



Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

En følelse av sted

Sykdomsfremstilling i samtidslitteratur for barn og unge. En sammenlignende lesning av Levi Henriksens *Så lenge himmelen er over jorda* (2016) og Anders Totlands *Engel i snøen* (2016) med vekt på stedet.

Merethe Elvenes

Masteroppgave i nordisk litteratur NOR-3910 november 2019

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Bakgrunn for problemstilling.....	1
1.2	Teori og metode	5
1.3	Ungdomslitteratur.....	7
1.4	Teen sick-lit.....	10
1.5	Valg av romaner	15
2	Teori	16
3	<i>Så lenge himmelen er over jorda</i>	28
3.1	Forfatter og resepsjon.....	28
3.2	Narratologisk analyse	31
3.3	Hvem er Ruben?.....	33
3.4	Lokalisering.....	34
3.5	Fysisk sted	35
3.6	Rubens følelse av sted.....	36
3.6.1	Barndomshjemmet	36
3.6.2	Musikken.....	39
3.6.3	Byrommet.....	40
3.6.4	Kjærligheten	42
3.6.5	Sykehuset	44
4	<i>Engel i snøen</i>	47
4.1	Forfatter og resepsjon.....	47
4.2	Narratologisk analyse	49
4.3	Anonymitet.....	52
4.4	Lokalisering.....	53
4.5	Fysisk sted.....	54

4.6	Jeg-personenes følelse av sted.....	55
4.6.1	Før og nå.....	55
4.6.2	Sykehuset	56
4.6.3	De gode relasjonene	58
4.6.4	Vindusmotivet	61
4.6.5	Uterommet.....	62
4.6.6	Himmelriket	63
5	Komparativ analyse.....	65
5.1	Det kunstneriske	65
5.2	Det mobile	67
5.3	Det relasjonelle.....	68
5.4	Himmelrommet	70
5.5	Ikke-stedene	72
6	Avslutning	75
	Referanseliste	78

Forord

I flere år har jeg vært godt voksen deltidsstudent i full jobb. Det har tatt sin tid, men nå er det gjort. Nå skal papirene ryddes og spisebordet skal bli spisebord igjen.

Takk til Linda Nesby for at du har vært med meg hele veien. Takk for tålmodighet og motiverende innspill som har skjøvet meg mot målet. Hver eneste veiledningstime har gitt meg inspirasjon til å jobbe videre.

Takk til dere som har støttet og motivert meg, som har heiet meg fram og som på ulike måter har gitt meg positiv energi i skriveprosessen.

Takk til korrekturlesere helt på tampen.

Takk til de tålmodige småjentene mine.

til
de vi mistet
og
de som ble igjen

1 Innledning

1.1 Bakgrunn for problemstilling

Statistikk viser oss at barne- og ungdomslitteraturen er i vekst. I 2017 ble det utgitt 1348 bøker for barn og unge, en økning på 23,4% fra 2016 (Ørjasæter, 2019). Prisutdelinger og nasjonale lesekonkurranser er med på å sette de yngre leserne i fokus. To eksempler er Uprisen¹, en litteraturpris som hvert år deles ut av ungdom til det de mener er årets beste ungdomsbok, og Norli lesekonkurranse², som arrangeres hver høst for grunnskoleklasser, der målet er å inspirere barn til å lese. I statsbudsjettet for 2019 gikk Regjeringen inn for en stor satsning på litteratur, med 10 millioner ekstra til barne- og ungdomslitteratur. Dette skal brukes blant annet til innkjøpsordningene, tilskudd til produksjon og formidling og forskning på barne- og ungdomslitteratur ved Norsk barnebokinstitutt (Regjeringen, 2018). I pressemeldingen 8. oktober 2018 sa Kulturminister Trine Skei Grande i sakens anledning: «- I 2019 skal norsk litteratur bli løfta til nye høgder, der leselyst og kvalitet for dei viktigaste lesarane våre, nemleg barn og ungdom, blir heilt sentralt» (Regjeringen, 2018). I mai 2019 delte Utdanningsdirektoratet ut tilsammen 14 millioner i ekstra støtte til 27 skolebiblioteker i landet for å øke skolebibliotekenes arbeid med lesestimulering (Utdanningsdirektoratet, 2019). I september 2019 opprettet Kulturrådet en prøveordning der skolebibliotekene kan søke om å bli en del av innkjøpsordningene for skjønnlitteratur, sakprosa og tegneserier (Kulturrådet, 2019).

I oktober 2019 var Norge gjesteland på bokmessen i Frankfurt. Dette er en stor, årlig bokmesse med journalister, forlag og besøkende fra over 100 land. Her hadde Norge en spesiell mulighet til å promotere norsk litteratur og kultur for hele verden. NORLA³ skriver om Norges rolle som gjesteland: «Norge skal fremme sterke og aktuelle stemmer og historier fra Norge, leseglede og ytringsfrihet i alle sjangre gjennom et vidt spekter av arrangementer hele året, også i paviljongen» (NORLA, 2019). Programmet var omfattende og inneholdt flere

¹ <https://uprisen.no>

² <https://norlijunior.no/?hjem>

³ NORLA, Norwegian Literature Abroad, er et senter for norsk litteratur i utlandet, finansiert av Kulturdepartementet. NORLA jobber for å spre kunnskap om norske bøker og forfattere i utlandet.

arrangementer som hadde barne- og ungdomslitteratur i fokus. Blant annet deltok Maria Parr og Gro Dahle i samtale om «Power and Taboos in Writing for Children».⁴

BOK365 viser i en artikkel 26. september 2019 til en ny britisk undersøkelse som: «[...] viser at barn som utvikler en sterk lese lyst klarer seg best senere i livet – uavhengig av foreldrenes inntekt, utdanning eller andre forhold» (BOK365, 2019). De viser også til en forskningsrapport fra OECD som støtter opp under denne undersøkelsen. Forlegger i Fontini forlag, Lindy Andersen, viser stor tro på at lese lyst og lese glede er viktige satsningsområder:

Forskningsresultatene er helt tydelige: Vi kan endre menneskers liv ved hjelp av barnebøker. Det betyr at det må satses mye mer på barns lese lyst. Undersøkelsen viser også hvor viktig det er at barna får velge hva de vil lese selv og at det er den rene lese gleden og lese lysten som er avgjørende. Ikke at de leser bøker vi voksne mener er bra eller riktige, sier Andersen. (BOK365, 2019)

Dette speiler mine egne tanker og holdninger omkring hvor viktig litteratur for barn og unge er. Litteraturen den kan være med på å legge grunnlaget for livsvarig lese lyst, for lese glede og økt lese kompetanse, som er nødvendig for å videreutvikle nødvendige ferdigheter for å kunne orientere seg i dagens tekstbaserte samfunn. Den veksten vi ser innenfor barne- og ungdomslitteratur gjør at vi finner et bredt utvalg av tekster i ulike sjangere og modaliteter. Dette gjør det lettere for barn og unge å finne litteratur som passer til aldersgruppen og som de har lyst til å lese. Jeg har valgt å skrive om to samtidsromaner fordi barn og unge, etter min erfaring, ofte velger å lese nyere litteratur. At leseren selv velger sin tekst, er også et premiss for lese glede og lese lyst.

Når jeg har valgt å skrive min masteroppgave om barne- og ungdomslitteratur, er det fordi jeg ønsker å gi et lite bidrag til det jeg synes er et viktig satsningsområde. Jeg skal ikke tematisere lese lyst og lese glede i avhandlingen, men har det som et bakteppe og en motivasjon for oppgavevalg. Jeg har valgt å studere sykdomsfortellinger fordi jeg mener nettopp skjønnlitteraturen kan være en velegnet arena for å formidle tema det kan være vanskelig å forholde seg til. Litteraturen er et forum hvor man kan utforske vanskelig tematikk samtidig som man holder en distanse til temaet. Leserens kan leve seg inn i fiksjonen, og han kan ta

⁴ Program på bokmessen i Frankfurt:
<https://cdn.sanity.io/files/hiwmnoae/live/c850a1376a081f625ff57a8dbfcbe473772f5368.pdf>

med seg lærdom herfra til det virkelige liv. Det er ikke til å komme utenom at mange barn kommer ut for vanskelige situasjoner, og at de trenger å bearbeide tanker og følelser i trygge omgivelser. Med god lesekompetanse og trygge voksne rundt seg kan barn og unge bruke litteraturen til å forebygge og bearbeide det de opplever i egen hverdag. Dette betyr imidlertid ikke at jeg mener all barne- og ungdomslitteratur har eller bør ha en didaktisk eller oppdragende funksjon, men at litteraturen i tillegg til sitt estetiske uttrykk har andre kvaliteter som kan utnyttes til å utvikle den enkeltes erfaringsgrunnlag.

I de to romanene jeg har valgt som mitt tekstgrunnlag, *Så lenge himmelen er over jorda* (2016) av Levi Henriksen og *Engel i snøen* (2016) av Anders Totland, handler det om ungdom som har blitt alvorlig syk i ung alder. De er syke i ungdomstiden når man skal finne ut hvem man er, rive seg løs fra foreldrene, velge utdanningsløp og oppleve den første kjærligheten. For dem blir det ikke riktig sånn fordi de mangler de samme mulighetene som de friske ungdommene har. De syke hovedpersonene kommer i en eksistensiell krise de må mestre så godt de kan ut fra de begrensningene sykdommen setter.

I introduksjonen til *Illness as a Metaphor* skriver Susan Sontag:

Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place.
(Sontag, 2002, s. 3)

Sykdom kan være så mangt, fra omgangssyke til kroniske tilstander, fra mentale lidelser til uhelbredelig kreftsykdom. Enkelte sykdommer blir man fort frisk av, noen lærer man seg å leve med og andre dør man av. De unge protagonistene til Henriksen og Totland har så alt for tidlig blitt nødt til å forholde seg til alvorlig sykdom. Mens den ene er på vei over til det syke riket fordi han akkurat har blitt syk, har den andre vært der en stund og kjenner godt til hvordan det er å være der. Begge vet at det er ingen vei tilbake, de vet at de kommer til å dø av sykdommen. Sontags syke og friske rike er ikke to adskilte verdener. Er man syk, har man en fot på hvert sted, og man må forholde seg til begge stedene. Samtidig som man skal finne ut av hvordan det er å være syk, skal man forholde seg til en frisk verden med friske mennesker. De fleste skal vende tilbake til det friske riket igjen, mens noen ikke skal det. Dette mentale spenningsforholdet mellom syk og frisk danner et grunnlag for hvordan man

oppfatter verden omkring seg, for hvordan man forholder seg til seg selv og til andre mennesker. Verden blir sett på i et nytt lys, og sykdomsopplevelsen blir en avgjørende del av den eksistensielle re-orienteringen den syke må gjøre.

Å føle seg hjemme, å føle tilhørighet og å oppnå en følelse av sted, er en eksistensiell prosess alle mennesker går igjennom til enhver tid. Man interagerer med de rom man er i og med de mennesker som er der, og denne interaksjonen avgjør om man får en følelse av sted eller ikke. Når man er syk, skjer denne stedsdannelsen ut fra andre premisser enn når man er frisk. Dette henger sammen med sykdommens alvorlighetsgrad, men uansett vil sykdom kunne ha innvirkning på subjektets følelse av sted. Som alvorlig syk kan sykdommens biologiske forutsetninger legge føringer for hvilke rom man kan bevege seg i. Slik kan mulighetene for stedsdannelse bli begrenset. Alvorlig sykdom kan føre til at man endrer perspektiv på hva som er viktig i livet, og til at man tar andre valg enn man ville ha gjort om man var frisk, slik tilfellet er med hovedpersonen i *Så lenge himmelen er over jorda*. Han oppsøker steder han ville ha ventet med å besøke om han ikke hadde visst at han hadde begrenset tid. Sykdom vil altså kunne være avgjørende for valg av sted og vil også kunne legge føringer hvilke valg man har, selvsagt avhengig av hvilken sykdom det dreier seg om.

Slik blir sykdom premissgivende for stedsdannelsen. Ved å studere hvordan sykdommen manifesterer seg hos protagonistene, ser jeg på hvordan den er med på å styre deres stedsorientering. Sykdom er ikke bare de biologiske forandringene som skjer med kroppen, de fysiske forandringer og mentale utfordringer. Sykdommen fører også til endringer i de mellommenneskelige relasjonene. Ved smittsomme sykdommer og lang tids innleggelse på sykehus blir man ufrivillig isolert fra hverdagslivet og tatt ut av sosiale relasjoner. En konsekvens av det er at det sosiale nettverket blir begrenset. I andre tilfeller er de relasjonelle endringene bevisste valg fra den som er syk fordi han ønsker å bruke tiden på sine nærmeste. Jeg tar utgangspunkt i protagonistenes alvorlige sykdom som eksistensiell krise og som førende for relasjonsbygging, og jeg forutsetter at disse dyptgripende faktorene virker inn på protagonistens stedsdannelse. Mitt stedlige perspektiv er fysisk, og jeg tar for meg de konkrete stedene protagonistene oppholder seg på; sykehuset, hjemme, lokalmiljøet og på reise. Problemstillingen for denne avhandlingen er: «Hvordan er sykdomsopplevelsen med på å påvirke protagonistenes følelse av sted i to norske ungdomsromaner om sykdom, Levi Henriksens *Så lenge himmelen er over jorda* og Anders Totlands *Engel i snøen?*»

Jeg fortsetter innledningskapittelet med å gi en fremstilling av barne- og ungdomslitteratur, der jeg innleder med et kort historisk riss før jeg tar for meg den moderne, samtidsrealistiske ungdomsromanen. Deretter tar jeg for meg noen momenter innenfor sykdomsfortellinger i barne- og ungdomslitteraturen ved å drøfte den britiske betegnelsen teen sick-lit. I kapittel 2 tar jeg for meg stedsteori og ser på hvordan stedet kan studeres i litteraturen. I kapittel 3 og 4 analyserer jeg henholdsvis *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engel i snøen*. Kapittel 5 er en komparativ analyse, hvor jeg viderefører drøftingen av noen utvalgte elementer fra de foregående analysene. Avslutningsvis, i kapittel 6, kommer jeg med noen oppsummerende betraktninger samt noen perspektiveringer omkring andre litterære prosjekter som kan knyttes til disse to romanene.

1.2 Teori og metode

Min teoretiske grunnmur er basert på fenomenologisk forankret stedsteori. Jeg presenterer hvordan og hvorfor det stedlige fokuset har økt, og hva som er essensen i stedsteoriene. Jeg har funnet at uttrykket ikke-steder er en interessant innfallsvinkel til deler av analysene, og tar derfor for meg Marc Augés teorier om ikke-steder fra boken *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la supermodernité* (1992).⁵ Jeg ser også på hvordan man ha et stedlig perspektiv innenfor litteraturforskning. Her støtter jeg meg i stor grad til en artikkel av Louise Mønster, lektor ved Aalborg Universitet, «At finde sted: En introduktion til stedsbegrebet og dets litterære potentiale» (2010), hvor hun knytter stedsteori til litteratur. Artikkelen er et meget viktig bidrag til nordisk litteraturforskning på grunn av at dette er nye perspektiver innenfor fagfeltet. Jeg bruker også Anne-Marie Mai og Dan Ringgaards introduksjonskapittel i *Sted* (2010), som med utgangspunkt i stedsteoriene som presenteres i boken, tar for seg hvordan stedsteori kan brukes innenfor litteraturforskning. I tillegg bruker jeg geograf Tim Cresswells *Place: An introduction* (2015) når jeg gjør rede for den politiske geografen John Agnews tre dimensjoner som er nødvendige for å kunne kalle et sted for et sted: location, locale og sense of place, som jeg har valgt å oversette til norsk med: lokalisering, fysisk sted og følelse av sted. Cresswell viser hvordan han mener Agnews inndeling kan brukes innenfor litteratur. Dette er en metode jeg finner anvendelig for mitt prosjekt, og jeg bruker de tre begrepene som strukturerende elementer i analysene. Jeg har også sett på hvordan filosof Fredrik Svenaeus i *Sykdommens fenomenologi* (2003) har et fenomenologisk perspektiv på

⁵ Av språkmessige hensyn har jeg brukt den danske oversettelsen i Mai og Ringgaard (2010).

sykdom, der han tar for seg den hjemløsheten som kan følge av sykdom. Dette er særlig relevant for protagonistene i de to romanene.

Selv om det litterære tekstgrunnet mitt er ungdomsromaner, er jeg opptatt av barne- og ungdomslitteratur som hele. Derfor har jeg innledningsvis sett på barne- og ungdomslitteratur under ett, men videre snevres fokus inn til å ligge på ungdomslitteratur. Jeg kommer nærmere inn på ungdomslitteraturens avgrensning i forhold til barnelitteratur, samt historikk og tematikk i 1.3 Ungdomslitteratur. Her har jeg støttet meg på nyere faglitteratur om barne- og ungdomslitteratur: Svendsen (2001), Nes (2014), Slettan (2014), Birkeland, Mjør & Teigland (2018) og Birkeland, Risa & Vold (2018).

Jeg bruker litteraturvitenskapelig fremgangsmåte i avhandlingen, og jeg bruker nærlesning som metode. Nærlesning er en metode som stammer fra nykritikken. Den oppsto på 1920-tallet som en reaksjon på den historisk-biografiske tradisjonen, der man mente at verkets kontekst og leserens kjennskap til forfatterens liv var avgjørende for å kunne gi teksten mening. Nykritikerne, derimot, var opptatte av at teksten skulle være en selvstendig enhet som fungerte ut fra sin egenverdi. På den måten ville teksten fremstå som et eget studieobjekt, hvor man holdt alle omstendigheter rundt verket, utenfor analysen. Slik fikk arbeidet med analysen et større vitenskapelig mål. Nærlesning er en detaljert, indre strukturanalyse, der man gjør en grundig analyse av enkeltelementene i teksten og ser på hvordan disse fungerer sammen.

I min nærlesning foretar jeg en tekstimmanent analyse av hver roman, der jeg ser på teksten som et selvstendig verbal-språklig objekt, mest mulig uavhengig av kontekst. Jeg foretar innholdsanalyser av de to romanene, hvor jeg innledningsvis gjør en narrativ analyse som vil være underordnet den stedlig orienterte analysen. Jeg analyserer romanene i hvert sitt kapittel og tar noen av funnene fra disse analysene med meg videre til den komparative analysen. Man kan skille mellom to hovedperspektiver innenfor komparativ analyse. I det vertikale perspektivet ser man på den ene teksten som et forelegg for den andre, og finner deler av den forelagte teksten igjen i den nye. Det horisontale perspektivet ser på likheter og ulikheter mellom tekstene uavhengig av at en av dem skal være forelegg for den andre. Jeg undersøker de horisontale forbindelsen mellom tekstene fordi det interessante for meg er å se hvordan de to bøkene tar for seg samme tematikk. Dessuten kom de to bøkene ut omentrent samtidig, og den ene kan vanskelig være forelegg for den andre.

1.3 Ungdomslitteratur

I innledningen til *Norsk Barnelitteraturhistorie* (2018) blir barnelitteratur definert som: «[...] litteratur skrevet og utgitt for barn. «Barn» omfattar både små barn og unge i overgangen til vaksen alder. Barnelitteratur blir altså brukt synonymt med barne- og ungdomslitteratur» (Birkeland, Risa & Vold, 2018, s. 11). Barne- og ungdomslitteratur er litteratur som er skrevet av voksne for barn og unge. Den omfatter fag- og skjønnlitteratur i alle sjangere, fra følebøker til de minste, via abc-er, bildebøker, faktabøker, kokebøker og lettlestbøker, til seriebøker, kompliserte romaner og multimodale tekster. Leserne er en uensartet gruppe med stor alders- og modningsmessig spredning, og spennvidden i litteraturutvalget gir rom for å velge den litteraturen som passer best for den enkelte.

På biblioteket er ungdomslitteraturen plassert i egne hyller, adskilt fra litteraturen for de yngste leserne og fra voksenlitteraturen. Likevel er det vanskelig å sette klare grenser mellom barnelitteratur og ungdomslitteratur, i og med at leserne er en heterogen masse og at leseropplevelsen er subjektiv og varierer ut fra den enkeltes lesekompetanse, modenhet og interessefelt. Mens den ene niåringen foretrekker tegneserier og bøker med mange illustrasjoner, leser den andre tykke romaner beregnet på mellomtrinnet. Den ene niendeklassingen leser lettlestbøker, den andre søker seg til realistiske historier, mens den tredje sluker dystopiene og den fantastiske litteraturen. Grensene oppover mot voksenlitteraturen er også flytende. Ungdomstiden strekker seg lengre nå enn den gjorde før, og ungdom leser litteratur som er beregnet på voksne. Dessuten skrives det mye god ungdomslitteratur som voksne er nysgjerrige på og som voksne velger å lese. Dette kalles crossoverlitteratur, det vil si litteratur man ikke kan kategorisere som enten ungdoms- eller voksenlitteratur, og som leses av begge grupper, eller det kan være litteratur som i utgangspunktet er skrevet for den ene gruppen, men som like godt leses av den andre.

Birkeland, Risa og Vold (2018, s. 90) skriver at barne- og ungdomslitteraturen har sine røtter fra midten av 1700-tallet og hadde opprinnelig to tydelige funksjoner: en oppdragende og en underholdende. De ulike forlagene hadde første halvdel av 1900-tallet egne serier ut fra kjønns- og alderskriterier: Gyldendals Gode Guttebøker (GGG) og Gyldendals Gode Pikebøker (GGP). Disse speilet datidens kjønnsidealene, der guttebøkene skildret tøffe og aktive gutter og var beregnet for gutter i alle aldre, mens ungpikene var skrevet for tenåringsjenter og handlet tematisk om det nære og hjemlige. Slettan (2014, s. 16) skriver at den moderne, norske ungdomslitteraturen hadde sitt utspring i den amerikanske

ungdomskulturen som vokste fram etter 2. verdenskrig, hvor ungdomstiden fikk en annen status enn den hadde hatt tidligere, der mote, musikk og film for ungdom fikk sin egen plass og sine egne uttrykk. Med Ungdomsopprøret i 1968, økt globalisering, feminisme og politisk engasjement, vokste en ny ungdomslitteratur fram. Den ble farget av ungdomskulturelle og samfunnsmessige endringer og ble karakterisert som sosialrealisme eller problemrealisme. I den moderne ungdomslitteraturen er identitetssøking og livsmestring ofte underliggende tematikk fordi litteraturen i stor grad tar for seg samfunnsmessig aktuelle tema som familiekonflikter, kriminalitet og seksualitet: «Slik kunne ungdomslitteraturen bli knytt til eit sosialt medvit og få ein bevisstgjera funksjon» (Slettan, 2014, s. 17).

Reisa, eller *heime – ute – heime* att, er ein gjennomgåande struktur også for store delar av barnelitteraturen⁶ [...] For den som skriv barnebøker, kan reisa synast som ein *formel*, anten det er snakk om ørsmå reiser i bildebøker for dei minste eller lengre reiser i mysterie- og spenningsbøker for eldre barn. Men formelen kan også utfordrast [...]. (Birkeland, Mjør & Teigland, 2018, s. 72)

Hovedpersonen møter ulike hindringer som han må forholde seg til og finne en løsning på, og ved å følge en kronglete vei fram til målet, opplever hovedpersonen utvikling og modning som han tar med seg inn i voksenlivet og bidrar til en grunnfestet identitet. I *Å bygge en verden av ord: Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur* (2001, s. 207), kaller Åshild Svensen dette et identitetsbyggende handlingsforløp. Ungdomsbøker følger gjerne det narrative grunnmønsteret fra dannelsesromanen; hjemme- borte/hjemløs – hjemme/hjemkomst. Årsaken til reisen kan være mangesidig: det kan være en konflikt, nysgjerrighet eller utferdstrang, eller det kan handle om følelsen av å miste sin plass i familie, vennekrets eller nærmiljø. Reisen trenger ikke være en fysisk reise, men kan like gjerne være en mental reise eller indre utvikling, eller et uttrykk for identitetsdanning.

Dette mønsteret var den tradisjonelle oppbygningen i gutte- og ungpikeromanene, som vanligvis endte med en lykkelig hjemkomst hvor man fant fram til og slo seg til ro med sin tildelte rolle. Et slik mønster henger sammen med samtidens oppfatninger om en medfødt identitet, en oppfatning om at: «[...] barns medfødte, stabile identitet og et livsløp som springer ut av barnets naturgitte forutsetninger. Mye av meningen med barnets liv ligger i kim

⁶ Birkeland, Mjør & Teigland bruker begrepet barnelitteratur om barne- og ungdomslitteratur.

allerede ved barnets fødsel [...]. Men den medfødte disposisjonen må herdes gjennom prøvelser og kamp» (Svensen, 2001, s. 284). I dagens ungdomslitteratur ser man at hjemkomsten ikke alltid er like harmonifylt, noe som kan henge sammen med at man i dag ikke har den samme oppfatningen av at identitet er en fastlagt størrelse. Svein Slettan skriver: «Identiteten – biletet av kven ein er eller vil vere – er noko som er underlagt justering og re-forhandling» (2014, s. 22). Den omskiftelige verdenskulturen vi lever i, legger føringer for en kontinuerlig selvrefleksjon og vurdering over hva vi står for som individer. I skjønnlitteraturen viser det seg med at bortefasen er mer kaotisk og tar større plass enn tidligere, og at hovedpersonen ikke alltid oppnår innsikt og harmoni i hjemfasen, men at slutten er åpen med ubesvarte spørsmål: «Usikkerhet er mer eller mindre godtatt; framtida er uforutsigelig» (Svensen, 2001, s. 294). Solbjørg Tormodsdotter Nes skriver om dannelsesmotivet i den moderne ungdomslitteraturen: «Mønsteret ligg stadig til grunn. Somme tider følgjer forfattarane det, og andre gonger vrir dei på det» (2014, s. 32). Dannelsesmotivet er stadig godt synlig i ungdomslitteraturen, men ikke like konsekvent som før. Hun skriver videre at det kan virke som om «dei aktuelle realistiske ungdomsromanane stort sett er fylte med forståingsfulle vaksne, [...] som for ein stor del vil det beste for barna sine der dei er på veg mot vaksenlivet» (Nes, 2014, s. 33). Det var større grunn for opprør og utferdstrang i litteraturen på 70-tallet enn i dag, når foreldrene er mer til stede og viser forståelse for det barna strever med.

Den samtidsrealistiske ungdomslitteraturen kjennetegnes av troverdighet og gjenkjennelighet. «Realistisk litteratur er fiksjonslitteratur som prøver å gi ei objektiv og sannsynleg avspiegling eller ein *representasjon* av den konkrete, sanseselege verda vi lever i» (Nes, 2014, s. 31). Fiksjonen er lagt til nåtiden, den tar opp viktige sider ved ungdommens hverdag, og er en etterligning som leseren kan leve seg inn i. «Den moderna ungdomsboken har ofta setts som ett eksempel på litteratur som tänjt på gränserna» (Nilson, 2013, s. 10). Ungdomsbokforfattere har også gått bort fra den tidligere pedagogiske grunntanken som rådet innenfor ungdomslitteraturen, og de har tatt mer tak i tema som tidligere var forbeholdt voksensfæren, for eksempel politikk, seksualitet, vold, sykdom og død. Birkeland, Mjør & Teigland (2018, s. 30) skriver at dette var tema man tradisjonelt sett skulle ha beskyttet barna mot, og når dette ble skildret i litteratur for barn og unge, utfordret det tanker og holdninger også hos den voksne leseren. Et eksempel på dette er Astrid Lindgrens *Brødrene Løvehjerte* (1974), som ved utgivelsen ble kritisert for å handle om sykdom, død, selvmord og håpløshet, tema som

barn ikke skulle lese om. Fra et barneperspektiv handler *Brødrene Løvehjerte* (1974) derimot like mye om vennskap, livshåp og mot.

