



8. «Ubegripelig ung».

Ung, voksen og kulturell makt i Eline Lund Fjærens *Ung jente, voksen mann* (2013)

Fredrik Parelius

Sammendrag Artikkelen tar for seg Eline Lund Fjærens debut, *Ung jente, voksen mann* (2013). Romanen vakte oppsikt ved utgivelsen grunnet sin tilsynelatende fordomsfrie skildring av et kjærlighetsforhold mellom en tenåringsjente og en voksen mann. En nærlæsning av romanen avdekker imidlertid flere lag av fortellingen. Artikkelen argumenterer for at romanen, gjennom lek med populærkulturelle referanser og virkelighetsnære elementer, plasserer seg i skjæringspunktet mellom *fan fiction* og kulturkritikk.

Nøkkelord fan fiction | feminisme | makt | sanglyrikk | ungdom

Abstract The article presents a close reading of Eline Lund Fjærens debut novel, *Ung jente, voksen mann* (2013). Upon publication, the novel was noted for its nuanced depiction of the relationship between a teenage girl and a grown man – a complex relationship, but apparently without resentment. A close reading, however, reveals how the narrative draws inspiration from the lyrics of a well-known indie-artist, making *Ung jente, voksen mann* a hybrid between a fan fiction and a feminist novel.

Keywords fan fiction | feminism | power structures | lyrics | young-girl

På 2010-tallet var det få norske debutromaner som ble viet like mye oppmerksomhet som Eline Lund Fjærens *Ung jente, voksen mann* (2013). Som tittelen tilsier, handler boken om forholdet mellom en ung jente og en voksen mann. Ved fortellingens begynnelse er de henholdsvis 13 og 33 år gamle.¹ Boken følger dette

1 Det er usikkerhet knyttet til mannens alder. Det sikreste holdepunktet synes å være opplysningen om at mannen er født i 1975 (39), og at fortellingen begynner nær jul i 2008 (7). Hvis det er

forholdet over en femårsperiode frem til jenta ironisk nok «vokser fra» mannen. Anmelderne var raskt ute med å trekke smigrende paralleller til Nabokovs *Lolita* (1955) og Duras' *L'Amant* (1984) – samt Knausgård og Espedals «virkelighetslitteratur».² Lund Fjærens fortellertalent havnet likevel i bakgrunnen da svært mye av viraken og medieomtalen handlet om bokens dristige tematikk, *forfatterens* unge alder og mer eller mindre uttalte spekulasjoner om hvorvidt forfatteren skrev om seg selv.³ Lund Fjæren var 17 år gammel da hun begynte å skrive boken, og 19 år da den ble gitt ut, noe *Morgenbladets* Bernhard Ellefsen hadde vanskelig for å tro:

Forfatteren er nesten ubegripelig ung – ‘f. 1994’ står det på innbretten – og romanens emne tatt i betraktning må jeg innrømme å ha googlet en hel del i forsøk på å avsløre den *egentlige* forfatteren: 1994 – det må da være et slags konseptuelt grep? Men alt tyder på at Eline Lund Fjæren faktisk er seg selv og 19 år gammel og fra Aurskog-Høland. (*Morgenbladet* 2.8.2013)

Ellefsens innrømmelse er interessant på flere måter, men viser først og fremst at romanen ble oppfattet som oppsiktsvekkende voksen – til tross for at den er skrevet av en ung forfatter som anlegger et ungdomsperspektiv.

Generelt kan man spørre seg om ikke medias fascinasjon for den purunge forfatteren som skriver om ulovlig sex, kan oppfattes som en avskygning av den eldre mannens fascinasjon for den unge jenta i romanen. Avsenderen har åpenbart innvirkning på hvordan en slik tekst blir lest, og det er ikke hverdagskost at en ung, velartikulert stemme utfordrer doksa i spørsmål om seksualmoral.⁴ Aviskritikken var opptatt av at romanen er ambivalent og ikke åpenlyst dømmende når den

tilfellet, er mannen 33 år gammel innledningsvis. Imidlertid uttaler mannen på side 24 at han er 35, og da har jenta fylt 14. På side 58 forteller mannen at han var 31 ved starten av historien. På side 79 hevder han at han er 37 år. Jenta er da akkurat fylt 18 år.

- 2 Avisresepsjonen var preget av overskrifter som alluderte til disse forfatterne: «Lolita på sykkel i Bergen» *Bergens tidende* 28.8.2013, «Lolita-effekten» *Fett* (2013, #4), «Imot naturen», *Morgenbladet* 2.8.2013.
- 3 Jf. f.eks. intervju med Eline Lund Fjæren i *Fett* (2013, #4): «Både anmeldere og intervjuere har spurt seg selv og forfatteren det samme: I hvilken grad skriver Fjæren selvbiografisk? – Jeg har lagt ut et par små hint i historien som refererer til meg selv. Og har selvfølgelig brukt meg selv erfaringsmessig, men det er stor forskjell på erfaringer og å faktisk ha opplevd noe, understreker hun.»
- 4 Avsenderproblematikk var også avgjørende i saken rundt Per Marius Weidner-Olsens roman *Jeg hadde en oppvekst nesten som min egen* (2020), som også skildrer seksualitet mellom ungdom og voksen. Her trakk forlaget den kritikerroste romanen fra markedet da det ble kjent at Weidner-Olsen selv var dømt for å ha skaffet seg seksuell omgang med en mindreårig ved misbruk av tillitsforhold eller stilling (jf. Norli 2020).

skildrer den fysiske siden av forholdet mellom jenta og mannen. Jentas opplevelse av autonomi og kontroll – i kjærlighet og ellers – er imidlertid en mer sentral tematikk i selve romanteksten, noe Lund Fjæren også er tydelig på i intervjuer: «Det er mye fokus på at menn har makt, men det er mye makt i å være ung jente. Kanskje blir den forsterket av at den er så usynlig» (*Bergens tidende* 22.8.2013). Men kan vi gå med på et slikt postulat fra forfatteren i møte med denne etisk utfordrende fortellingen? Hvordan skal vi vurdere de virkemidlene jenta tar i bruk for å bli sett, hørt og respektert?

Kunstfeltet har blitt klart mer politisert siden 2013. Det er vanskelig å se for seg at positivt betonte sammenligninger med *Lolita* skulle sitte like løst i dag. I kjølvannet av #metoo-bevegelsen har offentlighetens oppmerksomhet og toleranse for maktubalanse i seksuelle relasjoner blitt skjerpet. I Frankrike har Vanessa Springoras roman *Le Consentement* (2020) initiert en kritisk debatt om romanti-seringen av forhold som det vi påtreffer i *Ung jente, voksen mann*. Færre lesere vil kanskje kjøpe Lund Fjærens påstand om ungdommens agens og maktpotensial i romanens kjærlighetsforhold nå enn i 2013: «I min bok er det ikke noe offer. Jenten ser ikke på seg selv som offer, og det gjør heller ikke jeg. Jeg var veldig bevisst på å ikke gjøre henne naiv» (*Bergens tidende* 22.8.2013). Samtidig ser vi ferske eksempler på at det å skildre ambivalensen i jentas perspektiv kan være litterært produktivt også på denne siden av #metoo. I romanen *Jente 1983* (2021) er det et juridisk viktig sprang opp i alder til Linn Ullmanns selvbiografiske 16-åring, men Ullmann er i intervjuer opptatt av akkurat det samme som Lund Fjæren:

16 år gamle jenter er kompliserte. Folk tyr gjerne automatisk til ideen om et offer når man snakker om unge jenter. Men jeg vil vise at historiene til 16-åring-er kan være like akutt eksistensielle som bøker om eldre menn som rusler rundt og grubler i et tåkelandskap. (NRK 20.11.2021)

