

En *tomboy* og et følsomt drengebarn

Kønsudtrykket i Astrid Lindgrens fantastiske fortællinger

Af cand.mag. Rikke Uhvedahl Carlsen
Syddansk Universitet

I fortællingerne *Bröderna Lejonhjärta* (1973) og *Ronja Rövardotter* (1981) udtrykker Astrid Lindgren et ukonventionelt forhold til køn, der gennem kontemporære og kønskritiske briller synes arbitrært. I starten af det 20. århundrede var børnebogsmarkedet domineret af udgivelser, der indskrev sig i tidens cisnormative skemaer, herunder romanserier kategoriseret som dreng- og pigelitteratur. I drengebøger, f.eks. Jan-bøgerne (Knud Meister & Carlo Andersen, 1942-1964), inkarnerede 'de raske drenge' enten implicit eller eksplicit spejderbevægelsen, mens pigebøgerne, f.eks. Pernille-serien (Eilif Mortansson, 1949-1957), tematiserede 'dydige piger', der efterlevede konventionelle feminine værdier. Ganske vist blev disse arketyper på sin vis ophævet med paradigmeskiftet i dansk børnelitteratur i 1967, delvist tilvejebragt af Lindgrens debut *Pippi Långstrump* fra 1945 (Skyggebjerg, 2005, s. 15 f.). Børnelitteraturen er dog i særlig grad en type litteratur, der ofte var og er skyldig i forstærke kønsnormer, selv når intentionen er at subversere dem. At skabe fortællinger, der skildrer en "degendered" socialitet, er en omfattende og kompleks målsætning, fordi traditionelle sociale relationer forstærkes i genrekonventionernes narratologiske processer (Stephens, 2002, s. 59). Den cisheteronormative binaritet mellem de to køn består således stadig op gennem det 20. århundrede med klare forventninger til 'feminin' og 'maskulin' adfærd. *Den Danske Ordbog* definerer disse begreber som følger:

feminin: "med træk der traditionelt har været opfattet som specielt kvindeligt, fx forkærlighed for pynt, forfængelighed, omsorg, følelsesfuldhed og sensualitet"

maskulin: "med træk der traditionelt har været opfattet som specielt mandlige, fx en muskuløs og kraftfuld krop, handlekraft, initiativ, mod og styrke" (Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, n.d.)

Gennem en komparativ, queerfeministisk tilgang beskriver jeg i denne artikel, hvordan disse kønskonventioner subverseres i Lindgrens fantastiske fortællinger *Bröderna Lejonhjärta* (1973)

og *Ronja Rövardotter* (1981). Her portrætteres værkernes hovedkarakterer som komplekse individer, der både æstetisk og psykologisk besidder egenskaber fra det modsatte køns traditionelle domæner. Titulære Karl 'Skorpan' Lejonhjärta og Ronja Rövardotter har begge en væren og færden, der med nutidens kønsforståelse kan betragtes som 'queer', og derfor kan læses som opposition til en cisnormativ kønsforståelse. Det er tvivlsomt, om Lindgren har skrevet disse karakterer med henblik på at skildre deciderede queerkøn, men jeg argumenterer i denne artikel for, at hun med sine fortællinger bl.a. har haft til hensigt at fremhæve femininitet og maskulinitet som to koncepter, der ikke er modstridende, men tværtimod begge er til stede i pige- og drengelæren. I Skorpan og Ronjas kønsudtryk afkobles 'feminin' fra 'kvindelig' og 'maskulin' fra 'mandlig', og det er analysens formål at belyse, hvordan denne arbitraritet kommer til konkret udtryk. Det er derfor nødvendigt med en utvetydig stipulation: 'Kvindelig' og 'mandlig' skal i denne artikel udelukkende forstås som beskrivelser af to tildelte køn, på engelsk hhv. *female* og *male*. 'Feminin' og 'maskulin' skal derimod ikke forstås med nogen specifik biologisk tilknytning, men som de færdigheder, egenskaber, værdier og karakteristika, der i en konventionel optik antages som iboende hos hhv. kvinde og mand, og som ovenstående definitioner fra den danske ordbog refererer til. Med queerteoriens vigtige dekonstruktion af kønsbegrebet fra 1980'erne og 1990'erne peger min analyse på, hvordan Lindgren ganske givet ikke har skrevet sine værker med et kønskritisk udsagn for øje, men stadig har skabt ukonventionelle karakterer, der i dag lægger op til en queerteoretisk læsning.

Queer som multifacetteret begreb

Det må understreges, at jeg i artiklen fokuserer på Ronja og Skorpan's kønsudtryk. Ifølge LGBT+-ordbogen dækker begrebet 'queer' over flere forhold: "Queer kan være en tilgang til køn og seksualitet, der definerer sig i opposition til samfundets stadigt binære kønsforståelse, og som stiller spørgsmål ved kønsroller og hele tankegangen om to binære køn, der supplerer hinanden." (LGBT+ Danmark, 2021).

Begrebet omhandler altså en person, der modsætter sig cisheteronormativiteten på forskellig vis, dvs. antagelsen og normen om, at alle er ciskønnede og heteroseksuelle. Begrebet queer kan dermed anvendes i forhold til spørgsmålet om kønsidentitet: "et menneskes vedholdende indre og individuelle opfattelse af sit køn". Desuden kan queer angå et kønsudtryk, dvs. betegnelsen af den ydre måde, personen viser sit køn på gennem adfærd, påklædning, frisure, etc. Et queer kønsudtryk subverserer altså samfundets cisnormative

opfattelse gennem f.eks. et androgynt udtryk, men er ikke nødvendigvis koblet til individets identitet som ikkeciskønnet, f.eks. transkønnet eller genderqueer (en person, der ikke kan eller vil identificere sig med et binært køn, men som ingen af delene, begge to eller noget tredje). Fælles er, at en queertilgang og/eller person modsætter sig det tildelte køn og/eller de omfattende sæt af sociale normer for det pågældende køn, der følger tildelingen. Det tildelte køn skal her forstås som det, der bliver givet barnet ved fødslen baseret på de primære køns karakteristika – tidligere omtalt som biologisk køn. I *Tendencies* beskriver Eve K. Sedgwick queerbegrebet som "[...] the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses, and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically." (1993, s. 8).

Køn som performance

Foruden Eve K. Sedgwicks stipulation af queer som alle de sandheder, der ikke er 'hugget i sten', tager jeg afsæt i Judith Butlers poststrukturalistiske teori om kønsperformance, som den er formuleret i det queerfeministiske værk *Gender Trouble* (1990). Det må indledningsvist bemærkes, at begrebet udelukkende forklares her med henblik på at kunne karakterisere empiriens hovedkarakterer og ikke for at anvende det metodisk. Butlers teoretiske virke kan placeres i den dekonstruktivistiske tradition, som overordnet beskriver poststrukturalismen som metodisk effekt: Der forudsættes et binært system eller en kode, som det i læsningen gælder om at overskride. På den måde kan Butlers teori anvendes til at dekonstruere et værks kønsopfattelse. Det er dog ikke det, jeg her vil bruge den til analytisk. I stedet anvender jeg teorien til at understøtte en antagelse om, at kønsudtrykket i Lindgrens fortællinger er dekonstrueret. Dekonstruktionen har altså fundet sted i forfatterens udvikling af karakterer, persongalleri, miljø, handling etc., intentionelt eller ej, og er ikke som sådan noget, jeg tilskriver værkerne. Jeg gør blot opmærksom på dekonstruktionen og belyser og fortolker betydningen af den.

