

Maria Österlund

Förklädda flickor

**Könsöverskridning i 1980-talets
svenska ungdomsroman**



Maria Österlund

född 1969 i Ekenäs

Har studerat litteraturvetenskap vid Åbo Akademi, och varit knuten till humanistiska fakultetens barnlitteraturprojekt ChiLPA, Children's Literature: Pure and Applied, samt är assistent i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi.

Foto: Robert Seger

Pärm: Tove Ahlbäck

Åbo Akademis förlag

Biskopsgatan 13, FIN-20500 ÅBO, Finland

Tel. int. +358-2-215 3292

Fax int. +358-2-215 4490

E-post: forlaget@abo.fi

<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab

PB 33, FIN-21601 PARGAS, Finland

Tel. int. +358-2-454 9200

Fax int. +358-2-454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

FÖRKLÄDDA FLICKOR

Förklädda flickor

Könsöverskridning i 1980-talets
svenska ungdomsroman

Maria Österlund

ÅBO 2005

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Österlund, Maria

Förklädda flickor : könsöverskridning i
1980-talets svenska ungdomsroman / Maria
Österlund. – Åbo : Åbo Akademis förlag,
2005.

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 951-765-300-X

ISBN 951-765-300-X
ISBN 951-765-301-8 (digital)
Ekenäs Tryckeri Aktiebolag
Ekenäs 2005

Förord

En sommareftermiddag i Fiskars hos min mormor Dagny Mattfolk hittar vi ett fotografi vilket föreställer mormor som sjuttonåring, 1932. På fotografiet bär mormor manskläder, med hatten käckt på svaj. Det hela gällde en vadslagning med väninnorna om att våga gå till mjölkbutiken klädd i kostym. För mig var detta en ögonöppnare, som visade att bakom vilken skenbart konventionell kvinnlighet som helst kan könsöverskridning ligga på lur. Och detta i de mest oväntade sammanhang.

En avhandling är ett kvardröjande samtal, flyktigt fångat i skrift. Jag har haft förmånen att ha många goda samtalspartners under arbetet med denna bok. Först och främst min handledare professor Maria Nikolajeva vars kloka och generösa handledning lotsat mig genom teori och skönlitteratur. Hennes snabbhet och säkerhet som handledare är oöverträffbar. Som en galen kvinna på vinden satt jag hemma hos henne på Fagersjövägen och omstrukturerade avhandlingen i januari 2003, bara avbruten av raska promenader på den frusna Magelungen, samma sjö i vilken Simone i *Dårfinkar och dönickar* på liv och död kappsimmade strax innan hennes förklädnad avslöjas. Arbetet med avhandlingen avbröts då Sam kom till världen 2003 och återupptogs 2005 för en intensiv skrivperiod.

Litteraturvetenskapen vid Åbo Akademi har erbjudit en rymlig miljö med plats för självständigt arbete tack vare professor Clas Zilliacus och professor Roger Holmström, som bägge genom sitt stöd och sin uppmuntran bidragit stort till mitt arbete. De båda förhandsgranskarna, FD Kristina Fjelkestam och professor Lena Kåreland, gav värdefulla kommentarer som hjälpt mig förtydliga min argumentation.

Avhandlingsarbetet har stötts ekonomiskt av humanistiska fakultetens barnlitteraturforskningsprojekt Children's Literature Pure and Applied (ChiLPA), Stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut, Svenska Kulturfonden samt International Research Society for Children's Literature. NordForsk-nätverket Norchilnet har erbjudit en tankegemenskap över nationsgränserna, särskilt med kollegerna vid Stockholms universitet och Center for børnelitteratur. Som Astrid Lindgrens Stiftelse Solkattens stipendiat hade jag förmånen att forska

vid Svenska Barnboksinstitutet och delta i forskarseminarier vid Stockholms universitet. Ett varmt tack till institutets dåvarande chef Sonja Svensson med personal samt professor Boel Westin och hennes forskningsseminarium. Även Kulturfonden för Sverige och Finland har erbjudit en möjlighet att vistas i Stockholm.

Periodvis har olika samtalspartners stimulerat mig. Inledningsvis har jag Institutet för kvinnoforskning att tacka. Utan kvinnoforskare Katarina Jungars engagemang skulle verkligheten vara platt. Tack vare henne inledde jag överhuvudtaget forskarstudier. Elina Oinas vars sociologiska flickforskning om den smarta och den sexiga flickan och inte minst hennes Butler-kunskap och de kurser om flickskap vi tillsammans har hållit har provocerat mitt tänkande. Även Ann-Catrin Östman, lektor i historia, har alltid stött och inspirerat mig i stort och smått.

Inom barnlitteraturprojektet ChiLPA, under ledning av professor Roger D. Sell som kunnigt värnade om tvärvetenskaplig kommunikation, var särskilt Lydia Kokkola, Maria Lassén-Seger, Yvonne Nummela, Janina Orlov, Kaisu Rättyä och Lilian Rönqvist stimulerande kolleger som klokt kommenterat mitt arbete. Tack även till deltagarna i de olika forskningsseminarier jag tagit del av, främst ChiLPA, Kvinnis, och Litteraturvetenskapens barnlitteratur- och forskningsseminarium.

Under arbetets gång har två kolleger och vänner involverats mer och mer. Maria Lassén-Seger vars metamorfosforskning har beröringspunkter med mitt projekt har varit en outtröttlig läsare och stöttepelare. Hennes rediga blick för text har varit ovärderlig. Även flickforskare Mia Franck har stött mig genom sitt tålmod att bena i teori och inte minst sin tekniska kunskap. Utan er – ingenting! Tack även till Sari Lindström för kompetent överförande till pdf-format.

Ett varmt tack till mina närmaste, Leffe och Sam, som vidgar min värld och till mina föräldrar som osjälviskt rycker in och håller i vår vardag då den riskerar att kantra över.

Boken tillägnas mina väninnor utan vars kritiska tänkande, delade vardagsbestyr och subversiva skratt livet vore mycket mindre.

Åbo, självständighetsdagen 2005.

Innehåll

Förord

I Perspektiv på flickskildring

1	Att kränga sig ur en könsroll	1
	Syfte, avgränsning och metod	2
	Begreppsdiskussion	4
	Teoretiska utgångspunkter	7
2	Femininiteten gestaltas	8
	Längtan efter ett emancipatoriskt slut	8
	Könet görs och störs	13
	Ungdomslitteratur + feminism = sant	16
3	Ungdomsromanens nya förutsättningar för kön	23
	Gestaltning av makt och förtryck	27
	Begreppsförskjutning	29
	Kvardröjande könsmonster	32
	Omvända könsroller	34
	Främmandegjord flicka	36
	Flickmakt och vänlöshet	40
4	Förklädnadsromanens flickskildring	44
	Manliga förnyare i rampljuset, kvinnliga i skuggan	47
	<i>Stridshästen</i> – riddarroman(s) med förhinder	49
	<i>Love love love</i> – bruksbokens sexuella experiment	50
	<i>Missne och Robin</i> – symbolisk mognad i fantasy	52
	Skugg-tetralogin – vidgad realism	55
	<i>Därfinkar och dönickar</i> – farsens könsparodi	57
	<i>Janne, min vän</i> – mimesis möter myt	58
	<i>Stortjuvens pojke</i> – historisk roman ur flickperspektiv	60
	<i>Anna-Carolinas krig</i> – frontberättelsens soldatflicka	60
	Avhandlingens uppbyggnad	61

II Från flickbokens typgalleri till förklädnadsromanens flicktyp

1	Flickmatris och representationer av flickskap	63
	Mellan anpassning och protest	67
	Pojkmatris – en modell för maskulinitet	74
	Matrisens underliggande stereotyper	77
2	Arketypiska mönster i flickskildring	83
	Ungdomslitteraturens androgyner	87
	Den nya flickan är en pojke	88
	Jo March och flickkollektivet	96
	Anne på Grönkulla – lektioner i att vara flicka	97
	Det svenska 1930-talets överskridande flicka	99

	Formelbokens populära pojkflicka	103
3	Litterär androgyni	105
	Sammansmältning och omstörtning	107
	Teckenras och kategorikris	111
	Förklädda barn	118
4	Förklädnadsromanens matris	124
	Pojkar i förklädnad	124
	Flickor i förklädnad	127

III Berättarperspektiv grumlar könstillhörighet

1	Feministisk blick på narratologi	130
	Berättardilemmat i barn- och ungdomslitteratur	135
2	Opersonlig berättare	142
	Fokaliserat flickmedvetande	142
	Reviderande flickblick	151
	Begärande pojkblick	159
3	Den förklädda flickan som personlig berättare	166
	Crossvokalisering och undanröjd femininitet	168
	Kvasifeminin flickröst	174
4	Flickberättarens självförståelse och spegling i den förklädda	181
5	Pojkberättare förbryllas av förklädnad	192
	Pojkrösten främmandegör flickan	193
	Krackelerande kön	198

IV Karnevalesk könsordning

1	Karnevalens inverterade kön	206
	Ungdomsromanens karnevalsstruktur	209
2	Överdriven maskulinisering	213
	Kvinnokamp i riddarrustning	214
	Soldatflickans hjältedåd	217
	Makt – en balansakt	220
3	Omförhandlat kön	226
	Karnevaleskt kön hos manliga motparter	227
	Tillträde till ett transvestitiskt rum	230
	Internaliserat pojkskap	231
	Provokation på pojkterritorium	236
	Att värja sig verbalt	241
4	Värnlöst flickskap	243
	Flankflickan kallas för hora	244
	Medskyldig till gruppvåldtäkt	247
	Konfrontation med kvinnohistoria	249
5	Den förklädda flickan i emancipationens tjänst	252
	Omformulerad hjälte	258
	Visuell representation av flickan	263

V Upplösningens emancipatoriska potential

1	Könsideologiska aspekter av upplösningen	267
2	Slutet skapar (köns)ordning	275
3	Återanpassning till kjolstadiet	280
	Kvinnokropp i rött	281
	Performans i rosa	284
	Emancipationens blårandiga klänning	289
	Självförverkligande i vitt	292
	Försoning med flickskapet	301
4	Återvändo omöjliggjord	306
	Den förklädda flickan dödas	308
	Den förklädda flickan dödar	316

VI Slutord

Förändrad bild av 1980-talets förnyelse av ungdomsromanen	326
Att stöda eller störa könsordning	329
Berättarstrukturen bär upp könskonstruktionen	330
Frigörande maskulinisering	331
Risk för kvasifeminina karaktärer	332
Flickor förklädda till flickor	334

Summary	337
----------------	-----

Litteratur	346
-------------------	-----

Titelregister	367
----------------------	-----

Personregister	369
-----------------------	-----

Bilaga	373
---------------	-----

I Perspektiv på flickskildring

1. Att kränga sig ur en könsroll

Under 1980-talet, som var ett androgynt decennium, kullkastades ofta könens kännetecken. I kölvattnet av kvinnorörelsens och feminismens relativa landvinningar inom det svenska samhället under 1960- och 1970-talen uppstod nu en reaktionär motström. Som en följd därav aktualiserades fenomenet ”kvinnan som man”. I både populärkultur och högkultur framställdes kvinnan i karriären, för det var hon, den ”frigjorda” kvinnan, som var av intresse under perioden. Försedd med axelvaddar och slips betedde hon sig helst som en man.¹ I svensk ungdomsbok dök det under decenniet samtidigt upp inte mindre än ett tiotal flickor vilka uppträdde förklädda till pojkar. De utgör en variant av motivet kvinnan som man. De författare som valde att gestalta denna för 1980-talet tidstypiska flicka placerade henne inom vitt skilda genrer. Ändå kan hennes ärende sägas vara detsamma, nämligen att rubba den invanda ordningen då det gäller könsroller. De författare som valde att skriva om de förklädda flickorna var relativt opåverkade av varandra och följde snarare tidsandans förkärlek för att framställa kvinnor med manliga attribut och som tar sig in på manliga domäner, än att de tog intryck av varandra.

Att vara flicka har genom tiderna i den litterära gestaltningen framställts som en skavande, trång och förminskande belägenhet. En Jo March och en Anne Shirley tampas med de ramar och regler deras konstllhörighet för med sig. För att undkomma de förväntningar vilka häftar sig kring flickrollen framstår förklädnad som en särskilt omhuldad reaktion. Då anpassning, undergivenhet och lydnad ter sig som de enda tillgängliga valmöjligheterna för en flicka hägrar pojkrollens relativa rörelsefrihet. Men vad innebär det egentligen att

¹ Jakobsson, Maja: 1994 *Kläder som språk och handling. Om unga kvinnors användning av klädseln som kommunikations- och identitetsskapande medel*. Carlssons, Stockholm, 200-202 undersöker tonårsflickors klädstilar under 1980-talet och visar hur 1970-talets unisexmode med ett androgynt ideal under 1980-talet förändras till experiment med maskulina attribut, samtidigt som klädseln både sensualiseras och sexualiseras. Se även Garber, Marjorie: [1992] 1993 *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Penguin, London, 21-41 och 41-66 för kapitlen ”Dress Codes, or the Theatricality of Difference” samt ”Cross-Dress for Success”.

författaren låter en flicka frånga gängse beteende och följer sitt flicksubjekt genom att anta ett pojksubjekt inom skönlitteraturen? Genom pojkkrollen skapas en dynamisk dubbelkaraktär som i sig innesluter beteenden och egenskaper vilka traditionellt tillskrivs både flickor och pojkar. Den förklädda flickan är en katalysator som ser till att spänningarna mellan könen uppenbaras.

Syfte, avgränsning och metod

Flickskildringen skrivs i relation till samtida samhällskontext, särskilt i dialog med diskursen kring kön.² Med begreppet flickskildring avses den gestaltning som flickprotagonister får i såväl allmänlitteratur som i ungdoms- och flickböcker. Syftet med avhandlingen är att undersöka hur motivet könsförklädnad representeras i svensk ungdomsroman under en avgränsad tidsperiod, nämligen 1977-1988 vilket jag sammanfattningsvis benämner ”1980-talet”, trots att decenniegränsen överskrids. Med förklädnadsroman avses en text där en konkret förklädnad till det motsatta könet är berättelsens kärnhändelse. I detta fall granskas förklädnaden ur flickperspektiv vilket innebär att texten förhåller sig till en räkka bestämda drag som felläsning av flickkroppen, främmandegjord femininitet, mandomsprov och avslöjande av biologisk könstillhörighet. Jag har valt att avgränsa förklädnaden till att enbart beteckna ett konkret antagande av pojkskläder. Detta utesluter alla de romaner där förklädnadsmotivet förekommer i en mindre uppenbar variant, i texter där flickor enbart anspelar på pojkbeteende utan att låtsas vara pojkar.

I avhandlingen diskuteras karaktärstypologi samt *hur* den litterära flickskildringen formas och *varför*. Stommen i avhandlingen är analysen av elva förklädnadsromaner. För att få ett samlat grepp om texterna etableras en flickmatris vilken fungerar som grundmönster för flickskildring i skönlitteratur. Genom historiska tillbakablickar över tidigare skönlitterära flickskildringar utkristalliseras matrisens grundläggande flickkategorier, vilka förekommer i

² Med begreppet diskurs avser jag relationen mellan språk och social verklighet på det sätt som det används av Michel Foucault, det vill säga de maktstrukturer och antaganden som är underliggande i särskilda språkliga praktiker. Foucault, Michel: [1976] 1978 *The History of Sexuality. Volume 1. An Introduction*. Pantheon, New York. Med diskursen om kön avser jag de mönster som konstruerar kvinnor som underordnade män och de maktstrukturer vilka bidrar till att upprätthålla denna dominans.

förklädnadsromanen. En motsvarande pojkmatrix upprättas som jämförelse. Det centrala i flickskildringen som varje författare har att förhålla sig till är frågan hur man kan skildra en flicka i skönlitteraturen utan att underordna henne. Det finns ett antal möjliga strategier för att kringgå underordningen: bland annat kan flickan maskuliniseras, vilket är den strategi som här kommer att granskas.

Den bild som har målats upp av 1980-talet i den svenska ungdomslitteraturen är att decenniet domineras av manliga förnyare.³ Genom att inkludera både manliga och kvinnliga författare omvärderar jag denna uppfattning. Årtiondet har inte granskats i någon större utsträckning.

En av de mest betydelsebärande aspekterna då det gäller ungdomsboken är dess pågående förhandling om kön och makt.⁴ För att synliggöra denna förhandling har jag valt att granska förklädda flickor, eftersom det i denna extremposition då det gäller flickskildringen blir särskilt tydligt inte bara *att* kön är konstruerat, utan även *hur* det är konstruerat. Jag väljer att helt fokusera på denna tendens och betraktar den som en del av en fortgående omformulering av representationer av flickor i skönlitteraturen, där tradition ständigt vägs mot förnyelse. Elva romaner är en representativ korpus, som tydligt uttrycker en djupgående tendens under årtiondet, det vill säga könsöverskridningen. Eftersom författarna därutöver tillhör den absoluta eliten, har dessa flickskildringar fått en genomslagskraft som bidrar till att forma en särskild flickbild, typisk för decenniet. Med hjälp av en förklädnadsmatrix undersöker jag huruvida förklädnadsmotivet är ett emancipatoriskt motiv samt om det är subversivt och därmed lyckas rubba rådande könsstrukturer eller om det är affirmativt och därmed bidrar till att upprätthålla könshierarki.

Det mest iögonenfallande i detta sammanhang är den långlivade konventionen att såväl kvinnliga som manliga karaktärer kan anta det andra könets kännetecken. Detta är förklädnadsromanens grundpremiss. Denna könsöverskridning innebär att mer nyanserade kategorier då det gäller att beskriva könsspecifika karaktärsdrag

³ Lundqvist, Ulla: 1994 *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

⁴ Se Trites, Roberta Seelinger: 2000 *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Fiction* Iowa UP., Iowa City.

uppstår, exempelvis ”feminin pojke” eller ”maskulin flicka”, vilka antyder avvikelser i utseende, klädsel och uppförande. Det är dessa representationer, i första hand flickskildringen, som är föremål för denna avhandling. Övriga könsbestämda representationer betraktar jag som underordnade förklädnadsintrigen eftersom de fyller funktionen att förstärka och nyansera själva flickskildringen.

Syftet med avhandlingen är således att granska hur könskonstruktion upprättas i materialet genom följande analysredskap: Genererandet av en flick- och pojksamt en förklädnadsmatris syftar till att sammanföra resultat från tidigare forskning till en övergripande analysmodell som sedan används på ett konkret material. För att utreda hur matriserna är verksamma inom könskonstruktionen granskas hur berättarperspektivet skapar olika förutsättningar för motivets realisering, med tonvikt på en diskussion om hur romanerna inleds. Därutöver analyseras hur karnevalsstrategier som maskulinisering och emancipation samverkar inom materialet utgående från en diskussion om texternas kärnhändelser. Slutligen syftar avhandlingen till att reda ut könsideologiska aspekter av romanernas upplösning, det vill säga frågan är hur intrigen i belysning av berättarperspektiv och karnevalsstruktur rimligtvis kan avrundas.

Begreppsdiskussion

Det komplexa begreppet representation, som betyder gestaltning, är ursprungligen ett semiotiskt begrepp som utvecklats inom både kulturstudier och marxism. Det används här som en del av en feministisk litteraturteori vilken granskar konstruktioner av kön. Begreppet inkluderar en meningsskapande process som inom det kulturanalytiska fältet både beskriver och producerar kulturella föreställningar och termen betecknar därmed en ömsesidigt konstituerande rörelse mellan uttryck och verklighet.⁵ Det vill säga i detta fall gäller det hur flickor görs till flickor inom skönlitteraturen. Denna definition leder till att skönlitteraturens mimetiska aspekt tonas

⁵ Fjelkestam, Kristina: 2001 *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Symposion, Stockholm / Stehag, 11 använder sig av begreppet inom svensk feministisk litteraturforskning och jag följer här hennes definition av begreppet. En översikt av begreppet representation finns i Hall, Stewart (red.): 1997 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications, London.

ner och att texter inte primärt betraktas som återspeglande en verklighet. Tvärtom deltar skönlitterära texter i att skapa verklighet.

Representationerna återskapar och förändrar kontinuerligt uppfattningar om könstillhörighet. Queerteoretikern Judith Butler använder termen representation i dubbel mening, dels som ett begrepp, vilket verkar inom en politisk process, där strävan är att synliggöra kvinnor som subjekt. Dels som en normativ funktion i språket, vilken förvränger det som antas stämma gällande kategorin kvinna.⁶ Tillämpat på ett litterärt material framhäver begreppet representation å ena sidan synliggörandet av karaktärsers könsbestämda drag, å andra sidan språkets begränsningar att framställa dessa.

Butlers grundtanke är att det går att åstadkomma förändring genom att störa dessa representationer och att upprepa dem slarvigt för att orsaka något hon kallar *Gender Trouble* / *genustrubbel*.⁷ Begreppet implicerar i sig att könskonstruktionerna inte avspeglar sociala omständigheter utan i själva verket skapar kön inom en särskild social och ideologisk diskurs. Tiina Rosenberg, som introducerar Butler på svenska i *Könet brinner*, använder begreppet genustrubbel.⁸ Jag följer här hennes försvenskade terminologi, trots att begreppet könstrubbel hade varit mer konsekvent eftersom jag använder begreppet kön och inte genus. Diskussionen kring begreppen kön och genus är omfattande.⁹ På svenskt håll har begreppet genus slagit igenom i såväl

⁶ Butler, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York, 3.

⁷ Butler 1990, xxvii.

⁸ För en lättillgänglig introduktion till Butlers teoribygge hänvisar jag till Rosenbergs översikt i *Könet brinner*. Även Rosenbergs *Queerfeministisk agenda* presenterar ett ingående resonemang om Butler. Inom sociologin med inriktning på flickforskning belyser Elina Oinas Butlers teser i relation till sociologen Goffmans rollteori. Oinas, Elina: 2001 *Making Sense of the Teenage Body. Sociological Perspectives on Girls, Changing Bodies and Knowledge*. Åbo Akademi UP., Åbo.

⁹ För en diskussion om begreppet kön hänvisas till Widerberg, Karin: 1992 "Vi behöver en diskussion om könsbegreppet." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992/4, 27-31. Lundgren, Eva: 1993 *Det får da være grenser for kjønn. Voldelig empiri og feministisk teori*. Universitetsforlaget, Oslo, 79-91. Liljeström, Marianne: 1996 "Sukupuolijärjestelmä." [Könssystemet.] Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (red.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. [Nyckelord. Tio steg mot en feministisk forskning] Vastapaino, Tampere. Moi, Toril: 1997 "Vad är en kvinna? Kön och genus i feministisk teori." *Res Publica* 1997/ 1-2, 71-158. Liljeström, Marianne: 1998 "Bortom kön? Om makt och sexualitet." *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1998/1, 23-32.

kvinnoforskning som barn- och ungdomslitteraturforskning. Mitt val av begreppet kön motiveras för det första av att den finländska kvinnoforskningen har valt att använda begreppet kön. För det andra av att Marika Andræ, som undersöker könskonstruktion i flick- och pojkböcker visar på fördelen med att använda begreppet kön inom den svenska barn- och ungdomslitteraturforskningen, där begreppet genus är vanligare. Fördelen med att använda begreppet kön är att en falsk polaritet mellan kön och genus kringgås samtidigt som svårigheten att placera den psykiska processen i könskonstitueringen, det vill säga en process som består av både biologiska och kulturella aspekter, undviks.¹⁰ Eftersom denna aspekt är så väsentlig för ungdomsboken är begreppet kön klargörande, trots att det i en svensk kontext kan te sig som en avvikelse från den etablerade terminologin, där begreppet genus visserligen slagit igenom, men dock inte utan att det har ifrågasatts. Andræ låter i sin avhandling könskonstruktion beteckna litterära karaktärer medan begreppet könskonstituering betecknar hur individer generellt formar sitt kön. Könskonstituering är sociologen Eva Lundgrens begrepp för hur individen genomgår en identitetsskapande process i relation till rådande könsnormer, det vill säga hur feminint och maskulint beteende skapas.¹¹ Könskonstituering innebär en ständigt pågående process där normer både underförstås och revideras. Detta begrepp är vidare än det psykologiska begreppet könssocialisation, vilket betecknar hur individen psykiskt blir man eller kvinna, eftersom det inbegriper ett samhällsperspektiv.

Grundläggande för en könsanalys är en granskning av förskjutningar av representationer av femininitet och maskulinitet i texter, och därmed även en problematisering av könstillhörighet. Medan begreppen kvinna eller man anger det biologiska könet, betecknar begreppen femininitet eller maskulinitet beteendemönster, vilka inte nödvändigtvis överensstämmer med karaktärernas biologiska kön. Jag använder i denna studie begreppen femininitet och maskulinitet för att understryka den sociala och kulturella

¹⁰ Andræ, Marika: 2000 "Vad är könsskillnad? Om motstridiga användningar av begreppet kön och svårigheten att formulera socialisationsteorier." Andersson, Gudrun (red.): *Bedrägliga begrepp. Kön och genus i humanistisk forskning*. Swedish Science P., Uppsala, 31-49.

¹¹ Lundgren 1993, 192.

konstruktionen av kön medan begreppen kvinnligt respektive manligt avser biologiskt kön.

Teoretiska utgångspunkter

Att det alls är möjligt att genomföra en undersökning som denna beror på att 1990-talets teoriutveckling utarbetat redskap för att granska könskonstruktion i texter. Denna läsning av de litterära texterna skulle inte ha varit möjlig i den tid då de skrevs. I de olika kapitlen tillämpar jag feministisk narratologi, karnevalsteori samt ideologikritik. Mina analysredskap bygger på varsin teoribildning. Därför har jag valt att presentera teorierna i respektive kapitel för att bättre kunna integrera dem i själva analysen. För hänvisningar använder jag mig för de skönlitterära verkens del av verkets titel samt aktuell sida i parentes i löpande text. Övriga hänvisningar förekommer i noter längst ner på sidan. De teoretiska texterna presenteras antingen i löpande text eller i noterna eftersom de på detta sätt presenteras i det sammanhang där de är relevanta, det vill säga där de ingår som analytiska redskap i argumentationen.

Begreppet barnlitteraturteori inkluderar i detta fall studier av ungdomsböcker, eftersom barnlitteratur är ett samlingsbegrepp för en mängd kategorier som bilderbok, barnbok och ungdomsbok. Däremot uppmärksammar jag ungdomsbokens särskilda estetik, men denna sorterar således under begreppet barnlitteraturteori.

* * *

Den rikliga förekomsten av könsöverskridning i 1980-talets ungdomsbok är ett ämne som väcker frågeställningar om hur representationer av kön och makt realiseras i skönlitteratur riktad till en ung läsande publik. Frågeställningen, hur författarna gestaltar karaktärernas könstillhörighet, synliggör hur flickskildringens beståndsdelar över tid utvecklas och används. Förhandlingar om kön och makt är centrala i detta avseende, liksom dragkampen mellan tradition och förnyelse, som automatiskt aktualiseras av det faktum att det inte är någon lätt uppgift att försöka omskriva och omförhandla könsordningen i skönlitteraturen. På ytan kan omformuleringsförsöken te sig omstörtande, men hur radikal är egentligen användningen av förklädnad som motiv i 1980-talets ungdomsbok?

2. Femininiteten gestaltas

Underliggande i en analys av flickskildringens villkor i litteraturen finns en mängd antaganden. De litterära strategier som tas i bruk för att skildra en förklädd flicka sammankopplar jag med den feministiska litteraturteorins huvudteser. Nedan presenterar jag ett urval av dessa teser vilka är av vikt för avhandlingens frågeställning. Centrala begrepp för denna avhandling ur feministisk- och queerteori är *förtryck*, *emancipation*, *könsmaktordning*, *representation*, *stereotyp*, *performativitet*, *maskulinisering*, *emancipation*, *affirmativitet* och *subversivitet*. Dessa begrepp bildar en plattform för diskussionen om de förklädda flickornas könsöverskridning och om deras grumlade könstillhörighet både i karaktärskonstruktion, berättarperspektiv, visuell representation och i handlingen. Samtidigt visar nedslagen i den feministiska litteraturteorin hur min forskningsfråga tar plats i en större tradition, vilket framgår av diskussionen om den historiska utvecklingen inom teorin. Den feministiska forskningens paradigmskiften har alla tillfört förnyelse och fördjupning, vilket även avspeglas i den feministiska barnlitteraturforskningens standardverk. Jag placerar här in ett urval av teoritexterna, samt texter som anknyter till förklädnadstematiken, i ett övergripande sammanhang, för att sedan i följande avsnitt närmare diskutera ungdomslitteraturforskningen i relation till flickskildringen.

Längtan efter ett emancipatoriskt slut

Feministisk litteraturteori är ett mångförgrenat och brokigt fält av teoretiska antaganden.¹² I begreppet samspelar tre kategorier: feminism(er), litteratur och teori. Att definiera dessa innebär i sig att upprätta maktrelationer, vilket är något den feministiska litteraturforskningen, som uppmärksammar könsrelaterade praktiker i litteraturen, strävar efter att problematisera. Feministisk litteraturteori

¹² För översikter hänvisas till *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. 1997 Warhol, Robyn & Herndl, Diane Price (red.). Rutgers UP., New Brunswick, NJ, Larsson, Lisbeth: 1997 "Feministisk litteraturkritik i förvandling." Bergsten, Staffan (red.): *Litteraturvetenskap. En inledning*. Studentlitteratur, Lund, 111-124 och Robbins, Ruth: 2000 *Literary Feminisms*. Macmillan, Basingstoke.

består i sig av ett antal olika riktningar.¹³ Gemensamt för de olika riktningarna, vilka tar avstamp i olika teoretiska fält, är deras strävan att finna en terminologi som ifrågasätter stereotypa uppfattningar om underordning. De olika riktningarna brukar olika metoder, men med samma mål i sikte. Målet, kvinnors frigörelse, innebär ett emancipatoriskt projekt vilket gör att feministisk forskning arbetar i förhoppningen om att förändra.

Några av nyckelorden inom feministisk forskning är förtryck och emancipation. Förtryck betecknar hierarkiska positioner medan emancipation betecknar möjligheten till frigörelse från dessa hierarkier. Feministisk litteraturteori bygger således på antagandet om femininitetens underordning, samt hur denna underordning tar sig uttryck i litterära mönster. Det att vara kvinna, benämns ofta med begreppet *otherness* / att vara den andra, vilket i sig blottlägger en makthierarki där maskulinitet är normen.¹⁴ Detta uttrycks även genom termen *alteritet*.¹⁵ Litterära representationer av femininitet upprepar ofta detta socialt rådande mönster, antingen genom att återskapa eller genom att omskapa underordningen.

Ett samlingsbegrepp för könsbestämmandets mekanismer är *könsmaktordningen*. Detta system producerar och förnyar könsskillnader och makt. Olika teorier granskar könsbestämmandets logik som ett system, ett kontrakt, en ordning eller en process.¹⁶ Begreppet är en vidareutveckling av 1960- och 1970-talens begrepp patriarkat, vilket framställer förtryck som något universellt utan att ta hänsyn till klass och etniska skillnader och inte ger tillräckligt utrymme för aktörsskap och förändring. Här använder jag begreppen köns(makt)systemet / köns(makt)ordningen synonymt, som

¹³ Den brittiska feministiska litteraturkritiken vilande på marxistisk grund fokuserar på *oppression* / förtryck, den franska vilande på psykoanalytisk grund granskar *repression* / förtryck, medan den amerikanska vilande på textuell grund inriktar sig på *expressions* / uttryck. För en översikt se Moi, Toril: 1985 *Sexual / Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Methuen, London.

¹⁴ Beauvoir, Simone de: [1949] 2002. *Det andra könet*. Norstedt, Stockholm.

¹⁵ Certeau, Michel de: 1986 *Heterologies. Discourse on the Other*. Minnesota UP., Minneapolis myntar begreppet heterologi, det vill säga diskurs för alteritet. Begreppet antyder ett bredare forskningsområde än det könsideologiska eftersom frågor om makt och alteritet ställs i centrum.

¹⁶ För en översikt se Liljeström 1996. Hirdman, Yvonne: 2001 *Genus – om det stabila föränderliga former*. Liber, Stockholm föreslår begreppet genuskontrakt.

övergripande beteckningar vilka inkluderar en mängd logiker och praktiker, det vill säga de normer och strategier vilka har som syfte att upprätthålla en könsbestämmande hierarki. Denna hierarki är central för förklädnadsromanen.

Litteraturvetaren Lisbeth Larsson problematiserar den feministiska litteraturteorins krav på att finna en emancipatorisk strategi och en utopisk dimension i den litterära texten, något hon i analogi med Adrienne Richs begrepp *compulsory heterosexuality* / *obligatorisk heterosexualitet*, benämner *compulsory happy endings* / *obligatoriska lyckliga slut*.¹⁷ Larsson menar att risken med feministisk litteraturteori är att den rådande normen, det vill säga tvånget att läsa fram ett lyckligt slut, emancipatoriska strategier och utopiska dimensioner gör själva textanalyserna självgående och förtryckande.¹⁸ Eftersom skönlitterära verk är komplexa och upplåter utrymme för en mängd motstridiga bilder, borde den feministiska litteraturteorin vara medveten om denna risk och utveckla redskap för att tackla denna emancipationsnorm. Då det gäller förklädnadsromanerna är det tydligt att texternas konkreta slut är mycket viktiga och det är relevant att relatera dem till teorin om det obligatoriska emancipatoriska slutet, som i detta fall överförs till att gälla även skönlitterära texter.

Larsson visar hur den feministiska litteraturteorins urtext, Virginia Woolfs *A Room of One's own*, sedan 1960-talet ständigt genererar nya teorier. Feministisk litteraturforskning formulerar enligt Larsson en feministisk poetik, men även en utopi och ett antal feministiska strategier. Själva slutet i Woolfs text, den androgyna visionen, där Woolf beskriver hur hennes alter ego i texten betraktar hur en ung kvinna och en ung man samtidigt kliver in i en taxi från var sitt håll, vilket blir en sinnebild för könssammansmältning, har fått stor betydelse för den senare teoribildningen. Denna vision är central för de första litteraturvetenskapliga feministiska undersökningar som bygger på Woolfs text, nämligen Carolyn Heilbruns *Towards A Recognition of Androgyny* och Nancy Topping Bazins *Virginia Woolf and the*

¹⁷ Larsson, Lisbeth: 2003 "Compulsory Happy Endings. Virginia Woolfs *Ett eget rum* i feministisk teori." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003/1, 21. Rich, Adrienne: 1981 *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Onlywomen, London. Rich' begrepp betecknar den underliggande mekanism som skapar maskulin överordning genom att heterosexualiteten framstår som naturlig.

¹⁸ Larsson 2003, 27.

Androgynous Vision.¹⁹ Således tar 1970-talet avstamp i tanken på att en könssammansmältning skulle vara frigörande. Larsson sammanfattar: ”I det tidiga 70-talets feministiska utopi stod frigörelsen från de fasta könsrollerna i centrum och föreningen i taxibilen tolkades metaforiskt både som en bild av och en väg till denna nya frigjorda androgyna människa som förenade manligt och kvinnligt i sig”.²⁰ Denna 1970-talsvision av könsrollsfrigörelse och denna förkärlek för det androgyna kan sägas förebåda det faktum att androgyna eller förklädda flickor förekommer i hög grad under 1980-talet i ungdomsboken. Tankegången har influerat barnlitteraturforskningen, där bland annat Boel Westin anknyter till den wooflska traditionen i en analys av förklädnadsromaner.²¹

Larsson visar vidare hur Sandra M. Gilbert och Susan Gubar vidareutvecklar diskussionen om Woolfs estetik till en textteori som har kommit att slå igenom stort, inte minst i svensk forskning. Deras begrepp *the Madwoman in the Attic / den galna kvinnan på vinden* hänvisar till Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847).²² Grundtanken hos dem är att en kvinnas text i ett patriarkat måste dölja sitt kvinnliga raseri, dölja den galna kvinnan, och skriva över det med en änglalik version, *the Angel of the House / husets ängel*. Husets ängel är ett begrepp som Virginia Woolf introducerar för den behagande kvinnan i den viktorianska litteraturen, inspirerad av Coventry Patmores dikt ”The Angel in the House” (1849). Kvinnors texter är således dubbla – palimpsest – där den ursprungliga arga texten har ersatts med en socialt anpassad text. Den feministiska litteraturvetarens uppgift är att tyda de rester och ekon som den ursprungliga texten ger ifrån sig. Gilbert och Gubar menar att den kvinnolitterära estetiken består av metaforer, dubbleringar av kvinnokaraktärer, fångenskap, flyktfantasier och galenskap. Enligt Larsson innebär det lyckliga slutet i detta fall en

¹⁹ Heilbrun, Carolyn: 1973 *Towards a Recognition of Androgyny*. Harper, New York och Bazin, Nancy, Topping: 1973 *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. Rutgers UP., New Brunswick NJ.

²⁰ Larsson 2003, 23.

²¹ Westin, Boel: 1999 ”The Androgynous Female – (or Orlando inverted). Examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl.” *Female/Male. Gender in Children’s Literature. International symposium May 8-10, 1998 in Visby*. Baltic Centre for Writers and Translator, Visby, 91-102.

²² Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: 1977 *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale UP., New Haven, Conn.

erfarenhetsbaserad text där kvinnors uppror uttrycks.²³ För en undersökning av den typ jag här genomför kommer diskussionen om en kvinnolitterär estetik inte först. Snarare betonas frågan om hur en ungdomslitterär estetik förhåller sig till könskonstruktion, men även frågan om huruvida ungdomslitteraturens estetik anspelar på kvinnolitterär estetik.

Den feministiska teorins grundläggande motsättning är att den riskerar att återskapa den könsskillnad den vill upphäva. Den feministiska teorin uppfattar länge denna paradox som en polaritet, vilken synliggörs i begreppsparen särart / likhet, essentialism / konstruktivism eller kön / genus. Den poststrukturalistiska kritiken under 1980-talet problematiserar dessa polariteter, och feministisk teori kritiserar identitetsbegreppet. Som en följd av detta tolkar Toril Moi Wolfs text som en upplösning av alla fasta kategorier.²⁴ I detta fall handlar det obligatoriska lyckliga slutet enligt Larsson om att bejaka ambivalens, motsägelser och paradoxer.²⁵ Under 1990-talet slår postmoderna och poststrukturalistiska antaganden om könet som konstruktion igenom. Den feministiska litteraturforskningen övergår till att analysera maktrelationer och könsbundna diskurser, samt hur representationer av kön opererar i diskursen. Litterära representationer av flickor och kvinnor avspeglar inte alltid en underordning av femininitet, ett minst lika dominerande mönster är att själva kampen om makt och synlighet skildras.

* * *

Sedan några decennier tillbaka har den feministiska litteraturforskningen antagit ett förnyande perspektiv som betonar att kön som kategori är avgörande både vid produktion av och vid tolkning av skönlitteratur. Könsorienterade forskningsmodeller fokuserar på skillnader mellan maskulint och feminint skrivande och läsande samt undersöker kön och makt oberoende av författarens biologiska könstillhörighet. Såväl konstruktionen av femininitet som maskulinitet beaktas, men författarens könstillhörighet behöver inte

²³ Larsson 2003, 25.

²⁴ Moi 1985.

²⁵ Larsson 2003, 27.

vara avgörande för om den skönlitterära representationen är könsöverskridande eller inte.

Feministisk forskning syftar idag till en nyanserad förståelse av kön och makt, samt till en förändring av rådande maktstrukturer. Efterhand tillkommer även nya perspektiv i den feministiska litteraturteorin, exempelvis svart feminism, lesbisk feminism och queer. Det är främst queerperspektivet som har något att tillföra en analys av förklädnadsromanen.

Könet görs och störs

Judith Butlers paradigmskiftande verk *Gender trouble* hävdar, i likhet med exempelvis Julia Kristeva, att allt existerar i språket, att femininitet är en diskurs. Butlers huvudtanke är att bryta den binära oppositionen mellan kön och genus, vilken vilar på dikotomin natur och kultur. Kön är inget vi har utan något vi skapar, att vara eller bli man respektive kvinna är något som konstitueras i en livslång interaktionsprocess. Enligt Butler handlar det om att *göra genus* istället för att *vara genus*, eftersom könsskillnader inte är naturgivna.²⁶ Butlers grundbegrepp *performativity* / *performativitet*, det vill säga att kön inte är *att vara* utan *att göra* ligger som grund för min analys av flickskildringen.²⁷ Begreppet performativitet betonar processer, det syftar på sociala praktiker som aktivt skapar kön, fast inte biologiskt, och är i den meningen socialkonstruktivistiskt.

Centralt för Butlers teori är det faktum att föreställningen om en ursprunglig könsidentitet ofta parodieras i kulturella praktiker som förklädnad:

The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch / femme identities. Within feminist theory, such parodic identities have been understood to be either degrading to women, in the case of drag and cross-dressing, or an uncritical appropriation of sex-role stereotyping from within the practice of heterosexuality, especially in the case of butch / femme lesbian identities.²⁸

²⁶ Butler 1990, 33.

²⁷ Butler 1990, 173.

²⁸ Butler 1990, 174-175.

Feministisk teori har uppfattat parodieringen som kvinnoförnedrande eller som ett okritiskt anammande av den heterosexuella praktikens stereotypa könsroller. Butler menar att det är mer komplicerat än så och att dessa praktiker i och med att de imiterar kön även indirekt visar på könets imitativa struktur.²⁹ Att Butler utgår från praktiker som dragshow i sin problematisering av könskonstituering gör hennes teori särskilt relevant för förklädnadsmotivet.

Begreppet *the heterosexual matrix* / *den heterosexuella matrisen* är en modell som åskådliggör könsupprätthållandets logik. Modellen förutsätter att kulturen skapar begripliga kroppar genom två tydligt identifierbara kön, ett feminint och ett maskulint. Dessa två kön definieras som varandras motsatser och står i ett hierarkiskt förhållande till varandra genom en obligatorisk heterosexualitet:

Consider not only that the ambiguities and incoherences within and among heterosexual, homosexual, and bisexual practices are suppressed and redescribed within the reified framework of the disjunctive and asymmetrical binary of masculine / feminine, but that these cultural configurations of gender confusion operate as sites for intervention, exposure, and displacement of these reifications. In other words, the "unity" of gender is the effect of a regulatory practice that seeks to render gender identity uniform through a compulsory heterosexuality.³⁰

Den heterosexuella matrisens logik konstruerar således ett samband mellan *sex* / *biologiskt kön*, *gender* / *socialt kön* och *desire* / *sexuellt begär* genom att fungera som ett raster för könen som varande olika och förklara olikheten genom en naturlig heterosexualitet.³¹ Könsförklädnad skulle vara en tom gest utanför den heterosexuella matrisen. Om inte könsbestämmandet och indelningen i två motsatta kön med olika makt skulle råda, skulle det inte heller spela någon roll om flickor anlade pojkutseende och anammade pojk beteende. Men inom en heterosexuell matris fungerar förklädnaden som en handling, som ett sätt att göra kön, vilken paradoxalt nog både synliggör matrisen och samtidigt bekräftar den. Butlers antaganden bildar i denna studie en bakgrund till analysen av könskonstruktion i flickskildringen.

²⁹ Butler 1990, 174.

³⁰ Butler 1990, 42-43. Se kapitlet "Prohibition, Psychoanalysis, and the Production of the Heterosexual Matrix", 45-100.

³¹ Butler 1990, 9.

Den feministiska litteraturteorin har förskjutit fokus ett flertal gånger, från androgynitetsvisioner och sammansmältningsmetaforer till diskursiva analyser av könet som performans. Jag har ovan skisserat denna begreppsutveckling, med betoning på de angreppsvinklar som är relevanta för en analys av förklädnadstematiken. De grundläggande antagandena inom den feministiska litteraturteorin, det vill säga förtryck, könsmaktkonstruktion, emancipationsstrategier och representationer samt queerteorins tillägg performativitet tjänar som bakgrund för analysen av flickskildringar under 1980-talet, som fokuserar på den berättartekniska nivån samt på förklädnadsmotivets realisering i intrig och karaktäristik.

De förklädda flickorna gör samtliga motstånd mot ett föreskrivet flickbeteende. Detta ligger inbäddat i förklädnadsmotivets kärnhändelse, det vill säga förklädnaden. Uttryckt i Butlers termer studerar jag performativitetens uttryck i ungdomsboken. Även om Butlers teori, som haft ett genomgripande inflytande på forskningen, både har ifrågasatts och kan te sig som överspelad har den inte i någon större utsträckning tillämpats inom barnlitteraturforskningen.³² Eftersom Butler utgår från förklädnad för att förklara könskonstitueringen är hennes teori given vid en diskussion om förklädnadsmotivet i ungdomsboken. Den feministiska litteraturteorin har påverkat ungdomslitteraturforskningen. I följande avsnitt, om feministisk barn- och ungdomslitteraturforskning, nyanserar jag diskussionen genom att närmare diskutera några feministiska huvudteser, som de har använts inom barn- och ungdomslitteraturforskningen.

³² Andræ 2001, 20 samt 252 nämner att hon undersöker performativitetens uttryck, det vill säga könet uttryckt i handling, men lämnar sedan Butler därhän. Butlers teori bygge får oftast bilda en bakgrund till andra analysmetoder. Även Trites, Roberta Seelinger: 1997 *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa UP., Iowa City och Trites 2000 samt i antologin *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. 2002 Stephens, John (red.). Routledge, London står Butlers könskonstruktivistiska tankegångar som underliggande grundantaganden i analyserna. På samma sätt använder jag mig av Butlers teori som en utgångspunkt i denna avhandling.

Ungdomslitteratur + feminism = sant

Barn- och ungdomslitteraturforskningen inbegriper numera ett relativt stort antal könsmedvetna studier inom allt från feminism, maskulinitetsforskning till queerteori. Under 1980-talet blev diskussionen om kopplingen mellan barn- och ungdomslitterära och kvinnolitterära mönster livlig. Tongivande var kanadensiska Lissa Paul som diskuterar relationen mellan feministisk forskning och barn- och ungdomslitteratur. Hon menar att tematiken inom kvinnolitteratur och barn- och ungdomslitteratur är besläktad, bland annat genom representationer av slutenhet och fångenskap, genom den språkliga framställningen och genom skildringen av alteritet. Barn- och ungdomslitteraturen har således enligt Pauls tidiga forskning det gemensamt med kvinnolitteraturen att den är en osynliggjord och marginaliserad kategori som gestaltar ett maskspel.³³

Diskussionen om feminism och ungdomslitterär estetik inleddes således samtidigt som förklädnadsromanerna utkom. Perry Nodelman vidareutvecklar Pauls jämförelse mellan kvinnolitteratur och barn- och ungdomslitteratur och menar att den barn- och ungdomslitterära texten oavsett författarens könstillhörighet, påminner om kvinnolitteratur, eftersom den svarar mot förtryck genom att finna alternativa sätt att beskriva verkligheten, sätt som ofta är icke-lineära och motsägelsefulla: "Children's literature as a genre might be a sort of feminine literature which shares generic characteristics with writing for adults by women".³⁴ Nodelman betraktar den feministiska litteraturteorin som både den mest tillgängliga och den mest revolutionära teorin under 1980-talet, eftersom den leder till ett grundläggande reviderande av tidigare antaganden gällande kön.³⁵

³³ Paul, Lissa: 1987 "Enigma Variations. What Feminist Criticism knows about Children's Literature." *Signal* 54, 186-201.

³⁴ Nodelman, Perry: 1988 "Children's Literature as Women's Writing." *Children's Literature Association Quarterly* 1988/1, 32 betraktar barnlitteraturen som en genre utan att ta i beaktande att barnlitteratur är ett samlande begrepp för en kategori som består av en mängd skilda genrer med olika genrekonventioner, men det förminskar inte i sig sanningshalten i hans parallell mellan barn- och kvinnolitteraturen. Perrot, Jean: 1989 "Written from the International Androgynous!! A Plea for Our Common Hide (and Seek!)" *Children's Literature Association Quarterly* 1989/3, 139-141 besvarar diskussionen.

³⁵ Nodelman 1988, 32.

Lissa Pauls översikt över feministisk forskning i barn- och ungdomslitteratur målar upp en utveckling från den inledande fasens granskningar av könsrollsstereotyper till senare tids granskning av subjektivitetskonstruktion.³⁶ Översikten revideras under rubriken "Feminism Revisited" vilket signalerar en av Pauls huvudpoängar nämligen att hon provocerar genom att dödförklara feminismen.³⁷ Paul hävdar att feminismen i allra högsta grad har förändrat det barn- och ungdomslitterära fältet, men att feminismen som rörelse är förlegad. Å andra sidan har feminismen enligt Paul normaliserats som teori inom barn- och ungdomslitteraturforskningen.³⁸

Även Roberta Seelinger Trites beskriver i samband med en analys av flicksubjektivitet och förändringar i flickans röst i barn- och ungdomslitteraturen, feminismen som den rörelse och teoribildning vilken allra mest har påverkat den barn- och ungdomslitterära estetiken:

No organized social movement has affected children's literature as significantly as feminism has. Since the resurgence of the women's movement in the 1960s, many children's novels published in the English language have reflected the goals of the movement.³⁹

Trites påstående gäller även för svenska förhållanden där kvinnorörelsen och feminismen satt starka avtryck i ungdomsboken. Oavsett hur man vill formulera förhållandet mellan feministisk teori och

³⁶ Paul, Lissa: 1996 "Feminist Criticism. From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity." Hunt, Peter (red.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge, London, 101-112.

³⁷ Paul, Lissa: 2004 "Feminism Revisited." Hunt, Peter (red.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition Vol I*. Routledge, London, 140-153.

³⁸ Paul förklarar detta genom att säga att kvinnorörelsen inte längre existerar på 1990-talet eftersom 1970-talet svek kvinnorna och inte infriade de löften om jämlikhet som de kämpade för. Bakslagstendenser, som de beskrivs av Wolf, Naomi: 1990 *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used against Women*. Chatto & Windus, London och Faludi, Susan: 1992 *Backlash. The Undeclared War against American Women*. Anchor, New York. Pauls drastiska lägesbeskrivning fångar in tendenser som inte gäller överallt. I vissa nordiska länder, som Sverige och Finland, är kvinnorörelsen aktiv under perioden, samtidigt som kvinnokampen akademiseras. Det hör till saken att feminismen med jämna mellanrum dödförklaras och återuppstår, då den konkreta kampen tar olika form. Det viktiga i detta sammanhang är diskussionen om hur feministisk teori har etablerats och enligt Paul normaliserats på det barn- och ungdomslitterära fältet.

³⁹ Trites, 1997, ix.

barn- och ungdomslitteratur samt barn- och ungdomslitteraturforskning, visar de diskussioner jag redovisat för att frågan är angelägen.

Lissa Paul drar en gräns mellan feministisk forskning och genusforskning och noterar ett paradigmskifte: "There was a switch from feminist criticism to gender studies, marking the subtle inclusion of gay and lesbian studies into the fray".⁴⁰ En översikt av utvecklingen inom det internationella barnlitterära forskningsfältet skisseras av Boel Westin som uppmärksammar förekomsten av studier vilka undersöker könsperspektiv genom att nämna att feministisk forskning förekommer medan "genusforskning" saknas.⁴¹ Jag gör ingen distinktion mellan feministisk forskning och genusforskning, utan betraktar den senare som en vidareutveckling av den förra, som ett led i den ständiga fokusförskjutning vilken kännetecknar det feministiska teorifältet.

I artikelsamlingen *Girls, Boys, Books, Toys*, som behandlar kön i barn- och ungdomslitteratur och kultur, och där feministisk teori appliceras på dessa kategorier, hävdar Beverly Lyon Clark i sin översikt över feministisk forskning i barn- och ungdomslitteraturen att feminismen ofta osynliggör dessa kategorier:

In any case, what mainstream feminist criticism can't appropriate they ignore. Accounts of women writers in the nineteenth century routinely neglect works of children's literature. Theorists of marginality rarely extend their parameters beyond gender, race, class, sexual orientation, and types of "disability" to age. [...] On the rare occasion when mainstream critics do address children's literature, they often approach it as if it too were a "child" – a blank slate – assuming that no one else has ever discussed the work in question and indeed that children's literature has never been theorized.⁴²

I den svenska feministiska litteraturforskningen motsägs denna tendens delvis av *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* som inkluderar barnboken och flickboken i kvinnolitteraturen då det gäller kvinnliga författarskap. Trots detta behandlas kategorin ungdomsroman styvmoderligt, genom lösa iakttagelser om hur feministiska teman tar plats i kategorin, på bara

⁴⁰ Paul 2004, 142.

⁴¹ Westin, Boel: 1998 "Vad är barnlitteraturforskning?" Staffan Bergsten (red.): *Litteraturvetenskap. En inledning*. Studentlitteratur, Lund, 134.

⁴² Clark, Beverly Lyon: 1999 "Introduction". Clark, Beverly Lyon & Higonnet, Margaret R. (red.). *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and culture*. The Johns Hopkins UP., Baltimore, 5.

några få sidor under rubriken ”Dialog i könsdemokratins tecken” utan någon egentlig förankring i den feministiska diskussionen.⁴³

På ett sätt som motsvarar den feministiska litteraturteorins angreppssätt indelar Lissa Paul den feministiska barn- och ungdomslitteraturforskningen i tre områden:

- 1) *Rereading / omläsningar*
- 2) *Reclaiming / återupprättande*
- 3) *Redirection / omfokuseringar*.⁴⁴

Denna indelning är i stort sett överförbar på den svenska forskningen. Den första kategorin återupptäcker en kvinnolitterär tradition inom barn- och ungdomslitteraturen genom omläsningar och omtolkningar på ett sätt som motsvarar den feministiska litteraturteorins fokusering på bilder av kvinnor. Skedet motsvaras på svenskt håll i barn- och ungdomslitteraturforskningen av tidiga könsrollsstudier som Ying Toijer-Nilssons studie *Berättelser för fria barn* som granskar könsroller i barn- och ungdomslitteraturen.⁴⁵ Toijer-Nilsson är en föregångare inom den svenska forskningen då det gäller analysen av kön, och verket avspeglar på ett intressant sätt sin tids frågeställningar. Ett annat exempel på en tidig könsrollsanalys är Rigmor Granlunds granskning av Sven Wernströms produktion från 1960-talet till mitten av 1970-talet vilken frågar huruvida samtidens intensiva könsrollsdebatt i slutet av 1960-talet har satt spår i texterna. Granlund räknar bland annat antalet pojkar och flickor samt hur stor del av dialogen de får och kommer till slutsatsen att trots att mansdominansen är stor kan en viss utveckling mot ökad jämställdhet skönjas.⁴⁶ Denna typ av ideologikritisk forskning tillhör idag det förflutna.

⁴³ Westin, Boel, Rønning, Anne Birgitte, Åhmansson, Gabriella & Mørch-Hansen, Anne: 1997 ”Dialog i könsdemokratins tecken” Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 241-254.

⁴⁴ Paul 2004, 142-149.

⁴⁵ Toijer-Nilsson, Ying: 1978 *Berättelser för fria barn. Könsroller i barnboken*. Stegeland, Göteborg.

⁴⁶ Granlund, Rigmor: 1977 ”Könsrollsmönster i några av Sven Wernströms ungdomsböcker.” Lundqvist, Ulla och Svensson, Sonja (red.): 1977 *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. Natur och Kultur, Stockholm, 157-184.

Shirley Foster och Judy Simons gör feministiska omläsningar av klassiska flickböcker i samma anda.⁴⁷ På svenskt håll undersöker Vivi Edström dessa motivkretsar.⁴⁸ Ett annat exempel är granskningen av flickboks-flickors eventuella protest i antologin *Om flickor för flickor* där Boel Westin hävdar att flickboken på ytan förhåller sig till konventionen samtidigt som den genom dubbla stämmor berättar en historia om möjligheter till uppror och frigörelse.⁴⁹

Efter ”bilder av flickor”-fasen, där tyngdpunkten lades på kvinnliga författare, granskar den feministiska barn- och ungdomslitteraturforskningen texter skrivna både av kvinnor och av män. Det är könskonstruktionen i texten, inte författarens eller karaktärernas konststillhörighet som är av primärt intresse. Trots detta riskerar författarens konststillhörighet att skapa förutsättningar för könsspecifika skrivstrategier som inverkar på skildringen av kön.

Pauls andra kategori består av återupprättandet av genrer, exempelvis skolberättelsen eller sagan, för att ge plats även åt kvinnliga hjältar och revidera genrernas värderingar och ideologi. Till de grundläggande omfokuseringar vilka bidragit till att nyansera forskningen hör Margery Hourihans *Deconstructing the Hero*, vilken presenterar en tankeväckande feministisk dekonstruktion av det traditionella hjälteparadigmet som länge dominerat det barn- och ungdomslitterära berättarmönstret. Hourihan frågar sig hur flickor som inlemmas i maskulina berättelsemönster skildras, vilket är högst relevant även i relation till förklädnadsromanerna med tanke på de maskulint associerade genrer som flera av romanerna utspelas inom. Författarna i denna studie går i dialog med mansmyter som Ivanhoe, Robin Hood, de tre musketörerna, Lasse-Maja med flera. Hourihan menar att hjälteberättelsen förpassar femininiteten till en passiv och maktlös roll:

The hero story naturalizes the powerlessness of women and their domination by men, and presents this as a desirable state of affairs for women as well as

⁴⁷ Foster, Shirley & Simons, Judy: 1995 *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Macmillan, London.

⁴⁸ Edström, Vivi: 1984a ”Fångenskapssymboler i ungdomsboken.” Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.): *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Liber, Stockholm.

⁴⁹ Westin, Boel: 1994 ”Flickboken som genre.” Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 13.

for men! It suggests to young women who may be dissatisfied with their circumscribed lives that all will be well when, inevitably, their prince appears – no matter who he may be. It functions to divert the energy which women's dissatisfaction might create away from efforts to change their lives, away from political action, into a passive dreaming about a future when everything will be transformed because the arrival of a man. The interim between puberty and the prince's arrival is filled with attempts to achieve the requisite style and standard of beauty. Thus the story serves the purposes of patriarchal hegemony as well as the fashion and cosmetics industries.⁵⁰

Houriha beskriver flickans roll som behagande och understryker att den maskulina hjältemyten stöder sig på skönhetsmyten. Flickans utseende spelar således stor roll för hennes framgång som flicka. Hourihan påpekar att det är svårt att dekonstruera hjälteparadigmet för att skapa frigjorda flickor. "Inversion is not the same as subversion", konstaterar hon.⁵¹ Gränsdragningen mellan Pauls överlappande kategorier är flytande och svensk forskning som återupprättar genrer ur ett feministiskt perspektiv finns det inga slående exempel på.

Pauls tredje kategori, omfokuseringar, avser den feministiska teorins tendens att inkludera genusstudier och att utgå från begrepp som maktdynamik, ideologi och subjektskonstruktion.⁵² Hit hör John Stephens och Robyn McCallum som diskuterar en följd av feminismens inverkan på barnlitteraturen:

A significant effect of feminism has been the production of adolescent fiction that constructs an implied reader who occupies a feminist reading position. Such a reader is often constructed intertextually, out of a dialogue between the current narrative and particular pre-texts or more general plots implicit in the genres that the narrative uses or evokes. With these dialogic strategies, writers challenge the ideological gendering both of genres and of social practices directed at young people, exposing the processes whereby femininity is constructed and naturalized in texts and enabling more autonomous forms of female subjectivity to be expressed.⁵³

⁵⁰ Hourihan, Margery: 1997 *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*. Routledge, London, 198.

⁵¹ Hourihan 1997, 205.

⁵² Paul 2004, 150.

⁵³ Stephens, John & McCallum, Robyn: 1999 "Discourses of Femininity and the Intertextual Construction of Feminist Reading Positions." Clark, Beverly Lyon & Higonnet, Margery R.: *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. The Johns Hopkins UP, Baltimore, 130.

Stephens och McCallum uppmärksammar feminismens inverkan på ungdomsromanen och visar hur bland annat den intertextuella dialogen är ett medel för att omskriva femininitet. På svenskt håll förekommer studier som Marika Andræs avhandling, *Rött eller grönt?*, vilken undersöker könskonstruktionen i pojk- och flickböcker. Andræ blottlägger hur kategoriernas framväxt är knuten till borgerlighetens normer med utgångspunkt i narratologi och socialpsykologi.⁵⁴

Psykoanalysen har ett stort inflytande på feministisk litteraturteori, vilket även ger grogrund för en helt egen gren av den feministiska barn- och ungdomslitteraturforskningen. Studier på psykoanalytisk grund är bland annat Martha Westwaters *Giant Despair Meets Hopeful*,⁵⁵ som tillämpar Kristeva på ungdomsromaner och granskar illusionslöshet och hoppfullhet, Hilary S. Crews *Is it Really Mommie Dearest?*,⁵⁶ vilken berör mor-dotterrelation och flickröst i ungdomsboken, Christine Wilkie-Stibbs *The Feminine Subject in Children's Literature*,⁵⁷ vilken är en gedigen genomgång av hur kvinnolitterär estetik deltar i skapandet av flicksubjekt samt Karen Coats *Looking Glasses and Neverlands*,⁵⁸ vilken granskar subjektivitet och begärskonstruktion genom Lacan. Motsvarande forskning i den svenska ungdomsromanen finns inte. Samtliga ovan nämnda studier står för en nyorientering inom den barn- och ungdomslitterära feministiska forskningen och kommenterar särskilt flickskildring och subjektskonstruktion. Det faller dock utanför denna avhandlings målsättning att beakta de psykoanalytiska aspekterna av flickskildringen.

Flickskildringen har länge varit föremål för undersökningar, medan skildringen av pojkar mer sällan undersöks. Flickor har med andra ord betraktats som könsbestämda, medan pojkar inte har det.

⁵⁴ Andræ, Marika: 2001 *Rött eller grönt? Hur flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms flickböcker 1914-1944*. B. Wahlström, Stockholm.

⁵⁵ Westwater, Martha: 2000 *Giant Despair meets Hopeful. Kristevan Readings in Adolescent Fiction*. Alberta UP., Edmonton.

⁵⁶ Crew, Hilary S.: 2000 *Is it Really Mommie Dearest? Daughter-Mother Narratives in Young Adult Fiction*. Scarecrow, Lanham.

⁵⁷ Wilkie-Stibbs, Christine: 2002 *The Feminine Subject in Children's Literature*. Routledge, New York.

⁵⁸ Coats, Karen: 2004 *Looking Glasses and Neverlands. Lacan, Desire, and Subjectivity in Children's Literature*. Iowa UP., Iowa City.

Maskulinitetsforskningen inom det barnlitterära fältet är ännu i sin linda på svenskt håll. Internationellt sett finns antologin *Ways of Being Male* där maskulinitetskonstruktioner granskas. I denna avhandling granskas de maskulinitetskonstruktioner vars roll är att kontrastera till den förklädda flickan, utan att i övrigt gå djupare in på skildringen av maskulinitet. I förklädnadsromanen bidrar samtliga könsbundna representationer till helhetsintrycket och till att lyfta förhandlandet kring kön i förgrunden.

* * *

Den feministiska barn- och ungdomslitteraturforskningens främsta landvinning är ett kraftfullt reviderande av kanon, ett synliggörande av makt och vanmakt, samt granskningen gällande representationer av barnet som könsbestämt. Det är inom detta feministiska forskningsparadigm denna studie skrivs. Ovan har jag presenterat ett urval av den feministiska litteraturteorins premisser och placerat in ett antal av barn- och ungdomslitteraturforskningens könsmedvetna standardverk i min översikt. Nedan diskuterar jag närmare kategorin ungdomsbok, hur den definieras, hur decennieutvecklingen ser ut, hur kategorin förhåller sig till könsmedvetenhet samt hur ungdomsromanen utforskats med hjälp av feministisk litteraturteori. Även det skönlitterära materialet för studien kontextualiseras.

3. Ungdomsromanens nya förutsättningar för kön

Ungdom är en historiskt, socialt och kulturellt konstruerad kategori till skillnad från puberteten, som är en universell biologisk företeelse. Begreppet tonåring är förhållandevis nytt.⁵⁹ Ungdomstiden är en kategori som stabiliserades efter andra världskriget då ökad levnadsstandard, förlängd utbildning och fritid gav utrymme för en ny ålderskategori⁶⁰, vilken associeras med maktlöshet och revoltlust.⁶¹ Ungdomsromaner skrivs sällan av unga och består således av en ungdomskonstruktion formulerad av någon med mera makt, nämligen

⁵⁹ Begreppet som kommer från engelskans "teenager" har amerikanskt ursprung. För en diskussion om de olika beteckningarna för kategorin ungdom hänvisas till Cart, Michael: 1996 *From Romance to Realism. 50 Years of Growth and Change in Young Adult Literature*. Harper Collins, New York.

⁶⁰ Cart 1996, 3-12.

⁶¹ Trites 2000, 3.

en vuxen. Man kan hävda att kategorin ungdom är koloniserad, ockuperad av de vuxnas värderingar, en kategori där de unga är textens gisslan och de vuxna författarna ger sig ut för att skildra en verklighet som inte längre är deras. Ofta skrivs romanerna i en anda av samhällsförändring där de unga förväntas vara de som kan förändra världen. Ungdomsboken är präglad av gränsöverskridningar och är svårkategoriserad. Heather Scutter använder begreppet *displaced fictions* / *förskjuten fiktion* för att understryka kategorins hemlöshet som varken tillhörande barn- eller vuxenlitteraturen.⁶²

Ungdomsromanens uppkomst hänger samman med en önskan om att skapa nya förutsättningar för att skildra kön genom en könsintegrerande litteratur efter en period av könssegregation i form av flick- och pojkböcker. Internationellt sett markerar två amerikanska romaner, Maureen Dalys *Seventeenth Summer* (1942) och J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* (1951), ursprungligen utgiven för vuxna, startskottet för ungdomsboken. Susan Hintons *The Outsiders* (1967) brukar även nämnas som paradigmskapande för ungdomsboken.⁶³ Scutter menar att det finns välgrundade kulturella och historiska skäl för att betrakta *The Catcher in the Rye* som stilbildande för ungdomsboken: "[In] a nation just back from a world war in which many humanist values had been disrupted, and in which gender roles had been displaced, there was of course a wholesale questioning of where humanity, as represented by the chosen nation of America, was heading."⁶⁴ Således är ungdomsbokens uppkomst knuten till en förskjutning av könskonstruktion.

Dessa romaner motsvaras i svensk kontext av Harry Kullmans *Den svarta fläcken* (1949) och något senare av Birgitta Järvstads *Väg mot imorgon* (1961). Lena Kåreland visar hur *Den svarta fläcken* vid sin utkomsttid gav upphov till en litterär fejd gällande bristande moral och språklig framställning.⁶⁵ Ungdomsbokens förutsättningar är tätt förknippade med det som, då kategorin uppstod under 1950-talet och etablerades under 1960-talet, betecknades "könsrollsdiskussionen",

⁶² Scutter, Heather: 1999 *Displaced Fictions for Teenagers and Young Adults*. Melbourne UP., Melbourne.

⁶³ Se Cart 1996 och Trites 2000 .

⁶⁴ Scutter 1999, 2.

⁶⁵ Kåreland, Lena: 1999 *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 72.

således har könskonstruktionen genom kategorins utveckling varit ständigt aktuell och könsmedvetenhet är ett av ungdomsromanens främsta särdrag.

Barn- och ungdomslitteraturforskningen är ett relativt nytt fält, men sedan 1960-talet finns forskning inom området. De analyser av den svenska ungdomsboken som finns att tillgå är främst övergripande faktapresentationer och saknar därför relevans för min inriktning på 1980-talets flickskildring. Några få översiktsverk föreligger, nämligen *Kring den svenska ungdomsboken*,⁶⁶ som kombinerar analys och debatt, *Ungdomsboken*,⁶⁷ som berör värderingar och mönster samt Ulla Lundqvists *Tradition och förnyelse*,⁶⁸ som kartlägger svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial. På nordiskt håll granskas ungdomsromanen främst i översiktsverken *Mangfoldighedens veje*,⁶⁹ som granskar teman och tendenser i 1990-talets danska barn- och ungdomslitteratur och *Forankring og fornying*,⁷⁰ som behandlar nordiska ungdomsromaner fram till millennieskiftet, där även artiklar om den svenska ungdomsromanen ingår.⁷¹

Ytterligare finns Ying Toijer-Nilssons översikt av motiv i den moderna historiska ungdomsromanen i *Minnet av det förflutna*,⁷² av den

⁶⁶ *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. 1977 Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.). Natur och Kultur, Stockholm.

⁶⁷ *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. 1984 Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.). Liber, Stockholm.

⁶⁸ Lundqvist, Ulla: 1994 *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

⁶⁹ *Mangfoldighedens veje. Temær og tendenser i 90'ernes danske børne- og ungdomslitteratur*. 1997 Mørch-Hansen, Anne (red.). Høst & Søn, København.

⁷⁰ *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. 1999 Flatekval, Eli (red.). Cappelen, Oslo.

⁷¹ På finskt håll föreligger motsvarande verk exempelvis *Sininen lamppu. Näkökultmia lasten- ja nuortenkirjallisuuteen ja sen tutkimukseen* 1983 [Den blå lampan. Perspektiv på barn- och ungdomslitteratur samt forskning] Kuivasmäki, Riitta (red.) Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti, Tammerfors, utgiven på svenska som ”Den finskspråkiga ungdomsboken” i *Barnboken i Finland förr och nu*. 1984 Lehtonen, Maja & Rajalin, Marita (red.) Rabén & Sjögren, Stockholm. Ett senare exempel är antologin *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taitteessa*. 2003 [Den unga i bokens spegel. Ungdomsromanen vid millennieskiftet.] Heikkilä-Halttunen, Päivi & Rättä, Kaisu (red.): Nuorisotutkimusverkosto, Helsingfors, som avspeglar ungdomsromanens utveckling kring millennieskiftet.

⁷² Toijer-Nilsson Ying: 1987 *Minnet av det förflutna. Motiv i den moderna historiska ungdomsromanen*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

retrospektiva ungdomsromanen i *Minnet av igår*⁷³ och av fantasy i *Fantasins underland*.⁷⁴ Dessa studier är relevanta för en diskussion om de genrespecifika drag som aktualiseras i förklädnadsromanerna, men de beaktar inte könskonstruktion. Enstaka artiklar kartlägger olika aspekter av ungdomsromanen, men forskningen i de tidiga decenniernas ungdomsbok samt i de paradigmskiften som har ägt rum lyser så gott som helt med sin frånvaro. Läget då det gäller de internationella studierna av ungdomsboken är i stort sett detsamma, det vill säga sporadiska kartläggningsansatser förekommer. Caroline Hunt hävdar att ingen forskning i ungdomsboken som separat kategori förekommer under åren 1980-1995.⁷⁵ Därefter har det gjorts en del specialstudier, av vilka några har nämnts tidigare, eftersom de vilar på feministisk grund.

Numera beaktar forskningen även berättarrösten i ungdomsromanen, bland annat Maria Nikolajeva beskriver grundtypen som en personlig berättare vilken förmedlar en känsla av övergivenhet och förvirring i vuxenvärlden. Nikolajeva behandlar gränsdragningen mellan barn- och ungdomslitteratur genom att visa hur tidsbegreppen skiljer kategorierna åt.⁷⁶ Hon har inte specialgranskat ungdomsromanen, utan integrerar den i sitt resonemang om barnlitteratur. Nikolajeva ifrågasätter den konstlade gränsen mellan fantasy och realism och pekar på att det väsentliga är en utveckling från harmonisk idyll till kaotisk avidyll. Enligt henne framställer barn- och ungdomslitteratur den unga protagonistens initiation och växande.⁷⁷ Ungdomsromanen kännetecknas av att den gestaltar ungdomen som ett tillstånd där ingen återvändo längre är möjlig. Ofta förblir karaktärerna i detta tillstånd, de närmar sig vuxenvärlden men blir stående med foten hängande i luften och tvekar om huruvida de skall ta steget ut eller om det finns alternativ. Hon beskriver ungdomsromanen som: "a narrative which goes beyond the point of no return to idyll also transgresses all conventions which

⁷³ Toijer-Nilsson, Ying: 1990 *Minnet av igår*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

⁷⁴ Toijer-Nilsson, Ying: 1981 *Fantasins underland*. Myt och idé i den fantastiska berättelsen. EFS-förlag, Stockholm.

⁷⁵ Hunt, Caroline: 1996 "Young Adult Theory Evades the Theorists." *Children's Literature Association Quarterly* 1996/1, 6.

⁷⁶ Nikolajeva, Maria: 2002a *The Rhetoric of Character in Children's Fiction*.

Scarecrow, Lanham. Nikolajeva, Maria: 2000 *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Scarecrow, Lanham. Nikolajeva, Maria: 1996 *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. Garland, New York.

⁷⁷ Nikolajeva 2000 205.

are normally ascribed to children's fiction."⁷⁸ Ungdomsboken är således i jämförelse med barnboken en kategori med helt egna premisser.

Gestaltning av makt och förtryck

Betraktar man litteraturen som ett hus är barnlitteraturen dess barnkammare och ungdomsromanen ett eget rum, med typiska störljuskyltar på dörren och ett envetet intresse för uppväxtvillkor. Då barnlitteraturen förpassar föräldrarna till bakgrunden för att ge utrymme för äventyret uppsöker ungdomsromanen aktivt kamp med föräldrafigurer, äkta sådana eller föräldrasubstitut.⁷⁹ Det centrala för ungdomsromanen är en ständigt pågående maktkamp om värderingar, vilket syns både i motivkrets och i språk.

Robyn McCallums *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction*,⁸⁰ som undersöker konstruktionen av subjektivitet grundar sig på teorier av Bachtin och Lacan och visar hur dessa kan tillämpas på ungdomsromanen. McCallum diskuterar intersubjektivitet, dialogicitet, subjektivitet och intertextualitet och föreslår sökandet som typmönster för ungdomsromanen:

Concepts of personal identity and selfhood are formed in dialogue with society, with language, and with other people, and while this dialogue is ongoing, modern adolescence – the transition stage between childhood and adulthood – is usually thought of as a period during which notions of selfhood undergo rapid and radical transformation. It should come as no surprise, then, that ideas about and representations of subjectivity pervade and underpin adolescent fiction.⁸¹

McCallum använder begreppet *agency* /*aktörsskap* som en plattform för ideologiproduktion och handling. Hon menar att samtida ungdomsromaner skildrar individen som maktlös och passiv fånge i ideologiska paradig.⁸² Å andra sidan representerar litteraturen ofta unga med makt att handla. Balansen mellan dessa två identitetsideologier, det vill säga att vara *empowered* / *mäktig* och

⁷⁸ Nikolajeva 2000, 219.

⁷⁹ Trites 2000, 54-83.

⁸⁰ McCallum, Robyn: 1999 *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. Garland, New York.

⁸¹ McCallum 1999, 3.

⁸² McCallum 1999, 7.

disempowered / *vanmäktig*, intresserar McCallum. Även jag finner dessa två begrepp klargörande för flickskildringen och inte minst för tolkningen av den förklädda flickan.

Det verk som väsentligt förskjutit forskningens fokus är Roberta Seelinger Trites Foucaultbaserade könsmaktanalys *Disturbing the Universe*⁸³ som berör makt och förtryck i ungdomslitteraturen. Där förflyttas tyngdpunkten från ungdomsromanens individuella identitetsbrottning till en strukturell maktanalys, vilken förändrar hela sättet att uppfatta relationerna mellan unga och vuxna i ungdomsromanen. Trites fördjupar synen på ungdomsromanen genom att belysa maktkampen som kategorins kärnhändelse, rentav viktigare än gestaltningen av växandet. Hon undersöker institutionaliserade diskurser och hävdar att bland annat skildringarna av sexualitet har ökat, eftersom de synliggör maktstrukturer och illustrerar maktkamper, exempelvis kan incest och våldtäkt fogas in i denna tolkningsmall.

En av fördelarna med att använda feministisk litteraturteori i barn- och ungdomslitteraturforskningen är att man kan nyansera diskussionen om huruvida det alls är möjligt att omskriva representationer av kön. Trites som kartlägger hur flickkaraktärer konstrueras utgående från begreppet feministisk röst uppmärksammar fenomen som att tystna och att tystas kontra att erhålla egen röst. Hon granskar stereotypomvandlingar, flickors skrivande som en form av röst, systerskapsmetaforer, mor-dotterrelationer samt subjektivitet i relation till metafiktivitet och intertextualitet. Trites utgångspunkt är att feminismen radikalt omvandlar barn- och ungdomslitteraturen och att flickor därmed blir mer aktiva än tidigare:

Girl protagonists, for example, have often been more active and vocal than their counterparts in earlier literature. They have had more options for adventures outside the home, for forming more varied friendships, and for setting diverse goals. As a result, their narratives have had more complexity.⁸⁴

Trites hävdar att flickskildringen förskjutits mot att porträttera flickor som är aktörer och har en egen röst. Tidigare förekommer flickor som har starka röster, men som socialiseras till att dämpa dem. Det är

⁸³ Trites, Roberta Seelinger: 2000 *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Fiction*. Iowa UP., Iowa City.

⁸⁴ Trites 1997, ix.

visserligen sant att flickskildringen i denna mening förändrats. Men materialet i denna studie visar också att det varken är entydigt eller enkelt att försöka sig på ett emancipatoriskt omformuleringsprojekt, vilket analyskapiteln kommer att demonstrera.

Till skillnad från barnlitteraturen, som på olika sätt placerar unga protagonister i tillfälliga maktpositioner⁸⁵ skildrar således ungdomsromanen karaktärer som är maktlösa och som är tvungna att hantera det faktum att hierarkin placerar dem på botten. Den rådande maskulina hegemonin framtvingar en litteratur som är ett svar på ett könsbundet förtryck. Ungdomsromanens estetik består av motsägelser och negationer av vad det innebär att vara flicka eller pojke. I förklädnadsromanen får de förtryckta triumfera, vilket implicerar en omformulering av den sociala ordningen. Trots allt förblir ungdomsromanen relativt konventionell, särskilt då det gäller representationer av kön.

Begreppsförskjutning

Ungdomsbok, ungdomsroman, tonårsbok – kärt barn har många namn, som Maria Nikolajeva konstaterar i sin översikt av ungdomsromanen i tidskriften *CreArta*.⁸⁶ Kategorin debatteras ständigt och kritik och försvarstal förekommer med jämna mellanrum. De återkommande frågeställningarna berör ungdomsromanens berättigande som kategori (Behövs den alls?) och dess estetik och etik (Vad gör den egentligen och hur?). Begreppen ungdomsbok och ungdomsroman används i stort sett synonymt, men man kan skönja en övergång från bok till roman under slutet av 1970-talet då den litterära gestaltningen får ökad komplexitet. Sonja Svensson skiljer mellan begreppen ungdomsbok och ungdomsroman, den senare utmärks av högre litterär komplexitet och högre avsedd läsarålder.⁸⁷ Även Edström och Hallberg noterar att begreppet ungdomsbok kommit att beteckna den problemorienterade genren: "Begreppet ungdomsbok reserveras numera gärna för de probleminriktade böcker för unga människor som expanderat i olika länder sedan 60-talets mitt."⁸⁸ Jag har valt begreppet ungdomsroman,

⁸⁵ Nikolajeva, Maria: 2003c "Varför sover Pippi med fötterna på kudden?" *Bonniers Litterära Magasin* 2003/4, 26-29.

⁸⁶ Nikolajeva 2002b "A Dear Child. By Way of Introduction." *CreArta*. 2002/1, 3-7.

⁸⁷ Svensson 1977, 16.

⁸⁸ Edström 1984, 7.

eftersom de flesta böckerna i denna studie betecknas av estetisk komplexitet.⁸⁹

Julia Eccleshare, som diskuterar kategorin ungdomslitteratur ur ett brittiskt perspektiv, betecknar det hon kallar tonårslitteratur som: "the most narcissistic of all fictions as, in its current form at least, it seems primarily directed towards mirroring society rather than asking questions about it."⁹⁰ Hon knyter de många etiketteringarna av kategorin till 1970-talets fäbless för att beskriva sexualitet och 1990-talets iver att beskriva våld och droger. Då motivkretsarna i ungdomsboken tangerar vuxenvärlden vill förmedlarna skydda yngre läsare från böckernas innehåll, vilket de försöker göra genom att skapa nya samlingsbegrepp för texterna.⁹¹

Eccleshare noterar att kategorins uppkomst sammanfaller med kvinnorörelsens och förundrar sig över hur pass trögt inflytandet var:

Teenage fiction emerged almost simultaneously with the first soundings of the women's liberation movement but it remained unaffected by it for a long time, even though the majority of the novels at the time were written by women and directed predominantly at girls.⁹²

Då det gäller den svenska ungdomsboken kan man enligt min mening notera en motsatt trend, nämligen att kvinnorörelsens könsrollsdiskussioner har haft en omedelbar inverkan på ungdomsboken.

Sonja Svensson som erbjuder den första kartläggningen av ungdomsboken på svenskt håll markerar ungdomskategorin som särskild och annorlunda. Hon konstaterar att begreppet ungdomsbok är

⁸⁹ Undantaget är Hellbergs Kram-serie som är bruksböcker, ett begrepp som betecknar ungdomsböcker avsedda att diskutera ett särskilt aktuellt problem.

⁹⁰ Eccleshare, Julia: 2004 "Teenage Fiction. Realism, Romances, Contemporary Problem Novels." Hunt, Peter (red.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition Vol I*. Routledge, London, 542.

⁹¹ Olika språk har olika beteckningar för kategorin exempelvis tonårsroman, young adult fiction/novel, teenage novel/fiction, adoleszensroman, roman pour adolescents. På svenska används främst ungdomsbok/roman, men även tonårs- och adolessensroman förekommer. Begreppet återspeglar en viss hållning till kategorin. Scutter med flera ställer sig kritisk till beteckningen young adult fiction och ser den som en marknadsföringsplog. Scutter 1999, 4.

⁹² Eccleshare 2004, 544.

”minst sagt mångtydigt” och saknar en vedertagen svensk definition.⁹³ Svensson utvecklar senare definitionen av begreppet ungdomsbok till att lyda: ”utgiven av förlaget som ungdomsbok, tonårig huvudperson porträtterad under ett avgörande livsskede, existentiellt laddad med eller utan kriser.”⁹⁴ Dessa kriterier är otillräckliga eftersom gränsdragningen är luddig, vilket exempelvis Wiveca Friman konstaterar angående Peter Pohls författarskap: ”begreppet ungdomsroman indikerar att skillnaden mellan barnlitteratur och vuxenlitteratur inte har någon skarp gräns”⁹⁵ Ungdomsromanerna kunde tänkas ha en dubbel tillhörighet, i likhet med barnbokens samtidiga tilltal som vänder sig både till unga och vuxna, men i ungdomsromanen saknas ett sådant tilltal.⁹⁶ Då det gäller Pohl utkommer romaner ur samma svit växelvis som ungdoms- och vuxenromaner. Förlaget har helt enkelt inom samma romansvit publicerat böckerna inom olika kretslopp eftersom ungdomsromanens närmande till vuxenromanen möjliggör detta. Friman exemplifierar med *Medan regnbågen bleknar* som publicerades som vuxenroman men fick Expressens pris Heffaklumpen som bästa barnbok 1989.⁹⁷ Således är utgivningsargumentet inte hållbart. Inte heller kriteriet på en tonårig protagonist håller, eftersom ungdomsromanen på 1980-talet allt oftare skildrar även yngre protagonister. Svensson påtalar att då protagonisten under problemrealismens glansperiod definitivt var en tonåring är

⁹³ Svensson, Sonja: 1977 ”Ett släkte för sig. Om åldersbarriärer i den svenska ungdomsboken 1950-1975.” Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.): *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. Natur och kultur, Stockholm, 15. Svensson använder begreppen ungdomsläsning för allt som unga läser, medan begreppet ungdomslitteratur används synonymt med ungdomsbok och betecknar en rad olika litterära genrer som science fiction, äventyrs-, historiska och realistiska berättelser.

⁹⁴ Svensson 1994, 31.

⁹⁵ Friman, Wiveca: 2003 *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*. Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Critica Litterarum Lundensis nr 6, Lund, 11.

⁹⁶ Wall, Barbara: 1991 *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Macmillan, Basingstoke, 22 upprättar tre kategorier för tilltalet i barnboken: *single adress / enkelt tilltal* vilket vänder sig enbart till barnet, *double adress / dubbelt tilltal* där författaren talar till en vuxen över barnets huvud vilket är en förlegad form och *dual adress / samtidigt eller jämlikt tilltal*, vilket vänder sig till två implicita läsare, barnet och den vuxna. Detta gäller således inte för ungdomsromanen.

⁹⁷ Friman 2003, 11.

protagonisterna i senare ungdomsromaner ofta förpubertala eller halvvuxna.⁹⁸

Svensson diskuterar huruvida ungdomsboken verkligen, som det ofta påstås, är kortare och mindre komplex än vuxenboken och kommer fram till att den svenska ungdomsboken i första hand betecknas av att den är tabuöverskridande, vilket jag håller med om. Boel Westin menar att 1980-talets ungdomsböcker, som Maria Gripes skuggböcker eller Pohls *Janne, min vän*, visar att ungdomsböcker dementerar konventionen att denna kategori främst består av korta böcker.⁹⁹

Ungdomsboken koncentrerar sig även den på ideologiska aspekter och värderingar inom kategorin. Definitionen av ungdomsboken följer i stort sett den Svensson tidigare upprättat. Vivi Edström och Kristin Hallberg, som redigerat verket, betraktar ungdomsboken som en genrebeteckning, något jag inte kan hålla med om. Enligt min mening är ungdomsboken inte en genre utan en övergripande kategori som i sig består av ett flertal genrer som fantasy, retrospektiv, historisk och samtidsrealistisk ungdomsroman. Ungdomsboken präglas dels av de övergripande mönster som är aktuella för kategorin som helhet, men även av specifika genrebundna konventioner.

Kvardröjande könsmonster

Sonja Svensson betecknar 1950-1965 som en övergångstid då pojk- och flickboken närmar sig varandra i vad hon benämner hybridformen *flick- och pojkungdomsbok*.¹⁰⁰ Boel Westin anknyter till detta när hon beskriver flickbokens dödförklaring så här: "Det jämlika tilltalet slog igenom på bred front och man vände sig medvetet till båda könen. Den könsindelade ungdomsboken med rötter i flick- och pojkboken skulle begravas för gott."¹⁰¹ Tiden har enligt min mening däremot visat att könssegregationen återuppstått i dagens ungdomsroman, där gränsen mellan pojk- och flickböcker igen är skarp, något som numera även gäller barnboken och bilderboken. Ungdomsboken förmår således inte

⁹⁸ Svensson 1994, 32.

⁹⁹ Westin, Boel: 1990 "Ungdomsboken och litteraturen." *Uppväxtvillkor* 1990/2, 6.

¹⁰⁰ Svensson 1977, 16.

¹⁰¹ Westin, Boel: 1997 "Ungdomsromanen i förvandling." Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria: På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 242.

omedelbart bryta ner de välkända mönstren från flick- och pojkboken. Begreppen pojk- och flickungdomsbok betecknar uttryckligen kategorins inledningsperiod, och saknar spridning utanför den specifika tidsperioden. Perioden ger enligt Svensson få prov på ifrågasättande av könsroller, och karikatyrer som ampra ogifta tanter, förekommer långt in på 1960-talet.¹⁰² Svensson efterlyser en mer specificerad terminologi och myntar därför begreppet *samtidsrealistisk ungdomsbok* samt betecknar 1965-75 som kategorins glansperiod.¹⁰³

Svensson skriver: ”Den moderna könsintegrerade ungdomsboken har – som ofta påpekats – uppstått genom en kombination av de mer äventyrliga pojkboksmönstren och flickbokens psykologiska och sociala intresse. Detta dubbla rotsystem anas väl ännu, men den tidigare balansen i ’hälften flickornas’ börjar ruckas.”¹⁰⁴ Ungdomsbokens ursprungliga ärende, nämligen att förena pojk- och flickboken i ett försök att överbrygga könsskillnader, har inte alltid genomförts. De facto kan man fortfarande urskilja böcker inom kategorin ungdomsbok som tydligt riktar sig enbart till någotdera könet, vilket främst framträder i valet av ämnessfär och genre. Svensson tangerar detta då hon förutspår fler termförändringar i stil med det amerikanska begreppet *Young Adult Fiction / litteratur för unga vuxna*, för en kategori böcker som skildrar en protagonist i övre tonåren. Begreppet är problematiskt och har i USA kommit att beteckna även mellanåldersböcker för att kringgå tidigare begrepp som ”teenage book” och ”youth novel”.¹⁰⁵

* * *

Ungdomsromanen är således en kategori som vid sin uppkomst kännetecknats av en strävan efter att erbjuda nya förutsättningar för att skildra kön, men frågan är om den verkligen förmått åstadkomma någon betydande omformulering av kön. Nedan skisseras kategorins decennieutveckling med tonvikt på hur konstruktionen av maskulinitet och femininitet utformas. Dessa decenniebeskrivningar syftar till att

¹⁰² Svensson 1977, 37.

¹⁰³ Svensson 1977, 17.

¹⁰⁴ Svensson 1994, 33.

¹⁰⁵ Svensson 1994, 33.

placera 1980-talet i ett sammanhang. Hur skildringen av kön gestaltas under 1980-talet hänger självfallet samman med hur de tidigare decenniernas könsskildringar formulerats. Det faktum att flickskildringen efter 1980-talet övergav den förklädda flickan motiverar även en blick bortom decenniet för att skönja hur flickskildringen gestaltas efter förklädnadsfasen. Flickskildringen under 1990-talet kastar ett förklarande sken över varför den konkreta förklädnaden inte längre är attraktiv som litterärt motiv efter 1980-talet.

Omvända könsroller

Trots att flickaktiga pojkar, som exempelvis Laurie i *Little Women* (1868), förekommer i tidig ungdomslitteratur blir denna form av ny maskulinitet vanlig relativt sent. Först uppkomsten av ungdomsboken på 1950-talet som påtagligt grumlar könskategorierna. Omformuleringen av könsstereotyper står således som grund för denna nya kategori. Kerstin Thorvalls debattartikel ”Bor alla barnboks författare i Tomtebolandet?” leder på svenskt håll till en könsmedveten granskning av barn- och ungdomslitteratur.¹⁰⁶ Vivi Edström menar att: ”[u]ngdomslitteraturen har länge varit hårt bunden i könsrollernas tvångströja.” Hon konstaterar att det tidiga 1960-talet innebär ett genombrott för skildringen av kön. Då det gäller flickskildringen påpekar Edström att de övningar i att bli ”en god flicka” genom anpassning, som gestaltas i flickboken, i den moderna ungdomsboken ersätts av ”diskussioner om flickors strävan efter frihet och identitet.”¹⁰⁷ Edströms påstående beaktar inte att denna tendens redan är aktuell i flickböckerna, vilket forskningen senare uppmärksammat. Även Boel Westin påpekar att ambitionen att skapa utrymme för ”en dialog i könsdemokratins tecken” är påfallande under 1960-talet. Hon beskriver utgående från Birgitta Järvstads *Väg mot imorgon* (1961), som kan betecknas som impulsgevare för den problemorienterade samtidsskildringen, den kvinnliga uppväxten som ”ängesten för att låta sig kontrolleras av den manliga blicken parat med rädslan att bli som mamma”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Thorvall, Kerstin: 1965 ”Bor alla barnboks författare i Tomtebolandet?” *Expressen* 1965-06-29.

¹⁰⁷ Edström, Vivi: 1984b ”Värderingar i ungdomsboken.” Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.): *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Liber, Stockholm, 37.

¹⁰⁸ Westin 1997, 241.

Ying Toijer-Nilsson framställer 1960- och 1970-talen som frigjorda och menar att det under 1970-talet förekommer ett överflöd av självständiga moderna flickor.¹⁰⁹ De feministiska idéernas genomslagskraft är genomgripande och kärnfamiljen omformuleras. Toijer-Nilsson beskriver 1970-talet som ett decennium då feminismen får fotfäste och rentav dominerar: ”De feministiska idéerna börjar bli allmänt accepterade och slår mer och mer igenom i ungdomslitteraturen. Ingen författare med självbevarelsedrift vågar längre bekänna sig till ett äldre könsrollsmönster.”¹¹⁰ Det som Toijer-Nilsson tolkar som uttryck för frigörelse kan dock ifrågasättas. Ärendet att finna positiva förebilder gör att hon undviker en diskussion om vad frigjordhet egentligen betyder för flickprotagonisterna. En frigjordhet som inte undersöks är den sexuella: Hur förväntas flickprotagonisterna förhålla sig till sexualitet och vad innebär denna?¹¹¹ Och vad innebär feminismen för detta decennium?

Ungdomsboken hade således en glansperiod under 1960-talet, och de olika beteckningar¹¹² som ovan diskuterats avspeglar tidens inriktning på tendenslitteratur som ställer problem under debatt och raserar tidigare tabun. Under denna period är de flesta som skriver svenska ungdomsböcker kvinnor, men de skildrar både flick- och pojkprotagonister genom samma mönster. Det som skiljer flick- och pojkskildringen åt är själva frågeställningarna, inte intrigerna. Påfallande ofta förekommer omvända könsroller.

Sedan 1960-talet har en mängd ungdomsböcker som förkastar könsstereotyper utkommit. Genom att reagera på ett traditionellt förtryck av kvinnlig makt fungerar sådana romaner enligt Trites som korrektiv, ibland medvetet och ibland mindre uppenbart, till bilderna av kvinnlig foglighet som reproduceras i litteratur före den samtida kvinnorörelsen.¹¹³ Ofta innebär dessa omskrivningar inte mer än

¹⁰⁹ Toijer-Nilsson Ying: 1983 ”En modern flicka. Flickgestalten i ungdomslitteraturen – föregångare eller samhällspegel?” Paget, Birgitta (red.): *Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg*. Författarförlaget, Stockholm, 246-261.

¹¹⁰ Toijer-Nilsson 1983, 258.

¹¹¹ Trites 2000, 84-116 diskuterar flicksexualitet i kapitlet ”’All of a Sudden I Came’. Sex and Power in Adolescent Novels.”

¹¹² Lundqvist 1994, 93 talar rentav om ”öl-knull-och tråkighetsböcker”.

¹¹³ Trites 1997, 5.

omvända könsroller, där män städar medan kvinnor kör lastbil. Ett svenskt exempel på detta är Sonja Åkessons och Monica Schoultzs bilderbok *Mamman och pappan som gjorde arbetsbyte* (1970) som inledde trenden med omvända roller.¹¹⁴ Omvända stereotyper finns också i Gun Jakobssons *En tjej vid ratten* (1979) där Carina kämpar för att bli lastbilschaufför och föraktar andra flickor och traditionella kvinnoaktiviteter. Likaså är Gun Jakobssons *Peters baby* (1971) en omvänd berättelse om en tonårspojke som axlar rollen som ensamstående pappa. En granskning av könskonstruktionen under perioden kunde säkerligen visa även på andra mönster, där flickskildringen kanhända uttrycker ett mer positivt aktörsskap. Tyvärr skyggar forskningen för periodens problemroman.

Perioden 1965-75 är ungdomsboken socialrealistisk, politiskt färgad och högljudd. Från att tidigare ha varit mer uppfostrande med målet samhällsanpassning blir texterna mer samhällskritiska och uppmanar till motstånd och eget tänkande. Framförallt är de taburaserande. Innehållsmässigt överskrider många gränser bland annat gällande sexualitet, men formen hålls enkel. Den allvetande, didaktiska berättaren är ständigt närvarande med en tillrättaläggande röst, och berättelserna är handlingsorienterade med lyckliga slut. Under slutet av perioden ifrågasätts vardagsrapporteringen, vilket leder till en förnyelse som innebär ett utforskande av andra genrer såsom historisk ungdomsroman och fantasy. Även en ökad individcentrering äger rum. Vardagsrapporter förekommer visserligen fortfarande, men de förändras både etiskt och estetiskt.

Främmandegjord flicka

Medan ungdomsromanen på 1970-talet är vågad¹¹⁵ sammanfaller 1980-talets övermåttad på samhällsrealism med en högervåg i samhället. Efter det vänsterinriktade 1970-talet präglas 1980-talet av verklighetsflykt i form av fantasy, exotism eller historiska romaner, som

¹¹⁴ Toijer-Nilsson 1978, 96-98.

¹¹⁵ Jakobsen, Gunnar: 1999 "Ungdomsromanen i Danmark og Norge i 1980erne og 90erne." Flatekval, Eli (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen, Oslo, 23. Jacobsens formulering att ungdomsboken "miste sin uskuld" är mindre lyckad, och kan uppfattas som ett exempel på att kategorin behandlas som om den var en ungdom.

en motkultur till socialrealismen.¹¹⁶ Sonja Svensson påpekar: ”[a]tt den problematiserande samtidsrealismen kraftigt försvagades var ironiskt, eftersom det krassa 80-talet hade behövt en sådan granskning.”¹¹⁷ Berättarexperimenten i allmänlitteraturen inverkar på kategorins utveckling mot ökad komplexitet. En större litterär ambition och ett mer sofistikerat berättande med inskjutna tidsplan, tillbakablickar och perspektivskiften är enligt Svensson nya drag i periodens ungdomsbok.¹¹⁸

Könsrollsdebatten tynar enligt Edström i Sverige bort i början av 1980-talet och ersätts av ”allmänpsykologiska diskussioner om känslor och samlevnad”¹¹⁹ Den bild av decenniet som Edström målar upp stämmer delvis. Kvinnokampen ändrar skepnad och feminismen akademiseras, men det genomgripande paradigmskifte som Edström förbiser är att diskussionen utvecklas från att gälla könsroller till att granska könsmaktstrukturer. Under 1980-talet iscensätts maskulinitet och femininitet genom överskridningar av kön. Anne Mørch-Hansen menar att dansk ungdomsroman leker med könets masker under motsvarande period: ”[k]önets gränser och betydelser är ständigt i rörelse. Genom att använda kontrasterande synvinklar och speglingsfigurer skjuter sig kvinnliga och manliga jag in över varandra för att antingen smälta samman androgynt eller gå under i det likartade.”¹²⁰ En likadan lek är aktuell i det svenska 1980-talets ungdomsroman.

Ulla Lundqvist, som undersöker 1980-talsrealismen, menar att decenniet är illa kartlagt, ett faktum som fortfarande stämmer alltför väl eftersom knappt något intresse har ägnats detta decennium.¹²¹ Att periodens ungdomsroman ser ut som den gör beror enligt Lundqvist på debatten som föregår årtiondet. Sonja Svenssons artikel ”Är dom vuxna aldrig riktigt kloka”, vilken anspelar på Clas Engströms ungdomsbok med den läsarfriande titeln *Är dom vuxna inte riktigt kloka?* (1970), kan

¹¹⁶ Lundqvist 1994, 15.

¹¹⁷ Svensson 1995, 19.

¹¹⁸ Svensson 1995, 21.

¹¹⁹ Edström 1984, 38.

¹²⁰ Mørch-Hansen, Anne: 1997 ”Den moderna flickboken.” Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 252.

¹²¹ Lundqvist 1994, 15 och 93.

ses som ett startskott för en debatt om att de estetiska aspekterna inte får stå i skymundan.¹²² Birger Hedén svarar med ett försvar för ungdomsboken i artikeln ”Det jämlika tilltalet”.¹²³ Periodens svenska ungdomsbok har inte många tabun kvar att rasera menar Lundqvist, detta har tidigare decennier sett till, tvärtom är 1980-talet rentav ”kyskare”.¹²⁴

Lundqvist delar in de samtidsrealistiska 1980-talstexterna i tre kategorier:

- 1) *de vilsna vandrarna*, som betecknar frigörelseprocessen hos identitetssökande unga, främst män, i Holden Caulfields anda
- 2) *de politiskt medvetna*, som betecknar ideologikritiska texter
- 3) *de retrospektiva*, som betecknar nostalgiska skildringar av det nyss förflutna.¹²⁵

Lundqvist menar att tvärtemot vad man kunde tro är 1980-talet ett mycket politiskt decennium i ungdomsromanen. Lundqvists kategorier är enligt min mening inte heltäckande, särskilt som det material hon utgår från lyfter fram de manliga författarna på bekostnad av de kvinnliga, vilket, som jag går närmare in på senare, skapar en vinklad bild av decenniet.

Under 1980- och 1990-talen introducerar ungdomsromanen en omformulerad pojkkaraktär. På ett motsvarande sätt till hur flickkaraktärer i texter tvingats in i tystade och underdåniga roller har kravet på pojkkaraktärer varit minst lika förtryckande genom att de har förväntats vara starka, aggressiva, våldsamma och sexistiska. Under 1980-talet förändras kategorin radikalt. Inflytandet på svenskt håll från brittiska Aidan Chambers, vars *Dance on my Grave* (1982) presenterar en ny maskulinitet med nya berättarmedel, kan inte underskattas.¹²⁶ Det som främst kännetecknar den nya pojkkaraktären under perioden är att

¹²² Svensson, Sonja: 1975 ”Är dom vuxna aldrig riktigt kloka? Om åldersbarriärer i den svenska ungdomsboken 1950-1975.” *Litteratur och samhälle* 1975/6.

¹²³ Hedén, Birger: [1977] 1998 ”Det jämlika tilltalet. Ungdomsboken från 40-tal till 90-tal.” Hallberg, Kristin (red.): *Läs mig, sluka mig. En bok om barnböcker*. Natur och Kultur, Stockholm, 161-180.

¹²⁴ Lundqvist 1994, 99.

¹²⁵ Lundqvist 1994, 104.

¹²⁶ Lundqvist 1994, 97-98.

han är obekvämt i sin pojkrull, vilket på svenskt håll motsvaras av Peter Pohls *Janne, min vän* (1985).

Sonja Svensson myntar det begrepp som kommit att sammanfatta perioden nämligen idyllfobi, vilket är en ironisk motsvarighet till sociologen Stanley Cohens begrepp moralpanik.¹²⁷ Moralpanik avser de återkommande moraliska aspekter vilka anläggs på nya samtidsfenomen, ofta ungdomskultur. Detta är åskådligt i debatten om videovåld, där det nya mediet beskylls för allehanda samhällsproblem som exempelvis övergrepp.¹²⁸ Begreppet idyllfobi avser å sin sida ungdomsromanens tendens att formulera svartsynta skildringar där de ungas vardag är mättad med problem. Texterna värjer sig för vanlighet och lycka, som om dessa representationer vore tvångsharmoniseringar. De idyllfobiska böckerna förnyar ungdomsromanen, som därmed närmar sig vuxenromanen. Samtidigt ifrågasätts värdegrunden och samspelet mellan etik och estetik. Svensson pekar på 1980-talets inriktning på fantastiska berättelser och hävdar att ungdomsromanen anammar fantasygenrens våldsinslag och tematisering av ondskan, men utelämnar den hoppfulla delen, kampen för det goda.¹²⁹ Ungdomsromanens ursprung i slitstarka litterära mönster där generationsuppror är vanliga, exempelvis i folksagor, pikaesromaner, bildningsromaner och kvinnoromaner, har med tiden modifierats, och texterna har blivit allt fränare i skildringen.¹³⁰ Jag instämmer delvis i detta, men skönjer även strimmor av hoppfullhet. Den krampaktiga fokuseringen på ondska och svårigheter övergår från att vara en förnyelse till att leda till en övermättnad, motsvarande den som drabbade socialrealismen under 1970-talet.

