 55) «de-girling»: ein gjer opprør fordi ein blir pressa inn i ei ukjent og uønskt jenterolle. Opprøret til Alma blir ei feministisk historie fordi ho eigenrådig insisterer på å ikkje la seg knekke.

Å vere tru mot si eiga oppleving, kostar likevel Alma mykje. Dette blir spegla i tittelen på underkapittelet: «No er Alma sitt personlege helvete heilt laust» (Nilssen 2005a, 57). Ahmed (2017, 56) hevdar at om ein er feil sort jente, kan ein øydelegge for andre berre ved å vere den personen som kjennest rett for seg sjølv. Romanen syner dette gjennom at både vennane og mora til Alma distanserer seg frå henne. Mora orkar ikkje å snakke om at Alma har ringt til ein sextelefon, og slår til henne når Alma ropar det høgt. Mora blir knust når Alma stel eit pornoblad. At Alma har stole eit *pornoblad*, er mykje verre enn det at ho stel: «[mamma] nesten græt i telefonen og seier at det er noko unormalt med Alma» (Nilssen 2005a, 70–71). Det er kåtskapen som er synda, meiner mora. Mora forsterkar skamkjensla til Alma. Skam handlar om å sjå seg sjølv gjennom blikket til andre, blanda med ei enorm frykt for å bli avslørt (Skårderud 2001). Alma ser for seg at når mora er på fest, sladrar ho om behova hennar:

[mor til Alma] begynner å grine fordi ho står der og snakkar med den dritkjerringa kona til Sebjørn, og den dritkjerringa står der og fortel om kor utruleg bra døtrer ho har, kor god den eldste er til å studere på universitetet, og kor god den nest eldste er til å gå på vidaregåande, og kor utruleg god den radikale dottera i klassen til Alma på ungdomsskulen er, kor god ho som går i niande er, og kor god ho som går i åttande er, og kor gode drittungane som går i kvar sin klasse på barneskulen er – og kva med Alma? og det er då då mamma begynner å grine, og så tar ho med seg kona til Sebjørn for å prate på do i fred [...] Så fortel mamma at ho har høyrte Alma onanere. – Herregud! Seier kona til Sebjørn og gaper. Ho har avsky i stemma. (Nilssen 2005a, 76–77)

Repetisjonen av prestasjonane til døtrene til Sebjørn, viser kor sint Alma er. Desse døtrene oppfyller forventningane jenterolla stiller, ifølge Alma. Sitatet viser også tydeleg korleis ho ser på seg sjølv som dårlegare enn dei jentene, og at ho kjenner på sjalusi og utanforskap. Alma er til og med gjort framand for si eiga mor, som meiner ho er «unormal».

Det er tydeleg at Alma skammar seg fordi ho onanerer, og at ho synest ho bør bli straffa for det. Samtidig klarar ho ikkje å slutte: «Ho tenker at ho må slutte med dette her, ho må ta seg saman og begynne å oppføre seg skikkeleg. Men gjerdestolpane ser ut som store, stive pikkar, og ho har stole eit pornoblad» (70). Alma veit at det ho driv med ikkje er «skikkeleg». Skamma er nært knytt til at ho gjer noko anna enn det som er forventa av ei jente

på hennar alder. Alma er kåt, og dette bryt med idealet om den dydige og reine jenta. Nilssen understrekar dette brotet med veldig direkte skildringar av korleis Alma onanerer:

Alma set seg på ein penn og knip rumpeballane saman. Pressar fitta ned i stolen og pennen, byter pennen ut med ein kronerull. Klokka åtte går Sebjørn, så mellom åtte og ni er ho åleine i butikken. Det er ikkje så ofte det kjem kundar, så ho sit og stirer vaksamt ut vindaugget medan ho skrevar og pressar seg ned i rullen og ruggar heilt til det går for henne, og ho slepper ut eit høgt stønn, og så kjem det sjølvstekt nokon akkurat då. Det er Sebjørn som har gløymt noko [...] Og når han har gått, tar Alma femkronerullen og puttar han opp i trusa. Ho ruggar vidare, for det kjem aldri nokon kundar så seint. Etterpå tar ho av det klissete papiret, og tømmer femkronene opp i femkronerommet i kassen (Nilssen 2005a, 68–70)

Skildringar som denne er klamme fordi særleg kvinneleg onani er så tabubelagt. Desse normene kjenner lesaren intuitivt, og skildringane kan opplevast som støytande.¹⁵ Det skitne ved handlinga blir tvunge på lesaren gjennom kroppslege adjektiv som «klissete», «skrevar» og «ruggar». Fokuset på og gjentakninga av ein heilt vanleg gjenstand som pennen, tvingar lesaren til å dvele ved påfunnet til Alma. Nilssen utfordrar kva som kan stå i den offentlege sfæren når ho lar Alma onanere på upassande stader som på jobb i kassa på nærbutikken. Metaforikken rundt pennen som penis og penis som penn tematiserer også rolla til den kvinnelege forfattaren, fordi Nilssen i dobbel forstand brukar pennen til å bringe onani inn i den offentlege sfæren: konkret som middel til å tilfredsstille Alma, metaforisk til å skrive fram skildringar av kvinneleg seksualitet. Ei vidare tolking er at sidan Alma byter ut pennen med ein kronerull, tematiserer Nilssen også kapitalismen. Det er ikkje nok å vinne over pennen, det er kapitalismen som leier til verdsherredøme. Når ho tømmer dei skitne femkronene tilbake i kassa igjen, invaderer Alma vidare det offentlege rommet. Skildringa av det klissete papiret gjer seksualiteten og kroppsvæskene til Alma skrikande eksplisitte. Beauvoir (2000, 446) forklarar tabuet rundt kvinneleg seksualitet som knytt til væsker som slepp passivt ut av kroppen, fordi det minner menneska om ein kropp i oppløysing. Kan hende er det dette som gjer det ekstra ubehageleg at Alma legg kronene tilbake i kassa, da kundar skal ta med seg desse klissete femkronene heim.

Gjennom Alma tematiserer Nilssen forventningane til kvinner når ho å viser korleis kvinneleg seksualitet er tabubelagt. Dette gjer Nilssen både gjennom at Alma blir utstøyt, men også gjennom å utfordre lesaren med eksplisitt skildra seksuelle fantasiar.

¹⁵ Nilssen skreiv inn ei åtvaring i epigrafen: «'Artur og Alma' er ein tekst som inneheld skildringar av seksuelle fantasiar. Enkelte vil truleg oppleve desse som støytande». Dette er ei åtvaring som ho skreiv inn på grunn av dei sterke reaksjonane på ei novelle med erotisk innhald i det feministiske tidsskriftet *Fett* (Sørensen 2005).

3.2 «Eg treng kjæ-ærleik, tenker Maria»

Maria, den eldste dottera til Sebjørn, strevar med å møte forventningane som vaksenlivet krev av henne. Maria er ein kontrast til den eigenrådige Alma, fordi historia til Maria handlar om korleis ho *ikkje* gjer nokon ting.

Nilssen skildrar Maria som enormt sjølvopptatt. Ho høyrer berre på songar om Mariaer, og dagdrøymmer konstant. På veg til jobb tenker Maria seg at ho blir stoppa av eit tv-team frå Vestlandsrevyen. Dei spør henne om kva det største ønsket hennar er: «Det er det viktigaste, [å] bli elska. Da kjem resten av seg sjølv», svarar Maria (Nilssen 2005a, 12). Ønsket om å bli elska og å vere god nok kling igjennom heile forteljinga til Maria, og er reflektert i tittelen på underkapittelet. Namnet Maria får ein ironisk funksjon, fordi Maria er den rake motsetnaden til Jomfru Maria, den fullkomne kvinna som med glede arbeider for andre. Maria strevar med å møte forventningane frå jobb og skule, og spesielt med å kombinere desse. At Maria føler seg underlegen forventningane til henne, kjem fram gjennom dagdraumane hennar. Ho drøymmer at ho blir berømt fordi ho har eit unikt blikk for urett og gode vanar. Dette deler ho gjerne i innbilte intervju med reporterar frå Vestlandsrevyen. Derfor handlar intervjuet i fantasinivået i teksten om at ho taklar heilt kvardagslege ting på ein unik måte. Mellom anna har ho: «to vekkarklokker, og dei står langt frå kvarandre», fordi da kjem ein ikkje til å sove over den eine, ho må gå til jobben «klokka 6:43/6:38», fordi da rekk ho fram mens det framleis er ledige stolar på kontoret (Nilssen 2005a, 31–32). Ho fokuserer nesten manisk på dei tinga ho faktisk klarar, men det er tydeleg i det reelle nivået i teksten at Maria ikkje meistrar dette.

Vidare tenker Maria seg at tv-teamet er heime hos henne for å dokumentere korleis ein best kjem seg til jobb om morgonen:

[Når Maria] først får rosina i hende og kjenner kor mjuk ho har blitt av å ligge og bade i mjølka, blir ho ståande fjetra og halde henne mellom fingrane. Ho rullar rosina mellom peike- og tommelfingeren, og ho er så mjuk, den rosina. Rosina gir henne nokre minutt trancetilstand. Og desse minutta er deilige, innrømmer ho:

– Eg har gløymt at eg sjølv finst, eg ser meg ikkje frå utsida. Eg er ikkje Maria lenger, eller, eg er jo det, men det er noko anna, eg veit ikkje. Eg har ikkje ord for å skildre kva som skjer med meg når eg forsvinn i rosinas mjukheit. (Nilssen 2005a, 31)

Gjennom slike naivistiske skildringar viser Nilssen korleis små ting i kvardagen til Maria får uforholdsmessig mykje plass. Dette er et typisk trekk ved den naivistiske litteraturen. Per Thomas Andersen (2003) skriv at i ei truande verd, trekker naivistane tilbake til barndommen. I tekstar kjem dette ofte fram gjennom enkle skildringar og språk, gjentakning, og barnslege karakterar, og fasinasjon for det enkle og det trivielle (Andersen 2003). Når Maria held

rosina, blir ho til ein annan enn seg sjølv, ho blir oppløyst. Det er ei enkel handling som gir henne rom til å flykte frå den ho er, i tråd med naivismens flukt frå røynda. Maria har i tillegg narsissistiske trekk, og dei insisterande detaljane rundt morgonrutinane hennar syner eit desperat ønske om å bli verdsett som unik, ikkje alminneleg. Beauvoir (2000, 727) skriv at narsissistiske kvinner lengtar tilbake til barndommen. Hos Maria er det barnslege også tydeleg i dei kursiverte orda: «Den der blå mjølkeskvetten, med små, blå prikkar i, æsj, han er så *ekkel*, den skvetten, Maria orkar *ikkje* å drikke han opp, slik ho veit at nokre andre folk gjer» (Nilssen 2005a, 30).

Maria kjenner seg underlegen forventningane som blir stilte til henne. Når ho først startar skrivinga, er det ikkje eit foredrag, men heller ei oppdikta historie om den krevjande kvardagen som reinhaldsarbeidar. Når venninna til Maria konfronterer henne med at denne oppdikta historia berre er tull, tar Maria det som ei personleg fornærming:

- Du skjøner ikkje korleis det *er*, ropte Maria, til kva Elisabeth svarte:
- Eg veit i alle fall at dette her får ikkje du lov til å halde som foredrag i morgon.
[...]
- Du ser ned på meg! ropte Maria, og då opna Elisabeth døra ein gong til og svarte:
- Akkurat no ser eg ned på deg, ja, det gjer eg faktisk. (Nilssen 2005a, 121–22)

Spenninga i teksten ligg midt mellom det komiske i latskapen hennar og den såre tomleiken bak. I sitatet over hevdar Maria implisitt at å skrive eit foredrag er vanskelegare for henne enn for andre. For å sleppe å feile, flyktar Maria heller inn i fantasiane sine. Dei sjølvvironiske draumane syner innblikk i skamma Maria kjenner over å vere middelmåtig, og ho klarar ikkje å produsere noko. At forelesaren i draumen kommenterer på mangelen av teori i oppgåva, viser eit visst medvit om kva som er forventa av henne. Når forelesaren konfronterer henne, drøymar Maria opp eit hemmeleg tv-team som har følgd henne rundt for å avsløre fordommane forelesaren har mot reinhaldsarbeidarar:

[Maria:] – Fekk de med dykk det?

Kameramannen bak gardina og reporteren bak hylla: *Ja. Det kan vi love deg at vi gjorde! [...]*

Førelsesaren (litt krakilsk): *Dårleg lys? De kan jo uansett ikkje sende dette! Det er ulovleg å filme folk utan at dei veit det!*

Maria blei sittande litt med fingertuppene mot tastaturet og lure på kva ho skulle gjere med den innsikta.

No er det liksom lov å filme folk utan at dei veit det. (115–116)

I fantasien er det Maria som har overtaket, og tar att på forelesaren og hans urimelege krav om teori i oppgåva. Nilssen kontrasterer det såre med ein håplaus optimisme, der Maria drøymmer fram løysingar på motstanden ho får.

Avsløringa til tv-teamet tenker Maria at gjer henne berømt: «*Etter dette fjernsynsprogrammet blei kåra til reinhaldsmedarbeiderane verkeleg sette på dagsordenen, og eg hadde blitt invitert til å vere med i fjernsynsprogrammet «Først og sist» med Fredrik Skavlan»* (117). Dit tenker ho at ho blei invitert fordi ho er så vakker: «*ikkje på grunn av dei gode argumenta og nyanseringa av debatten, men fordi eg var så fin på biletet»* (117). Etter å ha sett Skavlan på plass fordi han ikkje fekk med seg «*dei gode argumenta og nyanseringa av debatten»* (117), ser Maria seg sjølv storme vakkert ut: «*Håret flagrar bak meg som vore eg ein modell»* (119). Refleksjonane til Maria syner at ho berre søker stadfesting utanom seg sjølv, slik som Beauvoir hevdar at er med på å undertrykke kvinna. Særleg den narsissistiske kvinna har ikkje fridom, skriv Beauvoir (2000, 238), fordi ho gjer seg sjølv til eit objekt som kan bli forkasta av andre. Narsissisten si ulykke, er at ho likevel ikkje klarar å lure seg sjølv, og innhaldsløysa tar overhand (Beauvoir 2000, 237). Maria har eit desperat ønske om å bli sett som noko meir enn berre Maria, fordi ho identifiserer seg utanfrå. I motsetnad til Alma som handlar og transenderer, manglar Maria eigenviljen som skal til for at ho kan skrive si eiga feministiske historie.

