

Stemme, magt og genus i børne- og ungdomslitteraturen

MARIA NIKOLAJEVA

Kald mig Isabel. For nogle år siden – det kan være lige meget, hvor mange – havde jeg få eller ingen penge i min pung og ingen særlige interesser på landjorden og fik derfor den idé at sejle lidt omkring og se den del af verden, der er vand.

Dette tankevækkende citat forekommer i Susan Lansers studie *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*¹, hvor det står i en række “kommutative tests” for at vise fortællerperspektivets betydning for et litterært værk. I kommutative tests ombyttes en specifik synsvinkel for at undersøge om denne permutation påvirker vores forståelse og tolkning af teksten grundlæggende. I ovenstående citat er jeg-fortællers navn den eneste ændring i forhold til originalen. Tilsyneladende er dette en ubetydelig ændring. Men hvis vi overvejer virkningen, bliver det tydeligt at et mande- eller kvindenavn på en litterær person skaber forskellige forventninger hos læseren. Mens det ikke er utænkeligt for den mandlige jeg-fortæller hos Melville at begive sig ud på de syv have, får læseren helt andre signaler angående fortællingsgenren og stil, hvis man skifter genus på fortælleren. Man forventer ikke normalt at kvinder “sejler lidt omkring” når de ikke har andet at give sig til, og læseren bliver usikker på hvilken retning fortællingen kan tage. Den feminine fortællerstemme stemmer ikke overens med konnotationerne i resten af teksten.

Jeg anvender eksemplet som udgangspunkt for en diskussion af genusetets betydning for fortællerperspektivet. Susan Lanser har foreslået betegnelserne “feministic narratology” og “queer narratology” om dette forskningsfelt, som altså undersøger for-

tællertekniske magtpositioner i forhold til genus.² Jeg finder disse betegnelser både beklagelige og begrænsende. Det er beklageligt, at vi hidtil har savnet et mere præcist metasprog til at behandle genusrelaterede problemstillinger, eftersom den igangværende diskussion ofte stivner i alt for rigide definitioner af mandligt og kvindeligt, afhængig af et essentialistisk versus et konstruktivistisk syn på køn og genus. Ydermere går spørgsmålene, som udspringer af feministiske teorier og queerteoriene, langt hinsides køns- og genusaspekter, mod spørgsmål omkring magt og omkring Den Anden, et betydeligt større forskningsområde, som måske bedst betegnes som *heterologi*, diskurs om Den Anden.³ Det kulturbetingede begreb “maskulint”, til forskel fra det biologiske “mandligt”, skal dermed forstås som magthavende; mens det “feminine” er magtesløst og undertrykt. Queerteoriens favoritkoncept om normalitet, i modsætning til subversivitet, er en anden måde at beskrive dette forhold på.

Endvidere anser jeg den terminologi, som feministisk teori og queerteori tilbyder os, for begrænsende fordi den enten fokuserer på dikotomien mandlig/kvindelig (alternativt maskulin/feminin) eller heteroseksuel/homoseksuel. Hvis vi hertil lægger postkolonial teori, får vi tilmed modsætningen (etnisk) majoritet/minoritet, hvilket endnu en gang er en beskrivelse af et magtforhold. Det, som gør alle disse teorier, som kan sammenfattes under paraplybetegnelsen heterologi, interessante for børnelitteraturforskningen er, at de med fordel kan tilpasses forholdet voksne/børn. Heterologi (af *heteros*, ulig, og *logos*, lære) indebærer studier af ubalance, ulighed, asymmetri mellem forskellige sociale grupper. In-

gen andre steder synes magtforholdet tydeligere end i børnelitteraturen – det raffinerede redskab som i århundreder er blevet brugt til at opdrage, undertrykke og socialisere en bestemt samfundsgruppe; en unik kunstart og kommunikationsform, bevidst skabt af de magthavende til de magtesløse.⁴

I studierne af genus og fortæller i børne- og ungdomslitteraturen må vi altså lægge yderligere et aspekt til de forskellige hierarkier, som er i fokus for vores opmærksomhed. "Maskulint" står i denne sammenhæng for det dominerende, magtpåklædte, konservative, konformistiske, normative, i modsætning til det undertrykte og dermed i det mindste potentielt subversive. At fortælle maskulint indebærer i så fald at bekræfte den eksisterende/herskende magtfordeling, mens at fortælle feminint indebærer at sætte spørgsmålstegn ved den. Det har ingen direkte sammenhæng med forfatterens biologiske køn, men som mange feministiske studier har vist, har kvindelige forfattere ofte været tvunget til at anvende visse strategier for at få deres stemme hørt.

En forfatter, der skriver om og for unge mennesker, står imidlertid i en magtposition i forhold til både sine personer og sit publikum. De forfattere, som "står på barnets side" eller "låner sin stemme" til denne samfundsgruppe, som mangler en egen stemme, møder uundgåeligt samme dilemma som hvide forfattere, der låner deres stemme til de sorte, eller heteroseksuelle forfattere, der låner deres stemme til de homoseksuelle. Visse heterologer mener at dette i princippet er umuligt, at en magthavendes stemme altid kommer til at lyde falsk hvis den får de magtløses stemme. Vi ved dog alligevel at det gennem tiderne er lykkedes for mange børnebogsforfattere at skrive fra barnets perspektiv, så helt umuligt er foretagendet nok ikke, men det udgør børnelitteraturens største dilemma og er blevet diskuteret af mange forskere.⁵