Hos Butler kombineres feminisme, dekonstruktion og talehandlingsfilosofi (Hauge, 2014, s. 263). Talehandlingsfilosofien indtræder i dekonstruktivismen i 1980'erne, primært med indflydelse fra J.L. Austin (1911-1960). Modsat den øvrige sprogfilosofi på det tidspunkt, mente Austin, at der findes sproglige ytringer, som ikke kan kategoriseres som enten sande eller falske (1962, s. 6). Dette er tilfældet med talehandlinger, dvs. verber i 1. person ental, som udføres i kraft af, at de ytres. Her kommer ord og handling ud på ét, på ét

specifikt punkt i tid og rum, afsendt af én specifik person. Denne formation beskriver Austin som et performativ. Litteraturen kan i sig selv betragtes som et performativ: Den ér, hvad den sprogligt gestalter (Hauge, 2014, s. 260 f.). Butler låner Austins begreb med henblik på at beskrive kønnets arbitraritet: Køn er ikke et stabilt, medfødt koncept, men en performativ handling. Kønnen tildeles individet gennem 'gending', i første omgang når et barn fødes: "Det er en pige/dreng!" I den verbale kønsbestemmelse performs kønnen som en talehandling, som barnet i sit livsforløb viderefører og reproducerer ved at opføre sig enten 'piget' eller 'drenget' i overensstemmelse med samfundets normer. Køn produceres og reproduceres altså som performance og påtvinges af regulerende praksisser for kønskohærens. Således bliver en mand f.eks. en mand ved at sætte sig i bilens førersæde, og kvinde en kvinde ved automatisk at indtage passagersædet; en pige en pige ved at lege med dukker, og en dreng en dreng ved at klatre i træer. Men et faktisk essentialistisk køn qua det tildelte køn er iflg. Butler en fiktion – en falsk betegner. I stedet konstituerer kønnen den identitet, det foregiver at være. De binære systemer dreng/pige, kvinde/mand, feminint/maskulint, hetero-/homoseksuel eksisterer kun som performativer og ikke urokkelige størrelser, som subjektet kan navigere efter, hævder Butler (1990): "There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be it's results." (s. 34).

Individet interPELLERES altså af samfundets kønsnormer – men i erkendelsen af, at kønnen ikke er et stabilt koncept, at maskulinitet og femininitet ikke er selvfølgelig resultater af den hhv. mandlige og kvindelige krop, er det muligt at subversere eller 'queere' det (s. 185 ff.). Ifølge Butler er grundlaget for kønsidentitet stilerede gentagelser af handlinger med henblik på en idealiseret forståelse af et internaliseret køn. Hun beskriver det som et skuespil i blind tro på en iboende norm. Men ved at afvige fra disse gentagelser overskrides peger de kønnede strukturer:

The possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such [repeated] acts, in the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction. (s. 192)

Et ofte analyseret eksempel på en sådan overskridelse af strukturer er dragperformance, men også *tomboyen* kan betragtes som et subverserende motiv.

Tomboyisme og New Age Boy

På dansk oversættes *tomboy* til 'dreng pige', dvs. en pige, der opfører sig 'drenget'. Tomboyen er altså en form for feminin maskulinitet i den forstand, at pigen ofte ser ud og agerer på en måde, som traditionelt er blevet tilskrevet drenge. I *Female Masculinities* skriver kønsforsker Jack Halberstam (2018), at tomboyisme almindeligvis er forbundet med en naturlig lyst hos pigen efter den frihed og mobilitet, som drenge nyder godt af. Når pigebarnet når puberteten forventes det dog, at hun leverer, hvad hun har lånt af maskuline koder tilbage (s. 6). Tomboyen viser i overensstemmelse med queerbegrebet, hvordan køn ikke er et stabilt koncept. Køn er ikke noget, man er, men noget, man gør, ifølge Butler, og i et cisnormativt samfund er det derfor kun ved at agere som en pige, at man kan kalde sig en pige – gør man ikke som en pige, så er man noget andet – f.eks. en *tomboy*. Tomboyisme er således et eksempel på en overskridelse af kønnede strukturer gennem ”a failure to repeat”. I det selvbiografiske værk *Living a Feminist Life* (2017) istemmer Sara Ahmed Halberstams opfattelse og betegner tomboyisme som resultatet af, at 'pige' er en restriktiv kategori:

In my mid to late teens I was regularly called a tomboy, although, looking back, I was just a girl not that interested in being girly [...]. (s. 53)

Den blotte praktisering af frihed, handlekraft og fysisk aktivitet hos pigebarnet kan således opfattes som en subversiv handling. Det må dog fremhæves, at dette forhold i øvrigt også går den anden vej rundt: Drengbørn, der ikke opfører sig 'drenget', er i det patriarkalske samfunds binære kønshierarki en endnu mere stigmatiseret figur. På den måde kan et maskulint pigebarn beskrives som en *tomboy*, mens et feminint drengbarn som må nøjes med det nedsættende term 'tøsedreng'. Halberstam skriver:

If we are to believe general accounts of childhood behavior, tomboyism is quite common for girls and does not generally give rise to parental fears. Because comparable cross-identification behaviors in boys do often give rise to quite hysterical responses, we tend to believe that female gender deviance is much more tolerated than male gender deviance. (2018, s. 5)

Ahmed fremhæver imidlertid, at det ikke nødvendigvis kommer et ondt sted fra, når forældre opdrager deres børn inden for de restriktive kategorier 'dreng' og 'pige': ”Not to want your children to be unhappy can mean in translation: not to want them to deviate from the well-trodden path.” (2017, s. 51).

Børnelitteraturforsker John Stephens har formuleret et maskulint skema, der tilnær- melsesvis beskriver en 'tøsedreng' – dvs. et dregebarn, der ikke er hegemonisk maskulint, men besidder konventionelt feminine egenskaber: "[The] New Age Boy, who attracts epithets such as: sensitive, creative, imaginative, other-regarding, negotative." (2002, s. 43). New Age Boy-skemaet skal ikke læses som en decideret mandlig pendant til tomboyen, men viser dog i slægtskab med begrebet, hvordan også 'dreng' er en restriktiv og handlings- regulerende social kategori. Ifølge Stephens er New Age Boy en hyppig protagonist i moderne børnelitterære narrativer (anno 2002), hvor han udmærker sig fra det øvrige persongalleri med sin sensitive selvbevidsthed. For denne type dreng er heltemodet og triumfen ikke en fysisk præstation eller konkurrence, men at han undervejs i historien får defineret sin maskulinitet gennem opnåelsen af selvindsigt, der giver ham mulighed for at tage ansvar for sig selv og opfylde sociale forpligtelser. New Age Boy er en kontrast til det konventionelle dregebarn, der bekræfter den essentialistiske opfattelse af maskulinitet, af Stephens døbt Old Age Boy: "[T]he child who is either aggressive or something of a rascal, self-regarding and physically assertive." (s. 44).

Den Nikolajevanske genrekonstruktion

Jeg kategoriserer *Bröderna Lejonhjärta* og *Ronja Rövardotter* som fantastiske fortællinger i overensstemmelse med Maria Nikolajevas definition udlagt i ph.d.-afhandlingen *The Magic Code: The use of magical patterns in fantasy for children* (1988). Andre litteraturforskere, herunder Göte Klingberg, Tzvetan Todorov og Rosemary Jackson, har defineret genren og det fantastiske ud fra forskellige teoretiske anskuelser i form af strukturalisme og psykoanalyse. Nikolajevas definition kan nærmere betragtes som en art poststrukturalisme, og det er netop denne brede videnskabelig position, som gør hendes begrebsapparat velegnet til at betragte Lindgrens fantastiske litteratur.

