

Ingrid Holmli Brøske

Ungdomslitteratur?

En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom.

Masteravhandling i nordisk litteratur
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultetet
Norges teknisk- naturvitenskapelige universitet
Våren 2012

Forord

Jeg har alltid tenkt at forord på master er litt flaut; hvor slitsomt og vanskelig kan det være å skrive en master? Nå vet jeg bedre, og det er veldig mange som fortjener en stor takk for hjelp og støtte det siste halvåret.

Tusen takk til min supre veileder John Brumo, som ga meg nye ideer og pushet meg videre når jeg egentlig bare ville gi opp. Og jeg ville gi opp mange ganger...

Til mamma og pappa, som betyr mer enn jeg noen gang kan få sagt. Dere har støttet meg når jeg ikke har fortjent det, trodd på meg når ingen andre har gjort det, og hjulpet til med alt når jeg har trengt det som mest. Takk for at dere er verdens beste bestemor og beste-bestefar for Jørgen. Pappa, du forstår nok referansene til Bruce Springsteen selv om du ikke forstår resten av oppgaven.

Til min utrolig spreke, snille, fantastiske farmor, som alltid har støttet meg på alle måter. Til morsomme, flotte og spreke bestemor, som har vist meg hvor viktig litteratur er. Til farfar og bestefar, de fineste menneskene jeg noen gang har møtt, og som begge ga de beste klemmene.

Til Sigrid og Jan, verdens beste fammo og faffa, som alltid stiller opp.

Tusen takk til Tina for motiverende ord og hjelp i innspurten, jeg hadde aldri klart dette uten deg! Til Marie og Eirik, takk for fine pauser og hjelp i innspurten. Til fantastiske Ida, som har vist meg hva sterk betyr.

Takk til alle mine kolleger ved Trondheim Folkebibliotek, avdeling for barn og unge, for tips, innspill og motiverende ord.

Kjære Lars, verdens beste kjæreste og pappa. Takk for all hjelp og støtte, for at du holder ut når jeg er sliten og sur, og for at du er den du er. Jeg er veldig, veldig glad i deg!

Til verdens herligste Jørgen, som betyr alt, og som gjør at jeg kommer meg opp klokken 06 om jeg vil det eller ikke. Du er verdens beste, og mamma er veldig, veldig glad i deg!

Ingrid Holmli Bröske

Trondheim, 01.05.2012.

1.0 Innledning	1
2.0 Begrepsavklaring og teori.....	5
2.1 Modernitet og senmodernitet.....	6
2.2 Avgrensninger mot barnelitteraturen.....	10
2.3 Avgrensninger mot all-alder-litteratur.....	11
2.4 Ungdomslitteratur som begrep	13
2.5 Ungdomslitteratur; en historisk kontekst.....	16
2.6 Barbara Wall og <i>The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction</i>	19
2.7 Wolfgang Iser og tekstens ubestemthet.....	20
3.0 Bjørn Sortland; <i>Alle har eit sultent hjerte</i> (2008)	25
3.1 Om Bjørn Sortland	26
3.2 <i>Alle har eit sultent hjerte</i> (2008)	26
3.3 Tematiske perspektiver.....	28
3.4 Intertekstualitet og dialog	32
3.5 På vei. Reisen som identitetsbygger.....	36
3.6 Tekstens tolkningsrom	39
3.7 Den innskrevne leseren; er dette en ungdomsroman?	43
4.0 Linn T. Sunne; <i>Happy</i> (2007).....	47
4.1 Om Linn T. Sunne	47
4.2 <i>Happy</i> (2007).....	47
4.3 Tematiske perspektiver.....	48
4.4 Tekstens tolkningsrom	53
4.5 Den innskrevne leseren; er dette en ungdomsroman?	57
5.0 Drøfting og avslutning	61
Litteraturliste.....	67
Vedlegg.....	71
Sammendrag	79

1.0 Innledning

Hva er ungdomslitteratur? En vanlig forståelse er at ungdomslitteratur er litteratur for ungdom. Dette er ikke et galt svar, men problemet er at vi med dette må avklare et nytt spørsmål; hva er ungdom? Hvis vi stiller det samme spørsmålet om barne- og voksenlitteratur vil vi nok få lignende svar. Barnelitteratur er litteratur for barn, mens voksenlitteratur er litteratur for voksne. Disse spørsmålene og svarene er upresise og ikke alltid like nyttige når vi skal definere litteratur beregnet på ulike aldersgrupper. For hva er egentlig barn? Og når går barn over i kategorien voksen? Når vi i tillegg inkluderer begrepet *ungdom* får vi enda flere grenser å forholde oss til. Er det tilstrekkelig å si at ungdom er en overgangsperiode mellom barn og voksen, og kan vi bruke alder som et skille mellom de ulike periodene? En avklaring av skillene mellom barne- ungdoms- og voksenlitteraturen, samt en drøfting av hva som ligger i de ulike begrepene, vil være nødvendig når vi skal diskutere litteratur for de ulike aldersgruppene.

Mens barnelitteraturen som en litterær gruppe inneholder pekebøker, bildebøker, lettlestbøker, romaner og faglitteratur tilpasset barn, er det få slike distinksjoner innenfor ungdomslitteraturen. Ofte brukes begrepet barnelitteratur om både barne- og ungdomslitteraturen. Litteratur for barn og unge er også en samlebetegnelse som blir brukt, og dette blir svært upresist når vi her omtaler en gruppe som er i alderen 0-18 år, med store individuelle forskjeller. Det er heller ikke uvanlig at barne- og ungdomslitteraturen får mindre omtale i media i sammenlignet med litteratur for voksne, den blir sjeldnere vurdert til store litterære priser, og mange ser nok også på den som litteratur av lavere kvalitet sammenlignet med voksenlitteraturen. I et debattinnlegg i Dagbladet spør redaktør i Samlaget, Ragnfrid Trohaug og redaktør i Gyldendal, Nina Méd, hvorfor ikke flere barnelitterære forfattere blir vurdert til store litterære priser som Sultprisen, Gyldedalprisen og Aschehoug-prisen. Sistnevnte er en ærespris på 100.000 kroner, og er delt ut hvert år siden 1973 (Torhaug og Méd, 2011). Bjørn Sortland, som har skrevet en av de to romanene jeg skal undersøke i denne oppgaven, mottok nettopp Aschehoug-prisen i 2011, og ble dermed den fjerde barne- og ungdomslitterære forfatteren som har mottatt denne prisen. Bjørn Ingvaldsen og Hilde Hagerup, henholdsvis leder og nestleder i Norske Barne- og Ungdomsbokforfattere, skriver i en kronikk at de mistenker at forfattere av barne- og ungdomslitteratur ikke engang blir vurdert til Nordisk Råds Litteraturpris. De fremhever at nordisk barne- og ungdomslitteratur står sterkt i resten av verden, og at kulturministeren bør ta initiativet til en tilsvarende pris med fokus på barne- og ungdomslitteratur (Ingvaldsen og Hagerup, 2011).

Samtidig ser vi en stor endring når det gjelder barn og unges lesevaner. Statistisk

Sentralbyrå har undersøkt lesevaner i aldersgruppen 9-24 år fra 1991 til 1999, og undersøkelsen viser en nedgang både i hvor mye barn og ungdom leser, og også i antallet unge som faktisk leser. Dette gjelder både for jenter og gutter, og det er også en nedgang i lesning av trykte medier, samt en økning i tid brukt foran fjernsynet (Sandøy og Vannebro, 2000). Utlån på bibliotek kan gi en pekepinn på barn og unges lesevaner. En undersøkelse av utlån ved utvalgte folkebibliotek viser at ungdom oftest låner voksenlitteratur når de låner bøker på folkebiblioteket. Undersøkelsen viser at de fleste som låner ungdomsbøkene ved folkebibliotekene, er barn under tolv år. Ungdomsbøkene lånes minst av ungdom mellom 13 og 17 år, den aldersgruppen de faktisk er beregnet på (Tveit 2006:40; Ommundsen, 2010:14). Unge lesere velger altså i mindre grad det som er utgitt som ungdomslitteratur, og ungdomsbøkene ser ut til å foretrekkes av lånere som enten er yngre eller eldre enn målgruppen. Jentene i tenårene låner mye mer enn guttene, og da særlig av skjønnlitteratur. Det ser også ut til at gutters andel av faglitteraturbruk er større enn andel skjønnlitteratur. Låneatferden tilsier derfor at en egen ungdomsavdeling med bare ungdomslitteratur blir for snever (Tveit, 2006:40-41). I undersøkelsen hos Tveit ser vi den samme tendensen som ble vist i undersøkelsen gjort av Statistisk Sentralbyrå; ungdom låner færre bøker og de leser mindre, samtidig som bruken av andre medier øker. Et viktig og interessant poeng det er verdt å understreke er at ungdom ofte låner bøker som *ikke* er innenfor kategorien ungdomslitteratur. Dette illustrerer en problematisk side ved å kategorisere bøker etter ulike aldersgrupper, og kanskje særlig når det gjelder ungdomslitteratur.

Jeg vil i denne oppgaven undersøke begrepet ungdomslitteratur, og forsøke å komme nærmere en definisjon på begrepet, samt hva som karakteriserer samtidens ungdomslitteratur som en egen litterær gruppe eller sjanger. Hva er det som skiller ungdomslitteraturen fra litteratur for barn og voksne? Min problemstilling er følgende;

Hva kjennetegner samtidens ungdomslitteratur? En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom.

Hypotesen jeg vil arbeide ut i fra, er at ungdomslitteratur ikke kan defineres som nettopp dette kun fordi det er litteratur med ungdom som målgruppe; undersøkelser viser at ungdom ofte leser litteratur som befinner seg utenfor denne kategorien, og at de i mindre grad velger det som er betegnet som ungdomslitteratur. Når bibliotek, forlag og bokklubber bruker kategorien ungdomslitteratur er det grunn til å tro at det finnes fellestrekk i litteraturen som plasseres i denne kategorien. Er fellestrekene basert på det tematiske innholdet? Kan vi si at en roman er en ungdomsroman fordi den tematiserer problemer knyttet til det å bli voksen, eller

konflikter i vennskap eller familie? Dette er nok ikke tilstrekkelig, da de samme temaene også kan bli tatt opp i litteratur for barn og voksne. Aktuell forskning på feltet barne- og ungdomslitteratur, samt en historisk utvikling innenfor ungdomslitteraturen, vil vise at det eksisterer tematiske tendenser i samtidens ungdomslitteratur. Lignende tendenser kan også observeres i barne- og voksenlitteraturen, og dette kan bety at ungdomslitteraturen har andre fellestrekk i tillegg til det tematiske. Jeg vil derfor undersøke om tolkningsrom og hvilken leser teksten henvender seg til kan bidra med en forklaring på hva det er som gjør ungdomslitteratur til nettopp litteratur for ungdom. Her er det viktig å presisere at jeg i denne oppgaven vil undersøke to romaner for ungdom. Dette er ikke et tilstrekkelig grunnlag å basere konklusjoner på, men sammen med relevant forskning vil det være mulig å peke på viktige tendenser.

Mange vil hevde at begrepene barne- og ungdomslitteratur er kommersielle inndelinger skapt av bokbransjen. Dette gjelder kanskje særlig for ungdomslitteraturen, som er mindre etablert som begrep i forhold til barnelitteraturen, og der grensene mot voksenlitteraturen kan være vage. Ofte kan forlag overlate valget om aldersbestemmelse til forfatteren, som selv må bestemme om dette er ungdoms- eller voksenlitteratur. Harald Roseløv-Eeg fikk valget om hvorvidt *Yatzy* (2004) skulle publiseres som ungdoms- eller voksenroman. Forfatteren skrev flere versjoner av romanen, men ønsket selv at det skulle være en ungdomsroman (Ommundsen, 2010:69). Åse Marie Ommundsen skrev i 2010 en avhandling som behandlet litterære grenseoverskridelser, der hun drøfter hvordan grensene mellom litteratur for barn, ungdom og voksne er i ferd med å viskes ut. Dette henger også sammen med en utvikling i samfunnet, der begrepet barndom er i endring (Ommundsen, 2010:47). Ungdomslitteratur er en litteratur i grenseland, slik ungdomstiden som en egen periode er i grenseland (Ommundsen, 2010:141). Denne oppgaven vil vise at ungdomslitteraturens fremvekst er knyttet til fremveksten av ungdom som en egen livsfase. Hva skjer da med ungdom som en egen livsfase når barndommen er i endring? I denne oppgaven vil jeg drøfte ungdomslitteraturens egenart i samtiden; er ungdomslitteratur fremdeles et dekkende begrep for litteratur for ungdom?

2.0 Begrepsavklaring og teori

Målet med denne oppgaven er å komme nærmere et svar på hva som karakteriserer samtidens ungdomslitteratur. Å definere ungdomslitteratur, i likhet med barnelitteratur og voksenlitteratur er komplisert, og det er vanskelig å sette opp klare "sjangertrekk". Dette henger også sammen med at kategoriene barn, ungdom og voksen i seg selv er vanskelig å gi klare definisjoner på. Tematisk kan vi finne fellestrekk i både barne-, ungdoms- og voksenlitteraturen. Det er med andre ord ikke slik at tema alene kan avgjøre om litteratur er for barn, voksne eller ungdom. Både en bildebok for de minste og en kompleks roman for voksne kan tematisere identitet, døden, kjærlighet eller familieliv. Så hvordan skal vi da kunne avgjøre hva som er litteratur for barn og hva som er litteratur for voksne? I dette teorikapitlet vil jeg skissere aktuell teori innenfor feltet barne- og ungdomslitteratur som kan belyse dette spørsmålet. Både tidligere forskning, historisk utvikling og begrep knyttet til bruk av metode vil her bli skissert. I min undersøkelse av to romaner for ungdom vil jeg trekke inn teori og sentrale metodiske begrep.

Barne- og ungdomslitteraturen sin status og posisjon er omdiskutert, og det er også ulike meninger knyttet til hvor nyttige disse begrepene er. Er disse egne litterære sjangre eller er det kun en kommersiell betegnelse? Og har barne- og ungdomslitteraturen den samme litterære kvaliteten som voksenlitteraturen? Grensene mellom de ulike aldersbetegnelse er flytende, og når all-alder-litteratur også blir en del av debatten blir skillene enda mindre tydelige. Når jeg definerer ungdomslitteratur vil jeg først avgrense den mot barnelitteraturen, gjennom en skissering av barnelitteratur som begrep. Innenfor barne- og ungdomslitteraturen som helhet er det barnelitteraturen som har fått størst oppmerksomhet, også innenfor forskningen. Det er også nødvendig med en avgrensning mot all-alder-litteraturen, og en drøfting av all-alder-litteratur som begrep. Jeg vil også gi en kort skissering av begrepene postmodernisme, modernitet og senmodernitet, siden dette er gjennomgående begreper som blir brukt til å beskrive samtiden og samtidslitteraturen. At litteraturen blir påvirket av endringer i samfunnet er en velkjent sammenheng. Denne teoridelen vil trekke frem flere teoretikere som hevder at grensene mellom barn og voksen er i endring, og i ytterste konsekvens i ferd med å viskes ut. En tilsvarende bevegelse er også til stede i barne- ungdoms- og voksenlitteraturen. Begreper som modernitet og det senmoderne samfunn kan belyse hvordan og hvorfor disse grensene er i endring.

Barbara Wall sin bok *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*

(1991) bidrar med relevante begreper i den metodiske delen av oppgaven, der to samtidsromaner for ungdom blir undersøkt. Wall presenterer her hvordan ulike adressater, det vil si en innskrevet leser eller hvem teksten henvender seg til, kan avgjøre om en bok er barne-, ungdoms-, voksen-, eller all-alder-litteratur. Denne teorien bidrar med begrep som gjør det mulig å avgrense litteratur etter aldersnivå, basert på hvilken leser som er innskrevet i teksten.

Wolfgang Iser sin bok *The Act of Reading* (1991) samt artikkelen "Tekstens appelstruktur" (1975) drøfter litterære teksters innskrevne leser, leseprosesser og litterære teksters tolkningsrom. Iser sin litteraturteoretiske forståelse bidrar med begrep som jeg vil bruke når jeg undersøker tolkningsrommet i romanene *Happy* (Sunne, 2007) og *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008). I "Tekstens appelstruktur" (1975) redegjør Iser for hvordan litterære tekster frembringer tomme plasser som leseren selv må fylle, og at dette skaper en ubestemthet i teksten. Iser sin litteraturteoretiske forståelse om litterære teksters ubestemthet og Barbara Wall sin teori om teksters ulike innskrevne leserhenvendelser legger grunnlaget for min hypotese om at teksters ubestemthet og innskrevet leser kan belyse hvorvidt en tekst er barne- ungdoms eller voksenlitteratur.

2.1 Modernitet og senmodernitet

Samfunnsendringer påvirker også litteratur og annen kunst, og i litteraturen kan disse endringene påvirke både formen og det tematiske innholdet. Denne oppgaven vil vise at tematikken i ungdomslitteratur er sterkt påvirket av endringer i samfunnet. Jeg vil senere i dette kapitlet gi en historisk fremstilling av fremveksten og utviklingen av ungdomslitteraturen som illustrerer dette. Begrepene *postmodernisme*, *modernitet* og det *senmoderne samfunn* er gjennomgående begreper i forskning på samtidens litteratur. Jeg vil her skissere disse begrepene, og vise hvordan de er relevante for ungdomslitteraturen.

Begrepene modernitet og det senmoderne samfunn blir brukt for å beskrive det nåtidige samfunn. Postmodernisme beskriver trekk ved kulturen og litteraturen, og kan defineres på følgende måte;

1. Betegnelse på kulturtilstanden i senmoderne vestlige samfunn, ofte betegnet som "det postmoderne"(...).
2. Stilretning innen arkitektur, kunst og litteratur(...). Mens den modernistiske litteraturen ofte handler om mulighetene for å oppnå (sikker) erkjennelse, utspiller den postmoderne litteraturen seg oftere som en lek med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner. Viktige stikkord her er ironi, parodi og illusjonsbrudd (Refsum, 1999a:198-199).

Steinar Bjørk Larsen drøfter sammenhengen mellom modernitet og ungdomslitteratur i sin

artikkel "Ungdomslitteratur og modernitet" (Larsen, 1994). Han forstår moderniteten som den endringsprosessen samfunnet og kulturen har gjennomgått de siste hundreår, og dette gjelder særlig den radikale forandringsprosessen som ungdommen har vært underkastet de senere år (Larsen, 1994:32).

Åse Marie Ommundsen sin avhandling *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (2010) tar for seg litterære grenseoverskridelser i norsk samtidslitteratur, med et særlig fokus på barne- og ungdomslitteraturen. I avhandlingen trekker hun frem at en sentral tendens ved den senmoderne barne- og ungdomslitteraturen er at grensene mellom litteratur skrevet for barn, ungdom og voksne er i ferd med å viskes ut. Barnelitteraturen blir inspirert av voksenlitteraturen, og voksenlitteraturen blir inspirert av barnelitteraturen (Ommundsen, 2010:11). Klare kriterier for hva som er hva innenfor litteraturen blir vanskelig å opprettholde, og måten litteraturen blir definert på i markedet gjennom distribusjon blir de grensene det er lettest å forholde seg til. "Spørsmålet om hva som skjer i barnelitteraturen, henger sammen med spørsmålet om hva som skjer med barndommen" (Ommundsen, 2010:47). Ommundsen trekker altså en sammenheng mellom en utvikling i samfunnet, der barndommen som begrep endres, og en utvikling i barnelitteraturen, der det foregår en grenseutvisking mellom barne- og voksenlitteraturen.

Ommundsen er ikke den eneste teoretikeren som påpeker en endring i barndommen som begrep. Medieforskeren og kulturkritikeren Neil Postman hevder i sin bok *Den tapte barndommen* (1982) at barndommen er i ferd med å forsvinne. "Hvor man enn retter blikket, kan man se at voksnes og barns oppførsel, språk, holdninger og lyster- til og med det fysiske utseendet- glir mer og mer over i hverandre" (Postman, 1982:14). Denne gjensidige påvirkningen påpekte også Ommundsen, der barnelitteraturen blir påvirket av voksenlitteraturen og motsatt (Ommundsen, 2010:11). I *Den tapte barndommen* (1982) gir Postman en fremstilling av hva som var årsaken til at vi fikk en "barndom" i utgangspunktet, og hva som fører til at barndommen forsvinner. På begge sider finner vi teknologien som en sentral forklaring. Postman hevder at boktrykkerkunsten var en viktig årsak til at vi fikk en barndom, eller begrepet barndom. For at det skal kunne oppstå en forestilling om en barndom, må det skje en forandring i de voksnes verden. Denne forandringen må frembringe en ny definisjon av det å være voksen. Boktrykkerkunsten som oppsto i det femtende århundre skapte ifølge Postman en ny symbolverden som igjen krevde en ny forestilling av det å være voksen, og dette ble en forestilling som per definisjon utelukket barn. Når barn ikke lengre var en del av de voksnes verden måtte det da finnes en ny verden for barna, som ble til det vi

kjenner som betegnelsen barndom (Postman, 1982:31). Boktrykkerkunsten skapte et skille mellom barn og voksne; en fullt lesekyndig voksen hadde tilgang til alle bøker og alle kilder til informasjon. Det hadde derimot ikke barn, og det var nettopp derfor de var barn, og dermed måtte gå på skole (Postman, 1982:92-93). Perioden mellom 1850 og 1950 representerer barndommens høydepunkt. Barn ble klassifisert som grunnleggende forskjellig fra voksne gjennom lover, de fikk egne klesdrakter, egen litteratur og skolegang. Stereotypene for den moderne familie blir også utformet på denne tiden (Postman, 1982:83). Postman tar hovedsakelig for seg barndommens utvikling i USA, men det er rimelig å tro at dette også kan overføres til andre vestlige land. Mens boktrykkerkunsten var teknologien som skapte det vi kjenner som barndom, er det ifølge Postman en annen form for teknologi som gjør at barndommen forsvinner; fjernsynet. Med fjernsynet bryter selve grunnvollen for et informasjonshierarki sammen, hevder han (Postman, 1982:95). Fjernsynet gjør at det ikke lengre er et skille mellom kategoriene *barn* og *voksen*. Fjernsynet er like lett tilgjengelig for alle: det kreves ingen opplæring for å forstå formen, det stiller ikke noen kompliserte krav til tanke eller oppførsel, og det skiller ikke mellom publikum (Postman, 1982:97). Denne utviklingen gjør at vi får det Postman kaller "voksenbarn"; barn får tilgang til de samme inntrykkene og den samme informasjonen som voksne får, og de får det på samme tid. "Når den symbolske arena hvor menneskelig vekst finner sted, forandrer seg i form og innhold og i særdeleshet forandrer seg i en retning som ikke krever skille mellom barns og voksnes følsomhet, må uvegerlig de to stadiene i livet gli over i hverandre" (Postman, 1982:119). Nå skal det sies at Postman skrev *Den tapte barndom* i 1982, og mye forskning er gjort på nye medier siden da. Dette er likevel interessante synpunkter å ta med seg i en teoretisk fremstilling om hva som skjer med barndommen i moderne tid. Ommundsen (2010) hevder at grensene mellom barne- ungdoms- og voksenlitteratur i økende grad er i ferd med å viskes ut. Dette kan vi se i sammenheng med Postman (1982) sin fremstilling av at barndommen er i ferd med å forsvinne, eller kanskje mer presist gli over i begrepet "voksen". Ommundsen hevder også at grenseutviskingen i den senmoderne barnelitteraturen viser seg i to bevegelser; både en alvorliggjøring eller voksengjøring av barndommen, men også en barnliggjøring av voksentilstanden (Ommundsen, 2010:47). Hvis det er slik at barndommen både som begrep og i det virkelige liv er i ferd med å smelte sammen med voksenlivet, er dette en medvirkende forklaring på at også grensene mellom barne-, ungdoms- og voksenlitteraturen er uklare.

Sosiologen Anthony Giddens bruker begrepet *høymodernitet* eller *senmodernitet* om den nåtidige verden. Et særlig trekk ved moderniteten er en stadig sterkere forbindelse mellom globale påvirkninger og det individuelle. Moderniteten er en risikokultur, hevder

Giddens, og med dette mener han at selv om verden har blitt tryggere på mange måter, er det en stadig trussel med tanke på global økonomisk krise, truende supermakter og menneskeskapt naturkatastrofer. Det høymoderne samfunn har gjort verden mindre, og dermed mindre trygg sett under ett (Giddens, 1996:11-13). Her kommer Giddens begrep "selvets refleksive prosjekt" inn;

Selvets refleksive prosjekt, som består i at opretholde sammenhengende, men konstant reviderte biografiske fortellinger, finder sted i en kontekst af mangfoldige valgmuligheder, der filtreres gennem abstrakte systemer. I moderne socialt liv får begrepet livsstil en særlig betydning. Jo mere traditionen mister sit tag, og jo mere dagliglivet rekonstrueres på baggrund af det dialektiske samspil mellem det lokale og det globale, desto mere tvinges individerne til at træffe valg om livsstil blandt mange forskellige muligheder (Giddens, 1996:14).

Identitet må stadig skapes og opprettholdes, hevder Giddens, og individer må integrere ytre begivenheter inn i historien om selvet (Giddens, 1996:68-70). I høymoderniteten blir individet stadig konfrontert med nye valg, særlig i forhold til livsstil (Giddens, 1996:102). Identitet kan ikke være noe fast, når stadig nye valg og begivenheter tvinger individet til å reflektere over sin identitet.

