

Signe Braut

# **Nye kvinnemønster i populær ungdomslitteratur?**

Ein komparativ analyse av tre ungdomsromanar

Masteroppgåve i nordisk litteratur  
Trondheim, mai 2015

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet



**NTNU – Trondheim**  
Norwegian University of  
Science and Technology



## Forord

Om oppgåva ikkje har kosta blod, har det gått med litt tårer og svette. Det er likevel ikkje utan vemod eg leverer inn denne avhandlinga. Det har vore ein lærerik og inspirerende prosess, og det har vore eit privilegium å få fordjupe seg i eit sjølvvalt tema. Ferda var spanande, og eg fekk mykje hjelp på vegen. Nokre ord til takk er difor heilt naudsynte. Den aller største går til min dyktige rettleiar, Lars August Fodstad, som har vore ein tolmodig sparringspartner gjennom heile prosessen. Takk for god rettleiing og oppfølging.

Eg vil i tillegg takke alle tilsette ved ISL og PLU, og då særskilt Eli Wold, Gunn Stoum Kyrkjeeide og Christina Jenkins Slutås, som til saman må seiast å utgjera den verkelege Orakeltenesta på NTNU.

Takk til Deichmanske bibliotek, Trondheim folkebibliotek og Bergen offentlige bibliotek for hjelp med datainnsamling.

Eg vil i tillegg takke mine flotte medstudentar for inspirerende, faglege, og/eller festlege samtalar. Tusen takk for all fnising, knising, vitsing, støtte og inspirasjon. Det har vore fem fine år!

Og sjølvsagt – Astrid Nåvik Braut og Jarle Braut, også kjende som mor og far, skal ha takk for god støtte gjennom heile studietida.

Signe Braut, mai 2015.



# Innholdsliste

<b>Innholdsliste</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Innleiing</b> .....	<b>1</b>
1. 1. Identitetsdanning i det seinmoderne samfunnet .....	1
1. 2. Kjønnsideitet i samtidas ungdomsroman .....	2
1. 3. Motivasjon og problemstilling.....	3
<b>2. Metode og utval</b> .....	<b>5</b>
<b>3. Teori</b> .....	<b>11</b>
3. 1. Ungdomslitteratur som fenomen.....	11
3. 2. Den kvinnelege Bildungsromanen: ei indre og ytre reise mot vaksenlivet.....	11
3. 3. Litteratur og kvinnelitteratur .....	14
3. 4. Kjønn som risikoprojekt og forskingsobjekt.....	15
3. 5. Performative handlingar .....	17
3. 6. Kjønning i ungdomslitteraturen .....	19
<b>4. Handlingsløp</b> .....	<b>21</b>
4.1. Faen ta skjebnen .....	21
4.2. Den forsvunne helten.....	22
4.3. Divergent .....	23
4.4. Oppsummering .....	25
<b>5. Analyse</b> .....	<b>27</b>
5. 1. Når mødrene forsvinn .....	27
5. 2. Kropp, uskuld, og seksuell vitalitet.....	30
5. 3. Overgrep og identitetsmessige konsekvensar .....	36
5. 4. Å berga og å verta berga .....	38
5.5. Frå ung jente til ung kvinne.....	42
<b>6. Oppsummering</b> .....	<b>45</b>
<b>Kjelder</b> .....	<b>49</b>
<b>Profesjonsrelevans</b> .....	<b>lv</b>
<b>Samandrag</b> .....	<b>lvii</b>

Vedlegg  
Profesjonsrelevans  
Samandrag



# 1. Innleiing

## 1. 1. Identitetsdanning i det seinmoderne samfunnet

Ifølgje Anthony Giddens (1991) har eit individ internalisert forventingar til framtidige roller, lenge før det vert aktuelt å gå inn i dei. På linje med den framtidige *vaksenrolla*, er *kvinnerolla* ei rolle ein har normerte forventingar til. Det postmoderne samfunnet utviklar seg i stor fart, der det sosiale livet vert forhandla bort frå etablerte normer og skikkar. I dette refleksive rommet kan ein redigere sin eigen sjølvbiografi (Giddens 1991:54), og endre si rolle i høve til dei normene samfunnet har oppretta. Når samfunnet utviklar seg, utviklar litteraturen seg, men det er ikkje alltid at denne utviklinga går i takt. Tilpassinga i korleis litteratur skildrar kjønnsroller har truleg samband med korleis det postmoderne samfunnet ser på identitet og rolledanning.

At litteratur speglar tendensar i samfunnet, er ikkje ein revolusjonerande påstand. Heller ikkje det at litterære strukturar kan verka inn på sosiale strukturar. Førebilete i litteratur bidreg til å oppretthalde eller (re)forhandle tendensar i samfunnet og utviklinga av individet sitt identitetsprosjekt. Det er viktig å merke seg at eit slikt prosjekt aldri kan sjåast på som påbyrja eller avslutta. Det er ein kontinuerlig forhandlingsprosess, der eit individ samanliknar og handterer spørsmåla "kven er eg (i verda)?" og "kven vil eg vera (i verda)?". Identitet og identitetsdanning er ein uhorveleg komplisert prosess som eg ikkje kjem til å gå nærare inn på, men eg skal sjå på ein liten del av denne prosessen: Dei kjønnsnormene ein tek imot gjennom populærlitteratur, har i mitt syn verknad på korleis ein seinare gjenskarar desse. Kjønnsnormer må her forståast som dei diskursive rammene ein har for å observera og operasjonalisera dei normene som ventast av ein ut frå det *biologiske* kjønnet.

Gjennom å sjå korleis kjønnsnormer vert tematiserte i eit utval populære ungdomstekstar, vert det mogleg å sjå kva for kvinnelege førebilete ungdom møter i teksten. Desse normene og førebileta vert ein del av den performative (re)forhandlingsprosessen i utvikling av kjønnsidentitet. Gjennom å peike på slike implisitte strukturar, kan ein utvikle eit medvit om korleis dei nye kvinnemønsterane i populær ungdomsfiksjon kan bidra til utvikling av kjønnsidentiteten.

Dette er ikkje meint som ein kvalitetskritikk til, eller åtak på, dei romanane som skal analyserast seinare i oppgåva. Det er heller ingen som skal skulde forfattarane for å ha ein skjult agenda med å konstruere enkelte kvinneskildringar. Desse kvinneskildringane vert trass

alt skapte i det refleksive rommet som ligg tilgjengeleg ut frå strukturelle normer og haldningar. Det er heller meint å vera ein illustrasjon som kan gje moglegheit for seinare diskusjon og refleksjon i litteraturarbeid med ungdom.

## 1. 2. Kjønnsideitet i samtidas ungdomsroman

Ungdomsbokmarknaden har i lang tid vore prega av eit eksplisitt kjønnsskilje. Ungdomsromanar vart marknadsførte som ungpике- eller guteromanar, eksempelvis gjennom Gyldendals Gode Guttebøker og Gyldendals Gode Pikebøker. I takt med samfunnsendingane vart desse skilja etter kvart løyst opp. Romanane vart i større grad problemromanar, som handla om tematikk som var særskilt aktuelle for unge som skulle finne seg sjølv i ei verd med stadig større problemstillingar knytte til identitet. På 70- og 80-talet var ungdomslitteraturen i stor grad prega av samfunnsaktuelle tema og nyare ungdomsproblematisering, som til dømes rus. I dag er ungdomsromanen i mindre grad ein arena for samfunnsdiskusjon. Populærkulturen vert til dels kjønnsspesifikt marknadsført, men me ser at fleire romanar vert marknadsført mot både gutar og jenter. Det er difor spesielt interessant å sjå på dei romanane som vert marknadsført til eit breiare publikum. I desse bøkene er den kjønnsspesifikke marknadsføringa vekke, og med det forsvinn dei eksplisitte kjønnsstrukturane til dels. Det tyder ikkje at slike strukturar ikkje er til stades på eit implisitt nivå.

Ungdomsromansjangeren har, som me skal sjå seinare, klare parallellar til *Bildungsromanen*. Dette er tradisjonelt sett ein maskulin sjanger. Protagonistane går gjennom ei sveineprøve, ofte i form av ei fysisk reise som utgjer eit symbolsk overgangsrite. Målet med reisa er å oppnå auka forståing av eigen identitet og verda rundt (Nes 2014:31). Dette prosjektet vart som regel fullført i løpet av romanen si handling. For jentene arta dannelsingsromanen seg annleis. Den kvinnelege dannelsingsromanen artar seg som ei indre reise, prega av "a state of confusion and entrenched in a complicated process of self-awareness that is not yet resolved by the end of the novel" (Bowles-Reyer 2001[1999]:23). For dei kvinnelege protagonistane var kjærleik og truloving som regel eit sentralt tema, både som markør for overgangen frå born til vaksen og kjelde til indre psykologisk konflikt. I teorikapitlet skal me gå nærare inn på korleis den *kvinnelege Bildungsromanen* artar seg.

Medan ungdomslitteraturen tidlegare var eksplisitt kjønnsdelt og marknadsført mot anten gutar eller jenter, har me sett at denne grensa held på å bli mjuka opp i dag. Dei tidlegare heltinnene var idealiserte typar som ofte opplevde psykologiske konfliktar knytte til



den indre sfæren. Der jenterollene tidlegare var idealiserte førebilete, ser me at dei kvinnelege protagonistane i dagens romanar er langt meir komplekse og mindre perfekte (Birkeland, Risa, Vold 2005:427-48). Dei kvinnelege heltane har til dømes auka fysisk og sosial mobilitet samanlikna med ungdomsromanar frå før 1970. Motsett kan ein ha teke med gutane sine konflikhtar inn i den psykologiske sfæren. Denne tilpassinga har truleg samband med korleis det postmoderne samfunnet ser på identitet og rolledanning, i tråd med Giddens.

Eit oppbrot frå ein diktomisk kjønna bokmarknad kan bidra til å utvikle eller forsterke ei haldning om at det finst fleire måtar å *gjere* kjønn på (Birkeland et al. 2005:427). Om ein lukkast i å rokke ved presumpsjonar, kan ein reforhandle om desse. I queer theory er det vanleg å skilje mellom kjønn (biologisk kjønn) og genus (sosialt kjønn). I romanutvalet er samtlege karakterar cis-kjønna, og eg kjem difor ikkje til å nytte meg av denne distinksjonen. Eg kjem til å nytte omgrepet "kjønn" i allmenn forståing.

### **1. 3. Motivasjon og problemstilling**

Motivasjonen til oppgåva er bygd på ei mengd føresetningar: Ungdomslitteratur står, som all annan litteratur, i ein forhandlande dialog med samfunnet og sjølv. Om den eksplisitt kjønna marknadsføringa er historie, ligg det implisitte normative roller i populærkulturen. Desse går inn i forhandlingsprosessen om utviklinga av sjølv. Det at ungdomslitteraturen ikkje vert marknadsført som kjønna i same grad som tidlegare, treng ikkje å tyde at dei implisitte kjønnsrollene er fråverande.

Dersom ein godtek desse føresetningane, kan ein logisk slutta at ungdomslitteratur (umedvite) kan oppretthalde tradisjonelle kjønnsnormer, og at den difor vil ha innverknad på lesaren sitt refleksive identitetsprosjekt. Summen av denne tankerekka er at ein gjennom auka medvit om litterære framstillingar av kjønn, kan ta på seg eit kritisk sett briller som vidare kan bidra til at ein gjennom ein dialog kan nyansere desse rollene.

Oppgåveomfanget gjev ikkje rom for ei storskalagransking, og eg vil difor gjera ei komparativ analyse av tre ungdomsromanar. Analysen er meint som ein illustrasjon, eller eit stillbilete av dei romanane som når ut til flest moglege ungdomar. Oppgåva er ikkje meint å innehalde universelle sanningar. Ho kan derimot fungere som eit stillbilete av korleis kvinner vert framstilt i den litteraturen ungdom *flest les mest* akkurat *no*.

Problemstillinga mi kan formulerast som to spørsmål: Kva for kvinnemønster kjem til syne i dei mest lesne ungdomsromanane i Noreg? Korleis "kvinner" kvinnene seg i eit performativt ljøs? Dette kjønnspektivet vil seia at ein går inn på korleis kjønn vert

tematisert i teksten. Dette har ei openberr fare. Det å analysere med kjønna briller kan fort føre til at ein overanalyserer, skil ut oppfatningar av kva som er kvinneleg og kva som er maskulint, og slik reproduserar haldningar, snarare enn å kjempa imot. På den andre sida kan dette forsvarast med at oppgåva skal vurdere mekanismar som kan oppretthalde kjønnsrollemønster. For å kunne gjera dette, må ein ha ei førestilling om kva dette er. Det å akseptera at kroppen er kjønna, tyder at ein aksepterer at det finst kjønna kvalitetar, som ”emotions, sense of justice, capaccity for caring, and so forth.” (Langås 2006:151).

Gjennom å peike på skjulte litterære kjønnsstrukturar, vert det mogleg å freiste å avdekke implisitte mønster. Det teoretiske grunnlaget er særleg basert på den amerikanske filosofen og feministen Judith Butler. Dei mest kjende bidraga hennar, *Gender Trouble* (2007[1990]) og *Bodies That Matter* (2011[1993]), dreier seg om korleis ein umedvite gjer kjønn gjennom gjentekne iscenesettingar. For å syne desse iscenesettingane, har ho nytta omgrepet performativitet (eng. performativity). Dette omgrepet utfordrar synet om at kjønn er gitt ut frå biologi, og hevdar at det er handlingsbasert.

Ut frå ei analyse av reservasjonsstatistikk frå Bergen offentlige bibliotek, Trondheim folkebibliotek og Deichmanske bibliotek, har eg valt *Den forsvunne helten*<sup>1</sup> (2013), *Divergent*<sup>2</sup> (2013[2011]) og *Faen ta skjebnen* (2013) som utgangspunkt for ei komparativ analyse. Dette er omsettingar av dei aller mest leste ungdomsromanane i Noreg i 2014. Eg vil byrje med å gjera greie for romanutvalet før eg gjer greie for sentrale teoriar og omgrep. Eg skal så peike på somme stadar i teksten der formative og performative handlingar vert utført, og deretter analysere og drøfte korleis Hazel, Piper og Tris siterer kvinnelege kjønnsnormer gjennom handlingar.

---

<sup>1</sup> Første bok i Gudene fra Olympos-serien.

<sup>2</sup> Første bok i Divergent-trilogien.

## 2. Metode og utval

Målet med oppgåva er å sjå etter dei dominerande kjønnsnormene i den norske ungdomsbokmarknaden. I og med at omsette romanar òg er ein del av denne marknaden, vel eg å vekta popularitet framføre originalspråk. Som me snart skal sjå, er det ein overvekt av amerikanske romanar. Dette er i seg sjølv interessant i eit normeringsperspektiv, då det kan tyda på ein gryande globalisering av normer og mønster. Det å samanlikne kjønnsmonster i omsette romanar med dei som har norsk som originalspråk hadde vore svært interessant, men der strekk diverre ikkje omfanget til.

Det å få tak i tal for å byggje ei popularitetsoversikt viste seg å vera ei komplisert affære. Dei bokhandlarane eg var i kontakt med, vegra seg for å gje ut salstal grunna marknadsomsyn. Unge tenåringar er heller ikkje ei spesielt kjøpesterk gruppe, difor fortel ikkje salstal åleine om det er ungdom sjølv som har kjøpt boka, eller om dei er kjøpt som gåver. Eg gjekk difor til biblioteka. Det kan òg tenkast at dei tilsette i biblioteka i større grad reflekterer kva ungdom *sjølv* ynskjer å lese. Eg har valt å ta utgangspunkt i reservasjonstal, og ikkje lånetal. Reservasjonsmengda seier ikkje berre noko om kor mange bøker som vert lånt ut, men òg kor mange som står i kø for å låne den enkelte boka. Eg trur difor at reservasjonsmengda er den beste indikatoren på kva lånarane *ynskjer* å lese. Bergen offentlige bibliotek og Trondheim folkebibliotek nyttar seg av Kikkhullsystemet<sup>3</sup>, som gjev alle tilgang til ulike former for låne- og reservasjonsstatistikkar. Deichmanske har ikkje eit liknande system, men sendte over tilsvarande statistikk på e-post.

Somme titlar vart nemnde fleire gonger i statistikken. Dette av di dei er reserverte både i innbunde og hefta format, og at både engelske og omsette utgåver er tekne med. Eg slo saman alle utgåvene av same tittel. Eg har òg slått saman titlar som inngår i same serie i sjølve tabellen, for oversikta si skuld. Sjølv om dette potensielt kan innebære ei fare for overrepresentasjon av somme bøker, vart det fort klart at populariteten til fyrstebøkene i seriane var så overveldande at det faktisk ikkje hadde særleg verknad på rangeringa.

---

<sup>3</sup> Systema er tilgjengelige her:

Bergen offentlige bibliotek: <http://bergenbibliotek.no/kikkhullet/>

Trondheim folkebibliotek: <https://www.trondheim.kommune.no/content/1117712273/quotKikkhulletquot---se-inn-i-bibliotekbasen>

Eg måtte vidare ta omsyn til skeivskapen i innbyggjartala. Deichmanske har ei langt større mengd potensielle lånarar, og det å rekne gjennomsnitt ut frå reservasjonstal åleine ville difor ha forskove statistikken i Deichmanske sin favør. Eg delte difor den totale mengda reservasjonar ved eitt bibliotek med folketalet i den aktuelle byen<sup>4</sup> for å få relative tal, som i større grad er samanliknbare. Det er desse *relative tala* ein ser i kolonnane Oslo, Bergen og Trondheim. Eg la så saman desse tala, rekna snitt og brukte det som utgangspunkt for å finne kor stor del desse reservasjonane utgjorde av totalen. Dette resulterte i ei liste over dei 50 mest populære titlane ved Deichmanske bibliotek, Bergen offentlige bibliotek og Trondheim folkebibliotek. Denne tabellen syner eit stillbilete av kva dei fleste norske ungdomane las i 2014. Sjå vedlegg for fullstendig oversikt.