Ifølge Nikolajeva kan den fantastiske fortælling i børnelitteratur defineres ved tilstedeværelsen af en eller flere fantasemer. Fantasemer skal i Nikolajevas udlægning forstås som betydningsbærende og strukturdannende elementer i teksten. Det vigtigste fantasem i denne sammenhæng er den sekundære verden. Den sekundære verden er magiens domæne. Denne verden er aldrig bare et fjernt, ubestemmeligt land uden geografisk position, som det er tilfældet i eventyr, men konkrete gestaltninger af en virkelighed, der på forskellig vis forbindes til den ordinære, primære verden: "Secondary worlds in fantasy are projections of

the Weltanschauung, of the particular authors' models of the world. They are also products of creative imagination and as such a matter of belief." (Nikolajeva, 1988, s. 35).

Disse projicerede verdensanskuelser forekommer i tre 'konstruktioner' (Anna Karlskov Skyggebjergs oversættelse, 2005, s. 43 f.): *closed world*, *open world*, *implied world* (Nikolajeva, 1988, s. 36). Den lukkede konstruktion beskriver en type fantasy, der udelukkende finder sted i det sekundære univers uden nogen diegetisk kontakt til en primærverden. Et eksempel herpå er J.R.R. Tolkiens *The Hobbit, or There and Back Again* (1937). Forbindelsen til den primære verden er ikke som sådan afskåret, men det ordinære befinder sig uden for teksten: Læseren kigger igennem et vindue til det fantastiske uden at kunne tilgå det. I den åbne konstruktion har de primære og sekundære verdener kontakt til hinanden, i og med at de begge er til stede i teksten. Dette er tilfældet i f.eks. Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979). I den underforståede konstruktion indtræder en magisk agent i den primære verden. Det er implicit, at agenten kommer fra et sekundært univers, som dog ikke er til stede i teksten. Et eksempel herpå er E.T.A. Hoffmanns *Das Fremde Kind* (1817). Af disse tre konstruktioner kan *Bröderna Lejonhjärta* vurderes at være en åben konstruktion, hvor fortællingen indledes i Skorpans sørgelige tilværelse i Kvarteret Fackelrosen i primærverdenen, men snart efter transporteres han og læseren til den magiske sekundærverden Nangijala. Handlingen i *Ronja Rövardotter* finder derimod udelukkende sted i sekundærverdenen Mattisskogen og kan dermed betragtes som en lukket konstruktion.

Anna Karlskov Skyggebjerg skriver i sin ph.d.-afhandling *Den fantastiske fortælling i dansk børnelitteratur 1967-2003* (2005), at Nikolajevas definition af den fantastiske fortælling er mere inkluderende end andre, fordi den medregner samtlige tre konstruktioner. Derimod taler andre forskere kun om fantastiske fortællinger, hvis der er to parallelle universer til stede i teksten. Hun konkluderer: "Alt i alt ligger Maria Nikolajevas fortjeneste [...] især i præciseringen og nuanceringen af genrebegrebet og i forståelsen af fantasemerne som det, der udgør de genremæssige koder." (s. 49).

Nikolajevas genrebegreb åbner altså for analysen af den fantastiske fortælling som en samling af varierende strukturer, der ifølge hendes eget udsagn i artiklen "Eventyr og fantastiske fortællinger: fra oldtid til postmodernisme" gestalter en eklektisk og kaotisk verden. Genren er under stadig udvikling, hvorimod eventyrgenren har en færdigudviklet tradition, hvor verden er velordnet, tankegangen er arkaisk, og heltene er enfoldige. Mens eventyret er fastlåst, kan den fantastiske fortælling derimod rumme poststrukturalismens decentrerede subjekt: "[...] fantasy ser ud til at afspejle det postmoderne menneskes splittelse

og dets ambivalente billede af universet.” (Nikolajeva, 2002, s. 76). Denne kompleksitet og overskridelse af strukturer, som den fantastiske fortælling indeholder, gestalter sig i kønsudtrykket i Lindgrens fantastiske fortællinger.

Arven fra *Pippi Långstrump*

Pippi Långstrump har ikke bare ekstraordinær betydning for modernitetens indtog i børnelitteraturen i midten af det 20. århundrede, men også specifik indflydelse på den fantastiske fortælling: ”Det usædvanlige og selvstændige barns udfordring af normaliteten er det forhold, som *Pippi Långstrump* deler med øvrige fantastiske fortællinger for børn, og det er samtidig heri, at værket bidrager til udviklingen af genren.” (Skyggebjerg, 2005, s. 111).

Litteraturhistorisk står Pippi som antiautoritetens bannerfører, der bryder med orden og konventioner, og det er denne særlige individualisme, der kendetegner den fantastiske fortællings barnlige aktører. Dertil fremhæver den tekstorienterede Lindgren-forsker Vivi Edström, at Pippi bryder med traditionelle kønsforestillinger med sin androgyne fremtoning (1992/2019, s. 82 f.). Jeg er ikke helt enig med Edström, når hun beskriver verdens stærkeste pige som androgyne, snarere vil jeg med inspiration fra Halberstams forskning pege på, at der er tale om en kompleks produktion af kvindelig maskulinitet (2018, s. 34). Under alle omstændigheder er Pippi et ukonventionelt pigebarn, og når hun endelig indtræder i en kønnet dikotomi, er det i performativ leg. Hun identificerer sig som en pige, men er ikke traditionelt feminin sit udtryk, og advokerer på den måde for sit køn såvel som barnets rettigheder. Skyggebjerg skriver herom i en artikel i *Weekendavisen*: ”[H]endes kønspolitiske manifest er, at hun ligestiller alle børns behov for leg, vildskab, medbestemmelse og humor.” (2020, s. 8).

Med Pippi Långstrump portrætterede Lindgren en barnlig individualitet og diversitet, som hun videreudviklede på psykologisk og æstetisk plan i *Bröderna Lejonhjärta* og *Ronja Rövardotter*. Herfra kan nu udledes to primære queerfigurer: det følsomme drengbarn og tomboyen.

Det følsomme drengbarn

Måden, Skorpan gestalter sin smukke og vellidte storebror Jonatan på, afslører hans egne karaktertræk, f.eks. i følgende citat, hvor han betragter sit spejlbillede efter ankomsten til Nangijala:

[...] jag såg mej själv i vattnet, men jag kunde då inte märka någon vidare skönhet på mej. Jonatan kom och la sej bredvid mej, och vi låg länge och kikade på bröderna Lejonhjärta där nere i vattnet, Jonatan så vacker med sitt guldhår och sina ögon och det där fina ansiktet han har, och så jag med mitt knotiga tryne och mitt stripiga hår och allting. (Lindgren, 1973, s. 20)

Det fremgår af citatet, at Skorpan er en selvkritisk fortæller. Ikke bare med hensyn til sit udseende, heller ikke hans personlighed har i hans optik nogen opvejende træk. I primærverdenen beskriver han sig selv som en ”[...] rätt så dum och rädd kille med skeva ben och allting.” (s. 7). Trods de markante fysiske forbedringer i overgangen mellem en sygdomshæmmed tilværelse i primærverdenen til en fri i sekundærverdenen holder selvkritikken ved i eventyrlandet som en mental fodlænke. Hans standardindstilling er således usikkerhed og frygtsonhed. Da han i en drøm hører Jonatans angstfyldte skrig, tvinges han imidlertid til at konfrontere sin brist: Tør han rejse efter sin storebror og redde ham fra, hvad end der er hændt, selvom han er både lille og dum? Hvad er stærkest: kærligheden til Jonatan eller frygten? Skorpan tager det modige valg:

Timmarna gick, kanske hade jag suttit där än, om jag inte plötsligt hade kommit ihåg det där Jonatan sa – att i bland måste man göra det som var farligt, annars var man ingen människa utan bare en liten lort! (s. 56)

Med denne beslutning drager Skorpan afsted og tilslutter sig den værdikamp, der er bogens centrale tema, og samler fortællingens konkrete og psykologiske rejse: frihedens, kærlighedens og modets kamp mod forræderi, had og undertrykkelse i Tengils rædselsregime; det gode mod det onde. Beslutningen er fortællingens mest dybsindige vendepunkt, der markerer, at Skorpan indleder sin rejse. Derefter sættes hans heltemod gentagne gange på prøve med tiltagende farlige situationer og forhindringer. Eksempelvis når han ligger i bjerglandskabet mellem de to dale og gemmer sig for Tengils soldater og forræderen Jossi:

Ja, jag visste det ju själv. Att jag aldrig kunde vara något modig. [...] Jag skämdes där jag låg, och jag tänkte att jag måste, *måste* försöka bli lite modigare, men inte just nu, när jag var så rädd. (s. 80)

Så meget desto mere betydningsfuldt er det, at Skorpan opfører sig modigt, selvom han konstant er bange. Hans styrke ligger i selvovertindelsen, hvilket er et karaktertræk, der gør ham til en mere psykologisk helstøbt karakter end sin modige og smukke storebror.

Kontrasten mellem den aktantmæssige helt og den autentiske helt kan betragtes i de to spring, der henholdsvis indleder og afslutter fortællingen. Jonatans spring fra den brændende bygning i primærverdenen med Skorpan på ryggen er utvivlsomt heroisk, men ikke en synderlig overraskende handling; Jonatan er jo modig. Når Skorpan derimod tager en lammet Jonatan på ryggen og springer ud fra en klippe i Karmanjanka, er det afslutningen på en markant karakterudvikling, der beskriver selve modets natur. Fordi Skorpan er svagelig og frygtelig bange i fortællingens udgangspunkt, kan den sande heltedåd erkendes: at turde, selvom man ikke tør.

”Skorpan Lejonhjärta”, sa Jonatan, ”är du rädd?”

”Nej ... jo, jag är rädd! Men jag gör det ändå, Jonatan, jag gör det nu ... nu ... och sen blir jag aldrig mera rädd.” (s. 207)

Skorpan, tidligere styret af frygt, finder med kærligheden en subjektiv agens, han hidtil enten har været frataget eller lagt fra sig: I primærverdenen er han bogstavelig talt handlingslammet af en invaliderende sygdom og dermed hensat til sidelinjen, mens Jonatan driver plottet fremad med sine eventyrlige fortællinger om efterlivet og heltedådige skæbnespring. I Nangijala, hvor Skorpan kureres for alle kropslige skavanker og kan forsvinde ud i naturen som en rigtig rousseausk spejderdreng, bibeholdes en kropslig usikkerhed, som Jossi i følgende citat anvender til at fratage Skorpan hans agens.

”Lille Kalle Lejonhjärta, han är rar, men han är sannerligen inget lejon. En mer lättskrämd liten krake finns inte. Harhjärta vore rätta namnet på'n!” (s. 80)

Skorpan køber ind på Jossis praleri om, at han er en svækling og derfor ikke udgør nogen trussel. Dertil er han en følsom dreng, som invalideres af frygten, men motiveres af kærligheden. Hvad siger denne karakteristik om Skorpans kønsudtryk? Følsomhed, svagere fysik og manglende agens er alt sammen karaktertræk, der i den konventionelle børnelitteratur fra især første halvdel af det 20. århundrede har udgjort feminine skemaer. Skal Skorpan da betragtes som en ikkedreng – en tøsedreng? Udgør Skorpans feminine træk en trussel mod de maskuline skemaer i Nangijala? For at besvare dette spørgsmål er det nødvendigt med en karakteristik af Jonatan, der i sin position som aktantmæssig helt inkarnerer manddom såvel som femininitet.

Mod, styrke og maskulinitet

Jonatan er en todimensionel figur i flere henseender: som aktantmæssig helt i Skorpanns strukturelle udlægning af begivenhederne og som repræsentant for den ene halvdel af dikotomien mellem det onde og det gode. Det er Skorpan, der er fortællingens enevældige fortæller, og det er i hans blik, Jonatan gestaltes:

Jonatan såg verkligen ut som en sagoprins, det gjorde han. Hans hår glänste precis som guld, och hade mörkblå vackra ögon som det riktigt lyste om och vackra, vita tänder och alldeles raka ben. Och inte bare det. Han var snäll också och stark och kunde allting och förstod allting och var bäst i sin klass, och alla barna nere på gården hängde efter honom [...]. (Lindgren, 1973, s. 8)

I Skorpanns idealiserede blik fremstår Jonatan fremdeles som heltemodig, men også enfoldig. Han lever op til et genkendeligt patriarkalsk motiv fra eventyret om den unge og smukke prins, der besejrer dragen og redder kongeriget. Han besynges ligefrem af det undertrykte folk i Törnrosdalen som 'Jonatan, vår frälserman' (s. 103). Ikke alene godtfolket og Skorpanns karakteriserer ham som stærk og modig, også antagonisterne tager den 13-årige yndling alvorligt som en fysisk og moralsk trussel mod Tengils rædselsregime. Som Jossi siger: "Unga Lejonhjärta är farligare än någon annan, det har jag ju sagt er. För han är sannerligen ett lejon." (s. 77).

I alle henseender behandles den unge Jonatan som et voksent mandfolk, skønt han med sine få år og androgyne udseende kan betragtes som præpubertær. Hvorfor er han da en livsfarlig modstandskampes stærkeste kort og en brutal tyrans største trussel? Hvorfor antager alle og ikke bare hans sommetider naive lillebror ham som voksen? Som Tove Roed (2002) skriver, frigøres barnet i den fantastiske fortælling ofte fra sin egen alder, når det presses ind i kampen mod det onde (s. 71). Det drejer sig således ikke om alder, når det onde skal bekæmpes, men at Jonatan besidder de egenskaber, der kan vælte tyranniet, og som i denne læsning kan beskrives som de maskuline koder, der definerer modstandskampens diskurs: mod og styrke.

Det er dog ikke kun de mandlige modstandskæmpere, det være sig farfarfiguren Mattias, den mystiske jæger Hubert, den rebelske Orvar eller den i første omgang tilsyneladende forræder Jossi, der besidder disse konventionelt maskuline træk. Sofia er

lederen af Körsbärdalens modstandsindsats og forvalter tillige bevægelsens kommunikationsnetværk med sine brevduer. Som ”Duvdrottningen” besidder Sofia en snuhed og visdom, som udmærker hende fra de andre medlemmer. Men det er ikke hendes kløgt, Jonatan fremhæver, når Skorpan spørger, hvorfor netop hun er lederen: ”För att hon är stark och kan sånt [...]. Och för att hon inte är rädd ett enda dugg.” (s. 44).