Indenfor genus-relateret narratologi stiller vi spørgsmål omkring forholdet mellem genuset og fortællerperspektivet. Det første spørgsmål er, hvorvidt forfatterens fortællestrategi er afhængig af genuset, inklusiv – dog ikke udelukkende – forfatterens, fortællerens og den litterære persons biologiske køn, og, hvis det er tilfældet, hvordan dette forhold

gør sig gældende i teksten. Jeg har i tidligere artikler vist, hvordan forfatterens køn styrer fortællestrategier ved *crossvokalisering*, det vil sige, når en mandlig forfatter vælger at benytte sig af en kvindelig fortæller og omvendt.⁶ Jeg har valgt at arbejde med personlig fortælling eftersom fortællerinstansen i sådanne tilfælde er personbundet, og det er relativt enkelt at afgøre/bestemme fortællerens genus (selv om "jegets" genus af og til kan være uklart) i sammenligning med en upersonlig, skjult fortæller. Det virker som om den *performative stemme* (et begreb skabt i analogi med det performative genus) afhænger mere af forfatterens køn end af fortællerens. Men andre ord: fortællerstemmen i en tekst af en mandlig forfatter optræder ("performer") som maskulin, selv om jegfortælleren præsenteres som kvindelig, og omvendt. Den performative stemme er beregnet til en fortællerinstans, som opfører sig ud fra en vis magtposition, bekræftende eller ved at sætte spørgsmålstegn.

Crossvokalisering er et sjældent syn i såvel voksen- som børnelitteratur, hvilket kan have flere årsager af tekstekstern karakter. Vi skal dog gå ud fra de elementer af teksten, som er tydelige og påviselige i det litterære værk. Fra et magtsynspunkt har crossvokalisering forskellige konsekvenser, når den anvendes af mandlige eller kvindelige forfattere. En mandlig forfatter, som benytter sig af en feminin fortællerstemme, *daler ned* i magthierarkiet, det vil sige vælger at fortælle ud fra en lavere magtposition. Dette forstærkes yderligere af den sædvanlige asymmetri, som hersker mellem en voksen børnebogsforfatter og en ung fortæller og/eller hovedperson. Samtidig må en (voksen) børnebogsforfatter, bevidst eller ubevidst, give magt til sin (barne)hovedperson, eftersom det indgår i børnelitteraturens vigtigste præmis at skifte voksenormalitet ud med børnenormalitet.⁷ Dette indebærer, at en mandlig crossvokaliserende forfatter er tvunget til at kompensere den dobbelt underlegne position, som den unge kvindelige fortæller sættes i, dels som afvigelsen *kvinde* fra normen *mand*, dels som afvigelsen *barn* fra normen *voksen*. Vi skal snart se lidt nærmere på, hvordan denne kompensations kan komme til udtryk.

Når det gælder en kvindelig forfatter, som vælger

en maskulin fortællerstemme, indebærer dette valg en *opstigning* i magthierarkiet: Stemmen får dermed større autoritet. Derimod er en voksen kvindelig forfatter fortsat sin unge person overlegen: De to forskellige magthierarkier er i konflikt med hinanden. Desuden forstærkes jegfortællerens magtposition i børnelitteraturens almindelige kamp for at give barnet mere magt. For at opnå balance kan den kvindelige forfatter være tvunget til at indskrænke sin jegfortællers magt. Ligeledes kan vi her undersøge, hvilke strategier, der anvendes med denne hensigt.

Uanset forfatterens køn kan de forskellige strategier enten skabe og forstærke de asymmetriske, hierarkiske magtpositioner eller sætte spørgsmålstejn ved og udviske dem. Dette kan gøres gennem genren, tematikken, kompositionen, persontegningen og fortællerperspektivet (jf. begrebet palimpsestisk skrift⁸, eller måden hvorpå fantasy som genre kan være subversiv⁹, eller Alison Luries tanke om børnelitteraturens generelle subversivitet¹⁰ – alle disse modeller er heterologiske i deres væsen).

Strategi # 1: Fantasy

Astrid Lindgren valgte unge mandlige jeg-fortællere til sine to fantasyromaner, *Mio, min Mio* (1954) og *Brøderna Lejonhjärta* (1973; da: *Brødrene Løvehjerte*). Alle andre personlige fortællere hos Lindgren er kvindelige og forekommer i typisk feminine genrer som dagbogromanen (*Britt-Marie lättar sitt hjärta*, 1944; da: *Anne Marie letter sit hjerte*) eller familieromanen (*Alle vi børn i Bulderby*, 1947, og fortsættelser). Eftersom *Mio, min Mio* og *Brødrene Løvehjerte* er heroisk fantasy, med en tydelig actionorientering og målrettet handling, som følger strukturen fra myten og folkeeventyret, er det ganske naturligt, at forfatteren indsætter en traditionel mandlig helt i hovedrollen. Mio og Tvebak adskiller sig i høj grad fra helte i folkeeventyr på et vigtigt punkt: De er både komplekse og modsætningsfyldte figurer, som har deres brister og som tvivler på deres egne kræfter og deres opgave. Dermed får romanerne også en psykologisk og etisk dimension, som er fraværende i myten og eventyret. Derudover er det ganske usædvanligt med førstepersonsfortællere i fantasy, så usædvanligt, at

John Stephens i sin bog fra 1992 påstod, at det var umuligt.¹¹ Første person crossvokaliserede fortællere forekommer tillige i Diana Wynne-Jones *The Homeward Bounders* (1981), endnu en fantasyroman, som hinsides spændende handling og kamp mellem godt og ondt, kræver en kompliceret moralsk stillingstagen fra hovedpersonen.