¹²⁷ Svensson, Sonja: 1995 "Tankar kring några tendenser i 90-talets ungdomsbok..". *Abrakadabra*. 1995/5, 20. Tankegången bearbetas vidare i Svensson, Sonja: 1996 "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i ungdomsboken". Banér, Anne (red.) *Konsten att berätta för barn*. Stockholm, Centrum för barnkulturforskning, 263-278 samt Svensson, Sonja: 1999 "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok." Flatekval, Eli (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen, Oslo, 107-121.

¹²⁸ För en diskussion om videovåld hänvisas till *Våld från alla håll*.

Forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder. 1993 Feilitzen, Cecilia von, (red.) Symposium, Stockholm/Stehag.

¹²⁹ Svensson 1994, 24.

¹³⁰ Svensson 1994, 20.

I flickskildringen under 1980-talet representeras flickan som annorlunda, vilket skymmer femininiteten. Ofta placeras den förklädda flickan på betryggande avstånd i historisk eller retrospektiv tid. Om hon mot förmodan beskrivs i sin samtid är det med hjälp av farsens eller karnevalens medel. För att parafrasera Sonja Svensson undrar jag om perioden rentav drabbas av ”flickfobi”, eftersom flickor påfallande ofta gästspelar i pojkroller.

Flickmakt och värnlöshet

Vardagen var satt på undantag i ungdomsromanen under 1980- och 1990-talen. Den fortsatta koncentrationen på skildringar av våld, övergrepp, gruppvåldtäkt, incest, skilsmässor, svek, samhällskritik, ätstörningar, mobbning, självmord, ung död, urbanitet, förort, självupptagna mödrar och frånvarande fäder samt barn som agerar föräldrar till sina föräldrar är de dystra ingredienserna i 1990-talets ungdomsroman. Decenniet skyggar varken för syskonincest eller för barn som dödar barn. Den undantagsunga är vardagsmat medan den vanliga unga inte verkar lika välfunnen för den dramatiska utvecklingen i romanerna. En viss trötthet uppstår kring formexperimenten, som placerar stort ansvar på läsarens axlar, inte minst i fråga om moraliska ställningstaganden. Samtidigt skrivs romanerna i något som kallas individrealism, det vill säga realismen är mer relationsrelaterad än samhällsinriktad.¹³¹ Många av böckerna har postmoderna drag, de innehåller ett ironiserande och parodierande grepp och framställer verkligheten som fragmentarisk, vilket görs tydligt genom den uppbrutna formen. Relationen mellan skönlitteratur och verklighet omförhandlas ständigt. Metalitterära grepp är vanliga och synvinkelbyten samt ifrågasättanden av textens sanningshalt präglar texterna.

Sonja Svensson könsbestämmer kategorin ungdomsroman under 1990-talet till att vara maskulin, eftersom hon anser att tendensen att ungdomsböckerna skildrar en maskulin sfär dominerar.¹³² Den moderna könsintegrerade ungdomsboken kom enligt henne under 1990-talet allt mer att likna ”a young male novel”, pojkboken i ny tappning.

¹³¹ Jakobsen 1999, 38-39.

¹³² Svensson, Sonja: 1994 ”Ungdomsboken – vad är han? En samtidspejling.” *Barnboken* 1994/ 2, 32-35.

Svensson påpekar: ”Trots den ungdomsboksstämpel som sedan 60-talet implicerat könsneutralitet, är det ingen tvekan om att pojk/mansintresset starkt dominerar.”¹³³ Att författarna ofta är män räcker inte som förklaring till att pojkporträtten dominerar. Svensson hävdar att författarna tillhör en generation som både har anledning och lust att reflektera över könsroller, därav de rikliga gestaltningarna av maskulinitet. Svensson menar att det tidiga 1990-talets ungdomsroman framstår som en sorts pojkbok, bestående av introverta skildringar av unga pojkars mognadsprocesser.¹³⁴ Årtiondet iscensätter denna nya känsliga pojkprotagonist, ofta i situationer då hans maskulina handlingskraft är satt ur spel.

Efter 1990-talet har trenden vänt och ”a young female novel”, flickboken i ny tappning, har dominerat. Flickskildringen utvecklas mot millennieskiftet genom att ersätta tidigare stereotyper med nya. Framträder flickprotagonisten som är stark och våldsam och samtidigt kan betraktas som en kvasiflicka, eftersom hon ofta skildras av manliga författare som helt enkelt inte lyckas med att skapa trovärdiga flickröster eftersom de inte ger avkall på maskulina hjältemönster. Toijer-Nilsson beskriver 1990-talsflickan som antingen tveksam eller våldsam. Typflickan för 1990-talet finns enligt henne i Anita Eklund Lykulls Julia-trilogi, som består av *Silverdelfinen* (1992), *Café Brazil* (1993) och *Julia mitt i världen* (1996) eller i Mats Wahls *Lilla Marie* (1995). Julia är en vanlig flicka som är velig, skoltrött och beroende av mäns bekräftelse. Marie är stor, stark och högljudd.¹³⁵ Den ursinniga och den tveksamma kallar Toijer-Nilsson dem och ser ingendera av dem som en förebild. Hon beaktar inte de huvudfrågor som jag skönjer under samma tid, och som dessa flicktyper exemplifierar, nämligen värnlöshet och flickmakt.

Det saknas undersökningar om 1990-talets flickskildring, som förändras mot att gestalta omförhandlingar av själva flickskapet. Samma omformuleringstendenser som tidigare är fortfarande framträdande, men representationerna förskjuts till flickans inre. Förklädda flickor är ett typiskt 1980-talsfenomen. Senare iscensätts

¹³³ Svensson 1994, 34.

¹³⁴ Svensson 1994, 33.

¹³⁵ Toijer-Nilsson, Ying: 1997 ”Den abdikerade flickbokshjälten.” *Abrakadabra* 1997/1, 27-28.

istället det performativa könet enligt formeln ”flickor förklädda till flickor”, det vill säga flickor som medvetet leker med könsmarkörer och laborerar med flicktyper för att tillskansa sig makt, tidstypiskt benämnd flickmakt. Eccleshare beskriver det brittiska 1990-talet som radikalt annorlunda då det gäller flickskildringen:

During the 1990s what became tagged as 'girl power' swept from the worlds of pop music and fashion into fiction, with the result that teenage fiction became even more dominated by writing for girls. Of course, girls are still seeking relationships, but the expectation is that these will be on their own terms. The traditional roles of girls as weak and boys as strong, which lasted an unnaturally long time in fiction (far longer than in society as a whole), are replaced. Girls are now strong in relationships as well as in many other aspects of life.¹³⁶

Någonting hände således med flickskildringen efter 1980-talet, både internationellt och i den svenska ungdomsromanen. Begreppet *flickmakt* ringar enligt min mening in förändringen. Likväl infogas dessa flickor i den övergripande kategorin utsatt/värnlös flicka, vilken skildrar karaktärer vars förhandlingsutrymme är nedbantat och vars kroppar utsätts för övergrepp. Flickmaktflickan är ingen okomplicerad konstruktion. Bilden är dessvärre inte entydigt progressiv som Eccleshare framställer den.

Flickmakt kan ses som en effekt av en motsatt och mer mörk tendens som är analog med bakslagstendenserna under 1990-talet riktade mot de feministiska framstegen. I denna mening är begreppet flickmakt minst sagt kontroversiellt och motsägelsefullt, rentav förtryckande. Årtiondet skildrar självdestruktiva flickor, utsatta och vanmäktiga fyller de ofta offerpositioner som ingen flickmakt i världen kan bemästra. Nu som då visar sig flickan vara en svårfångad kategori, sammansatt av frigörelse och fångenskap. Hon frigör föreställningar om kön, samtidigt som hon alltjämt är könets fänge underkastad seglivade maktstrukturer. Å andra sidan är även en renässans för flicktyper med relativ makt, som häxan, tydlig. Flickskildringen tecknar en dubbel bild. Delvis en mörk bild, där flickans (för)handlingsutrymme är snävt och där hon är värnlös och utsätts för övergrepp. Särskilt riktar sig dessa, ofta sexualiserade, övergrepp mot

¹³⁶ Eccleshare 2004, 547.

unga flickor, de är dubbelt utsatta, som barn och som flickor. Delvis återfinns en ljus vision, där flickan är en stark aktör, ofta en flickmaktflicka eller en flicka som tillåts existera på egna villkor och som kan välja att vara en helt vanlig flicka eller att frossa i flickrekvisita, i ”det rosa kladdet”, det vill säga i den romantiska repertoar som ingår i flickskapskonstruktionen. Flickrekvisitan, som häftar sig kring flickskapet och tillhör romansen, beskrivs utan förakt i samband med flickmaktflickan, som kan vara en stark aktör samtidigt som hon hyllar traditionell femininitet. Dessa aspekter gör att karaktären uppfattas som överskridande. Entydig är konstruktionen inte.

Flickprotagonisterna i 1990-talets ungdomsroman iscensätter ofta flickskapet som om det vore en förklädnad, exempelvis i Christina Herrströms *Glappet* (1990), vars titel syftar på det glapp som uppstår mellan den flicka man är och den flicka man förväntas vara. Att författarna förkastar 1980-talets förklädda flicka tolkar jag som ett led i utvecklingslinjen ”från flätflicka till flickmaktflicka”. Med formuleringen ”från flätor till flickmakt” antyder jag en utveckling av flickskildringen från att skildra flätflickor, det vill säga anpassade flickor som försöker tjäna andra till flickmaktflickor som är självständiga aktörer. Flickskapet iscensätts ingalunda som statistiskt utan präglas av motsägelser. Jag vill främst peka på att dessa typer finns och att de dominerar under olika epoker. De fungerar som den fond mot vilken författare konstruerar och förnyar flickskildringen, exempelvis är flätflickan ofta inbegripen i en upprorisk scen där hon klipper av sin fläta eller så spretar flätan helt sonika rakt ut från huvudet som på Pippi Långstrump.

* * *

I efterkrigstidslitteraturen för unga läsare görs inte längre en könssegregerad uppdelning i flick- och pojktexter. Den problemorienterade ungdomsboken på 1960- och 1970-talet låter flickor prova på pojkroller och pojkar på flickroller i könsrollsdebattens kölvatten. Resultatet är stereotypa omvända könsroller. Under 1980-talet skildras androgyna flickor. Resultatet är flickor som maskuliniseras och framstår som pojkar. Ungdomsboken under 1990- och 2000-talen återspeglar å sin sida ett samtidigt frigjort och värnlöst flickskap, lätt identifierbart i samtidsdebatten. Kön framträder genom

tiderna som en grundläggande kategori i berättandet för unga. Särskilt den svenska ungdomsboken iscensätter en ”dialog i könsdemokratins tecken”, där uppfattningar om maskulint och feminint konfronteras, revideras och möjligen omförhandlas.

4. Förklädnadsromanens flickskildring

Materialet för denna undersökning utgörs av ungdomsromaner skrivna av fem manliga och tre kvinnliga författare, sammanlagt elva böcker av Harry Kullman, Hans-Eric Hellberg, Peter Pohl, Ulf Stark, Mats Wahl, Inger Edelfeldt, Maria Gripe och Cannie Möller, som samtliga skildrar en förklädd flicka. Den iögonfallande anhopningen av förklädda flickor är ett tidstypiskt drag för 1980-talet. Maria Nikolajeva påpekar: ”[i]t is quite amazing that within a period of ten years, between 1977 and 1986, at least five Swedish children’s novels have made use of an androgynous character, for very different purposes. Significantly, four of five are written by male authors.”¹³⁷ Nikolajeva räknar inte in Edelfeldt och Möller i sin summering och hon använder sig även av beteckningen barnbok, då jag betraktar dessa texter som ungdomsromaner, trots att en del av dem, som *Dårfinkar och dönickar* och *Missne och Robin*, kunde räknas som mellanåldersböcker, det vill säga böcker som riktar sig till läsare i åldern 9-12 år. *Dårfinkar och dönickar* vann en manuskripttävling där texten skulle rikta sig till 10-14 åringar, vilket visar på att romanen rör sig i gränslandet mellan mellanålders- och ungdomsbok.

Tidsavgränsningen för materialet är 1977-1988. Denna period benämner jag *1980-talet* trots att materialet inte strikt håller sig inom decenniegränsen, men förvisso betecknas av att det uttrycker ett typiskt 1980-talsfenomen. Ulla Lundqvist menar att det är relevant att använda sig av en decennieindelning i ungdomsbokens fall:

Under åttiotalet har det hänt ganska mycket inom den ännu unga ungdomslitteraturen i Sverige. Framför allt har den historiska romanen och fantasyberättelser av olika slag haft stora framgångar och hamnat i förgrunden för kritikers och forskares intresse, medan den förut ledande samtidsrealistiska ungdomsromanen faktiskt gått tillbaka. Det innebär emellertid inte att den är ”ute” – ett par av de ledande författarna i vad jag i denna undersökning kallar den andra generationen har ägnat huvuddelen av sitt intresse åt dagens värld

¹³⁷ Nikolajeva 2000, 149-150.

och / eller gårdagens. De har på olika sätt bidragit till den realistiska ungdomsbokens förnyelse, något som gör det eljest ganska vanliga företaget att se på litteraturen decennievis motiverat. Det finns med andra ord ett åttioital.¹³⁸

Lundqvist urskiljer således några parallella tendenser under decenniet, vilka motiverar benämningen ”åttioalet”. Huvudådrorna löper till synes i olika riktning, bortom samtidsrealismen och mot en förnyelse av densamma. Enligt min mening är en skarp indelning mellan realistiska och fantastiska drag inte att föredra eftersom dessa drag ofta får samspela inom de olika genrerna. Dock erbjuder de skilda genrepremisserna olika möjligheter att realisera förklädnaden, som subversiv eller som affirmativ.

Jag har avgränsat materialet till att gälla enbart representationerna av en bokstavlig förklädnad. Till urvalskriterierna hör att de romaner som granskas mycket uppenbart bör förhålla sig till det mönster för förklädnadsromanen i riktningen flicka till pojke i ungdomsromanen som jag upprättar i avhandlingen. Det är naturligtvis möjligt att överföra förklädnadsmönstret på övriga ungdomsromaner utgivna kring 1980-talet, där förklädnaden är av en mer subtil och symbolisk art, och där flickor är psykologiskt eller symboliskt förklädda till pojkar genom sina handlingsmönster, men de har jag medvetet inte tagit med.

Materialurvalet har skett utgående från tidigare forskning, översiktsverk¹³⁹, sökningar i biblioteksdatabaser och utgivningskataloger. Vid en genomgång av publiceringslistor samt årsöversikter i barnlitteraturtidskrifterna *Opsis*, *Kalopsis* och *Abrakadabra* har jag endast funnit dessa förklädnadsromaner och vågar därför med säkerhet hävda att materialet i avhandlingen består av samtliga förklädnadsromaner som utkommit under denna period. Naturligtvis kan episodisk förklädnad framträda även i andra ungdomsromaner från denna tid, men renodlade förklädnadsromaner finns det inte fler av. Motivet begränsar sig i den svenska ungdomsromanen till 1980-talet, vilket jag konstaterat då jag i årsöversikter och biblioteksdatabaser sökt könsöverskridande romaner från decennierna före och efter.

¹³⁸ Lundqvist 1994, 15.

¹³⁹ Lundqvist 1994, Hallberg 1998, Westin 1999, Nikolajeva 2000.

Koncentrationen av förklädnadsmotivet under en kort period är synnerligen iögonfallande. Att det inte har rört sig om en inbördes påverkan författarna emellan är relativt klart eftersom romanerna markant skiljer sig från varandra, inte minst i valet av genre som motivet realiseras inom. Att dessa författare är tongivande under tidsperioden samt att de betraktas som förnyare av ungdomsromanen har utgjort ett avgörande kriterium vid urvalet. Samtliga har en rik produktion bakom sig och är prisbelönta. Av de texter jag valt att arbeta med betraktas flera som moderna klassiker, de är omdiskuterade och lästa. *Missne och Robin* samt *Stortjuvens pojke* nämns sällan i översiktsverk, men jag inkluderar dem här dels för att placera dem i en tradition, dels för att de är intressanta i egenskap av att de är kvinnliga författares förklädnadsberättelser som tidigare förbisetts.

Jag har valt att kontrastera samtliga dessa texter mot varandra i relation till förklädnadsmönstret, eftersom en genomgång där böckerna skulle behandlas var för sig inte motsvarar mitt syfte att granska könskonstruktion och maktförhandling i relation till förklädnadsparadigmet. Anmärkningsvärt nog ingår flera av texterna i studien i något som påminner om löst sammansatta trilogier. Här finns inte utrymme att beakta de övriga verken i dessa författares produktioner, trots att det finns många såväl tematiska som motivmässiga beröringspunkter med förklädnadsromanerna.

De svenska förklädnadsromanerna gestaltar olika historiska epoker. Materialet återspeglar inte det litterära motivets utvecklingsfas i någon historisk bemärkelse, utan präglas av 1980-talets könsdiskurs oberoende av den historiska epok de utspelas i. Visserligen förekommer en uppsjö av tidstypisk rekvisita gällande femininitet och maskulinitet, men i övrigt påverkas förklädnadsmotivet inte nämnvärt av den tid under vilken det utspelas. De genrer som här tas i bruk är samtidsrealistisk, retrospektiv och historisk ungdomsroman samt fantasyroman.

Förklädda flickor förekommer även i andra nationers litteratur under perioden exempelvis i Gene Kemps skolberättelse *The Turbulent Term of Tyke Tyler* (1977), Tamora Pierces fantasyberättelse *Alanna* (1983), Janet Lunns historiska *The Root Cellar* (1986) och Cynthia Voigts historiska ungdomsroman *Jackaroo* (1986). Förklädnadsmotivet

upphör inte i den utländska ungdomsromanen i och med 1980-talet utan förekommer även under 1990-talet.¹⁴⁰

Manliga förnyare i rampljuset, kvinnliga i skuggan

Författarna i materialet är samtliga förnyare av ungdomsromanen under 1980-talet. Den tidigare forskningen framställer inte de kvinnliga författarna som likvärdiga förnyare, utan de hamnar i skuggan av de manliga. Ulla Lundqvist resonerar så här angående att hon enbart lyfter fram de manliga förnyarna: ”[de] sex är alla män. En slump? Det radikala sjuttioalet leddes av kvinnor – det reaktionära åttiotalet av män? Jag avstår från spekulationer”.¹⁴¹ Lundqvist kommer med en snitsig polarisering, som skulle kräva ett mer nyanserat resonemang för att vara hållbart. I vilken mening decenniet är radikalt kontra reaktionärt framgår inte av hennes argumentation, men i relation till min frågeställning är det intressant huruvida dessa polariteter syftar på hur könsmaktstrukturer erbjuds spelrum i texterna.

Lundqvist polariserar 1970-talets kvinnliga författare mot 1980-talets manliga. Förvisso står de manliga författarna för en förnyelse av ungdomsromanen och höjer dess status genom sin blotta närvaro som män, men det går minst lika bra att bygga ett motsvarande resonemang utgående från de kvinnliga författare som har förnyat ungdomsromanen. Sonja Svensson nämner en rad manliga förnyare av ungdomsromanen under 1980-talet: Mats Wahl, Ulf Stark, Mats Larsson, Mats Berggren och Peter Pohl. Trots den manliga dominansen pekar hon även på kvinnliga förnyare som Annika Holm och Ulla Lundqvist, i egenskap av

¹⁴⁰ Det är slående att då den svenska ungdomsromanen testar motivets bärkraft under 1980-talet för att sedan hitta nya sätt att utforma flickskildringen, uppsöker amerikanska och australiensiska ungdomsromaner motivet under 1990-talet. Mallan, Kerry: 2003 ”Representations of Masculinity in Australian Young Adult Fiction.” McGillis, Roderick (red.): *Children's Literature and the Fin de Siècle*, Praeger, London, 169-177 diskuterar Margaret Clarks ungdomsroman *Famous for Five Minutes* (1992) där protagonisten Peter förklarar sig till sin kvinnliga kusin Petra för att fylla flickkvoten i ett rockband eftersom skolan i jämställdhetens tecken bestämt att varje pojkband måste inkludera en kvinnlig medlem. Förlagan finns i detta fall i Billy Wilders komedi *Some Like it Hot* (1959). På samma sätt som 1980-talets samhällsklimat i Sverige kännetecknas av en vurm för androgyni, ger 1990-talets debattklimat gällande kön upphov till en utforskning av förklädnadsmotivet i andra nationers ungdomslitteratur. Men vad som gör att den svenska och den utländska kontexten skiljer sig åt på detta sätt är svårt att avgöra.

¹⁴¹ Lundqvist 1994, 96.

ungdomsboks författare.¹⁴² Svensson nyanserar således delvis Lundqvists fokusering på de manliga författarna, men ännu fattas djupgående analyser av decenniets förnyelse. Gripe, Edelfeldt och Möller förnyar flickskildringen genom lyhörda flickporträtt med starkt emancipatoriska drag. Särskilt intressant är det att de använder den förklädda flickan i detta syfte.

Lundqvist är väl medveten om att 1980-talet innebär en vidare genrerepertoar, men eftersom hon väljer att granska de realistiska verken blir även hennes beskrivning av förnyelsen vinklad. Exempelvis faller Maria Gripe utanför Lundqvists kartläggning på grund av att hon vidgar realismen med den fantastiska berättelsens övernaturliga inslag. Detsamma gäller för Edelfeldt.¹⁴³ Detta är beklagansvärt eftersom en annan fokusering, på motiv snarare än genre, kunde ge en mer nyanserad bild av förnyelsen av decenniets ungdomsbok. Lundqvist missar den intressanta tendensen att de kvinnliga författarna, och i mina ögon även förnyarna, väljer att verka i genrer som överskrider den samhällsrealistiska romanens krav på verklighetskontakt utan att för den skull ge avkall på realismen. Snarare är de förnyare i kraft av att de förmår utveckla realismen.

Lundqvists argumentation är inte vattentät eftersom hon inkluderar retrospektiva berättelser och berättelser som överskrider realismen, som *Janne, min vän* och *Dårfinkar och dönickar*.¹⁴⁴ Tendensen är att ungdomsromaner läses som verklighetsavspeglande, snarare än som symboliska, vilket leder till att verklighetsöverskridande drag försummas. Enligt min mening är det kombinationen av verklighetstroget och fantastiskt som skapar spänningsfält i texterna. Decenniet betecknas, i namn av den ökade komplexiteten, av en genreupplösning där författarna som en del av förnyelsen sammanfogar mönster ur olika genre-repertoarer. Den gängse bild av fältet som har cementerats är således att under tidigare decennier, 1960- och 1970-tal är ungdomsromanen främst kvinnliga författares angelägenhet, medan de manliga författarna under 1980-talet träder in och förnyar ungdomsboken och gör den mer komplex.

¹⁴² Svensson 1995, 19-20.

¹⁴³ Lundqvist 1994, 96.

¹⁴⁴ Nikolajeva 1999, 154 läser *Janne, min vän* som en mytisk skildring, inte som samtidsrealism.

En sådan historieskrivning ger en skev bild av vad som egentligen sker på fältet. Det är särskilt den rigida gränsdragningen mellan det realistiska och det fantastiska som åstadkommer detta osynliggörande av de kvinnliga författarna, vilka genom att inkludera konventioner ur den kvinnolitterära estetiken, det vill säga strategier som spränger de realistiska ramarna, förnyar ungdomsromanen genom att befria den från kravet på direkt verklighetsspeglning.¹⁴⁵ I denna studie diskuteras hur både de manliga och de kvinnliga författarna använder sig av berättarperspektivet som ett medel till förnyelse.

Lundqvist använder sig av dikotomin tradition och förnyelse, vilket förstås är en dynamik som är verksam i skönlitteraturen. Då det gäller förklädnadsromanerna är det relevant att särskilt ta i beaktande hur denna jämkning mellan det etablerade och det nyskapande ser ut angående könsmaktstrukturer i verket. Den grundläggande frågan är huruvida författarna genom sin behandling av förklädnadsmotivet framstår som förnyare eller traditionalister vad gäller flickskildringen. Är flickan i och med förklädnaden fortsättningsvis könets fånge, det vill säga fast förankrad i könsstereotypa situationer och handlingssätt, eller frigör förklädnaden rentav flickan från könsbestämda förväntningar och ger henne möjlighet att handla mer som människa än som könsvarelse? Dessa frågeställningar besvaras närmare i de textanalytiska avsnitten. Att de nyskapande författare som diskuteras här samtliga väljer att skildra en förklädd flicka är ingen slump, snarare är det ett tecken på den omförhandling av en tidigare fastare könskonstruktion vilken äger rum som en del av förnyelsen av ungdomsromanens genrer. Min poäng är att denna förhandling ständigt är närvarande i flickskildringen, även om den tidvis tar sig olika uttryck.

***Stridshästen* – riddarroman(s) med förhinder**

Förklädnadstrenden inleddes av Harry Kullman i äventyrsberättelsen *Stridshästen* (1977), där de förklädda flickorna Rebecka, som Svarte Riddaren samt Kossan, som häst, utmanar pojkväldet i ett tornerspel. Handlingen, som utspelar sig i 1930-talets Stockholm, skildras genom ett klass- och könsperspektiv. *Stridshästen* är Kullmans sista

¹⁴⁵ Trites, Roberta Seelinger: 2001 "The Harry Potter Novels as a Test Case for Adolescent Literature." *Style* 2001/35, 472-485 är ett exempel på en analys där gränsdragningen mellan det realistiska och det fantastiska bryts ner.

ungdomsbok, och den räknas även till hans mest mångtydiga skildringar. Jan Hansson konstaterar att boken består av: "[d]ramatik, spänning, mystik, samhällsanalys, kritik, historiska alluderings, levande miljö och tidsskildringar samt idé- och ideologidiskussion", vilket visar det breda registret i texten".¹⁴⁶

Forskningen kring Kullman har främst beaktat klassperspektivet. Varken Lena Kjersén Edman eller Birger Hedén behandlar förklädnadsmotivet och den maktförhandling som i och med den äger rum, eftersom de ser klasskampen som överordnad förhandlingen om kön.¹⁴⁷ Stefan Mählqvist porträtterar författarskapet i sin helhet utan att beakta könsaspekten.¹⁴⁸ Maria Nikolajeva gör en kortfattad analys av *Stridshästen* och tar fasta på textens komplicerade hierarki, inte minst könshierarkin, och på att de förklädda flickorna försöker: "fight their way into a strictly male society".¹⁴⁹ Trots att Kullman främst är pojkskildrare omskriver han det sena 1950-talets flickideal den goda flickan.¹⁵⁰ Dock skildras flickorna hos Kullman alltid i relation till pojkskapet, bland annat i form av romansen, självhävdelselustan eller överlag med en markering av flickornas könsbestämda positioner.

***Love love love* – bruksbokens sexuella experiment**

En annan tidig text som uppmärksammar förklädnadstematiken är Hans-Eric Hellbergs *Love love love* (1977). Till skillnad från Kullmans *Stridshästen*, som är den givna föregångaren till en del av 1980-talsromanerna, har Hellbergs text inte satt några spår i den riktningen. Förklädnaden är dubblerad, det vill säga både den sällsynta varianten pojke förklädd till flicka och vice versa förekommer. Boken ingår i "Kram-serien" där Jonnie som ett sexuellt experiment, och av

¹⁴⁶ Hansson, Jan: 1997 "Harry Kullman." Kullman, Harry: *Stridshästen*. En bok för alla, Stockholm, 3.

¹⁴⁷ Kjersén-Edman, Lena: 1982 "Den Kullmanska revolten." *Barn och kultur* 1982/4, 95-96 och Hedén, Birger: 1983 *Individ, våld och klassamhälle. En studie i Harry Kullmans ungdomsböcker*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

¹⁴⁸ Mählqvist, Stefan: 1989 *Författaren från Fattigmannagatan. En bok om Harry Kullman*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

¹⁴⁹ Nikolajeva 2000 151.

¹⁵⁰ Hallberg 1994, 131. Toijer Nilsson 1983, 255 menar att en antydning om den kommande kvinnofrigörelsetematiken kan urskiljas i författarskapet, där *Den svarta fläcken* skildrar en för ungdomsboken helt ny flicktyp, springflickan Barbro Levander.

nyfikenhet på flickor, förklarar sig till Birgitta. Boken utgör tredje delen i en serie: *Kram* (1973), *Puss* (1975), *Älskar, älskar inte* (1979) och *Kär kär kär i dej* (1981).¹⁵¹ Den utkom då transsexualitet diskuterades i samhällsdebatten och betraktades som en protest mot strikta könsroller.¹⁵² Hellbergs roman fungerar här som jämförelsepunkt och belyser dubblerad förklädnad i en uttalat sexualiserad kontext.

De sexualliberala 1960-70-talen föregicks av en utdragen kamp för sexualupplysning, ett ämne som successivt infördes i den svenska skolan alltsedan 1940-talet.¹⁵³ Hellberg är tidig då det gäller att skildra barn och sexualitet skrupelfritt. Initiativet till serien togs av ett danskt förlag som beställde ”ett ärligt manus om sex för tonåringar”, och ville sprida den sexuella frigörelsen till barnboken genom att ge ut en vågad bok om barns sexualitet, gärna en som inte skyggar för att vara pornografi för barn.¹⁵⁴ Stefan Mählqvist diskuterar könsroller i *Kram* och menar att skildringen av tonårserotik inte är särskilt vågad och att mottagandet visar att *Kram* ”stiger in genom öppna dörrar” till en följd av pornografidebatten och kravet på sexualundervisning.¹⁵⁵

Under 1960-70-talen omvärderas synen på kön radikalt och Hellberg skildrar vid denna tidpunkt flickor och pojkar på ett sätt som avviker från gängse konventioner genom att pojkarna är stillsamma och inåtvända medan flickorna är handlingskraftiga, vilket förstås riskerar att enbart vara omvända stereotyper.¹⁵⁶ Hellberg kallar *Kram*-böckerna ”vuxenförbjudna” och är konsekvent solidarisk med de unga läsarna. Detta drag stärks ytterligare av att den tidigare uppburna Hellberg i och

¹⁵¹ *Förbjudna tankar* 1989 kompletterar serien genom att den verkliga förebilden till Jonnies kamrat Katarina får kommentera ”hur det egentligen var”.

¹⁵² Toijer-Nilsson 1978, 127 menar att manlig transvestism blev ett aktuellt samtalsämne uttryckligen 1977.

¹⁵³ Lennerhed, Lena: 1994 *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Norstedt, Stockholm, 189-192

¹⁵⁴ Lindstam 1998, 265.

¹⁵⁵ Mählqvist, Stefan: 1977 ”Ungdomsboken och marknadskrafterna.” Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.): *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. Natur och Kultur, Stockholm, 84.

¹⁵⁶ Toijer-Nilsson 1978, 39- 44. Avsnittet ”Mansrollen och Hans Eric-Hellberg”. Särskilt Hellbergs Maria-svit, *Morfars Maria* 1969, *Martins Maria* 1970, *Jag är Maria*, *jag* 1971 och *Älskade Maria* 1974 har lästs som en medveten utveckling av flickskildringen.

med Kram-serien fick en förbehållsam kritik.¹⁵⁷ Bland annat debatterades hans flickskildring, vilken sades objektifiera flickor i skildringar som gränsade till ”det veckotidningsbanala”.¹⁵⁸

***Missne och Robin* – symbolisk mognad i fantasy**

Först bland de kvinnliga författarna att behandla förklädnad är Inger Edelfeldt med fantasyromanen *Missne och Robin* (1980). De flickor som förekommer i hennes flickuppväxt-trilogi, vilken förutom *Missne och Robin* består av den gotiskt skräckromantiska *Juliane och jag* (1982)¹⁵⁹ samt den äventyrliga uppväxtskildringen *Drakvinden* (1984), pendlar mellan att vara mönsterflicka och monsterflicka. Den tolvåriga protagonisten Torun är vanlig, men det hon upplever är ovanligt. Under en sommarvistelse på landet flyr hon från föräldrarnas knakande äktenskap och från väntan på sin väninna, som hon växer i otakt med, in i en fantasiskog där hon konfronteras med en växtvärld vilken symboliserar hennes mognadsprocess, inte minst hennes kroppsliga och sexuella uppvaknande.

Flickors vänskap, flicksexualitet och en olustig mörk sida av jaget, monsterflickan, utgör stommen i Edelfeldts nyanserade flickskildring. Trilogin kretsar kring frågan ”Vad innebär det att vara flicka?” och iscensätter olika sorters flickskap, som att vara ”pimpinett”, vilket står för att vara behagande eller att vara pojkflicka. I en intervju nämner Edelfeldt flicktyper som ”det puttenuttiga sötjaget, monsterjaget och drömjaget” som poler inom flickan.¹⁶⁰ Med monsterflicka avses inte att flickan anammar en våldsam roll utan att hon utforskar det ondas möjlighet inombords samt att hon vågar bryta mönstret för hur en flicka förväntas vara. Slutet i samtliga delar av trilogin innebär en försoning mellan det mönstergilla och det monstrosa.

¹⁵⁷ Lindstam, Birgitta: 1998 ”Hans-Eric Hellberg.” *Författare & Illustratörer för barn och ungdom* 3 FI-Ho Bibliotekstjänst, Lund, 259-276.

¹⁵⁸ Lindstam 1998, 266.

¹⁵⁹ *Juliane och jag* utgavs i samband med en tv-filmatisering under titeln *Nattens barn* 1995.

¹⁶⁰ Hultén-Sonne, Lena: 1995 ”Sötjag, monsterjag eller bara Inger Edelfeldt själv.” *Abrakadabra* 1995/ 6, 6.

Edelfeldt är ett exempel på en cross-writing eller tvärskrivande författare, det vill säga hon skriver för både barn och vuxna.¹⁶¹ Nordisk kvinnolitteraturhistoria uppmärksammar Edelfeldts experimentlusta då det gäller flickskildring.¹⁶² Hennes flickor är sällan renodlade typer utan sammansatta av olika sorters flickskap, vilka samsas eller slåss inom samma flickkropp. Edelfeldt har valt skilda genrer för olika delar av sin trilogi för att kunna iscensätta förvandlingstematiken på olika sätt och laborera med flickuppväxten inom skilda genrekonventioner. Hennes psykologiskt nyanserade uppväxtberättelser förnyar genrer som folksaga, fantasy och gotik, alltid utgående från ett könsmedvetet perspektiv. För att parafrasera Monica Fagerholm i 1990-talets mest betydelsefulla flickuppväxtskildring *Diva*, har författaren upprättat flicklaboratorier i romanform.¹⁶³ I Edelfeldts författarskap får flickfantasierna fritt spelrum uttryckt i flicklekar vilka inkluderar identitetsbyten, magi och skräckgotiska element. Förpubertet, flickfantasi och rollspel är väsentliga delar av flickuppväxten i hennes texter.

I Edelfeldts novellsamling *Rit* (1991) berör novellen ”Marie-Claire” manlig transvestism enligt mönstret för förklädnad från man till kvinna. Förklädnaden är således sexualiserad, dold och den förklädda mannen förlorar sin status. Novellen visar hur medveten Edelfeldt är om de könsbundna förklädnadsparadigmen. Edelfeldt har själv vittnat om hur hon för att över huvudtaget kunna skriva har föreställt sig ha en pojkkroll:

Jag tror aldrig att jag skulle ha kommit igång med att skriva om jag inte betraktat mig som en pojke inuti. När jag började fantisera om vad man överhuvudtaget kunde göra i världen var det i en pojkes gestalt jag gjorde det.

¹⁶¹ Nikolajeva 2004a, 32-33.

¹⁶² Sarrimo, Christine: 1997 ”De tömda berättelserna blir till på nytt. 1980-talets svenska prosa.” Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 523-525. Under rubriken ”Att radera ut och teckna identiteten” diskuteras Edelfeldt.

¹⁶³ För en diskussion om Fagerholms flickskildring i ett könsöverskridningsperspektiv se Kåreland, Lena: 2004 ”Fickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*.” Heggstad, Eva & Williams, Anna (red.): *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Studentlitteratur, Lund 121-137.

Det var för att skaffa mig ett självklart rum, där jag kunde skapa som jag var tvungen att använda en sorts manlig identitet.¹⁶⁴

Edelfeldtforskningen är ännu i sin linda och översikter bortser ofta från *Missne och Robin*. Eftersom Edelfeldt tydligt laborerar med flickuppväxten har det feministiska perspektivet följaktligen dominerat forskningen. Kristin Hallberg betonar i sin pionjärstudie av samtidsrealistisk flickskildring under femtio år mor-dotterrelationen och samspelet mellan det realistiska och symboliska planet i *Missne och Robin*.¹⁶⁵

Edelfeldt betraktas som del av en kvinnolitterär tradition. Ebba Witt-Brattström placerar henne bland dem som under 1980-talet skildrar fula flickor, masochism och motstånd som en tillspetsad formel för kvinnlig underordning.¹⁶⁶ Mattias Fyhr gör en separat studie av *Juliane och jag* som gotisk romans.¹⁶⁷ Han visar hur Edelfeldt anpassar de gotiska genrekraven till det barn- och ungdomslitterära fältet genom att ersätta kärleksintrigen med vänskap:

Romanen skriver härmed in sig i den mer barn- och ungdomslitterära gotiska genren som, i likhet med Enid Blytons Fem-böcker, eller Maria Gripes Skuggan-serie, låter berättelsen ha ungdomlig vänskap i centrum. Det hindrar inte att romanens vänskap samtidigt har en sexuell implikation, med lesbiska antydningar.¹⁶⁸

Fyhr utgår från att genrens möjlighet att rubba könsmonster är en bisak, och ger därför inte denna fråga något större utrymme i sitt resonemang. Genom att upprätta ett kontrakt med djävulen och anta en häxroll befrias flickorna i romanen från att vara vanliga flickor. Edelfeldt

¹⁶⁴ Beckman, Åsa: 1988 "Kvinnor, pojkar och vita fåglar. Repliker ur ett samtal. Om skrivandets villkor ur kvinnlig synvinkel." *Bonniers Litterära Magasin* 1988/4, 240.

¹⁶⁵ Hallberg, Kristin: 1998 "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar." Hallberg, Kristin (red.): *Läs mig, sluka mig. En bok om barnböcker*. Natur och Kultur, Stockholm, 99-150.

¹⁶⁶ Witt-Brattström, Ebba: 1993b "Fula flickor, masochism och motstånd. Samtidens kvinnliga stämmor." Grive, Madeleine (red.): *Att skriva sin tid. Nedslag i 80-och 90-talet*. Norstedt, Stockholm, 307.

¹⁶⁷ Fyhr, Mattias: 2003 *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*. Ellerström, Lund, 157-178.

¹⁶⁸ Fyhr 2003, 175. Fyhr betecknar således Fem-böckerna som gotiska, vilket inte är allmänt vedertaget.

uttalar sig i en intervju om flickors flykt från förväntat flickbeteende: "Om man då är en rädd liten flicka är det lockande att identifiera sig med pojkar eller vampyrer eller häxor som har makt över sin omvärld och kan påverka saker och göra allting."¹⁶⁹ Citatet visar däremot Edelfeldts medvetenhet om genvägar för flickan till att alternera de traditionella flickrollerna vilka upplevs som vanmäktigt otillfredsställande, nämligen förklädnad till pojke eller till häxa.

Skugg-tetralogin – vidgad realism

Under åren 1982-88 utkommer Maria Gripes Skugg-tetralogi som omfattar *Skuggan över stenbänken* (1982), *...och de vita skuggorna i skogen* (1984), *Skuggornas barn* (1986 samt en reviderad utgåva 1990) och *Skugg-gömmen* (1988). Tetralogin är en emancipationsberättelse om den förklädda flickan Saga/Carolin/Carl vid tiden före och under första världskriget. Eftersom Skuggserien är omfattande och hör till de mer utforskade, väljer jag att uteslutande beakta de aspekter som explicit rör könsöverskridning. I *Skuggan över stenbänken* skildrar den personliga berättaren Berta Jacobsson, 14 år, sin uppväxt i en borgerlig kärnfamilj, vars nya jungfru Carolin spelar en avgörande roll. På ytan handlar boken om Bertas upplevelser tillsammans med den gåtfulla Carolin. Efterhand får Berta ta del av ett antal ledtrådar och anar slutligen att Carolin möjligen är hennes halvsyster. Djupare sett skildras flickornas parallella utvecklingshistorier. I uppföljaren *...och de vita skuggorna i skogen* tar Berta och Carolin, i sin pojkskepnad, plats på Slottet Rosengåva som sällskap åt tvillingarna Arild och Rosilda. Där nystas släktskapsbanden upp ytterligare och tvillingarnas mor Lydia, som iscensatt sin egen död, visar sig vara mor även till Carolin. Här övergår den inledande socialrealismen i gotik. De följande delarna av tetralogin, *Skuggornas barn* och *Skugg-gömmen*, är särskilt intressanta eftersom den personliga berättaren i den förra boken är Berta och i den senare Carolin, som bägge skildrar samma händelseförlopp.

Carina Lidströms tematiska studie koncentrerar sig på Skuggserien med fokus på aspekterna sökande, spegling och metamorfos.¹⁷⁰ Lidström tolkar däremot inte förklädnadsparadigmet ur ett

¹⁶⁹ Lekander, Nina: 1984 "I huvudet på en häxa." *Expressen* 1984-11-24.

¹⁷⁰ Lidström, Carina: 1994 *Sökande spegling metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*. Symposion Graduale, Stockholm.

könsperspektiv. Hon anknyter till androgynitraditionen i ett kort avsnitt, men ser inte förklädningen som den centrala organisationsprincipen i texterna. Det gör däremot jag i min analys, där förklädnings temat i dess kontextuella inramning, med andra ord flickuppväxten ses som textens organiserande princip. Ying Toijer-Nilsson erbjuder en bred översikt över Skugg-serien, vilken saknar relevans för min granskning av förklädnadsmotivet eftersom hon inte uppmärksammar detta motiv.¹⁷¹ Gripeforskningen har således främst granskat identitetssökandet, vilket saknar direkt relevans för min undersökning.

Toijer-Nilsson kommenterar dock Gripes medvetenhet om vad det innebär att växa upp som flicka som den kommer till uttryck i Skugg-böckerna: ”Allt från rösträttsdiskussionen [den inleder *Skuggan över stenbänken*] finns det en tydlig kvinnolinje för att inte säga kvinnosakslinje. Kvinnliga utvecklingsromaner – ett tacknämligt avsteg från alla bildnings- och generationsromaner om unga män.”¹⁷² Gripe är nyskapande genom sin kombination av realistiska och fantastiska element vilka tillsammans iscensätter flickmognadens utvecklingshistoria, belyst genom ett flertal flickkaraktärer som samspelar och speglas i övriga kvinnogestalter i serien. Den kvinnolitterära estetik som bland annat Gilbert och Gubar diskuterar spelar en viss roll för flickskildringen.¹⁷³ Anknytningen är tydlig hos Maria Gripe som i sin Skugg-tetralogi uttryckligen skriver i dialog med denna tradition genom att använda kända motiv och litterära strategier. Exempelvis är spegling, dubbling, sjukdom och fångenskap centrala metaforer hos Gripe. Dessa kvinnolitterära drag återfinns hos ett flertal författare i materialet för denna studie, men det ligger utanför avhandlingens frågeställning att beakta dem närmare här.

Gabriella Åhmansson betecknar Carolin som en karaktär som: ”[v]ill kliva fram ur den kvinnliga konvensans mörker och göra sig synlig och därför spelar hon pojke. Hon gör det så övertygande att den enda som avslöjar henne är en gammal dam som valt att bli blind för att bli fri synsinnets begränsningar. Könet blir på så vis en förklädnad som

¹⁷¹ Toijer-Nilsson, Ying: 2000 *Skuggornas förtrogna. Om Maria Gripe*. Bonnier, Stockholm.

¹⁷² Toijer-Nilsson 2001, 184.

¹⁷³ Gilbert & Gubar 1977.

döljer människans innersta kärna, som förblindar och förslavar.”¹⁷⁴ Nyckelordet i Åhmanssons karaktäristik är synlighet, samtidigt som en av gestalterna frånsagt sig den feminina blicken. Hon pekar på det centrala i Skuggsviten, insikten om att könet är en förklädnad vilken fungerar förblindande i karaktärernas försök att vara sanna subjekt.

***Dårfinkar och dönickar* – farsens könsparodi**

Ulf Starks förväxlingskomedi *Dårfinkar och dönickar* (1984) formulerar med farsens medel en förklädd flicka. Boken ingår i Starks metamorfostrilogi som kompletteras av *Låt isbjörnarna dansa* (1986) och *Karlavagnen* (1989). I boken blir Simone då hon börjar i en ny skola tagen för pojken Simon och väljer att spela med i förväxlingen. Romanen skildrar följderna av hennes maskspel, där hon ständigt växlar mellan sitt pojksubjekt på den offentliga arenan och sitt flicksubjekt i hemmiljön. Ett romantiskt triangeldrama och Simones relation till både mammans nye man Yngve och sin döende morfar är berättelsens hörnstenar.

Då manliga författare skriver om förklädda flickor är det svårt att helt förbise hur deras könsidentitet påverkar flickskildringen. I överförd bemärkelse blir den manliga författaren själv en könsöverskridare då han antar en flickpersona. I Ulf Starks fall förstärks detta av att han vann Bonnier juniorböckers tävling med mottot: ”Skriv en bok som kan inge hopp och livsmod!” under den kvinnliga pseudonym Joanna Swift.¹⁷⁵ Denna kvinnliga variant av den engelska satirikern Jonathan Swifts namn leder tankarna till *Gulliver's Travels*, vilken med tiden glidit över från att uppfattas som samhällssatir till att ingå i barnläsning. Gulliver genomgår ingen egentlig metamorfos, men han förvandlas bland annat till jätte genom sitt besök i Lilliputtarnas land, där deras storlek indirekt förändrar hans storlek. Genom valet av pseudonym antyder Stark såväl det satiriska draget genom valet av namn som själva förklädnadstematiken genom att välja en kvinnlig pseudonym. Pseudonymen kan ses som en förlängning av den mångskiktade komiken och allusionsivern i texten.

¹⁷⁴ Åhmansson, Gabriella: 1997 ”Barnet i stormens öga.” Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 248.

¹⁷⁵ ”Grattis Ulf Stark.” *Dagens Nyheter* 1984-03-27. Brev av Stark 2000-03-12.

Starks författarskap är utforskat. Ulla Lundqvists nämner Simone som Tintomara-gestalt samt diskuterar visionär realism och absurdism som Starks berättarmodus.¹⁷⁶ Även Janne Lundström berör stilistiska och berättartekniska drag i en kort analys.¹⁷⁷ Därmed fyller denna studie ett tomrum i forskningen, genom att lyfta fram Stark som flickskildrare.

***Janne, min vän* – mimesis möter myt**

Paradigmskiftaren under 1980-talet inom ungdomslitteraturen är även den en förklädnadsroman. Peter Pohls retrospektiva, genreöverskridande *Janne, min vän* (1985), om den förklädda cirkusflickan Jannes vänskap med pojken Krille i 1950-talets Söder i Stockholm, anger tonen för en fördjupad psykologisk nyansering och formexperiment i ungdomsromanen. Av Maria Nikolajeva beskrivs boken som en lika viktig bifurkationspunkt som Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945) på sin tid.¹⁷⁸

Romanen har inspirerat till många analyser. Ulla Lundqvist jämför Janne med Pippi Långstrump samt diskuterar tidsaspekter och mysteriestruktur.¹⁷⁹ Bettina Kümmeling-Meibauers intertextuella analys berör behandlingen av motivet det främmande barnet i relation till E T A Hoffmanns saga ”Das Fremde Kind”(1816) och Lindgrens *Pippi Långstrump*.¹⁸⁰ Maria Nikolajevas analys visar Krilles utveckling som ett förlorat Arkadien.¹⁸¹ Elisabeth Wulff gör en Bachtin-influerad tolkning av texten som karneval, där Janne är den karnevaleska karaktären.¹⁸² Bodil Kamp diskuterar romanen ur ett narratologiskt och

¹⁷⁶ Lundqvist, Ulla: 1994 ”En sorg i rosenrött. Två absurdistiska romaner av Ulf Stark.” *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

¹⁷⁷ Lundström, Janne: 1998 ”Stilgrepp nr 9.” *Barnboken* 1998/1, 24-25.

¹⁷⁸ Nikolajeva 1996, 82.

¹⁷⁹ Lundqvist, Ulla 1994: ”Livets skoningslösa framfart med de värnlösa. Peter Pohls ödesdramer.” *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 198-232.

¹⁸⁰ Kümmeling-Meibauer, Bettina: 1994 ”Det främmande barnet. En intertextuell analys av Peter Pohls *Janne, min vän*.” *Barnboken* 1994/2, 9-19.

¹⁸¹ Nikolajeva, Maria: 1999 ”*Janne, min vän* – en väg utan återvändo”. Flatekval, Eli (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen, Oslo, 156-170.

¹⁸² Wulff, Elisabeth: 1999 ”Det tragiska skrattet. Det karnevaleska i Peter Pohls *Janne, min vän*.” *Barnboken* 1999/1, 31-39.

litteraturpedagogiskt perspektiv.¹⁸³ Ingen har således ännu granskat romanen ur ett könsperspektiv. Denna aspekt berörs enbart flyktigt i analyserna, trots att förklädnadstematiken ofta omnämns. Wiveca Frimans avhandling *Växandets gestaltning* om Pohls Micke-svit är en utvecklingspsykologisk och berättarteknisk studie vilken granskar pojkkuppväxten utan att explicit problematisera att det rör sig om en maskulinitetskonstruktion.

Trots sin litterära skicklighet har Peter Pohl kritiserats för att hans texter tenderar att vara självterapeutiska. Själva övergreppen i *Janne, min vän* får minimal plats och intrigen byggs upp av onda aningar. Det finns ett engagerande ljus i hans romaner, vilket bland annat bärs fram av den språkliga framställningen.¹⁸⁴ Våldsinslagen och den svordoms- och könsordsmättade ungdomsjargongen är snarast delar av maktkampen gällande vem som skall ha tolkningsföreträdet. Kampen utkämpas mellan olika verklighetsbeskrivningar och berör vuxnas värde över barn och barns vanmakt. I så gott som varje ungdomsroman under 1990-talet iscensätts en maktkamp som sist och slutligen handlar om flickors och pojkars könstillhörighet och om hur de är låsta i förlegade könsroller. De sexuella övergreppen är ett utslag av denna maktkamp, en extrem situation som blottar barnets utsatthet. Hos Peter Pohl ingår våldsdåden i en större diskussion, den samhällskritiska, som ifrågasätter maktstrukturer som cementerar könsstereotyper.

Trots att Pohl ständigt återkommer till mänsklighetens avigsida, till samhällets existentiella bakgårdar, normaliserar han aldrig våldet mot barnet/flickan i fiktionen. Som flickskildrare framställer han flickskapet i relation till pojkskapet. Ofta är det pojkens relation till flickan som är det centrala och flickkaraktärerna fyller funktionen att symbolisera något särskilt tema, som exempelvis svek eller godhet.¹⁸⁵

¹⁸³ Kampp, Bodil: 2002 *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum: en undersøgelse på narratologisk grundlag af relationen mellem den implicitte fortæller og den implicitte læser i nyere, kompleks børnelitteratur efter 1985 med inddragelse af litteraturredidaktiske refleksioner*. Danmarks pædagogiske Universitet, København.

¹⁸⁴ Svensson 1996, 274.

¹⁸⁵ Se Österlund, Mia: 2003a ”Yhteiskuntakritiikkiä Peter Pohlin nuortenromaanissa *Man kan inte säga allt*” [Smussel, svek och samhällskritik i Peter Pohls *Man kan inte säga allt*.] Heikkilä-Halttunen, Päivi & Rättyä, Kaisu (red.): *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaanin 2000-luvun taitteessa*. [Unga i boken spegel. Ungdomsromanen vid millennieskiftet.] Nuorisotutkimusverkosto, Helsingfors, 120-145.

***Stortjuvens pojke* – historisk roman ur flickperspektiv**

I Cannie Möllers historiska roman *Stortjuvens pojke* (1985) förklarar sig Josefina/Jossi bort från fattigdom under krigs- och nödåren i början av 1800-talet och stöter på den förklädda bedragaren Lasse-Maja. *Stortjuvens pojke* föddes ur en teaterföreställning som i sin tur ledde till pjäsen *I vargarnas tid* samt till en filmatisering.¹⁸⁶ Möllers sympatier ligger hos de fattiga och utstötta, och det är främst kvinnornas historia hon vill skildra.

Den legendariske tjuven Lasse-Maja, som ibland har liknats vid Robin Hood, blir här en hänsynslös utnyttjare som egensinnigt tar från de rika för egen räkning. Jossi är en rådig, modig flicka som efterhand accepterar kvinnorollens villkor. Möller har, liksom de två övriga kvinnliga författarna i denna studie, en feministisk utgångspunkt för sitt skrivande. Hon är känd som en utpräglad flickskildrare och har porträtterat flickor i olika genrer, såväl fantasy som samtidsrealism. Om Cannie Möllers böcker har överhuvudtaget inga analyser skrivits. Möller har ignorerats eftersom den tidigare forskningen har marginaliserat flickskildringar. Enligt min mening är Möller oförtjänt förbisedd.

***Anna-Carolinas krig* – frontberättelsens soldatflicka**

I *Anna-Carolinas krig* (1986) av Mats Wahl skildras den 16-åriga modiga och stridslystna Anna-Carolina som tar sin bror Karls plats i 30-åriga kriget under 1630-talet. Om Mats Wahl har det skrivits en del, men *Anna-Carolinas krig*, som är en del av en löst sammanhängande historisk trilogi bestående av vikingaberättelsen *Hat* (1985), och skildringen av sjöröveri vid sekelskiftet 1800 i *Husbonden* (1985) har inte behandlats särskilt utförligt.¹⁸⁷ Exempelvis nämner Ulla Lundqvist inte romanen då hon diskuterar Wahl som förnyare.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Hasselbaum, Inger: 2000 "Cannie Möller." *Författare & illustratörer för barn och ungdom 6 Mo-Pr* Bibilotekstjänst, Lund, 66.

¹⁸⁷ Tord Nygrens omslag understryker ytterligare sambandet mellan verken. Romören, Rolf: 1999 "Time and Gender in Two Modern Nordic Historical Novels for Young Adults. Mats Wahl's *Därverns* [sic.] *resa* (Därvern's Journey) 1991, and Mette Newth's *Bortförelsen* (The Abduction) 1987." *Female/male Gender in Children's literature. International symposium May 8-10, 1998 in Visby*. Baltic Centre for Writers and

Stefan Mählqvist menar att trilogin delvis kan läsas som en skicklig stilpastisch på isländska sagor eller på Linnés klangfulla 1700-tals prosa.¹⁸⁹ Wahl har ett intresse för den språkliga framställningen och laborerar med arkaisering och meningsbyggnad. Han framställer våld avskalat och lånar handlingsstrukturen från äventyrsberättelsen där osannolika möten och återseenden avlöser varandra i svindlande takt. Tid till fördjupning och eftertanke blir det inte, eftersom texten är handlingsorienterad. Mats Wahls flickskildring är problematisk. Sonja Svensson lyfter fram Wahl som den främsta företrädaren för vad hon betecknar "the young male novel".¹⁹⁰ Wahl beskrivs därmed som pojkskildrare, vilket får konsekvenser då han porträtterar flickor. Betecknande för Wahl är att trots att han går in för att skildra flickor, överskrider samtliga av hans karaktärer ett förväntat flickbeteende och vänder sig mot pojkroller.

Avhandlingens uppbyggnad

I denna materialpresentation har jag skisserat avhandlingens huvudsakliga inriktning mot bakgrund av tidigare forskning om flickskildringar i skönlitteraturen. Som framgått av genomgången är området utforskat och därutöver komplext. Decenniets vurm för förklädnad i flickskildringen har inte nämnvärt betonats av den tidigare forskningen.

I följande kapitel "Från flickbokens typgalleri till förklädnadsromanens flicktyp" upprättas en flickmatris, det vill säga ett grundmönster för flickskildringen, vilket genereras ur de flickskildringar den tidigare forskningen diskuterar. Granskningen av den förklädda flickan förs därefter vidare genom upprättandet av en matris för hur förklädnadsmotivet vanligen realiserats i ungdomsromanen och karaktärstypologin står i centrum.

Translators, Visby, 71- 90 berör könsaspekter i Wahls författarskap men nämner inte *Anna-Carlolinas krig*.

¹⁸⁸ Lundqvist, Ulla 1994: "Upptäcktsfärd i tonårssjälen. Mats Wahls vilsna vandrare." *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 247-276.

¹⁸⁹ Mählqvist, Stefan: 2001 "Mats Wahl." *Författare & illustratörer för barn och ungdom 8 T- Ö*. Bibliotekstjänst, Lund, 116.

¹⁹⁰ Svensson 1994, 33.

I avhandlingens tredje kapitel "Berättarperspektiv grumlar könstillhörighet" diskuteras utgående från feministisk narratologi hur berättarperspektivet används av författarna för att konstruera den förklädda flickan, samt hur förklädnaden antas. I kapitel fyra kallat "Karnevalesk könsordning" granskas handlingsförloppets utveckling i belysning av karnevalsteori, vilket visar på vilka för- och nackdelar förklädnadsmatrisen för med sig för den förklädda flickan, då maskuliniserings- och emancipationsstrategier används. I kapitel fem kallat "Upplösningens emancipatoriska potential" diskuteras slutligen förklädnadsromanernas upplösning ur ett könsideologiskt perspektiv med hjälp av feministisk litteraturteori, med fokus på frågan huruvida slutet är emancipatoriskt för den förklädda. I den sammanfattande diskussionen i kapitel sex redovisas för i vilken riktning maskuliniserings- och emancipationsstrategierna har fört 1980-talets flickskildring.

II Från flickbokens typgalleri till förklädnadsromanens flicktyp

Motivet förklädd flicka framträder som en tendens inom skilda litterära epoker, där det realiserats olika. Inom såväl den klassiska flickboken, den tidlösa formellitteraturen som 1980-talets ungdomsroman – både den samtidsrealistiska, den retrospektiva och den historiska – återfinns berättelser om flickor som av en eller annan orsak förklarar sig till pojkar. Dessa förklädda flickor är ändå att betrakta som undantag eftersom de inte utgör normen för flickskildringen. Trots att de flesta flickorna fyller förväntningen på vanligt flickbeteende, återkommer ändå forskningen ständigt till denna typ som tydligast överskrider normaliteten.

Flickskildringen i flickboken följer särskilda mönster medan flickskildringen i den moderna ungdomsromanen följer andra mönster. Väl medveten om diskrepansen mellan dessa kategorier kommer jag i detta avsnitt att fokusera de relativt statiska underliggande grundpremissen som flickskildringen i bägge fall bygger på. Då det gäller flickskildringen traderas nämligen ett genomgående mönster som visar sig vara seglivat. Trots att det realiserats enligt tidens aktuella modell förblir ändå den gemensamma grunden oförändrad genom seklerna. Poängen här är inte att göra en direkt jämförelse mellan flickboken och ungdomsromanen, utan att uppmärksamma hur könskonstruktionens grundvalar ser ut.

1. Flickmatris och representationer av flickskap

För att granska flickskildringar behövs ett analysredskap som strukturerar de olika varianterna av flickor vilka förekommer i litterära verk genom tiderna. Därför upprättar jag i detta kapitel en flickmatris, det vill säga ett övergripande mönster för flickskildring. Matrisen har genererats ur en mängd historiska exempel på flickskildring som den tidigare forskningen diskuterar, av vilka jag här berör ett urval för att belysa hur flickbokens pojkflickor utgör föregångare till den förklädda flickan. Kapitlet behandlar således karaktärstypologi samt skisserar konturerna av en historisk utveckling av flickskildringen som trots allt sker på ytan.

Flickan i skönlitteraturen faller alltid tillbaka på en underförstådd norm. Flickskildringar förhåller sig till en matris, där några grundläggande flicktyper, samt normer som reglerar dessa typers beteende, framgår. Matrisen, som är både ett underliggande mönster,

och samtidigt en betydelseskapande process, avgör hur flickor skildras. Den sätter en gräns för vad som i allmänhet betraktas som brukligt för en flicka. Vad flickan kan göra och säga och hur hon kan se ut relaterar till matrisen. Begreppet flickstereotyp är vedertaget, men understryker inte som matrisbegreppet den underliggande processen. Denna process är verksam både i den historiska och i den moderna kategorin.

Den tidigare forskningen uppmärksammar motsatsparet anpassning och protest samt använder begreppet flicktyp utan att etablera något övergripande mönster för flicktyperna,¹ vilket gör begreppet otillräckligt eftersom det inte tar hänsyn till kategorins deltagande i en diskurs. Även jag använder mig av det etablerade begreppet flicktyp, men kompletterar det med begreppet flickmatris, eftersom detta synliggör en förhandlingssituation mellan flickroller. Matris betyder i denna bemärkelse en uppsättning drag för vad en standardkaraktär och en typsituation oftast innehåller.

Folkloristen Helena Saarikoski undersöker hur kategorin dålig flicka styr samtida verkliga flickors självuppfattning. Saarikoski använder begreppet *kirjoittamaton käsikirjoitus* / ett oskrivet manuskript, och relaterar till de oskrivna regler som omgärdar och styr ett förväntat flickbeteende.² Begreppet matris är mer klagörande eftersom det syftar på en struktur samtidigt som det anknyter till Judith Butlers terminologi. Underliggande i matrisen finns ett heteronormativt mönster. På samma sätt som den heterosexuella matrisen könsbestämmer kroppar, sorterar flickmatrisen flickor. Matrisen upprätthåller en föreställning om vad det innebär att vara flicka. Som särskilt framträdande urskiljningskriterier då det gäller de i fiktionen förekommande flicktyperna, vilka förstås även kan ha motsvarigheter utanför litteraturen men inte behöver ha det, är de yttre markörerna frisyr, hårfärg, klädsel och pojkkäktigt beteende. Men även känslor spelar stor roll.

Inom den svenska forskningen använder Sonja Svensson begreppet flicktyp. Hon noterar att flickprotagonisten ofta åtföljs av en väninna som är ”den duktiga och snälla väninnan” eller ”den djärva och ofta elaka flickvampen”, vilka förekommer som prototyper i Alcotts

¹Toijer-Nilsson 1983 och 1987 och Westin 1994.

²Saarikoski, Helena 2001: *Mistä on huonot tytöt tehty?* [Vad är dåliga flickor gjorda av?] Tammi, Helsingfors, 35.

Little Women (1868).³ Boel Westin använder flicktypsbegreppet i samband med att hon diskuterar flickbokens arketypiska mönster.⁴ Även Magdalena Czaplicka använder begreppet då hon urskiljer ett stort antal flicktyper under ett specifikt decennium.⁵ Ying Toijer Nilsson skiljer mellan begreppen flicktyp och karaktär.⁶ Hon gör skillnad mellan stereotypa flickskildringar och "[...] porträtt av flickor, som blir allt annat än typer utan levande sammansatta karaktärer, där dolda underströmmar ibland antyds."⁷ Flickboken kan bland annat betraktas som en populärlitterär genre, vilket kommer begreppet flicktyp att associera till en typiserad och stiliserad framställning, där binariteten typisk kontra individuell är underliggande. Flickboken kan lika väl betraktas som en kvinnlig utvecklingsroman. Enligt min mening är det fruktbart att beakta flera genrer då man diskuterar kategorin och undvika att ensidigt konstatera att den hänför sig till den ena eller den andra kategorin. I stort förekommer begreppet flicktyp som en sammanfattning av gemensamma kännetecken hos en flickkategori, men begreppet kan ha en pejorativ klang i och med att det förknippas med en förenkling. Denna antagna förenkling motsägs å andra sidan av de strukturer dessa flicktyper skrivs in i. Den finfördelade indelningen i ett stort antal specifika typer ingår i en större diskussion om anpassning och protest i förhållande till könskonstruktionen i matrisen. Diskussionen om modifierade flicktyper under olika decennier blir spännande om de enskilda typerna relateras till denna underliggande matris.

Forskningen om flickskildringar i skönlitteraturen bygger således indirekt på en generaliserande matris, men den har inte tidigare formulerats tydligt. Den åskådligaste modellen erbjuder Kay E.

³ Svensson 1977, 34-35. Denna flicktyp förekommer i både en överklassvariant och en proletärvariant.

⁴ Westin, Boel: 1994 "Patriarkatet och erotiken." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 30.

⁵ Czaplicka, Magdalena: 1998 "Yrhättor, backfischer och unga damer. Ett flickboksgalleri." Franzén, Mats (red.): *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*. Arkiv, Lund, 192.

⁶ Indelningen går tillbaka på James, Henry: [1884] 1972 *The Theory of Fiction*. Lincoln, Nebraska UP.. Se även Nikolajeva 2002a, 13- 14.

⁷ Toijer Nilsson, Ying: 1994 "Från en brytningstid. Elisabeth Kuylensstierna-Wensters flickböcker." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 59.

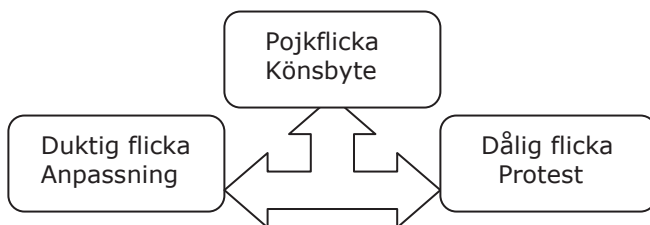
Vandergrift som upprättat en modell för flickrösten i ungdomslitteraturen, vilket är en vidareutveckling av indelningen i flicktyper. Grundkategorierna är:

1. *female protagonists / kvinnliga karaktärer*
2. *secondary characters / bipersoner*
3. *universal characters / universella karaktärer*
4. *gender reversal / könsrollsbyten*
5. *strong independent females / starka självständiga kvinnor*.⁸

Vandergrift intresserar sig främst för flickornas funktion i texten, om de befinner sig i berättelsens nav eller i dess utkant. Markant är att hon lyfter fram könsrollsbytet som en av grundkategorierna för flickskildringen. Vandergrift sammanför feministisk litteraturteori med teorier om uppväxt. De teman hon urskiljer i dessa teorier organiserar hon i en grafisk modell, vilken påminner om de överlappande kronbladen i en blomma. Modellens form avser att markera en icke-hierarkisk struktur och växer fram från en mittpunkt. Bland de fem innersta kronbladen återfinns könsbytet. Vandergrift visualiserar således flickskildringens komponenter och visar på vikten att relatera de olika flickkategorierna till varandra, vilket även är syftet med att generera en flickmatris ur diskussionen om flicktyper.

Grundkonstellationen duktig flicka – pojkflicka – dålig flicka är underliggande i alla försök att skapa ett mer finmaskigt nät för de olika flicktyperna.

Matris för flickskildringar:



⁸ Vandergrift, Kay E.: 1996 "Journey or Destination. Female Voices in Youth Literature." Vandergrift, Kay E. (red.): *Mosaics of Meaning. Enhancing the Intellectual Life of Young Adults through Story*. Scarecrow, Lanham, 18-21. Den grafiska modellen finns på sida 19. Se bilaga.

Matrisen består av en grundkonstellation där duktig flicka och dålig flicka utgör ytterligheterna på en skala. De är grundtyper och står i motsatsförhållande till varandra. Det är möjligt att ersätta dessa basbegrepp med synonymer som nyanserar respektive flicktyp, vilket jag nedan kommer att diskutera då jag närmare granskar de typer som den tidigare flickforskningen lyfter fram. Anpassning – könsbyte – protest är de strategier som respektive flicktyp bygger på. Anpassad flicka respektive protesterande flicka är synonymer till ytterlighetstyperna. För en mer nyanserad diskussion kan matrisen kompletteras med begreppspar som exempelvis aktiv – passiv, idyllisk – avidyllisk, makt – vanmakt, subversiv – affirmativ, beroende på var tonvikten i granskningen läggs. Detta utan att fixera begreppsparen som statiska motpoler, utan tvärtom i syfte att synliggöra glidningarna mellan dessa.

Mellan anpassning och protest

Den tidigare forskningen betonar matrisens grundmönster. ”Flickan i äldre barnlitteratur hade för det mesta ett hårt jobb med att snäva in sig, att skära bort alla kantigheter, alla yviga gester”, skriver Vivi Edström och ringar därmed in flickans strävan till anpassning.⁹ I antologin *Så skulle flickor vara* gör Mary Ørvig en genomgång av olika tiders flicktyper samt en problematisering och historisering av strävan att tämja och tukta flickan. Hon utgår från rådgivningsböcker, så kallade uppförandeböcker eller dotterråd, vilka bildar en genre i sig och omfattar tiden mellan 1727 och 1910. Genom didaktiska skrifter fostras flickan in i en önskvärd flickroll, som skall utmynna i en anpassad kvinnoroll. Före 1700-talet bestod denna typ av rådgivningsböcker av religiösa skrifter som värnade om det kyska jungfruideal.¹⁰ Göte Klingberg beskriver Laurentius Johannis Laelius *Een sköön och härligh jungfrw speghel* (1591), som är en bearbetning av Konrad Portas tyska originaltext *Jungfrawen Spiegel* (1580). Denna text, vilken räknas som den första svenska barnboken, är strängt upptagen av flickrollen, och

⁹ Edström 1992, 90.

¹⁰ Ørvig, Mary: 1973 *Så skulle flickor vara*. Natur och Kultur, Stockholm, 9. Se även Ørvig, Mary: 1988 *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Gidlunds, Hedemora, 38 för ett resonemang om uppföstringsböckernas inverkan på flickbokens flicktyper.

gudfruktiga jungfrur kontrasteras mot gudlösa och onda jungfrur.¹¹ Därmed finns flickmatrisens grundkonstellation duktig och dålig representerad redan i ”den första svenska barnboken”.

I allmänhet skall flickor då som nu vara måttliga. Ørvig betonar att dygderna för den anpassade flickan är: att vara oskyldig, from, underdånig, att veta att tiga samt att vara själfull och eterisk.¹² Hon skriver under kvinnofrigörelsens 1970-tal och vill blicka tillbaka till reformationstiden och fram till kvinnorörelsen för att skönja vilka uppfostringsideal för flickor som under skilda tider har representerats i skönlitteraturen. Hennes böcker är inte litteraturvetenskapliga och skevs innan feministisk litteraturteori fått fotfäste. Ørvig koncentrerar framställningen på matrisens ena ytterlighetstyp, den anpassade flickan, och visar att anpassningsintriget har ett klart samband med samtidens syn på femininitet.

Den duktiga flickan anpassar sig till samhället och förväntas genom sin lydnad stöda könsmaktordningen. Hon beskrivs med adjektiven snäll, vanlig, praktig, dygdig, rådig, måttlig, käck, glad, vänlig och omhändertagande.¹³ Den duktiga flickan förknippas med egenskaper som lydnad, anpassning och prydighet samt skildras i händelseförlopp som understryker dessa typiska egenskaper. Flickorna är, i analogi med Åsa Stenwalls begrepp den frivilligt ödmjuka kvinnan, frivilligt ödmjuka flickor vilka inte hävdar sig utan lever i enlighet med omvärldens krav och förväntningar.¹⁴

Även flät flicka är en klagörande synonym till duktig flicka. Denna flicktyp kännetecknas till det yttre av att hon bär flätor. Frisyren spelar en avgörande roll i flickskildringen som en markör för vilken sorts flicktyp karaktärerna tillhör. Det finns otaliga exempel på hur frisyren formar flickbilden. I Sigrid Adams-Klingbergs flickbok *Fars egen flicka* (1933) summeras flickans förändring mot en mer anpassad kvinnoroll så här: ”Det var ej samma slängiga slyna, som hade sänts iväg till huvudstaden. Dessutom hade hon vuxit och lagt ut en smula, och den förr så slarviga frisyren hade fått ge vika för ett väl ondulerat

¹¹ Klingberg, Göte: 1988 ”Om jungfrurs dygder. Den första svenska barnboken.” *Barnboken* 1988/2, 28.

¹² Ørvig 1973, 12.

¹³ Stephens 1996, 18-19 och Andrae 2001, 97.

¹⁴ Stenwall, Åsa: 1979 *Den frivilligt ödmjuka kvinnan. En bok om Fredrika Runebergs verklighet och diktning*. Natur och Kultur, Stockholm.

hår” (*Fars egen flicka*, 143). Samma karaktär ändrar ofta under berättelsens lopp frisyr, från ovårdad och trasslig till välkammad, vilket avspeglar hennes anpassningsprocess.¹⁵

En annan titel som anspelar på matrisens grundtyp, den duktiga flickan, är Deborah O’ Keefes *Good Girl Messages* om hur unga kvinnor vilseleds av sina favoritböcker.¹⁶ O’Keefe hänvisar till ett begreppspar som är verksamt inom matrisen, det vill säga horisontella och vertikala handlingsmönster. Hon talar om *horizontal heroines / horisontella hjältinnor*, med vilket hon avser sängbundna eller rentav invalidiserade flickor med utgångspunkt i Susan Coolidges *What Katy did* (1872), där den aktiva flickan Katy blir krympling, vilket är ett lämpligt sätt att tukta en argbigga. O’Keefe diskuterar behovet för läsande flickor att möta starka feminina modeller, och ifrågasätter huruvida tämjningsintrigerna i flickböckerna verkligen är skadliga, eftersom de trots allt synliggör flickspecifika värderingar. Horisontalitet anknyter till den duktiga flickans sfär och är ett motiv som kännetecknas av dubbelhet: skall man betraktas som extremt lydig som sängliggande, är det passivitet driven till sin spets? Eller är liggandet en aktiv handling och en medveten flykt från flickrollen, där sängliggandet frigör flickan från förväntat flickbeteende? Denna dubbelhet i motivet förbryllar och har sin motsvarighet i motsatsen vertikala hjältinnor, det vill säga (pojkk)flickor som sitter uppflugna i träd eller klättrar på tak. Carolyn Steedman beskriver akrobatbarnet som en gestalt som rör sig vertikalt och som har stor genomslagskraft i barn- och ungdomslitteraturen där barnets, och inte minst flickans, kropp ofta iscensätts på ett överskridande sätt.¹⁷ Både sängliggande och klättrande tillhör flickskildringens topos. Dessa representationer anknyter till den kvinnolitterära estetikens representationer av den galna kvinnan på vinden som är vertikal medan husets ängel är horisontell. Användningen

¹⁵ Se Österlund, Mia: 1999 ”Från flätor till flickmakt. Flickskildringar i ungdomslitteraturen.” *Finsk Tidskrift* 1999/246, 546-555 samt Österlund, Mia: 2000a ”Från flätor till flickmakt. Genusförklådnader i den svenska ungdomsromanen under 1980-talet.” *Barnboken* 2000/2, 38-40.

¹⁶ O’Keefe, Deborah: 2000 *Good Girl Messages. How Young Women were Misled by their Favorite Books*. Continuum, New York.

¹⁷ Steedman, Carolyn: 1995 *Strange Dislocations. Childhood and the Idea of Human Interiority 1780-1930*. Harvard UP., Cambridge, Mass.

av galenskap som flyktstrategi är densamma. I förklädnadsromanerna på 1980-talet är de mest iögonenfallande exemplen den sängliggande Léonie som tynar bort i Skugg-tetralogin och cirkusflickan Jannes vertikala övningar i *Janne, min vän*. Horisontalitet respektive vertikalitet är ett spatialt rörelsemönster vilket aktiveras i flickskildringen. Den dåliga flickan visar ovilja till anpassning och blir ofta föremål för en stigmatisering med sexuella undertoner, eftersom begreppet dålig flicka i sig konnoterar en sexuell utlevelse som inte är förenlig med en mer passiv roll. Den dåliga flickan är en kroppslig, sexualiserad och sexuellt utlevande flicka som har ett aktivt kvinnligt begär. Trots att den förklädda flickans överskridning gäller könet är den sexuella aspekten i ungdomsboken nedtonad och neutraliserad, utan att för den skull vara asexuell. Den förklädda håller sig vanligtvis inom rimlighetens ramar, det vill säga hon omskriver inte sexualiteten radikalt utan hennes uppror är relativt mildt. Med andra ord är hennes protest, om man så vill, sanktionerad och integrerad i könsmaktstrukturen. Förklädnadens sexuella implikationer aktiveras av de inbördes förhållanden som de olika flicktyperna står i till varandra. Dessa flicktypers protest och överskridande är väsensskilda. Den dåliga flickan fungerar som en sexualiserad variant av den förklädda flickan, som en hotbild. Begreppet dålig flicka underförstår en flicka som inte förmår hålla sig inom det önskvärda flickskapetets gränser, också vad gäller hennes förmodade sexuella aktivitet.

Forskningen om skönlitterära flickor har inte uppmärksammat denna utsvävande flicktyp i lika hög grad som den har kretsat kring den duktiga flickan och pojkflickan. Detta för att denna flicktyp inte är vanlig i den traditionella flickboken. I materialet för denna studie förekommer rikliga exempel på dåliga flickor: Katti i *Dårfinkar och dönickar* är det mest utstuderade och satiriska exemplet, medan Lisette i *Stortjuvens pojke* innehar den textuella funktionen att visa på stigmatiseringen av flickor. Enligt stigmatiseringens logik krävs ingen stor, om alls någon, överträdelse av flickan för att hon skall betecknas som dålig flicka. Könsmaktsystemets mekanismer och sexualisering producerar denna av allmänhetens smak förkastade flicktyp. Såväl lolitan som häxflickan är besläktade med denna typ.

Begreppet (för)handlingsutrymme används av sociologen Stina Jeffner i en empirisk undersökning där en modell över (för)handlingsutrymme beskriver en normaliseringsprocess, där ett antal

förmildrande omständigheter krymper definitionen av våldtäkt.¹⁸ Ytterligheten våldtäkt, det vill säga allt som sker efter det att flickan har sagt nej, och motpolen ”bra sex”, det vill säga sex som en del av en romantisk kärlek, kan omförhandlas genom ett antal förmildrande omständigheter. Dessa förmildrande omständigheter är sättet att säga nej, ”kärlekens” betydelse, alkoholpåverkan, föreställningar om ”horan”, ”avvikande killar” och konsekvenser för flickorna.¹⁹ Trots att Jeffners begrepp uttryckligen berör normaliseringsprocessen vid förståelse av våldtäkt är den överförbar på flickskildringen i litteraturen, eftersom den erbjuder ett belysande schema för hur maktordningens mekanismer är verksamma. En kontrastiv modell upprättas för pojkar där Jeffner visar att deras handlingsutrymme ökar i relation till de upprättade omständigheterna, medan flickornas krymper.²⁰ Jeffners modell är relevant vid en granskning av sexualiseringen av flickkaraktärer i litteraturen. Modellen visar hur stigmatisering av dåliga flickor fungerar genom strategin att kalla dem hora. I 1980-talets förklädnadsroman iscensätts stigmatiseringsstrategin främst i historisk kontext då flickor våldtas eller kallas för hora, som i *Stortjuvens pojke* och *Anna-Carolinas krig*.

Det är dock inte entydigt att en duktig flicka automatiskt skulle vara maktlös, eller att en dålig flicka skulle ha makt. Snarare kan flickkategorierna iscensättas genom karaktärer som besitter eller saknar makt, som är anpassade eller missanpassade, eller rentav upproriska och revolterande. En karaktär är inte nödvändigtvis låst vid en särskild typ i matrisen. Beroende på vilken genre författaren skriver inom, och beroende på vilket förhållningssätt författaren har till genren, det vill säga om utgångspunkten är ett uppfyllande eller reviderande av rådande mönster, kan en flickkaraktär antingen vara fixerad i en typiserad roll eller pendla mellan olika roller.

För att förtydliga matrisens bakomliggande mekanism är begreppet kollektiv huvudperson belysande. Maria Nikolajeva, som granskar karaktärskonstruktionen i barnlitteratur, visar hur enskilda karaktärer kan tolkas i relation till varandra. Hennes uppdelning av

¹⁸ Jeffner, Stina: 1998 *Liksom våldtäkt, typ...Om ungdomars förståelse av våldtäkt*. Utbildningsförlaget Brevskolan, Stockholm.

¹⁹ Jeffner 1998, 225. Se bilaga.

²⁰ Jeffner 1998, 283.

karaktärerna i individuella, kollektiva och intersubjektiva är klargörande. En kollektiv protagonist innebär att samtliga karaktärer som fyller samma funktion i texten bildar en gemensam karaktär. Nikolajevas paradexempel är *Little Women* där de fyra systerarna March bildar en kollektiv huvudperson, vilket enligt Nikolajeva är ett av barnlitteraturens särdrag.²¹ En intersubjektiv karaktär å sin sida innebär att det saknas ett fast subjekt, och läsaren måste pussla ihop bitar av olika individuella medvetanden i texten. För flickskildringen är tanken att de olika karaktärerna kan ingå i ett mönster, där de i själva verket sammantaget bildar en karaktär, ett bra redskap. Tillsammans bildar några karaktärer, vilka ofta representerar särskilda flicktyper, en mer helgjuten flickkaraktär. Detta gäller för vissa flickskildringar. Andra flickskildringar iscensätter helt enkelt olika flickkaraktärer kontrastivt. De flickor som fyller funktionen att fördjupa skildringen av en annan flicka kallar jag *flankflickor*. Detta begrepp kompletterar matrisens grundtyper genom att ange vilken funktion dessa grundtyper kan inta i texten. De förklädda flickorna kontrasteras både mot duktiga och mot dåliga flickor, ofta sådana som är sexualiserade i högre grad än den förklädda själv är. Flankflickan innebär genom sin vanlighet, präktighet och anpassning, eller genom sin sexuella utlevelse och sina normbrott, en motbild. Flankflickans roll är att understryka den förklädda flickans överskridande karaktär. Anna i brun klänning i *Dårfinckar och dönickar* är ett exempel på den snusförnuftiga vanliga flickan vilken betraktas med förakt av den förklädda flickan. Många av flankflickorna i förklädnadsromanerna är vanliga flickor: Maria i *Anna-Carolinas krig*, Berta i *Skugg-tetralogin*, Sussi i *Janne, min vän* och Anna-Sofia i *Stortjuvens pojke*.

Trippelkonstellationen i matrisen, det vill säga duktig flicka – pojkflicka – dålig flicka, betonar pojkflickans centrala roll som en förmedlare mellan de motpoler som ter sig förminskande för flickan. Det är talande att detta mönster är genomgående även i en litteratur som flickboken, vilken riktar sig till flickor och handlar om flickor, och att denna kategori envetet ägnar sig åt att gestalta flickans pendling mellan anpassning och protest i relation till könsmaktsstrukturer. Feministisk forskning tar ofta avstamp i den annorlunda flickan. Germaine Greer

²¹ Nikolajeva 2002a, 67.

inleder ett resonemang om flickskap med pojkflickan.²² Greer menar att verkliga flickor inte accepterar att foga sig i de färdigstöpta flickmodeller som erbjuds utan att göra motstånd. Hon hävdar att detta motstånd mot flickrollen uttrycks genom att flickan protesterar mot ett prydlighetsideal och istället insisterar på pojkaktiga beteenden, till och med genom att ansluta sig till pojkgäng och vara dubbelt så tuff som någon av pojkarna:

The growing girl may refuse to keep her room neat, may insist on mucking about with boyish affairs, even to the extent of joining a male group and fighting to maintain her place in it by being twice as tough as any of the boys. She may lose all her hankies and hair-ribbons, rip her knickers climbing trees, and swear and swagger with the best of them. This is patronizingly referred to as going through a difficult phase, but we may find evidence of the duration of this kind of resistance over years and years, until puberty delivers the final crushing blow. The *tomboy* as this energetic rebel is pejoratively called may be of any age from five to fifteen; she may not be a tomboy all the time, either because she enjoys the cuddling that neat, pretty girls get, or because she is simply denied opportunity or incentive to discover how vigorous she could be.²³

Det är svårt att tänka sig en beskrivning av flickan utan att ta avstamp från överskridarna. Greer nämner de klassiska elementen i konstruktionen av pojkflickan: vertikaliteten (hon klättrar i träd) och aggressiviteten (hon slåss med pojkar på pojkars villkor) samt vägran att vara prydlig. Pojkflickskapet ses inte som statiskt utan kan innesluta ett pendlande mellan flickskap och pojskap. Sambandet mellan verkliga flickor och litterära flickor är inte givet utan inneslutet i en komplex växelverkan, men Greers beskrivning kunde mycket väl gälla den skönlitterära pojkflickan

Pojkflickan är en karaktär som rubbar den rådande könsordningen genom att vara svårläst. Hennes kropp och hennes agerande kan inte omedelbart sorteras in i motpolerna maskulinitet eller femininitet. Matrisens grundtyp pojkflicka motsvaras i materialet för denna avhandling av en annan karaktär som ägnar sig åt könsbyte, men på andra villkor, nämligen den förklädda flickan. Pojkflickan kännetecknas i motsats till den förklädda flickan av att hennes pojskap

²² Greer, Germaine: 1970 *The Female Eunuch*. MacGibbon & Kee, London, 78.

²³ Greer 1970, 78.

öppet redovisas, medan den förklädda flickan medvetet döljer sin könstillhörighet och tas för en äkta pojke, trots att författaren hela tiden kretsar kring det glapp som förklädnaden skapar mellan maskulint och feminint.

Pojkmatris – en modell för maskulinitet

I flickmatrisens mitt finns pojkflickan, som representerar en avvikelse från grundmönstret duktig eller dålig flicka, genom att denna flicktyp främst förhåller sig till ytterligare en kategori, nämligen till pojken. Pojkflickan, som vänder sig mot pojkrollen, tolkas ofta som en positiv figur. Hon förväntas besitta en viss makt i och med sitt performativa pojkskap. Det är betecknande att den pojktyp som pojkflickan anspelar på är en stereotyp där de maskulina dragen ofta överdrivs. Att det är den flicka vilken avsäger sig typiska flickegenskaper och betar sig som en pojke som uppfattas som den mest positiva karaktären är i sig beroende av den heterosexuella matrisens underordning av femininitet.

I själva verket går det att upprätta en motsvarande pojkmatris där ytterligheterna är macho och mes. Macho står här för den anpassade pojktypen eftersom denna karaktär lever upp till traditionell maskulinitet. Mes står å sin sida för den protesterande typen eftersom denna karaktär inte lever upp till traditionell maskulinitet. Mellan dessa uppenbarar sig *den mjuka pojken*, vilken kan hänföras till kategorin ”könsbyte” eftersom denna pojktyp uppvisar traditionellt feminina drag utan att förlora sin maskulinitet.

Matris för pojkskildringar:



John Stephens presenterar tre huvudsakliga pojktyper: *old age boy* / *gammaldags pojke*, *new age boy* / *den nya pojken* och *mommys boy* / *mammas pojke*. Den ena ytterligheten är den gammaldags pojken, vilken står för traditionella machoideal, och som är en aggressiv

rackarunge, självmedveten och kroppsligt säker. Den andra ytterligheten, mammas pojke, är ett bortskämt barn som lyder sin mamma och kännetecknas av grumlad maskulinitet. Denna dikotomi bryts av den mjuka pojken vilken enligt Stephens är en pojke som njutningsläser, är medveten om att kreativitet innebär aktörsskap och är inbegripen i skrivande eller annat självförverkligande. Den mjuka pojken kan ta hänsyn till andra och saknar mannamod, men trots att han saknar fysisk styrka kompenseras detta av etisk styrka, vilket gör hans handlingar modiga.²⁴

Pojkmatriken saknar en renodlad motsvarighet till en överskridande pojkflicka, det vill säga en "flickpojke". Kategorin mammas pojke är att betrakta som den närmaste motsvarigheten, men denna karaktärstyp innehåller inte samma förhandlingsposition som pojkflickan eller den förklädda flickan. Men även den mjuka pojken är en motsvarighet till pojkflickan i och med sin grumlade maskulinitet. Mansforskaren Robert Connell, som Stephens stöder sig på, uppmärksammar begreppet hegemonisk manlighet, vilket anspelar på mäns överordning i förhållande till kvinnor, men även lyfter fram en över- och underordning män emellan, vilken är underliggande i alla manstyper.²⁵ Dessa manstyper motsvaras av pojktyper. Maskulinitet förhåller sig således till en idealbild. Traditionell maskulinitet förknippas ofta med (rörelse)frihet och våld, som exempelvis i den populärkulturella stereotypen den ensamma cowboyn, en konstruktion som flitigt avspglas i pojkboken. Kännetecknande för pojktyperna är att de ofta återfinns i homosociala miljöer och pojkgäng. Det är slående att till flicktypen hör ett närmande till pojkrullen, medan pojktyperna bygger på ett avståndstagande från flickor. Sociologen Rita Liljeström visar att flickor ofta bryter mot regler medan pojkar är lydiga i svenska ungdomsböcker från 1960-talet.²⁶ Att pojkar är lydiga medan flickor gör uppror är inte konstigt eftersom könsmaktordningen knappast erbjuder

²⁴ Stephens, John: 2002 "'A Page just Waiting to be Written on.' Masculinity Schemata and the Dynamics of Subjective Agency in Junior Fiction." Stephens, John (red.): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 44.

²⁵ Connell, Robert William: [1995] 1996 *Maskuliniteter*. Daidalos, Göteborg, 101.

²⁶ Liljeström, Rita: 1972 "Det dolda mönstret i ungdomsböcker." Westman Berg, Karin (red.): *Könsdiskriminering förr och nu. Litteratursociologiska och historiska studier*. Prisma, Stockholm, 46-54.

flickan andra alternativ än att protestera mot en kringskuren repertoar. Pojken å sin sida tjänar på att lyda, det ger honom fördelar. För en diskussion om pojktyperna i den svenska pojkboken hänvisar jag till Marika Andræ, som utgår från olika manstyper i sin granskning av könskonstruktion i pojkböcker.²⁷

I förordet till antologin *Ways of Being Male*, en av de första artikelsamlingarna om maskulinitet och pojktyper i barn- och ungdomslitteraturen, varnas för att forskningen i feministisk anda bara skulle inrikta sig på *sensitive male schema/ schemat för den mjuka mannen*.²⁸ Robyn McCallum, Kerry Mallan och Kimberley Reynolds påpekar samtliga att ett ideologiskt skifte mot en ny manstyp riskerar att enbart byta ut en stereotyp mot en annan.²⁹ Den barn- och ungdomslitteraturforskning som har inspirerats av feminism fokuserar oftast på flickskildringen, vilket även jag gör, medan pojkskildringen åsidosätts. Pojkskildringen i förklädnadsromanen är viktig, eftersom det för den förklädda flickan gäller att bli uppfattad som pojke. Härmed aktiveras pojkskildringens särdrag som exempelvis pojkgänget, homosocialiteten och mandomsproven. De olika pojktyperna i materialet representeras både av den nya mjukare pojken, som exempelvis Krille i *Janne, min vän* eller Arild i Skugg-böckerna eller av den traditionella macho-pojken, som Henning i *Stridshästen*. Typiskt för ungdomsromanen är ändå att machopojken ofta mildras, antingen genom att hans beteende får en förmildrande förklaring eller genom att sprickor uppstår i hans hårda yta, som i Hennings fall där den tuffa pojken framställs som en produkt av sin faders stränga fostran. I förklädnadsromanerna förekommer pojktyperna inte i isolation utan precis som flicktyperna används de kontrastivt. *Janne, min vän* presenterar ett helt galleri av pojktyper, Roland och Arild är kontrasterande pojktyper i Skugg-tetralogin liksom Henning och Roland är det i *Stridshästen*. Jag betraktar pojkskildringen i

²⁷ Andræ 2001, 155-240.

²⁸ Stephens 2002, xi.

²⁹ Mallan, Kerry: 2002 "Picturing the Male. Representations of Masculinity in Picture Books." Reynolds, Kimberley: 2002 "'Come Lads and Ladettes'. Gendering Bodies and Gendering Behaviors." och McCallum, Robyn: 2002 "Masculinities as Social Semiotic. Identity Politics and Gender in Disney Animated Films." *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. 2002 Stephens, John (red.). Routledge, London.

förklädnadsromanen som en kompletterande del av flickskildringen i och med att de förekommande pojktyperna samtliga fyller den textuella funktionen att låta den förklädda konfronteras med könsordningen. En mer gedigen diskussion om pojkskildringen faller dessvärre utanför ramarna för denna avhandling, trots att den skulle vara relevant med tanke på hur förbisedd maskulinitetskonstruktionen är i barn- och ungdomslitteratur.

* * *

Motivet förklädd flicka och hur det skrivs in i 1980-talets ungdomsroman anknyter till en tradition av pojkflickor. Pojkflickan har genom flickskildringens historia oftast, i en form eller annan, betraktats som litterärt intressant. Ur ett feministiskt perspektiv kan det faktum att pojkskapet framställs som centralt för flickskildringen ifrågasättas: är det inte intressant och värdefullt nog att vara flicka? Innebär intresset för pojkflickor att det råder flickskräck? Är pojkflickorna rentav ett uttryck för flickförakt? Som jag tolkar det ligger det inbakat i flickskildringens villkor att en sådan störande dubbelhet måste iscensättas, eftersom den på ett effektivt sätt synliggör de förutsättningar som gäller för att gestalta femininitet.

Den ovan etablerade flickmatrisen – duktig flicka, pojkflicka, dålig flicka – är grundmönstret för den litterära gestaltningen av flickor. I det följande kommer jag att närmare diskutera de underliggande premisserna för matrisen genom att exemplifiera med pojkflickan i flickboken.

Matrisens underliggande stereotyper

Flickmatrisen är ett analysredskap som gör det möjligt att urskilja eventuella förskjutningar och omförhandlingar av de grundtyper vilka förekommer i flickskildringar. Modellen bygger på normativa föreställningar om könsbestämda kroppar. I detta avsnitt diskuterar jag hur könsstereotyper kan identifieras och hur de är verksamma inom matrisen. Utgångspunkten är det schema för stereotyper som John Stephens upprättar samt det schema för ideala och oönskade drag hos flickkaraktärer i flickböcker som Marika Andræ presenterar.³⁰

³⁰ Stephens, John: 1996 "Gender, Genre and Children's Literature." *Signal* 1996/79, 17-30. Andræ 2000 och Andræ 2001, 97.

Könskonstruktionen är förenklat sett dikotom, det vill säga den bygger på binära oppositioner,³¹ vilket gör det möjligt att som Stephens upprätta en stereotyplista. En binär opposition består av två begrepp som är varandras uteslutande motsatser. Denna binaritet ingår i en hierarki, i västerländsk kontext återspeglar den en grundläggande dikotomi mellan man och kvinna. Det första begreppet i binariteten är positivt och överordnat, men får sin betydelse i relation till det andra begreppet, eftersom de står i ett uteslutande förhållande till varandra som exempelvis kultur/natur, aktiv/passiv etc. Det är så Stephens föreslår att man kan uppfatta schemat. Men man kan även betrakta schemat som en presentation av två extrema polariteter med ett kontinuum emellan, vilket är mer fruktbart.

Stereotyperna är seglivade strukturer som alltså genomgår en kamp om vilken betydelse de skall ha i det samtida samhället och i skönlitteraturen. Ofta stelnar representationer och blir stereotyper. Men trots sitt dåliga rykte kan stereotypen användas som ideologiskt omformuleringsredskap. Kön beskrivs i skönlitteraturen fortsättningsvis på ett begränsat sätt och med ett förstelnat rollgalleri. En stereotyp är en beskrivning som ofta anses vara fixerad och oföränderlig och vanligtvis pejorativ. Stereotypen föreslår en förenkling eller fördom. Betraktade ur ett feministiskt perspektiv ingår stereotyperna i könsordningens hierarki. Den överhängande risken med en lista är naturligtvis att maktordningen cementeras då karaktärsegenskaper beskrivs som könsbundna.

Stephens upprättar följande schema för maskulinitet och femininitet:

Schema for masculinity:

strong
violent
unemotional, hard, tough
aggressive, authoritarian
transgressive (= 'nature' when + sexual)

competitive
rapacious
protective

Schema for femininity:

beautiful (therefore, good)
non-violent
emotional, soft, yielding
submissive, compliant
obedient, pleasing
(= 'culture' when + sexual)
self-effacing, sharing
caring
vulnerable

³¹ Cixous, Hélène 1981 "Castration or Decapitation?" *Signs*, 1981/1, 41-55 diskuterar könsd binaritet.

‘hunter’, powerful
player
independent
active
analytical
thinks quantitatively
rational (= culture, civilization)

‘victim’; powerless
prize
dependent
passive (active=evil)
synthesizing
thinks qualitatively
intuitive (= nature, the
primitive)
[intuition = “lateral thinking
“ when + male].³²

Flickor och pojkar, kvinnor och män, som vill smälta in i de sanktionerade mönstren bör hålla sig till sina respektive staplar. Det är betecknande att det ändå för flickan är attraktivt att överskrida sin stapel, eftersom det ger henne större makt och rörelsefrihet, medan det för pojken inte är eftersträvarvärt att kliva över sin stapel, eftersom det gör honom maktlös. Klassiska femininitetskonstruktioner som den onda modern, femme fatalen, argbiggan och häxan betecknar kvinnor som överskrider ett förväntat kvinnobeteende och tillägnar sig egenskaper vilka härrör från stapeln för maskulina egenskaper i schemat och är oförenliga med stereotyper som den goda modern och den duktiga flickan. Trots försök att befria flickor från dessa stereotypa mönster skildras de likväl ofta inom traditionella feminina roller. Att exempelvis förändras från duktig flicka till påstridig är bara att gå från en stereotyp till en annan. I förklädnadsromanen sker en överklivning mellan staplarna, men överträdelsen möjliggörs endast av de underliggande stereotyperna.

Poängen med Stephens schema är inte att befästa stereotyper, utan att visa hur de verkar underliggande i konstruktioner av kön. Schemat fungerar som ett redskap för att bedöma persongestaltningen i ett skönlitterärt verk. I detta sammanhang får Stephens schema förtydliga de bakomliggande mekanismer som är verksamma i könsmatriserna och som i sig ger uttryck för en reducering. Stereotyper är inte statiska över tid, såväl flickskildringen som pojkskildringen genomgår förändringar, men trots denna dynamik kvarstår de traditionella stereotyperna som litterära mönster. Det är således fullt möjligt att omskriva stereotyper, men risken är att dessa enbart blir nya stereotyper eller rentav omvända stereotyper. Hur man än går till väga

³² Stephens 1996, 18-19. För svensk terminologi se Nikolajeva 2004a, 129.

verkar man vara tvungen att relatera till stereotyperna, och det är i detta hänseende som det är relevant att diskutera Stephens schema.

Den kontext författaren skriver i består av ett flertal konstruktioner av kön, såväl textuella som utomtextuella, vilka författaren filtrerar genom sina personliga uppfattningar och sedan reproducerar eller mer medvetet försöker omskriva. Det avgörande är enligt Stephens vilken genre författaren väljer, eftersom genrer enligt hans mening är könsbestämda både då det gäller karaktärskonstruktion, händelseförlopp och upplösningar. I och med valet av genre kan schema för kön och schema för intrigen därmed överlappa varandra på ett tilltrasslat vis.³³ I hur hög grad genrer verkligen är könsbestämda är en omfattande diskussion jag inte går in på och debatten kring genrens könsspecifika estetik är långt ifrån avslutad. Stephens argumentation tjänar här till att belysa dilemmat med att omskriva representationer av kön. Stephens vill understryka att för att förstå hur kön är inskrivet i olika genrer måste såväl diskursiva representationer som berättelseelement granskas. Enligt honom har barn- och ungdomslitterära texter främst granskats ur berättelsesynpunkt, en nivå där texten ofta är starkt könsbestämd.³⁴ Narratologin är således ett välkommet redskap. Försök att förändra textuella representationer av kön hänger samman med samhällsliga omvärderingsprocesser. I och med ett modernt ifrågasättande av tidigare samhällsstrukturer visar sig sociala, etiska eller religiösa kategorier vara relativa, trots att de en gång betraktades som stabila, exempelvis kön eller familj.³⁵ Eftervärden tenderar ställvis att konstruera tidigare epoker som mer homogena än vad forskningen i själva verket visar att de var.

Stephens menar att texten enbart behöver aktivera en del av ett schema, eftersom resten underförstås av läsaren, som är väl förtrogen med stereotyper. Detta gör det komplicerat att omskriva stereotyper, eftersom läsaren ofta fyller i textens tomrum på ett traditionellt, sexistiskt sätt. Genrer genomgår potentiella förändringar genom att inkludera nya diskursiva praktiker, litterära konventioner och sociala ideologier, exempelvis de som gäller kön.³⁶ Till saken hör att

³³ Stephens 1996, 17.

³⁴ Stephens 1996, 29 och 20.

³⁵ Stephens 1996, 26.

³⁶ Stephens 1996, 18 och 21.

karaktärerna mycket väl kan vara maskerat subversiva, men ändå bygga på stereotyper.

Stephens tankegång illustrerar den process jag i analogi med Ulla Lundqvists begrepp ”det städade upproret”³⁷ kallar ”det städade könsupproret”. I sin analys av Pippi Långstrump som överskridande barn menar Lundqvist att Pippis revolt och rebelliskhet undermineras av att hon är en fantasifigur och att upproret därmed blir konservativt, städat. Lundqvist bortser från Pippis flickskap, vilket i min läsning är det centrala hos gestalten. De förklädda flickorna i mitt material är inga fantasifigurer, möjligtvis har Janne och Missne drag av fantasivänner. Jag väljer ändå att använda det av Lundqvist myntade begreppet, men förbehåller mig att starkare betona könsaspekten. Revolten undermineras i den förklädda flickans fall inte av att hon är en fantasifigur, utan av att hon slits mellan affirmativitet och subversivitet.

Marika Andræ presenterar en översikt över flickbokens flickprotagonister och deras oönskade respektive ideala karaktärsdrag. Till skillnad från Stephens genererar hon sin modell ur ett konkret historiskt material, det vill säga ett stort antal flickböcker. Andræ är noga med att poängtera att dessa oönskade och ideala egenskaper gäller uttryckligen för den typ av texter hon granskar, och inte nödvändigtvis utgör ett allmängiltigt mönster.