1.4 Teen sick-lit

Bondevik og Stene-Johansen skriver i *Sykdom som litteratur* at sykdom alltid har vært fremstilt i litteraturen: «Litteratur om livets elendighet og om menneskelig lidelse går tilbake til litteraturhistoriens morgenrøde, i form av klagesanger og elegier» (2011, s. 8). I eldre tider var det selve menneskeheten som ble skildret i sykdomsfremstillingene, mens det i moderne litteratur er den individuelle sykdomserfaringen som står i fokus. Fremveksten av skjønnlitterære skildringer av sykdom henger sammen med utviklingen av roman-sjangeren utover 1700- og 1800-tallet, da dette er en sjanger som egner seg godt til å skildre sykdomsfremstillinger:

Romanen gir sykdommene et stort spillerom gjennom sjangerens muligheter til å spenne opp lange temporale linjer eller beskrive et forløp fragmentarisk, indirekte, alluderende, bruke muligheten til å eksperimentere med kronologi, spille på forholdet mellom fortelleren og det som blir fortalt, skape oppmerksomhet gjennom repetisjoner, utelatelser og brudd, etablere detaljerte personkarakteristikker og utforme begreplige personer, man frem kropp og sensuelle tegn, gå intenst inn i en psyke eller la det personlige forsvinne til fordel for et overgripende tema, og til å utdype et miljø og en tid. (Bondevik & Stene-Johansen, 2011, s. 31)

De tradisjonelle litterære sjangrene, romanen, lyrikken og dramaet, er alle velegnet til sykdomsfremstillinger. Fredrik Svenaeus skriver om fiktive fortellinger at de kan være mer tro mot sykdommen enn vitenskapen fordi: «[...] fiksjonen beskriver opplevelsen av sykdommen bedre enn den medisinske terminologien, vårt hverdagspråk eller for den del det filosofiske vokabularet [...]» (2005, s. 139). Man kan likevel være oppmerksom på skillet mellom fiktive og selvopplevde tekster, der patografier, personlige sykdomsskildringer nedtegnet av den syke selv eller en i nær familie, faller inn under sistnevnte kategori. Samtidig som patografier er selvopplevde, må man være oppmerksomme på at også en autobiografisk sykdomshistorie alltid vil være redigert og bearbeidd i etterkant av sykdomsopplevelsen. Innenfor det digitale formatet, som blogg og innlegg på sosiale medier, i artikler og intervjuer i digitale aviser og magasiner, finner vi også rikelige eksempler på sykdomsfremstillinger, noe som viser hvor utbredt det er å skrive om sykdom.

Bondevik og Stene-Johansen (2011, side 28) skriver at litteraturens estetiske språk skiller seg fra det objektive, medisinske språket og fra dagligspråket og er derfor spesielt egnet til å skildre sykdomserfaringen: «Det litterære språket fremstår slik som et privilegert studieobjekt, ettersom den litterære konstruksjonen tilbyr tegnet en tetthet og en intensitet det ikke finner andre steder» (Bondevik & Stene-Johansen, 2011, s. 25). Den subjektive opplevelsen av sykdom har mange fasetter. Det handler blant annet om følelsesmessige reaksjoner, behandling, kroppslige forandringer og følelsen av fremmedgjorthet. Det handler også om interaksjonen mellom individet og omverdenen; hvordan man møtes av helsevesen, arbeidsliv, og offentlige instanser, hvordan behov og tilrettelegginger imøtekommes, om økonomiske perspektiver, relasjoner til familie, kollegaer og venner. I litteraturen kan man gjenskape denne sykdomserfaringen ved å ta tak i den spesifikke, individuelle historien og skildre den ved å bruke et litterært språk og litterære virkemidler. Her skildres sykdomserfaringene på en helt annen måte enn i andre ikke-litterære formater og kan åpne for nye perspektiver. Slik kan litteraturen legge til rett for forståelse av ulike sykdomserfaringer.

Innenfor barne- og ungdomslitteraturen er det også en lang tradisjon med litterære fremstillinger av sykdom og død. Vi treffer alvorlig syke og døende barn og unge i klassiske romaner av Charlotte Brontë og Charles Dickens, i Johanna Spyris *Heidi-bøkene* (1952), Jostein Gaarders *I et speil i en gåte* (1993) og Astrid Lindgrens *Brødrene Løvehjerte* (1974). Det som er nytt, er at sykdomslitteraturen for barn og unge har blitt mer direkte og grensesprengende enn tidligere, og at den ofte tar opp tematikk på en ny måte, der kjærlighet og seksualitet kan være en del av sykdomshistorien. Nyere barne- og ungdomslitteratur som handler om sykdom, og som oppfattes som å tøyne grensene, benevnes ofte med begrepet teen sick-lit. Det engelske begrepet brukes også i nordiske publikasjoner for å poengtere at det er den nyere sykdomslitteraturen for barn og unge det dreier seg om.⁷ En mer korrekt, norsk oversettelse av teen sick-lit kan være sykdomslitteratur for barn og unge.⁸

Mange mener utgivelsen av John Greens *The Fault in Our Stars* (2012), som nådde et bredt publikum over hele verden og som ble filmatisert i 2014, la an til denne nye utviklingen innenfor sykdomslitteraturen. *The Fault in Our Stars* er en kjærlighetsroman i tillegg til at den skildrer sykdom på en forståelig måte både for den allmenne leser og for helsepersonell. Guri

⁷ Jeg baserer drøftingen på danske artikler som bruker den engelske betegnelsen teen sick-lit selv om tekstene er skrevet på dansk. Jeg har valgt å gjøre det samme.

⁸ Min oversettelse.

Fjeldberg presenterer romanen i *101: de beste barne- og ungdomsbøkene 2005-2015* (2015): «Legen Trevor Stammers skriver i *British Journal of Medical Practice* at boken handler om en forståelse av kreft en lege ikke kan lære fra studie bøker» (Fjeldberg, 2015, s. 91). Greens roman settes ofte i forbindelse med den ekspansive veksten av teen sick-lit som vi har sett de siste årene. Russel Smith skriver i «*The Globe and Mail*» om teen sick-lit: «A novel called *The Fault in Our Stars*, by John Green, usually serves as epitome of the genre» (Smith, 2018). Marie L. Kleve gjør det samme i «Anmeldelse: Hva er det med ungdomslitteratur og kreft?»: «Men først etter John Green og gigasuksessen «*The Fault in Our Stars*» i 2012 (på norsk som «*Faen ta skjebnen*» i 2013) fikk sjangeren et eget, om enn litt uoffisielt, navn, «*sick lit*»» (Kleve, 2016).

Teen sick-lit er altså en relativt ny sjangerbetegnelse, som kan tilskrives Julie Passanante Elman ved University of Missouri. Hun har forsket på sjangeren, og i artikkelen «"Nothing Feels as Real": Teen Sick-Lit, Sadness, and the Condition of Adolescence» (Elman, 2012), definerer hun begrepet teen sick-lit:

McDaniel has penned over fifty young adult (YA)⁹ novels, which almost exclusively link an illness plotline, in which a white teen girl protagonist exhibits unexplained symptoms and receives a diagnosis and treatments for a chronic illness, with a romance plotline, in which her pursuit of a nondisabled and “healthy” male love interest parallels and positively affects her process of “getting well”. [...] McDaniel’s novels represent a genre of YA literature that I am calling “teen sick-lit,” which emerged alongside the YA problem novel as a new literary form and market for teenagers. (Elman, 2012, s. 1)

Amanda Craig, britisk forfatter og barnebok-kritiker, har markert seg som en tydelig motstander av teen sick-lit. Hun mener forfattere spekulerer i barns sårbarhet og at de kaster seg på en ny, populær litterær bølge for å tjene lettjente penger. Hun mener det er umoralsk å kombinere sykdom og død med sex og uanstendig oppførsel og at sykdom og død blir romantisert i den moderne sykdomslitteraturen for ungdom. I tillegg mener hun at bøker om selvmord og selvskading, som også faller inn under sjangeren, kan oppmuntre allerede sårbar

⁹ Young Adult literature (YA) viser til litteratur som er skrevet for tenåringer, men som har mange voksne lesere. Historiene er førstepersonsfortellinger med en protagonist i 12-21-årsalderen. Bøkene er intense og lettlesbare og handlingen er vanligvis lagt til nåtiden (Jackson, 2019).

ungdom til å skade seg selv (Carey, 2013)¹⁰. Elman, på sin side, er bekymret for at sjangeren: «[...] encourages young girls to believe that the most important thing to worry about when facing serious illness is whether boys still fancy them» (Carey, 2013). I intervju med Ditte Giese i Politiken, er lederen av Forfatterskolen for Børnelitteratur, Kari Sønsthagen, ikke like kategorisk med hensyn til teen sick-lit:

Det er en svær genre, fordi så meget af det er ren Kleenexlitteratur. Mange af bøgerne er ganske simpelt ikke god litteratur», siger hun, men påpeger, at genren også kan have visse vigtige formål som en slags «beredskabslitteratur», der lærer unge om, hvad livet også kan byde på. [...] [«]Jeg synes ikke, man skal undgå visse emner i ungdomslitteratur, for man kan alligevel aldrig vide, hvad der får nogle unge til at tippe over. Der var også unge, der begik selvmord efter at have læst 'Den unge Werthers lidelser'. (Giese, 2013)

Maya Troberg Djuve skriver i artikkelen «Er ungdomslitteraturen for dystert? Sykdom og ufrihet preger årets ungdomsbøker» i Dagbladet, at man like gjerne kan snu Amanda Craigs argumenter på hodet: «Traumer er en del av livet, også av ungdommens. Og litteraturen kan være [...] et trygt sted å utforske, sensitivt og langsomt, denne siden av tilværelsen» (Djuve, 2013). Dette er en holdning man finner igjen i andre artikler skrevet i forbindelse med debatten omkring teen sick-lit.

Litteratur om vanskelige tema som er skrevet av voksne for barn, av forfattere som kjenner målgruppen, er mye tryggere enn det som ligger tilgjengelig på internett, som man ikke alltid kjenner opphavet til, og som man ikke har kontroll på. Litteraturen kan fremstå som en motvekt til det uoversiktlige internettet, som et trygt sted for å utforske vanskelige og alvorlige tema. I forbindelse med utgivelsen av *Så lenge ingen ser oss* (2017), sa Anders Totland i intervju med Svein Olav B. Langåker i *Framtida*: «Det er mange tunge tema i ungdomstida, og å ta dei på alvor synest eg er ein fin ting. Det som betyr noko er om det er godt skrive. Unge treng alle typar bøker, både dei som tar for seg mørke tema, og dei som ikkje er så mørke» (Langåker, 2017). Totland har et tidligere intervju sagt at han: «[...] prøver å ta desse store spørsmåla på alvor, med ei søkande tilnærming, [...] [og] håpar flest mogleg

¹⁰ I enkelte deler av avhandlingen har jeg valgt å bruke kilder som er dagsaktuelle, men ikke fagfellevurdert, fordi jeg vurderer kildene som svært relevante for min innfallsvinkel. Dette gjelder i første rekke redegjørelsen for sjangeren teen sick-lit, hvor deler av resonnetet mitt tar utgangspunkt i artikler fra større nettaviser.

kan relatere seg til hovedpersonen¹¹» (Langåker, 2016). En annen som skildrer tabubelagte tema i skjønnlitteratur for barn og unge, er Gro Dahle, som lager bildebøker som handler om å være sint, om omsorgssvikt, foreldre som slår, incest og pornografi, nettopp for å presentere barn for dette i trygge omgivelser: «Norske barn har tilgang til mobiler og nettbrett fra barnehagealder. På skolen får de bærbare datamaskiner. Man er bare to klikk unna porno. [...] Derfor tenker jeg at det er på tide å snakke mer om det» (Drefvelin, 2017). Gro Dahle og Maria Parr hadde innlegget *Power and Taboos in Writing for Children* på bokmessen i Frankfurt 16. oktober 2019¹², som viser som viser at dette er et viktig område innenfor barne- og ungdomslitteratur.

Maria Nilson (2013, s. 10) skriver at den svenske ungdomslitteraturen var sterkt preget av død i 2012, og det samme har vi sett en tendens til også i Norge. Mange av sykdomsromanene skildrer forholdet til syke foreldre, besteforeldre og søsken, mens andre tar for seg sorgen etter at man har mistet et nært familiemedlem. Brynjulf Jung Tjønn fikk Brageprisen 2013 for beste barne- og ungdomsbok og ble nominert til Kulturdepartementets Litteraturpris samme år for *Så vakker du er* (2013). Her skildrer han en ung gutts forhold til sin kreftsyke onkel, samtidig som han er forelsket for første gang. *Kjære søster* (2015) er en punktroman av Alf Kjetil Walgermo, der han lar hovedpersonen skrive Facebook-innlegg til den døde søsteren sin, et eksempel på sjangerekspimentering med utgangspunkt i en digital formidlingsform. I *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engel i snøen* er hovedpersonen syk, og dette perspektivet finner vi i en rekke andre nyere bøker for barn og ungdom. I Anne Grete Hollups *Engel* (2000) får den 14 år gamle hovedpersonen kreft, og boken skildrer hennes kamp mot sykdommen. Her skildres kreftforløp og behandling, familieforhold, vennskap og religion. I den samisk/norske bildeboken *Liten Ida og nordlyset* (2015), forteller Beate Heide Idas historie fra sykdommen oppdages til hun dør. Forfatteren er spesialpedagog og klinisk pedagog og har jobbet mye med barn i vanskelige situasjoner.¹³ *Skalla* (2018) av Randi Fuglehaug, er en annen bildebok, der handlingen utspiller seg på sykehusets kreftavdeling og skildrer vennskap og hvordan hovedpersonen Iben kan ha det fint selv om hun er syk. Ørjan N. Karlsson skriver science fiction og fantasy for ungdom, og i *Nattspeilet* (2017) skildrer han en kreftsyk gutt som havner i en parallell verden, som han må redde fra onde krefter før han

¹¹ Hovedpersonen i *Engel i snøen*.

¹² Ifølge program: <https://barnebokinstituttet.no/uncategorized/klart-for-det-norske-gjestelandsprogrammet-under-bokmessen-i-frankfurt/>

¹³ Denne bildeboken er også viktig fordi den er tospråklig og har tekst på både norsk og samisk.

selv kan returnere til den virkelige verdenen og bli frisk. I *En himmel full av skyer* (2018) lager Arne Svingen en kobling mellom sykdom og miljøvern, der den syke hovedpersonen er mer opptatt av å redde jorda enn av å redde seg selv.

1.5 Valg av romaner

Det skjønnlitterære materialet mitt består av to norske samtidsromaner for ungdom, Levi Henriksens *Så lenge himmelen er over jorda* og Anders Totlands *Engel i snøen*, begge utgitt i 2016. Dette er sykdomslitteratur for barn og unge og faller altså inn under den engelske sjangerbetegnelsen teen sick-lit. Begge romanene er førstepersonsfortellinger som skildrer sykdommen ut fra de alvorlig syke protagonistenes perspektiv. Ved å velge romaner med syke protagonister, kommer man tett inn på sykdommen, og man får et førstehåndsperspektiv til den enkeltes situasjon. De to romanene viser to ulike litterære fremstillinger av unges møte med alvorlig sykdom. Mens *Så lenge himmelen er over jorda* er en tradisjonell roman, med tettskrevne sider og lange kapitler, er *Engel i snøen* en kort roman, med illustrasjoner, mye luft på sidene og stor font. I tillegg er setninger, avsnitt og kapitler korte. I *Så lenge himmelen er over jorda* opptar spørsmål omkring sykdom, liv og død mye av bevisstheten til hovedpersonen, samtidig som han forsøker å leve et så normalt ungdomsliv som mulig og å få levd så mye som mulig på den tiden han har til rådighet. Han beveger seg over et stort område, der han forflytter seg uanstrengt i lokalmiljøet, samt legger ut på en fartsfylt kjøretur til Danmark sammen med kjæresten. I *Engel i snøen* er miljøet lokalisert til barneavdelingen på sykehuset og skildrer hovedpersonens opplevelser, sykdom og relasjoner til de voksne og til de andre unge pasientene. Sykdommen påvirker protagonistenes mobilitet og stedlige plassering. Slik vil de stedlige muligheter og begrensninger sykdommen fører med seg legge til rette for drøfting av stedes betydning.

Romanene er ulike i form, språk og plot, og på grunn av disse ulikhetene kan jeg vise en viss bredde innenfor sykdomslitteratur for barn og ungdom. I tillegg utfyller de to romanene hverandre ved at de til sammen tar for seg et helt sykdomsforløp. Henriksen skildrer en tidlig fase av sykdommen, hvor de fysiske symptomene kontrolleres med medisiner, mens Totland skildrer en jeg-person på terminalstadiet. Begge romanene er lansert som ungdomsromaner, og jeg omtaler dem også som det, til tross for at Totlands roman ikke er en entydig ungdomsroman. På grunn av at den er kort, illustrert og har stor font, samt at hovedpersonens alder er uavklart, kan den fint fungere for yngre lesere sammen med trygge voksne. Begge romanene har en tematikk som voksne lesere også vil kunne kjenne seg igjen i.

2 Teori

Filosof Anniken Greve skriver i artikkelen «Kort om stedsfilosofi» (1996) at mennesket har et grunnleggende behov for å finne gode steder der de kan leve:

Det ligger i denne forestillingen om stedssøket at et sted er en flekk eller et område på jorden, men ikke enhver flekk på jorden er et sted. Områder kommer til syne ved at mennesker trer i forhold til omgivelsene, stedet er en funksjon av denne måten å tre i forhold til omgivelsene på. (Greve, 1996, s.20)

Hun eksemplifiserer: «Treet er et tre uavhengig av menneskets eksistens [...] Hvilestedet under treet, derimot, er avhengig for sin eksistens av treet eksistens, men også av menneskets» (Greve, 1996, s. 21). Mennesket og naturen er avhengige av hverandre for at et sted kan oppstå. Mennesket bruker naturen for å skape steder, enten bare ved å være til stede eller ved å gjøre større inngripen: «Ethvert menneskeskapt sted, enten det er en landsens trekirke eller en storby som Los Angeles, har naturen som sin betingelse i den forstand at det har sitt materielle utgangspunkt i naturen» (Greve, 1996, s. 21). For å skape stedet, er også de mellommenneskelige relasjonene viktige faktorer: «Menneskene på stedet, relasjonene menneskene imellom, fellesskapsformene og institusjonene som regulerer disse formene, er aspekter ved stedet» (Greve, 1998, s. 160). Jeg ser på relasjonene mellom protagonistene og deres nærmeste som viktige faktorer når jeg drøfter stedsdannelsen i de litterære analysene mine. Det relasjonelle er sterkt påvirket av sykdommen fordi sykdommen gjennomsyrrer protagonistenes eksistens, slik at sykdom og relasjoner opptrer sammen ved stedsdannelsen. De to protagonistene er omgitt av mennesker som gir dem omsorg, og som støtter dem når de viser sin sårbarhet. De opplever trygghet og respekt, og de har mennesker rundt seg de kan snakke fortrolig med. De opplever relasjonene som meningsskapende og at de dermed er med på å danne en følelse av sted. På grunn av dette er det relasjonelle vektlagt, men jeg vil likevel poengtere at det er det stedlige aspektet som er det sentrale i avhandlingen.

Når jeg tar for meg stedet i den litterære analysen, følger jeg ikke en lang tradisjon med stedsfokus innenfor litteraturvitenskapen, men et nyere perspektiv som har vokst fram som følge av den romlige vendingen¹⁴ innenfor humanistiske fag de siste tiårene av 1900-tallet. Fram til da hadde ikke stedet hatt noen sterk posisjon som forskningsområde. Mønster (2009,

¹⁴ Norsk oversettelse av det engelske begrepet The Spatial Turn.

s. 359) viser til filosofen Edward S. Caseys historiske redegjørelse av stedsbegrepet i *The Fate of Place. A Philosophical History* (1997) hvor han redegjør for at stedsbegrepet allerede hos antikkens filosofer var en del de romlige begrepene sted, tid og rom. Begrepet tapte terreng framover mot middelalderen. Det ble inkorporert i den mer abstrakte og religiøse forestillingen om rom som var koblet til Guds allmektighet, og dermed løsrevet fra det menneskelige virke. I tillegg ble det romlige tildelt en underordnet posisjon i forhold til tid. Geograf Edward W. Soja skriver i artikkelen «Taking space personally» (2009) at den franske filosofen Michel Foucault (1926-1984) var kritisk til den etablerte oppfatningen av forholdet mellom tid og rom, der tid framsto som bevegelse og fremgang, mens rom ble sett på som statisk og dødt: «In this view, social causality and the force of human will was carried only by time and history, while space and geography merely reflecting the social drama, the essentially historical narrative» (Soja, 2009, s. 19). Soja plasserer Foucault og filosofen Henri Lefebvre (1901-1991) som foregangsmenn innenfor stedstenking i det franske, vitenskapelige miljøet på 1960-tallet: «But only Lefebvre and Foucault explicitly began rethinking of the ontological, epistemological and theoretical relations between space and time and, by implication rather than direct discussion, geography and history» (Soja, 2009, s. 18). Lefebvre og Foucault uttrykte med dette nye idéer omkring forholdet mellom tid og rom. De mente at det ene ikke har forrang over det andre, men at de er likeverdige og har en egenverdi, samtidig som de står i et avhengighetsforhold til hverandre. Denne re-defineringen av rom i forhold til tid ble tatt med videre i de romlige diskusjonene.

Dette var tanker som var grunnleggende for den romlige vendingen, en utvikling man så etter hvert som stedsperspektivet ble styrket de neste tiårene. Stedsteori ligger tradisjonelt sett under fagene geografi og arkitektur, men mange ulike fagdisipliner har hatt interesse av å sette søkelyset på stedsbegrepet. Ulike teoretikere definerer og bruker stedet ut fra sin fagtilknytning: «To some in planning, place refers to the built environment. To ecologists, a place is rooted in a distinctive ecology - as a bioregion. To a philosopher, place is a way of being-in-the-world» (Cresswell, 2015, s. 19). Dette viser en del av stedsbegrepets spennvidde som spenner seg blant annet fra individets tilhørighet og identitetsutvikling, via hvordan samfunnet er organisert økonomisk, politisk og samfunnsgeografisk, til samfunnsplanlegging, handel og bærekraft. Soja har vært en vesentlig bidragsyter til at fokuset på det stedlige har spredt seg til øvrige fagfelt: «I would think that every discipline in the human as well as the physical and medical sciences (regions of the brain, atlases of human anatomy) has in one way or another experienced at least this level of spatialization» (Soja, 2009, s. 25). Det

romlige har blitt tatt opp i de humanistiske og samfunnsfaglige vitenskapene som følge av det som kalles den romlige vendingen, og kommer til uttrykk ved at man ser tverrfaglig på romlige aspekter. Der man innenfor historie og litteratur tidligere plasserte hendelser i et tidsmessig perspektiv, og innenfor geografi var opptatt av fikserte steder og hvordan mennesket markerer landskapet, har man blitt mer opptatt av å studere den gjensidige påvirkningen mellom vitenskapene. I etterkant av den romlige vendingen har det vokst fram nye, tverrfaglige disipliner, for eksempel geofilosofi, psykogeografi og geobiologi. Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard (2010) skriver at man ser en stedsorientert utvikling innenfor humaniora der de siste tiårs nye retninger, blant annet fenomenologiske, postkoloniale og kulturanalytiske vendinger, alle har et stedlig perspektiv. Dessuten kan man sette det stedlige perspektivet i sammenheng med: «[det] man i den angelsaksiske verden har kaldt ‘adjacent discourses’, ‘tilstødende diskurser’, der har skabt forbindelser som ‘lov & litteratur’, ‘biologi & litteratur’, ‘arkæologi & litteratur’ og altså også ‘geografi & litteratur’» (Mai & Ringgaard, 2010, s. 8). Disse forbindelsene viser tverrfaglig bruk av litteraturen innenfor ulike retninger, hvordan tverrfagligheten åpner for å bruke nye innfallsvinkler og å se på litteraturen på nye måter. Det siste eksempelet, geografi og litteratur, viser at det stedlige perspektivet har sin plass også innenfor litteraturen.

Mai og Ringgaard (2010, s. 10) skriver at litteraturviter Mikhail Bakhtin (1895-1975) tidlig trakk fram stedet innenfor litteraturvitenskapen. Med sitt kronotop-begrep, som han presenterte i essayet «Kronotopen, tiden og rummet i romanen» (1937-1938), tar han for seg hvordan tid og sted virkeliggjøres i romansjangeren: «Han viser, hvordan kronotopen i løbet av romanhistorien gir stedet en mere og mere konkret udformning, hvordan den samtidig gestalter eller anskueliggjør tiden» (Mai og Ringgaard, 2010, s.10). Det handler om hvordan forholdet mellom tiden og rommet gir narrativen substans. Også litteraturforskeren Gaston Bachelard, med *La poétique de l'espace* (1958), gir sitt bidrag til det stedlige i litteraturen. Med bakgrunn i fenomenologien, introduserer han toposanalysen der han trekker fram forholdet mellom mennesket, stedet og tingene som det essensielle.

Et av de overordnede diskusjonstemaene innenfor stedsteori er forholdet mellom de romlige begrepene place og space, sted og rom. Forståelsen av disse to begrepene og forholdet mellom dem er langt fra klart og tydelig, noe som kan virke forvirrende og som vanskeliggjør en entydig forståelse. Det er ikke alle teoretikere som skiller mellom sted og rom, noen opererer med en variasjon av underbegreper, og noen har en forståelse som er helt stikk imot det som er mest utbredt. Å gå detaljert inn på nyanser i diskusjonen omkring begrepsforståelsen, vil

falle langt utenfor rammene til denne avhandlingen, så jeg støtter meg hovedsakelig til Mønsters oppsummering av begrepene:

Rummet oppfattes ofte som abstrakt, kanskje endda likefrem absolutt, enhedslig, kvantitativt og primært geometrisk konstitueret, mens stedet ses som anderledes konkret, relativt, differentieret, sanselig, kvalitativt og eksistentielt. Rummet forbindes til med distance og bevegelse, mens stedet ses at have med nærhet og pause at gjøre. (Mønster, 2009, s. 364)

Her ses rommet på som abstrakt, og stedet som mer konkret og nært, noe som tar utgangspunkt i en fenomenologisk forankret begrepsforståelse: «[F]or så vidt som der skelnes mellom rum og sted, så er der i høy grad konsensus om at legge sig i forlængelse af Heidegger og den fænomenologiske tradition» (Mønster, 2009, s. 362). Mønster (2009, s. 362) skriver videre at den fenomenologiske påvirkningen også kommer til syne hos humangeografene¹⁵ Edward Relph og Tim Cresswell når de argumenterer for at stedet har forrang for rommet. Relph legger vekt på det eksistensielle og opplevde rom, som er avledet av det konkrete stedet, og Cresswell mener at rommet er mer abstrakt enn stedet, og at rom har en konnotasjon til verdensrommet og geometriske figurer. Han mener at stedet har rom mellom seg.

