

Lunds universitet

Litteraturvetenskapliga institutionen

Handledare: Birthe Sjöberg

2011-05-31

Sofia Ejheden

LIVK10

Identitetssökande och kärlekstörstande

Komposition, språk och textmarkörer i unga vuxna-litteraturen

Abstract

I uppsatsen utreds begreppet och fenomenet unga vuxna-litteratur i relation till barn- och vuxenlitteratur. Fokus ligger på tre valda böcker inom området – *Himlen börjar här*, *Här ligger jag och blöder* och *Jag är tyvärr död och kan inte komma till skolan idag*. Materialet valdes med anledning av sin klart riktade målgrupp. En komparativ metod användes för att jämföra de olika verken sinsemellan samt för att påvisa skillnader och likheter med litteratur för andra målgrupper. Till grund för analysen ligger texternas komposition, karaktärer, motiv, språk och typografiska textmarkörer. Dessa analyserades utifrån ett narratologiskt och feministiskt perspektiv. Resultaten visade att unga vuxna-böckerna till stor del följer ett specifikt mönster vad gäller form och struktur och att både skillnader och likheter med annan litteratur finns representerade. Den litterära stilen är ungdomlig och anpassad till den samtid som råder. Det visar att unga vuxna-litteraturen är en kategori som ligger mitt emellan barn- och vuxenlitteratur och bör således betraktas som en enskild målgrupp.

Nyckelord: *Unga vuxna-litteratur, Young Adult, karaktärer, komposition, motiv, främmande ord, typografiska textmarkörer*

Innehållsförteckning

Inledning.....	4
Material och avgränsningar	5
Definition av unga vuxna och böckerna som tillägnas dem	6
Teori och metod.....	7
Tidigare forskning	8
Målgrupp, karaktärer och språk – en identitetskonstruktion.....	9
Böckernas innehåll	10
Karaktärens personlighetsdrag.....	10
Struktur – handlingens komposition	12
Vanligt förekommande motiv	15
Typografiska textmarkörer	20
Bruket av främmande ord	21
Bindestreck, kursiveringar och citationstecken	22
Avslutande diskussion.....	25
Käll- och litteraturförteckning.....	27
Tryckta källor	27
Elektroniska källor.....	28

Inledning

Trenden att läsa unga vuxna-böcker, en kategori som främst bör betraktas som en målgrupp och inte en litterär genre, har ökat stort under de senaste åren. De svenska förlagen och återförsäljarna kallar dem böcker för unga vuxna eller 15+ i sin marknadsföring, vilket visar att böckerna inte explicit riktar sig till tonåringar utan till en bredare målgrupp. I och med att unga vuxna-litteraturen, eller Young Adult (YA), inte är en enhetlig genre uppträder den med vitt skilda innehåll – som till exempel science-fiction, romantik, realism och fantasy. Efter succér som Harry Potter-serien och *The Twilight Saga* har läsarkretsen dessutom kommit att omfatta allt från 10-åringar till vuxna, medelålders läsare, ett fenomen som i de anglosaxiska länderna kallas ”crossover”.¹ I denna uppsats kommer jag dock att koncentrera mig på fenomenet och målgruppen unga vuxna, då det är tydligt att all form av djupare forskning och studier i ämnet saknas. Det gör min analys tänkvärd utifrån en modern aspekt och min förhoppning är att unga vuxna-litteraturen fortsätter att öka i popularitet och därmed ges större utrymme i forskningssammanhang.

I Sverige finns det ett flertal etablerade förlag med en omfattande barn- och ungdomsboksutgivning, såsom Rabén & Sjögren, B. Wahlströms, Alfabeta, Bonnier Carlsen och Natur & Kultur. I min studie kommer jag att lägga fokus på tre böcker utgivna av det relativt nystartade förlaget Gilla Böcker. Anledningen till urvalet är att samtliga är nyskrivna och utkomna inom samma utgivningsprofil. Dessa är *Himlen börjar här*, *Här ligger jag och blöder* och *Jag är tyvärr död och kan inte komma till skolan idag*.² Alla tre är dessutom av förlaget samt återförsäljarna riktade till unga vuxna, eller 15+ som det heter på internetbokhandeln Adlibris, och under 2010–2011 har de i olika hög grad åtnjutit uppmärksamhet i medierna.³ Utifrån dessa faktorer anser jag det vara möjligt att uppmärksamma återkommande mönster i böckernas innehåll, att se hur pass verklighetsförankrade de är och hur de återkopplar till sin samtid liksom den tänkta unga vuxna-läsaren.

¹ Susan Carpenter, ”Young adult lit comes of age”, *LA Times*, 2010-03-08, hämtad 2011-05-05 från <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-young-adult8-2010mar08.0,1082099.story>.

² Jandy Nelson, *Himlen börjar här*, övers. Ulla M. Danielsson, Stockholm: Gilla Böcker, 2010b, Jenny Jägerfeld, *Här ligger jag och blöder*, Stockholm: Gilla Böcker, 2010 och Sara Ohlsson, *Jag är tyvärr död och kan inte komma till skolan idag*, Stockholm: Gilla Böcker, 2011. Sistnämnda kommer hädanefter att benämnas *Jag är tyvärr död*.

³ *Här ligger jag och blöder* tilldelades Augustpriset i klassen Årets svenska barn- och ungdomsbok 2010 och *Jag är tyvärr död* blev Sveriges första ebok+. Mer om detta kan läsas på förlagets hemsida: <http://gillabocker.se/bocker.htm>, hämtades 2011-05-20.

Uppsatsens syfte är att undersöka vilken effekt språk, ordval och typografi såväl som innehåll och struktur ger vid läsning av unga vuxna-litteratur. För vad är egentligen unga vuxna-litteratur? Hur kan man definiera den och finns det gemensamma nämnare vad gäller innehåll, form och struktur som gör den lättare att identifiera? Genom att jämföra skeenden och karaktärer med ett antal valda skönlitterära verk för vuxna vill jag påvisa vilka skillnader och likheter som förekommer dem emellan.

De specifika frågeställningarna som ligger till grund för studien är:

- Finns det en typisk struktur i unga vuxna-litteraturen och hur tar den sig i så fall uttryck?
- Vad betyder språk och typografiska textmarkörer för unga vuxna-boken?
- Vilka skillnader och likheter förekommer i jämförelsen mellan unga vuxna- och vuxenlitteratur beträffande innehåll och språk?

Material och avgränsningar

Avsikten med denna uppsats är att behandla tre verk som utger sig för att vara unga vuxna-böcker. Samtliga är – som tidigare nämnts – utgivna av förlaget Gilla Böcker under 2010–2011, en avgränsning som gjorts för att på ett effektivt sätt kunna utreda böcker inom exakt samma utgivningsprofil och tänkta målgrupp. Ur ett geografiskt perspektiv har jag utgått från en svensk läsare, som läser på svenska, men viss hänsyn har också tagits till den amerikanska originalutgåvan av *Himlen börjar här*, för att visa en medvetenhet beträffande skillnader i språk och kultur. Med anledning av att primärlitteraturen tillhör den moderna nutiden kommer ingen bakgrundshistoria rörande unga vuxna-litteraturen att ges. Däremot har begreppet, tillika målgruppen, definierats i ett av följande avsnitt.

För att utöka min förståelse för uppsatsens ämne har internetsökningar utförts, dock med begränsat resultat. Framför allt har efterforskningar kring termen Young Adult gjorts, då begreppet är betydligt mer utbrett och allmängiltigt på den anglosaxiska bokmarknaden än den svenska.

Beträffande de vuxenromaner som utgjort en källa för jämförelse har de valts utifrån tre kriterier: de ska vara utgivna under ungefär samma tidsperiod som primärlitteraturen, vara prosa och ha kärlek och sex som viktiga komponenter.

Definition av unga vuxna och böckerna som tillägnas dem

Young Adult-traditionen har länge varit stor i USA och Storbritannien och under 2000-talet har den kommit att växa även i Sverige. Begreppet Young Adults överensstämmer dock inte alltid med vad jag, och den svenska marknaden, anser som unga vuxna. Men vad menas egentligen med unga vuxna-böcker? Är det en särskild sorts litteratur som avses och hur kan man definiera unga vuxna som målgrupp?