**Fig. 1. Dei 20 mest reserverte titlane i Oslo, Bergen og Trondheim i 2014.**

	Forfattar	Tittel	Oslo	Bergen	Trondheim	Prosent av alle reservasjonar
1	Roth, Veronica	Divergent	0,260	0,230	0,103	19,77 %
2	Green, John	Faen ta skjebnen	0,192	0,140	0,148	15,99 %
3	Riordan, Rick	Gudene fra Olympus	0,087	0,071	0,016	5,81 %
4	Riordan, Rick	Percy Jackson	0,092	0,058	0,023	5,77 %
5	Collins, Suzanne	Dødslekene	0,036	0,060	0,040	4,52 %
6	Green, John	Hvem er du, Alaska?	0,050	0,016	0,044	3,68 %
7	Clare, Cassandra	Fallen engel-serien	Ikkje reservert <sup>5</sup>	0,013	0,080	3,10 %
8	Grant, Michael	Gone-serien	0,017	0,050	0,014	2,71 %
9	Garcia, Kami	Vakre skapninger-serien	Ikkje r.	Ikkje r.	0,077	2,58 %
10	Clare, Cassandra	Skyggejegerne-serien	Ikkje r.	Ikkje r.	0,077	2,58 %
11	Cast, P.C.	House of Night	Ikkje r.	0,011	0,059	2,32 %
12	Dashner, James	Labyrint-trilogien	0,028	0,028	Ikkje r.	1,87 %
13	Khan, Mahmona	Skitten snø	0,048	Ikkje r.	Ikkje r.	1,60 %

<sup>4</sup> Per 1. 7. 2014 hadde Oslo 925228 innbyggjarar, Bergen 247731, og Trondheim 169972 (SSB.no)

<sup>5</sup> ”Ikkje reservert” tyder sjølvstakt ikkje ”null reservasjonar”, men at desse titlane ikkje var reserverte nok gonger til å dukke opp på oversikta frå det enkelte biblioteket.

14	Chbosky, Stephen	The perks of being a wallflower	Ikkje r.	Ikkje r.	0,047	1,56 %
15	Khan, Mahmona	Fra Oslo til Lahore	0,045	Ikkje r.	Ikkje r.	1,51 %
16	Rowling, J.K.	Harry Potter-serien	Ikkje r.	0,044	Ikkje r.	1,46 %
17	Egeland, Tom	Katakombens hemmelighet	0,025	0,016	Ikkje r.	1,39 %
18	Pettersen, Siri	Odinsbarn	0,018	0,021	Ikkje r.	1,31 %
19	Riordan, Rick	Kane-krøniken	0,025	Ikkje r.	0,012	1,23 %
20	Weberg, Liv	Jeg blir heldigvis ikke lagt merke til	Ikkje r.	0,037	Ikkje r.	1,22 %
Andre titlar (sjå vedlegg 1)						18,88 %
<b>Samla</b>						<b>1</b>

Dette materialet viser ei rekke interessante funn. Dei mest populære titlane dominerer utvalet fullstendig – dei 20 første titlane utgjør heile 81,2% av eit utval på 50. Dette gjeld både serieromanar og enkeltstående titlar. I tillegg ser me at det er ei overvekt av omsett litteratur. Dei norske romanane er absolutt til stades, men ein må langt ned på lista for å finne romanar som kan konkurrere med dei omsette utgåvene i reservasjonstal. Overvekta av utanlandske fantasyromanar har truleg samanheng med at mange av desse (mellom anna *Divergent*, *Percy Jackson*, *Dødslekene*, *Vakre skapninger*) er filmatiserte. Desse romanane har slik sett fått ei dobbel marknadsføring. I tillegg har dei realistiske samtidsromanane oftast ein kvinneleg protagonist. Innafor det fantastiske segmentet er kjønnskilnaden mindre påfallande. Det er mogleg å spekulere i at det kan skuldast at gutar i større grad likar fantastisk litteratur, medan jentene er meir altetande.

Det er store geografiske skilnadar på kva som vert lese kvar. I somme tilfelle kan dette forklarast med demografiske skilnadar. Til dømes ser me at romanane til Mahmona Khan, som har innvandringsproblematikk som tema, er svært populære i Oslo, men rekk ikkje opp på lista i det heile tatt i dei to andre byane. Det er ikkje overraskande at *Trondheim-mysteriet* (Sortland 2012) er populær i nett Trondheim, men det er interessant å sjå at romanar med problematikk knytt til det å vera andregenerasjons innvandrar berre er populære i Oslo. Det generelle biletet syner ein relativt jamn fordeling av kjønn, både når det gjeld protagonistar og forfattarar. Når ein ser vekk frå kjønnsfordeling, er det jamt over låg grad av diversitet. Mahmona Khan skildrar ungdom med innvandrarakgrunn, Piper i *Gudene fra*

*Olympos* er halvt cherokee-indianar, Leo i same roman er latin-amerikanar. Elles er protagonistane euro-amerikanarar eller etnisk norske, og med unnatak av *Will Grayson*, *Will Grayson* er alle heterofile. Det dreiar seg altså hovudsakleg om heteroseksuell, kvit ungdom.

Medan majoriteten av dei omsette titlane er fantasy- og spenningsromanar, er dei mest populære norske titlane realistiske samtidsromanar. Medan dei fleste ungdomsromanane på 90-talet var realistiske romanar, har fantasy og science fiction hatt ein framvekst. Denne ramma gir moglegheit for å tolke dramatiske og til tider grusame tema på ein annan måte enn den realistiske. Når vanskelege menneskelege problemstillingar vert lagt til ei anna verd (high fantasy), eller til ei anna side av vår eigen verd (science fiction, low fantasy), kan det skape ein distanse som tillét omhandling av meir dramatiske tema utan at det vert for nært. Fantasy-segmentet er vidare dominert av dystopiar og low fantasy. Det er ein gryande tendens til at den norske fabellitteraturen siktar seg heimover mot nordiske myter (Schäffer 2015:2). *Odinsbarn* (Pettersen 2013), som lånar trekk frå norrøn mytologi, er eit godt døme på dette. Det er den einaste romanen på lista som høyrer inn i den meir tradisjonelle high fantasy-sjangeren. Framveksten til science fiction kan òg ha samband med eit endra, meir foranderleg og dramatisk verdsbilete, som krev at ein tek stilling til kva som kan vera konsekvensane av menneskelege handlingar.

Målet med oppgåva er å studere nokre av dei dominerande kjønnsdikotomiane i den norske ungdomsbokmarknaden. Denne marknaden har eit rikt omfang, og det er laga mange populære norske og skandinaviske ungdomsbøker. Sjølv om marknaden slik sett er variert, er det ei overvekt av engelske og amerikanske bøker heilt på topp. I og med at popularitet er naudsynt for å kunne illustrere vekta av dei bileta dei fleste lesande norske ungdommane møter i litteraturen, må ein sjå på dei mest leste bøkene *uavhengig* av originalspråk. For å kunne ymta om eit større mønster i eit så lite utval, er det interessant å sjå kva for kjønnsnormer som finst i dei romanane ungdom *flest les mest*.

Dei romanane eller seriane som vart mest lesne av ungdom i Noreg i 2014 er *Divergent* (Roth 2013 [2011]), *Faen ta skjebnen* (Green 2013 [2012]) og *Den Forsvunne helten* (Riordan 2013). Desse romanane vert difor grunnlaget for analysen. Dei to fyrste er skrivne i fyrste person, har *Den forsvunne helten* tre forteljarar; Jason, Leo og Piper. Det hadde vore interessant å sjå på dei mannlege karakterane, men grunna det knappe tekstomfanget vil det vera gunstigare å samanlikne dei tre kvinnelege karakterane. Dei mannlege forteljarstemmane gir likevel lesaren ein unik moglegheit for å sjå korleis Piper

vert skildra av sine næraste. Før eg går nærare inn på desse skildringane, vil eg presentera det teoretiske grunnlaget for drøftinga.





## 3. Teori

### 3. 1. Ungdomslitteratur som fenomen

Ungdomslitteratur har ein tendens til å falle mellom to stolar i det litterære tolkingslandskapet. Ungdommar er korkje born eller vaksne, og ungdomsromanar er korkje borne- eller vaksenlitteratur. Ungdomslitteratur er tradisjonelt eit til dels neglisjert vitenskapsfelt, og trass i gryande merksemd på dette som litteraturvitenskapelig område, er det framleis eit manglande forskingskorpuss når det gjeld kritisk lesing av litteratur for ungdom (Koss, Teale 2009:536). Med fare for å vera polemisk allereie no, er manglande forskning eit symptom på at litteratur for ungdom tradisjonelt har vorte kvalitetsmessig nedvurdert. Det vert anten sett på som ein lågare form for litteratur eller – meir velvillig – ein ”treningslitteratur” som kan lesast til lesaren er mogen nok for vaksenlitteratur.

På engelsk vert ungdomslitteratur ofte definert som Young Adult Literature, eller ”YA-literature”. Det er usemje om kva dette faktisk inneber, og ungdomslitteratur kan i seg sjølv verka som eit diffust og udefinert område. Forsøka på å strama inn omgrepet ungdomslitteratur har vore både snevre og breie. Crag Hill definerer ungdomslitteratur som ein fiksjon som tek utgangspunkt i livet til unge vaksne mellom 14 og 18 år. Denne typen litteratur vil implisitt eller eksplisitt utfordre grunnleggjande forventingar til ungdommar (Hill 2014:18). Til skilnad frå oppsedingsromanen er det ikkje moralen som står i høgsetet, men ”sjølve livskjensla hjå ungdom” (Slettan 2014:22). Vidare seier Ayoe Quist Henkel at ambivalens når det gjeld framtidens moglegheiter ofte vert tematisert, og at ungdomsromanen difor tek form som eit søk etter meining, identitet og integritet (Henkel 2011:24). Tematikken er med andre ord ofte retta mot personleg utvikling og identitetsdanning. Ungdomslitteraturen har i dag klare likskapstrekk med Bildungsromanen, som tradisjonelt sett er ein maskulin sjanger. Eg vil difor syne korleis Bildungsromanen kan arte seg når kvinnene står i sentrum.

### 3. 2. Den kvinnelege Bildungsromanen: ei indre og ytre reise mot vaksenlivet

Ein kan gjerne sette likskapsteikn – i alle fall med blyant! – mellom den tradisjonelle ungdomsromanen og *Bildungsromanen*. Bildungsromanen er forbunde med ein mannleg ”læresvein” som går gjennom ei bokstaveleg eller symbolsk dannelsesreise. Plottet er gjerne

strukturert etter mønsteret heime – borte – heime. Dette kan referere både til ei fysisk reise, men òg ei ”lausriving frå heimlege institusjonar” (Nes 2014:33), som til dømes familien eller venekrinsen.

Protagonisten er ein læresvein, og dette inneber eit meistringspotensial. Dette tyder på at Bildungsromanen er ein optimistisk sjanger (Mazzarella & Pecora 2001:5). Handlinga vert ei sveineprøve, og då trengst det ein rettleiar. I den maskuline Bildungsromanen har denne mentoren vore mannleg, også i dei høva protagonisten er ei ung kvinne. Utviklingsreisa har difor ofte vorte definert i maskuline termar, og Bildungsromanen si samtidsheltinne har hatt eit anna forhold til mentorar, meistring, og val: ”her picking of works are both subsumed by the single, all-determining ”choice” of a husband, and even this [...] is a mostly negative prerogative.” (Framain 1993:7). Hovudpersonen legg ut på ei indre eller ytre reise for å ”potensielt forstå både seg sjølv og omverda betre” (Nes 2014:31).

Det har historisk sett vore eit klart skilje mellom ungdomslitteratur for unge kvinner og unge menn. Medan den mannlege protagonisten gjerne legg ut på ei *ytre* reise, er den kvinnelege utviklingsromanen prega av ei *indre* reise, der handlinga går føre seg tett på heimen. Sett opp mot dei mannlege heltane, har heltinnene i Bildungsromanen innskrenka sosial og fysisk mobilitet. Det mannlege identitetsprosjektet vert ofte fullført, men det kvinnelege identitetsprosjektet er prega av ”a state of confusion and entrenched in a complicated process of self-awareness that is not yet resolved by the end of the novel” (Bowles-Reyer 2001:23). Tidlegare var heltinna gjennomført snill, og ofte eindimensjonal. Utfordringane hennar var primært knytte til kjærleik og heimeliv. Bildungsromanen er ein maskulin sjanger, som i liten grad har vorte tilpassa unge kvinner. Det at protagonisten er ei kvinne, tyder ikkje at det er ei tilsvarande endring i rollene. Dei unge kvinnene har tradisjonelt hatt lågare sosial og fysisk mobilitet, handlinga er orientert kring heimen, og det er mannlege mentorar som driv dei mot personleg utvikling – eit utviklingsprosjekt som ikkje alltid vert fullført.

Samfunnet er i stadig endring, og med dette følgjer ei endring i sosialiseringnormer og sjølve ungdomskulturen. Dei tradisjonelle ungdomsromanane kunne difor etter kvart ikkje gje tilfredsstillande svar på identitetssøkinga. Dette sette krav til ein ny tematikk innafør ungdomslitteratur, jamfør 70- og 80-talets problemromanar. Men tendensar skiftar fort, og det ser ut til at me no er i ein regressiv periode der ”meir tradisjonelle kjønnsnormer kjem inn igjen i tekstane. Ikkje minst i den heroiske fantasy litteraturen og i spenningslitteratur av ymse slag synest dette å vere tilfellet.” (Slettan 2014:23). Som me har sett, nyt nett denne forma for

litteratur for tida høg popularitet. Det skal og nemnast at ein svært stor del av dei mest populære romanane innafor denne sjangeren opphavleg er amerikanske. Dette kan føre til at utanlandske normer har fått større påverknadskraft i den norske bokmarknaden. Den tradisjonelle og eksplisitte kjønnsdelinga har i stor grad forsvunne frå marknaden, og ungdomsromanane har i lang tid freista å finne nye måtar å utføre prosjekta *jente* og *gut* på (Nes 2014:41). Denne returneringa er spanande, då det kan (men ikkje treng!) tyde på eksisterande eller komande skiftingar i det øvre samfunnet.

I høve utdelinga av Kulturdepartementets prisar for borne- og ungdomslitteratur i 2014, uttalte juryleiar Anne Schäffer at det framleis er slik at somme bøker vert stempla som gute- eller jentebøker, òg i moderne norsk borne- og ungdomslitteratur (Schäffer 2015:1). Ho stadfestar det me såg i kapittel 2: norsk barne- og ungdomslitteratur er ”hvit og monokulturell” (Schäffer 2015:7). Med andre ord er dagens marknad stor, men ikkje særleg variert. Romanar vert i større grad marknadsført mot begge kjønn, med ei kjønnsnøytral utforming. Når me møter jenter, er det tøffe jenter: Katniss frå *Dødslekene* som reddar heile Panem-samfunnet frå den undertrykkjande regjeringa, Hermine som med sin intelligens gong på gong rettleiar Harry Potter slik at *han* får løyst *sine* oppgåver. Det er interessant å sjå på desse jentene og gutane for å undersøkje sjølvstendet. Er Hermine like fri som Ronald? Kunne Katniss kjempa mot president Snow og Capitol utan å forfalske eit kjærleiksforhold til Peeta? Er sjølvstendet reelt, og om ikkje – har det noko å seie?

Ein identitet er ikkje stabil, men ein del av ein prosess som er underlagt reforhandling og justering (Slettan 2014:22). Kjønnsdimensjonen er eit aspekt i denne prosessen, og problematisering kring dette viser oss korleis kjønnsidentitet ”i høg grad er knytt opp mot sterke normer i kulturen” (Slettan 2014:23). Både ungdoms- og Bildungsromansromanen er knytt til identitetsutvikling, og tek form som ei bokstaveleg eller metaforisk reise, fortalt frå ein ungdom sin ståstad, som har ”the same potential for literary value as its ’Grownup’ peers” (Stephens 2007:40-41). Mange romanar dreiar seg om det å orientera seg innafor ”vaksne tema” som rus og seksualitet, det å finna seg sjølv i ei forvirrande og ofte overveldande verd, og generelt å utforske allmenne menneskelege tema gjennom dei unge sine auge (Bontempo 1993:31-33) Dette var særskilt vanleg på 70- og 80-talet, men er, som me såg i kapittel 2, ikkje like vanleg i dei mest lesne ungdomsromanane i dag.

### 3. 3. Litteratur og kvinnelitteratur

Litteratur har tidlegare vore prega av ”menn som skriv om menn” (Øverland 1979:30). Dette heng i stor grad saman med sosiale skilnader: Tidlegare var det primært velstående menn som hadde tid til, moglegheit til, og størst aksept for å skrive skjønnlitterært. Dette har sett spor i korleis me oppfattar litteratur i sin heilskap. Litteraturen er prega av den tradisjonen den er ein del av, og kan slik sjåast på som eit symptomatisk døme på samtida. Sjølv om omstenda for kvinners tilgang på den litterære verda sjølvsagt er heilt annleis i dag, er det viktig å ha med seg at kvinner i lang tid var marginaliserte på marknaden.

Ifølgje Janneken Øverland sett den andosentriske litterære tradisjonen sitt preg på dei litterære kvinnene: Ho meiner at hovudfunksjonen til den litterære kvinna har vore eit seksuelt *subjekt* eller seksuelt *objekt*. Ho skriv at det har vorte gjort forsøk på å:

assosiere kvinner med andre livsområder enn de tradisjonelle: seksualitet, kjærlighet, barn. Kvinner får utfolde seg, de får tenke, handle 'som de vare mænd'. Dette kan vi gjerne kalle nye 'feministmønster' i litteraturen (Øverland 1976:31).

Øverland meiner at dette forsøket har feila, fordi det ikkje har oppnådd allmenn aksept. I det sjølvverklært polemiske innlegget hennar, seiar ho at ein slik mangel på varierte kvinnemyter førar til at det berre er visse kvinnemønster som vert reprodusert. Det er interessant å ta med seg denne påstanden vidare i eit litterært arbeid. Kvinnefigurane vart framstilte på ein ny måte, men fekk ha sine gamle funksjonar som kjærleikssubjekt, partnerar eller motstandarar (Øverland 1976:ibid.). Kvinnefigurane vart med andre ord skildra som kvinner som eksisterer *i tilhøve til ein mann*, men ikkje åleine (Øverland 1976:31). Relevansen til denne problematikken ligg i det at litterære figurar kan utgjera sjablongar, litterære førebilete for det å skape seg sjølv, både som kvinne og som menneske.

Å skape seg sjølv er, ifølgje Giddens, eit refleksivt prosjekt. I dette ligg ikkje ordinær sjølvmedviten refleksjon, men ”en form av mottaglighet och beredskap till ständiga förändringar och justeringar i ljuset av en aldrig sinande ström av ny information och ny kunskap” (Göthlund 1997:55), altså det å spegla seg i dei førebileta det er naturleg å identifisera seg med. Eit slikt døme er i dette tilfelle den litterære kvinna som vert eit usynleg førebilete som bidreg til vidare konstruksjon av kjønnet.

Å ”kvinne” eller ”manne” seg er naudsynte framføringar som ingen vel, men som me alle er nøydde for å handtere og forhandle (Langås 2006:153). Kva slag kvinnemønster me møter, vil ha verknad på korleis unge kvinner dannar og uttrykker kjønnsidentitet. Føremålet er ikkje å konstituere kjønnsidentitet som eit reint sosialt skapt produkt, men å peike på eit

populærkulturelt samband med korleis konstruksjonen av kjønnsidentitet kan underbyggjast av kvinnemyter ein møter i litteraturen. Ein måte å gjera dette på er å dekonstruere tekstar skrivne for, og lest av, ungdom, for å sjå kva slag kvinner dei eigentleg møter. Dette vil gi oss ei kritisk linse som kan opne for diskusjon. Men korleis kan ein sjå korleis ei kvinne *kvinner seg*?