Ung jente, voksen mann er gjennomsyret av et slikt selvhvedende ungdomsperspektiv. Etter mitt syn er det rom for en lesning av romanen som vurderer denne posisjonen kritisk, men seriøst – i både roman og resepsjon. I denne artikkelen drøfter jeg tre ulike tilnærminger til romanteksten ut fra at den kan leses som både overgrepsfortelling (1) og dannelsesroman (2). Jeg ønsker i tillegg å løfte frem hvordan romanen leker med den «virkelighetslitterære» bølgen i norsk litteratur – som nådde sin topp om lag da romanen ble utgitt. Et sted i romanen blir det antydnet at den kvinnelige hovedpersonen deler forfatterens etternavn. Når romanens mannlige hovedkarakter dessuten deler fødselsår, tydelige ytre karakteristika og bostedsadresse med en virkelig, offentlig kjent person, åpner romanteksten for

spekulasjoner i virkelighetslitterær retning.⁵ Som vi skal se, er det likevel få konkrete holdepunkter som taler for en slik tolkning, snarere tvert imot. En nærlesning avslører i stedet at romanen kontinuerlig fletter seg inn i tekst- og videouniverset til bandet Kings of Convenience og soloprojektet til bandets frontfigur Erlend Øye – som også er den gjenkjennelige mannen. Dette bemerkelsesverdige grepet gjør det mulig å argumentere for at romanen kan leses som en litterært kompetent *fan fiction* (3), altså en fortelling hvor en *fan* dikter videre på et allerede etablert fiksjonsunivers. Artikkelen diskuterer avslutningsvis dette metanivået som, i samspill med de to andre linjene i fortellingen, gjør romanteksten mye mer utfordrende og kompleks enn hva man kanskje skulle tro ved en rask gjennomlesning.

OVERBLIKK OVER UNG JENTE, VOKSEN MANN

Veien til metanivået går likevel gjennom en lesning av den umiddelbare fiksjonen. Romanen innledes med en hverdagsscene. En kvinnelig jeg-forteller har glemte brillene sine etter å ha sovet over hos et *du*. De sender tekstmeldinger til hverandre og avtaler å møtes senere. Underveis i kapittelet får vi en kort analepse av den første natten og morgenen disse to delte for om lag fem år siden. Allerede her aner vi konturene av den urovekkende dynamikken som romanens tittel innvarsler. Jeget husker tilbake til denne nattmorgenen hvor hun lå våken med en «klaustrofobisk følelse», og forteller at «ingen hadde ringt etter meg» (Lund Fjæren 2013, 6).⁶ Ved frokostbordet senere på morgenen søler jeget melk i fanget som duet tørker opp, en detalj som indikerer en barn-voksen-dynamikk. Innledningens vage uro blir bekreftet i neste kapittel. Da tar mannen ordet og vi får vite nærmere beskjed: «Først kysser vi i en garderobe, hun er bare tretten. Det er 2008, og vi spiller inn en musikkvideo til bandet mitt» (7). Resten av romanen forteller historien om dette forholdet frem mot innledningens nåtidsplan. Med noen få unntak fører jenta og mannen ordet annenhver gang gjennom 77 små kapitler som til sammen utgjør 121 sider.

Strukturelt kan romanen deles inn i tre deler. De første kapitlene beskriver dagene rundt jentas 14-årsdag, hvor musikkvideoen blir innspilt og forholdet etableres. Deretter blir flere år av forholdet beskrevet fragmentarisk i et slags intermesso før jenta fyller 17 på side 42. Herfra følger vi en mer koherent fortelling om hvordan forholdet sakte bygges ned og avvikles i takt med at jenta får et eget liv som utkonkurrerer parets tosomhet. En mulig lesning av tittelen på romanen er at mannen og jentas epitetter i sum gjenspeiler deres felles prosjekt. «Ung jente»

5 Dette er tidligere nevnt av Frode Helmich Pedersen (2017).

6 Referanser til *Ung jente, voksen mann* er heretter gjengitt kun med sidetall.

og «Voksen mann» ønsker begge å være *ung voksen*. De bruker forholdet og den andre som midler for henholdsvis å slippe inn i og holde fast ved denne livsfasen. Forholdet er et rollespill, en boble, som stenger verden ute og lar jenta spille eldre og mannen yngre enn de i virkeligheten er. Slik sett er jenta den dynamiske og mest interessante karakteren. Hun er på lag med tiden som går – hennes mål er utvikling, mannens mål er konservering. Hans «Peter Pan-syndrom», «voksenfobi» eller selvbedrag, knyttet til egne handlinger er konstant.⁷

Det er verdt å legge merke til hvordan jentas utbytte av å forbli i forholdet endrer seg. Tidlig i romanen konstaterer mannen: «hun liker når jeg behandler henne som en voksen» (27), mot slutten av romanen har hun andre behov: «Det finnes dager hvor hun ønsker å treffe meg kun for å ha sex» (100). Tross mannens økende desperasjon etter å holde på henne er løsrivelsen uunngåelig. Ved romanens slutt har jenta oppnådd det som hele tiden har vært hennes mål: «Hun er voksen nå» (121). Hele hennes ungdomstid har vært preget av forholdet, men nå er hun ferdig med videregående, en overgangsrite som markerer at hun er klar til å gå ut i verden på egen hånd. Hun trenger ikke lenger mannen. Han får romanens siste ord: «Jeg står igjen» (121).

OVERGREPSFORTELLINGEN: FRA ILLUSJON TIL ERKJENNELSE

Tar vi parets versjoner av forholdet for pålydende, er dette et forhold i gråsonen. Det begynner utenfor lovens bokstav, men er bygget på gjensidig tiltrekning, tvil og forståelse (jf. 44 og 70). I en kritisk lesning av fortellingen kommer imidlertid parets mest idealiserende påstander under press. Det er klart, også for dem, at spørsmål om maktforhold og seksuell økonomi står i veien for romantiske forestillinger om en kjærlighet som er «umulig», men ren og sann. En konvensjonell kjærlighetshistorie har sin maktbalanse, men i dette tilfellet setter trusselen om moralsk og juridisk fordømmelse det hele på spissen.

Jentas fremste maktmiddel overfor mannen er at hun kan avsløre overgrepene han har begått mot henne. I flere scener kommer denne muligheten til syne, den er ikke uttalt, men antydnet fra jenta. Hun blir eksempelvis provosert når mannen viser nervøsitet ved å bli sett sammen med henne i offentligheten. Da gjør han følgende refleksjon: «Hun smiler skjevent, og det er i slike øyeblikk hun eier meg, hvor

7 Begrepet «voksenfobi» er etablert av den danske litteraturforskeren Camilla Schwartz. I monografien *Take me to Neverland* (2021) undersøker hun en motvilje mot det voksne, normative og ansvarlige som en trend i dansk samtidslitteratur skrevet av unge forfattere. Mannen i Lund Fjærens fortelling deler tydelig flere av de trekkene som Schwartz knytter til sitt begrep.

jeg ikke har noe å stille opp med, hvor jeg sitter igjen som taperen i dette spillet, makten hennes er så stor, så lett kan hun oppheve den lille kontrollen jeg har, bare hun vet hva hun skal si og gjøre» (19). Samtidig er det kun *potensialet* for en slik avsløring som er i spill fra hennes side. Det faktisk å skulle vedgå at dette er en overgrepsrelasjon, ikke et jevnbyrdig forhold, ville være et nederlag for henne, det er også mannen klar over (19). En erkjennelse av at hun har blitt utnyttet, at hun er et offer, vil velte det som er hennes prosjekt: å være voksen. Hun protesterer derfor mot en slik merkelapp:

Jeg har hele tiden visst hva det handlet om. Hva han var ute etter, og kanskje aller mest hva jeg var ute etter [...] Er du en ung jente som er forelsket i en eldre mann, er du et offer, men jeg klarer ikke se forskjellen på disse to tilstandene, på å være et offer og være forelsket, mener jeg. (44)