Vi ser at stedet er et interessant studieobjekt for mange vitenskapelige retninger, og at stedsteoriene dermed har sin forankring i ulike vitenskaper. Felles for de fleste stedsteoriene er at rommet ikke har noen mening i seg selv, men at det får mening først når mennesket bruker og tolker det. Dette viser til den fenomenologiske tankegangen der tingene i seg selv ikke har noen mening, men må tolkes ut fra kontekst. Fenomenologi er læren om fenomenene i verden og hvordan de må forstås, erkjennes og erfares. For fenomenologen er subjekt og objekt tett sammenbundet, det er den måten subjektet erfarer og tolker objektet som gjør objektet til et fenomen. Filosofen Edmund Husserl (1859-1938) regnes som fenomenologiens grunnlegger, mens det er filosofen Martin Heideggers (1889-1976) videreutvikling av fenomenologien som ligger til grunn for stedsteori. Heideggers teorier er sterkt påvirket av Husserls, men mens Husserl var opptatt av den sentrale betydningen av: «[...] livsverdens mønster, det vil si de meningsmønstrene i verden som hele tiden danner bakgrunn for

¹⁵ Humanistisk geografi er en retning innenfor kulturgeografien som understreker betydningen av menneskelig bevissthet og handling. Den er knyttet til hvordan mennesker opplever den sosiale konstruksjonen av steder, rom og landskap. http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Geografi/Geografi_generelt/humanistisk_geografi

bevissthetens fokuserte handlinger» (Svenaesus, 2003, s. 66), er Heidegger opptatt av interaksjonen mellom menneske og omgivelser:

Heidegger grundlægger, hvad vi kan kalde den ontofænomenologiske position i stedsteorien ved at forbinde sted og væren via sin analyse af, hvordan stedet skabes i en dobbelt bevægelse av samling og åbning ud fra et menneskeligt indgreb. Et sted *er* ikke bare; et sted er noget, *der finder* sted. (Mai & Ringgaard, 2010, s. 12)

Stedene eksisterer ikke bare, de er en måte å forstå verden på, der stedet er en struktur som kobler menneskelig erfaring og den materielle verden livet leves i¹⁶. Fenomenologien er opptatt av denne menneskelige samhandling med stedet, at menneske og sted er knyttet til hverandre. Stedet skapes av menneskene der de eksisterer blant tingene i verden, slik at tingene får mening ut fra hvor de er plassert i forhold til hverandre og til mennesket. Vi kan se på det som en tosidig prosess der stedene dannes av livet som leves på stedet, samtidig som livet dannes på stedene det leves på. Stedene er relative, det vil si at de har ulik betydning for individet som erfarer det aktuelle stedet. Individet knytter seg til stedet avhengig av erfaringsbakgrunn og tolkning av omverdenen, og danner slik sin egen stedsforståelse. Steder er en måte å forstå verden på der den enkelte må gå inn i en meningsfull relasjon til stedet, for ved likegyldighet uteblir stedsdannelsen. Slik blir forholdet mellom sted og rom også verdiladet. Man beskytter og viser omsorg for stedet i pakt med de relasjoner man har til det, og på den måten får stedet får en eksistensiell dimensjon.

Et premiss for protagonistene stedsdannelse i *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engel i snøen* er sykdommen. I de litterære analysene drøfter jeg hvordan sykdommens hjemløshet gjør at de må re-orientere seg i verden, og at det blir avgjørende for deres følelse av sted. Med hjemløshet menes det meningstapet man opplever når man blir syk, og som gjør inngripen i hvordan man ser på sin egen plass i livet. Filosofen Svenaesus (2005)¹⁷ viser til at Heideggers forståelse av menneskets væren-i-verden baserer seg på at det er en meningsskapende aktivitet som dannes gjennom samhandling med andre i fortid, nåtid og fremtid. Målet er å gjøre verden til sin egen og føle seg hjemme i den. Når mennesket så forstår sin egen dødelighet, oppstår en eksistensiell angst som kaster mennesket ut i en væren-i-verden som tømmes for

¹⁶ Den videre utredning av fenomenologi og sted de neste avsnittene er basert på Mønster (2009).

¹⁷ I redegjørelsen for begrepet hjemløshet støtter jeg meg på Svenaesus (2005).

mening. Man opplever en til-døden-væren, og går inn i en hjemløs tilværelse. Den angsten man føler for døden, gjenfinder man også i sykdommen:

[...] den hjemløsheten som Heidegger setter i forbindelse med den egentlige angsten, er også i sving i den syke hverdagsligheten [...] og sykdommen [...] lar denne grunnleggende hjemløsheten komme til overflaten og gjennomstrømme eksistensen. (Svenaesus, 2005, s. 74)

Når man blir syk, vil kroppen gi deg motstand avhengig av sykdom og alvorlighetsgrad. Sykdommen er overalt. Den preger alt man gjør, fra tanker til bevegelsesmønster: «Den horisonten av mening som omgir oss i vår væren-i-verden, krymper hele tiden når alt driver oss tilbake til våre egne plager. Verden er ikke lenger et hjem, men noe fremmed, en kilde til motstand, noe som har gått ut av ledd» (Svenaesus, 2005, s. 74). Man føler en biologisk fremmedhet og en hjemløshet i egen kropp og i verden, og man må se seg om etter andre løsninger for en meningsfull eksistens hvor man kan gi slipp på denne hjemløsheten. «Den meningen som ødelegges i sykdommen er derfor alltid en mening som strekker seg ut og tar plass i verden som meningsstruktur» (Svenaesus, 2005, s. 80). Hjemløsheten har dermed en romlig dimensjon og kan medføre geografiske forflytninger. Protagonistene i de to romanene er alvorlig syke, og det medfører store forandringer i deres romlige plassering.

I *Place: An Introduction* (2015) spør Cresswell hva det er som gjør at ulike steder er steder og ikke bare et rom, en hage, en by eller en ny nasjon:

One answer is that they are all spaces which people have made meaningful. They are all spaces people are attached to in one way or another. This is the most straightforward and common definition of place - a meaningful location. (2015, s. 12)

Cresswell (2015, s. 7) forklarer den meningsskapende prosessen ved å bruke innflytting på en studenthybel som eksempel. Man flytter inn på sitt tildelte areal, allerede møblert som de andre hyblene. Man ser spor etter tidligere beboere på gulvet, veggen og pulten, og forstår at hybelen har betydd noe for andre mennesker, mens den fortsatt bare er en hybel for deg. Først når man har satt sitt preg på hybelen, flyttet møblene slik man vil ha dem og brakt inn personlige effekter, da har man forandret det upersonlige rommet til et personlig sted. Vi har gitt det mening: «When humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way [...] it becomes a place» (Cresswell, 2015, s. 16). Stedsdannelsen er

altså avhengig av det meningsskapende aspektet som oppstår når mennesket setter sitt preg på det.

Når jeg i mine analyser drøfter protagonistenes stedsdannelse, bruker jeg John Agnews stedsbegrep slik det introduseres i *Place and politics* (1987), og slik Cresswell (2015) argumenterer for at begrepet også kan brukes i litteratur og film. Agnew ser på stedet som bestående av tre dimensjoner, som alle må være til stede for at man kan kalle noe et sted: location, locale og sense of place, som jeg har oversatt til lokalisering, fysisk sted og følelse av sted. Lokalisering viser til stedets geografiske plassering slik det kan plasseres på et kart ved bruk av koordinater. Det er imidlertid ikke alle steder som er stasjonære. I gitte situasjoner kan også transportmidler være meningsbærende og opptre som sted for mennesker, selv om transportmidlene forflytter seg. Med fysisk sted menes det materialiserte stedet der den sosiale interaksjonen foregår. Det fysiske stedet har alltid en konkret form. I innledningen av dette kapitlet var det fysiske stedet materialisert som hvileplassen under treet, og i Cresswells eksempel var det hybelen. Stedet må også stå i et forhold til mennesket og dets evner til å produsere mening. Det er dette følelsen for stedet viser til, altså forholdet mellom individ og sted, den subjektive opplevelsen der stedet oppstår i møtet med subjektet. Subjektet, som opplever stedet med sine sanser og som har erindringer knyttet til stedet, vet noe om det og har forventninger til det. Mens rommet er kvalitetsløst og abstrakt, er stedet konkret, det har en form og det «taler» til subjektet. Stedet er noe man er en del av, befinner seg i og lar seg omslutte av, og følelsen for stedet vil derfor være avgjørende for stedsdannelsen. Alle tre dimensjonene må være til stede, og Cresswell viser hvordan vi kan se kombinasjonen av de tre over alt, uansett hvilken lengde- og breddegrad man befinner seg på: «As well as being a location, then, this place, like any place, has a physical landscape (buildings, infrastructure, etc.) and a “sense of place” – meanings, both personal and shared, that are associated with a particular locale» (Cresswell, 2015, s. 14). Treet i innledningen har en geografisk plassering, hvileplassen er det fysiske, materialiserte stedet som dannes når mennesket finner sin følelse av sted der.

I studier av fiktive steder vil fiksjonens lokalisering alltid korrespondere med en eller annen geografisk plassering, det være seg i den virkelige verden eller i et fiktivt univers. I skjønnlitterære verk om fantastiske univers lar man ofte leseren få en oversikt over den geografiske plasseringen ved å tegne et kart i forsatsen, slik man kan se for eksempel i *Ishavspirater* (2015) av Frida Nilsson. Innenfor film kan det løses med et dynamisk kart i introduksjonen, slik man kan se det i *Game of Thrones*. Det fysiske stedet der handlingen

foregår er en konkret form som også finnes i fiksjonen: «Even imaginary places, like Hogwarts School in the Harry Potter novels, have an imaginary materiality of rooms, staircases, and tunnels that make the novel work» (Cresswell, 2015, s. 14). Følelsen for det fiktive stedet er todelt. For det første gjelder det de fiktive karakterenes forhold til det fiktive stedet, det vil si hvordan det subjektive og emosjonelle forholdet mellom karakter og sted utfolder seg. Dessuten handler det om hvorvidt fiksjonen fremstår som realistisk og om det er mulig å leve seg inn i den, slik at leser og publikum får en følelse av sted. I analysene drøfter jeg alle de tre dimensjonene, men det er følelsen for stedet som har størst vektning da det er innenfor denne dimensjonen man tydeligst kan se relasjonene mellom karakterene og deres samhandling med stedet. Bare ved å ha menneskelig samhandling, deres subjektivitet, følelsesmessige tilknytning og evne til å skape mening på en lokalisering og et fysisk sted, kan stedet dannes.

Som et resultat av den moderne samfunnsutviklingen, oppholder mennesker seg deler av livet i rom som mangler identitet, steder som kan være hvor som helst og hvor man ikke oppnår stedstilhørighet. Dette er Edward Relph bekymret for når han, i *Place and Placelessness* (2008), introduserer begrepet placelessness, stedsløshet: «[...]’placelessness’, that is, a weakening of the identity of places to the point where they not only look alike, but feel alike and offer the same bland possibilities for experience» (Relph, 2008, s. 91).¹⁸ I forordet av utgaven av 2008 skriver Relph (2008) at mens han i 1976 så på sted og stedsløshet som to motsetninger, der sted var den positive utgaven og stedsløshet den negative, har han nå, som følge av ytterligere samfunnsendringer man ikke kunne forutsi 30 år tidligere, skiftet fokus: «My inclination now is to see landscapes¹⁹ not simply as revealing *either* place *or* placelessness, but everywhere as manifestations of *both* distinctiveness *and* standardisation. Place and placelessness exist in a state of dynamic balance» (Relph, 2008, forord). Han mener at ytterpunktene alltid vil være der, men at det midt imellom finnes et uendelig antall varianter av stedstilhørighet og stedsløshet: «It is the sheer diversity of the possibilities afforded by this dynamic tension that makes geography and its myriad places always interesting» (Relph, 2008, forord). Dette åpner for interessante studier på mange nivå, og jeg ser at det er relevant

¹⁸ Begrepet introduseres i førsteutgaven av *Place and Placelessness*, som kom ut i 1976,

¹⁹ Landscapes: Defineres som landområder, den materielle topografien av et område

for mine analyser av sykehusets betydning i *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engel i snøen*.

Marc Augé tar opp tråden vedrørende stedsløshet i boken *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la supermodernité* (1992), der han introduserer ikke-stedet: «Hvis et sted kan defineres som identitetspræget, rationelt og historisk, vil et rum, som ikke kan defineres som hverken identitetspræget, relationelt eller historisk, definere et ikke-sted» (Augé, 1992, s. 59). Augé karakteriserer ikke-stedet som et kjennetegn på supermoderniteten, som forklares som: «[...] accelleration i tid, rum og individualitet og sættes i modsætning til moderniteten» (Mai & Ringgaard, 2010, s. 20). I supermoderniteten er mennesket i stadig bevegelse:

En verden, hvor man fødes på klinikken, og hvor man dør på hospitalet; hvor transitpunkterne og de midlertidige opholdssteder (hotelkæderne og slumstormernes huse, feriekubberne, flygtningelejrene, slumkvarterer som er truet af enten nedrivning eller vedvarende forfald) mangfoldiggøres i enten luksuriøse eller umenneskelige fremtrædelsesformer; hvor der udvikler sig et stramt netværk af transportmidler, som også er beboede rum[...]. (Augé, 1992, s. 59)

Mennesket har mange midlertidige steder å forholde seg til, og i overgangen fra sted til sted oppholder man seg på ikke-steder hvor produksjon av mening og tilhørighet uteblir. Det å være på et ikke-sted kan føles ubehagelig og fylle en med avmakt og uro fordi man mister følelsen av identitet og tilhørighet. Eksempler på ikke-steder er: «[...] luftveje, jernbanestrækninger, motorveje og de kabiner, der kaldes ”transportmidler” (fly, tog, busser), lufthavnene, de store hotelkæder, forlystelsesparkerne og de store distributionsflader» (Augé, 2010, s. 60).

Globalisering blir sett på som en nøkkelårsak til den økende stedsorienteringen og den romlige vendingen. Vår økte mobilitet virker inn på hvordan man forholder seg til stedet, og gir oss et økt behov for å forstå det. På den ene siden får man større frihet og nye muligheter, men på den annen side kan man oppleve tap av stabile orienteringspunkter og verdier. På grunn av økt mobilitet får man flere steder å forholde seg til, og det kan bli vanskelig å knytte seg til nye steder, samtidig vil man kunne få et sterkere behov for stedstilknytning nettopp fordi man er så mye på farten og trenger faste holdepunkter. Stedsløshet og ikke-steder blir dermed også et resultat av globalisering, og slik kan man se på utbredelsen av ikke-steder med

bekymring i og med at mange i ulike situasjoner befinner seg på ikke-steder der de opplever hjemløshet og mangel på mening.

Steder og ikke-steder har et samtidig kontrasterende og avhengig forhold til hverandre. Det er kontrasterende på grunn av det kvalitetsløse i ikke-stedet versus det kvalitative stedet, og avhengig da det ene ikke kan eksistere uten det andre. Augé skriver, slik Relph gjør, at det aldri vil kunne finnes en helt rendyrket form for verken stedet eller ikke-stedet: «Stedet og ikkestedet er snarere flygtige polariteter: førstnevnte udviskes aldrig fullstendig, og sidstnevnte fuldendes aldrig helt – det er palimpsester, hvor identitetens og relationens sammenfildrede spil ustandselig genindskrives» (Augé, 1992, s. 60). Det vil aldri være absolutte grenser mellom et sted og et ikke-sted, og vektingen av kvaliteter for ikke-sted og sted vil kunne bølge fram og tilbake. Ikke-stedet er midlertidig, det er ikke identitetsskapende fordi man ikke bygger meningsfylte relasjoner der, og det kan ikke eksistere i en ren form. I forlengelsen av dette kan man også se for seg at det som i en fase av livet var et ikke-sted, senere blir et sted for subjektet, og omvendt.

I mitt prosjekt oppholder både Ruben i *Så lenge himmelen er over jorda* og jeg-personen i *Engel i snøen* seg på det som defineres av ikke-steder av Augé. De er på sykehuset, på reise, i bilen, på restauranter, butikker og hotell, og jeg leser tekstene slik at enkelte av disse ikke-stedene fremstår som steder for protagonistene. Det kan virke som om sykdommen endrer premisene for ikke-stedet, og jeg spør om det kan være slik at sykdom kan begrense ikke-stedenes utbredelse når den syke blir fremmedgjort i sitt naturlige miljø og leter etter nye orienteringspunkter. Kan det være slik at sykdommen forstyrrer pasientenes forhold til tiden, slik at supermodernitetens hurtighet ikke når inn, og man får en følelse av sted? Kan det være en pendelbevegelse mellom ikke-sted og sted?

Sykdommen er min inngang til drøftingen om ikke-steder i de to romanene. Mai og Ringgaard (2010, s. 29) foreslår andre litterære bruksområder for ikke-stedet. Hun viser til at Augés teorier kan settes i sammenheng med hvordan den franske romanen eksperimenterer med tid, rom, personer og handling. Nathalie Sarraute skriver om stedsfraværet når hun lar sine karakterer utfolde seg i miljø der rommet er fraværende, der de beveger seg på ikke-steder, i bygater, hvor de: «[...] husker ikke lenger stederne, farverne og lugtene i den lille by, hvor de siges at være vokset op» (Mai & Ringgaard, 2010, s. 29). Eller når karakterene forsøker å gjøre ikke-steder til steder ved å bevege seg omkring i mer kjente områder av byen slik at det av og til blir mulig å oppnå en følelse av sted. Mai og Ringgaard (2010) viser også

til hvordan Raymond Carver i sin kortprosa skriver om hvordan man rutinemessig besøker kjøpesentre, sykehus og kafeer, og hvordan menneskelige møter ved disse ikke-stedene kan gi aktørene en følelse av sted og en midlertidig stedsdannelse.

Siden stedet er av essensiell karakter for alle mennesker, både i den virkelige og den fiktive verden, vil stedet være en grunnstein i alle historier. Litteraturens egenart innbyr til å skape en større forståelse for individets følelse av sted når den skildrer det fiktive universet der karakterer og historier utspiller seg på sine fiktive steder. Mønster (2009, s. 368) mener litteraturen er særlig godt egnet til stedsorienterte studier fordi litteraturen skildrer individets stedlige forankring, og hvordan individet samhandler med omverdenen. Innenfor nordisk litteraturforskning har det de siste årene blitt utgitt en rekke bøker og artikler med stedlig tematikk. Likevel er det fortsatt mange tema som ikke er berørt, og det er uendelig mange muligheter for studier av stedet som litterær kategori:

Eksempelvis kan de dreje sig om hvordan et værk skildrer et bestemt sted, eller hvordan værket er blevet farvet af det sted, det er blevet til på. Det kan handle om den funktion, udbredelse eller rolle værket har haft i relation til et givet sted, eller ikke mindst om hvordan litteraturen reflekterer over selve den nære relation mellem jeget og omverden; hvordan den altså forholder sig til sin omverden netop som et sted eller til jeget som stedligt forankret. (2009, s. 368)

Mønster (2009, s. 369) bruker arbeider av poeten Seamus Heaney og litteraturviteren Franco Moretti, som har ulike innfallsvinkler, for å eksemplifisere hvordan man kan studere det stedlige i litteraturen. I essayet «The Sense of Place» (1977) skiller Heaney mellom to måter forfatteren kan tilegne seg stedet på i litteraturen. Han viser til en konkret, opplevd, ikke-lærd og ubevisst tilgang versus en mer abstrakt, lærd, boklig og bevisst tilnæringsmåte. Disse to perspektivene står i et spenningsforhold til hverandre, og viser til forskjellige former for litteratur og dermed litteraturens iboende dobbelthet. Moretti har i *Atlas of the European Novel* (1997) et litteraturkritisk perspektiv når han ser på forholdet mellom sted og litteratur. Han ser på forholdet mellom det fiktive, space in literature, og det virkelige, historiske, slik litteraturen viser sin litterære plass innenfor en spesifikk geografi, literature in space.

I introduksjonskapittelet til boken *Sted* (2010), skriver Mai og Ringgaard at de stedsteoretiske tekstene i boken kan brukes i litterære studier, men:

[m]an finder ikke i tekstudvalget en færdigudformet litterær analysemodel eller et oplæg til et samlet litteraturteoretisk nybrud. Men man finder diskussioner, analyser og bestemmelser, som kan være med til at forny litteraturvidenskabelige studier og litterær analyse. (Mai & Ringgaard 2010, s. 26)

Man kan se muligheden av å bruke stedsteoretiske perspektiver for å utfordre og utfylle de tidslige og fortellermessige strukturer som ligger innenfor narratologisk teori. For eksempel kan man bruke Caseys stedsdiskusjoner til å se på forholdet mellom tid og sted i litteraturen. Videre ser de på hvordan stedsteoriene, siden de har en fenomenologisk forankring, vil kunne være aktuelle å bruke i fenomenologiske analyser av romlige aspekter i litteraturen. Mai og Ringgaard (2010) skriver om filosofen Michel de Certeau at hans: «[...] begreb om stedserfaringens retorik kan anvendes både i forbindelse med en analyse af specifikke litterære karakterers stedsorientering og færden og i en karakteristik af teksters hele stedsrepræsentation» (2010, s. 32). Videre skisserer Mai og Ringgaard at annen aktuell tematikk innenfor litterære studier av stedet kan være å studere: «[...] stedets art og vores konstruktion af det, dets betydning for identitet og kultur, dets fascination og magt, de forbindelser, vi og kunsten indgår med det, spørgsmålet om det gode sted, og ikke mindst stedets uomgængelighed» (2010, s. 18-19). Eksemplene over viser at det er store muligheter for å bruke stedsteori og å ha et stedlig perspektiv i litterære analyser.

3 *Så lenge himmelen er over jorda*

3.1 Forfatter og resepsjon

Levi Henriksen (f. 1964) debuterte med novellesamlingen *Feber* i 2002. Han forbindes først og fremst med novellesjangeren, men skriver også romaner, noveller, reiseskildringer, barnebøker og lyrikk. Miljøet i tekstene hans legges ofte til den fiktive bygda Skogli. Bygda har sitt opphav i Henriksens hjemsted, Granli i Hedmark. Her er handlingen ofte konsentrert omkring bygdas bedehusmiljø, som tematiserer det religiøse og speiler forfatterens egen religiøsitet. Henriksen viser en stor innsikt i og forståelse for enkeltmennesket. Han skildrer ofte mennesker som har havnet utfor, og som sliter med å finne riktig retning i livet. I tillegg til å være forfatter, er Henriksen låtskriver, gitarist og sanger. Dette vises i tekstene hans ved stadig bruk av musikkreferanser, og ved at hovedpersonene ofte har tilknytning til musikermiljøet. Flere av romanene og novellene hans er oversatt til andre språk. Sommeren 2018 fikk han Vidar Sandbecks kulturpris: «[...] for sitt fremragende forfatterskap, som sammen med hans virke som lyriker og musiker, viser et nært slektskap til Vidar Sandbecks kunstneriske virke» (BOK365, 2018). Sigmund Jensen, forfatter og litteraturkritiker, anmelder Henriksens siste novellesamling, *Så langt hjemmefra, så nær der jeg bor* (2019), i Stavanger Aftenblad:

Det hele er fortalt i et tilforlatelig og tillitvekkende språk krydret med sterke og vakre bilder, og saboteres bare unntaksvis av klisjeer og flau formuleringer. Dette er ikke stramt, stringent og konvensjonelt, men heller litt løst assosierende og flakkende, følelsesladet og sentimentalt. [...] Med de rette ord og markører brukt på rett sted til rett tid, tvinges sentimentaliteten, nostalgien og tårene fram i oss. Men det som kanskje mest beveger leseren, er at tekstene fremstår så ærlige, ujålete og oppriktige. (Jensen, 2019)

Så lenge himmelen er over jorda er Henriksens første ungdomsbok. I podcast²⁰ samtaler Levi Henriksen med forfatter og lege Christer Mjåset om romanen. Her forteller Henriksen at han skrev første kapittel til boken som en del av en skrivestafett, arrangert av aviser i Hedmark og Oppland, hvor niendeklassinger skulle fortsette på historien. I utgangspunktet skulle han ikke skrive videre på historien, men han klarte ikke å legge teksten fra seg. Det endte med at han

²⁰ https://soundcloud.com/cappelen_damm/bokprat-levi-henriksen

bestemte seg for å skrive boken ferdig. Henriksen forteller at han er fascinert av døden og at han ønsket å utforske hvordan en sekstenåring forholder seg til sin egen død. *Så lenge himmelen er over jorda* er mer en roman om å leve enn om å dø selv om døden ubønnhørlig er til stede gjennom hele teksten.

I sin anmeldelse i Dagbladet skriver Marie L. Kleve (2016) at *Så lenge himmelen er over jorda* er en: «[...] klassisk sick lit etter amerikansk målestokk: Forelskede tenåringer med nerdete interesser, en risikofylt roadtrip, litt svart humor, og en god porsjon eksistensielle refleksjoner» (Kleve, 2016). Kjærlighetshistorien mellom Ruben og Alona: «[d]en første, altopplukende forelskelsen[,] er spesielt fint beskrevet. Romanen er faktisk fri for kleine beskrivelser, noe som ikke er gitt når du skriver om hormonelle 16-åringer» (Kleve, 2016). Hun mener en svakhet med romanen er at det er for få utfordringer, at det er for lite spenning knyttet til sykdommen og at kjærlighetshistorien blir for forutsigbar: «Problemet er at boka blir litt stillestående. Det ligger ikke nok motstand og drama i historien, til tross for kreftmonsteret. Eller kanskje på grunn av det» (Kleve, 2016). Line Harr Skagestad gir en god omtale av romanen:

Det er god litteratur på flere plan. Henriksen kan mer enn å underholde leseren fra begynnelse til slutt. Her viser han også en særegen innsikt i menneskets sårbarhet. Gjennom hele boken dirrer det et smertelig alvor under overflaten, men det er mer sorgmuntert enn trist. Ikke minst på grunn av den humoristiske og uhøytidelige fortellerstemmen. (Skagestad, 2016)

Hun skriver videre at dette er en historie som på samme tid er enkel og kompleks. Ytre sett er det en litterær roadmovie, men den rommer mye fordi den skildrer Rubens eksistensielle perspektiv hvor han må leve et helt liv på kort tid: «I stedet for å ty til medynk og føleri, utforsker Henriksen sårbarhetens kompleksitet i sin karaktertegning av Ruben. Det er nettopp dette fraværet av sentimentalitet som gjør beskrivelsene troverdige og rørende på samme tid» (Skagestad, 2016). At Ruben forsøker å leve som vanlig og at han vil holde sykdommen hemmelig for alle andre enn de som står ham nærmest, er et: «[...] dobbeltspill [som] er historiens nerve» (Skagestad, 2016). Skagestad viser til heltene til Ruben og Alona, piloten Ogwyn George og sangeren Phil Ochs, som leseren blir kjent med samtidig som Ruben og Alonas historie drives fram. Blant annet i møtet med disse personene reflekteres det omkring eksistensielle spørsmål som berører leseren: «For her handler det først og fremst om de store og viktige tingene. *Så lenge himmelen er over jorda* er noe så sjeldent som kjærlighetshistorie

om livet og døden. Og den er ikke bare vakker, men både morsom og underfundig, uten et snev av banalitet» (Skagestad, 2016).

Målgruppa for *Så lenge himmelen er over jorda* er ungdom, og deres stemmer kommer til uttrykk gjennom Uprisens anmeldelser²¹. Her finner vi 71 anmeldelser, og av disse har de fleste gitt romanen terningkast 5 og 6. Ved å lese ungdommens anmeldelser, forstår vi at dette er en bok som treffer målgruppa. Sunniva Cecilie i 9A på Søndre Land ungdomsskole gir boken terningkast 6, og skriver:

Den var søt, romantisk og gripende, og den hadde et dypt budskap. [...] Noe av det jeg likte veldig godt, var beskrivelsene av forholdet mellom hovedpersonen Ruben og lillebroren Elias. Man kan jo forestille seg hvordan det ville vært å få vite at søsteren eller broren din skal dø, og det følte jeg ble veldig rørende og fint beskrevet her. Jeg må innrømme at jeg gråt under de scenene.

Dette er en av de bøkene man sitter igjen med noe fra, og som setter i gang tankene. Hva hadde du gjort hvis du fant ut av at du ikke hadde igjen lang tid å leve? Hva hadde vært viktigst for deg? (Uprisen, 2016-2018a)

Ingvild Ones Spjell fra Lindås ungdomsskole så for seg alt som skjedde, og gir romanen terningkast 5. Hun synes boken startet tregt, men at den tok seg opp etterhvert, slik at hun ikke ville slutte å lese. Martin Skålevik fra Ankenes skole gir samme terningkast: «Det ble mer vanskelig å gi fra seg boka jo mer man kom inn i boka. Det blir mer gripende jo lenger du leser og det er lett å leve seg inn i boka» (Uprisen, 2016-2018a). Aron Mork Malone fra Andalsnes ungdomsskole skriver: «Boka sier en del om hvordan det er å være ung i en slik spesiell situasjon» (Uprisen, 2016-2018a), og gir den terningkast 4. Han synes ikke det var nok spenning i boken. For mange er dette den beste boken de har lest, de synes den er troverdig, og de beskriver den som morsom, gripende, trist, humoristisk, overraskende og engasjerende. De skriver at det er en bok som forteller om hvordan det er å være ung i en spesiell situasjon, og som gir dem mange tanker om liv og død (Uprisen, 2016-2018a).