Sjølv om Maria blir skildra som ein litt latterleg student, er likevel lojaliteten frå Nilssen tydeleg. Alvoret får ikkje tid til å legge seg, fordi det vonde heile tida blir kontrastert med noko morosamt som i sitatet over når Maria heller vil bli invitert på grunn av kor vakker ho er enn for dei gode argumenta sine. Den burleske framstillinga av Maria gjer narr av det lidande og sjølvopptatte subjektet i mange oppvekst- og modernistiske romanar. Dette kulminerer når Maria ringer heim for å få mora til å til å hjelpe henne ut av situasjonen:

- Men mamma, anten må eg stå opp og gå, eller så *må* du ringe til sjefen *no*.
- Eg skjøner jo at du ikkje orkar å gå på jobben i dag viss du ikkje har fått sove i heile natt, men eg ringer ikkje til sjefen din verken for å seie ifrå om det eller for å seie opp på vegner av deg. Du er vaksen jente no, du får ringe sjølv.
- No byrjar Maria å stortute:
- NEEEE! brøler ho, – det er eg IKKJE!
- Du er snart einogtju-e!
- NEEEE! (Nilssen 2005a, 124)

Måten Maria fornektar at ho er vaksen på, viser tydeleg skrekken ho har for vaksenlivet. Maria klarar ikkje eingong å gjere motstand sjølv, men er fullstendig handlingslamma. Til slutt kjem ho seg opp av senga, «for trøytt til å kjempe med tårene» (130).

Gjennom å ironisere over Maria, undergraver Nilssen sette system. Gjennom ein naivistisk stil viser ho korleis Maria kjenner seg underlegen, og korleis dette handlar om forventningar i samfunnet. Komikken oppstår i kontrastane mellom det triste at Maria ikkje får til noko, sett opp mot at ho ikkje gidd å prøve.

3.3 «Og kvifor heiter eg liksom berre ‘kona til Sebjørn’?»

Ein annan måte Nilssen tematiserer dei underliggande strukturane i samfunnet på, er gjennom sjølvte bildet på *den andre*, kona til Sebjørn. Ho vil gjere noko for seg sjølv, og finne ut kven ho er.

Kona til Sebjørn er ikkje nøgd med å vere berre kona til Sebjørn. Ho innser at jobben ho gjer som kone og mor ikkje er verdsett: «Ho ville at nokon skulle vere heime for henne, slik at ho kunne gjere noko anna. Det som gjorde denne utsegna ekstra vond, var at det eigentleg ikkje var nødvendig at ho *var* heime» (Nilssen 2005a, 146). Kona til Sebjørn bestemmer seg for å ta grep. Ho besøker Skoddeheimen Nepeforedling for å sjå om dei har ein jobb til henne, men det har dei ikkje ressursar til. Når ho tilbyr seg å jobbe gratis, svarar dei at det er nedverdige, så det kan ho ikkje. Kvardagen syner seg meningslaus for henne: «Ho hadde klump i halsen. Åtte ungar. Åtte ungar! Kven er det som får åtte ungar? Eg, eeg. Ho peika på seg sjølv. EG har åtte ungar» (137). Ho er sint på sin eigen mangel på handling: «Ho blei liggande å stire opp i taket ei stund, før ho kjente at ho MÅTTE gjere noko, ho MÅTTE. Ho sparka av seg skoa og gav seg til å ta sit-ups. Underlaget var imidlertid for mjukt, så ho la seg ned igjen» (147). Lik som Maria er også kona til Sebjørn prega av å ikkje klare å bestemme seg. Ho vil verke, men gjer det ikkje. Identitetsproblematikken blir heile tida kontrastert med trivielle kvardagsspørsmål, som gir problemet eit ironisk preg. Nilssen gjer narr av dei moderne historiene om å finne seg sjølv, gjennom å heile tida komme med trivielle motsetningar og avslag til desse. Det er vondt for kona til Sebjørn fordi ho føler seg overflødig, og ho lar irritasjonen gå utover Sebjørn:

Kona til Sebjørn var oppøst der ho låg. Ho sparka Sebjørn i låret.
– Og kvifor heiter eg liksom berre «kona til Sebjørn»?

Då reiste Sebjørn seg opp i senga og sa:
– Trur du det er så lett for MEG då? Eg som berre veks opp mellom kvinner? Nei, det skjedde ikkje, men kona til Sebjørn tenkte det sjølv, og ho kviskra til Sebjørn:
– Nei det trur eg ikkje er så lett. (136)

Også her blandar Nilssen dei ulike tekstnivåa og skapar eit parodisk uttrykk. Ho tematiserer også korleis dei patriarkalske strukturane ikkje nødvendigvis er aktiv vondskap frå mannen, gjennom at ekteskapet deira elles er godt.

Kona til Sebjørn veit ho ikkje kan legge skulda for at ho er verkelaus på Sebjørn. Misnøya kjem frå hennar eigen mangel på retning. I motsetnad til mange andre norske romanar frå perioden 1990–2000, er det ikkje forholdet til mannen som er hovudproblemet til kona til Sebjørn. Mykje av litteraturen har vore prega av karakterar i destruktive forhold, mellom forhold eller på veg ut av forhold (Andersen 2012). Her skil *Få meg på, for faen seg* ut ved å skildre eit nesten kjedeleg typisk ekteskap. Kjærleiken deira kjem også fram når kona til Sebjørn reiser til Oslo utan å åtvare familien, og Sebjørn ringer fordi han trur ho går frå han: «– Sebjørn, då! Eg kjem no tilbake. Ha ha ha ha ha ha ha ha ha. Nei då, du! / – (*taust, litt hiksteaktig*) / – (*ømt*) Jamen, Sebjørn, kjære deg! / Dette hadde ho ikkje ein gong tenkt på» (Nilssen 2005a, 170). Det er altså ikkje den destruktive kjærleiken som sender henne ut. Ved å ikkje la kona til Sebjørn dyrke problema sine, får Nilssen fram det komiske i trongen til å realisere seg sjølv. Skildringane av detaljar og somling er påtrengande trivielle, og gjer teksten burlesk: «Etter den kommentaren hadde kona til Sebjørn først tenkt å gå demonstrativt tilbake på soverommet utan eit ord, men så såg ho brødet på fjøla og fekk lyst på ei skive» (148–149). Primærbehova trumfar behovet for frigjering, og slike motsetningar gjer forteljinga om kona til Sebjørn til ein parodi på frigjeringsromanane frå 1970-tallet. Denne humoristiske framstillinga syner ein kritikk av problemstillingane som lenge har vore tema i den høgkulturelle litteraturdiskursen. På denne måten minner romanen om bokomtalane av Nilssen, som eg nemnde i innleiinga, der Furuseth (2015) viste at Nilssen brukar naivisme til å undergrave høgkulturelle og patriarkalske maktstrukturar.

Vel framme i Oslo kjenner likevel kona til Sebjørn på presset om å vere den korrekte, moderne kvinna. Etter ho har ete seg stappmett på hotellfrukosten er ho: «så mett at ho trur ho må spy [...] Magen pressar mot bukselinninga, og det er vondt å gå» (Nilssen 2005a, 177). Ho har kosa seg med frukosten, sjølv om det står i sterk kontrast til frukosten «*stortingspolitikarane*» et. Dei tenker ho at er både raske i dusjen, og at dei et «ein rask og effektiv liten frukost med appelsinjuice og frukt» (174). Ho opphøgjer stortingspolitikarane til å vere umenneskeleg gode, men ho prøver også å gjere dei menneskelege: «stortingsrepresentantane [går sikkert] i kjøleskapet og snokar etter joggeturen, ettersom dei aldri klarer å venne seg til den irriterande minifrukosten. Eg er så drita lei av fiber, yoghurt og frukt! seier Kristin Halvorsen når ho står i kjøleskapsdøra og snokar» (174–5). Denne sjølvtilfredse tankemåten syner at kona til Sebjørn er trygg i seg sjølv, og kan minne om

eigenvilje. Nilssen viser at kona til Sebjørn kjenner forventningane til kvinner når ho møter to damer som stirer på henne i heisen: «*dei berre tok seg ei lita skål med frukostblanding med skummamjøl, og kanskje ein bit honningmelon attåt*» (177). Ho kjenner seg underlegen dei, men heller ikkje her lar Nilssen Alvoret tyngje lenge: «*magen til kona til Sebjørn [romlar] fram eit brøl. – Eg feis ikkje, det var magen, seier ho automatisk*» (177). Nilssen nyttar her pinlegheitestetikken til å ironisere over kropp og forventningar.

Nilssen dekonstruerer altså litterære normer med dei naivistiske skildringane. Gjennom å understreke det trivielle og ironisere over allmennmenneskelege kjensler, tar ho avstand frå dei høgkulturelle tradisjonane. Det sjølvmotseiande i teksten underbygger ei slik lesing:

Hmmmm, tenker kona til Sebjørn.

Først må eg ta ein dusj, slår ho fast, og går i dusjen. Ettersom ho er tidlegare i dusjen enn ho brukar å vere, har ikkje vatnet rekt å bli varmt etter alle dei andre dusjarane, men ho tenker at det får ho gi ein god dag i. Ho kjenner seg sterk, ho kjenner at ho nok kan tole denne kalde dusjen, ja, denne kalde dusjen gjer henne endå sterkare enn ho var i stad! Etterpå tørkar ho seg hardt og grundig med ein handduk som har blitt vaska utan tøyjuknar. Så forsyner ho seg grovt av den nest eldste dottera sin vel-angande body lotion, og når ho har smurt seg inn, er ho så sleip og glatt at [sic] trur ho kjem til å skitne ut kledda sine. Då står ho heilt i ro til kremen har tørka inn. Deretter kler ho på seg.

Så tenker ho: Tar dette for lang tid? (165–66)

Å utbrodere desse detaljane, viser korleis Nilssen brukar naivismen som grep. Nilssen tematiserer også forventningar til kvinnerolla gjennom at prosessen går saktare frå ho smørar seg med body lotion, eit typisk feminint produkt. Før dette er handlingane eksplosive og maskuline: ho tar ein kald dusj, tørkar seg hardt med ein handduk utan den feminine tøyjuknaren, og forsyner seg grovt av det feminine produktet. Dei trivielle skildringane av kor sakte det går på grunn av typiske feminine dilemma som kva ho skal ha på seg, står i sterk kontrast til krigslysten kona til Sebjørn føler. Humoren oppstår når ho ikkje klarar å komme seg ut, trass i kor viktig det er for henne: «*Hadde du verkeleg villa dette, tenker ho, ville du vore ivrigare. Krøllete klede hadde ikkje betydd noko, held ho fram*» (176). Det feminine seinkar henne. Likevel lar ikkje kona til Sebjørn seg bli skuffa over at ho somlar, men tar alt som ein siger. Der samfunnet krev at ei moderne mor presterer på topp både heime og på jobben, er kona til Sebjørn nøgd med seg sjølv så snart ho får handle. Nilssen tematiserer altså forventningar til kvinnerolla gjennom kona til Sebjørn si parodiske reise for å finne seg sjølv.

3.4 Korleis inviterer *Få meg på, for faen* til identifikasjon hos lesaren?

Eg har vist at Nilssen yter motstand mot kvinnerollene i samfunnet gjennom karakterane Alma, Maria og kona til Sebjørn. *Få meg på, for faen* skildrar kvinner på forskjellige stadium i livet og handlar om allmennmenneskelege ønske som å ville bli sett, elska og sett pris på. Alma er tenåring og hevdar si eiga feministiske historie gjennom å vise eigenvilje, ved å bli ein outsider og feministisk gledesdrepar. Maria står som ein parodi på narsissisten. Ho manglar både eigenvilje og ei historie, og er eit produkt av dei undertrykkande strukturane i samfunnet. Forteljinga om kona til Sebjørn gjer narr av både eigenviljen og den feministiske frigjeringsforteljinga, og utfordrar tradisjonelle kvinnebilde ved å kome med alternative skildringar. I resepsjonen trekte fleire av meldarane fram det atkjennelege i romanen som ein styrke. Eg har argumentert for at kvinneskildringane i han motset seg tradisjonelle kvinnebilde. Felski (2019) har som nemnt peika på identifikasjon i romanar som eit viktig aspekt ved mykje feministisk litteratur. Derfor vil eg vil no sjå på dei ulike måtane ein kan kjenne seg igjen i romanen, i lys av omgrepa Felski presenterer: empati (empathy) å stille seg på linje med (alignment), truskap (allegiance), og atkjenning (recognition).

I *Få meg på, for faen* blir det tydeleg at empati aleine ikkje kan forklare korleis lesaren identifiserer seg med karakterane. Alma kan vekke empati i lesaren fordi ho ikkje får støtte verken heime eller frå vennane. Dei såre tenåringserfaringane er det lett å kjenne seg att i, særleg gjennom dei klamme skildringane av skam der Nilssen bryt intimgrensene til lesaren gjennom å blottstille Alma. Maria kan vekke empati hos lesaren fordi ho slit og føler seg underlegen. Samtidig er ho lat og sjølvopptatt, som for nokon kanskje veg tyngre i lesinga av henne, og ikkje inspirerer empati verken for eller med Maria. Det er altså andre aspekt ved Maria som inspirerer lesaren til å kjenne seg igjen. Lesaren kan kanskje føle empati med kona til Sebjørn fordi ho ikkje har jobb eller opplever meining. At prosjektet hennar er funne opp kan likevel gjere at lesaren får mindre empati med henne. Ho har det trass alt ikkje så ille. Empati aleine forklarar altså ikkje korleis lesaren kan identifisere seg med nokon av dei tre karakterane. Ironien i romanen oppmuntrar heller ikkje til rein empatisk identifikasjon, fordi humoren skapar ein viss avstand.