Denne replikken rører ved et sentralt eksistensielt og feministisk punkt i fortellingen: Er det med viten og vilje at jenta havner i en situasjon hvor hun reproducerer et klassisk kjønnsrollemønster, der kvinnerollen består i å bekrefte og støtte opp under en mannlig kunstner? Utsettes hun for manipulasjon og utnyttelse, eller er de to virkelig jevnbyrdige parter i en vanskelig forelskelse? Har jenta vesentlig mindre kontroll over sin egen situasjon enn det mannen har? Vi kan spørre oss om ikke deler av jentas argumentasjon føres i det Sartre og Beauvoir kaller *mauvaise foi*; vond tro.⁸ Når jenta uttrykker behov for å eie sin egen historie, er det samtidig viktig å være bevisst på distinksjonen mellom den 18 år gamle jenta som forteller historien gjennom en iscenesatt presensform, og den jenta som 13 år gammel vikles inn i forholdet. Den eldre fortelleren har åpenbart en større porsjon livserfaring, og delvis andre motiver i sin selvfremstilling, enn sitt yngre jeg. Protesten mot en offerrolle fra 13-åringens perspektiv handler om å få anerkjennelse som autonomt handlende. For 18-åringen handler det i større grad om et ønske om å gå videre i livet uten å måtte brennmerkes som offer. Romanens fortellerhandling preges av en erindringsmodus hvor jenta parallelt gjengir en naiv og en mer selvbevisst, kritisk holdning til den strukturen hun faller inn i.

8 Begrepet brukes av både Sartre og Beauvoir for å beskrive hvordan individet uforvarende gir etter for press fra samfunnets normer og reproducerer vedtatte sannheter. Dermed går individet på akkord med sin egen eksistensielle frihet og handler inautentisk. Beauvoirs utlegning av hvordan kvinner handler etter slike gitte mønstre som «Narcissisten», «Den elskende kvinnen» og «Mystikeren», utgjør siste del i *Det annet kjønn* (2000, 723–775). Det at forholdet bryter med samfunnets hovednorm, bidrar kanskje til at jenta opplever seg som fri, men hun reproducerer samtidig et mønster som er en kjent trope i popkulturen.

I lys av dette melder spørsmålet seg: Hvor pålitelig er fortellingen om forholdets første fase? Altså de årene hvor jenta er under seksuell lavalder. Det er nemlig en viss dissonans mellom det overordnede kjærlighetsnarrativet paret skaper, og enkeltheter de gjengir. Den første grenseoverskridende situasjonen mellom de to finner sted i romanens andre kapittel og er fortalt fra mannens perspektiv:

Jeg legger en hånd på det ene låret hennes, det virker som om hun stivner litt til da, spiser plutselig saktere av eplet. Jeg spør henne om det går bra. Hun svarer ja. Jeg løfter hånden min fra låret hennes, men hun legger den tilbake. Jeg får øye på en cd gjennom plastposen med tingene hennes, «Guero» av Beck.

Vet du, jeg husker nesten ikke hvordan jeg var som fjortenåring. Jeg likte geografi, tenkte ikke så mye. De fleste syntes nok jeg var ganske rar.

[...]

Jeg hører pusten min blir tyngre, legger armen rundt de ennå ikke ferdig utviklede hoftene, trekker henne tett inntil meg. Hun stivner igjen. Skuldrene hennes hever seg og jeg slipper taket, skjønner at jeg har gått for langt. Jeg merker at hun ikke trives i all eksponeringen, det avslørende garderobelyset og øynene mine som ser. (8)

Vi kan lese at jenta stivner til ved mannens fremstøt og berøring, ikke bare én, men to ganger. Det er likevel ikke kysset og omfavnelsen som er det mest interessante i denne scenen, men alt det andre som skjer parallelt. En kan legge merke til hvordan mannen tar notis av cd-en jenta har med seg.⁹ Denne observasjonen følges opp av en replikk hvor mannen tenker tilbake på seg selv som fjortenåring. Underforstått i observasjonen og replikken er en anerkjennelse av hvor *moden* jenta er i forhold til det han selv var. Senere blir cd-platen et embleme for dette, mannen har åpenbart bedt om å få låne platen av jenta og slik sett anerkjent henne som en han kan utveksle tanker og kulturuttrykk med. Jenta er på sitt mest entusiastiske når hun skildrer denne utvekslingen:

Jeg sender deg melding for å spørre om du likte den nye Beck-platen, og etter jeg har sendt den, klarer jeg ikke lenger å konsentrere meg om leksene, bare venter på at du skal svare. [...] Mobilten min vibrerer på bordet og jeg tar den raskt opp, leser meldingen fra deg. Du svarer at du likte den veldig godt, spesielt 'Girl' og 'Go It Alone'. Det står at du savner meg. (11)

9 Her oppstår en av flere små realismebrudd i boken. «Guero» omtales senere som «den nye Beck-platen». Denne platen kom ut i 2005, starten for bokens handling er lagt til 2008. En annen anakronisme er at paret kjører med bybanen i Bergen dette året. Banen ble først åpnet for trafikk i 2010.

Det er nærliggende å stille spørsmål ved mannens fremferd her. Tar 33 år gamle musikere med internasjonal anerkjennelse imot platetips fra 13–14 år gamle jenter? En voksen leser har vanskelig for å tro på at denne utvekslingen kan være noe annet enn bevisst eller halvbevisst manipulasjon fra mannens side. I et senere kapittel kommer det frem at han har blitt gjort klar over at jenta er forelsket i ham, før de i det hele tatt har snakket sammen (58). Han aner altså hva slags type anerkjennelse jenta lengter etter, og spiller på denne innsikten for å oppnå en seksuell relasjon. I mannens fortelling står skildringene av jentas kropp og begjæret etter denne i markant kontrast til jentas bluferdige skildringer av de fysiske sidene ved forholdet. Samtidig er han bevisst på de moralske og juridiske normene han bryter med sin oppførsel. I garderobescenen konkluderer han med at jenta fryser til primært fordi hun frykter «eksponeringen, det avslørende garderobelyset» (8), ikke fordi han har opptrådt grenseoverskridende. Mannens ordvalg gjør det nærliggende å tenke at han projiserer sin egen frykt for at jenta eller noen andre skal avsløre ham, over på henne.

Bokens vondeste scene er skildringen av det første samleiet. På musikkvideoinnspillingens siste dag leter hun etter et påskudd for å opprettholde kontakten. Hun stjeler nøklene hans og begynner å blø fra foten fordi hun gjemmer dem i ballettskoen sin. Den bankende smerten og blodet i ballettskoen står i metaforisk forbindelse med jentas jomfrudom og innvarsler det som skal skje. Samme kveld låser hun seg inn i hans leilighet. I en scene som speiler et kjent populærkulturelt tablå, kler hun av seg og legger seg for å vente i sengen hans. Jenta har ingen seksuelle erfaringer fra før og reproducerer altså en kjent erotisk positur i håp om å tekkes mannen. En kan merke seg at store deler av fortellingen er holdt i presens, men denne scenen er gjengitt i preteritum – med større avstand:

- Hva gjør du her? spurte du meg, rolig.
- Ikke be meg om å gå. Det får du ikke.
- Du kan ikke være her, ikke på denne måten. Det skjønner du.
- Ikke be meg om å gå.
- Hvorfor er du her? spurte du meg igjen, mens du dyttet på plass brillene dine som var i ferd med å gli av nesen. Et smil tok form i ansiktet ditt, du syntes nok hele situasjonen var litt komisk, at jeg ville være der, hos deg, på nattetid. Du så nervøs ut.
- Kom hit, sa jeg. – Vær så snill.
Du nølte litt, dro den store og fine hånden gjennom håret, pustet ut. Du bare så på meg.
- Hvis du virkelig vil det.