Zygmunt Bauman er en annen sosiolog som har bidratt med innflytelsesrike tanker om begrepet modernitet. Bauman hevder at "fluiditet" eller "det å være flytende" er passende metaforer for å forstå nåtiden, og at dette på mange måter er en ny fase i modernitetens historie (Bauman, 2001:13). Flytende stoffer, i motsetning til faste stoffer, bevarer ikke så lett sin form og er ikke i stand til å holde fast på rom eller tid. De flytter seg lett, og er vanskelige og stoppe- de kommer seg rundt hindringer, kan oppløse eller børe seg gjennom andre (Bauman, 2001:12). Bauman bruker begrepet "flytende modernitet" om nåtiden. Den flytende moderniteten er karakterisert av et fravær av orden og system, det finnes ingen grunnleggende avhengighetsmønster lengre. I likhet med Anthony Giddens fremhever Bauman *identitet* som et viktig stikkord knyttet til moderniteten. "Søken etter identitet er en stadig kamp for å stoppe eller forsinke flyten, få væsken til å størkne, gi det formløse form" (Bauman, 2001:99). Ideen om en hviletilstand eller en ubevegelighet er bare meningsfull i en verden som står stille. Det er ikke mulig å stå stille i den senmoderne verden, en verden "med referansepunkter på hjul" (Bauman, 2006:96). Siden referansepunktene i den senmoderne verden er i stadig bevegelse må også identiteten følge etter. Globalisering og forbrukersamfunn er to aspekter ved den senmoderne verden som også får betydning for individet og identitet. Samfunnet er et forbrukersamfunn, og dette står i kontrast til det moderne samfunn i sin grunnleggende,

industrielle fase, som var et produsentsamfunn. Mens medlemmer i det eldre samfunn først og fremst ble sysselsatt som produsenter og soldater, er medlemmer i det senmoderne samfunn sysselsatt som forbrukere (Bauman, 2006:97). Den nye moderniteten innebærer at hovedvekten forskyves fra fellesskapet til det individuelle. Vi lever i en individualisert modernitet (Bauman, 2001:8). Bauman hevder at individer "shopper omkring" på identitetenes supermarked, der en identitet kan velges og beholdes så lenge man ønsker det (Bauman, 2001:100). Globaliseringen og forbrukersamfunnet skaper en verden med uendelige valgmuligheter, også når det gjelder identitet.

2.2 Avgrensninger mot barnelitteratur

Barn, ungdom og voksen er begreper som er vanskelige å definere selvstendig uten å se på de tre begrepene i sammenheng. Det samme gjelder for barne-, ungdoms- og voksenlitteraturen. En forenklet og lite presis definisjon vil være å si at barnelitteratur er litteratur som ikke er voksenlitteratur, og motsatt. Når jeg skal gjøre rede for ungdomslitteratur som begrep er det nødvendig med en avgrensning mot barnelitteraturen, særlig fordi barnelitteratur ofte brukes som en betegnelse for både barne- og ungdomslitteratur.

Barneboken, eller litteratur rettet spesielt mot barn, vokste fram på 1700-tallet. Denne kommer som en konsekvens av en synliggjøring av barnet, både i familien og i samfunnet. Barnet blir erkjent som forskjellig fra den voksne, og det pedagogiske er det som er viktig. I de første hundre årene var barnelitteraturen utelukkende knyttet til leseopplæring med et religiøst formål, barn skulle lære å lese for å kunne lese Bibelen (Birkeland, Risa og Vold, 2005:15). I Norge får barnelitteraturen en oppblomstring på 1890-tallet (Andersen, 2003:316). Det har vært to hovedtendenser i barnebokens historie; en belærende og moraliserende barnelitteratur med fokus på oppdragelse, og en der barnelitteraturen skal være underholdende. Det er viktig å påpeke at disse hovedtendensene også kan opptre sammen (Solberg, 1999:25).

Barndom er en *kulturell konstruksjon*, og kulturhistorien viser at barndom ikke er et statisk eller objektivt begrep. Begrepet barndom endrer seg med skiftende tider og samfunn. Barnelitteraturen er en del av en *barnekultur*, og blir formet av det samfunnet og den samtiden den er skapt i (Mjør, Birkeland og Risa, 2009:15). Dette er i tråd med Postman (1982) sin fremstilling av barndommens begynnelse, som han knytter til boktrykkerkunsten. *Barn* blir en egen betegnelse først når barnet blir synlig og når det blir sett på som forskjellig fra de voksne.

En mye brukt definisjon av hva barnelitteratur er, kan være følgende; "Børnelitteratur

er litteratur, som er skrevet og utgivet for barn" (Weinreich, 2004:33). Denne definisjonen forutsetter en intensjon fra forfatter eller forlag om at dette er litteratur for barn. Den inkluderer også litteratur som opprinnelig ble skrevet for voksne, men som senere har blitt publisert med barn som målgruppe. Her er likevel en viktig dimensjon utelatt, nemlig litteratur som *ikke* er utgitt med intensjonen om at det skal være barnelitteratur, men som likevel blir lest av barn og som litteratur for barn. Ommundsen påpeker at en slik definisjon ikke sier noe om hva barn faktisk leser. En undersøkelse av bibliotekenes utlånsstatistikk viser at mange barn leser litteratur som er utgitt og markedsført for andre aldersgrupper enn de selv tilhører (Ommundsen, 2010; Tveit, 2006). Ungdomslitteratur blir for eksempel oftest lånt av aldersgrupper yngre eller eldre enn målgruppen (Tveit, 2006:40). Weinreich selv sier videre at hans definisjon ikke avslutter diskusjonen rundt hvordan vi skal definere barnelitteratur. Betyr "skrevet og utgitt for barn" at den er skrevet med en forfatterintensjon om at dette er bøker for barn, eller er det et forlag som har tatt valget om å utgi den som barnelitteratur? Og hva er et barn i denne sammenhengen? (Weinreich, 2004:33). Weinreich inkluderer dette andre aspektet, nemlig litteratur som blir lest av barn, i en senere definisjon av begrepet barnelitteratur. "Man kan nemlig beskrive barnelitteratur som 1) den litteratur, som skrives og udgives for barn, og 2) den litteratur, som læses af børn" (Weinreich, 2006:10). Her ser vi at Weinreich skiller mellom den litteraturen som er utgitt med en intensjon om å være barnelitteratur, og den litteraturen som faktisk blir lest av barn. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999) sin definisjon på barne- og ungdomslitteratur er dette doble aspektet tatt med i betraktningen; barne- og ungdomslitteratur er "Litteratur laget for barn og ungdom, eller som får en slik anvendelse" (Solberg, 1999:25).

2.3 Avgrensninger mot all-alder-litteratur

All-alder-litteratur, og for så vidt også barne- og ungdomslitteratur, er et mye diskutert og omstridt begrep. Ungdomslitteraturen og all-alder-litteraturen har mye tilfelles, og det kan være vanskelig å skille klart mellom kategoriene. I denne oppgaven er det likevel nyttig å forsøke å komme frem til definisjoner som er så presise som mulig. Ommundsen definerer all-alder-litteratur på følgende måte;

Å definere all-alder-litteratur som litteratur skrevet både til barn og voksne blir for upresist. Forutsetningen for å kalle noe all-alder-litteratur må være at det er en litteratur som henvender seg både til en barneleser og en voksenleser samtidig, og ikke til den ene på bekostning av den andre. Min definisjon av all-alder-litteratur blir dermed: All-alder-litteratur er litteratur som henvender seg både til en barneleser og en voksenleser samtidig, og ikke til den ene på bekostning av den andre (Ommundsen, 2006). Ifølge min definisjon må altså all-alder-

litteraturen ha en dobbel adressat, det Barbara Wall kaller dual address. All-alder-litteraturens aller viktigste kjennetegn blir dermed at det er innskrevet leserposisjoner både til voksne og barn i tekstene (Ommundsen, 2010:66-67).

Her ser vi at det sentrale ved all-alder-litteraturen er at den henvender seg både til barn og til voksne. Jeg vil komme tilbake til en redegjørelse av Barbara Wall (1991) sine definisjoner på de ulike adressatene, da disse bidrar med gode begreper når vi skal skille de ulike aldersbetegnelse innenfor litteraturen.

Forfatteren og dramatiker Jon Fosse diskuterte barnelitteraturens status og all-alder-litteratur i en kronikk i *Dagbladet* (Fosse, 1998). Fosse hevder at bøker eller tekster som er rettet mot en spesifikk målgruppe, i dette tilfellet barn, ikke kan regnes som seriøs litteratur fordi den nettopp tar kvantitative hensyn, nærmere bestemt tilpasning til en målgruppe, istedenfor kvalitative estetiske hensyn (Fosse, 1998:72-73). Også selve begrepet barnelitteratur blir i følge Fosse en redusering av kvalitet; "Alt i omgrepet barnelitteratur ligg det altså ei fornektning av den estetiske autonomien som først og sist legitimerer den seriøse litteraturen" (Fosse, 1998:72). Fosse fortsetter med det nærmeste vi kommer en definisjon på all-alder litteratur i hans kronikk;

For skal barnelitteraturen bli seriøs litteratur, må den så å seie oppheve seg sjølv som barnelitteratur og bli til litteratur, det vil blant anna seie at den ikkje må vere skriven med vekt på tilpassinga til barn, men med vekt på den estetiske autonomien, og i så fall endrar barnelitteraturen karakter frå å vere skriven utelukkande for barn til å vere skriven også for barn og dermed blir den til det ein i seinare tid har snakka om som all-alder-litteratur (Fosse, 1998:72).

Her ser vi en tydelig forskjell på definisjonen til Fosse og Ommundsen. Mens Ommundsen fokuserer på at all-alder-litteratur har innskrevet posisjoner for både voksne og barn, og at det er en intendert dobbelthet som ligger i forklaringen til begrepet, mener Fosse at det ikke skal tas hensyn til bestemte målgrupper i en skriveprosess og at barnelitteratur først kan bli seriøs litteratur ved at den går over til å bli all-alder-litteratur, en form som i følge Fosse *ikke* er skrevet med tanke på sine lesere. Fosse selv har skrevet flere barnebøker, men han hevder selv at han ikke skrev disse med en intensjon om å skrive bøker for barn; "Eg har sjølv skrive såkalla barnelitteratur, som eg, sjølvmedviten som eg er, innbillar meg er all-alder-litteratur" (Fosse, 1998:74).

Ommundsen (2010) deler all-alder-litteratur inn i tre kategorier, som vi skal se henger sammen med en utvikling vi også finner i ungdomslitteraturen. Dette kan også illustrere hvor utydelige grensene kan være, og at tema ikke nødvendigvis er egnet når vi skal skille mellom

litteratur for ulike aldersgrupper. Den første kategorien innenfor all-alder-litteratur kaller Ommundsen for naivistisk all-alder-litteratur. Denne formen kan sees i sammenheng med en naivistisk dreining i den norske samtidslitteraturen fra 1990- tallet, både innenfor barne- og voksenlitteraturen. Et barnlig blikk på tilværelsen, sammen med innskrevne leserposisjoner både til barn og voksne, kjennetegner den naivistiske all-alder-litteraturen. Et eksempel er Erlend Loe sine bøker om *Kurt* (Loe, 2007; Loe 2008), der alle hovedpersoner – både barn og voksne- ser verden med et barnlig blikk (Ommundsen, 2010:66-68). Den andre kategorien er eksistensiell all-alder-litteratur, som er en filosoferende form for all-alder litteratur der det tematisk dreier seg om allmennmenneskelige, eksistensielle problemstillinger. Et undrende blikk på tilværelsen, der spørsmålene som stilles er viktigere enn å komme frem til et fasitsvar eller en avklaring, er en tendens her. Denne formen bryter med den tidligere moraliserende barnelitteraturen. *Sofies Verden* (Gaarder, 1994) er et eksempel på en roman som traff både barn og voksne, og som skapte en ny interesse for filosofi (Ommundsen, 2010:70). *Sofies Verden* (Gaarder, 1994) er et godt eksempel på en roman som utfordrer de eksisterende kategoriene innenfor aldersbestemt litteratur, noe jeg vil komme tilbake til. Den siste kategorien Ommundsen skisserer, er kompleks all-alder-litteratur. Denne kjennetegnes av avanserte strukturer, og står i motsetning til den enkle formen naivistisk all-alder-litteratur kan ha. Eksperimentering, nyskaping, sjangerblanding og brudd, kompleksitet og avanserte strukturer, er trekk som preger den senmoderne barnelitteraturen. I den komplekse all-alder-litteraturen vil vi også finne disse trekkene, og den komplekse all-alder-litteraturen vil være beregnet på litt større barn, og den krever en mer kompetent leser. Eksempel på kompleks all-alder-litteratur er serien om *Harry Potter* (Rowling, 1999-2007), som tiltrekker både barne- og voksenlesere (Ommundsen 2010:72-73).

2.4 Ungdomslitteratur som begrep

Så langt i oppgaven har jeg skissert barne- og all-alder-litteratur, som begge grenser mot ungdomslitteraturen. Det er naturligvis mye mer å si om begge disse kategoriene, men siden ungdomslitteratur er hovedfokuset i denne oppgaven har jeg fokusert på en kort skissering av begrepene for å belyse grensene mellom barne- ungdoms- og all-alder-litteratur.

Ungdomslitteratur er et vagt begrep, og det er vanskelig å trekke klare grenser for hva ungdomslitteraturen rommer. Begrepet *ungdom* kan være med å belyse en del av dette;

Betegnelse på en egen livsfase mellom barndom og voksenliv(...) I den moderne vestlige verden blir ungdomsfasen gjerne oppfattet som en nokså lang periode hvor man i noen situasjoner tildeles den voksnes identitet og i andre barnets. Det kan ikke trekkes noen klar

grense mellom barndom og ungdom(...) Å være ungdom har i større grad blitt et spørsmål om å ha en ungdommelig atferd (Ungdom, 2012).

I denne definisjoner ser vi at ungdom ikke er knyttet til en spesiell alder, og at det særlig i den moderne vestlige verden er snakk om en relativt lang periode.

I artikkelen "Ungdomslitteratur og modernitet" (1994) drøfter Steinar Bjørk Larsen ungdomslitteratur i sammenheng med den nye ungdomsrollen vi får i senmoderniteten. Ungdomslitteraturen er et produkt av andre del av 1900-tallet, og dette henger sammen med utspaltingen av ungdom som en egen livsfase (Larsen, 1994:32). Her er det en likhet med fremveksten til barnelitteraturen, som oppsto når barn ble sett på som forskjellige fra voksne. Ungdomslitteraturen oppsto når ungdom ble sett på som en egen livsfase. Dette vil jeg komme tilbake til i den historiske utviklingen til ungdomslitteraturen. Bjørk Larsen hevder det er en klar nyutvikling innenfor ungdomslitteraturen de siste årene, og han trekker frem fem punkter som kjennetegner ungdomslitteraturen i moderniteten. Det metafiktive ved ungdomslitteraturen er det første punktet. Dette innebærer at ungdomslitteraturen reflekterer over sine egne forutsetninger som tekst. Flertydighet er et viktig stikkord, og intertekstualitet blir et bevisst virkemiddel (Larsen, 1994:33). Dette vil jeg komme tilbake til i min undersøkelse av samtidslitteratur for ungdom, der romanen *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) bruker intertekstualitet på en særdeles bevisst måte. Det metafiktive i den postmoderne ungdomslitteraturen er også et trekk Mette Trangbæk fremhever. Hun vektlegger trekk som selvbevissthet, stilblanding og identitet (og da muligheten for ulike identiteter) som viktige aspekter ved den postmoderne ungdomslitteraturen (Trangbæk, 1999:49-69). Det andre punktet Bjørk Larsen i sin artikkel trekker frem som sentralt, er generelle postmodernistiske trekk som sjangeroverskridelse, problematisering av virkeligheten og identitetskriser. Her er det verdt å bemerke det gjennomgående ordet *identitet*, som også ble understreket hos Trangbæk (1999), Giddens (1996) og Bauman (2001; 2006). Det tredje punktet hos Bjørk Larsen er litteratur som bryter ned konvensjonelle begreper om litterær kompetanse og lesekompetanse hos barn. Et godt eksempel her er *Sofies Verden* (Gaarder, 1994) (Larsen, 1994:33). Ommundsen brukte *Sofies Verden* (1994) som eksempel i sin redegjørelse av all-alder-litteratur, og brukte romanen som et eksempel innenfor eksistensiell all-alder-litteratur (Ommundsen, 2010:70). Dette illustrerer at grensene er svært flytende, og at kanskje særlig den eksistensielle og komplekse all-alder-litteraturen har mange trekk til felles med ungdomslitteraturen. Det som skiller dem er den innskrevne leseren, og dette vil jeg drøfte nærmere i min lesning av to ungdomsromaner. Det fjerde punktet Bjørk Larsen trekker frem er fantasypreget ungdomslitteratur som setter virkelighetsbegrepene på prøve

(Larsen, 1994:33). Det femte og siste punktet er bøker som mer tradisjonelt reflekterer over ungdommens endrede situasjon, sivilisasjonskritikk og kritikk av den voksne (Larsen, 1994:33). Hvis vi skal summere opp disse punktene ser vi en klar tendens der tematikken i samtidens ungdomslitteratur kan knyttes til utviklingen i samfunnet generelt, og til postmoderne kjennetegn. En refleksjon rundt identitet, hva det vil si å være ungdom og en utprøving av grenser både sjangermessig og på innholds nivå er fellesnevnerne.

Ommundsen hevder at vi i den senmoderne nordiske ungdomsromanen kan se to hovedtendenser, som er delvis motstridende; den første er en grenseløshet, en tendens til å bryte tabuer. Dette vises gjennom stadig sterkere og mer ekstreme fremstillinger i litteraturen. På den andre siden har vi tendensen til håp, der litteraturen ender med lys eller håp. Denne siste tendensen er særlig sterk i norske ungdomsromaner (Ommundsen, 2010:142).

Gunnar Jakobsen (1992) bruker ikke ordet sjanger om ungdomslitteraturen, men kaller litteratur for ungdom en *litteratur-form*, og knytter ungdomsromanen til ungdom som en egen samfunnsgruppe. Han presiserer også at litteratur for unge, ungdommens lesning eller litteratur for unge voksne er bedre uttrykk å bruke enn ungdomsbøker, nettopp fordi ungdom som en egen gruppe består av individer med ulik kompetanse og interesser. Det er likevel viktig å omtale litteratur for unge som en egen form, og Jakobsen trekker frem ulike momenter som karakteriserer ungdomsromanen og som skiller den fra annen litteratur. Hvis ungdomsromanen karakteriserer et av diktningens allmenne motiver, individet i samfunnet, vil sosiale synspunkter ikke overskygge karakteriseringen av den enkelte person. Beskrivelser i ungdomsboken vil være funksjonelle; de inngår som en del av beskrivelsen av personer eller begivenheter. Ungdomsboken kan ha en handling som ikke bare forteller hva som skjer men også hvorfor det skjer. Den kvalitetsmessig gode ungdomsbok vil alltid romme et tolkningsrom ut over det bokstavelige (Jakobsen, 1992:73-74). Jakobsens presisering av ungdom som en gruppe med individer med svært ulik kompetanse er viktig, og det er også på grunn av de ulike individenes kompetansenivå han hevder at ungdommens lesning er et bedre uttrykk enn ungdomsbøker. Med tanke på undersøkelsen av ungdommens lesevaner (Tveit, 2006) som jeg viste til i innledningen, er dette en relevant presisering. Ungdom som en egen gruppe leser svært ofte litteratur som ikke tilhører ungdomslitteraturen. Jakobsen (1992) trekker også frem at en kvalitetsmessig god ungdomsbok vil romme et tolkningsrom utenfor det bokstavelige. Her er riktignok "kvalitetsmessig god" en svært subjektiv oppfatning, men at en ungdomsbok vil inneholde et tolkningsrom ut over det bokstavelige er et relevant poeng i denne sammenheng.

2.5 Ungdomslitteratur; en historisk kontekst

Barnelitteraturen oppsto når barn ble synliggjort i familien og samfunnet. Når barndom ble en egen livsfase kom også behovet for en egen barnelitteratur. Ungdomslitteraturen vokste frem på lignende måte; ungdom ble en egen livsfase, en egen gruppe som skilte seg fra barn og voksne. I denne delen vil jeg gi en kort fremstilling av ungdomslitteraturens utvikling, og dette vil også vise hvor stor innflytelse historiske endringer har hatt på ungdomslitteraturen, og hvorfor *modernitet* er et svært viktig stikkord når samtidens ungdomslitteratur skal drøftes.

På 1930- og 40-tallet var overgangen mellom barn og voksen brå, og man var ung i bare et par måneder. En av grunnene til at ungdom har blitt en egen "samfunnsklasse" henger sammen med forlengelsen av ungdomsperioden, som er et karakteristisk trekk siden midten av 1960-tallet (Jakobsen, 1992:73). Historien til barnelitteraturen viser at barn som en egen gruppe fikk sin egen litteratur først når *barndommen* var etablert som en egen livsfase, med klare skiller fra de voksne. Når ungdomslitteraturen skyter fart på 1960-tallet, er det fordi *ungdom* nå blir en egen gruppe. I løpet av 1960-tallet skjer det en tydelig radikaliserings i samfunnet, i sterk kontrast til 1950-tallets konservative holdninger. I ettertid har den radikale ungdomsbevegelsen som vokste frem blitt knyttet til 68-generasjonen og politisk marxisme. Det som ga den nye ungdomskulturen *identitet* var likevel ikke marxistisk teori, men rockemusikk, viser, og en tydelig mote og stil. Ungdom fikk en karakteristisk stil som skilte de fra andre grupper, og ungdomsbevegelsen hadde en tydelig antiautoritær holdning mot det etablerte samfunn og foreldregenerasjonen (Andersen, 2003:495-498). 1960- og 70-tallet var preget av politiske spørsmål og en kritikk mot det etablerte, og dette kom tydelig frem i ungdomskulturen. Den problemorienterte og samfunnskritiske ungdomsromanen vokste frem midt på 1960-tallet og hadde en glansperiode på 70-tallet. I denne typen romaner finner vi en eller flere ungdommer i sentrum for handlingen, hovedpersonen er ofte i konflikt med seg selv, blir stilt overfor vanskelige valg, og må gjennom en modningsprosess for å finne seg selv og sin egen identitet. Mønsteret kan ligne på den klassiske dannelsesromanen; hjemme-hjemløs-hjemme (Birkeland et. al, 2005:375-376). På 1960-tallet blir ungdom en egen gruppe som skiller seg ut med en egen kultur, musikk og stil. Politikk og en kritikk av det etablerte samfunnet fører også til en ungdomslitteratur som reflekterer dette; en samfunnskritisk ungdomslitteratur som tar opp problemene ungdom er opptatt av i det virkelige liv.

På 1970-tallet var det ikke bare ungdomskulturen som hadde stor innflytelse på samfunnet; også det radikale feministiske engasjementet fikk store konsekvenser. Begge sto som en kontrast til 1950-tallets konservative holdninger og svært tradisjonelle kjønnsrollemønstre. I løpet av 1960- og 70-tallet tok flere kvinner utdanning, de deltok i

økende grad i arbeidslivet, og bo-strukturer endret seg. Det kom en kraftig økning i skilsmissetallene, og synet på oppdragerrollen og familiesammensetning var i endring (Andersen, 2003:508). På 70-tallet kom det også en økende tendens til samfunnskritikk i litteraturen, med gjengående motiv som stoff- og alkoholproblem, kriminalitet, miljøproblematikk og flytting fra bygd til by. Tema som tidligere var sett på som tabu i litteratur for barn og unge ble nå tatt opp; sex, familieoppløsning, ensomhet, angst, sykdom og død. Den problemorienterte ungdomslitteraturen rettet et kritisk blikk mot voksen autoritet, og motsetninger mellom generasjoner blir da er tilbakevendende tema. Et typisk trekk ved ungdomsromanen på 1970-tallet er fraværet av trygge autoriteter. Ungdomsboken ble også en viktig arena der tradisjonelle kjønnsrollemønster og manglende likestilling ble kritisert (Birkeland et. al, 2005:377). Samfunnsendringene på 1970-tallet påvirker ungdomslitteraturen i stor grad. Den tradisjonelle kjernefamilien er i endring, og de konservative holdningene som preget 50-tallet er erstattet av en litteratur som kan tematisere tabubelagte emner. Ungdommen står sterkt som en egen gruppe, og en kritikk av de voksne er et sentralt trekk i litteraturen for ungdom.

1970-tallet var høydepunktet for den samtidsrealistiske ungdomslitteraturen, og et fokus på skildring av hverdagen fremfor å ta opp eksistensielle spørsmål karakteriserer denne perioden. Virkeligheten ble ofte noe forenklet fremstilt, og det var en klar tendens til en optimistisk slutt i bøkene (Birkeland et. al, 2005:376-377). På 1980-tallet nådde den problemrealistiske tilnærmingen likevel et metningspunkt, både i ungdoms- og voksenlitteraturen. Tegnene på at barndomsbildet var i ferd med å endre seg ble tydeligere i løpet av 1980-tallet. Selv om det fremdeles var et sosialt engasjement i litteraturen, ble 1970-tallets tendens der forfatterne uttrykte sitt standpunkt i klartekst for leserne, på 80-tallet erstattet med en oppmuntring til selvstendig refleksjon hos leseren. Det meste markerte skillet fra 1970-tallet og over til 80- og 90-tallet er likevel det sterke fokuset på individet. Det kommer et radikalt skifte i perspektiv, og det kan sees på som en ny måte å vinkle barndommen på. Perspektivet flytter fra en kritikk av voksen autoritet til en problematisering av mangelen på autoritet hos de voksne. Nå er det ikke lengre fokus på motsetninger mellom generasjoner, men det faktum at skillet er blitt utydelig eller opphevet. Familiekonflikter ligger ikke lengre i kjernefamiliens samlivsordning, problemene må isteden forklares i sammenbruddet for kjernefamilien. Idealismen og fremtidsoptimismen som var en stor del av den samfunnskritiske ungdomslitteraturen på 1970-tallet, blir på 80- og 90-tallet erstattet av fremstillingen av en usikker fremtid. Litteraturen blir mindre skråsikker, og mer skeptisk, søkende og rådvill, og vi finner oftere en tragisk slutt. Den hjemløse tenåringen kommer inn

som en prototyp i ungdomsboka (Birkeland et. al, 2005:377-379). Det sterke fokuset på individ i litteraturen på 1990-tallet kan belyses med Giddens (1996), som hevder at individet i det senmoderne samfunn stadig må konstruere sin identitet på nytt, fordi identitet ikke kan være noe fast i en verden som stadig endrer seg og tilbyr nye valg. Bauman (2001) bruker begrepet "flytende modernitet" om nåtiden, og hevder at identitet ikke kan være fast i en verden som aldri står stille. Fokuset på identitet som preger litteraturen fra 1990-tallet fører også til en tematisering av identitetskonflikter og rolleforvirring. Også identitet knyttet til kjønn blir tematisert, og jenter på leting etter identitet er et mye brukt tema i 90-talls litteraturen. I ungdomsboka på 80- og 90-tallet er humor et mye brukt virkemiddel for å dempe og balansere en såre eller pessimistisk undertone. Dette kan særlig gjelde for mannlige forfattere som debuterer på 1990-tallet, for eksempel Arne Berggren, Jon Ewo, Erlend Loe og Bjørn Sortland (Birkeland et. al, 2005: 379).