²¹ Uprisen er en litteraturpris som deles ut av ungdom for å kåre årets beste norske ungdomsbok. Arbeidet med dette går gjennom hele skoleåret, hvor ungdom leser bøker og publiserer anmeldelsene sine på Uprisens nettside. Av bøkene som blir anmeldt blir 5 nominert, og prisen deles ut på Norsk Litteraturfestival i mai hvert år. Foreningen !les, Norsk Litteraturfestival og Den kulturelle skolesekken administrerer Uprisen, som engasjerer ungdomsskoleklasser i alle faser av prisutdelingen; anmelderklasser, nominasjonsjury og juryklasse.

3.2 Narratologisk analyse

Så lenge himmelen er over jorda handler om Ruben på 16 år. Han har en svulst på hjernen, og han vet at han kommer til å dø av den om ikke så lenge. Han bor sammen med mor, far og lillebror Elias og går på videregående skole. Han har en bestevenn som heter James og som er den eneste som vet at Ruben er syk. Ruben er forelsket i Alona, og han har planlagt å ta henne med på kjøretur til Danmark. Utfordringen er at Alona ennå ikke er kjæresten hans og at hun ikke vet noe om planen hans. Dessuten må reisen gjennomføres i løpet av den neste uken før Ruben skal på kontroll på sykehuset og få vite hvordan sykdommen har utviklet seg.

Så lenge himmelen er over jorda er en ungdomsroman som er gitt ut av Cappelen Damm. Romanen består av 223 sider og 22 kapitler av varierende lengde. Språket er muntlig og ungdommelig og fremstår som realistisk for 16 år gamle Ruben, som bærer fortellerstemmen gjennom hele romanen: «Da jeg var liten, trodde jeg på det mamma sa om at mødre visste alt. Tenk om det er sånn med jenter også, for real, at de kan lese tankene til kjærestene sine? Forresten, kjæreste, er hun det? Er vi kjærester?» (Henriksen, 2016, s. 69).²² Teksten varierer mellom indre monolog, referat og dialoger, og det er lett å følge teksten i vekslingene mellom disse elementene. Det er også utdrag av sangtekster og dikt som stort sett presenteres av Alona, men som setter ord på Rubens følelser: «*They buried him just down the road, a mile from the farm house. That is where I place a flower for Jim Dean in Indiana*» (s. 182). Sangtekstene er fremhevet med kursiv og stikker seg ut fra resten av teksten. Det er noen få SMS-vekslinger mellom Alona og Ruben, men ikke så mange som man kan forvente seg av moderne norsk ungdom. Her er verken Snap eller Facebook i utstrakt grad. Det digitale er i det hele tatt nokså fraværende og blir kun nevnt når Ruben bruker spillelister på telefonen til å spille musikk og når han ved et par anledninger bruker internett. Ved å skyve det digitale i bakgrunnen blir søkelyset satt på sykdommen og det relasjonelle, som også er den viktige tematikken i romanen. Samtidig mener jeg viser det en brist i forhold til hva man kan forvente seg av moderne ungdom. Alonas LP-spiller og musikkvalg fra 60- og 70-tallet viser til en nostalgi og noe som har vært og trekker handlingen litt unna 2016.

Diskursen er kronologisk. Historien er skrevet i presens og fortelles med scenisk fremstilling hvor fortellertid og fortalt tid sammenfaller. Historien utspiller seg i nåtid selv om tankene til

²² Resten av sitatene i dette kapittelet er til Henriksen (2016). For å gjøre teksten mer leservennlig, bruker jeg kun sidetall i henvisningen.

Ruben går både framover og bakover i tid. Han har planer han vil gjennomføre, og han refererer til hendelser som har skjedd før. Særlig er han opptatt av historier han har lest om mennesker som har overlevd dramatiske situasjoner det skulle vært umulig å overleve. Ruben tenker også på barndommen og på bestefaren. Historien går over ti dager, og leseren følger Ruben dag for dag. På grunn av den korte tidsrammen er det ingen lange ellipser i teksten. Noen naturlige tidshopp er knyttet til søvn: «Neste morgen våkner jeg av vekkerklokka, men orker ikke å stå opp. Jeg føler meg rar» (s. 65). I andre tilfeller bruker Ruben klokka for å vise at tiden har gått: «Jeg må ha sovnet igjen, for neste gang jeg ser på vekkerklokka, er den halv tolv» (s. 70), «Resten av dagen sleper seg langsomt av gårde, og jeg er glad da det ringer ut etter siste time» (s. 95). På vei til Sverige kjører de i sirkel og kommer tilbake til Norge igjen. Når de oppdager det, forteller ikke Ruben om den videre turen i detalj, men han oppsummerer: «Jeg kunne ha fortalt lenge om Halden. Om politiet i veikanten, og Alona som skrek før hun forsto at det var trafikken i den andre retningen som ble stoppet. [...] Jeg som svingte av. Vi som stoppet på en Q8 bensinstasjon i utkanten av byen for å spise» (s. 151). I stedet for å flytte handlingen rett til Sverige er det viktig for Ruben å fortelle at reisen ikke gikk helt knirkefritt, men han gjør det uten å fortelle i detaljer. Han bruker korte setninger og gjentakelser som gir inntrykk av høy stressfaktor. Dette er naturlig på roadtrip uten førerkort, i farens bil, forelsket og alvorlig syk. Reisen hjem fra Danmark er også en ellipse, men den fremstår som et tomrom. Kapittel 20 slutter med: «Jeg forsøker å smile, forsøker å si noe, men jeg får ikke frem en lyd. Så begynner jeg å falle mot fanget hennes» (s. 206). Leseren forstår at det har vært dramatisk i tiden som har gått før Ruben i neste kapittel våkner i sykehussengen i Oslo. Denne ellipsen illustrerer både et tidshopp og en avgjørende vending i Rubens sykehistorie.

Romanen har et visst iterativt preg over seg. Rubens tanker kretser naturlig nok omkring eksistensielle spørsmål, og han vender tilbake til de samme temaene gang på gang. Badet og sengen er steder han vender tilbake til, og han har flere lignende relasjonsbyggende sekvenser sammen med broren. Ruben kommer også stadig tilbake til historier som trøster ham i den vanskelige situasjonen han er i. Alona trekker ofte fram minner om den avdøde faren. Hun spiller musikken som han likte best, og kommer stadig tilbake til armbåndsuret: «-Ruben, sier hun og drar jakka litt opp. -Denne klokka hadde pappa på seg i bilulykka. Den stoppet da han døde» (s. 84). Og: «- Den klokka. Den knuste klokka. Den var ikke pappa sin» (s. 149). Gjentakende ganger viser hun også hvor vanskelig hun synes det er at moren har fått ny kjæreste.

Romanen har flere amerikanske referanser, noe man finner mange eksempler på i Henriksens øvrige forfatterskap. Musikken i romanen er hovedsakelig amerikansk. Ruben heter «Rube for short (det uttales så det nesten rimer på dude)» (s. 7), og vennen hans heter James. Faren ble kalt Morty da han var ung og vennen hans Andy: «Eller egentlig Anders, da» (s. 38). Alonas navn har noe eksotisk over seg: «Jeg googlet navnet hennes, og på baskisk [...] refererer det til noe med jomfru Maria. På spansk betyr det lys, på irsk vakker eller kjære barn, og på hebraisk står det for sterk som et eiketree» (s. 10). Andre karakterer har norske navn, og handlingen utspiller seg i et norsk miljø. Jeg tenker at dette viser til et samfunn der kulturelle uttrykk er tilgjengelige over landegrensene og at nordisk kultur har blitt påvirket særlig av amerikansk kultur siden midt på 1900-tallet. Ruben bruker også en rekke engelske ord og uttrykk som kjennetegner og understreker ungdomsspråket.

Det finnes en rekke kontraster i romanen. Disse er i hovedsak knyttet til sykdommen og handler om liv og død, å være frisk mot å være syk og om følelsesmessige tilstander som sorg og glede, redsel og trygghet. Det finnes stedlige kontraster mellom sykehus og barndomshjem, pasientrom, hotellrom og soverom. I tillegg vises kontrasten mellom det å være i bevegelse mot å være i ro. Kontrasten mellom generasjonene anskueliggjøres med forholdet mellom Ruben og bestefaren.

3.3 Hvem er Ruben?

Ruben er på vei over i voksenlivet, han er klar til å utforske verden. Han vil være ung, oppleve ungdomstiden, kjøre bil, reise, drikke øl og møte kjærligheten, men siden han er syk må han lære seg å akseptere situasjonen og leve med den. Han må takle følelser og frykt, og han vet at han ikke kan leve ungdomstiden slik alle andre gjør det. Ruben må gjøre sitt beste for å leve ut ungdomstiden på den tiden han har til rådighet. Han erkjenner sykdommen og legenes prognoser, men har likevel et håp om å bli frisk.

Den sykdommen jeg har, gjør at jeg neppe kan forvente å få tatt lappen. Det var i hvert fall det jeg hørte en lege fortelle foreldrene mine, men jeg håper selvfølgelig han tok feil. Bare fire prosent av alle barn i verden blir født på den dagen legene fastsetter. Kanskje det går an å bomme den andre veien også? Jeg har tross alt klart meg så langt uten å merke noen av de symptomene de sa jeg kom til å få. (s. 7).

Det er ingen ytre tegn som viser at Ruben er syk, for han er fortsatt i en tidlig fase av sykdommen. Ved hjernesvulst av den type han har, er de første tegnene epileptiske anfall som

kontrolleres med epilepsi-medisinen Keppra. Ruben velger å ikke ta medisinen for å holde på håpet om å bli frisk og for å være frisk så lenge han kan. Når han etter hvert får flere anfall, skjønner han at han må starte medisineringsen igjen. Han kjenner hvordan kroppen forandres: «Magen er i ulage, men det er noe annet også. Jeg føler meg ørskken, og tar dobbel dose med Keppra, slik legene har sagt at jeg kan. Svimmelheten avtar da jeg går nedover i byen» (s. 122). Det er ikke mange i omgangskretsen som vet han er syk, kun bestevennen James og noen få lærere. For alle andre er han bare Ruben, en vanlig ungdom. Ruben ønsker bare å bli akseptert for den han er, ikke at de andre skal synes synd på ham fordi han er syk. Han forteller heller ikke Alona om sykdommen.

Alona går i klassen til Ruben. Hun er pen, med langt, mørkt hår: «[o]g det er noe med Alona som gjør at jeg føler meg som en katt i en tørketrommel. Når hun er i nærheten, er jeg verdens smarteste fyr og en som ikke klarer å stave navnet sitt på en gang» (s. 10). De siste setningene i boken viser de sterke følelsene han har for henne: «Og jeg tenker at det ikke er så ille å skulle dø hvis du virkelig har levd. Hvis du virkelig har elsket. Hvis du har kunnet tilbringe et eneste intenst minutt, noen timer, en dag, en uke, et helt liv med Alona Cohen» (s. 223).

Alona har sine egne ting å stri med, faren er død og moren har fått ny kjæreste. Hun føler seg forlatt av moren, og hun liker ikke kjæresten hennes. Hun er noe uberegnelig og uforutsigbar, og Ruben vet ikke alltid hvor han har henne. Likevel viser hun gang på gang at hun er glad i ham.

3.4 Lokalisering

På grunn av konkrete, stedlige referanser, vet leseren at handlingen i romanen foregår i Norge, Sverige og Danmark. Det er ikke gitt noen eksplisitt stedsangivelse for nøyaktig hvor Ruben vokser opp. Miljøskildringer og en kryssreferanse mellom Rubens forflytninger i lokalmiljøet og kartet over Kongsvinger, kan tyde på at han er fra Kongsvinger, men bynavnet er ikke nevnt. Levi Henriksen er kjent for å legge handlingen i tekstene sine til egne hjemtrakter, og i podcast²³ sier han, uten å utdype det nærmere, at byen Ruben bor i ikke er navngitt, men at den ligner på Kongsvinger. Når Ruben og Alona kjører til Danmark kan alle stedlige referanser verifiseres, fra Råbocka Camping og restaurant Curry Nam Nam i Ängelholm til Harbour Hotell og Lidl på Amager Strandvej. Alle stedsangivelser er riktige, og vi kan følge reisen på kartet. Kjøreturen i siste kapittel, hvor de kjører fra sykehuset til

²³ https://soundcloud.com/cappelen_damm/bokprat-levi-henriksen

stedet der flyet til Ogwyn George styrtet, skildrer hvordan de passerer Frognerparken, Oslo og Liertoppen. Dette viser at Ruben er innlagt på sykehus i Oslo, og at historien utspiller seg på Østlandet.

Selv om man ikke kan plassere Rubens hjemsted nøyaktig, kan man finne en omtrentlig geografisk plassering. Informasjon i teksten forteller leseren at Ruben kommer fra et område nær grensen til Sverige, og at det ligger så langt sør i landet at man kan kjøre til Danmark på en dag. Henriksen skildrer hvordan Ruben tar del i aktiviteter, går på skolen og er sammen med venner og familie. Han er trygg og godt kjent på hjemstedet. Han vet godt hvor han hører hjemme, og har en sterk følelse av sted for hjemstedet. Det er i grunnen ikke nødvendig å vite om det er Kongsvinger eller ikke, fordi det ikke vil gjøre noe fra eller til for Rubens forhold til hjemstedet. Det samme gjelder for sykehuset. Hvilket sykehus Ruben er innlagt på, er ikke viktig for historien hans og for stedsdannelsen. Henriksen har valgt å la de øvrige stedlige rammene rundt Rubens historie stemme med virkeligheten fordi dette er etterprøvbare enheter som kan sjekkes opp mot kart og faktaopplysninger. Det gjelder København, samt stedet der flyet til George styrtet og kirkegården der resten av besetningen er gravlagt. Disse stedene er viktige steder for Ruben, som han har forventninger til, som er knyttet til hans sykdomsforståelse og eksistensielle spørsmål. Uansett om stedene er geografisk plassert eller ikke, fremstår skildringene av Rubens fiktive univers som troverdige, slik at det er lett for leseren å leve seg inn i fiksjonen og få en følelse for Rubens steder. Dessuten utfolder forholdet mellom Ruben og stedene seg på en troverdig måte, der Ruben tydelig innehar en følelse av sted.

3.5 Fysisk sted

Når leseren først møter Ruben, er det på rommet hans, hvor han presenterer seg selv, familien, sykdommen og reiseplanene sine. I den første halvdel av boken veksler han mellom å være hjemme, i forskjellige rom i huset, ute i lokalmiljøet, på skolen og hjemme hos Alona. Sykdommen hemmer ham ikke i å utfolde seg, og i kapittel 13 ser vi hvordan bevegelsen raskt ekspanderer når han og Alona legger ut på reisen til Danmark. Reisen fortsetter i de neste seks kapitlene, og på veien gjør Ruben og Alona en rekke stopp på overnattingsplasser, naturområder, butikker og spiseplasser. Denne bevegelsen forsetter til Alona i kapittel 20 finner ut om sykdommen og forlater Ruben på hotellrommet i Danmark. Fra dette vendepunktet har sykdommen innhentet Ruben, noe som påvirker bevegelsesmønsteret hans. Han er immobil når han våkner opp på sykehuset og må gå igjennom flere undersøkelser. I

det siste kapittelet er Ruben og Alona i bilen igjen på vei til stedet der Ogwyn Georges fly havarerte, men nå er det Alona og faren som har regien. Barndomshjemmet og hjemstedet utkrystalliserer seg som særlig viktige for ham, i og med at de er grunnlag for hans eksistens, og derfor et naturlig startpunkt for historien. Reisen, med bilen som den mest interessante stedlige referansen, er et resultat av Rubens valg. Dette valget har han tatt med sykdommen som årsaksfaktor. Sykehusoppholdet er høyst ufrivillig, det er biologisk forankret, og kommer som en direkte konsekvens av sykdommen. Følelsen av sted på alle stedene er påvirket av sykdommen.

3.6 Rubens følelse av sted

3.6.1 Barndomshjemmet

Rubens hjem er et trygt og harmonisk sted. Her bor den lille kjernefamilien i et eldre hus, bygd av Rubens oldefar. Dette representere stabilitet og trygghet, et solid hus som har stått i generasjoner. Familien lever et helt vanlig liv med jobb, skole og fritidsaktiviteter. Ruben tenker en kveld familien sitter i sofaen og ser på bilder: «Hvis noen så oss igjennom vinduet nå, hva ville det se ut som om vi holdt på med da? Ville de tro at Elias og jeg gledet oss til vi skulle ut og reise? Ville de tro vi var en helt vanlig familie med hele livet foran oss?» (s. 115). Dette er et bevisst valg fra Henriksen, som ikke ville at omstendigheter i familien skulle trekke oppmerksomheten vekk fra Rubens historie, slik han sier i podcast.²⁴ Dette er etter min mening et godt grep, da det holder fokus på Rubens sykehistorie gjennom hele romanen. Foreldrene holder seg mest i bakgrunnen, de lar Ruben holde på med sitt, men vi kan likevel lese deres engstelse ut fra Rubens skildringer: «Til mamma kan jeg knapt heve stemmen uten at leppene hennes begynner å skjelve, og pappa får et uttrykk i øynene som en gjenglemte hund i regnet» (s. 13). Som voksen leser er det lett å forstå foreldrenes bekymring ut fra de korte skildringene. Ruben føler et stort ansvar overfor foreldrene og lillebroren, og han føler han må være sterk for deres skyld. Han forteller ikke foreldrene om anfallene han har, og han deler ikke sine bekymringer og tanker om liv og død, en helt normal reaksjon for barn i samme situasjon.

Forholdet mellom de to brødrene skildres som både rørende og sårt. Ruben føler ansvar for broren og tar storebroransvaret på alvor. Han rydder opp når broren blir plaget av en annen gutt, han leker med broren og lærer ham å danse. Ruben finner en lapp på hodeputen sin:

²⁴ https://soundcloud.com/cappelen_damm/bokprat-levi-henriksen

«Elias har tegnet et smilefjes, og under har han skrevet: *Til neste gang må du lære meg å snurre*» (s. 134). Lappen uttrykker så mye kjærlighet, og når Ruben reiser sammen med Alona, er det viktig for ham å med seg lappen: «Jeg løper opp på rommet mitt igjen, og legger tegninga i ei gjennomsiktig plastmappe så den ikke skal bli brettet» (s. 139). Når Elias viser at han er engstelig for det som skal skje, blir han trøstet av Ruben:

- Men hvem skal passe på meg hvis ikke du kan det lenger?
- Elias, sier jeg. -Vet du hvem som skal passe på deg når jeg er borte?
- Nei, sier han.
- Du, sier jeg. (s. 101)

Ruben vil hjelpe Elias til å finne sin egen styrke slik at han kan ta vare på seg selv når ikke Ruben kan beskytte ham lengre, og når Ruben blir innlagt på sykehuset, ser vi at han har lykket i det. Da er rollene snudd på hodet. Da er det Elias som trøster den syke storebroren. Forholdet til foreldrene og lillebroren danner en trygg og forutsigbar ramme for Ruben, og barndomshjemmet blir Rubens trygge havn.

Rubens rom ligger på loftet. Det er et rom med furupanel og vindu, med skrivebord, bokhylle, plakater og klesskap, et typisk tenåringsrom som har mange funksjoner ut over det å sove. Her skal man også få besøk, gjøre lekser, spise, lese, tenke og spille:

Jeg valgte dette rommet fordi det ligger på loftet, og når jeg sitter ved skrivepulten foran vinduet, har jeg bedre utsikt over byen enn noen jeg kjenner. Det får meg til å tenke på å sitte cockpiten på et jagerfly, og det er derfor jeg valgte dette rommet da vi flyttet hit. Etter at legene fant ut at jeg virkelig var syk, har den følelsen bare blitt sterkere (s. 7).

Dette er Rubens domene, hans private sfære, og han vil ikke flytte ned en etasje eller to, slik moren ønsker for å få ham nærmere familien. Romanen starter på soverommet, når Ruben åpner seg for leseren og forteller hvem han er og hvor mye rommet hans betyr for ham. Denne åpenheten gjør at leseren forstår at han er på et trygt sted, et sted han kan være redd, alene og sårbar. Her gjør han seg de dypeste tankene omkring sykdommen, om hvordan den forandrer livet og kroppen hans. Her har han dype, eksistensielle refleksjoner. Her er det også han får det første dramatiske anfallet som skildres i detalj og gjør ham veldig engstelig. Badet er et intimt og viktig rom for Ruben, her er han naken og sårbar i dobbelt forstand. De forandringene som sykdommen forårsaker blir skildret på badet: «Ansiktet ser mer slitent ut

da jeg ser meg i baderomsspeilet neste morgen» (s. 50). Etter det store anfallet forstår han at han må gjenoppta medisineren: «Jeg vet ikke hvor lenge jeg ligger sånn, men beina mine skjelver fortsatt da jeg går inn på badet og finner tablettene mine. Keppra. 1000 mg» (s. 67). På badet møtes de tre tidsaspektene: fortid, nåtid og fremtid. Det speilbildet han ser i speilet er av ham slik han er nå, og det stemmer ikke overens med den forestillingen han har av seg selv som frisk. Samtidig kan han se fremover og få et innblikk i hva som skal skje. Han forstår at han ikke lengre kan late som om han ikke er syk.

Ruben føler det som om han sitter i cockpiten på et jagerfly når han sitter foran vinduet på rommet sitt. På veggen har han et bilde av Ogwyn George, radiooperatør og skytter i det første flyet som ble skutt ned over Norge under 2. verdenskrig. Resten av besetningen omkom, mens George kom unna fallet på tusen meter uten fallskjerm, kun med brukne bein: «Det er slike historier jeg liker. Fortellinger fra virkeligheten der folk overlever mot alle odds» (s. 8). Ruben har en rekke slike helter, som han tenker på og snakker om, og som viser at han har et håp om at han også kan bli frisk. Ogwyn George går igjen i hele romanen, fra eksposisjonen til avslutningskapittelet, og i en scene leker han og broren at de flyr i det samme flyet. Det er interessant å se at Augé definerer fly som ikke-sted, men når Ruben føler at han sitter i en cockpit på rommet, er det ikke noe ikke-sted over det. På rommet er det trygt og rolig og han får en følelse av sted. Følelsen av å sitte i en cockpit blir mer en følelse av å betrakte livet på avstand. Der kan han trekke seg tilbake og fordype seg i sine egne tanker.

Taket utenfor Rubens soverom er en forlengelse av rommet, og et sted som er bare hans. Det er et sted hvor han kan være alene med tankene sine: «Jeg venter til jeg er sikker på at alle sover, så gjør jeg noe jeg ikke har gjort på flere år. Forsiktig lirker jeg opp vinduet på loftet og klatrer ut. Krabber bort til pipa, og setter meg over skrevs på taket som om jeg skulle sitte på en hest» (s. 120). Taket er et sted hvor jord møter himmel og hvor han sitter midt imellom liv og død, noe som viser til at han selv er i transitt og venter på å få klarhet i fremtidsutsiktene sine. Han befinner seg mellom livet og døden, og taket kan fremstå som et ikke-sted som han bare sikker innom i ventetiden. Ved å sitte over skrevs på taket, er han på vei et sted, en cowboy som rir inn i solnedgangen etter vel utført oppdrag. Leseren vet at Ruben ønsker en lykkelig slutt, at han håper på et mirakel, men det spørres om det ikke er døden han er på vei til. Et annet aspekt er at taket ligger på toppen av det stabile barndomshjemmet. Det har gitt ham et godt fundament som har gjort ham til den han er. Dette stabile perspektivet gir taket en identitet og en forankring som gjør at taket kan gi Ruben en følelse av sted.

Leserens aller første møte med Ruben er illustrasjonen på smussomslaget, der han sitter på taket og ser utover. Illustrasjonen viser at taket er et viktig sted for ham, og man kunne ha forventet seg at flere scener enn denne ene skulle ha utspilt seg på taket. Dermed blir illustrasjonen også en symbolsk illustrasjon på at han er midt mellom jord og himmel, liv og død. Når han sitter på taket, relaterer situasjonen til tittelen på romanen, som er inspirert av Salmenes bok: «For så høy som himmelen er over jorden, er hans miskunn mektig for dem som frykter ham».²⁵ Scenen der han sitter på taket, midt mellom det jordiske og det himmelske, er etter min mening en av de mest religiøse scenene i boka. Religionen er viktig i Levi Henriksens forfatterskap, men religionen er ikke noe som preger Ruben, selv om han har religiøse spørsmål og reflekterer omkring Guds eksistens og det som kommer etterpå. Det som trøster Ruben, og som gir ham håp, er historiene om heltene.

Boktittelen settes også i forbindelse med forholdet til Alona: «Jeg vil alltid sitte her og se ned mot huset til Alona. Jeg vil alltid være et eller annet sted der jeg kan se ned på Alona. Samme om hun blir 30, 50 eller 70, vil jeg aldri slutte å se etter henne. [...] Så lenge himmelen er over jorden, vil jeg alltid elske henne» (s. 121). Himmelen vil alltid være over jorda, noe annet er fysisk umulig, altså vil han alltid elske Alona. For Ruben vil det ikke alltid føles som om himmelen er over ham. Når han dør, vil det forekomme noen omrokkeringer på forholdet mellom himmel og jord, mellom levende og døde, mellom Ruben og Alona. Da får Ruben et annet perspektiv i sin forestilling om at han skal passe på henne fra himmelriket, noe som gir taket en ekstra stedlig forankring.

3.6.2 Musikken

Alona introduserer Ruben for protestsangeren Phil Ochs, et nokså uvanlig musikkvalg for en 16-årig jente, men han representerer hennes forhold til sin avdøde far. Låtene er melankolske, og det er som om Ochs synger om Ruben: «Det føles som om jeg sitter helt på enden av verden, og hvis jeg åpner øynene, er jeg redd jeg skal falle over kanten» (s. 85). Uten å vite det, har Alona funnet musikk som handler om Ruben, og som treffer ham rett i hjertet:

There's no place in this world where I belong when I'm gone.

And I won't feel the flowing of the time when I'm gone.

All the pleasures of love won't be mine when I'm gone. (s. 84)

²⁵ Salmene 103:11.

Alonas tolkning av teksten er nøyaktig det Rubens prosjekt handler om: «Jeg har alltid tenkt at den handler om å gjøre det man kan, mens man kan. Det er det jeg liker å tro at pappa tenkte da han hørte den sangen, sier hun» (s. 85). Dette knytter de to unge enda nærmere sammen. Det er mer fart over musikken fra Rubens far. Hans favoritt er Talking Heads med *Once in a lifetime*, en låt han ofte tyr til i avgjørende livssituasjoner: «Jeg hørte den da jeg dro Europa rundt på Interrail. [...] Den kvelden etter at vi var blitt tre, og du og Ruben lå på sykehuset, var dette hva jeg satte på da jeg kom hjem» (s. 115). Ruben synes den er fengende: «Den får meg til å tenke på å løpe, rett frem, fort og i samme tempo hele tiden» (s. 115). Ellers danser han til ABBA med Alona, og setter på *Ho Hey* av The Lumineers når han lærer Elias å danse. De ulike gruppene, tekstene og melodiene snakker til Ruben i den emosjonelle og eksistensielle tilstanden han er i, og de gir ham mening i hjemløsheten. Han er alltid sammen med andre når han lytter til musikk, slik at det relasjonelle i situasjonen, i tillegg til den mentale påvirkning musikken har, virker inn på hans følelse for sted.

3.6.3 Byrommet

Når Ruben ferdes omkring på hjemstedet, forsøker han å holde på sin identitet som frisk, selv om tanken på sykdom og død aldri er langt unna. Ruben føler seg heldig der han hånd i hånd med Alona går hjem fra skolen: «Men før jeg rekker å tenke tanken ferdig, blir den fordrevet av noe annet. Forestillingen om en annen hånd som etter hvert vil holde Alonas» (s. 105). Når de sitter sammen på en benk på togstasjonen, forteller han Alona at familien pleier å reise en del, men endrer i sitt stille sinn tempus når han innser at de kanskje har reist for siste gang: «Mamma og pappa har en greie der de drar Elias og meg med rundt til en ny hovedstad i Europa hvert år, sier jeg og tenker «eller de hadde»» (s. 62). Ruben bruker også sykdommen til å avgjøre og begrunne valget om å være med når Alona vil tagge veggene på pelsbutikken: «Så tenker jeg at livet – i alle fall mitt – er for kort til bare å være snill» (s. 88). Selv om sykdommen ennå ikke har markert seg fysisk, har den gjort det biologisk og mentalt. Tanken på sykdommen forstyrrer ham i hverdagen, den omrokerer på det vante og setter ham i en hjemløs posisjon. Han klarer ikke nyte forelskelsen, og han opplever hjemstedet på en annen måte enn før, men likevel er hjemstedet fylt med mening og mister ikke sin posisjon som sted.