Det ikke-mimetiske modus (fantasy havner på det romantiske niveau i Northrop Fryes skema¹²) skaber forudsætninger for tolkningen af handlingen på et subjektivt plan, hvilket netop er blevet gjort med Astrid Lindgrens tekster.¹³ Fortællerens troværdighed bygger helt og holdent på overenskomsten mellem teksten og læseren, på “den sekundære tro” i Tolkiens betydning.¹⁴ Den mandlige fortæller har dog en stor autoritet, hvilket bliver modvægt til det upålidelige subjekt. Selv om både Lindgrens fortællere eventuelt drømmer eller hallucinerer, og selv om begge tekster indeholder implicite markører, som netop tyder på dette, findes der ingen eksplisit indikation på det, som Tolkien fordømmer som “mislykket kunst”,¹⁵ som opvågningen af drømmen i *Alice i Eventyrland*. Yderligere kan den personlige fortælleform være mere engagerende og overbevisende, og en usofistikeret læser, som uden videre indtager jegfortællerens rolle, kan lokkes til at tolke fortællingen som “sand”, det vil sige, mimetisk, eftersom “jeg’et” selv har været med i den. Valget af crossvokalisering dikteres således af genren, men konsekvensen bliver en indviklet struktur af magthierarkier, hvor forholdet kvinde/mand forplumres af fortællerens modsætningsfyldte autoritet og troværdighed. I kombination med den mere psykologisk-orienterede persontegning skaber fortællerperspektivet netop sådan en blanding af normer og afvigelser, som udvisker selve normen, noget som queer-teorien er fortalende for.

Strategi # 2: Metamorfose

Melvin Burgess *Lady: My Life as a Bitch* (2001; da: *Molly: Mit liv som hund*) ligger nærmest fantasy i sin ikke-mimetiske fremstilling. Det kvindelige jeg i romanen er en teen-agepige der forvandles til en hund. Det er en meget effektiv måde at forhindre læseren i at dele jegets subjektposition: Jeget fremmedgøres

i en sådan grad, at alle spørgsmål om sandsynlighed forekommer irrelevante. Selv om jeget beholder sit menneskelige intellekt – som for øvrigt degraderes mere og mere gennem bogen – og selv om forfatteren ikke forsøger på at lade sproget afspejle jegets nye mentalitet, er selve situationen tilstrækkeligt uvirkelig til at læseren ofrer mere opmærksomhed på den end på crossvokalisering. Med andre ord: eftersom læseren mangler erfaring med en hunhunds “ægte” fortællerstemme, får jeget både større autoritet og troværdighed. Der kompenseres for den unge piges eventuelle underlegenhed gennem den frihed hun får gennem metamorfosen. Romanen er også en af de yderst få børne- og ungdomsbøger hvor hovedpersonen ikke berøves sin karnevalistiske magt ved bogens slutning, tværtimod: Sandra bliver mere og mere tilfreds og sikker i sin nye tilværelse og søger ikke længere noget hjælpemiddel. Dette er imidlertid kun muligt fordi den unge kvinde forvandles til et dyr, det vil sige et lavere væsen i hierarkiet end et menneske. Hovedpersonens forvandling og dermed bevægelsen indenfor magtstrukturen bliver således tvetydig. I barn/voksen-hierarkiet vokser hun, bliver selvstændig og stærk. Man kan, hvis man vil, tolke fortællingen helt symbolsk som en skildring af en pubertetskrise med frigørelsen fra forældrene og den seksuelle frihed som to vigtige komponenter. Man kan til og med tilpasse en indigneret feministisk tolkning og kritisere den mandlige forfatters foragt og rædsel for vilde og ukontrollerbare kvinder. I menneske/dyr-hierarkiet får jeget en lavere position, men det forbliver næsten ubemærket, netop fordi dyreudformningen giver hende så meget mere magt på andre planer. Eftersom Sandra forbliver en hund, tilbydes der ingen løsning, og hun føres ikke tilbage i det oprindelige magthierarki, hvilket kun er muligt fordi hun som hund ikke udgør nogen trussel mod det mandsdominerede menneskesamfund.

Strategi # 3: Robinsonade

Island of the Blue Dolphins (1960; da: *Delfinoen*) af Scott O'Dell er en kvindelig robinsonade, i sig selv ikke en usædvanlig genre, men crossvokaliseringen skaber en del spørgsmålstejn. Indianerpigen Karana bliver efterladt alene på en ø udenfor Californiens

kyst engang i begyndelsen af 1800-tallet. Fortællersituationen er uklar: Det er muligt at Karana fortæller lang tid efter, for eksempel til sine børn eller børnebørn da hun er voksen; der findes dog ingen direkte markører i teksten, som peger på en retrospektiv fortælling. Man kan snarere læse hendes fortælling som en mental monolog. Magtforholdet mellem forfatteren og jeget er ekstremt assymetrisk: udover at han er mand og voksen, mens hun er kvinde og ung, er han hvid, mens hun tilhører en etnisk minoritet. Hun er desuden placeret afskåret i tid og rum, hvilket gør hende, både som person og som stemme, endnu mere eksotisk. Den postkoloniale teori ville kalde O'Dells strategi for approprierende af stemmen: Han foregiver at skrive ud fra en undertrykt position, men det fungerer dårligt, eftersom kløften mellem ham og den person, som han forsøger at skabe, er for stor. Det sker ikke meget på en øde ø, og man kunne forestille sig, at den unge piges tanker, som fortællingen udgør, ville kredse meget mere om hendes følelser. Sådan er det ikke, det handler mest om overlevelse, om at skaffe mad og drikkevand, bygge læ mod regn og kulde, lave redskaber. Karana er ikke nogen “friluftspige”¹⁶, som finder styrke i naturen og oplever sig som en del af den; tværtimod er hun, på en typisk maskulin måde, koncentreret om at erobre naturen, sætte sig et mål og nå det. Både hendes performative genus og performative røst skabes ud fra den mandlige forfatters forudsætninger, med den maskuline genre som forbillede.