Uro i redet er et gjennomgangstema i den nye 1990-talls litteraturen, både i ungdoms- og voksenlitteraturen. Den nye forfattergenerasjonen var født og oppvokst i en tid da kjernefamiliens plass i samfunnet endret seg. Fra 1960-årene og fremover begynte antallet skilsmisser å øke dramatisk, og fødselstallene sank. Kvinner jobbet i større grad utenfor hjemmet, den seksuelle debutalderen sank, førstegangsfødende ble eldre og aborttallene økte. Nye samlivsformer ble akseptert, og det var ikke lenger en selvfølge at barns oppvekstrammer burde være et formelt ekteskap. Kjernefamilien og dens betingelser forandres med store konsekvenser for samfunnet i moderniteten (Andersen, 2003:562).

Sett under ett er det noen klare tendenser som kommer frem i ungdomslitteraturen etter 1970-tallet; det didaktiske og oppdragende er kommet i bakgrunnen, og samfunnskritikken er dempet og erstattet med en tydelig dreining mot individet. Bøker med etiske og religiøse problemstillinger blir stadig mer aktuelle. Gjennom store deler av historien til den norske barnelitteraturen har bokmarkedet operert med et skille mellom gutte- og jentebøker. Dette skillet har vært enda mer tydelig i litteraturen med ungdom som målgruppe. Jentebøker har ofte tematisert kjærlighet og romantikk, mens guttebøker har hatt erobrerdrømmen som sitt hovedprosjekt. Fra 1970-tallet er det et tydelig brudd med denne tradisjonen. Fra 1960-tallet var det slutt på røde og blå bokrygger, men gutte- og kanskje særlig jenteboka levde videre utover 70-tallet. Med den nye tematiseringen av identitet skapes det nye rom der jenter og gutter kan skape sin egen identitet, uavhengig av kjønn. Dette betyr ikke at det er helt slutt på typiske "jentebøker" og "guttebøker", men typene blir mer sammensatte (Birkeland et. al, 2005:427-428).

2.6 Barbara Wall og *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*

I definisjonene av begrepene barnelitteratur, ungdomslitteratur og all-alder-litteratur, er tekstens innskrevne leser et relevant aspekt når grensene mellom kategoriene skal avgrenses. I boken *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* drøfter Barbara Wall hvordan tekstens forteller (narrator) henvender seg til tekstens tilhører (narratee), og hvordan dette avgjør om en bok er barne- eller voksenbok. Wall definerer implisert forfatter og implisert leser på følgende måte;

The implied author is (...) the all-informing authorial presence, the face behind the page, the idea of the author that is carried away by the real reader from his or her reading of the book. The implied reader is the inescapable counterpart of the implied author, the reader for whom the real and implied authors have, consciously or unconsciously, shaped the story, who is always there, and whose presence and qualities- as the real reader adapts himself or herself to the moral and cultural norms of the narrative- can be deduced from the totality of the book (Wall, 1991:6-7).

Denne distinksjonen er viktig ifølge Wall, men for barnelitteraturen er det et forhold som er enda viktigere, nemlig "the narrator-narratee relationship" (Wall, 1991:9), selv om disse to distinksjonene henger sammen. Wall sier det på følgende måte; "... the narrator-narratee relationship, rather than that of implied author and implied reader, is the distinctive marker of a children's book, and that this relationship has changes markedly in the last one hundred and fifty years" (Wall, 1991:9). Forholdet mellom virkelig forfatter, implisert forfatter, leser og implisert leser kan illustreres gjennom følgende modell;

Real author- - → Implied author → Narrator → Narratee → Implied Reader --→ Real Reader
(Wall, 1991:4).

Asbjørn Aarseth har i sin innflytelsesrike innføringsbok *Episke strukturer* (1994), en mye brukt modell for episk kommunikasjon som er tilnærmet lik Barbara Wall sin modell om ulike adressater;

faktisk forfatter → immanent forfatter- forteller- det fortalte-immanent leser ← faktisk leser
(Aarseth, 1994:31).

Felles for begge modellene er at real author/faktisk forfatter og real reader/faktisk leser befinner seg utenfor selve teksten, mens de andre aspektene i begge modellene befinner seg i selve teksten ("narrative text").

Barbara Wall (1991) skiller mellom tre ulike måter en fortellerstemme ("narrator")

henvender seg til leseren eller tilhøreren ("narratee") på. Den første er "single address". Dette er når fortelleren henvender seg kun til en barneleser, uten å ta hensyn til en eventuell voksen leser (Wall, 1991:35). Den andre er "double address", som henvender seg enten til barneleseren eller til den voksne leser, og da gjerne på bekostning av barneleseren (ibid.). Den siste måten en forteller kan henvende seg til en leser på, er "dual address". Denne henvender seg til begge lesegrupper, både den voksne og barnet. Den tar begge grupper på alvor, og fanger interessen hos begge (ibid.). "Single address" er i følge Wall den mest vanlige henvendelsesformen i moderne barnelitteratur, mens "double address" dominerte barnelitteraturens begynnelse (Wall, 1991:9). Wall bemerker også en utvikling den siste halvdel av 1900-tallet knyttet til bruken av førstepersonsforteller i litteratur for barn og unge. Tidligere var førstepersonsfortellere i fiksjon for barn ofte en voksen som så tilbake på sitt yngre selv. Den nye betegnelsen "young adult fiction" (ungdomslitteratur) som er vokst frem på samme tid er preget av nettopp en ungdom som førstepersonsforteller. En tredjepersonsforteller som tar i bruk språket til ungdommen er også brukt (Wall, 1991:247-248). I takt med barnelitteraturens økende anerkjennelse har utviklingen gått fra "double address", via "single address", mens det i den moderne barnelitteraturen er en tendens til økt forekomst av "dual address" (Kampp, 2002:49).

Ungdomslitteratur, i likhet med begrepet ungdom, er litteratur i grenseland, men det er likevel viktig å skille denne fra all-alder-litteraturen som overskriver grensene mellom barne-, ungdom-, og voksenlitteratur. Mens all-alder-litteraturen har "dual address" og henvender seg til både barne- og voksenleseren, er det i ungdomslitteraturen sjelden skrevet inn en voksenleser (Ommundsen, 2010:69). Ungdomslitteraturen har da en "single address" som henvender seg kun til en ungdomsleser. Disse begrepene gjør det enklere å forklare hva som skiller barne-, ungdoms- og voksenlitteratur fra hverandre, når det tematiske ikke er tilstrekkelig. "Det er ikke hva som blir sagt, men hvordan det blir sagt og til hvem det blir sagt, som skiller barnelitteraturen fra voksenlitteraturen" (Ommundsen, 2010:37).

2.7 Wolfgang Iser og tekstens ubestemthet

I likhet med Barbara Wall, bruker også Wolfgang Iser begrepet implisert leser ("the implied reader") (1991). Iser understreker at den impliserte leseren ikke er en virkelig leser, men en konstruksjon som kommer fra strukturen i teksten.

It is generally recognized that literary texts take on their reality by being read, and this in turn means that the texts must already contain certain conditions of actualization that will allow their meaning to be assembled in the responsive mind of the recipient. The concept of

the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text (Iser, 1991:34).

Her ser vi en likhet med Barbara Wall sin modell (Wall, 1991), som setter den virkelige leseren utenfor den narrative teksten, og den impliserte leseren i tekstens struktur. Ifølge Iser (1991) får den virkelige leseren alltid en bestemt rolle å spille, og det er denne rollen som utgjør konseptet som er den impliserte leseren. En litterær tekst består av ulike perspektiver som skisserer forfatterens syn, men som også gir tilgang til det leseren er ment å visualisere. Dette kan eksemplifiseres gjennom romanen, "... which is a system of perspectives designed to transmit the individuality of the author's vision" (Iser, 1991:35). Det er hovedsakelig fire ulike perspektiver; fortelleren, karakterene, plottet/handlingen og den fiktive leseren. Disse fire kan variere i hvor stor betydning de har, men ingen av perspektivene er alene identisk med meningen i teksten.

What they do is provide guidelines originating from different starting points (narrator, characters, etc.), continually shading into each other and devised in such a way that they all converge on a general meeting place. We call this meeting place the meaning of the text, which can only be brought into focus if it is visualized from a standpoint (Iser, 1991:35).

Det er gjennom leseprosessen meningen skapes, hevder Iser. De ulike møtene og perspektivene er ikke nødvendigvis konkret til stede i teksten, men skapes gjennom leseren og leseprosessen. Leserens rolle er dermed strukturert gjennom tre ulike komponenter; de nevnte fire ulike perspektivene, utgangspunktet som han/hun (leseren) knytter dem sammen fra, og møteplassen der de nærmer seg hverandre eller knyttes sammen. Her ser vi også at leserens rolle ikke er den samme som den fiktive leseren. Den siste er en del av leserens rolle, en av de ulike komponentene som forfatteren har skrevet inn i teksten som et av perspektivene (Iser, 1991:34-35). Iser presiserer at dette beskriver hvordan leserens rolle fungerer tekstuell, eller som en "tekstuell struktur". Det er et viktig poeng at leserens rolle kan realiseres eller oppfylles på ulike måter, avhengig av historiske eller individuelle omstendigheter, og dette er en indikasjon på at strukturen til en tekst nettopp åpner for ulike måter av realisering.

Clearly, then, the process of fulfillment is always a selective one, and any one actualization can be judged against the background of the others potentially present in the textual structure of the reader's role. Each actualization therefore represents a selective realization of the implied reader, whose own structure provides a frame of reference within which individual responses to a text can be communicated to others. This is a vital function of the whole concept of the implied reader: it provides a link between all the historical and individual

actualizations of the text and makes them accessible to analysis (Iser, 1991:37-38).

Den impliserte leseren er i følge Iser en modell som gjør det mulig å beskrive de strukturelle effektene til en litterær tekst. Meningen med en tekst må skapes av leseren selv, og denne meninger er formet av leserens egne erfaringer og meninger. Ulike lesere skaper ulike meninger, og ingen aktualisering er riktig eller feil.

Når Iser drøfter den impliserte leser, kommer han frem til at det er leseprosessen som skaper mening med en tekst og at hver leser aktualiserer tekstens mening på sin måte. I artikkelen "Tekstens appelstruktur" (1975) drøfter Iser hva det er i en litterær tekst som skaper et tolkningsrom for leseren. Artikkelen fokuserer på ubestemtheten som en betingelse for den litterære prosas virkning. Ubestemtheten i en tekst skapes av de tomme plassene vi finner i enhver litterær tekst. Det er leseren som selv fyller inn de tomme plassene, og teorien legger vekt på forholdet mellom tekst og leser, og den meningen som skaper mellom disse to. Denne teorien tilhører det vi kaller resepsjonsteori. "Resepsjonsteori, eller resepsjonsetetikk, er en gren av litteraturforskningen som analyserer forutsetningene for lesning og tolkning av litteratur. Betegnelsen resepsjonsetetikk knyttes særlig til Wolfgang Iser og Hans-Robert Jauss, som begge ser på forholdet mellom tekst og leser som et komplekst, dialektisk samspill" (Lothe, Refsum og Solberg, 1999a:214).

Iser's viktigste poeng i artikkelen "Tekstens appelstruktur" er at det som skaper tekstens betydning er forholdet mellom tekst og leser; "En litterær teksts betydninger skabes overhovedet først gjennom læseprosessen; de er produktet af et samspil mellem tekst og læser og ikke en i teksten skjult størrelse, som det alene er forbeholdt fortolkningen at opspore" (Iser, 1975:104). Kort sagt betyr dette at leseren aktualiserer teksten gjennom lesningen. Iser deler opp sin argumentasjon rundt det ubestemte i en litterær tekst i tre deler. Den første er en avgrensning av den litterære teksten mot andre tekster. Den andre delen tar for seg hva som skaper ubestemtheten, og den siste er en redegjørelse for den økende graden av ubestemthet i litterære tekster fra 1800-tallet og frem til i dag. I den første delen, der han avgrenser litterære tekster, starter han med å definere hva som skiller en litterær tekst fra andre tekster. Den viktigste forskjellen her er at litterære tekster ikke viser til et bestemt objekt i det virkelige liv, men skaper sitt objekt av elementer fra det virkelige liv. Når en litterær tekst ikke bringer frem noen virkelige objekter, oppnår den først sin virkelighet når leseren realiserer de reaksjoner som teksten tilbyr.

Begivenheder i det virkelige liv er alltid reale, litterære tekster derimod fiktive; de bør derfor kun forankres i læseprosessen, ikke i verden. Hvis læseren gjennomløber de perspektiver, teksten tilbyder ham, har han kun sin egen erfaring at holde sig til, når det gjælder om at

fastslå, hvad der er, teksten vil formidle (Iser, 1975:107-108).

Iser hevder at dette skaper en ubestemthet, og går videre til å beskrive hvilke formale betingelser som skaper denne ubestemtheten. Litterære objekter skapes ved at teksten legger frem et mangfold av bilder som skaper objektet, og igjen gjør objektet konkret for leseren. Disse bildene kalles skjematiserende bilder, og hvert bilde aktualiserer et aspekt ved objektet. Den grunnleggende egenskap ved litterære tekster er at disse skjematiserende bildene, der objektet utfoldes, ofte støter sammen. Når disse bildene støter sammen, får vi det som kalles tomme plasser. Disse tomme plassene åpner da et spillerom for tekstfortolkning. Det viktige her er at man ikke kan fylle ut disse tomme plassene utfra teksten selv. De tomme plassene er ikke en feil ved en tekst, men en elementær forutsetning for at den skal kunne oppnå sin virkning. Under leserprosessen skapes de skjematiserende bildene, og leseren må kontinuerlig fylle ut de tomme plassene. Denne strukturen gir leseren et tilbud om medvirkning. Ved et mindre antall av tomme plasser vil teksten kjede leseren. Omfanget av ubestemthet utgjør det viktigste koblingselementet mellom leser og tekst. Denne ubestemtheten er basisen for en tekststruktur der leseren alltid er medtenkt. De tomme plassene har som funksjon at leseren kan gjøre tekstens fremmede erfaring til sin egen.

Hvordan kan Iser sine begreper om tomme plasser, skjematiserende bilder og tolkningsrom brukes til å beskrive en litterær teksts virkning på leseren? De skjematiserende bildene er det som skaper de tomme plassene i en tekst, som igjen gir rom for fortolkning. Jeg tolker dette som at alt i en tekst er med på å skape de skjematiserende bildene. Det mangfoldet av bilder som skaper det litterære objektet er alt ved teksten som er med på å skape mening; personer, hendelser, beskrivelser og enkelte ord. De tomme plassene er det som ikke er beskrevet med ord i teksten, og som leseren selv må fylle ut. Hvis vi leser en tekst som beskriver ansiktstrekkene til en person, uten å beskrive resten av kroppen, vil vi som lesere selv se for oss hvordan denne personen ser ut. Når leseren fylles en slik tom plass skjer dette til dels automatisk (Mjør et.al, 2009:43). Et annet eksempel som krever mer tolkning fra leseren sin side kan være en litterær tekst som beskriver en situasjon der to personer går inn i et rom. Teksten fortsetter med at disse to personene kommer ut fra det samme rommet, og den ene gråter. Vi får da en tom plass i teksten, fordi vi ikke vet hva som har hendt inne i rommet. De fleste lesere vil da forstå at noe har hendt, selv om teksten ikke har gitt oss svar på dette. Ulike lesere vil da skape forskjellige tolkninger om hva som har hendt i denne tomme plassen. Tomme plasser kan også være mer komplekse, ved at teksten har få skjematiserende bilder leseren kan forholde seg til. Tolkning av dikt er en tolkningsprosess som krever høyere kompetanse hos leseren (ibid.). Det er også et svært viktig å poengtere at lesere er ulike.

Evnen til tolkning varierer etter erfaring, kompetanse og alder. Tomme plasser er enkelt sagt et tomrom i teksten eller fortellingen som leseren selv må fylle ut, eller tolke. Ubestemthet og tolkningsrom i en tekst er en nødvendig forutsetning for å engasjere leseren. Samtidig vil en leser som ikke klarer å fylle de nødvendige tomme plassene føle at teksten blir for vanskelig eller uforståelig. Dette kan være en medvirkende forklaring på ulike alders- eller kompetansenivå på litterære tekster. I min analyse av to ungdomsromaner vil jeg vise til konkrete tomme plasser i tekstene, og drøfte om de tomme plassene kan belyse tekstenes status om ungdomslitteratur.

Tomme plasser er en sentral del av en litterær tekst. Tekstens tolkningsrom er en nødvendig forutsetning for at en leser skal føle seg som en del av teksten. Når Barbara Wall (1991) drøfter de ulike innskrevne leserne en tekst kan ha, bruker hun begrepet "double address" om en innskreven leser som henvender seg enten til barnet eller til den voksne, og da gjerne på bekostning av barneleseren når den voksne leseren blir adressert. Dette kan vi knytte til Iser's forståelse av tomme plasser og ubestemthet i en tekst. Når en tekst henvender seg til en voksen leser på en måte som barnet ikke oppfatter, eller på bekostning av barnet, kan det da bety at barnet ikke forstår en tom plass eller et tolkningsrom. Dette kan da igjen bety at en tekst kan ha tomme plasser på ulike nivå, og disse nivåene krever ulik lesekompetanse.

3.0 Bjørn Sortland; *Alle har eit sultent hjerte* (2008)

"Hvorfor skriver du barnebøker, du som er så flink til å skrive?" Dette spørsmålet har Bjørn Sortland fått jevnlig siden han debuterte for 20 år siden, og spørsmålet danner også grunnlaget for en forelesning han hadde på Litteraturhuset i Oslo i september 2011 (Kleve, 2011). Spørsmålet er interessant med tanke på barne- og ungdomslitteraturens status, og en voksenlitterær forfatter vil lite trolig bli stilt et slikt spørsmål. På sin egen hjemmeside kommenterer Sortland det å skrive litteratur for barn og unge;

Ungar har alltid krav på at forfattere har tatt skikkeleg stilling til språket. Klisjear, slappe setningar og alt anna som er språkleg upåliteleg, er ein styggedom – om det så berre er ei innleiing i ei peikebok (det vert rett nok sjeldan skrive slike innleiingar). Noko anna er respektlaust overfor lesaren.

Det beste rådet eg har fått når det gjeld å skriva for ungar, er at ein skal vera lojal mot knehøgda. Eg hugsar ikkje kven som sa det til meg, men eg hørte det like etter at eg debuterte. Ein kan skriva om fødsel og død, forelsking eller kjærleik som går i sund. Men likevel ikkje i eit språk som er kryptisk for dei. Det er forskjell på å vera kryptisk, og å visa dei ei hemmelegheit. Det er ikkje viktig at ungar forstår alt, det er fint å berre kunna sansa noko. Overtydlegheit slår i hel. Det er dølle greier. Det er noko av utfordringa med å skriva for ungar. All sterk kunst og litteratur har i seg ei hemmelegheit.

(Sortland, 2012a).

Anmelder i *Fredrikstad blad*, Marte Gresvik, skriver i sin anmeldelse av *Alle har eit sultent hjerte* (2008) at Sortland "tar ungdom på alvor" (Gresvik, 2009). Dette vises også i det Sortland selv sier om å skrive litteratur for barn og unge. Sortland sier også at barn ikke trenger å forstå alt, og at overtydelighet slår i hjel. "All sterk kunst og litteratur har i seg ei hemmelegheit". I dette sitatet kan det Sortland omtaler som "hemmeligheten" i sterk litteratur settes i sammenheng med Wolfgang Iser sin litteraturteoretiske forståelse om litterære teksters tomme plasser og tolkningsrom (Iser, 1975). Sterk litteratur avslører ikke alt for leseren, den har et tolkningsrom som leseren selv må fylle.

I min analyse av Bjørn Sortland sin ungdomsroman *Alle har eit sultent hjerte* (2008) vil jeg forsøke å gi svar på hva det er som gjør romanen til nettopp en ungdomsroman. Jeg vil ha en todelt analyse basert på de teoretiske bidragene i teorikapitlet. En del av analysen vil fokusere på det tematiske og intertekstuelle i romanen. Her vil jeg komme inn på hvilke tema romanen tar opp, og undersøke om disse reflekterer trekk i den senmoderne ungdomslitteraturen. Jeg vil også vise at teksten inneholder en rekke intertekstuelle referanser,

og drøfte hva det intertekstuelle aspektet bidrar med i forhold til tematikken og romanens status som ungdomslitteratur. Den andre delen av analysen vil fokusere på Iser sin forståelse av tomme plasser og tekstens ubestemthet, samt Barbara Wall (1991) sin teori om innskrevne leserposisjoner og adressater. Her vil jeg peke på konkrete eksempler fra teksten der det oppstår et tolkningsrom for leserne. Jeg vil også drøfte hvilken leser som er innskrevet i teksten.

3.1 Om Bjørn Sortland

Bjørn Sortland ble født i Bergen i 1968, og er utdannet sosionom. Han gikk på skrivekunstakademiet i Bergen i 1990-1991, og året etter ble hans første bok, *Det er ikke natta* (1992), utgitt på Samlaget. Sortland har skrevet litteratur for voksne, ungdomsromaner, bildebøker, barnebøker og serielitteratur for barn. Han er kanskje best kjent for serien *Kunstdetektivene* (Sortland, 2000-2011), en serie for barn som både er en detektivhistorie og en innføring i kunsthistorie. Serien er skrevet på bokmål, mens de fleste andre bøkene Sortland har skrevet er på nynorsk. Bøkene er oversatt til 20 språk, og han har vunnet en rekke priser, blant annet ARKs barnebokpris i 2009 og kritikerprisen for beste barne- og ungdomsbok i 2008 for boka *Alle har eit sultent hjerte*. Han fikk Aschehougprisen i 2011, en pris som sjelden deles ut til forfattere av barne- og ungdomsbøker. I store deler av hans forfatterskap finnes det referanser til kunst og populærkultur som musikk og litteratur (Sortland, 2012b; Aschehoug, u.d.).

3.2 *Alle har eit sultent hjerte* (2008)

Ungdomsromanen *Alle har eit sultent hjerte* ble utgitt på Aschehoug forlag i 2008, og den vant kritikerprisen for beste barne- og ungdomsbok samme år. Romanen er på 115 sider, med 67 kapitler, og er skrevet på nynorsk. Aschehoug plasserer romanen i kategorien "Ungdom 12+ år", mens Trondheim Folkebibliotek bruker betegnelsen "moden ungdom". Anmelder Morten Haugen har omtalt romanen som "en punktroman og en vendepunktroman" (Haugen, 2008). Punktroman defineres på følgende måte;

Norsk betegnelse på en eksperimentsjanger som kombinerer episke og lyriske elementer.

Punktromanen er strukturert på en tvetydig måte. Delvis fungerer de enkelte tekstbrokkene som selvstendige tekster (evt. dikt), delvis utgjør disse "punktnedslagene" etapper i en mer omfattende og fragmentarisk fortalt historie (Lothe, Refsum og Solberg 1999b:207).

Romanen *Alle har eit sultent hjerte* (2008) inneholder helt klart både episke og lyriske elementer. Selv om alle kapitlene har det til felles at de er korte, er mange også svært ulike. Noen kapitler er rene dialoger, andre er rene skildringer, mens flertallet er Inas indre

monolog. Det er likevel ikke slik at enkelte kapitler kan stå alene uavhengig av resten av romanen, men at romanen som helhet har elementer fra punktromanen er tydelig.

Sjangeroverskridelser er et viktig trekk ved den senmoderne ungdomslitteraturen (Larsen, 1994; Trangbæk, 1999). Selv om *Alle har eit sultent hjerte* (2008) ikke fullt ut kan beskrives som en punktroman, er det en roman som leker med romanen som sjanger, og som utfordrer leseren.

I *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) møter vi Ina, romanens hovedperson og forteller, som er 16 år og mistenker at hun er gravid. Denne mistanken blir bekreftet når Ina midtveis i romanen tar en graviditetstest. Handlingen i romanen går over to-tre dager, med enkelte tilbakeblikk gjennom Inas indre monolog. Barnefaren er Erik, en gutt hun møtte på en fest to måneder tidligere. Erik er kjæreste med Kathrine. Ina er rådvill, og fornekker graviditeten. Hun forteller det verken til foreldrene, venninnen Linda eller Erik. Den eneste hun vil snakke med er Synnøve, som var konfirmasjonslederen hennes. Synnøve har flyttet til Oslo, men Ina vil ikke snakke med henne på telefonen. Ina inviterer Erik hjem til seg, men forteller ikke at hun er gravid. Dagen etter møtes de igjen, og Ina forteller at hun vil til Oslo for å møte en venninne. Erik tilbyr seg å kjøre henne, og når de stopper underveis kjøper Ina en graviditetstest. Den er positiv, og Ina forteller det til Erik. I Oslo møter Ina Synnøve og forteller henne at hun er gravid. Romanen slutter med Ina og Erik som kjører fra Oslo. Avslutningen avslører ikke hvor de skal kjøre til, og romanens bruk av reisen som et sentralt motiv blir forsterket gjennom Eriks avsluttende kommentar; "- Vi har nok bensin til at vi klarer oss heile vegen. Så då er det vel berre å kjøra" (Sortland, 2008:115).