Flickprotagonisternas oönskade respektive ideala karaktärsdrag:

Oönskade drag

Vara trotsig, snarstucken
egensinnig, överlägsen, självrådig

Vara vidskeplig

Vara impulsiv, pratsam, nervös, obalanserad,
Obehärskad

Vara impulsiv, pratsam, nervös

obalanserad, obehärskad, oresonlig,
uppteendeväckande

Ideala drag

Ha fördragsamhet; vara anspråkslös
trogen; foga sig, kunna försaka,
underkasta sig

Vara förnuftig, förständig, rejäl, redig
klok

Vara lugn, behärskad; kunna tänka
före en handling

³⁷ Lundqvist, Ulla: 1993 ”Det städade upproret. Om 1945 års debutanter.” *Barnboken* 1993/1, 2-13

Vara ful
Vara tillgjord, fåfång, stolt
Vara sur
Vara egoistisk

Vara förtryckt, tafatt, långsam, lat

Vara okamratlig
Vara oordentlig, slösaktig, slarvig
Vara förslagen, intrigant, lögnaktig

Vara vacker, frisk, sund
Vara naturlig, enkel, okonstlad

Vara god, älskvärd, omtyckt,
rar, vänlig kunna ”övervinna sig
själv”; ha plikt känsla
Vara nitisk, duktig, hjälpsam;
ha kämpavilja, handlingskraft
Vara kamratlig, hygglig, bussig
Vara ordentlig, prydlig
Vara renhårig, ärlig, pålitlig³⁸

Andræs modell punkterar indirekt Stephens schema över stereotyper, eftersom det visar att dikotomierna även är verksamma mellan olika flicktyper men också inom en och samma flicka, vilken slits mellan de egenskaper som betecknar olika typer. Andræs rubriker kan inte rakt av ersättas med beteckningarna ”schema för maskulinitet ” och ”schema för femininitet”, men de egenskaper som är oönskade förknippas tydligt med typen pojkflicka.

Enligt Andræ gestaltar flickböckerna processen att bli kvinna, och det sker genom anpassning och internalisering av flickskap. Då flickan till fullo har accepterat att uppfylla ett feminint beteende blir hon själv en förebild.³⁹ Denna intrig har sitt upphov i den tyska flickboken *En yrhätta* (1919), som Emmy Friedrich gav ut under pseudonymen Emmy von Rhoden. Andræ nämner tre möjligheter för protagonisterna: att protestera, att tiga eller att anpassa sig.⁴⁰ Tigandet är en för flickskildringen utpräglad feminin strategi, eftersom den i sig aktualiserar en mängd situationer där flickan kan få makt genom att välja att inte tala, vilket är ett sätt att revoltera. Andræ ser ett åldersbundet beteende hos protagonisterna, vilket sträcker sig från barnets omedvetna beteende, över tonårsflickans protest och leder över till den vuxna kvinnans kontrollerade beteende.⁴¹ Hon visar att den narrativa vändpunkten sker då flickan lär sig att ge efter och anpassa sig. Andræs schema över oönskade och ideala karaktärsdrag förtydligar följaktligen flickmatrisen. De oönskade karaktärsdragen stämmer in på

³⁸ Andræ 2001, 97. I kapitel kallat ”Steget från flicka till kvinna – en fråga om uppfostran.”, 80-131.

³⁹ Andræ 2001, 81.

⁴⁰ Andræ 2001, 83.

⁴¹ Andræ 2001, 86.

pojkflickan och på den dåliga flickan, medan de ideala dragen betecknar den duktiga flickan.

* * *

Representationerna av femininitet och maskulinitet anspelar ständigt på den repertoar av stereotyper som finns i det allmänna medvetandet och som är underliggande i skönlitteraturen. Dessa är förvisso föränderliga, men kännetecknas ändå av att de tenderar att återkomma i sin mest traditionella form. Dessa stereotyper har i sin tur ett samband med mera djupliggande litterära mönster, som de litterära arketyperna.

2. Arketypiska mönster i flickskildring

Flickskildring bygger således på en rad underliggande stereotyper vilka förmedlas genom persongestaltning. Dessa mönster kan även granskas med hjälp av andra teoretiska redskap än det stereotypschema och det mönster för karaktärsdrag vilka jag diskuterat ovan. Arketyperna är ett sådant redskap och därför relevant för en diskussion om flickskildring. En arketyp är ett urmönster, en återkommande bild, en karaktär, ett tema, ett berättarmönster eller något annat litterärt drag, vilket har funnits med sedan litteraturens begynnelse. Arketypstudier bygger visserligen på antropologi och psykologi,⁴² men här diskuteras uttryckligen litterära arketyper.

Annis Pratt gör en feministisk analys av arketyper som en motsvarighet till Joseph Campbells analys av den maskulina hjälten.⁴³ Bägge har psykoanalytiska utgångspunkter, vilket är bra att vara medveten om då arketyperna kombineras med feministisk litteraturteori. Jag använder här Pratts kategorier utan att närmare föra en diskussion om de psykoanalytiska aspekterna av dessa kategorier, eftersom arketyperna här är intressanta i egenskap av litterära konventioner. Campbell beskriver en universell hjälte som är maskulin. Pratt utgår uteslutande från texter skrivna av kvinnor och hävdar att hon där finner specifika mönster för skildringen av kvinnliga karaktärer. Dessa delar

⁴² Pratt, Annis: 1981 *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Harvester, Brighton, 3.

⁴³ Pratt, 1981 och Campbell, Joseph: [1949] 1968 *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton UP., Princeton NJ.

hon upp i ett antal huvudsakliga arketyper, vilka anknyter till klassiska myter.⁴⁴

Maria Nikolajeva, som beskriver utvecklingen från hjälte till karaktär i barnlitteratur diskuterar möjligheten att överföra Pratts arketyper på barn- och ungdomslitteraturen.⁴⁵ Nikolajeva menar att det inte går att dra några direkta paralleller mellan Pratts kategorier och barnlitterära karaktärer, eftersom den kategori, nämligen den kvinnliga utvecklingsromanen, vilken Pratt främst utgår från, inte är relevant i barnlitteraturen.⁴⁶ Hon påpekar att de samtida ironiska karaktärerna i barnlitteratur hänger tätare samman med Pratts feminina arketyper än med Campbells maskulina.⁴⁷ För ungdomslitteraturen gäller enligt min mening dessa mönster mycket väl, om än, vilket Nikolajeva uppmärksammar, i modifierad form.

Ett av Pratts grundmönster är *The Green World Archetype / den gröna världens arketyper*, där tonårsflickan lever i nära samklang med naturen, vilket är en ofta återkommande typ i barn- och ungdomslitteratur.⁴⁸ Nikolajeva nämner Johanna Spyris *Heidi* (1881), Mary Lennox i Frances Hodgson Burnetts *The Secret Garden* (1911) och Astrid Lindgrens *Ronja Rövardotter* (1981) som exempel på yngre flickor inom denna arketyper.⁴⁹ Pratt utgår från Simone de Beauvoir som anknyter tonårsflickan till naturen. Flickans identifikation med naturen är ett återkommande motiv i kvinnors texter, i materialet för denna studie tydligast representerat i Edelfeldts *Missne och Robin*, vilken enligt underrubriken är ”En berättelse om skogen”. Denna arketyper har granskats närmare av Kristin Hallberg som behandlar flickskildring hos kvinnliga svenska författare i barnböcker under åren 1945-1995. Hallbergs utgångspunkt är flickors självbild och uppbrottet från barndomens oskuld. Hon studerar flickskildringen ur aspekter som flickans självbild genom spegling och skrivande, exemplifierat främst genom Astrid Lindgrens och Maria Gripes flickporträtt.⁵⁰ Hallberg granskar flickskildringen, men en uttalat feministisk analys lyser med

⁴⁴ Pratt 1981, 25.

⁴⁵ Nikolajeva 2002a, 26-48.

⁴⁶ Nikolajeva 2002a, 44.

⁴⁷ Nikolajeva 2002a, 47.

⁴⁸ Pratt 1981, 16.

⁴⁹ Nikolajeva 2002a, 44.

⁵⁰ Hallberg, Kristin: 1998, 99.

sin frånvaro i hennes utvecklingspsykologiska och psykoanalytiska resonemang. Hallberg, som inledningsvis ringar in begreppet flicka, diskuterar mor-dotterrelationen, den berättande flickan, flickan som änglaprinsessa eller odjur samt flickan som flickbyting vid tjärnen, en kategori som betecknar en av flickskildringens kronotoper, i detta fall skogen som en viktig plats för flickans växande.

Det förekommer även att flickan inte bara uppskattar naturen, utan att hon genom en metamorfos blir en del av den.⁵¹ Pratt beskriver flickans förhållande till naturen så här: "Nature, then, becomes an ally of the woman hero, keeping her in touch with her selfhood, a kind of talisman that enables her to make her way through the alienations of male society."⁵² Det finns otaliga exempel på barnlitteratur där flickor har ett särskilt förhållande till naturen, eller till naturen i dess mer tuktade form nämligen trädgården, som i ovan nämnda *The Secret Garden*. Titeln på den andra romanen i Maria Gripes Skugg-svit lyfter även den fram skogen som en plats knuten till femininitetens formande, nämligen ...och de vita skuggorna i skogen.

En annan av Pratts arketyper är *the Rape Trauma / våldtäktstraumat*, vilket i ungdomsromanen, i synnerhet från och med mitten av 1980-talet, blir ett vanligt motiv.⁵³ Våldtäktstraumat är särskilt förknippat med gotiken, där en relativt självständig kvinnokaraktär lever under hotet att bli våldtagen. Pratt menar att flickuppväxten är fylld av hinder: "Every element of her desired world – freedom to come and go, allegiance to nature, meaningful work, exercise of the intellect, and use of her own erotic capabilities – inevitably clashes with patriarchal norms."⁵⁴ Den ständigt närvarande risken för övergrepp hänger samman med en maskulinitetsdefinition, där män inte blir mindre maskulina av att förgripa sig på kvinnor, snarare tvärtom. Denna arketyper återfinns både i Mats Wahls *Anna-Carolinas krig*, Peter Pohls *Janne, min vän* och Cannie Möllers *Stortjuvens pojke*.

Den för förklädnadsromanen mest aktuella arketyper är *the Growing-up-Grotesque / den groteska uppväxten*, vilken innebär en

⁵¹ Pratt 1981, 19. Lassén-Seger, Maria: 2001 "Barnbokens träd flickor. Fantasilek eller fåfänga flyktförsök." *Horisont*, 2001/2, 22-29 visar hur flickan knyts till naturen genom metamorfosmotivet.

⁵² Pratt 1981, 21.

⁵³ Pratt 1981, 24.

⁵⁴ Pratt 1981, 29.

omöjlighet i att förena personlig frigörelse med samhällets krav på anpassning, vilket för flickornas del leder till att deras utrymme krymper.⁵⁵ Louisa M. Alcotts flickkaraktär Jo March är enligt Pratt en flicka som inser att flickuppväxten inte innebär växande utan tvärtemot krympande.⁵⁶ Denna arketyper motsvaras i barn- och ungdomslitteraturen av termen *the Tomboy Archetype / pojkflicksarketyper*, en karaktär som känner motvilja inför sin växande kropp, med alla krav på feminitet som där tillkommer.⁵⁷ Pratt benämner således flickuppväxten som grotesk, eftersom det att ta plats som kropp och som intellekt inom könsordningen uppfattas som groteskt för en flicka, underförstått att den avviker från den manliga kroppen. Därav uppstår flickans avsky över den växande kroppen, det vill säga abjektionen.⁵⁸ Hon blir rentav ett monster om hon gör anspråk på att ha en egen sexualitet.⁵⁹ Den flicktyp Pratt tecknar konturerna av är monsterflickan. Som synonymer till matrisens ytterlighetstyper duktig och dålig flicka kan mönsterflicka och monsterflicka användas eftersom den dåliga flickan genom sin öppet redovisade sexualitet antar monstrosa drag.⁶⁰ Betecknande för flickrollerna är den dubbelbestraffning som omgärdar dem. Det vill säga flickor kan straffas både för att de är alltför feminina, och kallas därmed dåliga flickor, och för att de inte vågar vara tillräckligt feminina. Pratt hävdar: "In most of the novels of development it seems clear that the authors conceive of growing up female as a choice between auxiliary or secondary personhood, sacrificial victimization, madness and death."⁶¹ För förklädnadsromanen gäller ett motsvarande mönster för flickprotagonisterna. Flickan kan, om författaren så väljer, fortsätta ljuga och upprätthålla ett sken av att hon är pojke, hon kan dö eller hon kan återgå till en flickaktighet som accentueras och parodieras genom överdrift.

⁵⁵ Pratt 1981, 29.

⁵⁶ Pratt 1981, 30.

⁵⁷ Nikolajeva 2002, 45.

⁵⁸ Kristeva, Julia: 1991.

⁵⁹ Pratt 1981, 31.

⁶⁰ Åhmansson, Gabriella: 1994 "Greta Garbo i flickboken." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 214 nämner begreppet mönsterflicka. Kategorin förekommer i titeln till Sigrid Adams-Klingbergs flickbok *En mönsterflicka* 1930.

⁶¹ Pratt 1981, 36.

De övriga arketyperna Pratt diskuterar är:

- a) *Marriage as Archetypal Enclosure* / äktenskap som arkotypiskt sluten plats
- b) *Love and Friendship between Women* / kärlek och vänskap kvinnor emellan
- c) *The Archetype of Singleness and Solitude* / ensamhetsarketyper
- d) *Rebirth and Transformation* / pånyttfödelse och förvandling

Dessa arketyper är inte lika frekventa i ungdomsromanen, trots att motsvarigheter finns. Flickboken skildrar ofta vänskap medan ensamhet förekommer enbart under särskilda villkor. En pånyttfödelse kan exempelvis innebära att en kvinnlig karaktär anammar androgyni eller tvärtom, återupptar femininiteten, vilket sker i 1980-talets ungdomsroman. Flickskildringen kan således inte isoleras från mönster i kvinnolitteraturen, men det är huvudsakligen den gröna världen, våldtäktstraumat och den groteska uppväxten som gör sig gällande i ungdomsromanens flickskildring.

Ungdomslitteraturens androgynier

Flickskildringen skrivs även i dialog med allmänlitterära mönster. I förklädnadsromanens fall rör det sig oftast om främmandegjorda flickor och androgynier som Viola, Rosalind, Mignon, Tintomara eller Katja Kock. Förklädnadsmotivet kännetecknas därmed av dubbelhet, eftersom det dels för en dialog med flickbokens pojkflicka med rötter i kvinnolitteratur och dels anspelar på förklädnadstraditionens klassiker skrivna av män. De klassiska förklädnadsberättelser vilka bildar klangbotten i den svenska förklädnadsromanen är Shakespeares förväxlingskomedier *As you like it* och *Twelfth Night* (bägge 1599-1600), Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), C. J. L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke* (1834) och Hjalmar Bergmans *Flickan i frack* (1925). Även Virginia Woolfs *Orlando* (1928) måste betraktas som en stark influens, även om den inte är en förklädnadsroman i egentlig mening och dessutom iscensätter ett könsbyte från man till kvinna.

Flickboken och förklädnadsromanen uppvisar således en ambivalens och iscensätter flickors (för)handlingsutrymme och en kamp om självdefinition och makt. Några nedslag i för flickskildringen avgörande epoker belyser kontinuiteten i motivet pojkflicka och dess systemmotiv den förklädda flickan och låter konturerna av en historisk översikt skönjas. I föreliggande avsnitt diskuterar jag hur

flickforskningen ständigt återkommer till konstruktioner som den nya flickan och pojkflickan samtidigt som jag kort kommenterar några av genrens grundpremiss. Jag gör inga anspråk på en heltäckande analys av flickboken och forskningen kring denna, eftersom andra redan har gjort detta, utan för en argumentation för att belysa flickbokens pojkflicka, men även flickaktiga pojkar, i relation till senare tiders förklädda flicka.⁶² Det centrala är att förhandlingar om kön ständigt är aktuella då det gäller både de litterära texterna och forskningen.

Bland de klassiska flickskildringarna framträder Jo March i Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868) och Anne Shirley i L. M. Montgomerys *Anne of Green Gables* (1908) som två karaktärer vilka inte kan förbigås. Den svenska flickbokens pojkflickor diskuteras med tonvikt på 1930-talets flickskildring, en tid då pojkflickan är högaktuell och utforskad. Även en senare pojkflicka inom en annan litterär kategori, nämligen formellitteraturen, som George i Enid Blytons *Famous five*-serie, vilken inleddes av *Five on a Treasure Island* (1942), är en pojkflicktyp i det allmänna medvetandet. Dessa flickskildringar, vilka effektivt iscensätter flickmatrisen, hör till de mest lästa och uppskattade. Bland en uppsjö flickkaraktärer, som utgör undantagsflickor och synliggör könsnormer, har jag valt ut dessa som på olika sätt är representativa för pojkflickstypen.

Den nya flickan är en pojke

Flickboksgenren uppstod parallellt i England, Tyskland och USA under 1850-talet, då samhällsförändringar ledde till att ungdomstiden förlängdes.⁶³ Kring 1880, samtidigt som ett skifte i synen på sexualitet under den viktorianska eran och den första vågens könspolitiska omförhandling ägde rum, skapades en ny flicktyp, nämligen pojkflickan. Hon är en förpubertal flicka med ena foten i pojkskapet, som drar till sig intresse eftersom hon temporärt tillåts rumstera relativt fritt på könsspektrat, för att sedan tryggt återgå till konventionen.

⁶² Både den tyska och den brittiska forskningen är omfattande. Se Dahrendorf, Malte: 1978 *Das Mädchenbuch und seine Leserin. Jugendlektüre als Instrument der Sozialisation*. Weinheim, Basel samt Cadogan, Mary & Craig, Patricia: 1976 *You're a Brick, Angela! A New Look Girls's Fiction from 1839-1975*. Victor Gollancz, London är exempel på tidiga analyser. Den svenska flickboken diskuteras i *Om flickor för flickor* 1994 och Andræ 2001.

⁶³ Foster & Simons 1994, 1-8, Reynolds 1990, xv och Andræ 2001, 47-49

Kategorins rötter finns i den könssegregerade uppfostringslitteraturen. Flickbokens estetik anknyter till 1800-talets kvinnliga realistiska roman, familjeromanen och sedeskildringen och berör de motiv som är aktuella i ovan nämnda genrer, det vill säga utvecklingen från flicka till kvinna, romans, äktenskap, familj och hem.⁶⁴ Kategorin vimlar av upproriska flickor som revolterar mot kvinnorollen, men slutligen tåms, vilket bör tolkas mot bakgrunden av flickors möjligheter till protest i samtiden.⁶⁵

Under 1880-talet formuleras tanken om *the new girl* / *den nya flickan* eller *the modern girl* / *den moderna flickan*,⁶⁶ en karaktär som med sin framåtanda och relativa självständighet har genomslagskraft ända in i den svenska flickbokens tidiga 1900-tal, trots att hennes radikalitet med tiden mattas av och smälter samman med ett äldre femininitetsideal. I pendlingen mellan traditionell uppfyllelse eller modern förnyelse av flickrollen har en återkommande beställning på den nya flickan gjort sig gällande. I den anglosaxiska forskningen har begreppet en central roll som en markör för de omvälvningar vilka äger rum kring förra sekelskiftet, då emancipatoriska tendenser tar sig starka uttryck i skönlitteraturen och nya flickkategorier uppstår som en följd av detta. Dynamiska epoker, som 1860-80-tal och 1920-30-tal, då kvinnoönsyn, sexualitet, jämställdhet och klass diskuteras och förekomsten av pojkflickor är hög, är i någon mån utforskade av den feministiska forskningen.⁶⁷

Den brittiska barnlitteraturforskaren Kimberley Reynolds undersöker flickbokens framväxt och visar hur könsideal förstärks i anglosaxisk ungdomslitteratur under 1850-talet, efter en period då polariseringen mellan könen är mer upplöst.⁶⁸ Reynolds granskar huruvida flickbokens rebeller och yrhättor kan ses som varianter av den emancipatoriska nya kvinnan i kvinnolitteraturen:

⁶⁴ Westin 1994, 12.

⁶⁵ Westin 1994, 12-13.

⁶⁶ Mitchell, Sally: 1995 *The New Girl. Girl's Culture in England, 1880-1915*. Columbia, UP., New York, 3 och 10.

⁶⁷ Mitchell 1995, Czaplicka 1998 inom barnlitteraturen och Fjelkestam 2001 inom kvinnolitteraturen.

⁶⁸ Reynolds, Kimberley: 1990 *Girls Only? Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880-1910*. Temple UP., Philadelphia.

The girl rebel was characterised as outspoken, intelligent, a marvellous storyteller and instigator of outrageous schemes. She often behaved wildly, was wilful and revelled in unconventional behaviour. In spite of these superficial features, which seem to be embracing a new image of womanhood and a revised notion of femininity, these 'naughty' girls exist as part of a convention which is as reactionary as its adult counterpart was radical.⁶⁹

Reynolds menar att flickboken anspelar på samtidsdebattens bild av den nya kvinnan men genom att flickkaraktärerna kontrasteras mot de gamla idealen, som segrar, uppstår i själva verket ett konservativt angrepp på periodens flicka i skildringen av den nya flickan i flickboken. Hon påpekar att mönstret att använda sig av *temporal paralysis* / *tillfällig vanmakt*, för att reformera den rebelliska flickan innesluter en reaktionär könssyn.⁷⁰

Även Sally Mitchell undersöker uppkomsten av begreppet den nya flickan i England under sent 1800-tal till tidigt 1900-tal. Hon visar att ordet *girl* / *flicka* dramatiskt synliggörs under perioden och ersätter begreppet *young woman* / *ung kvinna*, vilket tidigare använts.⁷¹ Mitchell exemplifierar med tidskrifter, memoarer, rådgivningsböcker och skönlitteratur. I och med rådande samhälleliga omständigheter skapades ett utrymme för flickor innan de tog plats i arbetslivet, och därmed utvecklades en separat flickkultur. Denna flickkultur konstruerades i nära samband med flickboken. Romansintriger byttes raskt ut mot självständighetsintriger, där flickor fick utföra arbete. Exempelvis förekom en tecknad serie om "Handsome Harry, the Girl-Man" som iklär sig manskläder för att kunna arbeta.⁷² Den nya flickans era tar enligt Mitchell slut i och med efterkrigstiden, då flickorna återgår till en anpassad kvinnoroll och själva begreppet flicka krymper.⁷³ Perioden av starka flickkaraktärer är således en parentes, som följs av en tillbakagång. Motivet den nya kvinnan populariseras, förenklas och får bred spridning i sin mer städade, ofarliggjorda form inte minst i filmer från 1930- och 1940-talet. Till dessa städade könsuppror kan man räkna flickbokens pojkflickor.

⁶⁹ Reynolds 1990, 98.

⁷⁰ Reynolds 1990, 128.

⁷¹ Mitchell, Sally: 1995, 6-7 och 25. För en motsvarande diskussion om begreppet flicka se Hallberg 1994, 101.

⁷² Mitchell 1995, 40.

⁷³ Mitchell 1995, 188.

Ett av kapitlen i Mitchells bok heter ”To be a boy” och beskriver flickors längtan efter pojksrollens frihet som ett betecknande särdrag för den nya flickan. Mitchell noterar, med många andra, att ett flertal verkliga kvinnor vid förra sekelskiftet vittnat om att de önskar att de vore pojkar.⁷⁴ I sina lekar låtsades flickan vara Robin Hood och Ivanhoe, manstyper som förekommer i de svenska förklädnadsromanerna under 1980-talet. Drömmar om pojkskap är inte unika för tiden. Eftersom pojkars påtagbara privilegier dominerar även under andra tider, gör även drömmen om frigörelse från flickskapet det. Den litterära typen pojkflickan är ett av de mest livskraftiga exemplen på denna dröm. Mitchell visar att begreppet *tomboy* / *pojkflicka* har förekommit sedan slutet av 1500-talet, men att dess pejorativa stämpel har bleknat efterhand.⁷⁵ Flickskapet betecknas, trots att flickorna trängtar efter pojkskap, av en lojalitet mot det egna biologiska könet och associeras med en sorts feminism, menar Mitchell.⁷⁶ I skönlitteraturen kännetecknas flickors längtan efter att bära pojkskläder av att de har identifierat ett förtryck, det vill säga att de har märkt att flickrollen fråntar dem en viss rörelsefrihet, ingalunda att de har internaliserat förtrycket. Typiskt för flickbokens pojkflicka är att det anses acceptabelt att hon för en tid flirtar med pojksrollen, men framhärdat hon som vuxen i detta beteende är det inte socialt acceptabelt. Den typiska nya kvinnan utnyttjar enligt Mitchell en kort parentes av pojkskap för att förbättra sina villkor som kvinna.⁷⁷

Under den viktorianska tiden, då feminism delvis innebär en strävan efter manliga privilegier, blir flickors pojkskapsroll således allmänt accepterad. Mitchell visar hur flickors sena tillträde till gymnastik var knuten till en rädsla för att flickorna skulle maskuliniseras av att röra på sig, eftersom idealet var att behålla dem bleka, sköra och hjälplösa.⁷⁸ Då flickors atletiska och utbildningsmässiga kompetens ökade utmanades den manliga överlägsenheten, vilket ledde till att könsgränsen bevakades noga.⁷⁹

⁷⁴ Mitchell 1995, 103.

⁷⁵ På engelska används begreppen ”a boisterous boy, a wild romping girl, a hoyden” Mitchell 1995, 104.

⁷⁶ Mitchell 1995, 132.

⁷⁷ Mitchell 1995, 137.

⁷⁸ Mitchell 1995, 104-106.

⁷⁹ Mitchell 1995, 114.

Flickböckerna framför ett dubbelt budskap, dels genom att tillåta pojkflickskap, dels genom att ställa sig ambivalenta till pojkskapet och underminera det. Betecknande är att pojkflickorna ger spelrum för aggression som exempelvis i Angela Brazils *A Terrible Tomboy* (1915) där pojkflickan klår upp en pojke.

Men det är inte bara flickskapet som under perioden är gränsöverskridande. Perioden kännetecknas av överskridning både mellan pojkaktiga flickor och flickaktiga pojkar. Claudia Nelson visar på effeminisering av pojkar utgående från pojkböcker och klassiker skrivna av Stevenson, Barrie och Nesbit, vilka porträtterar flickaktiga pojkar inom genrer som skolberättelsen, den historiska berättelsen och fantasy litteraturen. Parallella könsgrumlanden är således aktuella.⁸⁰

Nelson visar att den brittiska barnlitteraturen under den viktorska perioden intresserade sig för en androgyn gestalt, nämligen den änglalika pojken, som förekommer även i pojkböcker. Den änglalika pojken överskrider traditionella maskulinitetsstereotyper, och karaktärstypen hänger samman med tidens femininitetskonstruktioner som ängeln i huset och kvinnan som man.⁸¹ Nelson visar således att könskonstruktioner varierar över tid och att flickaktiga pojkar under denna tid i den brittiska ungdomslitteraturen inte var någon ovanlighet. Hon poängterar att androgynins popularitet sjunker vid sekelskiftet vad gäller pojkskildringen.⁸² Även Beverly Lyon Clarks begrepp *sassy sissies* / *näsvisa feminina pojkar* och *tattling tomboys* / *bullriga pojkflickor* lyfter fram de grumlade konstruktioner som förekommer, i detta fall i skolberättelsen.⁸³

Flickskildringens förkärlek för pojkflickan delas, vilket tidigare påpekats, av forskningen. Tanken på att allt inte är vad det verkar vara dominerar flickboks forskningens omläsningar. Shirley Foster och Judy Simons genomför en rad banbrytande feministiska omläsningar av klassiska brittiska och amerikanska flickböcker, där de visar hur skenbart konventionella texter implicit undergräver maktstrukturer. Texterna utmanar samtida könsideologier, vilket ofta kommer till

⁸⁰ Nelson, Claudia: 1991 *Boys will be Girls. The Feminine Ethic and British Children's Fiction, 1857-1917*. Rutgers UP, New Brunswick NJ, 101.

⁸¹ Nelson 1991, 5.

⁸² Nelson 1991, 100.

⁸³ Clark, Beverly Lyon: 1996 *Regendering the School Story. Sassy Sissies and Tattling Tomboys*. Routledge New York.

uttryck genom undergrävande eller parodiska härmningar, vilka relaterar till tidigare litterära modeller, en teknik som tillåter att en subversiv röst gör sig hörd inom textens ramar.⁸⁴ Antologin *The Voyage in* granskar kvinnliga protagonister och beskriver kollisionen mellan de olika ideologierna kring flickuppväxt så här:

The tensions that shape female development may lead to a disjunction between a surface plot, which affirms social conventions, and a submerged plot, which encodes rebellion; between a plot governed by age-old female story patterns, such as myths and fairy tales, and a plot that reconceives these limiting possibilities; between a plot that charts development and a plot that unravels it.⁸⁵

Dynamiken i flickuppväxten utgörs således av en förhandlingssituation mellan omstörtande och anpassade drag, i form av en ytlig intrig och en undertryckt intrig som uttrycker revolt.

Foster och Simons hävdar att pojkflickan uppkommer i den fria amerikanska andan för att sedan starkt påverka den brittiska flickskildringen: "American ideals of freedom and independence, the greater ambivalence regarding a clear-cut gendered identity, and the consequent emergence of the tomboy figure all have an impact upon English fiction for girls which often contains explicit acknowledgement of transatlantic influence."⁸⁶ Flickkaraktären Nancy i Susan Warners amerikanska flickbok *The Wide, Wide World* (1850) är enligt Foster och Simons föregångare till: "the tomboy figure who comes to feature so prominently in later juvenile texts."⁸⁷ Oftast förstärker slutet godkända feminina mönster, men diskursiva glapp ger åtminstone glimtar av alternativa möjligheter.⁸⁸

Året innan Fosters och Simons feministiska omläsningar publiceras föregrips de av studien *Om flickor för flickor* som utför motsvarande omtolkning av den tidigare förbisedda svenska flickboken. Huvudtanken bakom kartläggningen av olika författarskap, decennier

⁸⁴ Foster & Simons: 1995, 4-6.

⁸⁵ *The Voyage in. Fictions of Female Development* 1983 Abel, Elizabeth, Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth (red.). New England UP., Hanover NH, 12.

⁸⁶ Foster & Simons 1995, 19.

⁸⁷ Boken utgavs ursprungligen under pseudonymen Elisabeth Wetherell. Foster & Simons 1995, 36 och 46.

⁸⁸ Foster & Simons 1995, 4.

och flicktyper är att flickboken förhåller sig lydigt till såväl genrekonventioner som den rådande könsideologin i samhället, samtidigt som den olydigt upprätthåller en dubbel röst vilken uttrycker frigörelse och uppror. För en överblick över den svenska flickboken, betraktad genom feminismens lins, hänvisar jag till detta standardverk. Svensk flickboks forskning förekommer även tidigare och är även då ideologikritisk. Den tidiga flickboks forskningen betraktar flickboken som könsideologiskt konservativ och flickförtryckande.⁸⁹ Den angloamerikanska flickbokens särdrag och paradigmskiften som ovan skisserats gäller i stort sett även för den svenska flickboken, om än med viss eftersläpning.

Marika Andræ, som i likhet med de brittiska forskarna betraktar flickboken som en ny typ av utvecklingsroman vilken skildrar övergången från flicka till kvinna, sammanfattar i en forskningsöversikt uppkomsten av några nya flicktyper.⁹⁰ För en översikt av konstruktioner som det goda barnet och det glada barnet – Pollyanna-typen – vilka förekommer i flickboken hänvisas till Andræ. Hon noterar i sin studie det faktum att maskuliniteten i hög grad framställs som attraktiv och eftersträvaransvärd. Under rubriken "Flickor, pojkar och däremellan" berör hon pojkflickan, men hon ger inte denna typ lika stor uppmärksamhet som den tidigare forskningen.

Den svenska flickboks forskningen har försökt formulera olika decennietyper, men försöken att kartlägga förändringar i flickskildringen är vaga och otillfredsställande. Kontinuiteten verkar trots allt vara starkare än förnyelsen och grundkonstellationerna är statiska. Ying Toijer-Nilsson gör i en artikel vars titel anspelar på Anna Baadgaards flickbok *En modern flicka* (1925) nedslag i sju decenniers flickskildringar för att finna framåtsträvande förebilder.⁹¹ Hon tar avstamp i pojkflickan, med startskott i *Little Women*, men hävdar att den enorma eko-effekt som pojkflickstypen har gett upphov till

⁸⁹ Se Domellöf, Gunilla: 1979 "När den rätte kommer'. En undersökning av svenska flickböcker från 1930-talet." Meddelanden från Institutionen för litteraturvetenskap vid Umeå Universitet, Umeå, Toft, Herdis: 1980 *Pigen i historien – historien i pigeboken*. GMT, Kongerslev och Ørvig 1988.

⁹⁰ Andræ 2001, 47-51.

⁹¹ Toijer-Nilsson 1983, 247

ingalunda längre är ett tecken på ett modernt flickskap.⁹² Toijer-Nilsson beskriver rentav pojkflicksbeteendet som ”retarderat” och ”barnsligt”, som det uttrycks i 1960-talets ungdomsbok. Hon menar att då flickor förväntas vara aktiva och självständiga blir pojkflickans beteende en tom gest: ”Att finna den moderna flickan i 1900-talets ungdomslitteratur på svenska är alltså inte så enkelt som att leta efter pojkflickor, rackarungar och yrhättor – dem finns det ett överflöd av.”⁹³ Toijer-Nilsson ratar kategorin pojkflicka som en förlegad flicktyp, trots att hon ser pojkflickan mer som en regel än som ett undantag. Eftersom Toijer-Nilsson väljer bort denna slitstarka, delvis omförhandlade, flickrepresentation får hennes kartläggning slagsida. Hon söker förebilder och en kvinnospecifik modernitet, där den kvinnliga särarten hyllas. Pojkflickan ses som ett reduktivt mönster, som ett uttryck för flickförakt. Toijer-Nilsson missar dubbelbindningen, den ambivalenta klyvningen vilken är betecknande för pojkflickskapet och väljer istället en mer utopistisk läsning av flicktyperna, där förhandlingen om könsfakt inte framträder.

Toijer-Nilsson indelar dessa moderna flickor i två kategorier: föregångare och samhällsspegel. Den samhällsspeglande flickskildringen uttrycker synen på en i den samtida verkligheten förekommande flicktyp som återspeglas i skönlitteraturen. Denna mimetiska syn innebär en förenkling av den komplexa relationen mellan fiktiva representationer och verkliga flickor. Årtionde för årtionde urskiljer Toijer-Nilsson decenniets typflicka. Enligt min mening är framställningen för generaliserande för att egentligen visa på någonting annat än tendenser på texternas yttre plan. De decennietyper Toijer-Nilsson föreslår är följande: 1920-talets självständiga flicka, 1930-talets rådiga och rörliga flicka, 1940-talets käcka beredskapsflicka eller sammansatta flicka, 1950-talets psykologiserande flicka, 1960-talets feministiska flicka, 1970-talets frigjorda, emanciperade flicka och 1980-talets flicka

⁹² Toijer-Nilsson, 1983, 246 och med henne många andra, betecknar Jo March i Louisa M Alcotts *Little Women* som den första moderna flickan, vars ord ”Jag har alltid önskat att jag vore pojke” ekar genom decennierna. De studsar enligt Toijer-Nilsson från Dikken Zwiłgmeyer och Barbara Ring, passerar Bergmans *Flickan i frack* och 1920-30-talets noveller i *Flickornas julbok* för att landa nära hundra år senare i Ebba Haslunds *Tuffingar på Brånåsen* 1960 där Bodil ursinnigt skriker ut sin protest mot kvinnorollen: ”Det är avskyvärt, avskyvärt att vara flicka!”.

⁹³ Toijer-Nilsson 1983, 246.

med dubbelt kulturarv, en exotiserad flicka. Som beteckningarna visar är gränsdragningen grumlig och beteckningarna ter sig överlappande då de inte definieras närmare. Att som Toijer-Nilsson utan någon grundligare forskning försöka upprätta decennietyper är problematiskt, eftersom flickskapet består av både tidstypiska och tidlösa drag. Det behövs fördjupad forskning i respektive decennium för att urskilja flickskildringens tidstypiska särdrag.

* * *

Trots att pojkflickan kunde betraktas som en skensubversiv karaktär framställs hon oftast av flickboksforskningen som feministisk eftersom hon förhandlar om femininitet inom de ramar som under olika tidsepoker är tillgängliga. Nedan diskuteras Jo March och Anne på Grönkulla ur detta perspektiv.

Jo March och flickkollektivet

Louisa May Alcotts *Little Women* har, som en av barnlitteraturforskningens grundtexter, sedan sin publicering erbjudit tuggmotstånd för feministiska forskare, eftersom den granskar femininitet och inte skyggar för berättarmässiga spänningar. Texten upprättar ett paradigm för flickans kamp och understryker det problematiska i flickuppväxten. *Little women* räknas till de texter som länge format läsande flickor. Elaine Showalter nämner i *Sister's Choice* de feministiska författarna Gertrude Stein, Simone de Beauvoir och Adrienne Rich, vilka vittnat om denna romans inflytande på dem.⁹⁴ Bland karaktärerna i boken är det främst Josephine /Jo March som diskuterats eftersom hennes pojkflickskap är stilbildande.

Antologin *Little Women and the Feminist Imagination* omfattar en diger samling Alcott-analyser, vilka betonar att boken behandlar *feminist imagination / feministiska föreställningar*.⁹⁵ De fyra systrarna March förkroppsligar varsin femininitetsmodell, rentav varsin feministisk modell. Jo är undantagsflickan och som sådan skildras hon i relation till andra flicktyper vilka uppfyller flickmatrisens

⁹⁴ Showalter, Elaine: 1989 *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Clarendon, Oxford, 42.

⁹⁵ *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*. 1999 Alberghene, Janice M. & Clark, Beverly Lyon (red.). Garland., New York, xvii. För en grundlig feministisk diskussion om Alcott hänvisas till denna bok.

ytterlighetstyper bättre, något som kommer att utforma sig som ett av flickskildringens standardmönster. En del av de senare pojkflickorna avskyr flickskapet så starkt att de stänger ute gemenskapen med andra flickor, och därmed går en hos Alcott central dynamik i flickuppväxten förlorad.

Jos förhållande till könsnormer är bokens mest komplexa och omdiskuterade drag. Textens iscensättande av underkastelse blottlägger själva förhandlingen mellan dessa normer. Diskussionen kring *Little Women* har pendlat mellan polerna affirmativ text som lär flickläsare anpassning och subversiv text som lär dem revoltera. Denna motsättning är i själva verket flickskildringens kärna, där flickan framställs som sliten mellan olika sätt att vara flicka. En av pojkflickans givna funktioner är att hon punkterar heteronormativiteten. Roberta Seelinger Trites visar att Jos vägran att härma föreskrivna könsbundna praktiker innesluter en kritik av heterosexualitet, vilken kan läsas som en bekräftelse av lesbiskhet.⁹⁶ Detta visar på textens potential att uppmuntra till olika tolkningar av flickskildringen.

Anne på Grönkulla – lektioner i att vara flicka

Bland flickmatrisens urtyper återfinns självfallet även den kanadeniska L. M. Montgomerys *Anne of Green Gables* (1908). Även om hennes pojkflickskap inte renodlas som hos Jo March visar hon ständigt en oförmåga att leva upp till traditionell femininitet trots att hon önskar göra det.⁹⁷ Nikolajeva kommenterar karaktärskonstruktionen och Annes flickskap: "We must necessarily view Anne's development in the light of gender stereotyping. Together with Jo March, Anne has been described by critics as the most typical tomboy."⁹⁸ Den föräldralösa Anne anländer till ett syskonpar som har väntat sig en pojke. Trots sin position som substitutson försöker hon inte uppfylla den önskvärda pojkrollen, utan förhåller sig istället till tidens flickmatris genom att sträva efter att uppfylla den, inklusive drömmar om skönhet och klänningar med puffärm. Redan hennes utseende bryter mot tidens

⁹⁶ Trites, Roberta Seelinger: 1999 "'Queer Performances'. Lesbian Politics in *Little Women*." *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*. Garland, New York, 139-160.

⁹⁷ Foster & Simons 1995, 155.

⁹⁸ Nikolajeva 2002a, 147.

skönhetsideal. Hennes magra, fräkniga och rödhåriga uppenbarelse hör till de stilbildande för senare flickskildringar.

Montgomerys roman undersöker flickskapetets samtida villkor genom litterära strategier som subversion. Mönster som är bekanta från tidigare flickskildringar vrängs ut och in och parodieras. Foster och Simons visar hur Montgomerys strategi möjliggör en omskrivning av maskulinitet och femininitet.⁹⁹ Montgomery aktiverar matrisen för flickskildring för att kullkasta den könsideologi den upprätthåller. Genom att skriva mot denna flickmatris åstadkommer hon en mer realistisk flicka än i tidigare flickskildringar, särskilt de sedelärande, konstruerade under 1800-talets slut, samtidigt som hon följer i Alcotts fotspår. Montgomery upprätthåller hela tiden en uppvärdering av femininiteten, miljön är närmast matriarkal och relationer kvinnor emellan är centrala.¹⁰⁰ Foster och Simons menar att texten i första hand är omskrivande, snarare än ideologiskt radikal eller nyskapande.¹⁰¹ Risker att bli alltför romantisk undergrävs av Anne själv som är självmedveten och ironisk, vilket ger henne ett starkt aktörsskap. Foster och Simons konstaterar att hon, liksom flertalet flickor inom genren, stannar kvar i ett limbo, på tröskeln till mognad.¹⁰²

Enligt Nikolajeva tvingar de förändringar Anne genomgår henne närmare den feminina stereotypen: hon lär sig lyda, passa tider, vara ödmjuk, behärska sig och dessutom överge sitt poetiska feminina språk.¹⁰³ Romansen förstärker slutligen de traditionella könsrollerna. Till skildringens försvar bör dock påpekas att tiden ännu inte var mogen att skildra en självständig flicka. Anne skildras som självständigt tänkande, vilket är subversivt nog för sin tid, menar Nikolajeva. Till och med långt senare när Astrid Lindgren skapar starka flickor som Pippi och Ronja skall det till särskilda omständigheter för att kunna skildra en stark flicka.¹⁰⁴

⁹⁹ Foster & Simons 1995, 153.

¹⁰⁰ Foster & Simons 1995, 161.

¹⁰¹ Foster & Simons 1995, 164.

¹⁰² Foster & Simons 1995, 169.

¹⁰³ Nikolajeva 2002a, 147.

¹⁰⁴ Nikolajeva 2002, 148.

Flickmatrisens stilbildande typer, Jo och Anne, visar att flickskildringen inte är statisk utan skrivs, och skrivs om, i relation till redan etablerade konventioner, samtidigt som tidigare konventioner lever kvar. Det svenska 1930-talets pojkflickor är alla varianter av samma arketyper.

Det svenska 1930-talets överskridande flicka

Under 1880-talet, då flickboken börjar ta form, domineras den svenska marknaden av utländska flickböcker, vilka ofta iscensätter pojkflickor.¹⁰⁵ Ett exempel på hur flickbokstexten uttalat nämner flickkategorin, här den ovanliga sammansättningen flickpojke, är Ellen Idströms *Tvillingsystrarna* (1893). Boken kan beskrivas som en tidig, djärv och emancipatorisk flickbok.¹⁰⁶ I den synliggörs glappet mellan en förlegad och en förnyad flickroll tydligt. De föräldralösa tvillingarna Gunlög och Anna är foglig respektive upprorisk. Släktens skräckinjagande tant beslutar sig för att uppfostra den upproriska Anna till en flickpojke:

Deras kvinnor ha strängt hållit sig till den gamla ordningen och förblifvit kvinnor enligt det gamla receptet: märkdukar, matlagning, stickstrumpa, snörlif, behagsjuka, undergifvenhet under mannen och respekt för det 'passande'. Men nu skall jag sticka in en ulf i deras fårahjord. Flickan skall bli en sannskyldig flickpojke och uppfostras precis som en gosse – jaha, det skall hon. (*Tvillingsystrarna*, 14)

Enligt Kristin Hallberg kan boken betraktas som ett tidigt svenskt exempel på pojkflicksarketyper.¹⁰⁷

De svenska flickböckerna avslöjar underliggande föreställningar om flickskap i titlarna, en konvention som numera är förlegad: Sigrid Adams-Klingbergs *En mönsterflicka* (1930) och *En flicka med ruter i* (1934), vilka syftar på en käck flicktyp. Ester Blenda Nordströms *En rackarunge* (1919) och Helena Nybloms *En ostyring*

¹⁰⁵ Toijer-Nilsson 1997, 27.

¹⁰⁶ Hallberg, Kristin: 1994 "Att vara sig själv. Det kvinnliga språket hos några flickbokspionjärer." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 61- 83 lyfter fram denna bok.

¹⁰⁷ Hallberg 1994, 66-67.

(1921) samt Gerda Ghoebés *Pojkflickan* (1935), syftar däremot på en djärvare flicktyp.¹⁰⁸

Uppfattningen att moderna flickor och begreppet ungdom uppstår först under 1950-talet revideras i volymen *Från flygdröm till swingscen* som undersöker ungdom och modernitet på 1930-talet. Studierna visar att kategorin ungdom existerar redan under 1930-talet. Magdalena Czaplicka gör en litteratursociologisk undersökning av 1930-talets realisering av flicktyper. Med sikte på kontinuiteten i flickskildringen urskiljer hon tre huvudtyper, som bildar en trappstege i flickans utveckling från barn till kvinna:

- 1) yrhätta (under 15 år)
- 2) backfish (en mellankategori)
- 3) ung dam (kring 20 år).

Dessa kategorier menar Czaplicka motsvarar olika ungdomsstilar vilka författarna medvetet anspelar på då de använder olika flicktypsbeteckningar i texterna. De flesta beteckningarna genereras ur texterna. Kategorin yrhätta omfattar typerna kycklingmamma, harkrank, sprakfåle, rackarunge och pojkflicka.¹⁰⁹ I anknytning till pojkflickan, som Czaplicka berör helt kort under rubriken ”Att överskrida könets gränser” sammanfattar hon läget så här:

Ett partiellt och temporärt könsöverskridande sker däremot mycket ofta i flickböcker. Flickor klär sig som pojkar, de klär ut sig till pojkar, de betar sig som pojkar, de vill vara som pojkar och de låtsas vara pojkar.¹¹⁰

Kategorin backfish består av flicktyperna den fula ankungen, ledarinnan och hemmets despot. Andra typer Czaplicka urskiljer är ung dam och yrkesflicka. Dessa kompletteras ytterligare med yrkesbeteckningar som lillpiga, springflicka och fabriksarbeterska. Därutöver finns ännu kategorin flickor med fel en kategori som betecknar flickans

¹⁰⁸ Naturligtvis förekom även andra flicktyper. Bland annat avspeglas den äventyrliga flickan i titeln på den danska flickboken *Cowboyprinsessan* 1926 som skrevs av Niels Meyn under den kvinnliga pseudonymen Anne Lykke. Toijer-Nilsson 1994, 260.

¹⁰⁹ Mitchell visar däremot att gränsen för en pojkflicka ofta dras vid tolvårsåldern, eller senast då flickan börjar menstruera. Menstruationen ansågs inträda i fjorton-femtonårs ålder. Mitchell 1995, 104.

¹¹⁰ Czaplicka 1998, 186.

förhållningssätt till femininitet och dessutom består av underkategorierna fröken flirt, modedockan och intrigmakerskan.¹¹¹ Samtliga beteckningar hon omnämner rör sig på en konkret nivå. Den stora mängden flicktyper blir vid en uppräkning förbryllande, istället för att utgöra tydligt avgränsade typer.

Dessa typer placerar Czaplicka i en grafisk bild där empati kontra självcentrering och offensiv kontra defensiv utgör koordinaterna. Jag tar här inte ställning till den mångfald av flicktyper Czaplicka rör sig med, men vill ändå påstå att skillnaderna mellan de olika typerna förblir diffus. Typerna begränsas inte heller till detta decennium. Av Czaplickas grafiska framställning framgår att rutan för empati i kombination med defensivitet gapar tom, något som hon tolkar som att flickboken fjärrar sig från den traditionella kvinnorollen, vilket låter troligt.¹¹² Czaplickas decennieöversikt visar att det är problematiskt att röra sig med en mycket specialiserad flicktypsindelning. Snarare är det klagande att istället diskutera kontinuiteten i flickmatrisens grundtyper. Å andra sidan har typerna genererats ur materialet och visar på flickbokens iver att etikettera flicktyper och på den uppsjö av särskilda typer som förekommer. Texterna använder flicktypsbeteckningen som en etikett, både då flickor uppfyller typen och då en diskrepans mellan flickans beteende och idealet förekommer.¹¹³ Kanhända osynliggör ungdomsromanen under sin könsneutrala täckmantel en liknande flickskapsdynamik. Man kan fråga sig om flickskildringen i denna mening har blivit torftigare. Som ett tankeexperiment kan man försöka benämna en motsvarande mängd flicktyper under 1980-talet.

Skillnaden mellan yrhättan, pojkflickan och den förklädda, vilka alla är besläktade typer, är att yrhättan är en aktivt utlevande flicka som i den meningen överskrider en anpassad flickroll. Pojkflickan sneglar mer på pojkskapets machoideal medan den förklädda flickan tar steget ut och verkligen låtsas vara pojke och lyckas bli tagen för en pojke.

Eftersom det går utanför denna undersöknings ramar att djupare beakta flickskildringen i relation till andra femininitetskonstruktioner

¹¹¹ Czaplicka 1998, 171.

¹¹² Czaplicka 1998, 180.

¹¹³ Czaplicka 1998, 115-116.

håller jag mig i första hand inom barn- och ungdomslitteraturforskningens diskussion. Det vore dock frestande att göra mer ingående jämförelser med den kvinnolitterära estetiken. Kristina Fjelkestams avhandling som diskuterar den svenska mellankrigstidens kvinnolitterära gestaltning av moderniteten i form av kvinnlighetsrepresentationer, är ett exempel på forskning som kunde tillföra granskningen av flickskildringar mycket. Fjelkestam urskiljer tre huvudtyper av mellankrigstida kvinnor: ungkarlskvinnor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Att dessa har sina motsvarigheter i flickbokens typgalleri är klart. Fjelkestam undersöker hur dessa kvinnotyper deltar i könskonstruktionen genom begreppet könskomplementaritetens doxa och dess skuggbegrepp para doxa, vilket betecknar det som går mot strömmen. Enligt Fjelkestam följs den nya kvinnan av en ständig skugga, den manhaftiga lesbianen, som båda bryter mot könskomplementära mönster.¹¹⁴ Den icke-feminina kvinnan fick under mellankrigstiden epitetet monster. Det gällde för kvinnor att antingen anamma männens heterosexuella villkor eller agera garçonne, flapper eller manhaftig lesbian. Dessa kvinnotyper strålar samman i paraplybegreppet den nya kvinnan.¹¹⁵ Fjelkestam visar hur den nya kvinnan utvecklas från att inledningsvis framställas som en solitär till att senare gestaltas som ett kollektiv och som en normaliserad representation. Det vore av intresse att närmare granska hur dessa kvinnotyper korresponderar med flickbokstyperna, särskilt som en del av flickboks författarna är etablerade vuxenförfattare vilka driver växelbruk, som exempelvis Marika Stiernstedt med sin enda flickbok *Ullabella* (1922). Ullabella är en modern flicktyp som gestaltar 1920-talets inriktning på yrkeskarriär och kamrätatskap, ett begrepp som enligt Toijer-Nilsson nämns först hos Stiernstedt och inte i Dagmar Edqvists vuxenroman *Kamrathustru* (1932).¹¹⁶ Exemplet illustrerar det täta sambandet med kvinnolitteraturen.

Vera von Kraemers *Lia vänder sig om* (1934) är ett belysande exempel på hur matrisens grundtyper kan spelas ut mot varandra i flickboken: Lia slits mellan Ebba, det ”docksöta våpet”, och Gullborg, den nya flickan. Gabriella Åhmansson och Gunilla Domellöf diskuterar

¹¹⁴ Fjelkestam, Kristina, 2001, 92.

¹¹⁵ Fjelkestam 2001, 96.

¹¹⁶ Toijer-Nilsson 1983, 246- 261.

båda *Lia vänder sig om* där pojkflickan Lia socialiseras från pojkflicka till flicka. Åhmansson opponerar sig mot Domellöfs syn på Lia som en överanpassad dockflicka och menar att hon istället betecknar en androgyn flicktyp.¹¹⁷ Åhmansson föreslår därmed en nyansering av flicktyperna, nämligen den androgyna flickan, vilken inte är vulgär och skrämig som en pojkflicka utan förenar egenskaper som empati och självständighet och står utanför den traditionella flickrollen.¹¹⁸ Enligt min mening är förskjutningen av flicktypen, där kännetecknande drag revideras i samklang med samtidens syn på femininitet, en del av den traditionella flickrollen. Dessa modifieringar av flickskapet ingår i flickmatrisen och det går således inte att ställa sig utanför matrisen så länge den upprätthåller en könsmaktstruktur. Flickböckerna modifierar därmed matrisens grundtyper genom noggranna preciseringar och en finfördelning av flicktyper, men dessa är alla variationer av grundkonstellationen.

* * *

Flickboken uttrycker med kraft en uppsjö av flicktyper vilka samtliga kännetecknas av att de konstrueras i relation till matrisens grundtyper. Motsättningen anpassning kontra protest är ständigt närvarande. Trots att synen på femininitet och emancipation skiftar radikalt från sent 1800-tal till mitten av 1950-talet är strukturen uppenbart statisk. Pojkflickan kan sägas vara en representation som tidigt stelnar till en schablon. I sin mest schablonmässiga form återkommer karaktären i formellitteraturen, där Enid Blytons pojkflicka George är det mest kända exemplet.

Formelbokens populära pojkflicka

Steget från flickbokens androgyner till populärlitteraturens fyrtiotalrepresentation, den välkända pojkflickan George /Georgina i Enid Blytons *Famous five*-serie är inte särskilt långt. Blyton har ofta betraktats som schablonförfattare, en bild som håller på att revideras, bland annat av David Rudd. Han menar att Blyton lyfter fram förlegade och polariserade könsroller i syfte att ta upp dem till

¹¹⁷ Domellöf 1979, 55 ff och Åhmansson 1994, 214 ff.

¹¹⁸ Åhmansson 1994, 216.

diskussion och att hon har en särskild förkärlek för pojkflickor.¹¹⁹ Enligt Rudd är synen på Blyton färgad av uppenbara felläsningar. George har kallats både den ultimata stereotypen och ett allvarigt fall av penisavund.¹²⁰ Mary Cadogan och Patricia Craig anser att George liksom alla pojkflickor är en falsk position, eftersom hon kan vara lika bra som pojkar, men ändå implicerar en grundläggande underlägsenhet.¹²¹

Pojkarna i Blytons Fem-böcker anklagar George för att ha ett alltför flickaktigt utseende, de irriteras av den ambivalens som könsöverskridandet medför. Rudd problematiserar Blytons påstått könskonservativa äventyrsberättelser. Han hävdar att Blyton för att dryfta könsmaktfrågor kontrasterar pojkflickan George mot den anpassade Anne. Han visar att den anpassade Anne inte är handfallen, att hon besitter en viss sorts makt, genom att till fullo upprätthålla den traditionellt reproduktiva kvinnorollen. I förlängningen av detta kan man hävda att de som kritiserar sexismen i Blytons flickskildring underkänner flickkaraktärer som framhäver traditionella flickegenskaper. De bortser även från denna flicktyps uttalade kontrastfunktion som komplementär flankflicka. Annes roll är avhängig av Georges överskridande. I själva verket skulle Fem-böckerna vara flickföraktande i allra högsta grad om inte flickrollerna dubblerades. Enligt Rudd signalerar Blyton att det finns olika sätt att vara flicka på. Som stilbildare har Fem-böckernas genomslagskraft i den svenska ungdomsromanen knappast varit direkt märkbar, men de är av betydelse eftersom de i det allmänna medvetandet fungerar som standardexempel på överskridande flickskap.

* * *

Dessa flicktyper, Jo, Anne, Lia och George, visar på den överskridande undantagsflickans kontinuitet i flickskildringarna. Till mönstret hör, vilket jag har konstaterat, att dessa flicktyper inte agerar i isolation, ett faktum som bara gör flickskildringen mer utmanande att tolka. Pojkflickan är återkommande i flickkonstruktionen, i sina olika

¹¹⁹ Rudd, David: 2000 *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*. Palgrave, New York, 111.

¹²⁰ Rudd 2000, 109-110 kapitlet "Sexism or Subversion? Querying Gender Relations in the Famous Five and Malory Towers".

¹²¹ Cadogan & Craig 1976, 338-343.

skepnader förhandlar hon om flickvarats villkor. Pojkflickans motsvarighet i förklädnadsromanen, den förklädda flickan, kännetecknas även hon av sin dragkamp mellan olika sätt att vara flicka.

3. Litterär androgyni

I 1980-talets ungdomsroman misstar sig ofta någon då det gäller en karaktärs könstillhörighet. I Inger Edelfeldts *Missne och Robin* där könsöverskridande och könskonserverande praktiker konfronteras förbryllas den till pojke förklädda Torun av den tvetydiga tjärnalven Missnes otydliga könstillhörighet:

Framför henne [Torun] stod en brunklädd varelse, något längre än hon själv. Det såg ut att vara en pojke. Men säker kunde man inte vara. [...]

”Du är en liten rädd människoflicka.” Han log.

”Och du är en liten mallig alvpojke”, sa hon på försök. Hon blev alltid extra uppstudsigt när hon var osäker.

”Pojke?” sa han. ”Nej du, jag är äldre än det mesta. Och jag är varken han eller hon.”

”Det går väl inte.” Hon kunde inte låta bli att skratta. ”Jag tycker du är en han.”

”Det beror på att du är en hon”, sa han. ”Kvinnor brukar tro att jag är man. Män brukar tro att jag är kvinna. Det är bäst så.”

”Hur då bäst?”

”På det viset kan de bli förälskade i mig. Och det är så det ska vara. Men jag trodde att du som är ett barn, skulle kunna se mig som den jag är.” (*Missne och Robin*, 31-32)

Edelfeldt gestaltar en konflikt mellan en androgyn barnidentitet och en könsbunden vuxenroll. Detta uttrycker uppfattningen om barnet som befriat från könssortering, det vill säga en vuxenprojicering, en dröm om dikotomins upplösning, en androgyn vision.

Realiseringen av förklädnadsmotivet rör sig på ett brett spektrum, det kan gälla begärsdriven identitetsbrottnings, förvecklingskomedi, androgyn utopi och om en metafor för ett både etiskt och estetiskt ideal. Gemensamt för alla litterära gestaltningar är det underliggande temat rörande människans identitet, närmare bestämt frågan om när identiteten är sann och när den är falsk. Att anta en mask eller en persona och ge sig ut för att vara någon annan är en aktivitet som ständigt återkommer i litteraturen. Begreppet persona, som jag här använder det, betyder antagen identitet eller fiktivt jag. Persona betecknar vanligtvis en mask som antas av en författare i ett verk, och

begreppet används ofta för att inte sammanblanda författaren med det i texten sagda. Persona betyder allmänt taget den som talar, jaget, en personlig berättare, ursprungligen lånat från latinets ord för mask. Här använder jag begreppet som en beteckning för den förklädda flickans pojkkidentitet, både i första- och i tredjepersonsvariant. Till detta kan läggas ytterligare en komplikationsnivå vad gäller författarens könstillhörighet. Då de manliga författarna i materialet skriver om en flicka förklädd till pojke skapas en annorlunda kedja av masker och spel med könstillhörigheten än då en kvinnlig författare skriver om en flicka förklädd till pojke. Den förklädda flickan utmanar teckensystemet med hjälp av kläder, gestik, mimik, röst och språk.

Socialhistorikern Thomas Laqueur myntar begreppen enköns- och tvåkönssystemet, för att beskriva det faktum att föreställningen om två artskilda biologiska kön blev allmänt erkänd kring mitten av 1800-talet.¹²² Förklädnaden fungerar endast i ett dikotomt tvåkönssystem, där identiteter upplevs vara såväl fasta som sanna eller falska, och motivet är ypperligt för att skildra den dragkamp mellan det förgångna och det framtida som aktualiseras av könsupplösande tendenser.

Till de allra vanligaste litterära motiven som resan, sökandet, kärleken och döden¹²³ sällar sig således förklädnaden. Förklädnadsmotivet förekommer i vitt skilda sammanhang och inom olika språkområden, i olika genrer och i skilda kategorier, finkulturella som populära. Bland annat i antikens myter (där Hercules klär sig i Omfales kvinnokläder medan hon klär sig i hans lejonskinn och håller hans knölpåke), i folksagan (i Perraults version av "Rödluvan och vargen", där vargen klär sig till mormor), i Shakespeares dramer (i *Twelfth Night*, där Viola klär sig till Cesario eller *As you like it*, där Rosalind klär sig till Ganymede¹²⁴), i Disneyfilm (i *Mulan* 1998 där Mulan tar sin fars plats i kriget) och i bilderboken (i Ulf Starks *Min syster är en ängel* 2001 där pojken Ulf förklarar sig till sin döda syster).

Under 1980-talet förekommer även en rad populära filmer med förklädnad som tema som Sydney Pollacks *Tootsie* (1982) eller Barbra

¹²² Laqueur, Thomas: [1990] 1994 *Om könens uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig*. Symposium, Stockholm/Stehag.

¹²³ Nikolajeva, 2002a, 166.

¹²⁴ En ytterligare nivå läggs till i och med att alla skådespelare på den elisabetanska scenen var män.

Streisands *Yentl* (1983).¹²⁵ Medan 1980-talets filmer koncentrerar sig på den vuxna transvestiten gestaltar nittotalsfilmer som Alain Berliners *Ma Vie En Rose* (1997) och Kimberley Peirces *Boys Don't Cry* (1999) barn och unga som förklarar sig. Förklädnaden aktualiseras i stereotypa karaktärer som dandyn och femme fatalen, samt i representationer av änglar där anspelningarna på det andra könets markörer är det centrala i karaktärskonstruktionen. Således har motivet genom tiderna upprätthållit en lockelse som inte saknar voyeuristiska undertoner och dess underhållningsvärde är slitstarkt. Den frågeställning som aktualiseras av förklädnadsmotivet är huruvida könsöverskridning är affirmativ eller subversiv, det vill säga om den stöder eller stör den rådande ordningen. Det finns en risk att varje ansats till att överskrida kön uppfattas som subversiv. Alla könsparodier, till vilka förklädnaden räknas, är inte automatiskt subversiva. Filmen *Tootsie* är ett exempel på en parodi som inte lyckas rubba könsordningen. Förklädda karaktärer skall inte automatiskt tolkas som subversiva.¹²⁶ Det ligger nämligen i den heterosexuella matrisens logik att den slukar den eventuella subversivitet som förekommer och ger den plats inom systemet så att den sist och slutligen stöder heteronormativitet istället för att störa den. Detta beror även på i vilken riktning förklädnaden sker.

Sammansmältning och omstörtning

I föreliggande avsnitt diskuterar jag förklädnadsmotivet i relation till androgyni- och förklädnadsforskning. Som jag ser det hänger dessa kategorier samman hierarkiskt som en räckta motiv vilka är knutna till varandra. Den mest övergripande termen är metamorfos, en kategori som inbegriper ett stort antal olika överskridningar,¹²⁷ varav en är

¹²⁵ Andra exempel på könsförklädnad i filmer är *Some Like it Hot* 1959, *La Cage aux Folles* 1978, *The World According to Garp* 1982, *Victor/Victoria* 1982, *Torch Song Trilogy* 1988 och *Mrs Doubtfire* 1993. Se Showalter 1987, 120 och Garber 1992, 5.

¹²⁶ Edenheim, Sara: 2003 "Jakten på det 'queera' ögonblicket. Om det subversivas (o)möjligheter." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003/1, 29-46.

¹²⁷ Lassén-Seger, Maria: 2003 "Vem vill bli vuxen? Metamorfosmotivet i barn- och ungdomslitteraturen." *Nedslag i barnlitteraturforskningen* 4, Fredriksberg, Roskilde Universitetsförlag, 133-160 visar hur metamorfosmotivet används för att förhandla om makt mellan barnkaraktärer och vuxna, där barnkaraktärerna genomgår en förvandling till bland annat djur eller föremål. Jag kommenterar här inte närmare den omfattande

androgyni. Androgynin betecknas av att den enbart anspelar på eller antyder det andra könets tecken, men öppet redovisar den biologiska konststillhörigheten. Förklädnaden bottnar däremot i ett konkret antagande av det andra könets klädsel i syfte att dölja den biologiska konststillhörigheten. Termen *cross-dressing*, engelskans motsvarighet till latinets transvestism, från *trans*, som betyder över och *vestire*, som betyder att klä, används som en övergripande beteckning för kvinnor i manskläder och vice versa.¹²⁸ Jag använder mig av den försvenskade termen (köns)förklädnad.¹²⁹

I översikten över feministisk litteraturteori framgick hur central den androgyna visionen i Virginia Woolfs berömda taxiscen är för den feministiska teoribildningen. En hel del studier har i Woolfs efterföljd studerat litterär androgyni. Litterär androgyni, det vill säga representationen av androgyni som en litterär bild, definieras som föreningen av de båda könen inom en och samma individ. Resultatet är en karaktär som präglas av en motsägelsefull kombination av maskulina och feminina drag. Begreppet kommer från det grekiska ordet *andros*, som betyder man, och *gyne*, som betyder kvinna. Sammansatta till begreppet androgyn betyder de maskulint och feminint i ett och samma väsen. Androgyni som litterär strategi är inte synonymt med verklig androgyni eller ännu mindre hermafroditism. Androgynin grundar sig i själva verket på de stereotyper den försöker (för)störa, vilket gör motivet ytterst komplext att tolka. Min definition av litterär androgyni skiljer sig från den gängse uppfattningen om könssammansmältning och är besläktad med synen på könsöverskridning inom queerteori och feminism. Detta eftersom jag tolkar det androgyna inte som sammansmältningsdröm utan som subversiv ifrågasättningsstrategi. Den

forskningen om litterära metamorfoser, trots att det att genomgå en förvandling från det ena könet till det andra är ett metamorfosmotiv.

¹²⁸ Rosenberg 2000, 11. Rosenbergs forskning stöder sig på Dekker, Rudolf & Pol, Lotte van der: [1989] 1995 *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition Europa 1500-1800*. Symposion, Stockholm / Stehag.

¹²⁹ Jag använder även begreppet könsöverskridning synonymt. Se även Makalösa kvinnor. Könsöverskridare i myt och verklighet. 2002 Borgström, Eva (red.).

AlfabetaAnamma, Stockholm där begreppet könsöverskridning används.

Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma. 2004 Heggstad, Eva & Williams, Anna (red.). Studentlitteratur, Lund använder termen könsöverskridning. Antologin laborerar även med begreppet omklädningsrum, vilket enligt min mening är misslyckat på grund av att det skapar en slagsida mot det konkreta.

feministiska forskningen betonar att sammansmältningstanken grundar sig på könsessentialism, på en grundläggande dikotomisering av könen, där könen är kompletterande och där könsskillnaden understryks. Sammansmältningen i ett androgynnt dubbelväsen har kritiserats bland annat av Janice Raymond som hävdar att det är en förenkling att tro att konstellationen makt och vanmakt skulle suddas ut i och med en sådan förening.¹³⁰

Androgynin förstås således diametralt olika i sammansmältningstolkningen, där den fungerar som könsdikotomins väktare, och i subversivitetstolkningen, där den fungerar som könsdikotomins kullkastare. Användningen av androgyna karaktärer kan därför sägas ge upphov till ett dubbelseende. Metoden är därmed den beprövade *ostranenie* / *främmandegöringen*, ett begrepp som myntas av den ryske formalisten Viktor Sjklovskij. Konstens mening är enligt honom att den kan främmandegöra företeelser, genom att visa dem i ett nytt sken och bryta vardagens automatiserade uppfattning av omvärlden. Detta sker enligt Sjklovskij på tre nivåer: den lingvistiska, den innehållsliga och den litterära formens nivå. Den sistnämnda går ut på att bryta mot litterära konventioner.¹³¹ Här avses att förklädnaden används för att bryta mot den automatiserade könsuppfattningen, vilket i sig är en litterär konvention. Förklädnadsromanerna främmandegör kön och synliggör därmed strukturell obalans och blottlägger könsbundna stereotyper. Förklädnaden erbjuder ett oroande perspektiv genom att antyda möjligheten till könsupplösning inklusive de följder en omfördelning inom maktordningen kunde innebära för flickans del.¹³² Karaktärerna beskrivs inte i de skönlitterära texterna som asexuella utan förknippas snarare med kroppslighet, sinnlighet, lockelse och begär. Motivet är synnerligen plastiskt och anpassningsbart. Androgyni kan ses som en utopi, som en frigörelse från den biologiska kroppen, samtidigt som den likaväl kan uppfattas som en bundenhet till det kroppsliga. Frågan då det gäller ungdomsromanen är om motivet modifieras till att vara en mildrad variant eller om det behåller sin potential att rubba rådande strukturer. Framför allt är det möjligt att

¹³⁰ Raymond, Janice: 1975 "The Illusion of Androgyny." *Quest* 1975/1, 61.

¹³¹ Shklovski, Viktor: [1919] 1992 "Konsten som grepp." Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (red.) *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Del 1 Studentlitteratur, Lund, 15-32.

¹³² Raymond 1981, 61.

inom skönlitteraturen skapa sådant som är omöjligt i verkligheten, det vill säga i texten är det fullt möjligt att radikalt förändra samhället och könsordningen.

Den litterära androgynin har en lång historia, och det finns en uppsjö analyser av motivet ur olika perspektiv inom litteraturens skilda epoker och genrer. Tolkningarna av motivet går isär, men ytterligheterna på skalan är genomgående sammansmältning kontra gränsöverskridande. Jag gör här endast några få belysande nedslag i forskningen med relevans för min undersökning och hänvisar till centrala studier.¹³³ De undersökningar som föreligger beaktar förklädnad ur både historisk, social och litterär synvinkel. Under 1990-talet blev förklädnad ett aktuellt forskningsområde inom såväl litteraturvetenskap som kulturstudier, antropologi och sociologi. Inom förklädnadstraditionen har den elisabetanska teatern och Shakespeares dramatik under de senaste trettio åren granskats mångsidigt både ur psykoanalytisk, socialkritisk, teatervetenskaplig och feministisk synvinkel.¹³⁴

I ett könsmaktperspektiv blir förklädnadstematiken särskilt intressant eftersom motivet genom tiderna har omvandlats i dialog med att synen på kön har förändrats.¹³⁵ Könsbegreppet revideras under 1800-talet, och samtidigt förvandlas förklädnaden till ett tragiskt motiv.¹³⁶ Under 1900-talet ger sexologin och psykoanalysen motivet nya

¹³³ För en överblick se Garber 1993 och Lehnert, Gertrud: 1994 *Maskeraden und Metamorfosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

¹³⁴ Enbart Shakespeareforskningen ur könsöverskridningssynvinkel är omfattande. En tidig studie är Freeburg, Victor Oscar: [1915] 1965 *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*. Columbia UP., New York. Heilbrun 1973 betraktar Shakespeares kvinnliga karaktärer som androgyna. Heilbruns definition av androgyni innebär att frigöra individen från begränsande skrankor och förklädnaden ses som analog med kvinnlig frigörelse. Case, Sue Ellen: 1988 *Feminism and Theatre*. Houndsmills, London, 7 menar att män i kvinnoroller avslöjar fikcionaliteten hos patriarkala representationer av kön. Rosenberg, Tiina: 2000 *Byxbegär*. Anamma, Göteborg, 50 påpekar att bland annat feministiska läsningar av Shakespeares dramer har betonat den feministiska potentialen, men förbisett uppsättningstraditionen och dess manliga förtecken. För en överblick se hennes kapitel "Rosalinds förvandling", 49-74.

¹³⁵ I de talrika studierna om litterär androgyni är alltså Platons vision om en androgyn urmänniska central. Klyvningen i två separata könsbestämda kroppar förklarar nämligen det heterosexuella begäret.

¹³⁶ Lehnert 1994, 18.

dimensioner. Förklädnadsromanens utveckling hänger tätt samman med diskussionen inom psykoanalys och feminism, där bland annat begreppet maskerad är centralt. Med dagens syn på kön som konstruerat och queerteorins synliggörande av könsgrumlande praktiker kan förklädnadstraditionen läsas som subversiv, men subversiviteten är då naturligtvis anakronistiskt använd. Det finns dock inget hinder för att tolka en äldre text genom nyare begrepp, eftersom det inte är författarintentionen och tidens konvention, utan den inneboende tolkningsmöjligheten i texten som är det väsentliga.

Teckenras och kategorikris

Marjorie Garbers *Vested Interests*¹³⁷ är den första övergripande kulturhistoriska studien om förklädnad. Den är inte en renodlad litteraturanalys, utan berör allt från barnlitterära karaktärer som Peter Pan och Rödluvan till popikoner som Elvis och Madonna. Garber framställer den transvestitiska karaktären som en grundläggande komponent i litteratur och konst, vilket är en radikal omskrivning av det kulturella fältet. Garbers huvudkategorier *Transvestite Logics / transvestitisk logik* undersöker hur transvestism skapar kultur och *Transvestite Effects / transvestitisk verkan* hur kulturen skapar transvestiter.¹³⁸

Osynliggörandet av den förklädda karaktären är enligt Garber slående. Hennes begrepp *looking through / att se igenom* framhåller den transvestitiska karaktärens genomskinlighet, det vill säga att åskådaren är kulturellt programmerad att inte uppfatta det transvestitiska, det androgyna eller det förklädda eftersom det stör den invanda könsordningen. Enligt Butlers terminologi skulle detta rubba den heterosexuella matrisen. Garbers begrepp finner jag vara ett användbart redskap även vid granskningen av förklädda flickor, eftersom dessa tenderar att tolkas genom en relativt rigid könsmodell som osynliggör och mildrar det transvestitiska. Således framträder inte en aspekt av förklädnaden – begäret – eftersom denna aspekt är störande. Särskilt gäller detta ungdomsromaner där begäret i enlighet med den ungdomslitterära estetiken gestaltas annorlunda. Trots strävan att bryta

¹³⁷ Garber 1993.

¹³⁸ Garber 1993, 16.

ner tabun som sexualitet behandlar förklädnadsmotivets transvestitiska aspekter och sexuella implikationer genom att tona ner dem.

Garber är konstruktivist och visar maskspelets betydande roll för moderniteten och för den postmoderna upplösningen av tidigare fasta kategorier. Hon beskriver förklädnad som en kategorikris, med vilket hon avser en oförmåga att upprätthålla en distinktion mellan definitionerna av de olika könen.¹³⁹ Förklädnaden förknippas med diskussioner om liminalitet och med visionen om ett tredje kön, vilket upplöser könsdikotomin. Garber knyter förklädnaden till teatralitet och utgår från hur klädsel konstruerar, men även dekonstruerar, kön och könsskillnad. Hon visar övertygande hur lagstiftning gällande klädsel under olika tider har fungerat könsbestämmande.¹⁴⁰ Förklädnadsmotivet är knutet till homosexualitet, men kan inte begränsas till att enbart handla om detta:

If cross-dressing is, in fact, a primal scene, that which is not only constitutive of culture but also, by the same repressive mechanism, a deferral and a displacement, in Lacan's terms "a unique and decisive revelation of the subject, in which an indefinite something that is unsayable is concentrated, in which the subject is lost for a moment, blown up" – if, that is to say, cross-dressing is not only found *in* representations of the primal scene, but also itself represents a primal scene, then the secondary revision of commentators upon this phenomenon can be regarded as part of the mechanism.¹⁴¹

Garber framställer förklädnad som en kategori vilken både gör och stör kultur. Enligt henne kännetecknas motivet av att det är mångbottnat och berör könsgrundande praktiker, femininitet och makt, homosexuella representationer och alteritet. Alla dessa aspekter är enligt Garber starka metaforer och samtidigt tecken på transvestitiska effekter. Den grundläggande effekten, eller som Garber uttrycker det den transvestitiska effekten, utgörs av att förklädnaden initierar en räkka förvecklingar, missförstånd, felläsningar och förväxlingar. Det finns olika varianter av förklädnad, men det är möjligt att generalisera vissa drag och tolkningar. Det väsentliga för den förklädda flickan är inte att härma maskulinitet, utan att ta plats i en aktiv maskulin position inte

¹³⁹ Garber 1993, 16.

¹⁴⁰ Garber 1993, 21-40 och 41-66. Se även Lurie, Alison: 1981 *The Language of Clothes*. Random House, New York.

¹⁴¹ Garber 1993, 389.

minst i relation till andra flickor. Den tidigare förklädnadsforskningen diskuterar de flesta av de drag jag beskriver i matrisen, undantaget berättarperspektivet. Garber poängterar att genom att se igenom istället för att verkligen betrakta den transvestitiska karaktären tvingas representationen ofta in i en utvecklingsberättelse, det vill säga karaktären tas inte för det den är utan för det den kan bli och förklädnaden förblir en parentes. Denna sorts tolkningar av förklädnader dominerar enligt Garber Shakespeareforskningen där utvecklingsberättelser som fokuserar på kvinnor förklädda till män berör:

- a) en social eller ekonomisk modell för moderna kvinnor
- b) ett tecken på uppkomsten av manlig eller kvinnlig homosexuell subkultur
- c) ett erkännande av homoerotisk attraktion mellan pojkskådespelaren och hans manliga beundrare
- d) ett stadium i flickuppväxten för att bli kvinna
- e) ett stadium i pojkuppväxten för att bli man.¹⁴²

Dessa tolkningar anknyter till de bevekelsegrunder som nämns i forskningen om historisk förklädnad.

Även annan forskning lyfter fram svårigheten att iaktta den förklädda. De holländska historikerna Rudolf Dekker och Lotte van der Pol som har skrivit en omfattande studie av historiska kvinnor i manskläder, hävdar att det tidigmoderna samhället inte uppfattade sexuell samvaro kvinnor emellan eftersom denna aktivitet föll utanför den manscentrerade sexualitetsuppfattningen.¹⁴³ Dekker och van der Pohl konstaterar att en tradition av kvinnlig förklädnad blomstrade på 1700- och 1800-talet i berättelser, folklitteratur och muntlig tradition. Orsakerna till förklädnaden nämner de som ekonomisk knipa, fosterlandskärlek och romantisk kärlek. Antologin *Makalösa kvinnor* som berör könsöverskridare i myt och verklighet diskuterar både fiktiva och historiska representationer av svenska kvinnor vilka bryter mot ”könsliga ordningsregler” genom att klä sig som män eller bete sig som män.¹⁴⁴ De olika artiklarna visar hur de sexuella aspekterna av könsöverskridning ofta osynliggjorts.

¹⁴² Garber 1993, 71.

¹⁴³ Dekker & Pohl 1995

¹⁴⁴ *Makalösa kvinnor* 2002, 9.

Några artiklar om förklädnad skrivna av feministiska teoretiker utkom under 1980-talet. Elaine Showalter, diskuterar den feministiska teorins framtid med särskild betoning på manliga utövare av feministisk teori. Showalter går så långt att hon betraktar dessa teoretiker som kvinnliga imitatörer eller som hon kallar dem, "Tootsies". Showalter frågar sig: "[i]s male feminism a form of critical cross-dressing, a fashion risk of the 1980s that is both radical chic and power play? Or is the result of a genuine shift in critical, cultural and sexual paradigms, a break out of the labyrinth of critical theory?"¹⁴⁵ Showalter granskar filmen *Tootsie* och betraktar den som ett uttryck för misogyni. Hon skriver: "[...] in nineteenth-century feminist literature cross-dressing is redressing of an emotional debt owed to women, and dressing like a woman is the hero's penitential and instructive immersion in humility, impotence, and subordination."¹⁴⁶ Hon placerar således förklädnaden i ett feministiskt omformuleringssammanhang. Showalters provokativa text är intressant i den meningen att den diskuterar decenniets vurm för androgyni ur ett feministiskt perspektiv.

Sandra M. Gilbert kontrasterar manliga och kvinnliga, feministiska modernisters användning av förklädnad som motiv. Bland annat är Virginia Woolfs *Orlando* (1928) en av nyckeltexterna.¹⁴⁷ Gilbert visar att trots likheter i tema och intrig skiljer sig upplösningarna åt. Hon påpekar att förklädnaden för kvinnliga karaktärer anspelar på visionen om ett tredje kön, där femininiteten fortsättningsvis är underordnad men samtidigt förhåller ironiskt till underordningen i kraft av sin förklädnad.¹⁴⁸ Tillsammans med Susan Gubar teoretiserar Gilbert kring kvinnans plats i den litterära gestaltningen under 1800-talet samt under 1900-talet.¹⁴⁹ De granskar modernismen och behandlar bland annat kvinnliga författare vilka

¹⁴⁵ Showalter, Elaine: 1987 "Critical Cross-Dressing. Male Feminists and the Woman of the Year." Jardine, Alice & Smith, Paul (red.): *Men in Feminism*. Methuen, New York, 120.

¹⁴⁶ Showalter 1987, 138.

¹⁴⁷ Gilbert, Sandra M.: 1980 "Costumes of the Mind. Transvestism in Modern Literature." *Critical Inquiry* 1980/7, 391- 417.

¹⁴⁸ Gilbert 1980, 416.

¹⁴⁹ Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: 1977 och Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: 1989 "Cross-Dressing and Re-Dressing. Transvestism as Metaphor." *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century 2. Sexchanges*. Yale UP., New Haven, Conn., 324-376.

konkret förklarar sig till män samt litterära representationer av förklädnad. Deras tillnärmelsesätt är brett då de beskriver de kvinnliga författarnas situation genom materiella, sociala och könsbundna villkor samt undersöker den litterära kanon så väl som samhällsrörelser. Då kvinnor under 1800-talet var tvungna att relatera till maskulina föreställningar om femininitet avspeglas detta som tidigare nämnts i både änglalika och monstreuösa litterära representationer av kvinnor. Gilbert och Gubar utgår från fenomenet att 1800-talet uppvisar ett explosionsartat intresse för transvestism som litterär trop, kanske på grund av romantikens förkärlek för androgyni, vilket i sin tur bildar grogrund för 1900-talets behandling av motivet. Psykoanalysens utveckling inverkar starkt på hur motivet används i modernistisk litteratur. Modernismens kvinnor "frequently dramatized themselves through idiosyncratic costumes, as if to imply that, for women, there ought to be a whole wardrobe of selves".¹⁵⁰ Gilberts och Gubars analys fungerar som en inspirerande bakgrund, även om jag inte går närmare in på deras argumentation.

Den första studien på feministisk grund som inkluderar ungdomsromanen, bland annat Pohls *Janne, min vän*, är Gertrud Lehnerts *Maskeraden und Metamorfosen*, som är en bred översikt av maskerad- och metamorfostematik inom paradigmet kvinna förklädd till man. Enligt Lehnert framträder förklädnad sällan hos fiktiva barn och hon ser de ungdomsromaner hon behandlar som undantag.¹⁵¹ Studien är både en motivstudie och en diskursanalys vilken diskuterar identitetskonstruktion:

Kleidung und ver-kleidung, verhüllung und enthüllung führen ins zentrum der problematik von identität und rolle, repräsentation und selbstrepräsentation, nachahmung und innovation, von spiel und ernst, shein und sein.¹⁵²

Lehnert frågar sig huruvida den förklädda kvinnan förkroppsligar androgyni eller huruvida hon gör varje tanke på androgyni omöjlig och innebär detta i så fall att hon är en antingen komisk eller tragisk figur?¹⁵³

¹⁵⁰ Gilbert & Gubar 1989, 327.

¹⁵¹ Lehnert 1994, 204.

¹⁵² Lehnert 1994, 9.

¹⁵³ Lehnert 1994, 11.

Olika epokers syn på kvinnan avspeglas i det litterära motivets utveckling, vilket Lehnert visar genom nedslag i den breda traditionen samt genom försök till kategoriseringar. Förklädnad fungerar som en metafor för kvinnans triumferande aktörsskap, men kan även leda till identitetsförlust och förvirring. Då det gäller paradigmet för förklädnad från kvinna till man nämner Lehnert tre orsaker till att förklädnad antas: som skydd mot hotande fara, för att leta efter en förlorad älskare eller make samt förklädnad i komiskt syfte. Ofta förekommer dessa motiv sammanflätade.¹⁵⁴ Lehnerts behandling av ungdomslitteraturen är schematisk, och hon förbiser att de kategorier hon upprättat för de vuxna kvinnorna i hög grad gäller även för ungdomslitteraturen, där bland annat soldatflickan och den emanciperade flickan är återkommande motiv.

Lehnert skiljer mellan vuxen- och ungdomsromanens förklädnad. Hennes indelningsgrund är konkret och utgår från bevekelsegrunder hos olika typer av förklädda. Förklädnaden från kvinna till man kan enligt Lehnert delas in i ett flertal underkategorier. Hennes huvudkategorier är:

- 1) *Frauen in Hosen / Kvinnor i byxor*
- 2) *Mädchen als Knaben / Flickor som pojkar*
- 3) *Erotik des Geschlechtertauschs / Könsförväxlingens erotik*

De två förstnämnda är således åldersindelade kategorier. Den sistnämnda kategorin fungerar som en sammanfattande diskussion där könsförväxlingens erotik lyfts fram och problematiseras. Kategorin kvinnor i byxor består å sin sida av underkategorierna:

- 1) *Die ehrenwerte Verkleidung / En ärbär förklädnad*
- 2) *Weibliche Friedfertigkeit und männliche Gewalt / Kvinnlig fredlighet och manlig krigsföring*, under vilken kategorin *Soldatin / Den kvinnliga soldaten* sorterar.¹⁵⁵
- 3) *Kriminelle Außenseiterinnen in Männerkleidung/ Kriminella outsiders i manskläder.*

¹⁵⁴ Lehnert 1994, 19.

¹⁵⁵ Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orléans. Eine romantische Tragödie* 1801 är ett typexempel på denna kategori eftersom den skildrar den mest kända av de verkliga historiska soldatkvinnorna, Jean D'Arc. Lehnert 1994, 7.

4) *Selbstfindung und Selbstspaltung: Die "emanzipierte" Frau in Männerkleidung / Att finna sig själv och splittra sig själv. Den frigjorda kvinnan i manskläder*

Den första kategorin betecknar en trofast maka som klär sig i manskläder för att kunna följa sin man. Lehnert diskuterar såväl historiska som litterära exempel och bredden i materialet leder till att analyserna blir grunda. Det centrala är själva upprättandet av kategorierna. Lehnerts andra huvudkategori, Flickor som pojkar, är självfallet den mest relevanta för min undersökning. De underkategorier Lehnert föreslår för denna variant är:

- 1) *Wunderliche Mädchen: Die Erziehung der Tochter zum Sohn / Besynnerliga flickor: Att uppfostra dottern till son*
- 2) *Verwirrung des weiblichen Geschlechtscharakters: Mädchen, die Knaben sein wollen / Förvirring angående den kvinnliga könsidentiteten: Flickor som önskar att de vore pojkar*
- 3) *Weibliche Kindheit und Rollentausch in Autobiographien/ Kvinnlig foglighet och rollbyte i självbiografier*

Lehnert delar således in förklädnadsromanerna i ungdomslitteraturen enligt flickor som av sin omgivning förväntas uppträda som pojkar, oftast rör det sig om berättelser där flickans far skapar en substitutson och om berättelser där förklädnaden är en fas i flickans utveckling till kvinna. Under denna kategori behandlas ungdomslitteraturen. Lehnert diskuterar stilbildande böcker som Emmy von Rhodens *Der Trotzkopf* (1885), Clementine Helms *Backfischens Lieden und Freuden* (1863), Henny Kochs *Papas Junge* (1905) samt *Little Women*, Blytons *Famous Five*-böcker och Pohls *Janne, min vän*.

Lehnerts tredje huvudkategori, könsväxlingens erotik, behandlar motivets anknytning till begär genom diskussioner om den förklädda kvinnan som objekt för manligt begär, biologiska frågeställningar gällande en manlig själ i en kvinnokropp samt androgyni. Enligt Lehnert är könsförväxlingens erotiska dimension central, särskilt med tanke på att den dominerande förklädnadsberättelsen är skriven av manliga författare vilka ofta skildrar unga förklädda flickor som demoniska förförerskor.¹⁵⁶ Texterna anspelar ofta på en underliggande homoerotik vilken tryggt kan

¹⁵⁶ Lehnert 1994, 21.

uttryckas på ett manifest plan eftersom den åtrådda pojken i själva verket är en förklädd flicka, vilket gör begäret accepterat. Mansförklädnad kan däremot användas av flickor för att leva ut lusten till andra flickor. Att en flicka förälskar sig i en flicka förklädd till pojke är en ofta förekommande förveckling i förklädnadsromanerna som synliggör ett lesbiskt begär. Om en pojke förälskar sig i en flicka förklädd till pojke aktualiseras å sin sida det homoerotiska begäret i en trygg inramning, eftersom den åtrådda pojken trots allt visar sig vara flicka och romansen således är allmänt accepterad. Den uppdelning Lehnert erbjuder fungerar som en grovindelning av förklädnadsmotivet, men i materialet för denna studie förekommer flera av Lehnerts vuxenvarianter också i flickskildringen, exempelvis soldatflickan i *Anna-Carolinas krig* och kriminella outsiders i *Stortjuvens pojke*. Lehnerts kartläggning av ungdomsromanens förklädda flickor är därför inte i min mening tillräcklig och måste ses som ett första kartläggningsförsök.

* * *

Forskningen i förklädnad utgår således ofta från en feministisk plattform och motivet uppfattas som en del av ett omformuleringsprojekt. Litterära gestalter bryter sig ut ur könets begränsande ramar genom att anta det andra könets klädsel, i syfte att rubba underordningen av femininitet. Könsoverskridning i allmänlitteraturen, inom teater och opera, samt i en historisk och social kontext, är relativt välutforskad vad gäller vuxna karaktärer.¹⁵⁷ Medan motivets förekomst i barn- och ungdomslitteraturen först på senaste tid har beaktats.

Förklädda barn

Barnlitteraturforskningen har i viss mån uppmärksammat motiv som androgyni och förklädnad. Det föreligger ingen större studie, utan endast några artiklar som berör ämnet. Anita Moss för rentav fram androgyni som ett ideal för barnlitteraturforskaren: "[f]or male and female critics in the field, perhaps we can aspire to transcend the narrow

¹⁵⁷ Se Rosenberg 2000 för en analys av byxroller i operan. Dekker & Pol, 1995 ligger som grund för Rosenbergs resonemang. På svenskt håll finns den tidigare nämnda *Makalösa kvinnor* 2002.

categories of gender to attain androgynous being, the characteristic which Coleridge attributed to truly great minds.”¹⁵⁸ Perry Nodelman, som argumenterar för att kategorin barn- och ungdomslitteratur kan betraktas som kvinnolitteratur menar att det Moss uppfattar som en blandning av traditionellt maskulina och feminina drag egentligen är en uppmjukning av maskuliniteten.¹⁵⁹ Nodelman hävdar att representationerna i barn- och ungdomslitteratur istället för att vara androgyna och uttrycka en sammansmältning är paradoxala eftersom de insisterar på att låta två motsatta kategorier samverka. Nodelman hävdar att barn- och ungdomslitteratur mer iscensätter en kamp mellan kategorierna än en sammansmältning av dem:

And such paradoxes are at the heart of children’s fiction, which is often both revolutionary and conservative, both anarchistic and highly conventional. In this determined insistence on contradiction, children’s literature does not so much blend male and female into genderless androgyny as it salvages both masculinity and femininity as traditionally understood, and keeps both intact and in battle with each other within the hearts and minds of characters of both genders.¹⁶⁰

Nodelmans argumentation visar på motivets paradoxala ambivalens. Motivet anspelar på en essentialistisk skillnad mellan könen, samtidigt som det med all önskvärd tydlighet visar att konststillhörigheten är socialt konstruerad.

Roberta Seelinger Trites menar att den syn på litterär androgyni som Carolyn Heilbrun förespråkar, det vill säga som ett motiv med frigörande potential eftersom det befriar karaktärerna från stereotyper, har haft genomslagskraft i barn- och ungdomslitteraturen. Trites hävdar: ”[in] feminist children’s and adolescent novels, androgyny has proven to have been the type of liberating force that Heilbrun hoped it would be.”¹⁶¹ Hon understryker att begreppet androgyni illustrerar paradoxen att förena stereotypa maskulina och feminina drag till en avvägd helhet. Enlig Trites lyckas således denna androgyna strategi, något som jag inte är lika övertygad om.

¹⁵⁸ Moss, Anita: 1982 ”Feminist Criticism and the Study of Children’s Literature.” *Children’s Literature Association Quarterly*, 1982/3, 3-22.

¹⁵⁹ Nodelman 1988, 34.

¹⁶⁰ Nodelman 1988, 34.

¹⁶¹ Trites 1999, 25.

Etsuko Taketani diskuterar den amerikanska författaren Eliza Leslies *Lucy Nelson. Or, the Boy-Girl* (1831) samt *Billy Bedlow. Or, the Girl-Boy* (1832) vilka bägge skildrar förklädnad. Taketani visar att det under början av 1800-talet ansågs mer problematiskt att en flicka klädde sig som pojke än vice versa. Flickan Lucy straffas för sin överskridning, medan pojken Billy får leka fritt med flickklädseln.¹⁶² Inom sagoforskningen ur feministiskt perspektiv finns Lisa Brocklebanks studie av förklädnad i franska sagor från 1600-talet, som argumenterar för att motivet ger författaren möjlighet att kritisera såväl könsordning som monarki.¹⁶³ Även Jody Norton tangerar ämnet då hon behandlar förklädnad i form av transsexualitet i barnlitteraturen.¹⁶⁴

Maria Nikolajeva diskuterar förklädda flickor, dels som en arketyp i flickskildringen, dels i relation till implicit karaktärisering i ett avsnitt om förklädda flickor, "Where Have all the Young Girls Gone?", där hon granskar kvinnlig initiation.¹⁶⁵ Nikolajeva menar att för att skildra flickors mognadsprocess tar författare till vissa strategier för att beskriva flickor i temporära och begränsade situationer, så som tidsfrist eller karneval. Två möjliga strategier i ungdomslitteraturen, vilka motsvarar den kvinnolitterära estetikens strategier att skildra galna kvinnor eller häxor, är enligt Nikolajeva androgyni och fantasy. Nikolajeva betraktar litteraturen som en förskjutning av myten, och menar att texten symboliserar en mognadsprocess, mer än den avspeglar konkret verklighet. I denna mening kan texter kategoriseras utgående från vilket skede av mognadsprocessen de gestaltar. Rörelsen går från primär harmoni till disharmoni. Då det gäller ungdomsromanen kännetecknas den av att en återvändo till den obrutna harmoni som dominerar barndomen är omöjlig.

Boel Westin noterar användningen av förklädnadsmotivet i svenska ungdomsromaner. Hon skönjer en förändring av det litterära

¹⁶² Taketani, Etsuko: 1999 "Spectacular Child Bodies. The Sexual Politics of Cross-dressing and Calisthenics in the Writings of Eliza Leslie and Catherine Beecher." *The Lion and the Unicorn* 1999/3, 355-372.

¹⁶³ Brocklebank, Lisa: 2000 "Rebellious Voices. The Unofficial Discourse of Cross-dressing in d'Aulnoy, de Murat, and Perrault." *Children's Literature Association Quarterly* 2000/3, 127-136.

¹⁶⁴ Norton, Jody: 1999 "Transchildren and the Discipline of Children's Literature." *The Lion and the Unicorn* 1999/3, 415-436.

¹⁶⁵ Nikolajeva 2002a, 44-47, 147-166 och 275-276.

motivet och söker förklaringarna till: "the renaissance and modernization of the literary character I call 'the androgynous female'".¹⁶⁶ Westin brear androgynin genom sitt begrepp *the Androgynous Female / den androgyna kvinnan*. Hon anknyter till Virginia Woolfs *Orlando* då hon frågar sig huruvida det uppstår tvivel kring protagonistens kön i dessa ungdomsromaner och vad kläderna spelar för roll för förklädnaden. Westin menar att androgynen i ungdomsromanen primärt förknippas med identitetsbrottning och sökandet efter självkänedom. Som litterär karaktär erbjuder den androgyna flickan möjligheten att gestalta både maskulinitet och femininitet och hon representerar enligt Westin en androgyn sammansmältning.¹⁶⁷ Westin skisserar en indelning utgående från vilken förklädnadstyp som aktiveras och vilken förlaga den alluderar på. Hon noterar fyra varianter av den androgyna kvinnan: Den första varianten är soldatflickan. Detta romantiska och patriotiska motiv parodierar Mats Wahl i *Anna-Carolinas krig*. Westins andra kategori omfattar flickan som är förklädd av fri vilja, vilket är ett frihets- och emancipationsmotiv, en Tintomara-karaktär. För det tredje lyfter Westin fram den fellästa flickan, en konvention som anknyter till Shakespeares förväxlingskomedier. Och för det fjärde urskiljer hon en förlorad kvinnlighet och en trans-karaktär, ett romantiskt motiv som lyfter fram längtan efter den förlorade oskulden och anknyter till motivet det främmande barnet.¹⁶⁸ Dessa kategorier korresponderar med Lehnerts och är användbara.

Westin menar att det för ungdomsromanens del rör sig om ett mönster hon benämner *Orlando inverted / den omvända Orlando*. Woolf bröt i tiden mot mönstret att det främst är manliga författare som beskriver flickor i förklädnad (exempelvis Shakespeare). I Woolfs fall är det en kvinnlig författare som transformerar sin manliga hjälte till kvinna. I den svenska ungdomsromanen skulle det enligt Westins argumentation då igen vara vanligare att män skildrar flickor, därav begreppet den omvända Orlando. Westin utgår från sammansmältningstolkningen utan att beakta alternativ. Dessutom beaktar hon endast en av de tre kvinnliga författare som använder sig av

¹⁶⁶ Westin 1999, 92.

¹⁶⁷ Westin 1999, 97.

¹⁶⁸ Westin 1999, 97 ff.

förklädda flickor under 1980-talet. Motivets modifiering framstår således som något oklar. Begreppet den omvända Orlando associerar motivet till en särskild period, nämligen modernismen, varför det inte är aktuellt här.

Den australiensiska barnlitteraturforskaren Victoria Flanagan ägnar sig i ett antal artiklar åt att ringa in förklädnadsmotivet som det används i barnlitteratur. Flanagan forskning inkluderar såväl sagor, Disneyfilmer, barnböcker som ungdomslitteratur, främst fantasy. Hon diskuterar förklädnadsparadigmets villkor i barnlitteraturen utgående från Marjorie Garbers antaganden. Flanagan delar in förklädnad i tre underavdelningar: kvinna till man, man till kvinna och ”transgender”.¹⁶⁹ Enligt Flanagan realiseras oftast förklädnad från kvinna till man i äventyrsberättelser, men hon diskuterar inte närmare huruvida exempelvis fantasygenrens realisering av motivet följer något separat mönster då det gäller flickprotagonisten. Flanagan diskuterar vidare hur förklädnad för flickkaraktärer innebär en frigörelse från könskategorierna och hur motivet används både för att undersöka könskonstruktion och för att introducera ”empowering feminist agendas” samt behandlar varianten pojkar som förklar sig till flickor.¹⁷⁰

Flanagan begränsar inte sin granskning till ett särskilt decennium eller till en enskild nationell litteratur. Detta gör att hennes generaliseringar gällande förklädnadsmotivet och den bild hon målar upp av motivets modifieringar inte alltid är adekvata för den svenska ungdomsromanen. Exempelvis tolkar Flanagan *Janne, min vän* som ett tecken på att förklädnadsmotivet har modifierats till att inkludera ett mer oroande och störande perspektiv, nämligen trans-karakteren.¹⁷¹ Det traditionella sättet att använda förklädnad är enligt den matris för förklädnad som jag upprättat att låta flickkaraktären fly snäva mönster och visa sig vara överlägsen pojkarna genom att ständigt segra i maskulinitetstester samt att låta henne obehindrat byta från en könsroll

¹⁶⁹ Flanagan, Victoria: 1999 ”Cross-Dressing as Transvestism in Children’s Literature. An Analysis of a ‘Gender Performative’ Model.” *Papers* 1999/ 3, 5.

¹⁷⁰ Flanagan 2002, 79 och Flanagan, Victoria: 2004a ”Funny Boys Make Strange Men. Male-to-Female Cross-Dressing in Children’s Literature.” Mallan, Kerry & Pearce, Sharyn (red.): *Seriously Playful. Genre, Performance and Text*. Post Pressed, Flaxton.

¹⁷¹ Flanagan, Victoria: 2004b ”Me, Myself, and Him – The Changing Face of Female Cross-Dressing in Contemporary Children’s Literature.” Walt, Thomas van der (red.): *Change and Renewal in Children’s Literature*. Præger, London 2004, 61.

till en annan. Pohl porträtterar den förklädda flickan och komplicerar bilden genom att även behandla utanförskap, ångest och anspela på transsexualitet. Flanagan hävdar att förklädnadsmotivet i kontrast till Pohls roman vanligtvis framställs i en nedtonad variant i barnlitteraturen, som både asexuellt och tillfällig.¹⁷² Att motivet framställs som temporärt är klart, men asexualiteten kan då det rör sig om ungdomsromaner ifrågasättas. Snarare används motivet enligt min mening i det sexuella uppvaknandets tjänst, antingen som en tillfällig flykt från den växande flickkroppen, där en tid som pojke frigör flickan från att vara tvungen att konfrontera sin könsmod, eller rentav som ett sätt att utforska sin sexualitet. Flickskildringar är ambivalenta i och med den rådande dubbelbindningen kring flickskap och särskilt flicksexualitet. Flickan förväntas vara asexuell samtidigt som hon sexualiseras utifrån. Flanagan hävdar att förklädnaden för flickan snarare innebär ett äventyr och en resa mot självkänedom, än ett sätt att uppfylla ett sexuellt begär.¹⁷³ Hon ser motivet som ett negerande av flicksexualiteten, medan jag menar att flickans begär synliggörs genom förklädnaden. Flickans begär får således enligt min mening spelrum men utgör även den gräns som leder till demaskering.

Flanagan menar att i samband med att ungdomsromanen under senare decennier allt oftare kommit att omfatta vuxenvärldens koncept, har även behandlingen av förklädnad börjat uppvisa mörkare aspekter av sexualiteten. Då Flanagan sammanför den australiensiska James Moloneys *Touch Me* (2000) med Pohls roman blir kontextualiseringen bristfällig. Hon exemplifierar sin hypotes med två mycket disparata exempel vilka representerar det svenska 1980-talet och det australiensiska 2000-talet. Flanagan hävdar att den nya användningen av förklädnadsmotivet bryter ner den traditionella glipan mellan barn- och vuxenlitteratur: "The traditional dichotomy between children's literature (playful, harmless, experimental) and adult (sexual, deviate, abnormal, psychological) cross-dressing is re-addressed to a certain extent in these texts."¹⁷⁴ Hon tolkar således dessa två verk som tecken på att motivet har modifierats i enlighet med allmänlitteraturens behandling av motivet. Visserligen är det sant dessa texter utvidgar

¹⁷² Flanagan 2004, 59 och 1999, 5-6.