På den anglosaxiska bokmarknaden kan åldersgruppen Young Adults vara något yngre än den våra svenska förlag och återförsäljare marknadsför sina böcker till. Young Adult Library Services Association (YALSA) anordnar ett symposium där 400 bibliotekarier, lärare, författare och bokfans medverkar för att lära sig mer om YA-litteratur. Till kategorin YA räknar de dock 12–18-åringar.⁴ Detta kan bero på att det i USA finns en mycket mer utbredd och erkänd tradition kring böcker för unga, med fler barn-, ungdoms- och unga vuxna-satsande förlag och inte minst en mycket större befolkning än i Sverige. Cat Yambell påpekar dock problematiken beträffande åldersbestämningen i en artikel i *The Lion and the Unicorn* (2005). Hon menar att många ungdomar tar steget från barn- och ungdomsböcker direkt till vuxenlitteratur, vilket gör det svårt att bestämma vilken grupp unga vuxna-böckerna ska marknadsföras till. Räcker det med 12–18-åringar eller borde man höja till 13–19 år? 12–25? Eller kanske rent av 14 och uppåt? En bok som riktar sig till en 13-åring skiljer sig utan tvekan mot en som vänder sig till en 17-åring.⁵ Jonathan Stephens definierar böckerna på följande sätt: ”the label ‘Young Adult’ refers to a story that tackles the difficult, and oftentimes adult, issues that arise during an adolescent’s journey toward identity, a journey told through a distinctly teen voice that holds the same potential for literary value as its ‘Grownup’ peers”.⁶

När jag beskriver unga vuxna-litteraturen utgår jag från en arbetsdefinition som bygger på den Maria Nikolajeva använder sig av för att begränsa begreppet barnlitteratur. Med unga vuxna-litteratur avser jag således litteratur som skrivits, publicerats och marknadsförts med unga vuxna, samt i vissa fall ungdomar, som huvudsaklig målgrupp. Till skillnad från Nikolajeva som avgränsar barnlitteraturen till att gälla läsare mellan 0 och 18 år, har jag valt

⁴ <http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/yalsa/yalitsymposium/symposium.cfm>, hämtad 2011-05-21.

⁵ Cat Yambell, ”Judging a Book by Its Cover: Publishing Trends in Young Adult Literature”, *The Lion and the Unicorn*, volym 29 nr 3/2005, s. 350.

⁶ Jonathan Stephens, ”Young Adult: A Book by Any Other Name ...:Defining the Genre”, *the ALAN Review*, Fall 2007, s. 40–41.

att omfatta en äldre målgrupp.⁷ Det är ett befogat val då det finns ett stort, och växande, antal böcker i Sverige som av både förlag och återförsäljare marknadsförs till unga vuxna eller 15+. I beslutet att bredda denna åldersgrupp kan även den ekonomiska aspekten tas i beaktande, då det knappast vore lönsamt för förlagen att ge ut böcker som riktar sig till 15–18-åringar, utan rimligtvis sträcker sig den tänkbara övre gränsen för den här typen av böcker upp till cirka 25–30 år. Detta är en åldersavgränsning som stämmer väl överens med det forskningsprojekt om unga vuxnas läsning av fiktionslitteratur som högskolan i Borås och Uppsala universitet genomför. Där är den behandlade åldersgruppen 16–25 år.⁸

Med hänsyn till dessa åldersaspekter har jag efter noga övervägande valt att begränsa målgruppen till 14–28 år, då jag anser att den behandlade primärlitteraturen har ett högt läsvärde i denna ålder. Till följd av detta kan målgruppsavgränsningen bära spår av viss subjektivitet, men som studerande inom förlags- och bokmarknadskunskap samt litteraturvetenskap anser jag mig kunna ta ett sådant beslut utan att riskera uppsatsens tillförlitlighet.

Teori och metod

För att befästa mina resonemang i uppsatsens analys har jag använt Nikolajevas teorier om barnbokens narratologi som står att läsa i *Barnbokens byggklossar*. Även om hennes teorier behandlar både barn- och ungdomsböcker då dess syfte är att undersöka litteratur för barn upp till 18 år, är de högst applicerbara på mitt ämne. Därmed har jag utifrån denna teoretiska inriktning studerat textens uppbyggnad och berättarteknik.

För att visa att den behandlade litteraturen bygger på verkliga samhällsliga förhållanden har jag vidare valt att använda en feministisk modell och utgår då från Simone de Beauvoirs *Det andra könet*.⁹ Mycket har förändrats sedan verkets ursprungligen skrevs i slutet av 1940-talet och kvinnan är i sanning mer jämställd mannen i dag, särskilt i Sverige. Ändå finns det flera aspekter i de Beauvoirs feministiska teorier som är applicerbara på den moderna kvinnan. Nikolajeva menar dessutom att just feministiska modeller kan vara intressanta för barnlitteraturforskningen då de undersöker vilka författarstrategier som använts för att

⁷ Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, Lund: Studentlitteratur, 1998, s. 11–12.

⁸ Pia Mattzon, ”Hur påverkas ungas läsning av internet? Nytt projekt om fiktionsläsning”, *DIK forum*, 9/2010, hämtad 2011-05-04 från <http://www.dik.se/www/dik/web.nsf/dx/101217-Nytt-projekt-om-fiktionslasning?opendocument&comments>.

⁹ Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg, Stockholm: Norstedts, 2002.

beskriva socialt och missgynnande grupper såsom exempelvis kvinnor och barn.¹⁰

För att förstå textmarkörernas betydelse och för att uppmärksamma vilken effekt de ger har Birthe Sjöbergs *Dramatikanalys – En introduktion* varit mig behjälplig. Här har jag i första hand studerat Sjöbergs analys av dramatextens repliker, där hon bland annat påpekar möjligheten att ”höra” ordens hastighet. I dramatexten förekommer även dialoger av talspråkskaraktär, något som är synnerligen vanligt i unga vuxna-litteraturen.¹¹

Metoden som ligger till grund för denna uppsats är i första hand komparativ och bygger på att göra jämförelser mellan de tre behandlade verken sinsemellan, samt mellan dem och ett urval av vuxenromaner. Genom Maria Nikolajevas forskning kring barnlitteraturen kommer också vissa paralleller att dras till denna litteratur. Detta för att se vad som skiljer unga vuxna-boken från både barn- och vuxenlitteraturen och därigenom utreda om det är rimligt att låta unga vuxna begränsas till en egen ålderskategori. I alla avseenden ligger fokus på unga vuxna men för att utreda begreppet samt primärlitteraturen ter det sig naturligt att jämföra med annan typ av litteratur för att få fram en nyanserad bild av fenomenet.

Det praktiska tillvägagångssättet har gått till på så vis att primärlitteraturen har närstuderats och jämförts utifrån språkliga och typografiska fenomen likväl som innehållsmässiga, i form av komposition, huvudkaraktärernas personlighetsdrag och vanligt förekommande motiv.

Tidigare forskning

Mycket har skrivits om barn- och ungdomslitteratur i forskningssyfte, men ytterst lite finns att hitta när det kommer till den åldersgrupp som kallas unga vuxna. Det beror sannolikt på att målgruppen är svårdefinierad och flyter från tonåringar, tillika barn, till 20–30-åringar. I och med att den så kallade unga vuxna-litteraturen är så pass ny i Sverige har det ännu inte gjorts några framträdande forskningsinsatser i ämnet.

Ett pågående projekt är dock det på högskolan i Borås och Uppsala universitet, som är inriktat på unga vuxnas fiktionsläsning och vilken betydelse den har för deras personlighetsutveckling och omvärldsorientering, mot bakgrund av dagens internetsamhälle. Projektet, som kommer att pågå under tre år, ska undersöka om unga vuxnas läsning har förändrats till följd av internet.¹²

Det mesta angående unga vuxna som målgrupp har skrivits i engelska språkområden och förekommer främst i anglosaxiska tidskrifter och magasin. För insikt i ämnet har jag haft

¹⁰ Nikolajeva, s. 24.

¹¹ Birthe Sjöberg, *Dramatikanalys – En introduktion*, Lund: Studentlitteratur, 2006 (1999).

¹² Mattzon.

särskild nytta av Cat Yampbells ”Judging a Book by Its Cover” ur den vetenskapliga journalen *The Lion and the Unicorn* som behandlar barnlitteratur utifrån olika perspektiv samt Jonathan Stephens artikel ”Young Adult: A Book by Any Other Name ...:Defining the Genre”. Stephens försöker, liksom jag, utreda vad unga vuxna innebär och exemplifierar med ett antal verk för att hitta de gemensamma dragen.

Målgrupp, karaktärer och språk – en identitetskonstruktion

I enlighet med Nikolajevas narratologiska barnboksforskning har jag valt att utgå från teoretikern Seymour Chatmans termer historia (story) och berättelse (discourse). Med historien avses vad boken handlar om, medan berättelsen innebär sättet att berätta och hur det berättas.¹³ I analysen som följer har jag därför valt att dela upp texten i två huvudkapitel, där det första behandlar primärlitteraturens innehåll med fokus på intrigens komposition, karaktärer och motiv. För att djupare förankra mina teorier kommer också vissa jämförelser med vuxenlitteratur att genomföras, för att påvisa skillnader och likheter men också för att undersöka vad det är som ter sig så lockande med unga vuxna-litteratur. Därtill kommer vissa feministiska aspekter tas i beaktande för att utreda de unga kvinnornas roller och personligheter i de behandlade verken.