Alle har eit sultent hjerte (Sortland, 2008) er en kort roman, med 115 sider fordelt på 67 kapitler. Disse korte kapitlene utspiller seg også over et begrenset tidsrom, kun tre dager. Romanens forteller er en førstepersonsforteller, Ina. Vi får enkelte tilbakeblikk til festen der Ina møtte Erik, mens resten av historien er nåtid. Det er kun Inas tanker og følelser vi får tilgang til gjennom mye bruk av indre monolog, og de andre personene vi møter i romanen er lite beskrevet.

Forsiden på boken viser et fotografi av en ung, smilende jente som står foran en rød parkert bil. En gutt står ved siden av døren til fører-setet, og i bakgrunnen ser vi to gamle hus. Kun halve bilen er med på bildet, og de står på en grusvei. Denne illustrasjonen er lik en beskrivelse i boka, der Ina og Erik har stoppet på en grusvei og Erik sier at han kan kjøre Ina til Oslo. Ina tar et bilde av seg selv, Erik og bilen med selvutløser;

Han sakk på, rygger raskt inn på ein sideveg som fører opp til nokre gardshus, og stopper bilen (...) Han går ut av bilen, ser ut som han skal sjekka noko. Dekka? Eg går òg ut (...) Eg

veit ikkje kva eg skal gjera, om han tullar, eg går bort til eit einsleg lite stakkarsleg tre like framfor meg, kiler mobilen fast der to greiner deler seg. Så aktiviserer eg sjølvutløysaren på kameraet og går fire steg tilbake. –Så du kjører meg heilt til Oslo? spør eg når eg har henta kameraet. Det blei eit ganske bra bilde, sjølv om eg er veldig oppstilt. Eg blir alltid litt sjokka over at eg ser så lita ut, ser knapt ut som eg er seksten. Erik og halve bilen hans er òg med (Sortland, 2008:45-46).

3.3 Tematiske perspektiver

I underkapitlet om den historiske utviklingen til ungdomslitteraturen gjør jeg rede for hvordan 70-tallet var en epoke preget av den problemorienterte og samfunnskritiske ungdomsromanen, som ofte tematiserte en hovedperson som ble stilt overfor vanskelige valg, og måtte gjennom en modningsprosess. Denne typen ungdomsromaner lignet ofte på den klassiske dannelsesromanens mønster; hjemme-hjemløs-hjemme (Birkeland et. al, 2005:375-376). Dette er også noe som kan sies om romanen *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008), men drøftingen av det tematiske i romanen kan likevel belyse at den er mer kompleks enn 70-tallets problemorienterte ungdomsroman, og at mye av det som kjennetegner den senmoderne litteraturen for ungdom også er til stede i romanen. 1970-tallets fremtidsoptimisme blir fra 1990-tallet byttet ut med en mer usikker fremtid og søkende litteratur. Rolleutprøving og søken etter identitet er nye tema, og etiske og religiøse problemstillinger blir mer aktuelle (Birkeland et. al, 2005:377-379 og 427-428). Handlingen i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er en tenåringsjente som oppdager at hun er gravid, men denne rammefortellingen belyser i tillegg store tema som er typiske for den moderne ungdomsromanen. Råd villhet rundt egen identitet og fremtid, forholdet mellom foreldregenerasjonen og deres barn, og etiske og religiøse problemstillinger blir tatt opp. Slik kan vi sette *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) inn i en historisk kontekst der tematikken i ungdomslitteraturen har endret seg i stor grad.

Et svært sentralt tema i romanen er overgangen fra ungdom til voksen, og da særlig den vanskelige overgangen til et voksenliv du ikke er klar for. Vi finner også en problematisering av hva det faktisk vil si å være ungdom. Ina er i en tilstand der hun blir tvunget til å bli voksen, og kanskje mer voksen enn hun er klar for. Ina selv beskriver en følelse av å bli bråvoksen; "Eg er seksten, men kjenner meg seks år eldre enn eg gjorde for sju veker sidan" (Sortland, 2008:35). Det er syv uker siden hun ble gravid, og disse syv ukene har gjort henne eldre. Det er en konflikt mellom hennes egentlige alder og den situasjonen hun er i. Ina reflekterer rundt det å være ungdom og voksen i en samtale med Erik; "-Eg har

alltid følt meg gammel, seier eg og føler meg ein god del klokare enn eg er. –Eg har eigentleg aldri visst korleis ein ungdom skulle føla. Eg har aldri følt meg som ein ungdom. Sjølv ikkje på den festen" (Sortland, 2008: 54). Her ser vi også en forvirring hos Ina rundt det å være ungdom; for hva betyr det egentlig å være ungdom? Selv ikke i situasjoner der hun opptrer som en ungdom kan hun identifisere seg med rollen. Selv om Ina sier at hun føler seg gammel, kommer det tydelig frem at hun likevel ikke identifiserer seg med de voksne som tilhører foreldregenerasjonen. Dette ser vi når hun tenker på hvem hun kan snakke med om situasjonen hun befinner seg i; "Eg har ikkje snakka med nokon om magen og alt. Ingen. Synnøve er ikkje mamma-vaksen, men likevel fire år eldre. Så ho er den det går an å snakka med" (Sortland, 2008:14). Ina føler seg ikke som en ungdom, men heller ikke som en voksen. Synnøve er eldre, men ikke "mamma-vaksen". Her ser vi en klar distinksjon mellom det å være eldre, og det å være voksen og tilhøre foreldregenerasjonen. Inas far påpeker også at hun er ungdom, og at hun tenker for mye; "-Du tenkjer for mykje, seier pappa. - Du må leva no. Du er berre seksten år" (Sortland, 2008:10). Her viser faren noe av det vi forbinder med å være ungdom, nemlig å være fri for bekymringer.

Identitet som tema tilhører ikke bare ungdomslitteraturen som sjanger, og det er heller ikke et tema vi finner utelukkende i den senmoderne litteraturen. Det er likevel noe særegent ved fremstillingen av identitet i den senmoderne ungdomslitteraturen, som også gjenspeiles i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008). Ungdom som en egen livsfase er i en særstilling fordi den er midt mellom fasene barn og voksen. Når Postman (1982) hevder at barndommen er i ferd med å forsvinne, er det innerforstått at også noe vil skje med ungdommen som en egen gruppe. Giddens betegner nåtiden som senmoderniteten, og trekker frem "selvets refleksive prosjekt" (Giddens, 1996:14) som sentralt for tiden vi lever i; identitet må stadig skapes og opprettholdes i en verden som konstant tilbyr nye valg. Bauman bruker begrepet "den flytende modernitet" (Bauman, 2001:13) som en beskrivelse av samtiden. Identitet kan aldri være noe fast i en verden som aldri står stille (Bauman, 2001:96). "Å finne seg selv" er nok en klisjé som ofte blir brukt om ungdom, men i den senmoderne ungdomslitteraturen er dette spørsmålet i høyeste grad aktuelt. Bjørk Larsen (1994) bruker begrepet *identitetskriser*, og dette er helt klart noe vi også finner hos Ina i *Alle har eit sultent hjerte* (2008). Hun er rådvill og usikker, og hun slites mellom barn og voksen. Hun uttrykker en usikkerhet rundt egen framtid, og hun stiller mange spørsmål eksistensielle spørsmål. "Og kva betyr det eigentleg å leva no?" (Sortland, 2008:11).

Per Thomas Andersen omtaler et gjennomgangstema i 1990-tallslitteraturen som "uro i redet" (Andersen, 2003:562). Dette reflekterer en reaksjon på kjernefamiliens endrede status,

og nye forståelser for hva en familie er. 1990-tallet preget av en problematisering av mangelen på autoritet hos de voksne, i motsetning til en tidligere kritikk av foreldregenerasjonen. Dette gjør også at litteraturen går fra fremtidsoptimisme og idealisme til rådvillhet og fremstillingen av en usikker fremtid (Birkeland et. al, 2005:377-379). Disse to tendensene kan vi også se i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008). Foreldrene til Ina er i liten grad til stede i romanen. Hun sier flere ganger at hun ikke vil snakke med de om det som skjer. Hun distanserer seg fra foreldregenerasjonen, blant annet når hun omtaler Synnøve som voksen, men ikke "mamma-vaksen" (Sortland, 2008:14). Når Ina tenker tilbake på festen der hun møtte Erik, kommenterer hun at foreldrene forsøker å kontrollere ungdommene, men at de mislykkes; "Den idiotiske sjøhusfesten for babyrussen. Nokon foreldre skulle gjera noko for ungdommen, slik at dei hadde kontroll over feiringa vår. *Kontroll? I mars?*" (Sortland, 2008:18). I drøftingen rundt romanens intertekstuelle referanser vil jeg kommentere bruken av ordet kontroll, som det ligger en dobbelthet i. Foreldrene ønsker kontroll, men de mislykkes, og Ina føler at hun mister kontroll over sin egen skjebne og kroppen når hun blir gravid. Erik, som vi ellers i romanen blir lite kjent med, avslører hvordan han selv er påvirket av hans egen families oppløsning;

-Alle jenter seier at gutar er utruleg enkle i hovudet sitt. Vi har teit humor, spelar spel, skyt, kjører bil og driv med tekniske ting. Og vi trur at alt er greitt heilt til kona plutseleg berre drar sin veg. –Ja vel. Og kor gammal var du, sa du? Eg hører at eg tøffar meg. –Det seier mamma. Dei er skilt. Pappa bur i ei leilegheit inne i byen. Han har ikkje gidda å kjøpa nye møblar eller noko. Når eg besøkjer han, går vi på Peppes. Eller fotballkamp (Sortland, 2008:84).

Her ser vi at Eriks far ikke tar på seg rollen som oppdrager. Han er voksen, men med Eriks egne ord "orker han ikke" å gjøre det som forventes av en voksen. Kjernefamilien blir også ironisert over, når Ina og Erik snakker om fremtiden; "-Eg er ein drittunge, seier eg. – Og det er du òg. Vi veit ikkje kva vi skal gjera, skal vi flytta saman, liksom? Bli foreldre med villa, voff-voff og Volvo? –Eg vil ikkje ha voff-voff. Volvo har vi allereie" (Sortland, 2008:93). Her bruker de bildet på kjernefamilien på en sarkastisk måte, vel vitende om at de er langt fra ideen om en kjernefamilie. Dette er også et eksempel på Ina og Erik sin bruk av ironi og humor i en situasjon som egentlig er langt fra humoristisk. Bruken av humor for å dempe en sår undertone er som nevnt mye brukt virkemiddel i ungdomsromanen fra 1990-tallet (Birkeland et. al, 2005: 379).

Gud og eksistensielle spørsmål er en stor del av *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008), og dette er også knyttet til Inas utvikling av identitet. Når hun ser Erik etter festen, spør hun seg om det som hendte på festen skjedde i trass; "Det var vel ikkje i trass mot han heller.

Det var meir i trass mot... eg veit ikkje. Gud? Meg sjølv? Nei, det var ikkje trass. Eg veit ikkje. Men den som set seg opp mot Gud, må betala prisen. Eg veit ikkje kva dei seier i kyrkja no" (Sortland, 2008:16). Det er tydelig at Ina sliter med at det hun har gjort ikke er forenelig med det hun forbinder med kirken og Gud. Hun ble kjent med Synnøve gjennom konfirmasjonsundervisningen, og ønsker å snakke med henne fordi hun ikke har det strenge synet på Gud og synd som det Ina kjenner til fra kirken; "Ho kjem til å bli ein bra prest, kjem ikkje til å seia at den som set seg opp mot Gud, må betala prisen" (Sortland, 2008:77). Det er også referanser til Josef og Maria i teksten, og Erik påpeker en likhet mellom Maria og Ina; "-Josef og Maria, seier Erik. –Ho var visst berre seksten" (Sortland, 2008:84). Det er flere intertekstuelle referanser som kan knyttes til Josef og Maria, og dette vil jeg komme tilbake til i en drøfting av det intertekstuelle i romanen. Ina sier også at hun ikke kjenner seg selv; «Eg kjenner ikkje meg sjølv noko særleg» (Sortland, 2008:39). Denne usikkerheten rundt hva livet er blir forsterket av den vanskelige situasjonen hun befinner seg i. "Var det slik at når ulukka først var ute, når ungen voks i magen, så valde skjebnen, eller kanskje kan eg kalla det livet sjølv, for ein? Eg liker ikkje skjebnetru, betre å tenkja på livet sjølv, kva no *livet sjølv* eigentleg er for noko" (Sortland, 2008:64). Her ser vi at Ina ønsker å tro at hun selv kontrollerer sitt eget liv, men det at hun er gravid gjør at hun føler at hun mister kontrollen. Denne mangelen på kontroll preger også det Ina tenker om framtiden.

Eg ville òg reisa vekk og studera. Men no veit eg ingenting, har ikkje kontroll på noko. Reisa. Kanskje er det ikkje berre det å reisa, heller. Eg veit ikkje. Eg har alltid lengta etter at noko skulle skje, noko... eg veit ikkje. Eg har tenkt at livet mitt skulle bli noko spesielt. Ikkje det at eg trur eg skal bli filmstjerne eller noko, men noko, noko som var mitt, gå på skular, treffa nye folk, festa, men ikkje berre det, ein lengt, ein sult etter noko er ikkje veit kva er (Sortland, 2008:86). Ina klarer ikke å sette ord på det hun ønsker skal skje. Selv om hun ikke vet hva hun vil, føler hun at hun ikke lengre har et valg. Hun er fratatt kontrollen over det eneste hun til en viss grad kan kontrollere; sitt eget liv og sin fremtid.

Ina sliter også med en følelse av ensomhet, og dette er ikke bare knyttet til det at hun holder graviditeten hemmelig. "Eg har kjent meg åleine før, det er ikkje det, kan hugsa å ha kjent meg åleine sidan eg var liten. Ikkje nokon gong har eg kjent meg så åleine som no. Men eg grin ikkje" (Sortland, 2008:108). Inas tanker rundt eksistens og religion kan også knyttes til identitet. En stor del av identitet er å finne svar på mange av de spørsmålene Ina stiller; hvem er jeg, hva betyr det å leve, og hva er meningen med livet. Fremstillingen av jenter i moderne ungdomslitteratur har fjernet seg fra stereotyper rundt jenter, og det er ikke lenger knyttet strenge normer til hvordan jenter skal oppføre seg. Jenter i moderne samtidslitteratur for

ungdom er ofte selvstendige jenter som er på leting etter identitet, og identitetskonflikter og rolleutprøving er vanlig (Birkeland et.al, 2005:379). Ina er helt klart en selvstendig jente. Hun tar avstand fra ungdomskulturen med festing og drikking, og hun har en grunnleggende følelse av å føle seg utenfor og ensom.

3.4 Intertekstualitet og dialog

Intertekstualitet kan defineres på følgende måte; "vidt begrep som betegner alle tenkelige forbindelser mellom tekster (likheter, forskjeller, forskyvninger, forutsetninger osv). Begrepet forutsetter at all litteratur inngår i ulike relasjoner til all annen litteratur. Til tross for at det er umulig å kartlegge alle disse relasjonene, utgjør de en forutsetning for all språkbruk og meningsdanning" (Refsum, 1999b:114-115)

Svein Slettan hevder at en måte å reflektere over barnelitteraturens kunstneriske praksis på, er å se på tekstene som steder der det foregår en dialog. Slettan skisserer tre ulike former for dialog, eller tre ulike perspektiver på barnelitteraturen. Den første er dialog med leseren, der teksten skaper en implisert leser, eller en leserrolle som barnet må akseptere og fylle for å gjøre teksten til sin egen (Slettan, 2010:18). Her ser vi likheter med Iser (1975) sin forståelse av tomme plasser. En tekst får mening når en leser selv fyller den med sine erfaringer. Den andre formen for dialog som Slettan trekker frem er dialog mellom tekst og bilde, og dette er mest tydelig i bildeboka (Slettan, 2010:27). Den tredje dialogen Slettan fremhever er dialog mellom tekster (Slettan 2010:23), eller intertekstualitet. Barnelitteratur er i enda høyere grad enn voksenlitteraturen preget av intertekstualitet, dialog mellom tekster og tradisjoner. Slettan refererer til Maria Nikolajeva, som peker på at barnelitteraturen etter sin natur er mer kanonisk enn voksenlitteraturen, det vil si at den har en tendens til å gjenta tradisjonelle litterære mønster (Nikolajeva, 1992; Slettan, 2010:23). Et nærliggende eksempel på et slikt hyppig forekommende mønster i barnelitteraturen er eventyrets hjemme-borte-hjemme-struktur, med den unge heltens oppbrudd, dannelsesreise med prøvelser og til slutt hjemferd med modnet erkjennelse. Den barnelitterære teksten tilpasser seg mottakerens litterære erfaring og behov gjennom å invitere inn i slike kjente strukturer. Det setter i gang en prosess hos leseren, som kan fylle ut den nye teksten med en mengde informasjon han har etter tidligere møter med liknende tekster. Leserens får da en form for medvirkning i teksten (Slettan, 2010:23). Selv om intertekstualitet i barnelitteraturen ikke er et nytt fenomen, er det fra 1980- og 90-tallet en tendens til en målrettet og bevisst bruk av intertekstualitet, og de barnelitterære tekstene får derfor ofte et metaperspektiv (Slettan, 2010:24). I de senere år finnes det mange eksempler fra ungdomsbøker der intertekstuelle koplinger kan fungere som

kunstnerisk utfordring for leseren. I Hilde Hagerups realistiske ungdomsroman *Løvetannsang* (Hagerup, 2002) gjengis det en rekke deler av tekster fra gamle og nye sanger som hovedpersonens søster synger på. Disse tekstfragmentene må leseren selv føre tilbake til ulike kilder, og selv om de ved første øyekast kan virke malplasserte og forvirrende i den umiddelbare sammenhengen de ytres i, gir de mening i forhold til de dypere konfliktene i boka (Slettan, 2010:26). Dette gjelder i stor grad for romanen *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) der det intertekstuelle underbygger de tematiske aspektene i romanen. Det intertekstuelle kan også fungere som en tom plass som leseren selv kan finne mening i, avhengig av leseerfaring (Mjør et. al, 2009:43). Intertekstualitet som en tom plass er en utfordring når det gjelder hvilken leser *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) henvender seg til, og dette vil jeg komme tilbake til i en drøfting av romanens innskrevne leser.

I *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) kan vi finne mange eksempler på intertekstuelle referanser, og da særlig til musikktekster. Det første eksemplet på intertekstualitet får vi allerede i romanens tittel. *Alle har eit sultent hjerte* er oversatt til engelsk everybody's got a hungry heart, som er refrenglinjen i Bruce Springsteen sin låt "Hungry Heart" (1979). Første vers og refreng i sangteksten er følgende;

(...) I went out for a ride and I never went back/
Like a river that don't know where it's
flowing/
I took a wrong turn and I just kept going/
Everybody's got a hungry heart/
Everybody's got a hungry heart (...)
(Springsteen, 1979a) (se vedlegg 1).

I romanen er også Ina på en reise, både konkret gjennom bilturen og symbolsk. Det valget hun står overfor er også et valg som er avgjørende for resten av hennes liv. I sangteksten er reisen med bil sentralt, og det samme gjelder for romanen. Både jeg-personen i "Hungry Heart" og Ina ser på reisen som en form for flukt, og reisen er et fristed.

Bruce Springsteen er nevnt flere ganger i romanen; "Det dunderar frå anlegget hans. Litt sånn pappamusikk. Bruce Springsteen" (Sortland, 2008:40). Ina hører musikken fra Erik sin bil, og denne musikken er noe Ina forbinder med faren eller foreldregenerasjonen. I neste kapittel knyttes musikken til en beskrivelse av hvordan Ina oppfatter Erik gjennom musikken han hører på; "Eg greier ikkje la vera å tenkja at Erik kanskje er litt harry, men ikkje så gale. Han mekkar på bil, hører på Bruce Springsteen, men elles går han normalt kledd, og Bruce Springsteen er ikkje så harry, heller" (Sortland 2008:42). Her knyttes musikken til identitet. Ina kjenner seg igjen i det tekstene beskriver; "Det dunderar i anlegget til Erik, det har veldig mykje lyd, bassen dunkar i kroppen- *I just wanna feel your rhythm, I just wanna feel your rhythm, I just wanna feel your rhythm*- tenk om det kunne vore så enkelt" (Sortland, 2008:56). Disse linjene finner vi igjen i sangen "Radio Nowhere" av Bruce Springsteen;

I was tryin' to find my way home/ But all I heard was a drone (...)/ This is radio nowhere, is there anybody alive out there? /This is radio nowhere, is there anybody alive out there?(...)/Just searchin' for a world with some soul/(...)Tryin' to make a connection to you/(...)I just want to feel some rhythm /I just want to feel some rhythm/I just want to feel your rhythm /I just want to feel your rhythm (Springsteen, 2007) (se vedlegg 2).

Denne låten er preget av den samme rådville følelsen som Ina har, og en følelse av å være alene og ensom. Låten viser også et forsøk på å komme nærmere en person, som også er en viktig del av Ina og Eriks kjøretur.

Romanen har som tidligere vist også religiøse referanser, og da spesifikt til Maria og Josef; "-Josef og Maria, seier Erik. –Ho var visst berre seksten"(Sortland, 2008:84). Her viser Erik til Maria som var seksten år da hun ble gravid, samme alder som Ina. Også Ina henviser til Maria og Josef etter at Erik har ringt til Kathrine; "-No veit ho at eg er saman med deg på ein eller annan måte. Eg ville berre sjå om du forstod dette, om du er like kul som Josef, seier eg" (Sortland, 2008:90). Bruce Springsteen sin musikk er mye brukt i romanen, og det er også mulig å knytte hans musikk til de religiøse referansene. Teksten til låten "The River" av Springsteen kan knyttes både til de religiøse referansene om Maria og Josef, og til Inas liv som gravid tenåring; "Me and Mary we met in high school/ when she was just seventeen/(...) Then I got Mary pregnant/ and man that was all she wrote (...)" (Springsteen, Bruce 1979b) (se vedlegg 3). Teksten inneholder både historien om en gravid jente, og navnet Mary som er den engelske versjonen av Maria. Denne referansen kan ikke leses eksplisitt i teksten, men siden Springsteen er såpass mye brukt er dette en kobling som er verdt å nevne.

Ina fremstår som musikkopptatt, og hun nevner flere ganger musikken hun lytter til. En musikkreferanse som også inneholder religiøse elementer er bandet "The Jesus & Mary Chain". Her finner vi igjen navnet Mary (Maria);

Eg hører på ei gammal åtti-talsgruppe, The Jesus & Mary Chain. *Nine millions rainy days have swept across my eyes thinking of you.* Eg kjenner ingen andre som har hørt om The Jesus and Mary Chain. Det er eit problem. Det er kanskje òg eit problem at eg er så mykje heime med meg sjølv (Sortland, 2008:20).

Her tar Ina selv opp noe som også jeg som voksen leser legger merke til. Er dette musikk som ungdom kjenner til? Denne kommentaren fra Ina er et interessant grep fra forfatterens side; Sortland lar romanens hovedperson Ina selv påpeke det faktum at musikken hun hører på er ukjent for de fleste ungdommer. Sortland kommer da kritikere i forkant, og det er grunn til å tro at han er klar over at referansene til musikk er problematiske. Navn som Bruce Springsteen kan nok være kjent for mange som ikke tilhører foreldregenerasjonen, mens The

Jesus and Mary Chain nok er mindre kjent. Referansene i boken viser ofte til bestemte låttitler og linjer fra sangtekster. For å få utbytte av disse referansene må leseren ikke bare kjenne til artisten, men også kjenne til de konkrete tekstene, og i tillegg forstå budskapet sangen formidler. Anmelder på barnebokkritikk.no, Morten Haugen, er en av anmelderne som påpeker det problematiske ved å ha disse referansene i en roman for ungdom. Haugen sier følgende om Sortland sine musikkreferanser; "Og med referansene til Springsteen, og noen andre musikkhenvisninger, faller Sortland for så vidt i den samme gamle fella: å skrive en ungdomsbok hvor det refereres til forfattergenerasjonens musikk" (Haugen, 2008). Romanen kan helt klart leses uten å forstå referansene. Likevel er referansene en viktig forsterkning av temaene i boken. Referansene underbygger reisemotivet og søken etter identitet og mening i større grad, særlig med tanke på Bruce Springsteen og hans tekstunivers. Uten referansene vil Inas graviditet bli mer sentralt i romanen, mens referansene bidrar til en vektlegging av tematikken. Når Ina flere ganger kommenterer følelsen hun har av å føle seg eldre, kan det også være en medvirkende forklaring til hvorfor hun kjenner til denne typen musikk.

Musikk blir knyttet til Inas egne erfaringer og følelser, og hun kjenner seg igjen i tekstene;

Vi kjører nesten ein time utan å seia noko. Erik har slått av stemma på GPS-dama. Eg spør til slutt om han vil setja på Bruce Springsteen igjen. Ei av dei gamle. Det er nesten uuthaldeleg det òg. Munnspelet, Cadillac, menn som kjører bil og lengtar etter Mary, alle desse amerikanske byane i natta, akkurat slik musikk som pappa liker. Men likevel. Det han syng om at alle har eit sultent hjerte (Sortland, 2008:100).