### 3. 4. Kjønn som risikoprojekt og forskingsobjekt

I Sarah Gilbert og Susan Gubar sitt klassiske feministiske verk, *The Madwoman in the Attic* (1979), legg dei fram den litterære dikotomien engel-monster. Dei hevdar at den litterære kvinna til ei kvar tid berre kan vera *anten* er ein engel *eller* eit monster. Kvinna er alltid ein engel, og alle avvik frå denne sjablongen set henne i ei faresone, der ho risikerer å bli forvandla til eit monster. Det finst, i følgje dei, ikkje noko mellomstadium. Dette synet vart rett nok lagt fram i ein meir polemisk prega feministisk æra, men det binære synet er framleis interessant, og som me skal sjå i kapittel 5, relevant. Sjølv om dei feministiske flagga er farga litt annleis i notida, også innafor feministisk kritikk, er det framleis mogleg å sjå spor av denne tanken. Om ein godtek dette, vert det lett å sjå dei identitetsmessige konsekvensane: "It is debilitating to be *any* woman in a society where women are warned that if they do not behave like angels they must be monsters" (Gilbert & Gubar 2000[1979]:53). Dei sakna med andre ord ei litterær rolle der ei litterær kvinne kunne vera eit menneske først, *så* ei kvinne, og der kvinna ikkje trong å vera ytterpunkt, men heller "midt i mellom" og dermed "midt i verda".

Eit vanleg perspektiv er at kjønn ikkje nødvendigvis er noko ein *er*, men at det er noko ein *gjer* eller *utfører*. Somme kallar dette for genuskontrakt: Ifølgje historikaren Yvonne Hirdmann er det i dette rommet menn og kvinner inngår ein kontrakt som "styr normerna for hur män och kvinnor ska vara. Kontraktet är naturligtvis föränderligt och förhandlas om med jämna mellanrum" (Nilson 2010:20-21). Denne forhandlinga føregår spontant, kontinuerleg, og umedvite. Kontrakten har to føresetnadar. For det fyrste byggjar det på ein beauvoirsk logikk – mannen er norma, subjektet kvinne vert definert ved at ho avvik frå denne standarden. For det andre skal kjønna sjåast på som separate frå kvarandre. (Nilson 2010:21). Det vil vidare seia at det å vike frå normene er eit risikofyllt prosjekt med ventande sanksjonar. Ifølgje Gilbert og Gubar kjem denne sanksjonen til syne som at ein kan vera korkje-eller: Det går ikkje an å berre vera kvinne, men ein må fylle venta roller. Det å vike frå dette fører til at ein vert eit metaforisk monster. Omgrepet har vorte kritisert for å

legge for stor verkt på struktur, og gløyme aktøren. Den feministisk kritiske tradisjonen har til vanleg fokusert på å gjera kvinner politisk synlege og legitime som politiske deltakarar. Dette baserer seg på ei førestelling om at kvinner anten er usynlege eller vert feilrepresenterte i dei høva dei *er* synlege

I *Gender Trouble* (2007[1990]) og *Bodies That Matter* (2011[1993]), tek Judith Butler til orde mot feministisk teori si største fallgruve. På trass av gode meiningar, har grunnføresetnaden for teorien vore at subjektet *kvinne* er ein stabil og uforanderleg kategori (Butler 2007:2). For å studera denne, skilte og definerte teoretikarane kjønnet sine rammer. Gjennom ei slik kategorisk skildring av subjektet, vert kjønnslege assosiasjonar danna og oppretthaldne som politisk røyndom (Butler 2011:158). Medan genuskontrakten implisitt seier at kjønn er ei slags lov underlagt ei usagt semje, meiner Butler at individet skapar ikkje berre kjønnsidentiteten, men sjølve kjønnet, gjennom ein performativ siteringsprosess. Ifølgje henne er kjønn difor ikkje berre er ein modell for ein del av identiteten, men noko som krev ein *constituted social temporality* (Butler 1988:520). Det er ei presenshandling som tek del i samfunnsskapt normer. Ho meiner vidare at genus ikkje berre er arveleg, men ein sosial konstruksjon – ein fantasi. Kjønn kan difor vera ”neither be true nor false, but are only produced as the *truth effects of a discourse of primary and stable identity*” (Butler 2007:186, mi utheving).

Denne framføringa er i seg sjølv kjønnskaping, og er ein aktiv prosess, produsert av subjektet. Kjønnsidentiteten er difor ein konstruert identitet som vert nådd gjennom performative handlingar (Butler 2007:ibid.). Butler la med dette fram eit *åtferdssyn* på identitetsdanning. Ho peikar også på ein dobbel juridisk maktstruktur. Juridiske maktsystem skaper subjekt, men subjekta er i sin tur underkasta desse strukturane. Dette inneber at subjektet, i dette høvet kategorien ”kvinne”, vert forma av dei som lagar reglane, og ikkje dei som er underkasta dei. Kvinnesubjektet er difor ei diskursiv skaping.

Det problematiske med denne prosessen er ifølgje Foucault at det juridiske subjektet alltid vert skapa og produsert gjennom usynlege, ekskluderande handlingar. Me må difor vera merksame på denne doble maktfunksjonen. Gjennom kategorisering vert den ikkje berre juridisk, men og produktiv (Butler 2007:3-4). Feministisk teori og queer theory ynskjer å endre desse maktforholda, men for at dette skal vera mogleg, må dei fyrst avdekkast. Me er allment prega av ei dualistisk forståing av kjønn – dette gjeld både romanforfattarar og litteraturforskarar. Det er naudsynt å presisere at analysen er tufta på det eg oppfattar som heilt generelle føresetnader om korleis ein tradisjonelt og umedvite oppfattar visse

kjønnsstereotyper. Som eit menneske som lever i denne verda, er det mogleg å anta at desse rollene er allment godtekne i vårt samfunn. Når ein skal kvinne eller manne seg sjølv, har ein fleire moglegheiter for å gjera dette. Sjølv om det er mange vegar å gå, gjev kompasset eit avgrensa sett moglegheiter, nedfelt i dei forventingane som vert stilt til oss. Ein inngang til dette er å sjå korleis handlingane kjem til syne. Butler sitt syn på iscenesetjing og handlingar kan gi oss ei linse til nytte i eit slikt arbeid.

### **3. 5. Performative handlingar**

Medan den allmenne oppfatninga er, eller var, at det å vera ei kvinne inneberer ei internalisert sanning, meiner Butler at det å vera kvinne eller mann er eit produktivt fenomen som kontinuerleg vert framført (Butler 2012). Det vert ei førestilling; ein gjenteken sosial prestasjon eller framføring av kjønnet mann eller kvinne som konsept. Jacques Derridá meiner at den fyrste ytringa når eit barn kjem, "it's a girl!", sett i gang ein kontinuerleg gjentakingsprosess. Ytringa vert gong på gong gjort til sanning, og gjer difor seg sjølv til sanning (Langås 2006:153). Kjønn er altså ikkje berre noko ein har, men også noko ein siterer og utfører. Allereie ved tildelinga av kjønnskategoriane mann eller kvinne, vert me utsett for ei normering. Dette skjer både gjennom ytringar *på* og *for* oss, men vert og (gjen)skapt gjennom våre eigne ytringar og handlingar.

Det er denne siteringsprosessen Butler kallar performativitet – ei konstant rekkje av uttrykte handlingar, mogleggjort innafor ei allereie eksisterande matrise, gitt ut frå kategorisering. Det å gjera kjønn er ikkje eit medvite sosialt identitetsarbeid, men ei umedviten handling, festa innafor eit rom av forventingar. Individet reproduserer sjølv kjøning gjennom ei rekkje handlingar. Slikt arbeid vert alltid utført innafor eit strukturgitt handlingsrom. I tillegg meiner Butler at ei performativ kjønnsrøynd berre er reell i den grad den vert utført (Butler 1988:527). Medan alle fysiske handlingar openbart er *performed*, visar omgrepet *performativity* at somme handlingar har ein obligatorisk moglegheit til å produsere og produsere effektar. Det å rope "brann" skapar ikkje eld, men det å rope "revolusjon" har eit heilt anna realiseringspotensiale (Butler 2014). Det fyrste er berre ein *performance*, det andre kan vera sjølvrealiserande. Ei performativ handling er i stand til å produsere eit gitt sett med effektar, basert på eit delt referansegrunnlag. Det er difor ikkje berre ei sosial rolle som ein vert danna inn i, jamfør Beauvoir, men ein *siteringsprosess* der ein om att og om att reproduserar denne rolla. Butler meiner at det å verta kalla noko (kvinne, mann), er eit

fenomen som kontinuerleg (re)produserer seg sjølv gjennom handlingar og ytringar. Tildeling av kjønn er difor ikkje pre-formativt, formativt i seg sjølv.

Gjennom performative handlingar kan ein skape ein illusjon av eit organiserande kjønnssystem innafor ein obligatorisk, normativ og reproduktiv heteroseksuell matrise (Butler 2007:185-186). Simone de Beauvoir har inspirert og prega den feministiske tradisjonen. I *Det annet kjønn* (2000 [1949]), skreiv ho at kjønn ikkje er noko ein vert tildelt, men noko ein *lærer*. Butler tydeleggjer at kjønn er noko ein *gjer*. Desse perspektiva er ikkje motpolar, men skilnaden kan tydeleggjerast ved hjelp av ein hyperbol: Det å berre *bli* ei kvinne, på den måten Beauvoir legg til grunn, føreset at mennesket er eit formbart vesen som kan bli *påført* ein kjønna identitet. Butler aktiviserer med dette kvinna, og skyver difor perspektivet delvis vekk frå kvinna som objekt, til kvinna som subjekt.

I ei dragførestelling finn me ein imitasjon som i tillegg til å forskyve korleis me oppfattar originalen – den kulturelle essensen av det som vert framført – gir ei komisk spenning som fører til at me vert konfrontert med kvinnemyter (Butler 2007:188). Når ei dragstjerne karikerer ei kvinne, sett dei den kulturelle kategorien *mann* opp mot *kvinne*. Artisten spelar på spenninga mellom det biologiske kjønnnet og det framførte kjønnnet. Det er i denne dissonansen dragframføringa sin indre kvalitet oppstår, gjennom den same mekanismen som når ein brukar dikotomien *vondt* for å definere kva som er *godt*, *mørkt* for å definere *lyst*. Eit slikt dualistisk syn reproduserar skilnadar som nyttar seg av det andre for å stadfesta det førre: Når *x* vert vist som *x*, vert moglegheitene for dette subjektet eller denne eigenskapen med eitt avgrensa: det kan målast opp mot *y*, men aldri bli noko anna enn *x* – og den beste måten å definera *x* på, vil difor vera å sjå kva som gjer at det *ikkje* er *y*. Dragillusjonen stadfestar difor ei sosial sanning. Etterlikninga kan påvisa eit allment akseptert, binært kjønnssyn – alle kan sjå kva som vert karikert. Komikken i framsyninga kjem frå ein broten illusjon. I dette spenningsrommet vert kjønnnet karikert til det komiske, og dette avdekkjer kjønna myter: ”in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender *itself* – as well as its contingency” (Butler 2007:187). Gjennom etterlikninga avdekkjer dragartisten kjønnnet sin imiterbare struktur.

Drag er likevel berre ei framsyning (eng. *performance*) på ein hovudscene: *Performativitet* inneberer handlingar som siterar ei kjønnsleg venting i og til samfunnet – ein modalitet innafor ein maktdiskurs. Denne diskursen er ikkje eit slutta rom, men utgjer både føresetnad og høve for handling (Butler 2007:139). I denne prosessen vert det skapa eit innskrenka handlingsrom som kontinuerleg definerer seg sjølv på eit metaplan. Prosjektet er



ikkje stabilt – spenninga ligg på det punktet der ei *kan* gjera feil. Det er nett dette potensialet dragartistane utnyttar. Avvik vil få respons. For deira del kjem responsen (vonleg) i form av venta latter, men i verda utanfor scena eller nattklubben, kan ei avvikande åtferd få negative sanksjonar. Performativitet har difor ein normativ funksjon som etablerer kva som kan vera til stades, både gjennom gjentaking av kjønna handlingar og eksklusjonar (Butler 2011:140). Prosjektet *kvinne* vert difor noko som kan identifiserast og omskapast på eit metadiskursivt plan. Vidare kan det sjåast på som eit personleg narrativ; ein del av sjølvbiografien. Sjølvbiografien fortel ikkje berre *om* seg sjølv, den skriv seg sjølv.

### 3. 6. Kjønning i ungdomslitteraturen

Det er rimeleg å tru at framstillingar av kjønn, som til dømes gjennom populærkultur, bidreg til å prege korleis individet oppfattar og gjer kjønn. For å kunne vera medvitne om desse strukturane, bør me utvikla ein kritisk genealogi. Dette er *ikkje* å søkje etter kjønn sitt opphav, eller ei slags ekte, autentisk identitet, skjult frå offentlegeita som resultat av undertrykking, men å undersøke konsekvensane av å gjera ein identitetskategori til både opphav og årsak, når desse kategoriane er ein effekt av, snarare enn ein årsak til, den alminnelege kjønnspraksisen (Butler 2007:4). Det er med dette perspektivet eg skal gå inn i tre romanar for å undersøkje korleis kvinner kjønner seg eller *vert* kjønna innafor ei heteronormativ matrise. Butler sitt prosjekt er å dekonstruera kjønn ut frå ei meining om at kjønn ikkje berre er eit uttrykk for biologisk genus, men ein gjenteken sosial prestasjon av kjønn som konsept. Dette vert gjort ut frå ei tru om at dette har ein effekt på korleis kvinnesubjektet vert utført, og med dette oppretthalde.

I den fiktive verda me no skal gå inn i, er det openbart at det ikkje er kvinnene sjølv som utfører performative handlingar – sjølv om valensen av fri vilje i det verkelege liv er hyppig diskutert, er fri vilje umogleg for ein fiktiv karakter. Dei er forfattaren sitt produkt, og syner difor dei formative moglegheitene *forfattaren* har. Karakterane kan ikkje iscenesetje seg sjølv, men vert iscenesett av forfattaren. Det er med andre ord forfattaren sine val som er ein del av den kjønnsdiskursen me skal gå inn i. Eg kjem ikkje til å nytte performativitetsteorien for å analysa alle handlingar, men kjem til å fokusera på perspektivet om at all kjønna åtferd er ei sitering (av ei sitering av ei sitering...) av det viset me har lært å utføra kjønn på. Eg kjem difor til å peika på dei områda som eg meiner har størst relevans innafor dette området: Når *kvinne* dei seg, og i kor stor grad skjer dette gjennom performativitet?

Eksplisitt marknadsføring av romanar til både gutar og jenter kan tyde på ein påstått androgynisering av kjønnsroller. Etter mi meining er desse rollemønsterane i stor grad implisitte, men det vil ikkje seie at dei er usynlege. Ein må difor gå inn i teksten med eit atterhald om at Butler sjølv meiner at det å overnytte omgrepet som ledd i ei analyse vil vera politisk kontraproduktivt (Butler 2007:vii). Det å identifisera ”kjønna haldningar” på den måten eg no skal gjera, kan føre til vidareføring av eit binært kjønnsyn. Butler har skulda tidlegare feministisk kritikk for å forsterka presumpsjonar, snarare enn å opna opp for varierte kjønnsnormer. Dette har vore eit sentralt dilemma i gjennomføringa av oppgåva mi. Likevel meiner eg at det performative i seg sjølv legitimerer ein slik bruk. Det å utføre kjønns handling krev at ein på eit overordna plan har ein tanke om kva dette *er*. I forstadiet til ei performativ handling tek forfattaren, gjennom det litterære sjølvet, stilling til internaliserte kjønnskonsensjonar, og handlar med eller mot desse.

Ifølgje Butler har feministisk kritikk akseptert kategoriane ”kvinne” og ”mann” som noko endeleg og uforanderleg. Dersom identitetsprosjektet kjønns er avslutta, er det heller ikkje noko rom for spenning eller utvikling. Butler meiner at kategoriane kan identifiserast og utvidast, og difor realiserast på ulike vis. Å utfordra denne realiseringa av kjønns og identitet bør difor vera ei hovudoppgåve innafor feministisk kritikk. Feministisk kritikk bør freiste å forstå korleis feminismens subjekt – kvinna – vert produsert og hindra av maktstrukturane kring oss (Butler 2007:4). Butler spør om ein gjennom kategoriseringsforsøk ufrivillig festar kategorien kvinne som stabil og definerbar, regulerer kategorien inn i den heteroseksuelle matrisa, og slik er med på å innskrenka handlingsrommet. Vidare spør ho om ikkje feminismen då vert skuldig i nett det røynsla vil unngå (Butler 2007:7).

Dette er ein teoretisk *Catch 22* som må takast slik det er. For å kunne avgjera om kvinnemønster er til stades, må ein ha ein formeining om kva som kan oppfattast som kvinneleg. Eg vil likevel hevda at dei resultatane eg kjem fram til i analysen spelar på så generelle og allment aksepterte syn at det, så lenge det vert lest med eit medvite og kritisk blikk, kan fungera i ei oppgåve som har eit illustrerande og kritisk føremål. Analysen er ikkje meint som eit prov på i kva grad kjønnsroller er til stades, men eit eksperiment der ein kan illustrere korleis litterære kvinner *kan* kvinne seg. Det performative blikket kviler på handlingar, og det er følgjeleg der det analytiske fokuset kjem til å liggje. Det vil difor vera føremålstenleg å introdusera handlingsløpa i *Faen ta skjebnen*, *Den forsvunne helten* og *Divergent*.

## 4. Handlingsløp

### 4.1. Faen ta skjebnen

*Faen ta skjebnen* er ein samtidsrealistisk kjærleiksroman. Sytten år gamle Hazel Grace Lancaster skal døy av kreft. Ho ”tilbrakte ganske mye tid til sengs, leste den samme boka om og om igjen, og brukte en stor del av [sin] overflod av fritid til å tenke på døden.” (Green 2013:11). I frykt for at Hazel ikkje berre skal døy av ein imponerande satelittsvulst, men i tillegg pådra seg ein lammande depresjon, tvingar mora henne til å verta med i ei støttegruppe. Ho har eit veldig ambivalent forhold til denne gruppa: ”det var ganske stor konkurranse i gruppa, ettersom alle ikke bare ville vinne over selve kreften, men også de andre i rommet.” (Green 2013:13). Der treff ho Augustus Waters. Han har vore kreftfri i fleire år, men sjukdomen kosta han eit bein. Han er sjarmerande, flørtande – og forelska i Hazel. Ho kvir seg for å gå inn i eit forhold. Eks-kjærasten hans døydde av kreft, og ho ynskjer ikkje at han skal kjenna den sorga ein gong til. Han får likevel overttydd henne, og dei vert kjærastar etter å ha utveksla yndlingsbøker – sjølv om Augustus er meir imponert over *En keiserlig smerte* enn det Hazel er over *Demringens pris*, der hovudpersonen drep 118 personar over 284 sider.