Sofia er ikke bare stærk og modig, hun er måske endda den *stærkeste* og *modigste* og indgyder synlig respekt blandt godtfolket i Körsbärdalen (s. 35 f.). Hun adskiller sig markant fra de øvrige kvinder i fortællingen, bestående af brødrenes mor og skolefrøkenen Greta Andersson i primærverdenen og den lille og tykke Elfrida i Nangijala, der bor for sig selv uden for Törnrosdalen med sin kat og sine geder. Sofia har med sit determinerede sindelag og sin fysiske agens langt mere tilfælles med sine modstandsbrødre, som hun nærmest kun adskiller sig fra i det tildelte køn. Hun lægger sig sågar fysisk ud med Jossi, når forræderen skal afsløres:

Det var hemskt att se Jossi då. Han stod där och flämtade, förlamad och rädd, och visste inte om han skulle fly eller stanna. Sofia gick fram til honom, men han stötte undan henne med armbågen. Det skulle han inte ha gjort. Hon tog ett hårt tag i honom och slet upp hans skjorta. Och där på han bröst satt Katlamärket. (s. 181)

Hun er også med på slagmarken, da det endelige slag skal stå, og dræber med sit spyd Tengils soldater side om side med Orvar (s. 188). Sofia er sågar den eneste, foruden Jonatan og Skorpan, der slipper helskindet fra det. Hendes adfærd er ikke en imitation af mændenes maskulinitet, men kan med Halberstams begrebsapparat betragtes som en autonom produktion; en adfærd og væremåde, der er maskulin, men ikke desto mindre kvindelig.

Modstandsbevægelsen i Nangijala er altså i grunden ikke en mandlig virksomhed, men beror på en maskulin struktur, der både synes konventionel i sit værdisæt, men moderne i sin arbitraritet. Det må dog ikke ignoreres, at Sofia trods sin lederrolle er den eneste kvinde i modstandsgruppens centrale fællesskab. Eneboeren Elfrida er nærmere en allieret, der bogstavelig talt er bosat i periferien. På den måde er retfærdighedens kamp stadig en hovedsagelig mandlig affære – er der plads til feminitet i sådant fællesskab, og i så fald, hvem producerer den?

Jonatan – en feminin helt?

Jonatan er en løve, men ikke et rovdyr. Han er med på slagmarken som moralsk maskot for det gode, men hugger ikke soldater ned som sine allierede (Lindgren, 1973, s. 187). Hvor han æstetisk lever op til eventyrrens kønnede skemaer for styrke og heltmod, nægter han at abonnere på maskulinitetens voldsideal. Jonatan, ridderlig som han ellers er, er en pacifist, der ikke *kan* slå ihjel. Her illustreret gennem en samtale med Mattias og Orvar, lederen af Törnrosdalens modstandsgruppe:

Sedan pratade [Orvar] igen om hur snabbt man måste befria dalen från alla Tengilsmän, och då sa Jonatan:

”Befria? Du menar döda?”

”Ja, vad skulle jag annars mena”, sa Orvar.

”Men jag kan inte döda någon”, sa Jonatan, ”det vet du, Orvar!”

”Inte ens om det gäller ditt liv”, frågade Orvar.

”Nej, inte ens då”, sa Jonatan.

Orvar kunde inte förstå det och knappt Mattias heller. (s. 186 f.)

Jonatan repræsenterer den rene idealist, hvis integritet er urokkelig, selv når den er under pres fra et fællesskab, han frivilligt har valgt at være en del af: Ved at vælge at være passiv i en situation, der opfordrer til aktion, tvinger han fællesskabet til at revurdere deres position. Jonatan lægger simpelthen en dæmper på den kamplystne stemning i Mattias' stue. Som det fremgår af citatet, er denne uvillighed til at ty til vold ikke noget, som de øvrige mænd kan forstå. Hans sensitivitet kan læses som en konventionelt feminin egenskab, der fremmedgør ham fra modstandsgruppens maskuline fællesskab: ”Om alla vore som du”, sa Orvar, ”då skulle ju ondskan få regera i all evinnerlighet!” (s. 187). Jonatan *performer* ikke efter reglerne for kønskohærens, men bryder rytmen: Han både udfylder de maskuline skemaer, modstandsgruppen opererer efter, og afviger resolut fra dem. Jonatan bevarer endda sin følsomme integritet hele vejen gennem den afsluttende kamp mod Tengil, hvor han, frem for selv at løfte sværdet, narrer hundragen Katla til at dræbe sin herre. Det er ikke en handling af råstyrke, der vælter tyrannen, men kløgt. Endvidere møder Katla selv sin skæbne i en drabelig kamp med den lige så frygtelige kæmpeorm Karm som en selvudslettende eksplosion af vold og ondskab (s. 198).

Skorpans sensitivitet kommer altså ikke fra fremmede; den aktantmæssige helt udmærker sig netop som et symbol for godhed ved at holde dette feminine træk i hævd. Fra

sin sikre position i Mattias hytte, der har udsigt over kamppladsen, får Skorpan bekræftet sin selverkendelse fra tidligere: At følsomhed ikke er en skavank, men en forudsætning for at ægte mod kan vokse. Det er sågar en egenskab som selveste helten besidder. Jonatan følger nemlig sine egne visdomsord ved at deltage i slaget mod Tengil: Han turde egentlig ikke, men gjorde det alligevel, og han er således ingen lille lort – og slet ikke så enfoldig, som først antaget:

”Ja, om jag måste, så måste jag.”

Men jag såg i skenet från det enda lille ljuset, som brann där i köket, hur blek [Jonatan] var. (s.187)

I dette øjeblik spejler Skorpan nok engang sig selv i sin storebror og ser dog ikke et vrangbillede, men en genkendelig skikkelse. Skorpans psykologiske udvikling kan således udfoldes yderligere som en udvikling fra selvkritik til selvindsigt: Han *er* lille og skrøbelig, som Jossi hævdede, og han hører aldeles ikke til på slagmarken med sin bror. Men Skorpans fysiske undermål er ikke en mangel i hans karakter, hans talent ligger blot andetsteds: Hans sensitive indsigt i den aktantmæssige helts sind er enestående, for det er jo, som nævnt, klart for alle og enhver, at Jonatan er en helt – men det er kun Skorpan, der ved, hvad heltemod er for en størrelse for den følsomme sjæl; og blandt modstandsgruppens maskuline værdier er det en feminin størrelse.

Skorpan lærer ad selvindsigtens vej at forstå modets natur som noget, der er betinget af følsomhed, i en vekselvirken mellem frygt og kærlighed. Det er den indsigt, der gør ham i stand til at se igennem modstandsgruppens ’machismo’, og når Orvar beskylder Jonatan for at være passiv, kan han således understøtte sin storebrors følsomhed som en heroisk egenskab og ikke som kujoneri: ”Men då sa jag att om alla vore som Jonatan, så skulle det inte finnas någon ondska.” (s. 187). Uden at Skorpans affektive heltemod skal overskemas, udfylder han således Stephens maskulinitets-skema for New Age Boy, hvis heltemod netop ikke er konventionelt maskulint, men heller ikke umandigt. Skorpan påtager sig personligt og socialt ansvar ved at erkende og acceptere sin egen såvel som sin brors følsomhed, og det er med denne sensitive bevidsthed, hvor det feminine betoner det maskuline, at han til sidst ’frelser’ Jonatan med springet fra klippen. Stephens skriver:

The dichotomy between manly/masculine and unmanly/unmasculine is [thus] broken by the presence of a [...] the New Age Boy. [...] his relationships with peers are other-regarding, so that he can act without self-interest; he tends to lack physical prowess and physical courage; though moral courage and other-regardingness will prompt him to act courageously. (2002, s. 44)

Et handlekraftigt pigebarn

Ronja Rövardotter (1981) udspiller sig i et mangfoldigt, skandinavisk skovland opkaldt efter røverkongen og fortællingens patriark Mattis. Denne verden indeholder en mytologi af fantastiske væsner: grådværge, de underjordiske, rumpenisser og ikke mindst vildvittrorna¹. Det dualistiske forhold mellem det gode og onde er ophævet, og de overnaturlige væsner er ikke et udtryk for den monstrøse ondskab på samme måde som Katla i *Bröderna Lejonhjärta*. Mattisskogens væsner er ganske vist lunefulde og til tider morderiske, men ingen af dem er decideret onde, ikke engang grådværgene, da de i bogens begyndelse forsøger at slå Ronja i ihjel – det ville svare til at kalde en ræv, der nedlægger en hare, for ond. Ronja indgår i stedet i en naturlov, hvor hun må lære at agte sig for skovens øvrige beboere.