Her nevnes også Mary, som viser til låten "The River" av Springsteen. Ina beskriver en følelse hun ikke klarer å sette ord på, men musikken beskriver følelsene for henne. Det teksten sier om å ha et sultent hjerte treffer Ina, og er nok noe flere ungdommer kan kjenne seg igjen i.

Når romanen nærmer seg slutten, og Ina og Erik snart er fremme i Oslo, finner vi en ny referanse til musikk. Ina tenker over følelsene sine, som hun mener hun har mistet kontroll over;

Heile følelsesgreiene mine har gått bananas. Eg må sikkert ha piller, leggjast inn. Ian Curtis i Joy Division tok livet sitt. Kontroll. Eller mangel på. Har Erik hørt om Joy Division? (...) Eg er forvirra. No har eg berre lyst til å kjøra og kjøra. Ikkje komma fram så veldig. Eg er ikkje gammal nok til å høra på Joy Division (Sortland, 2008:97) (se vedlegg 4).

Dette er en interessant referanse på flere måter. For det første er det enda en referanse til musikk, og igjen til musikk som et fåtall ungdommer kjenner til. Ina kommenterer også at hun ikke er gammel nok til å høre på denne musikken. For det andre så identifiserer Ina seg også

her med musikken hun hører på, og denne gangen til vokalisten i et band. For det tredje er bruken av ordet kontroll verdt å bemerke. I eksemplet over blir ordet *kontroll* vektlagt. Også tidligere i romanen blir ordet understreket, og da i betydningen av mangelen på kontroll hos de voksne. Også Ina føler at hun mister kontroll, både i forhold til sitt eget liv og i forhold til kroppen. Ina refererer til bandet Joy Division når hun tenker på fravær av kontroll. I 2007 kom filmen *Control* (Corbijn, 2011) som handlet om livet til Ian Curtis, vokalisten i bandet Joy Division. Ina nevner at hun ikke har kontroll, at hun sikkert må legges inn, og at Ian Curtis i Joy Division tok sitt eget liv. Tittelen på filmen, *Control*, kommer fra en av Joy Divisions mest kjente sanger, "She's lost control"; "Confusion in her eyes that says it all/She's lost control" (Curtis et. al, 1979). Ina er også i en tilstand der hun føler at hun ikke har kontroll over sitt eget liv. Gjennom romanen og kjøreturen til Oslo går Ina fra fornektelse over det at hun er gravid, til en erkjennelse over det som skjer. Hun prøver å ta tilbake kontrollen over noe hun ikke kan kontrollere. I Inas tilbakeblikk på festen kan vi legge merke til dobbeltheten som ligger i ordet kontroll; "Det er plutselig som på festen. Eg var nesten full. Med full kontroll. Nesten" (Sortland, 2008:41).

Det er også andre referanser til kultur som er verdt å merke seg, som også er problematiske med tanke på romanen som en ungdomsroman. Etter en samtale mellom Erik og Ina tenker følgende; "samtalane våre er heilt finsk fjernsynsteater" (Sortland, 2008:92). Finsk fjernsynsteater er neppe noe ungdommer i dag har et forhold til. Når Erik og Ina leier hytte for å overnatte i, bemerker Ina følgende; "Hyttemannen er ikkje så reint lite Twin Peaks, har akrylgenser frå åttitalet, seier ingenting, mumlar at hytta er kald, vi kan få leiga om vi greier å leva med det, sjølv om det er utanfor sesongen" (Sortland, 2008:58). Twin Peaks er en kultserie fra starten av 90-tallet, og selv om den har gått i reprise også de siste årene, er det rimelig å anta at dette ikke er kunnskap flertallet av dagens ungdom innehar.

3.5 På vei. Reisen som identitetsbygger

Reisen er mye brukt i litteratur, både konkret, symbolsk og tematisk. I sitt essay om reisen som en del av den moderne litteratur hevder Arne Melberg at reisen i romanen er med på å "destabilisere det som blir stadig skjørere i moderne tid: identiteten" (Melberg, 2005:129). I sin avslutning sier Melberg følgende om reiselitteraturen; ".. reiselitteraturen gjør nettopp det litteraturen kan, bør og må gjøre: den arbeider med å forstå hva verden var og er, hva den kan være og skulle kunne bli. Og hva som er min plass i denne verden og hva den kunne være" (Melberg, 2005:253-254). I *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er reisen svært sentral. Reisen er et motiv i seg selv gjennom kjøreturen til Oslo, reisen blir brukt symbolsk som et

bilde på Ina sin utvikling, og tematisk viser reisen hvordan Ina utvikler sin egen identitet. Drøftingen av det intertekstuelle i romanen viste også at reisen og bilkjøring er sentralt i romanen, gjennom referanser til musikken til Bruce Springsteen som ofte bruker reisen som et symbol. Sortland selv har omtalt romanen som en road-roman (Sortland, 2012c). I teoridelen viste jeg hvordan identitet blir trukket frem som et sentralt begrep i den senmoderne litteraturen. I denne delen vil jeg vise hvordan reisen blir et symbol på Ina sin utvikling av identitet.

Store deler av handlingen i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er knyttet til bilturen fra hjembygda til Ina og Erik og til Oslo. Bilturen blir også en del av Ina sin vei mot erkjennelse av det som skjer med henne. Inas reise kan tolkes på en måte som ligner på dannelsesromanens mønster, hjemme-hjemløs-hjemme (Birkeland et. al, 2005:375-376). Romanens slutt sier ikke hva som skjer med Ina, men hun er "hjemme" i den forstand at hun har forsonet seg med graviditeten. Ina er rådvill og usikker i romanens begynnelse, og hun fornektet graviditeten. Det at hun ikke vil sette ord på det som skjer forsterker dette inntrykket, og hun sier at hun ikke føler seg hjemme;

Det er som eg heile tida er på flukt, på ein måte. Alt er forandra. Eg er ikkje særleg sulten, kroppen min er i alarmberedskap, eg må kunna stikka av på kort varsel, som om det ikkje er trygt heime lenger, som om eg ikkje hører til lenger, som om eg ikkje kan bu her lenger (Sortland, 2008:35).

Ina føler at hun er på flukt, og kjøreturen til Oslo kan være hennes måte å flykte på, samtidig som hun kommer nærmere en erkjennelse. Ina og Erik kjører mot Oslo, og hun blir gradvis mindre rådvill. Hun får også et endelig svar på at hun faktisk er gravid, og forteller dette til Erik. I romanens slutt har hun klart å sette ord både på sin situasjon og sine følelser. Slutten er åpen, og leseren får ikke vite hva som skjer videre med Ina. Det er likevel en mer optimistisk tone i slutten av boka. Ina har fått et endelig svar på det hun egentlig har visst hele tiden, nemlig at hun er gravid. Leserens får ikke et svar på hva som skjer med Ina, men det er mye som tyder på at hun beholder barnet;

-Synnøve sa at eg heldigvis har god tid enno, at det er fritt sjukehusval i dette landet. Ein kan få ordna det her. Aker eller Ullevål. Ho kunne vera med. Ho skulle til og med ringja foreldra mine om eg ville, fortelje dei eit eller anna, eg måtte ikkje la dette øydeleggja livet mitt. At eg er så ung. At alt kom til å ordna seg, at livet vil gå vidare som før. Erik seier ikkje eit ord, berre ser på meg heilt til eg vik. - Nei. Eg vil ikkje det, seier eg (Sortland, 2008:109).

Det står ikke eksplisitt hva Ina kommer til å gjøre, men når hun sier "få ordna det her" er det rimelig å tro at hun snakker om abort.

Forholdet mellom Ina og Erik er også i utvikling gjennom bilturen. Erik er kjæreste med Kathrine, men ringer henne og gjør det slutt; "-Eg sa at det var slutt. At eg kanskje var forelska i ei anna. –Det seier du berre for å vera grei med meg, du har ikkje noko val. Er det sant? –Ja" (Sortland, 2008:111). I romanens slutt kjører Erik og Ina hjem igjen, og romanen avslutter med et siste symbol på reisen; "-Eg kjenner deg ikkje så godt, Grine-Ina. Men du er morsom. Og veldig fin. Han ser meg i augo, blikket hans vik ikkje. –Vi har nok bensin til at vi klarer oss heile vegen. Så da er det vel berre å kjøra" (Sortland, 2008:115). Denne avslutningen forsterker også inntrykket av at reisen er viktig i seg selv; den er et fristed.

Denne optimistiske slutten blir forsterket av Inas utvikling i løpet av bilturen. Inas ansvarsfølelse endrer seg i takt med den økte erkjennelsen. Mens de kjører bil drikker Ina øl; "Sju veker på veg hvis det kroppen fortel, er sant. Eg må seia det. Men eg har knapt fortalt det til meg sjølv. Eg har ikkje tatt den nådelause testen. Då hadde eg neppe drukke øl no" (Sortland, 2008:52). Etter at Ina har tatt graviditetstesten får hun bekreftet det hun lenge har visst; "Gud! Plutseleg er det heilt sant, eg kjenner det. Hjernen og kroppen kræsjar. Heile kroppen seier: *Det var det eg sa!*" (Sortland, 2008:76). Denne erkjennelsen fører også til at Ina, bevisst eller ubevisst, tar riktige valg; "Eg tenner ein røyk utan at eg spør om det er greitt å røykja i bilen hans. Men eg stumpar den med ein gong" (Sortland, 2008:98). Når Ina snakker med Synnøve er det også tydelig at hun er i ferd med å endre synet på graviditeten; "-Kor mange veker er fosteret? spør Synnøve. *Fosteret?* Eg har jo gått rundt i fleire veker med ein levande unge i magen" (Sortland, 2008:105). Her ser vi at Ina har gått fra en fornektelse av at hun er gravid, til å omtale fosteret som en levende unge. Dette kan også være en forklaring på hvorfor Ina ikke ønsker abort.

Reisen blir ikke bare en måte for Ina å finne forsoning i situasjonen hun er i, og det er ikke bare målet med reisen som er det viktige. Også reisen i seg selv har verdi, og Ina opplever det å kjøre som et fristed; "No har eg berre lyst til å kjøra og kjøra. Ikkje komma fram så veldig" (Sortland, 2008:97). "Å kjøra bil er så drøymande, det er det er lenge igjen, at enno er alt muleg" (Sortland 2008:101). Denne følelsen av bilen og reisen som et fristed er også noe vi kan kjenne igjen i de intertekstuelle referansene til Bruce Springsteen sin musikk, der bilkjøring er mye brukt som symbol. Også Erik uttrykker en frihetsfølelse knyttet til å kjøre; "-Eg liker å kjøra, seier Erik. –Då slepp eg å tenkja. Kan eg kjøra deg nokon stad? Eller er det greitt med ein liten tur?" (Sortland, 2008:44). Både Ina og Erik ser på det å kjøre som et fristed. Reisen blir også en løsrivelsesprosess for Ina, og løsrivelse fra foreldre er en sentral del ved det å være ungdom. Ina blir bevisst dette selv, i det hun innser at hun ikke har tenkt på foreldrene sine; "Eg synest det er rart at eg ikkje lengtar heim til foreldra mine, at eg ikkje

heller vil være hos dei no. Hos mamma. Eg har ikkje tenkt på dei i det heile tatt" (Sortland, 2008:99).

I liket med ordet *kontroll* er det også knyttet en dobbelthet til uttrykket *på vei*. Reisen er svært sentral som motiv i romanen, og på vei kan brukes som en beskrivelse av denne reisen. Ina og Erik er på vei mot Oslo og Ina er på vei over i voksenlivet. Men Ina er også på vei med tanke på graviditeten, nærmere bestemt sju uker. "Eg er redd for at eg aldri kjem til å komma meg ut i verda med ein mekanikar til mann, men det er litt teit det òg, første gong eg verkeleg er ute og reiser åleine, er med ein mekanikar. På veg. Sikkert snart sju veker" (Sortland, 2008:50). Her tenker Ina over reisen sammen med Erik, at hun er på vei ut i verden med en mann. Vi kan lese en overgang fra tanken på reisen sammen med en mann, og over til det at hun selv er "på vei", eller gravid.

3.6 Tekstens tolkningsrom

I teoridelen gjorde jeg rede for Wolfgang Iser (1975) sin litteraturteoretiske forståelse om litterære teksters ubestemthet, og hvordan denne ubestemtheten skapes av tomme plasser som leseren selv må fylle ut. Jeg vil i denne delen av oppgaven bruke Iser sine begrep om tomme plasser og ubestemthet, og vise hvordan tomme plasser i *Alle har eit sultent hjerte* (2008) skaper et tolkningsrom for leseren. Jeg vil også drøfte hva dette tolkningsrommet kan bidra med i en forståelse av teksten som ungdomslitteratur. I min drøfting av romanens tomme plasser og tolkningsrom vil jeg hovedsakelig fokusere på romanens sentrale problemstilling, Inas hemmelighet, og hvilke tomme plasser leseren selv må fylle ut for å forstå denne hemmeligheten.

Rammefortellingen i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er historien om Ina, som bærer på en hemmelighet. Denne hemmeligheten er i seg selv en tom plass, som leseren i stor grad må tolke i romanens innledning. Hemmeligheten er at Ina er gravid, og dette blir ikke avslørt før hun selv sier det høyt til Erik, og samtidig også til seg selv. Når romanen leses for første gang vil denne hemmeligheten holdes skjult for leseren, og leserens kompetanse og erfaring vil avgjøre når han eller hun oppdager og avslører hemmeligheten.

Den første gangen Ina bruker ordet gravid om seg selv, er da hun forteller Erik at hun er gravid; "-Eg er gravid, seier eg mens han leitar etter norsk i Language-menyen" (Sortland, 2008:70). Dette er også første gangen romanen eksplisitt viser til leseren at dette er Inas hemmelighet. Frem til dette punktet har Ina levd i fornektelse, selv om hun har kjent mange tegn som fortalte henne at hun var gravid. De tomme plassene knyttet til graviditeten endrer seg i løpet av romanen. Romanen åpner med følgende avsnitt;

Det går alltid eit lite minutt etter at eg har vakna før eg kjenner det, det pressar rundt brystet, strammar til, som eit sånt band oldefar bruker når han lagar tønner til basaren, eit belte av stål. Det må vera slik ho hadde det, ho jenta som blei tatt i Pakistan. Kvar morgon må ho ha trudd ho vakna heime i senga si som alle andre. Men når ho opnar augo, er det noko som er feil. Ho er i et fengsel i Lahore eller noko med femten andre på ei celle som er berekna for fem. Kvar morgon tar det nokre sekund å hugsa at ho no betaler for at ho blei tatt med fleire kilo narkotika. Problemet er at eg er heime i senga mi, ikkje i Lahore. Det er slik kvar morgon no. Dette presset. Eg veit at eg snart må sjekka det. Det er det som er det verste. Slik at i alle fall eg veit. Korleis kunne eg? Og kva vil han seia, når han får vita? (Sortland, 2008:5).

Her ser vi at Ina sammenligner seg med en jente som sitter i fengsel, og for leseren er det ingen forklaring knyttet til hva som skaper denne følelsen hos Ina. Dette er med andre ord en tom plass som krever høy kompetanse hos en leser, fordi de skjematiserende bildene teksten tilbyr leseren er få. Ved en andreganglesning av romanen vil dette eksemplet virke annerledes på leseren. Da vil leseren forstå at det presset Ina beskriver er graviditeten, fordi leseren går inn i teksten med endret kunnskap. Dette illustrerer Isers poeng om at en andreganglesning av en litterær tekst vil kunne frembringe nye tomme plasser, siden de tomme plassene fra førsteganglesninger nå er fylt ut og fortolket.

I kapittel to er det ikke bare den psykiske forandringen Ina refererer til, også fysiske endringer gir en pekepinn på hva det er som skjer; "Eg vil ikkje tenkja på at noko er annleis. At alt er forandra. Eg merkar det no. Eg spyr også. Det er ikkje berre fordi eg angrar. For det er noko som berre er i kroppen" (Sortland, 2008:6). Her nevner Ina mange typiske tegn på graviditet, og hun knytter også dette til en anger. Hun er ikke kvalm bare fordi hun angrer, det er med andre ord ikke bare psykisk, det er også noe fysisk som er i kroppen hennes som gjør at hun er kvalm. Disse tegnene er skjematiserende bilder som hjelper leseren til å fylle ut en tom plass. Her blir da den tomme plassen graviditeten, og leserens kompetanse vil avgjøre om han eller hun forstår at det her er snakk om en graviditet. De fysiske tegnene Ina viser til i starten er vage og er ikke ensbetydende med graviditet. I løpet av romanen blir de fysiske tegnene mer eksplisitte, både for leseren og for Ina; "Manglande mens, magen, brysta, alt dette er eit stjerneeksempel på at det er *noko*" (Sortland, 2008:36). Her viser Ina igjen til de typiske tegnene på graviditet, og hun bemerker selv at dette er "stjerneeksempel". Leserens får ikke vite hva disse stjerneeksemplene er symptomer på, men den tomme plassen i dette eksemplet er mer tydelig enn romanens første side som kun refererte til et press. I eksemplet over kan vi også legge merke til at Ina ikke bruker ordet gravid, men at det er "noe". Ina har enda ikke erkjent graviditeten, og bruker ikke ordet gravid eller barn. Når hun ikke hører på

det kroppen forteller henne, trenger hun heller ikke å ta stilling til hva hun skal gjøre. "Eg gutsar meg opp. Når han er borte, går eg inn på apoteket, kjøper det eg skulle ha kjøpt for lengst" (Sortland, 2008:52). I dette eksemplet går Ina inn på apoteket for å kjøpe en graviditetstest, men sier fremdeles ikke ordet gravid eller graviditetstest. Her må leseren igjen ta utgangspunkt i de skjematiserende bildene som teksten tilbyr, som i dette tilfellet er apoteket og de fysiske tegnene Ina tidligere har beskrevet. Leseren vil i løpet av romanen få kunnskap som gjør det enklere å tolke de tomme plassene som kommer senere i romanen.

De fysiske tegnene på graviditet blir som nevnt tydeligere gjennom romanen. Ina selv sier at dette er typiske tegn og stjerneeksempel, og når hun endelig sier det høyt til seg selv og Erik har nok de aller fleste leserne forstått at hun er gravid. "Plutseleg er det heilt sant, eg kjenner det. Hjernen og kroppen kræsjar. Heile kroppen seier: *Det var det eg sa!*" (Sortland, 2008:76). Det kan virke som om Ina frem til nå ikke har hørt på det kroppen sier, selv om fornuften hennes har fortalt at hun er gravid. Eg koblar ut hjernen og ringjer like etter at eg har komme heim" (Sortland, 2008:22). Det er nettopp dette Ina har gjort helt siden hun mistenkte at hun var gravid, stengt av hjernen og fornuften som har fortalt henne det hun nå har fått bekreftet. Når hun hører på det fornuften sier, kommer også frykten og angsten; "Eg er vel ikkje heilt stressa heller, meir nervøs. Eller redd. Livredd. Hjernen er kobla på igjen" (Sortland, 2008:23). Ina argumenterer meg seg selv flere ganger, en argumentasjon mellom fornuften som forteller henne at hun er gravid og ønsket hun har om at dette ikke skal være sant; "Men eg er jo ikkje *objektivt sikker*, sjølv om eg ikkje har hatt menses på akkurat litt for lenge. Og så er det brysta mine. Og magen" (Sortland, 2008:35). Igjen nevner Ina det som er typiske tegn på graviditet; manglende menses og voksende mage.

Tegnene på graviditeten blir mer og mer tydelige for Ina. Dette kan også sies om leserens forståelse av hva det er Ina skjuler. Fra romanens start og frem til Ina forteller Erik om graviditeten, er det en økende grad av tydelighet i teksten rundt det at hun faktisk er gravid, de tomme plassene blir mindre avanserte. Dette henger sammen med at romanen i stor grad er Inas indre monolog, og det kan også være et bevisst grep fra forfatteren sin side. Leseren blir med på Inas reise mot erkjennelse og forsoning over det som skjer. Ina, Erik og leseren erkjenner graviditeten samtidig, selv om det er grunn til å tro at både Ina og leseren har forstått dette mye tidligere.

Romanen tar i all hovedsak for seg Ina og Erik sin kjøretur mot Oslo, og viser hvordan Ina bearbeider det faktum at hun er gravid. Romanen bruker som nevnt mye indre monolog, og gjennom denne indre monologen får leseren et tilbakeblikk på den kvelden Ina og Erik var sammen på festen;

Så veit eg ikkje. Vi låg no der. Dei to einaste vakne i heile verda. Ved sida av kvarandre. Piffen var slett ikkje gått ut. Han virka ikkje så sjølvssikker, heller. Det gjorde at det var enda meir piff. Eg tok handa hans, mekanikerhand, førte ho inn under t-skjorta mi. Han strauk opp mot brysta. Spurte heile tida om det var greitt. Er det greitt? Sikker? Heilt dønn sikker? Eg sa det var greitt. Så balla det på seg. Han spurte eit par gonger til om det var greitt. Så spurte han ikkje så mykje meir. Han sa han skulle hoppa av. Han gjorde det òg. Men (Sortland, 2008:50).

Dette er Inas beskrivelse av hva det var som skjedde den kvelden hun ble gravid. Eksemplets siste ord, *men*, kan også betegnes som en tom plass. Inas skildring av når hun og Erik lå sammen er nøkternt beskrevet, uten inngående beskrivelser. Vi leser at Erik stryker henne over brystene, og "så balla det på seg" (Sortland, 2008:50). Her er det også opp til leseren å tolke, og med tanke på romanens potensielle lesergruppe er det grunn til å tro at denne tomme plassen ikke er vanskelig å forstå. Dette "men" som Ina føyer til på slutten må da tolkes som at Erik skulle "hoppe av" (ibid.), men at Ina likevel ble gravid.

Det er få personbeskrivelser i romanen. De få opplysningene romanen gir, gjør at leseren selv må fylle inn hvordan disse personene ser ut. Det er også interessant å legge merke til at beskrivelsene ikke tar for seg utseende, men hvordan personene oppfattes av Ina. Erik sin kjæreste Kathrine, blir beskrevet på følgende måte; "Kathrine er ei sånn som skryt av forholdet sitt, ho sa at Erik var ein utruleg grei og ærleg fyr" (Sortland, 2008:25). "Dessutan har ho ein sånn chihuahua-hund som alle synest er søtare enn ein baby. Og ein ting til, ho går veldig mykje på treningssenter" (Sortland, 2008:26). "Det er lett å sjå at ho er søt, sånn som søt skal vera" (Sortland, 2008:19). Ina tegner et bilde av Kathrine som en som er opptatt av utseende, hun er søt og hun skryter av kjæresten sin. Leseren må tolke hvordan Kathrine er ut fra disse beskrivelsene. Kathrine blir fremstilt som en type jenter som ofte beskrives i litteratur og filmer for ungdom; den populære, pene jenta med en eldre kjæreste. Ina selv er kun beskrevet gjennom hennes egne tanker om hvordan hun er. "Eg har alltid vore ei passe prektig jente. Av og til har eg late som om eg var full på fest" (Sortland, 2008:49). Ina beskriver seg selv som "passe prektig", og dette inntrykket forsterkes når hun senere i romanen beskriver seg selv;

Eg er jo berre seksten. Det kan ikkje skje med ei som meg! Eg vaskar både stova og kjøkkenet heime kvar helg. Eg gjer leksene, stort sett. Trenar friidrett. Eg er med i Dyrevernet. Eg har fadderbarn i Brasil, Patricia på ti år. Eg har halde foredrag for klassen om sal av norskprodusert krigsutstyr til utlandet. Eg har aldri juksa, eg kastar alltid farga glas og klart glas i forskjellige konteinrar. Eg veit jo alt om kva ein skal gjera for å unngå å få ein ekstra strek på graviditetstesten (Sortland, 2008:68).

Begge disse eksemplene der Ina beskriver seg selv blir en kontrast til situasjonen hun er i. Leseren får et inntrykk av at Ina er langt fra den typiske jenta som blir gravid i tenårene.

Erik er den eneste personen i romanen som er beskrevet utseendemessig; "Eg ser han borte på parkeringsplassen, ved bowlingen. Han er mørk, ganske lang, slank, han bør fiksa litt på håret" (Sortland, 2008:16). "Han jobbar på bensinstasjonen, eigentleg på verkstaden. Av og til har eg tatt ein ekstra tur dit, kjøpt snop, leigd ein film. Det er ikkje ofte han er i kassen. Eg har alltid syntest at han var så pen at eg tenkte at han ikkje var for meg. At han var på eit anna nivå" (Sortland, 2008:19). Personbeskrivelsene gir stort rom for leseren til selv å skape seg et bilde av hvem disse personene er. Erik er den eneste som er beskrevet med utseende, men alle personene i romanen har det til felles at de er enkelt, nesten stilisert, beskrevet. Kathrine trener, har hund og er søt, og hun har en eldre kjæreste. Dette er trekk som ofte beskriver den populære og pene jenta i klassen, og med tanke på bokens målgruppe er det nærliggende å tro at mange kjenner til denne typen jente.

Romanen sier ikke noe om hvor Erik og Ina kommer fra, men gir likevel noen beskrivelser av stedet; "Dette er ein stad der ein treng bil for å komma seg vekk, buss er ikkje nok" (Sortland, 2008:20). "Men før det kan eg i alle fall ta ein liten tur ut, sjå om det skjer noko spennande. Ha-ha" (Sortland, 2008:38). "No for eksempel, går eg liksom en tur. Ein meiningslaus tur langs vegen ein lørdag formiddag. Det skjer ingenting her. Det er tolv kilometer til ferja" (Sortland, 2008:39). Beskrivelsene av stedet Ina og Erik kommer fra er såpass enkle at de kan være en hvilken som helst liten bygd. Ina beskriver dette som et sted der ingenting skjer, en holdning som mange ungdommer nok vil kjenne seg igjen i. Beskrivelsene av de få mulighetene det er for å komme seg bort understreker også Inas følelse av å være fanget og ensom. Både fremstillingen av personene i romanen og beskrivelsen av stedet Ina og Erik bor på gjør at leseren i stor grad selv må se for seg hvordan personene er og hvor handlingen foregår. Dette kan også gjøre det lettere for leseren å knytte dette til sitt eget liv, og dermed finne en gjenkjennelse i romanen.