¹⁷³ Flanagan 1999, 5.

¹⁷⁴ Flanagan 2004, 60.

förklädnadsparadigmet, men inte i så stor utsträckning att man utgående från två enskilda texter, kan tala om en förskjutning av motivet i sin helhet. Jag skulle hellre framställa det som en ansats till en modifiering av motivet, en modifiering som i viss mån motsägs av romanernas konventionella slut. Dessutom förbiser hon det i min mening centrala förklädnadsromanen, nämligen berättarperspektivet.

* * *

Trots den digra behandlingen av förklädnad i allmänlitteraturen och trots ansatserna till en utforskning av motivet inom den barnlitterära estetiken saknas studier som kombinerar det givna feministiska perspektivet med andra teoretiska perspektiv, exempelvis narratologi och karnevalsteori. En granskning av hur berättarinstansen konstrueras förtydligar hur motivet realiseras genom bruk av olika berättarperspektiv, vilka i sin tur får olika konsekvenser medan karnevalsteorin synliggör hur temporalitet och liminalitet är verksamma inom motivets ramar. Dessa frågeställningar återkommer jag till i analyskapitel tre och fyra.

4. Förklädnadsromanens matris

Efter att ha etablerat en flickmatris, där flicktyperna duktig flicka och dålig flicka samt pojkflicka utgör grundtyper, och diskuterat dessa grundtyper genom nedslag i tidigare flickskildringar går jag nu vidare till förklädnadsromanens flickskildring och upprättar ett mönster för hur förklädnaden vanligtvis används i ungdomsromanen. Jag diskuterar både pojk- och flickvarianten av förklädnadsmotivet. Dessa mönster ligger sedan som grund för de därpå följande analyskapitlen.

Pojkar i förklädnad

Förklädnad från pojke till flicka är ett ovanligt motiv i ungdomsromanen. I de få fall som förekommer fungerar förklädnaden ändå på ett besläktat sätt. Den är alltid episodisk, det vill säga den upprätthålls aldrig romanen igenom. I de klassiska ungdomsromanerna förklarar sig bland annat Huck Finn i Mark Twains *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) för att klara sig ur en knipa. Förklädnaden är således episodisk och infogad i ett handlingsorienterat sammanhang. I syfte att visa hur väsensskild förklädnaden i riktning pojke till flicka är från flickans förklädnad upprättar jag här ett mönster för

pojkförklädnad. Förklädnad från pojke till flicka fyller något av följande kriterier:

1. Berättarperspektivet styr pojkskildringen.
2. Förklädnaden är episodisk.
3. Förklädnaden har komisk anstrykning.
4. Förklädnaden anspelar på sexuellt begär, ofta bi- eller homosexualitet. Pojken klär av sig sin makt då han byter subjektsposition och upplever förklädnaden som förtryckande.
5. Kvinnokläderna upplevs som obekväma, men i vissa fall väcker själva klädseln begär.
6. Hotet om att avslöjas handlar främst om skam. Pojken ertappas i kvinnokläder och återgår lättad till sitt pojkskap.

Jag exemplifierar mönstret genom att diskutera Aidan Chambers *Dance on my Grave* (1982), eftersom denna roman har haft ett stort inflytande på svensk ungdomsroman genom sin nyskapande berättarteknik och sitt djärva innehåll. Huvudpersonen och berättaren sextonårige Henry Robinson rapporterar för sin socialarbetare Miss Atkins i väntan på en rättegång gällande gravskändning. Förklädnaden är episodisk och förekommer i romanens fjärde och avslutande del, där Hal beskriver sin förvandling till flicka, vilken sker i syfte att få se sin älskade Barry en sista gång i bårhuset. För att distansera sig från det tragiska innehållet använder han sig av komisk distans genom att skriva pjäsen "En dag på bårhuset". Henry/Hal upplever flickklädseln som ett hinder: "Stel, tafatt, obehaglig till mods, med en känsla av att vara hopklämd och fjättrad, gjorde han som hon sa:"(*Dansa på min grav*, 254). Då Henry/Hal betraktar sin flickpersonas spegelbild spekulerar han i om han skulle attraheras av "henne": "Ändå: den där egendomliga tvetydigheten i upplevelsen av honom i henne, henne i honom var ytterst förvirrande, rentav fascinerande; den dröjde kvar och kittlade hans minne lång tid efteråt"(*Dansa på min grav*, 256). Det föreligger således en sexuell lockelse i förklädnaden och Henry undrar om alla kvinnor känner sig lika nakna som han då de är klädda i kvinnlighetens attribut. Han konfronteras konkret med femininitetens underordning. Skildringen följer förklädnadsmönstrets samtliga punkter: berättarperspektivet är avgörande, förklädnaden är episodisk med komisk anstrykning trots det allvarliga innehåll den döljer och

förklädnaden har sexuella undertoner samt ingår i en sexualitetsdiskurs, här den homosexuella.

Mönstret för förklädnad från pojke till flicka förekommer i Hans-Eric Hellbergs *Love love love*, där förklädnaden är episodisk. Här diskuteras *Love, love, love* dels för att den exemplifierar mönstret pojke förklädd till flicka, dels för att den dubblar förklädnadsmotivet. Men någon renodlad förklädnadsroman är den således inte. Hellberg använder förklädnaden som språngbräda, för att skildra ett triangeldrama med homoerotiska undertoner. Till synes ger Hellberg efter för den heterosexuella romansen, även om den kompliceras av en intrikat kedja av förälskelser typiska för förklädnadsintrigen. Formulerandet av en ny typ av maskulinitet är som nämnts tydlig i ungdomsromanen från 1970-talet framåt och Jonnie är en sådan mjuk pojke. Genom sin utklädningslek upptäcker han att konventionens grepp är olika hårt beroende på om det är en pojke eller en flicka som klär sig i det andra könets kläder.¹⁷⁵ En flicka i pojkkläder är en annan sak än en pojke i flickkläder på grund av maktaspekten. Deras utgångspunkter är inte neutrala och därför får förklädnaden olika innebörd för dem. Den förklädda flickan ser oftast ut som en pojke och förklädnaden accepteras, medan det motsatta är oacceptabelt. Till flickskapet hör en pojktillvändhet vilken saknar motsvarighet i pojkskapet som snarare värjer sig för femininitet. I *Love love love* är det integrationen av maskulina och feminina egenskaper som är målet. Författaren avser att teckna motbilder, men lägger sig ändå tätt intill konventionen.

Förklädnad i riktningen pojke till flicka förekommer dock sällan i svensk ungdomsroman: under 1990-talet har jag inte kunnat upptäcka det i en enda roman.¹⁷⁶ Maskulinitet upprättas enligt särskilda lagar i ungdomsromanens förklädnadsberättelser. Tendensen är att vuxna mäns förklädnad saknar seriösa sexuella konnotationer och avfärdas med hjälp av humor. Dessa representationer rubbar inte den maskulina hegemonin, de förlöjligar istället individen.¹⁷⁷ Detta mönster

¹⁷⁵ Toijer-Nilsson 1978, 128.

¹⁷⁶ Under 2000-talet utkommer Ingrid Sandhagens *Den jag är* (2001), vilken inte är en förklädnadsroman i egentlig mening utan snarare en transvestitroman, eftersom den behandlar en pojkes begär till kvinnokläder ur transvestitperspektiv.

¹⁷⁷ Flanagan, Victoria: 2002 "Reframing Masculinity. Female-to-Male Cross-Dressing." Stephens, John (red): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 78.

återfinns i materialet för denna studie bland annat i *Dårfinkar och dōnickar*, där Simones styvfar Yngve förlōjligas. Att som man övertrāda kōnets grānser framstālls som en komisk belāgenhet eftersom det ār minst oroande sā. En allvarsam fōrklādnad skulle omfōrhandla maskuliniteten radikalare.

Flickor i fōrklādnad

Paradigmet fōr fōrklādnad frān flicka till pojke bestār av fōljande drag, vilka betecknar en fōrklādnadsroman men som inte uppfylls till fullo i varje text:

1. Berättarperspektivet styr flickskildringen.
Berättarperspektivet och berättarens kōnstillhōrighet avgör hur flickan framstālls. Några varianter ār: den fōrklādda flickan som personlig berättare, en flickberättare som betraktar den fōrklādda flickan, en pojkberrättare som betraktar den fōrklādda flickan eller en opersonlig berättare som inte ār kōnsspecifik men som fokaliserar karaktārer vars kōnstillhōrighet inverkar pā berättandet. Flickrōsten framtrāder olika mycket beroende pā berättarsituationen.
2. Annorlundagjord femininitet.
Den fōrklādda flickan befinner sig inledningsvis i utkanten av traditionell femininitet. Hennes kōnstillhōrighet ār grumlad och hennes femininitet ār annorlundagjord. Antingen saknar hon helt flickmarkörer eller sā motsāger hennes utseende och hennes egenskaper varandra, vilket mōjliggōr att hon kan uppfattas som pojke.
3. Bevekelsegrunder: flykt, lek eller nōdtvång.
Fōrklādnaden ār frāmst en flykt undan en snāv flickroll, vilken innebār anpassning, övergrepp och utsatthet och den antas fōr att utvidga flickans (fōr)handlingsutrymme. Motivet kan vara ett experiment med kōnstillhōrighet, en lek eller ett nōdtvång.
4. Temporār flykt frān den vāxande flickkroppen.
Fōrklādnaden ār en temporār (ut)flykt frān en fōrānderlig flickkropp. Pojkrullen tolkas ofta som en nōdvändig parentes i kvinnoblivandet. Flickkroppen avvecklas och osynliggōrs. Brōsten lindas, hāret klipps eller dōljs och flickegenskaper fōrtrāngs.
5. Antagen pojkklādsel.
Pojkklāderna erbjuder rōrelsefrihet. Begār till klāderna fōrekommer inte. Flickan uppfattas obehindrat som pojke. Hon leker med maskulinitetsattribut.
6. Antaget pojknamn.

- För att upprätthålla en pojkidentitet antar flickan ett pojknamn, ofta en maskulin variant av det egna namnet.
7. Förvandling, förväxling, förhandling.
Kärnhändelserna är förvandlingar, förväxlingar och förhandlingar relaterade till könsmakt.
 8. Mandomsprov.
Flickan är som pojke ”mer man än männen” hon genomgår mandomsprov och maskulina initiationsriter. Hon besegrar de biologiska pojkarna på deras villkor.
 9. Könsöverskridandets erotik.
Könsöverskridandets erotik iscensätts genom att det heterosexuella begäret grumlas av ett triangulärt begär vilket skenbart ifrågasätter heterosexualiteten men i slutändan bekräftar densamma.
 10. Demaskering.
Slutet innebär ett avslöjande, en avklädning av pojkläderna och ett återställande av flickskapet. De möjliga slutet är återanpassning till överdriven femininitet, fortsatt förklädnad, erkännandet av en trans-identitet eller död.

Förklädnadsmatrisen upprättar en rad allmänt tagna kriterier, vilka genererats ur materialet. Detta betyder inte att varje förklädnadsroman i materialet uppfyller, eller ens aktiverar, alla tio kriterier på liknande sätt. Jag kommer i de följande analyskapitlen att visa hur mönstret uppfylls i de olika romanerna. Då texterna motsäger mönstret beror detta på att de realiserar i en genre vars särskilda krav kolliderar med förklädnadsmotivets kärnhändelser. Detta skapar en spänning mellan olika diskursiva mönster. Mest tydligt syns detta i romanens upplösning, där de genrebundna förväntningarna är som starkast.

Förklädnadsmotivet kan delvis betraktas som ett maskulint motiv, eftersom det är en praktik som bidrar till att skapa könsskillnad samt har voyeuristiska undertoner och en uppsjö manliga författare använder sig av detta motiv. Det är därför rimligt att anta att förklädnadsmotivet förändras då kvinnliga författare väljer att gå in i detta maskulina paradigm och modifiera det i enlighet med sina syften. Således är utgångspunkten för de manliga och de kvinnliga författarna i mitt material rimligtvis olika. De manliga författarna kan meroreflekterat och obehindrat stiga in i en anrik tradition av manliga författare som använder sig av den förklädda flickan som en vision och

en manlig projektion. Flickprotagonisten kan rentav väcka homoerotiska associationer och vara färgad av synen på kvinnan som den andra. Då de kvinnliga författarna i mitt material väljer förklädnadsmotivet är deras val annorlunda. De väljer en maskulint klassificerad kategori som väcker ekot av tidigare förklädda flickor i litteraturen. De kan även spegla sig i de enstaka kvinnliga författare som har valt att skriva förklädnadsromaner.

* * *

Förklädnad från flicka till pojke består av lätt identifierbara motiv och strategier vilka är förhållandevis statiska. Ofta väljer den förklädda flickan självmant att ingå i den kategori som i själva verket är ansvarig för att förneka henne aktörsskap. Att hon gör detta beror delvis på att hon tillskansar sig makt, delvis på att hon når ny insikt om flickskapet. Den förklädda flickan är en karaktär som lyckas fly sitt köns begränsningar genom att klä sig till man. De feministiska aspekterna av motivet är uppenbara. För karaktärerna innebär ett omvärderande av förmodat fasta könsbundna egenskaper en insikt om hur de efter sin temporära förklädnad kan förhålla sig till kön.

Det performativa könet manifesteras i den förklädda flickans uppenbara förmåga att anpassa sitt kön till rådande omständigheter. Flickorna kan fritt röra sig mellan maskulint och feminint, som om de enbart var skådespelare som byter roll. Flickor förklädda till pojkar kan bara existera i en av binära oppositioner strukturerad värld. Förklädnad försätter undantagslöst flickorna i närmare samröre med pojkar och män. Således utgör relationen till mannen och till maskulinitet kärnan i förklädnadsromanen.

Jag har i detta kapitel upprättat en matris för flickskidringen utgående från de flicktyper som den tidigare forskningen noterat i ungdomslitteraturen genom tiderna. De följande kapitlen granskar förklädnadsromanens realisering av förklädnadsmotivet. Förklädnaden kan antas antingen inom romanens ramar, med läsaren som invigd i själva processen, eller hemlighållas även för läsaren, vilken får sväva i tvivel om karaktärens könstillhörighet. Den grundläggande frågeställningen i kapitel tre, "Berättarperspektiv grumlar könstillhörighet", är hur berättarperspektivet styr flickskidringen: Vem berättar och vilka konsekvenser har detta?

III Berättarperspektiv grumlar könstillhörighet

1 Feministisk blick på narratologi

I kapitel två, där typologin för flickkaraktärer i ungdomsromanen diskuterades i relation till flickbokens flicktyper, upprättades en matris för förklädnadsromanen bestående av tio kriterier, vilka är väsentliga för motivets realisering. Jag kommer i detta kapitel att diskutera matrisens punkter 1-6, således de aspekter av mönstret som berör förklädnadsromanens inledning:

1. Berättarperspektivet styr flickskildringen
2. Annorlundagjord femininitet
3. Bevekelsegrunder: flykt, lek eller nöd tvång
4. Temporär flykt från den växande flickkroppen
5. Antagen pojkklädsel
6. Antaget pojknamn

Berättarperspektivets betydelse utgör föreliggande kapitel huvudsakliga diskussion medan punkterna 2-6 i olika utsträckning bakas in i resonemanget om förklädnadsromanens inledning ur ett berättartekniskt perspektiv. Kapitlet inkluderar matrisrelaterade diskussioner vilka avbryter analysen av berättarperspektivet, men bidrar till att skapa en mångsidigare bild av hur själva intrigen inleds. Jag ser det inte som relevant att pricka av kriterierna i matrisen punkt för punkt gällande varje text utan väljer att beakta någon av aspekterna mer ingående utifrån textens premisser.

Då det gäller de förklädda flickorna är berättarperspektivet helt avgörande, eftersom det utgör grunden för flickkonstruktionen i fråga om röst och blick – det vill säga huruvida flickan är en aktör. I materialet förekommer fyra varianter av berättarperspektiv:

1. en opersonlig berättare som fokaliserar en förklädd flicka (Jossi, Torun, Katarina)
2. ett flickjag som är i förklädnad (Anna-Carolina, Simone)
3. ett flickjag som betraktar en annan flicka i förklädnad (Berta)
4. ett pojkjag som betraktar en förklädd flicka (Roland, Krille)

Den narrativa analysen innebär inte ett objektivt blottläggande av fasta strukturer utan den innebär en tolkning, vilken är avhängig av var tyngdpunkten läggs, och av vem som utför analysen. Således spelar en

feministisk läsart in i min narrativa analys. De berättartekniska aspekter jag behandlar skall ses i relation till den övergripande könsideologiska maktförhandling som är undersökningens kärna. För att möjliggöra omläsningar måste den narratologiska metoden fördjupas av kompletterande infallsvinklar, som könsmakthanalys, en aspekt som genomsyrar textanalysen på flera nivåer. Narratologen Mieke Bal menar att: "[t]he use of formally adequate and precise tools is not interesting in itself, but it can clarify other, very relevant issues and provides insights which otherwise remain vague."¹

På den berättartekniska nivån synliggörs könsbundna praktiker i karaktärskonstruktion och handlingsförlopp. På den ideologiska nivån belyser könsmaktperspektivet de narratologiska effekter, vilka könskonstruktionen ger upphov till i berättarstrukturerna. En analys av berättarperspektivets inverkan på skildringen av den förklädda flickan tjänar således till att synliggöra den ideologiska kontexten. Seymour Chatman presenterar i *Story and Discourse* en modell för de deltagande aktörer som förekommer i berättande. Inom den berättande texten finns den implicita författaren, berättaren, narraten och den implicita läsaren, utanför texten finns den verkliga författaren och den verkliga läsaren. Det är avgörande att särskilja mellan den verkliga författaren och den implicita, det vill säga den föreställning läsaren utgående från texten får om den som skrivit texten. Det är utgående från den implicita författaren som textens ideologi diskuteras, vilket inte i sig utesluter ett samband med den verkliga författaren, särskilt då det gäller konststillhörigheten.²

Susan Lanser myntade i början av 1990-talet hybridbegreppet feministisk narratologi.³ Med det avser hon att feminismens

¹ Bal, Mieke: 1983 "Sexuality, Symbiosis and Binarism. A Narratological Comment on Bergen and Arthur." *Arethusa* 1983/1-2, 121.

² Chatman, Seymour: 1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP., Ithaka NY.

³ Lanser, Susan Sniader: 1991 "Toward a Feminist Narratology." Warhol, Robyn E. & Prince Herndl, Diane (red.) *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers UP., New Brunswick, 610- 629. Enligt Nikolajeva 2003, 181 är beteckningen på hybridmetoden missvisande och hon föreslår genusnarratologi som ett mer adekvat begrepp. Detta utgår från ett särskiljande mellan feministisk teori och genusteori, vilket jag tidigare kommenterat att jag inte skriver under eftersom jag betraktar den senare kategorin som en del av den tidigare. Nikolajeva, Maria: 2003a "Auktoritära män och otillförlitliga kvinnor. Genus och berättande." Skalin, Lars-Åke (red.): *Berättaren. En gåckande röst i texten*. Universitetsbiblioteket, Örebro, 180-205.

könsmakthanlys tillägger en läsart till narratologins blinda fläck, kön, och därmed rubbar dess androcentriska perspektiv. Grundfrågeställningen är huruvida författares berättarstrategier är beroende av kön, vilket inkluderar författarens, berättarens och den litterära karaktärens kön, och hur dessa gör sig gällande i texten. Lanser kritiserar av Nilli Dienglott som menar att berättarkategorier är abstrakta begrepp, helt oberoende av kön och att Lanser fallit i fällan att tolka, något som narratologin av hävd inte sägs göra.⁴ Detta bemöter Lanser och får långt senare ett visst flankstöd av Gerald Prince som poängterar nödvändigheten av att beakta kön som en del av den narrativa poetiken, även om han inte omfattar tanken på en särpräglad feministisk narratologi.⁵ Denna ståndpunkt replikerar Lanser i sin tur genom att poängtera könsbestämda aspekter inom narratologi.⁶ Diskussionen om könsblindhet och tolkningsförbud som varande några av narratologins begränsningar har även förts bland svenska forskare. Bland annat talar Ulf Olsson om narratologin som en reducering av texten, eftersom den är oförmögen till en läsning.⁷ Ebba Witt-Brattström är inne på liknande tankegångar⁸ då hon polemiserar mot Lars-Åke Skalins *Karaktär och perspektiv*⁹ där litterära gestalter i det mimetiska språkspelet tolkas. Det är således av vikt att den narratologiska redskapslådan används i kombination med andra teoretiska perspektiv, exempelvis könsideologiska.

Susan Lanser problematiserar narratologins eventuella begränsning för texter skrivna av kvinnor, främst gällande genrens handlingsorientering och de underliggande antaganden om makt som dikterar händelseförloppet:

⁴ Dienglott, Nilli: 1988 "Narratology and Feminism." *Style* 1988/1, 42-51.

⁵ Lanser, Susan Sniader.: 1988 "Shifting the Paradigm. Feminism and Narratology." *Style* 1988/1, 52-60 och Prince, Gerald: 1995 "On Narratology. Criteria, Corpus, Context." *Narrative* 1995/1, 73-84.

⁶ Lanser, Susan Sniader: 1995 "Sexing the Narrative. Propriety, Desire and the Engendering of Narratology." *Narrative* 1995/1, 85-94.

⁷ Olsson, Ulf: 1988 *I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs De utsatta*. Bonnier, Stockholm, 221.

⁸ Witt-Brattström, Ebba: 1995 "Hypotesen om den kvinnliga läsaren och narratologins enögda mäs." Lindén, Claudia & Milles, Ulrica (red.): *Feministisk bruksanvisning*. Norstedt, Stockholm, 83-101.

⁹ Skalin, Lars-Åke: 1991 *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

The units of anticipation and fulfilment or problem and solution that structure plot according to narrative theorists of plot assume that textual actions are based on the (intentional) deeds of protagonists; they assume power, a possibility, that may be inconsistent with what many women have experienced both historically and textually, and perhaps inconsistent even with women's desires.¹⁰

Narratologins handlingsmodeller underförstår således makt, men osynliggör kön. Lanser konstaterar att den strukturalistisk-formalistiska narratologin har haft föga inverkan på feminismen och vice versa. Teorierna kan te sig oförenliga eftersom den förra är deskriptiv och skenbart icke-ideologisk, medan den andra är värderande och politisk.¹¹ Ett försök att förena feminism och narratologi uppmärksammar följande frågeställningar: beaktande av kön som kategori vid upprättandet av narratologiska paradigmm och begrepp, frågan om vilket textens förhållande till mimesis och semiosis är,¹² samt vikten av kontext för att tolka texten.¹³ Med kontext avses de könade koder och konventioner som görs gällande, det vill säga könets effekt på berättelsenivå, på hur något berättas. De skönlitterära texter som har utgjort grunden för narratologin är i första hand skrivna av män, vilket underförstår att maskulinitet står för universalitet. Feminismen å sin sida har i olika skeden undersökt femininitet i verk av manliga författare, men även granskat kvinnors skrivande. Lanser föreslår en omskrivning av narratologin, vilken inkluderar kvinnor som både textskapare och som läsare.

Lanser är inte ensam om att uppmärksamma könsstrukturer. Även den feministiska litteraturforskaren Sally Robinson som undersöker könskonstruktion motsätter sig det sätt på vilket texter producerar och reproducerar kön: "I am concerned with how gender is produced through narrative processes, not prior to them."¹⁴ Den feministiska litteraturteorin motsätter sig den maskulina överordningen i

¹⁰ Lanser 1991, 623.

¹¹ Lanser 1991, 610.

¹² Med mimesis avser jag här verklighetsrepresentation, fiktionens relation till verkligheten och med semiosis fiktionen som ett komplext teckensystem skilt från verkligheten. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* 1993, 591-593 och 622-623.

¹³ Lanser 1991, 612.

¹⁴ Robinson, Sally: 1991 *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. New York UP., Albany NY, 198.

texter och även i narratologi. Den enda möjligheten till förändring av könsmaktordningen är en omskrivning av dessa dominerande diskurser, vilka reproduceras i berättandet.

Den feministiska narratologen Kathy Mezei kommenterar fördelen med att kombinera narratologi med olika feministiska perspektiv. Feministisk narratologi synliggör enligt Mezei ambivalenta representationer knutna till kön, sexualitet och textualitet: "[it] locates and deconstructs sites of ambiguity, indeterminacy, and transgression in aspects of narrative and in the sexuality and gender of author, narrator, character and reader."¹⁵ Den feministiska narratologin placerar således narratologin i en ideologisk kontext. Genom feminismen, poststrukturalismen och queerteorin har forskningen i kombination med ett könsideologiskt perspektiv lyckats problematisera narratologins strukturalistiska grundvalar. Problematiseringen sker bland annat genom en diskussion om språkets genomskinlighet, berättandets representativitet och subjektets kodning – för författare, berättare, fokalisor, karaktär och läsare.¹⁶

Susan Lanser problematiserar ytterligare den narrativa poetikens marginalisering av kategorier som sexualitet och kön, men även den feministiska narratologins förkärlek för texter av kvinnliga författare. Queerteorins bidrag till den narratologiska diskussionen är att uppmärksamma att de kategorier som av feministisk teori ofta uppfattas som ömsesidigt uteslutande kategorier, exempelvis maskulint och feminint, grumlas. Grundbegreppen inom queerteori – normalitet och subversivitet – visar på ett kontinuum mellan binariteterna. Genom att lyfta fram sexualiteten och visa att den kan vara långt mer än bara hetero- eller homosexuell synliggör queerperspektivet könsöverskridandet som praktik. Queerteorins förkärlek för förklädnad tjänar till att uppmärksamma könskategorierna som förhandlingsbara, och framförallt görbara.¹⁷ Lanser ifrågasätter även de binariteter som narratologin för fram exempelvis särskiljandet mellan text och kontext, berättarstruktur och handling eller grammatiska och kulturella nivåer i

¹⁵ Mezei, Kathy: 1996 "Introduction. Contextualizing Feminist Narratology." Mezei, Kathy (red.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. North Carolina UP., Chapel Hill, 2.

¹⁶ Mezei 1996, 5.

¹⁷ Butler 1990.

texten,¹⁸ vilket utgör en spännande omfokusering av hela det narratologiska fältet.

Berättardilemmat i barn-och ungdomslitteratur

Resonemanget om de narratologiska metodernas relevans för kvinnolitteratur kan överföras på barn- och ungdomslitteraturforskningen, där narratologiska metoder används med hänsyn till kategorins särskilda villkor. Peter Hunt föreslår narratologin som ett användbart redskap i barn- och ungdomslitteraturforskningen.¹⁹ Även Boel Westin nämner narratologin som ett exempel på den teoretiska fördjupningen inom barn- och ungdomslitteraturforskningen: "[t]externas kapacitet till mångtydighet, deras olika sätt att berätta en historia och hur historien berättas (narratologin) har allt mer ställts i centrum."²⁰ Ändå har relativt lite gjorts i ett internationellt perspektiv. Maria Nikolajeva påpekar: "[n]arrative theory is perhaps the area of critical enquiry least explored by children's literature scholars."²¹ Nikolajeva uppmärksammar trenden att berättarstrukturerna i samtida barn- och ungdomsromaner är extremt komplicerade och följer andra konventioner än vuxenlitteraturen. I sina studier av karaktärstypologi visar hon bland annat på vikten av att särskilja mellan olika berättarinstanser, eftersom dessa är avgörande för framställningen i sin helhet och inte minst inverkar på den könskonstruktion som upprättas i texten.²² Barnlitteraturforskningen reviderar narratologin på ett sätt som motsvarar den omorientering feministisk teori innebär för narratologin. Nikolajeva nyttjar narratologin som redskap för att granska mönster i barnlitteraturen, för att beskriva dess särart, men breddar även narratologins kanon genom att inkludera barnlitterära texter och gör

¹⁸ Lanser, Susan Sniader: 1996 "Queering Narratology." Mezei, Kathy (red.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. North Carolina UP., Chapel Hill, 250.

¹⁹ Hunt, Peter: 1985 "Narrative Theory and Children's Literature." *Children's Literature Association Quarterly* 1985/4, 191-194.

²⁰ Westin 1998, 134.

²¹ Nikolajeva, Maria: 2004b "Narrative Theory and Children's Literature." Hunt, Peter (red.): *Routledge Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition Vol I*. Routledge, London, 166.

²² Nikolajeva vidareutvecklar Chatmans modell för berättandet till att inkludera karaktärstypologi, för ett djupgående resonemang hänvisas till Nikolajeva 2002a.

därmed samtidigt narratologin mer passande för olika typer av texter. Inom svensk barnlitteraturforskning ur narratologisk synvinkel är det främst Vivi Edström och Maria Nikolajeva som etablerar en fungerande terminologi på svenska.²³

I allmän narratologi presenterar olika narratologer skilda modeller för analys av texter. Bland annat benämns berättarinstanserna, i ett försök att utveckla begreppsapparaten, olika av flera narratologer. Seymour Chatmans begrepp för de två grundläggande aspekterna av texten är *story* / *historia*, det narrativa innehållet, alltså *vad* som berättas, och *discourse* / *berättelse* eller *diskurs*, den narrativa framställningen, alltså *hur* något berättas.²⁴ Historiens huvudkomponenter är händelser (vad sker?), miljö (var utspelar sig detta?) samt karaktärer (vem utför handlingar?). Berättelsens huvudkomponenter är berättarperspektivet, vilket i sin tur består av berättarrösten och synvinkeln (vem berättar, genom vems ögon presenteras händelserna, hur förhåller sig berättaren till händelserna?), temporalitet (i vilken ordning presenteras händelserna, hur förhåller sig berättelsens tid till historiens tid) samt även stil och språk.²⁵ Detta är de begrepp som etablerats i den narratologiska barnlitteraturforskningen av Nikolajeva, och som jag väljer att följa.

John Stephens argumenterar för att textens könskonstruktion kan se olika ut på historie- och berättelsenivå och att detta faktum leder till att texter som ger sig ut för att vara subversiva ofta bara är det på historienivå medan berättelsenivån är affirmativ.²⁶ För att granska hur olika genrer upprätthåller könsbestämda former är det viktigt att beakta

²³ Edström, Vivi: 1982 *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*. Gothia, Göteborg och Nikolajeva, Maria: [1998] 2004a *Barnbokens byggklossar*. Studentlitteratur, Lund.

²⁴ Chatman 1978. Genette, Gérard: [1972] 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Metod*, Cornell UP, Ithaca NY föreslår en uppdelning mellan *l'histoire* / *historien*, det vill säga den räkka av händelser som utgör det narrativa innehållet, *le récit* / *berättelsen*, det vill säga den skriftliga utsagan som är den narrativa texten, samt *la narration* / *berättandet*, det vill säga handlingen att berätta. Rimmon-Kenan, Shlomith: [1983]1996 *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Routledge, London som baserar sig på Genette använder begreppen *story* / *historia*, *text* / *berättelse* och *narration*/ *berättande*. Försvenskade begrepp återfinns hos Olsson 1988, 169 och Nikolajeva 1998, 24 och 2004a, 36.

²⁵ Nikolajeva 2004a, 36-37.

²⁶ Stephens 1996.

berättelseaspekter som ramsituation, kausala samband och rörelse mot upplösningen. Även representationen av relationen mellan karaktärerna och särskilt synvinkeln ställs i fokus av Stephens. Han knyter de narratologiska strukturerna till ideologi och karneval och visar hur berättandet på innehållsnivå och i den narrativa framställningen kan dra åt olika håll.²⁷ Jag kommer att beakta både historienivån och berättelsenivån eftersom jag ämnar granska hur kön konstrueras via det kausala händelseförloppet i förklädnadsromanen: antagandet av förklädnad, situationer den förklädda försätts i som är beroende av förklädnaden, hur förklädnadsintrigens upplösning är beroende av en demaskering, samt hur detta berättas.

Ett användbart, men ännu relativt oetablerat, begrepp är *crossvokalisering* vilket Maria Nikolajeva föreslår då hon granskar huruvida författares berättarstrategier är könsbundna. Nikolajeva myntar begreppet *crossvokalisering* för det faktum att könsbyten äger rum gällande rösten i verket.²⁸ I analogi med Judith Butlers begrepp performativt kön avser begreppet *den performativa rösten* berättarinstansens maskulinitet eller femininitet som en textuell konstruktion snarare än en följd av berättarens eller karaktärens biologiska könstillhörighet.²⁹ Nikolajeva nämner ingenstans i artikeln att hennes exempelmaterial består av ungdomsromaner. Artikeln vidareutvecklar Susan Lansers kommutativa test, vilka innebär att om en särskild berättarteknisk aspekt i texten förändras, inverkar detta på vår förståelse och tolkning av texten. Lanser utför testet med personlig och opersonlig berättare samt byter ut mansnamn till kvinnonamn. Hon diskuterar ett eventuellt samband mellan författarens könstillhörighet och läsarens uppfattning av berättarens könstillhörighet.³⁰ Nikolajeva

²⁷ Stephens, John: 1992 *Language and Ideology in Children's Fiction*. Longman, London.

²⁸ Nikolajeva, Maria: 2003 b "Crossvokalisering och subjektivitet. Den performativa rösten i litteraturen." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2003/1-2, 55. Begreppet *crossvokalisering* kunde försvenskas till *korsvokalisering*, eftersom det särskilt i sammansättningar som *crossgenusberättande* blir ett otympligt begrepp på svenska. Jag väljer ändå att följa Nikolajevas terminologi, för att inte ytterligare öka termfloran, eftersom jag underskriver hennes definition av begreppet.

²⁹ Nikolajeva, Maria: 2005 "Stemme, magt og genus i børnelitteraturen." *Passage* 2005/52, 39-48 och Nikolajeva, Maria: 2003a, 184.

³⁰ Lanser 1991, 250-261.

granskar på motsvarande sätt vilka följder författarens kön och den könade berättarrösten kan ha.

Nikolajeva utreder könsaspekter av personligt berättande. Hon urskiljer åtta strategier för att hantera maktpositionen i berättandet, strategier som antingen stöder och återskapar eller grumlar könsmaktdordningen i texten genom valet av genre, tema, persongestaltning och berättarperspektiv. Dessa strategier är: fantasy, metamorfos, robinsonad, historisk roman, förväxlingskomedi, samhällskonflikt, dagbok och ambivalens.³¹ Samtliga dessa strategier tjänar till att främmandegöra och distansera. Nikolajeva hävdar då det gäller crossvokalisering att manliga författare tenderar att följa maskulina berättarmönster och därmed konstruera karaktärens kön utifrån berättarens kön, inte utifrån sitt eget kön. De kvinnliga författarna pendlar å sin sida mellan maskulina och feminina mönster. Det avgörande är bytet av maktposition där kvinnliga författare lättare socialiserar sig med en ung berättare och ger det berättande jaget mer makt, medan manliga författare skriver ur en överlägsen maktposition och skapar ett avstånd till sin personliga berättare.³² Dessa mönster innebär att ett feminint skrivande traditionellt utgörs av intern fokalisering, slutna miljöer, diffusa handlingsförlopp, cirkulär tid, fragmentariskt språk, känslsamhet, personorientering och palimpsest. Maskulint skrivande å andra sidan utgörs traditionellt av extern fokalisering, öppen miljö, målinriktat handlingsförlopp, linjär tid, logik, handlingsorientering och rationellt språk.³³ Detta är således den traditionella uppfattningen om ett könsbundet skrivande, en fördelning som är otidsenlig och som motsägs av postmoderna texter som Peter Pohls *Janne, min vän*. Det är således enligt min mening synnerligen viktigt att understryka att detta är medvetna stereotyper. Dessa generaliserande mönster kan dock fungera som avstamp för en diskussion om huruvida den litterära estetiken är könsbunden. Men det är viktigt att alltid inkludera en diskussion om köns kategorier som förhandlingsbara och dynamiska för att undvika risken för logiska felslut vilka riskerar att motverka undersökningen av kön som konstruerad kategori i texten. Det är alltid riskabelt att koppla textuella element till

³¹ Nikolajeva 2005, 39-48.

³² Nikolajeva 2005, 39-48.

³³ Nikolajeva 2003b, 53-73.

författarens biologiska kön, en aspekt som Nikolajevs begrepp inte i tillräckligt hög grad uppmärksammar. Dilemmat är bland annat att författarens biologiska kön kan motsäga andra kategorier som exempelvis sexualitet. Könskonstitueringen hos författarna består av komplexa kulturella kategorier. Den biologiska könstillhörigheten är inte avgörande för valet av berättarröst. I denna studie används begreppet enbart som ett sorteringsredskap för att särskilja på olika typer av berättarsituationer. Jag hävdar således inte att crossvokaliseringen är bunden till biologiskt kön, utan uppmärksammar vilka strategier som är uppenbara i mitt material.

Det centrala för min argumentation är att termen crossvokalisering uppmärksammar berättarröstens kön. Begreppet erhåller ytterligare komplexitet genom att karaktärerna kan vara främmandegjorda, det vill säga att de överskrider heterosexualiteten. En butch-identitet hos en flickkaraktär uttrycks nämligen just genom en maskulin performans, och vad händer med berättarrösten i detta fall? Begreppet crossvokalisering öppnar för en stor och komplex diskussion som berör grundvalarna i såväl könskonstruktion som berättarperspektiv. Queerperspektivet ligger här nära till hands för att problematisera hur bruket av skenbart spikade kategorier som maskulint och feminint är riskfyllda att arbeta med. Det väsentliga är, vilket tidigare påpekats i samband med diskussionen om könsstereotyper, att uppmärksamma generaliseringarna som ytterligheter på en skala. Denna skala blottlägger således ett förhandlingsutrymme mellan kategorierna, och det är i detta mellanrum som de grumlande strategierna, vilka rubbar de traditionella stereotyperna, återfinns. För att kunna diskutera en sådan rubbning är det nödvändigt att utgå från de vedertagna stereotyperna, eftersom en omförhandling i annat fall blir obegriplig, då det inte framgår vad det är som omformuleras. En feminin eller maskulin berättarröst är såldes bara "a term simply used to designate the narrator's grammatical gender"³⁴ Denna diskussion förs därmed inte för att cementera uppfattningar om feminint och maskulint skrivande, utan uttryckligen för att visa hur enskilda författare genom valet av berättarperspektiv förhåller sig till konventionerna i relation till flickskildringen.

³⁴ Lanser 1992,6.

För att reda ut de olika aspekterna av de möjliga kombinationerna av författarens och berättarens könstillhörighet finner jag Maria Nikolajevas användning av begreppet fokalisering i homo- eller heterofokalisering för opersonliga berättare samt homo- och heterovokalisering enbart för personliga berättare klargörande. Fokalisering innebär att den information som läsaren får begränsas till att följa en särskild karaktärs perspektiv. Denna begränsning skapar en effekt som gör att läsaren uppfattar det berättade ”som om” det berättades av den person vars perspektiv texten följer.³⁵ Vid homofokalisering sammanfaller könet hos den som fokaliseras, det vill säga fokalisatorn, och författarens könstillhörighet. Vid heterofokalisering sammanfaller de inte. Vokalisering å sin sida betecknar vems röst vi hör. Vid homovokalisering har berättarrösten och författaren samma könstillhörighet, vid heterovokalisering inte. Nikolajeva föreslår som sagt begreppet crossvokalisering, vilket är synonymt med heterovokalisering för att beteckna könsöverskridning i berättarrösten.³⁶ I mitt material förekommer följande varianter av fokalisering och vokalisering vilka synliggör könsbundna aspekter gällande begränsningen av synvinkel och av röst:

1. Homofokalisering
 - Kvinnlig författare – opersonlig internt fokaliserande berättare (Edelfeldt, Möller)
 - Manlig författare – opersonlig internt fokaliserande berättare (Hellberg)
2. Hetero/ Crossvokalisering
 - Manlig författare – ett flickjag som är i förklädnad (Wahl, Stark)
3. Homovokalisering
 - Kvinnlig författare – ett flickjag som är i förklädnad (Gripe)
 - Kvinnlig författare – ett flickjag som betraktar en annan flicka i förklädnad (Gripe)
 - Manlig författare – ett pojkjag som betraktar en förklädd flicka (Kullman, Pohl)

Till skillnad från många feministiska narratologiska studier behandlar jag både manliga och kvinnliga författare. Fördelen med att granska texter av både män och kvinnor är uppenbar, eftersom könsmaktsstrukturer inte automatiskt knyts till enbart kvinnliga

³⁵ Nikolajeva 2004a, 172.

³⁶ Nikolajeva 2003b, 55 och 2003a, 181.

författarskap utan könsbestämda strukturer granskas i relation till både kvinnliga och manliga författare. Ungdomslitteraturen är enligt min uppfattning därutöver en kategori som kontinuerligt gestaltar könsambiguitet. Könstillhörigheten kan i många fall ses som oproblematiserad, men vid en närmare granskning visar det sig oftast att könskonstruktionen blottar både destabiliserande och upprätthållande praktiker. Därutöver ingår argumentationen i en omvärderande omläsning där den ensidiga koncentrationen på de manliga förnyarna av 1980-talets ungdomsroman nanseras genom ett resonemang om huruvida även de kvinnliga författarna omskapar bland annat flickskildringen. Detta granskas genom att uppmärksamma valet av berättarperspektiv. Det centrala för denna studie är huruvida författarna upprätthåller en performativ berättarröst. Enligt Nikolajeva är berättarröstens maskulinitet eller femininitet betydligt mer beroende av författarens än av berättarens biologiska kön:

Dessutom verkar det som om författare som väljer crossvokalisering som berättarteknik samtidigt väljer vissa berättarstrategier för att kringgå eller åtminstone minska de problematiska aspekterna hos crossgenusberättande. [...] dessa strategier bland annat omfattar tillämpning av vissa genrer, handlingsförlopp, teman och miljöer som motsvarar författarens kön; tillämpning av extern fokalisering som inte kräver en konstruktion av komplex subjektivitet; tillämpning av androgynitet i persongestaltningen, vilket eventuellt för karaktärens mentalitet närmare författarens; och, sist med [sic.] inte minst, tillämpning av narrativa modi (temporalitet och distans), som i sig förutsätter en klyfta mellan det upplevande och det berättande jaget, varefter genusklyftan blir mindre påtaglig. I alla händelser är berättarröstens maskulinitet eller femininitet mer beroende av författarens än berättarens biologiska kön. Utifrån Judith Butlers begrepp ”det performativa könet” föreslår jag begreppet ”den performativa rösten”.³⁷

Som jag tidigare konstaterat behöver författarens könstillhörighet inte spela någon roll, men undersökningar visar att den ofta färgar av sig på berättarperspektivet. Eftersom jag i denna studie undersöker performativitetens uttryck i ungdomsromanen är det även av intresse att själva berättarinstansen kan betraktas som ett uttryck för performativitet. Nikolajeva menar att den performativa rösten verkar vara mer beroende

³⁷ Nikolajeva 2003a, 183-184 betonar att hon utgår enbart från fyra ungdomsromaner och att det inte utgående från detta begränsade material är möjligt att dra några långtgående slutsatser. Nikolajeva 2005 behandlar ett mer omfattande material.

av författarens kön än av berättarens. Om berättarrösten vid personligt berättande är performativ är det särskilt intressant då det gäller en könsöverskridande karaktär som den förklädda flickan. Berättarperspektivet bidrar i detta fall till att upprätta flickans performativa kön i form av en performativ röst, vilket förstås är en utmärkt strategi för att störa könsordningen. Denna aspekt av berättarperspektivet är underliggande i ett resonemang om huruvida de manliga och de kvinnliga förnyarna av 1980-talets ungdomsroman använder sig av olika strategier, i detta fall berättarperspektiv, och huruvida detta tilltag i så fall lyckas. Trots att både kvinnliga och manliga författare kan välja skrivstrategier oberoende av sin konstllhörighet verkar det som om konventionens grepp då det gäller könskonstruktion i texter fortsättningsvis är hårt.

* * *

Narratologiska redskap är väsentliga för en diskussion om förklädnadsromanernas struktur eftersom narratologin kompletterar feminismens teorier om skillnad. Den feministiska narratologin synliggör könets funktion i berättarstrukturen. Exempelvis frågor som huruvida det finns ett särskilt kvinnligt skrivande eller en kvinnlig tradition, om kvinnor och män beskriver kön genom olika berättartekniker, kan granskas med hjälp av narratologiska metoder. Jag kommer här att använda mig av narratologiska analysredskap i en ideologisk kontext då jag granskar hur berättarperspektivet bidrar till att ifrågasätta konstllhörigheten hos den förklädda flickan.

2. Opersonlig berättare

Fokaliserat flickmedvetande

Den opersonliga berättaren som fokaliserar en karaktär internt går in i dennas medvetande och skildrar händelserna genom denna persons ögon utan att direkt använda sig av jagformen i berättandet. Enligt Nikolajeva är denna berättarform vanlig i modern psykologisk barnlitteratur.³⁸ Inger Edelfeldts *Missne och Robin* är en sådan psykologisk skildring. Berättaren drar sig tillbaka och låter personerna stå i centrum och händelseförloppet passera genom deras medvetande.

³⁸ Nikolajeva 2004a, 108.

Detta resulterar i att läsaren får veta hur personen uppfattar en händelse, inte vad som i själva verket har hänt. Här ligger skillnaden. En traditionell opersonlig berättare nollfokaliserar eller fokaliserar externt, det vill säga skildrar händelseförloppet utan att låta det passera någon av personernas medvetande. Edelfeldt introducerar omedelbart en opersonlig internt fokaliserande berättare:

Torun satt i gräset bakom augustibusken och tänkte på hur saker och ting förändrades. Hennes föräldrar lastade just ur bilen, och deras röster ljöd alldeles för högt i den lantliga tystnaden. Den var sällsam, den här stillheten kring torpet; inte en helt tyst tystnad, utan mer ett nynnande av skog och vind och någonting annat, som tycktes komma långt bortifrån. Den la sig tillrätta inom henne och pirrade. (*Missne och Robin*, 7)

Torun är tolv år gammal och tvingas fira semester i ett gammalt soldattorp tillsammans med sina föräldrar som är fullt upptagna med att reparera sin relation. Det faktum att hon har dragit sig en bit undan från sina föräldrar och att berättaren meddelar att hon sitter och tänker förstärker det introspektiva i berättarinstansen. Meningen ”Torun satt i gräset bakom augustibusken och tänkte på hur saker och ting förändrades” uttrycker berättarens diskurs. I följande mening sker ett byte vid ”och deras röster ljöd alldeles för högt”. Att föräldrarna är för högljudda är ett uttryck för Toruns medvetande. Enligt hennes uppfattning stör föräldrarna lugnet på landet. Beskrivningen av tystnaden silas genom Torun, som tycker sig höra något i tystnaden som lockar och ger henne en föräning om den förändring som komma skall. För att kontrollera att vi har med personens diskurs att göra kan man genom att byta tempus och tillfoga ett anföringsverb, exempelvis ”tänkte hon”, tillfälligt ändra texten. I detta fall kan texten ändras så att den lyder: ”Den är sällsam, den här stillheten kring torpet; inte en helt tyst tystnad, utan mer ett nynnande av skog och vind och någonting annat, som tycks komma långt bortifrån [tänkte Torun].” Genom denna kontroll av berättarperspektivet framgår det att den ursprungliga texten uttrycker berättad monolog, även kallad fri indirekt diskurs, det vill säga en karaktärs inre diskurs förklädd till berättarens diskurs.³⁹

Den förvandling Torun genomgår handlar om hennes rädsla för en utveckling som hon själv inte kan kontrollera. Förklädnaden är

³⁹ Nikolajeva 2002a, 178.

hennes aktiva val för att själv försöka styra förändringen som den växande flickkroppen för med sig. Berättaren väljer ordet förvandling:

Men det var i alla fall spännande att tänka sig en förvandling. Vad skulle hända? Skulle det växa hår över hela kroppen på henne, skulle små horn slå ut i hennes panna, skulle hon bli ett vilt djur som sprang ut i skogen och sedan förgäves försökte bli människa igen? En sak var säker: hon måste förvandlas snart. (*Missne och Robin*, 11)

”Men det var i alla fall spännande” är eventuellt berättarens diskurs, men den kan även omfatta Toruns åsikt. Fri indirekt diskurs, det vill säga kombinationen av två röster, förstärker uppfattningen om att det är Toruns tankegång vi följer: ”Vad skall hända?” [tänkte hon].⁴⁰ Den sista meningen kan på motsvarande sätt ändras för att direkt uttrycka Toruns inre liv och tankar. Greppet att blanda berättarens och karaktärens diskurs kan ge upphov till intressanta spänningar beroende på om karaktären och berättaren står i ett harmoniskt eller disharmoniskt förhållande till varandra.⁴¹ Fördelen med en opersonlig internt fokaliserande berättare är att Edelfeldt inte är tvungen att anpassa språkdräkten till en trovärdig tolvårings nivå, det opersonliga perspektivet möjliggör en mer självreflekterande och mogen framställning samtidigt som intern fokalisering inte distanserar läsaren från Torun.

I *Missne och Robin* framställs flickan på gränsen till könsmognad som ett mer framträdande motiv än hos Stark och Wahl. I Toruns fall är det just på tröskeln till en mer betonad kvinnlighet som hon tvekande stannar upp och bearbetar sitt nyfunna begär, och sin rädsla inför den oundvikliga förändringen. Hon kontrasteras mot bästisen Åsa som redan har anammat femininiteten. Deras kroppar utvecklas i otakt, vilket omöjliggör samvaro. Att berättaren fokaliserar Torun tjänar till att förmedla en flickas uppfattning om flickskapet:

Kamraten var ett år äldre, och redan förra sommaren hade hon blivit så väldigt medveten om att hon var flicka. Hon hade pratat mycket om killar och klassfester och ibland hade hon luktat svagt av parfym, nästan sådär som

⁴⁰ Fri indirekt diskurs (FID) och Erlebte Rede är synonyma begrepp, Rimmon-Kenan 1983, 110-116.

⁴¹ Nikolajeva 2004a, 108-109.

vuxna kvinnor brukar; den där litet kvalmiga doften av parfym, smink och vuxenkropp. (*Missne och Robin*, 9)

I förklädnadsromanen är flickan ovanligt frigjord från nära relationer till andra flickor. Edelfeldts trilogi iscensätter å sin sida vänneskapet som det väsentligaste i flickuppväxten och det är därför hon väljer att fokalisera berättandet genom ett flickmedvetande.

Förklädnadsmatrisens sex första punkter är aktuella i inledningen av *Missne och Robin*. Främst är berättarperspektivet av vikt men även *annorlundagjord* *femininitet*, *bevekelsegrunder*, *temporär flykt från den växande flickkroppen*, *antagen pojklädsel* och *antaget mansnamn* är komponenter i intrigen som denna förklädnadsroman förhåller sig till. Edelfeldt röjer undan flickornas tidigare tro på en magisk dryck de själva framställt genom att låta Torun tveka då hon överväger att dricka den för att åstadkomma en förvandling. Numera inser Torun att drycken bara kommer att ge henne magknip.⁴² Istället för att använda den magiska drycken som ett sätt att förflytta sig mellan primär- och sekundärvärld tonar Edelfeldt ner magin och låter prosaiskt Torun spilla ut drycken då hon snubblar in i sekundärvärlden på en harklövertuva.⁴³ Genom den magiska drycken, en etablerad konvention i sagan, inleds Toruns metamorfos. Hon dricker ur flaskan av nyfikenhet på vilken sorts transformation som kommer att inträda. Toruns förpubertala förändring projiceras på skogen: ”Flaskan låg i gräset och innehållet var utspillt. Ändå var det som om en förändring hade ägt rum; inte inne i henne, men runt omkring henne” (*Missne och Robin*, 30). Här finns således förvandlingstematiken närvarande i olika form. Berättartekniskt sett förmedlas Toruns upplevelse genom berättaren. Edelfeldt arbetar ofta med lätt ironiska förskjutningar av etablerade konventioner. Torun föreställer sig sin förvandling som monstreuös, en sinnebild för flickans tvekan inför pubertetens fysiska förändringar. Flickkroppen är således främmandegjord som i matrisens andra punkt och flickan är på flykt undan kroppen som i matrisens fjärde punkt. Att bli kvinna ter sig närapå omänskligt, eftersom de

⁴² Flickor är ofta intresserade av magi eftersom de är hänvisade till passivitet trots att de vill ha makt. I *Juliane och jag* är flicktypen häxflicka än mer aktuell.

⁴³ Jämför Nikolajeva, Maria: 1988 *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 75 som beskriver fantasygenrens fantasem, det vill säga övergångarna mellan primär- och sekundärvärld.

kvinnoroller som är tillgängliga känns både trånga och maktlösa, medan kroppen upplevs som grotesk. Julia Kristevas psykoanalytiska begrepp *abjektion*, vilket kan appliceras på litterära texter ligger här nära till hands.⁴⁴ Abjektion innebär bokstavligen att stöta ifrån sig något och betecknar en fas i subjektets utveckling, i separationen från moderskroppen framträder en samtidig attraktion och ett bortstötande för att individen skall kunna bli en egen kropp och träda in i språket.⁴⁵ För flickans del är denna separation från moderskroppen ambivalent eftersom hon tvingas ta avstånd från den hon liknar.

Som en effekt av att berättarperspektivet således internt fokaliserar den förpubertala flickan uppfylls även andra kriterier för förklädnad som en följd av detta. Flickkroppen är ovanligt konkret representerad i *Missne och Robin*. Edelfeldt inverterar delvis förklädnadsmatrisens fjärde punkt, vilken berör *den förträngda flickkroppen*, och låter istället flickkroppen tränga sig på. I primärvärlden förtränger Torun sin kropp medan den i sekundärvärlden står i centrum, om än i förklädd form. Torun konfronteras i och med mammans sjukdom med att hon själv har ett könsorgan:

Hon hade både ett par äggstockar och en livmoder och lite annat, och tillsammans liknade allt det där ett svullet djurhuvud med två små förgrenade horn på. Hon undrade om alla organen låg prydligt ordnade inne i henne, som på skolplanscher, eller om de var en enda röra. (*Missne och Robin*, 14)

Torun går i tankarna igenom sina inre kvinnliga organ, dock inte själva slidan eftersom flickans könsorgan fortfarande är en tabubelagd kroppsdel i texter för unga.⁴⁶ Flickans könsorgan är ofta namnlöst, omskrivet som det mörka, våta och representeras som en brist. Exempelvis talas det allmänt missvisande om pojkens synliga och

⁴⁴ Kristeva, Julia: [1980] 1991 *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Daidalos, Göteborg.

⁴⁵ Rehal, Agneta: 1991 "Förord." Kristeva, Julia *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Daidalos, Göteborg, 15.

⁴⁶ Däremot inkluderar Edelfeldt i *Drakvinden* en scen där flickan konkret undersöker sitt könsorgan med en spegel. Se Österlund, Mia: 2003b "Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*." Ekman, Michel & Holmström, Roger (red.) *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*. Åbo Akademi UP., Åbo, 91-106.

flickans osynliga organ. Främmandegörandet av kvinnokroppen är en metafor för den kluvenhet flickan känner över att gå in i en kvinnoroll som innebär underordning alternativt avvikelse från normen. Under 1980-talet är skildringen av sexualitet och i synnerhet flicksexualitet en fadd historia, en tillbakagång efter 1970-talets envisa frispråkighet. Undantaget är Inger Edelfeldt som formulerar flicksexualiteten i fantasyform, något som inte blev en trend inom svensk fantasy. ”Varför är det så litet sex i ungdomsböckerna?” frågar sig Ingegärd Martinell och svarar att den sexuella frigjordheten är ytlig eftersom avdramatiseringen av sexualiteten har lett till en avsensualisering. Medan pojkar lär sig att känna stolthet över sin kropp och leva ut sin maskulinitet förväntas flickor vara förlägna och dölja sitt begär för att inte bli ”dåliga flickor”. Martinell utnämner *Missne och Robin* till ”den sexigaste boken” eftersom fanasygenren möjliggör en nyanserad och sensuell skildring av flickans sexuella uppvaknande bortom ”sockerdricksmetaforer” och förmildrande omskrivningar.⁴⁷ Frågan om fantasygenren är subversiv i sin skildring av flicksexualitet och om den är ensidigt trogen heterosexualiteten har ännu inte närmare utforskats, trots att fantasy anses vara den inramning som möjliggör att skildra starka frigjorda flickor. Frågan är om inte genrens maskulina framtoning riskerar att ge grogrund för omvända stereotyper. Fokaliseringen av flickan och valet av en genre där det är möjligt att i symbolisk form gestalta ett yttre skeende är dock i Edelfeldts fall lyckad för att trovärdigt återge ett flickmedvetande.

Förklädnadsmatrisens kriterium *antagen pojkkälsel* förhåller sig Edelfeldt till genom att tona ner själva förklädnadsakten. Förklädnaden sker i Toruns fall med lätthet, närmast i förbifarten och dessutom på hennes eget initiativ som hennes fria val. Genom att ta på sig en grön hatt ur sin utklädningslåda förvandlas hon ute i skogen till sin pojktopersona Robin. Edelfeldt alluderar till Robin Hoods hjältemod, utan att för den skull gå närmare in på Robin Hood-mytten. Torun överväger först att klä sig i en svart underklänning som hon och Åsa kallar horklänningen, men känner sig inte längre bekväm i denna. Torun

⁴⁷ Martinell, Ingegärd: 1980 ”Varför är det så lite sex i ungdomsböckerna?” *Arbetsblad* 1980-12-06.

har nyss lämnat utklädningsåldern där hon och Åsa genom leken har bytt skepnad. Som vanligt förmedlar berättaren Toruns medvetande:

Hon blev tyst och mindes deras lekar; hur de hade klätt ut sig till fransyskor, spanjorskor och fula gubbar, älvor, kosacker och horor. Men helst av allt hade hon klätt ut sig till Robin Hood. (*Missne och Robin*, 14)

Torun ratar alla plagg utom en Robin Hood-hatt, vilken står för mod och maskulinitet. Förklädnaden skildras flyktigt: ”Mitt på ängen stannade hon och tog fram den gröna hatten, som hon satte på sig. Det kändes en aning tryggare” (*Missne och Robin*, 29). *Missne och Robin* följer inte förklädnadsmatrisen särskilt strikt, eftersom motivet realiseras i fantasygenren, vilket leder till att även berättarstrukturen blir annorlunda då övergångarna mellan primär- och sekundärvärld ställs i fokus. Förklädd är Torun enbart i sekundärvärlden, och då endast med hjälp av Robin Hood-hatten.

Matrisens kategori *under antaget pojknamn* uppfylls tydligt av Edelfeldt. Natur och växtnamn spelar en avgörande roll i *Missne och Robin*, som har underrubriken *En berättelse om skogen*. De latinska växtnamnen förstärker både primär- och sekundärvärlden. Primärvärlden accentueras genom att låta ana att Torun i skogen ser verkliga växter som hon fantiserar kring samtidigt som sekundärvärldens fantasyprägel förstärks av att karaktärerna har namn som Rubus (hallon), Fragaria (smultron), Filipendula (älggräs), Calluna (ljung), Picea (gran) m.fl. För att undgå att överbelasta texten med latinska namn kallar Edelfeldt ibland växterna vid artnamn. Tickas latinska namn avslöjas inte. Tickas är förrädare, ingen känner hennes rätta namn eller rätta jag, således fyller namnbruket ytterligare funktionen att karaktärisera gestalterna. Användningen av latinska växtnamn skapar en intrikat dubbelhet i texten, eftersom namnen sammanför primärvärldens samtidsrealism med sekundärvärldens symbolism. För en oinsatt är växtnamnen fantasifulla, medan de för en botaniskt bevandrad läsare eventuellt öppnar en undermening.

Den viktigaste växten är Missne som nämns redan på försättsbladet med en beskrivning ur en flora, kanhända ur en bok som Torun studerar i sommarstugan: ”Missne – Calla Palustris. Tämligen allmän, Skåne - Norrland. Växer på sank mark. Blommor tvåkönade. Giftig” (*Missne och Robin*, 6). Missne är därmed redan introducerad

innan han dyker upp i den egentliga texten, dessutom som en biologiskt androgyn hermafrodit. Missne menar att handlingen att avslöja sitt namn förpliktigar Torun att följa honom. Han visar inledningsvis bara sin ljusa sida och döljer den mörka, Calla Palustris. Torun känner inte alla sidor av sig själv och kan därför inte inse att de två namnen står för två sidor av Missne. Kristin Hallberg menar att Missne i en symbolisk läsning framstår som en del av Torun själv, nämligen hennes driftsliv, vilket hon måste integrera i sig själv.⁴⁸ I detta hänseende är förstås berättarperspektivet avgörande. Eftersom det är genom Toruns medvetande som händelseförloppet framställs, ställs samtliga övriga karaktärer först och främst i relation till henne, vilket i allra högsta grad gäller sekundärvärlden. Detta bidrar till att skapa en stämning av mystik, eftersom läsaren får följa Toruns upplevelse av den främmande världen: ”Framför henne stod en brunklädd varelse, något längre än hon själv. Det såg ut att vara en pojke, men säker kunde man inte vara” (*Missne och Robin*, 31). Toruns varseblivningar delas således genom berättarinstansen av läsaren. I detta fall sker en inversion av den obligatoriska felläsningsscenen i förklädnadsromanen. Det är nämligen den förklädda som är osäker på en annan karaktärs könstillhörighet. I detta fall är det inte heller flickan förklädd till pojke som lockar till sig romansen från bägge könen, utan den androgyna alven, som väl medveten om sin lockelsekraft utnyttjar denna. Betraktar man som Hallberg Missne som en symbol för Toruns driftsliv, kan man säga att han övertar en del av förklädnadsmatrisens premisser genom sin funktion som ställföreträdande karaktär.

Genom sin Robin Hood-persona undkommer Torun för en tid femininiteten. Flera gånger presenterar hon sig som Robin Hood i de dödligas skog innan hon utför sitt uppdrag och får epitetet ”den tappra Robin”. Namnen Torun och Robin anspelar på två olika aspekter av henne. Ficknamnet Torun pekar på det barnsliga, pojknamnet Robin på pojkflickans mod. Ändå är den hjältemodiga Robin ett självbedrägeri. För Torun är sekundärvärlden kompensatorisk och lättare att hantera än primärvärlden. Ornitologen Jakob antyder ibland att det vilar något bekant över namnet Robin Hood och Toruns falska identitet hotar att bli avslöjad när som helst. Ingen förvirring råder däremot angående Toruns kön. Trots det manliga namnet tas hon för den flicka hon är, vilket

⁴⁸ Hallberg 1994, 145.

antyds av kommentarer exempelvis då ornitologen försägar sig: ”Men nu tycker jag faktiskt att vi ska följa flickebarnet – jag menar Robin – tillbaka, innan det mörknar” (*Missne och Robin*, 89). Ornitologen fungerar som en vuxen beskyddare och genom hans repliker rubbas berättarsituationen, i och med att Toruns flickskap synliggörs. Dessa repliker antyder således att hennes förklädnad är avslöjad, men även att ornitologen väljer att delta i hennes lek, samtidigt som han skyddar henne för de faror denna lek för med sig.

* * *

Valet av berättarperspektiv i *Missne och Robin* bidrar till att skapa tvivel kring konstllhörigheten. Genom att Edelfeldt väljer en opersonlig internt fokaliserande berättare som går tätt inpå den förklädda flickan motsvarar berättarperspektivet så gott som en personlig berättare, men ändå inte, på grund av den helt avgörande skillnaden att språket inte behöver anpassas till en trovärdig tolvåringens nivå. Berättarperspektivet präglas genom den interna fokaliseringen av en stark flicksolidaritet och leder till att skildringen av flickuppväxten är emancipatorisk. En kvinnlig författare som väljer en opersonlig internt fokaliserande berättare lyckas i detta fall ta hänsyn till det flickspecifika.

Susan Lanser diskuterar fallet då en kvinnlig författare väljer en personlig berättare med omarkerad konstllhörighet. Lanser frågar sig huruvida det faktum att författarens konstllhörighet avslöjas på omslagets kan inverka på uppfattningen av berättarens konstllhörighet.⁴⁹ Edelfeldt väljer inte en personlig berättare. Men på ett liknande sätt kan läsarens medvetenhet om Edelfeldts konstllhörighet färga av sig på hur berättarperspektivet. Trots att den interna fokaliseringen lyfter fram flickans medvetande och upplevelse, kan medvetenheten om författarens kön ytterligare förstärka hur detta uppfattas, det vill säga understryka flickskapet. Berättarperspektivet ter sig i Edelfeldts fall som ett utpräglat feminint, snarast feministiskt, perspektiv i bemärkelsen att flickuppväxten iscensätts nyansrikt. Relationer kvinnor emellan framställs som centrala utan att maskuliniteten marginaliseras. Maskuliniteten framstår å sin sida som annorlunda jord, hos Edelfeldt främst representerad av den androgyna Missne. Detta hänger igen å sin sida ihop med att fokaliseringen ligger

⁴⁹ Lanser 1996, 254 undersöker Jeanette Wintersons *Written on the Body* 1993.

hos den förpubertala flickan, som har en relativt öppen syn på maskuliniteten och dessutom använder sig av maskuliniseringsstrategier för att grumla både sitt eget och andra karaktärers kön.

Reviderande flickblick

Cannie Möllers *Stortjuvens pojke. En rövarhistoria från Lasse-Majas dagar* berättas även den av en opersonlig berättare som internt fokaliserar den förklädda Jossi. Men fokaliseringen är rörlig och kan ibland följa några andra karaktärer. Precis som i Edelfeldts fall kan Möller genom den opersonliga internt fokaliserade berättaren infoga djupare reflektioner än om hon hade valt en personlig berättare. Berättaren lånar även här ut sin röst och översätter personens tankar till ett mer moget uttryck utan att den unga protagonisten förlorar i trovärdighet.

Romanen utspelar sig i historisk miljö, året 1812 då kvastbinderskan Ris-Kajsa och hennes två döttrar stryker kring landsvägarna under hungeråren. Förklädnaden antas som överlevnadsstrategi och inleds på grund av en felläsning av flickans kön. Förklädnadsmatrisens andra punkt, *annorlundagjord femininitet*, gör sig gällande hos Möller som konstruerar en felläsningsscen. Utan denna felläsning av den biologiskt kvinnliga flickkroppen, på vars yta ett pojkaktigt beteende skrivs in, skulle förklädnaden vara en omöjlighet. Berättarperspektivet spelar här in genom att övriga karaktärer fokaliseras externt, så att de ser en pojke medan Jossi fokaliseras internt, och därmed vet läsaren att det rör sig om en flicka. Effekten av detta är att läsaren är i maskopi med den förklädda. Mönstret i förklädnadsromanen innebär överlag att flickans unisexutseende negerar femininiteten, vilken framställs som en brist hos den förklädda flickan. Hennes yttre är avskalat på flickmarkörer och hennes beteende och egenskaper är så pass könsneutrala att hon med lätthet antas vara pojke. Felläsningens funktion är att initiera könsbytet, att så att säga åstadkomma en tillspetsad utgångspunkt för intrigen, där spänningsfältet mellan att lyckas lura andra med hjälp av förklädnaden eller att bli upptäckt driver handlingen framåt. En del av flickorna ställs inför en valsituation där de måste välja om de vill fullfölja felläsningen, som läggs på dem utifrån. Andra väljer självmant rollbytet medan några tvingas till förklädnad. Ibland har flickan bundsförvanter vilka stöder eller tvingar henne att förklä sig. Då en felläsning av flickan sker

i romanens inledning är läsaren antingen invigd eller inte. Då felläsningen och flickans valsituation och själva antagandet av förklädnaden öppet skildras är läsaren införstådd.

I en del av materialet för denna studie iscensätts rentav en konkret felläsning av flickkroppen för att understryka felläsningstematiken. Det första kapitlet i *Stortjuvens pojke* heter mycket riktigt ”En flicka blir en pojke”. Då Jossi tillsammans med sin mor och syster anländer till ett vårdshus där de vädjar om att få anställning fokaliseras den manlige vårdshusvärden:

Vårdshusvärden granskade kvinnan med kvasten. Kvasten var nog bra, men käringen såg för bedrövlig ut. Grå och intorkad, som hon var gjord av bara knotor och landsvägsdamm. Men hur var det med de andra två hon hade med sig? Han som kallades för Älgen tog kvasten ur Ris-Kajsas hand och gick fram till de två vid brasan. En såg bara ut att vara i tolvårsåldern. En tanig unge med svart hår. Fan visste om det var en pojke eller flicka. Men den andra! Hon såg inte så tokig ut! (*Stortjuvens pojke* 1985, 8)

Berättaren fokaliserar vårdshusvärden Älgen, som turvis betraktar Ris-Kajsa, Jossi och Anna-Sofia genom fri indirekt diskurs. Berättaren nollfokaliserar med raden ”Han som kallades för Älgen...”. Genom fokaliseringen uttrycks mannens fördömande syn på en äldre kvinna. Jossi uppfattas som könsöverskridande. Hon är i samma brytningsålder som de flesta flickorna i förklädnadsromanerna, det vill säga i förpuberteten. Därmed möjliggörs en främmandegöring och matrisens andra punkt *annorlundagjord femininitet* tas i bruk. Det förpubertala hos flickan är i de konkreta detaljerna noga färgat av 1810-talets villkor för flickor, medan det emancipatoriska draget, det vill säga framställningen av Jossis väg till att bli en stark och kompetent flicka kan te sig anakronistisk. Genom adjektivet tanig, vilket uttrycker Älgens uppfattning, antyds flicktypen ”flicktana”, vilken Kristin Hallberg beskriver som en mager och giftasoduglig flicka. Enligt Hallberg avspeglar begreppet hur avgörande utseendet är för flickans framtid.⁵⁰ Här understryker således berättarperspektivet, vilket ger uttryck för mannens syn på flickan, att flickans utseende är avgörande

⁵⁰ Hallberg 1994, 102.

för hur hon behandlas. Berättaren låter läsaren veta mer än de andra karaktärerna i texten, eftersom dessa ser en pojke medan läsaren som tar del av den interna fokaliseringen av den förklädda flickan är medveten om att detta bara är en illusion. Den centrala kvinnotrion mor Ris-Kajsa, syster Anna-Sofia och Jossi är alla invigda i förklädnaden.

Den feministiska psykoanalytiska filmteoretikern Laura Mulvey myntar begreppet den manliga blicken, vilket är ett redskap för att visa hur sexualisering och objektifiering av kvinnan byggs in i en åskådarblick. Mulvey menar att den manliga blicken konstitueras av tre olika sorters blickar:

- 1) en voyeuristisk kamerablick, vilken ofta tillhör en manlig filmskapare
- 2) manliga karaktärs blickar, vilka objektifierar kvinnan
- 3) den manliga åskådarens blick.⁵¹

För en mer konsekvent terminologi kunde Mulveys begrepp modifieras till den maskulina blicken, vilket skulle antyda den kulturella konstruktionen av kön. Jag väljer ändå att här följa den etablerade terminologin. Begreppet den manliga blicken är inte bundet till biologiskt kön utan kan även länkas till kvinnor, vilka då sägs internalisera denna blick eftersom det är en kategori som upprätthåller underordning av kvinnor. Mulveys filmteoretiska term kan jämföras med narratologins fokalisering, det vill säga hur synen begränsas av ett medvetande. På motsvarande berättartekniskt sätt etablerar berättarperspektivet utrymme för den manliga blicken genom att fokalisera värdshusvärden Älgen. Mulveys artikel citeras fortfarande flitigt i sammanhang då representationer av kön granskas, bland annat i *Ways of Being Male*.⁵² Blickteorin har kompletterats från feministiskt håll med begreppen *the female gaze* / *den feminina blicken* och *the feminist gaze* / *den feministiska blicken* myntade av Lorraine Gamman

⁵¹ Mulvey, Laura: 1975 "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 1975/3, 6-19.

⁵² Stephens 2002.

och Margaret Marschment.⁵³ I analogi med Mulveys begrepp den manliga blicken utgör den feminina blicken en reviderande blick som uppfattar kvinnor som subjekt.

I centrum för skildringen står kvinnans situation och hennes hårda villkor under hungeråren, i det fall att hon står utanför samhället, läs äktenskapet, och är tvungen att själv försörja sig. Jossis äldre syster som fyller rollen av en attraktiv flicka, eftersom hon framställs som sådan av Älgen, sätts på prov genom att sopa med kvast inför männens granskande blickar:

Iakttagen av alla sopade Anna-Sofia golvet rent från sand och halm. Rodnaden ville inte lägga sig. Hon var rädd. Alltid, så länge hon mindes, hade hon varit rädd för värdshus. Fulla och skrävlande karlar, fräcka blickar och ord som trängde sig på en. (*Stortjuvens pojke*, 9)

Berättaren uttrycker här Anna-Sofias uppfattning, hennes rädsla för en maskulint dominerad värdshusmiljö, vilken uppfattar flickkroppen som sexuellt tillgänglig för män. Flickan kringgärdas bokstavligen av den manliga blicken, vilken behärskar hennes rörelseutrymme, något som hon i högsta grad är medveten om. Berättaren uttrycker flickans subjektiva upplevelse. Läsaren tvingas inte att dela den manliga blicken i detta fall, som i fallet ovan där Älgens medvetande uttrycks. Här förmedlas istället flickans trängda situation och läsaren får ta del av hur det upplevs att vara en flicka som blir utstirrad och bedömd av den manliga blicken i form av de åskådare som finns i värdshusmiljön. Därmed uttrycker berättaren, genom att delge läsaren Anna-Sofias uppfattning, en feminin blick, vilken reviderar den allmänna synen på kvinnor som objekt.

Antagandet av förklädnad, matrisens femte kategori, hänger samman med ett miljöbyte där en vuxen läser flickans kön fel utan att hon medvetet har förklätt sig till pojke. Gästgivaren Älgen är som sagt den som tar Jossi för en pojke:

⁵³ Gamman, Lorraine & Marschment, Margaret: 1989 *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*. The Real Comet P., Seattle.

– Och så behöver jag en lilldräng till stallet! Hans hand slog ner så häftigt på Jossis axel att hon höll på att förlora balansen. Jossi, Ris-Kajsas sistfödda. Egentligen Josefina. Kanske döpt till ett alltför vackert namn – var det därför hon alltid kallades för Jossi? Josefina, det kunde skära folk i örona. Om man nu visste att det satt på en ökning. En sån som aldrig känt till någon far. En sån som blivit till av en oturlig slump. Inte välkommen, varken av präst eller husbonde. (*Stortjuvens pojke*, 9)

Efter Älgens inledande replik uttrycks Jossis medvetande genom fri indirekt diskurs och synvinkeln ligger hos henne. Här har således skett ett snabbt perspektivbyte mellan återgivandet av Älgens uppfattning och av Jossis. I detta fall får det effekten att Möller kan kontrastera en maskulin uppfattning, nämligen den manliga blicken och en feminin, den feminina, rentav feministiska, reviderande blicken. Därmed skapar Möller genom rörlig fokalisering en grund för de inom förklädnadsmatrisen verksamma strategierna maskulinisering och emancipation.

Matrisens sjätte kategori, *antaget pojknamn*, kommenteras även i detta citat. Karaktären Jossi uppfattar namnet Josefina som opassande pretentiöst på en flicka född utanför det manliga styrande etablissemang. För Jossi är förklädnaden ett överlevnadsvillkor vilket skall bidra till att rädda hela hennes fattiga familj. Modern kräver att Jossi framträder förklädd till pojke och tar anställning som stalldräng. Hennes hårda grepp om Jossis axel manar till tystnad. Det antagna pojknamnet ger modern henne. Berättaren fokaliserar återkommande Jossi genom fri indirekt diskurs:

– Och pojken? Vad heter min nya stalldräng?
Ris-Kajsa vände sig om i dörren. Ännu var hon tyst. Jossi väntade. Hur skulle Kajsa lösa det här? Nu skulle hon säga det, att det blivit ett misstag, att pojken i själva verket var en flicka.
– Jonas är vad han blivit döpt till! (*Stortjuvens pojke*, 10)

Modern går omedelbart in i könsförväxlingen. Jossis protester väcker inget gehör hos modern: ” – Du är en pojke och hör sen!” (*Stortjuvens pojke*, 12). Att Jossi kan tas för en pojke beror på att hon bär stulna herrkläder som hon har norpat åt sig från ett klädstreck för att undgå den bitande kylan. Jossi upptäcker pojkklädselns rörelsefrihet i relation till kjolen som är opraktisk. Berättarperspektivet uttrycker Jossis

synvinkel, det är hennes upplevelse som förmedlas, och därmed skapar det aktuella berättarperspektivet plats för en flickskildring där flickans blick och röst får stort utrymme i texten. Då andra karaktärer fokaliseras eller vokaliseras syftar det till att upprätta en motbild, det vill säga dessa karaktärer representerar den konventionella könsordningen och fungerar därmed som representanter för de värden som Jossi motsätter sig. För henne är det en gåta att någon kan läsa hennes konstllhörighet felaktigt endast på grund av att hon bär manskläder:

Visserligen var hon klädd i ett par stora gråbruna byxor och en trasig rock men någon pojke var hon väl inte för den skull. [...] så fort Jossi fått på sig kläderna kände hon hur bra det var med byxor när marsvinden blåste upp lössnö. Den där eviga snön som brukade virvla in under kjolfällan och ta all känsel ur benen. Det var smidigare att röra sig också, hon trivdes med byxorna. (*Stortjuvens pojke*, 11)

Jossis tid som förklädd inleds på grund av att den manliga blicken, företrädd av Älgen, misslyckas med att könsbestämma henne eftersom hennes femininitet är främmandegjord. Detta gestaltas genom att både Älgen och Jossi fokaliseras. Berättarperspektivet används således för att förstärka felläsningen. Romanen igenom arbetar Möller med en rörlig fokalisering. Eftersom Jossis klädsel består av manskläder är det inte aktuellt att betona själva förklädnadsmomentet, därför är kategori fem i förklädnadsmatrisen inte aktuell i denna berättelse. Det är istället antagandet av den psykologiska förklädnaden som återges. Jossi misstänker att själva manskläderna har förvridit moderns uppfattning om henne. Berättaren understryker på så sätt flickors lägre värde i en tid då flickebarn ofta betraktas som en belastning. Jossis fokaliseras då hon återger sin mors tankar om vad det innebär att vara flicka:

Men nu kom en misstanke: hade Ris-Kajsa från den dagen börjat betrakta henne som en pojke? Kanske i sitt stilla sinne glatt sig åt att ha en dotter mindre att bekymra sig om? För bekymmer var det med flickor, de [sic.] hade både Jossi och Anna-Sofia fått höra sen de var små. Mycket bättre hade det varit om de fått bli pojkar. För pojkar tar sina öden i egna starka händer medan en flicka bara får ta emot det som händer, hurdant det än vill bli. Och inte ofta blir det bra, det som händer. Inte hade det blivit det för Ris-Kajsa i alla fall. Två oäkta flickor hade hon fått föda. Om nu ödet styrde så att den ena blev betraktad som pojke så kunde hon bara tacka och ta emot. (*Stortjuvens pojke*, 11-12)

Jossis och moderns röster tvinnas till synes tätt samman då Jossis tankar om sin mors tankar återges. Den arkaiserade formen ”pojke” betonar ytterligare tankegångens ursprung i det talade ordet. Det är ändå genom Jossis medvetande som förväntningar på flickor, vilka är totalt annorlunda än de på pojkar, förmedlas. Att pojkar förväntas vara aktiva och flickor passiva och att det är ett elände att vara flicka är en uppfattning som Jossi säkerligen ofta har fått höra av sin mor. Jossi har inte internaliserat uppfattningen, utan gör motstånd mot en sådan syn på flickors möjligheter genom att undfly flickskapet genom förklädnad.

Grundkonstellationen i boken är maktens män mot en maktlös kvinnotrio, vilket som ovan nämnts avspeglas i fokaliseringen. Därutöver tillfogas stortjuven Lasse-Maja, könsöverskridaren som djärvt glider mellan könskategorierna och utnyttjar det faktum att kvinnor i namn av sin underordning rent konkret osynliggörs och inte lika lätt misstänks för brott. I fråga om Lasse-Maja sker upprepade felläsningar av hans könstillhörighet av de övriga karaktärerna i texten. I kapitlet ”Den grönlädda” där Jossi för första gången konfronteras med honom misstar sig även hon, som senare kommer att bli hans förtroga. En uppmärksam läsare har möjlighet att ana att den kvinnokaraktär som brådstörtat dyker upp och förvrider synen på Älgen är Lasse-Maja. Han har tidigare introducerats i samband med en soldatuttagning, där det skämtas om att kringgå krigstjänst genom att som Lasse-Maja klä sig till kvinna, och myten om honom har kort återberättats. Iförd kvinnoklädsel kan Lasse-Maja dупera och förföra som en del av de brott han begår. Förklädnaden från man till kvinna framställs därmed som bemäktigande. Jossis pojkklädsel fungerar självfallet på helt andra villkor, den ger henne mer makt samtidigt som den inte minskar utan enbart förändrar hennes värnlöshet. Den dubblade förklädnaden i romanen problematiserar könskonstruktionen. Jossi spekulerar kring sin flicktillhörighet och huruvida en återkomst till flickjaget är möjlig. För henne sätter förklädnaden igång en psykologisk process:

Plötsligt står det klart för henne att hon inte längre känner sig som en flicka. Hela dagarna hör hon hur ropen på Jonas ekar mellan väggarna. ”Jonas? Var är nu den förbaskade pojken?”[...] Minnet av flickan Josefina håller på att blekna bort också inom henne själv. Hur kommer det att bli i framtiden? Om

hon vill vara flicka igen kommer hon att kunna plocka fram Josefina som man tar fram ett undanhängt klädesplagg? Eller kommer hon inte längre att finnas kvar då? (*Stortjuvens pojke*, 13)

Jossi lämnar inte flickskapet utan tvekan, snarare framställs det som en omvälvande process och hon räds de eventuella spår förklädningen kommer att sätta hos henne. Jossi drömmer att hon pulsar i ändlös snö och drar på en släde där en flicka sitter. I drömsekvensen tynar hennes flickskap bort och hon tar symboliskt farväl av sin forna flickroll. I hennes dröm uttrycks avskedet, vilket gör henne vilsen: ”Det är en människa som sitter där. En flicka är det. Så försvinner släden nerför stupet och Jossi vet vem flickan var. Det var hon själv, den hon har varit. Nu finns bara Jonas kvar” (*Stortjuvens pojke*, 14). För Jossi är det ingen lätt sak att ersätta sitt flickskap med ett påtvingat pojkskap, men hon gör det på moderns anmodan och av nödvång för att överleva.

Tematiken är kvinnohistorisk och romanen utformas som en kollektivroman där olika kvinnoöden flätas samman och flickors och kvinnors värlöshet iscensätts. Susan Lanser introducerar två för denna diskussion relevanta begrepp nämligen privat och offentlig diskurs.⁵⁴ Dessa analysverktyg klargör i vilken kontext berättaren berättar sin historia. Privat och offentligt gäller enbart vid personligt berättande, eftersom en berättarröst utan kropp inte kan vara offentlig eller privat i de fall då själva berättarsituationen inte anges. Lanser vidareutvecklar sin feministiska narratologiska poetik genom att undersöka den kvinnliga rösten som sätet för ideologisk spänning, vilken synliggörs i texter. Hon upprättar tre berättarmodus för den kvinnliga rösten: *authorital voice* / *auktoritär röst*, *personal voice* / *personlig röst* och *communal (collective voice)* / *kollektiv röst*.⁵⁵ Berättelsen om Jossi skulle om den framfördes genom en personlig berättare hänföras till Lansers andra kategori personlig röst, trots att kvinnokollektivets gemensamma öde ställs i centrum på ett sätt som gör att den ena kvinnans erfarenhet går in i den andras på slutet, från att de inledningsvis har fungerat som separata personer. Eftersom Möller valt en opersonlig berättare som fokaliserar flickmedvetandet internt blir

⁵⁴ Lanser, Susan Sniader: 1981 *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton UP., Princeton, NJ, 133 och 144.

⁵⁵ Lanser, Susan Sniader: 1992 *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Cornell UP., Ithaka, NY, 6.

inte frågan om att uttrycka en auktoritär, personlig eller kollektiv röst överhuvudtaget aktuell. Men berättarperspektivet uttrycker i högsta grad en kollektiv erfarenhet genom en opersonlig berättarröst, detta på grund av att Jossis bild av de andra kvinnokarakterernas uppfattningar står i förgrunden. På så sätt lyckas Möller förmedla en kollektiv erfarenhet genom ett individuellt medvetande, något som är av betydelse för textens emancipatoriska sida.

* * *

Att ge upp sitt flickskap är en smärtsam erfarenhet som upptar stort utrymme i inledningen till Möllers roman. Egentligen förlorar frågan aldrig sin aktualitet för Jossi. Att avskedet från flickrollen är en omständlig process sammanhänger med Jossis kvinnoidentifikation och med det faktum att hela texten genomsyras av ett kvinnoperspektiv och av att berättaren solidariserar sig med kvinnorna. I Möllers fall framkallar relationen mellan den kvinnliga författaren och den opersonliga berättaren som fokaliserar den förklädda flickan en frigörande effekt. I dessa två fall, Edelfeldts och Möllers, där homofokalisering är aktuell skapar således berättarperspektivet rikligt med utrymme för flickskildringen, vilken därutöver visar sig hårbärgera emancipatoriska drag. Därmed lyckas detta berättarperspektiv förmedla förklädnadsmotivets realisering utan att flickskapet kompromissas bort.

Begärande pojkblick

Love love love berättas av en opersonlig berättare. Handlingen bärs därutöver huvudsakligen upp av dialog, vilket enligt Seymour Chatman är ett exempel på icke-berättad diskurs, eftersom karaktärernas replikskiften återges utan att förmedlas genom någon berättarinstans.⁵⁶ Genom dialogen uttrycks såväl pojkrösten som flickrösten. Både pojken Jonnie, som experimenterar med flickklädsel, och flickan Katarina, som på ett mer grundläggande sätt anammar förklädnaden, berättas genom den opersonliga berättaren som oftast fokaliserar pojken. Hans-Eric Hellberg introducerar förklädnadstematiken i det första kapitlet, kallat "Jonnie-Birgitta". Rubriksättningen anger den förklädda pojken

⁵⁶ Chatman 1978, 33.

namnbyte. Att Jonnie väljer namnet Birgitta beror på att det är ”det tjejjagaste namn han visste, för det rimmade så skönt” (*Love love love*, 7). Berättaren anspelar på kvinnans könsorgan, vilket understryker den sexuella spänningen i förklädnaden. Matrisens femte och sjätte punkter, *antagen pojkklädsel* samt *antaget pojknamn*, används vid Katarinas namnbyte, vilket associerar till förklädnad. Jonnie återberättar den antika myten om Tiresias, en man som under sju år var förvandlad till kvinna. Den felsägning Katarina gör då hon inte minns namnet Tiresias utan kallar sig Teodor är en typisk strategi för ungdomsromanen, som ofta låter de unga staka sig på svåra ord för att skapa illusionen av ett autentiskt ungt jag. Denna strategi ger ofta det motsatta intrycket, det vill säga att jaget framstår som tydligt konstruerat i syfte att te sig ungt och omoget genom förenklande stilgrepp.

I *Love love love* dominerar förklädnadsmatrisen för pojke till flicka eftersom förklädnaden sker öppet och även för flickan delvis är ett sexuellt experiment. Ett avslöjande sker redan i början av intrigen då Katarina ertappar Jonnie klädd i kvinnokläder och bredvilligt driver leken vidare och själv förklarar sig till Teodor:

Birgitta hade nog dött en för tidig död om han inte tagits på bar gärning i sitt rum samma eftermiddag. Han lånade ett par skor med höga klackar av mamma Edit, svepte en badhandduk om höfterna och stapplade fram över golvet med trippande steg. Han ville veta hur det kändes.

Det kändes framstupa.

Som om han var på väg att ramla på hakan om han inte ökade farten hela tiden.

Lyckligtvis fanns det en vägg att snubbla in i. Annars hade det varit fara värt att han sänkt rekordet på hundra meter högklackat, om det fanns ett sånt rekord. I samma ögonblick som han brakade in i väggen och rev ner en tavla som föreställde en skräckslagen familj i en öppen båt på ett stormigt hav, klev Katarina in utan att knacka. (*Love love love*, 15-16)

Berättaren fokaliserar pojken och genom den skämtsamma tonen understryks förklädnadens karaktär av lek. Berättaren överdriver könsstereotyper och placerar in förklädnaden i farsens situationskomik som går ut på att göra bort sig, ramla och fumla. Stilmedlet är den humoristiska hyperbolen, vilket kommer till uttryck bland annat genom uttryck som ”hundra meter högklackat”. Att tavlan som Jonnie-Birgitta river ner föreställer en skräckslagen kärnfamilj är en ironisk släng mot de konventioner som Hellberg mycket väl vet att han bryter mot.

Förklädnadsromanen realiserar ofta extremt könsbundna egenskaper, kläder och utseenden. Den ”vanliga” femininitet, vilken Jonnie allt som oftast är omgiven av, är otillräcklig som kontrast.

Medan Jonnies förklädnad är avsedd att vara hemlig inför de andra karaktärerna men inte för läsaren sker Katarinas förklädnad inför öppen ridå, dels inför Jonnie och senare inför hela skolan: ” – Vad tror du att du gör? sa han. / – Klär om till kille. I vilken låda ligger dina kalsonger?” (*Love love love*, 20). Hennes antagande av förklädnad erotiseras av berättaren, som fokaliserar Jonnie:

Katt drog på sig ett par av hans mörkblå kalsonger. Sen tog hon av sig blus och jumper och letade efter en skjorta.

Jonnie blev plötsligt kåt. Hennes axlar var så smala...

Katt vände sig om och höll ut en röd sportskjorta.

– Får jag ta den här?

Jonnie stirrade på hennes bröst. När hon var klädd märktes de inte alls, men de var större än han trott. Hans händer blev tunga av längtan. En gång hade han smekt hennes bröst. Minnet fanns kvar i handflatorna.

– Vad glör du på? Take it easy nu. Tänk på att du är Birgitta. Två tjejer kan väl klä av sej inför varann, va. (*Love love love*, 21)

Förklädnadssituationen skrivs in i sexualitetsdiskursen och finns med för att få en orsak att anspela på sexualitet. Den manliga blicken beskrivs uttryckligen genom Jonnies stirrande på flickans bröst. Episoden har en uttalad erotisk ton, vilken är typisk för hela Kramserien. Perspektivet tjänar därmed till att exponera pojkens tankar kring sexualiteten. Visserligen hindrar Katarina den manliga blicken och uppmanar Jonnie att delta i leken på de villkor som hon dikterar, men hennes tilltag lyckas inte egentligen störa den begärande pojkblicken.

I *Love love love* framgår det att en pojke i flickkläder är något väsensskilt från en flicka i pojkläder. Jonnie är mån om att avgränsa sig från flickskapet. I pojke till flicka matrisen erotiseras kläderna på ett sätt som saknar motsvarighet i flicka till pojke matrisen. Detta framgår av att Katarina kan gå in i och ut ur sin pojkepersona, vilken i första hand är en attityd, det vill säga en psykologisk roll som är oberoende av yttre markörer. Hennes flickmarkörer är så pass vaga att de inte inkräktar på ett könsbyte. Som flicka under en tidsperiod som kännetecknas av dubbla tendenser, det vill säga gärna överdriver maskulinisering eller slätar ut könsspecifika markörer, har hon ingen svårighet med detta rollbyte: ”Katarina-Teodor såg fullt normal ut i hans kläder. Hon körde

ner händerna i fickorna på jeansen. Hon såg ut som en kille. Han var en kille som klätt ut sig till tjej. Det var en väldig skillnad” (*Love love love*, 22). Berättaren kommenterar främst de visuella tecknen, kläderna. Dessutom skildras detta genom pojkmedvetandet, vilket osynliggör Katarinas upplevelse av förklädnaden. Susan Lanser pekar på hur könskonstruktionen i allmänhet etableras genom i texten befintliga lingvistiska särdrag som han/ hon och genom könade koder som namn, metonymiska referenser till kläder, aktiviteter eller beteenden och genom förväntan på en heterosexuell norm.⁵⁷ Även Hellberg arbetar med dessa markörer för att överskrida kön och väljer pojkmedvetandet för att förmedla dem. Implicit innebär de yttre markörerna även att flickornas könskonstruktion genom deras val av klädsel visar på att det för kvinnor inom deras klädkod numera är möjligt att göra könsöverskridningar utan att det uppfattas som ensidigt androgynt. Den feminina repertoaren inbegriper även mansklädsel. Maskuliniteten är neutral och eftersträvansvärd även för flickor, medan femininiteten är stigmatiserande för pojkar. I följande belysande citat varierar berättaren fokaliseringen:

Flickor gick i pojkkläder till vardags. Ingen skulle märka något ovanligt om Katt gick till skolan som Teodor. Men om han själv kom i Katts kläder – vilket liv det skulle bli! Han blev röd vid tanken.
Det drog kallt under kjolen. Han kände sig utlämnad och försvarslös utan långbyxor. (*Love love love*, 22)

Inledningsvis uttrycks Jonnies tankar i citatet genom fri indirekt diskurs. Detta bryts av berättaren som nollfokaliserar ”Han blev röd vid tanken” för att sedan igen fokalisera Jonnie. Då de förklädda flickorna ofta upplever byxornas frigörande effekt har kjolen motsatt effekt på Jonnie. Det förekommer nollfokaliserande partier men allt som oftast påtvingas läsaren pojkens uppfattning och därmed även den könsideologi han representerar, det vill säga en sexualiserad syn på flickor. Flickorna begränsas därmed till att vara objekt, trots Hellbergs strävan att skildra starka flickor. Flickan fokaliseras mera sällan, vilket bidrar till att främmandegöra henne. Kjolen skildras inte som begärlig i sig. Den är varken sensuell eller befriande, tvärtom ingår flickans värnlöshet i klädbytet. Katarina som anammar ett framfusigt beteende försöker

⁵⁷ Lanser 1996, 252.

tvinga till sig en kyss, vilket får Jonnie att känna sig olustig. Till skillnad från man till kvinna matrisen, där begäret till kvinnokläderna ofta dominerar, upplever Jonnie lustblandat äckel inför förklädnaden. Redan det faktum att Jonnie leker med tanken på att klä sig till flicka väcker hans begär. Berättaren fokaliserar återkommande pojken:

Varifrån hade han fått den här fjantiga idén om att föreställa tjej?
Och vad skulle det tjäna till?
Jo, han blev pirrig av det. Pillig.
Han la benen i kors med kuken bakom benen. Nu såg han ut
som en flicka!
Tanken gjorde att han fick stånd. Han måste släppa fram den.
Löjligt. En tjej med stånd! (*Love love love*, 9)

Den erotiska upphetsningen är central samtidigt som obehaget i att byta roll omedelbart markeras. Berättaren är noga med att avgränsa Jonnie från andra män som klär sig i kvinnokläder: ”Bara tanken på att klä sig i flickkläder fick det att krypa i honom av obehag. Han visste att det fanns män som älskade att uppträda i kvinnokläder. Det var ofattbart. De kallades transvestiter. Men han var sannerligen inte skapt på det viset. Att *tänka* sig in i att vara tjej var något helt annat” (*Love love love*, 9). Den didaktiska vuxna berättaren som strävar efter vad Birger Hedén kallar ett jämlikt tilltal⁵⁸ hörs tydligt genom det undervisande och normaliserande tonfallet. Medan transvestitens begär riktar sig till kvinnokläderna i sig, riktar sig Jonnies begär till flickor. Pojkens syn på heterosexualiteten som naturlig förmedlas med skärpa. Hans lek med förklädnaden är inte avsedd att rubba könskategorierna. Tvärtom går han så långt i sin längtan efter flickor att han försöker tänka sig in i hur det är att vara flicka genom att förklä sig. Att förklädnaden väcker hans begär tillskrivs heterosexualiteten, vilket även understryks av att förklädnadsmotivet stökas undan på de inledande sidorna. Berättaren övergår sedan till att skildra en accepterad heterosexuell romans mellan Jonnie och den starkt sexualiserade, brådmogna Lotta. Förklädnaden knyts starkt till heterosexualiteten som en del av de sexuellt undersökande lekar Jonnie och Katarina ägnar sig åt. Men Katarina för

⁵⁸ Hedén 1984.

in ett moment som misstänkliggör Jonnie genom att antyda att förklädningen väcker hans begär och att han är transvestitiskt lagd:

- En sån där som gillar att gå omkring i tjejkläder när ingen ser på.
- Det gör jag inte alls! sa Jonnie argt. Det känns jättefjantigt!
- Värre och värre. Och ändå gör du det. Dom hemiska begären tar över, kan jag förstå. Du kan inte motstå dom. Du försöker och försöker, men en vacker dag dukar du under för dom. Du rusar hem efter skolan och med upphetsade fingrar tar du på dej tjejskorna... åh, åh, åh...
- Det är inte alls åh, åh, åh... (*Love love love*, 16-17)

Flickans retfulla kategorisering av pojken uttrycks genom dialog, vilket är den berättarinstans i texten där flickrösten får göra sig hörd. Replikskiftet uttrycker således en kollision mellan könsideologier, där pojkrösten hävdar sin heterosexuella normalitet medan flickrösten försöker störa densamma genom att peka på pojkens begär. I Jonnies fall motverkar förklädningen syftet att skildra en nymjuk maskulinitet tidstypisk för det sena 1970-talet och samtidigt ett av Hans-Eric Hellbergs kännetecken. Hellbergs flickor är i regel djärva, frimodiga och starka medan pojkarna är blyga, grubblande och konstnärliga, det vill säga tidstypiska uttryck för omvända könsroller. Trots sin uppenbara ambition att beskriva en alternativ pojkbild kommer skildringen av den betonat transvestitiska förklädningen att bekräfta maskulina stereotypier angående femininitet. Flickröstens ansats till grumlande bidrar i förlängningen av detta i själva verket till att understöda de rådande konventionerna.

Då den förklädda flickan berättas genom en opersonlig berättare är det avgörande hur den fokaliserade karaktären förhåller sig till de skildrade flickorna. Enligt Kathy Mezei är text baserad på fri indirekt diskurs ypperlig för att undersöka kön i relation till makt, eftersom det ofta råder ett spänningsförhållande mellan dessa textinstanser.⁵⁹ I Hellbergs fall uttrycker den fria indirekta diskursen ofta pojkens upplevelse, och därmed är den könsideologiskt problematisk i en flickskildring eftersom den ofta uttrycker en nedsättande syn på flickor. I kapitlet kallat "Katarina: Killar, ständigt och jämt" fokaliserar Hellberg Katarina: "För en gångs skull var det Jonnie som överraskade henne, inte tvärtom. För det mesta var Jonnie genomskinlig som ett par

⁵⁹ Mezei 1991, 12.

nylontrosor. Hon visste alla hans hemligheter, hans önskedrömmar och begär” (*Love love love*, 10). Framställningen återger genom fri indirekt diskurs Katarinas tankar, men kommentarer som ”genomskinlig som ett par nylontrosor” påminner starkt om uppfattningen hos det pojkmedvetande som oftast fokaliseras. Den flicka berättaren skildrar framstår därmed som en kvasifeminin flicka.

Berättarperspektivet färgas starkt dels av Hellbergs didaktiska projekt, att undervisa den unga läsaren om sexualitet, och i än högre grad av lusten att kittla de unga läsarnas nyfikenhet på det sexuella:

Ing-Christine Sjö Dahl hade sina perioder. Förra sommaren hade hon älskat att gå omkring i trånga T-shirts som kom bröstvårtorna att stå ut under det tunna bomullstyget. Sommaren dessförinnan var det blusar med alltför många knappar oknäppta och sommaren före den var det minikjolar eller korts. (*Love love*, 12)

Berättaren som fokaliserar pojken beskriver Katarinas äldre syster Ing-Christine som sexualiserad, vilket uttrycker den manliga blickens objektifiering av kvinnan. Detta uttrycks genom en opersonlig, och därmed könlös röst, trots att fokaliseringen är pojkens. Genom de omdömen och den könsbundna attityd berättaren anlägger som innebär maskulina och rentav sexistiska värderingar, skapas uppfattningen om en maskulin berättarinstans. Att författaren är manlig förstärker detta antagande och fokaliseringen ligger hos författaren. Maria Nikolajeva påpekar att barnlitteraturförfattare slits mellan sin önskan att undervisa och socialisera barnet eller att ta barnets parti. Tidigare tenderade texter att vara övertydligt didaktiska medan samtida texter tenderar att tona ner den vuxna undervisande rösten berättarperspektivet, vilket lämnar läsaren utan ledning gällande personernas inre kvaliteter och ideologi.⁶⁰ Som diskussionen ovan visar är berättarperspektivet avgörande då det gäller att skapa trovärdiga skildringar av kön.

* * *

Både pojk- och flickförklädnaden ingår hos Hellberg i ett erotiskt experiment. Förklädnadsmatrisens sex inledande punkter realiseras delvis i *Love love love* vad gäller den förklädda flickan. Hon är en annorlundagjord flicka genom att hon framställs som driftig och stark,

⁶⁰ Nikolajeva 2002a, 185.

hon drivs av nyfikenhet och begär, hon flyr tillfälligt flickkroppens begränsningar och leker med maskulinitetsattribut under antaget pojknamn. Pojkens förklädnad realiserar enligt matrisen pojke till flicka och följer därmed närmare de premisser som ingår i pojkförklädnaden, nämligen erotisering av förklädnaden och episodisk förklädnad. Jonnies förklädnad påminner om Åsas och Toruns roller där de provar olika former av sexualiserade karaktärer, men Hellbergs sexualitetssyn skiljer sig från Edelfeldts, och därmed blir skildringarna väsensskilda. Det avgörande för flickskildringen är att berättarperspektivet främst fokaliserar pojken, vilket leder till att pojkblickens begär uttrycks. Då flickans blick eller röst uttrycks är den ofta förvillande lik pojkens, trots ansatser till att omskriva kön, och flickan framstår därmed som kvasifeminin.