Strategi # 4: Historisk roman

Hvor O'Dell benytter sig af fremmedgørelse i både tid og rum, vælger Mats Wahl i *Anna-Carolinas krig* (1986) udelukkende at henlægge handlingen til fortiden. Det 16-årige jeg ophøjes til en magtposition gennem et greb, som måske har været det mest effektive for kvinder såvel i virkeligheden som i skønlitteraturen: forklædning.¹⁷ Iført mandlige klæder kan Anna-Carolina succesfuldt udøve sin nye performative genus: optræde som stærk, urørlig, aggressiv og grisk. Den historiske krigsroman er, ligesom helteeventyret, en maskulin genre, og tilsyneladende bryder forfatteren normen, når han placerer en pige i hovedrollen. Anna-Carolina skifter dog ikke kun

klæder – der virker som om hun også skifter mentalitet. Den stemme, som vi hører i fortællingen, optræder på en typisk maskulin måde: Fortælleren er saglig og usentimental, fortællingen er kronologisk og koncentrerer sig om ydre begivenheder. Fortælleren, som gemmer sig bag den kvinde, som har gemt sig herreklæderne, tillader sig ikke at reflektere over sin skæbne eller sine oplevelser; jeget sætter ikke spørgsmålstejn ved, men accepterer sin højere position som en retmæssig vinding. Anna-Carolina spiller ikke en mand, hun bliver en mand. At hun mangler mandligt kønsorgan og har månedlige blødninger, har ingen betydning, eftersom hun i sig selv er et levende menneske, men en tekstkonstruktion. Både som litterær person og som fortæller konstrueres hun hovedsageligt af bestanddele, der traditionelt tilskrives mænd. At hun deltager i krigen og endda medvirker i voldtægten af en anden kvinde, er i sig selv for sig modbydeligt, men det er en del af den rolle, som forfatteren har ladet hende påtage sig frivilligt. At den stemme som formidler disse modbydeligheder ikke tager afstand fra dem og viser sig at være hundrede procent solidarisk med mænd, i den grad at Anna-Carolina omtaler kvinder som “dem”, de andre, synes falsk så længe vi går ud fra at denne stemme tilhører en kvinde. Men litterære personer behøver ikke, til forskel fra virkelige mennesker, at være helstøbte og konsekvente. Fortællerstemmen hævder, at den tilhører en pige, som hedder Anna-Carolina. Ved nærmere analyse viser det sig at denne røst snarere tilhører en mand. Måske den mand, som har forklædt sig som Anna-Carolina inden hun forklædte sig som dreng.

Eftersom handlingen udspiller sig under trediveårskrigen er kløften mellem jegfortællerens og nutidens læsers mentalitet enorm. En ung læser i dag kan let forestille sig, at der fandtes kvinder dengang, som ikke veg tilbage for ekstrem vold, og som registrerede hændelser omkring sig på en maskulin følelseskoldt og rationel vis. Ved at flytte den crossvokaliserende jegfortæller til fortiden – som for mange unge mennesker er lige så uvirkeligt som et fantasiland – flytter forfatteren læserens opmærksomhed fra den performative stemme, det vil sige det faktum at fortælleren udgår fra en mandlig mentalitet.

Også sørøverromanen er en maskulin genre, og det forekommer dristigt, når den amerikanske forfatter Avi placerer en trettenårs pige alene på et skib fyldt med mandlige skurke og lader hende krydse Atlanten i 1830'erne i *The True Confessions of Charlotte Doyle* (1990; da: *Hænges ved daggry*). I lighed med Anna-Carolina skifter Charlotte klæder, men hendes biologiske køn er ingen hemmelighed for omgivelserne. Hun skaber dermed selv sit performative genus, vælger at optræde som en mand. Hun møder også megen vold og råhed, men også hun oplever herreklæderne som befriende. Præcis som i *Anna-Carolinas krig*, optræder jegets stemme som maskulin. *The True Confessions* er tilsyneladende en normbrydning, eftersom en kvindelig figur placeres i et typisk maskulint, eventyrligt handlingsforløb. Ved nærmere efterforskning viser det sig dog, at romanen er en kvindelig pikaresk, en traditionel maskulin genre med kvindelig hovedperson, som for eksempel Moll Flanders, Roxana, Fanny Hill m.fl.¹⁸ Den mandlige forfatters forudsætninger i en pikaresk er beskrivelserne af ydre begivenheder snarere end forsøg på at gennemtrænge heltindens bevidsthed. En picaro er en romantisk helt (i Northrop Fryes beskrivelse: sine omgivelser overlegen) og som sådan stort set befriet fra alle psykologiske egenskaber.

I begge bøger anvender de mandlige forfattere genren, med dens afstand i tiden og hovedpersonens forklædning, for at stemmen skal lyde ambivalent. Begge lader også deres jegfortællere opregne de fordele, som den mandlige status giver dem, uden på nogen måde at stille spørgsmålstejn ved den herskende magtfordeling. Forskellen er dog, at Anna-Carolina til sidst vender tilbage til sin kvindelige rolle, mens slutningen på *True Confessions* er åben: Charlotte iklæder sig endnu en gang sømandsklæder og løber væk fra sin autoritære far til et frit liv på de syv have. Hvor troværdig denne slutning er – husk på Susan Lansers tankeeksperiment i begyndelsen af artiklen – afhænger af vores forhold til tekstens fikcionalitet. Er det sandsynligt at Charlottes kropslige og åndelige befrielse er kommet så langt at den ikke udelukkende kan gemmes bag kvindekklæder? Når hun har smagt på den frihed og uafhængighed, som den mandlige status tillader, kan hun ikke længere

acceptere faderens undertrykkelse. Bogens slutning beror således helt og holdent på den tolkning, som læseren vælger ud fra sin opfattelse af fortællerens troværdighed. Faderen tror ikke på Charlottes historie og bliver rasende over hendes vilde og upassende fantasier. Hvis vi følger faderens linje og tolker Charlottes eventyr på de syv have som fantasifulde skrivelser, er hun i virkeligheden lydigt overgået til den rolle som faderen og samfundet foreskriver, præcis som så mange af hendes litterære søstre. Men hvis Charlottes androgyne forvandling i virkeligheden har fundet sted, bliver bogens slutning, hvor hun på ny iklæder sig herreklæder og sniger sig ud gennem vinduet for at vende tilbage til fartøjet, i særdeleshed en subversiv handling rettet mod kønsstereotyper. Samtidig konstaterer forfatteren uden at sætte spørgsmålstegn ved det, at mandlige klæder og mandlig optræden tilbyder hovedpersonen større frihed og stærkere identitet. Det indebærer at han i selve værket bekræfter genusstereotyper og at hans person ikke er nogen rigtig kvinde, men “a hero in drag”,¹⁹ en kvasikvinde.