Det andra kapitlet härrör från narratologins berättelse, men kommer inte att ta upp vare sig berättarperspektiv eller temporalitet utan omfattar enbart stil och språk, samt textens typografi och vilken effekt dessa markörer ger.¹⁴ Detta för att ytterligare beskriva den moderna unga vuxna-boken och se hur den tar sig uttryck rent språkmässigt, då forskningen kring ämnet som tidigare nämnts är obefintlig.

Viktigt att påpeka är att de typografiska textmarkörernas betydelse inte helt kan analyseras utan att samtidigt referera till innehållet, då de i högsta grad hänger samman.

¹³ Nikolajeva, s. 24.

¹⁴ Nikolajeva, s. 24–25.

Böckernas innehåll

Karaktärernas personlighetsdrag

I vuxenlitteraturen kan huvudkaraktären anta i princip vilken skepnad som helst – vanligtvis i form av en vuxen – men i vissa fall består protagonisten av ett barn som i *No och jag*.¹⁵ I barnboken är den typiska huvudkaraktären ett föräldralöst eller på annat sätt övergivet och utsatt barn. Utsattheten kan variera från att föräldrarna bara är borta på jobbet, till att vara döda eller emotionellt frånvarande.¹⁶ I unga vuxna-litteraturen är huvudpersonen en tonåring, ofta i jag-form, som står mitt emellan barndom och vuxenliv och söker efter sin identitet.¹⁷ Båda dessa teorier är tillämpbara vad gäller huvudkaraktärerna i primärlitteraturen: Lennie i *Himlen börjar här* lämnades som liten av sin mamma och har precis förlorat sin syster när boken tar vid. Under historiens gång försöker hon både bearbeta den oerhörda sorgen över systemens död och hitta sig själv, en utvecklande resa som får henne att begå misstag men som också får henne att uppleva kärlek och glädje.

Olivia i *Jag är tyvärr död* blir lämnad av sin pojkvän John och befinner sig också i en situation av övergivenhet, om ändock inte från föräldrarnas sida. Familjeproblematiken finns förvisso också representerad i och med pappans depressioner och psykiska problem. I sin kamp för att vinna tillbaka den förlorade pojkvännen bryter hon med sitt gamla jag, träder ut ur sitt ordentliga skal och lever i nuet, utan att tänka på konsekvenserna. I bokens upplösning har hon dock blivit en starkare och tryggare person.

I *Här ligger jag och blöder* heter huvudkaraktären Maja och merparten av handlingen kretsar kring hennes försvunna mamma. Som ung och med ett starkt behov av att känna sig älskad och behövd av sin, i det här fallet tydligt emotionellt frånvarande, mamma, gör Maja uppror med hjälp av sin högst personliga stil, alkohol och frånvaro hemifrån. Men också kärlek och sex får utrymme i boken. Slutet knyts ihop på så vis att Maja accepterar och får en ny förståelse för sin mammas sjukdomsdiagnos.

Samtliga huvudkaraktärer är i 17-årsåldern och böckerna är skrivna i första person.

Utöver det faktum att en stor del av handlingen i *Här ligger jag och blöder* kretsar kring modern och Majas känslor och tankar kring detta, är det tydligt att moderns sociala handikapp har format dottern. Hon är en upprorisk och smått rebellisk tonåring, något som främst tar sig

¹⁵ Delphine de Vigan, *No och jag*, övers. Helén Enqvist, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2008.

¹⁶ Nikolajeva, s. 82.

¹⁷ Stephens, s. 41.

i uttryck i hennes utseende. Hon bär konstiga kläder, är mycket kortklippt och anses vara lite udda. Läsaren förstår att hon är uppmärksamhetstörstande och det är främst moderns uppmärksamhet hon söker och längtar efter, men även Justins, killen hon blir kär i. Majas hela person genomsyras av oron för vad som kan ha hänt mamman och det framkommer stundvis hur mycket hon saknar moderlig ömhet och närhet. Modern, som lider av Asbergers syndrom, har svårt för att kommunicera och att umgås med andra människor. Att klä sig i märkliga kläder, som pappans gamla orkesterbyxor och att snagga och färga håret svart, får Maja att känna sig stark – som ”the Queen of Fucking Everything”.¹⁸

På många sätt är huvudkaraktären Lennie, i *Himlen börjar här*, en flicka som följer konventionerna. Hon är oskuld, röker inte och dricker ytterst sällan alkohol. Vid ett tillfälle smakar hon tequila tillsammans med systemns pojkvän Toby, i hopp om att det ska döva smärtan som saknaden efter Bailey frambringar, vilket resulterar i att hon spottar ut den i avsky. Kan detta möjligen vara den implicite författarens försök att visa läsaren att alkohol inte bör drickas av minderåriga? Det visar dock också på prydligheten Lennie bär inom sig och är ett motiv som kan återfinnas i Simone de Beauvoirs teorier om det andra könet. Även Maja och Olivia visar prov på en viss ordentlighet. Maja går sällan på fester, hon tyckte att de är alltför kaotiska och ser inte poängen med dem. Det framkommer mellan raderna att Olivia var duktig och ordentligt innan och under sitt förhållande med John och när han gör slut bidrar det till Olivias frigörelse från de konventionella reglerna. de Beauvoir menar att det är förbjudet för den unga flickan att utforska saker och att vara våghalsiga såsom unga män är. Likaså tvingas flickan acceptera sin givna plats i samhället därför att hon inte vågar göra uppror, något som har sin grund i att hon fysiskt är underlägsen mannen.¹⁹ Det här är en teori som inledningsvis kan anses stämma på samtliga tre huvudpersoner.

Lennie är flickan med dålig självkänsla, som inte kan se varför någon, allra minst en pojke, skulle tycka att hon var fantastisk, vilket klassens nya kille, Joe, säger sig göra. Detta är en gammal och i viss mån högst uttjatad kliché beträffande unga tjejers syn på sig själva, men i litteraturen skapar det trots allt viss igenkänning, då det är en fas som många av verklighetens moderna unga flickor och kvinnor trots allt genomgår. Detsamma gäller i analysen av Olivia som i början av sitt förhållande med John inte förstod varför han ville ha just henne. Hon var ju ”tönt-Olivia” och han var ”snygg-John”.²⁰ När han lämnar henne försöker Emma muntra upp Olivia med sms som säger att hon är bäst och kan klara vad som helst. Olivia å sin sida

¹⁸ Jägerfeld, s. 19.

¹⁹ de Beauvoir, s. 386–387.

²⁰ Ohlsson, s. 29.

tänker: ”Jag är värdelös och jag klarar inte ett skit”.²¹ Hennes nya ställning som oberoende, utan en man vid sin sida, ger upphov till ett tydligt mindervärdeskomplex och hennes tro på att hon kan överleva och klara sig själv är synnerligen begränsad.²²

Att lida av mindervärdeskomplex och vara rädd för att bli lämnad eller sviken är inget som är förbehållet ungdomen, utan det förekommer minst sagt frekvent i vuxenlitteraturen. Jons farhågor över att bli lämnad av Sean, i *Jag vet ingenting om dig*, liknar Olivias självföraktande tankar: ”*varför känns det som om jag just förlorat dig? [...] Vacker är jag inte, det har jag aldrig varit. Inte söt och inte snygg. Inte gillar jag att göra roliga saker och inte kan jag få någon annan att bli glad. Det finns faktiskt ingenting hos mig som kan få dig att vilja stanna.*”²³ Att det här rör sig om en mans rädsla visar att vuxenlitteraturen inte behöver följa några givna mönster beträffande handling och karakterisering. Men det visar också att unga vuxna-litteraturen ligger nära vuxenlitteraturen i många avseenden, precis som den närmar sig barnlitteraturen i andra aspekter.

För den unga läsaren finns ett stort antal igenkänningsfaktorer att lägga vikt vid i unga vuxna-böckerna, saker som läsaren genomgår i nuet eller har i färskt minne. Det handlar om hur det är att vara ung och inte ha full kontroll över sina känslor, då livet är upp och ned, fram och tillbaka, känslsvallande och impulsivt. Är dessa känslor övergående i takt med att vi blir äldre? Är det därför unga vuxna-böcker är så uppskattade från tonåren ända upp till 30-årsåldern? För att man fortfarande minns precis hur det var och hur det kändes, att vara kär till bristningsgräns, att vara så ledsen att det gör ont i själen eller att sväva på moln av lycka?