Smilet ditt forsvant og plutselig ble alt så alvorlig, du kneppet opp skjorten og hev den fra deg. Du satte deg ved siden av meg, la en varm hånd mot ansiktet mitt og trakk meg mot deg. Det er kanskje dette jeg synes er så vanskelig, med nærheten, at det skal være så alvorlig. Jeg tror ikke det skal være så alvorlig. (17)

«Hvis du virkelig vil det.» – Hvorvidt mannen er forelsket, forvirret eller kynisk, spiller liten rolle. Her svikter dømmekraften hans, og han gir etter for et begjær som leseren ikke kan forsvare moralsk. Romanteksten lar det også skinne gjennom at dette er noe han har ønsket skulle skje, eller at det i hvert fall ikke er ham imot å finne jenta i sengen sin. Jentas gjengivelse av mannens respons virker veldig troskyldig: «Et smil tok form i ansiktet ditt, du syntes nok hele situasjonen var litt komisk, at jeg ville være der, hos deg, på nattetid» (17). Men er dette et lattermildt eller triumferende smil? Veien fra smil til handling er i alle tilfeller kort fra mannens side. Det som følger, er det vanskelig å lese som noe annet enn en voldtekt, også uavhengig av jentas alder:¹⁰

Kysset ditt var varmt og annerledes enn tidligere, det følte rart og jeg begynte å kjenne smerten i foten komme tilbake, det banket i hele meg av smerte, slik ble det resten av den natten, en serie av endeløse bank. Etterpå var alt stille. Jeg sov ikke bare kjente noe varmt komme fra underlivet mitt, lukket øynene og lot som jeg ikke fantes. Jeg gråt helt stille og lot som vi ikke fantes. (17)

Måten hun initieres på i seksuelllivet, gjennom «endeløse bank» og påfølgende gråt, er nokså ubehagelig lesning, og hele scenen fremstår som et minne som må holdes på avstand. Romanens hint om et selvbiografisk forelegg bidrar dessuten til å gjøre scenen ekstra uhyggelig. Etter hvert får det fysiske aspektet ved relasjonen et mer vanemessig preg, og jenta retter også et visst begjær mot mannen. Dette står imidlertid ikke i proporsjon til den dragningen mannen har mot henne. Skildringene av den pubertale kroppen hennes er foruroligende, særlig i romanens første del: «Jeg vet hvem hun er, men jeg vet også at hun ikke alltid vil være sånn. De små hendene, det uregjelige håret» (12), og noe senere: «[H]un snakker dypere, og det er akkurat som jeg kan se henne vokse, foran meg, nå» (14). På dette punktet er det tydelig at forholdet, som jenta jo bemerker, er en utveksling hvor de to er ute etter nokså forskjellig utbytte.

10 Romanen er ikke helt klar her, men dersom jenta fortsatt er under 14 år på dette tidspunktet, vil scenen juridisk sett betraktes som en voldtekt, uavhengig av spørsmål om samtykke. Jf. straffeloven §§ 300–301.

Videre i fortellingen er mannen også åpen om en del av grepene han tar for å manipulere jenta. Hennes ungdommelige uttrykk for forelskelse må eksempelvis holdes i tøylene slik at de ikke risikerer å bli avslørt: «[H]un skrev navnet mitt med fyllepenn i håndflatene, i alle fall forbokstaven min, for at hun ikke skulle bli avslørt. Jeg var streng på det, spilte litt på jenters romantiske forhold til hemmeligheter, hun tok det til seg» (42). Jentas credo: «Jeg vil ikke være naiv» (22), holder med andre ord ikke stikk. Senere beklager han seg også over at han ikke lenger kan servere lettvinde løgner når hun stiller krav til ham som «kjæreste»: «For noen år siden kunne jeg sagt noe tåpelig som at Roma lå bedre til rette for kunstnerisk utfoldelse, og hun hadde nikket i respekt» (67). Mannen er tydelig bevisst på at han spiller på tomme kulturelle troper og sin rolle som kunstner for å få jenta til å gjøre som han vil. Hun godtar også at han er sammen med andre kvinner, mens han «ønsker å ha kontroll på hvor jeg er [...], hvem jeg besøker, hvem jeg snakker med» (54) når han er utenlands.

Flere trekk ved oppførselen hans ligger tett opp til det man (også på norsk) kaller «grooming», altså at en voksen innynder seg hos og manipulerer et barn for å oppnå seksuell kontakt. Når mannen snakker om: «[H]va Norge kan lære av for eksempel Japan, og gestikulerer» (20), er det nærliggende å tenke at romanen her viser til at Japan har en seksuell lavalder på 13 år. Det er med andre ord svært mye ved mannens oppførsel som vekker ubehag og indikerer pedofile tendenser. Mannen påberoper seg samvittighetskvaler flere steder i romanen, men hver gang er det snakk om svært grunne betraktninger: «jeg vet ikke om det er min skyld, om det var jeg som tok all barnligheten fra henne, det kan jo tenkes» (105), men «det nekter jeg å tenke på, hva jeg har gjort, hva jeg *egentlig* har gjort [...] *det var hennes idé*, jeg bare slengte meg på» (120, forfatters kursivering). Det er vanskelig å lese noe annet enn fornektelse ut av mannens utsagn. Tanken på hva han *egentlig* har gjort, nekter han å ta i. I stedet glatter han over sin egen skyldfølelse og plasserer ansvaret hos jenta.

Etter hvert er det også indikasjoner på at jenta har traumer knyttet til forholdet, og at hun bærer på bitterhet og avsmak overfor mannen. Disse antydningene kommer ikke til overflaten før helt mot slutten av romanen, og erkjennelsesprosessen må ses på som et siste ledd i løsrivelsen fra forholdet. Innsikten viser seg første gang i drømme: «[J]eg drømmer om menn som kidnapper jenter som er på vei til skolen, om endeløse lister over voldtektssaker lest opp av politiet. Om ballerinajenter som brenner føttene på rekke etter hverandre i en bølge av piruetter» (104). I drømmen ser jenta på seg selv som en av mange, noe som taler mot hennes tidligere syn på forholdet som en unik kjærlighetshistorie som overskrider lover og konvensjoner. For første gang åpner hennes narrativ for at hun kan ha blitt utnyttet på en måte som faller inn i et mønster, med unge jenter «på rekke etter

hverandre». Kort tid senere kan vi lese om hvordan ubehaget har bygget seg opp i henne, og at hun nå opplever mannen og minnene om ham som noe skittent, noe hun vil kvitte seg med.

Det hender du ødelegger minnene jeg har, skitner dem til, det hender jeg må kaste klær som minner meg om deg, kastet en kjole her om dagen, en med blomster på. Ubegaghet jeg kjente da jeg tok den på ble så stort at jeg ikke kunne ta vare på den. Kan ikke leve i denne minnefabrikken, stiller deg til ansvar for det meste. (111)

Jentas vei mot erkjennelse og oppbrudd trer frem som en grunnlinje i fortellingen. På denne fronten seirer hun, og selv om det på siste side kommer frem at hun har fortalt sin mor om mannen, har hun klart å komme seg ut av relasjonen på egen hånd. I hennes selvframstilling ligger vekten på dannelsesprosessen hun har vært gjennom. Det er derfor forståelig at jenta i sitt triumføyeblikk ved romanens slutt fortsetter å opponere mot offerrollen og tilsynelatende velger å skrinlegge et oppgjør med det som har skjedd.¹¹