Derimod: De kvindelige forfattere, som vælger en mandlig fortællerstemme i et historisk miljø, behøver ikke tilpasse sig nogen særlige strategier for at ophøje deres fortællere. Både Paula Fox i *The Slave Dancer* (1973) og Katherine Paterson i *Preacher's Boy* (1999) lader deres mandlige hovedpersoner fortælle om deres eventyr, og det er præcis eventyr det handler om; ydre begivenheder, spændende og dramatiske, ingen selvrefleksioner, ingen kompleks subjektivitet, ingen spørgsmål omkring troværdighed. Jegfortællerne bliver i sådanne tekster snarere vidner, som gengiver et ydre handlingsforløb uden at det behøver at blive farvet af deres genustilhørsforhold. Det er karakteristisk, at Mildred D. Taylor uden problemer kan bytte køn på sine fortællere i *Roll of Thunder, Hear My Cry* (1976) og fortsættelsen *Mississippi Bridge* (1990). Begge jegfortællere giver en detaljeret og følelsesmæssig neutral rapport om en række ydre begivenheder, og begge stemmer lyder nøjagtigt ens. Begivenhederne kunne lige så godt være blevet videreført i en upersonlig form.

Strategi # 5: Forvekslingskomedie

Forklædning er et taknemmeligt greb for litterær leg med genuset, og det kan anvendes i forskellige gener og med forskellige formål. Ulf Start's *Dårfinckar och dånickar* (1984; da: *Tossehoveder og tørvetrillere*) er en forvekslingskomedie, hvor den personlige fortælling giver læseren en fordel i forhold til jegets omgivelser. Simone er imidlertid ikke selv subjektet i genusforbytningen, hendes genus skabes ved at omgivelserne fejlagtigt ser hende som dreng. Simones mandlige optræden varer kun en uge og har ingen langtrækkende følger, udover at hun, ligesom sine litterære søstre Anna-Carolina og Charlotte, indser at det er sjovere, enklere og mere fordelagtigt at være dreng. Simone er lidt yngre end de to andre piger (Charlotte er godt nok kun 13, men på sin tid er hun allerede en ung dame) og dermed præsenteres hun i brydningspunktet fra det genusneutrale “barn” til et menneske, som er bevidst om og søger sit genus. Overgangen skildres dog hovedsageligt gennem ydre begivenheder, og ligesom Anna-Carolina virker det som om Simone skifter hjerne samtidig med tøjet. Så længe hun koncentrerer sig om ydre begivenheder, som ikke kræver nogen større indlevelse i den kvindelige psyke, flyder fortællingen, og situationskomik kompenserer for eventuelle psykologiske uoverensstemmelser. Men så snart forfatteren lader Simone reflektere omkring det, der sker, glider fortællingen farligt nær en falsk tone, for eksempel når hun betragter en anden piges yppige bryst (“objektificerer” hende, hvilket er en mandligt opførsel) eller når hun funderer over forskellen mellem drenge og piger. Simone går så fuldstændigt ind i sin drengerolle at hun begynder at omtale piger som “dem”. Uden videre refleksion opfatter hun et pulterrum med gulvet dækket af cigaretskod og pornoblade som hyggeligt. Desuden anvender hun – i sin indre diskurs, ikke i direkte tale – det typisk mandlige ord “pisse”. Det virker som om, at Simones stemme bliver mandlig så snart hun bliver Simon. På trods af at hun skildres som en pige optræder hendes fortællerstemme maskulint.

At Simone vender tilbage til sin kvindelige identitet er normsættende: Hun har valgt sit genus. Genushierarkiet forstærkes af slutningen, hvor hun

ikklæder sig udtrykkeligt kvindelige klæder, men spørgsmålet er, om hendes erfaringer overhovedet har nogen subversiv virkning. Svaret afhænger i højeste grad af individuel tolkning.²⁰

Det er taknemmeligt at jævnføre stemmen i *Dår-finkar och dörnicker* og *Låt isbjörnarna dansa* (1986; da: *Lad isbjørnene danse*), af samme forfatter, som ganske vist ikke er en forklædningsroman, men i hvert fald en makeover-roman med en mandlig jegfortæller. Lasse tvinges til at skifte mentalitet ligesom han tvinges til at skifte tøj (ikke på en genus-relateret måde, men klasse-relateret; yderligere et magthierarki som teksten undersøger), men er ikke-bevidst om sin forvandling. Som fortæller er han naiv og upålidelig, men hans gentagne fejltrin som person – som han som fortæller er ude af stand til at bedømme – skaber en distance mellem ham og læseren, dermed forskydes læserens position i forhold til subjektet. Paradoksalt nok skaber det stærkere empati og tillader endda forfatteren at gå dybere ind i jegets psyke. Man kan naturligvis sige at *Låt isbjörnarna danse* ganske enkelt er en kunstnerisk mere vellykket roman end *Dår-finkar och dörnicker*, men man fristes til at se forbindelsen med forfatterens køn.