11-årige Ronja er i begrebets traditionelle forstand en *tomboy*, der internaliserer den frihed og vildskab, drengebørn automatisk nyder godt af. Ingen forsøger at afrette Ronja efter cisnormative idealer, hvilket ifølge Halberstam skyldes, at hun er præpubertær, eller at hun ikke er maskulin nok til, at det vækker bekymring. Dette uproblematiske forhold til tidlig kvindelig maskulinitet synes dog nærmere at pege på en kønsopfattelse i sekundærverdenen, der er mere dekonstrueret end i primærverdenen: Der er nogle andre spilleregler i Mattisskogen, som stadig er kønnede, men ikke restriktive i samme grad, som Halberstam beskriver. Tværtimod opmuntres Ronja hjemmefra til at tage favntag med naturen. Da hendes første tur i skoven nær ender i tragedie, får hun derfor ikke skældud af sine forældre, men trøst og gode råd: Grådværge kan lugte frygt, fortæller Mattis. Det er derfor, siger hendes vise mor Lovis, ”[...] säkrast att inte vara rädd i Mattisskogen.” (Lindgren, 1981, s. 23). Denne formaning tager hun til sig og kaster sig ganske frygtløs ud i at agte sig for resten af Mattisskogens farligheder. I ægte rousseausk forstand lærer Ronja således at blive ét med naturen:

¹ En slags neologisme af det svenske *vittra*, et væsen fra Norrlandet. Tilnærmelsesvis som en huldre, dvs. et overnaturligt, kvindeligt væsen i nordisk folketro, der lokker mennesker, især mænd, i fordærv (Kofod, 2009). Hvor huldren ofte skildres som en kvinde med kohale, er *vildvittran* en blodtørstig blanding af rovfugl og kvinde, og således afbildes de af Ilon Wikland i bogens originale illustrationer såvel som i filmatiseringen fra 1984.

Så gick hennes dagar. Ronja aktade sej och övade sej mer än Mattis och Lovis visste om och ble till sist som ett friskt litet djur, vig och stark och inte rädd för nånting. Inte för grådvärgar, inte för vildvittror, inte för att gå vilse i skogen och inte för att ramla i älven. (s. 24)

Ronja trives i sin ensomme færd i skovlandet. Hendes sindelag er vitalistisk bundet til naturen og årstiderne: Født i vildskabens tegn en uvejrsnat, er hun både et ”åsknattsbarn” og ”vittrenattsbarn”, og når skoven blomstrer af liv efter en lang vinter i dvale, er hun selv ved at boble over af fryd: ”Jag måste skrika ett vårskrick, annars spricker jag. Hör! Du hör väl våren!” (s. 105).

Hendes autenticitet, egenhændige vilje og opfindsomhed er dog ikke tilstrækkelige mod alle skovens farligheder. Trods en indledende bitterhed knytter hun et nært bånd til Birk, søn af Mattis’ svorne rival Borka, der også er røverhøvding for sin egen klan. Efter at være blevet drevet på flugt fra Borkaskoven af skovknægte har han med sin kone Undis og røverbande haft den frækhed at overtage den anden halvdel af Mattis røverborg, til stor frustration for patriarken. De voksnes fejde har dog ingen dybere mening for Ronja og Birk, der gentagne gange redder hinanden fra den visse død og uden forældrenes vidende vælger at alliere sig som bror og søster: ”Det är bara så att vi inte klarar oss utan varann. Det har jag förstått nu.” (s. 98).

Integritet og sensitivitet

Ronja Rövardotter er en karakterdrevet fortælling på et andet niveau end *Bröderna Lejonhjärta*. Den psykologiske nærhed mellem hovedkarakteren og læseren er ganske vist mere eksplicit i sidstnævnte i kraft af Skorpanns rolle som 1.-personsfortæller, hvorimod Ronja formidles heterodiegetisk. Det er dog sjældent Skorpann, som driver historien fremad – snarere er det tilværelsens uretfærdige omstændigheder som sygdom, død og tyranni, der tvinger karaktererne til handling. Til forskel fra Nangijala, der tugtes af den tyranniske ridder Tengil, er Mattis-skoven en fri verden. Dertil er Ronja sundheden selv og højt elsket af et ressourcestærkt hjem. Skorpann og Jonatans enlige mor må derimod konstant knokle som syerske, hvilket efterlader hende som en fjern figur. Dramaturgisk er det altså ikke nødvendigt at tvinge Ronja ud på heltens bodsvandring. Hun besidder allerede fra historiens begyndelse alle barnets ufravigelige rettigheder: frihed, individualitet, tryghed og kærlighed. Når læseren følger Ronja rundt i skoven, er det således til lyden af hendes egen tromme på en rute, hun enerådigt har valgt. Forenklet sagt besidder hun Pippis integritet såvel som Skorpanns

sensitivitet. Nina Christensen og Charlotte Appel beskriver dette forhold i *Childrens Literature in the Nordic World* som en kulmination i Lindgrens litterære barndomsopfattelse:

The character of Ronja combines elements of a modern, agentive, independent, anti-authoritarian girl with elements of sensitive and sometimes lonely child well known from Lindgren's other narratives. (2021, s. 78)

Loviser og Mattisser

Birk er det eneste andet barn, Ronja nogensinde har mødt, og som sådan er hendes viden om de binære køn begrænset til hendes forældre:

Ronja visste att hon inte var det enda barnet i världen. Bare i Mattisborgen var hon det och i Mattisskogen. Men Lovis hade sagt att på andra håll fanns det gott om ungar och av två olika sorter, såna som skulle bli Mattisar när de blev stora, och såna som skulle bli Lovisar. Själv skulle Ronja bli en Lovis. Men hon kände på sej att den där [Birk] som satt och dinglade med benen över Helvetesgapet, han skulle bli en Mattis. (Lindgren, 1981, s. 31)

I sit forbudte venskab med Birk udforsker Ronja sit tildelte køn ved at overføre Lovis' vaner på sig selv og ham; både ved at kæmme ham for lus, som Lovis også gør på Ronja, og ved at synge Lovis' vuggeviser "Vargsången" for ham. Ronja performer på den måde en kvinderolle gennem moderlige handlinger. Birk udforsker ligeledes idealerne for manddom, da han efter en sommer i bjørnegrotten proklamerer, at han hellere vil fryse ihjel end at krybe hjem til Borka- eller Mattisborgen. Her må Ronja minde ham om, hvor irrationelt dette æreskodeks er: "Livet är en sak som man måste vara rädd om, förstår du inte det? Och om du stannar i Björngrottan över vintern, så spiller du ditt liv! Och mitt!" (s. 209). På denne måde tager Ronja en skadelig ide om maskulinitet i opløbet, således at Birk netop ikke vokser på til at blive "en Mattis". Dybere funderet er den kønslige nysgerrighed mellem Ronja og Birk dog heller ikke, og i bjørnegrotten bortfalder kønsopdelingen helt og aldeles. Sammen udnytter de skovens ressourcekammer i en ikkenormativ fordeling af arbejdspligter. De antager ikke, at Birk går på jagt, mens Ronja står for husholdningen. Den kønsopdeling, der gælder i røverfælleskabet, har simpelthen ingen plads i Ronja og Birks fristad.