Før Augustus hadde Hazel berre tre vener: ”Foreldrene mine var de to beste vennene mine. Den tredje beste vennen min var en forfatter som ikke visste at jeg fantes” (Green 2013:20-21). Peter van Houten har skrive *En keiserlig smerte*<sup>6</sup>, som Hazel definerer som ”*min* bok, akkurat som kroppen min var min kropp og tankene mine var mine tanker.” (Green 2013:43). Boka sluttar midt i ein setning, og ho og Augustus diskuterer ofte kva som eigentleg skjedde med hovudpersonane. Augustus får kontakt med van Houten sin assistent, og arrangerer eit møte i Amsterdam. Planen hans er at dei skal bruke Hazel sitt Ønske frå Ånden i flasken-stiftelsen<sup>7</sup>. Då han finn ut at Hazel brukte Ønsket som trettenåring, foreslår han at dei kan bruke ønsket *hans*. Ho lurar på kvifor han ikkje har brukt ønsket sitt tidlegare.

Dei drar til Amsterdam med mora til Hazel, og forsøker å møte van Houten. Det viser seg at han er ein motvillig, frekk og alkoholisert einstøing. Amsterdamreisa er likevel eit høgdepunkt på fleire vis. Det syner seg at born med oksygenflasker ikkje vert nekta så mykje, og dei nyt stor fridom. Dei drikk seg brisne på champagne, kyssar kvarandre i Anne Franks Hus og ligg saman for fyrste gong. Hazel tenker at det einaste som svarar til klisjeane kring

---

<sup>6</sup> *En keiserlig smerte* er ein fiktiv roman.

<sup>7</sup> Ein filantropisk organisasjon som oppfyller eit ynskje for dødssjuka born.

sex er at Augustus vert forferdeleg trøytt etterpå. Det viser seg at Augustus har hatt eit tilbakefall, og at det ikkje kan kurerast.

Den originale tittelen, *The Fault In Our Stars*, er eit sitat frå Shakespeare-stykket *Julius Cæsar*: ”The fault, dear Brutus, is not in our stars, But in ourselves, that we are underlings” (akt 1, scene II). Ingen kan kontrollera sin eigen lagnad, og for Hazel og Augustus er den ekstra slø. Hazel har kvidd seg for å bli saman med Augustus på grunn av sorga han kjem til å kjenne når ho døy, men ingen av dei har tenkt på at *han* kan bli riven vekk frå *hende*. Ein kveld får Hazel ein telefon. Augustus har forsøkt å ta ein siste luftetur, og ligg på ein parkeringsplass, nærast sanselaus av feber. Hazel må køyre for å redde han. Det er starten på slutten.

Etter at Augustus har døydd, går Hazel inn i ein sorgprosess. I tillegg til si eiga sorg, ser ho korleis folk vert prega av Augustus sin død, og ser slik korleis dei kjem til å takle *hennar* død. Ho har tidlegare uroa seg for foreldra sine. Kva kjem til å skje med dei når ho døy? Kjem dei til å ha eit liv? Kjem dei til å ha eit liv saman, utan hende? Ho oppdagar at mora har planar for når Hazel døy: ho tek kurs på nett for å bli sosialarbeidar. Hazel finn ut at det er von for familien, også når ho vert borte.

## 4.2. Den forsvunne helten

*Den forsvunne helten* er ei mytisk-eventyrleg forteljing. Handlinga er sett i vår røynsle, men med eit fantastisk-mytologisk element vanlege folk ikkje kjenner til. Dei greske gudane har ikkje forsvunne frå verda, men tilpassa seg å bu i verdas maktsentrum – Dei amerikanske sambandsstatane.

Jason, Leo og Piper er på skuletur. Jason vaknar til, og anar ikkje kven han er eller kva han gjer på bussen. Etter kvart forstår han at dei tre går på ein villmarksskule for problematisk ungdom, og dei er på veg til Grand Canyon. Alle har ADHD, dysleksi og tilpassingsvanskar. Jason skjønar at Piper er kjærasten hans, men hugsar ingenting om hende. Han tykkjer at ho er svært vakker, med auge som ser ut til å skifte farge kvart minutt, og ein pust som luktar av kanel.

Piper tykkjer ikkje sjølv at ho er særleg pen. Ho vert mobba for å vera halvt cherokee. Ho hadde sannsynlegvis ikkje vorte erta om dei hadde visst kven faren hennar er – han er ei svært kjend filmstjerne, som sjeldan har tid til hende. Ho kjenner ikkje mor si. Spørsmålet om kven mora er, er det einaste faren nektar å svara på. Faren er snill, men aldri til stades. Piper

har brukt den heilt spesielle overtalingsevna si for å få merksemda hans. Då ho overtalte ein bilseljar til å gi henne ein splitter ny BMW, vart ho sendt til villmarksskulen.

Under skuleturen vert tilveret snudd på hovudet. Etter eit åtak frå stormånder finn dei ut at ho, Leo og Jason er halvgudar. Dei vert transportert til Halvblodsleiren av flygande hestar. Halvblodsleiren er ein skule for born av greske gudar. Det syner seg at Piper er dotter av kjærleiksgudinna Afrodite. Piper sine spesielle evner gir plutsleg meining: Piper og dei andre har dysleksi fordi dei er ”stilt inn” til å forstå gresk, men ikkje engelsk. ADHD-en er eigentleg ein styrke gudane har gitt dei for at dei skal kunne reagere raskt og effektivt i kamp. Og sjarmsnakk, evna til å overtale folk til å gjera det Piper vil, kjenneteiknar Afrodite sine born. Det syner seg at Jason ikkje er ein gresk halvgud, men son av den greske guden Jupiter. Ingen, aller minst han sjølv, forstår kvifor han er i Halvblodsleiren, og ikkje Jupiterleiren.

Alt er diverre ikkje slik det skal vera i gudeverda – jordgudinna Gaia har begynt å vakne. Ho vil styrta gudane ein gong for alle, og har byrja med å kidnappe Hera. Piper, Leo og Jason legg ut på ei lang reise, der dei møter ei rekke skikkelsar, kjende frå gresk mytologi og litteratur. Saman arbeidar dei for å frigjera Hera og hindra Gaia i å vakne heilt.

Samstundes får Piper eit anna, nærare problem: I ein draum får ho vite at faren har vorte kidnappa av kjempa Enkelados. Ho er redd for at ho må svikte Leo og Jason for å redde far sin. Ho forstår også at viss faren finn ut at det finst overnaturlege vesen, kjem livet hans til å gå i grus. Saman med dei andre klarar ho å redde han. Faren bryt saman: ”Monstre,” sa han mens en tåre rant nedover kinnet hans. ”Jeg lever i en verden av monstre.” (Riordan 2013:471). Piper står ovanfor eit val. Ho kan anten la faren hugsas at ho er ei heltinne, og med det vite at det finst gudar og monstre, eller så kan han få lov til å gløyme alt – inkludert det Piper så gjerne vil at han skal vita. Afrodite har gitt henne ein trylledrikk som vil ta vekk minna til faren. Piper gir han denne drikken, og fjernar med det det sterkaste minnet dei delar. Dette er Piper sitt største offer. Når ho gir han trylledrikken, gir ho òg avkall på nærleiken mellom far og dotter. Dei fullfører oppdraget og vender attende til Halvblodsleiren. Når dei kjem dit, byrjar dei førebuinga til neste oppdrag: Leo skal byggje skipet Argos 2, og saman skal dei dra til Jupiterleiren for å finne Percy Jackson – den greske halvguden som Jason har bytta plass med.

### **4.3. Divergent**

*Divergent* er ein dystopisk roman som finn stad i eit post-apokalyptisk Chicago. Dystopiar tek utgangspunkt i ei forlenging av samfunnstendensar, og skildrar moglege negative

konsekvensar av sosial og politisk utvikling i samfunnet. I dette høvet vert ein sortert etter personlege eigenskapar. Samfunnet er delt opp i fem fraksjonar: Uselvisk, Sannferdig, Fredsommelig, Lærd og Fryktløs. Ettersom fraksjonane byrjar å vurdere somme eigenskapar over andre, vert resultatet sosial ulikskap og etterkvart krig.

Det året ein fyller seksten, går ein gjennom ein prøve som avgjer kva for fraksjon ein passar best til. Prøven vert gjennomført som ei simulering der sekstenåringen vert stilt framfor visse val som visar personlegdomstrekk. Etter denne prøven kan ein bytte fraksjon til den ein er best egna til. Då flyttar ein til den nye fraksjonen for å bu saman med dei og læra seg dei skikkane som høyrer til. Få familiar held saman etter eit fraksjonsbytte. Beatrice vaks opp i Uselviskfraksjonen, som har sjølvfornektning som sitt største ideal. Beatrice beundrar det fraksjonen står for, men følar ikkje at ho høyrer til. Når ho tek prøven, visar det seg at ho er egna for fleire fraksjonar. Det å vera divergent (eig. avvikande) er livsfarleg, og ho kan aldri fortelje det til nokon. Ho kan berre velje éin fraksjon, og dette valet kjenst som å velje kven ho har lyst til å vera som person:

Det vil kreve en stor grad av selvfornektelse å velge de uselviske, og mye mot å velge de fryktløse, så kanskje bare det å velge det ene fremfor det andre vil bevise at det er der jeg hører hjemme. I morgen vil de to egenskapene slåss inni meg, og bare én av dem kan vinne. (Roth 2013:43).

Til slutt vel ho Fryktløs, og bytar namn til Tris. Fryktløsfraksjonen sett modigheit høgt, og rekruttane skal gjennom ei rekke fysiske og mentale prøvar før dei vert tekne opp for godt. Det er fleire rekruttar enn ledige plassar, og kampen er hard. Medan Tris sin førre fraksjon har hatt statusposisjonar, er populariteten deira svært dalande. Dei vert sett på som keisame, stive ("stivpinnar"), og i ytste konsekvens vert det hevda at dei nektar samfunnet fordeling av godar (Roth 2013:345). Medan Uselvisk fokuserer på samvitet, sett Fryktløs andre verdiar langt høgare. Dei er modige, eigennyttige, og eignar seg godt som soldatar. Dei nyt difor ein høg sosial posisjon.

Å gå over frå Fryktløs til Uselvisk er uvanleg og kontroversielt. Det har alltid vore gnissingar mellom fraksjonane, men no bryggjar det til krig. Tris sin bakgrunn går ikkje upåakta hen, men til alle si store overrasking gjer Stivpinnen det betre enn dei fleste i prøvane. Divergente har eit stort fortrinn: dei beheld medvitet om at simuleringane ikkje er ekte, og kan difor manipulera dei. Dette vekker merksemd. Tris kan ikkje avslørast som divergent. Ho består opptaksprøven. Etter denne får alle dei fryktlause operert inn eit implantat.

Natta etter vaknar ho av at alle dei fryktlause er forvandla til hjernelause soldatar. Tris og Four, kjærasten, er dei einaste som ikkje er under Lærd-fraksjonen sin tankekontroll. Slik vert Tris avslørt som divergent, og vert teken vekk for å bli avretta. Four skal eksperimenterast vidare på. Mor til Tris klarar å redde henne frå avrettinga, men ofrar livet i prosessen. Ho klarar å vekke Four, som no òg er under tankekontroll. Når han har pistolen mot hovudet hennar, kjennar han att stemmen hans. Saman klarar dei å avprogrammera dei fryktlause.

#### 4.4. Oppsummering

Dei ytre rammene i romanane er svært ulike. Me har mellom anna med tre ulike sjangarar å gjera: *Den forsvunne helten* er ein low-fantasy roman med mytologiske element, *Divergent* er ein dystopisk science fiction-roman, og *Faen ta skjebnen* er ein realistisk samtidsroman. Sjølv om det er fristande å seia at den realistiske samtidsromanen er ein meir tradisjonell form innafor ungdomslitteraturen, har fantastisk litteratur nådd ein høg popularitet over såpass lang tid at det ikkje vert naturleg å sette eit skilje mellom desse.

Sett bort frå dette, er det fleire likskapar enn ulikskapar. Jentene er seksten–syttien år gamle, og trass i varierende gradar av distansert svartsyn, er det ingenting som strir mot heltinnestatusen deira. Sjølv om dei har store indre konflikstar, vel dei alltid det gode framføre det eigennyttige. Dei må alle gjera store offer i løpet av handlinga. I tråd med den klassiske Bildungsromanen har samlege plot *reise* som element. Jentene har høg fysisk mobilitet, men dei psykologiske reisene vert berre delvis gjennomførde. Heime-borte-heime har til dels vorte erstatta av heime-borte-heim-bort igjen, i bokstaveleg og overført tyding. Tris må forlate anlegget til Fryktløsfraksjonen, og etter Piper si returnering til Halvblodsleiren byrjar dei førebuinga til å reise ut med Argos 2. Tris og Piper mistar familiane sine, og erstattar dei med kjærastar og vener. Alle jentene vert alle tidleg forelska i initiativrike gutar som utløyser løysingane av plotta. Hazel si verd vert drastisk endra etter Augustus sin død. Hazel forsonar seg med at ho skal forlate familien sin, når ho finn ut at dei vil ha noko å leva for etter at ho forsvinn.

Alle jentene går gjennom drastiske kroppslege endringar: Hazel vert stadig dårlegare, Tris finn ut at ho er divergent, og Piper vert signa av Afrodite. For alle fører dette til eit komplisert forhold til eigen kropp og utsjånad, noko som vert eit overhengande gjennomgangstema i romanane. Den gryande seksualiteten er ein av fleire markørar frå overgangen jente-vaksen. Dette er ei tradisjonell ramme rundt dei fleste ungdomsromanar, òg

desse tre. Jentene må alle ta tøffe val, og brot med familiene deira er sentrale, men naudsynte. Forteljingane har ein lineær kronologi, med somme retrospektive unnatak. Desse analepsane peikar interessant nok alltid mot familien. Mødrene spelar ei særskilt viktig rolle som referentar.



## 5. Analyse

### 5. 1. Når mødrene forsvinn

Eg spurte innleiingsvis om kva for kvinnemønster som kjem til syne i romanane. Romanutvalet har ein påfallande mangel på kvinnelege karakterar. Sett vekk frå eit par svært perifere venninner, er det berre eitt kvinneleg førebilete som kjem til syne. Mødrene er tydelege, både i nærvære og fråvære. Foreldre innehar ofte ein forsterka påverkande posisjon innafor identitetsdanninga. Som vaksne kvinner i ein nær posisjon til døtrene, har dei ein ekstra stor påverknad på kva slags kvinner dei sjølv held på eller ynskjer å bli. Det formative potensialet er difor stort. *Faen ta skjebnen*, *Divergent* og *Den forsvunne helten* er alle svært familieorienterte. Det er i heimen me møter Tris og Hazel. Piper sin far er fråverande, og ho tenkjer mykje på korleis ho kan få merksemda hans, og korleis ho kan finne ut kven mor si er. Familien skaper ei tematisk ramme rundt historiene.

Medan barnelitteraturen gjerne har det å utforske sjølvet som hovudoppgåve, ser ungdomslitteraturen på tilhøvet mellom sjølvet og samfunnet rundt. Den kvinnelege Bildungsromanen utspelar seg gjerne kring heimen, og heimen utgjør eit mikrosamfunn. Kjønn som framføring har eit sanksjoneringspotensial (Butler 1988:522), og ein finn at personar i ein viss nærleik til sjølvet har ekstra stor sanksjoneringskraft. Foreldre står ofte i ein slik posisjon. Det performative indikerar òg ein historisitet – ei handling oppstår ikkje åleine og av seg sjølv, men er berar av eit historisk materiale som er identifiserbart og siterbart. Ei litt bokstaveleg teoretisk lesing kan tyde på at foreldra, dei fyrste menneska ein møter i livet, kan utgjera viktige referantar innafor danninga av eit slikt materiale.

Ved å flytte perspektivet frå foreldra som oppsedarar til innehavarar av den posisjonen som i sosiologien vert kalla for *signifikante andre*, får foreldra sin påverknad ein ny dimensjon. Ein signifikant andre skildrar ein person som på ein eller annan måte har større påverknadskraft enn andre innafor ei gitt sosial ramme. Dette skuldast ein personleg eller autoritær nærleik som førar til at han eller ho har ekstra stor verknad på korleis ein person handlar eller modererer eigne handlingar. Om negativ åtferd og rollebrot vert sanksjonert med til dømes distansering, vil dette minske sjansane for at personen repeterer denne åtferda. Ei slik straff eller støtte dannar den infrastrukturen jentene forhandlar identiteten sin innafor. Etterkvart som romanane utviklar seg, speglar Tris og Hazel mødrene sine handlingar i stadig større grad.

*Divergent* si fyrste scene skildrar ei nær stund mellom mor og dotter. Spegelen i huset står gøymt i eit skap, og kan berre takast fram kvar tredje månad. Ho skildrar mora som vakker og tolmodig når mora set seg ned for å klippe håret hennar: ”Hun har lang øvelse i å glemme seg selv. Det er mer enn jeg kan si om meg.” (Roth 2013:7). Slik syner ho mora sin usjølviskheit, og korleis Tris kjenner at ho ikkje strekk til. Ho klarer ikkje å femne om idealet å gløyme seg sjølv. Ho ser opp til desse trekka, men klarer ikkje å sjå korleis ho kan passe inn i fraksjonen, og vel difor å forlate familien. Slik freistar ho å finne fram til det ho ser på som sin sanne identitet. Ifølgje Anne Schäffer vert dei amerikanske dystopiane kjenneteikna av ei minskande von til fellesskapen, der protagonisten berre finn tilhøyre i familien (Schäffer 2015:2). I den amerikanske dystopien me har med å gjere, *Divergent*, ser det ut til at familien forsvinn – fleire gonger.

I møte med den fryktlause råskapen vert ho usikker på om ho har valt det rette. Når mora kjem for å vitja henne, syner det seg at mora veit meir enn det ho burde vite. Ho skjønar etter kvart at mora er fødd Fryktløs. Slik syner mora at Tris kan sameine desse to personlegdomstrekka, eller identitetane, og det interne prosjektet vert difor å kombinera desse, slik som mora. Begge foreldra døyr for å redde Tris, og ho står difor att utan tilhøyre i korkje den svinnande fellesskapen eller familien. Tris si mor gjev opp livet sitt for å redde både dottera og fellesskapen. Ho er god, på grensa til det guddommelege.