Når Ruben og Alona rusler rundt i bymiljøet, er de i kjente omgivelser, og Alona presenterer ham for steder han ikke har vært på før. En dag tar hun ham med til et sidespor på jernbanestasjonen. Sidesporet ender i et hull:

Det er stort nok til at man kan stå oppreist, og det lukter olje og rust. På undersiden av skinnene er det en mekanisk innretning som får meg til å tenke at sånn ser det ut inne i en klokke. [...] Jeg [...] tar plass ved siden av henne. Over meg kan jeg se himmelen gjennom jernbanesvillene. (s. 62)

Jernbanestasjoner er blant Augés ikke-steder, men det er tydelig at Alona har et forhold til akkurat denne delen av stasjonen. Det er ikke første gang hun er der: «[Jeg] [l]iker tanken på at noe så stort og uhåndterlig som et tog eller et lokomotiv bare kan snu og kjøre samme vei tilbake etter at det har kommet fram» (s. 63). Ruben og Alona har en fortrolig samtale nedi hullet, inni det som Ruben synes ligner en klokke, en av disse dagene hvor alt går så altfor fort. Hullet kan også assosieres med en grav der han har utsikt til himmelen, og dermed være et frempek på det som skal skje. Det er nedi dette hullet Ruben sier han elsker Alona, og de kysser for første gang. Så selv om jernbanestasjon er et ikke-sted etter Augés definisjon, oppleves det ikke der og da som et ikke-sted av de to unge fordi de har en intens følelsesladet opplevelse der. Nå er de heller ikke på jernbanestasjonen som reisende, men som kjærester, og da ligger forholdene automatisk bedre til rette for stedsdannelse.

Fra hullet under jernbanesvillene forflytter de seg opp til festningen: «Festningen ligger som en krone over toppen av byen, og de taggete konturene av murene mot nattehimmelen får meg til å tenke på en middelalderborg» (s. 83). Disse to stedene kontrasterer hverandre, når de forflytter seg fra å sitte i graven til å være på kanten av muren til festningen. Samtidig ser vi hvordan det markerer den samme forflytningen som Ruben har når han setter seg på taket utenfor soverommet. Det er den samme følelsen av å være mellom himmel og jord, men her er han sammen med Alona. De lytter til musikk på Alonas medbrakte LP-spiller, og de ser på stjernene: «Etterpå blir vi bare liggende ved siden av hverandre, som om vi skulle være to overlevende som har svømt i land fra et skipsforlis» (s. 87). Hele tiden denne koblingen mellom det himmel og jord. I tillegg viser disse to eksemplene hvordan de to unge bruker det kjente byrommet til å bli kjent med hverandre og med kjærligheten. De går fra det kjente og trygge til det som er spennende og nytt. De beveger seg fra barndom til ungdom, hele tiden i skyggen av sykdommen som legger til et element av eksistensialisme.

Som gatepoet har Ruben en annen agenda, der han i nattens mulm og mørke beveger seg rundt i hjembyen og henger opp kloke sitater og visdomsord på lyktestolper og husvegger. Han er inspirert av bestefarens ord om det digitale samfunnet: «Han mente vi la igjen så mange spor etter oss, at vi ikke kom til å bli husket for noe som helst» (s. 17). I avisene blir

han kalt Gate-Wildenvey, og det er han fornøyd med: «Jeg likte følelsen av å være et mysterium. Det å være helt alene om en hemmelighet. Plutselig var jeg en slags usårlig superhelt» (s. 17). Ruben vet at han ikke kommer til å leve lenge og at han ikke kommer til å sette spor etter seg i voksenlivet. Han kommer ikke til å bli far, og han kommer ikke til å bli lagt merke til som fotballtrener, lærer, journalist, håndverker eller politiker. Hjemløsheten og tapet av en fremtid gjør at han griper til gatepoesien for å finne en mening i tilværelsen og sette spor etter seg. Når han kler seg ut som gatepoet, går han inn i en annen rolle hvor han er anonym og kan gjøre hva han vil, hvor han ikke kan skades, men hvor han blir lagt merke til. Som gatepoet er sykdom og virkelighet langt unna, og han markerer seg uten at noen får vite at han er syk. Når Alona blir inkludert legges nye føringer, og premissene for gatepoesien blir forandret, slik at det aldri blir det samme igjen. Ruben forstår imidlertid at kjærligheten til Alona er nok for ham, hun gir ham mening nok i livet.

3.6.4 Kjærligheten

Sykdommen er den bakenforliggende årsaken til kjøreturen. Om Ruben hadde vært frisk, ville Ruben og Alona hatt tid til å bli kjent som ungdommer flest, og de ville kanskje ha holdt seg i hjemlige trakter. Kjøreturen til Danmark går over to dager, og den er en viktig del av romanen. Ruben og Alona tilbringer mye tid i bilen, bare avbrutt av et lengre stopp og en overnatting i Sverige før de kjører videre til København. Der parkerer de bilen og tar inn på hotell. Ved å legge ut på kjøreturen, gjør de sitt første forsøk på å rive seg løs fra ungdommen. De er på reise alene, de kjører bil ulovlig og de utforsker sin seksualitet. Mange regler brytes mens de lærer hverandre å kjenne. De opplever en fortrolighet og kommer tett på hverandre:

For det er nå jeg må si det. Nå jeg må fortelle alt om meg selv. Men jeg vil ikke, orker ikke, klarer ikke. Jeg har ikke lyst. Ikke nå. Det er bedre å vente til vi kommer frem. Og jeg ber inne i meg: Kjære Gud, hvis vi er enige om at du virkelig finnes, så la meg få bare litt mer tid. Til vi kommer til Danmark. La Alona og meg legge noe fint bak oss før vi må begynne på det som ikke har så lyse farger. Gi meg et hav og noen netter mellom oss og der vi kommer fra, og jeg skal aldri, aldri, aldri mer skjule noe som helst for Alona. (s. 150)

Alt annet kan de snakke om, men Ruben klarer ikke å fortelle Alona om sykdommen. Mye av spenningen i romanen ligger i hva som vil skje når Alona oppdager sannheten.

Ruben er preget av sykdommen, og etter hver begynner den også å komme fysisk til uttrykk. Når han blir stresset, kjenner han at det skjer noe med kroppen: «De røde og grønne tollskiltene over veien blir utydelige. Jeg merker en sterk lukt i bilen som ikke har vært der før. Ikke svette. Mer slik det lukter når noen sveiser. Har redsel noen lukt?» (s. 144). På restauranten senere på dagen skjer det igjen: «Det har skjedd noe med rommet siden vi satte oss. Det har sunket sammen. Blitt en tunnel. Folk ved de andre bordene har snudd seg mot oss. Jeg kjenner lukta av noen som sveiser. Den har jeg kjent før» (s. 159). Det er ikke første gang Ruben får anfall, men nå kommer de hyppigere, og han forstår at han blir sykere. Selv om de har kjørt bort fra hjemstedet og hverdagen, kan han ikke rømme fra sykdommen.

På vei over Øresundbroen oppsummerer Ruben turen: «Det er bare et døgn siden vi dro hjemmefra, men det føles ikke slik. På en måte kjennes det som om vi nettopp har dratt. Samtidig føles det som om vi alltid har sittet i denne bilen» (s. 182). Han opplever en sterk samhørighet med Alona, og når de kommer fram til København, omslutter kjøreturen hele ham: «[...] i hodet er det som om den monotone lyden av hjulene mot asfalt har flyttet inn for godt» (s. 184). Den nærheten de to unge opparbeider seg i løpet av kjøreturen, opplevelsene de har og forventninger til det som skal komme, gjør at bilen blir et sted fylt av mening for dem. Det er et sted hvor de blir kjent og lar følelsene få spillerom. De vender hele tiden tilbake til bilen. Etter at Alona i sinne og skuffelse når hun oppdager sannheten om sykdommen, har forlatt Ruben på hotellrommet, vet han ikke hvor han skal gjøre av seg. Han finner etter hvert veien tilbake til bilen:

Jeg tenker jeg kan finne et verksted rundt her slik at jeg kan få reparert speilet, og så Tyskland. Plotte inn Hamburg eller noe på GPS-en, og hvis den kjerringa begynner rote igjen, gjør det ingenting. Så lenge jeg ikke vet hvor jeg skal, kan jeg heller ikke kjøre meg bort. Jeg kommer aldri mer til å kjøre meg bort. (s. 205)

Ruben gjør seg klar til å kjøre, men han ser skyggen av Alona over alt i bilen: «Solbrillene hennes er stukket ned i midtkonsollen, og det er et nesten usynlig avtrykk av leppestift på pappkruset hun drakk kaffe av i Ängelholm. Jeg presser leppene inn mot kruset der leppene hennes har vært, og lukker øynene» (s. 206). Plutselig kommer Alona, hun setter seg inn i bilen: «-Beklager, Ruben. Jeg har ikke lyst til å dra noe sted der ikke du er, sier hun» (s. 206).

Bilen er fortsatt det faste holdepunktet på en reise de ikke vet hvordan kommer til å ende, men nå er også Alona omsluttet av det usikre i forhold til sykdommen. Henriksen har ikke

beskrevet bilen mer enn at det er en Qasqai med GPS og full tank, og lar Ruben og Alonas eventyr fylle bilen med mening og gjøre den til et meningsfullt sted. Bilen blir en del av den stemningen som skaper forholdet til de to ungdommene. Den skaper deres identitet som kjærester og nesten voksne. Dermed faller bilen utenfor Augés definisjon på et ikke-sted. Bilen er verken identitetsløs, eller et sted der samhandling mellom passasjerene mangler. Ruben og Alona er der heller ikke kun for transporten. Cresswell (2015, s. 13) skriver at fysisk sted kan være et transportmiddel som er på vei mellom to punkter og det er dette man ser i dette tilfellet.

3.6.5 Sykehuset

Selv om tanken på sykehuset, på kontrollen som venter og kontroller som har vært, følger Ruben gjennom hele historien, opptar ikke sykehuset som institusjon noen stor plass i romanen. Det er først i det nest siste kapittelet, og da med et tidsspenn på ett døgn, at handlingen utspiller seg på sykehuset. Levi Henriksen sier i podcast Bokprat: Levi Henriksen (2016) at han har skrevet en historie om livet: «[...] om å leve livet mens man har det og å leve ut fra de forutsetningene man har». Fram til dette punktet har ungdommen, kjærligheten, motet og livsgleden utfoldet seg fritt i naturlige omgivelser, men fra nå blir det tatt med inn i sykehuset som institusjon. Når Ruben våkner på sykehuset, er han forvirret. Han har blitt holdt i kunstig koma, han er nummen i hendene, har vondt i munnen og halsen etter intubasjonen. Han har drypp i hånda og elektroder på brystet. På veggen henger monitorer som overvåker hjerterytme og oksygenmetning. Han kjenner seg ikke igjen, og han vet først ikke hvor han er: «Så ser jeg ledningene og de forskjellige apparatene rundt meg» (s. 207). Pasientrommet skildres fra Rubens perspektiv der han ligger i sengen. Herfra skildres det medisinske utstyret, og rommet fremstilles som noe upersonlig og sterilt, uten interiørdetaljer, noe som i grunnen stemmer godt overens med de indre bildene leseren har av et pasientrom.

Nå er det alvor. Ruben kan ikke skjule sykdommen lengre, og nå kommer hans fortvilelse og redsel fram i dagen. Når han skal ta en undersøkelse i MR-maskinen, er den skildret som en panikkartet opplevelse. Ørepropper ikke klarer å holde lyden ute og den klaustrofobiske følelsen inni maskinen får ham til å trykke på panikk-knappen: «Jeg klarer ikke la være å tenke at jeg ligger i en kiste, og jeg må få noe beroligende» (s. 211). Når legene presenterer resultatene av undersøkelsen, stadfester de dårlige prognosene og diskuterer videre behandling, bekreftes det som Ruben har fryktet: «- Alt vi har å tilby nå, vil bare ha midlertidig effekt, sier han» (s. 213). I et fortettet avsnitt skildres Rubens reaksjoner og

følelser. Han synes synd på seg selv og gråter, han har lyst til å knuse noe. Han gjentar: «Jeg skulle ønske jeg kunne si at [...]. Jeg skulle ønske at [...]» (s. 212). Enkelte setninger starter med konjunksjoner. Tiden stopper opp. Ruben ser på hendelsen ved å fortelle i preteritum, før dialogen starter igjen, tempoet øker og Ruben er tilbake i nåtid. Med disse grepene blir språket muntlig og fortettet. Avsnittet skiller seg ut fra resten av teksten, og Rubens skjellsettende øyeblikk forsterkes.

Familien er til stede når Ruben våkner, og foreldrenes bekymring uttrykkes gjennom Rubens observasjoner. Foreldrene forsøker å smile, faren ser ut som om han ikke har sovet på en uke, de vet ikke helt hvordan de skal forholde seg til situasjonen: «Blikkene til mamma og pappa er fulle av «men», og begge står på en måte som viser at de ikke har lyst til å bevege seg en centimeter» (s. 210). De gråter når de får vite resultatene av undersøkelsen: «- Skal vi bare gi opp, da? sier mamma, så lavt at jeg er usikker på om jeg virkelig hører henne si det eller leser det på leppene» (s. 212). Enkle skildringer viser foreldrenes sorg og fortvilelse.

Relasjonen mellom de to brødrene står fortsatt sentralt, og det gode forholdet mellom dem forsterkes. Samtidig med at Ruben nå har gått inn i en ny fase av sykdommen, har det også skjedd noe med lillebroren: «[J]eg legger merke til at han har klippet seg. I en moderne frisyre der håret er barbert over ørene, og det er vanskelig å forestille seg at dette er samme gutten som ble dyttet i elva» (s. 209). På kort tid har Elias forandret seg. Nå ser han eldre, tryggere og mer moden ut enn for bare noen dager siden, og han viser det i måten han håndterer situasjonen. Han er ærlig og nysgjerrig: «- Var det ikke skummelt å kjøre så langt?» (s. 208). Han støtter broren: «-Jeg ville gjort det samme, Ruben, sier Elias og stryker meg over armen» (s. 209). Når Ruben trenger litt alenetid, sørger han for å få foreldrene ut av rommet: «Kanskje vi kan gå ned i kiosken. Har du lyst på brus, Ruben? Sier Elias» (s. 210). Det er som om Elias forstår alvoret og at det nå er hans tur til å ta vare på storebroren.

Sykehussengen er Rubens observasjonspunkt dette første døgnet han er innlagt på sykehuset. Herfra skildres sykdommen, pasientrommet og samspillet med foreldrene, broren og helsepersonellet. Det er her Ruben får vite om diagnose, prognose og behandling. Her oppnås erkjennelsen av at han nå skal inn i et behandlingsløp der han kommer til å være mye på sykehuset. Det er også her han og Elias sitter tett sammen og ser på film: «Jeg klarer ikke å konsentrere meg og dupper av flere ganger, men det er godt å sitte slik mens han holder meg i hånda slik han gjorde før, den gangen det var han som var redd» (s. 215). Filmscenen viser det tette samholdet mellom dem, og hvordan styrkeforholdet har forskjøvet seg.

Det som skjer på sykehuset denne første dagen, utspiller seg rundt sengen, og slik blir sengen et startpunkt for Rubens stedlige tilknytning til sykehuset. Dette danner starten for oppholdet på sykehuset, der Ruben vil tilbringe mye tid framover. Bevegelsene hans blir radikalt innskrenket på grunn av sykdommen. Båndene til hjemstedet er svekket nå når han har brutt kontakten med klassekamerater og venner og har avsluttet gatepoet-prosjektet, men likevel har han ikke gitt helt slipp på det som er utenfor sykehuset. Dette ser vi i det siste kapittelet, der han er på biltur med Alona. Ruben viser også at han har et framtidsperspektiv, og at han ser fram til at han skal lære Alona å svømme til sommeren: «[J]eg kjenner hvor mye jeg plutselig gleder meg til sommeren. Alona i bikini, musikk med trommer på den bærbare platespilleren hennes, og jeg som holder henne mye hardere enn jeg trenger, mens jeg skal lære henne å svømme» (s. 219). Den fremtidige stedsdannelsen vil nok være relatert først og fremst til Alona, men også til foreldrene og broren.

Det er naturlig at sengen fremstår som start på stedsdannelsen på sykehuset. Sengen hjemme er en trygg havn, et midtpunkt på soverommet og et sted for avslapping og søvn. Fra sengen på hotellrommet har han gode minner fra sin første seksuelle erfaring. Sykehussengen vil føre med seg flere opprivende opplevelser enn sengen hjemme og på hotellet, etter hvert som Ruben blir sykere og responderer på medisinsk behandling. Allerede har han fått vite at han aldri kommer til å bli frisk, og han trenger beroligende medisin for å sove. Samtidig har han familien ved sengekanten. Alona er alltid i tankene hans og legene har den medisinske kunnskapen han trenger. Han er altså på et sted det er trygt å være, trass i sykdommen. Det første han tenker på når han våkner på sykehuset er: «Har jeg drømt alt dette med Alona? Har jeg bare ligget her i sykehussenga hele tiden?» (s. 207). Alona ikke på sykehuset når han våkner, men moren hans forsikrer Ruben om at hun har det fint. Det er tanken på Alona som roer ham ned før han skal inn i MR-maskinen:

Forsøker å slappe av i hele kroppen. Tenker på Alona. På måten hun aldri klarer å snakke om bare én ting om gangen på. [...] Så blir jeg liggende slik til det virker som om hun er det eneste som finnes i hele verden. Da jeg åpner øynene igjen, har pulsen sunket til 70, og jeg er klar. (s. 211)

Alona er bildet på alt som er lyst og godt i livet hans, i motsetning til sykehuset og sykdommen som symboliserer det mørke, usikre og farlige. Legen til Ruben ivaretar Alona ved å ringe til henne for å forklare hvordan Ruben har det, og for å svare på spørsmål hun måtte ha.

4 Engel i snøen

4.1 Forfatter og resepsjon

Anders Totland (f. 1986) etablerte seg som forfatter på heltid i 2018. Han skriver for barn og unge, og etter at han debuterte med bildeboken *Vampyrane i Eplehagen* høsten 2015, har han skrevet kokebok, faktabøker og ungdomsromaner. Høsten 2019 ga han også ut en roman for voksne, *Vintertonar*. Ungdomsromanene er korte, men fordi alle tar for seg vanskelig og tabubelagt tematikk, sitter man igjen med mange tanker og spørsmål når man har lagt bøkene hans fra seg. *Engel i snøen* handler om å være alvorlig syk, om at noen blir friske og at andre dør. *Så lenge ingen ser oss* (2017) handler om en stefar som utnytter stesønnen seksuelt, og *Nedteljing* (2018) handler om å gjøre dårlige valg på internett og å bli presset for penger. Totland har samme format på alle ungdomsromanene. Han bruker korte setninger, korte avsnitt og kapitler, og har et enkelt språk som krever at man leser mellom linjene. Alle ungdomsromanene hans står på 100-lista til Leser søker bok i 2019. Dette er en liste over bøker som er spesielt valgt ut med tanke på de som sliter med å lese.

Engel i snøen fikk meget gode kritikker da den ble utgitt. Birgitte Furberg Moe skriver i *Barnebokkritikk* (2016) at dette er en stille fortelling som bringer fram de store følelsene: «Det som skjer på sykehusavdelingen skildres lavmælt og nøkternt. Samtidig ligger det mye informasjon i en setning som: ”Før eg kom hit, visste eg ikkje at det gjekk an å smila så trist”» (Moe, 2016). De mange tomrommene i teksten og de uuttalte tingene gir rom for meddiktning og gir teksten ekstra kvalitet og tyngde. Hun skriver videre at beskrivelsen av døden er: «[...] så fortettet og vakkert beskrevet – og uendelig trist – at det gjør vondt» (Moe, 2016). Hun skriver at boken kan være en trøst for de av oss som har erfaring med sykdom i nære relasjoner: «Boken fungerer fint på et konkret fortellerplan, og den store skriften og korte fortellingen kan gjøre teksten egnet også for barn i barneskolealderen. Samtidig er potensialet for meddiktning relativt stort, og for å få den helt store leseropplevelsen trengs nok mer lese- og livserfaring» (Moe, 2016). I *Dagbladet* vurderer Marie L. Kleve (2016) språket på samme måte som Moe. Det er enkelt og naivt, og det står mye usagt mellom linjene. Med det i mente er hun usikker på hvem som er målgruppen for boken: «Alt det usagte tyder på en målgruppe som har erfaring med å tolke tekst og lese metaforer. Men jeg-personen virker svært ung, jeg tipper maks 13, trolig yngre. Det kan gjøre det vanskelig å nå de litt eldre» (Kleve, 2016). Når det gjelder illustrasjonene mener hun de underbygger handlingen godt og at sidene med snøkrystaller: «[...] bryter opp teksten og skaper en slående

effekt helt mot slutten» (Kleve, 2016). Kleve skriver at boken er trist. Den har dype diskusjoner om døden og sørgelige beskrivelser av vennskap som alltid tar slutt. men at den likevel har innslag av humor. Hun mener dette er god litteratur: «[...] på et helt annet nivå enn det jeg selv kom over i min sentimentale slukealder» (Kleve, 2016).

Totland fikk Nynorsk barnelitteraturpris for *Engel i snøen* i 2016, og juryen skriver blant annet:

Vinnaren av Nynorsk barnelitteraturpris 2016 har skrive ein stillferdig ungdomsroman om eit av dei store tema i litteraturen, døden. Boka er kort og lettlesen, men forfattern klarar å formidla mykje varme, trøyst og refleksjon i den 80-sider lange forteljinga både i og mellom linjene.

Sjølve lesinga av vinnarboka tek ikkje lang tid, men inntrykka sit lenge att. Ein sår og sterk roman som tek ungdom på alvor. (BOK365, 2017)

Ungdommene som har anmeldt *Engel i snøen* på Uprisen.no har gitt Totland mer varierte tilbakemeldinger enn kritikerne. Av de som gir boken lav score er det mange som synes boken er forvirrende fordi de ikke forstår hvem og hva det handler om. De synes det er frustrerende at de ikke får vite noe om kjønn, alder og hvilken sykdom hovedpersonen har. Disse konkrete leseropplevelsene viser at selv om boken er lettlest, krever den en viss lese- og tolkningskompetanse, og derav hvor viktig det er med god leseopplæring og gode lesehjelpere i lærere, bibliotekarer og andre erfarne lesere. Målgruppa understøtter med andre ord kritikkene til Kleve (2016) og Moe (2016).

De som liker boken godt liker at den skiller seg ut, og at de må tenke selv og lese mellom linjene. De synes boken er fin og trist på samme tid. Den er rørende, troverdig og spennende. Hanna Ruud som går på 9. trinn på Grimstad skole skriver: «Forfatteren er genial som klarte å skrive virkeligheten til mange barn på sykehus i en bok» (Uprisen, 2016-2018b). Stine Sæternes fra Rørvik skole gir terningkast 5: «Boka var som et dikt som ble bedre og bedre. Den var lett og forstå selv om den var på nynorsk»²⁶ (Uprisen, 2016-2018b). Salomo Mustafa fra Finnsnes ungdomsskole likte boken godt: «[...] forfatteren prøver å få frem i er at på

²⁶ Jeg har ikke rettet skrivefeil i anmeldelsene.

sykehus finner du ikke bare syke folk, men også kjærlighet og vennskap» (Uprisen, 2016-2018b). Christian Wilkens kommenterer flere sider av romanen:

Denne boka var rotete. Det var mye hopping frem og til bake. Teksten hvar skrevet på nynorsk så det er god trening. [...] Boka hadde ikke noe spening i seg, men det følte jeg ikke var nødvendig i en sonn bok. [...]

Moralen i denne boken trur jeg er at livet kan hvere veldig kort og at folk bør gjøre det beste ut av den tiden man har, det er hva jeg tenkte etter jeg leste boka. Vis man liker sånne type bøker og klarer å forstå den så kan den virkelig vekke følelser og tanker.

Jeg gir denne boken terningkast 5. (Uprisen, 2016-2018b)

4.2 Narratogisk analyse

Engel i snøen er en ungdomsroman som handler om en gutt eller jente som er alvorlig syk. Vi vet ikke hvor gammel han eller hun er. Denne hovedpersonen ligger på sykehus, og vi leser om hvordan hverdagen på en barneavdeling med alvorlig syke barn er. Livet på avdelingen skildres fra den sykes perspektiv. Man leser om hvordan vennskap oppstår, hvordan sykdommen utvikler seg og hvordan noen pasienter blir friske og reiser hjem, mens andre dør. Leseren får ta del i dype samtaler om liv og død. Vi leser om jeg-personens relasjoner til faren, presten og de andre pasientene. De mest sentrale pasientene er Silje, Jonas og Leander, og disse fyller ut jeg-personens historie.

Boken er gitt ut på forlaget Gyldendal Barn & Unge. Den er på 70 sider og består av 24 korte kapitler der de fleste er på to sider. Kapitlene er nummererte, uten tittel, men med en enkel illustrasjon. Tekstens visuelle utforming gir et lyrisk inntrykk på grunn av brede marger, korte linjer og mye luft mellom avsnitt og replikker. Nye kapitler starter alltid på en oddetallside, noe som resulterer i flere hele og halve blanke sider. De fysiske tomrommene gir ekstra kraft til teksten, den gir deg tid og rom til å reflektere og til å kjenne etter hva teksten handler om og hva den gjør med deg som leser. Avsnitt, setninger og dialoger er korte. Språket er enkelt og opererer med et lett forståelig ordforråd. Samtidig er det mye å lese mellom linjene. Dette gir rom for meddiktning samtidig som det stiller krav til leserens lesekompetanse. *Engel i*

snøen er illustrert av den prisbelønte illustratøren Rune Markhus. Illustrasjonene på omslag, forsatter og som start på hvert kapittel er enkle og stilistiske, og går i sort, hvitt og lyseblått²⁷.

Engel i snøen er en førstepersonsfortelling hvor den interne synsvinkelen ligger hos jeg-personen, romanens hovedperson. Gjennom sitt opphold på barneavdelingen fortolker jeg-personen det som skjer på avdelingen ved å fortelle om sykehusets rutiner, om medisiner og behandlinger, om sorg, vennskap og gleder. Forfatteren veksler mellom å bruke skildringer, korte dialoger, indre monologer og referat. Åpningskapittelet er en indre monolog:

Det er stille om natta. Eg må òg vera stille. Ingen må høyra at eg er vaken. Dei likar ikkje at eg står opp om natta. Seier at eg treng all søvnen eg kan få. Forstår ikkje at eg òg treng å sjå på snøkrystallane som blinkar i byen. (Totland, 2016, s. 5)²⁸

Dialogene er av varierende lengde og består av korte replikker som brytes opp av pauser, tilleggskommentarer og skildring av kroppsspråk og mimikk. Mye av tolkningsgrunnlaget ligger i pausene og mellomrommene. I avslutningen av dialogene blir ofte den siste replikken hengende i luften, og man kan lese inn mer enn det som blir verbalt uttrykt. Når faren spør om barnet ofte tenker på moren, får han til svar: «- Litt, seier eg» (s. 35). Det er tydelig at det er underdrivelse. Jeg-personen er dødssyk og det er sannsynlig at han tenker mye på den døde moren. Vi forstår at han²⁹ har forestillinger om å kunne møte henne igjen i et annet liv. Når vennen Leander kommer på besøk og forteller at han har begynt med friidrett, svarer jeg-personen: «- Så bra, seier eg» (s. 46), og når Jonas skal reise hjem: «- Så fantastisk, seier eg» (s. 48). Jeg-personen er glad for gode nyheter, men sier samtidig implisitt at han sørger over sine egne manglende fremtidsmuligheter.