VOKSENLENGSEL OG (POPULÆR)KULTURELL DANNING

Samtidig som overgrepsfortellingen og løsrivelsen utgjør en vesentlig del av romanens drama, handler boken også om det å være ung på andre måter. Et vesentlig trekk ved jenta som romanfigur er hennes bråmodenhet – for ikke å si *voksenlengsel*. Altså en slående motsetning til mannens *voksenfobi*. Å lengte mot å være eldre, klokere og kulere må vi kunne karakterisere som en klassisk ungdomserfaring. Jenta er opptatt av å fremstå som belest, slagferdig og selvstendig. Hun føler seg ikke som sine jevnaldrende, hun både står utenfor deres fellesskap og føler seg overlegen dem. Tidlig i romanen er hun særlig opptatt av å markere avstand til jevnaldrende gutter, som hun omtaler som «virkelige» barn: «Jeg kan ikke huske at jeg var sånn» (26). For henne er det viktig å markere avstand til det barnlige og barnslige. Populærkulturelle referanser og klassiske «terskelreferanser» er viktige redskaper for henne i denne selvframstillingen.¹² Fremvisningen av kulturell kom-

11 I den engelskspråklige verdenen er det vanlig å snakke om «victim», «survivor» og «thriver» som stadier i bearbeidelsen av et traume. Vi kan kanskje plassere jenta et sted mellom de to siste kategoriene ved romanens slutt. På norsk kunne vi kanskje snakke om «offer», «overlever» og «overstråler».

12 En «terskelreferanse» kan vi definere som en kulturell referanse som fremstår «demonstrativt voksen» sett fra et ungdomsperspektiv. I ungdomskulturen fungerer disse referansene som markører på at man har forlatt den voksenskapte barne- og ungdomskulturen og trådt over

petanse blir gjort svært tydelig i flere scener som er ganske underholdende lesning. Et godt eksempel er denne scenen hvor mannen observerer jenta i parken:

På en benk ved Lille Lundgårdsvannet får jeg øye på henne, jeg stopper opp og studerer henne på avstand, hun holder i en bok – *Idioten* av Dostojevskij, jeg tenker først at hun forsøker å imponere meg, men smilet hennes er skjevt og hun ser ut til å ha glemt at det finnes andre her, gitt seg til boken som hun antagelig synes er morsom på en eller annen måte, og jeg har alltid tenkt at det er en spesiell type mennesker som leser Dostojevskij, ikke som henne, men jeg lurar på hvorfor for eksempel narkomane leser/tenker/snakker om Dostojevskij, både kvinner og menn, hva har han noen gang gitt dem? (12)

Her er det mannens tur til å foreta en troskyldig tolkning av et smil. Jentas smil i parken tangerer mannens smil i sexscenen – og mannens naive tolkning av jentas motiver speiler jentas ditto. Selvfølgelig er det med intensjon om å imponere de som vil imponeres, og avskrekke sine jevnaldrende at en 13-åring setter seg ned med Dostojevskij på offentlig sted, i bergensk desember attpåtil. Det kan selvfølgelig tenkes at jenta får mye ut av sin lesing, men mannen kaster vrak på sine mistanker om posering så snart han ser det skjeve smilet og legger i vei med sin egen pubertale tankerekke. Der får jenta en opphøyet plass, hevet over alle andre (pretensjose) Dostojevskij-lesere.

Jentas tankerekker går gjerne i samme høytflyvende baner. Hele det femte kapitlet er viet en indre monolog hvor hun sammenligner mannen med Bob Dylan i en scene fra D.A. Pennebakers dokumentar *Don't Look Back* (1967). I den verdensvante indre monologen er jenta på fornavn med Dylans kvinner og på innsiden av Dylans hode. Hun forstår hva han føler, hva han tenker, kan forklare alle grunnene til at han får omverdenens forventninger i halsen:

Det var et bilde du gikk rundt og bar på, et stillbilde fra en film jeg husker å ha sett, men ikke husker navnet på, som jeg tenker sier noe om deg: Bob Dylan sitter i sengen på et hotellrom i New York og leser om seg selv i avisene. Han slenger ut en ironisk bemerkning om hvor glad han er for at han ikke er Bob Dylan, noe som tilsynelatende mottas med latter fra de andre i rommet. Han er så

terskelen til voksenkulturen. Hvilke referanser som fyller denne funksjonen, vil endre seg over tid i tråd med den gitte ungdoms- eller underkulturens idealer, men fra litteraturen kan vi trekke frem noen forfatterskap som har forsvart en slik status over en viss tid: Franz Kafka, Fjodor Dostojevskij, James Joyce, Virginia Woolf og Sylvia Plath. Toril Mois angrep på Jens Bjørneboe og Agnar Mykle kan ses på som den endelige detroniseringen av to forfattere som i norsk sammenheng lenge hadde en slik status (jf. Moi 2020).

tynn, lille mannen, antrukket i en svart pologenser, røyker Marlboro-sigaretter, den sunneste røyken av dem alle, ifølge selskapet selv, men det er nok ikke derfor han røyker nettopp dette merket, håret er krøllete og uflidd, neglene har ikke vært klippet på flere uker, året er 1966, *Blonde on Blonde* er nettopp kommet ut, han tenker ikke lenger på Joan, det er Sara som gjelder nå, hele verden handler om henne og alt han vil er å dra hjem, hjem til henne, stryke hendene sine over det lange håret, være kone og mann, lage barn, men han klarer det ikke, kan ikke, han må være her en stund til, det er intervjuer som må gjøres, konserter som skal spilles, mennesker som skal tilfredsstilles. Hele tiden er det mennesker som skal tilfredsstilles. Hele tiden er det mennesker rundt ham, mennesker han ikke kjenner, de går inn og ut av hotellrommet, han aner ikke hvem de er, bare at det er meningen at de skal være her, kanskje er de her for ham, kanskje for seg selv, de stirrer på ham, alle sammen, kanskje tror de at de kan se det på ham, at ham er det noe spesielt med. Bob vet at det ikke er sånn, han heter ikke engang Bob, han er en helt vanlig idiot, et helt idiotisk liv – to lange negler og et hull i bakken, ting forandrer seg aldri noe særlig. (14)

Det ironiske ved denne passasjen er at jenta, til tross for sin suverene analyse, tar feil. På stillbildet hun refererer til, er året 1965, ikke 1966. *Blonde on blonde* har ikke kommet ut ennå. Bob Dylan er ikke i New York, han er på turne i England. Giftermålet med Sara Lownds har ennå ikke funnet sted. Scenen hun tar utgangspunkt i, er lett gjenkjennelig, men hun analyserer den på feil premisser. Passasjen er slik sett et virtuost bilde på det å være ung og skråsikker – og på jentas situasjon. Hennes analyse av mannen er fremført med like stor selvtillit, men er i likhet med Dylan-analogien sårbare for feilslutninger fordi hun er blind for at utgangspunktet kan være misforstått.

At jenta og mannen kan utveksle tanker om kultur er en av bærebjelkene i relasjonen mellom dem. Hennes opplevelse av utenforskap blant sine jevnaldrende gjør at hun er på leting etter andre arenaer hvor hun kan oppleve samhørighet – og forholdet til mannen blir hennes løsning. Det at han tar hennes kulturelle formingsprosess alvorlig og deler sin kulturelle kapital med henne, er avgjørende for at hun opplever resiprositet og likeverd i forholdet. Sammen «namedropper» de en mengde navn fra det vi må kunne kalle en indie- eller kultkanon – en kompilasjon av anerkjente forfattere, artister, skuespillere, regissører og verk: Beck, Dostojevskij, Bob Dylan, David Lynch, Isabella Rosselini, Jens Lekman, Joan Didion, Seinfeld, Phoenix, Edvard Munch, Marcel Proust, Roald Dahl, Andy Warhol, Valerie Solanas, Meryl Streep, Karen Blixen, Amy Winehouse, Big Star, Cornelis Vreeswijk, Emmanuel Bove, *Eternal Sunshine of a Spotless Mind*.