3. Den förklädda flickan som personlig berättare

Den förklädda flickan förekommer själv som personlig berättare i två av romanerna i materialet, bägge i texter skrivna av manliga författare, nämligen i Mats Wahls *Anna-Carolinas krig* och Ulf Starks *Dårfinkar och dönickar*. Den personliga berättaren begränsas av sin uppfattningsförmåga och gör ett subjektivt urval av vad som berättas och väljer även hur det berättas, så att det passar berättarens egna intentioner. Detta kallar Wayne C. Booth den opålitlige berättaren, ett begrepp som gäller både personlig och opersonlig berättare.⁶¹ Rimmon-Kenan menar att den opålitliga personliga berättaren besitter begränsad kunskap, är personligt inblandad eller har ett problematiskt värdesystem. Hon nämner en ung berättare som ett typiskt fall av begränsad kunskap och förståelse och exemplifierar med Holden Caulfield i J. D. Salingers *The Catcher in the Rye*.⁶² Även Mieke Bal uppmärksammar trovärdighetsproblematiken: "If a character talks about itself and to itself, it is practicing self-analysis. We cannot be sure that this it is judging itself correctly, and literature shows many such cases: unreliable, deceitful, immature, incompetent, mentally disturbed selfanalysts".⁶³ Wiveca Friman, som undersöker berättarperspektivet i

⁶¹ Booth, Wayne C.: 1974 *A Rhetoric of Irony*. Chicago UP., Chicago.

⁶² Rimmon-Kenan 1983, 100.

⁶³ Bal, Mieke: 1997 *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto UP., Toronto, 130.

Pohls Micke-svit, använder i analogi med D. C. Mueckes begrepp självavslöjande ironi, begreppet *den självavslöjande berättaren* vilket innebär att karaktären indirekt genom påståenden och handlingar avslöjar sina svagheter.⁶⁴ Det är uttryckligen en sådan typ av berättare Stark upprättar. Greppet att förhålla sig ironiskt till sig själv kan uppfattas som en medveten strategi hos berättaren. Det är en beprövad metod för att bearbeta sina mindre smickrande sidor. Ofta uppnår berättaren under berättelsens gång större självinsikt och överger det självvironiska greppet till förmån för en mognare bild, där särskilt synen på övriga karaktärer förändras. Ironin fungerar således som en undergrävande instans som gör att det berättaren påstår egentligen inte är det hon upplever, snarast tvärtom. Stark konstruerar en sådan opålitlig berättare som använder sig av ironi som distansskapande medel.

Pålitligheten hos den personliga berättaren är per definition begränsad. Enligt Maria Nikolajeva är den opålitliga personliga berättaren, barnberättaren, det vanligaste berättargreppet i moderna barn- och ungdomsböcker. Även Nikolajeva nämner Holden Caulfield, vilken rentav själv erkänner att han ljuger, som förebild för den moderna personliga berättaren i ungdomslitteraturen. Den opålitliga berättaren skapar således osäkerhet om det berättades rimlighet och undanhåller även information som krävs för att förstå handlingen. En homodiegetisk barnberättare, det vill säga en berättare som själv deltar i händelseförloppet, begränsas av sitt naiva synsätt och sin ringa erfarenhet, vilket Nikolajeva menar leder till att den opålitliga berättaren inte direkt kan vara ett språkrör för författarens synsätt.⁶⁵ Enligt min mening är den opålitliga berättaren en strategi för att illustrera att sanning är något subjektivt, det vill säga berättarstrategin illustrerar det faktum att det finns lika många verklighetsuppfattningar som det finns karaktärer i texten. Spelet med dessa uppfattningar formas genom berättarinstansen till intrikata mönster i texten, vilka även har sina sprickor där tvivel sipprar in i läsarens medvetande. Detta är särskilt uppenbart i Simones fall där Spinozamottot ”Det finns inga sanningar, bara haltande lögner” ramar in berättelsen och anger det tveksamma i

⁶⁴ Friman 2003, 118. Mickesviten består i berättelsens kronologiska ordning av *De stora penslarnas lek* 1989, *Regnbågen har bara åtta färger* 1986, *Medan regnbågen bleknar* 1989, *Vilja växa* 1994, *Vi kallar honom Anna* 1987 och *Klara papper är ett måste* 1998.

⁶⁵ Nikolajeva 2004, 154.

tillförlitligheten hos berättaren. Både Anna-Carolina och Simone uttrycker som personliga berättare starkt reducerade perspektiv på ett större skeende, och är därmed opålitliga berättare. Som opålitliga berättare förvränger de omedvetet sanningen, genom att vara naiva och omogna. Som ett led i naiviteten använder de distansskapande ironi, utan att för den delen bli ironiska berättare, det vill säga berättare som medvetet förvränger sanningen med hjälp av ironi. Skildringen är i Simones fall känslomässigt färgad och i Anna-Carolinas fall det motsatta, emotionellt avskalad. Den opålitliga flickberättarens strategi är att fördunkla historien, så att sanningshalten relativiseras.

Crossvokalisering och undanröjd femininitet

I Mats Wahls *Anna-Carolinas krig* ger texten inga explicita svar på när berättarakten äger rum och egentligen spelar det ingen roll om det är ett simultant berättande eller ett retrospektivt. Anna-Carolinas självpresentation lyder så här:

Jag var stark och det sas att jag var stridslysten; även om jag själv tyckte mig snäll och foglig. Men mor ojade sig och brukade flitigt käppen på mig och sa att jag var en olycka med mitt stridiga humör och hårda lynne. (*Anna-Carolinas krig*, 5)

Eventuellt är hennes kommentar om sin självupplevelse ett tecken på distans mellan det berättande och det upplevande jaget. Självbilden och den bild andra har av henne sammanfaller inte fullständigt. Den 16-åriga Anna-Carolina tar sin brors plats i trettioåriga kriget. Hon har för avsikt att lura militärväsendet genom att bara anmäla sig till uppbådet och sedan smita undan, men det visar sig vara närmast omöjligt. Valet av en utpräglad maskulin genre, den historiska krigsberättelsen tycks leda till ett reviderande genom att en flicka förs in i genren. Wahl laborerar med omvända stereotypa egenskaper och inverterar därmed Stephens schema för könsstereotyper. Anna-Carolina beskriver sig i kontrast till sin yngre bror Karl som en maskulin pojkflicka:

Min lillebror Karl skulle det året till kriget. Han var femton fyllda och tvungen att gå. Mycket rädd var han. Stor fruktan kände han. Inte ville han till Pommern att dö. Jag hörde honom gråta om kvällen. Han var alltid svag av sig, min lillebror. Den som blev sist i alla lekar. Jag hade beskyddat honom sen han var liten. Han förstod inte att föra sig bland pojkar. Han begrep föga om livtag och nävar. Men det gjorde jag. (*Anna-Carolinas krig*, 5)

Uttrycket ”det året” markerar distans. Tempus ”var alltid svag” tyder på att detta är berättarens bedömning och inte karaktärens. Citatet uttrycker eventuellt berättarens efterhandsuppfattning, där hon framställer brodern som omaskulin, närmast som en effeminiserad pojke. Enligt berättaren Anna-Carolina har Karl alltid varit svag och hon har beskyddat honom. Karaktären Anna-Carolina besitter enligt egen uppfattning traditionellt maskulina egenskaper som mod och styrka. Hon kan slåss även om hon samtidigt är beskyddande och anpassar sig. Hon kombinerar därmed stereotyp maskulina och feminina drag. Brodern beskrivs av berättaren Anna-Carolina som för vek och icke-maskulin för att dra ut i krig. Han är rädd och feg, eftersom han är medveten om krigets fasor medan karaktären Anna-Carolina beskrivs av berättaren Anna-Carolina som modig och dumdristigt omedveten om systemets tvingande makt. För henne innebär uppbådet inte ett tvång utan snarare en lek som hon är villig att ge sig in i för broderns skull, driven av ett visst mått av övermod. ”Mats Wahls starka kvinnor och svaga män kunde utredas betydligt mer liksom den centrala kollisionen kvinnligt/manligt, lika vanlig i hans författarskap som glappet mellan vuxna och unga.” skriver Ulla Lundqvist.⁶⁶ Lundqvist behandlar inte *Anna-Carolinas krig* i sin genomgång av Mats Wahls författarskap, men hon urskiljer ett mönster där de sympatiska kvinnorna hos Wahl är unga, vackra flickor med något orört över sin gestalt vilka befinner sig på gränsen mellan flicka och kvinna, ett mönster Anna-Carolina mycket väl kan inordnas i.⁶⁷ Detta mönster som enligt Lundqvist är typiskt för Wahl uttrycks genom den personliga berättaren som framställer karaktären Anna-Carolina som en superkvinna. Matrisens sjätte punkt, *antaget pojknamn*, antyds redan av dubbelnamnet Anna-Carolina, vilket speglar protagonistens feminina och maskulina sidor. Anna är ett typiskt flicknamn och associerar till kategorin vanlig flicka medan Carolina binder samman henne med brodern Karl. Ingenstans i texten framgår det om Anna-Carolina kallar sig Karl, men det är troligt att hon gör det eftersom hon lånar hans identitet.

Den personliga berättaren i Wahls roman koncentrerar sig främst på det yttre händelseförloppet och självreflektion saknas nästan

⁶⁶ Lundqvist 1994, 257.

⁶⁷ Lundqvist 1994, 54.

helt. Berättarrösten är typiskt maskulint rätlinjig och avskalad på känslouttryck och berättandet är händelsespackat och kronologiskt. Frånvaron av det kvinnospecifika frapperar även om Anna-Carolina är den förklädda flicka i materialet som mest framträdande växlar mellan flick- och soldatkläder: ”Snabbt klädde jag om till kvinna och fällde ut mitt långa hår.[...] Då han somnat gjorde jag loss min hand ur hans och gick bak några kistor för att byta till manskläder. [...] Då hördes dundret av hovar, rop och pistolskott” (*Anna-Carolinas krig*, 30). Berättarrösten framställer henne snarast som maskulin även då hon framträder som flicka.

Till förklädnadsparadigmet hör att de flickspecifika markörerna måste undanröjas. Att en bondflicka under 1600-talet har en självbild som helt bygger på könsschabloner är förstås rimligt. Å andra sidan ter sig en berättarröst, vilken beskriver sig själv som ”högbarmad” som en kvasifeminin röst:

Sexton år gammal var jag den vackraste. Mitt ansikte hade rena linjer. Min mun var röd, min näsa smal och rak och håret mitt som solkatter i en spegel och ingen mer än vinden hade fått leka i det. Jag bar mitt hår långt och det räckte till midjan. Jag var välväxt, högbarmad och inte särdeles höftbred.” (*Anna-Carolinas krig*, 5)

Benämningen högbarmad använder flickberättaren Anna-Carolina även om andra kvinnor, vilket verkar vara den manliga författarens projicering. Detta får slagsida då det kommer ur flickberättarens mun, eftersom det ter sig som en fullständig internalisering av den manliga blicken som objektifierar kvinnokroppen. Typiskt för detta kvasifeminina perspektiv är dubbelbindningar som Anna-Carolinas kommentar att hon dels är vackrast men samtidigt orörd. Detta gör henne till en kvinnoschablon, den samtidigt sexualiserade och oskuldsfulla flickan, en lolita i historisk tappning. Särskilt skildrar berättarrösten flickans hår för att understryka hennes femininitet. Det är således främst de yttre attributen som konstruerar femininiteten, vilken därför ter sig som en förklädnad även den, särskilt som flickan förmår växla mellan maskulint och feminint kön. Det störande är att flickrösten borde behållas intakt som berättarröst under pojkförklädnaden, men istället maskuliniseras den.

Flickkroppen hotar att avslöja den biologiska könstillhörigheten, därför måste de synliga skillnadsmarkörerna döljas:

att linda brösten, klippa håret och förändra rösten är ett moment i antagandet av förklädnad och upprätthållande av en trovärdig pojktopersona. Särskilt då Anna-Carolina skall linda sina bröst skapar bröstens storlek en trovärdighetssvacka: ”Jag lindade mina bröst så de inte skulle puta. Jag satte mitt hår under mössan. Jag smutsade ansiktet och tog på brors kläder. Vi hade alltid varit lika och jag var väl så stor som han” (*Anna-Carolinas krig*, 6). Berättaren Anna-Carolina har beskrivit karaktären Anna-Carolinas bröst som yppiga, vilket kan vara ett uttryck för hennes självuppfattning. Men det är även en fråga om trovärdighet och berättarperspektiv, eftersom författaren i detta fall förlorar trovärdighet i sin skildring genom att vara inkonsekvent. Brösten kan svårligen både accentueras och döljas, ändå är detta vad berättaren väljer att framhäva, vilket är ytterligare ett uttryck för en internalisering av den manliga blicken.

Antingen är den förklädda flickan kroppsligt outvecklad eller så har hon överdimensionerade bröst, vilka hon lindar som i *Anna-Carolinas krig*. En ytterligare möjlighet är att hennes bröst inte nämns överhuvudtaget. I en av de övergripande intertexterna i materialet, Hjalmar Bergmans *Flickan i frack*, underförstås att den förklädda flickans kropp bör vara pojkkaktig: ”Hur kan en ung flicka uppträda i frack? Det är mycket enkelt, förutsatt att hon har en något pojkkaktig figur; hon bör åtminstone vara tämligen smal kring höfterna” (*Flickan i frack*, 7). Bergmans opersonliga berättare presenterar den förklädda flickan genom att skildra klädstölden, då hon passar på att låna sin spenslige brors frack. Berättaren gör ett stort nummer av att han blundar inför flickans avklädda kropp och slår upp ögonen då hon redan är klädd till pojke:

För att icke såra den unga damens känslor hoppar jag över själva omklädningsen, blundar med båda ögonen och slår upp dem först då jag kan tänka mig att hon skulle vilja ropa: Titta! Och där står hon framför spegeln med studentmössa på pagehåret och iförd en elegant frackkostym, som sitter n ä s t a n oklanderligt. Så enkelt var det. (*Flickan i frack*, 7)

Bergman, känd för humoristiska skildringar av ungdomar som vågar vara annorlunda, skildrar Katja Kock som vågar gå på bal klädd i frack: ”Frågar man åter, hur en ung flicka kan vilja och våga uppträda i frack, så måste svaret bli mera komplicerat. Man måste avkläda hennes unga

själ – en avklädning som tryggt kan skildras...” (*Flickan i frack*, 7-8). Bergmans *garçonne* eller *pageflicka* är tidstypisk för 1920-talet och hon är heller ingen i sann bemärkelse förklädd flicka eftersom hennes pojkkläder inte lurar någon att läsa hennes kön fel då effekten bygger på förbluffat igenkännande. Den manliga författaren koketterar med den manliga blicken och vänder gentlemannamässigt bort sitt betraktande öga från flickkroppen men synar noga flickans psykologiska skäl till att anta pojkkläder.

Om flickans barm skildras som utvecklad, yppig eller lindad beror mer av författarens än av berättarens kön. De manliga författarna Pohl, Wahl, Stark och Hellberg nämner samtliga sina protagonisters bröst. Flickkroppen framställs som det som konkret hotar att avslöja förklädnaden. Gripe, Edelfeldt och Möller däremot skildrar inte det genretypiska lindandet av bröstet, i de två senare fallen är det för att flickorna ännu inte har utvecklat bröst. Istället gestaltas i deras fall flickkroppens växande, vilket är en mer trovärdig problematik för en förpubertal protagonist.

Trots att flickkroppen är central för förklädnaden är det flickspecifika ovanligt frånvarande i 1980-talets förklädnadsroman. Mest frapperande är att menstruationen som markerar flickans övergång till kvinna på det kroppsliga planet är negerad i diskursen om den förklädda flickan. Den enda av de personliga berättarna som nämner månadsblödningen är Anna-Carolina vars menstruation upprepade gånger kommer som ett våldsamt blodflöde som överrumplar henne. Vanligtvis kan kvinnor läsa sin kropp och känner sin menstruationscykel, blödningen är ingenting som kommer som en våldsam överraskning. Det är inte sannolikt att Anna-Carolina upprepade gånger överraskande drabbas av plötsliga blodflöden, strida som på ett slagfält. Det är förstås tänkbart att Anna-Carolina överrumplas av sin menstruation, eftersom hon så starkt förtränger sin flicktillhörighet att hon inte längre känner signalerna från sin kvinnokropp. Men eftersom texten bygger på ständiga snabba växlingar mellan Anna-Carolinas flick- och pojktopersona är detta knappast fallet. Snarare använder författaren kvinnokroppen och menstruationen som effektsökeri. Det är ett välkänt faktum att kvinnor snarare slutar menstruera i extrema situationer, som krig, vilket ytterligare bidrar till att skildringen av menstruationen inte är trovärdig i flickberättarens mun:

Jag bar den dagen ett par vita byxor, dem jag vunnit på dobbel. Gustav pekade mot mitt underliv.

– Du är skadad .

Och jag tittade förskräckt på mina byxor vilka färgats mörka längs lårets insida. Jag förstod att jag fått en ovanligt häftig månadsblödning. Desto häftigare som den förra månaden så gott som helt uteblivit. (*Anna-Carolinas krig*, 27)

Anna-Carolina skär hål i skrevet på sina byxor och låtsas att blodet kommer från en krigsskada. Visserligen signalerar Anna-Carolina att menstruationen kan utebli, men att en utebliven månadsblödning skulle innebära att följande är kraftigare är en vanföreställning som kanhända kunde tänkas tillhöra 1600-talets uppfattning av menstruationen. Snarast förefaller detta vara ett exempel på hur den manlige författarens konsttillhörighet och nonchalans gällande flickspecifika företeelser färgar av sig på flickberättarens framtoning och bidrar till att skapa en kvasiflicka.

* * *

Valet av personlig berättare får långtgående konsekvenser för könskonstruktionen i texten. En manlig författare som väljer crossvokalisering och skriver en jag-berättelse om en flicka riskerar att resultatet blir en berättarröst som visserligen formellt tillhör en flicka, men som i själva verket berättar på ett maskulint sätt. Berättarperspektivet grumlar vid detta fall av berättarinstans, det vill säga då den förklädda flickan är personlig berättare, i själva verket även femininiteten genom den maskuliniserade flickrösten. Crossvokaliseringen, där de manliga författarnas kön präglar flickskildringen i alltför hög grad för att skapa en trovärdig flicka, dominerar över den emancipatoriska styrkan i motivet. Detta innebär för all del att den förklädda flickan genom att hon är den som berättar får en stark röst och inte som i andra fall indirekt eller mera direkt tystas. Berättarperspektivet bidrar till att Anna-Carolinas flicktillhörighet kan ifrågasättas. Hon är inte en feminin karaktär utan en produkt av en manlig författares föreställning om en flicka. Eftersom Mats Wahl inte utnyttjar de särdrag som den personliga berättaren erbjuder, det vill säga en fördjupad inlevelse och en direkt återgivning av personens tankar och känslor kunde skildringen egentligen lika gärna ha en opersonlig

berättare. Denna självpåtagna begränsning, som den personliga berättaren innebär för författaren, skall förstås som att den information som presenteras begränsas till denna ena karaktär. Denna karaktär saknar kanhända förmåga till självreflektion eller krymper på något annat sätt perspektivet. Men att en flicka som personlig berättare, vilken dessutom laborerar med förklädnad, skulle internalisera en så kompakt föraktfull attityd till femininitet som Wahls Anna-Carolina gör är svårsmält. Valet av crossvokalisering visar sig i detta fall innebära en ytterligare maskulinisering av den förklädda, vilket förstås är huvudstrategin i förklädnadsmotivet, men som i detta fall distanserar berättaren så långt från flickjaget att trovärdigheten går förlorad. I förlängningen av detta används flickan i den historiska frontskildringen egentligen bara som krydda, och istället för att grumla genrepremisserna bekräftas de, eftersom någon förnyelse inte äger rum.

Kvasifeminin flickkröst

Ulf Starks *Dårfinkar och dönickar* är ett paradexempel på ungdomsromanens problemanhopning: en ensamstående mamma, vars nye pojkvän är ett konfliktämne, en påtvingad flyttning och ett skolbyte, en bortsprungen hund och en döende morfar. Maria Nikolajeva menar att bokens 1980-talsprägel utgörs av dess psykologiska nyansering och bland annat det faktum att ett flertal problem kan presenteras utan att de för den skull skymmer personen som skildras.⁶⁸ Simone förhåller sig som personlig berättare ironiskt till dessa problem, de berörs i förbifarten eftersom könsbytet och upprätthållandet av en maskulin performans är det centrala. Simones ensamstående mamma är psykologiskt frånvarande. Simone får istället fungera som förälder till sin egen mamma. Berättaren Simone låter karaktären Simones känslor spilla ut över miljöbeskrivningen:

Jag rasade ner för trappan så att trappstegen bågnade, brakade genom köket och drog ner några karotter som låg lösa på vägen. [...] Jag fick tag på någonting ur en kasse och kastade på henne. Det var en halvfull påse med vetemjöl. Den exploderade mot hennes skalle och spred ett vitt moln omkring sig. "Varför kan du inte vara som dom andras morsor" skrek jag. [...] "Är det du lilla gullet?" hostade Morsan. [...] Tårarna brände i ögonen. Jag fick tag på en kartong med makaroner som jag slungade mot henne. [...] Jag hivade

⁶⁸ Nikolajeva 2004a, 69-70.

iväg ett strykjärn. Men nu var Morsan beredd och fångade det i luften. [...] Jag hade fått tag på en låda med skor och tandkrämstuber och tvålar som jag öste över henne. Höglackade skor, ormskor och ödleskinnskor, guldskor, pumps och sandaletter regnade över henne. Jag snyftade och kastade. "Lugna dej!" ropade hon. "Vad är det du vill?" "Jag vill ha en vanlig, normal morsa" gnällde jag. [...] "Lilla älskling" [...] sa hon och strök mig med sin jättelika hand över dom blöta kinderna. (*Därfinkar och dönickar*, 12-13)

Simone beskriver sin besvikelse över att mamman har glömt hennes födelsedag genom att berätta hur karaktären Simone först försöker föra oväsen för att väcka en reaktion och att hon sedan allt medan gråten gradvis bryter ut protesterar mot att hennes mamma inte är som mammor skall vara. Ulla Lundqvist, som noterar vikten av att berättelsen läggs i Simones mun, och att hon småningom lär sig se under ytan på andra karaktärers fasad, poängterar att Simone då hon påstår att hon kastar saker på sin mor inte skildrar ett yttre skeende utan tolkar ett inre.⁶⁹ Morsans jättelika proportioner i form av hennes överdimensionerade hand är ett exempel på Simones överdrifter. Läsaren kan inte lita på att Morsan i själva verket är storväxt utan konfronteras endast med hur hon ter sig inför Simone. Överdriften förstärks av verben rasa, bågna, braka, dra ner, låta som en tiger, kasta, explodera, sprida sig, skrika, gasta, hosta och tjuta som uttrycker rörelse och/eller hög ljudnivå, vilket Janne Lundström har noterat.⁷⁰ Överlag är ljudnivån i romanen uppskruvad. Sällan används neutrala anföringssatser som "tänkte hon", något som i berättarperspektivet avspeglar den förklädda flickans känslosvall.

Texten ger sken av att berättas simultant, men de sammanfattande kapitelrubrikerna tyder på en retrospektiv berättarsituation eftersom skeendet i efterskott kan sammanfattas och distanseras genom en rubrik. Berättaren Simone framställer karaktären Simone som en flicka som intresserar sig för att slåss och är taggig, vilket gör att det kan te sig som en lättnad för henne att för en tid få lämna flickskapet bakom sig. Som flicka har Simone inte varit en yrhätta eller pojkflicka, utan snarast har hon varit en välanpassad och duktig flicka. Hon uttrycker det själv som en tid då hon var en: "[...] stillsam och duktig tje]" (*Därfinkar och dönickar*,

⁶⁹ Lundqvist 1994, 239.

⁷⁰ Lundström 1998, 25.

48). Å andra sidan signalerar Simone att denna flickroll inte varit helt problemfri: ”Jag hade snabbt och behändigt befriats från att vara den där tjejen Simone som alltid råkade i trassel, och istället blivit en elak bråkstake vid namn Simon” (*Dårfinckar och dōnickar*, 32). Som flicka råkar hon ut för något eller blir utsatt för något, medan Simon är ett aktivt handlande subjekt. På så sätt underförstås en avgörande skillnad mellan ett passivt flickskap och ett aktivt pojkskap.

Men läsaren blir snabbt varse att Simone inte är en pålitlig, utan snarare en självbedräglig berättare. Hennes påståenden om hur hon har varit som flicka är subjektivt färgade. Hennes berättelse om hur hon av misstag blir tagen som pojke leder uppmärksamheten till könskonstruktioner och makthierarkier i texten. Berättarjaget Simone skildrar i första hand det intensiva handlingsförloppet, som sträcker sig över en veckas tid, medan hon är mitt uppe i det. Tid för eftertanke saknas och Simone reagerar spontant på det som sker. Klyftan mellan berättarakten och själva händelserna är minimal. Simone berättar sin historia själv, allt eftersom den utspelar sig. Margareta Nordqvists omslag till *Dårfinckar och dōnickar*, där ett tecknat porträtt av Simone avbildar karaktärer ur boken som om de lösgjorde sig ur hennes huvud, antyder att berättarperspektivet är Simones och att händelseförloppet springer ur hennes huvud, som en frigörande fantasi. Det är fullt möjligt att inget av detta över huvud taget har hänt, att allt ska tolkas som en fantasi.

De karikatyriska överdrifterna dominerar *Dårfinckar och dōnickar*, där texten hålls samman av upplysande rubriker vilka skapar en förväntning hos läsaren. Den ironi som berättaren ger uttryck för i kapitelrubrikerna antyder att berättandet inte är simultant eftersom de utgörs av proleptiska sammanfattningar av skeendet. Det första kapitlet i *Dårfinckar och dōnickar* rubriceras ”Första kapitlet i vilket jag firar min födelsedag huset blommar upp en sista gång, vi flyttar och något glöms” (*Dårfinckar och dōnickar*, 5). Det inleds med Simones 12-årsdag som hennes slarviga mamma Olga Kroll, kallad Morsan, har glömt bort i uppståndelsen då de skall flytta från Vällingby till ”Tjottaheiti” för att bo tillsammans med Morsans nya pojkvän Yngve Laurin. Kapitelrubrikerna fyller funktionen att stärka jagperspektivet. Rubriksättningen skapar ett dagboksliknande kronologiskt berättande, trots att handlingsfokuseringen är överväldigande. Varje kapitel som följer har en rubriksättning som samtidigt tjänar till att blotta och dölja:

”Andra kapitlet i vilket vi upptäcker vad vi glömt, vi letar efter det försvunna och jag funderar på hur det är att ha en morsa som min” (*Dårfinkar och dönickar*, 11). Den berättande rubriken sammanfattar gärna i tät anknytning till kapitelsiffran i en eller ett par meningar kapitlets innehåll. Ofta eftersträvas en komisk verkan med stilmedlet zeugma, som innebär en överraskande sammanställning av osamhöriga tankeled. Staffan Björck för ”den berättande rubriken” tillbaka till Cervantes *Don Quijote*, eller rentav längre bakåt i tiden, och visar hur den blomstrar i den borgerliga 1800-tals romanen, i Sverige i böcker av August Blanche och Emelie Flygare-Carlén, samt i modernare prosa hos August Strindberg i *Hemsöborna* eller hos Vilhelm Moberg i *Raskens* och i 1910-talets roman. Den berättande rubrikens ”egentliga hemvist är den komiska romanen” fastslår Björck.⁷¹ Detta passar in på Starks bruk av berättande rubriker, vilka kan vara både mystifierande och klargörande, men starkt signalerar det komiska innehållet. Kapitelrubriken fyller således i förväxlingskomedin funktionen att förstärka den personliga berättarens förhållningssätt genom att dels skapa förningar om händelseförloppet och dels upprätthålla den komiska tonen. Stark använder samma konvention i *Låt isbjörnarna dansa*, där pojken Lasse, även han en opålitlig och omogen berättare, genomgår en förvandling från slarvig till ordentlig pojke. Hans berättelse motsvarar Simones, men eftersom Stark i detta fall utnyttjar homovokalisering uppstår inget trovärdighetsglapp i form av internalisering av exempelvis femininitet. Lasses förvandling kan nämligen tolkas i termer av feminisering eftersom han representerar en blandning av pojkmatrixens typer machopojke och mes.

Matrisens femte punkt, *antagande av pojkklädsel*, innebär för Simone att förklädnaden är en ren tillfällighet, ett missförstånd från lärarinnan Gudrun ”Ärlan” Ärlings sida. Lärarinnan uppfattar vid uppropet i den nya klassen Simones namn som Simon. Helt bokstavligen läser hon Simones namn fel på namnlistan, där e:et i slutet av namnet kanhända har fallit bort eller bara undgår Ärlans öga. Förklädnaden initieras således av att andra karaktärer läser hennes konststillhörighet felaktigt på samma sätt som i Möllers roman. Men Simone som tycker hjärtligt illa om sitt ovanliga namn väljer att spela med i förväxlingen.

⁷¹ Björck, Staffan: [1953] 1983 *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*. Natur och Kultur, Stockholm, 288 ff.

Matrisens sjätte punkt, *antaget pojknamn*, realiseras i romanen. Berättaren uttrycker karaktärens subjektiva missnöje med sitt namn, vilket avspeglar hennes allmänna vantrivsel. Samtidigt fyller namnet funktionen att associera till Simone de Beauvoir vars påstående ”Man föds inte till kvinna, man blir det”, eller snarare i dess parafraserade form ”Man föds inte till pojke, man blir det”, är ett av bokens underliggande antaganden. Som ofta i förklädnadsromaner associerar flicknamnen även till besläktade pojknamn.

Att en flickas könstillhörighet är så nedtonad att hon tas för en pojke är högst sannolikt, särskilt som denna effekt kan tillskrivas det androgyna, rentav maskulina mode som är en trend under 1980-talet.⁷² Simone försäkrar sig snabbt om att hennes kön faktiskt är otydligt. Det enda hon har med sig som skvallrar om femininitet är en rosa jeansjacka som hon snabbt byter ut mot en svart urblekt dito med en Motörhead-dekal på ryggen. Färgen rosa är kulturellt kodad som flickfärg medan den svarta jeansjackan med hårdrockdekal tydligt är pojkkodad.⁷³ Simone bär inledningsvis könsneutral unisexklädsel och saknar tydliga tecken på femininitet. Enligt vad som framgår har hon tidigare varit mer flickaktigt klädd. Simone har i och med flytten en nerpackad femininitet i form av ouppackade klänningar, kjolar och blusar, som hon av någon orsak, kanske likgiltighet, kanske protest, inte har brytt sig om att packa upp. Hon har även lämnat flickgemenskapen, sina bästa väninnor, bakom sig. Felläsningen äger rum först i bokens fjärde kapitel rubricerat ”Fjärde kapitlet i vilket jag börjar i den nya skolan, mitt namn förföljer mej och jag stiftar bekantskap med Isak, den idioten” (*Dårfinkar och dönickar*, 28). Att Simone är en utagerande, missbelåten flicka som starkt spjärnar emot de påtvingade förändringarna har understrukits av hennes egen berättarröst i de tre första kapitlen. Således tjänar det personliga berättarperspektivet till att upprätta en särskild könskonstruktion, nämligen den överskridande flickan. Denna ansats blir dock svår att genomföra då crossvokaliseringen leder till att maskuliniseringen är stark, bland annat genom

⁷² Jakobsson 1994, 200-202 skriver om herrskjortor, slipsar och axelvaddar som maskuliniserar kvinnokroppen under åttioalet, då även flickor gärna klädde sig maskulint.

⁷³ Garber 1993, 1 visar att färgen rosa först efter andra världskriget betraktas som en flickfärg efter att tidigare ha betraktats som en pojkfärg, vilket blottlägger könsbundna föreställningarnas föränderlighet.

handlingsfokuseringen, något som rentav leder till en internalisering av pojkskapet.

Simone är tvungen att snabbt fatta ett beslut, skall hon spela med i felläsningen eller bekänna kön?: ”Skulle jag säga som det var: ’Ursäktat, men det måste vara ett misstag. Jag är faktiskt en flicka. Jag heter inte Simon utan Simone’ [...] Och jag skulle ändå få heta Simon, eller ’lilla pänken’, eller något annat lika lustigt”(Dårfinkar och dōnickar, 31). Simone kontrollerar också att hon inte bär några avslöjande flickmarkörer:

Jag kände försiktigt över de kortklippta lockarna och försökte komma ihåg hur jag sett ut i hallspegeln. Håret var nog tillräckligt kort och utan hårklämmor eller band eller något annat som kunde avslöja mej. Tur att man inte hade börjat få bröst som en del andra! Eller att man inte hade dragit på sig en klänning i morse! Kläderna skulle lika gärna vilken kille som helst ha haft. Utom trosorna förstås, men dom syntes ju inte som tur var. ’Tack’, sa jag, så skrovligt och pojktaktigt jag kunde. (Dårfinkar och dōnickar, 31)

Spegeln fyller en viktig funktion i flickskildringar. Genom den upprättas en blick på det egna jaget och självreflektion möjliggörs. Kristin Hallberg uppmärksammar speglingen som en central metafor i flickskildring.⁷⁴ I detta fall är karaktären Simone tvungen att utgående från sin minnesbild kontrollera att hennes främmandegjorda femininitet är konsekvent. Det medel som står till buds för henne är att kontrollera att den manliga blicken inte får fotfäste i någon form av feminina markörer, eftersom den manliga blicken bara bryr sig om att avläsa ytan och därmed tvingas läsa hennes könstillhörighet fel. Den blick Simone här minns är däremot sin flickblick, eftersom hon vid betraktandet i spegeln ännu inte har blivit tagen för pojke.

Problemet med en könsöverskridande berättarinstans är uppenbar då den manliga författarens flickberättare rentav internaliserar pojkskapet genom att säga ”dom” om andra flickor. Karaktären Simone ger uttryck för en internalisering när hon undrar över om: ”Är det så att tjejer har mer spårinne än killar? Att dom liksom sniffar sig till saker och ting som killar inte anar? Har dom ett annat luktsinne för det som nästan inte märks? Jag tänkte över frågan medan jag teg. Och jag trodde att det var så” (Dårfinkar och dōnickar, 57). Om Simone, vilket kunde

⁷⁴ Hallberg 1998, 125-136.

förutsättas av en vanlig flicka, hade bevarat sin flickidentifikation intakt, hade hon dels uttryckt sig med ett ”vi” då hon syftar på flickor i allmänhet. Dels hade hon inte spekulerat över förmodat flickbeteende, eftersom det vore bekant för henne, utan snarare över det pojkbeteende som hon plötsligt ingår i, men verkar ta för givet, trots att det vore mer trovärdigt att pojkskapet var henne främmande. Eftersom hon snarast ägnar sig åt att utreda vad flickskapet innebär framstår hon som en kvasifeminin karaktär. Stark har visserligen ambitionen att skildra Simones självreflektion, genom att hon grubblar på det att vara pojke och det att vara flicka. Men i förlängningen leder detta till att han egentligen misslyckas mer fatalt i att skildra en flicka än vad Wahl gör, eftersom han utelämnar självreflektion kring flickskapet. Crossvokalisering fungerar således illa då den manlige författaren genom en personlig berättare strävar efter att skildra flickans tankar och medvetande, eftersom risken att maskulina värderingar uttrycks är överhängande.

Stark utnyttjar flera av förklädnadsromanens paradigmatiske drag: avsaknad av flickmarkörer, könsneutral klädsel, kort hår och auditiv förklädnad i form av förändrad röst. Ur ett narratologiskt perspektiv blir konstruktionen av en förklädd röst, en performativ röst, en intrikat konstellation eftersom det är genom Simones flickröst berättelsen berättas medan hon upprätthåller en pojktopersona. Därutöver är det en manlig författare som skildrar den förklädda flickan, vilket inte i princip behöver leda till svårigheter i fråga om flickskildringen, men ofta faktiskt ändå gör det. I Starks fall blir flickskildringen tyvärr kvasifeminin.

* * *

Crossvokalisering leder i materialet för denna studie till kvasifeminina flickröster. Antaganden om maskulinitet uttrycks, könsbundna mönster aktiveras och trovärdighetsglipor uppstår, särskilt då självreflektion eftersträvas. Jag vill inte utgående från enbart två romaner dra några långtgående slutsatser, men i dessa två fall medför crossvokaliseringen problem för flickskildringen. Författarna använder sig därutöver av distansering genom val av genre, vilket ytterligare främmandegör flickan. Frågan är om inte begreppet crossvokalisering borde modifieras ytterligare till att mer uppmärksamma främmandegörandet och alteriteten i karaktärskonstruktion och berättarperspektiv. Risken är att begreppet annars kan verka begränsa sig till en mer dikotom uppfattning av

maskulinitet och femininitet än vad som är önskvärt. Hur crossvokaliseringen förhåller sig till själva grumlandet av kategorier genom den performativa rösten är en kvistig fråga. Detta gäller särskilt inom en kategori som förklädnadsromanen, där grumlandet av kön, närmare bestämt leken och spelet med det andra könets tecken är helt avgörande.

Att den förklädda flickan som personlig berättare används i materialet enbart av manliga författare, i crossvokalisering, är en sanning med modifikation. Maria Gripe utför i *Skugg-gömmen* ett experiment med berättarperspektivet där den förklädda Carolin är personlig berättare. Berättarperspektivet skiljer sig i viss mån från de ovan behandlade personliga berättarna eftersom Carolin i stort sett berättar då hon redan har övergett förklädnaden, detsamma gäller som sagt eventuellt Anna-Carolina. Förklädnaden förekommer endast som retrospektivt minne samt som återfall. Eftersom jag betraktar Skuggserien som en sammanhängande helhet har jag valt att föra diskussionen om Carolin som personlig berättare interfolierad med diskussionen om flickberättaren vilken skildrar den förklädda flickan, för att visa vad som händer då berättarperspektivet skiftar i en av flera sammanhörande böcker.

4. Flickberättarens självförståelse och spegling i den förklädda

Berättarperspektivet i Skuggserien kommenteras av både Carina Lidström och Ying Toijer-Nilsson.⁷⁵ Medan tidigare Gripeforskning främst har berört historieplanet diskuterar Lidström kortfattat sambandet mellan historie- och berättelseplanet. Lidström betraktar övergångarna mellan personligt och opersonligt berättande som ett medel att skapa distans. För att flickberättaren skall förmå analysera det egna jaget distanseras detta med hjälp av ett skifte i berättarperspektiv.⁷⁶ Skuggseriens två berättare, Berta och Carolin, är bägge skrivande flickor och texterna ger sig ut för att vara de manuskript flickorna skriver. Då fokalisatorn är en annan än den förklädda har detta konsekvenser även för vem som kan antas vara berättelsens protagonist. Den förklädda flickan kan lika väl berättas av en flickberättare eller en pojkberrättare, vilket ger den förklädda flickan rollen av en katalysator, som sätter igång en mognadsprocess hos den personliga berättaren och som

⁷⁵ Lidström 1994 och Toijer-Nilsson 2000.

⁷⁶ Lidström 1994, 153.

fokaliserar sig själv, medan den förklädda, som inte får en egen röst, romanen igenom fortsätter att vara ogripbar och gåtfull.⁷⁷ För att som brukligt är inom feministisk narratologi understryka konststillhörigheten har jag valt att tala om en flickberättare respektive en pojkberrättare istället för att enbart benämna dessa ”en annan person” som berättar den förklädda flickan. Detta för att min studie visar att berättarens kön inverkar på framställningen av den förklädda.

I Skugg-tetralogins första tre delar är berättarperspektivet den betraktande flickans. Det är genom den, enligt egen utsaga, trista, alldagliga och ordentliga Berta som den förklädda Carolin skildras i de tre första böckerna. Flickberättaren Berta inleder kärnfullt och sakligt: ”Det var år 1911. Jag var fjorton år gammal” (*Skuggan över stenbänken*, 5). Hon återger själva skrivsituationen och svårigheten att beskriva Carolin:

Här sitter jag nu och grubblar över hur jag ska kunna beskriva henne. Men det går nog inte. Ger jag mig in på detaljer blir det banalt. Om jag säger att ansiktet var runt och oskuldsfullt med en spetsig liten haka som kom det att se hjärtformigt ut, så säger det ingenting. Inte heller att munnen var liten och bestämd. Eller att näsan pekade en aning uppåt. Jag vet inte ens om hon var vacker, det fanns inget direkt påfallande i utseendet. Mer än möjligen ögonen som alltid tycktes fulla av hemligheter. (*Skuggan över stenbänken*, 10-11)

Berta får vetenskapligt fram, hon undersöker och utreder. Diskursen är skriftlig och berättarsituationen privat. Det faktum att det är den betraktande Berta som berättar den överskridande Carolin är avgörande eftersom det är den ordentliga flickan som skildrar den undanglidande. Den personliga berättarens perspektiv ger enbart tillgång till de fragment av ”verkligheten”, som Berta kommer åt då hon några år efteråt, i efterklokhetens perspektiv, skriver ner sina minnen.⁷⁸ Toijer-Nilsson noterar hur läsarens intresse förskjuts från Berta, vilken först framställer sig som glanslös, men som under skildringens gång växer till sig. Berta är en redbar flicka som mognar då hon dras in i Carolins identitets- och intrigspel.⁷⁹ Delvis projicerar hon sina egna önskningar på Carolin, som i hennes tappning således blir än mer feministisk och stark. Denna illusion upprätthålls i de tre första böckerna. I den fjärde, *Skugg-gömmen*, väljer

⁷⁷ Nikolajeva 2002a, 40-41.

⁷⁸ Toijer-Nilsson 2000, 167.

⁷⁹ Toijer-Nilsson 2000, 170.

Gripe att utföra ett skifte i berättarperspektivet, så att den förklädda Carolin får föra ordet som personlig berättare. Därmed bryts illusionen, förklädnaden trängs undan och skildras enligt vad den betyder för Carolin, det vill säga ett redskap för hennes lek med kön. Perspektivbytet har långtgående konsekvenser för *Skugg-serien* eftersom samma händelseförlopp i och med detta berättas genom olika karaktärers medvetanden. Flickberättarens funktion är att distansera och främmandegöra den förklädda flickan. Den förklädda flickan som återberättas filtrerad genom en annan flickas medvetande färgas av denna flickas uppfattningsförmåga, föreställningar om flickmatrisen samt hennes flickskap. Gripe låter således två flickberättare berätta samma händelseförlopp ur olika synvinklar.

Skuggornas barn och *Skugg-gömmen* är särskilt intressanta eftersom den personliga berättaren i den förra boken är Berta och i den senare Carolin, som bägge skildrar samma händelseförlopp. Berättartekniskt kompliceras saken ytterligare av att *Skuggornas barn* förekommer i två versioner. Medan den ursprungliga utgåvan från 1986 omfattar 394 sidor har den senare utgåvan från 1990 förkortats till 293 sidor.⁸⁰ Händelseförloppet är det samma, men perspektivet är nytt. I ett fiktivt förord berättar Berta att hon har läst Carolins berättelse i *Skugg-gömmen*, vilket har fått henne att revidera sin uppfattning om händelserna på Rosengåva. Den nya versionen uppges vara skriven av Berta då hon fyra år efter att den första versionen skrevs studerar medicin. Jag har jämfört de olika versionerna utifrån förklädnadsaspekten och kommenterar skillnaderna för att kunna avgöra huruvida den reviderade versionen fördjupar eller förflackar förklädnadsmotivet. Eftersom förändringarna är stilistiska och syftar till att komprimera och förtydliga berättelsen betecknar jag i princip versionerna som samma text. Det intressanta är däremot ifall berättarperspektivet kastar ett nytt sken över händelseförloppet. I den personliga berättaren Bertas fiktiva förord, vilket inleder den reviderade versionen skriver hon så här:

⁸⁰ Lidström, 1994, 157 bortser från skillnaderna mellan de olika versionerna. Hon hänvisar till ett telefonsamtal med Gripe 94.09.01 där Gripe berättat att hennes spanska förlag ville ge ut en förkortad version av boken och att hon då valde att skriva en ny version av boken. Ingen har närmare jämfört de förändringar Gripe gjorde.

Jag tyckte det dök upp andra ord och tonfall i minnet nu, jag såg miner och ansiktsuttryck som tidigare gått mig förbi. Så mycket var det kanske inte som skilde men tillräckligt för att göra mig osäker. Även om det bara rörde sig om detaljer och nyanser var de inte betydelselösa. Tillsammans kunde de nog ge en annan bild av händelseförloppet. (*Skuggornas barn* 1990, 5)

Berta ger genom förordet sken av att själva berättelsen är hennes omskrivna manuskript. Hon avslutar förordet med reflektionen att det kanhända förhåller sig så att sanningen är något som hela tiden långsamt förändras. Gripe låter flickorna vara skrivande flickor. De berättar om sina upplevelser, berättar sina jag, dessutom i jag-form. Texten blir ett slags kvinnlig självbiografi där kvinnans frigörelse och jämlikhet är en grundläggande tematik.

Familjen Jacobssons nya jungfru Carolin dyker upp ur intet som den trickster hon är. Hon är paradoxalt nog närvarande i form av sin frånvaro, eftersom hon ringer på dörren för att sedan gömma sig och betrakta familjemedlemmarna utan att de i sin tur kan se henne. Bertas mamma tar henne på grund av detta beteende omedelbart för en pojke: ”Det är nog bara nån kamrat till Roland...” (*Skuggan över stenbänken*, 9-10). Att det rör sig om en kamrat till Roland implicerar att det är en pojke. Även Berta tvivlar på Carolins könstillhörighet:

Mitt på gräsmattan stod någon och tittade mot huset. Var det en flicka? Eller en ung man? Det fanns något så självsäkert i hållningen att jag tvekade. Men det var en flicka. (*Skuggan över stenbänken*, 10)

Carolin närvarar både som flicka och som förklädd, vilket förebådas av Bertas beskrivning av hennes ankomst. Först är Berta helt aningslös och tolkar den förklädda Carolin som Carolins tvillingbror: ”Hon måste alltså ha en bror. Kanske till och med en tvillingbror” (*Skuggan över stenbänken*, 31). Även Bertas bror tolkar den pojklädda Carolin på ett liknande sätt: ”Hon måste ha en manlig dubbelgångare” (*Skuggan över stenbänken*, 155). Tanken på att det verkligen är Carolin, klädd i pojkläder, som de möter faller dem inte in. Berta inser relativt sent att Carolin och den Berta tror är Carolins tvillingbror är en och samma person, något en sofistikerad läsare eventuellt inser före henne. Eftersom informationen begränsas av att det är en förbryllad flicka som berättar om den förklädda flickan bevaras tvivlet mycket länge. Flickan berättar i efterhand, det vill säga då hon berättar vet hon redan att Carolin är den hon är, men hon låter bli att tala om det för läsaren. Men

det finns sprickor i berättandet där könsöverskridningen antyds. Läsaren delar inte nödvändigtvis Bertas förbryllning, utan förstår att det rör sig om förklädnad. Som i citatet ovan där Berta nämner sin tvekan, uppstår en spricka där förklädnadsmotivet framträder. Det hör rentav till Carolins Tintomara-aktiga väsen, i den tappning som Berta skildrar henne, att vara genomgående gåtfull. Så fort flickan berättas genom någon annan person förstärks gåtfullheten, eftersom läsaren endast får tillgång till den personliga berättarens uppfattning om den förklädda och därmed erbjuds ett distanserat möte med den förklädda.

Carolins förklädnad förändras från att ha varit temporär, i syfte att kunna röra sig fritt i staden under kvällarna, till permanent då hon uppträder förklädd till Carl för att få anställning vid slottet Rosengåva som sällskap åt de världsfrånvända tvillingarna Arild och Rosilda i ... *Och de vita skuggorna i skogen*. Berta betraktar Carolin och Arild från ett av slottsfönstren och grubblar över förklädnaden:

Som jag såg dem nu var det svårt att tänka sig att den ena skulle vara en flicka, Carolin. Det var två unga män som gick därnere och filosoferade, två goda vänner. Där går Arild och Carl tänkte jag. Det föll sig helt naturligt.[...] Arild och Carl – jag måste titta bort en lång stund och reda ut begreppen för mig, göra klart att det var Carolin som gick där nere förklädd. Men när jag såg dit igen, var det lika förvillande. (... *Och de vita skuggorna i skogen*, 160)

Toijer-Nilsson konstaterar att Gripes projekt är att rubba verklighetsuppfattningen och för att uppnå denna effekt använder hon sig av berättargrepp där speglar, skuggor och fotografier är centrala. Trots övernaturliga stämningar har dock allt en naturlig förklaring. Berta har svårigheter med att greppa Carolins alla roller, vilket sätter avtryck i berättarperspektivet där flickberättarens begränsade synvinkel bidrar till att ifrågasätta könskategorierna. Toijer-Nilsson menar att Berta i ...*och de vita skuggorna i skogen* och *Skuggornas barn* har rollen som katalysator för de övrigas utveckling, vilket jag instämmer i.⁸¹ Carolin fungerar på motsvarande sätt som en katalysator för Berta i *Skuggan över stenbänken*, där hon väcker Bertas sociala och feministiska medvetande.

Både Lidström och Toijer-Nilsson uppmärksammar att den sansade Berta i bok två och tre berättar inom gotikens genre-ramar,

⁸¹ Toijer-Nilsson 2000, 178-179.

medan den undflyende Carolin väljer realismen som berättarmodus i *Skugg-gömmen*.⁸² Sålunda uppnås en kontrasteffekt mellan karaktärens temperament och berättarens val av ton. Att upplevelserna i del två och tre filtreras genom den rediga Bertas medvetande gör att romantiken inte tar över. Bertas lugna tonfall skapar distans till den romantiska rekvisitan, det vill säga förväxlingsintrigen, hemligheterna och de patetiska scenerna.⁸³ Den berättarteknik Gripe ger Carolin som personlig berättare är däremot sönderbruten. Tekniken har romantiska förebilder, främst Almqvists *Drottningens juvelsmycke*.⁸⁴ Carolin skildrar på historieplanet sin vardag vid teaterskolan i Stockholm men på berättelsenivå är framställningen ett experiment. Precis som hos Almqvist infogas pjäser som Carolin skriver och som belyser hennes utveckling. Nikolajeva påpekar att greppet att blanda dramatik och berättande text svarar mot den postmoderna ungdomsromanens krav på polyfoni, det vill säga att flera tidsplan och berättarperspektiv nyttjas simultant.⁸⁵ Carina Lidström väljer en musikterm för att beskriva detta grepp där röster konstateras. *Kontrapunktisk komposition* kallar hon flättekniken, där till synes fristående textavsnitt hålls samman av att de under ytan är del av samma tematik.⁸⁶ Därutöver fyller berättelser i berättelsen funktionen att skildra den personliga berättarens mognad.

Skugg-gömmen inleds som en jag-berättelse. Dels finns ett fiktivt förord med underskriften: ”Stockholm i augusti 1914 / C. J” (*Skugg-gömmen*, 10). I förordet skriver Carolin om att urskilja ett mönster i sitt liv: ”Jag skall alltså försöka göra en undersökning” (*Skugg-gömmen*, 5). Hon funderar över hur man går till väga när man skriver sitt liv, bland annat meddelar hon att hon inte kommer att ta hänsyn till verbformer och dylikt:

Så småningom tänker jag övergå till att skriva i tredje person. Kanske inte genast. Men sedan, när jag kommer igång, måste jag försöka få mig själv litet på avstånd och bli mera saklig. Då kan det bli nödvändigt med tredje person. (*Skugg-gömmen*, 6)

⁸² Toijer-Nilsson 2000, 196 och Lidström 1994, 144.

⁸³ Toijer-Nilsson 2000, 177.

⁸⁴ Toijer-Nilsson 2000, 196.

⁸⁵ Nikolajeva 1996, 198.

⁸⁶ Lidström 1994, 149.

Carolins visar både distans och självkännedom i förordet. Hon medger att hon är gåtfull även inför sig själv och rentav en skrymmande personlighet som måste ransoneras och reduceras för att rymmas inom bokpärmar. Ur förordet kan Gripes projekt urskiljas. Som ett svar på de frågor som i de tidigare böckerna lämnats obesvarade skriver hon nu ur Carolins perspektiv, ett riskabelt tilltag eftersom den undanglidande Carolin troligtvis riskerar att mista sin lyster då läsaren får tillgång till hennes berättarröst. Samtidigt fungerar romanen som en korsbelysning av Berta, som nu i sin tur framställs utgående från en annan personlig berättare, nämligen Carolin. Perspektivbytet avslöjar att Carolin upplever Berta som den helgjutna, medan hon ser sig själv som splittrad till personupplösningens gräns.⁸⁷ Att Carolin som förklädd flicka nu får en egen röst är förstås positivt och frigörande, inte minst lösgörs hon från Bertas föreställning om henne och kan komma med egna perspektiv. Lidström menar att modusskiftningarna i berättarperspektivet följer det hon kallar metamorfostematiken, vilket betyder att berättartekniken har tät anknytning till den tematiska utvecklingen i verket. Även glidningen mellan genrer motsvarar som sagt flickornas utveckling.⁸⁸

Gripe upprättar ett komplicerat berättarperspektiv där den personliga berättaren i sin tur väljer att berätta genom en opersonlig berättare samt att infoga både brev och skisser till skådespel och filmer samt drömmar. Dessutom markeras berättarperspektivet öppet. Tempusväxlingar mellan presens och imperfekt förekommer även.⁸⁹ I manuskripten, där scenanvisningar anges, finns enligt Lidström en möjlighet till simultanitet och att uttrycka subjektivitet annorlunda, vilket jag håller med om.⁹⁰ Samtidigt fungerar de olika berättargreppen för att understryka bilden av Carolin som en skapande flicka. Att Carolin själv skapar sin berättelse poängteras genom berättarperspektivet, vilket ofta kommenterar själva skrivsituationen och skrivstrategierna och därmed anlägger ett metaperspektiv på berättarsituationen, vilket fungerar som distanserande effekt.

⁸⁷ Fagerström, Gudrun: 1998 "Maria Gripe." *Författare och illustratörer för barn och ungdom 3*. Bibliotekstjänst, Lund, 119.

⁸⁸ Lidström 1994, 144 och 154.

⁸⁹ Toijer-Nilsson 1994, 197.

⁹⁰ Lidström 1994, 148.

Carolins klivna identitet, som speglas i hennes dubbelnamn Saga Carolin, inverkar även på berättarperspektivet eftersom brevväxlingen mellan hennes båda sidor återges. Sålunda kommer både Saga och Carolin i uttryck i skrift, vilket tjänar till att dubbelbelysa karaktären eftersom dessa två sidor av samma jag, som därutöver är berättarjag, är i ständig fejd med varandra. Enligt Lansers kategorier är detta frågan om en privat berättarsituation då det gäller brevskrivandet. Rimmon-Kenan, till skillnad från Seymour Chatman som uppfattar vissa diskursformer som icke-berättade,⁹¹ menar att det alltid finns en berättare i texten. Även om texten består av dialog, flaskpost, brev eller dagböcker, finns en högre narratologisk instans som ansvarar för citat och transkribering av detta material.⁹² Det väsentliga här är att dessa infogade brev och berättelser fyller funktionen att nyansera flickskildringen, genom att flickberättaren i denna form bearbetar det hon upplever. Brevväxlingen åskådliggör olika sätt att betrakta verkligheten. Toijer-Nilsson hänför denna uppsplattning, där Carolin står för det medvetna och Saga för det omedvetna, till C. G. Jungs *Mitt liv* eftersom Carolins brevväxling med Saga följer samma mönster som Jungs brevväxling med sin kvinnliga sida, Anima.⁹³

Skugg-gömmen inleds av den personliga berättaren som formulerar ett brev till Saga. Sedan övergår texten till opersonligt berättande: ”Utan att lyfta pennan från pappret blir hon nu sittande en lång stund med blyertsudden vilande på punkten efter sitt namn” (*Skugg-gömmen*, 14). I samma kapitel förekommer även ”Den försmådde (förslag till skådespel eller biograffilm av C. J.)”, som återger en människans promenad som Carolin gör tillsammans med en trånande ung man (*Skugg-gömmen*, 17). Carolin kommer med en metafiktiv kommentar om hur hon har gått till väga då hon har skrivit skådespelsskissen, vilket uttrycks genom personligt berättande. Den personliga berättaren infogar dock en parentes som uppmärksammar att hon har glömt att hålla sig till distanserande tredje person: ”(Oj! Här glömde jag hålla mig till tredje person! Men gör det alltså nu i fortsättningen)” (*Skugg-gömmen*, 20).

⁹¹ Chatman 1978, 33-34.

⁹² Rimmon-Kenan 1983, 88.

⁹³ Toijer-Nilsson 2000, 198.

I den reviderade versionen av *Skuggornas barn* skriver Berta ett motsvarande förord undertecknat med ett handskrivet Berta W. där hon förklarar skrivsituationen. Berta säger sig ha gått tillbaka till sitt manuskript och slagits av insikten att upplevelsen av verkligheten förändras även i efterskott: ”Den första versionen av den här boken skrev jag mycket för Carolins skull, för att försöka komma underfund med vem hon var och vad hon betydde för mig” (*Skuggornas barn* 1990, 5). Berta hävdar att hon då hon har läst Carolins version av händelserna har känt sig tvungen att revidera sin tidigare uppfattning. Hon kommenterar att manuskriptet blivit cirka 100 sidor kortare. Berättargreppet att rama in den reviderade versionen av *Skuggornas barn* med ett fiktivt förord av Berta fullföljer Gripe dock inte. De ändringar som förekommer har i några fall könsideologiska implikationer, vilket jag belyser med några utvalda exempel eftersom en jämförelse mellan de två versionerna i sin helhet skulle vara för omfattande för den diskussion som är aktuell här. Det faktum att Berta i det reviderade manuskriptet även ändrar på de många brev hon återger bryter illusionen av att det är Berta som reviderar sin uppfattning och inte Maria Gripe som skriver om sin roman. Eftersom även breven är omformulerade skapas en trovärdighetssvacka i berättandet. Det första brevet i *Skuggornas barn*, i detta fall ett vykort som Carolin skriver uppe på toppen av Triumfbågen, presenteras så här i den ursprungliga versionen:

När jag kom för mig själv tog jag fram kortet. Det var mycket riktigt avstämplat i Paris och hade en bild av Triumfbågen på framsidan, en fint färglagd bild. Runt den hade Carolin klottrat med liten stil:

Kära B. Jag skriver detta på toppen av l'Arc du Triomphe. Vi är ute på vår första åktur i vagn. Mötte M. le President, som kom för att möta vår kung. Han kom hit igår samtidigt med oss till Gare du Nord. Vi stego ur kupéerna till tonerna av den svenska folksången. Tänk dig!

Paris är underbart! Överträffar allt! Har ej tid mer nu. Hälsn. till Eder alla fr. din.tillg. C

Min första tanke var: det är ett skämt! Det här kan inte Carolin ha skrivit! (*Skuggornas barn*, 22)

I den reviderade versionen framställer Berta kortet så här:

Först när jag kom för mig själv tog jag fram kortet. Det hade en bild av Triumfbågen på framsidan, en fint färglagd bild. Jag vände på det och läste:

Kära B! Jag skriver detta på l'Arc de [sic.] Triomphe. Vi är ute på vår första åktur i vagn. Mötte M. le President, när han kom för att möta vår kung, som kom hit samtidigt med oss igår till Gare du Nord. Vi stego ur kupéerna till tonerna av den svenska folksången. Tänk dig! Paris är underbart! Överträffar allt! Har ej tid mer nu. Hälsn. till Eder alla fr. din tillg. C.

Min första tanke var: Det här har inte Carolin skrivit! Det är ett skämt. (*Skuggornas barn* 1990, 19)

Ändringarna Berta gör är främst stilistiska och eftersom de är genomgripande förändrar de texten i grunden.

Förklädnadsparadigmets sjätte punkt, *under antaget pojknamn*, äger särskild relevans då det gäller Skuggserien. Hos Gripe hänger karaktärernas namn ofta samman med det litterära temat, med personskildringen eller berättartekniken i stort. Namnforskaren Reinert Kvillerud undersöker olika aspekter av namnbruket hos Gripe. Han pekar på att berättaren Berta reflekterar över sitt eget namn, vilket förstås leder uppmärksamheten till namn överlag. Bertas vardagliga namn står i bjärt kontrast till Arilds och Rosildas romantiska. Hon anser inledningsvis att hennes namn är så fult att det inverkar på hennes utseende:

Tvärtom kände jag hur jag långsamt blev mer och mer lik detta namn. Hur det fick håret mitt att bli ännu mer rättfärgat. Ögonen ännu gråare. Till och med rösten påverkades och blev klanglös, ihålig och död. (*Skuggan över stenbänken*, 27)

Den personliga berättarens självsyn färgar i högsta grad av sig på hennes självpresentation.

Namnen i Gripes texter svarar ofta på frågan ”vem” genom sin semantiska eller associativa innebörd.⁹⁴ Då Carolin antar pojkpersona i ... *och de vita skuggorna i skogen* gör hon det under den manliga varianten av sitt namn nämligen Carl, ett namn vars innebörd dessutom understryker maskulinitet. Bertas far heter Carl Vilhelm. Eftersom Berta är missnöjd med sitt namn, föreslår Carolin att hon skall byta till Vilhelmina eller Vilma i anslutning till faderns namn (*Skuggan över stenbänken*, 87). Genom dessa reflektioner kring namn associeras de båda flickorna, som eventuellt är halvsystrar, till faderns namn. Tematiken dubbelgångarmotiv och dubbelliv speglas i att en del av

⁹⁴ Lidström 1994, 27.

karaktärerna har dubbelnamn, som Saga Carolin och hennes mor Lydia Ida, medan andra namn genom att påminna om varandra eller fungera som klassmarkörer anger den sociala skiktningen i romansviten. Kvillerud noterar att namnvariationen även är kronologisk, nämligen att namnen har lämplig tidsfärg.⁹⁵

I Skuggserien är den förkläddas flickkropp, men även flickpsyket, i högsta grad annorlundagjord vilket förstärks av berättarperspektivet. Flickkategorierna används som sken, de är varken renodlade eller vattentäta. Eller som Carolin uttrycker det: ”Jag kan verka så oerhört ambitiös, men det är bara sken. Jag gör mig duktig för jag kan inte annat. Det har blivit som en last hos mig” (*Skugg-gömmen*, 159). Carolin menar att andra bara känner kopian, inte henne. Flickorna som personliga berättare uttalar sig om flicktyper, de är medvetna om flickskapet som performativt. Förklädnaden upprätthålls under en relativt lång tid, men innebär ändå ett avbrott, inte så mycket från det kroppsliga som från de psykologiska implikationer som flickuppväxten ålägger flickan, särskilt inom utvecklingsromanens ramar. Själva antagandet av förklädnad ligger utanför texten eftersom berättaren Berta inte är insatt i den utan gäckas av den. I ... *och de vita skuggorna i skogen* luras hon av Carolins förklädnad. Flickorna sitter tillsammans i en tågupé på väg mot slottet Rosengåva då Carolin avviker för att förklä sig till pojke och återkommer till kupén för att testa sin förklädnad på Berta, vilket uttrycks genom Bertas berättarröst:

Vem var hon egentligen? Just nu var hon en vacker pojke. [...] Under denna korta resa hade jag här mitt emot mig haft först den alldeles naturliga Carolin utan spel och förställning, busungen, som skojade med allt och alla. Sedan, i tur och ordning, den förtjusande unga kvinnan som kokett lekte med sin fläta, den odrägliga förlästa pedanten, och så nu till sist den här vackra, självmedvetna pojken - alla i en och samma person. (... *och de vita skuggorna i skogen*, 69-70)

Det lekfulla draget hos Carolin och mångtydigheten i texterna understryks inte minst av omslagen gjorda av Maria Gripes make Harald Gripe. De är fixbilder för hela skeendet och de sammanfattar

⁹⁵ Kvillerud, Reinert: 1987 ”Personnamns betydelse, form och funktion hos författaren Maria Gripe.” Hallberg, Göran, Isaksson, Stig & Pamp, Bengt (red.): *Norna Rapporter 34. Nionde nordiska namnforskarkongressen. Lund 4-8 augusti 1985*. Norna, Uppsala, 55.

nyckeltematiken, vilket bidrar till läsarten, en aspekt jag inte kan gå närmare in på här men som skulle förtjäna vidare studier.⁹⁶

* * *

Då den personliga berättaren är en annan flicka än den förklädda, vilket i materialet endast är fallet i merparten av Gripes Skuggserie, fungerar således den förklädda flickan som en katalysator för den berättande flickans mognad. Den betraktande flickan som personlig berättare skildrar förklädnaden som ett sätt att utmana könsordningen, något som även får konsekvenser för hennes egen frigörelse från den förminskande flickrollen. Då flickberättaren berättar om den förklädda flickan finns en inlevelse, ett systerskap, en delad situation inklusive en kluvenhet gällande hur de handskas med sina flickroller. Den berättande flickan är införstådd i femininiteten och de krav som ställs på flickor. Den betraktande flickberättaren beskriver den förklädda som uttryckligen bearbetande sitt flickskap och det med hjälp av förklädnaden. Då den personliga berättaren är en pojke, vilket är fallet i Harry Kullmans *Stridshästen* och Peter Pohls *Janne, min vän*, påverkar berättarperspektivet flickskildringen i till synes diametralt motsatt riktning. Även i denna konstellation fungerar den förklädda som katalysator för den personliga berättarens mognadsprocess, men inkluderar denna mognad även en emancipatorisk dimension för pojkberättaren?

5. Pojkberättare förbryllas av förklädnad

Då en pojkberättare är aktuell blir det än viktigare att anlägga ett könsperspektiv på berättarinstansen. Då pojkberättare berättar den förklädda flickan utnyttjar de manliga författarna möjligheten att låta pojkens kön och uppfattningsförmåga skymma det faktum att den förklädda är en flicka. Materialets bägge pojkberättare förekommer i texter skrivna av manliga författare som använder sig av homovokalisering. De går raka vägen genom ett pojkmedvetande vid beskrivandet av de förklädda flickorna istället för att ta det som för dem ter sig som en omväg, att beskriva den förklädda inifrån hennes

⁹⁶ Nordström, Gert Z: 1984 "Den seriösa ungdomsromanens förpackning." Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.): *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Liber, Stockholm, 247-251 och Toijer-Nilsson 2000, 174.

flickperspektiv. De bägge romanerna arbetar med fördunklingar och ledtrådar och pojkberättarens oförmåga att uppfatta det feminina blir symptomatisk för hur flickor överlag uppfattas.⁹⁷ Då femininitet skildras genom ett manligt medvetande kan möjliga strategier vara bland annat osynliggörande, tystande, demonisering, sexualisering och idyllisering.⁹⁸

Pojkrösten främmandegör flickan

Berättarperspektivet i *Stridshästen* är arbetarpojken Rolands. Han berättar i jag-form utan facit på hand i berättarsituationen och är därför oförmögen till någon högre grad av reflektion. Hans berättelse är en kollektivhistoria där han utgör en av fyra huvudpersoner tillsammans med rikemanssonen Henning, judinnan Rebecka och arbetarflickan Kossan. Antingen kan man som Birger Hedén uppfatta Roland som protagonist eller, som Maria Nikolajeva, uppfatta de fyra barnen som en kollektiv huvudperson.⁹⁹ Kollektiv huvudperson, det vill säga att de olika personerna representerar olika drag och kan sammanföras till en komplex helhet, betecknas allmänt taget som ett djärvt berättartekniskt experiment. I barnlitteraturen är greppet faktiskt överraskande ofta förekommande menar Nikolajeva.¹⁰⁰ Den aktuella hierarkiseringen i *Stridshästen* bygger på både klass, etnicitet och kön. Anne-Marie Alfvén-Eriksson beskriver Roland som en passiv person och en saklig skildrare, både en observatör och resonör.¹⁰¹ Pojkberättaren inleder så här:

Första gången jag med egna ögon såg Svarte riddaren från Yttersta Mörkret var en eftermiddag i början av en september som var lika het som en sommarmånad. (*Stridshästen*, 7)

⁹⁷ Österlund 2003a granskar hur pojkberättaren fungerar i Peter Pohls *Man kan inte säga allt* 1999 där motsvarande mönster – pojkberättarens oförmåga att uppfatta det feminina, förblindad av könsbestämda föreställningar som han är – förekommer.

⁹⁸ Bland annat Friman 2003 visar hur pojkberättaren i Peter Pohls Micke-böcker förhåller sig ömsom idylliserande och ömsom demoniserande till kvinnorna i texten. Något som Lehnert 1994, 21 noterar som ett allmänt mönster då manliga författare skildrar unga förklädda flickor.

⁹⁹ Hedén 1983, 173 och Nikolajeva 2004a, 97-98.

¹⁰⁰ Nikolajeva 2002a, 67ff.

¹⁰¹ Alfvén-Eriksson, Anne-Marie: 1992 "Harry Kullman." *De läses än. Från Louisa Alcott till Erik Zetterström, svenska och utländska barn- och ungdomsförfattare och illustratörer från 1700-tal till 1900-tal*. Bibliotekstjänst, Lund, 282 och 272.

Birger Hedén, som flyktigt berör berättarperspektivet i sin avhandling, lyfter fram *Stridshästen* som Kullmans berättartekniskt mest fulländade ungdomsroman. Han menar att en sofistikerad läsare uppmärksammar romanens grepp som föraningar, antydningar, allusioner, fördröjningseffekter och förklädnadsmotivets implikationer.¹⁰² Inte minst spelar genreförväntningar in i den inledande raden, där pojkbokens äventyrs- och spänningssfär signaleras av pojkberättaren. Hedén tar fasta på hettan som i kapitel 23 får sin urladdning i ett åskväder och menar att denna konventionella markör för ett spänningstillstånd fungerar förtätande i inledningen.¹⁰³

Eftersom Roland berättar om någon annan än sig själv, och därmed är ett berättarvittne, leds läsaren att tro att berättelsen kommer att handla om någon annan.¹⁰⁴ Det gör den på sätt och vis, trots att pojkberättaren genom att berätta om de andra indirekt främst skildrar sin egen mognadshistoria. Även titeln *Stridshästen* leder läsarens intresse från Roland till den förklädda Kossan. Det är Kossans roll som namnger hela romanen. Hennes antagande av hästförklädnad skildras eftersom den personliga berättaren är införstådd i den och den spelar en avgörande roll då Kossan fungerar som katalysator för Rolands utveckling. Här får berättarperspektivet således konsekvensen att de förklädda flickornas främsta funktion är att bidra till pojkberrättarens växande, trots att de innehar olika roller i hans berättelse.

Rolands naivitet begränsar perspektivet och de förklädda flickorna Rebecka och Kossan berättas genom hans omogna och otillförlitliga synvinkel. Roland förmår inte bedöma händelserna och anar inte att det bakom Svarte Riddarens mask döljer sig en förklädd flicka. Han förstår inte varför en flicka skulle vilja klä ut sig. Svarte riddaren dyker i själva verket upp först i kapitel sju, men närvarar i form av antydningar, inte minst i form av att den som döljer sig bakom riddarmasken, Rebecka, utmanar Henning. Genom förespeglande ligger det egentligen i öppen dager att den mystiska utmanaren är Rebecka. Det är bara i pojkbarnas, särskilt berättaren Rolands tankevärld, otänkbart att det skulle kunna vara på det viset. Rebecka träder in på

¹⁰² Hedén 1983, 218 och Mählqvist 1989, 102.

¹⁰³ Hedén 1983, 174.

¹⁰⁴ Nikolajeva 2004a, 93.

riddarspelets arena och gäcker öppet pojkarna med att påstå, helt sanningsenligt, att det är hon som är Svarte riddaren: ”Plötsligt hördes en klar flickröst bakom oss. ”Här kommer Svarte riddaren! Henning, upp till kamp! Jag ska sopa rännarbanan med dej!’ Alla vände sig om. ’Rebecka!’ sade Max” (*Stridshästen*, 24). Rebecka förlöjligar Henning genom att använda en sopborste som lans. Med hjälp av ett kvinnligt kodat redskap, som pojkberättaren inte kan tolka i dessa termer, utmanas den pojke som har störst makt, vilket helt klart är ett ironiskt tilltag. Pojkarna uttrycker öppet sitt flickförakt: ”Hon kan vara torneringens narr. Dotter till Vettlös, som är dotter till Fårskalle som är dotter till Huvudlös!” (*Stridshästen*, 27). Könsskygglapparna sitter i vägen för berättaren och hindrar honom från att se klart. Pojkberättarens perspektiv på de förklädda flickorna formas av att Roland faktiskt inte är medveten om att det är Rebecka som döljer sig bakom Svarte Riddarens mask. Inte på något ställe i texten får läsaren ta del av de förklädda flickornas upplevelse av sin förklädnad. Eftersom den personliga pojkberättaren fokaliserar sig själv förblir de förklädda flickorna röstlösa förutom i de återgivna replikskiftena, vilka inramas av pojkberättarens syn på saken.

Eftersom Roland inte känner till Rebeckas antagande av förklädnad skildras detta inte heller i texten. Däremot antyds hennes bevekelsegrunder för att anta förklädnad. Nämligen att hon känner sig förorättad över sin roll som flicka och vill vinna Hennings uppmärksamhet. Därför väljer hon förklädnaden för att kunna besegra pojkarna på deras villkor. Berättaren framställer henne som bäst i allting:

Men det märkliga var, enligt Max, att samma saker som gjorde Henning till självskrivnen ledare för alla realare och kom dem att beundra honom, fick alla flickor att dra sig undan Rebecka. Fast jag trodde förstas att de var avundsjuka, inte för att hon var bäst utan för att hon var så vacker. Hon hade mörkt hår och bruna ögon med sol i och långa ben och rörde sig mjukare och smidigare än någon annan flicka jag sett. Vacker – och käck; kanske var det just käckheten som jag föll för. (*Stridshästen*, 26.)

Pojkblicken återger hur Rebecka fyller rådande skönhetsideal och är en käck, duktig flicka. Han beskriver hur hon tar sig ton genom att utropa att hon är Svarte Riddaren och håna Henning. Rolands skildring av hur Rebecka, som en Robin Hood, avlossar en imaginär pil mot pojkarna

och deras kommentarer om att hon borde gå i teaterskola istället för flickskola bygger upp förväntningarna på förklädnad. Rolands pojkröst främmandegör Rebecka genom att hon framställs som konventionellt feminin. Pojken förmår i detta fall inte uppfatta en nyanserad femininitet, utan är kategorisk i sina beskrivningar.

Förklädnadsmotivet dubbleras av att Kossan även förklarar sig, inte till pojke men till stridshäst. Kossan introduceras i slutet av kapitel nio med hjälp av en "cliffhanger", det vill säga ett spänningsskapande moment som upprätthåller läsarens intresse, då Henning föreslår att hon skall övertalas till att vara hans stridshäst:

"Kossan! Men det är ju en *tjej!*"

Han menade allvar. Han nickade och upprepade:

"Kossan. Det är väl inget som säger att inte hästen kan vara en *tjej*, eller hur?"
(*Stridshästen*, 62)

Kapitel tio inleds därefter med Rolands beskrivning av Kossan:

Hon var ovanligt storväxt och bastant för sina år, med kraftiga armar och ben. Hon var rödhårig men det var ingen klar färg utan närmast murrig. Över hela ansiktet hade hon fräcknar, inga flickboksfräcknar, sådana där som är några dekorativa stänk över näsroten, nej. Kossans fräcknar var oregelbundna och fula. Det såg nästan ut som om hon hade en hemsk hudsjukdom.
(*Stridshästen*, 63)

Kossans flickkropp är i Rolands ögon alltför överskridande. Den uppfyller inga av tidens skönhetsideal. Pojkblicken och pojkröstens bedömning av femininitet dominerar. Kossans hästförklädnad annorlunda gör hennes flickskap ytterligare ett steg, den plånar rentav ut flicktillhörigheten. Hon blir handlingsförlamad då hon förväntas agera häst och hästhuvudet som skall hjälpa henne till anonymitet hindrar henne att se och tvingar henne att blint lyda Hennings tyglar:

Varje gång var det lika egendomligt att se Kossan förvandlas till häst. I ena ögonblicket väntade hon tålig och tyst, fräknig och storväxt med sina ljusa blå ögon, medan vi vecklade upp byltet. I nästa sekund slukade dräkten upp henne och en häst stod framför oss. Kossan och dräkten förenades till en främmande och underlig människohäst som vi kände respekt för. (*Stridshästen*, 127)

Kullman understryker det symboliska i den avvikande flickans förvandling till stridshäst. Filtrerad genom Rolands växande insikter,

skapar Kullman en mångfacetterad bild av en flicka, som bakom sitt nästan fränstötande yttre döljer styrka, mod och intellektuell skärpa.¹⁰⁵ Ying Toijer-Nilsson betecknar både utgående från yttre och inre egenskaper Kossan som en ny flicktyp.¹⁰⁶ Rebecka fyller å sin sida ett klassiskt flickskap, den duktiga, käcka flickan. Den för Kullman typiska kampen mellan uppbyggande och nedbrytande krafter representeras enligt Alfvén-Eriksson av en flicka som är moderlig, pojkkaktig, munvig, praktisk, rådig och aktiv.¹⁰⁷ I *Stridshästen* spaltas dessa egenskaper upp på de båda förklädda flickorna, Rebecka som är pojkkaktig och munvig samt Kossan som är moderlig, rådig, beläst och en visionär.

Matrisens sjätte punkt, *under antaget mansnamn*, aktualiseras för Rebeckas del. Hon kallar sig Svarte riddaren, en direkt anspelning på riddarberättelsen, närmare bestämt *Ivanhoe*, där flickan Rebecka förekommer men där i en offerposition som en tragisk gestalt. Kossan antar inget pojknamn eftersom hennes öknamn redan fungerar som en mask. Roland spekulerar över om hon eventuellt kan heta Rosa, vilket kan ha gett upphov till öknamnet som är ett typiskt uttryck för flickförakt:

Ingen visste egentligen hur öknamnet uppstått. Alla kallade henne för Kossan och hade alltid gjort det. Varför hon fått sitt öknamn, för att hon föreföll klumpig och klunsig som en ko, ansågs vara dum som en ko eller av något annat skäl (kanske hon hette Rosa?) gitte ingen att forska efter. (*Stridshästen*, 63)

Hedén menar att det inte ter sig trovärdigt att Roland verkligen inte skulle känna till hennes rätta namn.¹⁰⁸ Kan så vara, men det är öknamnets främmandegörande funktion som är avgörande. Kossans namn och hennes oklara ursprung gör henne till en undanglidande karaktär. Roland antyder utgående från ett rykte att hennes ensamstående mor kanske kommer från en bättre familj som fryser ut henne på grund av Kossans far, som kanhända är hamnarbetare, kan tänkas vara gift med någon annan. Ryktet tjänar till att grumla Kossans klasstillhörighet. Pojkens oförmåga att uppfatta femininitet och hans

¹⁰⁵ Toijer-Nilsson 1978, 189.

¹⁰⁶ Toijer-Nilsson 1990, 186.

¹⁰⁷ Alfvén-Eriksson 1992, 276.

¹⁰⁸ Hedén 1983, 219.

ringa vetenskap om Kossans hemförhållanden bidrar till att främmandegöra henne. Allt läsaren erbjuds är en räckta spekulationer. Det är således av vikt att det i detta fall rör sig om en pojkberättare som försöker förstå ett dramatiskt skeende genom att fylla i vissa luckor med antaganden som utgår från hans horisont.

* * *

Berättarperspektivet, som ligger hos pojken, skymmer de förklädda flickorna. Maskuliniteten får tolkningsföreträde, men flickornas uppenbara kamp mot låsta föreställningar om kön osynliggörs för den skull inte. Snarare innebär tekniken att främmandegöra den förklädda flickan med hjälp av en pojkberättare att flickskildringen vid denna form av homovokalisering är lyckad, om än flickskildringen blir distanserad och ytlig. Flickorna tystas och betraktas utifrån, men eftersom de inte får egna röster annat än i replikskiften återgivna av pojkberättaren riskerar de inte heller att bli kvasifeminina, utan bara främmandegjorda. Någon genomgripande emancipatorisk potential finns det dock inte utrymme för i detta berättarperspektiv, där femininiteten snarast är dömd att gå under. Den eventuella risken för att författarens föreställningar färgar av sig på flickskildringen renodlas nu istället i form av en pojkberättare med förhandsuppfattningar om vad det innebär att vara flicka. Paradoxalt nog frigör detta handlingsutrymme för flickorna som kan agera i förklädnad. Att flickorna däremot skulle förekomma annat än i relation till maskuliniteten ter sig dock otänkbart för pojkberättaren.

Krackelerande kön

Maria Nikolajeva analyserar grundligt berättarperspektivet i *Janne, min vän* i olika sammanhang där romanen exemplifierar en komplex berättarstruktur. Hon ställer bland annat berättarperspektivet i relation till det mytiska och nämner att de banbrytande aspekter som främst berörts av forskningen är den skoningslösa samhällskritiken och berättarstrukturen.¹⁰⁹ Wiveca Friman pekar på hur berättarperspektivet kombineras med engagemang, bland annat i klassfrågor. I sin avhandling om Pohl visar Friman hur berättarperspektivet i Micke-sviten står i samklang med protagonistens mognadsprocess. Detta

¹⁰⁹ Nikolajeva 1999, 154.

uppnår Pohl genom att då den unga karaktären skildras använda en naiv berättare för att sedan övergå till en självbedräglig och slutligen en självvrannsakande och kritisk berättare.¹¹⁰ Lena Törnqvist menar i sitt förord till en nyutgåva av *Janne, min vän* att Peter Pohl inte underskattar sina läsare berättartekniskt utan tvärtom ställer krav, inte minst genom den fragmentariska berättartekniken, troligen inspirerad av hans filmarbete. I Nils Holgersson-juryns motivering lyfts just berättartekniken fram som ett föredömligt drag hos romanen: "Genom textens sinnrikt uppbyggda komposition [...] tvingas läsaren till ett aktivt medskapande. En skapande process som fortgår långt efter att boken är utläst."¹¹¹

I materialet för denna studie har onekligen Peter Pohls text den mest komplexa berättarstrukturen: förtätad med betydelselager som läggs på varandra i en intrikat utformad intrig. Min analys av berättarperspektivet understryker och tillför den tidigare kritiken en analys av hur berättarens konststillhörighet är avgörande för hur den förklädda flickan framställs. Att Krille är en pojkerättare som anstränger sig för att berätta om den förklädda Janne är enligt min mening det väsentliga.

Förklädnadsmatrisens första punkter stämmer väl in på *Janne, min vän* som är en utpräglad förväxlingshistoria. I och med att den personliga berättaren Krilles begränsade perspektiv formar konstruktionen av den förklädda flickan lyckas Pohl skapa en sannolik skildring av hur ett pojkmедvetande kämpar med det gåtfulla, här representerat av en flicka som inte uppfyller ett förväntat flickskap. Redan den ovanliga titeln *Janne, min vän* förbryllar läsaren. Pojknamnet i den medvetet missvisande titeln föreslår att boken är en berättelse om Janne, medan Janne i själva verket inte är bokens huvudperson.¹¹² Samtidigt är berättarrösten tydlig redan i titeln genom att tillägget "min vän" anger berättarperspektivet, det vill säga att Janne berättas genom någon annans medvetande.

Pojkerättaren Krille återger sitt liv med sin gåtfulla vän Janne på Södermalm i Stockholm 1954-55. En polis förhör Krille genom att

¹¹⁰ Friman Friman, Wiveca: 2000 "Peter Pohl." *Författare & illustratörer för barn och ungdom* 6. Bibliotekstjänst, Lund, 2000, 361.

¹¹¹ Törnqvist, Lena: 1987 "Peter Pohl." *Janne, min vän*. En bok för alla, Stockholm, 4.

¹¹² Nikolajeva 1999, 163.

visa upp Jannes ägodelar. Den ordning i vilken ägodelarna presenteras styr i hög grad de minnen Krille återberättar och de insikter han slås av, vilket ändå utmynnar i en kronologisk berättelse. Berättaren Krille redogör bara för en bråkdel av sina verkliga upplevelser för polisen, resten tänker han eller riktar till Janne, som tilltalas med ett du. Hela situationen varslar om att något har hänt Janne. I den inledande meningen könsbestäms de tilltalade, gänget, som ett grabbgång: ” – Känner ni igen den här, grabbar? säger snuten och lyfter ut Jannes cykel”(Janne, min vän, 5). Krilles offentliga åhörare i ramberättelsen, textens nu-plan, är dessa pojkar samt polisen. Enligt Lansers kategorier är berättarsituationen således delvis högst privat, men mental och inte skriftlig och delvis offentlig eftersom pojkerättaren återger både den offentliga och den privata historien. Polisens återkommande frågor rycker tillbaka berättaren till textens nu-plan då Krille dröjer kvar i sina intensiva minnesbilder. Berättarsituationen fungerar i dubbel riktning, dels bromsas de slumpvisa minnen som successivt tydliggör Janne på Krilles villkor upp och dels tar de ny fart av de föremål polisen visar upp. Pojkerättaren bestämmer dock över sitt minne, han kan överdriva, dölja och missuppfatta.

Janne är i själva verket en cirkusartist som på grund av umbäranden, hård kroppslig träning och antydda sexuella övergrepp har slutat att växa. Texten nämner inte övergreppen explicit, men för en sofistikerad läsare är detta en given tolkning. Janne blir tagen för en pojke i ungefär samma ålder som den betraktande pojken eftersom hennes kläder och beteende indikerar pojkskap. Jannes kläder bryter färgmässigt med den pojkkodade färgskalan. Att Janne som på 1950-talet är klädd i granna träningskläder måste räknas som en ovanlig färgklick, vilken i sig kunde föra tankarna till cirkusen, är givet. Denna färg återkommer i Peter Pohls *De stora penslarnas lek* (1989), den bok som på förlagets inrådan publicerades separat trots att den ursprungligen ingick i *Regnbågen har bara åtta färger* (1986), där färgen omnämns som den hemliga Tangerine-röda vänskapen.¹¹³ Trots att kläderna är pojkkläder pekar färgvalet i motsatt riktning och är en del av de inskrivna implikationerna på Jannes flickskap som Pohls bok anspelar på. Jannes antagande av förklädnaden är och förblir en gåta och samtidigt det mysterium som hela texten kretsar kring.

¹¹³ Friman 2003, 52 och 69.

Janne överskrider förväntningarna på flickbeteende genom att kunna cykla, vinna strider, konstant leka med döden och söka Krilles och killkompisarnas sällskap. Texten speglar genomgående Krilles oförmåga att uppfatta Janne. Han tar till all sin systematiska sorteringsförmåga utan att lyckas förstå:

Och fattade det viktiga beslutet, att så snart jag kom hem skulle jag sätta mig med papper och penna, och punkt för punkt sätta upp allt jag visste om Janne. Allt jag visste att det var sant och allt jag visste som var lögn. Sanningar och lögner. Lögner som försöker gömma sanningar. Sanningar som belyser lögner. Jag tycker att jag skymtade mönstret. Tanken "Han vill vara fri, men är inte fri" trängdes med något som en viss "vän i huset" sagt, och en hel del annat flög omkring i skallen och ropade Se på oss! (*Janne, min vän*, 229)

Matrisens sjätte punkt, *under antaget pojknamn*, genomförs konsekvent eftersom Janne inte uttalat förekommer under annat än detta namn. Som cirkusartist är Jannes namn Miss Juvenile, som består av engelskans begrepp för ungdomlig, omogen, oförstörd och grön, vilket är allt annat än den sexuellt utsatta Janne är. Även namnet Young JJ knyter Janne till engelskläraren och cirkusägaren Mister Dji Dji / GG. Jannes namn är en mask, vad som finns bakom får Krille, och läsaren, aldrig med säkerhet veta.

Nikolajeva menar att karaktären Krille framstår som oförmögen att bedöma sin situation. Glappen mellan berättaren Krilles synvinkel, karaktären Krilles synvinkel, men även läsarens synvinkel på förloppet skapar intensitet och är kärnan i själva berättelsen.¹¹⁴ Komplexiteten i den psykologiska utvecklingen i *Janne, min vän* kräver enligt Nikolajeva en avancerad berättarteknik. Den komplicerade berättarstrukturen med ett intrikat mönster av temporala förändringar är underordnad huvudtemat, vägen till självinsikt.¹¹⁵ Krille är en filtrerad personlig berättare, det vill säga det finns en klyfta mellan läsarens och karaktärens synvinkel och läsaren inser mer än karaktären gör. Således har en observant läsare möjlighet att förstå mer än både berättaren Krille och karaktären Krille.¹¹⁶ Krille signalerar rentav själv att han är otillräcklig som berättare.¹¹⁷ "Först när man efteråt går igenom den där

¹¹⁴ Nikolajeva 1999, 122.

¹¹⁵ Nikolajeva 2000, 214.

¹¹⁶ Nikolajeva 1999, 122.

¹¹⁷ Nikolajeva 1999, 102.

tiden så här, märker man ju hur blind man var då, när man stod mitt i händelserna” (*Janne, min vän*, 82). Eftersom berättarperspektivet helt är pojkens är Janne nästan lika gåtfull vid bokens upplösning som i bokens början.

Berättaren Krille är inte identisk med karaktären Krille. Det har förflutit ett år sedan Krille upplevde det han berättar om, men tidsplanen synkroniseras på slutet. När berättaren börjar är han inte medveten om att Janne är en flicka. Han inser detta under bokens gång, men tvekar intill sista sidan gällande denna insikt. Nikolajeva betonar att det för läsaren är omöjligt att avgöra om historien, som Ulla Lundqvist menar, består av objektiva fakta, subjektiva minnen eller självsvek.¹¹⁸ Både karaktären och berättaren vägrar inse att Janne är en flicka och berättarperspektivet döljer otäcka övergrepp samtidigt som flickans värnlöshet osynliggörs. Det är möjligt att värnlösheten på detta sätt effektivt närvarar i texten som en skriande undertext eftersom läsaren tvingas dra slutsatsen om övergreppen själv. Vid deras allra första möte uppfattar pojkberrättaren delvis Jannes flicktillhörighet, men förtränger den omedelbart. Tvivlet kring Jannes konsttillhörighet alluderar till Astrid Lindgrens Pippi Långstrump:

Klockan 18. 32 blev jag upphunnen av någon, som kom från ingenstans, bara fanns där. Och prejade. Vilken precision! En beundrartanke som jag hann med, men döskraj blev jag. Fast när jag såg fejset, det där flinet, ramlade hjärtat tillbaka på plats. Det var en tjej. Slumpen måste ha styrt hennes cykel så perfekt. Var hade jag sett henne förut?

Jag visste att jag hade sett henne förut. Någonstans, någon helt annanstans. Pippi Långstrump, bestämde jag mig för. Pippi Långstrump var det, just så, magiskt förvandlad till levande människa. Håret var inte flätat, men färgen var den rätta Smajlet satt vitt och lysande bland miljarder fräknar när hon tog kontakt 31/08-54 kl. 18.32. (*Janne, min vän*, 6)

I det inledande mötet mellan karaktären Krille och Janne återger berättaren Krille sin vacklan. Denna vacklan återges eftersom berättaren i berättarsituationen anar att Janne är en flicka. Först tror karaktären Krille inte att cyklisten är flicka och tillskriver då hennes skicklighet slumpen eftersom det skarpt bryter med förväntat flickbeteende att vara

¹¹⁸ Nikolajeva 1999, 165.

briljant på cykel. Men utseendet är flickaktigt. Krille bestämmer sig för att Janne är en flicka, för att sedan tvärvända då Janne presenterar sig:

– Tjena! Jag heter Janne. Vad heter du?

Tjejen hette Janne, alltså, jasså, jo, och Krille det var jag det, som blixtnabbt teg med att jag trott att han hette Pippi. (*Janne, min vän*, 6)

Från pronomenet ”hon” växlar Krille omedelbart till ”han”. De flesta forskare väljer att skriva ”han” om Janne eftersom texten konsekvent använder pronomenet ”han”.¹¹⁹ Ur ett feministiskt perspektiv betyder detta inte ett osynliggörande av Jannes flicktillhörighet, utan snarare en indikation på att könskategorin rubbas. Jannes utseende är flickaktigt, handlingarna maskulina och pojkberrättaren Krille är förvirrad av dessa motsägelser. Krille tar Janne för en pojke eftersom det är tryggast så och eftersom Janne då uppfyller de föreställningar som Krille har. Janne är som flicka ovanligt tystad och osynliggjord i texten, därför ligger det även utanför texten om hon medvetet antar förklädnad eller inte. Detaljerna är oklara och förklädnaden statisk. Som litterär konstruktion kan Janne vara både han, hon eller någonting tredje. Det relevanta är att eftersom Janne genom pojkblicken och pojkrösten upprättas som en grumlad karaktär, samtidigt som Jannes performativa maskulinitet ger utrymme för Krille att vara en mjuk pojke, krackelerar könsordningen. Den förklädda flickan skapar således sprickor i kategorierna, särskilt som hon genom pojkens röst framstår som mer främmandegjord än vad hon eventuellt skulle göra om hon hade en egen röst.

* * *

Berättarens könstillhörighet är avgörande för hur läsaren uppfattar texten. Det finns en grundläggande skillnad mellan det perspektiv Kullman och Pohl som författande män anlägger då de väljer att låta ett pojkmедvetande berätta förklädnadsromanen och därvidlag görs det rentav en poäng av att pojkmедvetandet har uppenbara svårigheter med att greppa den förklädda flickans femininitet. Då Stark och Wahl väljer crossvokalisering som berättargrepp och lägger berättarrösten i den förklädda flickans mun uppstår omedelbart en trovärdighetsproblematik eftersom det flickspecifika antingen förträngs, föraktas eller förvrids.

¹¹⁹ Lundqvist 1994, 201 följer romanens bruk av han.

Skillnaden mellan den förklädda flickan som personlig berättare och den förklädda flickan som berättas genom pojktoprotagonisten är stor. Pohl låter Krilles pojkröst dominera och det kan vara svårt för läsaren att bryta sig ur Krilles subjektsposition. Textens spänning ligger i tvånget att dela Krilles perspektiv och nödvändigheten i att bryta sig ur det för att kunna uppfatta Janne.

Föga oväntat lyckas således strategin att skildra flickan som den andra, annorlundagjord och obegriplig, samtidigt röstlös och tystad. I materialet för denna studie lyckas däremot de kvinnliga författarna bättre med att skapa trovärdiga förklädda flickor. Jag vill på inget sätt antyda att män överlag inte skulle vara förmögna att skildra flickor, men i materialet för denna studie är detta ett faktum. Egentligen hänger detta mer samman med författarens medvetenhet än med författarens könstillhörighet. Liksom Kossan fungerar som katalysator för Roland gör Janne det för Krille. Både Berta och Krille påstår öppet att de berättar om Carolin respektive Janne men i själva verket berättar de mer om sig själva.

Berättarperspektivet är således som jag ovan visat den instans som styr konstruktionen av den förklädda flickan. Valet av fokalisering och vokalisering får långtgående följder för hur den förklädda flickan framställs. Det har konsekvenser för om den förklädda flickan har en egen röst, om hon är en verbal aktör, både muntligt och skriftligt, eller om hon tystas vilket kvinnliga karaktärer i litteraturen genom tiderna ofta har gjorts. Maktförhandlingen är därmed uttryckt och inte undertryckt.

I föreliggande kapitel har jag visat hur berättarperspektivet styr flickskildringen. Om en opersonlig berättare eller en personlig berättare skildrar den förklädda flickan leder detta till olika grad av emancipation eller kvasifemininitet i flickskildringen. Därutöver spelar det roll ifall denna berättare är pojke eller flicka. Flickornas femininitet framställs inledningsvis som annorlundagjord och deras könstillhörighet och deras flickkroppar blir ofta fellästa av någon annan karaktär. Det är med oväntad lätthet som de förklädda flickorna övertygar sin omgivning med sin performans. Förklädnaden uppenbarar därmed kön som en konstruerad kategori och öppnar frågeställningar i texten angående könskonstruktion. Vare sig bevekelsegrunden är flykt undan flickskapets trånga roller, nödvång för överlevnad eller en experimentell lek ifrågasätts representationen av kön i grunden. Den

antagna pojklädseln och det antagna pojksnamnet är markörer i texten som understryker identitetsbytet. Ungdomsromanen använder sig av förklädnad som ögonöppnare. Förklädda flickor blir i bästa fall katalysatorer för en radikal omvärdering av kön.

I kapitel fyra, där jag beaktar handlingens utveckling, granskar jag hur felläsningen av flickan genomförs. Huvudfrågorna gäller vad karnevalens utflykt i förklädnad innebär för flickkaraktären, hur karnevalens tillfälliga makttillägnande påverkar henne och vilka för- och nackdelar den tillfälliga frigörelsen har för henne.

IV Karnevalesk könsordning

1. Karnevalens inverterade kön

I förklädnadsromanens inledning innehar flickkroppen huvudrollen. Ofta förekommer, vilket demonstrerades i kapitel tre, en felläsning av flickans kropp, det vill säga hennes konststillhörighet grumlas genom berättarperspektivet vilket ger upphov till förvirring. Den annorlundagjorda flickkroppen är ett exempel på författarens bruk av grotesken och därmed förs diskussionen om den förklädda flickan vidare till karnevalens struktur.

Jag kommer i detta kapitel att tillämpa Michail Bachtins karnevalsteori som modell och visa hur handlingsförloppet i förklädnadsromanen styrs av karnevalens drag. Främst gäller det tidsbegränsningen, det vill säga det faktum att förklädnaden alltid är temporär, en av förklädnadsromanens grundpremiss, vilket uttrycks i punkt fyra i förklädnadsmatrisen, *temporär flykt från den växande flickkroppen*. Således kopplas den tillfälliga parentesen som förklädd i flickskildringen till flickkroppens könsomvändning.

Handlingen, närmare bestämt de olika genrernas särskilda intrigmönster, underordnas förklädnadsmatrisen och bestäms därmed av karnevalens struktur. Karnevalsprincipen leder flickskildringen i en viss riktning. Främst sker detta genom kärnhändelser som mandomsprov och emancipationsyttringar, vilka till synes pekar i motsatt riktning. Den förra poängterar ett uppgående i maskuliniteten medan den senare tar strid för en frigjord femininitet. Dessa kärnhändelser går ställvis in i varandra, genom att mandomspöven i vissa fall används som ett led i en emancipationsprocess. Karnevalens temporära maktomkastning möjliggör att flickskildringen kan gestaltas inom bägge paradigmen, vilket är den huvudsakliga tankegången i föreliggande kapitel. Det komiska, i form av det undergrävande skrattet är väsentligt för karnevalen. Till detta hör olika former av överdrift och parodi: i förklädnadsromanen gäller dessa destabiliserande praktiker uttryckligen kön.

Ett sätt att granska ungdomsromanen är att betrakta den som en icke-mimetisk representation där en social frigörelseprocess iscensätts. Denna frigörelse är ofta dold, eftersom den innebär en omstörtande kritik av maktstrukturer. Karnevalsteorin är synnerligen väl lämpad för att undersöka ungdomsromanen eftersom denna kategori kretsar kring förhandling om makt. Teorin är en av de analysmodeller som erbjuder

redskap för en läsning som synliggör denna maktförhandling.¹ Karnevalsteorin utvecklades av den ryska filosofen Michail Bachtin som i förvisning undersökte skrätt, gyckel och karneval i medeltidskulturen representerad av den franska författaren François Rabelais. Trots Bachtins strategi att granska ett material utanför sin samtid är det uppenbart att hans kritik av förtryckande maktstrukturer riktar sig mot hans samtid.²

Den medeltida karnevalen med dess groteska fester som ägde rum före fastetiden, kullkastade rådande maktstrukturer i samhället. Karnevalen innebar ett sanktionerat uppror eftersom de styrande kontrollerade den tillfälliga maktomkastningen, vilket ledde till att den inte utgjorde något verkligt hot mot makten. Trots att den var sanktionerad inneslöt karnevalen en subversiv potential, eftersom den gav en aning om att makten kunde fördelas annorlunda och visade att den sociala ordningen inte var given utan möjlig att förändra.³

Det har diskuterats om karnevalsteorin äger giltighet utanför de historiska epoker Bachtin undersöker.⁴ Själv hävdar han att strukturen är knuten till medeltidens karneval och dess särskilda villkor, men visar även att grotesk skrättkultur återkommer under andra epoker.⁵ Inte desto mindre betraktar senare karnevalsforskning mönstret som överförbart på moderna genrer, som i detta fall ungdomsromanen och närmare bestämt förklädnadsromanens temporära maktomvändning. Linda Hutcheon menar att genom att granska den medeltida karnevalen blottar Bachtin en underliggande princip i all parodisk diskurs, paradoxen med det legitima överskridandet av normer⁶, i förklädnadsromanens fall den tillåtna könsöverskridningen. Bachtins karnevalsteori är förstas en tankegång som riskerar att tänjas för långt genom att tolka alla tecken på parodi och anarki som tillhörande karnevalen.

Bachtin lånar begreppet karneval från medeltidens verkliga omständigheter för att tillämpa det på litteraturen. Som berättartekniskt redskap ger karnevalen möjlighet att granska verkligheten i en förvriden

¹ Nikolajeva 2004a, 18.

² Nikolajeva 2004a, 17-18.

³ Bachtin 1986, 21.

⁴ Hutcheon, Linda: 1985 *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, New York, 71.

⁵ Bachtin, Michail: [1965]1986 *Rabelais och skrättets historia*. Antropos, Gråbo, 55.

⁶ Hutcheon 1985, 74 ff.

spegel. Karnevalsprincipen främmandegör vardagsverkligheten, vilket är en strategi ungdomsromanen gärna tillgriper:

I alla dessa fenomen, [uttryck för den karnevalskt-groteska formen] hur olika de än är till sin karaktär, har den karnevalskt-groteska formen liknande funktioner: den helgar friheten att fabulera och uppfinna, tillåter att heterogena och i rummet avlägsna element förenas och närmas till varandra, hjälper människan att befria sig från den förhärskande synen på världen, från alla konventionella regler, etablerade sanningar, alldagliga och banala gängse meningar, den gör det möjligt att se på världen med andra ögon, att känna att allt som existerar är relativt och följaktligen att en helt annan världsordning är möjlig.⁷

Eftersom flickor i västvärlden är dubbelt förtryckta, dels som barn och dels som flickor, har karnevalen även stor betydelse för flickskildringen i ungdomsromanen eftersom den möjliggör för en underordnad kategori att tillfälligt ta makten, och det genom lekfulla strategier som drift och skratt. Verkliga flickor begränsas av sin maktlöshet, de har varken ekonomisk eller politisk makt och de förväntas uppfylla vuxenvärldens krav på anpassning utan att ifrågasätta den rådande ordningen. I ungdomsromanen tillåts däremot flickor temporärt och under särskilda villkor att göra uppror. De får vara starka, självständiga, modiga och ha makt. Då det gäller de förklädda flickorna är det den begränsning som deras konststillhörighet utgör som de tillfälligt befrias från.