Struktur – handlingens komposition

Barnbokens handlingsförlopp har ofta ett särskilt grundmönster som till viss del kan appliceras även på unga vuxna-litteraturen. I barnboken ser det ut enligt följande: hem – uppbrott hemifrån – äventyr – hemkomst. En sådan beskrivning av handlingen kan anses som en förenkling av den intrig som uppträder i böckerna för unga vuxna.²⁴ Också där finns ett hem, en trygghet, skillnaden är att man kastas in i handlingen där något hemskt redan har hänt. Vi får veta att Lennies syster har dött några veckor tidigare, att Maja precis har sågat av sig tumspetsen och vi möter Olivia i samma stund som John gör slut.

²¹ Ohlsson, s. 17.

²² de Beauvoir, s. 808.

²³ Titti Persson, *Jag vet ingenting om dig*, Stockholm: Bonnier Pocket, 2010 (2009), s. 85.

²⁴ Nikolajeva, s. 37.

Unga vuxna-böckerna tycks vilja fånga in läsaren redan vid de första meningarna genom att presentera ett spänningsmoment som läsaren inte kan motstå att undersöka. Vuxenlitteraturen har däremot inte samma krav på att göra detsamma, särskilt inte i den romantiska genren. Författaren och förlaget litar på att läsaren fortsätter att läsa av andra orsaker, vilka kan vara det ämne romanen behandlar, att man har blivit rekommenderad boken och så vidare. I *En dag* hamnar vi på första sidan mitt i en lugn och stillsam dialog om framtiden, utan att veta vilka personerna är som talar.²⁵ *Igelkottens elegans* inleds med en kommentar om Marx och följs av att den ena av bokens två jag-personer ger en något sarkastisk förklaring till vem som uttryckt denna kommentar.²⁶ Spänningshöjande inledningsmeningar förekommer givetvis också i vuxenlitteraturen, som exempelvis i *Konsten att tala med en änklings*, där jaget mitt i natten får polisbesök.²⁷

Böckernas inledningsavsnitt fungerar som exposition där karaktärerna introduceras och följs sedan av att historiens konflikt uppdragas, helt i enlighet med Holmberg och Ohlssons beskrivning av populärfiktionens intrigmönster.²⁸ Lennie hamnar i ett triangeldrama med systemns pojkvän Toby och skolans nye kille Joe samtidigt som hon försöker överleva utan sin syster, Majas mamma är försvunnen och Olivia försöker med alla möjliga medel få John tillbaka.

I stegringen kompliceras den centrala konflikten och Lennie fortsätter att känna sexuell dragning till Toby trots att hon är kär i Joe. Till följd av detta känner hon våldsamt skam, gentemot Bailey, Joe och inte minst sig själv. Maja möter Justin och blir kär, vilket leder historien framåt och fördjupar den, samtidigt som mysteriet kring den försvunna mamman förlängs och utvecklas. Att vinna tillbaka John visar sig vara lättare sagt än gjort för Olivia, vilket resulterar i upprepade impulshandlingar då hon hånglar och har sex med en rad olika killar, oftast i ett berusat stadium. Efteråt skäms hon ofta för vad hon har gjort.

Peripetin i *Himlen börjar här* infaller då Lennie trots sitt förhållande med Joe inte kan hålla sig borta från Toby och kysser honom, med Joe som ofrivillig åskådare. Detta resulterar

²⁵ David Nicholls, *En dag*, övers. Pia Printz, Stockholm: Printz Publishing, 2010, s. 8.

²⁶ Muriel Barbery, *Igelkottens elegans*, övers. Marianne Öjerskog & Helén Enqvist, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2009, s. 9.

²⁷ Jonathan Tropper, *Konsten att tala med en änklings*, övers. Peter Samuelsson, Stockholm: Gilla Böcker, 2010, s. 7.

²⁸ Claes-Göran Holmberg & Anders Ohlsson, *Epikanalys*, Lund: Studentlitteratur, 1999, s. 28. Intrigen delas upp enligt följande mönster: 1. Exposition: som introducerar karaktärerna, samt tid och plats. 2. Konflikt: hindret som står i vägen i huvudpersonens kamp för att uppnå sitt mål. 3. Stegring: komplikationer uppstår som bidrar att förlänga och utveckla den centrala konflikten. 4. Peripeti: historiens höjdpunkt eller vändpunkt som innebär att konflikten fokuseras. 5. Nedåtgående: resultatet av peripetin och konflikten visar sig i ett nedåtgående förlopp. 6. Denouement: historiens upplösning, där lösa trådar knyts ihop.

i att Joe inte längre vill veta av henne medan det enda som betyder något för Lennie är att få honom tillbaka. Under denna sista del av boken knyts alla lösa trådar ihop.

Nikolajeva benämner de olika sekvenserna av händelser något annorlunda, bland annat kallar hon förvecklingen som föregår den stigande handlingen för peripeti, varav jag har valt att följa Holmberg och Ohlssons mer allmängiltiga indelning.²⁹ Efter peripetin börjar Lennie för första gången ifrågasätta mammans beslut att lämna henne och Bailey när de var små och hon kommer också till insikt om sin egen själviskhet i sörjandet över systemns död. I sin tonårsnaivitet inser hon efter en tillrättavisning att även mormodern och morbror Big sörjer.

Det hela slutar lyckligt och lämnar läsaren i ett närmast euforiskt tillstånd. Joe, som samlat alla Lennies spridda dikter och meddelanden, återvänder insiktsfullt till henne. Hennes ord, som i många fall skrivits just till och för honom, hjälpte honom att glömma och förlåta. Därmed knyts också textmarkörer och typografi ihop med innehåll och struktur.

I *Jag är tyvärr död* får man anse att peripetin infaller efter en rad stegringar, där Olivia blivit sårad och själv sårat, och till slut råkar i stort gräl med Emma som menar att om det inte vore för henne hade Olivia varit alldeles ensam. Nu kallar hon Olivia hora och säger att ingen vill ha henne på riktigt. Olivia tänker att hon har rätt, samtidigt som hon skyller allt som skett på Emma. ”Om hon vore en riktig vän skulle inget av det här någonsin ha hänt.”³⁰ Slutet blir en sluttande spiral av ledsamheter, där pappan och mamman separerar, vilket får Olivia att känna stor oro inför sin pappas välbefinnande. Men hon har också blivit starkare, hon klarar av att ta vara på sig själv och i slutet är det hon som väljer att gå ifrån John och inte tvärtom.

I samband med att Maja får veta sanningen bakom mammans försvinnande, nämligen att hon blivit inlagd på psykiatrisk klinik och lider av Aspergers syndrom, infaller peripetin. Nyheten kommer som en chock och när hon objuden åker för att hälsa på blir mamman mycket upprörd och skriker åt henne att gå därifrån. Sårad tar hon i bokens avslutande del avstånd från mamman och inleder i stället en relation med Justin, som visar sig heta Jens. Slutligen återförenas hon med sin mamma genom ett möte och ett brev. Förlåtelse och acceptans har därmed uppnåtts.

På så vis slutar samtliga böcker lyckligt. Protagonisterna tar sig ur och löser handlingens centrala konflikt och i slutsekvenserna är det tydligt att alla tre har mognat som människor, samt i två av fallen funnit kärleken. Nikolajeva skriver att lyckliga slut är vanliga i barnlitteraturen och att många forskare närmast kräver ett sådant för att kunna anse boken bra. Numera är det dock vanligt att barn- och ungdomsböcker tar avsteg från det obligatoriska

²⁹ Nikolajeva, s. 36.

³⁰ Ohlsson, s. 262.

lyckliga slutet och öppnar upp en ny möjlig väg för huvudpersonen, något som läsaren själv får fylla i efter eget huvud och fantasi.³¹ I primärlitteraturens fall lämnas läsaren tillfredställd i det avseende att protagonisterna, som man under hela historiens gång hejat på, sympatiserat med och identifierat sig med, har blivit starkare och mer kompletta som människor.

Vanligt förekommande motiv

Sexuellt uppvaknande, sökande, vänskap, kärlek, familjerelationer och psykisk ohälsa är motiv som återfinns i samtliga tre böcker, även om den psykiska ohälsan i Lennies fall får referera till sorgen över Baileys död. Dessa teman, förutom det sexuella uppvaknandet, är också mycket vanliga i barnlitteraturen.

Det vanligaste motivet i barn- och ungdomsböcker är sökande; efter personer och saker men även identitetssökande.³² Detta stämmer också med primärlitteraturen och unga vuxnalitteraturen överlag, särskilt beträffande sökandet efter identitet och vägen till mognad och vuxenliv.

Vänskap är också vanligt som motiv i barnböcker, liksom svartsjuka och rivalitet.³³ I den behandlade litteraturen har protagonisten en bästa vän vid sin sida, en vän som ibland ifrågasätter och kritiserar men som ändå alltid ställer upp. Lennie har Sarah, som stundvis förebrår Lennie när hon faller för tvivelaktiga impulser, främst beträffande Toby, men som också finns där som stöd, någon att skvallra och prata ut med.