Kvart av kapitla har ein aural forteljar og intern synsvinkel. Det gjer at teksten legg opp til å ta parti med karakterane, og stille seg på linje med dei. Lesaren følger frigjeringa til kona til Sebjørn med interesse, om enn med ironisk distanse. Også hos Alma legg teksten opp til at lesaren skal stille seg på linje med henne fordi han kjenner ho igjen som utanfor. Maria inviterer derimot ikkje til å ta hennar side. Alignment er, som empati, heller ikkje tilstrekkeleg for å vise korleis *Få meg på, for faen* inviterer til identifikasjon.

Kven lesaren kjenner truskap (allegiance) til, handlar om dei etiske og politiske verdiane hans. Ein skamlaus lesar finn nok meir å kjenne seg igjen i enn ein lesar som blir fråstøytt av seksuelle skildringar. Resepsjonen synte truskap til Alma på to måtar: Dei heldt med Alma trass i dei seksuelle skildringane: «i dybden dreier [romanen] seg mye mer om den såre desperasjonen og ensomheten i Alma» (Høgås 2005), eller dei meinte at dei frie seksuelle skildringane var ein verdi: «Der vi er vant med at et tema som kvinnelig seksualitet, og skammen forbundet med den, blir omfattet med det dypeste alvor [blir] det i 'Få meg på, for faen' skrevet om på en befriende måte» (Borge 2005). Kona til Sebjørn gjer det lett for lesaren å kjenne truskap til henne, fordi ho heile tida modererer sine egne utsegner. Ho står fram som rundare i kantane enn både Alma og Maria. Den norske likestillingsnorma seier at kvinna skal jobbe, samtidig som sjølvrealisering er eit utbreidd konsept. Når det kjem til verdiar, er det altså lett for lesaren å like kona til Sebjørn. Viss lesaren aksepterer prosjektet hennar som legitimt, er dette med på å forsterke parodien. I forteljinga om Maria, er det to aspekt som anten vil eller ikkje vil oppmode til truskap. Det eine handlar om arbeidsmoralen til lesaren. Ein lesar som sjølv har lett for å prokrastinere, føler kanskje tettare samband med Maria enn ein lesar som arbeider systematisk og pragmatisk. Det andre er narsissismen til Maria, der enkelte av meldarane meinte ho var «en så uforklart forsagt og usikker karakter at det nærmest er frustrerende å lese» (Høgås 2005). Korleis lesaren stiller seg til dei etiske spørsmåla i tekstane kan overstyre kven lesaren kjenner empati med og kjenner seg på linje med.

Eg vil argumentere for at noko som inviterer til attkjenning i *Få meg på, for faen* er erfaringa av å hamne utanfor. Attkjenning er berre eit aspekt av å identifisere seg, og heng saman med ei plutselig innsikt i noko kjent, skriv Felski (2019, 101). Dette kan oppstå trass i at ein elles ikkje kjenner seg igjen i noko som helst ved ein karakter. Ønsket om å bli sett står sentralt i alle forteljingane, og særleg er det knytt til å føle seg utanfor. Ved å bruke eit kvardagsleg og ungt språk, inviterer teksten til attkjenning også utanom det personlege. Nilssen brukar, med Furuseth (2015) sine ord, «naivisme som kritisk strategi». Tittelen på underkapitla syner dette. Den ironiske framstillinga ufarleggjer å kjenne seg igjen i elles kleine karakterar. Nilssen inviterer også lesaren til å reflektere rundt desse sidene ved seg sjølv, om dei hine tinga i romanen ikkje er noko lesaren kjenner seg igjen i. På denne paradoksale måten vil også lesarane som ikkje kjenner seg undertrykte av, eller kjenner seg igjen i dei undertrykkande strukturane som legger grunnlaget for framandgjøringa i romanen, kunne kjenne seg igjen i han.

Ved å sette fingeren på noko allmennmenneskeleg framfor spesifikt kjønna erfaringar, tilbyr Nilssen eit alternativ til dei tradisjonelle kvinneskildringane. Alma står som eit alternativ til den dydige og reine jenta, og inviterer til refleksjon rundt haldningar til kvinneleg seksualitet. Maria blir eit ironisk bilde på kvinna som drøymmer om å bli idolisert. Kona til Sebjørn blir eit ironisk bilde på kvinna som drøymmer om frigjering. Nilssen utforskar altså klamme tema med ironi og humor i *Få meg på, for faen*, på ein måte som inviterer til identifikasjon hos fleire lesarar, som synte seg i resepsjonen.

4 *Yt etter evne, få etter behov*

Tittelen på romanen kjem frå sentensen til Karl Marx «fra enhver etter hans evner, til enhver etter hans behov», og viser til noko eit vellykka sosialistisk samfunn kunne «skrive på sine faner» (Marx 1875, 215). Seinare har uttrykket blant anna blitt brukt som ein definisjon på prinsippa i velferdsstaten (Stoltenberg 2013). I *Yt etter evne, få etter behov* tematiserer Nilssen forventningar til velferdsstaten og familien. Tittelen får ein ironisk funksjon, sidan eit hovudtema er at mangelen på institusjonsplass for Benjamin fører til at familien glir frå kvarandre. Romanen tematiserer korleis nokon i familien som følge av barnet blir det overordna prosjektet, yter over evne. Nilssen adresserer velferdsstaten mest konkret i kapitla om omsorgsarbeidaren Petter. Han jobbar seg halvt ihel og står i ein umogleg skvis mellom jobb og privatliv. Gjennom Petter tematiserer Nilssen eit underbemanna og nedprioritert helsevesen. Samtidig viser ho tillit til dei som arbeider der gjennom kjærleiken Petter har for arbeidet sitt: «Eg slepper ikkje taket i det å stille opp for dei! *Desse barna*. Aldri veks dei frå sine eigne ville impulsar, og ikkje kan dei gå til psykolog for å greie ut kva dette får dei til å føle» (Nilssen 2020, 9–10). Kapitla om Petter ei understreking av det håplause i den underbemanna og underfinansierte situasjonen både pasientane og dei tilsette finn seg i. For å få velferdssystemet til å gå opp, er det altså fleire som må yte over evne. I kapittel fire skal eg undersøke korleis kvinneskildringane i romanen tematiserer forventningar til kvinnerolla.

4.1 «[Rakel] er ein *rein* pietist, og ho veit det sjølv»

Rakel har hovudomsorga for Benjamin etter at Lea blei sjukmeld og mens dei ventar på institusjonsplass. Vidare skal eg sjå på korleis forventningane Rakel stiller til seg sjølv og opplever frå andre, gjer at ho slit seg fullstendig ut. Gjennom Rakel problematiserer Nilssen altruisme og omsorgsforventningar.

Eit viktig motiv i romanen, og særleg i historia om Rakel, er pietisme. Pietisme i skandinavisk tradisjon handlar om å ikkje vere god nok for Gud. Skam og skuld skal vere ei konstant påminning om at ein kjem til kort og må arbeide rett, godt og hardt for å nå lykka (Wyller 2016). Nilssen knyter dette til bibelhistoria om Marta og Maria. Søstrene Rakel og Lea er ein allusjon til denne historia som er gitt att i epigrafen.¹⁶ Marta og Maria er søstrer, og

¹⁶ Det er også ein allusjon til forteljinga om dei bibelske søstrene Lea og Rake. I Bibelen er Benjamin sonen til Rakel, som dør i barsel. På eit metaforisk nivå kan ein seie at Rakel gir livet sitt for Benjamin når ho tar over omsorga. For å underbygge dette, gir bibelske Rakel sonen namnet Ben-Oni, som tyder «min ulukkeson», mens faren gir han namnet Benjamin, som tyder «lykkesonen» (1.Mos 35,18).

Marta strevar med å varte opp Jesus når han kjem til byen. Maria set seg ved føtene hans og lyttar til kva Jesus seier. Da seier Marta:

«Herre, bryr du deg ikkje om at syster mi lèt meg vera åleine om alt arbeidet? Sei til henne at ho skal hjelpa meg.» Då svara Herren: «Marta, Marta! Du gjer deg strev og uro med mange ting. Men eitt er naudsynt. Maria har valt den gode luten, og den skal ikkje takast ifrå henne.» (Luk 10,40–42)

Den tradisjonelle protestantiske tolkinga av denne bibelteksten er at Marta ikkje klarar å skilje viktig frå uviktig. Marta prioriterer arbeid og fasade, som ikkje er like viktig som Jesu ord. Maria tar seg tid til å lytte og får skryt av Jesus for det. Da dei var ungdommar nytta Lea dette til sin fordel så ho kunne slappe av mens Rakel arbeidde: «– Lea har valt den gode delen, og den skal ikkje takast frå henne. – Dette er feminisme i praksis, ropte Lea og gomla ‘Bestefars favorittar’» (61). Rakel stiller opp og arbeider, mens Lea er opptatt av «den gode luten». Hos Rakel er ikkje pietismen forankra i skuld, men han er nedarva, og har over tid blitt ein del av identiteten hennar. Farmora verdset tydeleg arbeidet til Rakel, og likar henne best. Lea prøver å konfrontere farmor med dette: «– Veit du at Jesus likte Maria betre enn Marta. – Ja, sa ho då, og så fekk ho eit kaldt drag over seg og la til: – Men *der* tok han feil» (73). Dette er med på å sette rollene til Lea og Rakel, der Rakel står som den flinke og ansvarsfulle.

Rakel er medviten om rolla si: «Eg var jo ei flittiglise, det visste eg sjølv, og etter kvart gjennom oppveksten blei det meir og meir opplese og vedtatt at det var slik eg var» (79). Ho har alltid hjelpt til heime, og har fått stadfesta at dette er godt og rett av faren: «eg tenkjer av og til at det var slik ho fekk festa pietismen i seg, gjennom den konstante stadfestinga frå faren» (103). Ved å la faren stadfeste dette, tematiserer Nilssen eksplisitt patriarkalske strukturar i heimen. Arbeid blir etter kvart ein overlevingsstrategi for Rakel. Blikka og krava frå dei andre er med på å forme forventningane Rakel har til seg sjølv. For å kunne tole å vere den alle andre seier du er, må du også bli sånn, som Ahmed påpeikar (2017, 55). Perfeksjonen til Rakel får andre kvinner til å bleikne: «Eigentleg burde eg [Petter] ikkje sjå Rakel før eg skal heim til Katrine, Rakel har ei heilt eiga evne til å forsterke kjensla mi av at Katrine er sjølvopptatt, at ho ikkje har noko å klage på, at ho er eit einaste stort ‘meg’» (Nilssen 2020, 11–12). Rakel framstår som idealet på den dydige, reine og sjølvoppofrande kvinna, opphøgd av dei andre. At Rakel er så perfekt er òg noko som vekker sjalusi hos dei rundt: «kor vanskeleg det var, kor tøft det var at Rakel alltid var så perfekt [...] korleis eg [Lea] stadig kom i bakgrunnen for den flinke og perfekte storesøstera mi» (162). På ein gudinneliknande måte blir Rakel skremmande i auga til andre: «det var sant, det *føltest* som om Rakel kravde det same av omgjevnadane som ho sjølv presterte» (163).

Litteraturprofessor Christine Hamm har funne at aleinemødrer i norske samtidsromanar ofte er skildra som gudineskapningar, gjennom måten dei tematiserer seksualitet og moderskap (Hamm 2012). Ho skriv at romanane oppmodar til atterhald av seksualitet fordi barna i romanen lid, kontrastert med at mødrene held på retten til å leve ut seksualiteten sin. Dei blir straffa for å vise eigenvilje. I *Yt etter evne, få etter behov* er derimot ikkje seksualiteten til mora og korleis barnet set grenser for han problematisk. Nilssen tematiserer heller korleis idealet om den sjølvoppofrande mora er eit uoppnåeleg ideal, eller eventuelt ei rolle skapt av nødvendigheit når dei andre institusjonane (velferdsstaten og familien) sviktar. Nilssen teiknar eit bilde av innsatsen til Rakel som på mange måtar minner om den mest altruistiske mora, jomfru Maria. Hamm (2012, 44) trekker fram desse likskapane mellom aleinemødrene og jomfru Maria: «[de] eier makt, de hersker over et selvdefinert område, samtidig som de også holdes på plass av hensyn til barnet». Rakel innehar også desse kvalitetane, men liknar henne i tillegg gjennom å bli mor utan å ha sex. Som jomfrua har også Rakel blitt mor utan dette. Jomfrufødselen er også nemnt eksplisitt, da Rakel ved ein feil får sett inn to hormonspiralar: «– Viss du blir gravid no, kjem du på framsida av VG. Det vil vere jamgodt med jomfrufødsel» (Nilssen 2020, 89). Rakel blir ikkje gravid, men blir likevel «mor».

Rakel har ei praktisk innstilling til sin eigen seksualitet. Han er ikkje skambelagd, og blir heller ikkje presentert som noko som skal skilje henne frå Benjamin: «Den mest effektive avspenningsteknikken er sex, og eg har for lengst innsett at eg burde hatt ein sexpartner» (77). Likevel er det når behova hennar til slutt kjem til overflata at det raknar for Rakel:

Då Heine kom tilbake, pressa han seg heilt naturleg inn mellom Marianne og meg, og eg lo då han sette framfor meg ikkje berre eit glas vin, men også ein whisky, og eg kjente det i heile kroppen, at no rakna det, no rett og slett rakna det, men eg skamma meg ikkje, eg berre lo. (142)

Når det raknar for henne, raknar det også for Benjamin, sidan Rakel ikkje er der og tar han imot. Dette liknar altså forholdet mellom barn og mor i romanane Hamm har analysert, der mora gjer barnet vondt gjennom å leve ut seksualiteten sin. Likevel er ikkje Rakel mora til Benjamin, og ho har derfor ikkje det same ansvaret pålagt seg av samfunnet.