Feministiska litteraturteoretiker kritiserar Bachtin för att se karnevalen som omedvetet patriarkalisk och essentialistisk, särskilt i behandlingen av kvinnokroppen och av kvinnliga röster. Denna kritik är förvisso berättigad, men den ter sig även anakronistisk och därutöver snäv. Antologin *A Dialogue of Voices*, beaktar möjligheter och utmaningar som karnevalsteorin erbjuder för den feministiska litteraturteorin. Huvudargumenten mot användningen av Bachtins teorier i en feministisk analys är dels att han är man och dels att han inte explicit omnämner kön som en kategori i sitt teoribygge.⁸ Ingendera av de ståndpunkterna är hållbara. Bachtins osorterade och öppna skrivsätt samt hans begrepp heteroglossia, dialogism och karneval inbjuder bland annat till diskussioner om röst och kön och hans teorier kan rentav te sig så skraddarsydda för den feministiska diskussionen att det frapperar att

⁷ Bachtin 1986, 44.

⁸ *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. 1994 Hohne, Karen & Wussow, Helen (red.). Minnesota UP., Minneapolis, viii.

Bachtin tiger om denna aspekt. Att han tiger hänger samman med det samhälle han arbetar i och utesluter inte teorins lämplighet för feministisk analys. Bland annat Denise Heikinen argumenterar för att Bachtins begrepp mycket väl kan tillämpas i en feministisk läsning.⁹ Enligt min mening är karnevalsteorin en relevant analysmodell, eftersom den lyfter fram maktaspekterna och därmed lämpligen kan kombineras med ideologikritik.

Karnevalsteorin möjliggör en granskning av hur en omvänd maktstruktur fungerar. Författare använder sig av olika strategier för att ge flickor makt och för att frånta dem makt. Med karnevalens medel skapar författaren en gränslös värld där humor och motstånd mot det rådande frodas. Till karnevalens konventioner hör bland annat den groteska kroppen, ätande, drickande, flödande kroppsvätskor, sexualitet, födelse och död. Både ett rituellt språk och teatrala gester, groteskeri, överdrift och gränsöverskridning är uttryck för karnevalens drift med regler. Dessa konkreta uttryck för karnevalen länkas samman av själva karnevalsprincipen, det vill säga det undergrävande mönster vilket ger utrymme för maktdestabiliserande praktiker som exempelvis förklädnad. En feministisk karnevalstext gör motstånd, överdriver och destabiliserar gränserna till den etablerade könsordningen. Vanliga strategier för att uttrycka detta är travesti, parodi, överdrift, förskjutningar, språkakrobatik, kroppslighet, abjektion, marginalitet, och förklädnad.¹⁰ Jag beaktar bara en del av dessa strategier, främst hur maskulinisering och emancipation fungerar inom karnevalen, genom nedslag i materialet för denna studie för att diskutera förklädnadsromanens karnevalsstruktur.

Ungdomsromanens karnevalsstruktur

Karnevalsteorin blev redan under 1980-talet en oerhört populär analysmodell. Den kan te sig som ett slitet angreppssätt, men har de facto inte använts i ungdomslitteraturforskningen i någon större utsträckning. Ofta tillämpas den, liksom i allmänlitteraturen, på en begränsad typ av texter, vilka uppvisar tydliga karnevalsdrag som förvrängning, upp-och-nervändande, grotesk, skatologisk humor, teater,

⁹ Heikinen, Denise: 1994 "Is Bakhtin a Feminist or Just Another Dead White Male? A Celebration of Feminist Possibilities in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*."

Hohne, Karen & Wussow, Helen (red.): *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Minnesota UP., Minneapolis, 114-127.

¹⁰ *A Glossary of Feminist Theory*. 1997 Andermayhr, Sonya (red.). Arnold, London, 31.

marknad och gycklarspel.¹¹ Således ställs de konkreta uttrycken för karnevalen i fokus. Förklädnadsmotivet representerar karnevalens princip genom att vara en förvrängning vilken har en uppenbart omvänd struktur.

Nikolajeva betraktar å sin sida karnevalen som grundläggande för all litteratur: ”Alltför sällan uppfattar man den övergripande synen på litteraturen som karneval, det vill säga som en symbolisk skildring av en socialt betingad befrielseprocess, ett subversivt – maskerat, förklätt – ifrågasättande av auktoriteter.”¹² Jag delar Nikolajevas syn på den litterära texten som i grunden karnevalessk, något som är underliggande i diskussionen om på vilket sätt förklädnadsromanen ger uttryck för karnevalsprincipen.

John Stephens, som föreslår begreppet ”*time-out*”/ *tidsfrist* för texter där ovanliga händelser äger rum utan att kontakten med det realistiska för den delen går förlorad, tillämpar karnevalsmodellen på realistiska texter. Stephens förespråkar således en vidgad syn på det realistiska, vilket är välkommet. Särskilt 1980-talets förklädnadsroman där förnyelsen bland annat består i att realismen, vilket tidigare nämnts, kombineras med verklighetsöverskridande drag, vilka kan betecknas tillhöra karnevalen är betjänt av denna syn. Således möjliggör karnevalsteorin tolkningar där dessa aspekter sätts i ett större tolkningssammanhang. Stephens argumenterar bland annat för hur karnevalen är ett redskap för att vända upp och ner på ideologiska paradigm som exempelvis könsstrukturer. Han identifierar tre typer av karnevalstexter:

1) Time out/ tidsfrist

offer the characters ’time out’ from the habitual constraints of society but incorporate a safe return to social normality

2) Value inversion / omvärdering

strives through gentle mockery to dismantle socially received ideas and replace them with their opposites

3) Transgression/ överskridning

endemically subversive of such things as social authority, received paradigms of behaviour and morality, and major literary genres associated with children’s literature.¹³

¹¹ Nikolajeva 2004a, 17.

¹² Nikolajeva 2004a, 17.

¹³ Stephens 1994, 121 och 126. Kapitlet ”Ideology, Carnival and Interrogative Texts”.

Stephens första karnevalstyp, tidsfrist från inrotade samhällsbegränsningar, rör sig om äventyrsberättelser där barn frigör sig från vuxenväldet, exempelvis i Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are* (1963). Den andra typen, omvärdering, representeras av mild drift, där exempelvis svaghet lyfts fram på bekostnad av styrka som i Anthony Brownes *Willy The Wimp* (1984). Den tredje typen av karneval, överskridningen, upphäver både moraliska beteenderegler, rådande paradigm och barnlitterära genrer, hävdar Stephens att är en senare kategori som dessutom har brittiskt ursprung och kan exemplifieras med Jan Needles *Wagstaffe the Wind-up Boy* (1987). Dessa exempel beskriver pojkar vars kroppar skildras genom grotesken. Samtliga nivåer återfinns i materialet för denna studie. Den inrotade samhällsbegränsningen utgörs av flickans könsbundna tillvaro. I och med att maskulina hjältemönster omskrivs genom att den förklädda protagonisten skrivs in i genremönster, där flickor av hävd inte har beretts utrymme, och särskilt inte på lika villkor som pojkar iscensätts karnevalens aviga värld och de olika förklädnadsromanerna uppvisar allt från mild drift till genomgripande kullkastande av könsordningen, vilken är den kategori som i detta fall grumlas.¹⁴

Maria Nikolajeva kombinerar i en analys av Ulf Starks *Dårfinkar och dönickar* karnevalsteorin med en undersökning av temporalitet i barnlitteraturen samt med ett queerperspektiv.¹⁵ Hon menar att karnevalens cykliska struktur innebär att något verkligt växande eller vuxenblivande inte är aktuellt inom barnlitteraturen.¹⁶ Barnlitteraturen betecknas av den karnevalsstrategin att ge den maktlösa tillfällig makt, dessutom i syfte att både underhålla men även indirekt undervisa barnet. Den tillfälliga maktpositionen förblir endast en lek eftersom barnet, och i förklädnadsromanens fall flickan, egentligen bara tillåts delta i en tillfällig lek. Därmed inhiberas ett verkligt växande. Barnboken och ungdomsromanen skiljer sig här åt eftersom den tidigare nämnda grundpremisen i barnboken är föräldrafrånvaron som garanterar att barnet kan handla självständigt, medan den unga i

¹⁴ Hourihan 1997, 1-8.

¹⁵ Nikolajeva 1996 och Nikolajeva 2000 och Nikolajeva, Maria: 2003c.

¹⁶ Nikolajeva 2000, 8.

ungdomsromanen för att frigöra sig behöver föräldrar att tampas med.¹⁷ Förklädnadsromanen bryter därmed delvis med konventionen, eftersom föräldrarna inte är helt centrala. Men förvisso är både kvinnliga och manliga motparter som representerar könsordningen och visar på följderna av det könsbundna förtrycket väsentliga i förklädnadsromanen. I förklädnadsromanen är flickans motparter främst pojken och mannen, men även kvinnliga karaktärer, så som flankflickor och mammor, fyller funktionen att spegla den förklädda karaktären.¹⁸ De konventioner vilka ungdomsromanens författare överlag använder sig av kan i sig betraktas som karnevaleska, eftersom de ofta låter de unga besitta en makt som de saknar i det verkliga livets vardag. Bland annat är den förklädda flickan alltid vida överlägsen sin motpart i karnevalen och hon har således en grotesk kropp i och med dess ovanliga styrka och smidighet.

Karnevalens typiska tidsfrist innebär att flickan konfronteras med för henne ovanliga situationer som exempelvis pojkängets gemenskap. Under dessa omständigheter erövrar flickan tillfällig makt. Det är oftast i texter där flickan helt befrias från rådande samhällsstrukturer som omskrivningar av hennes makt kan förekomma bland annat genom att hon har hjälteegenskaper och magiska hjälpmedel. Fantasy är en utpräglad karnevalsstrategi för att skildra flickor med makt. Men en udda miljö garanterar inte flickfrigörelse. Maria Nikolajeva nämner en rad exempel på skenbart starka flickor i fantasy – hos författare som Lloyd Alexander, Terry Brooks och Elisabeth Moon – flickor vilka vid en närmare granskning visar sig bygga på dold ”sexism” eftersom de inte är annat än flickor i typiskt maskulina roller, det vill säga kvasifeminina.¹⁹ Fantasygenren kunde erbjuda en ypperlig möjlighet att omskriva kön, men genrens maskulina mönster upprätthålls ofta på bekostnad av en emancipatorisk omskrivning. De förklädda flickorna som med karnevalens hjälp erövrar rörelsefrihet och makt råkar ut för motsvarande händelseförlopp, det vill säga att de uppfyller maskulina myter, utför mandomsprov och överlag

¹⁷ Trites 2000, 54-83.

¹⁸ Relationerna till andra kvinnor, särskilt till mammorna, är framträdande i vissa texter exempelvis Skuggserien, *Missne och Robin*, *Stortjuvens pojke* samt *Därfinkar och dönickar*. Se Österlund, Mia 2000b: ”Min feta feministiska morsa och jag. Flickfrigörelse i ungdomsromanen.” *Radar* 2000/4-2001/1, 25-35.

¹⁹ Nikolajeva 2000, 149.

lever upp till maskulina stereotyper. Beträktad som flickkonstruktion blir den förklädda flickans pojktiltvändhet därmed grotesk, och en del av karnevalens inverterade världsordning.

I detta kapitel diskuterar jag i olika hög grad punkterna sju till nio i paradigmet:

- 7) Förvandling, förväxling, förhandling
Kärnhändelserna är förvandlingar, förväxlingar, förvecklingar och förhandlingar relaterade till könsmakt.
- 8) Mandomsprov
Flickan är som pojke ”mer man än männen” hon genomgår mandomsprov och maskulina initiationsriter och besegrar de biologiska pojkarna på deras villkor.
- 9) Könsöverskridandets erotik
Könsöverskridandets erotik iscensätts genom att det heterosexuella begäret grumlas av ett triangulärt begär som skenbart ifrågasätter heterosexualiteten men i slutändan bekräftas densamma.

Ur ett karnevalsperspektiv handlar förväxlingen om grundligt lurendrejeri och drift med makten. Mandomsproven blottlägger karnevalens groteska kropp vilken besitter överlägsen styrka och är en del av karnevalens överdrift. I och med könsöverskridandets erotik destabiliseras den normaliserade heterosexualiteten i en upp-och-nervändning av begäret. Förklädnadsmatrisens kärnhändelser kan således utan tvekan knytas till karnevalsprincipen.

2. Överdriven maskulinisering

De tidigare nämnda tendenserna vilka samspelar i flickskildringen, en överdriven maskulinisering och en eventuell interfolierad emancipation, är aktuella i analysen av förklädnadsromanen som karneval. Maskuliniseringen presenterar en uppförstorad hjälte, som dessutom är flicka. Detta är i sig ett karnevalsdrag som överskrider de realistiska ramarna för berättelsen. Flickor som i kraft av sin förklädnad framställs som osannolikt maskulina innesluter ibland i detta maskulinitetsutövande ett utnyttjande av karnevalens subversiva ögonblick. Dessa blottar ur ett könsideologiskt perspektiv konsttillhörigheten som konstruerad, och signalerar därmed att könsordningen kan rubbas.

Decenniet gestaltar ett steg på väg mot ett omskrivande av flickroller och liksom verkliga kvinnor, vilket tidigare påpekats,

genomgick en period av ”kvinnan som man”²⁰ gör även flickan i ungdomsromanen det under 1980-talet. Den förklädda flickan testas och segrar då hon som förklädd utsätts för allehanda mandomsprov, där hon besegrar pojkar och män på deras villkor. Några av de mandomsprov vilka jag här har valt att diskutera är tornerspel, krig och kappcykling i trappa, eftersom de problematiserar mandomsprovets maskuliniserande effekt på den förklädda flickan.

Kvinnokamp i riddarrustning

Karnevalen möjliggör en omskrivning av traditionellt maskulina hjälteparadigm. Den förklädda Rebecka i Harry Kullmans *Stridshästen* är en gränsöverskridare, en flicka som förklädd till hjälte deltar i pojkarnas tornerspel på deras villkor och i och med detta stör deras hjältemyter. Tornerspelet, vilket är ett utpräglat mandomsprov, skrivs i dialog med den klassiska äventyrsberättelsen *Ivanhoe*.²¹ Genom sin förklädnad till Svarte Riddaren utmanar Rebecka de föraktfulla pojkarna för att visa: ”vad en flicka duger till!” (*Stridshästen*, 153). Hon inleder en aktiv kvinnokamp, ett vanligt motiv i förklädnadsromanen där förklädnaden används för frigörelse, det vill säga som ett sätt att överbevisa pojkar om flickans lika värde, men på pojkarnas villkor. Karnevalen ger i detta fall utrymme för en emancipationsansats vilken enligt karnevalens logik fungerar destabiliserande på könsordningen. Detta tolkas som den enda tillgängliga vägen till ett lika värde för flickprotagonisten, eftersom flickföraktet i pojkgänget är genomgripande. *Stridshästen*, som utspelar sig på 1930-talet och därmed strävar efter att ge uttryck för sin tids könssyn, genomsyrras av pojkarnas nedlåtande attityd mot flickor, genom repliker som: ”Hon är skraj som alla tjejer” (*Stridshästen*, 68). Kullman använder förklädnadsmotivet för att visa hur könsblind omgivningen är. Ingen anar att en flicka döljer sig bakom riddarförklädnaden, eftersom riddarrollen motsäger flickmatrisen. Pojkmatrisen blir således indirekt synliggjord, eftersom det att vara pojke bygger på att upprätthålla en gräns mot flickskapet. En blandning av pojk- och flickassocierade egenskaper är inte önskvärd. Särskilt Henning företräder den här kvinnosynen och är likgiltig för både Rebecka och Kossan, vilka båda

²⁰ Garber 1993, 41-66..

²¹ Mählqvist 1989, 103 anger även andra förebilder, nämligen barns riddarlekar.

vill vinna hans uppmärksamhet, eftersom de åtrår honom. Den heterosexuella romansen tvinnas in i och problematiserar frigörelsetematiken i form av ett antal kärlekstrianglar, ett mönster som här tryggt håller sig inom heterosexualitetens ramar. Könsväxlingens erotik, som återfinns i flera andra förklädnadsromaner, inkluderar i många fall även homosexuella anspelningar.

Enligt karnevalens mönster upprättas skarpa kontraster för att tydliggöra de omvända värdena. Pojken Henning har präglats av manliga miljöer ”där världen är fylld av mannadåd, krigarens djärvhet och hjältemod” (*Stridshästen*, 71). Birger Hedén påpekar att Henning förkroppsligar riddarromanens hjältyp.²² Hennings svenska utseende poängteras i texten: ”Svarte Riddaren från Yttersta Mörkret möter en riddare med anor, Henning. Som alla vet härstammar han från en lysande ryktbar riddarätt i vår ärorika svenska historia” (*Stridshästen*, 106). Hennings blonda hår kontrasteras mot Rebeckas mörka. I övrigt beskrivs de som utrustade med liknande egenskaper: ”Han blond, hon mörk, båda lika raka i ryggen, stolta och självsäkra” (*Stridshästen*, 43). För honom innebär detta ledaregenskaper, medan Rebecka isoleras på samma grunder, eftersom hon bedöms enligt sin konststillhörighet och genom dessa egenskaper överträder förväntningarna på en flickas beteende under 1930-talet. På ett annat plan, vilket jag inte granskar här men som bidrar till könsproblematiken, precis som klassmotsättningar, upprätthålls motsättningen mellan arisk och judisk. Detta var ett känsligt ämne under 1930-talet och även en direkt tematik i romanen med förlaga i *Ivanhoe* där judinnan Rebecka förekommer. Kullman laborerar, vilket nämnts tidigare, med en flickbokskonvention, pojkflickan eller yrhättan. Denna typ för han in i pojkbokens äventyrsparadigm, vilket ger boken dess komplexitet. I sin gåtfullhet blir Svarte Riddaren en öppen symbol och kommer således att uttrycka både flickornas och arbetarklassens krav på förändring, beroende på vilka karaktärer i texten som fyller denna symbol med sin mening. Det spekuleras i att Svarte Riddaren rentav kan vara ”djävulen själv” (*Stridshästen*, 46).

Den förklädda Rebecka erfar således att hon med hjälp av sin maskering temporärt kan skapa oro och förundran. Hon lyckas segra. Genom hennes karaktär utmanas ordningen av hennes

²² Hedén 1983, 176.

jämställdhetssträvan, men detta sker på karnevalens begränsade villkor. Utan att pojkarna är medvetna om det bevittnar de ett försök till kvinnligt maktövertagande, eller åtminstone ett aktivt försök att rubba stelnade föreställningar om kön. Henning och de andra pojkarna är låsta i sina uppfattningar om flickor. Den förklädda flickan vågar utmana dem genom kunskap och kompetens och får således en relativ makt och vinner en relativ seger. Kanhända inhiberar slutet denna seger, men kanske är vår syn på romanläsning även den värd en omformulering. Vi tenderar att fästa enorm vikt vid hur romaner slutar, som om ett eventuellt affirmativt slut alltid skulle radera de framsteg flickorna i texten har genomlevt under handlingens gång. Det är inte fullt så enkelt som att ett konventionellt slut kväser varje form av förändringsansats. Här kommer karnevalens betydelse in genom att den, som Bachtin hävdar, blottar en subversiv potential som oberoende av att den ursprungliga maktordningen återupprättas på slutet ändå synliggör möjligheten till förändring.²³

Karnevalen godkänner egentligen inga förlorare. Rebecka förmår därför att mäta sig mot alla pojkar, även om hon möter motstånd av Henning. Mandsprovet som könskamp gäller för den förklädda Rebecka, medan parallellgestalten den öppet förklädda Kossan förnedras. För Rebecka innebär förklädnaden ökad frihet medan den för Kossan innebär en begränsad frihet. För Kossan är förklädnaden i själva verket en symbolisk våldtäkt, som innebär att hon helt underordnas Hennings vilja. Han behandlar henne nedlåtande, som ett djur, och talar till henne som om hon verkligen var en häst:

Han bar fortfarande pinnen som han ritat i marken med när han stegade runt Kossan och inspekterade henne som generalen inspekterade sina män. Då och då slog han pinnen mot vaden som om det var en ridpiska. Han tittade kritiskt på hennes svarta, snedgångna lågskor och bestämde:

”Andra skor måste hon ha. Gymnastikskor.”

”Spring upp och byt”, sade Max.

Hon rodnade igen. Det hade hon lätt för. Hon stammade av förlägenhet.

”J- jag får inte ha gymnastikskorna på mej till vardags. Bara i gymnastiken. Det har mamma sagt.”

Henning såg överraskad ut när hon pratade, som om han trott att hon var en riktig häst. (*Stridshästen*, 71-72)

²³ Bachtin 1986, 21.

Kossan knyts även genom sitt öknamn till djurvärlden. Samtidigt är kossa ett skällsord vilket riktar sig mot kvinnor som inte fyller kraven på behagande feminint beteende. Även denna aspekt stämmer in på henne. Att hon genom sin förklädnad inte klär sig till man, utan till djur innebär att hennes förklädnad inte leder till ett tillskansande av makt, tvärtom bidrar detta till ytterligare en degradering från att vara underordnad som flicka till att vara dubbelt underordnad som flicka förklädd till häst.

Annis Pratt definierar våldtäktstraumat som en arketyp i flick- och kvinnoskildringar. Motivet kan innebära såväl en konkret som symbolisk våldtäkt.²⁴ Eftersom både Rebecka och Kossan agerar i enlighet med sitt romantiska begär aktualiseras våldtäktstraumat, vilket innebär att då kvinnliga hjältar försöker uttrycka erotisk självständighet möter de könsordningens kompakta motstånd. I denna mening begränsas förklädnadsmotivet i ungdomsromanens tappning till att enbart utnyttja vissa av karnevalens drag, trots att själva förklädnaden följer karnevalens princip eftersom den uttrycker en utstuderat teatral gest. Överdrifterna och de parodiska elementen håller sig på en relativt sansad nivå, några excesser i flödande kroppsvätskor förekommer knappast och gränsöverskridningarna kan te sig oväntat milda. Detta hänger i sin tur samman med flickmatrisens ena ytterlighet protesten, vilken förväntas vara mild.

Soldatflickans hjältedåd

En extremt traditionell maskulin sfär är fronten, skådeplats för den förklädda flickan i *Anna-Carolinas krig*. Karnevalens maskulinisering uttrycks i detta fall genom att kriget i sig utgör ett omfattande mandomsprov. Den kvinnliga krigaren är som tidigare nämnts ett klassiskt motiv.²⁵ Då en flicka träder in i den maskulina soldatrollen motsägs antagandet om att kvinnor är aggressionshämmade och fredliga eftersom karaktärerna genom sitt handlande ifrågasätter denna stereotypa rollfördelning. Den metodiska maskuliniseringen kan tolkas som en destabiliserande parodi, genom att maskulinitet hos den förklädda envetet upprätthålls samt indirekt parodieras, allt enligt karnevalens logik.

²⁴ Pratt 1981, 24-29.

²⁵ Lehnert 1994, 20.

Av de historiskt existerande förklädda flickorna är Jeanne d'Arc, bondflickan i riddarrustning i 1400-talets Frankrike, den mest kända och även starkt mytologiserade förklädda soldatflickan. Mytforskaren Marina Warner granskar kvinnliga hjältar och berör mansrollen som en del i flickans identitetsbrottning. Warner menar att den emanciperade flickan utnyttjar förklädnaden för att vinna frihet. Däremot är synen på soldatflickorna ambivalent. Antingen framställs flickan i kriget som sällsamt kysk eller sexuellt omättlig.²⁶ Motivet soldatflicka innehåller såväl konstanta som föränderliga aspekter, avhängiga av rådande könsideologi. Före 1800-talet var det vanligt att kvinnan stod mannen bi i kriget, men efter 1800-talet och den då aktuella diskussionen om den mänskliga biologin förändrades läget, menar historikerna Dekker och van der Pohl.²⁷ Julie Wheelwright granskar dåtidskontexten ur ett modernt feministiskt perspektiv: "To except these female warriors to challenge an institution in which they held such a precautious position is unrealistic. Their rebellion was qualitatively different over time and place."²⁸ Wheelwright uppmärksammar således att de förkläddas agerande måste kontextualiseras. Risken för att tolka anakronistiskt då det gäller könskonstruktioner är ständigt överhängande, inte minst eftersom de teoretiska perspektiv som anläggs på skönlitterära texter representerar en senare tids syn på könsideologi. Margery Hourihan menar att återberättandet av mytiska flickor som Jean d'Arc leder till en dubbel nedvärdering av flickan, dels genom att fokusera på den maskulina sfären och maskulin handling, vilket implicerar mannens överordnade position, dels genom att tränga undan flickans feminina egenskaper och framställa flickan som en ofullständig man. Pseudomaskulinitet är det uttryck Hourihan använder för detta.²⁹ Väljer man att beakta karnevalens inverkan på den förklädda flickans maskulinisering, blir det tydligt att den överdrivna maskuliniseringen kan användas även i emancipationens tjänst. Men risken är självfallet att denna möjlighet till emancipation försvagas eller förblir outnyttjad och att den

²⁶ Warner, Marina: 1981 *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. Weidenfeld & Nicolson, New York.

²⁷ Dekker & Pohl 1989, 52 och 77-101.

²⁸ Wheelwright, Julie: 1989 *Amazons and Military Maids. Women who Dressed as Men in the Pursuit of Life, Liberty and Happiness*. Pandora, London, 10.

²⁹ Hourihan 1997, 207.

maskuliniserade flickan enbart blir en omvänd stereotyp. Dessutom finns det, vilket tidigare påpekats, väsentliga skillnader mellan verkliga förklädda och fiktiva flickor.

Under 1600-talet är inkomstmöjligheterna för en 16-årig flicka starkt beskurna. Anna-Carolina provar som förklädd på en räcka mansyrken, en möjlighet som förklädnaden öppnar för henne. I kriget fungerar hon som soldat, skräddarhjälpreda, skrivare och page, en varierad uppsättning maskulina yrkesroller. Hon lär sig språk, kan räkna och läsa och är "listig". Hon klarar även de traditionella kvinnoysslorna och är vårdande. Anna-Carolina får arbete hos kungens skräddare Mäster Måns: "Arbetet bestod mest i att tvätta och borsta kläder. Det skedde att jag själv borstade Konungens rock eller tvättade hans skjortor" (*Anna-Carolinas krig*, 134). Genom att kombinera konventionellt maskulina och feminina egenskaper i flickkaraktären kan Wahl omskriva maskuliniteten, men de egenskaper som förekommer fungerar tvärtom stereotypt och bekräftar den traditionella maskuliniteten. Wahl låter Anna-Carolina påstå att hennes motiv för att gå med i kriget är att rädda sin svage bror, men låter även henne drivas av äventyrlusta och en önskan om att överskrida de flickroller 1600-talet erbjuder. Hon gör även ett för ungdomsromanen ovanligt yrkesval genom att försörja sig som prostituerad. I denna roll kommer Anna-Carolina dock lindrigt undan, eftersom hon lyckas överlista sina kunder och inte direkt är tvungen att erbjuda dem sexuella tjänster. Således rör det sig på det sexuella planet om en paradox, det vill säga en "hämmad" karneval.

Historiska förklädda personer kom, liksom Anna-Carolina, oftast från lägre samhällsklasser även om det motsatta ofta är fallet i litteraturen.³⁰ De förklädda kvinnorna i historien var oftast mellan 16 och 25 år gamla, vilket stämmer in på Anna-Carolina.³¹ För att uppfylla mansrollen krävdes goda nerver, list, intelligens och skådespelartalang.³² 1600-talets klädmode med vida jackor och stora hattar samt bristfällig hygien underlättade förklädnaden. Det var vanligt under 1600-talet att kvinnor förklädda till män tjänstgjorde i armén. Kvinnliga soldater var kuriosa och hade rentav ett propagandavärde för

³⁰ Lehnert 1994, 26.

³¹ Dekker & Pol, 31.

³² Dekker & Pol, 36.

furstar. Krigsutrustningen var ofta pojkanpassad så även flickor kunde klara sig som förklädda.

Wahl är således i den meningen historiskt korrekt då han låter Anna-Carolina delta i 30-åriga kriget förklädd till sin bror Karl. Wahl understryker i texten att armén är maskulin, bland annat markerar en befälhavare i *Anna-Carolinas krig* sin motvilja mot män som visar feminina drag, vilket visar på det absoluta kravet på att leva upp till maskuliniteten: ”Jag älskar män och det värsta jag vet är män som uppför sig likt kvinnor, likt käringar, likt kjoltyg...” (*Anna-Carolinas krig*, 8). Här får kjolen metonymiskt beteckna kvinnan eller det feminina. Att Wahl sedan misslyckas med att skapa ett trovärdigt flickporträtt beror på att det maskulina hjältemönstret tillåts dominera utan att några uttryck för emancipation förekommer.

* * *

Soldatflickan är ett klassiskt förklädnadsmotiv, vilket exponerar en extrem maskulin miljö, nämligen fronten. Wahl är historiskt konsekvent i sin skildring av Anna-Carolina och händelseförloppet motsvarar i hög grad förklädnad hos verkliga historiska flickor. Karnevalens temporära utflykt innebär för Anna-Carolina ett utdraget mandomsprov. Hon genomgår en rad umbäranden och misslyckanden och är inte i den meningen en renodlad hjälte. Anna-Carolina uppfyller inte helt mönstret för överdriven maskulinitet. Wahls ärende är att skildra krigets vanvett och därför måste protagonisten konfronteras med dess avigsidor. Trots denna omskrivning av frontberättelsens hjältedåd dominerar maskuliniseringen som princip totalt över en möjlig emancipationsintrig.

Makt – en balansakt

Den förklädda flickan genomgår således inom karnevalens ramar ett antal drastiska mandomsprov, där hon visar sig vara vida överlägsen de pojkar hon omger sig med. I *Janne, min vän* är pojkgänget den centrala gemenskapen för både berättaren Krille och den förklädda Janne. Genom gradvisa mandomsprov tar sig Janne in i gänget och omskriver dess regler inifrån, särskilt de som förknippas med könstillhörighet. För att klara sig bland andra pojkar utanför gänget är Janne tvungen att besegra dem, vilket är en enkel match för en främmandegjord flicka som Janne. De egenskaper vilka cirkusartisten besitter ger ett försprång.

Jannes dödsföraktande cykelfärd utmed Kvarngatstrappan på Söder har sitt ursprung i en skarp skolkritik, vilket är ett av Peter Pohls bärande teman. Södra Latin-andan, den sanktionerade pennalismen, är bakgrunden till att Janne slår vad om en back Guldus-läsk mot att klara en cykelfärd nerför trappan utan att sätta en fot i marken. I en lång andlös mening, här förkortad, skildrar Krille förloppet. En tant med matkassar har dykt upp i trappan och Janne ser ut att vara på kollisionskurs med henne:

[...] Janne flyger ut över sektion fem, den sista, och kärringen har vid något tillfälle insett livets värde och slängt sig utanför räcket så att det finns en dalgång i kassberget för Janne att flyga genom, och på trottoaren, Högbergsgatans nordliga trottoar, får Janne markkänning, och nu vet vi att Döden ska gästa oss, för här finns bara att Janne mosar skallen i asfalten eller att han med högsta fart skivas mot skyddsräcket vid trottoarkanten, men då har vi inte räknat med att Janne vill ha sin guldusback innan han lämnar in, för när cykeln kraschar mot räcket har Janne lämnat den och flyger genom luften, och istället för att slaska i gatan och gå sönder, blir Janne en orangeröd boll som rullar och rullar och rullar, och heder åt chaffisen i trådbuss trettisix uppifrån götgatshållet, som värderar Janne högre än alla sina passagerare och slänger blyfoten på bromsen så att stora svarta däcken gräver långa skrikande diken i Högbergsgatan och bussen bugar och släpper fram Janne. (*Janne, min vän*, 30)

Krilles dramatiska återgivning visar att mandomspövet för Jannes del är en allvarlig lek med döden. Janne, som hemmahörande i cirkusens värld, det vill säga en konkret karneval, är ett akrobatbarn vars annorlunda kropp enligt karnevalsprincipen är grotesk i sin överlägsna styrka. I en annan dödsföraktande vadsplagningsscen, som uppkommer på grund av Jannes flickaktiga utseende, utmanas Janne att cykla – alternativt gå balansgång – över broräcket till Södergatans viadukt. Krille skildrar episoden så här:

Janne måste bevisa att han kunde gå balansgång på räcket på viadukten över Södergatan. Förhistorien var den gamla vanliga, för Jannes tjeffejs gjorde att ingen utanför gänget tog honom på allvar. Och nu måste han bevisa för några dryga typer som hade skrottat en gång för mycket, som hade ryckt på axlarna en gång för mycket, som hade betvivlat en gång för mycket. Allt på Jannes bekostnad. [...] Det hela utgick från att om han var så jävla ball på att jonna så kunde han ju göra det på räcket där borta. Då visste dom ju precis inget, för det var precis omöjligt, mindre än omöjligt, det var minusmöjligt, enligt naturlagarna. (*Janne, min vän*, 58-59)

Janne kalkylerar balansaktens riskfylldhet med hjälp av naturlagar som gravitation och centrifugalkraft. Krille förmår knappt betrakta balansakten, så rädd är han för att Janne skall misslyckas. Krille beskriver mandomspövet i termer av hjälteskap och han föreställer sig hur de pojkar som följer skeendet har blivit gubbar som träffas och minns Jannes hjältemodiga fall: "[...] honom som nu skall bli Hjalte [...] och det var Hjalten som föll ett hjältefall och Hjalten som dog en hjältedöd [...]" (*Janne, min vän*, 60). Hjalteparadigmet understryks således med kraft och enligt karnevalens mönster parodieras det genom att det är en flicka som överlägset fyller hjälterollen.

I Pohls roman konstrueras 1950-talets pojkskap i tät förbindelse med populärkulturella myter om maskulinitet. Krille använder sig av etablerade manstyper i sin föreställningsvärld: "Inifrån mörkret kom en lirare som liknade Frankensteins monster i Boris Karloffs version; han liknade alltså Boris Karloff. I monsterrollen. Han stirrade på mig med död monsterblick" (*Janne, min vän*, 164). För Krille är seriehjältarna bekanta samlingsobjekt, men Janne bryr sig inte om Stålmannen och Läderlappen: "Tyckte att de var överkliga. Det går väl an att säga för den som själv är Fantomen" (*Janne, min vän*, 77). Krille uppmanar Janne att leta efter intressantare serietidningar i systemens bunt:

Men när han bläddrade och upptäckte vad det var för skit, Min Melodi, med slisk och kärleksdravel sida upp och sida ner, tyckte han att det var så dåligt skämtat så han flög på mig, och så rullade vi runt och slog ihjäl oss mot möblerna. (*Janne, min vän*, 77)

Det gäller att upprätthålla gränsen mot flickaktighet, men slagsmålet Krille och Janne emellan skildras också som en möjlighet att få beröra varandra. Janne tål till och med att hamna i underläge tillsammans med Krille och slagsmålet får drag av en kärleksakt. Karnevalen ger här utrymme för könsöverskridandets erotik. Senare, under utflykten till Jannes hemliga koja, då deras fysiska kontakt allt starkare förknippas med sexuellt begär påminns Krille om kontrasten mellan maskulint utspel och feminin mjukhet, något som betecknar hans relation till Janne:

Och jag ägnade en tanke åt detta att han, som var så kolossalenormtuff så att alla fick vika för honom, ändå kunde kännas så magert liten och hjälplös där han nu kurade tätt intill mig. I sömnen, med alla maskhållarmuskler ur spel, låg hans sköna tjejejs vänt mot mig, nära, naket, alldeles mjukt och öppet, utan att jag fördenskull kunde läsa de hemligheter, som måste finnas där. (*Janne, min vän*, 210)

Könsförväxlingens erotik uttrycks således genom att Krille uppfattar Janne som pojke, vilket bekymrar honom eftersom hans känslor i så fall är av homosexuell karaktär. Samtidigt återkommer markörer vilka antyder Jannes flickaktiga utseende, något som skapar aningar gällande könstillhörighet. Detta oroande och destabiliserande karnevalsdrag skapar ett genomgående spänningsfält i texten. I pojkgänget och i kretsen av pojkar kring dem klarar Janne av de mandomsprov han utsätts för. Men mot de vuxna maktutövarna är han försvarslös. Karnevalens briljerande med makt och styrka har en baksida, som visar Janne utsatt för övergrepp och fråntagen sin relativa makt:

Han hade läskiga blåmärken i ansiktet och på halsen, jag vågade knappt ana att det fortsatte i samma stil nedåt kroppen. Han inte bara lutade sig, han stödde sig faktiskt mot porten, höll sig fast i dörrkläppen. Den lilla smäckra flickhanden från fordom fick äran att hålla Janne upprätt.

– Kan jag f-f-få slagga h-h-hos dej e-e-en stund? sa han så fort jag kom. Aldrig hört honom så ynklig, aldrig sett honom så slagen. (*Janne, min vän*, 105.)

Eftersom karnevalens temporära maktomkastning även innebär att makten ofta uppnås på någon annans villkor har den ibland ett högt pris för flickprotagonisten. Krille inser gradvis att Jannes suveränitet har en skuggsida, den där Janne far illa. Karnevalens överdrift syftar även till att dölja sådana brister. Då Janne blir utom sig understryks detta av hans stammande. Krille uppfattar det sköra i Jannes maskulinitet, den mask som Janne med bravur upprätthåller för de övriga i pojkgänget krackelerar inför Krille.

Till karnevalen hör att maskuliniseringen av den förklädda flickan möjliggör en feminisering av pojkkaraktärer. Vid ett tillfälle då gänget leker en pojkboksinspirerad lek kallad diamantsmuggling befarar Krille att Janne överväger att göra en volt ut ur ett vindsfönster. För att hindra Janne från fler halsbrytande mandomsprov, särskilt som detta saknar åskådare annat än Tok-Göran från vars fönster volten kunde ske, väljer Krille att ta till en enligt honom icke-maskulin metod:

– Och jag då! Att vara svag var min enda chans, just så svag och rädd som jag verkligen var. Styrka och tuffhet skulle här vara bortkastade manliga egenskaper. Svag och rädd om mitt enda liv. Jannes eget liv var av intet värde. (*Janne, min vän*, 137)

Krille är klart medveten om maskulinitetskonstruktionen och han vet när han skall leva upp till den och när inte. Han skriker och gråter ohämmat för att hindra Janne.

Konstruktionen av Janne anknyter till ett av den klassiska pojkflickans särdrag, nämligen hennes vertikalitet, vilken implicerar en symbolisk rörelsefrihet. Pojkflickor i flickböcker representeras, som tidigare diskuterats, ofta genom vertikala rörelsemönster och deras kroppsliga aktivitet bryter således med flickschablonens stillasittande och prydliga, läs svaga, flickor. Kristin Hallberg kallar motivet ”flicka på tak”.³³ Jag föredrar att tala om horisontalitet kontra vertikalitet, eftersom begreppen synliggör polariteten mellan ytterligheterna i flickskildringen, det vill säga anpassning och protest. I detta sammanhang fungerar vertikaliteten som ett karnevalsdrag vilket bidrar till att frigöra flickan från flickmatrisens anpassade flickskap.

Karnevalens motiv återknyter samtidigt konsekvent till barn- och ungdomslitteraturens standardmönster. Ett exempel på detta är Jannes främsta särdrag, nämligen briljansen på cykel, vilket ingår i maskuliniseringen av karaktären. Att cykla skildras vanligtvis i ungdomsromanen som en pojkaktivitet vilken betecknar rörelsefrihet. Cykeln är en kenotyp som motsvarar sagans häst, och den knyts av tradition till pojkhjälten.³⁴

Att cykeln är starkt knuten till pojkskapet under olika tidsperioder illustrerar även *Skuggan över stenbänken*, där Berta upplever en omskakande frigörelseprocess genom att kräva att få en cykel. Påverkad av Carolins emancipatoriska tankar inleder Berta ett könsuppror i mindre skala, vilket riktar sig mot hennes far, genom att hon övertalar honom att köpa henne en cykel. Bertas bror Roland har fått en cykel i födelsedagspresent och det vill Berta också ha. Fadern har inte ens reflekterat över att Berta skulle vara i behov av eller ens vilja ha en cykel:

³³ Hallberg 1999, 128.

³⁴ Nikolajeva, Maria: 1992 ”Typologiska studier av barnlitteratur. Till begreppet kenotyp.” *Barnboken* 1992/1, 10.

”Inte var det väl heller nödvändigt att flickor cyklade?” (*Skuggan över stenbänken*, 149). Episoden med cykeln sammanfattar på ett övertygande sätt könsens olika villkor. För dagens läsare, vilka kan ha svårt att tänka sig att flickor och cyklande skulle vara en orimlig kombination, ger episoden ett tidsperspektiv på kvinnokampen. Cykeln ger Berta rörelsefrihet, den symboliserar frihet för flickan:

Det kändes som om jag nu plötsligt fått helt andra möjligheter. Jag var inte så låst längre på en och samma fläck. Jag kunde röra på mig. Och vem vet! Jag kunde åka ganska långt bort! Bara jag visste åt vilket håll...Men det gick kanske att få veta så småningom, det med! (*Skuggan över stenbänken*, 150)

Cykeln innebär frigörelse från det trånga borgerliga hemmet med ”de stängda dörrarnas politik”, som Vivi Edström kallat ett tecken på ett onaturligt familjeliv där barn disciplineras till tystnad och förstämning.³⁵ Men cykeln symboliserar även flickans frigörelse. Att flickan och cykeln kopplas samman ger flickan större rörelsefrihet. Kimberley Reynolds uppmärksammar att cyklande kvinnor var en karnevalesk företeelse under det brittiska 1880-talet som en handling vilken hotade männens position i den hierarkiska könsordningen.³⁶ På ett motsvarande sätt kan Bertas krav betraktas som en karnevalsstrategi där det antaget maskulina infogas i ett emancipatoriskt sammanhang.

Janne, min vän visar att även 1950-talet betraktar cyklandet som en huvudsaklig pojkaktivitet. Det faktum att Janne är suverän på cykel är rentav en del av pojkförklädningen: ”Vilken precision! En beundrartanke hann jag med, men döskraj blev jag. Fast när jag såg fejset, det där flinet, ramlade hjärtat tillbaka på plats. Det var en tjej. Slumpen måste ha styrt hennes cykel så perfekt” (*Janne, min vän*, 6). Krille förblindas av sina könsbundna föreställningar, då han antar att en flicka inte kan cykla skickligt, vilket bidrar till att upprätthålla Jannes pojktopersona.

Jannes suveränitet är ett karnevalsdrag, en överdrift som understryks av berättarperspektivet, vilket ligger hos Krille och färgas av hans föreställningar. Att Janne genomgår mandomsprov, men inte Krille, karnevaliserar i samma svep Krilles maskulinitet. Eftersom Janne axlar det traditionella hjälteskapet finns det utrymme för Krille att

³⁵ Edström 1984, 81.

³⁶ Reynolds 2002, 98.

uppvisa en mjukare maskulinitet där känslor spelar den avgörande rollen. Således tjänar karnevalen i Pohls fall till att rubba den rådande ordningen. Könnsordningen är med andra ord karnevalesk, det vill säga rådande strukturer parodieras, punkteras, överdrivs och ställs på sin spets. Detta sker genom en räkka utmaningar av den traditionella maskuliniteten, vilken uppfylls av en förklädd karaktär som inte ger avkall på femininiteten, men vars femininitet av pojkberättaren framställs som en gäckande gåta. Frågan kvarstår dock om dessa subversiva ögonblick egentligen visar på något annat än flickans underläge, eftersom de villkor karnevalen upprättar kräver att den förklädda likt en Askunge ska lämna balen mitt under ett pågående skeende.

* * *

Karnevalens pojkskap är hos den förklädda konsekvent genomfört. Om man bortser från den rent utseendemässiga konstruktionen av flickorna som pojkaktiga är det att de placeras i maskulint kodade situationer, där våld och strapatser dominerar problematiskt. Konstruktionen av pojkskap hänger tätt samman med våld och dödsföraktande utmaningar. För flickorna gäller det att kämpa mot pojkar på deras villkor, men även att överträffa dem i mod och styrka. Både Rebeckas deltagande i tornerspelet och Jannes agerande kombinerar maskulinisering och emancipatoriska effekter. Anna-Carolinas karneval gör det däremot inte, eftersom maskuliniseringen är alltför kompakt och saknar utrymme för sprickor där emancipatoriska drag kunde sippra fram. Ett mönster i flickskildringen, vilket jag här bara nuddat vid, är tendensen att skildra flickors aktörsskap genom dualismen horisontalitet kontra vertikalitet. Förklädnaden ger även, som ovan framgått, tillträde både till pojkpsyket och till platser där vanligtvis bara pojkar vistas.

3. Omförhandlat kön

Då den förklädda flickan inom karnevalens temporära ramar skall upprätthålla sin pojktopersona uppstår i vissa fall en internalisering av pojkskapet, det vill säga flickan förlorar sin flicktillhörighet och börjar betrakta sig själv ur ett maskulint perspektiv. Enligt Margery Hourihan

ingår det i hjälteskapet att upprätthålla en förtryckande syn på kvinnor.³⁷ Då en flicka intar denna textposition, det vill säga kliver in i den maskulina hjälterollen, riskerar hon således i förlängningen att internalisera även denna nedsättande syn på kvinnor.

Karnevaleskt kön hos manliga motparter

I förklädnadsromanens tappning förekommer ”riktiga” pojkar, det vill säga pojkar vilka uppfyller maskuliniteten och är av manligt kön och låtsade pojkar, det vill säga flickor vilka uppfyller maskulinitetens villkor men är av kvinnligt kön. I och med att de förklädda flickorna framgångsrikt förmår upprätthålla en pojktopersona ställs även de ”riktiga” pojkarna och männen i texten under läsarens granskande blick. Den implicita frågan är förstås vad en pojke egentligen är och huruvida pojkskapet kan upprätthållas av en flicka? De pojkar den förklädda omger sig med innehar ofta ett omförhandlat pojkskap, det vill säga ett pojkskap som i hög grad överskrider Stephens schema för könsstereotyper genom att inkludera egenskaper som traditionellt tillskrivs flickor. Detta gäller bland andra Krille i *Janne, min vän*, Arild i Skuggserien, Roland i *Stridshästen* och Jonnie i *Love love love*.

Konstruktionen av maskulinitet knyts i allmänhet frapperande ofta till könsöverskridning och annorlundagjort kön, något som är ännu tydligare i förklädnadsromanen. Som tidigare nämnts består pojkmatriken av ytterlighetstyper, en känslig, konstnärlig pojke vilken bryter mot traditionell maskulinitet och en tuff, utagerande pojke vilken uppfyller densamma.³⁸ Karnevalens omkastning av den förklädda flickans könstillhörighet inverkar således i hög grad på de pojkar och män som fungerar som kontrastfigurer till henne, genom att även deras könstillhörighet omformuleras.

Könskonstruktionen är ständigt närvarande i *Dårfinkar och dönickar*, där det feminina genomgående markeras metonymiskt av klänningar. Alla flickor och kvinnor som omnämns är iklädda klänningar, vilket understryker deras femininitet. Undantagen är Morsan i balettrikåer och Simone i kalsonger och jeans, men båda bär även vid några betydelsefulla tillfällen klänningar. Deras byxor är å andra sidan tecken på deras rörlighet inom könspositionerna, genom att de bägge är karaktärer

³⁷ Hourihan 1997, 45.

³⁸ Stephens 202, 52 och 47.

vilka representerar grumlad femininitet. Det finns en underförstådd konventionell mall för hur kvinnor skall klä sig. Den bryter Simone mot och Yngve förmanar henne:

”Men herregud, hur ser du ut, flicka!” fick han fram. ”Vad har du gjort med håret? Och vad är det där för kläder?”

”Du sa ju att jag skulle köpa nåt sött och trevligt” sa jag oskyldigt.

”Ska du gå till skolan så där? Vad ska fröken säga?”

”Alla tjejer i klassen ser ut så här” ljög jag ”Fröken också.” (*Dårfinkar och dōnickar*, 48)

Simones pojktaktiga framtoning oroar Yngve, vilken framställs som den karaktär som representerar det konventionella i kontrast till Simone. Detta visar sig vara en skenbar sanning till följd av det självbedrägliga berättarperspektivet.

Till förklädnadsromanens karneval hör således att vuxna män i vissa fall framställs som könsöverskridare. Över huvud taget blottar den förklädda flickans agerande sprickor även i maskulinitetskonstruktionen hos manliga personer i texterna. Särskilt tydligt gäller detta den tillspetsade personliga berättaren Simone vilken gärna framställer sin mammas nya sambo Yngve i ett löjets skimmer. Han kallas hattfjanten och framställs som trist och traditionell, en vanlig dōnick, med maskulina standardattribut som kostym och hatt. Bland annat ruckas hans maskulinitet av att han vid ett tillfälle bär brudklänning, då han står modell för en målning Simones mamma gör:

I vardagsrummet stod Yngve uppflugen på en svart pall. Han var klädd i någon sorts bröllopsklänning med ett släp som böljade ner över korkmattan som en gnistrande slalombacke. På skallen hade han en vit hatt med ett flor som delvis dolde ett pinat uttryck – en blandning av hård mage, svindel och rädsla för att morfar skulle komma nerför trappan och ännu en gång ertappa honom i en opassande klädsel. Ena armen höll han behagfullt utsträckt. Handen höll i ett vitt solparasoll.

”Kunde du inte sätta på dej nåt lite mer flickaktigt”, sa han när han fick syn på mej. [...]

”Jag kunde kanske få låna en klänning av dej?” sa jag och log sött mot honom. [...] och fick honom att snurra runt som en desperat isprinsessa på pallen. (*Dårfinkar och dōnickar*, 37)

Yngves förklädnad utnyttjas för att skapa karnevalesk komik, samtidigt som motivet står i samklang med textens grundproblematik, grumlandet av konststillhörigheten.

Även Simones mentor, familjepatriarken morfar Ivan beskrivs som både utpräglat och grumlat maskulin. Morfaderns namn, Ivan Kroll, alluderar på en annan litterär gestalt nämligen Felix Krull, särskilt som Krull uttalas med o på tyska. Denna charmfulle svindlare i Thomas Manns roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) har mytologisk förebild i guden Hermes, köpmännens och tjuvarnas skyddspatron. Traditionellt symboliserar morfadern i patriarkalisk anda lugn, trygghet och ett upprätthållande av könsordningen. Men då morfar Ivan introduceras bär han damstövlar: ”Där stod ett par svarta damstövlar! Ovanför dom syntes ett par påsiga, vita långkalsonger, flaxande i morgonbrisen, under en väldig vit nattskjorta av sjukhusmodell som hölls samman i midjan av en bit röd gummislang” (*Därfinkar och dönickar*, 20). Bit för bit presenteras morfadern, från ett utpräglat kvinnoattribut, damstövlar, till gubbiga långkalsonger. Morfadern har rymt från ålderdomshemmet för att få dö i fred bland de sina. Som döende patriark representerar han maskulinitet, men som dekonstruktionen antyder är hans maskulinitet av det förhandlingsbara slaget och ger som sådan utrymme för olikhet. Han är Simones enda bundsförvant, införstådd i hennes förklädnad och god rådgivare.

Morfaderns maskulinitet rekonstrueras tillfälligt av Simone, vilket understryker könet som en performativ handling och något som därmed inte begränsar sig till hennes eget spel med könsmarkörer:

Jag lyckades leta reda på det mesta som han beställde fram: spatserkäppen med silverkrycka i form av ett varghuvud, den gräddvita filthatten med dom mjuka brättena, sommarkostymen av vitt linnetyg, en skjorta med löstagbar krage och dom underbara pjucken i vitt skinn med bruna tåhättor och små hål längst upp. [...] Så hjälpte jag honom på med kläderna. Med högtidliga miner satte vi på det ena plagget efter det andra. Det kändes som att sätta ihop den gamla morfar igen; strålande, stor och stark som en björn växte han upp ur vardagsrumsmattan! (*Därfinkar och dönickar*, 87)

De manliga bipersonernas maskulinitet destabiliseras således. Den förklädda flickans agerande, den destabiliserande förhandlingen om könsgränser förstärks av episoder där könsordningen rubbas enligt

karnevalens logik. Överdriften, särskilt då vuxna män kläs av sin maskulinitet, skildras genomgående via ett humoristiskt grepp hos Stark.

Tillträde till ett transvestitiskt rum

Ett annat exempel på omskriven maskulinitet gestaltas i form av den mest transvestitiska vuxna mannen i materialet, Lasse-Maja i Cannie Möllers *Stortjuvens pojke*, en karaktär som utnyttjar förklädnaden för sitt bedrägeri. Han framställer sig som en slags Robin Hood vilken tar av de rika och ger till de fattiga. Med förklädnaden lyckas han lura andra män att åttra honom:

Den arme patronen hade gått och trott att det var en vacker flicka han fått med sig upp på rummet och så blev han så grymt bedragen! Skrattet hade spritt sig som en löpeld över hela gården: var det inte rätt åt den bocken och girigbuken att han fick sig en näsbränna? Lusten på flickor stod honom dyrt denna gång! (*Stortjuvens pojke*, 19)

De upprörda styrande männen i samhället, bland andra länsmannen och kvartermästaren, kallar Lasse-Maja för ”kvinnokarlen” (*Stortjuvens pojke*, 43). Ordet har i detta fall dubbel betydelse eftersom Lasse-Maja förutom att som man förföra kvinnor, förklädd till kvinna även förför män. Lasse-Majas tvära kast mellan mans- och kvinnokläder destabiliserar könsordningen i hela bygden, eftersom folk är medvetna om att de när som helst kan bli duperade av hans övertygande förklädnad. Mobben går rentav så långt i sin strävan att fånga honom att de misstar sig och läser könstillhörigheten fel även hos andra personer. Deras iver leder bland annat till en falsk fasttagning:

Någon tycker sig ha sett ett främmande fruntimmer som försvunnit neråt backen. En avdelning med frivilliga sätter av med språng efter den misstänkta som ögonblicket efteråt blir insläpad på gården. Det är liten grå gumma i rutig sjal. [...] Det går fort att klä av gumman både sjalen och blusen. Förtvivlat försöker hon skyla sin magra överkropp. Och nu måste också de mest uppgjagade ge med sig. Det här kan inte vara Lasse-Maja! Till naturen skall han väl ändå vara skapt som en man och här sitter två små magra uttorkade gumbroöst! (*Stortjuvens pojke*, 65-66)

Lasse-Majas förklädnad ger upphov till en häxjakt, där den skärrade folkmassan tappar koncepten då det gäller könsbundet utseende. Vare

sig Lasse-Maja framträder som kvinna eller som man gör han det övertygande:

När han får på sig klänning och mamsellhatt är det ingen som kan ta honom för annat än en fin dam. (*Stortjuvens pojke*, 19)

Han [Lasse-Maja] var klädd i eleganta manskläder. Över bröstet hängde en tung klockkedja. [...] Ingenting kvinnligt fanns kvar över honom. Han såg ut som en mäktig man, på resa i affärer eller i viktiga angelägenheter. En man som man borde göra till viljes. (*Stortjuvens pojke*, 93)

För Jossis del bidrar närheten till Lasse-Maja till hennes frigörelse. Genom att begrunda hans bedrägerier för Jossi en moralisk kamp med sig själv vilken handlar om solidaritet och konststillhörighet. För henne gäller det inte att genomgå några särskilda mandomsprov och inte heller att vinna tillträde till ett slutet rum. Det gäller istället att framgångsrikt, och utan att göra väsen av sig, sköta sina drängsysslor och upprätthålla sitt pojkskap. Då hon rymmer och ansluter sig till Lasse-Maja får hon i själva verket tillgång till ett transvestitiskt rum, eftersom hon på nära håll får följa den illusion av konststillhörighet som han iscensätter. Karnevalen rubbar i *Stortjuvens pojke* ordningen på många nivåer och emancipationen löper som en röd tråd genom berättelsen, den förstärks rentav successivt under berättelsens gång.

Internaliserat pojkskap

Till karnevalsmönstret, att den maktlösa tillägnar sig makt, hör således tillträdet till miljöer som tidigare varit slutna. I den förklädda flickans fall är det främst pojkkollektivet som är den gemenskap hon vinner tillträde till. Förklädnaden fungerar därmed som inträdesbiljett för flickan. I Simones fall i *Dårfinkar och dōnickar* är det pojkgänget i klassen som tar henne till sin hemliga koja, Skjulet. Att beteckningen skrivs med versal understryker ytterligare att detta rör sig om en betydelsefull plats för pojkgänget och för deras upprätthållande av hegemonisk manlighet och könsspecifik samvaro. Simone beskriver Skjulet så här:

På bordet låg travar med gamla serietidningar, en kortlek med nästan alla kort och några upphittade porrblaskor [...] Det var överhuvudtaget en trevligt lokal dit inga tjejer fick komma. Utom Katti, förstås. För att hon lät killarna

klämma henne på bröstet och berättade så snuskiga historier om vad dom vuxna gjorde med varandra om nätterna. (*Dårfinkar och dönickar*, 51)

Formuleringen ”en trevlig lokal” ter sig trots sin ironiska färgning besynnerlig för en flickberättare. Det ingår inte i gängse uppfattning att flickor tycker att trevliga ställen är synonyma med maskulina miljöer grundade på sexistisk samvaro, där flickans närvaro beror på att hon antingen tar sig in i skydd av sin förklädnad eller att hon deltar i pojkarnas sexualisering av henne. Den senare typen av tillträde gäller matrisens dåliga flicka som försöker upprätthålla ett flickskap vilket i första hand månar om manlig bekräftelse. Genom att uttrycka sin uppskattning av Skjulet går Simone så långt in i sin antagna pojkaktighet att hon till fullo internaliserar den och därmed förtränger sitt flickskap. Porrtidningarna är ett exempel på erotisering av kvinnoförtryck och tillhör pojkuppväxtens trevande efter maskulinitet. Den ironiska berättarrösten fungerar förstås för att skymma vad Simone eventuellt upplever som flickförrakt, men signalerna är snarast att hon verkligen lockas med i pojkskapet på pojkarnas premisser. Således innebär karnevalens maskulinisering i hennes fall en internalisering, vilken knappast blottar någon emancipatorisk ådra. Detta är priset hon får betala.

Den groteska kroppen, som genom den förpubertala flickans uppfattning skildras som något att fly undan, framträder i förklädnadsmotivet. Samtidigt möjliggörs överskridandets erotik av karnevalens milda omsvängning av könsordningen. Denna inkluderar flickans sexualitet, vilken i sin mildrade variant är tryggt inlemmad i heterosexualiteten. Katti, den dåliga flickan, är starkt sexualiserad, och Simone deltar som förklädd i sexualiseringen av henne, vilket ytterligare understryker internaliseringen av pojkskapet. Hon kallar henne bland annat ”den där tjejen med bröstet” (*Dårfinkar och dönickar*, 34). Katti introduceras först som betraktare av ett slagsmål mellan Simone och Isak, i en högst traditionell flickroll, den som åskådare till pojkaktiviteter, dessutom våldsbetonade sådana där maskuliniteten testas i en utpräglad tävlingssituation. Då slagsmålet är förbi upprepas epitetet som fokuserar på flickans bröst: ”den där tjejen med bröstet log mot mig och tittade på ett alldeles särskilt sätt. Det var Katti” (*Dårfinkar och dönickar*, 34). Att flickor benämner andra flickor enligt storleken på deras bröst framstår tydligt som en internalisering av

pojkblicken. För Simone saknas utrymme för gemenskap flickor emellan, hon utnyttjar inte sin förklädnad för flicksolidariska framgångar. Simone har vid flytten lämnat sina forna bästisar bakom sig och hon är ointresserad av att skaffa sig nya flickkamrater. Under karnevalen är det för hennes del enbart pojksfären som är av intresse.

Flicktyperna renodlas och kontrasteras mot varandra i texten. Den förklädda ställs mot både den duktiga och den dåliga flickan. Ytterligheterna är Simone själv, som avstår från sitt flickskap och Katti som är synonym med sitt kvinnokön och starkt sexualiserad. Den vanliga flickan, Anna, skildras som tråkig, präktig och duktig på ett nedsättande vis. Hon beskrivs av Simone som ”en tjej med tjocka glasögon” vilken blåser upp sitt tuggummi till en skär ballong som klibbar fast i hennes ansikte (*Dårfinckar och dönickar*, 33). Hon är pinsam och blandar sig i andras angelägenheter enligt skvallerbyttans modell:

”Ja, det skulle du faktiskt, Isak. Det sa fröken”, sa den där tjejen och försökte peta bort de sega trådarna med naglarna. Isak svarade inte. Han bara tittade på henne med en blick som om han tyckte synd om henne för att hon lät lika tråkig som hon såg ut. (*Dårfinckar och dönickar*, 33)

Isaks pojkblick definierar flickan, och Simone återberättar den utan att ifrågasätta den, snarare solidariserar hon sig med den. Positiva skildringar av flickor saknas, men samtliga karaktärer överdrivs av Simone, såväl män som kvinnor, vilket ingår i karnevalens omvända logik.

En episod som förstärker Simones pojkskap är då hon av gammal vana råkar gå in i flickornas omklädningsrum, där uppror utbryter: ”Det var bara Katti som höll sig lugn. Hon flinade glatt emot mej och skakade lite på sig så att bröstet skumpade upp och ner” (*Dårfinckar och dönickar*, 54). Den sexualiserade Katti bjuder ut sig bara för den skull att hon fräckt tar för sig och vågar visa sitt begär, medan de andra flickorna med Anna i spetsen bevakar sin kroppsliga integritet. De andra flickorna angriper Simone, bland annat trär de ett par trosor över hennes huvud och hon försöker slå sig fri genom att sparkas.

Simone vacklar mellan ett obestämt flickskap och en internalisering av pojkskapet:

Hur dansar man som kille? Det är antagligen i såna saker man avslöjar sig. Hur man rör sig. Jag försökte göra mina rörelser lite kantiga och härmade en töntig, stelfrusen Travolta som just fått ett bord i skallen. Jag kände mej avundsjuk på Katti som för hit och dit på mjuka fötter så att håret flaxade och bröstet i den där blusen som såg ut som en korsett gungade. (*Dårfinkar och dönicksar*, 98)

Simone kan, precis som Katti, dansa feminint, men för att framträda som pojke måste hon ge avkall på detta. Pojkskapet parodieras genom att det maskulina rörelsemönstret framställs som klumpigt. Travolta, som i Randal Kleisers film *Grease* (1978) utgör sinnebilden för den smidigt dansande tuffa pojken i femtiotalskontext, förvrids i Simones framställning till en nidsbild. Detta tjänar till att hålla maskuliniteten på en särskild plats och undvika överträdelser, som exempelvis det faktum att vissa pojkar i vissa kontexter är mycket goda dansare, något som den traditionella maskuliniteten inte erkänner. Priset den förklädda Simone är tvungen att betala för sin förklädnad är flickförakt. För att få vara med pojkarna på deras villkor är hon tvungen att behandla både Anna och Katti föraktfullt. Simone blir verkligen en pojke, eftersom hon tappar kontakten med sitt flickjag. På hemmaplan är hon förvisso flicka, men aldrig fickaktig.

Karnevalen erbjuder som sagt plats för könsförväxlingens erotik. I kapitlet kallat "Sjunde kapitlet i vilket någon gör mej sällskap, en oönskad kyss får oanade följder, Morsan tjuvar och morfar pratar om nattens demoner" är Simones internalisering av pojkskapet särskilt tydlig i relation till Katti:

[K]atti uppenbarade sig som en rosa skugga med nåt slags plastsäck i blekblått slängande över axeln och free-style lurarna som ett stetoskop om halsen. Hon klängde sig fast vid min arm och flämtade små pustar av juicy fruit över mitt ansikte. (*Dårfinkar och dönicksar*, 56)

Kattis påträngande flickskap framställs som en rosa skugga och doften av sött tuggummi följer henne. Och inte nog med det, Simone besvärar av Kattis bröst:

Jag anade att det var farligare att vara tillsammans med tjejer än med killar. Jag visste inte hur jag skulle vara ihop med dom. Jag kände hennes bröst mot min armbåge och funderade på ett sätt att bli av med henne. [...] Katti skulle säkert ana att det var något lurt med mej, att jag bara var en slarvig förfälskning av en kille. "Du är inte som dom andra killarna", sa hon och

tittade mej rakt in i ögonen. [...] ”Du verkar mera äkta på nåt sätt än dom andra.” (*Dårfinkar och dōnickar*, 57)

Som här syns internaliserar Simone pojkperspektivet genom att kalla flickor för dom. Samtidigt framställer hon flickor som mer uppmärksamma när det gäller könstillhörighet. Detta motsägs i Kattis fall av att hon upplever Simone mer äkta som pojke än textens riktiga pojkar. Detta bidrar ytterligare till den nedsättande skildringen av Katti, vilken framstår som naiv och korkad. Men samtidigt bidrar det till att grumla könstillhörigheten. Katti passar på att kyssa Simone:

Jag öppnade munnen för att säga att hon skulle låta bli, att det var ett eländigt misstag alltsammans. Men då hade hon redan buffat in sitt ansikte mot mitt. Jag kände hennes läppar mot mina. Och hennes spetsiga skära tunga gled in som en hallonsplit i mitt uppspärade gap. Min högra hand som jag lyft för att skydda mej vilade mot hennes rosa bröst. Hennes ögon tittade muntert och glupskt in i mina medan Ulf Lundell fortsatte som besatt, och jag kände mej galen och hennes mun sög sig fast medan hennes hand smekte över mina stubbade lockar. Det var första gången någon hade kysst mej så där. Och så var det en tjej! (*Dårfinkar och dōnickar*, 59)

Trots att kyssen sker mellan två flickor omskriver den inte i någon större utsträckning heterosexualiteten. Men det är ändå ingen kysk kyss Katti utdelar. Den förekommer som en del av triangeldramat mellan Isak, Katti och Simone. Kyssen ger implicit plats för ett begär flickor emellan och fungerar därmed som en omförhandling av kön och sexualitet. Att kyssen bryter mot de heteronormativa reglerna blir tydligt av att Yngve råkar bevittna den där han kör förbi i sin bil, vilket leder till att han förlorar kontrollen över bilen och kör in i grannens trädgård. Han lever i tron att Simones pojkklädsel är ett uttryck för samtidens flickideal och reagerar därför som om kyssen vore öppet lesbisk. I flera av texterna i materialet förekommer sådana scener där begär flickor emellan, om än under förklädnadens täckmantel, framställer flicksexualiteten i ett nytt ljus. Simone slås av att Katti påminner om Morsan: ”samma gula vilddjursögon, samma fräcka, friska mod att ta för sig utan att fråga först” (*Dårfinkar och dōnickar*, 60). Problematiken som sammanbinder Morsan och Katti är densamma: Hur kan man kombinera självständighet, kvinnligt begär och normalitet? Att Simone värjer sig för Morsans och Kattis utagerande sexualitet förstärker däremot hennes maskulinitet och är ett typiskt

uttryck för flickuppväxtens motvilja inför det feminina. Arketypen den groteska uppväxten, här inom karnevalens ramar, upprätthåller ett obehag för vad den kroppsliga förändringen för med sig i form av ett spirande begär, vilket flickan ofta besvärar av innan hon hittar adekvata sätt att kanalisera det. I denna mening är Katti Simones motbild, eftersom hon förhåller sig radikalt annorlunda till denna aspekt av flickskapet.

* * *

Dårfinckar och dönickar laborerar med maskulinitet och femininitet i form av karnevalens omtumlande överdrifter och hyperbolisk humor. Inga kategorier är entydigt stabila, eftersom konststillhörigheten tack vare karnevalen framställs som stadd i ständig rörelse. Den självbedrägliga berättaren ökar ytterligare osäkerheten kring det som skildras. Simones förklädnadsberättelse kan tolkas som en frigörande fantasi där den kända könsordningen rejält rubbas samtidigt som den förklädda flickan framstår som vilsen eftersom hon internaliserar maskulinitet på bekostnad av femininitet för att inte tala om emancipation. Men denna strategi är också ett led i en mognadsprocess, där flickan för att kunna bejaka sin femininitet under karnevalens temporära flykt från flickkroppen starkt tar avstånd från allt feminint. Eftersom karnevalen alltid innehåller en återkomst måste flickan i samband med karnevalens upplösning konfronteras med femininitet.

Provokation på pojkterritorium

Ytterligare ett exempel på hur könsförväxlingens erotik kan utnyttjas inom karnevalen framträder i Hans-Eric Hellbergs *Love love love*. Den förklädda Katarina genomgår som pojken Teodor självpåtagna mandomsprov i mindre skala:

Teodor var barnsligare än Katarina. Han var larvig och småtuff. När de klev ur bussen vid allén, klättrade Teodor upp på stengårdsgården.

– Vågar ni?

Han hoppade från sten till sten tills han inte kunde komma längre.

– Ta emot mej!

Teodor kastade sig rakt ner i famnen på Susanne. De snubblade och föll i gruset.

– Tat lungt, va, sa Susanne. Men hon lät inte arg. Hennes röst var smeksam. (*Love love love*, 77)

För Katarinas del innebär förklädningen en möjlighet att som flicka bete sig annorlunda. Förklädningen frigör också väninnan Susannes lesbiskhet, eftersom hon vågar prova sina känslor för en ”öppet förklädd” flicka inom en sanktionerad heterosexuell ram, där hon är väl medveten om att Teodor bara är Katarinas pojkpersona. Senare vågar Susanne ta steget ut och vara tillsammans med en flicka som inte spelar pojke. Detta stämmer väl in på förklädnadsmatrisens nionde punkt, *könsöverskridandets erotik*, vilken omförhandlar heterosexualiteten.

I ungdomslitteraturen gränsar ställvis flickvänskapens svärmiskhet till lesbiskhet, som exempelvis Trites visar då det gäller *Little Women*.³⁹ Marie Louise Wallins hästbok *Tovan* (1974) är en av de första svenska ungdomsromanerna som behandlar lesbiskhet. Hellberg är således relativt tidigt ute med att skildra en flickas ”komma-ut-historia”, även om detta ingalunda är berättelsens kärnhändelse. Det hela börjar som en lek där Katarinas pojkpersona Teodor blir ett tillåtet sätt för Susanne att prova på hur det är att visa sina känslor för en annan flicka, om än i pojkskepnad. Bland annat frågar hon chans på Teodor/Katarina. Eftersom Katarinas rolltagande är psykologiskt sker detta helt öppet. Svaret på varför det är svårt att uppmärksamma den sexuellt avvikande flickan står att finna i hur hennes vuxna motpart den lesbiska kvinnan beskrivs. Terry Castle förklarar det så här:

Why is it so difficult to see the lesbian – even when she is there, quite plainly, in front of us? In part because she has been "ghosted" – or made to seem invisible - by culture itself. It would be putting it mildly to say that the lesbian represents a threat to patriarchal protocol: Western civilization has for centuries been haunted by a fear of "women without men" – of women indifferent or resistant to male desire. Precisely because she challenges the moral, sexual, and psychic authority of men so thoroughly, the "Amazon" has always provoked anxiety and hatred.⁴⁰

I *Love, love, love* riskerar skildringen av lesbiskheten att bli en maskulin sexualiserad dröm. Över huvud taget är det problematiskt att förklädningen entydigt sätts i sexualitetens tjänst, då främst genom ett androcentriskt begär, vilket styr skildringen av flickans förklädnad fullt ut. Pojken Jonnie avundas Katarina hennes frigjordhet, mod och

³⁹ Trites 1999, 139-160.

⁴⁰ Castle, Terry: [1986] 1992 *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford UP., Stanford. 4-5.

oberoende, men han väljer den betydligt mer flickaktiga och kroppsligt utvecklade Lotta till sin flickvän.

Inom den svenska barn- och ungdomslitteraturforskningen är queerteori ännu ett outnyttjat perspektiv, men internationellt förekommer en del studier.⁴¹ Den omförhandling av könstillhörigheten vilken framträder i romanerna släts över i slutet, men då har ändå en öppning mot ett annorlunda begär åstadkommit och finns kvar som ett oroande moment. Eve Kosofsky Sedgwick, som granskar en rad olika genrer som exempelvis gotik och deckare, diskuterar begreppet det triangulära begäret. Sedgwick argumenterar för att det som på ytan ter sig som heterosexuella relationer mellan män och kvinnor, i romanser i själva verket skildrar homosociala band män emellan. Äktenskapet för nämligen mannen närmare män i kvinnans närhet.⁴² Det triangulära begäret, vilket iscensätts inom förklädnadsromanen, inbegriper den förklädda flickan, även om hon förblir heterosexuell. Istället omförhandlas någon annan flickas eller pojkes sexualitet och ett homosexuellt begär kan ta plats. Skildringar av homosexualitet inom ungdomsromanen börjar bli vanliga först under 1980-talet. I förklädnadsromanen problematiserar begärtrianglar både flick- och pojksexualitetet.

Marjorie Garber uppmärksammar könsseparerade toaletter, det Lacan benämner *urinary segregation* / *urineringssegregation*, således platser som markerar ett könstabu.⁴³ De vanligaste tecknen på toalettdörrar föreställer inte de biologiska könsbestämda kroppars könsorgan utan istället avbildas könsbunden klädsel, byxor för män och kjolar för kvinnor. I förklädnadsromanen tas dessa beteckningar bokstavligt och den förklädda flickan träder in på pojktoaletten för att utöva en destabiliserande handling. I kapitlet ”Teodor på toa” utnyttjar Hellberg karnevalens möjlighet till drift och fars och låter Jonnie få besvär med att dölja att han bär flicktrosor på pojktoaletten:

⁴¹ Trites 1999, 139-160 omläsning av Alcotts *Little Women* är ett exempel på hur queerperspektivet kan användas.

⁴² Sedgwick, Eve Kosofsky: 1985 *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP., New York. Sedgwicks blinda punkt är relationerna mellan kvinnor, en poäng som Castle 1986 utvecklar. På svenskt håll utnyttjar Rosenberg 2000 det triangulära begäret som analysmodell i sin granskning av operans byxroller.

⁴³ Garber 1993, 13-14.

För sent kom han ihåg att Kattis förbaskade trosor inte hade någon gylf. Han drog ner dragkedjan i sina jeans. Sen kom han inte längre.

Jonnie blev dödsrädd att någon av kompisarna skulle se att han hade flicktrosor på sig. Om det avslöjades skulle han bli tvungen att emigrera till Australien eller att skjuta sig en kula för pannan. Somliga av killarna var ohöjlt intresserade av andra killars kissapparater. De flesta glodde bara rakt in i kaklet och tänkte på någonting annat.

Om han bara inte varit så kissnödig. I stället för att lätta sig var han tvungen att knipa åt. Samtidigt måste han låtsas att blixtlåset hade hakat upp sig. Han kom ingen vart.

I det ögonblicket dök Teodor upp.

– Hej killar. Ha det så skönt!

Vid ljudet av en flickröst på muggen ryckte en av kissarna till så häftigt att strålen gjorde en sväng uppåt taket och neråt igen, i livsfarlig närhet av en annan kissare. (*Love love love*, 24)

Samtliga personer är införstådda i att Katarina är en flicka vilken medvetet låtsas vara pojke. Hon använder sin flickröst oförställt, förklädnaden är inte auditiv, och hennes påstående är inte en förklädnadsreplik utan dess provokation beror på att det är en flickröst som tar sig ton på en könssegregerad plats, där den enligt könssorteringsreglerna inte hör hemma. Hon gör ingen ansats att smälta in utan är istället mån om att sticka ut, som samtidigt främmandegjord flicka och pojke. Vad som händer är att Katarina som Teodor har tillskansat sig makt. Hon ser pojkarna stå med blottade könsorgan, men låtsas inte om det. Scenen motsvarar den i *Dårfinkar och dōnickar* där Simone spatserar in i flickornas omklädningsrum och omedelbart bestraffas genom att förlöjligas då ett par flicktrosor dras över hennes huvud i ett försök att hejda den påträngande pojkblicken. Jonnie befarar att Katarina kommer att straffas, men så sker inte. Hon sällar sig till pojkarna för att tjuvröka och lyckas sedan med verbal list lura dem:

– Tja, sa Teodor och såg sig omkring och sniffade som en kanin, sämre dess har jag sett och suttit på. Men aldrig med så mycket folk. Är ni kissnödiga allihop?

De blygaste vågade inte möta hans blick.

– Det är klart, sa Bo.

– Okay, då, sa Teodor. Låt inte mej hindra.

Killarna tittade på varann. Till slut gick Bo fram, röd i ansiktet och ilsken över att ha blivit lurad. Han ställde sig med ryggen mot Teodor och drog oändligt sakta ner dragkedjan i gylfen. (*Love love love*, 26)

För den förklädda flickan innebär inträdet i den maskulina sfären en initiationsrit som går ut på att hon intar machopojkens position och utmanar de andra pojkarna. För flickan är det acceptabelt att anta pojkpersona, här sker det öppet och förklädnadsromanens klassiska dolda förklädnad realiseras inte, vilket får följder. Förklädnaden blir en öppen lek med kön. Den transvestitiska erfarenheten bidrar till konstruktionen av en identitet vilken är grundad på principen om framgång. Det gäller att lyckas. Förklädnadsmatrisen utesluter helt varianten att en flicka försöker sig på förklädnad men omedelbart misslyckas. Det hör nämligen till karnevalens grundpremissar att den karnevaleska karaktären lyckas med att upprätta en omvänd ordning, om än under en avgränsad tid.

* * *

Den förklädda flickan väcker som jag tidigare visat begär hos andra karaktärer. Heterosexuella flickor blir i god tro förälskade i den förkläddas pojkpersona, som Katti i *Dårfinckar och dönickar*, Maria i *Anna-Carolinas krig* och Rosilda i *Skuggböckerna*. Förälskelsen hör till förvecklingsmönstret i den klassiska förväxlingskomedin. Detta mönster bygger på risken för att den förklädda skall demaskeras samtidigt som det grumlar könsordningen genom att flickans performans är så till den grad trovärdig att en annan flicka blir förälskad i hennes pojkpersona. Romansen präglas av ambivalens och kan uppfattas som en undertryckt representation av lesbiskt begär, en konvention som möjliggör kärlek flickor emellan. Trots denna potentiella möjlighet är fallet ofta det motsatta, att förvecklingen i själva verket förstärker heterosexualiteten. Att den förklädda flickan kysser en flicka bidrar som tidigare nämnts oftast till att upprätthålla heterosexualiteten eftersom den förklädda flickan, exempelvis Simone, upplever kyssen som störande. Det vanligaste fallet i materialet är ändå att heterosexuella pojkar känner dragning till den förkläddas pojkpersona: Isak i *Dårfinckar och dönickar*, Arild i *Skuggböckerna* och Jonas i *Stortjuvens pojke*. För Krille i *Janne, min vän* utgör dessa eventuella homoerotiska känslor en blockering, rentav ett undertryckt begär, vilket i slutet ”äreräddas” och raderas eftersom det visar sig vara ett normaliserat heterosexuellt begär. Normaliseringen av begäret är stark, men undertexten rubbar heterosexualiteten och inbjuder till ett annorlunda sätt att läsa där begäret kan upplevas vara främmandegjort.

Att värja sig verbalt

Till karnevalens strategier räknas även verbal akrobatik eller verbalt motstånd.⁴⁴ I *Janne, min vän* skildras Jannes tillträdet till pojkgänget och därmed en konfrontation med ett utpräglat pojkspråk. Gänget är en enkönad samling, som både har homofoba drag och bygger på homosocialitet. Pojkarna skildras som hårda på ytan men mjuka innerst inne. De upprätthåller en särskild sorts maskulinitet inför varandra. Krille är en udda pojke i gänget, halvvägs på väg att bryta sig ur den forna gemenskapen med gatans grabbar eftersom han numera går i läroverk.

Att Jannes halva vänstra framtand saknas förklarar Janne enligt Krille så här: ”Jannes egen variant var, att den bet jag av på en gubbe som skulle rycka mig i pitten” (*Janne, min vän*, 8). Påståendet antyder ett sexuellt övergrepp, men på en kroppsdel som Janne saknar. På så sätt lyckas Pohl samtidigt antyda Jannes värlöshet och upprätthålla hennes pojktopsona. Jannes påstående, vilket i Krilles öron låter som en skämtsam överdrift, kanske ligger närmare sanningen än han anar. Vanligtvis värjer sig Janne för könsord:

Det var nämligen det enda Janne sa om pitten. Gänget var inte så nogräknat, särskilt Stene hade många pitt- och fittskämt på lager. Första gången Stene försökte Har du hört den där om kuken? med Janne så funderade Janne kortkort. Fick ihop det till: Fem gånger minst. Men ta den en gång till om du måste. (*Janne, min vän*, 8)

Janne lyckas, i motsats till Simone, värna om sitt flickskap under karnevalen. För Janne är femininiteten starkare än behovet att smälta in i pojkgänget och han förlöjligar snusksnacket, vilket leder till att det verkar som om Stene är homosexuell, något som enligt pojkängens regler vore fullständigt otänkbart. Janne introducerar istället en poängräkning som går ut på att poängsätta företeelser från noll till tio, till försvar för utsatta: ”Pittar och fittor fick aldrig mer än två poäng, och snart var det poängsättningen man garvade åt och inte historien. Två poäng var ett klart underbetyg, det tog knäcken på pittsnacket” (*Janne, min vän*, 9).

⁴⁴ Bakhtin 1986, 189.

Janne bryter in i pojkgänget med verbal briljans och motsätter sig omedelbart den könsbundna jargongen. Janne vet hur språket kan användas som maktmedel och skapar sig genom språket en position i gänget. En lingvistisk praktik där Janne hade tagit till sig könsorden och annekterat dem hade kanhända varit än mer karnevalesk till sin natur, eftersom det att ta tillbaka makten över ett nedsättande uttryck genom att själv bruka det och fylla det med positivt laddat innehåll, är en kontroversiell subversiv strategi. Dessa strategier kan ses som en förlängning av karnevalens språkakrobatik. Janne följer däremot en annan strategi och internaliserar inte pojkperspektivet utan skapar istället plats för emancipatoriska perspektiv i gänget. Samtidigt fyller Janne minst lika många stereotypa pojkegenskaper enligt Stephens schema för könsstereotyper som Krille gör, inte minst med sitt tekniska kunnande och sin briljans på cykel.

I en motsvarande episod där Janne kunde få tillträde till pojkbastun spelar igen språk, pojkenisar, homosocialitet och homoerotik in:

Sporten hela dan var hur länge man kunde sitta i bastun med simbrallorna på innan sura Harry Badvakt kom och pekade. Inga byxor, hur många gånger ska man behöva säga det?

– Han är bög! var Stenes förklaring. Varför måste vi annars näcka. Gå ut och ge honom din lilla gullfisk, Pecka! Sedan var Pecka ur spel, och Harald skällde på Stene, och Stene garvade och utmanade vem som ville på ståkuk, men ingen ville. Istället föreslog Berra att Stene skulle gå ut till Harry, eller ta en kalldusch. Ungefär så där var det varje gång, och jag tror Janne anade det, för när han blev manad att hänga med till Medis på onsdagarna så vred han sig och slingrade sig och skylldes på ungefär vad som helst för att slippa. (*Janne, min vän*, 17)

Pojkgemenskapen odlar en öppenhet gällande sexualitet vilken saknar motsvarighet i ungdomsromanens flickskildring. Janne känner sig provocerad både av risken för upptäckt och av sina aningar om vad som sker i bastun och börjar stamma, vilket Bosse i sin tur härmar:

Janne behövde inte Bosses bevis och hade inget behov av att bevisa något heller, för att jag v-v-vet vad jag kan och skiter precis i vad du tror.

Och då sket sket sket väl Bosse i i i Janne, förfan.

Nu v-v-var du k-k-kul va!

Kukukul, för dej va, Kukukuk. (*Janne, min vän*, 18)

Den obligatoriska avklädningen, vilken innebär ett avslöjande för den förklädda flickan, hotar i bastun, men Janne värjer sig också för pojkarnas könsbundna jargong. Janne kanske betar sig som en pojke men protesterar samtidigt mot pojkkultur, det vill säga mot upprätthållandet av hegemonisk manlighet. Janne internaliserar aldrig pojkskapet utan lyckas tvärtom med konststycket att omskriva det, vilket inom karnevalens ramar innebär en destabiliserande praktik.

* * *

En aspekt av karnevalen är således att de förklädda flickorna tack vare sin förklädnad vinner tillträde till maskulina miljöer, vilka tidigare varit uteslutna för dem. Som jag ovan diskuterat har flickans förklädnad ofta skenbart positiva följder, hon tillåts vara stark, men på pojkarnas villkor. Karnevalen har även delvis en skyddande funktion, eftersom den förklädda flickan därigenom ofta undgår förtryck och direkta övergrepp. Det är ofta andra personer i texten som istället blir offer för våld, något som den förklädda flickan får bevittna. Eftersom hon bevittnar detta våld mot flickor på nära håll är hon hela tiden medveten om att hon löper en risk, särskilt som ett eventuellt avslöjande ständigt hotar att degradera henne till flickskapets vanliga värnlöshet. Karnevalen har sin tidsbegränsning, vilken styr hela intrigutvecklingen.

4. Värnlöst flickskap

Till barnlitteraturen hör allmänt taget två parallella tendenser: nämligen att barn skildras som värnlösa och maktlösa samt att barn skildras som tillfälligt mäktiga. Särskilt flickskildringen i ungdomsromanen uppmärksammar denna maktlöshet. Att vara flicka innebär en större risk att potentiellt drabbas av olika former av våld, såväl verbalt som fysiskt. I 1980-talets förklädnadsroman manifesterar sig maktlöshetstendensen i sin verbala form genom tillmälen, som att kallas för hora, och fysiskt av våldtäkter. Att de förklädda flickorna och även vanliga flankflickor lever i ständig utsatthet, under hotet att bli våldtagna eller tvungna att prostituera sig för att överleva, symboliserar flickors snäva handlingsutrymme. Flickors utsatthet består främst i ett könsbundet förtryck och en erotiserad underordning. I materialet synliggörs flickans våldtagbarhet i tre av verken. Främst i de historiska skildringarna *Anna-*

Carolinas krig och *Stortjuvens pojke*, men även indirekt i *Janne, min vän*, där diskursen kring det könsbundna våldet är undertryckt, men just därför starkt närvarande. Det faktum att den förklädda flickan upplever förtrycket förklädd till pojke gör läsaren uppmärksam på att kön även är en inskränkande konstruktion för pojken och mannen. Karnevalens omvända ordning innebär i detta fall att flickans värnlöshet inhiberas i och med att hon döljer sitt flickskap bakom en stark maskulinisering.

Flankflickan kallas för hora

Karnevalen blottar även en baksida, där könsöveskridningen inte leder till frigörelse. I kontrast till de förklädda flickor vilka skildras enligt karnevalens princip framställs vanliga flickors villkor rentav som efter värre. Denna konvention, att det vanliga flickskapet framställs som utsatt inom karnevalen, ger utrymme för ett verbalt våld vilket huvudsakligen drabbar flankflickorna i den förklädda flickans närhet. Folkloristen Helena Saarikoski granskar konstruktioner av flickskap hos verkliga flickor och visar hur centralt begreppet ”dålig flicka” är för könskonstruktionen. Stämpeln som dålig flicka kan drabba alla flickor oberoende av deras faktiska beteende eller sexuella erfarenheter, den är ett stigmatiserande av kvinnlig sexualitet och rörelsefrihet vilket bidrar till att upprätthålla könsmakrelationer och hålla flickor på plats. Att kallas hora, eller att allmänt taget betraktas som en dålig flicka, är en syn på flickan som upprätthålls av både kvinnor och män.⁴⁵

I *Stortjuvens pojke* närvarar risken att kallas horkona ständigt. Jossis duktiga syster Anna-Sofia kontrasterar mot den ”lössläppta” Lisette. Lisette är ett exempel på det godtyckliga i flickmatrisen. Hon är först en vanlig flicka, Lisa, vilken på grund av det omgivande samhällets synsätt stämplas som dålig flicka och blir Lisette. I det patriarkala samhället krävs återhållsamhet av kvinnor. Och Lisette, som är Lasse-Majas käreasta, bryter mot gängse krav och kallas därför hora:

Lisette får höra skymfens okvädningsord regna över sig. De svaga finner en ännu svagare att ösa sitt förakt över.

– Nog vet vi vad du är för sort, tvi vale!

– På spinnhuset hör du hemma – inte ute bland anständigt folk!

När Britta Erssons gälla röst skriker HORA högt över de andras hån tar Lisettes tålamod slut. (*Stortjuvens pojke*, 158)

⁴⁵ Saarikoski 2001.

Historikern Edvard Matz beskriver den historiska personen Lasse-Majas relation med den prostituerade Lisette, vilken deltar i hans lurendrejerier och arbetar som latrinbärerska.⁴⁶ Möllers Lisette skildras däremot annorlunda och är en omskrivning av den historiska Lisettes livsöde.

Genom berättelsens gång närmar sig dock den duktiga Anna-Sofia och den lössläppta Lisette varandra och även den duktiga flickans anseende smutsas genom appellationen hora då hon föder ett så kallat oäkta barn. Kvartermästaren våldtar Anna-Sofia, vilket leder till en oönskad graviditet som förmodligen upprepar hennes egen tillkomsthistoria. Anna-Sofia är övertygad om att hon kommer att hamna i helvetet eftersom hon har haft en utomäktenskaplig relation:

Och inte hade han låtit henne gå, hur mycket hon än bönat och bett. Småskrattat åt henne hade han, tyckt att hon var lustig med sina böner. Ont hade det gjort, fast han inte tagit hårt i henne. Ont inuti, det var något som brast och så blödde det. Aldrig att Ris-Kajsa sagt ett ord om hur sådant går till. Om män och kvinnor. Bara att fråga skulle varit en synd. (*Stortjuvens pojke*, 68.)

Som citatet antyder är gränsen för när en flickas nej är ett nej förhandlingsbar. Anna-Sofia får betalt för samlaget, vilket bekräftar den sköra gränsen mellan henne och Lisette. Liksom Lisette blir hon stämplad, även om hon faller offer för sitt naivt romantiska synsätt och febrilt försöker dra en gräns mellan sig och Lisette, som enligt henne är en "horkona" (*Stortjuvens pojke*, 61). Problemet för Anna-Sofia är att gränsen mellan dem blir allt mer diffus och svår att upprätthålla. Lisettes och Anna-Sofias, samt Ris-Kajsas kvinnoöden flätas in i och kontrasteras mot varandra. Anna-Sofia känner sig förnedrad av att "behöva arbeta sida vid sida med en slinka." Lisette kallar i sin tur Anna-Sofia för "skitförnäm fjolla", "dumgås" och "liten mallhoppa" och frågar: "Är det mitt fel kanske att karlar är otyg?" (*Stortjuvens pojke*, 58). Principen för internaliserat förtryck innebär att kvinnor för att klara sig i ett könsmaktsamhälle är tvungna att hävda sig på bekostnad av varandra. Enligt denna princip fungerar det sociala nätet av skvaller, förtal och kontroll utövat av andra kvinnor. Detta

⁴⁶ Matz, Edvard: 1995 "Lasse-Maja – analfabeten som fick svenskarna att läsa." *Populär historia* 1995/5, 11

upprätthåller ett kontrollsystem där kvinnor bevakar varandras underordning genom att omedelbart stigmatisera de kvinnor som bryter mot gängse förväntningar på feminint beteende. Det internaliserade förtrycket är en mekanism som håller kvinnorna på plats. Eftersom de är tvungna att bevaka sina egna positioner som dugliga inför männen är de snara att döma andra kvinnor istället för att undsätta dem. Detta uttrycks av en kvinna i boken som slår fast att: ”En kvinna som har skämt sig, som alla säger, den vill ingen ärlig man ha” (*Stortjuvens pojke*, 67). Återhållsamhet och ärlighet gäller dock enbart för kvinnor. För män innebär utomäktenskapliga relationer däremot ökad pondus. Genom att ställa könsbundna livsvillkor mot varandra blottar Möller maktordningen i texten.

Den förklädda flickan utsätts sällan direkt för våld. Istället utsätts de andra flickorna och kvinnorna i hennes närhet för ett starkt könsbundet förtryck, medan den förklädda undkommer i skydd av förklädnaden. Bipersonerna fyller i detta hänseende en ställföreträdande funktion, de åskådliggör ett fenomen utan att protagonisten direkt drabbas. Karnevalen fungerar i detta hänseende för den förklädda som ett skydd emot underordning, bland annat genom sexualiserad stigmatisering, något den förklädda flickan delvis förskonas från. Helt undgår hon inte underordningen, men den drabbar henne i mildrad form. Detta följer konventionen i ungdomsromanen att protagonisten sällan utsätts för direkta övergrepp utan snarare bevittnar dem och inte själv tar skada. Denna konvention bryts radikalt från och med mitten av 1980-talet då flickprotagonister utsätts för sexuella övergrepp som våldtäkt och incest. Tidigare ungdomsböcker berör övergrepp men på ett annorlunda sätt, ofta skyggande för flickors reella värnlöshet som exempelvis i Maud Reuterswårds *Han – där!* (1972). Här visar sig våldtäktsanklagelserna den unga flickan kommer med vara falska, vilket leder till att flickskildringen istället för att belysa en flickproblematik, det vill säga risken att bli våldtagen, snarare misstänkliggör flickan och ställer sig på den manliga förövarens sida.

Gradvis fördunklar karnevalen könsordningen. För männens del visar sig deras maktutövande i form av sexuella övergrepp sist och slutligen vara en brist. Genomgående är det maktmännens ohämmade lust som får dem på fall. I Jossis fall skyddar förklädnaden mot våldtagbarhet: ”Det är tur för dej att du är pojke! Så slipper du råka illa ut, menar jag! För inte skulle du väl hellre vilja vara flicka och få det

som Anna-Sofia - eller som jag?’’säger Lisette’’ (*Stortjuvens pojke*, 60). Karnevalens könsordning vänds således inte i samband med förklädnad konsekvent om så att kvinnor skulle vara frigjorda och överordnade, medan män skulle vara underordnade. Men karnevalen innebär i de flesta fall att den förklädda flickan undgår åtminstone en del av det våld som riskerar att drabba en flicka, trots att detta inte alltid behöver vara fallet.

Medskyldig till gruppvåldtäkt

Karnevalens omvända roller tar sig i vissa fall absurda uttryck. Så är fallet i *Anna-Carolinas krig* där den förklädda protagonisten för att kunna gå med i kriget är tvungen att delta i en maktstruktur där kvinnor utnyttjas sexuellt som en del av krigsföringen:

Männen var upphetsade efter den utståndna faran, striden och framgången. Kvinnan och flickorna hade skäl frukta det värsta och de grät ymnigt och var säkra om sitt öde. Men Ulf Axelsson sa att nu var tid att besinna sig och kvinnor fick man ta endast vid stormning av fientliga orter. (*Anna-Carolinas krig*, 18)

Till krigets kod hör i boken att vissa kvinnor och vissa tillfällen berättigar våldtäkt, som krigshandling, medan övergreppet i övrigt är belagt med dödsstraff.

För soldatflickan Anna-Carolinas del förekommer en extrem variant av mandomsprovet, det vill säga att delta i en gruppvåldtäkt. Detta vittnar om en genomgripande internalisering av pojkskapet hos Anna-Carolina. Hennes förklädnad utesluter solidaritet med det egna könet. Wahl väljer att i sin text konsekvent fokusera på våld mot kvinnor, vilket är ett försök att problematisera könskonstruktioner. *Anna-Carolinas krig* är ett tidigt exempel på en skildring av gruppvåldtäkt, ett ämne som den samtidsrealistiska ungdomsromanen vid denna tidpunkt sällan berör. Enligt Sonja Svensson är våldtäkten av ”artighetsskäl” något som manliga författare undviker ännu på 1990-talet.⁴⁷ Kännetecknande är att representationen av flickans värlöshet mildras av den historiska kontexten, vilken skapar ett avstånd både tidsmässigt, ”så var det då”, och mentalitetsmässigt, ”då ansågs det att

⁴⁷ Svensson 1996, 267.

man kunde göra så”. Konstruktionen av maskulinitet bygger i dessa skildringar på våld:

I huset bodde en kvinna med tjockt hasselnötshår och yppig barm. Hon hade två små barn kring fötterna och hennes man var på skogen. Gustav och Dracke började genast tala om vad som kunde göras med en så vacker kvinna och jag förfärades då jag hörde deras gemena och motbjudande planer. Kvinnan var rädd men vänlig och satte fram vad huset hade att bjuda, vilket i och för sig inte var särdeles mycket. Då vi ätit det lilla som fanns att få, reste sig Dracke. Han fattade husfrun om livet och vände henne upp och ner så att de långa kjolarna fladdrade över hennes huvud. Barnen skrek och kved och stängdes ut på gården. Kvinnan sprattlade, men Gustav från Älghult samlade hop kjolarna runt hennes huvud och så la Gustav och Dracke den sparkande kvinnan på golvet. Gustav hade börjat lösa sina kläder och Dracke kommenderade mig att sitta på kvinnans huvud. Jag gjorde som jag var befalld och kunde genom det dubbla kjoltyget känna kvinnans ansikte mot mina lår. Karlarna runt ikring hade alla börjat lösa sina remmar och bälten och Gustav stönade och skrek där bakom mig. (*Anna-Carolinas krig*, 37)

Karnevalens omkastade roller innebär i detta fall att flickan blir delaktig förövre. Anna-Carolina sitter på den våldtagna kvinnans huvud, med ryggen vänd mot de våldtagande männen. Detta passerar så gott som okommenterat, förutom att Anna-Carolina i förbifarten uttrycker förfäran då hon förstår vad som pågår. Wahl placerar helt och hållet det moraliska ställningstagandet hos läsaren. Anna-Carolina befalls att delta i våldtäkten. För att inte avslöjas som förklädd är hon tvungen till detta och den lakoniska berättarrösten, vilken inte återger hennes innersta tankar, innebär att en internalisering av pojkperspektivet ligger nära till hands. Förövarna fångslas sedermera för ”våld och övervåld” mot fredlig befolkning och krigsrättens bevisföring som återberättas lyder som följer:

[...] påpekade att vi farit varligt fram med kvinnan. Detta bevisades av att kvinnan ännu var i livet. Hennes hus var inte bränt. Hennes make var inte tagen av daga. Barnen hade hälsan. Kvinnan hade dessutom varit av skäligen enkel härkomst, och boende mitt i skogen hade hon just inte annat att vänta än att bli utsatt för både Guds vilda djur och hans likaledes vilda krigsmän. (*Anna-Carolinas krig*, 38)

I bevisföringen skuldbeläggs kvinnan. Hennes handlingsutrymme är i sanning begränsat. Wahl visar på så sätt genomgående hur utsatt flickors och kvinnors position är. Förmildrande omständigheter och bortförklaringar kan enkelt användas av förövarna. Den våldtagna småbarnsmodern har sig själv att skylla, eftersom hon bor ute i

obygden. Även religionen spelar en viktig roll. Den är uppsåtet till kriget och övergreppet blir därmed en synd: "[j]ust genom att låta kvinnan leva visat vårt särskilt onda uppsåt. Genom att låta henne leva förstods att vi ämnat förlusta oss länge med henne och detta var en stor synd mot Gud och Konungen" (*Anna-Carolinas krig*, 38). För sitt deltagande i maskulinitetens maktyttring, vilken här tar sig uttryck i gruppvåldtäkt, döms Anna-Carolina till hängning, men lyckas genom lottning undgå döden: "Själv tänkte jag att jag ändå var flicka och säkert inte skulle dömts lika hårt om man vetat hur det egentligen stod till med mig" (*Anna-Carolinas krig*, 40). Inombords betraktar Anna-Carolina flickskapet som en förmildrande omständighet och en möjlighet till strafflindring. Hon ser således inte sig själv som medskyldig till övergreppet.

I Wahls skildring är krig i sig ett våldsdåd som utöver att det drabbar civila kvinnor och barn dessutom inbegriper sexualiserat våld mot kvinnor. Havandeskap anses allmänt vara kvinnans aktiva militärtjänst. Detta säger Gustav II Adolf till Anna-Carolina i flickskepnad: "Varför sitter du inte hemma i Skillingaryd eller Alvesta och föder mig goda pojkar att bli soldater i min armé?" (*Anna-Carolinas krig*, 133). Till textens mest tydliga tomrum gällande flickskildringen hör att Wahl väljer bort att skildra Anna-Carolinas motstånd och istället låter henne kämpa inom krigskontexten för att överleva. Grundkonflikten, att den förklädda flickan skall lura samhällssystemet i form av krigsuppbådet och soldatinkallningen för att rädda sin bror från kriget, slarvas bort genom en flyhänt bortförklaring om att det är omöjligt att försöka fly eftersom det leder till döden.

Karnevalens omvända ordning är i Wahls fall extrem, den placerar flickan i förövarposition och inbegriper henne i en gruppvåldtäkt. Emancipatoriska drag fattas helt i skildringen.

Konfrontation med kvinnohistoria

I *Missne och Robin* flätar Inger Edelfeldt in en ansenlig mängd kvinnohistoria då hon under den temporära karnevalen låter Torun/Robin möta olika gestalter i skogen. Torun träffar Esmeralda, en kvinnlig karaktär som delger henne kunskap om kvinnans villkor i historisk tid. Därmed får Torun konkret konfronteras med vad det innebär att vara kvinna i ett patriarkat. Det 1700-tals soldattorp som är Toruns sommarhem visar sig ha inhyst Esmeralda, tidigare kallad Lisa,

som råkat i ”olycka” och för att undgå att tvingas bära horluva har gjort abort:

”Hade jag fött det, skulle jag aldrig ha kunnat bo kvar i bygden. Jag skulle ha fått bära horluva. Ingen skulle ha velat tala med mig jag skulle ha blivit körd från gården, jag skulle inte ens ha kunnat gå i kyrkan. Jag skulle ha blivit en utstött, dömd att stå där med skammen i evighet. Så var det på min tid”(Missne och Robin, 65-66)

Då Esmeraldas man inte återkommit från kriget tror hon att han är död och inleder en relation med en skogshuggare. Eftersom älskaren har lämnat kvar sina ”hosor” hos henne för att lappas avslöjas otroheten och Lisa mördas av sin hemvändande man: ”Han dräpte mig. Han stack kniven i mig. Han som eljest var så snäller. Men han blev vettvillig” (Missne och Robin, 66). Den mördande mannen beskrivs som snäll innerst inne, en vanlig bortförklaring då män utövar våld mot kvinnor.

Samtalen med Esmeralda bryter mot den traditionella äventyrskoden. Karnevalen erbjuder i detta fall Edelfeldt möjlighet att kritisera hjälteberättelsens mansfixering genom ironi. Hon kombinerar fantasyns subversiva möjligheter med äventyrsberättelsens uppfattning om kvinnan som underordnad, allt inom karnevalens ramar. I äventyrsgenren kämpar hjälten för patriarkatets upprätthållande, för manliga dygder som ordning, förnuft och civilisation medan motståndarna representerar det dunkla, ociviliserade.⁴⁸ Toruns mögnadshistoria berättas inom det maskulina äventyrsparadigmet, men det dualistiska patriarkala mönstret parodieras, kritiseras och punkteras. Att Torun är den utvalda räddaren blir inte uppenbart för läsaren förrän långt senare i romanen. Även kvinnokraften är avgörande i kampen mellan gott och ont. Det omvända utgörs av att hon får tillgång till ett historiskt arv som vanligen förtigs, då den maskulina hjälte traditionen ställs i fokus. Könssordningen är således karnevalessk.