Strategi # 6: Samfundskonflikt

I lighed med mange kvindelige forfattere gennem tiderne gemte S.E. Hinton sig bag initialer, da hun seksten år gammel publicerede sin ungdomsroman *The Outsiders* (1967; da: *Outsideren*). Det er måske et af de tidligste eksempler på crossvokalisering i ungdomslitteraturen, og både forfatterens utydelige køn og valget af en mandlig jegfortæller er med al sandsynlighed et bevidst forsøg på at højne bogens status. Både den og fortsættelsen *That Was Then, This Is Now* (1971; da: *Sidste år er længe siden*) er “bandebøger”, historier om klasseskel, om venskab og kærlighed på tværs af sociale grænser, om et ungt menneskes [tvåra kast] mellem loyalitet over for sin baggrund og stræben mod at klatre højere op i samfundet (Harry Kullmans bandebøger er måske den nærmeste pendant i Norden). Det er tydeligt maskuline fortællinger, hvor næsten al handling udspilles udendørs, hvor den fysiske styrke er afgørende og hvor alle konflikter løses med vold.

De magthierarkier som forekommer hos Hinton afspejler meget tydeligt forholdet mellem rige og fattige, overklassen og arbejderklassen. Jegfortælleren tilhører den undertrykte gruppe, hvilket indebærer at den kvindelige forfatter er solidarisk med en anden marginaliseret gruppe. Selv om hendes protagonister ikke kunne være kvindelige med mindre hele handlingsforløbet ændredes, fungerer den performative stemme som feminin eftersom den taler ud fra en lavere magtposition. Samtidig viger forfatteren udenom selvrefleksioner og lader ikke jeget komme for meget ind på sine følelser, eftersom det – i det mindste på den tid da bogen udkom – ville blive opfattet som normbrydende.

Når Mats Wahl derimod lader en ung pige fra underprivilegerede omstændigheder fortælle i *Lilla Marie* (1995) skaber han personen ud fra en mandlig skabelon: stærk, stædig og aggressiv. En sammenligning af *Lilla Marie* og *Vinterviken* (1993; da: *At være John-John*) viser meget tydeligt, hvor ens stemmerne er. Præcis som Anna-Carolinas eller Simones, er Maries stemme kvasifeminin. Egentlig er John-Johns stemme i *Vinterviken* performativt mere feminin med tanke for jegets dybe selvrefleksioner og overvejelser.

Strategi # 7: Dagbog

Uventet mange crossvokaliserede tekster benytter sig af dagbogsformen. Fiktiv dagbog og brevroman er to populære fortællerteknikker i moderne børne- og ungdomslitteratur, formodentlig fordi forfattere tror, at det skaber en fortrolig og “ægte” ung stemme. Den fiktive dagbog er imidlertid en svær form hvis stemmen virkeligt skal lyde autentisk, eftersom der praktisk taget ikke er nogen distance mellem det oplevende og det fortællende jeg.²¹ For at virke ægte må den simultane jegfortælling ligge meget tæt på det kognitive og følelsesmæssige niveau, som den enkelte protagonist må tænkes at befinde sig på. Mange forfattere tror at forkert stavning, enkelt sætningsopbygning og en overflod af ungdomsjargon bidrager til autenciteten, men det modsatte er snarere tilfældet. En fiktiv privat dagbog skal forestille et menneskes allerinderste tanker og forudsætte et dyb indlevelse. Til forskel fra en autentisk dagbog

må en fiktiv dagbog have en handling, om end skjult bag beskrivelser af ydre begivenheder. De kvindelige forfattere, som vælger en mandlig dagbogsskribent, bryder mærkeligt nok ofte med den mandlige norm. En af de nok mest kendte fiktive dagbøger, *The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 ¾* (1982; da: *Hemmelig dagbog for Adrian Mole, 13 ¾ år*) af Sue Townsend, fremstiller sin fortæller som en anelse komisk, mens det, som Adrian fortæller om, for det meste er ydre begivenheder. Endnu en gang undgår den crossvokaliserende forfatter at gå dybere i protagonistens psyke eller at skabe et komplekst subjekt. Bogen med dens mange fortsættelser har meget tilfælles med den svenske *Berts dagbok* (1987; da: *Alberts dagbog*), en "drenget", overfladisk, komisk fortælling, som udelukker dybere selvrefleksion. *Boikie You'd Better Believe It* (1994) af sydafrikaneren Dianna Hofmeyr følger en modsat strategi: personen gøres mere kvindelig, mere følelsesmæssig, intuitiv, med intellektuelle interesser, altså en ny maskulin stereotyp af en blød ung mand, med eller uden homoseksuelle fortegn.²² Daniel skriver dagbog for at lære sig selv at kende; de ydre omstændigheder er kun påskud for hans dybe selvrefleksioner. Med tanke for Daniels underprivilegerede baggrund er hans sproglige og intellektuelle niveau bemærkelsesværdigt. Den kvindelige forfatter skriver i højeste grad ud fra en underlegen magtposition.

Dear Mr Henshaw (1983; da: *Kære mr. Henshaw*) af Beverly Cleary er en af yderst få fiktive dagbøger, som virkelig udnytter dagbogsformen til at vise dagbogsskriverens intellektuelle og følelsesmæssige udvikling. Selv hendes protagonist har mange feminine egenskaber, blandt andet bliver sproget og skriften for hende en vej til en stærkere identitet, hvilket er et genkommende træk i den kvindelige kunstnerroman, fra Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868; da: *Pigeboern*) til Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* (2002; da: *Lauras sang*). Det er muligt at Cleary vælger denne feminine genre for at understrege sin mandlige fortællers afvigelse fra normen.

Når en mandlig forfatter, canadieren Kevin Major, benytter sig af en kvindelig jegfortæller i *Diana: My Autobiography* (1993) skaber han en effekt som minder meget om Adrian Mole: Den kvindelige fortæl-

ler fremstår som en smule dum, naiv og forfængelig (bogen er formelt ikke en dagbog, men meget nær i sin struktur og fortællersituation). Det virker som om forfatteren driller sin fortæller, hvilket bliver særligt tydeligt ved sammenligning med en brevroman af Major med en mandlig jegfortæller, *Dear Bruce Springsteen* (1987).