At familien forventar at dei kan lene seg på henne, gjer det vanskelegare for Rakel å be om hjelp. Kvar minste hending utanom det vanlege kan velte rutinen til Benjamin, og gjere ansvaret for han umogleg. Det gjer det også umogleg for Rakel å slappe av og ha det moro. Arbeidsviljen hennar blir nesten manisk i kombinasjon med ansvaret ho tar for Benjamin. Rakel ofrar seg sjølv i den for store oppgåva med å takle Benjamin aleine:

[Eg] tenkte på avkopling igjen, og det at eg ikkje fekk til å kople av, mest av frykt for å miste kontrollen og deretter bryte saman, for eg var ikkje dummare enn at eg skjønnte at det kunne skje, eg høyrde jo dei andre føresette snakke om sine samanbrot, og råde kvarandre til å tenkje på seg sjølv og av og til setje seg sjølv i første rekke. (134)

Rakel har ikkje moglegheita til å slappe av, og ho er heller ikkje vand med å be om eller få hjelp. Rakel tar seg av Benjamin fordi det er sånn ho er, og familien lener seg på at ho tar ansvaret og har kontroll. Faren skryter av den gode jobben ho gjer med Benjamin, og dette irriterer henne: «– *Vi* klarar det ikkje, og difor bør ikkje *du* klare det heller, kunne dei for eksempel seie, for det var det dei meinte. – Det stiller oss i eit dårleg lys, kunne dei ha lagt til, tenkte [Rakel]» (137). Rakel opplever orda til familien som ansvarsfråskrivning. Heller ikkje når familien blir konfronterte direkte, vil dei vedkjenne seg ansvaret:

Og eg forklarte dei, som eg hadde forklart fleire gonger før, at det er kø for å få institusjonsplass i kommunen, men at kommunen kompenserer med avlasting og omsorgsløn.

– Men kva med deg? sa Linda [...] Og rektorstillinga?

– Vil *du* ta over Benjamin? spurde eg, men det ville jo ikkje Linda, ho sa det var eit absurd og ufint spørsmål som tok merksemda vekk frå kva dette eigentleg handla om, men det var eg heilt ueinig i, det var akkurat dette det handla om.

– Kven skal passe på Benjamin? (136–137)

Gjennom skildringane av ansvarsfordelinga i familien, viser Nilssen korleis verdispørsmål og vurderingar kan splitte ein familie. Ho skildrar også klamme tema, gjennom at Rakel konfronterer familien i staden for å glatte over vanskaner. Rakel hevdar seg sjølv som gledesdrep, ved å halde fast på det ho meiner er rett, og skriv på denne måten si eiga feministiske historie. Rakel unnskyldar seg ikkje.

Turstaden til Benjamin og Rakel heiter Krossen. Tolka i kristen tradisjon, er krossen ein stad ein kan legge frå seg byrdene sine. Det er her Rakel og Benjamin går tur saman kvar laurdag, og dei har fine stunder der. Rakel kan sitte i timesvis og sjå på kart og planlegge ruter. Benjamin «regelrett jublar» når dei dreg dit. Når dei er på tur på Krossen kan dei berre vere. Benjamin kosar seg også, og på tur kan han nokre gonger både spørje om vegen og synge. Der finn Benjamin ei form for fred. Men Krossen er også der Benjamin forsvinn mot slutten av romanen. Når Gudrun, Sverre og Linda i ein augneblink slepp han av syne, så forsvinn han. Dei ringer Rakel, som kjem saman med Lea og Heine, som Rakel har vore på hotell med. Romanen endar med at dei finn igjen Benjamin blaut i ein bekk. Heile familien er altså samla på Krossen når Rakel endeleg finn han att. Dei er komne til ein krossveg og må gjere eit val. Vidare vil eg presentere to tolkingar som følger av dette.

På den eine sida inviterer slutten til ei harmonisk og pietistisk tolking. Rakel og Benjamin finn fred på Krossen, som så mange kristne før dei har gjort. Rakel har heile tida halde på trua si og arbeidd godt og rett. Ho har arbeidd for å halde følge med behova til Benjamin, og sett seg sjølv til side. Ho har følgd den smale veg, og levd eit nærmast asketisk liv for å få kvardagen til å gå opp. Ho har vore altruistisk og tatt ansvaret for Benjamin. Når Benjamin forsvinn er det berre Rakel som finn stien fordi ho har, som faren sa, gjort godt. Kanskje skjønner familien endeleg kor tungt ansvaret for Benjamin faktisk er. Benjamin blir eit offer for syndene til resten av familien når han nesten døyr på Krossen. I ei harmonisk tolking blir dette vendepunktet der familien forstår at dei må hjelpe og avlaste Rakel. Viss familien gir støtte og oppløftande ord, kan ansvaret for Benjamin bli ein kross familien ber saman, heller enn at Lea og Rakel ber han aleine. Støtte frå familien blir lønna for strevet, i tråd med dei pietistiske verdiane. I ei slik tolking undergrev Nilssen bodskapen i bibelhistoria om Marta og Maria fordi ho lar det det tunge, praktiske arbeidet vege tyngst.

På den andre sida kan slutten også tolkast uharmonisk. Det at Rakel finn igjen Benjamin og tar ansvar, syner at ho må fortsette å ha kontrollen. Særleg reaksjonen til faren da dei høyrer at Rakel skal komme underbygger dette: «– Takk, Gud! kjem det som eit skrik frå Sverre [...] Melding! Rakel har kome heim, seier han, og i løpet av setninga bryt han saman i gråt [...] – Kjem Rakel? – Dei kjem» (180). Som jomfru Maria har Rakel rolla som mor for alle. At Rakel finn Benjamin kan altså tolkast som ei straff, heller enn ei frelse. Rakel blir dømt til evig ansvar, og bibelallusjonen får ein kritisk funksjon. Om ein ofrar seg og arbeider, er det dermed ikkje gitt at ein får lønn for strevet. Det finst ikkje noka overordna meining, og i samanheng med diagnosen til Benjamin er det irrelevant om Rakel er truande eller ikkje. *Yt etter evne, få etter behov* har altså, gjennom historia om Rakel, ein subversiv bodskap om at du kan tru eller ikkje tru, det går som det går uansett. I forteljinga om Rakel tematiserer Nilssen forventningar til kvinnerolla ved å vise korleis den totalt altruistiske mora er eit uoppnåeleg ideal. Nilssen skildrar også ein uromantisert kvinneleg seksualitet.

4.2 «Dette er feminisme i praksis, ropte Lea og gomla ‘Bestefars favorittar’»

Lea er den rake motsetnaden til Rakel: «Lea har aldri vore nokon pietist. Ho var og er eit heilt anna menneske» (Nilssen 2020, 105). Gjennom Lea problematiserer Nilssen morsrolla som definerande for lykke.

Før Lea blir gravid, brukar ho sex til å krydre kvardagen, og har fleire tilfeldige partnaranar: «[Lea] fekk næring frå desse små erobringsprosjekta [...] *Helst* menn med kjærast eller kone, det at det var eit ansvar ein stad som blei overskride, som blei svike» (120–121). I

motsetnad til Rakel har ho sloppe barnetrua, og lever godt med å vere ein «slurv», med eit «gjennomført ironisk forhold til den smale og den breie veggen» (121). Lea kjenner ikkje på skuld, men flirer av pietismen som Rakel lever etter. Lea har forsona seg med at ho og Rakel er forskjellige: «Om eg ikkje hadde kjent henne, hadde eg hata henne. Og kanskje hatar eg henne, men ikkje berre, og ikkje for rigiditeten» (16). Lea lever for «den gode delen» og tar føre seg med begge hender.

Som ung var Lea både politisk engasjert og kreativ. Ho song, sydde og tok ein mastergrad i litteratur. Ho var opptatt av å hevde individualiteten sin, og brydde seg ikkje om kva andre ville ha av henne. Når Lea finn ut at ho er gravid, vil ho ikkje finne ut kven som er faren. Truleg er han gift og ho vil øydelegge fleire familiar i leitinga. Likevel er det individualitet og fridom som er hovudgrunnane til at Lea vil ta seg av Benjamin aleine: «først og fremst har eg argumentert med at min største rett er fridommen» (122). Ho trivst med å ha ansvaret sjølv: «Når eg granskar Benjamin, ser eg trekk av både den eine og den andre, alt etter kven eg har tenkt mest på i det siste. Men mest ser eg trekk av meg sjølv, og det passar meg eigentleg bra» (122–123). Trass all denne livsgleda, er Lea utbrent etter å ha hatt eineomsorga for Benjamin i ni år. I starten fekk ho hjelp av heile familien. Etter at Benjamin fekk diagnosen og blei meir utagerande, har alle utanom Rakel slutta å tilby seg å hjelpe. Lea veit ikkje korleis ho skal te seg med tanke på at Benjamin ikkje kan bli frisk frå autismen. Ho kjenner på skuld for å vere utilstrekkeleg som mor. Dette er både fordi ho faktisk må gi frå seg omsorga, og fordi ho aldri kan få den stadfestinga frå Benjamin som ho treng. Det er vondt for henne å ikkje vite at ho er elska av sin eigen son. Lea klarar ikkje å sleppe tanken om at ho kunne gjort noko som var med på å gjere Benjamin friskare.

Familien har blitt vande med at Lea er upåliteleg og ansvarslaus, og Lea blir derfor møtt med mistru når ho seier ho er for sjuk til å ta seg av Benjamin. Særleg søstera Linda meiner at Lea er ubrukeleg. Linda har med legeutdanninga si eit visst etos når ho diskuterer situasjonen til Lea. Likevel er ho negativ og småleg: «‘Slitne’ folk har sugerøyr inn i velferds-kassa, på kostnad av *ekte* slitarar som blir ærleg sjuke og opplever ærleg naud» (2020, 43). Det kjem tydeleg fram at Linda meiner Lea er ei dårleg mor: «Og Benjamin! kan ho utbryte og rope vidare med knytte nevar: – Kvifor toler ho så lett å miste han, la han gli unna, vere Rakels barn i staden for sitt? Kvifor motiverer det henne ikkje?» (100). For Lea blir det meiningslause i tilværet forsterka av at familien tar avstand. Det er ei forventning om at ei mor skal greie å ta seg av sitt eige barn, og skamfullt å ikkje greie det. Beauvoir (2000, 617) hevdar at det finst fordommar mot å mislykkast som mor, der mora som ikkje finn glede i ansvaret gjer «synd mot en menneskelig eksistens». Det ser vi også i tankane til Lea, og

forventningane familien har til henne. Når ho ikkje klarar å vere mor, veit ikkje Lea lenger kva ho vil i livet. Lea greier ikkje å fri seg frå å tenke at autismen til Benjamin er ei straff for det utsvevande livet ho levde før ho fekk han: «Men likevel, uansett om det er nokon som styrer og deler ut straff og påskjønning frå ein annan dimensjon, eller kva det er, det er ingen tvil om at eg fekk som fortent. All denne lidinga, det *var* på grunn av umoralen» (Nilssen 2020, 121). Pietismen er altså framleis del av identiteten til Lea også, trass i den ironiske haldninga til trua. At ho ikkje møter støtte i familien er med på å forsterke kjensla av straff. Ho har ikkje lykkast i å bli den mora ho som kvinne er forventa å vere. Å sjå på sjukdommen til Benjamin som straff, blir eit forsøk på å finne mening.

Lea set ord på mange av kjenslene som vanlegvis ikkje får plass i den offentlege samtalen om morskap, som å ikkje takle sitt eige barn: «Berre eg høyrer han i døra, begynner eg å hyperventilere. Lydane hans gjev reaksjonar i heile kroppen, det knyter seg i ryggen samstundes som eg må knyte nevene. Huda nuppar seg. Eg meiner det er PTSD» (23). Nilssen skildrar Lea på ein måte som ikkje avgjer om ho er god eller vond. Lea er utbrent, men ho er også lat. Ho slit psykisk etter å ha gitt frå seg omsorga for sonen, og kjenner tydeleg på eit ansvar for at Rakel slit seg ut som ho gjer. Samtidig gjer ikkje Lea noko med det. Både Lea og dei andre karakterane lurar på om ho framleis faktisk er sjuk, eller om det berre er gått rutine i å ikkje gjere noko som helst: «Då eg var verkeleg sliten, var eg uansett heilt utan evne til å samhandle med andre [...] Men det er betre no, eg veit ikkje om eg er *sjuk*-sjuk eller berre heilt ute av trening» (17). At Lea er klar over forventningane til henne som mor kjem fram i sorga rundt å mislykkast. Forventningane til henne som kvinne er i tillegg synlege gjennom forsøka Lea gjer på å skrive historia si på sosiale medium, der ho postar bilde av seg sjølv med filter for å skjule feitt og kviser. Familien tolkar det som at ho demonstrerer eit poeng: «Sist vi var der, tok det ti minutt frå vi ringde på, til ho opna døra, og medan vi venta, ikkje berre teksta ho oss ‘kjem snart!’ tre gonger, vi kunne også følgje med på korleis ho la ut tre bilete på historia på Facebook» (101). Foreldra og Linda er einige om at Lea er eit problem. Dei meiner Lea ikkje prøver hardt nok, og det splittar familien. Berre Rakel skjønner arbeidsmengda Lea har hatt, og tar den eventuelle sjukdommen til Lea på alvor.