3.7 Den innskrevne leseren; Er dette en ungdomsroman?

Målet med denne oppgaven er å belyse hva det er som gjør en tekst til ungdomslitteratur. Tematisk er det flere trekk som går igjen i moderne ungdomslitteratur, men disse samme temaene kan vi også finne i litteratur for barn og voksne. Jeg har vist at dette særlig gjelder for samtidslitteraturen, og at vi i de siste årene har en økende tendens til flytende grenser mellom aldersnivåene i litteraturen. Vi trenger da noe i tillegg til det tematiske for å kunne skille mellom ulike aldersnivå i litteraturen. Den innskrevne leseren og tolkningsrom er to

tilnærminger for å finne ut hva som skiller barne-, ungdoms- og voksenlitteraturen.

I teoridelen skisserte jeg Barbara Wall sin teori om ulike adressater i tekster; "single address" er når teksten henvender seg kun til en barneleser, "double address" er en henvendelse til barneleseren *eller* til den voksne leser, og "dual address" er når en tekst henvender seg til både barne- og voksenleseren (Wall, 1991). Mens all-alder-litteraturen bruker "dual address" har ungdomslitteraturen en "single address" (Ommundsen, 2010:69). *Alle har eit sultent hjerte* (2008) kan illustrere disse kompliserte skillelinjene. Romanen inneholder som tidligere vist en rekke referanser til musikk. Disse referansene er problematiske når vi skal drøfte romanen som ungdomslitteratur, fordi musikkreferansene tilhører foreldregenerasjonen, altså de voksne. Dette vil si at romanen også henvender seg til en voksen leser, ikke bare en ungdomsleser. Det problematiske ved disse referansene ble også påpekt i anmeldelser av romanen (Haugen, 2008), og forfatteren lar også Ina selv påpeke at dette er musikk ungdom ikke hører på. Jeg vil i min avsluttende drøfting av *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) hevde at referansene til musikk gjør at romanen kan fungere som en form for eksistensiell eller kompleks all-alder-litteratur, men at det likevel er mulig å kalle dette en ungdomsroman når vi analyserer tekstens tematikk, innskrevne leser og tolkningsrom.

Alle har eit sultent hjerte (Sortland, 2008) tar opp temaet ungdomsgravitet, et tema som ofte har blitt brukt i litteratur for ungdom. Selv om tenåringsgravitet er rammefortellingen, er det Inas utvikling og modningsprosess som er romanens viktigste tema. Inas gravitet blir en måte å drøfte identitet, roller og overgang mellom barn og voksen. Romanen gir leseren en åpen slutt, og er ikke moralsk formanende overfor de valgene Ina tar. Det blir også brukt mye humor og ironi, noe som er karakteristisk for ungdomslitteraturen fra 1990-tallet (Birkeland et.al, 2005:379). Bruken av humor og særlig ironi kan også si noe om hvilken leser som er innskrevet i boken. Ironi krever at leseren er i stand til å tolke, fordi meningen bak ikke står eksplisitt i teksten. Et eksempel på dette er når Ina og Erik snakker om fremtiden. "-Eg er ein drittunge, seier eg. –Og det er du og. Vi veit ikkje kva vi skal gjera, skal vi flytta saman, liksom? Bli foreldre med villa, voff-voff og Volvo?" (Sortland, 2008:93). Her blir kjernefamilien ironisert, men dette er noe leseren selv må tolke. Dette er ikke en tolkning som skjer automatisk, den krever altså en viss kompetanse hos leseren. Ina og Erik her bruker humor for å dempe alvoret i situasjonen.

Romanens avslutning er åpen, men har i mye større grad en positiv tone sammenlignet med resten av romanen. Ina har til dels forsonet seg med graviditeten, selv om det ikke kommer klart frem hva hun kommer til å gjøre. Hun og Erik har kommet nærmere hverandre,

selv om de ikke har snakket om hva som skal skje med de to, samt barnet de venter sammen. Slutten er preget av håp, som er en tendens Ommundsen påpeker som særlig sterk i den norske ungdomslitteraturen i samtiden(Ommundsen, 2010:142).

Alle har eit sultent hjerte (Sortland, 2008) har en ungdom i sentrum for handlingen, og det er Inas tanker og følelser som skildres på en svært nær og troverdig måte. Det blir også brukt førstepersonsforteller, som Wall (1991:247) trakk frem som et sentralt trekk ved moderne ungdomslitteratur. Det er grunn til å tro at mye av handlingen i romanen vil være gjenkjennelig for en ungdom, og da særlig jenter rundt samme alder som Ina. Temaet tenåringsgraviditet blir drøftet på en måte som ikke er moraliserende. Det er ingen fortellerstemme som retter pekefingeren og fordømmer det som har skjedd mellom Ina og Erik. Romanens slutt sier ikke hva Ina velger å gjøre, om hun tar abort eller om hun beholder barnet. Ina har tanker og refleksjoner rundt livet og eksistensielle spørsmål som er karakteristisk for denne aldersgruppen. "Og kva betyr det egentleg å *leva no*?" (Sortland, 2008:11). Ina har også flere refleksjoner rundt fremtiden, også knyttet til det å finne "den rette"; "Tenk om det berre kunne vera oss to alltid, her, tenkjer eg no. Men er det *han*, liksom? *Han* som eg skal vera med i livet? Det er for utruleg. At eg skulle treffa han så tidleg i livet. Går det an?" (Sortland, 2008:63). Ina lurar på om Erik er han, den store kjærligheten. Idylliserte tanker om den store kjærligheten, at den første forelskelsen skal vare evig, er en ikke uvanlig forestilling i denne alderen. I dette eksemplet blir ikke dette ironisert over, men fremstilt på en troverdig måte gjennom Inas tanker. Også Ina kommenterer denne romantiserte troen på kjærligheten, uten at det blir ironisk; "Erik ringjer meg to gonger etter eg har lagt meg, telefonen dirrar lydlaust ved sida av hovedputa. Siste gongen han ringjer, er klokka ti på halv to. Eg svarer ikkje. Så gir han seg. Eg håper likevel at han vil ringja ein tredje gong, akkurat som i eventyra" (Sortland, 2008:34).

Er Alle har eit sultent hjerte (Sortland, 2008) en ungdomsroman? Romanen har en ungdom som forteller og hovedperson. Både personer og miljø er gjenkjennelig for ungdom, og også de tankene Ina her er ikke uvanlige for ungdom. Tematisk reflekterer romanen tendenser i den senmoderne litteraturen for ungdom; identitet, som er et gjennomgående stikkord for den senmoderne verden, blir tatt opp gjennom Ina sin utvikling, og også gjennom hennes tanker knyttet til fremtid og eksistens. Kjernefamiliens oppbrudd blir tematisert gjennom Erik sin refleksjon rundt hans egen families oppløsning, og gjennom den ironiserende tonen Ina og Erik har til de som et bilde på det motsatte av en kjernefamilie. Overgangen mellom barn og voksen er klart til stede, og da særlig et voksenliv som kommer for raskt. De voksne er påfallende lite til stede i romanen, og mangelen på kontroll hos de

voksne blir tatt opp gjennom Ina sitt tilbakeblikk på festen der hun møtte Erik. Romanens tematiske perspektiv uttrykker tydelige tendenser i samtidens ungdomslitteratur. Også en roman for voksne kan tematisere ungdom som en livsfase og ungdommelige problemer. Det som er påfallende med *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er at den ikke moraliserer over valgene Ina har tatt, og det ligger ikke en ironisk tone i formidlingen av den ungdommelige rådvillheten Ina uttrykker. Det er også en stor grad av gjenkjennelse til det å være ungdom i romanen. De intertekstuelle referansene er det mest problematiske i romanen når en innskreven leser skal drøftes. Ifølge Ommundsen har en ungdomsroman sjelden en innskrevet voksenleser (Ommundsen, 2010:69), og en litterær tekst som henvender seg til både en barne- og en voksenleser vil ifølge Wall (Wall 1991) ha en "dual address" og dermed bli all-alder-litteratur (Ommundsen, 2010:66-67). Selv om de intertekstuelle referansene til musikken til blant andre Bruce Springsteen vil være referanser som hovedsakelig henvender seg til en voksen leser, vil jeg hevde at *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er en ungdomsroman. Tematikken og romanens fremstilling vil klart appellere mer til en ungdom enn til en voksen. Referansene er en klar forsterking av romanens tematikk, men det er mulig å lese romanen uten å forstå disse. Jeg vil i det avsluttende kapitlet drøfte hvor begrensende betegnelsen "ungdomslitteratur" er på en kategori som rommer litteratur av svært ulik kompleksitet. *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er et eksempel på en roman som kan sprengre grensene for ungdomslitteraturen. Grensene mellom barne- og voksenlitteraturen er nok i ferd med å endre seg, som Ommundsen (2010) er en av flere som hevder, men kanskje det også er på tide å endre begrepet ungdomslitteratur? Trondheim Folkebibliotek bruker kategorien "moden ungdom" om *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008). Dette er et eksempel på en nyansering av det lite presise begrepet "ungdomslitteratur". Når ungdom som en egen livsfase er i endring i begge retninger, er det også mulig at litteraturen innenfor kategorien ungdomslitteratur bør skilles.

4.0 Linn T. Sunne; *Happy* (2007)

I min undersøkelse av Bjørn Sortland sin ungdomsbok, *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008), drøftet jeg tematikk og tolkningsrom for å belyse hvorfor romanen kan omtales som en ungdomsroman. Jeg vil i denne delen undersøke Linn T. Sunnes bok, *Happy* (2007), på en tilsvarende måte. Kan tematikk og tolkningsrom belyse hvorvidt dette er en ungdomsroman? I avslutningskapitlet vil jeg drøfte likheter og ulikheter i de to nevnte romanene.

4.1 Om Linn T. Sunne

Linn T. Sunne ble født i Kongsberg i 1971. Hun er utdannet allmennlærer, men jobber nå som litteraturformidler ved Oppland fylkesbibliotek. Hun har skrevet bildebøker, bøker for barn og ungdom, og hennes første bok, *Stjernestøv*, ble utgitt i 2000 på Samlaget. For boken *Happy* fikk hun Brageprisen i 2007, og hun ble også nominert til Arks barnebokpris samme året. Sunne skriver på både nynorsk og bokmål (Sunne, 2009; Samlaget, 2010).

4.2 *Happy* (2007)

Romanen *Happy* ble utgitt i 2007 på Det Norske Samlaget, og for romanen ble Linn T. Sunne tildelt Brageprisen for beste barne- og ungdomsbok samme år. Samlaget kategoriserer romanen under "barn 9-13 år", mens Trondheim Folkebibliotek har plassert romanen under "U" for ungdom. Romanen inneholder 25 kapitler, fordelt på 84 sider, og den er skrevet på nynorsk. Kapitlene varierer i lengde, men de fleste er på 2-4 sider. Historien blir fortalt kronologisk, med noen tilbakeblikk gjennom den indre monologen til romanens hovedperson og førstepersonsforteller, Mo.

I romanen møter vi Mo som nettopp har flyttet til et nytt sted sammen med faren sin. Romanen åpner med Mos første dag i den nye klassen, og det er det siste året på barneskolen. Mo sier at hun kommer fra Oslo, men dette er den første av flere løgner hun forteller. Når hun får spørsmål om hvor moren hennes er, forteller Mo at hun bor i New York og jobber som fotograf, noe som også er en løgn. Mo blir kjent med Mathilde, den peneste jenten i klassen, og Hanna, som blir beskrevet som den grå venninnen til Mathilde. Mo får stadig flere spørsmål om familien sin og hvor hun kommer fra, og hun fortsetter med løgnene sine. Noen løgner har hun tenkt ut på forhånd, og hun er forberedt på spørsmålene hun blir stilt. Klassen finner ut at hun har løyet om navnet sitt, broren sin og fortiden sin, men istedenfor å fortelle sannheten blir Mo sint og trassig. Klassen skal på skoletur, og dette ender med en stor krangel mellom Mathilde og Mo. Flere elever i klassen går sammen mot Mo, legger henne i bakken

og tar bilde av henne avkledd. Når læreren Vibeke samler hele klassen for at de skal snakke ut om alt som har skjedd, forteller Mo at moren hennes tok livet av seg selv og familiens hund, Happy, og at hun og faren flyttet for å slippe alle ryktene og de dårlige minnene. I romanens avslutning møter vi Mo og klassen på skoleavslutningen for deres siste år på barneskolen.

4.3 Tematiske perspektiver

I oppgavens teoridel skisserte jeg sentrale tendensen i samtidens litteratur for ungdom, og i denne delen vil jeg undersøke tematikken i *Happy* (Sunne, 2007) i lys av nevnte teori. Et viktig tema i romanen er løgn, og hvordan Mo bruker løgn for å skape et bilde av et perfekt familieliv. Løgnene blir en overlevelsesstrategi og en virkelighetsflukt for Mo. Hun fortrenger det som har skjedd med moren, og løgnene gjør at hun ikke trenger å forholde seg til sannheten om morens selvmord. I bokens første kapittel blir Mo spurt om hvor hun kommer fra, og det blir helt klart at hun ikke forteller sannheten; "Eg smilte litt oppgitt og sa det enklaste. –Oslo" (Sunne, 2007:7). Mo velger den enkleste utveien for å unngå spørsmål hun ikke ønsker, sannheten er med andre ord for vanskelig. Hun har også forberedt seg på disse spørsmålene, og da særlig spørsmål om moren; "-Mor di, da? Eg hadde førebudd meg. Visste kva eg skulle svare. Men orda som kom ut da eg hadde fått togge ferdig, var andre enn dei eg hadde planlagt (Sunne, 2007:11). Selv om Mo ikke går inn for å lyve, vikler hun seg stadig lengre inn i løgnene;

Eg fortalde. Om mor mi. Som arbeidde i New York. Hadde leilegheit der, sidan ho var der så ofte. På Manhattan, eg hadde vore der i sommarferien. Eg fortalde. Om arbeidet hennar. Om kor slitsame dagane som motefotograf kan vere. Om bortskjemde modellar. Om kravstore arbeidsgivarar. Eg fortalde vel det meste. Kanskje litt til (Sunne, 2007:11).

Dette er et godt eksempel på hvordan Mo i sitt forsøk på å dekke over det som egentlig har skjedd med moren til slutt mister kontroll over løgnene hun forteller. Løgnene hun forteller er i utgangspunktet ment som et skjul for noe hun ikke vil fortelle, men hun merker fort at løgn også gir henne oppmerksomhet, noe hun tydelig setter pris på;

-Kva brukte du å drive på med i Oslo, da? spurde Kristin. Kva hadde eg fylt dagane med? Kveldar og ettermiddagar? Eg kunne ikkje hugse. –Pingpong, sa eg. –Pingpong? –Du tullar, sa Mathilde. –Gjer eg vel ikkje! Eg har spelt pingpong sidan eg var fem. I fjor vart eg nummer tre i noregsmeisterskapen. Dei veksla blikk. Pingpong? –Så kult, sa Hanna (Sunne, 2007:16).

Det kan virke som Mo utbroderer løgnene i økende grad utover romanen. Hun merker at hun får reaksjoner, både positive og negative, og hun liker oppmerksomheten; "Dei såg på meg att, med slike underlege blikk som eg både lengta etter og avskydde (Sunne 2007:17). Den første løgnen var planlagt, hun visste hva hun skulle si hvis noen spurte henne om moren.

Etter dette fortsetter hun å lyve;

-Har du nokon søsken? spurde Hanna. –Ein bror. Oops. Det var visst ikkje sant. –Eldre enn du? En nikka. Det var ho ved sida av meg, Kristin, hestehale og raudt pennal. –Er han kjekk? Sånt kan en ikkje svare på. Men eg smilte, det er klart at storebror min ville ha vore kjekk! –Kva driv han med? –Han studerer. –Kva da? –Han skal bli lege (Sunne, 2007:20-21).

Denne løggen er med på å avsløre for klassen at Mo lyver. Når Mos farmor kommer på besøk, får Mo sin første utfordring med å forklare løgnene; -Kvifor kalla ho deg Monika? –Du sa jo at du verkeleg heiter Mo? Eg vart tørr i munnen (Sunne 2007:30). Farmoren til Mo vil ta henne med på en helgetur til Paris, og når Mo kommer tilbake har klassen avslørt løgnene hun har fortalt; "Så urettvist! Eg hadde mest ikkje gjort noko anna enn å lyge sidan eg kom hit, men eg *hadde* jo vore i Paris!" (Sunne, 2007:34). Når Mo sine løgner blir avslørt går hun i forsvarsposisjon, blir sint og aggressiv. I stedet for å fortelle klassen sannheten, velger hun å være utenfor i klassen og i jentegjengen. Fasaden som en tøff jente er viktigere for henne enn å vise seg som sårbar.

Happy (Sunne, 2007) tematiserer familieliv på ulike måter; hva vil det si å være en familie, og hva skjer når en familie går i oppløsning? Som nevnt i teoridelen omtaler Per Thomas Andersen "uro i redet" som en viktig tendens i litteraturen fra 1990-tallet og utover (Andersen, 2003:562). Dette er knyttet til nye familiesammensetninger og oppbruddet fra den tradisjonelle kjernefamilien. Rollene innad i familien er også i endring, og en viktig tendens i samtidens ungdomslitteratur er en problematisering av fraværet av voksen autoritet (Birkeland et al, 2005:377). Begge disse tendensene er relevante i en drøfting av det tematiske i *Happy* (Sunne, 2007). Når moren til Mo tok sitt eget liv tok hun også livet av familiens hund. Hundens navn, Happy, som også er bokens tittel, har en dobbelthet i seg. Hund kan bli sett på som et symbol på kjernefamilien, med den tradisjonelle sammensetningen av mor, far, barn, stasjonsvogn, hus og hund. Når moren tar sitt eget liv sammen med hunden, tar hun også livet av den kjernefamilien som Mo kjenner til. Happy er også det engelske ordet for lykkelig eller glad. Mo gir inntrykk av å være selvsikker, tøff og glad, mens hun egentlig er det stikk motsatte. Også Mos mor var det motsatte av "happy", hun hadde vært deprimert i lang tid før hun tok livet sitt. Slik får også tittelen *Happy* noe ironisk over seg. Bildet av den perfekte kjernefamilie som rakner blir også tydelig når Mo forteller om tiden før moren hennes tok sitt eget liv.

-Ho var lege på sjukehuset. Jobba masse. Eg trur ho var veldig glad i jobben sin. Men så... Alle såg mot meg, eg kjende det banka i meg. –Så gjorde ho ein feil. Ei liten gut døyde. Det kom i nyheitene og alt. Alle var så sinte! Ringde, masa, skreiv sinte meldingar. Ei jente gispa.

–Vi slutta å sjå på TV. Mamma gjekk ikkje på jobb lenger. Men ho var ikkje heime heller, og når ho var der, var bo berre...heilt forferdeleg. Var sint. Krangla med pappa. Kjefta på meg. Og så ein dag...var ho død (Sunne, 2007:79).

Moren til Mo klarer ikke å ta vare på verken seg selv eller sin egen familie etter hendelsen med den lille gutten, og når hun dør flytter Mo og faren vekk fra minnene og ryktene. "-Ja, da flytta vi. Orka ikkje bu i huset lenger. Alle såg rart på meg. Det gjekk ikkje an å snakke med nokon. Derfor ville vi på ein måte begynne på nytt, om de skjønar" (Sunne, 2007:80).

Tidligere i romanen omtaler Mo dette som en flukt; "I eit lite glimt hadde eg berre lyst til å snu, stikke av, springe av garde, flytte, forsvinne. Men eg hadde gjort det allereie" (Sunne, 2007:22). Det er likevel tydelig at denne flukten fra det som har skjedd ikke har hjulpet hverken Mo eller faren. Kommunikasjonen mellom de to er overfladisk og de unngår å prate om det som er ubehagelig. Dette er særlig tydelig når Mo må på rektor sitt kontor etter sinneutbruddet hun får når klassen konfronterer henne med løgnene hun har fortalt.

Eg tenkte ikkje da eg skreik alle dei stygge orda. Akkurat kva eg syntest om denne drittklassen og denne drittlassen. Eg tenkte ikkje da eg spytta på golvet. Pulten. Og tavla. Eg tenkte ikkje da eg skreik til den gravide læraren min. Eg tenkte ikkje da eg viste fingeren og forsvann ut døra. Sprang bortetter gangen. Og gret. Enda det var det siste eg ville (Sunne, 2007:35).

På rektors kontor er læreren Vibeke, rektor og Mos far, og ingen av de voksne ser hva det virkelig er Mo sliter med. "-Mo, sa pappa. Han visste ikkje kva han skulle seie. Han trong ikkje dette, eg visste det. Men eg fann ikkje vegen ut, og ingen av dei som sat i rommet saman med meg, kunne opne den døra" (Sunne, 2007:36). Her ser vi at Mo beskriver en følelse av å være fanget i sorgen og et undertrykt sinne, og at det hun egentlig trenger er hjelp til å komme ut av dette. Faren til Mo fremstår som like rådvill som Mo, og Mo føler også skyld for at hun utsetter han for dette. "-Du må fortelje oss kva som skjer. Vi er ikkje synske" (Sunne, 2007:37). Både Mo og faren vet hva som er problemet, men ingen sier noe. Her har faren mulighet til å ta på seg rollen som voksen og ikke minst forelder. Avstanden mellom Mo og de voksne blir forsterket på slutten av møtet; "Dei vaksne vart einige om at alt var greitt og vi hadde lagt dette bak oss" (Sunne, 2007:37). Denne presiseringen av de voksne viser at Mo ikke er enig i dette, det er *de voksne* som sier at dette nå er greit. Samtidig viser dette at de som skal ta ansvar for Mo, faren og de andre voksne, svikter. Både situasjonen på rektors kontor og samtalene mellom Mo og faren viser at faren ikke tar på seg rollen som den voksne, han unngår det som er ubehagelig. Det samme gjør Mo når hun lyver om sin fortid for å unngå spørsmål, men forskjellen er at hun er *barnet* mens faren er *den voksne*. Dette skillet reflekterer også Mo over;

Pappa- korleis hadde han det egentleg? Vi budde i det same kaoset, og hadde det same kaoset bak oss. Det var ikkje sikkert at det var lettare berre fordi han var vaksen. Det burde jo eg vite. Eg børsta bort tørre brødsmular og tunge tankar (Sunne, 2007:23).

Mo vet at også voksne kan ha det vanskelig; det var jo nettopp derfor moren hennes tok sitt eget liv. Mo sammenligner de tunge tankene med brødsmuler, og tror at hun kan børste de vekk med samme letthet. Det er nettopp her problemet ligger for både Mo og faren, i en motvilje mot å snakke om det som er vanskelig, og en tro på at de kan legge vekk de tunge tankene. Mo dytter vekk tankene ved å fokusere på sin oppdiktete familie; "No var det andre familiemedlemmer eg måtte konsentrere meg om- bror min" (Sunne, 2007:23). Mo fremstiller seg selv og familien som en harmonisk kjernefamilie, selv om hun vet at det ikke er sannheten, og dette illustrerer også løgnene som en virkelighetsflukt. Hun erstatter tunge tanker om sin virkelige familie med løgnene om den oppdiktete familien. Virkeligheten med en mor som har tatt livet sitt, og med Mo og faren etterlatt på en ny plass i kaos, blir erstattet med bildet av en kjekk bror som studerer medisin og en mor som jobber som kjent motefotograf i New York. Mo bruker ikke ordet kjernefamilie, men i det følgende eksemplet kan bruken av ordet "pannekakefamilie" leses som et bilde på en harmonisk familie; "Det hadde blitt fine, lysebrune pannekaker, og eg hadde tenkt at eg kunne jo lage dette heime, overraske mamma og pappa. Men det vart aldri noko. Vi var liksom ikkje nokon pannekakefamilie" (Sunne, 2007:28). Dette eksemplet viser at heller ikke før morens død var familien en perfekt familie.

Happy (Sunne, 2007) tematiserer også ensomhet, både gjennom Mos ensomhet knyttet til det å være på en ny plass, og også i forhold til familielivet. I sitt første møte med den nye klassen formidler Mo en følelse av at det er henne mot resten; "Eg og dei tjueto" (Sunne, 2007:10). Denne følelsen av å være en utenforstående vises også i møtet på rektors kontor. Mo teller nitten ringpermer på kontoret, men dette retter hun senere til tjueto. Dette kan leses som en parallell til Mos følelse i klasserommet;

Sa eg nitten blå permar? Det var feil, no kom eg til tjueto. Eg rakk å telje to gonger mens dei venta på at eg skulle fortelje om kor slemme dei andre hadde vore mot meg, kva for ein god grunn eg hadde til å kaste og banne og stikke av. Jo, tjueto (Sunne, 2007:37).

Her blir de tjueto permene et symbol for klassen som har anklaget Mo for å være en løgner. Det er ikke bare sammen med klassen Mo føler seg ensom. Også i familien føler Mo seg ensom og alene; "Eg gadd ikkje å gå heim etter skolen, kvifor skulle eg det? Det var ingen som venta der likevel, berre rydding" (Sunne, 2007:26). Når klassen drar på telttur er det ingen som snakker med Mo, og her ser vi også et eksempel på Mos veldige stahet; "Ingen

snakka til meg, eg snakka ikkje til nokon. Eg kjende blikka av og til, men eg snudde meg ikkje. Ikkje faan" (Sunne, 2007:67).