Kønsroller i røverfælleskabet

Foruden Ronja er Lovis og Undis bogens eneste to kvindelige karakterer. Undis fremstilles som værende en anelse mere spydig end Lovis, men opfylder antageligvis en lignende social rolle hos Borkarøverne: Matriarken står for husholdning, madlavning og sygepleje, mændene tager ud og røver. Lovis og Undis er dog uden tvivl ubestridte herskerinder af deres domæner, hvor en kæft-trit-og-retning-lov gælder. Den kompromisløs bestemthed genlyder fra duedronningen Sophia i *Bröderna Lejonhjärta*, hvis stærke blik og vilje også kan få selv den største mand til at krympe. Lovis er ikke bare omsorgens og hygiejnens stemme, men også fornuftens. Derimod sættes røverne i forbindelse med det barnlige – som ikke skal forstås som barnets særlige egenskaber, dvs. den moderne børnelitteraturs barndomsopfattelse, som Ronja og Birk inkarnerer: intuition, opfindsomhed, venskab, fantasi og leg. Røvernes adfærd tilskriver sig i stedet den negative opfattelse af begrebet i form af trodsighed, følelseslabilitet, sjuskethed og raserianfald. Som en prototype for, hvad der kan tolkes som det maskuline ideal i røverfælleskabet, er netop denne snævre linje mellem maskulinitet og barnlighed udtalt i Mattis. Mattis skildres som uhæmmet mandig og er således stærk, temperamentsfuld, behåret, buldrende og bragende. Han er ofte i sine følelsers vold, som han artikulerer gennem dyriske råb eller ved at kaste med ting: ”[S]edan gav han till et vrål som om plötsligt allt ont hade satt sej i bröstet op honom.” (Lindgren, 1981, s. 17). I dette forhold udgør Lovis ofte en hovedrystende figur, der må minde sin mand om, at der er en verden uden for hans egen næsetip. Et eksempel herpå er efter Skalle-Pers død, hvor Mattis farer hysterisk omkring, magtesløs over for sin egen dødelighed og sorg trods sin fysiske styrke: ”Mattis, du vet att ingen får finnas jämt. Vi föds och vi dör, så har det ju alltid varit, vad jämrar du om?” (s. 233).

Trods Lovis’ stærke og fornuftige skikkelse, er der ingen tvivl om, at røverlivet er en patriarkalsk virksomhed. Her trumfer fysisk styrke ultimativt fornuft, hvilket Lovis mærker på egen krop, da hun insisterer på at rense et sår på en tilskadekommen Birk. Som resultat kaster Mattis hende over gulvet, en uretfærdighed, hun rasende reagerer på: ”Ut, alla manfolk”, skrek Lovis. ”Far åt pipsvängen med er, för ni gör ändå aldrig annat än sattyg. Hör du mej, Mattis, ut med dej!” (s. 123).

I et røverpatriarkat er det den stærkeste, der bestemmer. Derfor er det også med vold, Mattis vil smide Borkarøverne på porten. Når Ronja diplomatisk prøver at overtale ham til at finde en løsning uden blodsudgydelse, forklarer han, hvordan systemet hænger sammen: ”Fast får jag inte dräpa åtminstone Borka, så må jag väl kallas en usling bland rövare!” (s. 117).

Tillige tager Mattis semantisk ejerskab over alt, hvad han befaler: Mattisrøverne bor i Mattisborgen, beliggende på Mattisbjerget i Mattisskoven. Det samme gælder Borkarøverne, hvor Birk også bærer fadernavnet Borkason. Når Mattis og Borka i bogens slutning vælger at følge deres børns eksempel og forene deres kræfter, må der derfor stadig udvælges én høvding til at lede dem alle. Dette afgøres med en tvekamp med de bare næver. Dette ”vilddjursmöte” kan dog læses som en form for opreklameret maskulinitet, hvor skik og brug kræver, at kvinder og børn holder sig væk, mens selve kampen mere tager sig ud som en klovneagtig fadæse frem for et møde mellem titaner (s. 219 ff.). Afsluttende står selvfølgelig den mandige Mattis som sejrherre.

Viljestærk eller egenrådige?

Det interessante er, at Ronja på intet tidspunkt forventes at underkaste sig røverfællesskabets kønnede struktur; tværtimod opdrages hun til at følge i Mattis fodspor som røverhøvding:

”Min far var rövarhövding liksom min farfar och min farfarsfar, det vet du. Och jag har inte vansläktats. Jag är rövarhövding jag med, den mäktigaste i alla berg och skogar. Och det ska ju du bli också, Ronja mil!” (Lindgren, 1981, s. 64)

Men Ronja er ikke interesseret i at drive en familievirksomhed videre, der beror på andres ulykke: ”Aldrig i livet! Inte om [folk] blir arga och gråter!” (s. 64) – en erklæring, der er til stor personlig tragedie for Mattis, og udgør fortællingens hovedkonflikt. Det er ingen overraskelse for ham, at Ronja er viljestærk, det er hun trods alt blevet opdraget til. Det er dog aldrig faldet ham ind, at Ronjas selvstændighed ville udvikle sig i opposition til hans egne idealer. I konflikten mellem Ronja og Mattis eksponeres en hårfin grænse mellem at være et viljestærkt eller egenrådigt pigebarn. Ifølge Ahmed er egenrådighed da også et bemærkelsesværdigt kønnet begreb: ”Perhaps boys are more likely to be described as willful because boys are encouraged to acquire a will of their own. [...] when girls exercise their own will, they are judged as willful.” (2017, s. 68).

Når Mattis kan spejle sig selv i sin datter, glæder han sig over hendes individualisme; men når hun går ham imod, er den snarere roden til ulykke:

Mattis rev sej i skallen. Nu hade han fått bekymmer. Han ville at Ronja skulle beundra honom och älska honom, lika mycket som han älskade och beundrade henne. Och nu kom hon här

och skrek ”Aldrig i livet” och ville inte bli rövarhövding som sin far. Det gjorde Mattis olycklig.
(Lindgren, 1981, s. 64 f.)

Interessant nok trumfer Ronjas fadernavn en ellers veletableret cismnormativ opfattelse af kønnene i røverpatriarkatet, hvor mændene forsørger, og kvinderne holder hus. Ronjas identitet som røverdatter tager således prioritet over hendes tildelte køn. Som resultat opdrages Ronja til frihed, handlekraft og individualisme ved at blive sendt ud i livets bedste skole: naturen. Det er dog netop med den visdom, hun henter i Mattisskogen, at hun sammen med Birk bliver i stand til at stille sig kritisk an til et system, der beror på uretfærdighed med vold og tyveri som valuta. Ronja, der er født med samme integritet som en uvejrsnat, er ude af stand til at indordne sig og uvillig til at ofre sit søskendskab med Birk for at stille sin far tilfreds.

Opsummering og konklusion

Det følsomme drengbarn og handlekraftige pigebarn kan også tolkes gennem de litterære figurer ’New Age Boy’ og ’tomboy’, der på forskellig vis skematiserer nonbinære psykologier: Hvor der i Skorpanns karakteristik kan fremlæses en vanskelige forbindelse mellem følsomhed og maskulinitet, er Ronja et eksempel på en naturlig og ubesværet maskulinitet i en pigekrop.