At Lea er ein så tvitydig karakter, og ikkje ein gong sjølv veit om ho er lat eller sjuk, gjer at teksten stiller fleire spørsmål til forventningane til morsrolla. Det er vanskeleg å gi Lea medhald i sjukmeldinga, men det er også vanskeleg å seie at ho er frisk. Særleg er det synleg mot slutten, når Linda vil tvinge med seg Lea for å passe på Benjamin: «Lea heldt [Gudrun] framleis fast, ulte kvesande, nesten lydlaust, munnen hennar var opna i eit stort gap, auga forsvann i strekar» (176). Nilssen stiller spørsmål til kva kvar enkelt i ein familie er forventa å

skulle gjere, og kva som utgjer familien i dag. Gjennom Lea tematiserer Nilssen korleis morsrolla er sett på som eit mål og at det er ei sjølvfølge at ein taklar forventningane til henne.

4.3 Gudrun: «Vi blir slitne»

Gudrun er mor til Linda, Rakel og Lea. Gjennom Gudrun problematiserer Nilssen forventningar knytte til å vere mor, bestemor og å bli gamal. Ho er sliten, og opplever krasjande forventningar frå omgjevnadane og seg sjølv.

Gudrun kan minne om kona til Sebjørn. Ho var heimeverande, men treivst ikkje i husmortilværet: «Kor lenge kan ein gå og fryde seg over slike oppgåver? Kor lenge er grønsåpelukta frå trappevasken ei tilstrekkeleg tilfredsstilling? [K]vifor skulle eg sleppe, når ikkje ho hadde sloppet? Fordi eg ikkje måtte» (Nilssen 2020, 94–95). «Ho» i dette sitatet er svigermora. Svigermora er ikkje nøgd med at Gudrun skal studere, og er demonstrativt i mot det, eit døme på generasjonskløfta dei i mellom. Gudrun tematiserer skiljet i generasjonane før og etter likestillingskampen på 1970-talet. Gudrun som ønsker meir enn å vere husmor blir ikkje forstått av svigermora. Generasjonskonflikten rundt valet til Gudrun om å gå ut i arbeid blir også stramma til av yngstedottera Linda sin stadige kritikk over at ho ikkje blei passa godt nok på da Gudrun gjekk ut i arbeid. Linda er ein «solid attpåklatt, åtte år yngre enn Lea» (59). Gudrun er sliten av ansvaret og skulda ho får. Ho synest Linda er urettferdig: «vi hadde sleppt taket, meiner ho, vi hadde sklidd heilt ut, vi hadde ikkje struktur igjen å bruke på henne. Det er jo ikkje sant! Det som er sant, er at eg gjekk på lærarskulen og fekk jobb som småskulelærer. Og Linda hadde Rakel, som tidleg tok ansvar» (59). Nilssen skildrar altså klamme tema rundt morsrolla også gjennom Gudrun. Gudrun hevdar ho er like glad i alle: «Men kva er det å vere ‘meir glad i?’ Å kome betre overeins? Å samarbeide betre? Eller er det å bekymre seg meir, gjere ein hard innsats, prøve å forstå» (106). Likevel er Linda litt utanfor. Familien var allereie ei eining før ho kom, og foreldra var vande med at «jentene» var Rakel og Lea, noko som framleis sit i hos Gudrun: «Eg kjenner noko av den same gleda når eg ser [Linda] plukke opp like plagg til jentene, som eg sjølv følte då eg hadde like plagg til mine jenter, altså til Lea og Rakel» (47). Gudrun rangerer jentene til ei viss grad.

Sjalusien til Linda toppar seg når Sverre legg ut eit sommarbilde av søstrene på Facebook, der Rakel og Lea sit saman i forgrunnen: «Neste dag vakna vi til at Linda hadde markert gråtefjes på biletet av Lea og Rakel under handduken [...] Nokre timar seinare plinga det i begge telefonane samstundes [med] ei lang utgreiing om ‘alle våre feil og manglar’» (51–2). Det dårlege samvitet frå denne hendinga, gjer at Gudrun heller sit barnevakt for barna

til Linda enn å hjelpe Rakel når ho får omgangssjuka og er aleine med Benjamin. Det er ironisk at Linda, som okkar seg over korleis mora ikkje ofra meir for henne da ho var lita, sjølv ber om barnevakt fordi det går omgangssjuka i barnehagen og ho ikkje «*orkar*» å bli sjuk.

Guðrun er framleis i arbeid, men opplever at dei ikkje treng henne på jobb lenger: «det er ikkje vanskeleg å få fri, eg forstår det ikkje, han stiller ikkje spørsmål, [han] seier berre ‘Ta deg litt fri, Guðrun’, [det] er eigentleg vilt provoserande» (57). Dette stadfestar for henne at ho er overflødig. Ho gruar seg til å gå av med pensjon, og å måtte vere heime med Sverre som ikkje gjer nokon ting. Det er påfallande at Nilssen berre skriv om Guðrun sitt ansvar, og at berre Guðrun er den som irriterer seg over at faren ikkje bidreg. Heller ingen av barna spør faren om hjelp til å passe Benjamin, det er mora dei vender seg til. Nilssen viser med andre ord korleis det er underforstått at det er kvinnene som har ansvaret for å bidra. Guðrun klarar ikkje å stille opp på den måten som er forventa av besteforeldre. I møte med Benjamin, som er «rein natur», opplever Guðrun også kjensla av å vere avmektig: «[Eg] har visst kva som må til for at det skal gå bra, kva som må gjerast, og kven som må gjere kva [...] Korleis mista eg dette? No står eg berre her og ristar» (146–7). Ho kan ikkje måle seg med krafta hans, og dermed tør ho ikkje å prøve. Den siste gongen ho og Sverre passa Benjamin, utagerte han. Det enda med at han skrapa seg i andletet da Guðrun drog han ned frå kjøkkenbenken for å få han til å slutte å knuse glas. Utan å vite kva dei skal gjere, låser dei han inn på eit rom heile natta. Dei hentar han ikkje ut før neste morgon: «Eg trudde eg skulle kome over det då rommet var ferdig vaska og hadde fått ny madrass. Men eg klarte ikkje å gå på jobb, hadde ingenting å møte andre sine blikk med. Eg var sjukmeld i to veker, tenkte at avdelingsleiaren såg rett gjennom sjukmeldinga og inn på diagnosen ‘lettare psykiske plager’» (113). Det er paradoksalt at Guðrun ikkje ser kor sliten Lea blir etter fleire år aleine med Benjamin, når ho sjølv må sjukmeldast i to veker etter å ha passa han ein kveld.

Guðrun er skildra som ganske livstrøyt. Kombinasjonen av at ho ønsker at jobben treng henne, i kontrast til at ho vil sleppe å yte meir overfor døtrene er interessant. Ho er bestemor, men orkar ikkje å ha ansvar lenger. Ho er mor, men får kjeft for måten ho er det på. Ho er trøyt på ekteskapet sitt, men ifølge seg sjølv for gamal til å skilje seg. Ho er trøyt på kampane i familien: «Det som er annleis no, er at eg er eldre og, ja, eg likar ikkje å seie det, men eg er svakare [...] Vi blir slitne» (98). Gjennom Guðrun problematiserer Nilssen altså sentrale spørsmål rundt morsrolla, inkludert det klamme temaet rundt kven av ungane sine ein likar best, og når ein som mor til vaksne barn sluttar å ha ansvaret. Kommunikasjonen i familien lagar tydeleg kjønna rammer for korleis dei samhandlar, sidan ingen spør Sverre om

hjelp. Desse skildringane viser underliggande patriarkalske forventningar til kvinnene, og er med på å gi språk til forbodne kjensler. Ein av dei kampane feministar må ta, er å gi språk til kjenslene og skildringane av forbodne kjensler (Ahmed 2017). Det gjer Olaug Nilssen når ho gjennom å skildre Gudrun og Lea anerkjenner kjensler rundt utilstrekkeleg morskap og omsorg.

4.4 Korleis inviterer *Yt etter evne, få etter behov* til identifikasjon hos lesaren?

Hittil i kapittel fire, har eg vist at Nilssen problematiserer kvinnerolla på ulike måtar i *Yt etter evne, få etter behov*. Romanen skildrar, lik *Få meg på, for faen*, kvinner i ulike stadium av livet, og i forskjellige roller i familien. Rakel er ei god søster og dotter som hjelper til på alle kantar. Gjennom ansvaret for Benjamin får ho også rolla som mor. På grunn av forventningar til seg sjølv og frå andre, arbeider Rakel til ho når brestepunktet. Lea er dotter og mor, og ufør etter å ha slitt seg ut på å ha aleineomsorga for Benjamin. Ho utfordrar forventningar til morsrolla gjennom å ikkje klare å ta seg av, eller gå fram i høve til sitt eige barn. Gudrun er mor, bestemor og står mellom yrkeslivet og pensjonsalder. Gjennom henne problematiserer Nilssen kva som er forventa av ei mor til vaksne barn, bestemor, og korleis krava krasjar med at ho blir eldre og orkar mindre. *Yt etter evne, få etter behov* tar opp tema rundt kven i ein familie som har ansvar for kvarandre, kven som kan velje mellom å ville og å måtte i omsorgsrolla. Som i kapittel 3.4 vil eg no undersøke dei forskjellige måtane ein lesar kan kjenne seg igjen i romanen på, i lys av omgrepa til Felski (2019): å stille seg på linje med, truskap, empati og atkjenning.

I *Yt etter evne, få etter behov* blir kven lesaren vil kjenne seg på linje med premissen for dei andre måtane ein kan kjenne seg igjen. I dette tilfellet fell det ikkje konsekvent saman med synsvinkelen i romanen. Synsvinkelen er personal og skiftar mellom dei forskjellige karakterane i førsteperson. Dei fleste lesarane vil nok kjenne *alignment* med Rakel fordi ho er ei støtte for alle rundt seg. Også kapitla om Lea og Gudrun bygger opp under at lesaren kjenner seg mest på linje med Rakel. Kapitla om Lea fortel korleis Rakel alltid har stilt opp. Det same er skildra i kapitla om Gudrun. Samtidig får lesaren moglegheita til også å stille seg på linje med både Lea og Gudrun, etter kvart som dei får legge fram sine opplevingar av situasjonen. At meldaren til *Aftenposten* peika på korleis vi «skjønner» alle karakterane, forsterkar denne tolkinga (Prinos 2020).

På grunn av at teksten legg opp til at ein skal kjenne seg på linje med Rakel, er det også sannsynleg at lesaren utviklar truskap til henne. Rakel representerer verdiar som er sette høgt i samfunnet: ho er snill, hjelpsam og til stades når det gjeld. Ho tar på seg ei mor sitt

ansvar for Benjamin. På same tid er det tydeleg at Rakel har gjort dette for alle heile livet, som kan gjere lesaren venleg innstilt til henne når det endeleg raknar. Lea er det derimot ikkje like sikkert at lesaren kjenner truskap til. Tradisjonelt sett, er barnet foreldra sitt ansvar. Som meldaren i *Morgenbladet* kommenterer er Lea eit «dårlig morsemne» (Riopelle 2020). Lea er motsett av Rakel på alle måtar. Ho gjer ikkje nokon ting og representerer latskap og sjølvmedkjensle. Dette kan lesaren, som meldaren i *Morgenbladet* etisk sett ta avstand frå, sjølv om det ikkje hindrar lesaren i å anerkjenne at Lea har det vondt. Viss norma i samfunnet er at ein skal bidra og hjelpe kvarandre, oppmodar ikkje unnasluntringa til Lea til truskap hos lesaren. Det er paradoksalt at både Gudrun og Linda klagar over at dei er slitne i kvardagen, kontrastert med korleis Rakel tar seg av Benjamin, som også kan spele inn på dei etiske vurderingane til lesaren. For å kjenne truskap til Gudrun, må lesaren ta stilling til om han respekterer at det ikkje er hennar ansvar å ta vare på vaksne barn og barnebarn.

Nilssen skildrar både Lea, Rakel og Gudrun lojalt. Lea er skildra usympatisk i starten av romanen, men dette endrar seg etter kvart. I starten er det lite truleg at Lea vekker empati hos lesaren. Ho er lat, lyg for å sleppe å ta ansvar, og er også sjølv usikker på om ho er sjuk. Seinare skildrar Nilssen sider ved situasjonen som kan snu om på dette, som dei harde innvendingane på omsorgsevnene hennar frå Linda, mangelen på støtte frå foreldra og det vonde i at Lea aldri kan få stadfesta at sonen er glad i henne eller i det heile tatt veit kven ho er. Hos Gudrun, vekker det at ho er sliten kanskje empati hos lesaren. Som i *Få meg på, for faen* spelar Nilssen på allmennmenneskelege kjensler som utanforskap, einsemd og å ikkje strekke til, og som meldaren til *Dagbladet* skriv: «leserhjertet blør for dem» (Djuve 2021). Samtidig som måten Gudrun insisterer på at ho er sliten når ho har ei dotter som jobbar seg ihel og ei anna som allereie er sjukmeld, kan vekke irritasjon. Eller dei liketil skildringane kan få lesaren til å oppleve romanen som «kjedsommelig» (Riopelle 2020).

Det er fleire punkt i romanen som kan vekke attkjenning hos lesaren. Lea er prega av kvardagslege uvanar som å vere avhengig av sosiale medium og å late seg, som peika på av mellom anna Hjeltnes (2020). Dei fleste med søsken vil kjenne igjen kjensla av å ville klare noko søskena klarar, men det kan også hende dei synest det er fint korleis Lea ikkje bryr seg om kva andre meiner om henne. Skulda Lea føler over at ho er ei dårleg mor kan også vekke attkjenning hos lesaren. Det er vondt å ikkje få til noko ein har lyst til, og som alle forventar at du skal klare. Hos Rakel kan ein kjenne seg att i å vere ansvarsfull i ei gruppe som ikkje bryr seg. Både Rakel og Gudrun gjer nokon andre sin jobb, og irriterer seg over det, og dette kan resonnerer hos lesaren. Desse forskjellige dimensjonane av identifikasjon i *Yt etter evne, få etter behov* er likevel først og fremst avhengige av korleis ein stiller seg i konflikten om

Benjamin. Lesaren kan godt kjenne seg att i latskapen til Lea og sjalusien til Linda, samtidig som ein kjenner truskap til Rakel. Desse forskjellige argumenta for og imot er med på å understreke dei komplekse familieforholda som Nilssen skildrar.