Gjennom hele romanen er Mo i en tilstand av kaos. Hun har ikke forsonet seg med morens død, hun lyver til alle rundt seg og hele klassen tar avstand fra henne. Telturen klassen er på markerer en avslutning på Mos rolle som en utenforstående i klassen, og også en form for forsoning når hun endelig kan fortelle sannheten. Starten på dette kommer når noen av elevene i klassen, ledet av Mathilde, legger Mo i bakken, kler av henne på overkroppen og tar bilde av henne.

–Hald henne fast, kommanderte ho lågt, og armane mine forsvann bakover, vondt. –Opp med T-skjorta! –Nei, sa eg, men eg klarte ikkje skrike, fann ikkje att sinnet mitt. Sa det berre om att og om att. Nei. Nei, nei, nei, nei. Mens Mathilde fann fram mobilen. Nei. Mens ho tok bilete. Nei, ver så snill. Blitsen lynte, det gjorde vondt. Nei, nei, nei (Sunne, 2007:73).

Mo blir avkledd fysisk, men også avkledd i forhold til løgnene og den hemmeligheten hun har. Læreren Vibeke samler klassen, Mo forteller hele sannheten om sin fortid, og om hva som virkelig har skjedd med moren. Romanen går raskt fra konflikter og kaos, til en forsonende tone mellom Mo og Mathilde; "Eg møtte blikket til Mathilde. Det rykte i eine sida av munnen. Og da Mathilde smilte, kunne eg ikkje la vere" (Sunne, 2007:81). Romanens siste kapittel viser at selv om Mo har fortalt sannheten om sin fortid, er hun fremdeles preget av usikkerhet rundt fremtiden, og sliter med tanker om fortiden. Selv om hun ikke lengre er utstøtt av klassen er ikke alt harmonisk; "Det gjekk betre, men ikkje berre. Eg vart ikkje perlevenn med alle, eg vart ikkje gullungen til Vibeke, heller. Eg hadde høyrte at nokon på ungdomsskolen hadde fått biletet" (Sunne, 2007:83). Her ser vi at selv om romanen formidler håp i form av Mos forsoning med klassevennen, er ikke alle konflikter løst. Dette gjør også at romanen blir mer realistisk, og den inviterer også til en tolkning om hva som skjer videre med Mo. Selv om Mo er forsonet med klassen, føler hun seg fremdeles som en utenforstående, og dette blir tydelig når klassens jentegjeng skal fotograferes; "Eg kjende meg definitivt ikkje som ei i jentegjengen, men Maren kom og dro meg med" (Sunne, 2007:83). I romanens avslutning møter vi Mo og klassen på avslutningen for det siste året på barneskolen. Dette markerer også overgangen til en ny periode i livet; ungdomsskolen. Mo og klassen er i overgangen mellom barn og ungdom, og Mo reflekterer selv over denne overgangen; "Før vi begynner på ungdomsskolen, da er vi ungdommar på ordentleg. Eg har avtalt med Hanna å teste sminke allereie i morgon" (Sunne, 2007:84). Mo og Hanna har forventninger knyttet til rollen *ungdom*, og det å begynne med sminke er knyttet til denne rollen.

Mo går siste året på barneskolen, og er i overgangen mellom barn og ungdom.

Hendelsen med moren har helt klart preget henne, og hun har refleksjoner rundt fremtiden knyttet til det som har skjedd; "Stolte, smilande, nokon tørka tårer, andre tok bilete. Tenk om alle kunne vere slik dei var no. Glade, berre glade. Kunne eg vere det? Kunne nokon det?" (Sunne, 2007:83). Hun stiller også spørsmål ved om hun kommer til å ha en fremtid med en egen familie. Mo knytter det å være voksen til å ha en familie, være forelder og ha en jobb;

I mørket kjem så mange tankar. Kom eg nokon gong til å bli saman med nokon? Kom han til å ha båt, bil, motorsykkel? Skulle vi ha hus og ungar i lag? Skulle eg blir mamma, vaksen, ha ein jobb? (Sunne, 2007:59).

Mo er klart preget av det som har hendt med moren. Som nevnt i teoridelen er eksistensielle spørsmål et viktig aspekt ved den senmoderne ungdomslitteraturen, og en formidling av en usikker fremtid er ofte en del av litteraturen for ungdom (Birkeland et. al, 2005:377-379). I likhet med Ina i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) stiller også Mo spørsmål om hva som kommer til å skje i fremtiden. Mens Mo ikke kan tenke seg at hun selv kommer til å få en familie, er Ina tvunget til å reflektere over dette. Felles for de to jentene er at de begge befinner seg i en krise, og at denne krisen har satt i gang en refleksjon rundt hvem de er og hva som befinner seg i fremtiden.

4.4 Tekstens tolkningsrom

Som vist i oppgaves teoridel, hevder Wolfgang Iser (1975) at tomme plasser eller tekstens ubestemthet er en forutsetning for at teksten skal ha en virkning på leseren. Tomme plasser er en forutsetning for enhver god litteratur, og ulike lesere tar med seg ulike erfaringer og forutsetninger inn i lesningen av en tekst. Jeg vil i denne delen av oppgaven vise hvilke tolkningsrom eller tomme plasser som finnes i romanen *Happy* (Sunne, 2007), og hva dette betyr i forhold til romanens status som ungdomslitteratur. Kan vi begrunne nærmere hvoviddt romanen er en ungdomsroman når vi undersøker tekstens tolkningsrom?

I romanens første kapittel blir Mo presentert for resten klassen av læreren Vibeke; "Ho var gravid, hadde ein tynn bluse med stor mage under. Lyst kort hår. Ho såg litt sliten ut. Snill, men sliten. Eg kom ikkje til å gjere det lettare for henne" (Sunne, 2007:5). I den siste setningen kan det leses inn to ulike tolkninger. Den ene er at dette sier noe om hva som kommer til å skje senere i romanen; Mo kommer til å gjøre det vanskelig for Vibeke. Den andre tolkningen sier noe om Mo. Dette understreker også gjennom neste eksempel, der Vibeke sier at klassen må ta godt imot Mo, og Mo tenker følgende; "Best for dykk" (Sunne, 2007:5). Nå får leseren gjennom Mos tanker vite at hun ikke kommer til å gjøre hverdagen lettere for læreren, samt at klassen *bør* ta henne godt imot. Dette står ikke eksplisitt i teksten,

men er noe leseren selv må tolke. Denne tomme plassen blir også fylt ut gjennom lesningen, og ved en andreganglesning vil leseren forstå at dette betyr at Mo kommer til å skape konflikt i klassen. Det dannes også et bilde at Mo som trassig og sint. Dette er ikke tomme plasser som fylles automatisk, leseren må tolke en dobbelthet i språket. Med tanke på de yngste leserne i bokens målgruppe er det ikke sikkert at de vil finne disse tolkningene.

Leseren møter også to jenter i romanens første kapittel; Mathilde, som Mo omtaler som "sjefen" (Sunne, 2007:6), og Hanna, "den grå venninna" (Sunne, 2007:6). Vi blir bedre kjent med Hanna og Mathilde senere i romanen, men i dette tilfellet må leseren selv se for seg disse jentene. Beskrivelsene går ikke på utseende, men på Mos betraktning, noe som krever mer av leseren enn en ren beskrivelse av utseende gjør. De korte beskrivelsene danner også bilder av typiske jentekarakterer som mange ungdomslesere nok vil kjenne igjen; den populære, pene jenta og den grå, sjenerte venninnen. Disse jentetyperne blir også trukket frem når Mo står utenfor klasserommet den første dagen. "Eg kunne jo gjette med til noko- ein lærar, ein kjekkas eller to, nokre nerdar, ein moroklump, minst ei kul jente som alle ville vere saman med" (Sunne, 2007:5). Dette er typiske roller eller personer vi kan finne i et klasserom eller en vennegjeng i tidlig ungdomsalder. Mathilde som et bilde på den populære, pene jenta blir forsterket når Mo tenker tilbake på den forrige skoleklassen, der det også var en Mathilde-jente; "Det hadde vore ei Mathilde i den gamle klassen min òg, sjølv om ho heitte noko anna der. Ei slik som alle måtte sjå på og som støtt sa noko morosamt og var flinkast i handball. Eg ville alltid vere saman med henne, men det var ho som valde" (Sunne, 2007:50-51). Her blir Mathilde redusert til en type eller en karakter. Mo er likevel mer interessert i Mathildes venninne; "Eg var meir interessert i ho som sto tettast ved, og såg på henne kvar gang ho opna munnen. Den grå venninna" (Sunne, 2007:6). Her får vi ikke vite hva denne venninnen heter, men navnet hennes, Hanna, blir avslørt i det tredje kapitlet. Hanna blir gjennom denne beskrivelsen redusert til *bare* venninnen til Mathilde. Inntrykket vi får av Mo som bestemt og med egne meninger forsterkes også når hun er mer opptatt av den stille, sjenerte Hanna enn den populære Mathilde. Hun er mer tiltrukket av tanken på et vennskap med Hanna som er den minst synlige jenten i klassen.

Det er også i romanens første kapittel vi finner Mos første løgn. Hun blir spurt hvor hun kommer fra, og svarer Oslo; "Eg smilte litt oppgitt og sa det enkleste. –Oslo" (Sunne, 2007:7). Mo sier ikke at dette er løgn, men at det er det enkleste å si. Her må leseren tolke at Mo ikke sier sannheten, og denne tomme plassen fylles ikke ut automatisk, og krever derfor mer kompetanse. Mo spør Mathilde hvordan det er på den nye plassen, og Mathilde svarer følgende; "-Kjedeleg er berre førebokstaven" (Sunne, 2007:7). Mos tanker avslører i at det

hun kommer fra gjør at kjedelig ikke er så ille; "Kjedeleg hørdest bra ut for meg" (Sunne, 2007:7). Dette er også en tom plass som krever tolkning fra leseren sin side, og som ikke fylles automatisk. Leseren må tolke ut i fra hvordan Mo ordlegger seg, og igjen er det ikke sikkert at de yngste leserne oppfatter meningen som ligger i dette.

Det første møtet med familien til Mo får vi når Mo og faren pakker ut eskene i det nye huset. Her får vi ikke høre noe om moren, og som nevnt i analysen av romanens tematikk er samtalene mellom Mo og faren overfladiske og hverdagslige. Mo nevner ikke moren, men bemerker at hun ikke har tenkt på henne; "Først da vi skrudde av tv-en og rydda bort etter oss, kom eg på at eg ikkje hadde tenkt på mamma på fleire timar" (Sunne, 2007:13). Den tomme plassen i dette eksemplet består av det at Mo ikke har tenkt på moren sin på flere timer; dette er altså uvanlig, og til vanlig går det ikke lange stunden uten at Mo tenker på moren. Dette er en tom plass som vil endre seg ved en andregangslesning, fordi leseren da vil vite at Mo sin mor er død.

Mo trekker et skille mellom seg selv nå og før, selv om leseren på dette tidspunktet ikke vet hva som utgjør dette skillet; "Nokon hadde teikna hjerte og stjerner på med tjukk sprittusj. Nokon som var meg, ein gong" (Sunne, 2007:28). Når Mo pakker ut eskene med tingene sine i det nye huset der hun og faren bor, finner hun stadig noe som minner henne om hvordan hun var før, og det blir mer tydelig utover romanen at Mo er endret etter det som har hendt; "Ingen av dei klede visste noko om kva som hadde skjedd med meg sidan sist. Eg tok opp kjolen og la ansiktet mitt i han. Snuste inn lukta av sommar og dagar som var fine, utan at eg visste det da. Kvardagsfine. Eigentleg lukta det berre pappeske" (Sunne, 2007:43). I tillegg til at klærne minner Mo på hvordan livet var før, ser vi også at Mo ikke gir seg selv lov til å kjenne på de vonde følelsene. Når hun merker hvor "hverdagsfine" dagene var før, skyver hun raskt bort tankene og følelsene. Dette understreker Mos motstand mot å føle på det vonde som har skjedd, noe som også er tydelig i kommunikasjonen mellom henne og faren.

Leserne av romanen får vite at Mos mor tok sitt eget liv samtidig som Mo forteller det til klassen. Frem til romanens avslutning er det uklart hva som egentlig har hendt med Mos mor. Følgende eksempel fra teksten avslører at Mos mor er død, men ikke spesifikt hva som har hendt. Det er også et av få eksempler der Mo faktisk fremstilles som sårbar;

Eg hadde aldri trudd at noko skulle kunne vere vakkert att. Ikkje sidan den dagen mamma vart lagt i jorda, den kalde dagen da eg var viss på at det aldri skulle bli vår meir. Eg hadde altfor lite klede, kuldegradane åt seg gjennom støvlettane, fingerneglene mine vart blå medan den kvite kista vart senka ned i den frosne jorda. Eg hadde i grunnen ikkje blitt varm att enno (Sunne, 2007:41).

Her kommer det tydelig frem at Mos mor er død gjennom en skildring fra begravelsen. Språket har poetiske trekk og virkemidler, noe som også er tilfelle andre steder i teksten. Her ser vi at Mo frøs den dagen begravelsen var, og at hun enda ikke har blitt varm. Her blir kulden et symbol på den sorgen Mo bærer på, og fraværet av varme blir et bilde på Mos manglende forsoning. Disse poetiske elementene stiller også krav til leserens evne til å tolke; "Så sat vi der, sa ikkje noko, som venner som kjenner kvarandre godt. Enda visste ho nesten ingenting om meg, den eigentlege meg. Eg tenkte at det var litt som å spele kort, ho visste kor mange eg hadde, men ikkje om korta mine var gode eller dårlige" (Sunne, 2007:47). Kortspill blir brukt som et bilde på hvor lite vi egentlig kan vite om hverandre. Et annet eksempel på poetisk bruk av språket finner vi når Mo og de voksne sitter på rektors kontor. "Men eg fann ikkje vegen ut, og ingen av dei som sat i rommet saman med meg, kunne opne den døra" (Sunne, 2007:36). Her beskriver Mo en følelse av å være i et rom uten å finne veien ut. Dette kan tolkes som at Mo er fanget i sine sorgfølelser knyttet til morens død, og at hun trenger noen som kan hjelpe henne å finne veien ut av sorgen. Det er også interessant å legge merke til at Mo sitt språk er voksent for alderen, og de bildene hun bruker for å beskrive sorgen er også modne betraktninger.

Mo sliter med å finne en forklaring på det som skjedde med moren, og dette kan også være en medvirkende årsak til at hun ikke kommer seg ut av sorgen. Når hun og faren ikke snakker om morens selvmord, og Mo selv lyver for å skjule det hun egentlig sliter med, blir den undertrykte sorgen forsterket. På teltturen sammen med klassen står Mo på toppen av en fjellside og ser ned i havet. "Ein kunne sjå heilt ned til den blå fjorden, det måtte vere fleire hundre meter ned dit. Kjende suget i magen, det suget som sa hopp, hopp, gjer det, berre hopp. Hadde dei andre det suget? Hadde mamma hatt det?" (Sunne, 2007:64-65). I dette eksemplet beskriver Mo et sug, eller en dragning mot noe farlig. Hun spør seg selv om også moren kjente på dette suget, og her vet Mo noe som leserne ikke vet, nemlig at Mos mor har tatt livet sitt. Dette eksemplet viser også en annen side av Mo enn den tøffe og trassige Mo som er i konflikt med alle rundt seg. Denne undrende siden av Mo ser vi også i bokens avsluttende kapittel; "Eg stilte meg ved sida av dei andre, såg utover salen med foreldre. Stolte, smilande, nokon tørka tårer, andre tok bilete. Tek om alle kunne vere slik dei var no. Glade, berre glade. Kunne eg vere det? Kunne nokon vere det?" (Sunne, 2007:83). Dette eksemplet viser også at det som har hendt med moren har gjort Mo mer voksen. Mens barn er uskyldige og i større grad blir skånet fra det som er vanskelig, har Mo innsett at livet ikke bare er glede, og at sorg er en del av livet.

Romanens tittel, *Happy*, er også et tolkningsrom for leseren. Ved en

førstegangslesning vil ikke leseren vite hva som ligger bak tittelvalget. En leser vil kanskje gjøre seg opp tanker rundt hva det engelske ordet betyr, men først ved en andregangslesning vil leseren vite at Happy også er navnet på Mos hund som døde samtidig som moren. Dobbeltheten som ligger i tittelen Happy vil kanskje være tydelig for noen lesere, særlig etter romanen er lest ferdig. Tittelen Happy viser til flere ulike ting; familiens hund, Mo sin påtatte rolle som en som ikke bryr seg om at ingen i klassen liker henne, og sinnstilstanden til Mo og moren som er det motsatte av glad. For å finne denne dobbeltheten må en leser av romanen tolke de ulike budskapene i tittelen, og dette krever en viss lesekompetanse. Denne kunnskapen vil heller ikke være tilgjengelig før leseren har forstått Mos fortid og hemmelighet.

Når Mo på teltturen blir lagt i bakken av Mathilde og de andre blir hun avkledd og tatt bilde av. "Naken, avkledd, kvit" (Sunne, 2007:76). Dette er Mos egen beskrivelse av det som skjer og vi kan her se en dobbel betydning i ordene avkledd og naken. Mo er avkledd fysisk, men også fordi løgnene hennes er avslørt av klassen. Det er også denne hendelsen som er den utløsende årsaken til at hun forteller om hendelsene med moren, og dermed gjør seg sårbar, eller avkledd, for klassevennen. Når Mo har fortalt klassen om morens selvmord, får hun blikkontakt med Mathilde; "Eg møtte blikket til Mathilde. Det rykte i eine sida av munnen. Og da Mathilde smilte, kunne eg ikkje la vere" (Sunne 2007:81). Her aner vi starten på en forsoning mellom Mo og Mathilde, og denne forsoningen blir bekreftet i romanens avslutning der Mo er blitt en del av jentegjengen. Denne starten på forsoningen viser også at når Mo faktisk gjør seg sårbar og viser seg "naken" for klassen oppnår hun også en form for forsoning, stikk i strid med det hun i utgangspunktet trodde. Hun ønsket ikke å fortelle sannheten til klassen, og hun unngår å vise seg som sårbar.

4.5 Den innskrevne leseren; Er dette en ungdomsroman?

Linn T. Sunnes forlag, Samlaget, omtaler *Happy* (Sunne, 2007) som en bok for "barn 9-13", mens bokhandlerkjeden Norli plasserer den under to kategorier; "barn 10-12" og "ungdom". Samlaget har også en egen kategori for ungdom, men der er ikke romanen kategorisert under. Trondheim Folkebibliotek har kategorisert boken som "U", for ungdom. Dette viser at aldersplassering er avhengig av ulike faktorer, også innad i bokbransjen. Samtidig er ulikhetene innad i alderskategorien 9-13 svært store, og mange vil nok si at ungdom som en egen livsfase starter nettopp i alderen 12-13 år. Jeg vil komme tilbake til en drøfting av dette i avslutningen.

Happy (Sunne, 2007) tematiserer hvordan Mo bruker løgn for å skape et bilde av seg

selv som en annen enn den hun egentlig er. Løgnen blir Mos forsvar mot den vanskelige virkeligheten. Krisen hun har opplevd kombinert med det å være ny i en klasse tvinger Mo til å se på seg selv på en ny måte. Mo sliter med hvem hun er etter krisen som oppstår etter morens død, og også med å finne sin plass i jentegjengen i klassen. På denne måten tar romanen opp temaet identitet, et gjennomgående trekk i samtidens litteratur. Kjernefamilien er også et sentralt begrep for å belyse tematikk i senmoderne ungdomslitteratur. I *Happy* (Sunne, 2007) konstruerer Mo en familie for å skjule at hennes virkelige familie er oppløst. Romanen tar også opp hva som skjer når de voksne i en familie svikter, og Mos far er lite til stede i romanen. Det er ikke bare faren som svikter Mo, også læreren Vibeke og rektoren svikter når det kommer til bearbeidelsen av opplevelsene rundt morens død. Mo har et ønske om å bli sett, og det er også derfor hun lyver. "Mathilde såg på meg, det glimta i auga hennar av sinne. Eg likte å få fram det lynet, det klødde godt i magen" (Sunne, 2007:60). Mo blir ikke sett når det gjelder sorgen hun bærer på, men når hun krangler med Mathilde og får negativ oppmerksomhet blir hun i hvert fall sett. Faren til Mo er fraværende, både fordi han jobber mye, men også fordi han ikke ser at Mo sliter med morens død. Morens død blir også en form for svik, fordi hun etterlater Mo alene. Selvmord er et tema som tidligere har vært tabu i litteratur for barn og unge, og i *Happy* (2007) er det en tilnærming som drøfter hva som skjer med de etterlatte etter et selvmord.

Overgangen mellom barn og voksen er mye tematisert i ungdomslitteraturen. Ungdom som en egen livsfase inneholder også en del forventninger til oppførsel og utseende. Dette er også noe romanen bemerker, når Mo og Hanna avtaler at de skal teste sminke sommeren før de begynner på ungdomsskolen (Sunne, 2007:84). Her har Mo og Hanna et bilde av hva som er forventet når de nå skal begynne på ungdomsskolen. De går inn i en ny fase, ungdom, der det er forventet at de skal bruke sminke.

Romanens tolkningsrom er hovedsakelig knyttet til Mos hemmelighet. Spenningen i romanen ligger i denne hemmeligheten, som blir holdt skjult for leseren frem til Mo avslører sannheten til klassen. Når hemmeligheten blir avslørt for leseren og for klassen er mye av spenningen utløst. Tolkningsrommet som er knyttet til personbeskrivelsene gjør det mulig for lesere av romanen å knytte disse opp mot eget liv; de fleste ungdommer kjenner til den typiske pene jenta som er sjefen i klassen. Mange tomme plasser er knyttet til hvordan Mo ordlegger seg. For å forstå meningen bak må leseren ha kompetanse til å tolke hva Mo egentlig mener med det hun sier. Når Mo sier at hun kommer fra Oslo fordi det er det enkleste å si, må leseren i stor grad tolke at virkeligheten er for komplisert.

Jeg har i teoridelen skissert Barbara Wall sine begreper om den innskrevne leseren.

Kan disse begrepene gi en forklaring på om *Happy* (2007) er en ungdomsroman? Wall bemerker at "young-adult fiction", eller ungdomslitteratur, ofte har en ungdom som førstepersonsforteller (Wall, 1991:248). Dette er også tilfellet i *Happy* (Sunne, 2007). Språket i romanen er også i stor grad ungdommelig, og problematikken rundt det å finne seg sin plass i en jentegjeng er helt klart gjenkjennelig for en ungdomsleser. Ungdom er ikke et klart definert begrep, men overgangen mellom barne- og ungdomsskole er rimelig å omtale som starten på ungdomsperioden. Jeg vil hevde at *Happy* (2007) har en "single address" som henvender seg til en ungdomsleser. Samlaget selv bruker "barn 9-13" som en kategori på boken, men er man fremdeles barn i alderen 12-13? Denne oppgaven har vist at ungdom ikke nødvendigvis er knyttet til en bestemt alder, og vi kan ikke si at alderen 13 markerer en klar overgang til livsfasen *ungdom*. Postman hevder at barndommen er i ferd med å forsvinne, og at fasene barn og voksen glir over i hverandre (Postman, 1982:14). Ommundsen påpeker en tendens i den senmoderne litteraturen der det foregår en alvorliggjøring eller voksengjøring av barndommen, men også en barnliggjøring av voksentilstanden (Ommundsen, 2010:47). Også Mo i *Happy* (Sunne, 2007), samt Ina i *Alle hare eit sultent hjerte* (2008), er i en situasjon der de må ta stilling til problemer som i stor grad er knyttet til de voksnes verden. Når det er en bevegelse mellom barn og voksen, vil dette naturlig nok også påvirke ungdommen. *Ungdom* er i dagens samfunn i mindre grad en alderskategori, og i større grad knyttet til adferd. Dette vil jeg komme tilbake til i avslutningen, der jeg vil vise at *Happy* (2007) og *Alle har eit sultent hjerte* (2008) begge kan omtales som ungdomslitteratur, men at dette også illustrerer behovet for en differensiering innad i kategorien litteratur for ungdom.

5.0 Drøfting og avslutning

Hva er ungdomslitteratur? I min oppgave ønsket jeg å finne svar på dette spørsmålet, og har derfor tatt utgangspunkt i følgende problemstilling;

Hva kjennetegner samtidens ungdomslitteratur? En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom.

Jeg har arbeidet ut i fra en hypotese om at ungdomslitteratur som en egen sjanger eller gruppering av litteratur må inneholde noen fellestrekk som gjør det til nettopp litteratur for ungdom. Hva skiller ungdomslitteraturen fra litteratur for barn eller voksne? I oppgaven har jeg først skissert teori som belyser barne- og ungdomslitteraturen, og da i et samtidsperspektiv. Det har også vært nødvendig med en avgrensning mot barne- og all-alderlitteraturen, særlig fordi grensene kan være vage. Historisk utvikling av det vi kjenner som ungdomslitteratur er viktig for å belyse hvordan litteratur for ungdom har oppstått som et eget begrep. Oppgaven har vist at samtidens litteratur for ungdom har noen gjennomgående tematiske tendenser, som også kan knyttes til trekk ved senmoderniteten. Identitet, eksistensielle spørsmål, problematisering av de voksnes mangel på autoritet og problemstillinger knyttet til nye familiesammensetninger er tema som går igjen. En økt kompleksitet i ungdomslitteraturen er også et viktig trekk, med litteratur som utfordrer unges lesekompetanse. Tema som tidligere har blitt sett på som tabu blir tatt opp, som død, seksualitet, ensomhet, angst og familieoppløsning. Tematikk kan belyse en viktig side ved ungdomslitteraturen, men det tematiske er ikke tilstrekkelig når ungdomslitteraturens egenart skal beskrives. Min hypotese har derfor vært at tolkningsrom og innskrevet leser kan bidra med resten av forklaringen der det tematiske ikke strekker til. For å undersøke dette har jeg valgt å bruke Wolfgang Iser (1975;1991) sin litteraturteoretiske forståelse om litterære teksters ubestemthet og tomme plasser. Denne forståelsen bidrar med begreper som kan sette ord på og beskrive en teksts tolkningsrom og leserens sentrale rolle i en teksts betydningsdanning. Også Barbara Wall (1991) sin teori om hvilken leser teksten henvender seg til har vært sentral når leseren av en tekst skal beskrives.