Med hjälp av sin tanke- och viljekraft förflyttar sig Torun mellan primär- och sekundärvärld och det är även genom att inte lyda som hon lyckas stå emot de onda krafterna. Flickfantasin, tankarna och drömmarna blir därmed berättelsens centrala strategi för att skapa förändring. Karnevalens mandomsprov präglas av list, styrka och våld, på den punkten ger Edelfeldt efter för det maskulina paradigmet, men

⁴⁸ Hourihan 1997, 1-8.

det är en liten eftergift med tanke på hur genomgående hon nyanserar hjälteberättelsen genom att omskriva den så att dikotomin civilisation och natur bryts ner. Medan den traditionelle hjälten enligt Hourihan kämpar för civilisationen,⁴⁹ står Torun på naturens sida i sin strävan att skydda skogsvarelserna från onda krafter. Ying Toijer-Nilsson uppmärksammar att en trend i 1980-talets fantasyberättelse är kulturkritik. Hon menar att fantasy hyllar fantasins förlösande verkan i motsats till materialismens och därmed är miljömedvetenheten den mest uppenbara tendensen i 1980-talets fantasyberättelse. Toijer-Nilsson pekar även på tendensen att låta döda kvinnors vålnader samverka med naturväsen och naturkrafter.⁵⁰ Esmeralda i *Missne och Robin* är ett typexempel på denna tendens. Genom att i karnevalens form föredra fantasi och natur omskriver Edelfeldt således hjältemyten och för in en frigörande flickberättelse i den.

Toruns lätta förklädning, Robin Hood-hatten, tonar ner behovet att bekräfta maskuliniteten. Snarare får den könstvetydige Missne beteckna förväxlingens faror eftersom han lockar till sig begär från bägge könen. Heterosexualiteten rubbas inte, den hålls bara en aning på avstånd och stannar vid ett svärmeri, vilket närmast påminner om en dröm.

* * *

Till karnevalsmönstret i förklädnadsromanerna hör således att det är maskulint att utöva våld. Våld ingår i själva kärnan av konstruktionen av maskulinitet. De förklädda flickorna träder i och med sin temporära flykt från sitt biologiska kön genom sin pojktopersona in i detta paradigm. Gränsen mellan psykiskt och fysiskt våld framställs som glidande. Både fysiskt och psykiskt våld är former av maktutövning där maskulinitet tydligt innebär ett bredare förhandlingsutrymme inom karnevalens ramar. Till sexualitetsdiskursen hör en erotiserad maktoabalans, nämligen erotiseringen av kvinnlig underordning, vilken gör kvinnligheten tillgänglig för ”det manliga begäret”.

Karnevalen räddar den förklädda flickan undan de vanliga flickornas villkor, det vill säga hon kringgår risken att utsättas för verbalt våld eller våldtäkt. Den erotiserade underordning som de ställföreträdande

⁴⁹ Hourihan 1997, 219-224..

⁵⁰ Toijer-Nilsson 1981, 176-179.

flickorna underkastas fungerar i de flesta fallen som ögonöppnare för den förklädda, och är därmed en del av karnevalens könsförhandling, även om den kan vara i avsaknad av varje uns av omkastning av kön eftersom de skildrar flickvarats mest utsatta sidor. Flickskildringens iscensättning av denna värnlöshet leder inom karnevalens ramar oftast till flickfrigörelse.

5. Den förklädda flickan i emancipationens tjänst

Det mönster som framträder i förklädnadsromanerna innebär således att förklädnaden möjliggör flickfrigörelse, även om den sker under karnevalens särskilda villkor. Carolin i *Skuggserien*, som ömsom framträder som flicka och ömsom förklar sig till pojke, är en karaktär som bryter mot detta mönster. För henne gäller att förklädnaden är en del av hennes frigörelse, inte att frigörelsen är en del av förklädnaden. Karnevalen fungerar därmed annorlunda i detta fall. Carolins förklädnad är i den inledande romanen episodisk och Carolin framstår i tetralogins inledande delar, *Skuggan över stenbänken* och *Skugggömmen*, som är av socialrealistisk natur, som uttalat emancipatorisk. I de gotiska uppföljarna ... *och de vita skuggorna i skogen* samt *Skuggornas barn* däremot, där karnevalsstrukturen är starkare, framträder Carolin främst som förklädd, vilket för hennes del innebär att hon är tvungen att tona ner sin frispråkiga frigörelsediskurs för att smälta in i pojkskapet. Maskuliniseringen vinner således på ytan över emancipationen i detta fall, men den negerar heller inte en relativ frigörelse.

Ying Toijer-Nilsson, som berör emancipationstematiken i Gripes tetralogi, visar hur kvinnohistoriska fakta som exempelvis kvinnosaksåret 1911, spelar in eftersom författaren låter *Skuggan över stenbänken* utspela sig uttryckligen detta år. I *Skugggömmen* där rösträtt och freds rörelse får stor plats omnämns kvinnomötet i Haag: ”De skulle gärna velat vara med i Haag, men det var förstås inte att tänka på. I stället följer de med bävande hjärtan alla rapporter från mötet. [...] Alla dessa kvinnor som gett sig iväg för att mötas mitt under brinnande krig. I en värld som styrs av män” (*Skugggömmen*, 314). Medvetenheten om kvinnorörelsen är genomgripande.⁵¹ Denna medvetenhet uttrycks främst genom Carolin som ständigt går i närkamp mot patriarkala strukturer:

⁵¹ Toijer-Nilsson 2000, 168 och 184.

Det förefaller ju som om all kvinnlig verksamhet utanför köksregionerna och barnkammaren betraktas som någon sorts barnslig klåfingrighet, som det gäller att så mycket som möjligt hålla nere. Det hela är så förnedrande. Att aldrig räknas. Att ständigt hållas utanför. På sin höjd få en liten överseende klapp på axeln för sina små rörande ansträngningar på männens områden, där kvinnor naturligtvis inte kan vara särskilt önskvärda. Eftersom de inte tillhör det rätta könet. (*Skugg-gömmen*, 313)

Dels berörs emancipation och kvinnlig rösträtt explicit i dialogen och dels genomsyras motiv och berättarstruktur av kvinnolitterära mönster hos Gripe. Carina Lidström berör dessa kvinnolitterära mönster, främst i en diskussion där hon knyter Skuggserien till den kvinnliga utvecklingsromanen och till gotik. Lidström anknyter till Annis Pratts arketyper och till tankegången att begreppet bildningsroman inte är adekvat för flickskildringar, eftersom det främst är flickors bristfälliga möjligheter till (ut)bildning som skildras.⁵² Begreppet utvecklingsroman får därför närmast beteckna en fysisk utveckling, utan ett psykiskt och intellektuellt mognande. Lidström menar att kvinnornas sökande i Skuggserien bildar ett katastrofalt arv, där kvinnor är predestinerade att misslyckas då de gör anspråk på att upprätta en helgjuten identitet. Lidström konstaterar mycket riktigt att den kvinnliga utvecklingsromanen i regel inte utspelar sig i den offentliga världen utan är bunden till en byggnad, i detta fall till Slottet Rosengåva.⁵³

I Bertas familj härskar trotjänarinnan Svea. Det uppstår en maktkamp mellan Svea och Carolin, eftersom de förespråkar olika sätt att vara kvinna på. Carolins åsikt är följande: ”När nu männen fått rösträtt var det självklart att kvinnorna måste ha det också. Det måste finnas en viss balans i systemet” (*Skuggan över stenbänken*, 19). Sveas åsikt är den motsatta: ”Det gällde till exempel den allmänna rösträtten – och allt det här konstiga och farliga om att kvinnor skulle lägga sig i politiken och ha rösträtt. Det var ju inte vettigt!” (*Skuggan över stenbänken*, 19). Emancipationsdiskussionen dem emellan fortlöper boken igenom. Bland annat gör sig Svea enligt Carolins mening helt omotiverat löjlig över blåstrumperörelsen, vilket bemöts av Carolin med

⁵² Lidström 1994, 55.

⁵³ Lidström 1994, 103.

repliken: ”Som det är nu låser män och kvinnor varandra. Så kan det inte fortsätta” (*Skuggan över stenbänken*, 47).

Diskussionen om kön förs även mellan Carolin och Bertas mamma, där den senare enbart ekar Sveas starka ståndpunkt: ”Och när mamma kom körande med sin slutkläm fick hon veta att begrepp som ’okvinnligt’ och ’omanligt’ sade faktiskt ingenting. Vad menades egentligen med sådana ord? För det mesta bara dumheter. Rena elakheter” (*Skuggan över stenbänken*, 20). Texten är uttalat problematiserande och ger uttryck för tanken att relationen mellan språk och verklighet är skev, särskilt när det gäller språkets möjlighet att beteckna kön.

Delvis är karnevalen i Gripes tetralogi ändå frigörande. Carolins förklädnad utnyttjas i *Skuggan över stenbänken* för att vinna frihet från den trånga flickrollen. Som förklädd smälter hon obehindrat in i en pojkgemenskap. Berta som är på väg hemåt från en tillställning vidtar typiskt feminina försiktighetsåtgärder då hon blir varse Carolins pojkar i sällskap med andra pojkar:

Då öppnades porten och tre pojkar kom ut på gatan. De hade apelsiner i händerna och höll dem försiktigt framför sig som om de varit av glas. De gick bortåt gatan, och jag sneddade hastigt över på andra sidan och tog ett par steg åt motsatt håll. När jag vände mig om stod de under en gatlykta. [...] De hade tänt varsin cigarett och stod nu och rökte med apelsinen i ena handen och cigaretten i den andra. (*Skuggan över stenbänken*, 30)

Att röka är förstås även det ett överskridande av den tidens flickroll. Som flicka pläderar Carolin för frigörelse och betar sig även frigjort, men för sin egen säkerhet begagnar hon sig av pojkrollen för att verkligen kunna vara konkret frigjord och befinna sig på jämställd fot med pojkängeten. Berta chockas av att den ena av pojkarna är skrämmande lik Carolin. Gåtan kring Carolins identitet växer ständigt. Illusioner och gotiska effekter används i de senare romanerna i fördunklande syfte, i samklang med karnevalens främmandegörande strategier.

Carolin blir också den som befriar Berta från hennes instängdhet. Hon blir en kvinnlig mentor och vägledare. Hon är den magiska hjälpare som Bertas kloka farmor har sänt till Bertas hjälp. Carolin visar på ett modernare, mer självständigt och frigjort flickvarande än det som Berta representerar. Den underordnade

borgerliga duktiga flickan konfronteras på så sätt med den frigjorda, självständiga flickan. Carolin uppmanar Berta att leva i enlighet med den julklappsbok, Elin Wägners *Norrtullsligan* (1908), som Carolin har fått av Bertas farmor. Berta borde enligt Carolin opponera sig mot ojämlikhet i utbildningsmöjligheter och likt Elin Wägners trotsa sitt borgerliga ursprung: ”Hon [Carolin] var upprörd över att det i vår stad fanns gymnasium för pojkar, men bara flickskola för oss. Man räknade alltså inte med att flickor kunde vilja studera vidare vid universitet” (*Skuggan över stenbänken*, 110). Carolins roll i berättelsen är till stor del att leda Berta till frigörelse från borgerlighetens snäva flickroll.

Emancipationsdiskussionen förs även i ...*och de vita skuggorna i skogen* där könsdiskursen kontrasteras kärnfullt, exempelvis genom att Bertas mamma alltid säger ”bli gift” medan Carolin säger ”gifta sig” (...*Och de vita skuggorna i skogen*, 43). Synen på äktenskapet har Carolin i sin tur ärvt av sin egen mamma:

De hade samma åsikter till exempel om äktenskapet. Carolin skulle inte gifta sig. Hon tänkte inte göra sig beroende av en man för resten av livet. Modern hade resonerat likadant. Aldrig binda sig. Friheten framför allt! (...*Och de vita skuggorna i skogen*, 15)

Carolin menar att Bertas mamma har agerat dörrmatta åt en bortskämd man i hela sitt liv och att det inte är någon vidare förebild för en emanciperad kvinna.

I de gotiska delarna av tetralogin står slottsfamiljen i fokus, och Carolin framstår mer som en vanlig pojke i sin temporära förklädnad. Då Carolin är förklädd träder istället Bertas frigörelse i förgrunden, så som i kampen kring hennes konfirmationsklänning, där Berta vägrar bära moderiktigt vitt av solidaritet med de mindre bemedlade kamraterna som är tvungna att bära svart.⁵⁴ Karnevalen innesluter i och med detta en maskulinisering för den tidigare emanciperade flickans del, medan den tidigare traditionellt duktiga flickan i och med karnevalen erbjuds möjligheten till emancipation. Gripe använder sig således av karnevalens strategier på ett annorlunda sätt än de texter som tidigare diskuterats. Främst beror detta på hennes direkta kontakt med den kvinnollitterära estetikens konventioner för att beskriva femininitet.

⁵⁴ Tojjer-Nilsson 1987, 63.

Carolín utsätts inte för mandamsprov och internaliserar inte heller pojkperspektivet, istället är det hennes Tintomara-aktiga väsen och hennes vurm för att spela roller som står i förgrunden. I *Skuggornas barn* försvinner Carolín från Slottet Rosengåva, och det visar sig att hon har anslutit sig till ett resande teatersällskap där hon får spela Schillers *Die Räuber*. Förklaringen till försvinnandet kommer först i följande bok: ”Utan att veta det hade hon nämligen identifierat sig så starkt med rollen som Carl Jacobsson, Bertas storebror, att hon fick svårt att komma ur den” (*Skugg-gömmen*, 174). Texten antyder således att karnevalen trots allt har resulterat i en internalisering av maskuliniteten, men att en sådan identifikation med en manlig persona ansågs vara önskvärd för protagonisten.

I den mer realistiskt skildrade *Skugg-gömmen*, där Carolíns skrivande och berättande dominerar, har hon redan ett eget rum i Stockholm och ett självständigt liv. Hon ägnar sig helhjärtat åt skapande och skådespeleri samtidigt som hon genom dessa arbetsprocesser även bearbetar sin identitet: ”För varje dag som går blir hon allt säkrare i sitt yrke, känner hur hon utvecklas, både tekniskt och själsligen. Det är som om hon plötsligt fått en ny röst. Den bär verkligen” (*Skugg-gömmen*, 55). Carolín kämpar för att förmå spela en mycket svår roll, den som den förklädda flickan Jean d’Arc vilken Carolín benämner med det försvenskade namnet Johanna. Carolín är väl medveten om det ovanliga i denna kvinnoroll:

En hjältinna! Tänk dig det! En av historiens få kvinnliga hjältinnor. Kanske till och med den enda. Eller vet du någon mer? Manliga hjältar vimlar det av. Men kvinnor – icke! Det är alltså en oerhört viktig uppgift. Misslyckas jag med Johanna, råkar jag göra henne på minsta vis löjlig, så har jag svikit mina medsystrar. (*Skugg-gömmen* 221-222)

Att få gestalta en kvinnlig hjältinna förklädd till man är en emancipatorisk solidaritetshandling för kvinnokampen Carolín.

Lidström understryker de kvinnolitterära mönstren, och Toijer-Nilsson uppmärksammar kvinnokampsmotivet hos Gripe.⁵⁵ Till detta kan tilläggas att båda dessa aspekter finns inbäddade i det spelrum karnevalen ger för flickskap och makt och för flickans kamp för en identitet vilken hon själv har utformat till trots mot rådande

⁵⁵ Lidström 1994, 55 och Toijer-Nilsson 2000, 167-170.

konventioner. Ett av särdragen i Skuggserien är som framgått tidigare de intrikata berättarperspektiven, och i det avseendet inte minst det faktum att de båda personliga berättarna, Berta och Carolin, är skrivande flickor. Detta är i sig en frigörande handling vilken stärker flickskildringens betoning av aktiva flickor med självkänedom. Enligt Trites iscensätter den feministiska konstnärsromanen, vilken enligt henne förekommer som en undergenre till barnlitteraturens konstnärsroman, flickans växande i relation till hennes strävan att bli författare.⁵⁶ Särskilt Carolins författande av skådespel och filmmanuskript understryker detta. De skrivande flickorna blir aktiva subjekt genom sitt skrivande:

- Du vill bli författare
- Berta ser oförstående på henne.
- Nej! Vad kommer dej att tro det?
- Carolin ser lika ställd ut hon.
- Det har jag alltid trott. Du skriver ju jämt.
- Men Berta bara ruskar på huvudet.
- Man kan väl skriva utan att bli författare. Nej, jag tänker bli läkare. (*Skugggömmen*, 196)

Enligt Trites är flickans skapande och hennes röst att betrakta som identiska.⁵⁷ Genom att vara skrivande flickor återskapar flickprotagonisterna i förlängningen av detta sina egna jag. Men det vilar en dubbelhet över bilden av de kreativa flickorna. Det Lidström betecknar som ett negativt kvinnoarv, där kvinnors anspråk på att vara hela subjekt strandar och får katastrofala följder, stämmer för vissa av kvinnokaraktärerna i Skugg-sviten. Matriarken Storråda är en positiv förebild som lyckas med sitt skapande, men som är blind. Hon uttrycker en stark röst, men har berövats en konkret kontaktyta med yttervärlden. Gripe lyckas således med konststycket att i varje representation av femininitet smussa in ett uns av något som motsäger en entydig uppfattning av densamma. I Skuggserien har Gripe genomgående emancipationen i sikte och utnyttjar karnevalsprincipen till detta. Därför framstår romansviten även som den vilken mest grundläggande månår om flickskildringen och som anspelar på den kvinnolitterära estetikens

⁵⁶ Trites 1997, 63-79. Kapitlet ”Re/constructing the Female Writer. Subjectivity in the Feminist Künstlerroman.”

⁵⁷ Trites 1997, 79.

grundmönster i syfte att uppnå denna emancipatoriska effekt inom karnevalens ramar.

Omformulerad hjälte

Förklädnadsromanens karnevalsstruktur för med sig att den traditionella hjälterollen fylls av ett oväntat innehåll, det vill säga av en flicka. De förklädda flickorna tillåts inom karnevalens begränsade tidsram att inta hjälteroller, och att rentav triumfera. Upprätthållandet av maskulinitet kräver sin kamp, i form av mandomsprov, men dessa klarar flickan alltid av, trots att livet som sagt ofta står på spel.

Margery Hourihan visar hur det klassiska maskulina hjälteparadigmet dekonstrueras genom gränsöverskridande hjältar. Hon menar att den västerländska kulturen gång på gång i otaliga versioner återberättar den övergripande maskulina hjältesagan vilken handlar om manlig överordning, dominans och framgång. I berättelsen ingår grunduppfattningen att den europeiska vita mannen är den naturliga härskaren över världen eftersom han är stark, modig, rådig, tapper, rationell och hängiven. Dessa egenskaper sammanfaller i princip med Stephens schema för könsstereotyper. Den maskulina hjälten övervinner svårigheter och sprider kring sig civilisation och ordning. I berättelsen ingår även att kvinnor framställs som avsedda att tjäna mannen samt att de kvinnor som vägrar att underordna sig hotar den normaliserade maskulina ordningen och därför måste kontrolleras ännu kraftigare. Hourihan menar att eftersom denna berättelse upprepas oavbrutet har den kommit att betraktas som sann.⁵⁸

Det mönster för den maskulina hjälten sökande vilket Hourihan föreslår består av följande drag: hjälten är tonårig, han når sitt mål, kvinnor assisterar honom, han undviker sexuella kontakter och föredrar närhet till andra män. Överlägsenhet, förnuft, utveckling, uthärdande, tävlande, ojämlikhet, konservativ ideologi och *white power / vithetens överordning* betecknar honom.⁵⁹ Naturalisering av hegemoniska drag som dominans över andra folk, utnyttjande av naturresurser, marginalisering av kvinnor och imperialism är genomgående. Huvuddragen i denna hjälteberättelse har också dominerat ungdomslitteraturen och därmed överfört traditionella könsmaktstrukturer

⁵⁸ Hourihan 1997, 1.

⁵⁹ Hourihan 1997, 58.

till varje ny generation läsare. Berättelsen om hjälten och hans sökande är alltid i grunden den samma, konflikter ses som naturliga och oundvikliga och hjälten konfronteras ständigt med motståndare vilka han måste besegra. Karnevalen placerar den förklädda flickan mitt i denna hjältekonstruktion, vilken hon till råga på allt ofta överglänsar.

Enligt Hourihan måste hjältesagan göras begriplig för att det skall kunna vara möjligt att omskriva den. Ett sätt att omskriva hjälten är att föra in en flicka i hjälterollen. Då uppstår paradoxalt nog antingen en maskuliniserad eller en emanciperad karaktär, beroende på vilka mönster inom hjälteparadigmet som motsägs och vilka som uppfylls. På ett plan är de händelsespackade maskulina berättelserna psykologiska allegorier som behandlar övergången från pojke till man.⁶⁰ Hjalteparadigmet kommer i och med förklädnaden att symbolisera flickans initiation till kvinna, vilket naturligtvis stöter på komplikationer, vilket diskussionen ovan visat. Att fylla hjälterollen med en flicka är i sig en radikal omskrivning men frågan är om den ur flickskildringssynpunkt är tillräcklig eller enbart ett uttryck för omvända stereotyper vilka i själva verket har en förminskande effekt på flickskildringen. Även begreppet kvinnlig hjälte är en motsägelsefull sammansättning, eftersom hjälteskapet uteslutande bygger på maskulinitet.

Hourihan menar att den anglosaxiska barnlitterära kanon som präglas av maskulina värden har haft förödande effekter på verkliga flickor. Men hon noterar även en tradition av läsande flickor som revolterar genom att önska sig en pojktopersona, eftersom det andra till buds stående alternativet är underkastelse. Således har hjälteberättelserna indirekt bidragit till flickfrigörelse, men ständigt på pojkvillkor:

When these books [*Treasure Island* and *David Copperfield*], and others like them, were all that was available for "young adults" the only possible stance of rebellion for girls was to wish to be a boy, for the idea of girls participating fully and freely in the action of life was barely conceivable. Girls who did not secretly wish to be boys adopted subservience as a virtue, defining themselves as existing only in relation to others, only in relation to the hero for whose coming they waited.⁶¹

⁶⁰ Hourihan 1997, 3.

⁶¹ Hourihan 1997, 45.

Mönstret är bekant från den tidigare diskussionen om pojkskapets centrala betydelse för flickmatrisen. Hourihan ser det lineära äventyrets popularitet som orubbad samtidigt som det patriarkala inflytandet i barn- och ungdomslitterära texter minskar. Ett stort antal parodiska texter som underminerar dualismen mellan maskulint och feminint genom omvända stereotyper förekommer under 1980-talet. Hourihan exemplifierar med Babette Coles sagoparodierande bilderböcker *Princess Smartypants* (1986) och *Prince Cinders* (1987) som med groteskens medel humoristiskt undergräver det klassiska hjältemönstret.⁶² Karnevalen främmandegör de välkända stereotyperna i avsikt att grumla kön.⁶³ Till dessa parodier hör förstas förklädnadsromanerna där karnevalen omformar konstillhörigheten. Både Edelfelt och Möller placerar sig, som ovan diskuterats, tydligt i den frigörande hjälteparodierande traditionen medan Wahls parodiska medel inte har samma emancipatoriska effekt.

Traditionella könsroller är lika begränsande för pojkar som för flickor. Berättelser med omkastade roller, där en flicka är hjälte, implicerar att män är överlägsna eftersom dessa flickor enligt Hourihan enbart ter sig som ofullständiga män.⁶⁴ De är arroganta, självupptagna och saknar empatisk förmåga vilket gör dem till allt annat än positiva flickkaraktärer. Försök att omskriva hjälteberättelsen faller ofta på att texterna inte representerar annat än ovan nämnda omkastningar. Konstruktioner som dessa skadar den feministiska strävan att omskriva stereotyper och skapar kvasifeminina flickkaraktärer, något som enligt min mening inte innebär en fungerande flickskildring.

Carol Pearson och Katherine Pope försöker omskriva den västerländska hjältemyten med kvinnor i hjälterollerna.⁶⁵ Maria Nikolajeva är kritisk till deras tilltag att försöka tränga in kvinnliga karaktärer i Joseph Campbells tidigare nämnda maskulina mytiska mönster, eftersom detta innebär att flickan formuleras genom maskulina mönster.⁶⁶ Nikolajeva menar att ett bättre tillvägagångssätt är att använda sig av feministisk litteraturteori för att urskilja återkommande mönster i konstruktionen av kvinnliga karaktärer, exempelvis Gilberts och Gubars

⁶² Hourihan 1997, 203.

⁶³ Stephens 1992, 156.

⁶⁴ Hourihan 1997, 206.

⁶⁵ Pearson, Carol & Pope, Katherine: 1981 *The Female Hero in American and British Literature*. Bowker, New York.

⁶⁶ Nikolajeva 2002a, 43-44.

mönster den galna kvinnan på vinden. Dessa mönster är som nämnts särskilt relevanta i Gripes Skugg-böcker, vilket inte utesluter att denna modell skulle vara mindre viktig vid en analys av de övriga förklädnadsromanerna.

De aktiva och starka förklädda flickorna är unika undantag vilka bereds utrymme genom karnevalsprincipen. Ofta är de för att upprätthålla en maskulin performans tvungna att förakta andra flickor. Då de förklädda flickorna infogas i traditionellt maskulina hjälteroller riskerar författarna att istället för att skapa en flickkaraktär beskriva en förenklad omvänd stereotyp genom att låta flickan framträda i en utpräglat maskulin roll. Detta är ett typiskt exempel på tokenism, eftersom sådana flickskildringar knappast förblir mer än symboliska åtgärder på textens ytplan, menar Nikolajeva.⁶⁷

Istället för ett förenklande stereotypomkastande använder feministiska karaktärer enligt Lissa Paul strategier som fantasi och bedrägeri för att överskrida kön eller också hyllar de traditionellt feminina värden vilket är typiska karnevalsstrategier.⁶⁸ Humor och hjältedåd passar illa samman eftersom hjältens ”gendered grandiosities need to be taken seriously”.⁶⁹ I detta sammanhang erbjuder karnevalen en möjlighet att skratta åt könsordningen, vilket är en känd omstörtande strategi. Förklädnadsromanerna använder ibland, som i *Dårfinckar och dönickar*, humor som en karnevalsstrategi, vilket framkallar ett skratt som rubbar maktstrukturer. Detta hänger även samman med valet av självbedräglig berättare. Det är ett genomgående mönster att förklädnadsromanerna innehåller någon scen där skrattet används subversivt.

Alternativa hjälte-egenskaper som kullkastar klassiska könsdualismer kunde enligt Hourihan vara: acceptans, respekt, medlidande, miljövard, sökande efter insikt och kreativ humor.⁷⁰ Det förekommer en hel del flickkaraktärer som kombinerar styrka med känsla inom hjälteberättelsens ramar. Men oftast är flickor i hjälteroller föga frigjorda:

⁶⁷ Nikolajeva 2000, 149.

⁶⁸ Paul 1990, 162.

⁶⁹ Hourihan 1997, 212.

⁷⁰ Hourihan 1997, 206.

Stories in which a conventional heroic role is played by a woman do little to modify these meanings. The inference readers are likely to draw from such a story is that, if they wish their lives and deeds to be worthy of notice, women must strive to behave as much as men as possible.⁷¹

Starka flickor i pojkroller är förklädnadsromanens grundpremiss. Hourihan noterar angående dessa flickor att de framstår som dubbelt undervärderade eftersom berättelserna fokuserar på maskulina handlingar. Därmed implicerar texterna mäns överordning och framställer flickor som ofullständiga män. Dynamiken hos de starka flickorna är enligt min mening att kampen mellan de maskulina stereotyperna och den emancipatoriska solidariteten omskriver könsdualismen. Detta sker i och med att flickan oftast förmår kombinera maskulint och feminint till sin fördel. Flickorna i förklädnadsromanerna genomgår mandomsprov, men framställs inte som ofullständiga män utan tvärtom paradoxalt nog som mer män än männen, det vill säga de uppfyller med lätthet maskulina roller och hjälteskap. Hourihan hävdar att de starka flickorna inte utmanar hjälteskapet utan uppgår i det, men materialet i denna studie präglas av en förhandling mellan dessa instanser där en omformulering av tidigare mönster är aktuell. Att denna förhandling uttrycks inom karnevalens begränsade ram och kräver en återgång till femininitet är sedan en aspekt som aktualiserar frågan om möjligheten till subversion.

Sammanfattningsvis följer maskulinisering och emancipation som karnevalsstrategier inga entydiga mönster. Det är, vilket tidigare poängterats, ytterst komplicerat att omskriva stereotyper, något som särskilt gäller en karaktär som den förklädda flickan vilken uttryckligen anspelar på och gör anspråk på att upprätthålla en maskulin yta genom performans. För de starka flickorna utgör, som jag ser det, inte hjälterollen utan snarare romansen den största risken för att underordna sig. Den heterosexuella romansen finns närvarande i samtliga berättelser i materialet, samtidigt som förklädnaden bidrar till att rubba heterosexualiteten i form av förväxlingens erotik. Genom romantiska förvecklingar uttrycks en destabiliserande karnevalspraktik. Dessa intriger möjliggör att begär mellan karaktärer av samma kön skildras, även om den ena parten duperas av förklädnaden. Denna praktik är förhållandevis tam, eftersom den i skydd av förklädnaden sker inom heterosexualitetens sanktionerade ramar.

⁷¹ Hourihan 1997, 206.

Även texter som *Dårfinckar och dönickar*, vilken inte är någon egentlig hjälteberättelse, bygger på ett händelseorienterat handlingsförlopp med utmaningar och mandomsprov, typiska för den maskulina berättelsen. Hjälteberättelsen betecknas av att den är spännande, en genuin sidvändare, vilket befrämjar en ”vad händer sen-läsning”. Detta stämmer väl in på händelseflödet i *Anna-Carolinas krig*, *Stortjuvens pojke* och *Stridhästen*. Läsaren vet att hjälten alltid segrar, annars blir han en antihjälte.⁷² Men kan en flicka någonsin bli annat än en antihjälte?

Visuell representation av flickan

I min syn på den litterära texten ingår även bokens omslag i den berättande instansen. Särskilt då det gäller ungdomsromaner följer omslagen en särskild estetik vilken modifieras av samtidens tidstypiska drag. Narratologen Gérard Genettes begrepp paratext inbegriper alla inramande medel och konventioner inom boken, vilka Genette benämner peritext, och utanför den, epitext, vilka förmedlar boken till läsaren. Till paratexten räknas således: titlar och undertitlar, pseudonymer, förord, dedikationer, motton, mellanrubriker, fotnoter och epiloger.⁷³ Vanan att tolka omslaget har inte fått särskilt mycket utrymme i tolkningen av barnlitterära texter.⁷⁴ Gert Z. Nordström föreslår en tolkningsmodell där omslagen beskrivs på två nivåer: denotativ (kärnbetydelse) och konnotativ (bibetydelse till ord, begrepp, bilder). Nordström delar in tolkningen i det konkret iakttagbara samt associationer och övertoner. Även visuellt och verbalt register är viktigt eftersom titel och bild ofta uttrycker olika innehåll.⁷⁵

Omslagen till de elva förklädnadsromanerna i denna studie, samt den uppsjö av nyttgåvor och översättningar som förekommer, skulle kunna ge upphov till en diger diskussion om omslagets relation

⁷² Hourihan 1997, 9.

⁷³ Genette, Gérard: [1987] 1997 *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP., Cambridge, 16 anger begreppet bibliology för studiet av de tekniska grepp som utgörs av den yttersta peritexten således omslag, titelsida och bokens materiella konstruktion. Ofta inbegrips omslagsbilderna i den övergripande termen paratext. Enligt Genette kvalificerar sig dessa som paratext endast om författaren eller någon bunden till honom accepterar ansvaret för den.

⁷⁴ Se Nikolajeva 1999, 162

⁷⁵ Nordström, Gert Z.: 1984, 229.

till förklädnadsmatrisen, något jag inte kan beröra här. Det jag sammanfattningsvis kan säga är att vid en genomgång av omslagen framgår att de förklädda flickorna avbildas i situationer vilka förstärker pojktilhörigheten samtidigt som tendensen att anspela på androgyni är stark. Omslagen antyder en särskild läsning genom att illustratörerna då det gäller *Dårfinckar och dönickar* samt *Janne, min vän* förstärker maskulinitet, mandomsprov eller anspelar på androgyni.⁷⁶ Pärmarna följer olika konventioner. De flesta är tecknade illustrationer, några är fotografiska. Även det som inte syns, som lämnas orepresentat, kan vara av största vikt. Oftast är en medveten utelämnning gjord för att skapa en lucka. Ingen av de förklädda flickorna placeras på pärmen i en flickassocierad situation. Inte heller understryks förklädnadsromanens homoerotiska undertoner. Att romansen, vilken är ett centralt genre-element, bildmässigt underordnas genom uteslutning är intressant särskilt som romanser annars ofta lyfts fram i flicktillvända bokomslag. De omslag som avbildar våld och initiationsriter kan ses som ett led i att locka till sig pojk läsare, vilket vidare härrör till den seglivade debatten om pojkars minskade läsande, som överskuggar det faktum att flickläsningen håller ställningarna. Tendensen att uppmärksamma ett pojkproblem på bekostnad av flickframgång är typiskt för en könsordning som nedvärderar flickors aktiviteter, vilket således även avspeglas i omslagsbilderna.

Att bilderna förstärker pojktilhörigheten är en läsanvisning som anspelar på textens ambivalens gällande könstillhörighet. Då den förklädda flickan avbildas enligt maskuliniseringsprincipen blir hon knappast mer än en transvestitisk hjälte. De intressantaste omslagen till förklädnadsromanerna visar sig vara de som bildmässigt anspelar på könstillhörigheten som förhandlingsbar, medan de som förstärker pojktilhörigheten genom våldsscener närapå gör våld på texten.

* * *

Flickan vinner rörelsefrihet i och med förklädnaden men omförhandlandet av kön innebär samtidigt ett risktagande för henne. Typiskt för flickans karneval är att hon tvingas delta i mandomsprov där hon bevisar att hon är överlägsen pojkarna. Mandomsproven kan bestå

⁷⁶ Österlund, Mia: 2001 "I textens tambur: En studie av bokomslagen till förklädnadsromaner." *Horisont* 2001/2, 30-39.

av kappcykling nedför en trappa, balansgång på ett broräcke eller kappsimning, för att nämna några extrema tävlingssituationer där den förklädda flickan bevisar sin maskulinitet i livshotande utmaningar, samtliga i samband med vadslagning. De förklädda flickorna förekommer i hjälteroller som soldatflicka, riddare i tornerspel eller antar roller som Robin Hood. Mandomsproven är inte bara fysiska. Flickan testas även psykiskt då hon vinner tillträde till pojkkollektiv som den hemliga kojan, pojkängeten, pojktoaletten eller frontgemenskapen. Det finns två möjliga förhållningssätt för henne. Hon kan antingen leva sig in i pojksfären, vilket leder till internalisering av pojkskapet eller behålla en könstypisk distans till pojksfären, vilket leder till en emanciperad handlingsmodell. Distanseringseffekten understryks i vissa fall ytterligare av berättarperspektivet.

Flickskildringen formas även av motsatta tendenser som horisontalitet, liggande flickor samt vertikalitet, flickor vilka är rörliga på höjden, som klättrar, balanserar och rör sig ute i det fria. Till karnevalens baksida hör att flickan tvingas konfrontera ett ställföreträdande våld vilket oftast består i att andra flickor drabbas av verbala tillmälen eller våldtäkter. I sin extrema form blir den förklädda själv förövare. Karnevalsprincipen används för att synliggöra ett motstånd mot kontrollerande strukturer. Det är de aspekterna av Bachtins begrepp som är relevanta för den ungdomslitteratur som utmanar dominerande könsstruktur. Samtidigt begränsar karnevalens temporära karaktär upproret, vilket leder till en sanktionerad protest. Karnevalsprincipen uttrycks i 1980-talets förklädnadsroman genom parallella strategier, maskulinisering och emancipation. Dessa strategier innebär olika förutsättningar för flickskildringen. Då maskuliniseringsstrategin är aktuell löper karaktären risk att internalisera pojkskapet och bli en kvasifeminin flickkaraktär. Då emancipationsstrategin är aktuell lyckas karaktären uttrycka motstånd. Karnevalen kan fungera som ett skydd mot utsatthet eller så kan flickan själv bli förövare av våld, vilket ofta riktas mot andra flickor.

Slutet på karnevalen innebär alltid en återkomst till den ursprungliga maktordningen, ett faktum som jag närmare kommer att diskutera i kapitel fem. Återkomsten till femininiteten kan delvis inhibera hela upplevelsen av makt, eller också bevaras en del av den subversiva

makten men då underställt de givna begränsningar som dikteras av karnevalens könsordning.

V Upplösningens emancipatoriska potential

Karnevalsteorin, som utgjorde analysmodell i kapitel fyra, är ett redskap för att synliggöra den maktförhandling, uttryckt genom maskulinisering och emancipation, som är förklädnadsromanens kärnhändelse. För att ytterligare diskutera olika möjligheter att tolka förklädnadsmotivet, i detta sammanhang dess könsideologiska implikationer, kommer jag att renodla ideologikritiska aspekter av feministisk litteraturteori då jag granskar förklädnadsromanernas upplösning och slut. Med upplösningen avses berättelsens avrundning då intrigen avslutas.

1. Könsideologiska aspekter av upplösningen

Granskningen av romanernas slut kan knytas till den tidigare introducerade diskussionen om den feministiska litteraturteorins längtan efter ett obligatoriskt lyckligt slut i form av en emancipatorisk upplösning. Lisbeth Larsson uppmärksammar det riskfyllda i att projicera emancipatoriska drömmar på texten och tvinga fram frigörande upplösningar i sin läsning.¹ Väl medveten om denna risk strävar jag efter att visa hur slutet kan få diametralt olika betydelse beroende på hur texten uppfattas. Därmed är läsarten av avgörande vikt. Den feministiska litteraturteorins övergripande törst efter emancipation kan således överföras på de konkreta sluten i romanerna, där eventuella emancipatoriska strategier och utopiska dimensioner av förklädnaden avrundas. Det är nödvändigt att i en ideologikritisk diskussion uppmärksamma de skönlitterära texternas komplexitet. Som granskningen av maskuliniserings- och emancipationsstrategier har visat är motstridiga tendenser, vilka därutöver ställvis innesluter varandra trots sin inneboende motstridighet, aktuella i materialet för denna studie. Frågan är vilka konventioner som används i slutet av romanerna och huruvida maskuliniseringsstrategierna ger utrymme för en emancipatorisk potential.

Den feministiska barnlitteraturforskaren Lissa Paul använder begreppet *reading otherways* / *att läsa på annorlunda sätt* för en strategi vilken bejakar en läsart som uppmärksammar komplexa förhållningssätt till litterära texter. Det hon kallar den annorlunda

¹ Larsson 2003, 21.

läsarten innebär ett uppmärksammande av textens motsägelser, glapp och förhandlingssituationer.² Läsarten är i första hand feministisk och könsideologisk. Den synliggör ideologin som uttrycks genom könskonstruktionen i texten, men kan lika gärna uppmärksamma andra maktförhandlingar. Paul stöder sig på den omfattande forskningen inom feministisk litteraturteori, vilken redovisats tidigare. Bland annat bygger hon, utan att explicit nämna det, vidare på Judith Fetterleys begrepp *resistent reading* / *motståndsläsning*. Fetterleys begrepp innebär att kvinnliga läsare är tvungna att ifrågasätta textens implicita könsideologi, samt göra motstånd mot texter skrivna av manliga författare, som påtvingar dem uppfattningen om maskuliniteten som överordnad.³ För ungdoms

litteraturforskningen erbjuder Fetterley med efterföljare möjligheten att uppmärksamma konstruktionen av stereotypa, passivt följsamma flickor, men även att synliggöra flickor vilka aktivt gör motstånd mot den maktordning som underordnar dem. Motståndsläsningen innefattar förutom kön även aspekter som sexualitet, etnicitet och klass, men dessa faller utanför min studie. Av flera möjliga läsarter, som exempelvis läsarorienterad, sociohistorisk eller psykoanalytisk, har jag begränsat denna analys till att gälla en feministisk läsning.⁴ Jag gör ingen poäng av den omfattande diskussionen om könsbunden läsning, eftersom detta inte är relevant här, utan håller mig till en diskussion om förklädnadsmotivets ideologiska implikationer. Granskningen gäller de strategier författarna väljer för att avsluta förklädnadsintrigen samt de olika upplösningarnas ideologiska betydelse.

² Paul, Lissa: 1998 *Reading Otherways*. Thimble, Stroud, 17.

³ Fetterley, Judith: 1978 *The Resistant Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana UP., Bloomington.

⁴ Ett område som faller utanför min undersökning är läsarorienterade tillämpningar som använder sig av feministiska läsarter exempelvis Walkerdine, Valerie: 1984 "Some Day My Prince Will Come. Young Girls and the Preparation for Adolescent Sexuality." McRobbie, Angela och Nava, Mica (red.): *Gender and Generation*. Macmillan, Basingstoke, 162-184 eller Gilbert, Pam: 1989 "From Tale to Teen Romance. Instruction in Femininity through Literature." Gilbert, Pam och Rowe, Kate: *Gender, Literacy and the Classroom*. Australian Reading Association, Melbourne. På svenskt hall finns bland annat Ulfgård, Maria: 2002 *För att bli kvinna – och av lust. En studie i tonårsflickors läsning*. B. Wahlström, Stockholm.

Lissa Paul tillämpar den feministiska litteraturforskningen på barnlitteraturen genom att formulera ett antal centrala frågeställningar för textanalys. Det analysredskap som här är aktuellt är de konkreta frågeställningar gällande ett feministiskt förhållande till makt som Paul föreslår. Hon ställer följande grundläggande frågor angående relationer inom texten och till texten:

Whose story is this? Who is the reader? When and where was the reading produced? Who is named? And who is not? Who is on top? Who gets punished? Who gets praised? Who speaks? And who is silenced? Who acts? And who is acted upon? Who owns property? Who is dependant? Who looks? Who is observed? Who fights for honour? And who suffers? How are value systems determined? ⁵

Dessa frågeställningar, som synliggör maktens mekanismer i en könsordning, kan således gälla författaren, berättaren, protagonisten eller läsaren och bildar ett komplext kluster av maktrelationer och könsbundna positioner. Frågeställningarna är underliggande i kapitlet så att de i modifierad form klargör diskussionen om förklädnadsintrigens upplösning. Redan tidigare i min argumentation har jag berört en del av dessa aspekter, och i föreliggande kapitel kommer jag därför främst att koncentrera mig på frågan om i vems intresse förklädnadsromanens upplösning skrivs. En central fråga är huruvida den förklädda flickan vinner något på att ha framträtt som pojke eller om slutet enbart är en eftergift till den heterosexuella matrisen, vilken återställs som om förklädnadens överskridning av kön enbart varit en lättsam lek.

Upplösningens ideologiska implikationer avslöjar således i vems intresse berättelsen berättas. Tidigare har jag noterat en diskrepans mellan hur de manliga och de kvinnliga författarna använder olika strategier för de förklädda flickorna då det gäller både berättarperspektiv och maskulinisering kontra emancipation inom karnevalens ramverk. Frågan är om dessa mönster gäller även för upplösningen och huruvida karnevalen överhuvudtaget kan anses ha haft någon effekt för den förklädda flickan. Jag diskuterar förklädnadens könsideologi för att utreda vad författarens experiment med maktrelationer innebär. Konventionen att betrakta textens upplösning som en avgörande textinstans, vilken rentav inhiberar den

⁵ Paul 1998, 16.

relativa rörelsefrihet de förklädda har erövrat, har som sagt ifrågasatts. I och med att förklädnadsromanen följer karnevalens mönster är en återanpassning till den ursprungliga ordningen ofrånkomlig. Det finns dock strategier för att kringgå en total tillbakagång, vilken innebär att den förkläddas könsuppror inhiberas.

Konstruktionen av kön i fiktionen är en komplex fråga, därför finns heller inga entydiga sätt att tolka dessa konstruktioner på. Grovt taget kan maktförhandlingen delas in i två ytterligheter: den affirmativa, vilken bekräftar den rådande ordningen, samt den subversiva, vilken kullkastar eller rubbar ordningen. Ideologi kan definieras som en repertoar av bilder, teman och föreställningar vilka genomsyrar ett samhälle och upprätthåller dess dominerande kultur.⁶ Subversion eller omstörtande innebär ett synliggörande av förtryckta, förbjudna eller oppositionella tolkningar av könsideologi. Ofta förekommer subversion i form av symbolisk förskjutning som en dold kod, vilken rentav i sin mest extrema form kan vara tillgänglig enbart för en sluten krets. Ett exempel på detta i mitt material är möjligheten att med hjälp av queerteori läsa förklädnadsromanens förhandling om kön som en omskrivning av den heterosexuella matrisen. På ett mer konkret plan kan subversion betyda ett aktivt agerande och motstånd, vilket avtäckar den rådande ideologins förtryck, här könsmaktsystemets obalans. Författarna är då de konstruerar karaktärer som representerar subversion ute efter att förändra den rådande ideologin i önskad riktning. Bachtins karneval är ett exempel på subversion där marginaliserade grupper tillfälligt besitter makt. Eftersom karnevalen är tidsbegränsad, enligt Bachtin med syftet att överheten fortfarande behåller kontrollen⁷, finns det en stark inneboende motsättning i själva karnevalsmönstret. För den förklädda flickan är det positivt att för en tid få prova på friheten från sitt kringskurna flickskap men denna revolt är alltid sanktionerad, vilket blir ännu tydligare vid karnevalens upplösning. Som tidigare nämnts understryker Bachtin att karnevalens subversiva ögonblick inte raderas av slutet.⁸ Även Butler poängterar könsparodins begränsade möjligheter och visar på den komplexa

⁶ *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.* 1993, 636.

⁷ Bachtin 1986, 61.

⁸ Bachtin 1986, 21.

dynamiken mellan subversiva och affirmativa strategier. Hon uppmärksammar att subversivitet inte entydigt leder till omskrivningar av kön: "Parody by itself is not subversive, and there must be a way to understand what makes certain kinds of parodic repetitions effectively disruptive, truly troubling, and which repetitions become domesticated and recirculated as instruments of cultural hegemony."⁹ Butler frågar sig därmed vilken sorts performans som kunde tänkas destabilisera normaliserade kategorier som könsidentitet och begär.

Tecknen på att en omförhandling av könsordningen äger rum kan således vara svåra att få syn på eftersom förändringsmarkörerna kan vara subtila och dessutom motstridiga. En till synes reaktionär berättelse kan rentav visa sig vara långt mer subversiv än en berättelse som ger sig ut för att vara feministisk, men inte är det. Peter Hollindale diskuterar den "sexistiska" ideologi som implicit finns i texter vilka ger sig ut för att vara feministiska.¹⁰ Han uppmärksammar således svårigheten i att omformulera könsmonster. Hollindale undersöker bland annat Gene Kemps *The Turbulent Term of Tyke Tyler* (1977) som ett exempel på en lyckad "anti-sexistisk" text. Romanen iscensätter Tyke/Theodora enligt skolberättelsens traditionella maskulina mönster, och det är först i slutet uppenbart för läsaren att det rör sig om en flicka, en insikt som förskjuter hela läsupplevelsen. Ideologi fungerar på många nivåer i texter, bland annat på textens explicita plan och i undertexten men även i berättarstrukturen, vars komplexa uppbyggnad lämnar över mycket av tolkningsansvaret på läsaren, vilken förvirras av de dubbeltydiga ideologiska implikationer som förekommer på dessa olika nivåer. Hollindales terminologi är föråldrad, det vill säga begreppet sexism härrör från en förlegad begreppsvärld, men uppmärksammandet av kolliderande könskonstruktioner är viktigt. Den genomgående diskussionen om flickskildringens möjlighet till omskrivningar av flickskapet visar på svårigheter. Risker är att en dekonstruerad hjälte, det vill säga en flicka som förs in i manliga paradigmer, inte blir annat än en omvänd stereotyp.¹¹ Lissa Paul går ett steg längre då hon kallar dessa flickor för transvestitiska hjältar. Begreppet är, vilket tidigare konstaterats, ett stimulerande tillskott till den teoretiska diskussionen

⁹ Butler 1990, 176-177.

¹⁰ Hollindale, Peter: 1988 "Ideology and the Children's Book." *Signal* 1988/55, 12.

¹¹ Hourihan 1997.

om flickskildringar, eftersom det belyser svårigheten att omskriva könade konventioner. Paul relaterar särskilt mönstret till identitetssökandet:

Archetypal quest romances, or identity quests, or *Bildungsroman* patterns are supposed to be universal. [...] The problem with a 'typical' archetypal quest [...] is that it is about turning boys into men, not girls into women, or children into people. When the quest ends the hero gets his rewards, his property, his integrity and, often, a princess thrown in among the other goods and chattels. A female quest doesn't look quite like that, and a story that simply exchanges a female protagonist for a male one usually ends up making the heroine look like a hero in drag.¹²

Paul indikerar att tidiga försök att porträttera flickprotagonister, som ansluter sig till någonting annat än maskulina värden, misslyckades eftersom författarna skrev enligt "what is now beginning to look like a masculinist tradition of children's literature".¹³ Nikolajeva kallar dessa karaktärer för kvasiflickor eller kvasifeminina figurer, vilket är en träffande beskrivning som jag även använder i denna studie.¹⁴ I de fall där Pauls teori även kunde tillämpas på kvinnliga hjältar vilka bokstavligen är förklädda – i "drag" – saknar texten troligen en distinkt flickröst. Trots att dessa texter ytligt sett ger sig ut för att vara subversiva och motsätta sig den maskulina traditionen, representerar deras flickprotagonister i själva verket en patriarkal tradition som innebär en återanpassning till en traditionell flickroll. Betraktad så är förklädnaden i själva verket ett sätt att osynliggöra och tysta flickor.

Som diskussionen om flickkaraktärernas maskulinisering och emancipation i föregående kapitel visat är fallet inte fullt så enkelt. Paul noterar visserligen den centrala tendensen att flickor riskerar bli kvasifeminina, något som enligt henne är tydligast i 1960- och 1970-talens öppet ideologiska texter, men hon förbiser att ansatserna att omformulera flickskapet iscensätter en förhandlingssituation. Beroende på hur denna förhandling mellan kön och makt realiserats kan man sedan diskutera huruvida flickan blir mer än en omvänd hjälte. Paul uppmärksammar inte heller den för flickskildringen centrala dynamiken i flickmatrisen, nämligen den återkommande iscensättningen av fiktiva

¹² Paul 1990, 106.

¹³ Paul 1996, 104.

¹⁴ Nikolajeva 2003, 54.

flickor som konstrueras i relation till matrisens grundtyper. Denna dynamik kan inte underskattas som ett led i att omformulera flickskapet.

Förklädnadsmotivet används i 1980-talets ungdomsroman uttryckligen i syfte att fördjupa och problematisera diskussionen om könsordningen i relation till tidigare årtionden. Konventionen att experimentera med androgyna visioner och maskulinisering av flickan är en för flickskildringen ofta upprepad strategi. Men det är då denna strategi vidareutvecklas till att omfatta kvinnolitterär estetik och till att lyfta fram flickspecifika frågeställningar och emancipatoriska strategier som användningen av förklädnadsmotivet blir utmanande och fungerar som en del av förnyelsen av ungdomsromanen.

Förklädnadsmotivets inneboende motsägelsefullhet är särskilt uppenbar i det ambivalenta slutet, vilket kan användas både för att bryta upp cementerade föreställningar om kön och för att befästa förminskande antaganden om könsbundna egenskaper. Det ingår i förklädnadsberättelsens väsen att den förklädda flickan måste avslöjas. Författaren måste visa vad som har hänt, samt vilka följder detta har för flickskildringen. Upplösningen är beroende av ett samspel mellan författarens syfte och dennes förmåga att realisera motivet.

Till karnevalens cirkulära struktur hör det obönhörliga slutet, som i förklädnadsromanen innebär ett avslöjande av biologisk konststillhörighet, ofta i form av en konkret demaskering genom en avklädning eller omklädning. Avslöjandet är antingen ett frivilligt val eller ett påtvingat måste för den förklädda flickan. Är avslöjandet frivilligt finns möjligheten att skapa en uttrycklig könsperformans. Författaren anspelar då ofta romanen igenom på risken för demaskering. Den antagna pojkpersonan är en falsk identitet som inte kan upprätthållas eftersom detta skulle bryta mot de kompositionsmissiga reglerna för förklädnad. Om förklädnaden upphör tidigare än i romanens slut är förklädnaden enbart episodisk och romanen i strikt bemärkelse ingen förklädnadsroman.

Upplösningen består således alltid av en *demaskering*, där den förkläddas pojkpersona upplöses och skapar plats för flickan som flicka. Enligt förklädnadsmatrisens tionde punkt, demaskering, vilken närmare diskuteras i föreliggande kapitel, består förklädnadsromanens upplösning i 1980-talets ungdomsroman av följande alternativ:

Återanpassningsslut:

1. Fullständig återanpassning till femininitet
2. Skenbar återanpassning till femininitet
3. Frigörande skrivande eller annan kreativitet
4. Den förklädda flickan dödas
5. Den förklädda flickan dödar

De ovan nämnda alternativen kan i princip alla betraktas som varianter av anpassningsslutet, vilket är den överordnade strategin. Till upplösningen hör således en obligatorisk återanpassning, vilken författarna kan kringgå genom att föra in aspekter som problematiserar eller inhiberar denna anpassning. Förklädnadsmatrisen kunde ytterligare rent hypotetiskt presentera alternativet bestående förklädnad. Även om detta alternativ i princip vore en omöjlighet eftersom det strider mot karnevalens temporära struktur. I detta fall skulle den obligatoriska återkomsten, vilken återupprättar ursprungliga maktförhållanden, utebli. Bland den rätta möjligheter som står till buds för författaren att avsluta förklädnadsromanen på är en tänkbar möjlighet att den förklädda flickan fortsätter sin protest mot könsordningen genom bibehållen förklädnad. Den varianten faller på sin egen orimlighet eftersom en fortsatt förklädnad motsäger förklädnadsromanens paradigm och dess cirkulära karnevalsmönster som kräver en återkomst. En bestående förklädnad är följaktligen omöjlig både kompositionsmässigt, logiskt och ideologiskt. Ur könsmaktsynpunkt skulle den bestående förklädnaden innebära en förträngning av det feminina, vilken rentav kunde ses som ett uttryck för flickfobi och flickförakt, eftersom pojkskapet skulle uppfattas som det enda tänkbara alternativet. I materialet för denna studie förekommer inte denna radikala typ av upplösning.¹⁵ En demaskering äger alltid rum och ingen av de förklädda flickorna väljer därefter att upprätthålla en pojktopersona.

¹⁵ Ett exempel på en bestående pojkkälsel saknas i mitt material, men Nikolajeva 2002a 275-276 diskuterar ett amerikanskt exempel från 1990-talet, Avis *The True Confessions of Charlotte Doyle* (1990). Denna historiska roman utspelar sig på 1830-talet och flickan vänder till synes flickskapet och dess tillhörande anpassning ryggen för att leva klädd som pojke. Romanen är inte heller en regelrätt förklädnadsroman i den bemärkelsen att flickan döljer sin könstillhörighet för en ovetande omvärld. Tvärtom är samtliga personer införstådda i Charlottes förklädnad, vilket gör att någon demaskeringsupplösning inte är aktuell. Således representerar inte denna text en bestående förklädnad i begreppets rätta bemärkelse, nämligen en förklädd flicka som lyckas med konststycket att dupera omgivningen då det gäller karaktärens

Den vanligaste varianten, eller med andra ord förklädnadsintrigens klassiska upplösning, visar sig faktiskt vara återanpassningen till en traditionell flickroll. Denna återanpassning, vilken anknyter till flickbokens upplösning i form av det kvästa upproret, kan tolkas som en eftergift till könsmaktordningen. Detta kan uppfattas både som negativt, vilket innebär att återkomsten till det feminina uppfattas som en underordning, och som positivt, vilket uppmärksammar ett uppvärderande av femininiteten och ett accepterande av kvinnligheten, när maskuliniseringen väl läggs åt sidan. I och med att återanpassningen ofta är överdrivet feminin fungerar den enligt groteskens principer.

De författare som väljer att modifiera återanpassningsstrategin, vilken enligt karnevalen är den givna upplösningen, skapar i materialet extrema omständigheter för att avsluta romanerna genom att skildra flickor som dödas och dödar. Ett ytterligare alternativ, som rör sig på en annan nivå och inkluderas i de ovanstående kategorierna, är upplösningen i form av en omformulering av den heterosexuella matrisen. Det vill säga intrigen, vilken tidigare konstaterats ge utrymme för en omformulering av både den förklädda flickans och andra karaktärers begär, förhåller sig i slutet till hur olika representationer av sexualitet kan beredas utrymme. Upplösningen kan därmed tänkas innesluta ett erkännande av den förkläddas transidentitet.

2. Slutet skapar (köns)ordning

Varje text måste avslutas. Det går inte att kringgå upplösningen. Frank Kermode beskriver tydligt vad det rör sig om, det vill säga uppfattningen om ett behov av en avrundad helhet som skapar ordning. Upplösningen kan på ett berättartekniskt plan uppfattas som ett direkt resultat av textens uppbyggnad.¹⁶

Förklädnadsromanens slut relaterar till de konventionella upplösningarna inom kvinnolitteraturen: äktenskap eller död. Den

könstillhörighet. Även Tery Prattchets fantasyroman *Monstrous Regiment* (2003) gestaltar en bestående förklädnad, i ironiskt syfte. Huvudpersonen Polly tar värvning och finner att i regementet är alla förklädda kvinnor, inklusive flera övernaturliga varelser. De överger inte sina mansdräkter, utan skaffar sig istället bekvämare uniformer.

¹⁶ Kermode, Frank: 1967 *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP., New York.

feministiska litteraturteoretikern Rachel Blau DuPlessis undersöker de ideologiska implikationer som följer av romanupplösningar. Hennes material utgörs av samtida kvinnliga författare som har försökt gestalta alternativ till de traditionella slutet på romansberättelser, det vill säga ovan nämnda äktenskap eller död.¹⁷ Duplessis menar att dessa författare har brutit upp den romantiska intrigen genom att skriva *beyond the ending* / *bortom slutet*. Ofta innebär dessa strategier ett brott med det romantiska och heterosexuella begäret. Enligt DuPlessis innehåller utopiska upplösningar ofta kollektiva huvudpersoner, ett drag som antyds både i Skuggserien och *Stortjuvens pojke* där kvinnokollektiven intar den centrala platsen. DuPlessis undersöker vidare hur särskilda kulturella mekanismer som berättarstruktur, könsideologi och heterosexuella antaganden skapar en hegemonisk intrig. Hon menar att etablerade intriger är "seductive paths of feeling that are culturally mandated, internally policed, hegemonically poised."¹⁸ Det DuPlessis kallar att skriva bortom slutet är ett snårigt företag eftersom berättarstrukturerna lätt reproducerar betydelse som reflekterar den dominerande ideologin:

One of the great moments of ideological negotiation in any work occurs in the choice of a resolution for the various services it provides. Narrative outcome is one place where transindividual assumptions and values are most clearly visible, and where the word 'convention' is found resonating between its literary and its social meanings.¹⁹

DuPlessis ser upplösningen som en avgörande textinstans, eftersom den uppenbarar en förhandling mellan inomtextuella och utomtextuella könsideologier. Hon visar hur *double endings* / *dubblerade slut* skapar upplösningar som är varken-eller-slut vars skilda ideologiska implikationer tvinnas in i varandra. DuPlessis noterar romanens slut som en plats för förhandling, vilket jag skall diskutera som väsentligt för ungdomsromanen.

¹⁷ DuPlessis, Rachel Blau: 1985 *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana UP., Bloomington In., 1 undersöker bland annat Virginia Woolf, Adrienne Rich, Alice Walker, Doris Lessing och Charlotte Perkins Gilman.

¹⁸ DuPlessis 1985, 5.

¹⁹ DuPlessis 1985, 3.

Barn- och ungdomslitteratur förknippas traditionellt med föreställningen om det lyckliga slutet.²⁰ Denna konvention modifieras något i ungdomsromanens tappning. Här hänger slutet samman med protagonistens växande och mognad. Det vill säga protagonisten förblir ofta tvekande på gränsen till vuxenhet och berättelsen kan därför inte mynna ut i ett slut som innebär att vuxenhet har uppnåtts. Den senmoderna ungdomsromanen präglas därför av öppna slut, en tendens som är särskilt markant under 1980-talet då formexperiment gör sig gällande, men som relativt snart framstår som en sliten strategi.

Då det gäller upplösningen av en romanintrig kan slutet även beaktas på skilda berättartekniska nivåer. Både John Stephens och Beverly Pennell, vilka diskuterar hur ungdomsromaners slut förhåller sig till konstruktionen av maskulinitet och femininitet uppmärksammar slutet olika på olika berättartekniska nivåer. De diskuterar bägge upplösningen i termer av *story closure* / *berättelsens upplösning* och *thematic closure* / *tematisk upplösning*.²¹ Upplösningen utgörs således av avrundningar i olika textinstanser, något som ytterligare kompliceras av de olika läsararter som är möjliga att anlägga. Slutet kan således även betraktas som beroende av läsarens försök att skapa betydelse i en text, en tankegång framförd av receptionsetetiker som exempelvis Stanley Fish.²² En texts betydelse kan enligt detta synsätt aldrig fixeras och i denna mening är textens slut alltid öppet och upplösningen enbart en illusion.

Nikolajeva som diskuterar den barnlitterära estetikens modifiering av intrigens standardförlopp – det vill säga inledning, upplösning och slut – poängterar att det är nödvändigt att särskilja mellan:

- 1) konstruktionsmässig upplösning som innebär ett strukturellt slut, det vill säga en tillfredställande avrundning av intrigen
- 2) det psykologiska eller ideologiska slutet, som innebär att protagonistens individuella konflikter kommer i balans.

²⁰ Nikolajeva 2004a, 60-62.

²¹ Stephens 1992, 77 och Pennell, Beverly: 2002 "Redeeming Masculinity at the End of the Second Millennium. Narrative Reconfigurations of Masculinity in Children's Fiction." Stephens, John (red.): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 66.

²² Fish, Stanley: 1980 *Is there a Text in the Classroom? The Authority of Interpretative Communities*. Harvard UP., Cambridge Mass..

Nikolajeva föreslår följande klagörande terminologi för att skilja slutet på de olika nivåerna åt: "[the] terms *closed ending* and *open ending* for denoting structural settlement of the plot, while *closure* and *aperture* would describe the psychological completion of the character at the end of the narrative".²³ Det strukturella slutet kan således bestå av ett avrundat slut eller ett öppet slut, medan begreppen "avslutning" respektive "öppning" betecknar den psykologiska nivån. Jag kommer i min fortsatta diskussion att använda begreppen strukturellt samt psykologiskt eller ideologiskt slut i denna mening.

Förklädnadsintrigens upplösning, som den realiserar i materialet för denna studie, uppkommer inte i isolation. Den står i relation till de slut som är aktuella för pojkflickor som Jo March och Anne Shirley. Mönstret är "tuktandet av argbiggan" som har rötter i Shakespeares drama och som innebär en återgång till ett anpassat flickskap.²⁴ En snegling på flickbokens möjliga slut visar paralleller till förklädnadsromanen. Det konventionella lyckliga slutet, ett återanpassningsslut ofta i form av ett äktenskap eller en förlovning, präglar enligt min uppfattning flickboken. Även Marika Andræ noterar att anpassningssluten med förlovningar och äktenskap dominerar den svenska flickboken och att avvikelser normaliseras, så att exempelvis en ful flicka kan bli populär om hon lär sig övervinna sig själv och lär sig att eftersträva att vara feminin.²⁵ Det viktigaste för flickan är att i slutet bli bekräftad av en man. Flickprotagonistens död utgör mera sällan slutet i flickboken, antagligen för att det upplevs som för störande och omstörtande samt inte minst tragiskt.

Sluten i flickboken problematiseras i *Om flickor för flickor* där emancipationen innan förlovningen tolkas som en revolterande mottext.²⁶ Det är rimligt att föra en diskussion om konventioner för upplösningen på detta sätt. Gabriella Åhmansson menar däremot att mönstret "så tuktas en argbigga" sällan aktualiseras i flickboken, medan det snarare är vanligt att

²³ Nikolajeva 2002a, 168-171.

²⁴ Foster & Simmons 1995.

²⁵ Andrea 2001, 143.

²⁶ Westin 1994, 12.

de vuxna lär av flickan.²⁷ Hon hävdar att flickans utbrytning, ofta i form av en flykt eller rymning, betecknar en radikal kvinnosyn, medan fasttagningen, vilken nästan alltid utförs av en man, är en eftergift åt traditionen.²⁸ Jag anser i motsats till Åhmansson precis som Andræ att mönstret ”så tuktas en argbigga” trots allt är det dominerande slutet. En del av flickboks författarna är kvinnosakskvinnor, men följer inte desto mindre konventionen med äktenskap som slut. Andræ och Åhmanssons tolkningar demonstrerar hur flickbokens konventionella upplösning följaktligen kan uppfattas radikalt olika beroende av vilken läsart som anläggs. Det är i synnerhet möjligheten att anlägga olika läsarter som är det intressanta då det gäller upplösningen av berättelser där flickskildringen står i fokus.

I detta kapitel undersöker jag de möjliga strategier som författarna tillämpar för att avsluta förklädnadsintrigen. Jag har valt att inte granska *Love love love* på grund av att förklädnaden i romanen är episodisk och slutet därför inte anknyter till förklädnadsintrigen. Hans-Eric Hellberg låter den heterosexuella romansen dominera över förklädnadsmönstret. Denna strategi leder till att upplösningen av förklädnadsmotivet, vilken sker tidigt i romanen, enbart bekräftar könsordningen. I min fortsatta diskussion kommer jag att uppmärksamma hur upplösningen fungerar berättartekniskt och som karnevalesk struktur. Den allra viktigaste aspekten i detta kapitel är dock skärskådandet av hur upplösningen fungerar ur ett könsideologiskt perspektiv. Frågan är om en frigörande flickskildring ens kan kombineras med tillgängliga berättarkonventioner, vilka i hög grad bygger på könsbundna mönster. Dessa mönster, det vill säga maskulinisering och emancipation, är möjligen för motstridiga, något som är särskilt tydligt då de förklädda flickorna förväntas fylla maskulina hjältemönster. I slutet skall författaren sammanföra de olika mönster som är aktuella, och denna ekvation går inte alltid att lösa utan att någon aspekt, ofta flickans frigörelse, kompromissas.

²⁷ Åhmansson, Gabriella: 1994 ”Rymmare och fasttagare.” Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 177.

²⁸ Åhmansson 1994, 178.

3. Återanpassning till kjolstadiet

De flickor som överlever karnevalens hårda påfrestningar i form av fysiska strapatser och utmaningar på liv och död, återanpassas alla mer eller mindre till femininiteten. Återanpassningen till flickrollen innebär genomgripande förändringar för de förklädda flickorna. De bejakar alla sin femininitet, vilken symboliseras av att de klär sig i klänningar och därmed återupptar de markörer som de ursprungligen har avvikit ifrån. Denna konvention kallar jag med en anspelning på Beulah Marie Dix amerikanska flickbok *Merrylips* (1906), som på svenska har titeln *Flickan som ville vara pojke* (1962), en återanpassning till kjolstadiet. Dix skriver: ”[om] hon gjorde allting som pojkarna gjorde, tvivlade hon inte på att hon i sinom tid skulle komma över kjolstadiet [...]” (*Flickan som ville vara pojke*, 9). Med formuleringen återanpassning till kjolstadiet vill jag understryka den könsbundna klädselns vikt och dess betydelse för anpassningsslutet.

Ur en konventionell synvinkel är återanpassningsslutet idealiskt eftersom det innebär en normalisering av den förklädda flickan. Mönstret är bekant från de klassiska förklädnadskomedierna där Rosalind i Shakespeares *As you like it* och Viola i *Twelfth Night* på slutet, efter en rad kärleksförvecklingar i förklädnad, återanpassas till äktenskap. Flicktypen som stör könsordningen ordnas igen in på sin givna plats. Enligt det städade könsupprets princip tvingas de förklädda flickorna därmed förvisso in i en traditionell kvinnostereotyp, den anpassade flickan i flickmatrisen, men detta utesluter inte olika möjligheter att tolka upplösningen. Det intressanta är frågan om karnevalens överdrifter i samband med upplösningen används för att underminera denna återkomst till femininiteten, och därmed indirekt underminera den. Den inskrivna ambivalensen i förklädnadsmotivet, balansen mellan bekräftelse av könsordningen och ifrågasättande av densamma, förklarar förklädnadsmotivets lockelse, eftersom motivet möjliggör en nyanserad lek med antaganden om kön.

I slutet av förklädnadsromanen är själva klädkoden lika avgörande som i början då pojkförklädnaden antas. Klänningar förekommer i så gott som samtliga romaner för att symbolisera flickans återkomst till femininiteten. Den röda, den blårandiga, den rosa och den vita klänningen fungerar i materialet för denna studie samtliga som markörer för återgången till det feminina eller återanpassningen till

kjolstadiet. Att flickan skulle kunna återta en flickposition där hennes flicktillhörighet på ytan är diffus ter sig omöjligt. Om slutet innefattar en omskrivning av flickkonstruktionen sker detta i första hand i flickans inre och inte i hennes yttre framtoning.

Kvinnokropp i rött

I *Anna-Carolinas krig* är en kraftfull återanpassning till kjolstadiet aktuell. Anna-Carolina är även den av karaktärerna i materialet som har upplevt de mest extrema händelserna inom frontberättelsens ramar, exempelvis som medskyldig till gruppvåldtäkt. Att föra in en flicka i en frontskildring är som tidigare konstaterats ett vågat företag. Den handlingsmättade intrigen motsäger en utveckling där Anna-Carolinas reflektioner kunde komma till uttryck. Slutet innebär på det strukturella planet ett konventionsbrott eftersom det avrundade slutet, i detta fall i form av äktenskapet, är en konvention som överskrider ungdomsromanen men dock tillhör flickboken. Anna-Carolina mognar således till vuxen kvinna, vilket upplösningen i äktenskap och graviditet visar. Ur könsideologisk synvinkel ter sig slutet förbryllande då det gäller en modig flicka som Anna-Carolina. Wahl väljer här att inom frontskildringens ramverk dämpa hennes styrka genom att låta henne uthärda motbjudande händelser som våldtäkter. Följaktligen blir äktenskapet, förutom en bestående förklädning som är för riskfylld, det enda tillgängliga skydd hon kan finna, vilket i och för sig stämmer väl in på 1600-talets livsspann. Äktenskapsslutet är historiskt korrekt eftersom bonddöttrar på 1600-talet vanligtvis ingick äktenskap tidigt om de inte hade något handikapp, exempelvis var ”mindre vetande”.²⁹ Här kan äktenskapsslutet följlaktligen delvis bero på en strävan efter historiskt autenticitet.

Anna-Carolina införlivas obevekligen med det feminina, vilket i hennes fall innebär underordning, försoning och en traditionell kvinnoroll. Samtidigt får hon en position som husfru på Kalmar slott, vilket innebär en social klättring och en samhälleligt sanktionerad belöning för hennes anpassning till rådande könshierarki. Att hon efter sina erfarenheter vid fronten där hon fått vara rådig, listig och

²⁹ Olander, Ann-Sofie & Strömberg, Ulla-Britt: [1996] 2002 *Tusen svenska kvinnoår. Svensk kvinnohistoria från vikingatid till nutid*. Prisma, Stockholm, 77.

kompetent godmodigt skulle hålla till godo med denna anpassning inte är sannolikt. Inledningsvis framstår hon som stark, frisinnad och modig. Strapatser, mandomsprov och övergrepp utgör etapperna i hennes utvecklingshistoria. Romansen infogas som ett bärande element, men helt trovärdig är den inte eftersom hon faller för en våldsam maktman och föröware. Varför han skulle attrahera henne finns det ingen annan förklaring till än att författaren låter henne underordna sig en maskulinitet som bygger på våld mot kvinnor. Den manliga författaren låter inte den förklädda flickan behålla sina erövrade erfarenheter, samtidigt som det är dessa erfarenheter som har härdat henne och slutligen gjort henne till kvinna.

Det är emellertid inte bara karnevalen som kräver en återanpassning till kvinnligheten utan även den romantiska kärleksintrigen. Flickan som vill leva ut sin heterosexualitet kan inte göra det som förklädd. För Anna-Carolina går det således raskt undan på slutet. På några rader avklaras både vigsel, hemfärd från fronten och graviditet. Efter många om och men får Anna-Carolina sin Ulf Axelsson. Han erhåller en tjänst på Kalmar slott och de låter viga sig kvällen före hemresan. Då de väl har installerat sig på slottet är graviditeten ett faktum: "Jag märkte hur jag började svullna kring midjan och mina månadsblödningar uteblev" (*Anna-Carolinas krig*, 138). Sedan upptar själva graviditeten, den runda magen och sparkarna, stor plats i skildringen. Det är den mogna kvinnokroppen som tar över, och Anna-Carolina har definitivt blivit en vuxen kvinna på väg att bli mor.

En traditionell könsfördelning upprättas i slutet. Då Anna-Carolina och Ulf har besökt hennes föräldrar återvänder de till sitt hem på Kalmar slott. Då har hon fått bekräftelse på att hon har gift sig med en "god karl", något som ytterligare understryker maskulinitetens överordning på bekostnad av femininitet och emancipation eftersom han som sagt är en våldsverkare. Ulf kommenterar situationen så här: "Och här skall vi nu leva. Och inte kommer det alltid att vara lätt och inte kommer vi alltid att vara lyckliga. Men vi får leva bäst vi kan, en dag omsänder" (*Anna-Carolinas krig*, 140). Anna-Carolina lägger hans hand på sin mage och de konstaterar att de kommer att "reda sig". Personerna framställs som medvetna om att deras lycka är relativ och att livet består av en räkka prövningar, det romantiska slutet får således en realistisk inramning. Upplösningen i *Anna-Carolinas krig* är den

mest affirmativa i materialet, vilket åtminstone delvis förklaras av att texten utspelar sig på 1600-talet och ett annat slut skulle te sig anakronistiskt. Detta borde egentligen inte hejda Wahl, eftersom han använder anakronismen som metod, då han speglar nuet i det förflutna genom att låta 1600-tals skildringen filtreras genom 1980-talsföreställningar. Således är förhållandet mellan 1600-talets och 1980-talets mentalitet disharmoniskt, och kan ibland tillskrivas författarens och ibland karaktärens samtid. Äktenskapsslutet är ett exempel på detta.

Wahl väljer konsekvent för Anna-Carolinas del att låta henne skildra sin återkomst som kroppslig. Hon uppehåller sig vid en dröm hon har under den första natten i Kalmar. Denna dröm går ut på risken för demaskering på grund av att hon har en kvinnokropp. Den är en motsvarighet till en tidigare dröm som berör risken för demaskering:

Vi stod man vid man och våra harnesk var välputsade och våra pikar långa. Så rördes trummorna och bakom ledet av oss soldater kom Konungen ridande. Han föregicks av en man som med ett pikskaft lyfte upp de uppställda soldaternas själva manlighet; för vi var alla nakna om underkroppen. [...] Jag tittade ner längs min kropp och såg inte längre något harnesk utan blott mina svällande bröst och mellan mina ben fanns inget av det som de andra soldaterna hade och jag tänkte att detta blir min död. (*Anna-Carolinas krig*, 138-139)

Drömsekvensen tar fasta på flickans bristfälliga kropp, på att hon saknar penis. Hon är en falskt fallisk flicka, och den utvecklade kroppen innebär slutligen ett hinder för henne att upprätthålla förklädnaden.

Upplösningen är minst lika problematisk som Wahls flickskildring i sin helhet. Fokuseringen på händelseförloppet sker helt på bekostnad av att skapa en trovärdig personlig berättare. Om det är meningen att läsaren själv skall genomsöka det reaktionära mönstret är det kanske att överskatta osofistikerade läsare och lämna allt för mycket osagt. Slutets återanpassning blir onekligen affirmativ utan att någon som helst omfördelning av maktpositioner sker då det gäller könsordningen. Från att inledningsvis friskt ha utmanat manssamhället accepterar Anna-Carolina det i slutet. Det är som om hennes erfarenheter som förklädd egentligen har varit lektioner i maskulinitet med syftet att återupprätta hennes femininitet som ursprungligen har varit för överskridande. Detta beaktat framstår Anna-Carolinas könsöverskridning inte som särskilt omstörtande överhuvudtaget,

särskilt som hennes ständiga klädbyten upprätthåller hennes flickperson. Skillnaden mellan hennes pojkjag och hennes flickjag är obetydlig. De övergrepp hon utsätts för äger förvisso historisk riktighet, men det sätt de framställs på tjänar till att upprätthålla hennes underordning och hon blir inte mer än en transvestitisk hjälte.

Performans i rosa

I *Dårfinkar och dönickar* innebär upplösningen en avklädning, vilken avslöjar protagonistens biologiska könstillhörighet. Slutet inramas av en romantisk diskurs där det heterosexuella begäret omöjliggör en fortsatt förklädnad. Karnevalsmönstret dominerar över det farsartade greppet. I samband med ett av mandomsproven, en kappsimning i en sjö där Simone och Isak tävlar om vem som skall få Katti medan de nästintill drunknar, sker själva demaskeringen. Simone tröttnar helt enkelt på att upprätthålla sin pojktopersona och att uppfylla hjälterollens krav på tävlingsanda, prestation, styrka och överordning. Demaskeringen är bunden till den manliga blicken. Vad Isak ser är avsaknaden av ett manligt könsorgan och istället närvaron av ett kvinnligt, även om det inte beskrivs konkret utan enbart antyds:

Plötsligt kände jag att Isak tittade på mej. Jag kände det lika tydligt som värmen från kaminen. Och jag visste att han såg! Men det gjorde mej inget längre. Jag hade varit alldeles för utmattad och kall och ruggig för att tänka på att jag skulle avslöja mej när jag gled ur dom där uppstoppade Olympia-kalsongerna. Men det spelade ingen roll. Det var slut på Simon nu. Han hade drunknat och skulle inte komma upp igen.[...]

”Jag tappade den i vattnet”, sa jag och flinade.

”Du är inte klok” sa han ”Har du varit tjej hela tiden?”

Sen hörde han hur fäntigt det lät och flinade han med.

”Jag heter Simone”, sa jag. (*Dårfinkar och dönickar*, 108)

Flickkroppen framställs vid demaskeringen som bristfällig, eftersom den förkläddas anatomi inte lever upp till det performativa kön hon har uppvisat, nämligen en suverän maskulinitet. ”Jag tappade den” syftar på den bomullsbit Simone har haft som låtsaspenis i byxorna. Hon är den enda i materialet för denna studie som följer upp den manliga performansen så bokstavligt att hon fyller ut sina kalsonger. Stark för in denna del som en skämtsam aspekt av karnevalen och anspelar eventuellt på den transvestitiska konventionen gällande manlig förklädnad som innefattar lösbröst. Denna performans är som tidigare

nämnts aktuell både för Hal i *Dance on my grave* och för Jonnie i *Love love love*. Stark lånar således även ett mönster från matrisen för förklädda pojkar. Trots att pojkförklädnaden har avslöjats inför Isak är Simone inte beredd att helt lämna sin grabbiga attityd för att ersätta den med traditionell romantik. Istället visar hon att busigheten och ömheten kan förenas i flickskapet:

Jag strök honom över håret som höll på att torka.

”Pissrätta”, viskade jag in i kudden.

”Babianaschle”, sa han blixtnabbt

”Skunkfjärt”, skrattade jag

”Paddlort”, garvade han och la armen omkring mej.

Och jag kröp intill honom. Egentligen ville jag säga att jag nog gillade honom. Men det fick vänta. (*Dårfinckar och dönickar*, 109)

Roberta Seelinger Trites menar att det i slutet av feministiska romaner sker någon form av gränsöverskridande i triumf över det förtryckande systemet. Flickprotagonisten upptäcker sin relativa makt att agera:

The feminist character's recognition of her agency and her voice invariably leads to some sort of transcendence, usually taking the form of a triumph over whatever system or stricture [sic.] was repressing her. The character defeats some force of evil (sometimes magical, sometimes not), or she succeeds at a typical male task, or she comes to believe in herself despite the doubts of those around her.³⁰

Jag sträcker mig inte så långt som Trites, som talar om feministiska karaktärer, utan nöjer mig med att notera emancipatorisk potential i karaktärskonstruktion och intrigutveckling. Den förklädda flickan har symboliskt för en tid blivit en annan, hon har experimenterat med alteritet och därmed utfört ett byte av subjektsposition i syfte att lära känna sina förmågor och begränsningar. Hon klarar, precis som Trites uppmärksammar, typiska maskulina uppdrag eller börjar tro på sig själv. Simone gör en ansats att återinträda i den osynlighet flickrollen innebär, men hejdar sig och antyder en triumferande gest:

Nu skulle jag vara en snäll och stillsam flicka, som ingen la märke till, som man lät vara ifred, vars enda märkvärdighet var det märkvärdiga namnet Simone. Jag skulle kunna sitta och slappa på lektionerna och svara rätt på dom flesta frågorna

³⁰ Trites 1997, 7.

och aldrig bli beskylld för fusk och bus och snusk. Tjuvrökningen och det förfärliga gänget från Skjulet fick vara. Då och då kunde jag gå med Isak på nån Flashdance-film och trycka hans hand i mörkret och smaka på hans svala läppar. Nej, så fick det inte bli! (*Därfinkar och dōnickar*, 116)

Simone framställer det återupprättade flickskapet som ett alternativ vilket innebär passivitet, osynlighet och att heterosexualiteten är norm. Attityden till pojkgänget förändras abrupt och relationen till Isak blir renodlat romantisk. Det vägrar hon att gå med på. Hon vill införliva pojkskapets fördelar i sitt flickskap. De överdrivna flickmarkörerna är förrädiska och kan förleda läsaren till att tro att Simone anpassar sig men hennes replik ”Nej, så fick det inte bli!” antyder att hennes anpassning bara är en lek på ytan, kanhända enbart en ironiserande tankelek. Trots att hon återupptar sitt flickskap eftersom det har fördelar för henne kommer hon inte att återgå till ett helt anpassat flickskap, utan snarare förena det med pojkskapets möjlighet till självständigt agerande. Därmed uppnås i denna återanpassning till kjoistadiet en synergi mellan hennes maskulina och femininia strategier, vilket även skapar en emancipatorisk effekt för henne.

En fullständig återgång till det forna flickskapet omöjliggörs av att flickrollen nu ter sig som ett minst lika låtsat beteende för Simone, ett faktum som hon iscensätter genom att överdriva flickmarkörerna. Stark visar att för Simone är även femininiteten en performativ handling. Vinsten med Simones tid som förklädd är således att hon når insikten att könet är performativt. Den film Simone föreställer sig att hon och Isak skall se, Adrian Lyndes *Flashdance* (1983), handlar om en ung kvinna med det androgyna namnet Alex Owens, som har ett utpräglat maskulint yrke som svetsare, men som kämpar för att komma in på en dansutbildning. Den tidigare föraktfulla anspelnigen på Travolta i dansfilmen *Grease* får här sin motsvarighet i denna dansfilm som understryker könsaspekter.

Avslöjandet i form av den konkreta nakenheten som exponerar flickkroppen inför Isak följs av en offentlig performans, där Simone iscensätter sitt flickskap med hjälp av en rosa klänning. Inledningsvis är hennes flicktillhörighet så omarkerad att hon utan tvekan kan uppfattas som pojke. Hon äger utpräglade flickkläder, men använder dem inte. I slutet överdriver hon däremot femininiteten genom att frossa i dessa oanvända kläder och tillbehör:

Till slut hade jag bestämt mig för en rosa klänning med knappar i form av små plastjordgubbar och med puffärmar och spetsar på kragen. Om halsen hängde jag guldhjärtat som jag fått av mormor och morfar då jag föddes. Det här var ju ett slags återfödsel. På fötterna hade jag ett par vita Peter Panstövlar. Och sen hade jag stänkt på mig lite av Morsans parfym, målat läpparna i en rosa nyans som matchade klänningen och satt svart på ögonfransarna.[...] Och nu kändes det som om jag hade klätt ut mej igen, fast till tjej den här gången. Den där tjejen i nytvättat hår, med nyborstat leende och nymålade ögonlock som tittade på mej då jag såg in i spegeln kändes lika skrämmande, överklig och vacker som mannekängerna i morsans veckotidningar. (*Dårfinckar och dönickar*, 112-113).

Den rosa klänningen kunde vara en markör för ett uppfyllande av en förväntad flickroll. Men som ett led i Simones ansats att börja agera mer självständigt fungerar den snarare som en förklädning. Simones femininitet framstår som parodisk, med ett karnevalsbegrepp grotesk. Hennes moderiktiga Peter Pan-stövlar symboliserar att hon inte vill växa upp. Peter Pan-komplexet är enligt Maria Nikolajeva ett vanligt motiv i barnlitteraturen.³¹ Motivet betecknar en önskan att dröja kvar i den skyddade barndomsidyllen. I ungdomsromanen, där den unga protagonisten är tvungen att växa ut ur barndomen, realiseras Peter Pan-motivet på ett extremt vis när karaktären för att undgå att växa upp dör eller dödas. För Starks del fungerar Peter Pan-motivet som en ytterligare förstärkning av flickprotagonistens vanda för att växa upp till kvinna.

Simone försonas både med sitt flickjag och med förändringarna i sitt liv och en psykologisk upplösning är således aktuell. På den strukturella nivån innebär återkomsten till flickrollen ett typiskt avrundat slut. En oavbruten karneval skulle, förutom att den upphör att vara en karneval om den avbryts, enbart vara tragisk. Det är inte ett attraktivt alternativ för Simone att fortsätta vara förklädd, eftersom det i hennes fall kräver en anseelig mängd ansträngningar för att upprätthålla pojkspersonan. Dessutom kan hon inte få den pojke hon vill ha som förklädd. Det heterosexuella begäret förstärks således av en parentes där könsförväxlingens erotik bidragit med inget mer än lite krydda. Skrapar man på textytan för att blotta betydelselager är det uppenbart att

³¹ Nikolajeva 2000, 87-93. Puer Aeternus, eller pojken som vägrar växa upp är ett annat begrepp för denna med Peter Pan-besläktade karaktärstyp med rötter i Ovidius *Metamorfoser*.

undertexten behandlar flickans kamp både mot och för det feminina. Simone bevarar en del av sin revolt och blir egentligen lik sin mamma, som är en uttrycklig representant för emancipation och feminism. Det är även mammans rosa cykel, vilken hon tidigare inte har kunnat använda på grund av dess flickfärg, som nu kommer i bruk. För Simone innebär förklädnaden därmed också ett försök att frigöra sig från sin färgstarka, självförverkligande mor.

Slutkapitlet, under rubriken ”Fjortonde kapitlet i vilket kristallkronan tänds i äppelträdet, gubb- och gummorkestern spelar, morfar och jag gnider näsor för sista gången och festen och livet går vidare i natten”, avslutas i avskedsfestens tecken. Förklädnadsintrigen är nu upplöst och den återberättas kort av Simone för morfadern. Värdigt en äkta dårfinck avrundas hans liv med en trädgårdsfest där Simone bär den blommiga sidenklänning som är hennes mormorsarv. Morfadern, som är införstådd i förklädnaden, är den som erbjuder Simone en annorlunda femininitet då han skänker henne en konventionell klänning. Genom att lägga ”en blommig sidenklänning på min säng. ‘Den här vill jag att du ska ha, duvan min. Den hade Katarina på sig första gången vi träffades’” (*Dårfinckar och dōnickar*, 93) föreslår han en försoning med den traditionella femininiteten. Simones performans symboliseras konsekvent av hennes användning av kläder. Inledningsvis gäller det att bli av med en rosa jeansjacka och istället bära en svart dito med Mötörhead-dekal. Då förklädnaden inte längre är aktuell betecknar en rosa klänning och mormors sidenklänning ett omförhandlat flickskap. Då den rosa klänningen markerar en överdrift står sidenklänningen för en mer sansad anpassning, och visar att Simone har mognat och försonats med sin femininitet utan att för den skull anpassa sig till en krympande norm.

Att skriva in Simone i en återanpassning kan tolkas som att ta udden av den frigiorda flickan som tar plats och för handlingen framåt. Men detta motsägs av att flickan tillåts behålla de insikter hon har erövrat under sin tid som förklädd. Det problematiska då det gäller *Dårfinckar och dōnickar* är att flickans erfarenheter, nämligen internaliseringen av pojkperspektivet och dess värderingar inklusive flickförakt, gör flickskildringen vacklande. Simone kan utgående från sina erfarenheter som förklädd egentligen inte ha dragit någon annan slutsats än att det är inskränkande att vara flicka. Såvida inte dessa överdrifter knutna till kön tillskrivs karnevalens logik och den

självbedrägliga berättarrösten, och därmed genom anpassningsslutet neutraliseras i och med att Simones psykologiska mognad medför en nyanserad syn på könstillhörigheten.

Det intressanta med *Dårfinkar och dönickar* är att Ulf Stark trots att hans crossvokalisation, Simones jagperspektiv, misslyckas ur könsideologisk synpunkt ändå lyckas skapa ett positivt, frigörande slut. Romanen kännetecknas av en intrikat karnevalesk dragkamp mellan olika maktinstanser. Stark låter inte läsaren glömma förhandlingen om kön och makt. Genom att använda sig av ett städad könsuppror belyser han flera aspekter av flickors och pojkars könstillhörighet. Trots att den skenbart subversiva berättelsen visar sig vara fast förankrad i konservatism är den ändå inte reaktionär. De affirmativa dragen och de subversiva samspekar och även om slutet är en tydlig återkomst till flickskapet, betecknas det av fortsatt tvetydighet.

Emancipationens blårandiga klänning

Försägelser förstärker dramatiken i förklädnadsromanen och aktualiserar den ständiga risken för demaskering. För den förklädda och hennes anförtrödda gäller det att hålla tungan rätt i mun för att upprätthålla den falska identiteten. Jossi i *Stortjuvens pojke* spekulerar över om hennes pojkförklädnad eventuellt kan vara brottslig. Hon är ytterst försiktig och till slut vågar hon knappt tala alls, för att undgå att avslöja sig. Förklädnaden förstummar således henne, en välbekant konvention då det gäller flickkaraktärer. I Jossis fall är det hennes syster Anna-Sofia som försägar sig: "Hon hade kallat Jossi för sin syster. Upprördheten hade gjort henne glömsk. Hon hade röjt att stalldrängen inte var någon dräng, men inga öron hade hört" (*Stortjuvens pojke*, 50). Episoden belyser den ständiga vakenhet som den förklädda flickan och hennes förtrogna måste uppbåda.

Under en uppgörelse med den förklädda stortjuven Lasse-Maja är det Jossi själv som slutligen försägar sig: "Slå du bara! Slå kvinnor kan du ju!" (*Stortjuvens pojke*, 137) Lasse-Maja roas stort av att han har låtit sig luras av hennes förklädnad. Då Jossis könstillhörighet blivit uppenbar för Lasse-Maja vill han skaffa henne en klänning:

– Jag vill inte ha någon klänning! Jag vill aldrig i livet vara flicka mer!
Lasse märkte att hon grät av upprördhet. Märkligt, tänkte han. Har jag träffat på någon av min egen sort? En som vill trotsa vad naturen bestämt åt henne?
(*Stortjuvens pojke*, 139)

Lasse-Maja antyder här möjligheten till en trans-identitet. *Stortjuvens pojke* skildrar ett kvinnokollektivs kamp mot korrupta maktstrukturer. I detta perspektiv innebär Jossis återkomst, symboliserad genom en blårandig klänning, en positiv återanpassning till kjoilstadiet. Jossi har av tvång klätt sig till pojke och hon har delvis njutit av det skydd och den frihet och inte minst den möjlighet till försörjning förklädnaden har inneburit för henne. Den blårandiga klänningen är en gåva av Lasse-Maja på hennes 13-årsdag. Jossi får klänningen som ett tecken på att Lasse-Maja har genomskådat hennes förklädnad:

Försiktigt drar hon i ett blårandigt tyg. Hon vecklar ut det framför sig – det är en klänning! Förskräckt tittar hon på Lasse.

– Den kommer att passa dej precis! Du kommer nog inte alltid att vilja ha dom där fula gamla byxorna!

Häftigt knölar hon ner klänningen i paketet igen. Hon känner hur hela halsen svullnar av gråt, tårarna tränger upp i ögonen utan att hon kan hindra det.
(*Stortjuvens pojke*, 169)

Jossi reagerar starkt på demaskeringen eftersom hon upplever att den förpassar henne tillbaka till en värnlös flickroll, om vilken hon har alltför grundlig kunskap för att vilja återuppta den. Försättningsvis för Jossi således en intensiv kamp med sig själv om vad femininitet innebär för henne. Eftersom klänningen starkt förknippas med den stora könsöverskridaren själv, signalerar den inte i sig en återgång till ett normaliserat flickskap utan bevarar en implicit möjlighet till överskridning. Därmed innesluter upplösningen en ambivalens.

Romansen med pojken Jonas, hennes namne, inträder på bokens allra sista sidor. Nu blir Jossi smärtsamt medveten om sitt rollspel. Även här sätter det heterosexuella begäret och flickkroppen stopp för förklädnaden:

Det undgick inte Jossi att Jonas såg beundrande på henne. När hon kom på sig själv med att ständigt fara åt hans håll med ögonen bestämde hon sig för att

inte se ditåt en enda gång till. Men hon kunde inte hålla sitt löfte. [...] Det födde en ny oro: vad skulle hända om de andra barnen märkte att hon var en flicka? Hur skulle hon förklara att hon gav sig ut för att vara en pojke? Hon märkte att det kostade på. Det var med ansträngning hon fortsatte spela tjuvpojken Lillen. (*Stortjuvens pojke*, 190)

För Jossi har förklädnaden varit ett obekvämt nödtvång, en överlevnadsstrategi. I skydd av förklädnaden undgår hon den utsatthet som hennes syster och andra flickor utsätts för i form av sexuella övergrepp, och hennes återanpassning till flickskapet färgas av detta.

Återgången präglas trots allt av lättnad och hon hyllar det flickspecifika: den emancipatoriska styrkan triumferar. En antydning om en möjlighet för Jossi att leva som frigjord flicka finns, vilket framträder i en dröm hon har i slutkapitlet, som mycket riktigt heter ”I rättvisans namn”:

Hon drömde en underlig dröm om en blårandig klänning. Den bara hängde och fladdrade på ett klädstreck i vinden. Men den lockade på henne. Hon var alldeles säker på att den vinkade åt henne. Hon var rädd att gå närmare men kunde ändå inte stå emot. När hon stod alldeles under klädstrecket hörde hon att klänningen viskade med en röst som lät precis som Lasse-Majas

– Minns du den blårandiga klänningen i det röda paketet? Nu har det kommit en tid när du kan bli flicka igen! Sen kommer du att glömma att du någonsin var något annat!

Drömmen gav henne en oemotståndlig lust att ta på sig klänningen. Tyget var mjukt och luktade gott. Hon kände att hon förvandlades: drängen Jonas och tjuvpojken Lillen blev till en flicka som hette Josefina. Hon kände sig lätt och lycklig så att hon ville dansa. (*Stortjuvens pojke*, 204-205)

Stegvis accepterar Jossi klänningen, det vill säga femininiteten. Men eftersom pojkrollen har erbjudit större rörelsefrihet vill hon ogärna ge upp den om den inte ersätts av något lika attraktivt. *Stortjuvens pojke* undviker att skapa en transvestitisk hjälte av den förklädda flickan och tar istället vara på paradigmatens möjligheter att iscensätta maktkampen om flicktyper och flickors förhandlingsutrymme. Cannie Möller månar om det flickspecifika och förhåller sig flyktigt till förklädnadsparadigmet för att låta det emancipatoriska draget dominera, samtidigt som Jossi med viss ansträngning klarar av att trovärdigt framstå som pojke.

Det flickskap Jossi återgår till är ett där kvinnorna kollektivt, med hjälp av Lasse-Maja, gör motstånd mot könsordningen. Slutet är ett

dramatiskt maktövertagande där kvinnorna hämnas på manssamhället och tillsammans tar sina öden i egna händer. Karnevalens struktur är även uppenbar i skildringen av Lasse-Maja som ”karnevalens kung”. Han, som är en utstuderad tjuv och bedragare, dansar och sjunger en upprorisk sång som antyder att tjuvaktighet förekommer i alla kretsar: ”Vi äro bröder käre vänner alla. / Tjuvar, herrar, pöbel och pack!” (*Stortjuvens pojke*, 202). Ramsan knyter ironiskt samman män i olika samhällsklasser till en av de maktbävande oönskad hegemoni. Romanen igenom spelar den dubblade förklädnaden en avgörande roll. Matrisen för mannens förklädnad till kvinna och flickans till pojke korsbelyser varandra. Jossi är en klar kontrastfigur till mannen i kvinnokläder, som använder förklädnaden i brottsligt syfte, medan pojkklädseln för Jossi framtvingar en moralisk kamp. Återanpassningen präglas i *Stortjuvens pojke* av subversivitet. Flickan frigörs från sin tidigare begränsade tillvaro och hon har i slutet mer makt än inledningsvis. Manssamhällets maktfördelning har följaktligen rubbats, åtminstone en aning. Samtidigt fungerar det romantiska slutet som en hyllning av flickan, som nu får leva ut sin heterosexualitet, utan att för den skull avstå från kvinnokampen.

Självförverkligande i vitt

Skuggtetralogin är den mest omfattande berättelsen i materialet eftersom den består av flera romaner. Intrigen och dess delintriger sträcker sig över fyra böcker eller, om man väljer att betrakta den reviderade versionen av *Skuggornas barn* som en ny text, rentav över fem. Sammantaget utgör helheten cirka 1400 sidor (eller 1700 sidor version två inberäknad). Eftersom materialet på grund av att det är fördelat på flera romaner består av intriger som inleds och avslutas, eller lämnas öppna kommer jag att kommentera motivets delupplösningar. Detta trots att jag i princip betraktar sviten som en enda sammanhängande text. Därutöver skildras händelseförlopp ur olika perspektiv av den personliga berättaren Berta och den personliga berättaren Carolin.

Det avgörande för förklädnaden, som rubbar skenbart fasta kategorier, är om en ny maktfördelning upprättas i slutet och huruvida maskulinitet och femininitet tillåts samspela på jämbördiga villkor. Carolins karneval är självvald och lekfull, men dess psykologiska konsekvenser är direkt drabbande då förälskelser och andra känslor som väcks är svåra att hantera. Förklädnadens följder riskerar att bli förödande

istället för frigörande för Carolin. Hennes förklädnad upprätthålls i olika hög grad i de olika delarna, och demaskeringen, som sker i tur och ordning inför olika personer, är därför även den av olika vikt i de olika delarna. Skuggböckerna är uppenbara kvinnliga utvecklingsromaner och som sådana tacksamma att diskutera ur feministisk synvinkel. Här koncentrerar jag mig enbart på en av flera aspekter, nämligen slutets emancipatoriska potential.

Sammanfattat ser förklädnadsmotivets upplösning i de olika romandelarna ut så här: I den inledande delen *Skuggan över stenbänken* uppfylls förklädnadsromanens paradigm boken igenom. Demaskeringen gällande Carolins pojkförklädnad sker inför hennes förtrogna, Berta. Carolin förekommer först och främst i sin flickperson och hennes utbrytningar i pojkklädsel skapar förvirring. I ... *och de vita skuggorna i skogen* renodlar Carolin pojkförklädnaden genom att uppträda förklädd till Bertas bror "Carl" då de tillsammans tar tjänst på slottet Rosengåva som sällskap för tvillingarna Arild och Rosilda. Berta är här den enda som är införstådd i förklädnaden. Förklädnaden avslöjas inte inom ramen för denna del och övergången till följande roman i serien, *Skuggornas barn*, är mjukt överlappande. Där återvänder Berta till slottet Rosengåva och Carolin upprätthåller fortsättningsvis förklädnaden, som avslöjas inför Rosengåvas förvaltare Axel samt genom den avgörande demaskeringen inför Arild och Rosilda. Nedan följer en närmare diskussion av de olika upplösningarna.

Redan i kapitel tjugotre av *Skuggan över stenbänken* avslöjas Carolins pojkpersona inför Berta. Berta tror sig se Carolins bror som sitter och läser medan han metar. Hon smyger sig närmare honom men vågar inte fråga honom var Carolin befinner sig. Så småningom går det upp för henne att det är Carolin klädd som pojke som hon har framför sig:

Plötsligt lyftes det ena ögonbrynet på ett välbekant sätt, och han stod där och såg litet överlägset på mig med ett leende på lur. Precis som Carolin. Det var så likt henne att jag blev förtvivlad och fick lust att ruska honom. (*Skuggan över stenbänken*, 166)

Då Berta står ansikte mot ansikte med den skrattande Carolin nås hon slutligen av insikten om att det är den förklädda Carolin hon har framför sig: "Då i en blink gick sanningen upp för mig! Först blev jag rasande, men så brast jag i skratt jag med. Det var ingalunda Carolins bror jag

hade framför mig. Det var hon själv som stod där” (*Skuggan över stenbänken*, 166). Carolin har ingen aning om att Berta har uppfattat hennes pojktopersona som Carolins bror. För Carolin är förklädningen av praktisk natur, den ger henne möjlighet att fritt röra sig ute i staden sent på kvällarna utan att bli igenkänd då det är ”besvärligt att vara flicka och riskera att bli antastad” (*Skuggan över stenbänken*, 170). Flickans rörelseutrymme är strängt begränsat under 1910-talet och pojkförklädningen är en konkret frigörande strategi som hon använder sig av för att obehindrat kunna röra sig utanför hemmets väggar.

I det avslutande tjugonionde kapitlet betraktar Berta Carolin som iklädd sina arbetskläder, blå jungfruklänning med vitt förkläde och snibb över håret, sitter i trädgården och läser:

Hon satt alldeles stilla under syrenen. Så tog hon av sig snibben och skakade ut sitt kortklippta pojkhår. Flätorna följde med snibben. De var fastsydda vid den. Det var skickligt gjort, när hon hade snibben såg det alldeles naturligt ut. Ingen kunde misstänka att flätorna var lösa. (*Skuggan över stenbänken*, 212.)