Olivia har tjejkompisen Emma, den färgstarka och impulsiva, som tar sig an uppgiften att föra John och Olivia samman igen och är tjejtigt romantisk, likväl som dramatisk och analyserande. De hamnar också i bråk och blir osams på ett mycket stereotypiskt men verklighetsförankrat vis. Olivias allra bästa vän, som aldrig sviker, är dock Tor, den trofaste killkompisen som Olivia har en helt platonisk relation till. Tor ser alltid verkligheten som den är och försöker ständigt få ner Emma och Olivia på jorden när de svävar iväg alltför mycket i sina analyser kring killars, och då främst Johns, beteenden. Är då detta ett stereotypiskt stildrag som är förankrat även i den moderna tidens verklighet? De romantiskt utsvävande tjejerna och de nyktert tänkande killarna? För att framhäva skillnaden ges följande exempel:

- Och han kramade mig. Jag fattar inte.
- Vi kramas ju också ibland, säger Tor.
- Det är inte samma sak, säger jag.

³¹ Nikolajeva, s. 40.

³² Nikolajeva, s. 43.

³³ Nikolajeva, s. 44.

- Du borde bett honom följa med upp, säger Emma. Det var säkert ett test, han ville träffa dig och se om du var intresserad innan han gick vidare med Jonna.
- Och jag misslyckades med testet.
- Ja kanske, säger Emma.
- Men kan ni sluta! säger Tor. Det finns inte såna test.
- Klart att det finns, jag testar Martin hela tiden.³⁴

Maja lär känna en rad nya människor under bokens gång men troget vid hennes sida finns alltid bäste vännen Enzo. De kivas och skojar med varandra och har liksom Olivia och Tor en helt platonisk relation. Eller som Maja uttrycker det när hon motstår en impuls att röra vid Enzos kind: ”Vår relation tillät inte den sortens fysiska kontakt”.³⁵ Utifrån Enzos tal i situationer där han känner sig obekvämt eller nervös, liksom kommentarer i texten som syftar till att Enzo lider av dåligt självförtroende beträffande sin kropp, förstår man att han också står utanför ”den normala” skaran av ungdomar. Precis som Maja tycks han vara lite udda. Förmodligen är det därför han accepterar Maja precis som hon är.

Ett viktigt innehållsmässigt drag i primärlitteraturen, men också i unga vuxna-böcker överlag, är närvaron tillika frånvaron av föräldrarna. I *Himlen börjar här* växer Lennie och Bailey upp med sin mormor till följd av att mamman lämnat dem när de var mycket små. Att ha en försvunnen mamma bekommer inte Lennie särskilt mycket under större delen av romanen, men modern är ändå relativt närvarande under historiens gång, genom det halvfärdiga porträttet av henne som hänger i hemmet. Det är inte förrän Lennie upptäcker att Bailey försökt spåra modern innan sin död, som hon börjar ifrågasätta hur en mamma kan lämna sina barn.

Tidigt i *Jag är tyvärr död* förstår läsaren att det är något som inte riktigt stämmer med Olivias pappa. Det framkommer senare att han lider av någon form av psykisk åkomma och att han mest sannolikt är bipolär. Olivia har länge svårt att acceptera pappans sjukdomstillstånd, men genom de minnen som återges i kursiverad form förstår man att det är vad hon har vuxit upp med. Han är inte heller den typiske, ansvarsfulle fadern, utan tar med sig dottern för att fika och shoppa, trots att det tvingar henne att skolka. När han är manisk finns inga gränser. Det är också pappan och Olivia som har de värsta bråken i familjen och när så sker tror hon att mamman anser att de lätt blir osams för att de är så lika. Kanske tror Olivia själv att så är fallet och kanske är det därför pappan upptar mer utrymme i boken än mamman. Kanske är det för att hon innerst inne alltid har vetat att hennes pappa inte är som

³⁴ Ohlsson, s.179.

³⁵ Jägerfeld, s. 29.

andra, att han är sjuk, som John en gång försöker få hennes att inse. ”– Det är en sjukdom, sa han. Du vet att det är så, va? Att din pappa är sjuk. – Det är han inte alls, sa jag. Det är bara sån pappa är. Glad och knasig ibland, trött ibland.”³⁶ Kanske är det därför det var så viktigt för henne att pappan tyckte om John när de först blev tillsammans, för att hon ville att han skulle vara glad.

I romanens nu är Olivia medveten om att pappan är deprimerad och när mamman en dag bryter ihop och gråter blir hon skrämmd. Föräldrar ska alltid vara starka och trygga klippor för barnen att söka skydd hos, de får inte visa svaghet. Detta skapar igenkänning då det är lika sant för verklighetens ungdomar som för Olivia. När hon mår dåligt över uppbrottet med John är det just hem till föräldrarnas trygghet hon åker och många gånger önskar hon att hon vore liten igen.

I *Här ligger jag och blöder* är Majas relation till föräldrarna mycket central. Bokens tema bygger till stor del på den försvunna mamman, var hon har tagit vägen och den oro Maja känner inför hennes mystiska försvinnande. Att mamman är psykiskt sjuk och har blivit inlagd framkommer först långt senare i romanen. Fram till dess får läsaren ta del av en rad minnen som Maja bär på beträffande sin uppväxt. Här är det pappan som står för tryggheten och är den Maja bor hos, även om svårigheten i att ensam uppfostra en tonårsdotter stundtals skrämmer och överväldigar honom. I *Det andra könet* poängterar de Beauvoir att moderskapet handlar om att åta sig ett engagemang och att moderns flykt från detta innebär en stor oförrätt mot barnet. Samtidigt ska föräldraskapet vara av fri vilja och kvinnan måste vara frisk och medveten om sitt ansvar för att lyckas bli en bra mamma.³⁷ Till följd av Majas mammas psykiska sjukdom är hon inte kapabel att uppfylla dessa krav, vilket går ut över dottern som känner sig oälskad och undrar om mamman inte har något behov av henne.

I samtliga tre böcker ges fingervisningar om att man som barn inte vet allting om sina föräldrar, något som förmodligen gäller för alla unga. Som tonåring blir man alltmer medveten om detta faktum. Maja är övertygad om att hennes föräldrar i princip aldrig pratar med varandra – eller gör de det? För att hålla reda på vilka hennes pappa umgås med och vad han gör de helger hon tillbringar hos mamman, läser hon i smyg hans mejl. I *Jag är tyvärr död* tänker Olivia att hon inte känner sin mamma fullt ut, precis som att hon länge ignorerade sin pappas sjukdom. Lennie känner enbart sin mamma genom det mormodern berättat, varav det mesta i slutändan visar sig vara sagor – uppbyggda för att lugna och trösta de två lämnade systrarna. Här är även pappan frånvarande men vid hans existens läggs ingen vikt, något som

³⁶ Ohlsson, s. 161.

³⁷ de Beauvoir, s. 620.

kan argumenteras i relation till de båda andra verken, där papporna spelar en synnerligen viktig biroll.

Anledningen till att föräldrarna spelar en avgörande roll i barn- och ungdoms- samt unga vuxna-böcker beror förstås på att unga fortfarande har ett stort behov av sina föräldrar, både fysiskt och emotionellt. Deras uppväxt och mognad går ut på att frigöra sig från föräldrarna – en process som oftast är avslutad i vuxenböcker och därför sällan uppkommer som motiv där.³⁸

Det sexuella uppvaknandet ges ofta stort utrymme i unga vuxna-romanen. Tjejerna är till att börja med relativt oerfarna när berättelsen tar vid. Den 17-åriga Lennie har innan historien med Toby och Joe bara kysst tre killar. Tidigare tänkte hon sällan på sex och att plötsligt känna sexuell dragning till killarna hon möter både skrämmer henne och får henne att känna skam. ”Vad är det för fel på mig?” undrar hon.³⁹ Samtidigt hyser hon en ljuvligt tonårsaktig och närmast överväldigande kärlek för Joe. Första gången de möts tilltalar Joe henne och håller fast hennes blick och ”[d]et känns som om jag ska svimma. Eller brinna upp”.⁴⁰ Detta anses vara typiskt för den unga kvinnan utifrån ett feministiskt perspektiv. I sin ungdom väntar hon på mannen, han som ska träda fram som sagans prins och när han smeker och ser på henne upplever hon en känsla av magi.⁴¹

Lennie fantiserar om hur det skulle vara att kyssa Joe, något som utifrån målgruppsaspekten kan ses som en klar skillnad mot vuxenromanen där det oftast är tydligare sexuella referenser som väcks i karaktärernas inre. I första kapitlet i vuxenromanen *Smitning* talar huvudpersonen Anne med en man som inte nämns vid namn. Hon säger att de måste sluta upp med de här dumheterna, att det är motbjudande. ”Fast när jag ändå är här vore det väl synd ...” Anne sänker blicken. Det behövs så lite för att hon ska ge efter. [...] Det går för dem samtidigt. Anne är fortfarande övertygad om att mannen hon har framför sig skulle kunna dö utan att hon blev det minsta berörd.⁴² Den här typen av känslolöst sex förekommer inte på samma sätt i unga vuxna-litteraturen och särskilt inte i de behandlade verken. Lennie är nämligen till följd av sin ungdom oerfaren vad gäller sex men hennes tankar kommer allt mer att upptas av erotiska sådana. Hon har svårt att tygla sin lust gentemot Toby och känner därför oerhörd skam, framför allt då Toby var systemns pojkvän. Hennes skuld känslor kan dock även härröra från den skam unga tjejer känner inför sina erotiska impulser. Även om hon

³⁸ Nikolajeva, s. 86.