Olaug Nilssen skildrar altså klamme tema i *Yt etter evne, få etter behov* gjennom måten ho problematiserer kvinneroller, som mor, søster og dotter. Karakterane i romanen er relativt statiske, og nesten karikerte, likt som i *Få meg på, for faen*. Dette grepet er med på å sette fokus på dei etiske problemstillingane i romanen. Samtidig er det gjennom dei stereotypiske skildringane av karakterane at Nilssen også gir andre alternativ til kvinnebilda: Rakel den gode arbeider seg i hel, og synest ho er betre enn andre. Lea den late er likevel kanskje sjuk, og Gudrun den slitne skriv frå seg ansvaret ho dømmer dottera for ikkje å ta. Kvinnebilda er nyanserte trass i den nesten karikerte framstillinga.

5 Kvinnerolla hos Nilssen

I kapittel ein presenterte eg tre hypotesar om forfattarskapen til Olaug Nilssen: Den første hypotesen at Nilssen treffer noko allmennmenneskeleg som det er lett for lesaren å kjenne seg igjen i. Den andre hypotesen at Nilssen brukar humor for å ufarleggjere budskapet i tekstar om tabu og vanskelege tema. Og den tredje at det er store likskapar tidleg og seint i forfattarskapen fordi Nilssen skildrar vanskelege og tabu tema. I kapittel tre og fire har eg vist korleis romanane tematiserer forventningar til kvinner, og korleis dei ulike karakterane møter desse forventningane. *Få meg på, for faen* er eksperimentierende, blandar sjangrar, og tar opp spørsmål knytte til seksualitet, einsemd og identitetsskaping. *Yt etter evne, få etter behov* er tradisjonelt realistisk i utforminga, og tar opp sosiale spørsmål rundt omsorg, familie og morskap. Romanane skil seg heilt tydeleg frå kvarandre på fleire punkt. I kapittel fem vil eg drøfte dei tre hypotesane basert på funna frå analysane, for å undersøke korleis kvinneskildringane i romanane tematiserer forventningar til kvinnerolla.

5.1 «[Det er] ikke mulig å lure seg unna gjenkjennelsen»

Den første hypotesen er at karakterskildringane til Nilssen treffer noko allmennmenneskeleg som det er lett å kjenne seg igjen i. Tittelen på underkapittelet er henta frå omtalen til Torunn Borge (2005) av *Få meg på, for faen*. Å definere og vise kva som er allmennmenneskeleg er ikkje mogleg i ein litterær analyse (om mogleg i det heile tatt). Likevel viser mottakinga at nokon trekk ved romanane treffer meldarane på tvers av kjønn og alder. Eg vil i dette tilfellet la dei stå som representantar for eit døme på det allmennmenneskelege.

Ved å bruke omgrepa til Felski, undersøkte eg kva det var mest truleg at lesaren ville kjenne igjen i romanane. Nilssen skildrar karakterane i begge romanane med kjensler som å bli avviste, vere utanfor, kjenne seg einsame, ville bli likte, ønske å vere unike og kjenne at ein ikkje strekk til. Meldaren til Dagbladet omtalte kjenslene til karakterane som «såre menneskelege» (Djuve 2021). I *Få meg på, for faen* spelar også ironisk identifikasjon inn. Karakterane drøymmer om å bli sette, og dei fleste kan kjenne igjen kjensla av utanforskap. Om lesaren faktisk kjenner seg igjen, avheng av om han aksepterer problema til karakterane som reelle eller ikkje. Det viste Schäffer (2005) ved å bli overtydd: «etter hvert gapskrattet jeg og ga meg over», og Høgås (2005) ved å ikkje bli det: «det blir vanskelig å ta [karakteren Maria] alvorlig». Meldarane kjente seg igjen i familieskildringane og dei menneskelege aspekta i *Yt etter evne, få etter behov*. Det tyder på at sjølv om Nilssen skildrar kvardagen til kvinner, så er det ein kjenner seg igjen i ikkje partikulære og kjønna erfaringar. Borge (2005) peika på at

kvineskildringane i *Få meg på, for faen* var «et hardt tiltrengt tillegg», og Løvlie (2005) på at han kjente seg igjen på tvers av kjønn. Meldarane trekte fram om *Yt etter evne, få etter behov* at desse folka har vi «møtt før, på ekte og i sosiale medium» (Stava Sandve 2021). Schäffer (2005) frå *Bergens Tidende* kjente igjen det menneskelege på tvers av at karakterane i *Få meg på, for faen* famnar over fleire generasjonar, aldrar og livssituasjonar. Som det blei peika på i mottakinga av *Yt etter evne, få etter behov*, er familiegnissingar kjente uansett kor ein kjem frå, sjølv om situasjonen til familien ikkje nødvendigvis er kjent (Djuve 2021). Romanane skildrar familierelasjonar som lesaren normalt har kjennskap til, på den eine eller den andre måten, om det er trassen til Maria som ikkje vil bli vaksen og ringer mora, eller Gudrun som er trøytt av kjeklinga til døtrene.

Dei kvinnelege karakterane til Nilssen er skildra med vanlege jobbar og vanlege liv, ikkje høg kulturell kapital, kompliserte seksualliv og ein hang til god vin.¹⁷ Dei er heimeverande eller jobbar i skulen og har eit praktisk forhold til seksualliva sine. Nilssen gjer heller eit poeng ut av at dei er såre utilstrekkelege og vanlege. Unntaket er Rakel som strekk til meir enn ho har godt av. Gjennom Rakel diskuterer Nilssen utfordringar ved å alltid møte forventningane. I motsetnad til mange av dei gudinneliknande kvineskildringane i annan norsk samtidslitteratur, som vellyst framfor plikt slik som Hamm (2012) påpeikar, viser Nilssen heilt tydeleg korleis Rakel er driven av plikt og at dette former alle sider ved livet hennar og slit henne ut. Felski (2019) sine omgrep for identifikasjon som analyseverktøy viste at fleire aspekt ved teksten la opp til identifikasjon med karakterane som viste eigenvilje. Dette antyda ein feministisk budskap i romanane. Begge romanane til Olaug Nilssen skildrar menneskelege veikskapar på ein humoristisk måte. Dette gjer at lesaren kan identifisere seg med dei på fleire måtar enn gjennom ei rein empatisk lesing. Til dømes vil ein ikkje bli som Alma, men kan like at ho er så eigenrådige. Ein kan like å kjenne seg ansvarsfull som Rakel, men samtidig le av arrogansen ho viser overfor dei andre karakterane. Ein vil kanskje ikkje vere som Lea, men dei fleste lesarane kan nok kjenne seg igjen i å gi etter for freistingar og bruke for mykje tid framfor skjermen. Veikskapen til karakterane er menneskeleg og vanleg. At karakterane spelar opp til så mange forskjellige måtar å identifisere seg på, gjer det sannsynleg at dei talar til eit mangfald av lesarar.

Den andre hypotesen er at Nilssen brukar humor for å ufarleggjere tekstar om tabu og vanskelege tema. Eg meiner at det er særleg to måtar Nilssen brukar humor i romanane: den

¹⁷ Dette skil seg frå fleire av gudineskildringane i romanane Hamm (2012) analyserte av Vigdis Hjorth, Trude Marstein, Hanne Ørstavik, Merete Morken Andersen og Anne Oterholm, men også i fleire romanar av til dømes Heidi Linde, Brit Bildøen, Nina Lykke og Gunnhild Øyehaug.

eine er gjennom pinlegheitsetetikken, og den andre er ved å nytte ironi. Ein del av pinlegheitsetetikken er skildringane av kroppslege funksjonar. Det fremste dømet er dei eksplisitte skildringane av onanien til Alma eller tarmfunksjonen til kona til Sebjørn. Dei blir ikkje berre pinlege fordi det er tabu å snakke om, men også fordi karakterane blir konfronterte med desse funksjonane offentleg. Dette er spesielt pinleg fordi kroppsfunksjonar er så tabu for kvinner. Beauvoir (2000, 446) knyter som nemnt tabuet rundt kvinnelege kroppsvæsker til passiviteten, at det er ubehageleg fordi væsker som passivt kjem ut av kroppen minner om ein kropp i oppløysing.¹⁸ Dei kvinnelege kroppslege funksjonane er samtidig sjeldnare skildra i litteraturen, og byr derfor lesaren meir å bryne seg på. Nilssen skildrar usjenert onanien til Alma og tarmfunksjonen til kona til Sebjørn. I tillegg set ho dei inn i situasjonar der andre kan observere desse kroppslege funksjonane. Tabuet gjer det pinleg, kanskje også for lesaren, gjennom at Nilssen eksponerer karakterane til det absurde. Ein annan del av pinlegheitsetetikken er korleis karakterane ser på seg sjølve. Særleg mangelen på sjølvinnsikt er pinleg, og han er like synleg i begge romanane. Mellom anna kjem det fram i den sjølvrettferdige måten Lea argumenterer for at ho må spele mobilspel, eller i draumane til Maria om å bli kjent. At karakterane er så motsetnadsfylte og manglar sjølvinnsikt, gjer at romanane stiller fleire spørsmål enn svar, der lesaren må stille seg spørsmål om kva som er rett åtfærd.

Det ironiske i romanane kjem fram på fleire måtar. Det kjem blant anna fram i den burleske måten Nilssen blandar det absurde med det antyklimateiske. I forteljinga om Alma er det absurd at «Artur er borti Alma med pikken». Dette er ei kolossal hending i romanen, og det er påfallande antyklimateisk når opprøret til Alma er å prøve å få røyklukt på jakka. Dei same spenningane er synlege i dagdraumane til Maria som vil bli kjendis fordi ho er unik, men likevel ikkje drøymmer større enn å bli intervjuet på Vestlandsrevyen og i «Først og sist». Desse burleske spenningane er meir synlege i *Få meg på, for faen*, men er også til stades i *Yt etter evne, få etter behov*. Lea er den av karakterane som har flest burleske trekk, i måten ho reflekterer rundt mobilbruk og hjelpa ho får frå Rakel. Samtidig er det ironisk korleis karakterane i begge romanane forventar å få etter behov utan å yte etter evne. Til dømes vil Maria bli intervjuet om meiningane sine, men invitert til intervjuet fordi ho er pen. Lea forventar hjelp frå familien utan å sjølv ein gong prøve å vere hyggeleg. Gudrun diskuterer korleis ho set like stor pris på alle barna sine, men viser at det er Lea og Rakel som er «jentene hennar». Ho irriterer seg over kor viljelaus Lea er, samtidig som ho sjølv måtte

¹⁸ Sjølv om Beauvoir i hovudsak snakkar om brystmjølk og menstruasjonsblod, meiner eg at det ikkje er nokon grunn til å tenke at andre eventuelle væsker er mindre tabubelagde.

sjukmeldast etter ei dårleg erfaring med Benjamin. At lesaren ser desse motsetnadane, men ikkje karakterane, gjer det pinleg. Felski (2019, 116) hevdar at ironi paradoksalt nok fungerer samlande, fordi ironikaren klarar å avsløre hol i tenkemåtar som ein ofte tar for gitt: «It is via the presumption of shared enstrangement that intellectual, interpersonal, and institutional ties are forged». At meldarane kommenterer på dei nesten karikerte karakterane at «[d]esse folka [har] mange møtt før» (Stava Sandve 2021), peikar mot at humor og ironisk identifikasjon har ein avvæpnande funksjon i tekstane til Nilssen. Ho rettar søkelyset mot hol i sjølvsgdde sanningar rundt kvinnerolla, som eg har vist i analysane. Når sjølv dei negative omtalane av *Få meg på, for faen* trekte fram humoren som noko positivt (Høgås 2005; Krøger 2005), kan det tyde på at dette er eit vellykka grep.

5.2 Den raude tråden

Den tredje hypotesen er at det er store likskapar tidleg og seint i forfattarskapen, og at dette ligg i skildringa av vanskelege og tabu tema. Eit sentralt fellestrekk er at Nilssen løftar fram klamme tema knytte til kvinnerolla både tidleg og seint i forfattarskapen. Dette syner seg gjennom dei ulike temaa som går igjen, og i temaa som Nilssen har lagt frå seg. Olaug Nilssen skriv bøker der kjønnet ikkje er det viktigaste, men der erfaringane framleis høyrer til kvinner. Ahmed (2017, 11) hevdar at feministisk teori ikkje berre finst i akademisk språk og abstrakt teori, men at feministisk teori også er det vi gjer når vi lever som feministar. Gjennom litteraturen kan ein altså gjere feminismen til noko eige. I mi lesing av dei to romanane har eg funne fleire døme som svarar på problemstillinga, at «Olaug Nilssen tematiserer kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*». Vidare skal eg presentere og drøfte desse døma i lys av teorien og opp mot problemstillinga.