I kapittel 17 har forfatteren brukt referat, som viser hvordan faren har stått på for at jeg-personen skal kunne fortsette å spille piano for Silje: «Og sånn blei det. Dei vaksne protesterte ei stund, og sa at ho var for svak. Men dei gav seg til slutt, då pappa og bestemora til Silje leverte ein formell søknad til sjukehuset om å få flytta pianoet inn på rommet.

²⁷ En analyse av illustrasjonene ligger utenfor rammene til denne oppgaven. Jeg kommer likevel til å nevne illustrasjonene når jeg ser at det er naturlig i analysen.

²⁸ Resten av sitatene i dette kapittelet er til Totland (2016). For å gjøre teksten mer leservennlig, bruker jeg kun sidetall i henvisningen.

²⁹ Totland har latt det stå åpent om hvorvidt jeg-personen er jente eller gutt. For å få flyt i teksten har jeg valgt å omtale jeg-personen som *han* på grunn av at jeg-personen er et hankjønnsord. Dette betyr ikke at jeg tar stilling til protagonistens kjønn.

Trivselsfremjande tiltak kalla dei det» (s. 49). Enkelte hele kapitler er i sin helhet refererende, som kapittel 2, der Jonas, presten, faren, sykehuset og forholdet til Gud presenteres på et par sider, og kapittel 18, som skildrer hvordan trærne begynner å bli grønne når Jonas og moren reiser hjem. Vi finner også innslag av indirekte stil: «Mor til Jonas seier at doktorane ser lyst på det no. Kuren har vore bra» (s. 47) og: «Pappa går ut på gangen med telefonen. Vil snakka i fred, seier han» (s. 60).

Diskursen foregår i nåtid, den følger normaltid og er skrevet i presens. Diskursen gjengir jeg-personens historie kronologisk, men samtidig følger vi Siljes historie gjennom en tilbakevendende analepse på makroplan. Silje var tidligere pasient på barneavdelingen, og hun lærte jeg-personen å spille piano mens hun selv ble sykere og sykere. Analepsen viser en tidligere fase av jeg-personens sykdomsforløp, fra da han var friskere, hadde mer energi og overskudd til å være med på det som skjedde på avdelingen. Samtidig er analepsen en parallellhistorie til jeg-personenes egen historie, og den gir leseren en forventning til utfallet av historien hans. Vi finner analepsene i 7 av 24 kapitler, og de tar ganske stor plass i den lille boken. Dette understreker hvor viktig Siljes historie er som en parallell til jeg-personens sykdomshistorie. Når jeg-personen forteller om Silje får leseren en viss distanse fra sykdommen. Man ser sykdommen utenfra, i og med at den skildres fra jeg-personens perspektiv. Analepsene ligger forut for diskursen og er skrevet i preteritum. På den måten blir det et relativt tydelig skille mellom nåtid og fortid. Likevel kan det være vanskelig å følge historien på grunn av at analepsene er uregelmessig plassert mellom kapitlene. Anmeldere på Uprisen kommenterer at det kan være vanskelig å henge med og at det er vanskelig å forstå hvem og hva det handler om (Uprisen, 2016-2018b). Det viser at en lettlest bok ikke trenger å være så lett å forstå for en leser som ikke er vant til å tolke det han leser.

Teksten preges av en scenisk fremstilling med en begrenset romlig forflytning mellom de fleste kapitlene. De første setningene i hvert kapittel etablerer scenen ved å fortelle hvor man er, og hva situasjonen er, for eksempel: «Det ligg ein konvolutt på nattbordet mitt» (s. 27), «Silje visna som ein blom som ikkje får vatn» (s. 57) og «Pappa har flytta inn» (s. 63). I det første og det siste eksemplet er man på jeg-personens rom, mens det andre eksempelet foregår på Siljes rom. Med disse romlige forflytningene følger det kortere og lengre ellipser mellom kapitlene på nåtidsplanet. Kapittel 3 slutter med at jeg-personen sitter i matsalen og venter på vennen Jonas. Kapittel 4 følger tidsmessig etter kapittel tre, men noe senere på dagen og med en stedlig forflytning fra matsalen til pasientrommet. Kapittel 5 foregår dagen etterpå, på rommet til Jonas. Det neste vi hører om Jonas er i kapittel 7. Da leser vi om hvordan han

responderer på den pågående cellegiftkuren. Jonas' sykdomsforløp er i det hele tatt preget av ellipser, der leseren bare får del i utvalgte situasjoner. Også i analepsene er det tidsmessige hopp og iterative sekvenser: «Kvar veke lærte ho meg noko nytt som eg skulle øva på til neste veke. Og kvar morgon, etter frukost, sette me oss på pianokrakken for å spela» (s. 21). «For kvar dag blei ho litt svakare. Og kvar dag sette eg meg på pianokrakken og spelte favorittsangen hennar. Det skjedde stadig oftare at bestemora til Silje sette seg attmed meg på pianokrakken» (s. 57). Vi ser at pianoundervisningen er iterativ og foregår daglig over flere uker. Med utstrakt bruk av ellipser ligger fokuset på utvalgte essensielle situasjoner, og det er opp til leseren å tolke hva som skjer i «mellomrommene».

Snøen er et gjennomgående i hele romanen. Første kapittel starter med at hovedpersonen står foran vinduet og ser på snøen som ikke legger seg. Det samme skjer i siste kapittel. Der snør det til stross for at det er langt utpå våren. Snøen legger seg ikke nå heller. Bokens slutt er åpen og gir rom for ulike tolkninger av hva som skjer med hovedpersonen. For en voksen leser og en ung leser med høy lesekompetanse, er det naturlig å tolke sluttscenen som at jeg-personen dør. For en yngre leser er det ikke opplagt. Hvis slutten leses bokstavelig skal jeg-personen bare ut en tur sammen med faren selv om han er veldig syk. Det vil fortsatt være mulig å tenke seg at han kan bli frisk. Som voksen leser tolker jeg slutten som om han dør, men jeg er oppmerksom på at det er rom for andre måter å tolke slutten på.

4.3 Anonymitet

Et spesielt litterært grep som er gjort i denne romanen er at forfatteren legger inn en stor grad av anonymitet vedrørende karakter og setting. Det er ingen ting i romanen som sier om hovedpersonen i *Engel i snøen* er gutt eller jente, hvor gammel han er eller hvor i landet han bor. Det blir heller ikke sagt eksplisitt hvilken sykdom han har. I Podcast Anders Totland sine mørke ungdomsromanar (2018) sier Anders Totland i samtale med Heidi Fagna at han synes det er helt utrolig at denne boken er gitt ut. Man vet ikke hvor personene er, hvilken sykdom det er snakk om eller om det er en jente eller en gutt som forteller: «Ein får jo ikkje vite nokon verdens ting!» Han sier at leseren tidlig velger å tenke på hovedpersonen som enten jente eller gutt. Uansett hva leseren bestemmer seg for vil valget være riktig fordi det ikke er noe i romanen som motsier det valget man har tatt. Når Totland leser boken for ungdomsskoleelever har han lagt merke til at det er en ganske lik fordeling mellom de som tror hovedpersonen er gutt og de som tror det er en jente. De andre karakterene i romanen er også delvis anonymiserte. De har vanlige, norske navn: Jonas, Leander, Silje, Terje, Truls,

Oda, Vilja og Birte. De kan være barn på hvilken som helst skole i Norge, og de kan representere helt vanlige vennskap og relasjoner mellom barn. De voksne har ikke navn, men er pappa, presten, mora til Jonas, bestefaren til Jonas og bestemora til Silje. Her ser man de voksne fra et barneperspektiv, og de familiære referansene er de samme som barn og ungdom vanligvis bruker når de snakker om foreldrene til vennene sine. Dette er realistisk og gjenkjennbart for leseren, i tillegg til at det viser til helt vanlige familiesituasjoner.

Når han lar så mye stå åpent, legger Totland til rette for meddiktning og personlig tolkning ved at leserne kan oppleve teksten på subjektive måter avhengig av egen referanseramme. Det er ikke *hvem* hovedpersonen er som er det sentrale, men at hovedpersonen faktisk kan være hvem som helst og ha en hvilken som helst sykdom. Slik kan leseren leve seg inn i historien ut fra egne livserfaringer. Vennskap og familieforhold er realistiske og gjenkjennbare og illustrerer helt vanlige relasjoner som er uavhengige av tid og rom. På den ene siden gjør dette det enklere for leseren å leve seg inn i historien, men samtidig legger det opp til distanse mellom jeg-personen og leseren. Anonymisering sender ut et signal om at man ikke vil skjule sin identitet. Når jeg-personen ikke oppgir navnet sitt slipper han ikke leseren helt inn på seg. Denne distansen ser vi også hvordan han gjennom å skildre andres sykdom får frem sin egen sykdomshistorie.

4.4 Lokalisering

Historiens manglende geografiske plassering føyer seg inn i rekken av anonymiserende grep fra forfatterens side. Dette tilfører distanse samtidig som det understreker leserens muligheter for å lese historien ut fra eget perspektiv. Det er ingen markører som avslører hvor i Norge historien utspiller seg. Likevel det kan være nærliggende å tenke at Totland har lagt handlingen til Vestlandet fordi han skriver på nynorsk og fordi han har en lokal profil i tekster og sosiale medier. Årstidskildringene i romanen kan støtte opp under dette resonnementet, men de kan samtidig vise til en rekke andre steder i Norge: «Dei som jobbar her, seier at det er heilt kaos nede i byen. Folk er ikkje vane med at det kjem snø på skikkelig her. Berre små smaksprøvar. Men no snør det på skikkelig» (s. 33). Det samme kan man si om reiseveien til hovedpersonens venn, Leander, som må kjøre bil i fire timer og ta to ferger før han kommer til sykehuset. Dette får en umiddelbart til å tenke på Vestlandet, men kan også vise til en rekke andre steder i Norge. At historien utspiller seg i Norge er tydelig på grunn av karakterenes norske navn og av skildringer av årstidsvariasjoner, norsk natur og kultur. Ved å ikke si hvor i landet handlingen foregår oppnår Totland at leseren reflekterer over hvor det

kan være, i tillegg til at historien blir gjenkjennbar for flere lesere. De kan forestille seg at dette kan skje på deres hjemsted og med noen de kjenner, helt uavhengig av hvor de bor. Historien handler ikke bare om en syk ungdom på et bestemt sted i Norge, men om en hvilken som helst syk ungdom hvor som helst i Norge.

4.5 Fysisk sted

Bokens for- og baksideillustrasjoner viser at handlingen i romanen utspiller seg på et sykehus. På forsiden av boken ser vi snøfnugg som faller over en gatelykt og på baksiden faller snøen over et infusjonsstativ og en sykehusseng. Leseren får en forventning om at handlingen er lagt til et sykehus vinterstid. Tekstlig stadfestes dette i de to første kapitlene: «Ingen må høyra at eg er vaken. Dei likar ikkje at eg står opp om natta» (s. 1) og: «Jonas bur i rommet attmed mitt. Mor til Jonas jobbar som prest» (s. 7). *Ingen og dei* viser at det er flere voksenpersoner i hovedpersonens omgivelser, og at det bor en som heter Jonas på naborommet. Når man kombinerer denne informasjonen med illustrasjonene forstår man at handlingen foregår på en institusjon. Dette understøttes av jeg-personen: «Det er fint å ha nokon eg kjenner i nærleiken. I tillegg til pappa, meiner eg» (s. 8). I kapittel 3 skildres en frokostsituasjon: «Inne smyg lydlaus skuggar seg langs frukostbuffeten og fyller serveringsbretta sine med brød og pålegg, juice og yoghurt» (s. 9), og: «Ei av dei kvitkledde begynner å rydda vekk frukosten» (s. 10). Dei kvitkledde er helsepersonell, og det er ingen tvil om at jeg-personen er innlagt på sykehus.

Inne på sykehuset er det avdelingen som er jeg-personens verden. I starten av romanen og i analepsen, som ligger forut for romanen, beveger han seg rundt på avdelingen. Det er en del av rutinen å spise frokost på spiserommet. På dagligstuen leser han bøker, får besøk og spiller piano. Han besøker vennene sine på de andre pasientrommene. Han er for syk til å være hjemme, men så frisk at han kan delta i livet på avdelingen. Bevegelsesradien innsnevres etter hvert som han blir sykere. Etter hvert har han ikke krefter til å bli kjent med nye pasienter: «Det har flytta inn ein ny gut inn på rommet til Jonas. Eg har ikkje fått møta han enno, men han er sikkert veldig grei» (s. 59). Jeg-personen ligger i sengen og er redd for at det skal bli for slitsomt med bursdagsfeiring, så han foreslår: «- Kanskje de kan lage til ei feiring for dei andre på avdelinga i staden? spurde eg» (s. 55). Når dagen kommer, og faren vil ha ham med til vinduet, er det tydelig hvor syk han er: «Eg reiser meg i senga, og lar pappa hjelpa meg opp. Sakte kjem me oss over golvet og bort til vindaug» (s. 63). Stedet har snevret seg inn for jeg-personen, fra nærmiljø og skole forut for romanens start, til

barneavdelingen på sykehuset og videre til rommet og sengen. Det trekker seg sammen til et mer avgrenset, intimt sted. Aktivitetsnivået har blitt tilsvarende mindre og går fra aktivitet til passivitet etter hvert som kroppen svikter.

I romanen oppholder jeg-personen seg bare inne på sykehuset, men han er hele tiden veldig opptatt av det som skjer utenfor. Han ser ut på livet som utspiller seg på parkeringsplassen og i parken bak den. Han legger merke til årstidsvariasjoner, barn som leker og mennesker som kommer og reiser bort. Det som skjer utenfor vinduet har stor betydning for ham, og det understrekes av omslagsillustrasjonene som kombinerer det indre sykehusmiljøet med det som er utenfor sykehuset.

4.6 Jeg-personenes følelse av sted

4.6.1 Før og nå

For jeg-personen har bevegelsesradien forandret seg kraftig fra det friske livets nærmest uendelige muligheter til de siste sidene i romanen der sykdommen begrenser hans mobilitet. Den fysiske stedstilhørigheten har blitt innskrenket til det minimale. Gjennom hele romanen er det sykehuset som danner den stedlige rammen for jeg-personen, og her er han fysisk avskjermet fra den stedlige tilknytningen han hadde i det friske livet. Leseren vet lite om livet hans før sykehusinnleggelsen, men man kan anta at han har hatt en normal oppvekst med skole, venner og fritidsaktiviteter, og at sykdommen gradvis har ført ham lengre og lengre bort fra normaltstanden og over til sykehustilværelsen.

På naborommet på sykehuset har jeg-personen en god venn: «[E]g kjende ikkje Jonas noko særleg før. Han er eitt år eldre enn meg, og sjølv om me går på same skule, har me knapt snakka saman før me kom hit» (s. 8). Selv om de ikke kjente hverandre fra før, har de likevel en felles referanseramme som strekker seg utenfor sykehuset. De har gått på samme skole og kjenner til det samme lokalmiljøet. På sykehuset kan de snakke sammen om det å være frisk, om skole og fritid, og de kan snakke om alt det sykdom og sykehusinnleggelse fører med seg: «[D]et er ingen andre me kan snakka med om kvardagen heime. Ingen andre som forstår. Ikkje på den same måten. Men vi har kvarandre. Heldigvis» (s. 8). Vennskapet gir dem en trygghet i hvordan det kobler sykehus og skole, det syke og det friske livet, sammen. Vi ser hvordan det syke og det friske livet møtes. De to vennene er syke, men de har også en historie med et liv utenfor sykehuset, og de to livene kan ikke ses uavhengige av hverandre. De forsøker å holde på sin identitet og stedstilknytning til livet utenfor sykehuset, men erfaringene

fra sykehuset har gitt dem et annet perspektiv over det friske livet. De kommer i en tilstand av hjemløshet, en følelse de kan utforske sammen fordi de har samme bakgrunn. Dette blir en del av deres måte å finne mening i den syke verden på.

Jeg-personens stedstilhørighet har forandret seg på grunn av sykdommen. Han er hjemløs i den verden han var vant til å være i da han var frisk. Han har mistet kontakten med de friske vennene, den friske identiteten og den friske stedstilhørigheten, og han har skapt en ny tilhørighet der han er nå. En historie som understøtter dette, ser vi når vi studerer Leanders tilbakekomst til sykehuset. Leander er vennen til jeg-personen som har blitt frisk og har reist hjem fra sykehuset. Han har tatt skrittet ut i verden igjen og har begynt prosessen med å finne seg til rette i verdenen utenfor sykehuset. Når han er tilbake på sykehuset på kontroll og for å besøke jeg-personen, legger leseren merke til en distanse mellom de tidligere vennene: «Det er nesten så eg ikkje kjenner han igjen, med voks i håret og ei trøye som ikkje heng og sleng over skuldrene» (s. 45). Utseendemessig har Leander forandret seg, og det virker som om samtalen går i stå når han forteller at han har begynt med friidrett. I alle fall slutter dialogen her, og det kan tolkes som om dette er et avgjørende øyeblikk for jeg-personen:

- Friidrett? sier eg.

– Ja, du veit, spydkasting og hinderløype og kulestøyt og sånn. Det er ganske kjekt.

– Så bra, seier eg (s. 46).

Og der stopper dialogen. Kanskje fortsetter den uten at den er referert i romanen, kanskje går den faktisk i stå når det går opp for jeg-personen at for han er det for seint, han kommer ikke til å begynne med idrett igjen. Leander er tilbake på sykehuset som en representant for det normale og hverdagslige etter sykdom og rekonvalesens, og blir et symbol på det jeg-personen vet han ikke kommer til å oppleve: å bli frisk.

4.6.2 Sykehuset

Det er tydelig at jeg-personen har vært på sykehuset en stund. Han følger dagens rutiner og han kjenner miljøet ut og inn. Han har et nettverk av trygge omsorgspersoner rundt seg, der de nærmeste er faren og presten. Sykehuspersonalet stikker seg lite fram, de holder seg i bakgrunnen, men er alltid tilgjengelige. Etter hvert som jeg-personen har blitt veldig syk, er de tydelig preget av alvoret. De nikker og smiler når han svarer at det går bra, men de

fremstår som gruppe der de oppholder seg i bakgrunnen. Slik tar de heller ikke fokus bort fra hovedkarakterene i romanen. Når man er innlagt på sykehus, er det intenst og tett på livet, og man forsøker å lage en meningsfylt tilværelse innenfor de rammene som man må leve innenfor. Jeg-personen virker å ha avfunnet seg med at han skal dø, og han forstår at det er derfor han er på sykehuset. Han har en ro over seg som tilsier at han har akseptert hvorfor han er der. Han har vært så lenge på sykehuset at han har opplevd at pasienter kommer og reiser: «Det var han som budde på rommet til Jonas før Jonas kom hit. Men så fikk han reisa heim igjen» (s. 27). For de som har blitt friske og har reist hjem for å gjenoppta det tidligere livet sitt, kommer sykehuserfaringene på avstand. Når de er tilbake på sykehuset, ser de at det ikke var det samme som de forlot: «To av jentene på avdelinga sit ved vindauget og les i kvart sitt blad. Dei kjenner ikkje Leander. Han var reist lenge før dei kom hit» (s. 45). Leander kjenner selvfølgelig ikke dem heller.

Det er få skildringer av det indre miljøet på sykehuset. Ulike rom på fellesområdet blir nevnt: spiserommet, dagligstuen og gangen, men uten at de skildres inngående. Leseren kan bruke sine egne indre bilder og forestillinger av hvordan det er på sykehus for å se for seg hvordan det er der. På spiserommet setter jeg-personen seg ved et bord ved vindusrekka, og han er like opptatt av det som skjer utenfor vinduet som av det som skjer innenfor. Det er stille i rommet, stille smil fra sykepleierne, pasientene er lydløse, kanskje de har dårlig matlyst? Heller ikke Jonas og jeg-personen har for vane å prate så mye, de bare er sammen mens de spiser frokost, det er rom for ro og ettertanke. Jonas og jeg-personen har en fast frokostavtale, og når Jonas ikke kommer, er det vanskelig å spise frokost alene: «Men eg kan ikkje eta. Ikkje åleine. Eg må venta på Jonas» (s. 10). Spiserommet er et sted jeg-personen kan være sammen med vennen sin, hvor de føler samhørighet både med tanke på sykdom og med deres felles bakgrunn.

Dagligstuen er et samlingspunkt hvor de som er friske nok til det, kan samles: «Eg plukkar opp eit blad frå hylla i daglegstova. Eigentleg likar eg best å lesa bøker på rommet, men det er godt å vera litt ute blant dei andre òg» (s. 23). Det er her jeg-personen får besøk av Leander, og det er her han spiller piano sammen med Silje. Pianoet er plassert: «[...] inntil veggen under det store maleriet av fjella i fjorden» (s. 61), slik at musikken og det som er utenfor, via motivet på maleriet, møtes. På den måten blir pianoet et tangeringspunkt mellom det friske og det syke livet. Jeg-personen og Silje møtes jevnlig for å spille: «Etter nokre veker kunne eg spela min første melodi, heilt åleine» (s. 18). Der Silje og jeg-personen sitter sammen på pianokrakken, oppstår det verdifulle øyeblikk: «Det var den finaste songen eg nokon gong

hadde høyr. Eg sette meg nærmare Silje på krakken, og let kvart einaste ord trengja inn» (s. 30). Pianokrakken blir et meningsfullt sted for de to, der de blir trukket ut av den hjemløse følelsen. Å spille på pianoet blir en del av re-orienteringen for å finne ny mening i den syke tilværelsen, og det er noe de klarer å gjøre til tross for sykdommen. Når Silje blir så syk at hun ikke klarer å spille mer, blir pianoet flyttet inn på rommet hennes slik at jeg-personen kan fortsette å spille for henne. Favorittsangen hennes er *Here Comes the Sun* av *the Beatles*, som handler om det å kunne starte på nytt, om håp og optimisme, og representerer dermed Siljes håp om å skulle bli frisk. Hun spiller den på dagligstuen: «Då songen var ferdig, hadde fleire av dei vaksne samla seg bak oss. Dei sto heilt stille og sa ingenting. Men eg kunne sjå at det rann tårer nedover kinna til fleire av dei» (s. 31). De voksne blir grepet av alvor i situasjonen, av de to unge menneskene som finner mening i musikken, men som vet at de snart skal dø.

Det er ikke mye av interiøret i dagligstuen som er skildret ut over pianoet, og på jeg-personens rom vet vi ikke annet om interiøret enn at det har ei seng, et nattbord og et vindu, og at faren etter hvert får satt inn ei ekstrasing der. Dette samsvarer med en universell forestilling av et upersonlig pasientrom. Når man er lenge på sykehus, er det vanlig at rommet pyntes med private kort, bilder, tegninger, leker og klær, men ikke noe av dette skildres her, til tross for at jeg-personen har vært der en stund. Det manglende fokuset på interiør og ting på sykehuset, tolker jeg som at rommet er mindre viktig enn de gode relasjonene mellom jeg-personen og de som står ham nær. Den menneskelige samhandlingen, pianospillingen, samtalene, det å vise omsorg og å være til stede for hverandre, er det som opptar størst plass i romanen. Menneskene er viktige i kraft av å være der, og det er når de samhandler at jeg-personen får en følelse av sted.

4.6.3 De gode relasjonene

I romanen skildres flere sykehistorier. Tre av dem handler om jeg-personens nærmeste venner på sykehuset, Jonas, Leander og Silje, mens den fjerde er jeg-personens egen historie. Fokuset ligger mer på å skildre det relasjonelle enn på sykdomsutvikling, likevel får leseren glimtvis innsyn i hvordan sykdommen skrider fram. Jeg-personens sykdomsforløp skildres ut fra at folk rundt ham er bekymret for ham. Faren er usikker på om jeg-personen er frisk nok til å ta imot besøk: «Du skal ikkje heller ta det litt med ro, då? Det kan fort bli litt mykje om du skal ha besøk no» (s. 28). Legene har triste smil som ikke når opp til øynene: «Før eg kom hit, visste eg ikkje at det gjekk an å smila så trist» (s. 53). Parallelt skildres det hvordan jeg-

personen blir mindre og mindre mobil etter hvert som han blir mer og mer bundet til rommet og sengen. Selv om skildringen av sykdommen er lite utdypende, forstår leseren mer av sykdomshistorien hans når man leser den opp mot de andre pasienthistoriene.

På naborommet til jeg-personen går Jonas igjennom en cellegift-kur: «Om natta høyrer eg gjennom veggen at han kastar opp, og stemma til mora som prøver å trøysta. Om dagen ligg han stort sett i senga og orkar ingenting» (s. 19). På dagen ser jeg-personen inn på rommet til Jonas: «Attmed senga står eit stativ med ein pose som heng på en knagg. Frå posen går det eit tynt røyr inn i handa til Jonas. Gjennom røyret renn det vatn inn i kroppen hans» (s. 20). Jeg-personen blir ikke redd, men forteller nøkternt og objektivt om det han hører og ser. Det er rimelig å anta at han har vært så lenge på sykehuset at han har egne erfaringer og vet hva Jonas går igjennom. Behandlingen blir objektivt fortalt uten for mange detaljer, men nok til at det essensielle kommer fram. Historien til Jonas og jeg-personen er så langt ganske lik, men etter behandlingen tar Jonas' sykdom en annen retning. Jeg-personen får beskjed om at Jonas kommer til å bli frisk. Samtidig vet han at han selv ikke kommer til å få reise hjem igjen. Jonas' og Leanders historier er like. Ikke bare har de blitt friske, men de har også bodd på samme rom. Begge er venner med jeg-personen, og begge møter opp for å synge bursdagssang til ham.

Forholdet mellom Silje og jeg-personen er det som blir mest utførlig skildret i romanen. Forholdet deres var tett og nært, sentrert rundt pianoet og musikken. Til slutt, når Silje ble så dårlig at hun måtte holde sengen, sørget jeg-personens far for at pianoet ble trillet inn på rommet hennes slik at jeg-personen kunne fortsette å spille for henne: «Silje lyste opp då pianoet blei trilla inn døra» (s. 50). Hennes siste dager skildres poetisk: «Silje visna som ein blom som ikkje får vatn. Det var ikkje vanskeleg å sjå. For kvar dag blei ho litt svakare» (s. 57). Og så:

Silje låg i senga.

Rørte seg ikkje.

Sa ikkje noko.

Så, ein morgon, slutta ho å pusta. (s. 57-58)

Med historien om Silje viser fortelleren at døden er en naturlig avslutning på et levd liv, om enn så kort det har vært. Døden trenger ikke være dramatisk og skremmende, men den kan komme rolig og verdig. Forholdet mellom Silje og jeg-personen viser også hvor viktig det er

med vennskap og kjærlighet, og hvor viktig det er å være til stede for hverandre når man trenger det mest, slik jeg-personens pianospilling brakte glede for Silje i hennes siste tid.

Samtidig som Siljes historie står for seg selv, er den en parallell til jeg-personens, som heller ikke kommer til å bli frisk og reise hjem, slik jeg tolker teksten. Etter det siste tilbakeblikket til Siljes historie, etter at hun er død, er det jeg-personen som er sengeliggende. Faren flytter inn på rommet hans, og vennene synger bursdagssangen på parkeringsplassen. Det at faren flytter inn, finner vi en parallell i i pianoet som ble trillet inn på Siljes rom. Bursdagssangen på parkeringsplassen er en parallell til pianospillingen. Sykdomsforløpene til Jonas, Silje og jeg-personen følger hverandre. Samtidig som jeg-personen i tilbakeblikk forteller om hvordan Silje ble sykere og døde, blir han selv sykere, mens Jonas blir frisk og reiser hjem.

Det er flere andre unge pasienter på avdelingen, men disse holder seg i bakgrunnen og gjør ikke så mye ut av seg. Deres funksjon er å komplettere skildringen av avdelingen og vise at det er mange som er i samme situasjon. Vi ser dem gjennom jeg-personens øyne der de sitter på dagligstuen og leser, spiser på spiserommet eller lager snømann ute. I tillegg til Jonas og Leander, leser man at: «Truls med den raude hua skal snart reisa heim. Oda med dei heimestrikka vottane òg» (s. 33-34). Det kommer nye pasienter: «Det har flytta inn ein ny gut på rommet til Jonas» (s. 59), og noen har vært der en stund: «To av jentene på avdelinga sit ved vindauget og les i kvart sitt blad» (s. 45). Ingen er alene. Alle har folk rundt seg og de blir tatt vare på. Dette gir leseren en større forståelse av sykdom, at sykehuset er parat til å ta imot nye pasienter, at behandling hjelper og at de fleste blir friske.