Ei anna mor, som tilsynelatande er mindre god, men i aller høgaste grad guddommeleg, er Afrodite. Ho var fråverande heilt til ho peika ut Piper. Ho er tilsynelatande likesæl til morsrolla. Til og med signinga er prega av overflatiskheit. Piper vert utanomjordisk vakker. Ho møter mora med stor motstand, knytt til den seksuelle assosiasjonen. Ho strevar med det erotiske og vakre, men Afrodite syner henne at ho kan forhandla dette til å handle om kjærleik og godskap. Afrodite freistar etter kvart å ta på seg ei rådgjevande rolle. Distansen mellom dei er for stor til at ho lukkast i å fylle ei mentor-rolle, men ho er likevel viktig i Piper si identitetsdanning.

Afrodite viser henne korleis ho kan forvandle det uvante seksuelle til noko meir kjærleg, slik at Piper kan behalde det jomfruelge og samstundes nytte den makta som ligg i det å vera Afrodite si dotter. Ho fortel korleis ho kan bruke dei trekka ho strir mot – kjærleiken er ei stor kraft: ”Den inspirer dødelige til storhet. De edleste, tapreste gjerningene blir gjort for kjærlighetens skyld” (Riordan 2013:430-431). Det å vera Afrodite si dotter tyder difor ikkje berre seksualitet, men også kjærleik. Dette gir henne mot til å ta ei svært

vanskeleg avgjersle. Afrodite var glad i far til Piper, men kunne ikkje fortelje henne at ho var ei gudinne:

Din far virker nok selvsikker, Piper, men han balanserer hårfint mellom to verdener. Hele livet har han anstrengt seg for å benekte de gamle historiene om guder og ånder, likevel er han redd for at disse historiene er sanne. Han er redd for at han har stengt av en viktig del av seg selv, og at det en dag skal ta livet av ham. Nå er han tatt til fange av en kjempe. Han lever i et mareritt. Selv om han overlever ... hvis han må bære rundt på disse minnene resten av livet, i visshet om at guder og ånder lever i beste velgående på jorden, vil det knuse ham. Det er det fienden vår håper på. Hun vil bryte ham ned, og dermed også bryte ned deg.” (Riordan 2013:428-429).

Afrodite oppfordrar henne til å gje faren ein trylledrikk, slik at han skal sleppe å gå rundt med kunnskapen om overjordiske krefter. Konsekvensen av dette er at han ikkje kjem til å hugse at Piper har syna han kven ho egentleg er. Ho repeterer likevel Afrodite si handling, og gir han drikken. Med dette ofrar ho nærleiken til far sin.

Tris og Piper sine mødrer er der berre i små augneblinkar. Mor til Tris forsvinn for godt, Piper veit ikkje når Afrodite tek kontakt igjen. Piper etterliknar mor si når ho gir faren trylledrikken, ei gjerning som kosta Piper like mykje sorg som det Afrodite måtte tole då ho gjorde det fyrste gongen. Tris set livet på spel, slik mora gjorde, men slepp å betale ein like stor pris. For Hazel er situasjonen snudd på hovudet. Ho kjenner stor omsorg for foreldra, og har dårleg samvit for at ho skal forlate dei. Med unnatak av dei næraste stundene mellom Augustus og Hazel, er mora konstant til stades. Ho er ein tilsynelatande eindimensjonal karakter, som har Hazel sitt velferd som einaste føremål – slik Hazel oppfattar det. Etter eit utbrot heilt i slutten av romanen, fortel mor til Hazel at ho har teke etterutdanning i løynd. Når Hazel døyr, skal ho arbeide med andre familiar med sjuke born. Mora sitt initiativ fører til ei forsoning. Ho treng ikkje uroa seg for foreldra. Ho forsonar seg med at ho kjem til å døy, og at livet kjem til å gå vidare. Det er interessant at det einaste mora skjuler frå dotter si, er ei forlenging av alle dei ofra ho tidlegare har gjort for å ta vare på Hazel. Sjølvforsaking er eit grunnleggjande trekk hjå mora. Hazel er ei fleirdimensjonal jente, og kopierer ikkje mora i like stor grad, men mora sine planar vert ei utløyning. Etter Augustus sin død får ho ei klarare forståing for korleis foreldra sitt liv og samliv kjem til å bli etter Hazel sin død. Mora vert ståande som ein engel, eit klart førebilete i sjølvgløyming. Hazel er med si skarpe tunge og distanse til verda ei ganske fleirdimensjonal jente, men dette idealet fører til forsoning.

Sjølvofring er sentralt for alle mødrene. Dette kan ha samband med det ein venter av kvinner generelt, og mødrer spesielt. Alle mødrene er svært nærverande, også når dei er

fråverande. Handlingane og personlegdomane deira vert ståande som eit siteringsmateriale som kan utgjera eit grunnlag for performative handlingar. Det er difor interessant at alle mødrene forsvinn: mor til Tris vert drepen, Hazel kuttar navlestrengen og Piper si mor er berre kort til stades. Desse er som sagt dei einaste kvinnelege figurane i romanane, utanom jentene sjølv. Performativitet tek ikkje utgangspunkt i gjenskaping av eit avslutta prosjekt. Det er ei presenshandling som tek utgangspunkt i lukka kategoriar. Ein føresetnad for desse kategoriane er at dei kan identifiserast, utførast og med det forhandlast. Det er denne rama dei må orientere seg innafor. Tapet av mødrene er signifikant av di rammene vert meir lukka, og det performative anslaget vert frå no av gitt av menn. Performativitet har ei normativ kraft, og denne skjer gjennom godteking eller ekskludering (Butler 2011:140). Om kjønn er ein kontinuerleg balansegang mellom det akseptable og uakseptable, vert prosessen komplisert når dei signifikante andre ikkje delar same kjønnsoppleving som protagonistane. Sanksjoneringa vert utført av menn, og dette forsterkar dei heteronormative rammene som utgjer det performative handlingsrommet for desse jentene.

Når mødrene vantar, mistar Tris og Piper moglegheita for internalisering gjennom imitasjon. Dei handlar for det meste utan tilgjengelege førebilete, men handlingane speglar i stor grad dei mønstra mødrene har vist dei. Dei endar opp med å utføre handlingar som kostar dei sjølv dyrt, og vert difor engleaktige, slik som mødrene. Dei etterliknar mødrene sine så godt dei kan, men i og med at mødrene forsvinn, vert referansegrunnlaget statisk. Hjø Hazel forsvinn den manlege signifikante andre. Foreldra sitt forhold er i utgangspunktet meir jambyrdig, og ho kvittar seg med det dårlege samvitet ovanfor mora og faren. Ho og mora får eit meir jambyrdig forhold. Ho har difor eit meir dynamisk referansegrunnlag, som gjer at spenningsrommet kan forhandlast gjennom rammer i stadig forandring. Hjø Tris og Piper vert morsrollene statiske, og siteringsgrunnlaget er forelda. Ein mogleg konsekvens av dette er ei polarisering av kjønnsroller. Four og Jason tek over rolla som signifikante andre. Dette tyder at mykje av utviklinga skjer på manlege premissar. Dette kan sjåast på som eit etterslep frå Bildungsromanen sitt maskuline vesen.

## **5. 2. Kropp, uskuld, og seksuell vitalitet**

I eit tidleg essay, "Performance Acts and Gender Constitution" (1988), refererer Butler til Maurice Merleau-Ponty, som meinte at kroppen for det fyrste har ein historisk plass i verda, og for det andre får meining gjennom konkrete, historiske handlingar. Kroppen er ikkje (berre) ein kropp, men eit sett med utviklingsmåtar, som får form gjennom å referera til eit

spesifikt sett av historiske moglegheiter (Butler 1988:521). I tillegg til å *vera* kropp, *gjer* ein kropp. Butler tek steget vekk frå Jacques Derridá, som gjorde tale til ei form for primærperformativitet, og knyt det performative potensialet vidare til kroppen. Slik binder ho kjønnsleg framføring til både verbale og kroppslege handlingar: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly regulatory frame that congeals over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being" (Langås 2006:154). Dette gjeld både stabile og ustabile bindingar i kjønnsomgrepet. Kroppen utgjer ikkje berre ein materie, men er ein kontinuerlig materialisering av moglegheiter (Butler 1988:521). Når ein skal sjå korleis kjønna handlingar kjem til syne, vil kropp og seksualitet difor vera eit svært interessant område.

Jentene ser ikkje på kroppane sine som eit gode. Piper vert skildra som vakker, med auge som skiftar farge, men tykkjer sjølv at ho er stygg og kvisete. Hazel sin kropp er ute etter å ta livet av henne. Oksygenslangane vert ei forlenging av kroppen, og den fungerer dårleg. Seksualiteten vert, som me skal sjå om litt, ein utveg av dette kroppslege fengselet. Tris skjemest av den prepubertale framtoninga si. Alle går gjennom kroppslege transformasjonar: Når Afrodite signar Piper, vert ho slåande vakker. Ho vert takksam når ho finn ut at denne forvandlinga er midlertidig, og kvir seg til neste gong den kjem. Ho klarar ikkje den nye merksemda, og tykkjer at det er rart at ho mistrivst når ho vert slik ho hadde håpa på så lenge. Hazel sin sjuke kropp er ikkje i endring, men ho finn ein måte å ta kontroll over den på: ho kan bruke den til eit gode, til eit middel for å bli sjølvstikker, og for å strekke den sjelelege intimiteten ho delar med Augustus til det kroppslege. Når dette skjer, nyttar ho kroppen sitt performative potensial.

Tris går gjennom ein svært bokstaveleg forvandling. Venninna hennar gir henne ein make over, der ho kler seg i nye klede, klipper håret sitt, og sminkar seg. Tris finn seg sjølv oppatt totalt; ho finn til og med eit nytt namn til seg sjølv. Det gamle namnet, Beatrice, kjennest ikkje som noko som passar til ein Fryktløs. Gjennom å kle seg som ein annan, håpar ho å kunne *bli* ein annan. Butler definerer performativitet som ein modalitet innafor maktdiskurs. Denne diskursen er ikkje eit slutta rom, men vert "the condition and occasion for a further action" (Butler 2007:139). Når ein står i denne prosessen, får ein eit innskrenka handlingsrom som heile tida definerer seg sjølv på eit metanivå. Prosjektet er innskrenka, men ikkje stabilt. Det speler heile tida på ei spenning kring det punktet der ein *kan* gjera feil – det er jo nett dette dragartistane gjer. Responsen på dette utgjer det Butler kallar eit konstituerande ytre; "the inspeakable, the unviable, the nonnarrativizable that secures and,

hence, fails to secure the very borders of materiality” (Butler 2011:140). Performativitet har ein normativ funksjon, som etablerer kva som kan vera til stades, både gjennom gjenskaping av kjønna handlingar, og eksklusjonar (Butler 2011:ibid.).

Kroppen har tilsynelatande elastiske grenser, men viss kroppen er ein meiningsberande materie, vert slike forvandlingar drastiske teikn på avstand. Det vert difor mindre relevant å sjå på kroppens ytre materialitet, og meir nærliggjande å sjå på når kroppen vert brukt til performative handlingar. Tris sine harde fysiske førebuingar fører til ein sterkare, meir muskuløs kropp, som gjer ho i stand til å fullføre oppgåvene sine. Dei kamphandlingane ho utfører kan difor ikkje sjåast på som performative handlingar, då det performative inneber eit siteringspotensial i høve til utøvande kjønnsmarkørar. Eit område som derimot kan ha eit stort performativt potensial er seksuallivet. Seksualitet er eit sentralt tema i personlegdomsutviklinga. Dette kan sjåast på som ei forlenging av den tradisjonelle ungpikeromanen, men der målet tidlegare var truloving, krinsar kjærleikstemaet meir kring her-og-no-forholdet, og ulike formar for seksualitet. Seksualiteten utspelar seg i ulike grader. Medan Tris og Hazel er opptekne av sex i vanleg tyding, kjem Piper sine drifter fram på meir uskuldig vis. Kjenslene hennar kjem i form av lengt etter gamlekjærasten, og eit ynskje om eit nytt fyrste kyss. Hjø Piper og Hazel står seksualiteten (i ulike former) fram som noko stabilt og positivt. Hjø Tris skal me sjå at saka er langt meir konfliktfylt.

I den siste opptaksprøva skal rekruttane gå gjennom eit fryktlandskap, ei simulering der alle dei verste mareritta kjem til syne. Tris går gjennom ulike frykter, som å måtte drepe familien sin, men ho vert overraska når ho finn ut kva ei av dei største redslene er:

Jeg er blitt angrepet av kråker og menn med groteske ansikter, jeg er blitt satt fyr på av gutten som nesten kastet meg utfor et stup, jeg har vært nær ved å drukne – *to ganger* – og så er det *dette* jeg absolutt ikke takler? Er dette frykten jeg ikke har noen løsning på – en gutt jeg liker som vil ha ... som vil ha sex med meg?” (Roth 2013:316)

I fryktlandskapet løyser ho dette ved å fortelje han at ho ikkje kjem til å ha sex med han i ein hallusinasjon. I staden pressar ho han mot ein sengestolpe og kyssar han. Ho manipulerar slik situasjonen til ei setting ho meistarar i større grad. Dette kan på ei side sjåast på som at ho tek ei seksuell makt, men på den andre sida kan det sjåast på som ein modereringsmekanisme: ho nektar noko ho ikkje er komfortabel med, men bytar det ut med ein *annan* seksualisert handling enn det den simulerte Four ynskjer.

I løpet av romanen viser Tris mykje initiativ til meir uskuldige seksuelle handlingar, men spørsmålet om samleie vert behandla med forvirring og motstridande kjensler.

Seksualitet i form av samleie vert eit forvirrande tema for Tris, som vaks opp i ein heim der foreldra sjeldan viste kvarandre fysisk merksemd framføre borna. Gjennom fryktlandskapet tek Tris tilbake den seksuelle makta, og modererer den seksuelle handlinga til eit steg ho er meir komfortabel med. Det står likevel fram som merkverdig at ho har så mange indre konflikhtar knytt til seksualitet, endå ho tek initiativ til kyssing og beføling med stor sjølvsikkerheit og aggressivitet. Ho medierer det ho antar er venta av ho til noko meir akseptabelt, men går likevel inn i det med ein aggresjon som ho trur vil stogge Four sine behov.

Noko av denne forvirringa kan koplust til den Tris har til sin eigen kropp. Ho har kompleks over den barnlege framtoninga og mangelen på bryst. Dette vert òg poengtert av dei andre rekruttane, som ler av henne og seier at ho umogleg kan vera meir enn tolv. Likevel får ho fort ein sterk kropp, som vert eit viktig verkty for henne. Den sterke, men likevel uutvikla kroppen, kan tolkast som eit brot på det som ventast av ei ung kvinne. Ho bryt slik med r"eglane", og vert straffa med å verta forgripen på medan ho heng over ei kløft. Dette overgrepet vert nærare diskutert i kapittel 5. 3.

Ei slik hending kan bli oppfatta som traumatisk, men Tris går ikkje gjennom nokon prosess for å behandle hendinga. Dess nærare Tris og Four kjem kvarandre, dess meir tid vier Tris til usikkerheit kring sex. Handlinga vert aldri ferdig omhandla, seksuallivet til Tris og Four vert utydeleg skildra, og summen er at Tris sine tankar om sex, som i aller høgaste grad er til stades, på alle måtar vert uforløyst når romanen sluttar.

I *Faen ta skjebnen* vert protagonisten sitt seksualliv skildra som ei lineær utvikling, og samleiet utgjer eit tematisk klimaks (utilsikta ordspel!). Ho utviklar kjensler for Augustus med ein gong dei møtest, og kjenslene er gjensidige. Ho kvir seg for å gå inn i noko med Augustus, då ho etter eit facebook-søk vart konfrontert med saknet som låg att på veggen til ekskjærasten hans, som òg døydde av kreft. Augustus er likevel ikkje ein mann som gir opp, og dei kjem gradvis nærare kvarandre. Det er komplisert for Hazel, som *vil* ha Augustus, men som ikkje vil at han skal oppleve det han opplevde med ekskjærasten. På dette punktet er det openbart at Augustus skal døy først.

Då Augustus organiserer ein tur til Amsterdam, der Hazel skal møte favorittforfattaren sin, vert Hazel redd for at det tyder at dei *må* kysse:

å kysse noen for å få en gratis reise er faretruende nært på å selge kroppen sin, og jeg må innrømme at selv om jeg ikke så meg selv som et spesielt godt menneske, hadde jeg aldri trodd at min første seksuelle handling skulle være som bortimot prostituert” (Green 2013:106,107).

Likevel vert det eit kyss, og dette vert til fleire.

Det visar seg at Augustus er like seksuelt urøynd som Hazel. Dei byggjer opp ein relasjon som kjenslefeller, før Hazel foreslår at dei skal gå opp til hotellrommet hans. Der gjennomfører dei eit samleie, som er ”totalt motsatt av det jeg hadde regnet med at det skulle være: langsomt og tålmodig og stille og verken spesielt smertefullt eller spesielt ekstatisk” (Green 2013:226). I tillegg til den openbare markeringa av kvinnelivet, utgjer dette samleiet eit vendepunkt av fleire grunnar: Det har vorte gjort mange avgjersler når det gjeld kroppen til Hazel. Kroppen er eit medisinsk objekt, snarare enn noko ho sjølv kontrollerer. Dette samleiet føregår på hennar initiativ, og er eit uttrykk for at ho sjølv tek eit standpunkt for noko som har med kroppen å gjera; eit uvant privilegium for Hazel. Difor vert samleiet ein markør for overgang frå barn til kvinne på fleire vis. Det er ho som har kontroll. Det vert eit vendepunkt på fleire måtar. Augustus vert frykteleg trøytt. Trøyttare enn det klisjeen skulle seie. Dagen etterpå fortel han om PET-scanen: ”Jeg lyste som et juletre, Hazel Grace. Innsiden av brystkassen, venstre hofte, leveren, overalt.” (Green 2013:233). Augustus sin sjukdom styrtar verda til Hazel. Ho har levd i ei visse om at det er ho som skal døy først, og ho har tatt mange relasjonsmessige val med utgangspunkt i dette. No er det ikkje ho som skal etterlate, men ho som kjem til å verte etterlaten. Samleiet vert ein katalysator for plottet si løysing.

Som tidlegare nemnt, er Piper meir uskuldig enn dei andre jentene, og seksuallivet er ikkje ein del av forteljinga hennar. Tankane om Jason er derimot alltid til stades. Hera kasta ei forheksing over Piper og Leo som laga falske minne om relasjonen deira til Jason. Ho sitt med minne om ei lang forhistorie, men i røynda har dei ikkje møtt kvarandre før Jason plutsleg sit i bussen på veg til Grand Canyon. Piper godtek fort at dei tre månadane ho trudde at dei hadde hatt saman ikkje var ekte, men minna om dei forsvinn ikkje av den grunn. Ho vonar på eit nytt, ekte kyss, som Jason kjem til å hugse. Dette kysset kjem ikkje i denne romanen.