Eit første døme er skildringane av kroppslege funksjonar. Desse er mildare i den seinare forfattarskapen enn i den tidlege.¹⁹ Det kroppslege er særleg tydeleg i skildringane i *Få meg på, for faen* av kona til Sebjørn sine tarmfunksjonar, med resultatet at ho dummar seg ut framfor bykvinnene. Kanskje enda tydelegare er det i skildringa av at Alma onanerer, men det er også synleg i *Yt etter evne, få etter behov* når Nilssen skildrar omgangssjuka til Rakel og matvanane til Lea. Denne typen skildringar er med på å avmystifisere kvinna. Beauvoir skriv om korleis den mystiske kvinneskapningen er ein av fordommene som er med på å

¹⁹ Frå dei direkte groteske skildringane i *Innestengt i udyr*, der hovudpersonen ser for seg å knaske ein levande musunge, til skildringane i *Vi har så korte armar*, der Liv blir valdtatt av sin eigen kropp, men også i barneboka *Ronnys rumpe*, som handlar om avføring.

undertrykke kvinna. Dette utfordrar Nilssen når ho synleggjer desse skildringane. Når Nilssen skildrar kroppslege funksjonar som ein ofte ikkje snakkar om, både leikar ho med tabu og får fram det menneskelege ved karakterane, framfor å reprodusere dei stereotypiske skildringane av vakre og reine kvinner. Skildringane av seksualitet har òg denne funksjonen, og Nilssen skildrar ikkje mystisk, romantisk eller romantisert seksualitet. Det har likevel vore ei utvikling i forfattarskapen frå fokuset på seksualitet som treng å bli normalisert, som hos Alma, til at det er ein sjølvsgd del av livet til karakterane i *Yt etter evne, få etter behov*. Det uromantiserte uttrykket er særleg påfallande i skildringane av Alma, men er også til stades i måten Lea brukar tilfeldig sex som avkopling og Rakel brukar det for å stresse ned. Dei seksuelle skildringane er skildra like beint fram og med same kvardagslege språk som alt det andre i romanane. Nilssen gjer ikkje seksualiteten privat og intim, men offentleg og eksponert.

Sjølv om det er eit mangfald blant karakterane til Nilssen, skildrar ho i hovudsak heteronormative kvinner. Dette kan sjåast som eit argument mot at Nilssen faktisk opnar for fleire og nyanserte kvinnebilde. Samtidig er ikkje dette heilt eintydig, da både Rakel kjenner attrå i ein klem med sin kvinnelege kollega, og Alma drøymmer like spenstig om kvinner som menn. Den heteronormative kjærleiken i bøkene til Nilssen speler sjeldan meir enn ei birolle. Med unntak av Maria, bryr karakterane seg først og fremst om andre ting enn å finne og gruble over kjærleiken. For kona til Sebjørn er ekteskapet så sjølvsgt at det ikkje ein gong slår henne at Sebjørn kan tru ho går frå han når ho reiser. Gudrun brukar mykje tid på å irritere seg over Sverre, men det er likevel ikkje så galent at ho vil gå frå han. For Lea er fridomen viktigare enn ein mann, og for Alma er menn (og kvinner) berre eit middel til å få stilt attråa hennar.

Det går an å argumentere for at Rakel har den same praktiske innstillinga som Alma, fordi Rakel brukar Heine som eit utløp for stress. Problemet med Heine i den tolkinga, er at han i tillegg opptreer som redningsmannen til Rakel når han tar ho med på hotell for å slappe av. I Heine finn Rakel ei heteronormativ hamn; ein mann som kan hjelpe og ta seg av henne. Fordi Rakel heilt frå ho var lita er så farga av patriarkalske strukturar gjennom stadfestinga frå faren, treng ho ein mann for å falle til ro. Mennene i livet til Rakel får makt over henne i dobbel forstand. Rakel trekker søknaden sin til rektorstillinga, slik at Heine får henne. Ho gjer dette på grunn av omsorga for Benjamin. Samtidig er det ein spennande kontrast at den madonnaliknande Rakel som alltid gjer rett, vel å vere saman med Heine, som er så upassande i oppførselen overfor dei yngre kvinnelege kollegaane. Når Nilssen lar Heine vere frelsa til Rakel, er det kanskje eit spark mot forventningane om den heteronormative kjærleiken som

rein og korrekt. #metoo-trekka til Heine, som når han som rektor legg handa til ein av lærarane på skrittet sitt, viser at patriarkatet ikkje har reint mel i posen, og er ein kritikk av det heteronormative som løysinga. Den lett ulykkelege lagnaden til Gudrun bygger også under dette. At både Heine *Yt etter evne, få etter behov* og Artur frå *Få meg på, for faen* utøver seksualiteten sin på sær s upassande måtar, men framleis er objekt i seksuelle fantasiar og faktiske utløp, understrekar det kontrære i denne tolkinga. På den eine sida er den uromantiserte kvinnelege seksualiteten som går igjen i forfattarskapen eit tydeleg feministisk trekk. Samtidig er det påfallande klisjé å la heltinnene falle for «bad boys». Dei forskjellige kvinnene og dei ulike lagnadane i romanen motset seg altså ei eintydig tolking. I tillegg er det berre Rakel av karakterane som vel den normative kjærleiken som redning, mens han som nemnt spelar ei birolle hos dei andre.

Eit anna tydeleg tema knytt til kvinnerolla i romanane er korleis Nilssen skildrar morsrolla. Frå eit gjennomført ironisk blick på morskap som fangenskap i *Få meg på, for faen* som kona til Sebjørn må gjere opprør mot, er det i *Yt etter evne, få etter behov* ei nærmare skildring av dei kjenslemessige vanskelege situasjonane i morsrolla. Dette viser seg mellom anna i spørsmål om det var rett av Lea å gi frå seg sitt eige barn, og om Gudrun likar nokon av barna sine betre enn dei andre, eller om ho framleis har eit ansvar for dei sjølv om barna no er vaksne. Ein kan til dømes sjå ei utvikling i skildringane av husmorrolla i kona til Sebjørn og Gudrun, frå ironisert over til reflektert rundt. *Yt etter evne, få etter behov* har også skildringar av gode og vonde kjensler i mor-barn relasjonen. Nilssen stiller også spørsmål rundt korleis oppsedinga påverkar barna. I forlenging av mors- og oppsedingsperspektivet utforskar Nilssen kristendommen som del av barndom og oppseding. Dette fokuset er mest tydeleg i *Yt etter evne, få etter behov*, der Nilssen tematiserer bibelforteljinga om Marta og Maria gjennom søstrene Lea og Rakel, og gir allusjonen ein kritisk funksjon. Allusjonen til forteljinga om Marta og Maria er også synleg i *Få meg på, for faen* gjennom Maria. Slik som namnesøstera frå Bibelen og Lea frå *Yt etter evne, få etter behov* tar også Maria seg tid til den gode delen. Ho er opptatt av populærkultur og sjølvframstilling gjennom medium og musikk, og høyrer som nemnt berre på songar om Mariaer og drøymmer om kjendislivet. Ein kritikk av berre å følge den «gode luten» kjem også til syne her gjennom at Maria ikkje får til nokon ting.

Eit siste trekk er at Nilssen tematiserer kvinnerolla gjennom dei kvinnelege karakterane sine gjennom å ikkje fokusere på utsjånad. Nilssen skildrar ikkje utsjånaden til karakterane sine direkte, med unntak av hos Lea, der det at ho har lagt på seg understrekar at ho er svak for alt som er godt. Det er likevel understreka at Lea ikkje føler skam for måten ho

er på, fordi ho ikkje kan «kjempe på alle frontar». Her diskuterer Nilssen sjølvsagde forventningar knytte til kvinnerolla rundt korleis kvinner er forventa å vere vakre. Også Beauvoir (2000, 215) peikar på at kvinna som temmer sin ville natur har vore den mest attråverdige, og at pynt og sminke har vore middel til å halde kvinna nede. Gjennom at Lea eksplisitt hevdar at ho ikkje bryr seg, viser det at ho likevel fornektar eit visst medvit hos henne om forventningar til kvinner gjennom vekt og utsjånad. Lea viser at ho kjenner på desse gjennom at ho legg på filter for å glatte ut huda og kvisene. I tre av karakterane er jakkene skildra. Lea leiter etter rare jakker når ho morar seg med å ikkje vere som alle forventar, Alma brukar demonstrativt jakka med røyklukt, og kona til Sebjørn stikk av med dongerijakka til dottera i protest mot alt ho gir ungane sine utan å få noko igjen. Når Lea skal ta seg saman og hjelpe Rakel med Benjamin, og når Linda forsøker å tvinge henne med i slutten av boka, brukar Lea den rare boblejakka si. Jakkemotivet blir altså synleg kvar gong nokon av karakterane skal vise eigenvilje. Som mange andre trekk ved Nilssen sine tekstar, får også jakkemotivet eit ironisk preg på grunn av det antiklimatiske i handlinga. Det blir komisk korleis karakterane er klare for kamp, berre jakka er på.

I kapittel fem har eg vist at den mest sentrale raude tråden i forfattarskapen til Nilssen handlar om å rette fokuset mot sette system i samfunnet. Gjennom skildringane av dei kvinnelege karakterane sine, undersøker Nilssen ulike patriarkalske strukturar og korleis dei kan verke inn på liva til kvinner. Ein viktig del av å bygge ei feministisk verd ifølge Ahmed (2017, 2), er å greie opp i og undersøke på nytt flokane som finst i det gamle systemet. Det er akkurat det Nilssen gjer i dei ulike skildringane av dei kvinnelege karakterane sine. Eg har vist at det subversive i forfattarskapen til Nilssen i samanheng med sjanger, form, språk og litteraturfeltet, kjem tydelegast fram i *Få meg på, for faen*. Likevel er det tydeleg at Nilssen også i *Yt etter evne, få etter behov* problematiserer patriarkalske strukturar i samfunnet og i oppfatningane av kva ei kvinne er og skal vere. Olaug Nilssen tematiserer dermed forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom å skildre mange forskjellige, og *vanlege* kvinner på ein kvardagsleg måte. Ho brukar ofte ironi og humor, gjerne kombinert med burleske og parodiske skildringar. Nilssen gir ikkje noko eintydig svar, og heller ikkje noka løysing, men stiller spørsmål ved vedtatte sanningar i samfunnet. Det viktige er likevel at skildringane *er* der, og at skildringane til Nilssen tilbyr eit alternativ til dei romantiserte og vakre gudinnene der ute.

6 Avslutning

Denne oppgåva har hatt som problemstilling og mål å vise at Olaug Nilssen tematiserer forventningar til kvinnerolla i samfunnet gjennom dei kvinnelege karakterane i *Få meg på, for faen* og *Yt etter evne, få etter behov*. Oppgåva er skriven frå eit feministisk perspektiv. Eg starta med å plassere dei to romanane som representantar for den tidlege og seine forfattarskapen til Nilssen. Eg viste til resepsjonen og fann at meldarane i stor grad la fram romanane som enkle å kjenne seg igjen i fordi Nilssen skildrar menneskelege kjensler, som til dømes eit ønske om å bli sett og forstått. På bakgrunn av dette presenterte eg tre hypotesar. Den første hypotesen var at Nilssen treffer noko allmennmenneskeleg som det er lett å kjenne seg igjen i. Den andre hypotesen var at Nilssen brukar humor for å ufarleggjere tekstar om tabu og vanskelege tema. Til slutt var den tredje hypotesen at det er store likskapar tidleg og seint i forfattarskapen fordi Nilssen skildrar vanskelege og tabu tema. Som teoretisk grunnlag nytta eg forståinga til Simone de Beauvoir av kva ei kvinne er og kva forventningar som blir stilte til henne, slik ho presenterer det i *Det annet kjønn*. Dette har lege til grunn for forståinga av kvinnerolla i oppgåva. Utgangspunktet var at eg meiner at forfattarskapen til Olaug Nilssen tilbyr kvinneskildringar som er annleise enn mange andre skildringar i norsk samtidsliteratur. Sara Ahmed har bidratt med omgrepa eigenvilje og klamme tema, i tillegg til ei forståing av korleis feministisk teori og feminisme er noko ein *gjer*. Rita Felski har gitt innsyn i korleis karakterar blir ein del av medvitnet til lesaren, og på denne måten kan ha innverknad på oppfatningar om verda.

Gjennom karakteranalysane i kapittel tre og fire undersøkte eg tre kvinnelege karakterar frå kvar roman for å finne måten dei innfrir eller motset seg forventningar til kvinnerolla i samfunnet. Dei seks forskjellige karakterane tematiserer forventningar på ulike måtar. Gjennom å bruke sitat som overskrifter på delkapitla, ville eg la Nilssen sine eigne ord oppsummere karakterane. Alma utfordrar forventningane til den reine og blyge jenta, ved å vere eigenrådig og kåt. Når dette kjem fram for bygda, er «Alma sitt personlege helvete heilt laust». Det at Maria er utan evne til å handle, tematiserer historia om henne som ein narsissistisk draum om å bli sett. Derfor er tittelen på underkapittelet: «Eg treng kjærleik, tenker Maria». Forteljinga om henne blir ironisk fordi ho vil bli sett utan å ha gjort ein innsats. Den parodiske historia om kona til Sebjørn tematiserer forventningar til kvinna gjennom å gjere narr av eit feministisk sjølvrealiseringsprosjekt som stadig blir seinka av typisk kvinnelege dilemma. Trongen hennar til å lausrive seg er spegla i tittelen: «– Og kvifor heiter eg liksom berre «kona til Sebjørn?». Rakel er på same tid sterk og sjølvstendig, men

underlagt patriarkalske strukturar. Fordi den nedarva arbeidsmoralen styrer livet hennar, er tittelen på kapittel 4.1: «[Rakel] er ein *rein* pietist, og ho veit det sjølv». Lea er lat og opptatt av den gode luten: «– Dette er feminisme i praksis, ropte Lea og gomla ‘Bestefars favorittar’» kan fint vise dette hos henne. Samtidig er Lea knust av å ikkje ha levd opp til forventningane til morsrolla. Søstrene til saman tematiserer korleis oppseding og forventningar formar ein i vaksenlivet. Gudrun tematiserer rolla som mor og bestemor i den forstand at ho er sliten, og lurar på når ho er ferdig med å ha ansvaret for dei tre døtrene. Tittelen på kapittel 4.3 speglar dette: «Vi er slitne». Alle tre karakterane i *Yt etter evne, få etter behov* tematiserer også morsrolla og forventningar til henne. Karakterane tematiserte også klamme tema, spesielt knytt til seksualitet og morskap.