Brevromanen *Letters from the Inside* (1991; da: *Breve indefra*) af John Marsden har to kvindelige stemmer som lyder ganske som hinanden, hvilket i og for sig er sandsynligt når to teenagepiger udveksler overfladiske kommentarer om familie, skole og kærester. Det, som alligevel gør autencitetsspørgsmålet overflødigt, er bogens metafiktive slutning, som fremtvinger en total omvurdering af personer, begivenheder og fortællerperspektivet. Marsdens postmoderne leg med det flygtige subjekt gør, at stemmerne kan optræde vilkårligt, eftersom der i hvert fald ikke findes nogen substans bag dem. Metafiktionen – til hvilken flere forskere regner ikke-mimetiske fortællermodi som fantasy²³ – gør subjektet fladt og tilintetgører alle krav på integritet: personer har intet liv, de består kun af et antal ord, hvoraf genus bare er en blandt flere sprogkonstruktioner.

Strategi # 8: Ambivalens

The Turbulent Term of Tyke Tyler (1977; da: *En uheldig helt*) af Gene Kemp udnytter jegformens mulighed for ikke at afsløre fortællerens biologiske køn. I en tredjepersons fortælling må protagonisten benævnes som "han" eller "hun", men et jeg kan forblive ambivalent på dette punkt og lade læseren i uvished, permanent eller midlertidigt. Hvis læseren var i maskepi med Simone i *Dårfsinker och dönicker* mod hendes omgivelser, kender omgivelserne i *Tyke Tyler* til jegets kønsidentitet, mens læseren må gætte og drage konklusioner ud fra Tykes adfærd, det performative genus. Eftersom forfatterens navn også er tvetydigt beror læserens bedømmelse af Tyke i højeste grad på, hvordan man tolker forfatterens kønslige tilhørsforhold. Tykes performative genus er uden tvivl maskulint, og selvstemmen optræder maskulint. Hvis jeget er en dreng findes der således intet afvigende i adfærden og hvis forfatteren også er mandlig, har vi at gøre med en ganske konventionel

bog i "møgungegenren". Det viser sig at jeget er en pige, og dermed er hendes adfærd udfordrende og normbrydende, mens stemmen fortsat er maskulin. Hvis vi går ud fra, at forfatteren er mandlig, kan vi sige at stemmen følger forfatteren snarere end protagonisten på samme måde som *Anna-Carolinas krig*, *The True Confessions* eller *Dårfinckar och dönickar*. Hvis man derimod ved, at Gene Kemp er en kvinde bliver hendes leg med stemme og genus direkte kreativ og subversiv.

I Johanna Nilssons *Robin med huvan* (2001; da: *Robin med hættten*) findes der ingen hemmeligheder for læseren; til forskel fra for eksempel Peter Pohls *Janne, min vän* (1985; da: *Min bedste ven*) ved både fortælleren og læseren fra begyndelsen at Robin er en pige, selv om en vis antydning af androgynitet skaber en følelse af mystik omkring hende. Præcis som i *Janne, min vän* er det en mandlig fortæller, som betragter en pige, udøver det ukendte "mandlige blik", objektiviserer. Til forskel fra den gennemmaskuline Krille hos Pohl udviser Johanna Nilssons mandlige jegfortæller flere feminine træk, og selv fortællingen er gotisk og romantisk. Vi lærer Robin (hvis rigtige navn er Rebecka), at kende gennem fortælleren, og det er også jegfortælleren som hjælper hende med at finde sin identitet. Pohls gådefulde androgyn Janne dør, eftersom hun har fuldført sin funktion som vejviser for Krille.²⁴ Sebastian i *Robin med huvan* optræder i den stereotype helterolle, som redder prinsessen og genforener hende med faderen. Stemmen tjener til at genoprette og bekræfte normen.

Nogle afsluttende overvejelser

Af mine i og for sig fåtallige, men repræsentative eksempler fremgår det tydeligt, at den overgribende strategi ved crossvokalisering er fremmedgørende. Målet lader til at være at distancere det oplevende jeg fra det fortællende jeg, hvilket påvirker fortællers troværdighed og skjuler genuskløften mellem forfatteren og fortælleren. Dermed kan forfatteren eliminere eller omgå de problemer som uundgåeligt opstår ved crossvokalisering.

Gennem de forskellige strategier konstrueres tekstens subjektposition som Den Anden. På den ene side virker det naturligt, eftersom vi kan forvente

at en mandlig forfatter skaber et kvindeligt subjekt som Den Anden og omvendt (præcis som en hvid forfatter normalt ville skabe et farvet subjekt, eller en heteroseksuel forfatter et homoseksuelt subjekt, og ikke mindst en voksenforfatter et børnesubjekt). På den anden side har alle de heterologiske teorier, som peger på nærmest uovervindelige vanskeligheder med at bygge bro over kløften mellem Selvet og Den Anden i konstruktionen af en subjektposition, sat store spørgsmålstegn ved alle disse "normer".

Skellet mellem mandlige og kvindelige forfattere ligger tydeligt i magtpositionen: En kvindelig forfatter skriver ud fra en underlegen magtposition og kan nemmere solidarisere med en ung fortæller. Disse feminine fortællinger subjektiviserer det fortællende jeg, bekræfter dets position som stærk, selvstændigt subjekt.²⁵ Magtforholdet voksne/børn lader til at være vigtigere for kvindelige forfattere end mandligt/kvindeligt, og valget af jegets køn dikteres i første omgang af en stræben efter at vise en modningsprocess. En mandlig forfatter skriver ud fra en overlegen magtposition og objektiviserer sin jegfortæller, skaber hende som Den Anden, det eksotiske, det fjerne, det androgyn, det ikke rigtig menneskelige (i Burgess tilfælde, bogstaveligt). Dette er naturligvis en generalisering, men tendensen er tydelig. Jeg må dog skynde mig at påpege at jeg ikke lægger noget værdiladet i denne observation.