Då Piper vert peika ut som Afrodites dotter, vert ho signa. Denne signinga inneber ei midlertidig forvandling. Piper vert utanomjordisk vakker, og har plutsleg på seg ein kjole ”med en V-utringning som var så dyp at det var pinlig” (Riordan 2013:137). Jason fortel henne at ho er nydeleg, men Piper opplever eit sterkt ubehag med å bli sett på som kvinneleg.



Kjønnsidentiteten vert uttrykt på ein måte ho ikkje er komfortabel med. Ho strevar med å godta relasjonen til Afrodite. For det første tykkjer ho at blikka ho får er ubehagelege. Folk ser på henne på ein annan måte, og sjølv om ho forstår at ho har blitt vakker, har ho ikkje lyst til å vera det.

Gudinna Afrodite representerer erotisme og seksualitet. Slektskapen med nett denne gudinna er difor assosiasjonsrik, og vert eit konfliktfylt tema. Når ho vert vakker, vert Piper behandla annleis. Heldigvis tek signinga til Afrodite slutt, og ho vert letta når ho er seg sjølv – det same vert Leo og Jason. Dei vil ha Piper slik ho er kjend – søt, men ikkje vakker. Gutane opplever den midlertidige venleiken hennar som trugande. Når signinga forsvinn, vonar Piper at ho aldri kjem igjen. Ho er ikkje klar for å bli forbunden med gudinna som representerer ekstrem feminitet og seksuell makt. Ho erstattar denne delen av Afrodite sin arv med ein annan: ”Afrodite handler om kjærlighet og skjønnhet. Om å *være* kjærlig. Om å spre skjønnhet. Gode venner. Hyggelige stunder. Gode gjerninger. Ikke bare å se pen ut.” (Riordan 2013:519). Ho seier frå seg ei maktkjelde, men moderer arven slik at ho beheld posisjonen som jomfru og engel. Ifølgje Butler kviler ein stabil kropp på ”fixed sites of corporeal permeability and impermeability (Butler 2007:179).”, som kjem til syne gjennom seksuell praksis. Desse handlingane gjenopprettar kroppen sine grenser innafor kulturelle rammer (Butler 2007:ibid.).

Rammene for unge jenters seksualitet skulle synast klåre, men den kjem til uttrykk på ulikt vis hjå jentene. Piper vel å halde fram som uskuldig og ”jentete”, snarare enn kvinneleg. Mange av dei tankane ho har om mor si, vert uttrykka som ei stritting mot det erotiske. Tris opplever motstridande seksuelle kjensler: sjølv om ho viser seksuelle drifter, vil ho ikkje ha sex med Four av di ho er usikker både når det gjeld eigen kropp og sjølv forholdet til Four. Dette viser eit svært vinglande syn: ho vil, men ho vil ikkje. Seksualiteten gjer henne uttrygg på Four, og dei performative handlingane hennar er preventive, djupt påverka av barndomen som Uselvisk. Hjå Hazel vert seksualiteten ei kjelde til frigjering og overgang. Piper er den jomfruelege, Tris vel å halde fram som jomfru, trass eigne drifter, og Hazel legg ikkje band på seg. Me kan difor sjå tre ulike seksuelle roller: den sjølvstendige, den jomfruelege, og den angstfylte. Ifølgje Svein Slettan er dei tradisjonelle kjønnsnormene igjen på veg inn i ungdomsromanane, og denne regressive tendensen vert spesielt tydeleg i det han kallar heroisk fantasy litteratur (Slettan 2014:23). *Den forsvunne helten* og *Divergent* er døme på slike fantasyromanar, og heltinnene føreheld seg klart til dei rollene samfunnet tradisjonelt ventar av unge kvinner. Den samtidsrealistiske *Faen ta skjebnen* artar seg litt annleis, då

Hazel til dømes i større grad tek styring over sitt eige seksuelle liv. For sistnemnde vert sex ei kjelde til makt og frigjerung frå barndommens rammer. Seksualiteten spelar difor ulike roller i jentene si kjønnslege utvikling.

Dersom ein følgjer Foucault, og godtek at kjønnsidentitet vert produsert gjennom sosial regulering og seksuell kontroll, vert seksuelle opplevingar manifestasjonar av, eller teikn på, kjønn (Butler 2007:128). Gjennom å mediere krava som vert stilt til dei, klarar dei på kvart sitt vis å navigere innafor akseptable sosiale rammer, men somme gonger på kostnad av lystene sine. Sex vert til ei maktkjelde som ikkje alle jentene er klare for å gripe. Sjølv Hazel går inn mot seksuallivet med ein viss ambivalens, knytt til dårleg sjølvtilitt grunna manglande erfaring og ufungerande kropp. Det er interessant at det at jentene medvite seier frå seg denne posisjonen, eventuelt forhandlar den inn til noko meir komfortabelt, straks vert godteke av gutane, utan at dei går inn i nokon dialog om det. Eit opprør mot forventningar til ulike handlingar knytt til kroppen fører til at det Butler kallar "the regulatory fiction of heterosexual coherence" vert truga, og det er i denne spenninga ein kan sjå kva som har festa seg som normer i samfunnet (Butler 2007:185). Jentene held seg innafor trygge, seksuelle rammer, og vidarefører uskuld som forventa ideal. Somme gonger får dei ikkje moglegheita til å ta slike val.

### **5. 3. Overgrep og identitetsmessige konsekvensar**

Tris vert kjend med ein annan rekrutt som heiter Al. Dei er gode vener, men han gjer det svært dårleg på prøvane, og står i fare for å bli dytta ut. Han viser kjensler for Tris, som ho avslår fleire gonger. Når ho etter kvart klatrar mot toppen på rangeringslista, vert det vanskelegare for dei to å behalde vennskapen. Når ho for siste gong avslår ein flørt, vert Al med ein gjeng gutar som skal vise ho at ein Uselvisk ikkje har noko å gjera i Fryktløs. Dei er maskerte, men ho kjennar att lukta av såpe og salvie. Gutane overgrip seg på henne for å vise henne, og held på å kaste ho ned frå ei kløft. Sjølv om det er evnene hennar som er årsaken til sjalusien, er det kjønnnet hennar dei hemnar seg på. Dei utnyttar skamma ho sjølv kjenner over den barnlege kroppen sin, og fornedrar ho slik. Overfallet er nær fatalt, men ho vert redda av Four i siste liten. Han skamslår gutane som hemn. Når han fekk vite at dei tok på brystene hennar, mørknar det for han, men Tris og Four snakkar aldri om det igjen.

Dagen etterpå avslår ho Al si tårevåte orsaking. Som tidlegare Uselvisk føler ho seg tvungen til å ta imot, før ho bestemmer seg for at det ikkje er noko som vert kravd av henne som Fryktløs. Dei Uselviske skal vera sømmelege, og alltid la andre sine behov gå før sine

eigne, i tråd med Gilbert og Gubar sine kvinnelege ”englar”. Dei usjølviske ideala heng saman med det ein ventar av ei engleaktig mønsterkvinne. Ho går frå å vera Uselvisk til å vera Fryktløs, og med det frå å vera ein engel til å bli eit monster. Avslåinga av denne orsakinga signaliserer eit brot, ikkje berre med dei Uselviske verdiane, men òg dei kvinnelege ”madonnaverdiane” som skildra av Gilbert og Gubar.

Same kveld som ho nektar Al behovet for tilgjeving, tek han livet sitt ved å hoppe ned det stupet han var med på å dytte Tris ned i kvelden før. Dette kan sjåast på som eit uttrykk over mannleg skam: Han er sjølv ikkje sterk eller modig nok, korkje for fraksjonen eller til å få Tris sin kjærleik. Tris gjer det veldig godt, og han ynskjer difor å gjere henne svak. Han forstår at overgrepet var feigt, og tek difor livet sitt i skam. I Fryktløs vert døden feira som starten på eit nytt eventyr. Slik vert Al, mot alle odds, symbolsk innlemma i Fryktløs. Han klarte aldri å prove tilhøyrsla i fraksjonen som levande, men gjennom den siste handlinga si klarar han å vise mot. I fraksjonen vert sjølv-mord feira som starten på eit nytt eventyr. I Uselvisk vert sjølv-mord sett på som feigt, og det er slik Tris oppfattar Al sine siste handlingar. Ho slår fast at ho nok ikkje kjem til å kvitte seg med alt frå den Uselviske fortida, og markerar slik at ho likevel er ein del av den familien ho forlèt.

Tris hadde ikkje kome uskadd frå overgrepet om ikkje Four hadde grepe inn. På det punktet såg Four berre at gutane heldt på å kaste henne utfor kløfta. Det er først seinare Tris fortel han om kva som skjedde. Han reagerer med å svartne til i augo, og dei snakkar aldri om det igjen. Forteinga av det seksuelle overgrepet understrekar at det er meir skamfylt enn eit åtak på livet hennar. Slik vert maskulin seksuell makt utført to gonger. Overgrepet er ikkje berre eit sanksjoneringsforsøk som skal syte for at Tris hugsar kor ho kjem frå, men eit som skal sørge for at ho hugsar at ho er kvinne. Det er ein straff for å vera ei *sterk* kvinne. Etter dette får Tris ei trass i seg som motiverer ho til å fortsetje treninga, men dei indre tankane hennar kjem likevel fram som meir usikre enn tidlegare.

*Divergent* er den einaste av dei tre romanane som skildrar eit seksuelt overgrep. Tematikken er ikkje til stades i dei andre romanane. Hjø Hazel vert seksualiteten både positiv og bekreftande. Hjø Piper er det seksuelle fråverande, men kjem til syne gjennom ei meir uskuldig von om at det vil koma eit nytt, ekte kyss. Det å behandle dette temaet er i og for seg viktig, men det at Tris og Four aldri prosesserer hendinga, kan understreke og produsere ei skuldkjensle rundt temaet. Four sin reaksjon er særskilt viktig. Han står i ein maktposisjon ovanfor Tris, og tek fort over rolla som ein signifikant andre. Slik spelar Four ei særskilt stor rolle når det gjeld Tris si oppfatning av handlingar, normer, og moderering av

desse. Ei ikkje utført handling har eit performativt potensial, som kjem til uttrykk gjennom forteiinga. Det å gjera overgrepet om til noko unemneleg, hindrar handlinga i å bli diskutierbar. Ei ytring har eit potensial som Derrida kallar *anticipatory performance* (Butler 2014). Sjølv venta gjer den indre løyndomen verkeleg. Sjølv om denne løyndomen ikkje får lov til å kome ut i verda gjennom ein eksplisitt ytring, finst han allereie *i det* den vert venta. Det at det vert unemneleg kan leie til ei enno større skam. Det er difor interessant at det er slik overgrepet, når det fyrst vert nemnt, vert behandla. Det vert fortrent og skamfylt, og Tris tek det aldri opp att.

#### 5. 4. Å berga og å verta berga

I teorikapitlet vart det nemnt at den kvinnelege Bildungsromanen har vidareført læresveinrolla frå det maskuline mønsteret, men at kvinnene framleis har mannlege mentorar. Samlege handlingsløp er tett knytt til gutar. Alle dei tre jentene har sterke kjensler for ein gut som utspeler ein slik funksjon. Utviklinga til heltinnene vert sett i gang av menn, og det er mennene som akselererer både indre og ytre utvikling. Dette vil seie at protagonistane sine handlingar stadig vert moderert i maskuline termar. Denne tendensen var til dels på veg ut på 70–90-talet, men er no på full veg attende. Dette heng saman med den regressive tendensen ein kan sjå i dagens ungdomsromanar (Slettan 2014:23). I *Divergent*, *Faen ta skjebnen* og *Den forsvunne helten* har alle gutane rolla som signifikante andre. Denne rolla vert uttrykt på to vis: som mentorar, i tråd med læresveintemaet i Bildungsromanen, og som (potensielle) kjærastar.

Four i *Divergent* har to autoritetsroller: han er formelt sett instruktør for rekruttane, og han er eldre og attraktiv. Han fungerer difor som mentor i dobbelt forstand. Asymmetrien mellom dei to vert etablert gjennom at han vert introdusert som instruktør, men i staden for å minske etter som dei vert kjende, vert den forsterka gjennom rådgiving og reddande funksjonar. Four kjem stadig med taktiske tips som hjelper ho fram i prøvane. Det er med hans hjelp ho stig til topps på lista og vert sikra ein plass i fraksjonen. I det ytre verkar han kald og distansert. Han er redd for at avsløringa kan gje han skulda for å favorisere, noko som ville ha øydelagt Tris sin sosiale posisjon ytterlegare. Tris vert stadig meir frustrert over Four si doble rolle, før ho utbryt: ”Du kan være enten nådeløs instruktør, eller omsorgsfull kjæreste. ’Jeg mente ikke å slenge det ut av meg på den måten, men nå er det for sent. ’Men du kan ikke være begge deler på en gang” (Roth 2013:294). Med dette vert dei kjærastar. Det minskar ikkje skeivskapen mellom dei. Ho kjenner sjølv at ”En underlig følelse strømmer

gjennom meg – en søt, verkende ømhet. Han gjorde det han gjorde fordi han trodde på min indre styrke” (Roth 2013:295). Det er likevel ikkje mykje anna i teksten som demonstrerer ei slik tru. Four er eldre, kjekkare, meir erfaren, og Tris er usikker på seg sjølv, kroppen sin, og kva han vil.

Det er interessant at det er Tris som reddar Four til sist: Dei Lærde har funne ein måte for å kunne styre dei divergente, og han held ein pistol mot tinningen hennar. Ho seiar fødenamnet hans, Tobias, og han vert til seg sjølv:

Han utstøter noe som lyder som en blanding av et sukk og et hikst og et stønn, og så kysser han meg igjen. Det glitrer av tårer i øynene hans. Jeg trodde aldri jeg skulle se Tobias gråte. Det får det til å verke inni meg. (Roth 2013:383).

Denne ytringa er ein referanse til a true love’s kiss, transformasjonsmarkøren me kjenner att frå eventyra. Berre dette kysset kan redde Udyret frå forbanninga, Tornerose frå den djupe svevn og Snøkvit frå døden. Ved hjelp av stemmen til den store kjærleiken, vert ”forbanninga” frå dei Lærde broten, Four og Four vert vekka frå tankekontroll. Kjærleiken er nøkkelen. Denne gesten kan sjåast på som ei performativ handling som forhindrar det uunngåelege og traumatiske, ”an unexpected non-violence at the moment of an indefinite stall” (Butler 2014). Det er ikkje den harde, fysiske treninga som gjer Tris i stand til å rette Four, men sjølve feminiteten: ei uventa ikkje-valdeleg hending som utsett det traumatiske. Four har førebudd ho til kamp, men det får henne berre til eit punkt der ho gjennom denne kjærlege handlinga kan rykke han attende til røynda, slik at han kan utføre *si* oppgåve – å redde verda frå dei Lærde sin dominans. Førebuinga han får Tris igjennom, sikrar at ho kjem til eit punkt der ho kan gjera Four kapabel til å ta seg av oppgåva si. Det er til sjuande og sist *Four* som utfører den første reddande handlinga, då han reddar Tris frå ein sikker død, og den siste, der han reddar dei Fryktløse frå simuleringa. Tris si einaste utløysande makt ligg i kjærleiken.

I *Den forsvunne helten* har ein tre jambyrdige hovudkarakterar: Jason, Leo og Piper har kvar sine fullverdige biprosjekt i tillegg til det felles oppdraget dei legg ut på. Likevel ser ein at Jason får ein klart styrande rolle for både Piper og Leo. Medan Leo sitt syn på Jason tidvis er prega av sjalusi og konkurranse, er Piper sitt prega av trolldomen som vart kasta over ho då Juno/Hera bytta Jason og Percy Jackson. Sjølv om ho rasjonelt sett veit at forholdet deira er ei løgn, er minna om dei like sterke. Ho ser på Jason med lengt, og ynskjer eit nytt, ekte forhold. Han tek ingen leiarposisjon, men får den frå fyrste stund, utan at det vert klart kvifor han fortentar denne tillita. Det at han er son av Jupiter, den største guden på

Olympos, gir ikkje ei naturleg forklaring. Romanen formidlar klart at den greske mytologien han tek utgangspunkt i, er prega av maktkamp mellom gudane. Jupiter må ofte forsvare og bevare makta si, og autoriteten hans er ikkje naturgitt.

Piper og Jason sitt forhold er prega av gjensidig tiltrekking, men uvisse om kva dei er for kvarandre. Forholdet deira utviklar seg ikkje i særleg grad. Det er svært interessant at kjærleiken deira likevel kjem til syne på same måte som Tris reddar Four når Jason døyr. For å driva vekk kjempene, må Hera sleppa laus all sin guddommelege energi. Dødelege toler ikkje å sjå gudar i sin sanne form. Ved hjelp av røysta si får Piper Jason attende:

”Helbredelse er ikke en av Afrodites evner,” sa Hera trist. ”Selv jeg kan ikke rette opp dette, jente. Hans dødelige ånd...”

”Jason,” sa Piper igjen, og hun innbilte seg at stemmen hennes ga gjenlyd gjennom jorden, hele veien ned til Underverdenen. ”Våkn opp.”

Han gispet og sperret øynene opp. Et øyeblikk var de fulle av lys– de glødet av rent gull. Så svant lyset bort, og øynene ble normale igjen. ”Hva – hva skjedde?”

”Det er ikke mulig!” utbrøt Hera.” (Riordan 2013:511-512).

Sjarmsnakk er ikkje tilstrekkeleg til å få folk attende frå dei døde, og denne handlinga kan difor ikkje sjåast på som eit uttrykk for dette, men som ei vising til det ekte kjærleikskysset. Ei ytring kan ha eit performativt potensial – medan det å rope brann ikkje skapar ein brann, kan eit rop om revolusjon starte nett det (Butler 2014). Piper har tidlegare brukt evna til sjarmsnakk, då ho redda Leo og Jason frå Medea.<sup>8</sup> Sjarmsnakk er ei vanleg gåve hjå Afrodite sine born. Slik kan Piper manipulera dei ho ynskjer slik ho vil det, og menn er spesielt mottakelege. Denne ytringa er eit desperat rop utan nokon bestemt mottakar, men har eit potensial til å setje i gang ei kjede av reaksjonar – og gjer det. Ved å ta steget vekk frå det performative og attende til det normative, kan evna og ynsket om å manipulera ved hjelp av ord, slik som sjarmsnakk, sjåast på som ein negativ materialisering av feminitet. Piper har tidlegare brukt evna si for å få faren si merksemd, men etter at ho finn ut kva det er, brukar ho den berre til det gode.