³⁹ Nelson, 2010b, s. 62.

⁴⁰ Nelson, 2010b, s. 11.

⁴¹ de Beauvoir, s. 384.

⁴² Dominique Dyens, *Smitning*, övers. Cecilia Franklin, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2011, s. 15.

accepterar sina drifter bibehåller de en skamlig karaktär och gör hela hennes kropp till en källa av förlägenhet, till följd av både inre och yttre utveckling.⁴³

Beträffande Lennies tidigare kyskhet kan dock geografiska aspekter behöva tas i beaktande, i och med att boken ursprungligen skrevs för en amerikansk publik. Amerika är ett mer konservativt land, där äktenskap och korrekthet tar sig uttryck på ett helt annat sätt än i Sverige. Detta syns också i böckerna. Lennie får veta att Bailey var gravid när hon dog och att hon och Toby planerat att gifta sig – endast 19 år gamla. Att genomgå en abort var aldrig något som diskuterades, Toby var beredd att ta sitt ansvar som blivande far och var mer än villig att gifta sig med Bailey. Det är svårt att tänka sig ett sådant scenario i en modern svensk roman, oavsett målgrupp, även om just det motivet saknas i de andra behandlade verken och därför inte kan utredas till fullo.

Parallellt med försöken att få John tillbaka börjar Olivia tänka mer på sig själv än andra, vilket tar sig uttryck i hennes handlingar. Den gamla klichén, tillika negativa synen på den promiskuösa kvinnan är närvarande även i den här nyutkomna boken, som rakt igenom ter sig modern i relation till dagens verklighet. Olivia förflyttar sig utanför ramarna, hon hånglar och har sex, precis som killarna gör. Skillnaden är dock att folk ser ner på Olivia när hon betar sig lösaktigt och hon blir kallad slampa och hora, något som bokens killar i liknande beteendesituationer inte råkar ut för. Samtidigt utvecklar hon känslor för killarna hon har umgänge med, hon är i grunden ingen ”player” – hon är den stereotypiska tjejen. Som gråter på fyllan, är emotionell och som i alla lägen är svagare än mannen – undantaget slutet, då hon väljer att gå ifrån John. När hon känner sig utnyttjad av Danijel, som hon flera gånger hånglat och haft sex med, och i ilska tar upp detta med honom får hon till svar: ”Varför måste man vilja en massa saker hela tiden? Varför kan man inte bara få vara och se vad som händer? Skratta när man är glad, skrika när man är arg, ligga när man är kåt?”⁴⁴

Olivia själv är dock inte helt oskyldig. Hon sårar Kalle genom att lämna honom på en fest och istället ha sex med John. Efter detta vill Kalle inte veta av henne och hon känner djup ånger över smärtan hon åsamkat honom. Detta skulle kunna ses som ytterligare ett tecken på kvinnligt samvete, att kvinnan känner större skam över att skadat någon annan än vad mannen gör. I *Jag är tyvärr död* blir en sådan analys dock ytterst snedvriden, då man aldrig får chansen att lära känna killarna på djupet. Vi kan därför inte veta vad som rör sig i Danijels inre, även om hans handlingar leder oss att tro att han inte bryr sig nämnvärt om huruvida han sårar Olivia.

⁴³ de Beauvoir, s. 388.

⁴⁴ Ohlsson, s. 155.

I det här fallet är de Beauvoirs teorier fullt tillämpbara på Olivias handlingar. Att som ung kvinna tvingas vara passiv och beroende, när hon brinner av ambitioner och förhoppningar, leder till en komplex situation. Hon inser att hon inte tillåts erövra, utan att hon måste förneka sig själv. De förväntningar hon har på det sociala planet, liksom det sexuella, stöter på förhinder och leder till obalans. Hennes gråt och sammanbrott beror således inte på fysiologisk svaghet utan snarare på en djupgående missanpassning.⁴⁵ Olivias försök att inta en traditionellt manlig erövrarroll misslyckas på en rad skilda sätt. Bakom den styrka hon visar utåt och de utbrytningsförsök den genererar lider hon av ångest och skam och saknar att ha kärleken i sitt liv.

Vad Maja beträffar kan hon inte motstå att röra vid Justin första gången de umgås på tu man hand. Hon drar händerna genom hans hår, kramar honom och när ingivelsen plötsligt avbryts känner hon sig mycket förlägen. Lite längre fram kysser de varandra och Justin tar sig friheten att lirka in sin hand innanför Majas trosor, något som chockerar och får henne att dra sig undan.

Nikolajeva menar att vissa motiv är mer framträdande i barnböcker jämfört med vuxenböcker, särskilt sådana motiv som handlar om upptäckter, identitetssökande och sökande efter lycka och kärlek, just därför att de är en viktig del av ungas psykologiska utveckling. Motiv som främst förknippas med vuxenlivet – samlevnad, äktenskapsbrott, yrkesliv och föräldraskap – är däremot mindre vanliga.⁴⁶ I unga vuxna-litteraturen förekommer de dock desto mer. Karaktärerna arbetar vid sidan av skolan, är otrogna, har sex och blir gravida.

Typografiska textmarkörer

Gemensamt för den valda primärlitteraturen är vikten av så kallade textmarkörer, en metod som sannolikt valts av både författare och förlag för att skapa effekt och mening i läsprocessen. I *Himlen börjar här* är Lennies dagboks- och minnesanteckningar frekvent återkommande, vilka återges i ett teckensnitt som ska efterlikna Lennies handstil. Detsamma gäller i originalet men där har formgivaren valt att gå ett steg längre i ambitionen att underlätta förståelsen att det rör sig om lösryckta citat och anteckningar, genom att illustrera var texterna återfunnits – på pappersark, trädgrenar, godispapper och i böcker.⁴⁷ I den svenska utgåvan återges texterna i direkt anslutning till den resterande brödtexten, vare sig det är i

⁴⁵ de Beauvoir, s. 419.

⁴⁶ Nikolajeva, s. 46.

⁴⁷ Jandy Nelson, *The sky is everywhere*, USA:Penguin, 2010a.

marginalerna eller på enskilda sidor. Just de ”handskrivna” inslagen måste i detta avseende anses typiskt för just unga vuxna-boken då det är ett fenomen som sällan förekommer i skönlitterära romaner för vuxna.

Bruket av främmande ord

Engelska uttryck och termer förekommer i samtliga behandlade verk och tycks i modern tid ha blivit ett vanligt inslag i böcker för unga. Hur pass omfattande förekomsten av främmande ord är i ungdoms- och unga vuxna-litteraturen har jag dock till följd av tids- och utrymmesbegränsningar inte haft möjlighet att utreda på djupet.

Vid Lennies första möte med Joe upprepas ordet ”wow” ett flertal gånger för att visa hur fängslad hon blir av honom. I den svenska utgåvan kursiveras ordet, vilket det också gör vid ett av tillfällena i originalet. De båda andra gångerna står det dock ”whoa” och det kursiveras inte.⁴⁸

Många engelska uttryck har följt med från originalet till översättningen, åtminstone vad gäller utrop och personliga uttryck, det vill säga sådana som relateras till karaktärernas identiteter. Lennies bästa vän Sarah har en vana att utbrista ”*unfreakingbelievable*”, ”*holy horses*” och liknande animaliska uttryck när hon är exalterad och Lennie och den parisuppväxte Joe använder ofta franska ord när de talar med varandra. Detta måste ses som ett intressant val från både Penguin och Gilla Böckers sida, då franska inte är lika vanligt att ungdomar, eller vuxna för den delen, behärskar på samma sätt som gemene man kan engelska i dag. När Joe berättar vad han hört Lennies musiklärare säga om henne, ”att Lennie Walker *joue de la clarinette comme un rêve*, att du spelar som en dröm. [...] *Elle joue a ravir, de merveille*”, kan läsaren förmodligen utläsa andemeningen i uttalandet, samt får hjälp på treven genom den översatta mittensatsen, men för den som aldrig studerat franska blir det ändå svårt att ta till sig den faktiska innebörden.⁴⁹ Vanligast i den svenska utgåvan är dock förekomsten av engelska ord och termer, såsom ”*Holy fucking shit!*”, ”*Holy horses, Batgirl*” och ”*FUCK*”.⁵⁰ Av oklar anledning är svordomen fuck inte kursiverad, utan endast skriven med versaler, precis som i originalet. Överlag överensstämmer kursiveringarna i den svenska utgåvan sällan med originalet vad gäller översättningens engelska termer, däremot är de franska konsekvent kursiverade i båda utgåvorna, troligtvis därför att det är ett språk som är främmande för både svenskar och amerikaner.