Første-personfortælling, som traditionelt har været betragtet som mindre egnet i børne- og ungdomslitteraturen, er blevet ganske almindelig og forekommer i den tænkte aldersgruppe, selvom empiriske studier viser, at unge læsere har problemer med jegformen.²⁶ Samtidig har moderne børnelitteraturforskning gjort opmærksom på det generelle dilemma i fortællerperspektivet, ubalancen mellem den voksne forfatter og de unge aktører i teksten, såvel fortællere som personer. Lægger vi hertil crossvokalisering med dens specifikke problemer, hvilke jeg kun har behandlet en brøkdel af i denne artikel, bliver det en endnu sværere opgave.

Men på den anden side: at skrive for børn har altid været meget sværere end de fleste forestiller sig.

Oversat af Line Beck Rasmussen

Noter

1. Lanser, Susan: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton 1981, p. 3 Originalcitatet fra *Moby Dick* lyder: "Kald mig Ishmael..." (fra Melville: *Moby Dick*, Gylvendals bogklubber, overs. Mogens Boisen, 1998)
2. Lanser, Susan: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, NY 1992. Se også hendes "Toward a Feminist Narratology" *Style*:3 (1986), pp. 341-363; "Queering Narratology" i: Kathy Mezei (ed.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*, Chapel Hill 1996, SID
3. Begrebet er skabt af Michel de Certeau i hans *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986
4. Se Nikolajeva, Maria: "Varför sover Pippi med fötterna på kudden? Queer, karneval och barnlitteratur". *Bonniers Litterära Magasin*, 2003:3, pp. 26-29; "Harry Potter och barnlitteraturens hemligheter." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2004:1, pp. 5-20.
5. Det banebrydende værk på dette område er Rose, Jacqueline: *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan, 1984
6. Nikolajeva, Maria. "Crossvokalisering och subjektivitet: Den performativa rösten i litteraturen". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2003:1/2, pp. 53-76; "Auktoritära män och otillförlitliga kvinnor: Genus och berättande." I *Berättaren: En gåckande röst i texten*, Skalin, Lars-Åke (ed.). Örebro: Universitetsbiblioteket, 2003, pp. 181-205.
7. Se Nikolajeva, Maria: "Varför sover Pippi med fötterna på kudden? Queer, karneval och barnlitteratur". *Bonniers Litterära Magasin*, 2003:3, pp. 26-29.
8. Begrebet er udviklet i Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1977.
9. Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
10. Lurie, Alison: *Don't Tell the Grownups. Subversive Children's Literature*. Boston: Little, Brown, 1990.
11. Stephens, John: *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman, 1992, p. 251.
12. Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, p. 33.
13. Se for eksempel Törnqvist, Egil: "Astrid Lindgrens halvsaga. Berättartekniken i Bröderna Lejonhjärta". *Svensk litteraturtidsskrift* 1975: 2, pp. 17-34.
14. Tolkien, J. R. R.: "On Fairy Stories." I hans: *Tree and Leaf*. London: Allen & Unwin, 1968, pp. 11-70.
15. Tolkien, J. R. R., a.a.
16. "Green world heroine", en kvindelig arketype diskuteres i Pratt, Annis, et al: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
17. Et udvalg af værker om emnet: Gilbert, Sandra: "Costumes of the Mind: Transvestism in Modern Literature." i *Critical Inquiry* 1980:7, pp. 391-417; Garber, Marjorie: *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge, 1992; Lehnert, Gertrud: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Würzburg: Köningshausen & Neumann, 1994; Westin, Boel: "The Androgynous Female (or Orlando Inverted) – Examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl." i *Female/Male. Gender in Children's Literature*, red. Lena Pasternak. Visby: Baltic Centre for Writers and Translators, 1999, pp. 91-102; Östelund, Mia: "Girls in Disguise: Gender Transgression in Swedish Young Adult Fiction of the 1980s." i *Text, Culture and National Identity in Children's Literature*, red. Jean Webb. Helsinki: Nordinfo, 2000, pp. 175-185; Flanagan, Victoria: "Reframing Masculinity: Female-to-male Cross-Dressing." i *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, red. John Stephens. New York: Routledge, 2002, pp. 78-97.
18. Jf. Lanser, *Fictions of Authority*, pp. 25ff.
19. Begrebet er skabt af Lissa Paul i hendes "Enigma Variations. What Feminist Criticism Knows about Children's Literature." i *Children's Literature. The Development of Criticism*. Peter Hunt (ed.) London: Routledge & Kegan Paul, 1990, pp. 148-166.
20. Se for eksempel Österlund, Mia: "Gender and Beyond: Ulf Stark's Conservative Rebellion": i *Children's Literature as Communication*, red. Roger D. Sell. Amsterdam: John Benjamins, 2002, pp. 177-200.
21. Se Cadden, Mike: "The Irony of Narration in the Young Adult Novel." I *Children's Literature Association Quarterly* 2000:3 pp. 146-154; Nikolajeva, Maria: "Brevromanens återkomst" in *DANSK* 2002:4, pp. 15-17.
22. Se Nodelman, Perry: "Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Fiction." I *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, John Stephens (ed.), New York: Routledge, 2002, pp. 1-14.
23. Det gør for eksempel Patricia Waugh i sin værk *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen 1984
24. Dette er ikke nogen alemyldig tolkning af romanen. Se Nikolajeva, Maria: "Janne min vän - en väg utan återvändo" i *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*, red. Eli Flatekval. Oslo: Cappelen, 1999, pp. 156-170.
25. Jf med Roberta Trites påstand om at selv børnebøger med mandlige protagonister kan være feministiske, i betydningen subversive. Se Trites, Roberta Seelinger: *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: U of Iowa P, 1997.
26. Det er interessant i denne sammenhæng at notere at Staffan Björck i *Romanens formvärld* fra 1953 hævder at usofistikerede læsere har problemer med jagfortællinger. Björck hentydede dengang ikke til unge læsere.