Det er berre i denne situasjonen Piper si spesielle evne spelar ei rolle for det sentrale plottet, det er elles Jason som er årsaka til framdrifta i romanane. Når Leo og Piper nyttar evnene sine, er det ein del av Jason sin plan. I likskap med *Divergent* ser me at den kvinnelege protagonisten på eit punkt reddar den mannlege partnaren sin, men då ved hjelp av evner som er knytt til kjærleik, og i forlenging av dette, kvinneleg erotisme. Men alle

---

<sup>8</sup> Medea er ein kjend skikkelse frå gresk mytologi og litteratur. Spesielt kjend er ho frå Evrupides sin tragedie med same namn (431 f.Kr.). Ho hjelpte den opphavlege Jason med å få fatt i Det gylne skinn, men han sveik ho, og ho nærar eit sterkt hat både til han og namnebroren.

performative handlingar treng ikkje å fullførast, og ifølgje Butler utgjer visse preventive gestar også handlingar (Butler 2014). Somme handlingar skapar to røynder. I den eine røynda døyr Jason, men i den realiserte røynda der Piper får han attende gjennom ei performativ ytring. Den preventive gesten vert i dette dømet kjenneteikna av kjærleik. Det kjærlege hindrar det traumatiske. Det finst fleire slike døme i romanane, om enn av mindre dramatisk grad, der kvinnene agerer ved å forhindra noko, og slik skapar eit ekstra røynslesett. To handlingar vert sett til verda, men kvinnene realiserer berre den eine. Nokon vil innvende at dette er ei form for makt, men når ein går djupare inn på premissene for korleis denne makta vert utført, vert det openbart at makta ligg forankra i det kjærlege og sjølvgløymande.

Hazel og Augustus sitt forhold er prega av gjensidig kjærleik og seksuell likevekt. Hazel sine fremste eigenskapar er intelligens og humor, og der er Augustus like god. Det er Augustus som er katalysator for sjølve plottet – Hazel hadde ikkje lagt ut på denne reisa åleine. Augustus – som ikkje kan skuldast for å vera noko anna enn ein fin fyr – er pågåande i flørten sin, på grensa til aggressiv, og går inn i det heile med hud og hår. Han går stadig fram som ei leiarstjerne, og overtyder Hazel om at ho kan gjere ting som ho ikkje trudde var moglege.

Det er han som fasiliterar kontakten med van Houten, som er Hazel sin tredje beste venn – utan at ho nokon sinne har møtt han. Hazel brukte Ynsket sitt på ein tur til Disneyland som trettenåring, og Augustus ofrar difor sitt siste Ynske på ein tur til Amsterdam. Denne reisa er svært formativ for Hazel, som i løpet av reisa tek oppgjer med sin barndomshelt, markerar at bandet med foreldra er i endring, og ligg saman med Augustus. På eit punkt vert rollene snudd: etter at Augustus vart sjuk, drog han ut for å kjøpe sigarettar. Han ringer Hazel gråtande på natta, og ho må redde han frå den audmjukande situasjonen. Han har fått ein infeksjon, og han har tissa på seg. Han let henne sjå han på ein måte ho nekta å sjå han: han fekk aldri sjå henne då ho låg på sjukehus.

Augustus er den einaste av gutane som i så stor grad viser veikskap. Jason viser ikkje nokon slike teikn. Four har traume frå barndomen, men reagerar med å lukke seg, snarare enn å vise kjensler. Jason i *Den forsvunne helten* og Augustus i *Faen ta skjebnen* står i meir jamstilte relasjonar til Piper og Hazel enn det Four gjer for Tris, men me kan likevel sjå spor etter ein patriarkalsk maktstruktur. Mennene *agerer*, og kvinnene *reagerer*. I dei få høva kvinnene handlar, kjem dei inn som reddande englar, og reddar mennene av godskap. Gjennom dette mogleggjer dei gutane sine eigentlege prosjekt. Det kjem til uttrykk som

kjærleikshandlingar, gjerne basert på oppofring. Dette heng saman med Janneken Øverland si påstand om at kvinnene eksisterer i *tilhøve* til ein mannleg karakter, som partner og kjærleikssubjekt (1976:31), sjølv i *Divergent* og *Den forsvunne helten*, som ikkje er reine kjærleiksromanar. Den kvinnelege Bildungsromanen er prega av psykologiske konflikhtar, ei orientering til det aller næraste, og kvinnene vert leia av menn. Desse trekka har ikkje endra seg i desse tre romanane. Sjølv om Hazel, Tris og Piper er svært ulike personlegdomar, held dei seg alltid på den korrekte sida av det som er akseptabelt. Dei reforhandlar vanskelege tema innafor ei heteroseksuell matrise, og går aldri ut av denne.

### 5.5. Frå ung jente til ung kvinne

Reisa frå uskuld til erfaring er eit viktig trekk ved Bildungsromanen. Som vist i kapittel 3.2., er konfliktane gjerne av psykologisk art, og meistring av og kontroll over desse vert ikkje alltid nådd. Dei tre jentene går gjennom ei reise frå born til vaksen, frå uvisse til meistring. Dette kjem til syne på ulike vis hjå dei tre jentene, som har ulikt mognadsnivå, sjølv om dei er jamgamle. Dei får til dels tak på rollene sine, og klarar å kombinera ulike typar identitetar. Spørsmålet om identitet og sjølvstende er sentrale utviklingstema for alle jentene. Kan Tris vera usjølvvisk og fryktlaus? Kan Piper stå for å vera Afrodite si dotter, men samstundes halde på eiga uskuld? Kan Hazel vera sjølvstendig når ho samstundes er så avhengig av pleie? Desse problema krev forhandling og tilpassing. Piper klarar å ufarleggjera det erotiske og plassere det i eit meir kjent kjærleikslandskap, og vert slik fortruleg med identiteten som dotter av Afrodite. Mor til Tris syner henne korleis ho kan vera både djerv og sjølvoppofrande. Felles for desse to er at det er mødrene som rettleiar dei til denne innsikta. Gjennom dette får jentene ein autonomi som mogleggjer at dei kan skriva om sin eigen sjølvbiografi, i takt med det Giddens skildrar som det refleksive sjølvvet. I den grad dette prosjektet *kan* fullførast, synest Piper å lukkast med dette. Me forlèt Tris i eit identitetsmessig kaos – ho har forstått kva ho skal gjera, men ikkje heilt forsona seg med det.

Hazel si lausriving artar seg annleis: i tillegg til at ho vert vaksen, treng ho kunnskapen om at foreldra er i stand til å lausrive seg frå henne. Berre slik kan ho utvikle sitt eige sjølvstende. Identitetsprosjektet hennar er av ein dualistisk natur, og går i takt med både Augustus og foreldra si utvikling. Slik er identitetsdanninga hennar av ein meir lineær art, og Augustus er ein katalysator som fører til ein eksponensiell vekst. Hazel kjem heim, både fysisk og psykisk.



Lausriving frå heimekrinsen er eit anna vanleg tema i Bildungsromanen, og kan sjåast på som ein psykologisk variasjon over temaet heime – borte – heime. Jentene eksisterer i eit mikrokosmos, der familie og vener utgjer samfunnet. Dei morlause, Tris og Piper, sine prosjekt dreier seg i stor grad om å skapa seg nye heimar, og for dei kan familielinja sjåast på som heime – borte – heime – bort att. Når mødrene forsvinn, får jentene eit manglande handlingsfundament. Performativitet inneberer ein indre historisitet, som krev ei kjensle av fortid, notid, og framtid. Mødrene er dei einaste kvinnefigurane som står nære nok til å ha nokon særleg verknad på handlingsregisteret til jentene. Når mødrene vantar, mistar jentene eit reproduktivt kjønnsleg førebilete. Tris og Piper sitt att med eit forelda kjønnsregister, og mennene i liva deira vert dei einaste formidlarane av kjønnsnormer.

Potensialet for utviding av kjønnet sine grenser står sentralt innafor feministisk teori generelt, og performativitetsteorien generelt. Bipolar motstand kan føre til eit større spenningsrom, med fleire val enn det Tris og Piper vert tilbodne. Det er ikkje slik at dei mistar sjølve kjelda til identiteten berre fordi mødrene forsvinn – døtrene er framleis til stades, og dei refleksive sjølva stagnerer ikkje. Det er likevel svært interessant at det syner seg at mange av handlingane deira er kopiar eller variantar av mødrene sine handlingar.

Hazel sine foreldre forsvinn ikkje, og ved romanen sin utgong står heimen ved lag som ein trygg sfære. Ho mistar Augustus, men fullfører likevel identitetsprosjektet sitt. Augustus er ein katalysator for frigjeringa hennar frå familien, og gjennom den følgjande sorgprosessen vert ho viss på at familien er i stand til å frigjere seg frå henne når *ho* dør. Slik forsonar ho seg med lagnaden, som ho har erfart er lunefull, og meistrar til slutt sitt eige liv. Dette er ikkje tilfelle for Tris og Piper. Mora til Tris forsvinn, Piper må forlate far sin, og når romanane tek slutt, skal begge på ei ukjend fysisk ferd. Four, Jason og Leo kan kanskje sjåast på som ein ny familie. Tapet av familien tyder på ein tapt infrastruktur, der moglegheitene for sosial støtte forsvinn. Mennene vert naudsynte for å freista å byggje denne oppatt. Dette kan hindre utviding av kjønnet sine grenser.

Desse problema krev forhandling og tilpassing. For jentene er desse forhandlingane vellukka. Dei klarar å moderere og binde saman handlingssett som står til kvarandre. Mødrene til Tris og Piper er klare førebilete på denne måten, og kjem med uttalte bodskap: ”Vær tapper, Beatrice” (Roth 2013:355); ”Du må finne dine egne sterke sider og slåss for det du elsker” (Riordan 2013:432). Desse utsegna visar dei at dei kan vera både tapre og usjølviske, og dei kan vera sterke samstundes som dei er kjærlege.

*Divergent* og *Faen ta skjebnen* er skrivne frå jentene sitt synspunkt, og me får eit djupt innblikk i tankane deira. Hazel er negativt innstilt til dei fleste, og observerer verda med eit svært underhaldande svartsinn. Tris tenkjer mykje på dei negative sidene sine, og er ærlege om dei. I byrjinga tykkjer ho at det er både eksotisk og frigjerande å møte den fryktlause råskapen, og etter kvart som ho meistrar dei fysiske prøvane, byrjar ho å nyte slåssinga. I *Den forsvunne helten* vert dei svake sidene til Piper skildra i liten grad. Ho er ikkje den einaste forteljaren, og dei andre idealiserer henne. Ho er difor tilsynelatande meir idealisert, og til dels eindimensjonal. Sjølv om dei mindre gode sidene kjem til syne hjå alle tre, er forhandlingsprosessane alltid til stades. Hazel er aldri slem, og handlar aldri utan grunn. Når ho møter Augustus, lysnar ho dessutan betrakteleg. Tris gjer vonde handlingar, men når ho skadar andre, er det alltid for ein grunn – verda står på spel, og ho handlar berre i nødverje. I den stunda me møter dei er liva deira langt meir kompliserte enn det mødrene sine er.

I kapittel 3 framheva eg Gilbert og Gubar sitt syn om at den litterære kvinna berre kan vera anten-eller. Eg har no peika på somme stader der kvinnene tek val for å forvara eller forhandla seg fram til engleposisjonen. Eg har og vist at mødrene utan tvil er gode – særskilt mor til Hazel og Tris, som er gode til det sjølvutslettande. For dei unge kvinnene er identitetssøkinga meir kompleks. Dei strir mellom ulike eigenskapar, og delar av identitetsreisa deira vert difor å finne vegen mot sin eigen godskap.

## 6. Oppsummering

Denne oppgåva vart basert på ei tru om at *litterære* strukturar både speglar og verkar inn på *sosiale* strukturar. Basert på reservasjonstal frå Trondheim folkebibliotek, Bergen offentlige bibliotek og Deichmanske bibliotek fann eg ut at dei mest lesne ungdomsromanane i Noreg var omsettingar av amerikanske romanar. Det finst fleire norske romanar på lista, men dei kan ikkje måla seg med dei utanlandske i popularitet. Noreg hevar fram kjønnslikestilling som eit ideal. Det er då interessant å sjå korleis likestillinga vert utført i dei litterære verdane som er dominerande blant ungdom, og kanskje spesielt interessant når ungdom les mykje litteratur med ikkje-nordisk opphav. Dette fører med seg eit potensial til globalisering av normer. Det ser ut til at ungdommen les rimeleg breitt, om enn med ei viss kvantitativ overvekt av fantastisk litteratur.

Spesialkonsulent ved Bergen offentlige bibliotek, Gudrun Gregersen, skreiv i ein personleg e-post at av totalt 31122 utlånte ungdomsbøker var 23555 lånt av jenter, og berre 5414 av gutar. Dei resterande 2153 titlane vart lånt av upersonlege lånarar (2014). Denne innsikta kan moderera jamstillinga noko. Det er ein stor skeivskap i lånarane sine kjønn, men ei rimeleg jamn fordeling mellom kvinnelege og mannlege protagonistar, samt kvinnelege og mannlege forfattarar. Skeivskapen tyder på at jenter er ganske altetande, men det ville ha vore interessant å sjå i kor stor grad ungdom vel å lesa bøker som handlar om karakterar av motsett kjønn. Dette tankekorset kunne ha auka innsikta i ein tenkt verknad av kjønna litteratur. Den tilgjengelege informasjonen syner i alle høve at dei mest populære romanane var norske omsettingar av internasjonale suksessar. Då popularitet var ei naudsynt legitimering av hypotesens relevans, vart *Faen ta skjebnen*, *Divergent* og *Den forsvunne helten* grunnlag for den komparative nærlesinga.

Sandra Gilbert, Susan Gubar og Simone de Beauvoir er blant dei som har vore toneangivande for korleis me oppfattar danninga av kjønnsidentitet, både i verda og i det litterære rommet. Butler aktiviserer kvinna. Ho meiner at kategorien "kvinne" er nett det – noko *kulturleg* snarare enn naturleg. Ved å skifte perspektivet på kjønnsidentitet vekk frå ei indre, psykologisk sanning tufta på eit ytre, fysisk faktum, over til noko som vert tilført mennesket frå det ytre, opnar det for ei diskursutviding. Kjønnsidentiteten er ikkje berre ein identitetsmodus, men ei konstituert sosial, *temporær* røynd (Butler 1988:528). Det temporære visar at gestane har sin eigen historisitet, som byggjer på både fortid, notid og framtid. Me

ber med oss eit siteringsgrunnlag, ei delt innforståing om at noko vert venta av oss ut frå kva kjønn me har vorte tildelt. Butler meiner at ein bør gå frå å sjå på kategorien som opphav og årsak til danning og vidareføring, og heller sjå på kategorien som eit resultat av dei kjønnsdiskursane ein opererer innafor.

Undersøkinga syner at identitetsforhandlingane til kvinnene i stor grad er prega av eit harmoniserande og forsonande prosjekt. For det fyrste kan me sjå, særskilt hjå Tris og Piper, at dei freistar å sameine fleire uttalte identitetar i sjølvbiografien sin. Dei forhandlar tilsynelatande motstridande prosjekt inn til roller dei er klare for å tole. Dei vel vekk risikable val, som til dømes seksuell aktivitet, slik at dei kan bevare uskulda si. Gjennom uskulddiggjering unngår dei negative sanksjonar, jamfør Gilbert og Guber sitt syn på den litterære kvinna. Denne figuren har ein naturleg engleaktig form, men om åtferda skrivir vek frå norma, risikerer dei å verta avskyelege.

Det å vise godskap ser ut til å vera eit spesielt sentralt område. Dei indre konfliktane spelar i stor grad på det å ikkje gjera andre vondt. Når Tris gjer det, er det av di alternative handlingar er uunngåelege. I ein situasjon der alt avheng av at ho syner kroppsleg brutalitet, har ho ikkje noko anna val enn å gjennomføra. I dei fyrste høva Hazel, Tris og Piper utfører sjølvstendige handlingar, er det for å redde mennene i livet sitt. Omsorg vert ei sentral oppgåve for dei alle. Autonomien er difor knytt til det å gløyme eigne trongar. Mødrene har allereie gått føre som førebilete. Handlingane er ikkje alltid knytt til gode gjerningar. Tris sloss, og drep til og med ein person. I dette høvet kan det sjå ut til at målet heilagar midlet. Slåssinga er ein del av ein uskriven kontrakt blant dei fryktlause, og om Tris skal klare å redde verda saman med Four, er drapet uunngåeleg. Likevel er det av godskap og kjærleik ho klarar å redde Four, slik at han kan avslutte simuleringa og halde samfunnet frå å bryte saman.

Ein vanleg kritikk av det performative omgrepet, er at det kan ha eit overdrive strukturelt fokus. Det vil seie at vekta på rammene aktøren handlar i vert overdrive, slik at subjektet forsvinn. Eit litt einsidig analytisk fokus kan bidra til dette, men om strukturen hadde vore den einaste årsaka, hadde det vore lite rom for handling. Performativitet impliserer ein aktør innafor strukturen. Utan aktøren hadde det ikkje vore nokon handling, men utan strukturen hadde det ikkje vore noko handlingsrom. I tillegg indikerer strukturen ei spenning – det er rom for avvik. Avvik kan både stadfesta og ekspandera kjønnsnormer. Dette inneber at kjønnsleg identitet har eit *formendringspotensial*. Rammene for utspeling av kjønn kan ekspanderast. Som vist i analysen, dukkar det opp moglegheiter for avvik. Dette er

risikable prosjekt, med eit høgt potensial for sanksjonar. Jentene vel aldri å gå inn i den avvikande rolla, og beheld slik rollene som gode og dugelege. Dei beheld både dygd og dyd. Trass i svært ulike sjanrar, handlingar og personar, set dei aldri den feminine identiteten i fare. Piper og Tris følg mødrene sine handlingar i så stor grad at dei nesten reproduserar rollene deira. Hjø Hazel artar denne dualiteten seg annleis, då mora si omsorgsevne vert til last for henne. Fyrst når mora viser at ho har eit liv utan henne, kan Hazel sleppe seg fri. Medan Piper og Tris gradvis vert meir avhengige av dei moderlege førebileta, handlar forholdet mellom Hazel og mora meir om det å gje slepp på einannan. Hazel frigjer seg i større grad frå mora, men det går ikkje på kostnad av nærleik eller omsorg.