⁴⁸ Nelson 2010b, s. 10-11: Nelson 2010a, s. 6-7.

⁴⁹ Nelson 2010b, s. 70.

⁵⁰ Nelson 2010b, s. 26, 49, 138.

Också i *Jag är tyvärr död* förekommer bruket av engelska samt ”svengelska” ord och uttryck, som ”sexy babe” och ”mercyhängel”.⁵¹ Främmande ord förekommer något oftare i *Här ligger jag och blöder*, om än inte lika ofta som i *Himlen börjar här*. Engelska ord dyker upp både i Majas tankar och i dialogerna och det känns förmodligen ganska naturligt för dagens unga läsare som på många sätt har växt upp med det engelska språket genom film och spel. Här står ”What the eff” att läsa, liksom ”upp-pitchad” och ”slajsade”.⁵² Men även portugisiska ord finns återgivna i boken, då Maja träffar kompisens Enzos mamma. Dessa ord och fraser översätts inte, läsaren får tolka utifrån sammanhanget: ”Meu amorzinho! Maja!” Och lite senare när Maja ger henne en tussilago säger hon: ”Muito obrigada!”.⁵³

En intressant jämförelse är att det i vuxenromanen *Jag vet ingenting om dig* förekommer extremt få engelska ord, trots att handlingen till stor del är förlagd i USA och kretsar kring svenske Jon och amerikanske Sean. Språkbruket är mer korrekt, även om stilen är något poetisk och innehåller ömsom långa, ömsom mycket korta meningar.

Bindestreck, kursiveringar och citationstecken

Det är de tankefragment som har ett särskilt behov av att betonas som kursiveras i *Himlen börjar här* men även inuti dialoger kursiveras ibland ord – av samma nämnda anledning. Att sätta bindestreck mellan ord i meningar, för att förhöja ett budskap, är inte lika vanligt förekommande här som i *Jag är tyvärr död* men existerar likväl och överensstämmer då med originalets utformning.

I *Himlen börjar här* sätts dialoger inom citationstecken medan de båda andra böckerna använder talstreck för att påvisa muntligt tal. Det ger därigenom *Här ligger jag och blöder* och *Jag är tyvärr död* möjligheten att nyttja citationstecken i andra situationer, vilket också görs högst frekvent, särskilt i sistnämnda. *Här ligger jag och blöder* använder främst kursiverad text för att åberopa vad som är viktigt. Det sker vid minnesbilder, vissa meddelanden i textform samt vid tankar och utrop som är av särskild vikt. Som när Maja är rädd för vad som kan ha hänt mamman: ”Vad hade hänt? Vad hade hänt?”.⁵⁴ Upprepningen samt typografin talar om för läsaren hur orolig hon verkligen är. Mejlen som Maja läser är däremot skrivna i ett teckensnitt som svagt skiljer sig från den övriga brödtexten, liksom de textavsnitt om diagnoser hon hittar på internet. Hon hittar också sin mammas almanacka med

⁵¹ Ohlsson, s. 240, 78.

⁵² Jägerfeld, s. 24, 30, 31.

⁵³ Jägerfeld, s. 166.

⁵⁴ Jägerfeld, s. 142.

korta kom-ihåg-anteckningar och som för att ytterligare påvisa mammans raka och kontrollerade sätt är de skrivna med kapitäl.

Förekomsten av typografiska markörer, som i förlängningen är tätt förbundna med historien och innehållet, är absolut störst i *Jag är tyvärr död*. Det är en fragmentariskt uppbyggd bok, med korta kapitel och avsnitt – ibland på bara en enda rad. Även i de andra två böckerna är kapitlen korta, om än inte lika tydligt märkbart som i *Jag är tyvärr död*. Är då detta en form som ter sig särskilt inbjudande för den unga läsaren, eller är det en modernt experimenterande form som lämpar sig för alla målgrupper? En vuxenroman som uppmärksammas stort i medierna under våren är *Ru* av Kim Thúy. Den är också uppbyggd av korta fragmentariska avsnitt, vilka innehållsmässigt lämnar mycket av tolkningen till läsaren.⁵⁵ Detsamma gör *Jag är tyvärr död*. I stället för att explicit förklara huvudkaraktärens känslor, ges läsaren möjlighet att förstå vad hon känner genom att läsa mellan raderna. Som då Olivia genom en kompis blir varse att John efter deras uppbrott kan ha hånglat med andra, precis som hon själv nu gjort. Då säger hon kort att hon måste gå till biblioteket, väljer där de tjockaste böckerna och sätter sig vid fönstret. ”Sen slår jag upp Olof Palme i flera stycken och sitter där i två timmar och läser ingenting.”⁵⁶ Detta skapar enorm igenkänning – hur man drar sig undan och är ledsen i ensamhet, hur tankarna på det inträffade fyller ens medvetande och gör det omöjligt att koncentrera sig på något annat, allra minst skolarbete. Allt det här förstår läsaren utan att författaren behöver förklara mer ingående, vilket gör texten kreativ.

De typografiska markörerna varierar mellan satser med bindestreck mellan varje ord, versaler, kursiveringar och citationstecken. Oavsett vilken markör som används vid ett särskilt tillfälle, eller en särskild tanke hos Olivia, informeras läsaren om att just den meningen, det ordet eller avsnittet är av särskild vikt. I viss mån kan dock bindestrecken utgöra ett undantag från denna regel. Dessa kastas ibland in som förkortning och förenkling av samtal, där enbart huvuddragen finns kvar; ”hej-jodå-hos-mig-absolut-ses-puss”, eller som hastiga tankar och repliker, där man riktigt kan höra hur snabbt de tänks och sägs; ”Jag vrålar jag-tar-det. Harklar mig. – Hej-det-är-Olivia.”⁵⁷ Eller när Emma frågar hur det gick med Kalle i går och Olivia svarar: ”vadå-ingen-ting-jag-vet-inte-vad-han-gjorde” med förhoppningen att Emma ska släppa ämnet.⁵⁸

En smula förvirrande blir det när bindestreck och citationstecken blandas om vartannat i ett och samma fragmentariska avsnitt:

⁵⁵ Kim Thúy, *Ru*, övers. Marianne Tufvesson, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2011.

⁵⁶ Ohlsson, s. 115.

⁵⁷ Ohlsson, s. 8, 101.

⁵⁸ Ohlsson, s. 189.

Jag fattar verkligen inte vad det är som händer. Jag vet ju att det bara är på skoj för honom. En jag-ville-knulla-med-dig-och-då-gjorde-jag-det-grej. [...] Jag önskar att jag kunde tänka likadant. Att jag också bara var sådär 'hoppas nu vill jag det och då blir det så.' Men nej. Istället ligger jag här och tänker varför och hur då och vad-har-jag-gjort och vem-har-jag-blivit tills det är morgon och jag äntligen somnar och sover en timme innan klockan ringer och jag måste släpa mig upp och måla bort allt det där blåsvarta under ögonen och gå till skolan och hålla mig undan så att han inte ska komma så nära att jag måste andas hans doft för om jag gör det blir jag förhäxad igen och det leder bara hem till min sömnlösa lägenhet och alla varför och hur igen.⁵⁹

Att ord som sammanfogats med bindestreck uttrycker en snabbare, hastigare och ibland mer ångerfull tanke, än de som inleds och avslutas med citationstecken, är fortfarande en möjlig slutsats. Särskilt tydligt blir detta om man läser avsnittet högt. Spontant vill man då uttala bindestrecksorden snabbt, som om det faktiskt vore ett enda sammansatt ord, medan 'hoppas nu vill jag det och då blir det så' ger en känsla av nonchalans – en återspeglning av hur Danijel är och hur Olivia ibland önskar att hon var.