Livet på avdelingen har en gjennomgående høy grad av mobilitet: Leander kommer på besøk, noen forlater avdelingen fordi de blir friske, nye pasienter kommer til, pianoet flyttes inn på rommet til Silje og ut i dagligstuen igjen. Silje flytter inn på rommet sitt, hun dør, jeg-personen må holde sengen, faren flytter inn, faren bærer jeg-personen ut. Disse forflytningene viser den dynamiske hverdagen på sykehuset, og at det i bunn og grunn handler om å forlate sykehuset, enten frisk for å gjenoppta det tidligere livet eller når man dør. Slik ser man hvordan livet på sykehuset kan kobles til ikke-stedet, der man ser på oppholdet på sykehuset som kun et stopp på veien, uavhengig av hvilken retning livet til pasientene tar. Likevel er sykehuset fylt med mening mens man er der, og det kan fremstå som et sted i perioder av livet. For Leanders del er det rimelig å tro at sykehuset har blitt redusert fra et sted til et ikke-sted når han kommer tilbake på kontroll. Han har tilpasset seg livet som frisk, og er innom sykehuset bare for en undersøkelse og et besøk. Han skal ikke være lenge der. Tidligere var

avdelingen et meningsfylt sted for han fordi han deltok i aktiviteter og hadde nære relasjoner der, nå ser han at det har kommet til nye, ukjente fjes som han mangler relasjoner til. Han har distansert seg fra sykehuset etter at han ble frisk, og det er ingen grunn til at han skal få en følelse av sted der igjen.

Moren til jeg-personen er ikke til stede i romanen, og ut fra samtalen mellom jeg-personen og faren, forstår vi at hun er død. Faren er til stede hele tiden. Det er ikke alltid han tar så stor plass. I noen kapitler er han til stede bare med en replikk eller to, mens andre kapitler består av dype og nære samtaler: «- Hugsar du korleis du og mamma pleidde å leika i snøen? [...] Hugsar du det?» (s. 34). De deler minner om moren og familielivet. Jeg-personen tenker nok mer på moren enn han vil fortelle faren, fordi han ikke vil gjøre faren mer bekymret enn han allerede er. Hans lojalitet ovenfor faren og hans bekymring for hvordan det skal gå med ham når han blir helt alene, gjør at han holder tilbake: «- Det går bra, seier eg når dei spør korleis eg har det» (s. 53), og: «- Har du veldig mykje vondt? Eit nytt nikk. – Men ikkje sei noko til pappa, sa eg» (s. 54-55).

Når faren flytter inn på rommet, er jeg-personen syk og kraftløs. Han trenger hjelp for å komme seg til vinduet. Utenfor står alle de som har stått jeg-personen nær, de synger bursdagssangen og viser at han er viktig for dem. Senere den samme kvelden, når faren bærer barnet sitt ut, er han rolig, stødig og trygg, og han er trist: «Pappa svarar ikkje. Ser berre trist ut. Lenge. Så smiler han og tar tak rundt meg» (s. 69). Farens sorg uttrykkes gjennom grepet rundt det døende barnet som blir fastere jo lengre unna pasientrommet de kommer. Farens nærvær gjør ikke slutten mindre trist, men det gjør slutten tryggere. Hovedpersonen blir tatt hånd om, han er ikke alene, det skildres ingen smerte, bare ro og trygghet. Denne scenen skaper rom for at en ung leser kan identifisere seg med den syke, mens den voksne leseren identifiserer seg med faren og hans sorg, ensomhet og tristhet.

4.6.4 Vindusmotivet

Uterommet blir skildret fra jeg-personens utkikksplass ved vinduet. Derfra ser han en parkeringsplass med en bakke bak, og midt i bakken står det en bjørk. Han ser barn som leker, snø som faller, og etterhvert at bjørken får knopper og vårblomstene spretter. Det er gatelykter på parkeringsplassen, biler kommer og kjører bort. Han har en observatørstatus der han står på utsiden av det friske livet. Vinduet får en dobbel funksjon. På den ene siden er det et stengsel som gjør at han ikke kan være med, og på den andre siden en åpning hvor han kan være

visuelt delaktig. Spørsmålet er om han kan glede seg over leken utenfor eller om det fyller ham med sorg og lengsel der han sitter på innsiden.

Vinduet viser avstanden mellom det syke og det friske, mellom hjemløsheten og det normale livet. Det er likevel ikke bare det friske som befinner seg utenfor vinduet. Alle som er ute har en tilknytning til sykehuset, som pasienter, tidligere pasienter, pårørende eller venner. På jeg-personens bursdag forteller faren hvem som står utenfor vinduet: «- Der er Jonas. Og mor til Jonas. Og der er Leander. Han har med seg hele familien. Det har Truls òg. Der er Oda og Vilja og Birthe. Og bak der ... Ser du der bak, rett framfor den store bjørka? Der er klassen din» (s. 64). De tidligere pasientene og familiene deres står sammen med klassekameratene hans. De tilhører det friske livet, men har kommet til parkeringsplassen for å vise en siste respekt for jeg-personen, for å glede ham og for å ta farvel. Parkeringsplassen er en del av det friske livet, og den er et ikke-sted i henhold til Augés definisjoner, en posisjon jeg mener den beholder i denne scenen. Alle reiser raskt videre uten å ha dannet sterke relasjoner seg imellom, selv om selve sangen er meningsdannende. Jeg-personen er på innsiden av vinduet og har bare visuell kontakt med parkeringsplassen. Han har heller ingen følelse av sted for parkeringsplassen fordi han ikke har noen befatning med den.

4.6.5 Uterommet

Snøen har en viktig funksjon i romanen. Vi ser den i tittelen og på illustrasjonene på omslaget, samt på forsats, den første kapittelillustrasjonen og på de tre sidene uten tekst før det siste kapittelet. Illustrasjonene fremhever og understreker at snøen har symbolsk betydning på flere plan. For faren er snøfnuggene et symbol på mennesker og livets kretsløp: «- Eg likar å tenka at menneska er som snøkrystallar. [...] - Dei kjem liksom ut av ingenting og svevar gjennom verda ei kort stund, uendeleg vakre og heilt spesielle» (s. 38). «Og til slutt smeltar dei til vatn, som fordampar og samlar seg i nye skyar» (s. 39). Faren bruker snøfnuggene som et symbol på det vakre og unike hos menneskene, og for å forklare det naturlige med livets gang. Faren forklarer snøens letthet, flyktighet og renhet utfra et naturvitenskapelig perspektiv. Hans forklaring med vannets og snøens kretsløp blir et supplement til begravelseritualets jordpåkastelse: «Av jord er du kommet. Til jord skal du bli. Av jord skal du igjen oppstå.» I et mer barnlig religiøst perspektiv kan man tenke seg at snøen kommer fra himmelen, fra Gud, og ut fra det kan vi tolke at Gud venter på jeg-personen. Videre viser bokens tittel både til det mønsteret vi lager når vi ligger på rygg i snøen og vifter med armer og ben, og til forestillingen om guds engler.

Snøen kan kobles til jeg-personens mor, som elsket å leke i snøen: «Ho sprang ut og geipte med tunga så snart dei første snøkrystallane kom dalande. Vile kjenna smaken av snø. Ho blei heilt yr av det. La seg rett ned i snøen for å laga englar» (s. 34). Dette er en kobling til bokens tittel. Hvis man tolker snøen som et symbol på moren, gir det en ekstra dimensjon til jeg-personens fascinasjon av snøen. Det er noe meditativt å se på snø som faller, og her kan han kjenne på lengselen etter moren fordi han har gode minner fra å leke med i snøen med henne. I tillegg kan det tyde på en religiøs tanke om et liv etter døden der han ser for seg å møte moren igjen. Snøen kommer fra himmelen, fra gud, og der er også mor og venter på ham. Ved å møte snøen, møter han også mor i døden.

Når jeg-personen står i vinduet, følger han også med på årstidsvariasjonene. I mange av skildringene er snøen til stede, slik som i eksposisjonen: «Eg prøver å telja snøkrystallane som fyk forbi. Det går ikkje. Det er for mange av dei. Ikkje nok til at dei legg seg som snø på bakken, men likevel altfor mange til å telja» (s. 5-6). I kapittel 12 har det blitt kaldere, og snøen legger seg, brøytebiler skraper veiene og unger lager snømenn. I kapittel 21 har det blitt vår, og det er bar asfalt når bursdagssangen blir sunget på parkeringsplassen. Litt senere er det blitt kaldere, og det snør lett: «Det skal ikkje snø no. Men det snør, og snart er lufta full av kvite stjerner som dansar i mørket» (s. 70). Snøen har smeltet og blomstringen er i gang, men likevel er det snø i luften når jeg-personen blir båret ut av faren. Det er ikke noe unaturlig med en kort periode med kaldt vær, snø og sludd før sommeren tar ordentlig tak, og når hovedpersonen dør i årets første blomstring, akkompagnert av lett snø, kan vårens symboler om håp og nytt liv og vise til et nytt liv i himmelriket. Det er som om snøen, denne vinterens siste krampetrekning, viser at moren venter på ham i himmelen og har kommet for å hente ham.

4.6.6 Himmelriket

Vinduet er også et sted for god stillhet og gode samtaler med faren: «Me sit stille og ser ut av vindaugget saman. Pappa og eg» (s. 37). De ser ut på snøen og barna som leker, og de snakker om savnet etter moren:

- Hadde det ikkje vore fint om mamma var i himmelen? seier eg til slutt
- Jo, seier pappa.
- Men du veit vel at eg ikkje trur på det der med Gud og himmelen og sånn. Dette har me jo snakka om før. (s. 37)

Farens manglende gudstro etableres tidlig i romanen: «Pappa trur ikkje på Gud. Ikkje eg heller. [...] Men me går i kyrkja på julaftan, og når det er dåp eller konfirmasjon i familien. Eller gravferd» (s. 7-8). Selv om de ikke er troende, bruker de kirken til tradisjonelle riter. Den siste setningen viser at jeg-personen tenker på at han skal dø, og at kirken tar imot ham når han er død. Han har behov for å få svar på spørsmål om hva som skjer etter døden, og i samtaler med presten, moren til Jonas, finner han en samtalepartner som kan trøste ham. Presten er på sykehuset som pårørende for sin egen sønn, men hun blir også en morsfigur for jeg-personen: «Mor til Jonas smiler det milde prestesmilet sitt og legg hovudet litt på skakke. Så stryk ho meg på kinnet» (s. 20). «- Tenker du mykje på kva som kommer til å skje? spør mor til Jonas» (s. 24). Presten blir en slags budbringer for moren fordi presten har kunnskap om himmelriket der jeg-personen håper moren befinner seg. Når presten trøster jeg-personen med sin egen tro på en himmel hvor man kan møte de man har mistet, styrker hun ham i troen på at han kan møte sin egen mor igjen i døden: «Eg trur at alle som trur på Gud, kjem til himmelen når dei døyr. Ikkje til den himmelen me kan sjå over oss, blant skyene, men ein stad me berre kan tenka oss til, der alle får møta kvarandre igjen og ha det bra saman» (s. 24). Det er interessant at hun kaller himmelen for et sted. Jamfør stedsteori viser det at himmelriket er et sted på lik linje med jordiske steder, hvor det også er mulig å oppnå en følelse av sted.

Sykepleieren Idun er en annen karakter som har en trøstende effekt på jeg-personen. Hun dukker opp i en enkelt scene når livet hans nærmer seg slutten: «Eg veit ikkje kva det er, men på ein eller annan måte er ho annleis. Ho forstår liksom så godt. Har tid til å vera stille» (s. 54). «Idun tok handa mi i si. Sa ingenting» (s. 55). I norrøn mytologi var Idun gudinnen som tok vare på ungdomseplene som gudene spiste for å bli unge igjen. De to stavelsene i navnet betyr igjen og å elske. Hele navnet kan bety *hun som gjør ung igjen* på grunn av ansvaret for ungdomseplene. Idun er en morsfigur og en gudinne. Hun utvider det religiøse aspektet med å bringe inn den norrøne troen.

Jeg ser på disse karakterene og symbolene som en ring av trøst som omslutter jeg-personen når han nå skal dø. Hans avdøde mor, presten, Idun, snøen og troen på et liv etter døden skal sørge for at døden blir god for ham. Dette kommer i tillegg til farens ro og trygghet. De to grupperingene står i motsetning til hverandre samtidig som de utfyller hverandre fordi alt de står for er til det beste for jeg-personen. Ved å vise både en sekulær og en religiøs holdning til døden, viser Totland at man kan ha ulike perspektiver og at det ikke finnes ett riktig svar. Dette kan være med på å trøste lesere som har de samme spørsmålene som jeg-personen.

5 Komparativ analyse

5.1 Det kunstneriske

Protagonistene i *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engel i snøen* er omsluttet av mennesker som vil dem vel. De har venner og trygge voksne rundt seg, og de møter sykdommen i trygge omgivelser. De er på ulikt stadium av sykdommen, og de gjør ulike grep for å finne mening i tilværelsen. Ruben er hovedsakelig på utsiden og jeg-personen på innsiden av sykehuset. Mens Ruben forsøker å leve ut ungdomstiden sin, forsøker jeg-personen å forsone seg med døden. Begge historiene utspiller seg i Norge et sted, og ingen av romanene har oppgitt stedsnavn, noe som skaper undring hos leseren, gir historiene en mulighet til meddiktning, og gir en åpning for at det kan være universelle historier. Begge romanene er skrevet i første person, og det er de syke selv som forteller. De skaper sin egen tekst, det man kan kalle sin egen fiktive patografi. En patografi defineres som en selvbiografisk sykdomshistorie, og viser i utgangspunktet til virkelige pasientfortellinger. I disse to romanene, derimot, er det fiktive historier som skildres, og de er ført i pennen av en forfatter som ikke har opplevd sykdommen. I kraft av jeg-fortelleren er det likevel de fiktive karakterene som har opplevd den fiktive historien som forteller. Ved at begge protagonistene skriver sin egen historie og skaper sin egen tekst, viser de en kunstnerisk utfoldelse. Ruben har dessuten gatepoet-prosjektet der han deler ut gode visdomsord, et prosjekt som også kan relateres til det kunstneriske.

Begge romanene starter med at protagonistene er på rommet sitt og presenterer seg for leseren. Tidsmessig er presentasjonen lagt til kvelden eller natten slik at leseren får en følelse av tomhet, stillhet og ensomhet som passer til historien som kommer. Selv om de har et nettverk rundt seg, er det i protagonistenes kropp sykdommen befinner seg. Det er de som er hjemløse i sykdommen og kan fortelle historien sin. Ruben sitter på rommet sitt på loftet i barndomshjemmet, og han bruker det første kapittelet på åtte sider til å presentere seg selv grundig. Han forteller om situasjonen sin, presenterer familie og vennskapsforhold, og han forteller om planen sin og om forelskelsen i Alona:

Iblant i timene lukker jeg øynene og forestiller meg hvordan det ville vært å stryke hånda gjennom det lange mørke håret hennes. Hvordan det ville være å ta henne i hånda. Hvordan det ville være å kysse henne. Hvordan det ville være å bli elsket av noen før man dør. (Henriksen, 2016, s. 10-11)

Henriksen bruker et ungdomsnært språk som fremstår som realistisk for leseren, og det er realistisk å tenke seg at det er Ruben som er fortelleren. Ruben henvender seg også direkte til leseren: «Det er fredag kveld, og jeg sitter alene på det lille rommet mitt, og nå ser du selvfølgelig for deg [...]» (Henriksen, 2016, s. 7). Dette drar leseren inn i historien og skaper en større nærhet mellom leser og jeg-forteller.

Jeg-personen er også på rommet sitt når leseren møter ham i det første kapittelet. Kapittelet går over to sider, men har tekst som bare fyller en side. Selv om vi får en del informasjon om jeg-personen, er informasjonen så lite utfyllende at presentasjonen fortsetter inn i de neste kapitlene. Det leseren får en anelse om, og som understøttes i neste kapittel, er at jeg-personen ikke er på soverommet sitt hjemme, men på et pasientrom på sykehuset. Språket er enkelt og uttrykker kun det mest nødvendige, noe som i grunnen holder for å forstå handlingen. På den annen side bruker Totland en metaforikk som er på et nivå som ikke harmonerer helt med hovedpersonens alder. Dette viser forfatterens inngripen i pasientfortellingen på en annen måte enn hos Henriksen, der Ruben språklig sett står på egne ben. Dessuten skaper det faktum at jeg-personen er anonym også distanse mellom protagonist og leser.

Det andre kunstneriske uttrykket som er felles i de to romanene, er musikken. Jeg-personen har lyttet til Siljes pianospilling på dagligstuen: «Ein gong spurde eg Silje om ho villa læra meg å spela. [...] Det ser berre så fint ut å sitja på pianokrakken, la fingrane svømme over tangentane og flyta inn i ei tankelaus verd av tonar» (Totland, 2016, s. 17). Han tenker seg musikken som en flukt fra det virkelige livet på avdelingen, som et sted der han kan drømme seg bort. Jeg-personen og Silje skaper musikk, samtidig som han lytter til Silje når hun spiller. Ruben er heller ikke alene når han lytter til musikk. Han er hovedsakelig sammen med Alona, men også faren har et forhold til musikk, som han gladelig deler med Ruben. Dette viser hvordan musikken bidrar til å danne gode relasjoner og at det igjen gir de involverte en følelse av sted. Ruben har sine egne spillelister på Tidal,³⁰ og: «Alona setter platespilleren ned på golvet sammen med en bunke vinylplater, og jeg kan se at det står Phil Ochs på i hvert fall to av dem» (Henriksen, 2016, s. 78). Alona har med seg platespilleren over alt, og drar den fram i bilen på vei over Øresundbroen og på stranden i København. Når hun møter Ruben på sykehuset, har hun fått tak i ny musikk: «Musikk som er litt gladere enn Phil Ochs. Massevis av trommer. Det blir fint å danse til» (Henriksen, 2016, s. 219). Hun forstår at de trenger en

³⁰ Tidal er en strømmetjeneste for musikk.

annen type musikk, en type som kan løfte dem og hjelpe dem igjennom den tunge tiden hun vet skal komme.

Musikken setter ord på følelser, den trøster, og den gir de unge pasientene en ekstra dimensjon til sykdommen. Å bruke musikken blir en del av den re-orienteringen som de gjør for å finne mening i livet igjen. Her knyttes musikken til relasjoner og sykdom, og de musikalske opplevelsene blir også med på å gi karakterene en følelse av sted. Det er ikke overraskende at musikken er har en så sterk rolle i romanene fordi musikk har terapeutiske egenskaper. Musikken påvirker følelsesregisteret vårt, den er meningsskapende og relasjonsbyggende. Bare å lytte til en rytme kan være meningsskapende slik Ruben opplever det i bilen:

Vi kjører en stund uten å si noe. Den eneste lyden som høres i kupeen, er summingen av hjulene mot asfalten, og jeg tenker at det høres ut som en monoton melodi. Akkurat nå, akkurat her med Alona, er det den fineste sangen jeg noen gang har hørt. (s. 141)

Rytmen i bilen gir bilturen mening, den knytter Ruben enda sterkere til Alona, og den er dessuten med på å danne en følelse av sted i bilen.

5.2 Det mobile

De to hovedkarakterenes bevegelsesmønstre er veldig ulike. Ruben viser en langt større grad av mobilitet enn jeg-personen. Han har hatt en ekspanderende bevegelse ut fra soverommet og barndomshjemmet, via lokalsamfunnet og over landegrensener, før han ender opp på sykehuset. Reisen til Danmark, den store planen som han har planlagt i detalj, kan ses på som en flukt fra det som venter ham på sykehuset. Når Alona har forlatt ham i København, har han fortsatt en følelse av at hele verden er åpen for ham. Han ønsker bare å fortsette å kjøre sørover i Europa: «Tyskland kanskje, eller i retning av Tyskland i hvert fall. Kanskje jeg kan dra til Wales og besøke Rhydyfelin, der Ogwyn George kommer fra» (Henriksen, 2016, s. 205). Frem til dette punktet har bevegelsene hans vært preget av egne valg, men nå begrenser sykdommen ham fysisk, og det er ikke alt han kan gjøre selv. Bevegelsesmønsteret hans har gått fra å være ekspanderende til å bli mer innskrenket, men uten å føre til full immobilitet. Han inntar en passiv rolle når han blir transportert i ambulansen, og når han er passasjer på bilturen dagen etter. Jeg-personens bevegelsesmønster er ulikt Rubens. I motsetning til Ruben, er jeg-personen hensatt til sykehuset hvor han har hatt en viss mobilitet inne på avdelingen. Etter hvert som han blir sykere, innskrenkes denne. Når han til sist blir båret ut av faren, er det

åpenbart for meg at det er hans siste reise som beskrives: «Han løftar meg opp og ber meg i armane. Ut av rommet, bort gangen og gjennom dei to dørene inn i heisen. [...] Pappa held hardare rundt meg for kvar etasje me passerer» (Totland, 2016, s. 69-70). Når han blir båret ut av faren, kan man lese det som et frempek på kisten som blir båret ut av kirken etter en begravelse.

Protagonistenes sykdomsfase har alt å si for bevegelsesradien deres. Siden Ruben er i en tidlig fase, har ikke sykdommen hemmet ham før sykehusinnleggelsen. På grunn av at jeg-personen allerede er innlagt på sykehus og går inn i terminalfasen i løpet av romanen, har bevegelsen hans allerede innsnevret seg voldsomt. Disse ulikhetene er interessante fordi de viser hvordan stedsorienteringen i forskjellige faser av sykdommen kan arte seg. En pasient i startfasen har flere ekspanderende muligheter og større mobilitet enn den som er i slutfasen. Den som er i startfasen har altså flere valgmuligheter knyttet til mobilitet når han leter etter måter å finne ut av den hjemløsheten som sykdommen forårsaker. I Rubens tilfelle handler det om en flukt fra realitetene når han legger ut på reisen til Danmark. I sykdommens slutfase er det ingen valgmuligheter for subjektet. De to romanene utfyller hverandre og gir leseren et bilde på hva sykdom kan gjøre med individets mobilitet. Vi kan se på jeg-personens manglende mobilitet som en mulig fortsettelse på Rubens historie ved å trekke den slutning at Rubens bevegelse vil innsnevres på samme måte som jeg-personens. Fra jeg-personens perspektiv kan man få en forståelse av hvordan livet hans kan ha vært før sykehusinnleggelsen. Dette er en verdifull erfaring å ta med seg, særlig for unge lesere som mangler erfaring med sykdom. Det handler om at unge lesere kan oppnå en forståelse av hvordan helsen etter hvert begrenser mobiliteten for den som blir alvorlig syk.

5.3 Det relasjonelle

Både Ruben og jeg-personen har solide nettverk rundt seg. De danner trygge, stabile og meningsfulle relasjoner som er viktige elementer i stedsdannelsen. Foreldrene, broren og Alona er de viktigste personene for Ruben gjennom hele romanen. Den eneste forandringen i relasjonssammensetningen er at Alona får en større plass i livet hans. Ruben har valgt å innskrenke relasjonene sine til kun å omfatte dem som står han aller nærmest. Han har lite kontakt med barndomsvennen, James, og grunnen til det er nok todelt. For det første er det naturlig å trekke seg unna venner en periode når man innleder nye kjærlighetsforhold, for så å finne tilbake når den første forelskelsen har lagt seg. Samtidig handler det om et bevisst valg fordi han vil bruke tiden og kreftene på de som betyr mest akkurat nå. Ruben har ingen

kontakt med andre fra klassen. Relasjonene tilfører mening til livet hans, reduserer hjemløsheten, og er premisser for stedsdannelsen. For jeg-personen er det faren, presten og Silje som står nærmest, men også de to vennene, Jonas og Leander, spiller sentrale roller i livet hans. Heller ikke jeg-personen har noen særlig kontakt med gamle klassekamerater. Kun ved ett tilfelle nevnes en venn: «Eg har snakka med Terje på telefonen i dag, og tenkte at det kanskje ville vera fint for Jonas å høyra litt om kva som skjer heime om dagen» (Totland, 2016, s. 20). Jeg-personens vennskap er basert på nye relasjoner som har blitt dannet på sykehuset, der han orienterer seg mot dem som har samme erfaring som ham. Mens Jonas og jeg-personen deler de samme erfaringene, vil et møte med en klassekamerat være preget av nysgjerrighet og usikkerhet, og jeg-personen vil aldri klare å formidle helt hva han har vært igjennom. Et slikt møte vil kunne være vanskelig og heller forsterke følelsen av hjemløshet fordi han må forklare seg for den som er utenforstående.

Forholdet til foreldrene skildres ulikt i de to romanene. De to fedrene spiller en stor rolle for stedsdannelsen. Faren til jeg-personen er til stede på sykehuset, han ser hva barnet trenger, er klar til dype samtaler, og legger til rette for at jeg-personen skal ha gode dager. Faren til Ruben har gjort bilen til et trygt sted ved å lære ham å kjøre, og dermed indirekte lagt til rette for Rubens følelse av sted i bilen. Jeg-personen har et nært forhold til faren, mens Rubens forhold til foreldrene er mer perifert. Selv om foreldrene hans er til stede, holder de seg mer i bakgrunnen enn jeg-personens far. Når Ruben er på graven til bestefaren, kjenner han på hvor vanskelig det er å snakke med foreldrene om sykdommen: «Kjenner hvor mye jeg savner en voksen å snakke med som ikke hele tiden behandler meg som om jeg er av glass» (Henriksen, 2016, s. 81). Foreldrene til Ruben viser en større usikkerhet og sorg enn faren til jeg-personen. Dette kan henge sammen med hvor i sykdomsforløpet barna er, og er et eksempel på hvordan de to romanene utfyller hverandre i så henseende. Faren til jeg-personen har erfaring som pårørende, mens det er en relativt ny situasjon for foreldrene til Ruben. Begge protagonistene viser imidlertid det samme behovet for å skåne foreldrene ved å ikke fortelle om smerter og anfall. De vil ikke gjøre foreldrene mer engstelig enn de er. De er også bekymret for hva som skal skje med foreldrene når de har mistet barnet sitt. Begge romanene setter altså ord på barns ansvars- og lojalitetsfølelse overfor foreldrene.

I begge romanene er det en kjærlighetshistorie. Kjærligheten mellom Ruben og Alona er eksplisitt og en viktig del av romanens plot. Det er knyttet spenning til forholdet fordi Ruben ikke vil fortelle henne at han er syk, men det viser seg at den unge kjærligheten er sterk: «[...] og på ny trekker hun av seg den ene av oldeforeldrenes giftringer og trer den inn på fingeren

min. Så legger hun armene rundt meg, og vi blir stående slik lenge og bare holde rundt hverandre» (Henriksen, 2016, s. 223). Slike vare, gode skildringer preger begge romanene. Jeg-personen viser sin kjærlighet til Silje når han vil fortsette å spille for henne fordi hun er for syk til å gjøre det selv:

- Eg trur ikkje eg klarer å spela, sa Silje.
- Det gjer ikkje noko, sa eg.
- Eg kan spela for deg. (Totland, 2016, s. 50)

Forholdet deres er ikke et uttalt kjærlighetsforhold, slik som Alona og Rubens, men det er ingen tvil om at jeg-personen har sterke følelser for Silje: «Berre eg lukka augo og let fingrane lokka fram dei mjuke tonane, var det nesten så eg kunne kjenna Silje på pianokrakken attmed meg. Den søte lukta, den varme skuldra inntil mi» (Totland, 2016, s. 42). Jeg-personen og Silje har sykdomserfaringen sammen, og forholdet deres er preget av musikk og nærhet. Musikken gir dem et fast holdepunkt i sykehushverdagen, den tilfører hverdagen mening, reduserer hjemløsheten deres og gir dem en følelse av sted.