Analysen viser at dei kjønnslege framføringane er sterkt knytte til sjølv kjernen i identiteten, og ideala om den gode og uskuldelege kvinna står sterkt. Hazel går gjennom ein seksuell mogningsprosess, kjenneteikna av fridom. Det er utvilsamt ei positiv og jambyrdig oppleving. For Tris er kroppen knytt til skam, og ho forhandlar situasjonar som sett uskulda i fare. Piper sitt seksualliv er ikkje eit like bokstaveleg tema, men ho strevar med å ta inn det erotiske, og godtek det fyrst når mora knyter erotikken til kjærleik og godskap. Ho forstår at venleik handlar om meir enn berre å vera vakker.

Om sjølv et er noko foranderleg og sjølvbiografisk, slik Giddens meiner, indikerer dette både ei vilje til, og ei rekke moglegheiter for, omskriving av identiteten. Dette tyder ikkje ei radikal omvelting av det tidlegare kjende, men at ein kan mediera dei ulike ventande som vert stilt. Dette har me sett fleire dømer på. Kjernen ligg i kor vidt desse er kategoriske eller ikkje. Om dei er det, kan ei performativ lesing mogleggjera identifisering og isolering av kategoriske forventningar, slik at handlingsrommet vert synleggjort. Slik kan ein skildre i kva nokon har moglegheit til å forhandla eigne handlingar, og slik forme kjønnsidentiteten sin. Dette mogleggjer også avvikande åtferd. Dette er eit risikabelt prosjekt, og slik eg ser det unngår kvinnene i desse romanane å gå inn i det handlingsrommet som potensielt kan føre til slik åtferd. Slik ”kvinner” dei seg stadig opp, slik at dei kjønnslege handlingane er i eit positivt, kvinneleg ljós. Tris let vera å gjera forholdet med Four seksuelt. Mykje tyder på at ho opplever seksualitet som litt skittent og uvant. For Hazel er seksualiteten ei fridomskjelde, og ho risikerer difor ikkje å gå inn i eit avvikande rom når ho har samleie med kjærasten sin.

Eg skreiv innleiingsvis at kjønnsidentitet må sjåast på som ein del av det heilskaplege identitetsprosjektet. Når ein legg inn ein kjønnskategori for å fylle ein identitet, vert resultatet fragmentert; ein av alle delane som til saman utgjer ei sjølvkjensle og eit sjølvbilete. Butler meiner at slike skildringar fører til at ein stadig produserer nye spenningsrom, der

forhandling av motsetnader vert ein del av ein prosess der ein identifiserer (eller vik frå) desse kategoriske prestasjonane (Butler 2011:168). Motsetnader utgjer ein sjølvklår føresetnad for at dette rommet skal kunne utvidast, men ikkje for at rommet skal kunne eksistera. Motsetnader er ikkje naudsynte for rommet sin eksistens, men rommet sitt ekspansive potensial. Det er fleire spenningsrom i romanane, men kvinnene ser ofte ut til å velje minste motstands veg når det kjem til kjønnslege forhandlingar. Utviklinga deira er i stor grad avhengig av mødrene og kjærastane. Når mødrene forsvinn eller vert mindre viktige, tek gutane over rolla som signifikante andre, og den maskuline påverknaden er difor stor. Mennene er mentorar, pådrivarar for romantiske forhold, og utløysarar for plottet. Ein kan difor påstå at desse litterære kvinnene, som er intelligente og sjølvstendige, likevel er avhengige av desse mennene for at plottet skal kunne utførast.

Verdene er i radikal endring, og det kan hende at det å unngå ukjende roller gjer at dei kan halde fast i fundamentet, når det visar seg at det einaste dei har att er kropp, identitet og venene rundt seg. Tris og Piper vel harmonisering, ofring, og sjølvgløyming, somme gonger på akkord med eigne, indre ynskje. Ei så stor vekt på harmonisering kan hindre moglegheitene for kjønnsoverskriding. Hazel lever i ei mykje mindre verd enn Tris og Piper, og livet hennar er tett knytt til familien. Fryktene hennar ligg meir i at foreldra aldri skal slutte å gløyme seg sjølv, og ynskjer å gje dei ein nøkkel til å hugse på seg sjølv, slik at dei skal halde saman etter hennar død.

Det refleksive sjølvvet gir oss moglegheit til å skrive vår eigen sjølvbiografi. Sjølvbiografien er ikkje eit reint fiktivt prosjekt, men noko som vert skrive innafor det tilgjengelege spenningsrommet. Der kan me sameine kven me var, med kven me er, med den me har lyst til å verta. Dette rommet vert referanseramma rundt identitetsforhandlinga. I eit lite hjørne finst det eit nytt rom – det performative rommet. Innafor denne ramma ligg det tilgjengelege siteringsgrunnlaget. Ei slik haldning kan kritiseras for å vera for fokusert på struktur, men samstundes dannar desse rammene ei interessant moglegheit – potensialet til avvikande åtferd. Slik vert individet ikkje så mykje bunde til rammene, men ein som orienterar seg innafor dei. Jentene vel å handle innafor dei trygge grensene, og unngår slik risikoen for kjønnsoverskriding. Dei kvinner seg ved å alltid velje det sjølvforsakande, og ved å syta for at gjerningane deira alltid vil leia mot eit godt føremål, sjølv når målet ikkje gagnar dei.

## Kjelder

Beauvoir, Simone de (2000 [1949]). *Det annet kjønn*. Oslo: Pax.

Birkeland, Tone, Risa, Gunvor, Vold, Karin Beate (2005). *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Det norske samlaget.

Butler, Judith (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*. 40:4, s. 519-531. Tilgjengeleg på <http://www.jstor.org/stable/pdf/3207893.pdf?acceptTC=true>, lasta 20. 4. 2014.

Butler, Judith (2007 [1990]). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith (2011 [1993]). *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Bontempo, Barbara T. (1993). "Exploring predujice in young adult literature through drama and role play." *The ALAN Review*. 22:3.

Bowles-Reyer, Amy (2001[1999]). "Becoming a Woman in the 1970s: Female Adolescent Sexual Identity and Popular Literature". I: Mazarella, Sharon & Pecora, Norma Odom mfl. (red.). *Growing Up Girls. Popular Culture and the Construction of Identity*. New York: Peter Lang Publishing Inc.

Framain, Susan (1993). *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*. Columbia: Columbia University Press.

Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.

Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan. (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven og London: Yale University Press.

Green, John (2013 [2012]). *Faen ta skjebnen*. Oslo: Gyldendal

Göthlund, Anette (1997). *Bilder av tonårsflickor. Om estetik och identitetsarbete*. Linköpings universitet: Motala: Kanaltryckeriet.

Hill, Crag (2014). "Introduction: Young Adult Literature and Scholarship Come of Age". I: Hill, Crag mfl. (red.). *The Critical Merits of Young Adult Literature. Coming of age*. s. 1-24. New York: Routledge.

Henkel, Ayoe Quist (2011). "Billeder af ungdomslif – temaer og tendenser i den nye ungdomslitteratur." I: Ayoe Quist Henkel mfl. (red.): *Stjernebilleder. Ungdomslitteratur – indføring og læsninger, bind III*. København: Dansk lærerforeningens forlag.

- Jensen, Magnus Thunes (2014). "Komplekse ungdomsromaner". I: Svein Slettan mfl. (red.). *Ungdomslitteratur – ei innføring*. s. 85-98. Oslo: Cappelen Damm
- Koss, Melanie D., Teale, William H. (2009). "What's Happening in YA Literature? Trends in Books for Adolescents." *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 52:7. Tilgjengeleg på <http://jstor.org/stable/20468410>, lasta 25. 2. 2015.
- LaboLAPS (2014). "TPP2014: Judith Butler, When gesture becomes Event." Tilgjengeleg på <https://www.youtube.com/watch?v=iuAMRxSH--s>. Videoføreling, lasta 25. 4. 2015.
- Langås, Unni (2006). "What Did Nora Do? Thinking Gender With a Doll's House". *Ibsen Studies*, 5:2, s. 148-171.
- Mazzarella, Sharon R. & Pecora, Norma Odom (2001). I: Mazzarella, Sharon R. & Pecora, Norma Odom mfl. (red.). *Growing Up Girls. Popular Culture and the Construction of Identity*. New York: Peter Lang Publishing.
- Nes, Solbjørg Tormodsdotter (2014). "Den samtidsrealistiske ungdomsromanen". I: Svein Slettan mfl. (red.) *Ungdomslitteratur – ei innføring*. s. 29-42. Oslo: Cappelen Damm
- Nilson, Maria (2010). *Från Gossip Girl till Harry Potter. Genusperspektiv på ungdomslitteratur*. Lund: BTJ
- PatchworkCasopsis (2012). "Judith Butler – Your Behaviour Creates Your Gender." Tilgjengeleg på <https://www.youtube.com/watch?v=WRw4H8YWoDA>. Videoføreling, lasta 25. 4. 2015.
- Riordan, Rick (2013). *Gudene fra Olympos – Den forsvunne helten*. Oslo: Schibsted
- Roth, Veronica. (2013 [2011]). *Divergent*. Oslo: Schibsted
- Schäffer, Anne (2015). "Kulturdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur utgitt i 2014. Tale ved juryleder Anne Schäffer under prisutdelingen 9. Mars 2015." Tilgjengeleg på <http://barnebokinstituttet.no/wp-content/uploads/2015/03/Juryleders-tale-ved-prisutdelingen-9.-mars-20151.pdf>, lasta 10. 3. 2015.
- Shakespeare, William (ca. 1599). *Julius Caesar*. Tilgjengeleg på [http://shakespeare.mit.edu/julius\\_caesar/full.html](http://shakespeare.mit.edu/julius_caesar/full.html), lasta 7. 3. 2015.
- Slettan, Svein (2014). "Introduksjon. Om ungdomslitteratur". I: Svein Slettan mfl. (red.). *Ungdomslitteratur – ei innføring*. s. 9-29. Oslo: Cappelen Damm
- Stephens, J (2007). "Young Adult: A book by any other name... Defining the genre" *The ALAN Review* 35:1, s. 34-42
- Teigland, Anne-Stedi (2014). "Fantasy". I: Svein Slettan mfl. (red.). *Ungdomslitteratur – ei innføring*. s. 99-112. Oslo: Cappelen Damm



Øverland, Janneken (1976). "Solbeveget svermerske eller madam på Moss. Et polemisk innlegg omkring framstillingen av kvinneskikkelser i norsk litteratur." *Vinduet* 3 s. 30-39.

## Vedlegg 1:

Fullstendig oversikt over utlånstal frå Oslo, Bergen og Trondheim. Utlånstala er delt på folketal for å forhindre overrepresentasjon av dei større byane, og rangert etter popularitet.

Forfattar	Tittel	Oslo	Bergen	Trondheim	Andel av alle reservasjonar
Roth, Veronica	Divergent	0,260	0,230	0,103	19,77 %
Green, John	Faen ta skjebnen	0,192	0,140	0,148	15,99 %
Riordan, Rick	Gudene fra Olympus	0,087	0,071	0,016	5,81 %
Riordan, Rick	Percy Jackson	0,092	0,058	0,023	5,77 %
Collins, Suzanne	Dødslekene	0,036	0,060	0,040	4,52 %
Green, John	Hvem er du, Alaska?	0,050	0,016	0,044	3,68 %
Clare, Cassandra	Fallen engel-serien	-	0,013	0,080	3,10 %
Grant, Michael	Gone-serien	0,017	0,050	0,014	2,71 %
Garcia, Kami	Vakre skapninger-serien	-	-	0,077	2,58 %
Clare, Cassandra	Skyggejegerne-serien	-	-	0,077	2,58 %
Cast, P.C.	House of Night	-	0,011	0,059	2,32 %
Dashner, James	Labyrint-trilogien	0,028	0,028	-	1,87 %
Khan, Mahmona	Skitten snø	0,048	-	-	1,60 %
Chbosky, Stephen	The perks of being a wallflower	-	-	0,047	1,56 %
Khan, Mahmona	Fra Oslo til Lahore	0,045	-	-	1,51 %
Rowling, J.K.	Harry Potter-serien	-	0,044	-	1,46 %
Egeland, Tom	Katakombens hemmelighet	0,025	0,016	-	1,39 %
Pettersen, Siri	Odinsbarn	0,018	0,021	-	1,31 %
Riordan, Rick	Kane-krøniken	0,025	-	0,012	1,23 %
Weberg, Liv	Jeg blir heldigvis ikke lagt merke til	-	0,037	-	1,22 %
Rowell, Rainbow	Eleanor & Park	0,018	0,013	-	1,03 %
Shephard, Sara	Små, søte løgnere	-	-	0,030	1,01 %
James, E.L.	Fanget	-	-	0,030	1,01 %
Myhre, Linnéa	Evig søndag	-	-	0,030	1,01 %

<b>Gier, Kerstin</b>	Kjærligheten til alle tider	-	-	0,028	0,94 %
<b>Enger, Thomas</b>	Den onde arven	0,017	0,011	-	0,93 %
<b>Green, John</b>	Papirbyer	-	0,027	-	0,91 %
<b>Evjemo, Eivind Hofstad</b>	Vekk meg hvis jeg sover	-	-	0,026	0,86 %
<b>Palacio, R.J.</b>	Mirakel	0,023			0,77 %
<b>Horst, Jørn Lier</b>	Maltesergåten	-	0,023	-	0,76 %
<b>Vriens, Jacquez</b>	Kule kidz gråter ikke	-	0,016	0,007	0,76 %
<b>Paolini, Christopher</b>	Arven	-	-	0,021	0,70 %
<b>Christensen, Lars Saabye</b>	Beatles	-	0,020	-	0,68 %
<b>Tornes, Tonje</b>	Hulder	0,017	-	-	0,58 %
<b>Boyne, John</b>	Gutten i den stripete pysjamasen	-	-	0,016	0,55 %
<b>Sortland, Bjørn</b>	Trondheim-mysteriet	-	-	0,016	0,55 %
<b>Delaney, Joseph</b>	Vokterens offer	-	0,015	-	0,50 %
<b>Kirkman, Robert</b>	The Walking Dead	-	-	0,014	0,47 %
<b>Gaarder, Jostein</b>	Appelsinpiken	-	0,013	-	0,44 %
<b>Collins, Suzanne</b>	Gregor i Underlandet	-	0,013	-	1,33 %
<b>Green, John</b>	Will Grayson, Will Grayson	-	-	0,012	0,39 %
<b>Stranger, Simon</b>	Verdensredderne	-	0,011	-	0,36 %
<b>Løken, Alexandra</b>	Trollskallen	-	0,011	-	0,36 %
<b>Jansson, Tove</b>	Sommerboken	-	0,011	-	0,36 %
<b>Coben, Harlan</b>	Beskytteren	-	0,011	-	0,36 %
<b>Eeg, Harald Rosenløw</b>	Yatzy	-	0,010	-	0,34 %
<b>Oda, Eiichiro</b>	One Piece	-	-	0,007	0,23 %
<b>Sage, Angie</b>	Skyggen	-	-	0,007	0,23 %
<b>Kishimoto, Masahi</b>	Naturo	-	-	0,007	0,23 %
<b>Grøntvedt, Nina</b>	Supersommer: - eller den sommeren da ingenting ble HELT som det skulle	-	-	0,007	0,23 %
<b>Totalt</b>		<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>



## Profesjonsrelevans

Litteraturen og samfunnet ligg ikkje ved sidan av kvarandre, men er dynamisk bunde saman. Det å analysere verk isolert frå samfunnet har ein internfagleg interesse, men som norsk- og samfunnsfagslærer ligg det litteratursosiologiske perspektivet tett til hjartet. Denne oppgåva har vore ei øving i å dekonstruera tekstar med omsyn til normer, roller og rørsler i samfunnet.

Eit slikt medvit kan opne norskklasserommet for vidare litterære diskusjonar. Korleis vert me prega av kulturen me omgir oss med, og korleis kan me prega den? Er me berre produkt av dei impulsane me vert tilførde? Korleis plasserer me som lesarar oss sjølv i verda? Dette medvitet kan aktualisera tekstar som tilsynelatande ligg lengre frå elevane si erfaringsverd. Slik kan ein aktualisera tekstar frå heile den nordiske litteraturhistoria, og bringe tekstane inn i det samfunnet elevane lever i.

Som norsklærer tykkjer eg at det er relevant å fordjupe seg i det litterære feltet som kanskje ligg tettast til elevane si eiga verd. Ein person som skal arbeide med ungdom og litteratur, bør vera i stand til å konversera om nett ungdomslitteratur. Gjennom ei kunnskap om innhaldet i det dei les, går det an å møte elevar der dei er, og opne for uformelle diskusjonar om strukturar i dei romanane dei les av eigeninteresse.



## Samandrag

Kjønnsidentitet er ein av dei mange delane som til saman skapar ein identitet. Denne identiteten oppstår ikkje i eit vakuum, men er ein del av ein prosess der ein forhandlar fram kven ein er, og kven ein ynskjer å vera.

Ungdomsbokmarknaden har i lang tid vore prega av eit eksplisitt kjønnskilje. I dag har desse grensene mjukna opp. Dei same romanane vert marknadsførte til både gutar og jenter. Det at den kjønnsesifikke ungdomsbokmarknaden er i oppløysing, treng ikkje å tyde på at kjønnsnormerande strukturar ikkje er til stades. Formålet med masteroppgåva er å undersøke kva for kvinnemønster som kom til syne i dei mest lesne ungdomsromanane i Noreg, og korleis dei kvinnelege protagonistane handla ut kjønnet sitt.

Basert på reservasjonstal frå Trondheim folkebibliotek, Bergen offentlige bibliotek og Deichmanske bibliotek, fann eg ut at dei mest lesne ungdomsromanane i Noreg var omsettingar av amerikanske romanar. Eg nytta difor *Faen ta skjebnen* (Green 2012), *Divergent* (Roth 2011) og *Den forsvunne helten* (Riordan 2013) som grunnlag for ei komparativ analyse.

Det teoretiske grunnlaget er basert på Judith Butler sin performativitetsteori. Ifølgje Butler er ikkje kjønn naturgitt, og ikkje berre kulturelt påført, men noko sjølvet sjølv uttrykker gjennom ei rekke handlingar. Grunnlaget for desse handlingane ligg i eit opparbeidd siteringsmateriale. Ei kjønna handling, eller framføring, er eit sitat (av eit sitat av eit sitat...) av dei forventingane som ligg innafor kjønnsdiskursen. Slik vert individet eit subjekt som skapar identiteten ut frå visse strukturelle rammer.

Funna syner ein tematisk samanheng mellom den tradisjonelle Bildungsromanen og samtidsromanane i utvalet. Bildungsromanen er opphavleg ein maskulin sjanger, og analysen viser somme etterslep frå dette. Det er ein påfallande mangel på kvinnelege referentar. Mødrene utgjer dei einaste kvinnelege førebileta. Når dei forsvinn eller vert borte, tek mannlege vener og kjærastar over posisjonen som signifikante andre. Dei unge kvinnene handlar difor i stor grad etter maskulin påverknad.