Det at karakterane tematiserer samfunnsaktuelle og nære tema, gjer det også mogleg for lesaren å kjenne seg att i romanane. Dette vart tydeleg gjennom å bruke Felski (2019) sine omgrep for identifikasjon. Ei nærlesing av to romanar kan ikkje seie noko om korleis kvar enkelt lesar kjenner seg igjen i romanane, og dette er ein veikskap med oppgåva. Likevel var omgrepa eigna til å undersøke korleis teksten la opp til at lesaren kunne kjenne seg igjen. *Få meg på, for faen* var meir fleirtydig, mens det i *Yt etter evne, få etter behov* var meir eintydig kven ein skulle ta parti med. Funna frå desse analysane støtta opp under ei feministisk lesing av romanane, fordi teksten la opp til at lesaren skulle stille seg på linje med dei karakterane som viste mest eigenvilje, Alma og Rakel. Både Alma og Rakel objektiviserer menn og vil, med ei praktisk innstilling, dekke behova sine. At dei er aktive og handlande, er typiske feministiske trekk som står til eigenviljen dei viser. Denne feministiske tendensen er likevel ikkje eintydig, fordi dei fell for upassande «bad boys» som viser problematiske haldningar til kjønn og seksualitet, som når Rakel finn ei slags redning i Heine. Karakterane til Nilssen yter motstand, også mot å bli plassert i ein feministisk boks. Historia om kona til Sebjørn gjer til og med narr av den feministiske frigjeringa som så ofte har vore skildra i litteraturen. Tekstane til Nilssen yter altså motstand mot etablerte førestillingar om kva ei kvinne er, og kva feminisme er, gjennom å skildre ulike kvinner og ulike lagnader som ikkje vil la seg definere. På denne måten er alle karakterane til Nilssen likevel eigenrådige.

Denne oppgåva bidrar til forskingsfeltet med ei undersøking av dei kvinnelege karakterane si tyding for den feministiske tonen i forfattarskapen til Olaug Nilssen. Eg viser med utgangspunkt i to romanar at forskjellige og eigenvillige kvinneskildringar er gjennomgåande i forfattarskapen. Dette er ein del av ein systemkritikk som i tillegg til å handle om kjønn, også handlar om det litterære feltet, det moderne samfunnet og velferdsstaten. Dermed kan oppgåva bidra til å kartlegge ei utvikling av kvinneroller i norsk

samtidslitteratur. Vidare forskning kan medverke til å forstå korleis Olaug Nilssen sin forfattarskap står i forhold til andre samtidsforfattarar. Ei vidareutvikling av denne oppgåva ville også vore å samanlikne nokre av karakterane til Nilssen med karakterar frå forfattarskapane til andre som skriv kvinneskildringar som utfordrar, som til dømes Trude Marstein, Vigdis Hjorth eller Brit Bildøen. Ei samanlikning av deira kvinneskildringar mot Nilssen sine, kan kaste lys over kor vidt kvinneskildringane faktisk er så ulike som eg har hevda.

Denne oppgåva er berre éi mogleg vinkling på forfattarskapen til Olaug Nilssen. Kjønnsperspektivet kunne med fordel vore brukt på fleire sider av forfattarskapen. Det kunne mellom anna vore interessant å gjere ein større studie som trekker inn fleire verk av Nilssen for å sjå om tendensen er like gjennomgåande som eg hevdar. Særleg dramaet *Ikkje tenk på det* frå 2019 tematiserer kjønnsroller og strukturar i bokbransjen. Ei undersøking av til dømes det kunne derfor også ha sagt mykje om utviklinga i kvinneskildringane i forfattarskapen hennar. Ei lesing av mennene i forfattarskapen til Nilssen hadde også vore interessant, da dei ofte er skildra som tafatte eller med dårleg forståing for seksuelle grenser. I forlenging av dette kunne også familien som institusjon vore ei spennande vinkling i begge romanane, spesielt i *Yt etter evne, få etter behov* der familie-, ekteskaps- og søsterrelasjonane alle er kompliserte og spennande. Ei moderskapslesing av *Yt etter evne, få etter behov* kan også sette lys på kvinneskildringane til Nilssen. Dei ulike mødrene som Gudrun, Lea, Linda og også Rakel til ei viss grad er, legg opp til ei spennande undersøking av morsrolla. At romanen handlar om to generasjonar, ein son som legg føringar på livet til kvinnene, samt korleis romanen tematiserer jomfru Maria-motivet og dei faderlege mennene, legg til rette for eit psykoanalytisk blick på romanen.

Viss Felski (2008) har rett når ho meiner at litteraturen kan påverke samfunnet gjennom lesaren, så er det ikkje utelukka at kvinneskildringane til Nilssen har ein innverknad på ulike oppfatningar av kvinnerolla. Ahmed (2017, 6) peikar på at ein stor del av jobben med å leve som feminist er å overtale andre om at samfunnet framleis ikkje er likestilt, og at kvinner framleis lever i eit undertrykkande system. Nilssen eksponerer og skildrar tabu og vanskelege kjensler og situasjonar, godt pakka inn i humor for å gjere det lett å fordøye. Som ein av meldarane peika på, tvingar ikkje Nilssen lesaren til å ta stilling (Bredesen 2005). Dette syner ei styrke i evna Nilssen har til å løfte problem og rette søkelyset mot dei. Berre det at Nilssen skriv om desse kvinnene, er ein motstand mot førestillingane om kva ei kvinne skal vere. Ingen av dei kvinnelege karakterane har heilstøypte identitetar. Nettopp at dei ikkje får til å vere kvinnelege, rettskafne, ærlege nok, ikkje ha dei rette meiningane, eller å ha dei av og

til, alle desse tinga bygger under lesinga av dei kvinnelege karakterane som del av eit feministisk prosjekt. Dei er alle bilde på noko anna enn det umenneskelege idealet av den guddommelege kvinna som Beauvoir skildra. Dei kvinnelege karakterane til Nilssen vil ikkje la seg definere, og på oppmoding om å bli det, svarar dei «– Ikkje faen! eller: Din pikk.»

Litteratur

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press.
- . 2021. «Bio: Sara Ahmed». Hjemmeside. *Sara Ahmed* (blogg). 2021.
<https://www.saranahmed.com>.
- Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- . 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Askelund, Jan. 2020. «Autisten og familiekollapsen». Stavanger Aftenblad.
<https://www.aftenbladet.no/kultur/i/eKKyKO/autisten-og-familiekollapsen>.
- Aubert, Marie. 2005. «Nyp og neper». *Dagsavisen*, 30. november 2005.
- Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*. Omsett av Bente Christensen. Oslo: Pax Forlag.
- Borge, Torunn. 2005. «En gave til alle kvinnesker». *Klassekampen*, 4. november 2005.
- Bredesen, Kim. 2005. «Hverdagskomikk med sår undertone». *Fædrelandsvennen*, 29. desember 2005.
- Djuve, Maya Troberg. 2021. «Vittigvond roman». *Dagbladet*, 11. oktober 2021.
<https://www.dagbladet.no/kultur/vittigvond-familieroman/72930489>.
- Eidslott, Iselin. 2008. «Kjønn i skrift: en analyse av romanene Få meg på, for faen og Vi har så korte armar av Olaug Nilssen». Masteroppgåve, Stavanger: Universitetet i Stavanger. <https://uis.brage.unit.no/uis-xmlui/handle/11250/185352>.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- . 2008. *Uses of literature*. Blackwell manifestos. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub.
- . 2019. «Identifying with Characters». I *Character: Three Inquiries in Literary Studies*, 77–126. Trios. Chicago: The University of Chicago Press.
- Furuset, Sissel. 2010. «Kraftsentrum (2005-2009) og litteraturkritikkens teater.» I *Kritiske portretter: litterære tidsskrifter etter 1880*, redigert av Sissel Furuset, Jahn Thon, og Eirik Vassenden, 261–82. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- . 2015. «Naivisme som kritisk strategi: Olaug Nilssen». I *Forfatteren som kritiker*, 187–212. Oslo: Novus forlag.
- Førde, Kristin Engh. 2019. «Bokanmeldelse: Sara Ahmed – Living a Feminist Life». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 43 (2): 128–31.
- Gabrielsen, Bjørn. 2020. «Bokanmeldelse: Olaug Nilssens kirurgiske observasjoner». *Dagens*

- Næringsliv*, 10. oktober 2020.
<https://www.dn.no/magasinet/boker/anmeldelser/anmeldt/skjønnlitteratur/bokanmeldelse-olaug-nilssens-kirurgiske-observasjoner/2-1-887108>.
- Giæver, Anders. 2011. «Pris til norsk kåtskapsfilm i New York i natt». *VG*, 30. april 2011.
<https://www.vg.no/rampelys/film/i/jRQgw/pris-til-norsk-kaatskapsfilm-i-new-york-i-natt>.
- Hamm, Christine. 2012. «Gudinner med jobb og barn? Alenemødres seksualitet i norske samtidsromaner». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 36 (1): 32–46.
- Helgesen, Petra Jonsdatter. 2007. «Den relevante hjernen - Litterær kompetanse i et kognitivt perspektiv». Masteroppgåve, Universitetet i Bergen. https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/2311/Masterthesis_Helgesen.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Hidle, Mie. 2005. «Olaug Nilssen strikes again». *Stavanger Aftenblad*, 4. november 2005.
- Hjeltnes, Guri. 2020. «Når familien smadres. Bokanmeldelse: Olaug Nilssen: ‘Yt etter evne, få etter behov’». *VG.no*. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/rgAM4R/naar-familien-smadres-bokanmeldelse-olaug-nilssen-yt-etter-evne-faa-etter-behov>.
- Høgås, Tore. 2005. «Kåthet uten glede». *Nordlys*, 28. november 2005.
- Haagensen, Olaf. 2020. «← Jeg føler at jeg har skitnet meg til, og at det var en nødvendig tilskitning». *Morgenbladet*, 8. oktober 2020.
<https://www.morgenbladet.no/boker/2020/10/08/jeg-foler-at-jeg-har-skitnet-meg-til-og-at-det-var-en-nodvendig-tilskitning/>.
- Krøger, Cathrine. 2005. «Skikkelig kåt». *Dagbladet*, 29. oktober 2005.
<https://www.dagbladet.no/kultur/skikkelig-kat/66148160>.
- Lie, Åsne Bruvik. 2010. «Tradisjonen tru – eller trua tradisjon? To nynorske samtidsromanar i litterær og kulturell tradisjonssamanheng.» Masteroppgåve, Universitetet i Bergen.
<https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/5797/69634010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Løvlie, Anders Sundnes. 2005. «Lenge leve puberteten!» *Dagsavisen*, 26. oktober 2005.
- Marx, Karl. 1875. «Kritikk av Gotha-programmet». I *Karl Marx: Verker i utvalg, bind 4, Politiske skrifter*, redigert av Jon Elster og Einhart Lorenz.
- Nilssen, Olaug. 2005a. *Få meg på, for faen: roman*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- . 2005b. *Hybrideleg sjølvgransking: essay*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- . 2020. *Yt etter evne, få etter behov*. Det Norske Samlaget.
- . utan dato. «Om bøkene». Heimeside. *Olaug Nilssen* (blogg). utan dato.

- <http://www.skoddeheim.no/om-bokene/>.
- Norheim, Marta. 2020. «Sylskarpt familieportrett». NRK.no.
https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-_yt-etter-evne_-fa-etter-behov_-av-olaug-nilssen-1.15197649.
- Nussbaum, Martha C. 2016. «Den narrative forestillingsevne». I *Litteraturens etikk. Følelser og fortellinger*, redigert av Irene Engelstad, omsett av Agnete Øye, 25–57. Pax.
- Nymoene, Mari. 2005. «Morsom bok om kriser». *Adresseavisen*, 1. november 2005.
- Paulson, Sarah J., og Anne Gjelsvik. 2009. «Making Literature Televisual: Olaug Nilssen's 'Get Me on the Air, Goddammit' (2005)». *Word & Image* 25 (3): 317–33.
<https://doi.org/10.1080/02666280802631118>.
- Prinos, Anne Merethe K. 2020. «En roman full av plagsomme spørsmål». *Aftenposten*, 10. oktober 2020.
- Riopelle, Frode Johansen. 2020. «I familiens lune villrede». *Morgenbladet*, 9. oktober 2020.
<https://www.morgenbladet.no/boker/anmeldelser/2020/10/09/i-familiens-lune-villrede/>.
- Samlaget. 2021. «Olaug Nilssen». *Forfatterside, Olaug Nilssen* (blogg). 2021.
<https://samlaget.no/collections/olaug-nilssen>.
- Schäffer, Anne. 2005. «Krafttekst fra Skuggeheimen». *Bergens Tidende*, 3. november 2005.
- Skårderud, Finn. 2001. «Tapte ansikter». I *Skam. perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, redigert av Trygve Wyller, 37–52. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Stava Sandve, Gerd Elin. 2021. «Stødig som fjell». *Dagsavisen*, 21. oktober 2021.
<https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/2020/10/21/bokanmeldelse-olaug-nilssens-yt-etter-evne-fa-etter-behov-er-stodig-som-fjell/>.
- Stoltenberg, Jens. 2013. «Statsministerens nyttårstale 2013». Politisk tale, Regjeringen.no, januar 1. <https://www.regjeringen.no/no/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/smk/taler-og-artikler/2013/statsministerens-nyttarstale-2013/id710868/>.
- Sørensen, Sigmund. 2005. «En sjelden plante». *Aftenposten*, 23. oktober 2005.
- Torp, Ole. 2017. «Torp: Olaug Nilssen». *Torp*. NRK.no: NRK.
<https://tv.nrk.no/serie/torp/2017/NNFA52120617/avspiller>.
- Vestmo, Birger. 2012. «Overraskende Amanda-vinner». NRK.no. 17. august 2012.
<https://p3.no/filmpolitiet/2012/08/overraskende-amanda-vinner/>.
- Wyller, Trygve. 2016. «9 Alternativ (og postkolonial) motstand: Gunvor Hofmo og Yahya Hassan lest med utgangspunkt i Sara Ahmed». I *Skandinaviske fortellinger om skyld*

og privilegier i en globaliseringstid, redigert av Elisabeth Oxfeldt, 1. utg.
Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215028095-2016-09>.