Mange voksenlesere vil kjenne seg igjen i at ungdomstiden og sementeringen av en egen identitet sammenfaller med det å sette sammen en slik personlig kanon. Opplevelsen av kulturuttrykk er gjerne også svært intens i denne livsfasen. Jenta har et intimt forhold til sine kulturelle favoritter, som hun ofte omtaler med fornavn, nærmest som bekjente. Lengselen etter å være en aktør, lik dem hun finner i verkene hun idealiserer, er en fantasi som hun kan leve ut gjennom forholdet til mannen. Hennes estetisering av sin egen ensomhet og tosomheten hun deler med mannen, etterligner forbilder i den kultursfæren hun ønsker innpass i. Ønsket om å være en estet understrekes av at hun leker med tanken på å studere nettopp *estetikk* på universitetet (78).

Etter hvert går behovet for å imponere ned, og referansetetheten i jentas tale avtar noe. Dette skjer blant annet i tråd med at hun innhentes av sine jevnaldrende og orienterer seg mer mot deres sfære. Innlevelsen i populærkulturelle uttrykk dempes til fordel for egne erfaringer. Hun deltar på fester som en av «jentene», først fremmedgjort (54), men siden hjertelig (75), og kysser én og smiler sågar til en annen jevnaldrende gutt mot slutten av romanen (103 og 107). Etter hvert som hun har blitt eldre, har jenta også tilsynelatende fått aksept i musikermiljøet som mannens kjæreste og behandles der som en likeverdige, også når mannen er utenlands. Forholdet til mannen betinges av at jenta er avskåret fra andre og kan fortsette sin ambivalente dyrking av ham: «Det er ikke det at jeg skal romantisere deg, men du er jo annerledes» (64). At hun inkluderes i disse miljøene gjør at avhengigheten av mannen avtar, før den til slutt viskes helt vekk, og bobla sprekker: «rammene mine forsvinner, jeg er i ferd med å komme meg ut av det du har bygget opp rundt meg» (119).

«VIRKELIGHETSLITTERATUR», FAN FICTION OG KULTURKRITIKK

Som dannelsesroman følger boken en nokså klassisk struktur; vi følger et ungt menneske på veien mot løsrivelse og personlig vekst. Men det er som nevnt formmessige trekk ved denne teksten som indikerer at en lesning som holder seg innenfor fiksjonsfortellingens ramme, ikke er tilstrekkelig for å få sagt noe om hva romanen faktisk prøver på. Selv om ingen av anmeldelsene nevner det eksplisitt, var mye av grunnen til at romanen vakte så mye oppsikt ved utgivelsen, at mannen i ytre trekk og biografiske opplysninger sammenfalt med en virkelig person – artisten Erlend Øye, mest kjent fra bandet Kings of Convenience.¹³ Mannens halvlange

13 Heretter KoC.

krollete hår (113), briller (17) og tynne kroppsfasjon (96) stemmer overens med Øyes karakteristiske fremtoning. Gateadressen til mannen samsvarer også med Øyes bopel i Bergen på denne tiden. Øye har også i likhet med mannen bodd i England i 1998 (83) og tilbrakt mye tid i Roma. Ikke minst er musikkvideoen som fører paret sammen, hvor ballettjenter opptrer som statister, svært lett gjenkjennelig som den virkelige musikkvideoen til KoCs største hit «I'd rather dance with you» (Øye og Bøe 2004a). Når jenta refererer til «Fjærland i Sogndal» og deretter opplyser «det er vel der etternavnet mitt kommer fra» (26), viser en rask konsultasjon av bygdebøkene for området at denne påstanden også stemmer for forfatterens etternavn (jf. Engesæter 1979, 75 og Timberlid og Selseng 2007, 13). Denne opplysningen har ingen åpenbar funksjon eller betydning i romanens plot, men kan forklares dersom den er der for å gi leseren inntrykk av at forfatteren skriver om seg selv.

Det er imidlertid lite som tyder på at vi her har å gjøre med «virkelighetslitteratur».¹⁴ På detaljplan avslører romanen seg selv som fiksjon flere steder, og det er ingenting som tyder på at virkelighetens Eline Lund Fjæren, som var ti år på det tidspunktet, var med på innspillingen av denne musikkvideoen (jf. *Askøyværingen* 11.1.2005). Som 16-åring bodde hun beviselig på Østlandet (jf. *Indre Akershus Blad* 8.3.2010). Alt tyder i sum på at romanen er en fiksjonsfortelling, og at forfatteren, som Bernhard Ellefsen måtte konkludere med, «faktisk er seg selv og 19 år gammel og fra Aurskog-Høland» (*Morgenbladet* 2.8.2013).

Når det langt på vei kan tilbakevises at romanen beskriver virkelige hendelser, er det grunn til å spørre seg hvorfor den i det hele tatt åpner dette spekulasjonsrommet. Er det for å utnytte og peke nese til avisannemelderiets sensasjonshunger og virkelighetslitteraturdebatten – eller fins det andre tenkelige motiver for å implisere en virkelig person som overgriper i en slik fortelling? Leser man romanen nøye, dukker det faktisk opp særtrekk som kan være med på å forklare dette innenfor tekstens rammer. Bernhard Ellefsens fornemmelse av et «konseptuelt grep» i romanen kan vise seg å holde stikk likevel. Den etiske vurderingen til grunn for dette grepet må imidlertid stå på forfatterens regning.

Romanens 16. kapittel er en nøkkel i så måte. Dette er det eneste kapittelet i romanen som avviker fra strukturen der jenta og mannen opptrer som alternerende førstepersonsfortellere. Her er det i stedet en allvitende forteller som

14 Jf. Frode Helmich Pedersens definisjon av termen: «Virkelighetslitteratur betegner skjønnlitterære verker som legger seg tett opp til virkeligheten på en slik måte at gjenkjennelige virkelige personer opptrer i verket, i situasjoner som faktisk har funnet sted. Disse situasjonene tenderer mot å være private snarere enn offentlige» (Helmich Pedersen 2017).

skildrer mannen i tredjeperson. Romanen uthuler med andre ord realismen i mannens førstepersonsperspektiv ved å innføre et fortellernivå over hans interne synsvinkel. Hvis vi åpner opp for at mannens perspektiv kan leses som en gjennomskuelig konstruksjon, er det enkelte elementer i jentas fortelling som endrer valør. For eksempel viser hun seg i romanens 50. kapittel å være en skrivende. Hun leker seg med pronomen, internaliserer mannen og skriver om ham: «jeg skriver om deg eller ham eller kanskje til og med du [...] jeg skriver at du er her og lytter til det, *jeg finnes i huden din og du får ikke vite om det*» (86, min kursivering). Dette er et helt sentralt fortolkningspunkt. Muligheten åpner seg for at hele historien egentlig stammer fra jentas synsvinkel; at hun er skriveren av romanens begge «jeg», og at romanteksten avslører dette gjennom disse to kapitlene.