Jeg-personens nettverk er preget av fravær, der mennesker forlater ham enten ved dødsfall eller ved at de blir friske. Han har dessuten et mer perifert nettverk som befinner seg utenfor sykehuset og består av mennesker han har hatt en relasjon til, men som av ulike grunner har blitt faset ut fra livet hans. Det er disse som synger bursdagssangen til ham på parkeringsplassen og som viser ham at han ikke er alene. Vi finner ikke et tilsvarende kollektivt nettverk hos Ruben. Rubens nettverk er lite og lukket, og det forandrer seg ikke i løpet av romanen, bortsett fra at Alona får en mer fremtredende rolle.

5.4 Himmelrommet

Begge boktitlene har et religiøst innhold. *Så lenge himmelen er over jorda* er hentet fra Salmenes bok, og *Engler i snøen* kan kobles til forestillingen om et guddommelig himmelrike. Verken Ruben eller jeg-personen har en religiøs bakgrunn, men begge trekkes mot himmelen, noe som er naturlig for vår kristne kultur. Ruben har soverommet sitt på loftet. Han har plassert skrivebordet slik at han kan sitte og se utover byen, og han har meditative stunder når han kryper ut på taket. Han tenker på å fly og på å sette avtrykk etter seg i verdensrommet. Soverommet og taket er Rubens vindu mot himmelen. Jeg-personen sitter også foran vinduet på rommet sitt, der han ser ut på snøen som faller. Snøen som laver ned er hans kobling til himmelen. Mens Ruben er alene med sine funderinger omkring eksistensielle

spørsmål, har jeg-personen gode samtaler med faren og presten. Spørsmålene deres er de samme: «-Kva trur du skjer med bestefaren til Jonas? spør eg. [...] - Trur du han er i himmelen? spør eg» (Totland, 2016, s. 24). Ruben undrer seg: «[J]eg lurar på om det å dø er som å slukke lyset i et rom, eller som å komme til et sted der det plutselig er flere folk man kjenner. Vil jeg i så fall kunne snakke med bestefar?» (Henriksen, 2016, s. 19). Her uttrykker Ruben både en sekulær og en religiøs forståelse for spørsmålet omkring livet etter døden. Er alt slutt når man dør, eller lever man vidare? Det samme finner man hos Totland, representert av motsetningene faren og presten. Jeg-personen ønsker å treffe moren igjen i himmelen, og når han snakker med presten, lager hun rom for at det er mulig, men hun sår også tvil: «Same kor mykje eg trur på at det er sant, kan eg jo aldri vera heilt sikker på at det er sånn det er. Sjølv om eg er prest» (Totland, 2016, s. 26). Presten gir jeg-personen trøst og håp om å treffe moren igjen i etterlivet, men kan ikke utelukke at det ikke vil skje.

Ved å introdusere Rubens bestefar viser Henriksen en viktig kontakt over generasjonene og en kontrast mellom den naturlige døden som følger alderdommen og Rubens unødvendige, unge død. Det samme perspektivet ser vi hos Totland når bestefaren til Jonas dør:

- Var han sjuk? spør eg.
- Nei, seier mor til Jonas.
- Men han var ganske gammal. Av og til er det berre sånn det er, at kroppen ikkje vil meir. Sjølv om ein ikkje har vore sjuk.
- Plutseleg sluttar berre hjartet å slå. (Totland, 2016, s. 15)

Ut fra den religiøse forestillingen presten presenterer, der himmelriket er et sted hvor man møtes igjen, har bestefedrene en funksjon med at de har reist i forveien og venter på barnebarna sine. Det ligger en trøst i at man ikke bli alene hvis det finnes et liv etterpå. I et stedlig perspektiv kan det leses som en forberedende relasjonsbygging og meningsdanning til et stedlig himmelrike. Ruben tenker mye på den avdøde bestefaren sin: «Er det her jeg skal ligge? Kommer navnet mitt til å bli føyd til på steinen under bestemors og bestefars navn?» (Totland, 2016, s. 81). I disse tankene ligger det også et spørsmål om han kommer til å treffe dem igjen i himmelen. Tanken på bestefaren tydeliggjør også at man ikke blir glemt når man dør, og det er en trøst for Ruben å vite at han vil bli husket som kjæreste, storebror og sønn på samme måte som han husker og savner bestefaren.

I begge bøkene skildres en siste reise. Jeg-personens reise er når han blir båret ut av faren, mens Ruben legger ut på det Henriksen i podcast³¹ kaller en pilegrimsreise, det Henriksen mener er det mest religiøse øyeblikket i boken. De besøker kirkegården hvor hele flyets besetning, unntatt Ogwyn George, ligger begravet: «Alona tar meg i hånda og leier meg inn på kirkegården. Kirka er hvit som den hjemme, men denne er av mur og ikke tre. Så ligger de der alle sammen rett til venstre innenfor porten. På rad og rekke som om de skulle være oppstilt på geledd i evigheters evighet» (Henriksen, 2016, s. 220). Deretter kjører de til selve havaristedet, og da har alt falt på plass for Ruben. Han har fått resultatet fra undersøkelsen, Alona vet om sykdommen og Elias kan ta vare på seg selv. Nå er det ikke mer Ruben kan gjøre.

Det er flere likhetstrekk i slutten av romanene. I begge romanene er det fedrene som tar barna ut av sykehuset. Jeg-personen blir båret ut, som det jeg tidligere har nevnt som et frempek til begravelsen. Faren tar ham med bortover gangen og ned heisen før de går ut. For Ruben er også faren ansvarlig for transport når han kjører Ruben og Alona til kirkegården og havaristedet. Jeg-personen møter det himmelske i døden, snøen og en forhåpning om en gjenforening med moren. Ruben møter det himmelske på kirkegården og ved minnesteinen til Sunderland Short. Det er noe sakralt i skogen, der mennesket er så lite i forhold til naturen: «Alona ser opp på himmelen, og så rundt på alle grantrærne som vokser tett rundt oss» (Henriksen, 2016, s. 222). Når Alona spør om hun tror Ogwyn George var redd da flyet styrtet, rister Ruben på hodet: «- Jeg tror han hadde tid til å avfinne seg med det som skulle skje. Jeg håper han var stolt. [...] – Jeg liker å tro at han følte at han hadde fått utrettet noe av det han kom til jorden for» (Henriksen, 2016, s. 223). Vi forstår at det er ham selv han snakker om.

5.5 Ikke-stedene

Et premiss for stedsdannelse er at individet danner en meningsfull relasjon til stedet. Hvis meningsdannelsen ikke skjer, befinner individet seg på et ikke-sted, et kvalitetsløst rom. Ikke-steder er preget av mennesker som er i transitt og som ikke oppnår en følelse av sted. Man finner ikke-steder der folk er i bevegelse eller på reise, på flyplasser og jernbanestasjoner, i båter og på tog, på hotell og shoppingssentre. I *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engler i snøen* finner vi flere ikke-steder som likevel fremstår som steder for protagonistene. Dette er

³¹ https://soundcloud.com/cappelen_damm/bokprat-levi-henriksen

steder hvor karakterene har fått en følelse av sted gjennom tilhørighet, relasjoner og meningsdannelse.

Kjærlighetsrelasjonen mellom Ruben og Alona gjør at de får en følelse for sted på typiske ikke-steder. Eksempler på det kan være når de sitter i hullet under jernbanesporet og når de sitter i bilen på vei til Danmark. De er ikke bare på gjennomreise, men de har en agenda og det føles meningsfullt å være der, slik at de får et forhold til stedene. På reisen stopper de på restauranter og bensinstasjoner, strender og bomstasjoner, men disse forlater de raskt, og de forblir ikke-steder. Ifølge Augés teorier er hotellkjeder karakteristiske ikke-steder. Når Ruben og Alona overnatter på hotell, har de opplevelser som gir dem en følelse av sted. Likevel forsvinner stedsfølelsen for hotellet når de reiser videre fordi de ikke inngår i noen dypere relasjon til hotellet. Minnet om hotellrommet og opplevelsen vil likevel alltid kunne følge dem. Det samme skjer hos Totland der de som har sunget bursdagssang reiser hver til sitt når seansen på parkeringsplassen er over. Der og da gir hendelsen mening, og minnet vil være der, men følelsen av sted forsvinner.

Augé (1992, s. 59) karakteriserer også sykehuset som et ikke-sted på lik linje med hotellet, der man bare er på gjennomreise. Det er mange kategorier av pasienter, noen skal på poliklinikk eller dagkirurgi, mens andre er innlagt over kortere eller lengre perioder. Jeg-personen har vært lenge på sykehuset, og har oppnådd en følelse av sted, mens sykehuset foreløpig er et ikke-sted for Ruben. Det ligger imidlertid an til at det på sikt kan bli et sted for Ruben på grunn av at man kan lese inn en begynnende stedsdannelse i sengen, slik jeg har drøftet i kapittel 3.6.5. Forskjellen mellom protagonistenes forhold til sykehuset henger sammen med at de har kommet ulikt i sykdomsforløpet. Ruben har kort fartstid på sykehuset, han kjenner det ikke og han mangler relasjoner til det. For jeg-personen er det annerledes. Hans sykehistorikk har gitt ham en følelse av sted fordi han har vært der lenge. Han har gått inn i en tett relasjon med det. Historien om Leander illustrerer et annet aspekt ved stedsdannelsen. Ved å forlate sykehuset har han fått det på avstand, og når han vender tilbake i sin nye rolle som frisk, har stedsfølelsen hans blitt kraftig redusert. Hvis man tenker seg sykehuset som en linje med to ytterpunkter som utgjør stedet og ikke-stedet, har Leander beveget seg fra ikke-stedet til stedet og tilbake til ikke-stedet. Ruben har akkurat startet fra ikke-stedet og er på vei til stedet. Jeg-personen har kommet fram til stedet, men fordi han er dødssyk, vil ikke pendelen svinge tilbake for ham. Å se på sykehuset slik, kan illustrere balansen mellom sted og ikke-sted slik Relph definerer: «Place and placelessness exist in a state of dynamic balance» (2008, forord). Ruben og jeg-personens forhold til sykehuset er

også eksempler på at stedsdannelsen er relativ og avhengig av subjektet. Stedet oppfattes ulikt alt etter hvem som opplever det og hvilke relasjoner han inngår i.

Fordi det er relasjoner og meningsdannelse som fører til stedsdannelse, mener jeg at det ikke kan være slik at alvorlig sykdom kan endre ikke-stedet til et sted. Det er det relative i sykdomshistorien og individets forhold til stedet som avgjør om man oppnår en følelse av sted. Det handler også om de valgene man tar for å få bukt med hjemløsheten. For sykehuset som sted eller ikke-sted stiller saken seg litt annerledes. Her er det indirekte den alvorlige sykdommen som gjør at sykehuset blir et sted, fordi det er sykdommen som har plassert pasienten der. Dette er noe pasienten ikke kan rå over. Siden pasienten er henvist til sykehuset er stedsdannelse en mulighet, men om det skjer kommer an på om han finner mening i sin væren-i-verden.

6 Avslutning

Førsteintrykket mitt av *Så lenge himmelen er over jorda* og *Engel i snøen* var at det er to veldig ulike romaner, noe som sannsynligvis henger sammen med bøkens ulike visuelle utforming. Min lesning har imidlertid vist at det er mange likheter mellom romanene. Det har jeg drøftet i den komparative analysen. Romanene har samme tematikk, og fordi de tar for seg hver sin del av et helt sykdomsforløp, utfyller de hverandre godt. Ved å se de to romanene i forlengelse av hverandre har jeg kunnet studere sykdommens og relasjonenes påvirkning på stedsdannelsen i ulike faser av sykdomsforløpet. På grunn av sykdommen kommer den syke i en hjemløs tilstand der han må finne ny mening. Denne meningsdannelsen er avgjørende for at man skal få en følelse av sted, og når man finner mening, er veien åpen for stedsdannelse. I romanene ser jeg eksempler på at sykdom kan påvirke det rasjonelle. Dette kan være fordi den syke bevisst velger nye relasjoner som han finner mer meningsfulle, eller det kan være fordi kroppen setter begrensninger for mulighetene hans. Jeg har også sett hvordan sykdommen påvirker bevegelsesmønsteret hos de to protagonistene. Hos Ruben har sykdommen virket ekspanderende på grunn av valget om å gjennomføre reisen til Danmark, og hos jeg-personen har den virket innskrenkende fordi kroppen er redusert og hindrer bevegelse. Dette er en naturlig utvikling der kroppens muligheter forringes etter hvert som sykdommen utvikler seg.

Ungdomsromaner følger ofte dannelsesromanens narrative oppbygging med forløpet hjemme – borte/hjemløs – hjemkomst/hjemme. For Rubens del er hjemmefasen den friske delen av livet som ligger i forkant av romanen. Hjemløsheten er utløst av sykdommen og har resultert i planen om å bli sammen med Alona og ta henne med på kjøretur til Danmark. Ruben har lagt planen før romanen starter, slik at utførelsen av planen er en del av borte-fasen. Reisen er den måten Ruben velger for å orientere seg i hjemløsheten og finne mening med tilværelsen. Hans sorg er at han ikke kommer til å bli voksen, så løsningen hans blir å gjøre så godt han kan på den korte tiden han har til rådighet. I kjærlighetsrelasjonen til Alona opplever han mening og en følelse av sted mens han er på reise. Dannelsesreisen avsluttes i to faser. Den første fasen er på sykehuset når han får vite hva han kan vente seg av resten av sykdomsforløpet, men helt hjemme er han ikke før besøket på kirkegården og på havaristedet sammen med Alona. Da forstår han at ringen er sluttet og at han har kommet hjem. Han har trygge relasjoner i familien og Alona, og han vet at han ikke kan rømme fra sykdommen.

Jeg-personens dannelsesreise starter også forut for romanen. Hjemmefasen er når han fortsatt bor hjemme, og reisen utløses når han er for syk til å være der lengre. Den hjemløse fasen er

den han er i på sykehuset mens han venter på å få komme hjem. Han gjør det han kan for å skape han en meningsfull tilværelse mens han venter, og det er ikke riktig å si at han er hjemløs hele tiden fordi han har mange meningsfulle og stedsdannende situasjoner på sykehuset. Leseren forstår etter hvert at hjemme er synonymt med døden. Jeg-personen forsøker å orientere seg med hensyn til hva som skjer når han dør: Hvordan skal det bli når han kommer hjem fra dannelsesreisen? Dette har et klart religiøst perspektiv som han ikke finner et klart svar på. Likevel virker det som om han er overbevist om at han skal hjem til moren når faren bærer ham ut og dannelsesreisen er over. I dannelsesromanen ender hjemkomsten i harmoni, men i disse romanene er det ikke en lykkelig slutt hvor protagonisten lever lykkelig alle sine dager. Likevel viser begge en indre ro og aksept av situasjonen, så i så måte er det en slags lykkelig slutt for begge to.

Så lenge himmelen er over jorda og *Engel i snøen* er to gode romaner som trekker leseren inn i det fiktive universet og byr på mange følelsesladede opplevelser. Romanene omhandler et tema det nok kan være vanskelig å forholde seg til for enkelte unge lesere. Da er det en forutsetning at lesingen foregår i trygge rammer hvor man kan bearbeide inntrykkene etterpå. Historiene i romanene legger imidlertid opp til at unge lesere kan sitte igjen med mange tanker som kan modifisere skremmende og urealistiske forestillinger man har omkring sykdom og død. Romanene sier noe om at det ikke er sikkert at man dør selv om man blir alvorlig syk fordi veldig mange blir friske, og dessuten er det mange som passer på deg når du er på sykehuset. Livet blir forandret, men det stopper ikke helt opp hvis man blir alvorlig syk. Man kan fortsatt ha det gøy og gjøre sprø ting, man kan bli forelsket og man kan lære seg noe nytt. I romanene leser man om at kjærlighet, vennskap, musikk og litteratur gjør deg glad og kan være med på å bearbeide følelsene dine. Man leser også at foreldre er sårbare og kan bli redde og lei seg. Begge romanene legger opp til refleksjon omkring hvorvidt det finnes et liv etter døden eller ikke, og at det er greit at man ikke er enige om det. Når man leser disse to bøkene, forstår man også at det går an å skrive om alvorlig sykdom og død på en fin og poetisk måte. Siden vi alle før eller siden vil bli nødt til å forholde oss til alvorlig sykdom, mener jeg at romanene er viktig lesning også for voksne fordi alle trenger en påminnelse om hva livet kan bringe med seg.

I dette prosjekt har jeg hatt en stedlig tilnærming til romanene, men jeg kan se for meg en rekke andre innfallsvinkler til videre studier. Det kan være interessant å foreta en komparativ lesning, for eksempel ved å se disse to samtidsromanene opp mot klassiske sykdomsfortellinger for barn og unge, eller å gjøre en komparativ, vertikal lesning av for

eksempel *Så lenge himmelen er over jorda* og *The Fault in Our Stars*. Andre innfallsvinkler kan være å ta tak i reisemotivet eller identitetsperspektivet, eller man kan ha et didaktisk perspektiv ved å studere romanene opp mot fagfornyelsen eller teste dem ut i undervisningssammenheng. Hvis jeg hadde jobbet i skolen med en passende aldersgruppe, hadde det vært naturlig for meg å bruke romanene innenfor norskfaget eller KRLE³². Tekstene kan for eksempel brukes for å studere formelle forskjeller innenfor romansjangeren, som inspirasjon til videre skriving i ulike sjangere, eller som utgangspunkt for å diskutere tematikk omkring liv og død, meningen med livet, familiesamhold, sykdom og kjærlighet. I tillegg ville jeg selvsagt hatt begge romanene i bakkassen til høstens leselede-prosjekt.

³² KRLE: kristendom, religion, livssyn og etikk.

Referanseliste

- Agnew, J.A. (1987). *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*. Boston and London, Allen and Unwin.
- Anders Totland sine mørke ungdomsromanar. (2018, 11. april). [Podcast]. Nynorsksenteret.no. Tilgjengelig fra: <https://nynorsksenteret.no/blogg/podkast-anders-totland-sine-morke-ungdomsromanar> [26. oktober 2019].
- Augé, M. (1992). Ikkesteder. I: Mai, A.-M. & Ringgaard, D. red. (2010). *Sted: Moderne litteraturteori 9*, s. 57-68. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Birkeland, T., Mjør, I., & Teigland, A. (2018). *Barnelitteratur: Sjangrar og teksttypar* (4. utg. ed., LNU's skriftserie). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Birkeland, T., Risa, G., & Vold, K. (2018). *Norsk barnelitteraturhistorie* (3. utvida utgåve. ed.). Oslo: Samlaget.
- BOK365 (2017, 20. juni). Nynorsk barnelitteraturpris til Totland. Tilgjengelig fra: <https://bok365.no/artikkel/nynorsk-barnelitteraturpris-totland/> [Lest 26. oktober 2019].
- BOK365 (2018, 27. april). Får Vidar Sandbecks kulturpris. Tilgjengelig fra: <https://bok365.no/artikkel/far-vidar-sandbecks-kulturpris/> [Lest 26. oktober 2019].
- BOK365. (2019, 26. september). Leselyst er livsforsikring. Tilgjengelig fra: <https://bok365.no/artikkel/med-leselyst-som-livsforsikring/> [Lest 21. oktober 2019].
- Bokprat: Levi Henriksen* (2017, 7. april). [Podcast]. Cappelen Damm Forlag. Tilgjengelig fra: https://soundcloud.com/cappelen_damm/bokprat-levi-henriksen [13. oktober 2019].
- Bondevik, H., & Stene-Johansen, K. (2011). *Sykdom som litteratur: 13 utvalgte diagnoser*. Oslo: Unipub.
- Carey, T. (2013, 3. januar). The 'sick-lit' books aimed at children: It's a disturbing phenomenon. Tales of teenage cancer, self-harm and suicide..., *The Daily Mail*. Hentet fra <https://www.dailymail.co.uk> [Lest 27. oktober 2019].
- Cresswell, T. (2015) *Place: An Introduction*. (2nd ed.) Chichester: Wiley Blackwell
- Djuve, M.T. (2013, 9. desember). Er ungdomslitteraturen for dystert? Sykdom og ufrihet preger årets ungdomsbøker, *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no> [Lest 27. oktober 2019].
- Elman, J. (2012). Nothing Feels as Real: Teen Sick-Lit, Sadness, and the Condition of Adolescence. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 6(2), 175-191. Tilgjengelig fra: <https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/jleds.2012.15>
- Fjeldberg, G. (2015). *101: De beste barne- og ungdomsbøkene 2005-2015*. Oslo: Gyldendal.
- Fuglehaug, R. (2018). *Skalla*. Oslo: Samlaget.
- Giese, D. (2013, 27. februar). Anmelder om 'Sick lit': «Når man skriver til børn, har man et moralsk ansvar», *Politiken*. Hentet fra: <https://politiken.dk> [Lest 28. oktober 2019].
- Green, J. (2012). *The Fault in Our Stars*. London: Penguin Books.
- Greve, A. (1996). Kort om stedsfilosofi *Vinduet* nr 4, 1996, 20-23.
- Gaarder, J. (1993). *I et speil i en gåte*. Oslo: Aschehoug.

- Heide, B. (2015). *Iddás ja Guovssahas = Liten Ida og nordlyset*. Evenskjær: Skániid girjie.
- Henriksen, L. (2002). *Feber*. Oslo: Gyldendal.
- Henriksen, L. (2016). *Så lenge himmelen er over jorda*. Oslo: Cappelen Damm.
- Henriksen, L. (2019). *Så langt hjemmefra, så nær der jeg bor*. Oslo: Gyldendal.
- Hollup, A. G. (2000). *Engel*. Oslo: Gyldendal Tiden.
- Jackson, I. (2019, 1. april). Nei til skillet mellom ungdom og voksen! Tilgjengelig fra: <http://www.periskop.no/nei-til-skillet-mellom-ungdom-og-voksen/> [Lest 28. oktober 2019].
- Jensen, S. (2019, 14. september). Fedre og sønner, *Stavanger Aftenblad*. Hentet fra: <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/e8mM8g/fedre-og-soenner> [Lest 20. oktober 2019].
- Kleve, M. L. (2016, 9. april). Anmeldelse: Hva er det med ungdomslitteratur og kreft? *Dagbladet*. Hentet fra: <https://www.dagbladet.no> [Lest 13. oktober 2019].
- Kulturrådet. (2019, 30. september). Nær 200 skolebiblioteker kan bli omfattet av innkjøpsordningene for litteratur. Tilgjengelig fra: <https://www.kulturradet.no/litteratur/vis-artikkel/-/naer-200-skolebiblioteker-kan-bli-omfattet-av-innkjopsordningene-for-litteratur> [Lest 21. oktober 2019].
- Langåker, S. O. B (2016, 11. mars). Ærleg, nakent og dritseriøst, *Framtida*. Hentet fra <https://www.framtida.no> [Lest 26. oktober 2019].
- Langåker, S. O. B (2017, 17. august). Førre boka hans fekk Mette-Marit til å grina. No kjem Anders Totland med to nye bøker, *Framtida*. Hentet fra <https://www.framtida.no> [Lest 27. oktober 2019].
- Lindgren, A. (1974). *Brødrene Løvehjerte*. Oslo: Damm.
- Mai, A.-M. & Ringgaard, D. (2010). Introduktion. I: Mai, A.-M. & Ringgaard, D. red. (2010). *Sted: Moderne litteraturteori 9*, s. 7-34. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Moe, B. F. (2016). Sår og sterk ungdomsbok. Tilgjengelig fra: <https://www.barnebokkritikk.no/sar-og-sterk-ungdomsbok/#.XCQBPC2DoWp> [Lest 28. desember 2018].
- Mønster, L. (2009). At finde sted: En introduktion til stedbegrebet og dets litterære potientiale *Edda* 96(4), s. 357-457. Tilgjengelig fra: <https://www.idunn.no/edda/2009/04/art05>
- Nes, S. T. (2014). Den samtidsrealistiske ungdomsromanen. I: Slettan, S. red. *Ungdomslitteratur: En innføring*, s. 29-44. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Nilson, M. (2013). *Teen noir*. Århus Danmark: Scandinavian Book.
- Nilsson, F. (2015). *Ishavspirater*. Oslo: Aschehoug.
- NORLA. (2019, 3. juni). Paviljongprogrammet på bokmessen i Frankfurt 2019 lansert. Tilgjengelig fra: <https://norla.no/nb/nyheter/nyheter-fra-norla/paviljongprogrammet-pa-bokmessen-i-frankfurt-2019-lansert> [Lest 21. oktober 2019].
- Regjeringen. (2018, 8. oktober). Stor satsing på litteratur. Tilgjengelig fra: <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/stor-satsing-pa-litteratur/id2612895/> [Lest 21. oktober 2019].
- Relph, E. (2008). *Place and Placelessness*. (2. utg.) London: Pion Limited.

- Skagestad, L. H (2016). Litterær roadmovie om livet og døden. Tilgjengelig fra: https://www.barnebokkritikk.no/litteraer-roadmovie-om-livet-og-doden/?fbclid=IwAR2Ed3zg1bZ_z3ep5auzljI-VZmY4MzlWr1_oAv9Tdhs7li6e7XQEPJX70k#.XCKlzi2DoWq [Lest 13. oktober 2019].
- Slettan, S. (2014). Introduksjon. Om ungdomslitteratur I: Slettan, S. Red. *Ungdomslitteratur: En innføring*, s. 9-27. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Smith, R. (2018, 11. mai). Sick-lit: a symptom of publishing's decline? *The Globe and Mail*, Hentet fra: <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/sick-lit-a-symptom-of-publishings-decline/article8632529/> [Lest 27. oktober 2019].
- Soja, E. W. (2009). Taking space personally. I: Warf, B. & Arias, S. Red. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Vol 26, s. 11-35. London: Routledge Studies in Human Geography.
- Sontag, S. (2002). *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors*. London: Penguin Classics.
- Spyri, J., Hey, P., & Holst, &. (1952). *Heidi-bøkene* (7. utg. ed., Vol. Nr. 3, Aschehougs utvalgte for piker). Oslo: Aschehoug.
- Svenaesus, F. (2005). *Sykdommens mening: Og møtet med det syke mennesket*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Svensen, Å. (2001). *Å bygge en verden av ord: Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Svingen, A. (2018). *En himmel full av skyer*. Oslo: Gyldendal.
- Tjønn, B. J. (2013). *Så vakker du er*. Oslo: Cappelen Damm.
- Totland, A. (2015). *Vampyrane i eplehagen*. Bergen: Kapabel.
- Totland, A. (2016). *Engel i snøen*. Oslo: Gyldendal.
- Totland, A. (2017). *Så lenge ingen ser oss*. Oslo: Gyldendal.
- Totland, A. (2018). *Nedteljing*. Oslo: Gyldendal.
- Totland, A. (2019). *Vintertonar*. Trondheim: Det Norske Samlaget.
- Utdanningsdirektoratet. (2019, 21. mai). Tilskudd til skolebibliotek. Tilgjengelig fra: <https://www.udir.no/kvalitet-og-kompetanse/nasjonale-satsinger/lesestrategi/tilskudd-til-skolebibliotek/> [Lest 21. oktober 2019].
- Uprisen (2016-2018a): Bokanmeldelser. Så lenge himmelen er over jorden. Tilgjengelig fra: <http://uprisen.no/tekst/sa-lenge-himmelen-er-over-jorden/> [Lest 13. oktober 2019].
- Uprisen (2016-2018b): Bokanmeldelser. Engel i snøen. Tilgjengelig fra: <http://uprisen.no/tekst/engel-i-snoen/> [Lest 17. oktober 2019].
- Walgermo, A. K. (2015). *Kjære søster*. Oslo: Cappelen Damm.
- Warf, B. & Arias, S. (2009). Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences. I: Warf, B. & Arias, S. red. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Vol 26, s. 11-35. London: Routledge Studies in Human Geography.
- Ørjasæter, K. (2019, 31. januar). Statistikk over bokutgivelser for barn og unge i 2017. Tilgjengelig fra: <https://barnebokinstituttet.no/aktuelt/statistikk-over-bokutgivelser-for-barn-og-unge-i-2017/> [Lest 21. oktober 2019].