Jeg har i oppgaven undersøkt to romaner for ungdom med særlig vekt på det tematiske og tekstenes tolkningsrom. Det er viktig å presisere at jeg i min undersøkelse kun har sett på to romaner. Dette er ikke et representativt utvalg å trekke konklusjoner basert på, men det er likevel mulig å påpeke noen interessante tendenser, også med tanke på tidligere forskning

innenfor feltet barne- og ungdomslitteratur. Min undersøkelse har vist at disse romanene har mange likheter, men også vesentlige forskjeller. *Happy* (Sunne, 2007) plasseres av Samlaget under kategorien "barn 9-13", mens Trondheim Folkebibliotek kategoriserer romanen under "ungdom". Bokhandelkjeden Norli bruker to kategorier for den samme romanen; "Barn 10-12" og "ungdom". *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) blir av Aschehoug omtalt som ungdom "12+", og Norli plasserer romanen under kategorien "ungdom". Det er interessant å merke seg at Trondheim Folkebibliotek bruker kategorien "moden ungdom" for romanen. Jeg vil komme tilbake til en drøfting av dette begrepet som en form for differensiering innad i kategorien ungdomslitteratur.

Happy (Sunne, 2007) og *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) har som nevnt flere likheter. Begge romanene er forholdsvis korte når det gjelder sidetall, og også hvert kapittel har få sider. I begge romanene er en jente hovedpersonen og førstepersonsforteller, og utstrakt bruk av indre monolog er et trekk vi finner i romanene. En krise er utgangspunkt for handlingen i begge tilfellene; Mo i *Happy* (Sunne, 2007) har kommet til en ny plass etter morens selvmord, og i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) møter vi Ina som fortrenger at hun er gravid. Krisen blir også utgangspunkt for en modningsprosess hos både Mo og Ina, og begge blir satt i en situasjon som tvinger de til å ha voksne refleksjoner. Tematisk finner vi også mange likheter. Problemer knyttet til familie og en problematisering av de voksne er felles for begge romanene. De voksne svikter Mo både når moren tar sitt eget liv, og kanskje særlig når ingen av de voksne rundt henne faktisk ser hva det er hun går igjennom. Faren er fraværende og tar ikke rollen som den voksne i forholdet mellom de to. Kjernefamiliens oppløsning er også tematisert, gjennom Mo sin fiktive familie som en erstatning for den familien hun mangler. Ina i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) sier selv at de voksne forsøker å ta kontroll men at dette mislykkes. Kjernefamilien blir ironisert over, de voksne er fraværende og Erik uttrykker også en sorg knyttet til oppløsningen av sin egen familie. Ina og Mo bruker begge løgner for å opprettholde en fasade; Mo skjuler fortiden og skaper et bilde av en perfekt familie, mens Ina lyver til seg selv for å slippe og forholde seg til virkeligheten. Tematisk er det belegg for å si at begge romanene skriver seg inn i klare tendenser i samtidens ungdomslitteratur. Andersen sitt begrep "uro i redet" (2003: 562) er svært relevant i den senmoderne litteraturen, og knyttes til familiens endrede rolle og kjernefamiliens sammenbrudd. Rolleutprøving og leting etter identitet er et gjennomgående tema, og begge jentene er beskrevet som jenter som ikke følger etter alle andre. De er selvstendige, og skjuler en underliggende sårhet.

Tolkingsrommet i begge romanene kan knyttes til en hemmelighet; Mo skjuler

fortiden sin, og Ina skjuler graviditeten. Mens spenningen i *Happy* (Sunne, 2007) i stor grad blir utløst når denne hemmeligheten blir avslørt, er det fremdeles en spenning knyttet til hva som kommer til å skje med Ina i *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008). Begge romanene har en økende tydelighet rundt hemmelighetene; det blir mer og mer klart for leseren hva som er hemmeligheten.

Selv om romanene har mye til felles, er det også mye som skiller de klart fra hverandre. Jeg vil argumentere for at dette er en pekepinn på hvor omfattende kategorien ungdomslitteratur er. Som nevnt er en krise utgangspunktet for handlingen i både *Happy* (Sunne, 2007) og *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008), og disse krisene er en kilde til ubestemthet, da leseren i begge tilfellene må oppdage og avsløre hva det er jentene skjuler. Når leseren i *Happy* (Sunne, 2007) oppdager Mos hemmelighet er dette samtidig som Mo forteller hemmeligheten til klassen. Her går romanen raskt fra konflikt til forsoning, og dette er for meg som en voksen leser også romanens svakeste punkt. Forsoningen fremstår som noe forenklet, og når hemmeligheten er avslørt forsvinner også spenningen i boken. I *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) blir hemmeligheten gradvis avslørt gjennom tomme plasser og leserens tolkning, men spenningen blir ikke utløst selv om hemmeligheten er avslørt. Romanen har en klart åpen slutt, siden vi ikke får vite hva som skjer videre med Ina, Erik og barnet. *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) er også på mange måter mer kompleks sett i forhold til *Happy* (Sunne, 2007). De intertekstuelle elementene i romanen er hovedgrunnen til dette. Slettan (2010) og Bjørk Larsen (1994) fremhever begge det intertekstuelle som et sentralt trekk ved den senmoderne ungdomslitteraturen. Grunnen til at disse intertekstuelle elementene gjør romanen svært kompleks er at de refererer til musikk de færreste ungdommer kjenner til. Referansene viser til konkrete linjer fra musikken til blant annet Bruce Springsteen. Det er også viktig å påpeke at referansene utgjør en viktig del av den tematiske siden ved romanen, og understreker romanens sterke reisemotiv. Referansene kan også sees på som et tolkningsrom siden leseren selv må legge mening i disse. Når det gjelder romanens innskrevne leser har de også betydning. Barbara Wall (1991) sine begreper om adressater viser at en litterær tekst som henvender seg til både en barne- og voksenleser er all-alderlitteratur. Ommundsen presiserer i sin avhandling at all-alderens doble tiltale forsvinner i ungdomslitteraturen til fordel for en "single address", eller en henvendelse til kun ungdomsleseren (Ommundsen, 2010:69). I følge disse definisjonene vil *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) bli en form for all-alderlitteratur, siden det finnes henvendelser til både ungdoms- og voksenleseren. Dette kan illustrere at særlig den komplekse all-alderlitteraturen og ungdomslitteratur for de eldste ungdommene kan være vanskelig å skille fra

hverandre.

Min hypotese har vært at det tematiske ikke er tilstrekkelig for å kategorisere litteratur som ungdomslitteratur, og at en undersøkelse av en teksts tolkningsrom og innskrevet leser kan benyttes for å peke på konkrete trekk ved en tekst som gjør den til ungdomslitteratur. Tematisk har både *Happy* (Sunne, 2007) og *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) trekk som går igjen som tendenser i samtidens ungdomslitteratur. Dette er likevel ikke gjeldende for kun ungdomslitteraturen. Jeg vil hevde at tolkningsrom og innskrevet leser er gode begreper å bruke i en avklaring av hvilket aldersnivå en tekst skal plasseres i. "Det er ikke hva som blir sagt, men hvordan det blir sagt og til hvem, som skiller barnelitteraturen fra voksenlitteraturen" (Ommundsen, 2010:37). *Hvordan* noe blir sagt kan undersøkes ved hjelp av Iser sitt begrep om tomme plasser. Hvor mye tolkning som er overlatt til leseren gir en pekepinn på hvilken kompetanse en leser må ha for å forstå teksten. *Hvem* teksten henvender seg til sier noe om hvilken leser som er innskrevet. Både *Happy* (Sunne, 2007) og *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) tar problemene til Mo og Ina på alvor, uten å ironisere over valgene de tar og de refleksjonene de gjør seg. Det er nok lett å ironisere over *hvem-er-jeg-egentlig-tankene* som ungdommer ofte har, og som både Mo og Ina gir uttrykk for.

Jeg har i denne oppgaven drøftet hva som kjennetegner ungdomslitteraturen som en egen litterær gruppe. Dette er et begrep som det er vanskelig å definere uten å inkludere en avgrensning mot barnelitteraturen. Barnelitteratur har ofte blitt brukt som en betegnelse på både barne- og ungdomslitteratur, og innenfor forskningen er det barnelitteraturen som har fått størst oppmerksomhet. En medvirkende årsak er naturligvis at barnelitteraturen har eksistert mye lengre, mens ungdomslitteraturen er forholdsvis ny som en egen betegnelse. Det er likevel interessant å bemerke at barnelitteraturen kan deles inn i flere ulike undersjangre; pekebøker for de minste, bildebøker, lettlestbøker, romaner, fagbøker tilpasset ulike aldre og sakprosa. Innenfor ungdomslitteraturen er det dessverre få slike skillelinjer. Min undersøkelse av to romaner for ungdom kan illustrere at det er et behov for ulike underkategorier også innenfor ungdomslitteraturen, og at dette begrepet ikke er egnet for å beskrive en gruppe som inkluderer litteratur med svært varierende krav til kunnskap og kompetanse. Når undersøkelser av ungdoms lesevaner også avslører at ungdom i stor grad låner litteratur som *ikke* tilhører kategorien ungdomslitteratur, er det grunn til å tro at en utvidelse av grensene for ungdomslitteraturen er behøvelig.

Ommundsen (2010) er en av flere forskere som peker på at det er en tendens til mindre klare grenser mellom barne- og ungdomslitteraturen, selv om grensene ikke er helt fraværende. Hva skjer da med ungdomslitteraturen? Litteratur for ungdom oppsto først når

ungdom ble en egen livsfase, adskilt fra barn og voksen. Når denne livsfasen strekkes i begge retninger, og vi ser en gjensidig påvirkning mellom barne- og voksenlitteraturen er det behov for endringer også i begrepet ungdomslitteratur. En mulighet er å utvide begrepet, og nyansere det i likhet med barnelitteraturen. Innad i samlebetegnelsen ungdomslitteratur finnes det litteratur med svært ulike krav til kompetanse og ferdighet. *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) og *Happy* (Sunne, 2007) er to romaner som begge er ungdomsromaner, men som stiller svært ulike krav til leserens tolkningsevner. Ungdom som en egen livsfase er i endring, og dette bør også påvirke begrepet ungdomslitteratur. Trondheim Folkebibliotek sin betegnelse "moden ungdom" er et eksempel på hvordan ungdomslitteraturen kan og bør differensieres. Begrepet *ungdom* er ikke knyttet til en bestemt alder; adferd, livsstil og kultur er også relevante faktorer. Endringen i ungdom som en livsfase bør også speiles i ungdomslitteraturen.

Litteraturliste

Skjønnlitteratur

- Gaarder, Jostein (1994). *Sofies Verden*. 11. opplag. Oslo: Aschehoug.
- Hagerup, Hilde (2002). *Løvetannsang*. 2. opplag. Oslo: Aschehoug.
- Loe, Erlend (2007). *Kurt 3*. Oslo: Cappelen Forlag.
- Loe, Erlend (2008). *Kurtby*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rosenløw-Eeg, Harald (2004). *Yatzy*. Oslo: Aschehoug.
- Rowling, J.K. (1999-2007). *Harry Potter*. Bind 1-7, norsk utgave. Oslo: Cappelen Damm.
- Sortland, Bjørn (1992). *Det er ikkje natta*. Oslo: Det Norsk Samlaget.
- Sortland, Bjørn (2000-2011). *Kunstdetektivene*. Bind 1-12. Oslo: Aschehoug.
- Sortland, Bjørn (2008). *Alle har eit sultent hjerte*. Oslo: Aschehoug.
- Sunne, Linn T. (2000). *Stjernestøv*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sunne, Linn T. (2007). *Happy*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Teori

- Andersen, Per Thomas (2003). *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Flytende modernitet*. Oslo: Vidarforlaget.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Globaliseringen og dens menneskelige konsekvenser*. 2. utgave. Oslo: Vidarforlaget.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold (2005). *Norsk barnelitteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, Jon (1998). "All-alder-litteratur". I P. O. Kaldestad og K. B. Vold (red.): *Årboka 1998. Litteratur for barn og unge*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 72-75.
- Giddens, Anthony (1996). *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Iser, Wolfgang (1975). "Tekstens apellstruktur". I M. Olsen og G. Kelstrup (red.): *Værk og leser. En antologi om receptionsforskningen* (1996). Holstebro: Borgens Forlag, s. 102-133.
- Iser, Wolfgang (1991). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. 5. utgave. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Jakobsen, Gunnar (1992). *Tidsbilleder. Bøger, forfattere, tendenser, synspunkter. Børne- og ungdomslitteratur gjennom 25 år*. København: Høst & Sønns Forlag.

- Kampp, Bodil (2002). *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum*. Ph.d. avhandling. København: Danmarks Pædagogiske Univetsitet.
- Larsen, Steinar Bjørk (1994). "Ungdomslitteratur og modernitet". *Norsklæreren* 18 (2), s.32-35.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1999a): "Resepsjonestetikk". I J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utgave, 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget, s.214.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1999): "Punktroman". I J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utgave, 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget, s.207.
- Melberg, Arne (2005). *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Oslo: Spartacus Forlag AS.
- Mjør, Ingeborg, Tone Birkeland og Gunvor Risa (2009): *Barnelitteratur- sjangrar og teksttypar*. 2. utgave, 3. opplag. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Nikolajeva, Maria (1992): "Härmande eller dialog? Den intertextuella analysen". I: Maria Nikolajeva (red.): *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning, s.23-45.
- Ommundsen, Åse Marie (2006). "Barndom i senmoderniteten". I P. O. Kaldestad og K. B. Vold (red.): *Årboka 2006. Litteratur for barn og unge*. Oslo: Det Norske Samlaget, s.23-34).
- Ommundsen, Åse Marie (2010): *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut*. Ph.D. avhandling. Oslo: UiO.
- Postman, Neil (1982). *Den tapte barndommen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Refsum, Christian (1999a). "Postmodernisme". I J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utgave, 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget, s.198-200.
- Refsum, Christian (1999b). "Intertekstualitet". I J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utgave, 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget, s.114-115.
- Slettan, Svein (2010): *Inn i barnelitteraturen. Artiklar om bøker for barn og unge*. Oslo: Høyskoleforlaget.
- Solberg, Unni (1999). "Barne- og ungdomslitteratur". I J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utgave, 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget, s.25-27.
- Trangbæk, Mette (1999). "Den metafiktive postmoderne ungdomsroman". I E. Flatekval, T.-E. Kalaja, O. Losløkk, I. Nettekvik, B. K. Pedersen og P. Johannsöttir (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, s.49-69.

- Tveit, Åse Kristine (2006). *Rom for lek og læring. Bibliotektilbudet til barn og ungdom. En delrapport i bibliotekutredningen 2006*. Oslo: ABM-utvikling.
- Wall, Barbara (1991). *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Weinreich, Torben (2004). *Børnelitteratur mellom kunst og pedagogikk*. 2. utgave. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Weinreich, Torben (2006). *Børnelitteratur- en grundbog*. 2. utgave. København: Høst & Søn/GB- forlagene.
- Aarseth, Asbjørn (1994). *Episke strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.

Nettkilder

- Aschehoug (udatert). "Sortland, Bjørn" [Internett].
<http://www.aschehoug.no/forfattere/alfabetisk/vis?contentItemId=654723> (Lest 15.02.2012).
- Gresvik, Marte (2009). "Tar ungdom på alvor". Anmeldelse. *Fredriksstad Blad*, 13.01.2009 [Internett]. <http://www.f-b.no/kultur/bokanmeldelser/tar-ungdom-pa-alvor-1.1790062> (Lest 13.03.2012).
- Haugen, Morten (2008). "Then I got Mary pregnant, and, man, that was all she wrote". Anmeldelse. *Barnebokkritikk*, 23.10.2008 [Internett].
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=581> (Lest 24.02.2012).
- Ingvaldsen, Bjørn og Hilde Hagerup (2011). "Gi oss en barnebokpris". Kronikk. *Dagbladet*, 27.04.2011.
<http://www.dagbladet.no/2011/04/27/kultur/litteratur/bok/debattinnlegg/debatt/16321363/> (Lest 22.04.2012).
- Kleve, Marie L. (2011). "Fortell meg hvem du skriver for, og jeg skal si deg hvor god du er". Kronikk. *Dagbladet*, 05.09.2011 [Internett].
<http://www.dagbladet.no/2011/09/05/kultur/litteratur/bok/kommentar/17976038/> (Lest 22.04.2012).
- Samlaget (2010). "Linn T. Sunne" [Internett].
<http://www.samlaget.no/Forfattarar/S/Linn-T-Sunne.aspx> (Lest 24.02.2012).
- Sandøy, Helge og Kjell Ivar Vannebro (2000). "Barn og unge leser mindre". *Språknytt* 2000/3 [Internett].
http://www.sprakrad.no/nbno/Toppmeny/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraaknytt_2000/Spraaknytt_2000_3/Barn_og_unge_leser_mindre/ (Lest 18.04.2012).
- Sortland, Bjørn (2012 a). "10 ting eg trur eg har tenkt på når det gjeld å skriva for ungar og unge" [Internett]. <http://bjornsortland.no/oppgave.html> (Lest 15.02.2012).
- Sortland, Bjørn (2012b). "Biografi" [Internett]. <http://bjornsortland.no/bio.html> (Lest 15.02.2012).

- Sortland, Bjørn (2012c). "Alle har eit sultent hjerte. Forfattaren sjølv sin kommentar"[Internett]. <http://bjornsortland.no/meir/meir-sultent.html> (Lest 01.05.2012).
- Sunne, Linn T. (2009). "Om meg"[Internett]. http://www.linntsunne.net/?page_id=36 (Lest 24.04.2012).
- Trohaug, Ragnfrid og Nina Mød (2011). "Gi store priser til barnebokforfattere". Kronikk. *Dagbladet*, 24.08.2011. <http://www.dagbladet.no/2011/08/24/kultur/debatt/debattinnlegg/litteratur/priser/17799060/> (Lest 21.04.2012).
- Ungdom (2012). Store Norske Leksikon [Internett]. <http://snl.no/ungdom> (Lest 01.05.2012).

Musikk og film

- Corbijn, Anton (regissør) (2011). *Control*. [BLU-RAY]. Momentum Pictures.
- Curtis, Ian, Peter Hook, Bernard Summer, Stephen Morris (1979). *She's lost control*, Joy Division. I: *Heart and soul*. Joy Division (2008). Warner Music. [Lydopptak:CD].
- Springsteen, Bruce (1979a). *Hungry Heart*, Bruce Springsteen. Columbia Records. [Lydopptak:CD].
- Springsteen, Bruce (1979b). *The River*, Bruce Springsteen. Columbia Records. [Lydopptak:CD].
- Springsteen, Bruce (2007). *Radio Nowhere*, Bruce Springsteen. Columbia Records. [Lydopptak:CD].

Vedlegg 1

Hungry heart (Bruce Springsteen)

Got a wife and kids in Baltimore, Jack
I went out for a ride and I never went back
Like a river that don't know where it's flowing
I took a wrong turn and I just kept going

CHORUS:

Everybody's got a hungry heart
Everybody's got a hungry heart
Lay down your money and you play your part
Everybody's got a hungry heart

I met her in a Kingstown bar
We fell in love I knew it had to end
We took what we had and we ripped it apart
Now here I am down in Kingstown again

(CHORUS)

Everybody needs a place to rest
Everybody wants to have a home
Don't make no difference what nobody says
Ain't nobody like to be alone

(CHORUS)

Vedlegg 2

Radio Nowhere (Bruce Springsteen)

I was tryin' to find my way home
But all I heard was a drone
Bouncing off a satellite
Crushin' the last lone American night
This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?
This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?

I was spinnin' 'round a dead dial
Just another lost number in a file
Dancin' down a dark hole
Just searchin' for a world with some soul

This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?
This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?
Is there anybody alive out there?

I just want to hear some rhythm
I just want to hear some rhythm
I just want to hear some rhythm
I just want to hear some rhythm

I want a thousand guitars
I want pounding drums
I want a million different voices
speaking in tongues

This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?

This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?

Is there anybody alive out there?

I was driving through the misty rain
Searchin' for a mystery train
Boppin' through the wild blue
Tryin' to make a connection to you

This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?

This is radio nowhere,
is there anybody alive out there?

Is there anybody alive out there?

I just want to feel some rhythm
I just want to feel some rhythm
I just want to feel your rhythm
I just want to feel your rhythm
I just want to feel your rhythm
I just want to feel your rhythm
I just want to feel your rhythm
I just want to feel your rhythm
I just want to feel your rhythm

Vedlegg 3

The River (Bruce Springsteen)

I come from down in the valley
Where mister when you're young
They bring you up to do like your daddy done
Me and Mary we met in high school
When she was just seventeen
We'd drive out of this valley down to where the fields were green

We'd go down to the river
And into the river we'd dive
Oh down to the river we'd ride

Then I got Mary pregnant
And man that was all she wrote
And for my nineteenth birthday I got a union card and a wedding coat
We went down to the courthouse
And the judge put it all to rest
No wedding smiles, no walk down the aisle
No flowers, no wedding dress

Thet night we went down to the river
And into the river we'd dive
Oh down to the river we did ride

I got a job working construction for the Johnstown Company
But lately there ain't been much work on account of the economy
Now all them things that seemed so important
Well mister they vanished right into the air
Now I just act like I don't remember
Mary acts like she don't care

But I remember us riding in my brother's car
Her body tan and wet down at the reservoir

At night on them banks I'd lie awake
And pull her close just to feel each breath she's take
Now those memories come back to haunt me
They haunt me like a curse
Is a dream a lie if it don't come true
Or is it something worse
That sends me down to the river
Though I know the river is dry
That sends me down to the river tonight
Down to the river
My baby and I
Oh down to the river we ride

Vedlegg 4

She's lost control (Joy Division)

Confusion in her eyes that said it all

She's lost control

And she's clinging to the nearest passer by

She's lost control

And she gave away the secrets of her past

And said I've lost control again

And of a voice that told her when and where to act

She said I've lost control again

And she turned to me and took me by the hand and said

I've lost control again

And how I'll never know just why and understand

She said I've lost control again

And she screamed out kicking on her side and said

I've lost control again

And seized up on the floor, I thought she'd die

She said I've lost control again

She's lost control again

She'll lost control

She's lost control again

She's lost control

Well I had to 'phone her friend to state her case

And say she's lost control again

And she showed up all the errors and mistakes

And said I've lost control again

But she expressed herself in many different ways

Until she lost control again

And walked upon the edge of no escape

And laughed I've lost control again

She's lost control again

She'l lost control

She's lost control again

She's lost control

I could live a little better with the myths and the lies

When the darkness broke down and cried

I could live a little in a wider line

When the change is gone, when the urge is gone

To lose control. When here we come.

Sammendrag

Min problemstilling for denne oppgaven har vært følgende;

Hva kjennetegner samtidens ungdomslitteratur? En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom.

Jeg har arbeidet ut i fra en hypotese om at tekstens tolkningsrom og innskrevne leser, i tillegg til det tematiske, kan belyse hvorfor ungdomslitteratur er nettopp dette. Hvilke fellestrekk finnes det i litteraturen som omtales som ungdomslitteratur?

I kapittel 2 har jeg gitt en kort skissering av begrepene modernitet, senmodernitet og postmodernisme, siden disse kan belyse trekk i samtiden som også påvirker litteraturen. Jeg har også gjort rede for tidligere forskning på feltet barne- og ungdomslitteratur. Også den historiske utviklingen til ungdomslitteraturen er viktig for å belyse sentrale tendenser i samtidens ungdomslitteratur. En avgrensning mot begrepene barne- og all-alder-litteratur belyser hvor komplisert det kan være å trekke grenser mellom de ulike aldersbetegnelse innenfor litteraturen. Barbara Wall (1991) sin teori om teksters innskrevne leser har bidratt med metodiske begrep som kan belyse hvilken leser en tekst henvender seg til. Wolfgang Iser (1975) sin litteraturteoretiske forståelse om litterære teksters ubestemthet gjør det mulig å beskrive hvordan en litterær tekst skaper et tolkningsrom for leseren.

I kapittel 3 og 4 har jeg undersøkt to ungdomsromaner med særlig vekt på tematikk, tolkningsrom og innskrevet leser. Min undersøkelse av romanene *Alle har eit sultent hjerte* (Sortland, 2008) og *Happy* (Sunne, 2007) har vist at det er flere tematiske tendenser som går igjen i den senmoderne ungdomslitteraturen. Tolkningsrom og leserhenvendelser kan belyse at selv om romanene tar opp flere av de samme temaene, er det forskjeller mellom de to romanene som gjør at de stiller ulike krav til kompetanse hos leseren.

I avslutningen har jeg gjort en kort sammenligning mellom *Alle har eit sultent hjerte* (2008) og *Happy* (2007). Selv om jeg kun har undersøkt to romaner, er det mulig å peke på noen viktige tendenser i den senmoderne litteraturen for ungdom, særlig med tanke på tidligere forskning. Ungdomslitteraturen er svært kompleks, og sammenlignet med barnelitteraturen som har mange ulike underkategorier, er det få slike differensieringer innad i ungdomslitteraturen. Det er grunn til å stille spørsmål ved om det også innenfor ungdomslitteraturen bør differensieres i større grad, da dette også vil speile variasjonen innad i begrepet *ungdom*.