Jentas intime forhold til populærkulturelle referanser er, som vi har sett, et gjennomgående motiv. En scene hvor hun reflekterer over skjebnen til Valerie Solanas og Andy Warhol, kan tolkes som nok et hint om hvordan mannen skal leses. Hennes fabuleringer over disse to kommer nemlig samtidig som hun leser en bok (34). Det er svært nærliggende å tenke at boken jenta har i hånda, er Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* (2006), som forteller en fiksjonalisert versjon av den virkelige Valerie Solanas' liv. Romanen henter her til at jenta følger Stridsbergs litterære fremgangsmåte og internaliserer, klipper, limer *fra* og dikter *med* perspektivet til en virkelig skikkelse fra populærkulturen.¹⁵

Og går vi til Erlend Øyes poptekster, ser vi at denne fremgangsmåten stemmer overens med det romanen viser oss. Linjer og scener fra hans sangtekster gjennomsyrrer hele romanen. Det er iøynefallende sammenfall mellom setninger som Øyes: «Little kids playing in the park downtown. / Someone's dad is watching / from the side of the playground» (Øye og Bøe 2001a), og romanens: «[I] Byparken ser vi små barn i små parkdresser som leker, fedre står på sidelinjen, noen av dem ser ned i telefonene sine, andre følger nervøst med på ungene» (18). Et annet sted finner vi overlapp mellom følgende sanglinje: «I sat down and said / 'I don't want to suffer.' / But she told me / she had nothing to offer» (Øye og Bøe 2001c), som står til dette tekststedet, hvor det tydeligste sammenfallet attpåtil er kursivert: «Hun lener seg mot meg. *Jeg har ingenting å tilby deg*, hvisker hun. Jeg orker ikke, kan ikke» (43). Dette er bare to av en rekke tydelige eksempler på denne collage-teknikken, og det taler sterkt for at mannen i fortellingen er basert på det «jeget» som fins i Erlend Øyes tekster og

15 *Ung jente, voksen mann* deler også flere tematiske og fortellertekniske karakteristika med Sara Stridsbergs Lolita-pastisj *Darling river* (2010).

KoCs bandmytologi (snarere enn på den virkelige personen).¹⁶ Opplysningen om at mannen i fortellingen «var ganske rar» og likte geografi som barn (8), stemmer eksempelvis overens med en skrøne KoC har skapt og gjenfortalt i flere intervjuer, nemlig at bandets medlemmer møttes i tiårsalderen i en geografikonkurrans (Nilsson 2014, 16).

Øyes poptekster følger sjangerens konvensjoner og er gjerne bygget opp slik at et «jeg» henvender seg til et «you» eller en «girl». Romanens jeg dikter seg altså inn i kjærlighetssangenes tosomhet som en form for *fan fiction*. Sangen «Power Of Not Knowing» fra KoCs debutplate *Quiet is the New Loud* (2001) må leses som en av de viktigste intertekstene til *Ung jente, voksen mann*:

“Power Of Not Knowing”

I see you changing girl
From Day to Day
Impressed by and trying to imitate
Those who are older
Those who are colder
Suddenly embarrassed by your age

[...]
Maybe it was me
that made you old
stole whatever it was that
made you glow
a little touch of something
a lot of work for nothing
and now our heart, once open,
will be closed
(Øye og Bøe 2001b)

Her ser vi hvordan popteksten overlapper, ikke bare med konkrete ting mannen sier i romanen, men hele hans perspektiv på jenta.¹⁷ Der musikkvideoen til «I'd rather dance with you» (Øye og Bøe 2004a) gir en kulisse og et startpunkt for

16 Følgende sangvers er også verdt å trekke frem: «Just a little bit of danger, / when intriguingly, our little secret, / trusts that you trust me. / 'Cause no one will ever know, / that this was happening» (Øye og Bøe 2004b). Sanglinjen korresponderer med det allerede nevnte tekststedet hvor mannen innrømmer at han «spilte litt på jenters romantiske forhold til hemmeligheter» (42).

17 Sangen korresponderer med følgende tekststeder i romanen: «Jeg vet hvem hun er, men jeg vet også at hun ikke alltid vil være sånn» (12), «det er akkurat som jeg kan se henne vokse, foran

romanen, gir denne sangen utgangspunkt for intrigen. Sangtekstens jeg elsker en ung, litt kald jente som ønsker å virke eldre enn det hun er. Hun vokser, hun eldes og forandrer seg. Forholdet fungerer ikke, det må ta slutt. Det er åpent hvorvidt den omveltningssfasen jenta gjennomgår, er fysisk (pubertet) eller mental endring. Tematiseringen av aldersforskjell og estetiseringen av en ung, usikker jente gjør uansett at den fortolkningen vi finner i romanen, ikke er i strid med en litterær lesning av denne sangteksten. Vi ser at brikker fra Øye og KoCs tekstunivers tolkes og pusles sammen på en måte som lar jenta plassere sitt fiksjonaliserte selv i dets midte.

Fan fiction-sjangeren er kanskje tettest forbundet med internettkultur hvor fans dikter videre på større fiksjonsunivers som bok-, tv- eller filmserier. Denne typen tekster publiseres typisk på egne internettfora enten viet til det gitte fiksjonsuniverset eller til fan fiction generelt.¹⁸ Selviscenesettelse er ikke alltid en del av fan fiction, men det fins undersjangre av fenomenet som ligner mye på det vi ser skje i *Ung jente, voksen mann*. Særlig er det relevant å trekke frem en stereotypi kjent fra både fan fiction-forskning og feministisk kritikk, kalt *Mary Sue*.¹⁹

In Mary Sue fanfiction, the author will insert themselves – or, sometimes an idealized version of themselves – into the story, usually as the protagonist. [...] Mary Sue fanfiction can be [...] subtle and difficult to identify, with the author writing in first-person from the perspective of the protagonist. Often written by younger authors, Mary Sue fanfiction provides an opportunity for teenage girls to actively and consciously write themselves into popular culture narratives as the heroines of their own stories. [...] Much of Mary Sue fanfiction focuses on sexual desire and subjectivity, often reframing the female protagonist as the subject, rather than the object of sexual desire and the sexual gaze. (Fazekas og Vena 2020, 240)

meg, nå» (14) og «jeg vet ikke om det er min skyld, om det var jeg som tok all barnligheten fra hennes» (105).

18 Tv-serien *Skam* er et norsk eksempel som har sin egen underkategori på nettstedet fanfiction.net (2022). Det er heller ikke helt uvanlig at også artister med lojale fanskarer er gjenstand for fan fiction-fortellinger. Et raskt googlesøk viser at en artist som Aurora Aksnes har fått flere fortellinger skrevet om seg selv og sangene sine på fan fiction-siden wattpad.com (2022).

19 Begrepet *Mary Sue* har sin opprinnelse fra Star Trek-fanzinen *Menagerie*, som i 1973 publiserte fortellingen «A Trekkies Tale». Dette var en parodi på en type bidrag fanzineredaktørene fant lattervekkende og hadde sett seg lei på. Parodien rammet fan fiction-fortellinger hvor unge kvinnelige bidragsytere skrev inn lett forkledd og sterkt idealiserte versjoner av seg. Protagonisten i «A Trekkies Tale» er løytnant Mary Sue: «the youngest Lieutenant in the fleet – only fifteen and a half years old». Termen har siden blitt plukket opp og debattert også av feministiske kritikere (Mansky 2019).

Fortellingen om den usannsynlig beleste og replikksterke 13-åringen som vinner hjertet til den anerkjente musikeren og innleder et jevnbyrdig forhold, må man kunne lese i tråd med den Mary Sue-stereotypien som beskrives over. Her er det imidlertid nødvendig å koble på igjen lesningen av de andre fasettene av romanen. Jenta i denne boken er åpenbart ingen rendyrket, endimensjonal Mary Sue. Mary Sue-trekkene er påtagelige ved fortellingens begynnelse, men jenta gjennomgår en avgjørende utvikling – og som vi har sett, konkluderer dannelsesprosessen med at hun forlater mannen etter å ha innsett hvordan han har utnyttet henne. Hennes innledende svermeri for kulturuttrykk som kan sies å opphøye den mannlige kunstneren og tildele jenter rollen som «ung jente», svekker seg også merkbart. Hvis romanens metavending skal leses slik, at jenta skriver ut en legemliggjort versjon av forholdet hun har hatt til Erlend Øyes popunivers, ender romanen som en svært brutal og bitter kritikk av dette. En slik lese måte gjør romanen til et *ikonoklastisk fan fiction-prosjekt*. Jenta ser seg nødt til å knuse bildet av sitt tidligere idol og stille ut fallgruvene og de misogyne strukturene som hun har fått øye på bak estetiseringen av unge jenter og den typen forhold som romanen skildrer. Oppgjøret med mannen som uteblir på handlingsplan, finner i stedet sted på romanens metanivå. Vi kan merke oss at romanens referanse til Valerie Solanas får en ny tyngde i lys av en slik tolkning.²⁰