Känslan av att vissa ord ska uttalas snabbt, i en enda utandning, framkommer också när flera ord satts ihop till ett enda, utan bindestreck emellan. I följande exempel framträder också en viss ångest då en alkoholpåverkad Olivia plötsligt inser att hon kysser Danijel, när hon egentligen bara vill ha tillbaka John: "helvetesförbannadeskitpisskukfitta".⁶⁰ Sådana fula ord förekommer tveklöst mer i de båda svenska böckerna än i amerikanska *Himlen börjar här*, där det fulaste ordet är fuck, i både original och översättning.

Bortsett från bindestrecken och citationstecknen i ovanstående citat är dess form och meningsuppbyggnad mycket talande för dagens unga vuxna-litteratur. Den avslutande meningen är mycket lång och binds samman av ett stort antal "och", vilket är typiskt för ungas talspråkskultur.

Under berättelsens gång är tillbakablickar och minnesfragment ett ofta återkommande inslag i texten, både i *Jag är tyvärr död* och *Här ligger jag och blöder*. Dessa uppträder då alltid i kursiverad form och är därmed betydelsefulla både som textmarkörer och för det innehållsmässiga. De handlar främst om Olivias minnen från tiden med John men också om hennes uppväxt med en pappa som man under läsningens gång förstår är bipolär. Nästan ingenting uttalas explicit, det mesta lämnas åt läsaren att tolka och förstå genom att läsa mellan raderna.

⁵⁹ Ohlsson, s. 204.

⁶⁰ Ohlsson, s. 52.

Avslutande diskussion

Så vad är då unga vuxna-litteratur? Böcker som får läsaren att känna igen sig, böcker som exploderar av känslotranden – kärlek, vänskap, rivalitet och smärta – och böcker som fångslar läsaren till sista sidan? Utan tvekan.

I den behandlade primärlitteraturen har många likheter kunnat skönjas, likheter som i viss mån stämmer in på unga vuxna-böcker överlag. Motiven är hämtade ur både barn- och vuxenlitteraturen, vilket förtydligar det faktum att unga vuxna är en målgrupp som står på egna ben. Dess litteratur förekommer i många olika former, som fantasy, realism och romantik, något som ligger till grund för mitt beslut att inte klassa hela unga vuxna-litteraturen som en genre.

Himlen börjar här, *Här ligger jag och blöder* och *Jag är tyvärr död* representerar romantiken och handlar i vid mening om hur det är att vara ung i dag. Olika typer av problematik tar sig uttryck men de hålls samman av viktiga komponenter som karaktärsdrag, föräldrarnas betydelse, frigörelse och identitetssökande. Protagonisternas väg genom böckerna följer ett givet mönster där den centrala konflikten ofta får dem att tappa fotfästet. De är trasiga människor när de möter kärleken och klarar därför inte av att acceptera den fullt ut, till följd av låg självkänsla och den rådande konflikten. Det är inte förrän på de absolut sista sidorna som det blir tydligt att de har utvecklats och blivit mer kompletta.

Maja, Lennie och Olivia begår misstag och låter sig föras med av de stormande tonårsimpulserna, de bryter sig ur sina gamla vanor och är äventyrslystna och experimenterande till sin natur. Läsaren följer deras resa med spänning och drabbas ideligen av igenkänning. Detta leder till förståelse för vad som ökat unga vuxna-böckernas popularitet i Sverige under de senaste åren – nämligen igenkänningsfaktorerna. Böckerna tar upp och behandlar känslor och ämnen som ter sig lockande för unga, just därför att de känner igen situationerna som beskrivs och kan relatera till dem.

Att unga vuxna-litteraturen innehåller sex, alkohol och i vissa fall droger bidrar till den lite högre åldersavgränsningen. Vanligtvis i den romantiska genren är protagonisten oskuld när boken tar vid men de erotiska tankarna blir snart alltmer frekventa. Detta är en naturlig utveckling i den unga flickans väg mot vuxenlivet och finns beskrivet i de Beauvoirs *Det andra könet*. Vad som däremot kan debatteras ur en modern samhällsaspekt är det faktum att Olivia får lida för sin promiskuösa livsstil genom att klasskamraterna ser ned på henne och skriker skällsord efter henne. De killar som lever efter samma lösaktiga princip drabbas däremot inte alls av sådana kränkningar. I ett så pass jämlikt land som Sverige kan man tycka

att vi borde ha kommit längre i vår syn på kvinnans sexualitet. Detta bör dock inte ses som den implicita eller explicita författarens kvinnosyn utan är snarare kritik mot att sådan särskiljning mellan könen fortfarande existerar.

Engelska ord och termer är en vanlig krydda i unga svenskars talspråk och det känns därför inte onaturligt när de förekommer i unga vuxna-böckerna, som på alla plan efterliknar den unga individens språk, tankar och handlingar. Det frekventa användandet av citationstecken, kursiveringar och bindestreck mellan ord förekommer dock ytterst sällan i vuxenlitteraturen. Men i primärlitteraturen bidrar de till att förhöja läsoplevelsen och gör texten levande och uttrycksfull. Hur skulle den se ut om den saknade dessa textmarkörer? Ur en typografisk synvinkel skulle den förmodligen te sig mer korrekt, men också vuxnare, rakare och inte lika ungdomligt realistisk. Här kan läsaren riktigt känna textens rytm och får dessutom hjälp i sin tolkning av karaktärerna och deras handlingar tack vare markörerna.

I och med att forskningen kring fenomenet unga vuxna är enormt bristfällig finns det en mängd olika aspekter som vore intressanta att utreda. Ett exempel är att undersöka unga vuxna-litteraturen utifrån ett marknadsföringsperspektiv för att se vilka marknadsföringsåtgärder de svenska förlagen tar till för att uppmärksamma böckerna och få en bredare åldersgrupp att intressera sig för den. Som tidigare nämnt är begreppet Young Adult välanvänt inom den anglosaxiska bokmarknaden och det ska bli intressant att se hur den svenska marknaden utvecklar denna målgrupp. Att läsa litterärt välskrivna böcker som får läsaren att känna igen sig, identifiera sig med karaktärerna och att minnas hur det var att vara tonåring är oerhört givande, oavsett ålder.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor

- Barbery, Muriel, *Igelkottens elegans*, övers. Marianne Öjerskog & Helén Enqvist, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2009
- Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg, Stockholm: Norstedts, 2002
- Dyens, Dominique, *Smitning*, övers. Cecilia Franklin, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2011
- Holmberg, Claes-Göran & Ohlsson, Anders, *Epikanalys*, Lund: Studentlitteratur, 1999
- Jägerfeld, Jenny, *Här ligger jag och blöder*, Stockholm: Gilla Böcker, 2010
- Nelson, Jandy, *The sky is everywhere*, USA: Penguin, [2010a]
- Nelson, Jandy, *Himlen börjar här*, övers. Ulla M. Danielsson, Stockholm: Gilla Böcker, [2010b]
- Nicholls, David, *En dag*, övers. Pia Printz, Stockholm: Printz Publishing, 2010
- Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar*, Lund: Studentlitteratur, 1998
- Ohlsson, Sara, *Jag är tyvärr död och kan inte komma till skolan idag*, Stockholm: Gilla Böcker, 2011
- Persson, Titti, *Jag vet ingenting om dig*, Stockholm: Bonnier Pocket, 2010 (2009)
- Sjöberg, Birthe, *Dramatikanalys – En introduktion*, Lund: Studentlitteratur, 2006 (1999)
- Stephens, Jonathan, ”Young Adult: A Book by Any Other Name ...:Defining the Genre”, *the ALAN Review*, Fall 2007
- Thúy, Kim, *Ru*, övers. Marianne Tufvesson, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2011
- Tropper, Jonathan, *Konsten att tala med en änkling*, övers. Peter Samuelsson, Stockholm: Gilla Böcker, 2010
- Vigan, Delphine de, *No och jag*, övers. Helén Enqvist, Helsingborg/Stockholm: Sekwa förlag, 2008
- Yampbell, Cat, ”Judging a Book by Its Cover: Publishing Trends in Young Adult Literature”, *The Lion and the Unicorn*, volym 29 nr 3/2005

Elektroniska källor

Carpenter, Susan, "Young adult lit comes of age", *LA Times*, 2010-03-08, hämtad 2011-05-05 från <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-young-adult8-2010mar08,0,1082099.story>

Gilla Böcker, hämtad 2011-05-20 från <http://gillabocker.se/bocker.htm>

ALA/YALSA, hämtad 2011-05-21 från

<http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/yalsa/yalitsymposium/symposium.cfm>

Mattzon, Pia, "Hur påverkas ungas läsning av internet? Nytt projekt om fiktionsläsning", *DIK forum*, 9/2010, hämtad 2011-05-04 från <http://www.dik.se/www/dik/web.nsf/dx/101217-Nytt-projekt-om-fiktionslasning?opendocument&comments>