Af denne komparative og kønskritiske læsning af *Bröderna Lejonhjärta* (1973) og *Ronja Röverdatter* (1981) fremgår det, at et drengbarn, der trækker på konventionelt feminine domæner i form af sensitivitet og fysisk svaghed, i højere grad er genstand for hån end det omvendte forhold. Hvor Skorpan refereres diegetisk til som en opskræmt svækling, er der ingen umiddelbare indvendinger mod Ronjas maskuline væren og færden. Ikke desto mindre er det netop Skorpanns feminine mentalitet, der tilvejebringer heltemod. Den monumentale selvovertindelse, han udviser, kan på den måde tolkes som et resultat af en queer psykologi, der overskrider kønsessentialistiske konventioner, hvor maskulinitet forudsættes af mandlighed og femininitet af kvindelighed. Læseren er ikke tvivl om, at det er Skorpanns indre rejse, der er værket mest centrale tematik, mens Jonatan, der rent faktisk får bugt med tyrannen, er en mere sekundær karakter. Men selv denne formalistiske skikkelse fremstår nonbinær gennem en pacifisme, der subverserer eventyrrens patriarkalske struktur ved at fremhæve sensitivitet som en heroisk egenskab.

Som litterær helhed overskrider *Ronja Röverdatter* en cismnormativ kønsopfattelse på flere niveauer. Ronja er en autentisk *tomboy*, der ved sin blotte eksistens overskrider dikotomien mellem feminin og maskulin. Ydermere betragter røverfælleskabet dette som en positiv

karakteristik, som kun forårsager problemer, når hendes integritet kolliderer med Mattis idealer. Hertil beskrives Ronja som ”mörkögd och lika svarthårig” (Lindgren, 1981, s. 15), hvorimod Birks udseende er blødere, lysere og således relativt mere konventionelt feminint. Fremdeles læses Ronjas og Birks grundlæggende holdning til køn som performativ, idet de mimetisk gengiver køn i forhold til de konventioner, de er vokset op med, men ikke internaliserer dem.

Analysen har vist, at værkernes hovedkarakterer kan tolkes med et arbitrært forhold til køn, der overskrider en konventionel, binær opfattelse. I lighed med Astrid Lindgrens førstefødte queerkarakter Pippi Långstrump betragter hverken Skorpan eller Ronja deres tildelte køn som eksistentielle vilkår, der dikterer deres væren og færden. Det tildelte køn spiller altså ingen essentiel rolle hos tomboyen eller det følsomme drengébarn. De bestrider ikke deres biologi, men tillægger den heller ikke nogen social betydning: Det er i det pluralistiske møde mellem femininitet og maskulinitet i Skorpan og Ronja, at et moderne kønsudtryk produceres. Ronja og Birk får sågar transformeret deres fællesskaber, sværger aldrig at tage røvergerningen op og varsler således et strukturelt opbrud i et patriarkalsk system. Hvad enten dreng eller pige, er det ikke vold og råstyrke, der besejrer det onde og uretfærdige i Lindgrens fantastiske fortællinger, men sensitivt mod og integritet.

Med disse to fantastiske fortællinger gestalter Astrid Lindgren en kompleks psykologi hos det selvstændige barn, der trodser kønsnormer og overskrider primærverdens restriktive kategorier. Det må dog understreges, at tomboyen og det følsomme drengébarn i Lindgrens fortællinger kun kan læses som queer, i og med at de bestrider et cisnormativt kønsudtryk. Den heteroseksuelle norm udfordres ikke, og der forekommer ingen nonbinære variationer på identitetsmæssigt niveau. Dertil kan min læsning af et queer kønsudtryk relativiseres: Jeg tolker Ronja og Skorpan som queerfigurer fra en poststrukturalistisk position i det kønsdiverse år 2023, men fortællingernes egen temporalitet må ikke ignoreres. Som nævnt indledningsvist er det meget usikkert, om Lindgren intentionelt har skildret to psykologisk nonbinære børn. Det virker mere sandsynligt, at hun har skrevet Skorpan og Ronja med henblik på at vise, at børn burde være frit stillet til at være, hvad de vil, sociale konventioner til trods. Det er dog i min optik ikke ensbetydende med, at Lindgrens komplekse barndomsopfattelse ikke kan tjene som opbyggeligt eksempel til nutidens nonbinære børn – og voksne. En kønskritisk granskning af klassiske børnebøger kan tværtimod bistå i det vigtige arbejde med at afdække, hvordan visse genre strukturerer køn i forhold til stadig

gældende cisheteronormative opfattelser. Som den queerteoretiske børnelitteraturforsker Victoria Flanagan skrev i en artikel om emnet i 2010:

If we are to encourage children to see masculinity and femininity not as inherently binaristic and oppositional, but as relational and fluid, then writers, readers and critics need to be aware of how particular genres are gendered, of how narrative discourse can be used to privilege models of gender and how texts endorse or interrogate dominant cultural constructions of gender. (s. 37)

Referencer

- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Routledge.
- Christensen, N., & Appel, C. (2021). *Children's Literature in the Nordic World*. Aarhus University Press; University of Wisconsin Press.
- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. (u.d.). Feminin. I *Den Danske Ordbog*. Hentet 12. marts 2022 fra <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=feminin>
- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. (u.d.). Maskulin. I *Den Danske Ordbog*. Hentet 12. marts 2022 fra <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=maskulin>
- Edström, V. (2019). *Astrid Lindgren: Vildtoring och lägerild* (1. e-bogsudg.). SAGA Egmont. (Oprindelige værk publiceret 1992)
- Flanagan, V. (2010). Gender studies. I D. Rudd (red.), *The Routledge companion to children's literature* (s. 26-38). Routledge.
- Halberstam, J. (2018). *Female Masculinity* (2. udg.). Duke University Press.
- Hauge, H. (2014). Dekonstruktionisme. I J. Fibiger, G. v. Lütken & N. Mølgaard, *Litteraturens tilgange* (2. udg., s. 243-274). Hans Reitzels Forlag.
- Kofod, E.M. (2009, 30. januar). Huldrefolk. I *Den Store Danske*. Hentet 4. april 2022 fra <https://denstoredanske.lex.dk/huldrefolk>
- LGBT+ Danmark. (2021). *LGBT+ Danmark Ordbog Archive*. Hentet 12. marts 2022 fra <https://lgbt.dk/ordbog/>
- Lindgren, A. (1973). *Bröderna Lejonhjärta* (9. udg.). Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1981). *Ronja Rövardotter*. Rabén & Sjögren.
- Nikolajeva, M. (1988). *The magic code: The use og magical patterns in fantasy for children*. Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, M. (2002). Eventyr og fantastiske fortællinger: fra oldtid til postmodernisme. I N. Dalgaard (red.), *På fantasiens vinger – om fantastiske litteratur for børn og unge* (s. 75-90). Høst & Søn.

- Roed, T. (2002). Den fantastiske litteratur som brobygger. I N. Dalgaard (red.), *På fantasiens vinger – om fantastisk litteratur for børn og unge* (s. 61-74). Høst & Søn.
- Sedgwick, E.K. (1993). *Tendencies*. Duke University Press.
- Skyggebjerg, A.K. (2005). *Den fantastiske fortælling i dansk børnelitteratur 1967-2003*. Roskilde Universitetsforlag.
- Skyggebjerg, A. K. (2020, 24. juli). Et meget mærkværdigt barn. *Weekendavisen*, s. 8-9.
- Stephens, J. (red.). (2002). *Ways of being male: Representing masculinities in children's literature and film*. Psychology Press.