Som spaltist beskriver Lund Fjæren på et senere tidspunkt hvordan hun som 19-åring fikk en fysisk reaksjon på lesningen av det franske filosofkollektivet Tiqquns manifest «Preliminary Materials For a Theory of the Young-Girl» (2012).²¹ Denne teksten er en kritisk (marxistisk) analyse av nettopp hvordan ideen om den *unge jenta* fungerer som en undertrykkende mekanisme i populærkulturens maskineri. Manifestet agiterer også for destruksjonen av «the Young-Girl»

20 Solanas drapsforsøk på Andy Warhol har av enkelte radikale feminister blitt betraktet som en rasende hevnaakt mot den bestående patriarkalske orden. Solanas presenterer også en kritikk av kunsten og den mannlige kunstnerens innvirkning på kvinner i sitt beryktede «SCUM manifesto» (1968): «'Great Art' proves that men are superior to women, that men are women, being labeled 'Great Art,' almost all of which, as the anti-feminists are fond of reminding us, was created by men. [...] Absorbing 'culture' is a desperate, frantic attempt to groove in an ungroovy world, to escape the horror of a sterile, mindless, existence. [...] The veneration of 'Art' and 'Culture' – besides leading many women into boring, passive activity that distracts from more important and rewarding activities, from cultivating active abilities – leads to the constant intrusion on our sensibilities of pompous dissertations on the deep beauty of this and that turn. This allows the "artist" to be set up as one possessing superior feelings, perceptions, insights and judgements, thereby undermining the faith of insecure women in the value and validity of their own feelings, perceptions, insights and judgements.»

21 «Da jeg var nitten, leste jeg en bok som senere skulle få meg til å spy. Ikke til å spy ut ord, entusiasme – men faktisk spy» (Lund Fjæren 2018).

og ber de unge jentene ta oppgjøret med systemet i egne hender. Hvorvidt lesningen av denne radikale teksten har funnet veien inn i romanen, fremstår uklart, men romanen kan sies å tangere dette kulturkritiske skriftstykket på flere punkter. Fortellingen om jentas feministiske oppvåkning dekonstruerer jo et populærkulturelt kunstnerskap og ser dette i lys av mangelfulle etiske refleksjoner omkring unge jenters status i en populærkulturell estetikk, som romanjeget selv ble forført av. *Ung jente, voksen mann* viser innenfra hvordan disse mekanismene kan virke på unge jenter. Begrunnelsen for at romanen skriver inn en virkelig person og gjør ham til overgriper og offerlam på samme tid, virker å være tett knyttet til kritiske feministiske lesninger av tekstene hans. Men når Lund Fjæren synes å holde Øye moralsk ansvarlig for en mulig lese måte, blir hun selv sårbar for kritikk. Er en *lese måte* god nok grunn til å kaste et mistankens lys over en virkelig person? Lund Fjæren har åpenbart rett i at det kan være «mye makt i å være ung jente». Spørsmålet er om hun har forvaltet denne makten klokt.

LITTERATUR

- Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag.
- Ellefsen, Bernhard. 2013. «Imot naturen.» *Morgenbladet* 2.8.2013.
- Engesæter, Aage. 1979. *Sogndalsfjora: Nokre drag frå Fjora si søge*. Sogndal kommune: Sogn og Fjordane distriktshøgskule.
- fanfiction.net. 2022. «Skam.» Lest 16.8.2022. <https://www.fanfiction.net/tv/Skam/>.
- Fazekas, Angie og Dan Vena. 2020. «'What Were We – Idiots?'. Re-evaluating Female Spectatorship and the New Horror Heroine with Catherine Hardwicke's *Twilight*.» I *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, redigert av Katarzyna Paszkiewicz og Stacy Rusnak. Cham, Sveits: Palgrave Macmillan.
- Fjæren, Eline Lund. 2013. *Ung jente, voksen mann*. Oslo: Oktober.
- Fjæren, Eline Lund. 2018. «Forbrukerkroppen: Unge kvinners ambivalens til egen seksualitet.» *Morgenbladet* 21.2.2018.
- Lotterud, Karianne. 2010. «Spektakulært og mangfoldig.» *Indre Akershus Blad* 8.3.2010.
- Mansky, Jackie. 2019. «The Women who Coined the term Mary Sue.» *Smithsonian Magazine*. Lest 16.8.2022. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/these-women-coined-term-mary-sue-180972182/>.
- Moi, Toril. 2020. «Et stykke Norge: Mykle og Bjørneboe – kultur og liv på 50-tallet.» Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- Mosaker, Maren Slette. 2013. «Lolita-effekten, intervju med Eline Lund Fjæren.» *Fett. Feministisk kulturskrift* 4. Oslo.
- Nilsson, Ørjan. 2014. *Kings of Convenience: Quiet Is the New Loud*. Oslo: Falck Forlag.
- Norli, Camilla. 2020. «Sparket av forlaget – nominert til prestisjepris.» *VG* 11.11.2020.
- Pedersen, Frode Helmich. 2017. «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den.» I *Norsk Litterær Årbok*, redigert av Nora Simonhjell og Benedikt Jager. Oslo: Samlaget.

- Schäffer, Anne. 2013. «Lolita på sykkel i Bergen.» *Bergens tidende* 28.8.2013.
- Schwartz, Camilla. 2021. *Take me to Neverland: Voksenfobi og ungdomsdyrkelse i skandinavisk samtids litteratur*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Solanas, Valerie. 2015 [1968]. *SCUM manifesto: With an introduction by Avital Ronnell*. London og New York: Verso.
- Stridsberg, Sara. 2006. *Drömfakulteten: Tillägg till sexualteorin*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Stridsberg, Sara. 2010. *Darling river: Doloresvariationer*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Timberlid, Jan Anders og Berit Selseng. 2007. *Sogndal bygdebok, band 2: Gardar og folk, Stedje sokn*. Sogndal: Sogndal sogelag.
- Tiqqun. 2012. *Preliminary Materials For a Theory of the Young-Girl*. South Pasadena: Semiotext(e).
- Vik, Siss. 2021. «Jeg har prøvd å skrive denne romanen siden jeg begynte som forfatter.» Intervju med Linn Ullmann. NRK. Lest 16.8.2022. https://www.nrk.no/kultur/linn-ullmann-om-sin-roman-_jente_-1983_-1.15735832.
- wattpad.com. 2022. Aurora Aksnes. Lest 16.8.2022. <https://www.wattpad.com/stories/auroraaksnes>.
- Wilberg, Linn Dyveke. 2005. «Danser i anerkjent video.» *Askøyværingen* 11.1.2005.
- Økland, Siri. 2013. «Lolita-roman fra 19-åring.» *Bergens tidende* 28.8.2013.
- Øye, Erlend. 2006. «Figures.» *The Whitest Boy Alive: Dreams*. Service Records.
- Øye, Erlend og Eirik Glambek Bøe. 2001a. «Little Kids.» *Quiet is the New Loud*. Astralwerks.
- Øye, Erlend og Eirik Glambek Bøe. 2001b. «Power of Not Knowing.» *Quiet is the New Loud*. Astralwerks.
- Øye, Erlend og Eirik Glambek Bøe. 2001c. «The Girl from Back Then.» *Quiet is the New Loud*. Astralwerks.
- Øye, Erlend og Eirik Glambek Bøe. 2004a. «I'd Rather Dance with You.» *Riot on an Empty Street*. Astralwerks.
- Øye, Erlend og Eirik Glambek Bøe. 2004b. «Know How.» *Riot on an Empty Street*. Astralwerks.