Carolin har utfört en för flickskildringen avgörande handling, att klippa av sig sina flätor, vilka symboliserar ett anpassat flickskap. En avklippt fläta kan leda till accentuerad femininitet eller tvärtom. Ofta markerar den avklippta flätan övergången från flicka till ung kvinna. Här pekar den på könet som performativt, eftersom Carolin med hjälp av yttre attribut lyckas ge sken av en mer stabil flickidentitet än den hon egentligen besitter. Flickan framstår som förklädd till flicka genom användningen av lösflätan. Hos Berta väcker denna episod känslan av att Carolin och hon aldrig lyckas komma varandra riktigt nära, eftersom Carolin ständigt förställer sig. Det är betecknande att Berta står inne i huset och betraktar den friare flickan i trädgården. Flickors uppväxtberättelser knyts som nämnts vanligen till hemmets sfär eller utspelas överlag inomhus.

Berta plockar med sig det fotografi som utgjort romanens fixpunkt och som även avbildas på bokens pärm samt antyds i titeln. Hon går ut i trädgården till Carolin och deras samtal avslöjar slutligen att skuggan över stenbänken, den skugga som fotografen kastar över bilden, tillhör Bertas pappa, som även kan tänkas vara Carolins far. Berta får ta del av den omskakande nyheten att flickorna kan vara halvsysstrar. Deras diskussion avbryts abrupt av att någon av

tjänstefolket rör sig inne i köket och Carolin återtar sin flickförklädnad, som innebär att hennes kortklippta hår döljs av snibben med de lösa flätorna. Från att ha utnyttjat pojkkläder för att få större rörelsefrihet upprätthåller hon i slutet ett mer flickaktigt flickskap med hjälp av denna performans. Halvvägs i en omfamning stannar de båda flickorna upp och undrar hur det skall bli i fortsättningen. Gripe lämnar således många lösa trådar hängande och dessa identitetsgåtor kommer att vidareutvecklas i följande bok. Slutet lämnas psykologiskt sett mycket öppet, något som inbjuder till en fortsättning.

Betraktad som enskild roman är *Skuggan över stenbänken* en relativt typisk förklädnadsroman, eftersom Carolins pojktopersona förbryllar dem som får en skymt av henne ända till bokens slut. Förklädnaden ställs helt och fullt i frigörelsens tjänst, vilket gör slutet subversivt. Att Carolin återgår till sitt flickskap spelar en mindre roll, dels för att denna flickroll nu punkteras och visar sig vara performativ genom de avklippta flätorna och dels för att hon enbart ställvis har klätt sig som pojke, och då som en del av sin kamp för bättre villkor för flickor. Genomgående upprätthålls en emancipationsdiskussion som är central i hela serien. Förklädnaden är enbart en förlängning och konkretisering av denna vilja att skapa jämlika villkor för flickor att själva välja sina liv. Således vinner den förklädda flickan på sin förklädnad och genom den lyckas hon rubba rådande könsordning och påverka sin omgivning. Carolins karneval har frigörande följder för hennes flicktillvaro.

I ... *och de vita skuggorna i skogen* dominerar förklädnaden. Boken slutar med att Berta får ta del av tvillingarnas mor Lydias hemlighet, det vill säga att hon lever. Lydia har iscensatt sin egen död, vilket är en extrem variant av flykt undan den traditionella kvinnorollen inklusive moderskapet. Denna vetskap leder till att Berta brådstörtat lämnar Rosengåva. *Skuggornas barn* tar vid där ...*och de vita skuggorna i skogen* slutar. Berta återvänder till Rosengåva och intrigen vindlar vidare. Carolins pojktopersona Carl har väckt en anseelig mängd förälskelse, främst hos Arild och den franska flickan Léonie. Förklädnaden visar sig leda till en rad invecklade känslomässiga bindningar som småningom blir allt för påfrestande att upprätthålla för Carolin. Hon väljer slutligen att träda fram som flicka. I kapitel trettiotre ser Berta en okänd kvinna anlända till slottet Rosengåva i bil:

Ett par tunna vita sidenskor, två eleganta ben i ljusa silkesstrumpor sträcktes ut genom dörröppningen, en svepande kjol, och så stod där nere en förnäm ung dam i en utsökt sommarkläanning och med en enorm hatt på sitt stolt lyftade huvud. Hon hade en drottningens hållning. Jag drog mig skyggt tillbaka. Det måste vara en slottsfröken någonstansifrån, och jag ville inte bli upptäckt där jag stod, gloende som en lantlolla. (*Skuggornas barn* a, 347)

Carolins rollspel, här hennes påfallande feminina eleganta uppenbarelse, lurar än en gång Berta. Flicktyperna förnäm dam och lantlolla används av berättaren Berta för att markera skillnaden mellan flickorna. Carolin är fast besluten att avslöja sin konstillhörighet, medan Berta undrar om det inte blir en alltför chockartad upplevelse för omvärlden att möta Carolin klädd i kvinnokläder. Carolin är övertygad om att hon är samma människa oberoende av kön. Hon är rädd att det skulle vara förödande för henne att bli avslöjad och väljer därför att själv träda fram inför de olika personerna i tur och ordning. Hennes demaskering återberättas i efterhand för Berta.

Först har Carolin avslöjat sin rätta identitet för Rosilda, som inte roats och stumt betraktat Carolin men ändå försonats med henne. Arild å sin sida har inte förmått se på henne. Carolin har uppfattat hans kommentar om att hon inte är det minsta lik Carl som ett underkännande av henne som flicka. Berta känner till att Arild i själva verket redan vet att Carolin har uppträtt förklädd till pojke eftersom han sett henne då hon tagit ett dopp. Arild har i upprörda ordalag berättat för Berta om sin oro över att vara förälskad i någon av samma kön samt att han en dag följt efter Carl som gått mot stranden:

Han såg en smal rygg, ett par välformade ben, ett huvud som skattande kastades bakåt och två utsträckta armar, medan gestalten på lätta fötter dansade ner mot vattnet för att strax efter uppslukas av vågorna som en sjöjungfru. Det var nämligen en ung flicka. [...] En bit från stranden reste hon sig plötsligt upp och blev stående med vattnet till midjan. (*Skuggornas barn* a, 331)

Även här, som i tidigare exempel, utgör den blottade flickkroppen det oåterkalleliga avslöjandet. Arild försöker förgäves intala sig att det är en okänd flicka han ser och harmas över att han kunde ha varit gift med Carolin om han hade vetat att hon var flicka. Denna vetskap döljer han noga för Carolin. Problemet löses dock genom att Arild och Carolin visar sig vara halvsyskon, vilket utesluter en romans dem emellan, samtidigt som det faktum att det funnits ett begär dem emellan ger en incestuös

anstrykning åt skildringen. Incest mellan syskon är ett motiv som ungdomsromanen under 1990-talet återkommer till mer explicit.

Avslöjandet av Carolins biologiska konstllhörighet tas emot mycket olika av de olika bipersonerna. Den franska flickan Léonie kan på sin dödsbädd inte släppa tanken på Carl, som hon har varit djupt förälskad i. Amman Amalia uppfattar Carolin som den ”döda” Lydias vålnad. Slottsförvaltarens hustru Vera å sin sida tror att det är Carl som skämtar och framträder som flicka och charmas av den lustiga leken. Förklädnadsmotivet får här ytterligare en komisk vändning, eftersom den förklädda flickan som sin pojktopersona antas förklä sig till flicka, vilket skapar en dubblering av förklädnaden. Slottsförvaltaren Axel förhåller sig mer bistert till Carolin. Hon är förtvivlad över att alla som har hyst känslor för Carl förhåller sig kyligt till hennes flickjag. Efter avslöjandet av förklädnaden får Carolin kämpa sig till förnyat förtroende:

Trots att Carl nu ersatts av Carolin skedde inga revolutionerande förändringar på Rosengåva. Carolin uppträdde inte särskilt annorlunda som flicka. Hon ville bevisa att människan var huvudsaken, inte könet hon tillhörde. Det lyckades hon med. Hon tillvann sig snart respekt, och den lite uppskruvade stämningen lättade. (*Skuggornas barn a*, 360-361)

I den reviderade versionen omformulerar Maria Gripe skildringen så här:

Carl hade alltså förvandlats till Carolin. Men egentligen innebar det inga större förändringar, för Carolin ansträngde sig verkligen att uppträda diskret och inte framhäva skillnaden. Hon ville visa att det viktiga var människan, inte könet. Det lyckades hon också med och blev respekterad som den hon var. (*Skuggornas barn b*, 262)

Skillnaden mellan Carolins uppträdande som inte är ”särskilt annorlunda” och att anstränga sig för att ”verkligen uppträda diskret och inte framhäva skillnaden” är markant och den inverkar i högsta grad på skildringen av flickskapet. I detta fall har således den bearbetade versionen konsekvenser för hur flickkonstruktionen upprätthålls genom att framställa Carolin i enlighet med en traditionell flickroll nämligen den duktiga flickan. Detta innebär något radikalt annorlunda än att hennes beteende inte skulle skilja sig nämnvärt från det tidigare då hon gav sig ut för att vara pojke.

Att Carolin återtar sin flickperson för henne och Rosilda närmare varandra eftersom de nu slipper svärma för varandra. Arild å sin sida

överför sina känslor på Berta istället, ett nyktrare svärmeri än det som han och Carl har haft. Gripe följer händelseförloppet en bit efter det stora avslöjandet, genom att beskriva förskjutningarna i relationerna samt genom att fokusera på Lydias öde. I en storstilad upplösning där slottet Rosengåvas tornrum fattar eld och Lydia skadas, en upplösning som både Carina Lidström och Ying Toijer-Nilsson påpekar är besläktad med handlingsförloppet i *Jane Eyre*, framgår Gripes dialog med den kvinnolitterära estetiken.³² Överhuvudtaget representerar Lydia ”den galna kvinnan på vinden” som de feministiska litteraturforskarna Gilbert och Gubar formulerar henne.³³ De pekar på motivet med den inspärrade kvinnan som ofta förekommer i den kvinnliga utvecklingsromanen som en person vilken på grund av rådande kvinnosyn är tvungen att förtränga sin aggression, sin styrka och sin upprorslust.³⁴ Tania Modleski menar å sin sida att motivet i den gotiska romanen har en annorlunda funktion, att kvinnan är ett offer, en självmördare och att personen är inbegripen i en kamp där det gäller att inte bli lik sin mor.³⁵ Bägge aspekterna stämmer in på Lydia, vilket Carina Lidström visar då hon diskuterar skuggserien som gotisk utvecklingsroman.³⁶

Den avslutande delen i skuggserien består som sagt av Carolins egen berättelse i romanen *Skugg-gömmen*. Det gotiska draget tunnas ut och den förklädda flickans berättelse skildras inom den realistiska utvecklingsromanens ramar. Romanen behandlar minnet av tiden som förklädd återberättad ur Carolins perspektiv inramat av hennes vardag vid scenskolan i Stockholm mitt under första världskriget.

Ett återfall äger rum då Carolin en sista gång förklarar sig till Carl för att som skapande flicka få tillgång till en manlig domän. Förklädnaden används i frigörande syfte för att skaka av sig samhällets pålagda skrankor. För att få sitt filmmanuskript antaget som svar på en annons som vänder sig uteslutande till ”herrar författare” skickar Carolin in sitt manuskript under sitt pojknamn Carl. Förklädd till Carl förhandlar hon med filmbolaget. Gripe knyter genom denna användning av förklädnaden an till en strategi som många skapande kvinnor i

³² Lidström 1994, 104 och Toijer-Nilsson 2001, 189.

³³ Gilbar & Gubar 1979, 86.

³⁴ Gilbar & Gubar 1979, 86.

³⁵ Modleski, Tania: 1982 *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. Routledge, New York, 59.

³⁶ Lidström 1994, 104.

verkligheten tagit till. Victoria Benedictsson publicerade sig exempelvis under pseudonymen Ernst Ahlgren. Således tar Carolin plats i en kvinnolitterär tradition. Carolin får inte bara manuskriptet antaget, hon erbjuds även den manliga huvudrollen. Arild övertalar henne att träda fram som flicka för att inte svika sin könskamp genom att tränga undan sitt flickskap utan istället ta plats som flicka. Gripe följer det för den kvinnliga utvecklingsromanen vanliga greppet att flickan kanaliserar sin frigörelse i skapande verksamhet. Således utgör skrivandet en subversiv och frigörande strategi, vilken i romanens upplösning bereder utrymme för en emanciperad flicka. Trites utvecklar, vilket tidigare nämnts, tankegången om flickors skrivande som en frigörande strategi.³⁷ Samtliga delar av skuggserien bygger på flickors skrivande och i slutet bevaras den emancipatoriska potentialen genom flickornas skapande aktiviteter.

I ett av de brev Carolin, i rollen som den del av hennes personlighet som står för Saga, riktar till Carolin, det vill säga i själva verket till en del av sig själv, berättas om en ung man som hon har träffat i Paris:

Du var förklädd till Carl Jakobsson på den tiden som du vet, hade du inte varit det skulle du inte kunnat gå omkring i Paris utan sällskap. [...] Han tog dina händer och där stod ni sedan med blickarna förlorade i varandras ögon, medan tiden gick. [...] Ni är förklädd, sade han. Ni är kvinna. (*Skugg-gömman a*, 377-379)

Adam, som främlingen heter, genomsådar omedelbart Carolins förklädnad. Slutligen väljer Carolin som kämpat för sin frihet att bekanta sig närmare med denna yngling. Det sedvanliga romansslutet kan te sig påklistrat, men bland annat mannens namn, Adam som enligt Gripe betyder människa, signalerar att relationen kanske inte är fullt så traditionell som den ter sig vid en första anblick. Carolin finner inte en man, utan en människa. Efter att ha väckt en rad ”falska” förälskelser i förklädnad är det nu Carolins tur att förälska sig. Och Gripe lovar inte att relationen skall vara bestående.

Slutligen kan Carolin kanalisera sin lust för förställning i sitt konstnärliga intresse, dels i sitt skrivande och dels i de roller hon spelar på teatern. Trots anpassningsslutet, där Gripe betonar det att vara

³⁷ Trites 1997, 63-79.

människa, lämnar hon en möjlighet till fortsatt förklädnad inom teaterns tillåtande ramverk där förställning är en fördel. ”För nu vet jag vem jag är, Berta. Nämligen alldeles samma människa, oberoende av kön” (*Skuggornas barn* 1990, 256). Carolin skall spela rollen som Rosalind i Shakespeares *As you like it*, en byxroll. I och med rollen som Rosalind kanaliseras karnevalens förklädnad på ett tillåtet sätt.³⁸ Detta vinner ytterligare ambivalens eftersom denna roll under Shakespeares tid spelades av en pojke. Tiina Rosenbergs tidigare nämnda analys av Rosalind som byxroll erbjuder en fördjupad analys av hur förklädnad och begär sammanstrålar i denna roll.³⁹ Även det avslutande kapitlet, som består av ett ”Efterspel synopsis till en film för biografteatern fritt efter en dröm tillskriven Saga Carolin Jacobsson” ger utlopp för hennes kreativitet.

Carolin isolerar sig i tvåsamheten, vilken framställs som en livgivande jämlik symbios som ersätter väninneskapets intimitet. Därmed är slutet ur feministisk synvinkel en eftergift åt konventionen, eftersom serien konsekvent har betonat den flickvänskap som nu abrupt åsidosätts av Adams inträde. Hela den omfattande emancipationsberättelsen kröns således av en heterosexuell romans. Denna är inte i sig av ondo, men det att den effektivt skjuter flickornas vänskap i bakgrunden implicerar att väninnor är något man håller sig med som barn, medan den mogna kvinnan helhjärtat skall uppgå i en gemenskap med mannen. Ur ett ideologikritiskt perspektiv ter det sig som om den feministiska litteraturteorins vurm för det emancipatoriska lyckliga slutet ensidigt skulle, för att uttrycka det med en anakronism, preferera självständiga singelflickor som Berta och fördöma flickor som går in i tvåsamheten, som Carolin. Det är nödvändigt att nyansera denna uppfattning, och att notera de avvikelser från det konventionella anpassningsslutet som skrivs in i texten, särskilt eftersom Gripe är ute efter en sådan revidering av återanpassningsslutet. Eftersom flickskildringen fortsättningsvis, och särskilt inom den historiska romanens ramar, för flickor erbjuder relativt få alternativ till frigörelse blir det även problematiskt att avsluta berättelsen. Gripe, som uttryckligen skriver en emancipationsberättelse, är tvungen att förhålla sig till detta. I och med att hon introducerat parallella

³⁸ Toijer-Nilsson 2001, 205.

³⁹ Rosenberg 2000, 49-74.

flickuppväxthistorier kan hon dubblera slutet genom att låta Carolin och Berta gå olika vägar. Bertas val att bli läkare understryker en sådan självständig emanciperad väg, medan Carolins val av tvåsamhet även den indikerar något som påminner om ett tidigt kamratäktenskap.⁴⁰

Skuggseriens grundprincip är ifrågasättandet. Här rubbas både den borgerliga livsstilen och könsordningen.⁴¹ Berta, Carolin och de övriga flickorna symboliserar skilda varianter av flickans situation och iscensätter olika möjligheter för flickan. Spelet med flickmatrisens typer är markant. Det speciella är att relationen flickorna emellan skildras som det mest betydelsefulla bandet, vilket är unikt för den kvinnliga utvecklingsromanen. Då Berta senare tar del av Carolins berättelse i form av *Skugg-gömmen* reviderar hon sin version av *Skuggornas barn*. Maria Gripe skapar här en intrikat berättarstruktur som även gör att förklädnadsmotivet och förklädnadens upplösning förekommer i dubblade versioner. Berta får i princip sista ordet eftersom Carolins förklädnad upphör i och med *Skuggornas barn*. Gripe upprätthåller subversiviteten romansviten igenom, även om slutet och återanpassningen trots att den skildras i emancipationens tecken delvis är en bekräftelse av rådande könsordning. Budskapet är snarast att den starka flickan som överskrider könsskrankorna är välkommen att göra det för en tid, medan hon ännu är flicka. Att växa upp till kvinna innebär däremot att godta könsordningens spelregler i större utsträckning. Det lyckliga slutet i form av konventionell heterosexuell romans lyckas inte kullkasta den genomgående frigörelsetematiken i romansviten. På det psykologiska planet upprättas en balans. Snarare spelar bytet av berättarperspektiv från Berta till Carolin här ett spratt. I Bertas ögon framstår Carolin som en långt mer självständig individ än hon själv upplever sig vara, ett faktum som anpassningsslutet bekräftar.

Försoning med flickskapet

Även Torun i *Missne och Robin* är en självförverkligande flicka. Hon genomgår en frigörande fantasi förklädd till pojke. Eftersom skildringen utspelas i två världar dubblas även slutet, och fördelas

⁴⁰ Fjelkestam 2002, 131-173 nämner en kategori för mellankrigstidens moderna litterära gestalter, nämligen kamrathustrun förebådas således här. Gripe kan sägas projicera ett 1930-talsmönster på det 1910-tal hon skildrar.

⁴¹ Toijer-Nilsson 2001, 183

rentav på två avslutande kapitel, det åttonde kapitlet ”En hemkomst och en sammankomst” och det nionde och sista ”Ännu en hemkomst”. Det i barnlitteraturen konventionella lyckliga slutet befästs därmed i dubbel bemärkelse genom dubblerade hemkomster, en symbolisk och en mimetisk. Det är inte nödvändigt att gestalta ett slut i bägge världar, eftersom fantasivärldens kontakt med verklighetens element ofta är stark.⁴²

I sekundärvärlden förekommer en hyllningsfest med inslag av romans. Som ett tecken på Toruns mognad räcker riddaren Rubus henne ett kardborreblad till råge fullt med mogna hallon. Dessa är en pendang till de omogna hallon som omnämns i inledningen, och hallonen kommer således att symbolisera Toruns (köns)mognad. Missne och Torun hyllas för hjältedådet att ha räddat sekundärvärlden men intar en skeptisk hållning till den hjältesång som diktas ihop om dem. Torun punkterar den manliga hjältemyten genom att peka på överdrifterna i hyllningen. För henne är det inte viktigt att få en yttre bekräftelse på sitt mod eftersom hon minns sin tvekan och sin kamp att övervinna sig själv för att våga utföra sitt hjältedåd. Toruns bragd är ett mandomsprov men till skillnad från de övriga förklädda flickorna i materialet till denna studie tävlar hon främst med sig själv. Slutscenen fullkomligt flödar av ljus, lycka och välvilja. Med hjälp av tankekraft förflyttar Torun sig tillbaka till primärvärlden och återkommer vimmelkantig. Att det uttryckligen är tankekraften som hjälper henne är ytterligare ett tecken på hur Edelfelt gestaltar flickans styrka, samtidigt som det understryker sekundärvärlden som en plats i Toruns fantasi, som en symbolisk dagdröm. Slutorden, då hon ligger tryggt nerbäddad i sin säng, kan tolkas som ett bejakande av flicksexualitet:

Innan hon somnade den kvällen, kände hon sig som om hon satt på hästryggen och gungade av och an, medan mörkret slöt sig allt tätare om henne; längre och längre in i skymningen fördes hon, utan att alls vara rädd. (*Missne och Robin*, 166)

Det kan te sig långsökt att uppfatta ovanstående citat som en omskrivning för flickans begär. Men väljer man en läsart där sekundärvärlden tjänar som en symbolisk initiationsresa där flickan vågar mogna både fysiskt och psykiskt är den tolkningen given. Även

⁴² Edström 1982, 54.

Kristin Hallberg är inne på samma spår. Hon infogar *Missne och Robin* bland flickuppväxtberättelserna som följer ett visst mönster typiskt för flickans mognadshistoria, men visar samtidigt att Edelfeldt tillför detta mönster en psykologisk nyansering.⁴³

Toruns kamp som förklädd går ut på att försonas med sin flickidentitet. Robin Hood-hatten symboliserar hennes barnsliga sida, den lekfulla fantasin. Då Torun rider på bäckahästen tappar hon hatten, samtidigt tecknet på hennes barndom och tecknet på hennes pojkförklädnad. Trots förlusten av den yttre markören för förklädnaden klarar Torun av sitt uppdrag. Hon har nått insikt om att hon har tillgång till ”De odödligas skog” inom sig. Bekräftelsen på att fantasin inte behöver gå förlorad utan att den kan införlivas i uppväxten symboliseras av att den tappade hatten i slutet av boken hänger på grinden: ”Vad var det som hängde på grindstolpen – en liten hatt med bruten fjäder i? Torun lyfte upp den och satte den på huvudet; den var en smula våt, men inte smutsig” (*Missne och Robin*, 169). För flickan handlar klivet från en barnidentitet till en könsidentitet först och främst om att förstå sig själv som könsvarelse, en process som är både plågsam och motsägelsefull.

Kristin Hallberg visar hur central relationen mellan mor och dotter är i *Missne och Robin*.⁴⁴ Hon menar att Edelfeldt både undersöker och gestaltar flickans närhet till modern och hennes behov av distans till moderskroppen. Skogen är den plats där flickan förmår forma sina nyvunna insikter i sexualitetens gåta.⁴⁵ Skildringen fördjupas av den läsart Hallberg föreslår där skogen symboliserar Toruns könsliv. Edelfeldt betonar skogen som miljö redan i sin underrubrik ”En berättelse om skogen.” Hallberg visar hur Edelfeldt utnyttjar motivet ”flickan vid tjärnen”, där självbespeglning och reflektion är nyckelbegreppen och jämför *Missne och Robin* med Astrid Lindgrens *Ronja Rövardotter* (1981) där flickuppväxten förenas med skogens

⁴³ Hallberg 1998, 144-145.

⁴⁴ Hallberg 1998, 114.

⁴⁵ Witt-Brattström, Ebba: 1993 ”Det ler så mörkt i skogen.” Witt-Brattström, Ebba: *Ur könets mörker Litteraturanalyser av Ebba Witt-Brattström*. Norstedt, Stockholm, 173-202 granskar bland annat Mare Kandres flickskildring *Bübins unge* 1987 ur ett erotiskt utvecklingspsykologiskt perspektiv och betonar skogen som arena för flickans könsmognad.

sagoväsen på ett liknande sätt.⁴⁶ Således är Annis Pratts arketyp den gröna världen aktuell i dessa flickskildringar.⁴⁷

I primärvärlden å sin sida mognar Torun och accepterar sin flickuppväxt och hon försonas även med sin väninna, eftersom flickorna i och med Toruns symboliska initiationsrit igen växt i takt med varandra. Flickornas forna lekfulla vänskap återupprättas men i omförhandlad form:

På golvet låg en bikiniöverdel (Torun la märke till att den hade kupor) och en massa T-tröjor, tre serietidningar och en hel del annat. Åsa såg ut som hon brukade, utom att håret var permanentat och hennes kropp litet större än förra året.

”Tjena Strumpstickan”, sa hon.

”Tjena Kroppkakan”, sa Torun. Och så skrattade de. (*Missne och Robin* , 169-170)

Då Torun genomgått sin symboliska initiation kan väninneskapet återupptas, med den intima lekfullheten i behåll eftersom de tidigare smeknamnen kommer i bruk och inte betraktas som för barnsliga. Edelfeldt visar genom försoningen mellan den monstrosa sexualiteten och den mönstergerilla vanligheten inom flickan att det för flickkaraktärer är möjligt att hårbärgera motsägelsefulla drag. Hon sammanför uppväxtens identitetsutprovande i form av förklädnader med flickans dragning till den sexualitet som hon inte riktigt förmår omfatta. Genom sitt medvetna förhållningssätt till genrer med olika grad av förändringspotential då det gäller flickskidring omformulerar Edelfeldt flickans initiation till kvinna på ett dynamiskt och mångbottnat sätt.

Edelfeldt iscensätter en positiv flicktillblivelsehistoria. Bland annat med hjälp av romansen med Missne klarar Torun av att igen återuppta flickvänskapen, hon skildras som att ha väckts från den förmodat ”asexuella” förpuberteten till tonårstiden. Då flickorna möts igen är flickkroppen och de växande brösten i fokus, representerade av bh-kupor. Den återupprättade flickvänskapen är det viktigaste men i den ingår även en romantisk diskurs. Torun bekänner för Åsa att hon är kär:

⁴⁶ Hallberg 1998, 144-145.

⁴⁷ Pratt 1981, 16.

”Nu är jag kär i en annan...kille, som jag inte vill tala om vad han heter”.
Och någonstans – kanske inne i henne? – sa en okynnig röst:
”Jag visste väl det, Robin.” (*Missne och Robin*, 170)

Edelfeldt låter sekundär- och primärvärld förenas genom den röst Torun hör. Så glider sekundär- och primärvärld samman och Torun har införlivat en problematisk aspekt av flickskapet, flicksexualiteten och det aktiva begäret, i sin identitet. Slutet innebär således ett strukturellt avrundat slut samtidigt som det innefattar en psykologisk avrundning.

Edelfeldt använder förklädnaden i frigörande syfte. Hennes val av fantasygenren möjliggör en fördjupad flickskildring där sekundärvärldens lätt förtäckta flicka och primärvärldens flicka fångas i flickskapets förväntningar tillsammans fungerar som en frigörande bearbetning av flickuppväxtens villkor.⁴⁸ Trots att Robin Hood representerar en maskulin myt, används den av Edelfeldt på ett flickspecifikt sätt som omformulerar hjälteberättelsen.

Trots att romansen i *Missne och Robin* finns med i sekundärslutet är den främst att tolka som symbolisk för flickans mognad. Den är på inga vis en bekräftelse av könsordningen eftersom den Torun är förälskad i är den tvetydiga Missne vars kön förändras enligt betraktarens preferenser. Att inleda en romans med en könsöverskridande karaktär innebär en radikal omskrivning av heterossexualiteten, eftersom denna handling representerar en omförhandlad sexualitet. I kombination med primärvärldens återupprättade flickvänskap blir slutet än mer subversivt. Torun har lyckats hitta en väg att växa som flicka utan att ge avkall på någonting. Hon har definitivt vunnit på sin tid som förklädd och hennes makt är större i slutet än i början av romanen. Edelfeldt når med diskreta medel så långt det är möjligt att nå utan att för den skull brista i trovärdighet då det gäller att forma flickans frigörelse i relation till den könsordning som hon omgärdas av.

⁴⁸ Johanna Nilssons *Robin med huvan* (2001) är en pendang till *Missne och Robin* men denna uppväxtallegori blir problematisk eftersom Nilsson för in en fokaliserad pojktoprotagonist som inte passar den symbolnivå som skogsmiljön representerar, trots att denna miljö i texten förstås hänger samman med den lätt androgyna flickan Rebecka / Robin som skildras. I Nilssons fall är det pojken Sebastian som är personlig berättare och som sådan skildrar denna flicka.

Återanpassningsslutet, som är den klassiska avslutningen i intriger om starka flickor och som i princip sätter stopp för flickans aktiva handlande och revolt, är i förklädnadsromanen inte entydigt. Revolten mot könsordningen är temporär och karnevalsmönstret leder till en återkomst till de ursprungliga maktrelationerna. Men eftersom förklädnaden utgör en destabiliserande praktik, raderas inte denna subversivitet helt av ett anpassningsslut. Rachel Blau DuPlessis konstaterar att romaner efter att ha uppvisat "an experiment in change and choice, a novel typically ends by asserting that choice is over and that the growth of character or the capacity for a defining action has ceased. If 'happily ever after' means anything, it means that pleasurable illusion of stasis."⁴⁹ Trots denna konvention att upprätta en illusion av enhet och stillastående lyckas Gripe och Edelfeldt med att sätta förklädnaden i flickfrigörelsens tjänst och därmed grumla skillnaden mellan affirmativt och subversivt slut genom att framkalla en vision om en framtid som inkluderar en förändringspotential för flickan. Hur slutet uppfattas beror på hur väl författaren lyckats genomföra berättelsen med tanke på berättarröstens trovärdighet och bruket av maskuliniseringskontra emancipationsstrategier. Återanpassningen är en eftergift åt könsordningen, men om flickan har nått insikt om könets performativitet kan slutet ses som lyckligt, i betydelsen emancipatoriskt, och även som en hyllning till det flickspecifika.

4. Återvändo omöjliggjord

Författare som väljer att kringgå det konventionella återanpassningsslutet väljer i materialet för denna studie en extrem variant för den förklädda flickans del, nämligen att den förklädda dör eller dödas. Av de klassiska förklädnadsromaner som är stilbildande för förklädnadsromanen slutar bland annat Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* med den goda flickan Mignons död och Almqvists *Drottningens juvelsmycke* med den gäckande Tintomaras död.⁵⁰ Gertrud

⁴⁹ DuPlessis 1985, 178.

⁵⁰ Mignongestalten är mycket omskriven, för en analys hänvisas bland annat till den marxistiske filosofen Ernst Bloch och hans kulturkritiska studie. Bloch, Ernst: [1959] 2000 *Hoppets Princip*. Detsamma gäller Tintomara-gestalten, för en diskussion hänvisas till Svedjedal, Johan: 2004 "Något alltför djuriskt? C. J. L. Almqvist Drottningens

Lehnert som analyserar förklädnadsmotivet under olika epoker menar att iögonfallande många av de förklädda personerna dör.⁵¹ Detta kan tolkas som att de könsöverskridande karaktärerna offras för att återupprätta ordningen. Men, som den tidigare diskussionen visar, är denna typ av upplösning ambivalent och kan tolkas som uttryck för ett maktmotstånd.

Rachel Blau DuPlessis menar att konventionen att den kvinnliga protagonisten dör i den kvinnolitterära estetiken innebär att döden faktiskt kan vara ett försvar mot underordning: en revolt, en motvilja och ett risktagande.⁵² Genom att dö utför protagonisten i denna mening en slutgiltig protesthandling, det vill säga hon vägrar leva inom en könsordning som underordnar henne. Inom barnlitteraturens område har barnets död under vissa epoker, exempelvis den viktorska i brittisk barnlitteratur, framstått som den perfekta upplösningen, eftersom detta innebär att det oskuldsfulla goda barnet bevaras intakt.⁵³ Detta korresponderar med den koppling mellan berättelsers struktur och människolivets levnadslopp som Scholes och Kellogg föreslår. De menar att människans levnadslopp, från födelse till död, utgör lämpliga sätt att inleda och avsluta romaner: "What more perfect beginning than birth or what more perfect ending than death?"⁵⁴ Nikolajeva påpekar att denna konvention inte är möjlig i barn- och ungdomslitteraturen, där karaktären inte kan bli vuxen inom romanens ramar eftersom detta skulle innebära ett brott mot kategorins grundläggande principer. Döden behandlas ofta i barnboken, eftersom den utgör en avgörande komponent i det mänskliga växandet, men sällan förekommer den som upplösning av intrigen. Nikolajeva hävdar att döden inte beskrivs direkt i barnlitteraturen utan oftast skildras genom någon typ av

juwelsmycke." Eva Heggstad & Anna Williams (red.): *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma* Studentlitteratur, Lund, 121-137. En kontrastiv studie där dessa flickskildringar jämfördes med ungdomsromanens förklädda flickor vore intressant, men faller utanför ramen för denna studie.

⁵¹ Lehnert 1994, 350.

⁵² DuPlessis 1985, 16.

⁵³ Reynolds 1990, Nelson 1991 och Plotz, Judith: 1995 "Literary Ways of Killing a Child. The 19th Century Practice." Nikolajeva, Maria (red): *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Greenwood, Westport Conn., 1-24.

⁵⁴ Scholes, Robert & Kellogg, Robert: 1966 *The Nature of Narrative*. Oxford UP., London, 212

främmandegörande strategi eller symbolisk omformning, vilken lindrar det tragiska i att protagonisten dör.⁵⁵ I ungdomsromanen förekommer ställvis ung död, särskilt under 1980-talet då de mörkare stråken bereds mer plats i texterna. Här representerar den unga förklädda flickans död bland annat oviljan att växa upp och anpassa sig till rådande normer. För min diskussion är den viktigaste frågan dock huruvida slutet omfattar en subversiv och emancipatorisk potential i det fall att den förklädda flickan dör eller dödar.

Den förklädda flickan dödas

Janne, min vän är den av forskningen mest kommenterade av romanerna i materialet för denna studie. Särskilt tolkningen av romanens upplösning beror helt och hållet på den anlagda läsarten. I den påföljande diskussionen betonas en feministisk läsart som beaktar maktförhandlingen. I en läsning som uppmärksammar de könsideologiska implikationerna i texten är romanens upplösning skärrande. Jag har valt att se romanen som en kraftig kollision mellan konstruktioner av maskulinitet och femininitet, där varken Krille eller Janne entydigt uppfyller könsstereotyper.

Uppfattad genom pojkberrättaren blir den värnlösa flickan som utsätts för våld en oöppbar, obegriplig gestalt, närapå en fantasifigur. Janne knyts därmed till raden av fantasibarn, vilka kännetecknas av en ovilja att växa upp, vilket för den förklädda flickan kan preciseras till att hon vägrar växa upp till kvinna. Detta är således ett Peter Pan-motiv. Många har anfört Janne till kategorin fantasibarn, bland annat Bettina Kümmerling-Meibauer som tolkar slutet i relation till kategorin det främmande barnet. Motivet det främmande barnet går tillbaka på E. T. A. Hoffmanns saga "Das fremde Kind", där ett idealiserat barn byggt på fantastiska element upprättas. Till mönstret hör att detta barn, i egenskap av ett främmande barn, aldrig får en egen röst. Peter Pohl för en dialog med både Hoffmann och Astrid Lindgren, som med sin karaktär Pippi Långstrump modifierar motivet det främmande barnet genom att låta det gälla en främmande flicka i en realistisk inramning i modern tid. Även Pohl upprättar denna realistiska inramning men förnyar motivet ytterligare. Enligt Kümmerling-Meibauer kan slutscenen i *Janne, min vän* tolkas i relation till Astrid Lindgrens

⁵⁵ Nikolajeva 2003, 166 och 199-200.

Pippiböcker. Pippis besvärjelser, där hon föreslår en framtid som "barnsjörövare" för sig, Tommy och Annika, framställs som ett alternativ till att det främmande barnet måste skiljas från syskonparet i sin närhet, eftersom de kommer att växa vidare medan Pippi ensam stannar kvar i barndomen. Kümmerling-Meibauer menar att Pohl genom att låta Janne brutalt dö förnekar att det främmande barnet hör hemma i vår tidsålder.⁵⁶

Den världsbild Pohl gestaltar är nämligen inte den fantastiska utan hos honom sammanförs det fantastiska och det realistiska till en splittrad och motsägelsefull helhet. Den suveränitet pojkberrättaren Krille har tillskrivit Janne är inte hela sanningen. Kümmerling-Meibauer menar att Pohl genom att använda sig av det konkreta cirkusmotivet för att skildra ett värnlöst istället för ett idealiserat och oskuldsfullt barn bryter upp synen på barndomen som idyllisk. Enligt Kümmerling-Meibauer uppkommer tragiken av att det främmande barnet inte tillåts utveckla en könsidentitet. Hon uppfattar således Janne som könlös. Denna aspekt ingår i motivet det främmande barnet. Kümmerling-Meibauers analys är övertygande, trots att de modifieringar hon lyfter fram i själva verket i mångt och mycket redan ingår i själva motivet det främmande barnet. Om hennes argumentation kompletteras med en berättarteknisk analys av hur pojkberrättaren framställer den förklädda visar detta enligt min mening att det faktum att pojkperspektivet osynliggör och döljer Jannes flickidentitet sammanhänger med en förnyelse av motivet det främmande barnet som en så kallad "könsneutral fas".⁵⁷ I motsats till Kümmerling-Meibauer anser jag att Janne är en förklädd flicka som döljer sin könsidentitet genom en maskulin performans. Därmed understryks i Pohls fall det främmande barnets könstillhörighet, vilken är en väsentlig del av karaktärskonstruktionen och även avgörande för intrigens upplösning.

Janne, min vän har allmänt tillskrivits en hänsynslös realism och romanen har ansetts framföra en sträng social kritik genom sin beskrivning av Jannes tragiska livsöde och våldsamma död, så läser exempelvis Ulla Lundqvist romanen. Även hon tar fasta på släktskapet med Pippi Långstrump och rubricerar sin analys av Pohls författarskap "Livets skoningslösa framfart med de värnlösa. Peter Pohls

⁵⁶ Kümmerling-Meibauer 1994, 15.

⁵⁷ Kümmerling-Meibauer 1994, 15.

ödesdramer”. ”De värnlösa” är Lundqvists beteckning för utsatta barn som är i någon annans våld och vars motvikt är deras inre styrka.⁵⁸ Slutet skildrar Jannes sista möte med Krille. För att skydda Krille, som utgör ett hot mot förövarna i vars våld Janne är eftersom han känner till för mycket om dem, låtsas Janne slå ner Krille. Lundqvist menar att Jannes viskning ”Det är meningen att vi skall komma till kojan igen, men” kan tolkas som en vädjan om hjälp.⁵⁹ Men Krille väljer att tåga, av rädsla för att inte bli trodd. Polisens nyktra redovisning av vittnesmålet övergår i Krilles ångerfulla tankar, vilka återges kursivt:

Vi vrider tillbaka klockan, Janne! Jag håller käft, och du får släppa fram din Riktiga Jävla Hemlighet. Jag tar del av den, hur den än ser ut. Jag blir delaktig, Janne. Du delger mig. Delger mig din fruktansvärda verklighet, hela din fasanfulla, komplicerade Alternativa Värld, som osynlig ringlar genom min, min värld, där solen lyser över mig, enkla, lyliga Krille, som levt mitt skyddade liv utan att haka det minsta dyft av ditt Alternativ, som funnits alldeles inpå mig, som du pekat på, men inte vågat peka på, som du antytt, men inte vågat antyda, som du gått in i varenda dag utan att tvinga mig med dig, utan att visa mig det allra minsta, förrän då, där i kojan, där jag sumpade chansen att stiga över tröskeln till ditt Alternativ, chansen att nå fram till dig, just när du verkligen behövde mig, du hade ju sträckt ut handen efter mig. (Janne, min vän, 245)

I Krilles tankelek, där tiden är reversibel, ingår en fantasi om ett annat möjligt slut för Janne, ett slut där Krille inte sviker. Om Krille hade lyssnat till Jannes berättelse om sin utsatthet hade han varit tvungen att rädda honom: ”följ[a] med mig hem, och du får ett hem, Janne, inte bara del i en unken monsterkvart, och ett namn, Janne du får en engelsk mamma och en svensk pappa och en fransk syrra och mig till brorsa, och ordnad veckopeng utan att behöva ställa upp med små tjänster, och du blir äntligen fri” (*Janne, min vän*, 245). Det alternativa slutet skulle innebära att Janne fick ordnade hemförhållanden och även ett namn, eftersom Krille har insett att Jannes namn bara är en mask och att en vanlig vardagstrygghet inte existerar för henne. Insikten om att Janne är en flicka uttrycks först i allra sista stund. Poliserna rapporterar att de även frågat vittnena om: ”storleksordning och kön på barnet, och om

⁵⁸ Lundqvist 1994, 220.

⁵⁹ Lundqvist 1994, 208.

han/hon verkligen bara hade en skjorta” (*Janne, min vän* 246). Krille menar att han har bekräftat vilket kön Janne tillhör och tänker att det borde synas om Janne burit kalsonger.

I Jannes väl dolda koja finns en kedja, avsedd att strypa inkräktare med, och i ett lönnfack en mindre yxa och en slidkniv. Krille inser först på slutet att de är till för annat än kojbygge, nämligen för självförsvar. Lundqvist påpekar att det faktum att Janne har dödat sin mördare bara antyds genom omnämnandet av att det är två ambulanser som når brottsplatsen. Lundqvist menar att både Mr G.G., Krilles engelsklärare, likaså ägare till Cirkus Air, och hans hantlangare Monstret har dödats.⁶⁰ Den tolkningen upplever jag som lätt spekulativ eftersom antalet ambulanser i så fall inte motsvarar antalet lik och ingenting i texten avslöjar hur många som har dött eller på vilket sätt.

Berättarperspektivet fungerar fortfarande som sållande instans och det är främst Krilles upprörda känslor och den verkningsfulla kollisionen mellan olika tidsplan som skildras. I det dramatiska slutet stöter tidsplanen formligen ihop, då realtidens polisförhör hinner upp minnets tid och texten glider samman till ett outhärdligt nu:

Bums Men jag hinner se tvingar livvakten genom hålet mig helt om där dörren skulle varit och bort något ljust och undan där mörker skulle varit. Och tillbaka För bakom finns ingen vägg, utmed raden av snutar kojan är nästan riven. som markerar den väg vi har gått Vad det ljusa är men lite uträdat anar jag bara och ner men mardrömmen och fram fyller ut, till snuten, lägger till, min snut, fogar ihop som ser att jag har sett till en bild och vet att jag vet som jag aldrig att jag livet ut ska kunna befria mig från. ska se det, om och om igen. (Janne, min vän, 250)

Synkroniseringen av de olika tidsplanen visar på den komplexa berättartekniken. Ovanstående stycke kan läsas på tre olika sätt. De kursiva bitarna skildrar det konkreta planet, där en livvakt leder bort Krille från kojan. Bitarna i fet stil uttrycker hans tankekedja medan detta sker. De båda beskrivningarna, den yttre och den inre är lagom vaga och leder bägge till samma sak, en ofattbar syn som i repris skall plåga Krille under resten av hans liv. Lästa som en enda text bildar bitarna en verkningsfull beskrivning av hur insikten om Jannes död drabbar Krille.

⁶⁰ Lundqvist 1994, 209.

Krille kommenterar i förbifarten det faktum att hans mamma har varit införstådd i Jannes öde. Hos läsaren nyanserar dessa kommentarer skuldproblematiken. En vuxen som förstår att en flicka far illa och inte ingriper framstår som svekfull. Krilles mamma skildras enbart genom hans ögon och läsarens möjlighet att få information om henne är ytterst begränsad. Således bidrar pojkperspektivet genomgående till att hopa frågetecknen kring de kvinnliga personerna i romanen. De framstår som ogripbara för pojken eftersom han begränsas av sin bristande uppfattningsförmåga.

Den utsatta flickan, som söker en utväg ur förtrycket genom att agera som pojke, blir omöjlig att se för pojkerättaren. Längre låter han sig luras av hennes framtoning som pojke eller åtminstone framställer han det så. Han förlorar till slut sina skygglappar och förmår se Janne som den värlösa cirkusflicka hon är:

J, som i Jan, som i Jätte, som i Järn, som i...

– Det här får du, Krille.

Och snuten räcker mig ett foto. En bättre bild, tydligare, av Miss Juvenile på nära håll.

(Janne, min vän, 255)

I det allra sista stycket sätter Krille slutligen ord på det faktum att Janne är cirkusartisten Miss Juvenile:

Den lilla glittrande dräkten framhäver hennes kropp, som kommit av sig i utvecklingen till kvinna. Fotografen var säkert nöjd med vad som doldes och vad som framhövdes. Dräkten får henne att se nästan naken ut. Vit naken hy som aldrig sett solen. Med det svarta håret och det bleka ansiktet skulle hon kunna gälla för kines eller japan. [...] Hon är en mästare på cykel, på lina, på trasig trapets och på livsfarliga kombinationer av dessa redskap. På bilden ler hon på nära håll mot fotografen, mot mig. Det är ett härligt vitt flin. Det fattas en halv framtand i det flinet. Den övre högra. Från mig räknat. *(Janne, min vän, 255)*

Slutraderna i Krilles berättelse om Jannes roll i hans liv ger ännu en sista bekräftelse på att Janne är identisk med cirkusartisten Miss Juvenile. För läsaren fungerar detta grepp som en cirkelkomposition. Ledtrådarna angående Jannes konststillhörighet är dunkla. Dessutom blandas falska ledtrådar med sanna, vilket leder till att läsarens osäkerhet förmodligen är minst lika stor som Krilles. Känslan av att

vara tvungen att omedelbart läsa om romanen, nu med vetskapen om att Janne är en flicka infinner sig oundvikligen. Som Lundqvist påpekar lyckas Pohl föra in en strimma ljus även i det tragiska slutet genom att låta Jannes leende avsluta boken.⁶¹ Det är ett leende som finns där trots allt, trots outhärdliga omständigheter har ändå vänskapen med Krille varit ett andningshål, om än otillräckligt.

Maria Nikolajeva visar hur romanen om den inte tolkas strikt realistiskt kan ses som en initiationsrit. Hon menar att en mimetisk läsning reducerar romanen till att handla om ett underprivilegerat barn och presenterar därför ett annat sätt att läsa romanen, en mytisk läsning. Nikolajeva understryker att kombinationen av dessa perspektiv gör romanen större rättvisa.⁶² I en mytisk läsning fyller Janne funktionen av vägvisare och för in oroande perspektiv i Krilles idylliska, ordnade tillvaro. Det är således Krilles initiation i vuxenvärlden som är det centrala.⁶³ Jag håller med Nikolajeva om att *Janne, min vän* är mångbottnad och komplex för att det mimetiska och det mytiska samverkar, och genom att den ena ansatsen fördjupar den andra. Nikolajeva menar att den renodlade realismen bara är skenbar. Detta upplever Krille inom romanens ramverk då han reflekterar över vad som egentligen ryms inom verklighetens ramar, rentav något för honom så ofattbart som en flicka som utsätts för grova sexuella övergrepp.

En mytisk läsart inverkar naturligtvis också på hur romanens upplösning tolkas. Nikolajeva argumenterar för det följdriktiga i att Janne måste dö eftersom både död och sexualitet är förknippade med initiation.⁶⁴ Hon beskriver hur initiationsriten inbegriper ett inträde i en koja, där en guide introducerar en till livets mysterium samtidigt som man symboliskt uppslukas av ett monster för att pånyttfödas. Nikolajeva påpekar att guiden ofta är en kvinna och att initiationen inkluderar samlag, ibland symboliskt representerat som måltid. Hon poängterar att det i *Janne, min vän* förekommer både en delad måltid och Krilles sexuella uppvaknande i form av en erektion, utan att han inser eller medger att Janne är flicka. Krilles rädsla för homosexualitet går så djupt att han inte ens i efterhand vågar verbalisera sin känsla, menar hon.

⁶¹ Lundqvist 1994, 209.

⁶² Nikolajeva 2000, 207.

⁶³ Nikolajeva 2000, 211.

⁶⁴ Nikolajeva 2000, 212.

Vidare menar hon att Krille sviker sin prästinna, som tvingas in i kojan på nytt och dör en offerdöd för att Krille skall få leva. På det mimetiska planet är Jannes död en tragedi, på det mytiska en nödvändighet, hävdar Nikolajeva. Hon visar att Krilles mytiskt cirkulära tid med ens blir lineär och att han därmed oåterkalleligen har växt upp. Döden speglar i detta fall den ungas oförmåga och motvilja mot att växa upp.⁶⁵

Så långt handlar slutet således om Krille. För Janne innebär funktionen som katalysator för pojkens mognad och växande insikt att hon offras. Det saknas plats i pojkmedvetandet för en överskridande flicka och för en eventuell överskridande sexualitet. Det tragiska slutet för den förklädda flickans del innebär inte en demaskering i form av en återkomst till en emanciperad femininitet. Snarare utesluts möjligheten att växa upp som flicka helt för Jannes del.

Enligt Nikolajevas mytiska läsning fullbordar slutet Krilles initiation. Om Janne tilläts leva vidare skulle detta bryta mot karnevalens temporalitet. Som parentes kan nämnas att detta är vad som sker i Chris Boulds filmatisering *My friend Joe* (1996) där ett sockersött önskeslut realiseras. Filmatiseringen gör våld på romanens slut genom att visa på ett alternativ där Janne får leva vidare och missar därmed hela poängen med karnevalen. Ett sådant slut är ologiskt dels med tanke på hur allvarligt skadad Janne är i sin utveckling till kvinna, dels för att det motsäger den komplexa flickskildringen i romanen.

Att Janne dör betyder, sett ur ett könsideologiskt perspektiv, att maskuliniteten bekräftas och att den rådande könsordningen hänvisar flickan till offerpositionen. Att Janne trots sin skicklighet i pojkgänget är helt i händerna på sina förövare visar vilken oerhörd styrka det skulle ha krävts av henne för att bryta sig loss. Den styrkan uppådar hon faktiskt i slutet. Hon dör inte utan att göra motstånd. Men det motståndet räcker inte till för att betrakta upplösningen som emanciperande, däremot är Jannes återkommande kamp för att rucka på könsförtrycket i sig en starkt subversiv verksamhet. Att Janne, som kan läsas som symboliserande femininitet verkar enligt lagbundenheter som maskuliniteten inte får syn på är i sig omstörtande. Att Janne dessutom överglänsar pojkarna i traditionella maskulina egenskaper gör henne inte till en transvestitisk hjälte, utan snarare till en karaktär vars könsidentitet är befriad från samhällets begränsande normativa

⁶⁵ Nikolajeva 2000, 212.

könsuppfattning eller, som i Victoria Flanagans tolkning till en karaktär som representerar en trans-identitet.⁶⁶

Janne infogas i kategorin ”värnlös flicka”, som en karaktär vars förhandlingsutrymme är nedbantat och vars kropp utsätts för sexuella övergrepp. Flickan visar sig i denna tappning vara en komplex karaktär, sammansatt av frigörelse och fångenskap. Hon frigör föreställningar om kön samtidigt som hon alltjämt är könets fånge underkastad seglivade maktstrukturer. Janne framstår som förlorare, och med henne flickor överlag, eftersom det femtiotal som är hennes tid inte förmår synliggöra övergrepp, än mindre skydda henne mot dem. Flickan fyller här funktionen att hjälpa pojken med hans växande. Hon framställs som överlägsen honom, men hennes egen berättelse är totalt osynliggjord och undertryckt. Den förekommer, som Ulla Lundqvist har visat, i form av återkommande ledmotiv.⁶⁷ Således blir femininiteten en undertext – en palimpsest – något som är bekant från kvinnolitterär estetik. Flickidentiteten framstår därmed som ett komplicerat pussel av olika bitar, en omöjlig ekvation att lösa inom ramarna för 1950-talets könsordning. Peter Pohl krossar effektivt den romantiska synen på barndomen som en idyll. Snarare är den hos honom en avidyll. Det tragiska draget dominerar och vill man tolka *Janne, min vän* symboliskt hävdar texten att det inte finns plats för en stark flicka i det svenska folkhemmets femtiotal. Flickors makt och vanmakt är de motpoler vilka dominerar flickskildringen i allmänhet i ungdomsromanen. Texternas struktur, som har utvecklats från individcentrering till kritik av underliggande strukturer, inverkar på konstruktionen av flickor. Den eventuella emancipatoriska potential som slutet kan tänkas innehålla faller således i Pohls fall på pojkprotagonisten. Krille, som representant för en mjuk maskulinitet, konfronteras genom Jannes livsöde med ett könsbundet förtryck som för honom kan innebära en större medvetenhet om könsmaktfördelningen.

⁶⁶ Flanagan 2004.

⁶⁷ Lundqvist 1994, 208.

Den förklädda flickan dödar

Den mest extrema upplösningen i materialet står *Stridshästen* för. Här dödar den förklädda flickan en annan flicka.⁶⁸ Slutet för de förklädda flickorna Rebecka och Kossan är diametralt olika, men lika drabbande tragiska i och med att Rebecka av misstag dödar Kossan under pågående tornerspel. Deras förklädnad är väsensskild eftersom Rebeckas förblir gåtfull för pojkberättaren Roland medan han är invigd i Kossans förklädnad till häst. Även orsaken till deras antagande av förklädnad är olika, trots att den i bägge fallen är relaterad till överklasspojken Henning: Rebecka vill utmana Henning, medan Kossan vill hjälpa honom. Båda drivs av en jämlikhetssträvan, men de väljer olika strategier för att förverkliga denna kamp. Rebeckas kamp är individualistisk medan Kossans är solidarisk med kollektivet, det vill säga en del av klasskampen. Samtidigt svärmar bägge för Henning. Att upplösningen i bådas fall hänger samman med den könskamp de är delaktiga i gör inte slutet hoppfullare, tvärtom.

För pojkberättaren Roland innebär slutet i hela dess dramatiska vidd trots allt en positiv förändring eftersom han slutligen förmår solidarisera sig med sin klasstillhörighet. Läsaren får ingen information om hur det slutligen går med flickdräparen Rebecka eftersom Kullman väljer torneringens dramatiska slutscen som upplösning för berättelsen. Kerstin Stjärne undrar i sin recension av boken om slutscenen skall uppfattas som en ironisk kommentar till kvinno- och klasskamp eftersom arbetarklassen i överklassens tjänst kammar hem segern samtidigt som den obönhörligen saboterar kvinnokampen. Men slutet kan enligt Stjärne även ses som en positiv provokation eftersom överklassens lekar blir betydelselösa när Kossans död uppmärksammar hästarnas situation, det vill säga arbetarklassens, och därmed antyder en början på en fortsatt kamp mot förtrycket.⁶⁹ Den för förklädnadsromanen typiska ambivalensen i slutet aktualiseras således även här.

I Kullmans tappning verkar könsperspektivet vara underordnat klassperspektivet, vilket i sig styr hela flickskildringen eftersom de förklädda flickorna flätas in i en klasskamp. Ur ett könsideologiskt perspektiv är spänningarna mellan dessa besläktade frigörelsekamper av

⁶⁸ Toijer-Nilsson 1978 jämför med Olga Wikströms 1800-tals skildring *Till hösten reser du* 1975 där en flicka som drömmer om frigörelse dör.

⁶⁹ Stjärne, Kerstin: 1978 "Rött är livets färg" *Arbetarbladet* 1978- 03-22

intresse. Romanen har av forskningen i första hand betraktats som en berättelse om klasstillhörighet. Trots att både Birger Hedén och Ying Toijer-Nilsson beaktar könsperspektivet, uppfattar de ändå det som underordnat klassperspektivet.⁷⁰ Maria Nikolajeva uppmärksammar däremot att könsaspekten inte behöver vara underordnad klassaspekten.⁷¹ Betraktat ur ett könsideologiskt perspektiv är slutet särskilt belysande vad gäller tre aspekter: Kullman skapar komplicerade mönster av över- och underordning i relation till pojkberättaren Roland i och med att den förklädda Rebecka är överklassflicka, men som flicka underordnad Roland. Den förklädda arbetarflickan Kossan är köns- och klassmässigt underordnad men intellektuellt överordnad Roland. Arbetarpojken Roland är å sin sida underordnad överklasspojken Henning, samtidigt som de bägge är överordnade flickorna i egenskap av pojkar.⁷² Maktrelationer avgörs således främst av könstillhörigheten som är den avgörande sorterande principen.

Inledningsvis ägnar Roland sin uppmärksamhet åt att svärma för Rebecka, men så småningom vinner Kossan allt mer hans motvilliga, om än inte romantiska, beundran. Kossan föraktas inledningsvis av alla. Anne-Marie Alfvén-Eriksson påpekar att Kossan är ett ovanligt flickporträtt eftersom hon är en både stark, ful och klumpig arbetarflicka. Hon befinner sig lägst i den sociala hierarkin och hon väcker både förakt och beundran hos pojkberättaren. Roland ser ner på Kossan för att hon är fattig och en ”oäkta unge” (*Stridshästen*, 125). Men hennes kunskapstörst och jämlikhetsvision tilltalar honom.⁷³ Den tidigare åtråvärda Rebecka är i slutet som bortblåst ur Rolands sinne.

Det centrala ur ett könsideologiskt perspektiv då det gäller slutet i *Stridshästen* är hur definitivt flickorna återanpassas då de försökt sig på aktivt agerande i en konkret könskamp. För det första finns det ingen möjlighet för flickorna att ta sig fram annat än som förklädda eftersom bokens pojkperspektiv, understött av pojkberättarens uppfattningar, är kompakt ogenomträngligt för dem. Det är bara i skydd av sina förklädnader som de tillåts vara starka.

⁷⁰ Hedén 1983, 178 och Toijer-Nilsson 1990, 184.

⁷¹ Nikolajeva 2000, 151.

⁷² Nikolajeva 2000, 151-153.

⁷³ Alfvén-Eriksson 1992, 282.

Romanens upplösning inleds med överklasspojken Hennings seger i tornerspelet. Med en kraftansträngning lyckas han besegra den maskerade utmanaren Svarte Riddaren. Då han demaskerar denne, som har antagits vara en arbetargrabb, möter han Rebeckas ansikte:

Henning tog ett par kliv fram till Svarte riddaren. Han lyfte undan skölden och med ett enda grepp, trots att Svarte riddaren värjde sig, ryckte han bort den långa huvan och masken som täckte ansiktet.

”Vem är det? Vem är det?” skrek realarna.

Först ett mörkt hårsvall, sedan ett välbekant ansikte. Rebecka!

”Rebecka! Svarte riddaren är Rebecka.” [...]

”Hit med masken”, skrek hon och kravlade sig upp. Hon var så arg att hon knöt båda händerna och slog mot honom. ”Fusk, fusk! Jag skulle ha haft en ny lans. Jädrans Henning, jag skulle ha vunnit dej! Det var det som var meningen! Och visat dina fisförnåma östrarealare vad en flicka duger till”.

”En tjej!”, sade mina kamrater hästarna omkring mig.

”En tjej som är Svarte riddaren! Vad konstigt!” (*Stridshästen*, 152-153)

Den förklädda flickan avslöjas mot sin vilja och hon uttrycker sitt förakt mot förraderiet genom att uppvisa fortsatt kampvilja.

Rebecka, som vill delta i pojkarnas lek på deras villkor, får betala ett ytterst högt pris för sin frigörelse. Kullman befäster maskuliniteten och könsordningen genom att flickorna som båda kämpar för jämlikare villkor går under. Texten säger inget om vad som händer med Rebecka efteråt, men jag tillåter mig att spekulera. Slutet på Rebeckas karneval kan knappast tolkas som annat än en bestraffning för hennes överskridande förklädnad. Hon sätts på plats av den manliga författaren samt av pojkberättaren och återgår å ena sidan till en anpassad femininitet. Å andra sidan kan denna femininitet aldrig mer bli densamma eftersom hon mot sin vilja vållat en annan flickas död i sin strävan att besegra pojkarna. Den förklädda Rebecka är sekundär i berättarjagets ögon, därför kan hon offras. Att de förklädda flickorna skulle samarbeta och Kossan skulle vara Rebeckas häst är otänkbart eftersom relationen till pojkarna framställs som helt avgörande. Frigjorda flickor som agerar självständigt utan att relatera till pojkar ter sig som en alltför djärv variant av förklädnaden i denna inramning.

Birger Hedén noterar dubbelheten i att Rebeckas försök att bryta ner förlegade könsroller misslyckas och i att den traditionella hjältemyten upprätthålls eftersom den typiske blonde, starke ynglingen segrar. Samtidigt antyder Hedén att Rebeckas kamp liksom Hennings är

individens.⁷⁴ En verkligt omstörtande kamp borde föras på strukturnivå eftersom enskilda öden inte har någon avgörande inverkan på könsmaktordningen. Inom karnevalen har Rebecka trots allt, på pojkarnas villkor och på deras område, klarat av att beseгра samtliga pojkmotståndare inklusive Henning i tornerspelet och därmed vunnit viktiga delsegrar i könskampen. Hennes kamp har kanske ändå inte varit förgäves, men någon bestående seger över könsordningen tillåter inte Kullman henne eftersom hon förblir en undantagsflicka. För henne är förklädnaden den enda möjliga inträdesbiljetten till att som pojkarnas jämlike och på deras villkor visa sin stridskunnighet. Förklädnaden rycks med våld ifrån henne, vilket innebär en synnerligen brutal och ögonblicklig återanpassning till flickskapet.

För den tidigare till makt förklädda, nu mot sin vilja av Henning demaskerade Rebecka, innebär slutet en katastrof. All den makt och frihet hon tillskansat sig går i ett slag förlorad. Spontant förnekar och förtränger hon sin skuld till att ha vållat Kossans död: ”’Det kan inte ha varit jag’, sa Rebecka. ’Absolut inte’” (*Stridshästen*, 156). Hon hänger med huvudet och ser ledsen ut och det är Buffalo Bill, tornerspelsarrangören och inte Henning som tröstande håller om henne. Hon har således inte vunnit den åtråvärde Hennings hjärta. Romansintrigen skjuts därmed undan och för Rebecka återstår enbart förlust. Hennes kvinnokamp har fått ett abrupt och ödesdigert slut. Flickorna framställs som helt oberoende av varandra, en klassöverskridande vänskap dem emellan är inte ett tänkbart alternativ och de förlorar båda sin kamp. I Kullmans version tillåter 1930-talet inte ett jämlikt flickskap.

Strax efter Rebeckas demaskering hjälper Roland och hans vän Max den utmattade Kossan av med förklädnaden och upptäcker att hon blöder ur ett sår som Rebeckas lans har vållat henne. De inser stegvis att hon är dödligt skadad. Det är enbart genom berättarjaget Rolands perspektiv som vetskapen om Kossans död förmedlas. Alfvén-Eriksson väljer försiktighetens väg i sin Kullmanöversikt då hon angående slutet skriver: ”dör hon [Kossan] troligen i slutet”.⁷⁵ Eftersom Roland har klättrat upp på några balar har han insyn i ambulansen, där Kossan ligger. Han ser därför hur ambulansmannen ”tog tag i filtanten och drog lugnt och varligt filten över Kossans ansikte och huvud och istället för murrigt

⁷⁴ Hedén 1983, 175.

⁷⁵ Alfvén-Eriksson 1992, 282.

rött hår såg jag en grå filt. Morsans ord kom för mig: det ansiktet tillhör inte oss längre” (*Stridshästen*, 157). Gesten att täcka över ansiktet med filten talar sitt tydliga språk. Kossan är död. Men hos arbetarpojarna lever ännu förhoppningen att leken inte skall ha tagit denna allvarliga vändning: ””Lite blodförlust bara. Hon är tillbaks i plugget i morgon igen. Tjejer är sega som tuggummi”” (*Stridshästen*, 158). Även Roland tvivlar på sig själv som ögonvittne och hoppas att han har tagit fel och att filten inte skall innebära det han antar att den gör. Detta slut går Peter Pohl tydligt i dialog med i slutet av *Janne, min vän*, där associationerna till Kullman även för övrigt är starka.

Kossans svaga punkt är hennes känslor för Henning, och denna underkastelse leder till hennes död. Kossan tillåter Henning att styra henne helt och hållet eftersom hästhuvudet gör henne både oseende och osynlig, vilket på ett symboliskt plan antyder att en total anpassning både av arbetarklassen och av kvinnorna leder till undergång. Hennes död är mer än en individuell arbetarflickas död, den symboliserar könsordningens upprätthållande. Men eftersom Roland når insikt har Kossans död i ett klassperspektiv inte varit förgäves. I ett könsperspektiv ser prognosen dystrare ut. Beroende på vilket perspektiv som anläggs faller slutet i olika ljus.

Kossans död är möjlig att uppfatta på olika plan beroende på vilken läsart man anlägger och den är även omdiskuterad av forskningen. Som begåvad arbetarflicka med lärarinnedrömmar är Kossan en visionär flicka, som är för stor för det trettiotal hon lever i, en tid som enligt Kullmans beskrivning ännu inte är mogen för frigjorda, jämlika arbetarflickor, och därför måste hon dö. Som diskussionen tidigare har visat har manliga författare ofta svårigheter med att skapa en stark flicka. Kossan dör eftersom författaren låter henne fylla matrisens flicktyp duktigt flicka, det vill säga hon anpassar sig både till klass- och könssystemet. Birger Hedén menar att Kossans död är motsägelsefull eftersom hon verkar straffas för de lärarinnedrömmar hon hyser i hopp om att befria sin klass ur ett förtryckande samhällssystem. Den rätta vägen till frigörelse är inte att försvara överklasspojken Hennings ära.⁷⁶ Hedén menar att Kossans död delvis är positivt symboliskt sett, eftersom slutet visar att könskampen inte kan föras på manssamhällets villkor.⁷⁷

⁷⁶ Hedén 1983, 182 och 185.

⁷⁷ Hedén 1983, 179.

Ying Toijer-Nilsson är inne på samma tolkning som Hedén då hon ser Kossans död som ”ett pessimistiskt inlägg i könsrollsdebatten” eftersom tiden inte är mogen för en ambitiös arbetarflicka.⁷⁸

För pojkbberättaren Roland innebär slutet att han tar den förklädda arbetarflickans plats och kan försona sig med och förena sig med sina ”kamrater hästarna” (*Stridshästen*, 160). Roland sätter på sig hästhuvudet:

Jag upptäckte att jag ännu höll Kossans hästhuvud i handen och satte på mig det för första gången. Värden försvann, det blev mörkt.

”Titta, Roland har blivit häst”, sade Sixten

”Vi har fått en ny Kossan”, sade Olle.

Som genom ett prisma skymtade jag ögonslitsarna i hästhuvudet. Jag drog in Kossans svett, Kossans lukt. Och Kossans röst var kvar i hästhuvudet, jag hörde hennes rop från avgrunden:

En dag ska vi hästar färdas som Gulliver över de sju haven och vi ska inte längre bära de rika och mäktiga på våra ryggar utan vi hästar ska ta befälet och alla ska få samma möjligheter och samma rättigheter och i vårt rike, Hästarnas rike, ska det inte finnas ord för lögn eller osanning, inga ord för våld och krig, inget ord för rik och inget ord för fattig.

”Kom nu Roland”, sade Sixten.

”Det är inte Roland, ser du väl. Det är Kossan”, sade Olle. (*Stridshästen*, 159-160)

Kullman skriver här tydligt i dialog med Swifts *Gulliver's Travels* (1726) där Gulliver besöker Houyhnhnmrernas land, en intertextualitet han öppet redovisar för genom Kossan som hänvisar till boken vid flera tillfällen. Hos Swift är hästarna mer moraliskt högtstående än människorna. Beroende på hur man väljer att läsa *Stridshästen* blir Roland i första hand häst, det vill säga arbetare, och i andra hand flicka genom att han i och med Kossans död förmår integrera hennes jämlikhetsutopi i sitt tänkande.

Alfvén-Eriksson menar att slutet är skevt eftersom könsaspekten kommer totalt i skymundan då visionen om jämlikhet mellan könen och en värld där inte vänskap och kärlek brutalt utnyttjas faller samman.⁷⁹ Samtidigt är det för att denna aspekt grundligt tillintetgörs som den är skriande viktig även i romanens upplösning. Det reaktionära draget som framträder i och med att könskampen blir kväst och osynliggjord i slutet

⁷⁸ Toijer-Nilsson 1990, 186.

⁷⁹ Alfvén-Eriksson 1992, 82.

på klasskampens bekostnad är följdriktigt. Det är könsaspektens våldsamma nederlag som Kullman beskriver. Därför tillåts klassaspekten dominera för att visa det fruktlösa i en könskamp som förs i förklädnad på pojkarnas villkor, en tanke som även Hedén är inne på om än inte i lika stor utsträckning, eftersom han ser klasskampen som romanens organiserande princip, medan jag menar att könskampen i lika hög grad kan betraktas som sådan.

Det är förstås dystert att en omfördelning av makten och en upplösning av könsbundet förtryck ter sig så utopisk att den knappt tillåts förekomma som en hoppfull vision inne i Rolands hästhuvud. Olles slutreplik: ”Det är inte Roland, ser du väl. Det är Kossan, sade Olle” (*Stridshästen*, 160) kan inte tas på stort allvar eftersom Olle ofta framstår som en som tar fel och uppfattar sakernas tillstånd mer i enlighet med sina önsknningar än överensstämmande med fakta. Slutrepliken där Roland rentav kallas Kossan understryker att det inte enbart är en hästförklädnad han antar utan även en symbolisk flickförklädnad genom att axla Kossans jämlikhetsdröm. En sådan läsning innebär kanhända att den utopiska potentialen tillåts uttrycka ett önsketänkande, men helt orimlig är den inte.

De ideologiska implikationerna av slutet där den förklädda flickan dödar en annan flicka är relativt entydiga. Det handlar om att flickor som agerar på pojkars villkor straffas med undergång. Könsordningen låter sig inte rubbas av att enskilda flickor försöker överskrida ett förväntat flickskap. Deras utbrytningar är enligt karnevalens mönster temporära maktförskjutningar vilka i sig inte förändrar något. Den karnevalesska förklädnaden visar sig trots allt främst vara verksam i könsordningens tjänst.

* * *

Slutet, i form av en anpassning till eller en protest mot rådande könsordning tar sig således uttryck som en återgång till femininitet eller genom den förklädda flickans död. Som diskussionen ovan visar sätter flickkroppen och det heterosexuella begäret stopp för förklädnaden. I och med att flickans heterosexuella begär väcks och är omöjligt att realisera så länge flickan är förklädd måste en demaskering äga rum. En romantisk förveckling som leder till avslöjandet förekommer i så gott som samtliga romaner. Alternativet till romansslutet är döden. Förklädnadsromanens slut kan således betraktas i relation till den heterosexuella matrisen. Men

finns det överhuvudtaget något i texterna som tyder på ett bestående överskridande av könsordningen och den heterosexuella matrisen, det vill säga en genomförd emancipation? Jag hävdar att författarna stannar vid att enbart uttrycka en emancipatorisk potential.

* * *

Förklädnadsromanernas upplösning realiseras i materialet huvudsakligen enligt återanpassningsmodellen. Denna återanpassning modifieras genom att anpassningen kan innehålla en emancipatorisk potential eller att upplösningen leder till den förkläddas död, vilket i högsta grad är ambivalenta slut. Då demaskeringen äger rum kvarstår frågan huruvida slutet uttrycker en emancipatorisk potential, det vill säga är det ett ”lyckligt slut” i betydelsen att flickan får behålla sina erövrade insikter och att det könsförtryck hon gjort motstånd mot med hjälp av diverse strategier har undanröjts. Det viktigaste kriteriet för att de förklädda flickornas återupprättade flickjag skall kunna tolkas som led i en emancipatorisk utveckling är att de ursprungliga maktförhållandena har omförhandlats så att flickan i slutet är mer aktiv, utan att för den skull förtränga eller dölja så kallade flickegenskaper. Om flickan enbart har återanpassats utan att maktförhållandena har rubbats bekräftar slutet däremot den rådande könsordningen. Eftersom flickans kamp ofta sker på det individuella planet, förmår hennes motstånd inte rubba den rådande ordningen. Det är först då en kollektiv kamp förs som författarna i förlängningen av detta möjligen gestaltar en förändring.

Det är ett genomgående drag i materialet till denna studie att de kvinnliga författarna bättre lyckas skildra trovärdiga flickor, medan de manliga författarna misslyckas med detta då de väjer crossvokalisering, det vill säga då en manlig författare använder sig av en flickberättare. De manliga författarna lyckas bättre då den personliga berättaren är en pojke. Materialet är dessvärre så pass litet att jag inte kan dra några långtgående slutsatser utgående från detta. Mats Wahl och Ulf Stark som använder sig av crossvokalisering misslyckas med att skapa trovärdiga flickor eftersom flicktillhörigheten försvagas så mycket att en internalisering av pojkperspektivet hotar att ta över. Båda väljer återanpassningen som upplösning, men medan Wahls skildring är affirmativ lyckas Stark skapa ett slut där återkomsten till femininiteten är godtagbar, rentav emancipatorisk, eftersom flickskapet framställs som ett performativt rolltagande.

Harry Kullman och Peter Pohl, som båda väljer att realisera förklädnadsmotivet med hjälp av pojkberättare, dessutom pojkar med uppenbara svårigheter att över huvudtaget uppfatta och tolka flickor, lyckas däremot med en trovärdig, men indirekt ytlig skildring av den förklädda flickan. Samtidigt är det i dessa romaner som de förklädda flickorna går de mest tragiska ödena till mötes, eftersom de antingen dör eller dödar. Den förklädda flickans död kan aldrig vara entydigt emancipatorisk eftersom den brutalt bekräftar flickans underordning.

De kvinnliga författarna i materialet – Inger Edelfeldt, Maria Gripe och Cannie Möller – låter flickornas frigörelsekamp dominera skildringen. Då förklädnaden ställs i emancipationens tjänst och flickans utvecklingsberättelse huvudsakligen handlar om frigörelse blir återanpassningen till femininitet i första hand positiv. Även om återanpassningen till kjolstadiet på sätt och vis är affirmativ har den stark emancipatorisk potential eftersom maktförhållandena i samtliga fall har förskjutits till flickans fördel.

Dilemmat med att som författarna i materialet använda förklädnadsmotivet för att iscensätta förhandlingar om kön och makt är att förklädnaden är karnevalesk, vilket i sig innebär en sanktionerad revolt med krav på återanpassning. Tiden som förklädd blir knappast mer än en frigörande fantasi, vilken inte innebär en verklig frigörelse för de fiktiva flickorna. Min slutsats, då jag har granskat förklädnadsromanernas upplösning ur ett könsideologiskt perspektiv, är att den implicita författarens föreställningar starkt styr skildringen. En subversiv omskrivning av flickskildringen och av maktförhållanden gällande kön försvåras av de berättarkonventioner på olika nivåer vilka förklädnadsmotivet lyder under. Den kvinnliga utvecklingsromanens klassiska upplösning i äktenskap, här i form av romans, eller död är de konventioner som dominerar materialet.

Realiseringen av motivet är helt beroende av berättarperspektivet, ett faktum som har visat sig vara avgörande även i romanernas upplösning. Att skildra flickor, som, hur författarna än vrider och vänder på berättarkonventionerna, svårligen framställs i annat än förtryckta positioner oberoende av hur visionär, utopistisk och emancipatorisk skildringen än strävar efter att vara beror på faktorer som ligger utanför textens räckvidd. Det omgivande samhället kan vara både mer könskonserverande och mer könsöverskridande än de litterära skildringarna, vilka starkt färgas av sin tids könsideologi. Inte minst är

läsarens könsideologi avgörande i en läsning som uppmärksammar kön och makt. Förklädnadsmotivet framstår i sig som skensubversivt, och lyckas författaren skildra en frigjord flicka är det främst på grund av det berättarperspektiv som anläggs.

Det övergripande mönstret i förklädnadsromanen går från ett initialt uppfyllande av den anpassade flickrollen till att genom förklädnaden överskrida ett traditionellt flickskap. Motivet ingår i och med detta i en rebellisk tradition. Därför är slutet helt avgörande i förklädnadsromanen. Hur skall det gå för den upproriska flickan som provar maskulinisering som frigörelsestrategi? Är detta alls förenligt med emancipation? Förklädnadsmotivet betecknas av en implicit könsideologi, vilken innebär att författaren egentligen bara genomför ett städat könsuppror, en temporär lek med maktrelationer. Balansen mellan affirmativ och subversiv upplösning är hårfin. För att omskriva representationerna av kön måste skillnader inom och mellan könsbestämda subjekt nyanseras för att undvika traditionella stereotyper där könsskillnad innebär underordning för flickans del. Den enda möjliga utvägen är att visa att flickskapet är performativt. Genom att förmedla att de fiktiva flickorna har nått insikten om könet som performativ handling frigörs flickorna inte från könsordningen, men de tillåts ändå uttrycka en emancipatorisk strävan.

VI Slutord

Syftet med min studie har varit att granska flickskildringen i den svenska ungdomsromanen under en avgränsad period. Genom att undersöka hur förklädnad under 1980-talet återkom i ett antal romaner har jag kunnat visa på en underliggande dynamik i flickskildringen. I kontrast till 1970-talet, då maskulinisering var aktuell som strategi för flickskildringen och gav upphov till omvända könsroller, har jag visat att 1980-talet utprovade maskuliniseringsstrategier på ett annorlunda sätt. Genom att föra flickan närmare maskuliniteten, gick författarna ett steg längre och lät flickan ge sig ut för att vara pojke. Jag har visat att resultatet av denna maskulinisering var att femininiteten för en tid kompromissades bort och åsidosattes. Detta fick genomgripande följder för hur flickan skildras. Som förklädd utsattes flickan, för att bevisa att hon var en trovärdig pojke, för mandomsprov, oftast i form av livshotande tävlingar som tornerspel, kappsimning och kappcykling. Där axlade hon den traditionella maskulina hjälterollen genom att överglänsa pojkarna i mod och styrka. Den lek med könets tecken, den androgyna vision som formulerades, och dess eventuella emancipatoriska potential upprättades i relation till samtidens könsideologiska debatt. Resultatet av studien är att jag visat att ungdomsromanens realisering av flickans könsöverskridning är komplex och består av motstridiga tendenser. Skönlitteraturen gestaltar det att vara flicka som något ambivalent. Pojkförklädnaden underlättar och erbjuder en utmaning för stunden, men är knappast en rimlig utväg ur de begränsningar underordningen upprätthåller för flickans del. Spänningsfältet mellan maskulint och feminint närvarar ständigt i förklädnadsromanen, eftersom flickans främmandegjorda kön för med sig att könsstrukturer synliggörs och problematiseras.

Med min studie har jag pekat på olika perspektiv för tolkning av förklädnadsmotivet. Genom att rikta intresset mot de förklädda flickorna, vilka är representanter för en överskridande flicktyp, överförs diskussionen i förlängningen av detta till flickskildring överlag. Jag har besvarat frågan om hur flickor konstrueras och hur könsordningen rubbas i 1980-talets svenska förklädnadsroman genom att granska berättarperspektiv, karnevalsprincip samt könsideologi i texterna. Den underliggande frågan i avhandlingen har varit huruvida det finns möjlighet att utveckla flickskildringen i emancipatorisk riktning. Flickan

framställs ofta som könets fånge, i en anpassad variant eller som fri, i en revolterande variant. Begrepp som representation och stereotyp har i denna studie använts för att sammanstråla i en flickmatris, vilken åskådliggör de inbördes relationer olika flicktyper har till varandra. Främst har jag fäst vikt vid hur flickmatrisen, det vill säga det generaliserade mönstret för flickskildring som upprättar tre grundtyper – duktig flicka, pojkflicka och dålig flicka – fungerar som ett grundmönster mot vilket all flickskildring formuleras. Jag har utgående från tidigare forskning i könsskildring genererat både en flick- och en pojkmatis, vilka fungerar som underliggande mönster i karaktärskonstruktionen då det gäller formuleringen av kön. Utgående från en diskussion om könsstereotyper och arketypiska mönster har jag diskuterat hur dessa mönster är aktuella i samband med förklädnad. Efter att ha visat att anpassning och protest är den grundläggande dynamiken i den klassiska flickskildringen, här representerad av flickboken, har jag upprättat mönster för förklädnad och visat att dessa är könsbundna. Mönstret för förklädnad från pojke till flicka är episodiskt, det inkluderar ett sexuellt begär, det degraderar pojken och gör honom vanmäktig och olustig. Samtidigt skildras förklädnaden ofta med komisk anstrykning. Detta avviker diametralt från förklädnaden från flicka till pojke, där flickan tillskansar sig relativ makt, temporärt flyr sin växande kropp och den könsdömda och den vaknande sexuella begär som där tillhör. Hur denna förklädnadsmatis i relation till flickskildringen sedan är verksam i de litterära texterna har jag diskuterat i tre analyskapitel.

Förändrad bild av 1980-talets förnyelse av ungdomsromanen

Den tidigare mycket knappa forskningen i den svenska ungdomsromanen har främst fokuserat på 1980-talets manliga författare, vilka anses vara förnyare i kraft av att de för in komplexa berättarstrukturer och vidareutvecklar motivkretsar samtidigt som de fördjupar den samhällsrealistiska genren. Jag har i min studie inkluderat även kvinnliga författare som tidigare fallit utanför undersökningarna och visat att de i minst lika hög grad är förnyare av 1980-talets ungdomsroman. Den förnyelse de står för är en omskrivning av realismen, vilken vidgas genom att verklighetsöverskridande drag från exempelvis fantasy eller gotik tas i bruk. Dessa aspekter tangerar jag enbart i min studie, men de kan med fördel vidareutvecklas. De

strategier som tillämpas har således anknytning till en kvinnolitterär estetik. I och med användningen av dessa berättarmönster, vilka gör det möjligt att inkludera emancipationsstrategier som upprätthåller femininitet parallellt med maskuliniteten inom förklädnadsmotivets ram, lyckas de kvinnliga författarna bättre ta vara på flickskapets dynamik. Förklädnadsmotivet realiserar under 1980-talet i svensk ungdomsroman i en mängd olika genrer – historisk roman, gotisk roman, fantasy, förväxlingskomedi, retrospektiv roman och samtidsrealistisk roman – vilka tillför särskilda berättarmönster som författarna har att förhålla sig till. Trots denna genrerikedom dominerar förklädnadsmatrisens premisser i materialet för denna studie.

Begreppet ungdomsroman är som jag redovisat för varken entydigt eller statiskt. Sedan kategorins födelse under 1950-talet kan en decennietrogen utveckling av kategorin skönjas. Flickskildringen inom ungdomsboken har i denna mening genomgått olika faser, vilka även är bundna till de övergripande tendenser som råder under olika årtionden gällande synen på kön och makt. Ungdomsromanen erbjuder nya förutsättningar för att skildra kön genom att uppmärksamma såväl könskonstruktion som maktförhållanden. Under 1960-1970-talen förekommer maskulinisering av flickor i syfte att skapa starka aktiva flickor i den samtidsrealistiska ungdomsboken, vilket leder till omvända könsroller och transvestitiska hjältar. Motreaktionen till tidigare årtiondens realismfixering leder under 1980-talet till att flickor ofta främmandegörs genom genrer som fantasy, retrospektiv roman eller historisk berättelse. Dock fortgår maskuliniseringen, bland annat i form av förklädnad, vilket kan uttryckas som att årtiondet drabbades av flickfobi. Den etiska problematisering som inleddes i mitten av 1980-talet fortsatte under 1990-talet och resulterade i parallella trender för flickskildringen i form av flickmakt kontra värnlöshet. Till skillnad från tidigare decennier prövades under 1990-talet feminisering som emancipationsstrategi. Under samtliga decennier går skildringen av kön i ungdomsboken, oberoende av hur den förhåller sig till könskonstruktion, i dialog med rådande debattklimat gällande könsideologi.

Att stöda eller störa könsordning

Den gängse bild av litterär androgyni eller könsöverskridning som den tidigare forskningen presenterar innebär att motivet uppfattas som en sammansmältning av könen, i egenskap av en harmoniering. Med hjälp av queerteori kan detta synsätt nyanseras genom att visa att motivet lika gärna kan gestalta en problematisering av kön och makt, och därmed initiera en subversiv omskrivning av makt. Det avgörande för flickskildringens del är att denna subversivitet kan innebära en emancipatorisk strategi för flickan. Numera uppmärksammar forskning i förklädnad motivet som del i ett potentiellt omformuleringsprojekt. Det är först i mitten av 1990-talet som motivet beaktas i barn- och ungdomslitteraturforskningen. Där utgår förklädnadsmotivet från ett brokigt material som sträcker sig över en lång tid och analyserna är därmed ofta grunda. Särskilt saknas en diskussion ur olika teoretiska synvinklar, exempelvis har berättarperspektivet och karnevalsstrukturen förbigåtts medan androgyni och könssubversivitet har diskuterats, även om de tolkats på olika sätt.

Jag har i avhandlingen koncentrerat mig på en aspekt av persongestaltningen, nämligen könsaspekten. Frågan *hur* den litterära flickskildringen formas och *varför* har besvarats genom en analys av elva förklädnadsromaner från 1980-talet. Begrepp som förtryck, emancipation, könsmaktordning, representation, performativitet, stereotyp, subversivitet och affirmativitet har varit centrala redskap vid analysen. Den feministiska litteraturteorins förkärlek för emancipatoriska upplösningar då det gäller såväl teorier som skönlitterära verk har problematiserats och de aktuella romanerna har diskuterats ur detta perspektiv. De litterära representationerna av flickor framställer inte alltid en underordning av femininitet, minst lika ofta iscensätts en förhandling om denna underordning.

Avhandlingen följer Judith Butlers könskonstruktivistiska syn, vilken hävdar att eftersom kön är något som görs kan den rådande könsordningen som underordnar flickor störas genom att slarvigt upprepa könsbundna praktiker. Denna utgångspunkt är ännu ovanlig inom barn- och ungdomslitteraturforskningen. Det är emellertid uttryckligen inom den feministiska barn- och ungdomslitterära forskningen denna studie skall placeras. Trots att en utökad dialog med forskning i kvinnolitterär estetik som urskiljer kvinnotyper och specifika

berättarmönster hade varit fruktbar, har jag främst hållit diskussionen inom det ungdomslitterära fältet och till de tillämpningar av allmän litteraturteori som finns där, i syfte att belysa hur flickskildring förhåller sig till ungdomslitterär estetik överlag.

Begreppet performativt kön har i denna studie använts för att beskriva könets övergripande funktion i texterna och det har kompletterats med det narratologiskt inriktade begreppet performativ röst. Performativitetens uttryck i ungdomsromanen har visat sig vara starka, samt vilande på en längre tradition igenkännbar i såväl flickbokens pojkflickor som klassiska förklädnadsromaner. Med mer eller mindre lätthet övertygar de förklädda flickorna sin omgivning med sin performans. Deras förklädnad uppmärksammar därmed kön som en konstruerad kategori och inbjuder till frågeställningar om kön och makt. Oavsett på vilka grunder förklädnad antas ifrågasätts representationen av kön grundligt. Den förklädda flickan utgör en kontinuitet mellan pojkflickan och flickmaktflickan. Men samtidigt är det viktigt att notera att femininitet och maskulinitet konstrueras i föränderliga diskurser och maktstrukturer. Som en följd av detta färgas även tolkningen av de litterära texterna av de teoretiska perspektiv vilka anläggs på romanerna.

Berättarstrukturen bär upp könskonstruktionen

Berättandets grundstruktur – början, mitt och slut – har varit avgörande för uppläggningsanalysen av könsöverskridning i denna studie. Narratologisk teori är ett relativt outnyttjat redskap i barn- och ungdomslitteraturforskningen, vilket i än större utsträckning gäller feministisk narratologi som använts i denna studie. Jag har utrett hur berättarperspektivet bidrar till att grumla karaktärernas könstillhörighet genom att uppmärksamma homofokalisering, crossvokalisering och homovokalisering. Trots att författarens biologiska kön egentligen borde vara ovidkommande, visar analysen att författarens kön i materialet för denna studie trots allt inverkar på upprättandet av berättare. De manliga författare som väljer crossvokalisering misslyckas ofta med att skapa trovärdiga flickröster. Risken att karaktären internaliserar pojkskapet är stor, särskilt om självreflektion eftersträvas. De manliga författare som låter en pojkerättare skildra den förklädda lyckas bättre. Att pojken har uppenbara svårigheter med att uppfatta och förstå femininitet blir en poäng. De kvinnliga författare som använder opersonligt internt fokaliserande berättare lyckas skapa trovärdiga flickor genom att

flickans medvetande kan följas, medan språkdirkten kan överstiga protagonistens mognadsnivå. Då en kvinnlig författare väljer en personlig flickberättare, vilken betraktar den förklädda lyckas hon skapa en trovärdig flickskildring. Flickskildringen kan därutöver kompliceras av att den förklädda flickan framträder som personlig berättare och därmed får en egen röst. Således dubblas perspektivet, vilket är en tillgång. Jag har därmed visat att valet av berättarperspektiv styr graden av emancipation och kvasifemininitet i texterna. Dock har diskussionen visat på risken med att använda begrepp som crossvokalisering vilken grundar sig på könsdikotomi och stereotyper. Dessa riskerar att cementeras om inte analysen nyanseras av en medvetenhet om könsbundna praktiker som förhandlingsbara. Eftersom förklädnad är ett motiv som följer karnevalens princip handlar det om en tillfällig kullkastning av rådande köns- och maktstrukturer, i form av ett sanktionerat eller stadat uppror, medan ordningen alltid återställs på slutet. Trots detta ger motivet möjlighet att uttrycka emancipatoriska ögonblick.

Frigörande maskulinisering

Den narratologiska analysen kompletteras av ytterligare ett teoretiskt perspektiv nämligen karnevalsteorin. Eftersom förklädnad är ett karnevalsmotiv innebär det att flickskildringen underställs karnevalens omvända logik där den groteska kroppen, verbal akrobatik, upp- och nervända maktförhållanden och temporärt uppror iscensätts. De aktuella strategierna då det gäller flickskildringen är i detta fall maskulinisering och emancipation. Flickan är enligt groteskens princip överlägsen pojkar i styrka och mod, verbalt överglänsar hon dem och hon är ute efter att störa könsmaktordningen genom sin performativa handling att skapa könstrubbel i texten. Karnevalsteorin erbjuder således möjligheten att uppmärksamma drift och överdrift då det gäller könskonstruktion.

Maskulinisering är förklädnadsmotivets grundpremiss. För att med eller utan ansträngning uppfattas som pojke måste flickan förhålla sig till maskulinitet. En emancipatorisk potential får utrymme i motivet om inte författaren misslyckas med att hålla liv i denna strategi, vilken samtidigt är ett tecken på att flickan värdesätter femininitet. Om emancipationsaspekten går förlorad riskerar flickan att internalisera pojkskapet och rentav utveckla förakt mot andra flickor och är inget mer än en transvestitisk hjälte, och därmed enbart en representant för

omvända könsstereotyper. Karnevalen erbjuder i vissa fall ett skydd mot underordning, detta understryks av att andra flickor i texten drabbas av sexualiserat våld som den förklädda undgår. I extrema fall blir den förklädda själv förövare. Det är således genom att i maskuliniseringen integrera en emancipatorisk strategi som en trovärdig flickskildring är möjlig.

Risk för kvasifeminina flickor

Karnevalen är tidsbestämd och intrigen måste avrundas. Jag har fört diskussionen vidare genom att kombinera karnevalsteorin med ideologikritik. Till karnevalens mönster hör obönhörligen en återgång till den ursprungliga könsordningen. Den vanligaste upplösningen är därmed en återanpassning till femininitet. Denna konvention är känd från klassiska förväxlingskomedier. I 1980-talets förklädnadsroman förekommer dock omskrivningar av återanpassningen eftersom tecken finns på att en fullständig återgång till den forna flickrollen är omöjlig efter en tid förklädd till pojke. Flickan bär således med sig insikter om könskonstruktion, vilka förändrar hennes flickskap. I karnevalens anda beskrivs återkomsten ofta genom en överdriven femininitet, vilken även den framstår som en spelad roll. Således bevaras en könsrevolt även i ett skenbart konventionellt slut.

Karnevalen erbjuder en möjlighet till könsförväxlingens erotik, och 1980-talets förklädnadsroman anspelar på både hetero- och homosexualitet. Det är dock flickans heterosexualitet som initierar upplösningen av förklädnadsintrigen. Hotet om demaskering kopplas tätt till könsförväxlingens erotik, vilken gör att begär mellan karaktärer av samma kön kan uttryckas inom förklädnadens trygga ram där allt kan skyllas på en felläsning av kön. Hur berättarkonventionerna än tas i bruk är det svårt att kringgå förtryckande strukturer. De flickor som når insikt om könets performativa karaktär tillåts trots återanpassningen att uttrycka en emancipatorisk strävan. Särskilt starkt framträder denna insikt genom konventionen skrivande eller skapande flicka, vilken är en strategi som möjliggör formulerandet av emancipatoriskt aktörsskap hos flickan.

De författare som väljer att omformulera karnevalens cirkularitet följer en klassisk konvention för förklädnadsromanens upplösning, nämligen att den förklädda flickan dör. Flickans död implicerar att omgivningen inte är redo för en överskridande flicktyp.

Trots att återanpassning eller död är strategier vilka lämnar föga utrymme för flickan att bevara den relativa frihet hon vunnit under karnevalen, visar det sig ändå att det finns en emancipatorisk potential i slutet. Här har användningen av könsideologisk teori tjänat till att belysa att författarna sannolikt är medvetna om att slutet för flickskildringen del vinner på att skildras ambivalent. Detta drag förstärks ytterligare av att författarna genom att införa andra personer som skildrar den förklädda har möjlighet att låta de olika karaktärerna gå skilda slut till mötes i form av särskilda strukturella och ideologiska upplösningar. Därmed blir slutet komplext och dubblerat och kan peka i olika riktningar.

Den feministiska ungdomslitteraturforskningen uppmärksammar en förändring i flickskildringen. Från att tidigare skildra flickkaraktärer som passiva skildras de senare som starka aktörer. För förklädnadsromanerna gäller snarast en motsatt utveckling av flickkaraktärerna: visst är de aktiva och högröstade, men främst när de uppträder som pojkar. Därmed uppfyller karaktärskonstruktionen ett traditionellt maskulint beteende medan flicktillhörighet osynliggörs. Förklädnaden riskerar att åstadkomma ett närmast totalt tystande av flickkaraktären, eftersom hon oftast i och med sin temporära pojkförklädnad internaliserar maskuliniteten och ger uttryck för flickförakt. Trots relativa landvinningar är könsmönstren förvånansvärt sega, bakslagstendenser förekommer och försöken att omskriva kön faller ofta på att könsmönstret trots allt är konservativt. Under en skenbart subversiv yta, som en könsideologisk analys lätt avslöjar, döljer sig traditionella könsmönster.

Det är ytterst svårt att rubba flickmatrisens grundkonstellation och formulera en frigjord flicka. Förklädnad verkar vid första anblicken vara en konvention som möjliggör en frigörelse, men som ett motiv med emancipatorisk potential visar det sig trots allt ofta vara en återvändsgränd för flickskildringen eftersom maskuliniseringen är så stark att den hotar kväva flickans femininitet. Trots detta lyckas flera författare förverkliga emancipatoriska strategier i texten. Detta måste självfallet även knytas till valet av läsart, där en läsning som uppmärksammar könsideologiska aspekter leder till ett uppmärksammande av könsbundna praktiker, som maskulinisering och emancipation. Med andra ord finns det hos en könsideologiskt inriktad läsare en vilja, eller rentav längtan, att finna dessa emancipatoriska

strategier och upplösningar. Flickskildringen i form av förklädnad är komplex och texten erbjuder rikligt med utrymme för omförhandling av kön. Romanerna iscensätter det faktum att det är svårt att rubba den rådande könsordningen, särskilt på det individuella planet. Om ett kollektivt motstånd kommer till uttryck är det däremot mer verkningsfullt.

Flickor förklädda till flickor

Vid 1980-talet verkar förklädnad ha blivit en förlegad konvention i den svenska ungdomsromanen. Lustigt nog var detta inte fallet i andra länders ungdomsroman, där konkret förklädnad förekommer in på 1990-talet. Den svenska flickskildringen blir däremot ytterligare performativ. Flickor framställs efter 1980-talet som förklädda till flickor. De experimenterar med sin könstillhörighet men inom flickskapet. Femininiteten uppvärderas således och den dominerande strategin är, motsatt 1970- och 1980-talens maskuliniseringsstrategier, feminisering i kombination med emancipation. Detta gäller inte minst den kontroversiella flicktypen flickmaktflicka, i vilken femininitet och emancipation kombineras. Vart denna strategi leder flickskildringen på 2000-talet, då tendenser som flickmakt och värnlöshet förekommer parallellt, återstår att se. Klart är att ungdomsromanen inte lämnar förhandlingen om kön och makt bakom sig, utan att det fortsättningsvis är flick- och pojkbokens arv, hur flicka blir flicka och pojke blir pojke, som är en av kategorins mest grundläggande frågeställningar. Man kan alltså hävda att samma omformuleringstendenser fortfarande är framträdande, men att representationerna nu flyttats tillbaka till flickan och eventuellt förändrar karaktär, vilket vore ett utmärkt ämne för en annan undersökning där kontinuiteten och förnyelsen i flickskildringen skulle följas upp under andra decennier.

Kärnan i flickskildringen är frågan huruvida det är möjligt att beskriva en flicka utan att omedelbart skildra henne som underordnad. Det finns ett antal tillgängliga strategier för att kringgå detta. Dessa strategier är uttryckligen knutna till kön. En möjlighet är att maskulinisera flickan, vilket denna studie uppmärksammat som en tendens under 1980-talet, som även är synlig i början av 1990-talet exempelvis i Mats Wahls *Lilla Marie*. Andra strategier är att framhäva femininitet i anknytning till makt, exempelvis genom flicktypen häxflicka, som i Inger Edelfeldts *Juliane och jag*. Även den kreativa

flickan som frigör sig genom skrivande eller strategier som väninneskap är tecken på en omformulering av flickskildringen, exempelvis i Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* (2002).

Jag har inte fokuserat på konstruktionen av pojkar, annat än i relation till flickskildringen. Formulering av en mjuk pojke under 1980-talet är minst lika fascinerande som den förklädda flickan. Hur pojkmatriken iscensätts under perioden kan jag utgående från min analys inte uttala mig om, men de könsbundna strategier som är verksamma i konstruktionen av pojkar vore värda en närmare diskussion.

En fruktbar kombination av olika teoretiska perspektiv – narratologi, karnevalsteori och könsideologi – vilka enskilda hade varit otillräckliga har möjliggjort en fördjupad analys av flickskildringen. Syftet har varit att nyansera diskussionen om förklädnad med hjälp av en feministisk narratologisk analys av lagbundenheter i berättandet, exempelvis det faktum att berättarperspektivet är avgörande för hur flickskildringen lyckas. Genom att tillfoga ett queerperspektiv har jag ifrågasatt den binära logik som flickmatriken vilar på och kunnat visa att könsöverskridning möjliggör ett ifrågasättande av ett heterosexuellt begär.

Avhandlingen lyfter fram ideologikritik men kunde med fördel utvecklas till att inbegripa heterologi, det vill säga studiet i alteritet. Det är svårt att undvika en diskussion där kategorier som klass och etnicitet inte spelar in i flickskildringen. Den underliggande könsideologin som iscensätts i flickskildringen verkar inte i isolation utan förekommer i kombination med andra kategorier. I några av förklädnadsromanerna under 1980-talet överskuggar klassperspektivet skildringen av kön samtidigt som kategorin etnicitet ytterligare komplicerar karaktärskonstruktionen. Det att vara flicka är bundet till klasstillhörighet, etnicitet och sexualitet. Dessa aspekter har fallit utanför ramen för denna studie, men kunde med fördel vidareutvecklas för att ytterligare utreda hur flickskap upprättas i fiktionen. Pågående forskning av Mia Franck, som undersöker sexualitet och flicksubjekt i svensk ungdomsroman från 1960-1990 och av Rebecka Fokin-Holmberg som granskar fantasygenrens omformulering av flicksubjektet från 1980-2005 pekar i denna riktning.

Min studie har modifierat förklädnadsforskningen med hjälp av feministisk narratologi och karnevalsteori. I och med detta har bilden av 1980-talets förnyelse av ungdomsromanen förskjutits till att inkludera

även kvinnliga författare. Samtidigt har upprättandet av en flickmatris uppmärksammat de huvudsakliga strategier, vilka är verksamma vid flickskildring, nämligen maskulinisering och emancipation samt det faktum att försök att omskriva kön riskerar att skapa kvasifeminina flickor.

Under 1980-talet var förklädnad viktig i konstruktionen av fiktiva flickor. Min tolkning av periodens ungdomsromaner åskådliggör hur maskulinisering utgjorde en könsöverskridande praktik. Dessa romaner ger rörelseutrymme åt flickkaraktärerna, vilka beskrivs som starka och självständiga. Problemfritt är det dock inte att gestalta en samtidigt trovärdig och frigjord flicka.

Summary

Girls in Disguise

Gender transgression in Swedish young adult fiction of the 1980s

The subject of my dissertation is gender transgression in Swedish young adult fiction during the 1980s. The study encompasses the period 1977-1988 during which a paradigm shift took place in the manner in which girls were depicted in texts. This can be seen from the fact that girls cross-dressing as boys were a notable feature of eleven novels by well-known authors in this period.

During the 1980s the representation of gender went through a significant transformation in that girls were portrayed with masculine attributes. My analysis of the young adult fiction of this era illustrates how such attribution of masculinity to female figures constituted a practice of gender transgression. These novels provide agency for the young female characters, who are described as being strong and independent. However, representing a liberated contemporary girl, who is also believable, is not without its problems. In the study, the motif of cross-dressing is examined from a gender based perspective with the help of analytical tools found in feminist narratology, carnival theory and the theory of gender ideology.

The initial chapter, "Perspectives on the representation of girls", presents the aims of the study and places the primary material in a theoretical context. The chapter demonstrates the relation between the representation of femininity in the aesthetics of young adult novels in the decades previous to this period and in those that came later, by discussing the representation of power and oppression, as they appear in young adult fiction in these adjacent decades. The gender-integrated character of young adult fiction is discussed by presenting the various representations of girls throughout the decades. These representations are: the reversed gender roles of the 70s, the estranged girls of the 80s and girl power contrasted with defencelessness during the 90's.

The study also places itself in relation to earlier research of this period, which has asserted that it was male authors that regenerated this field of fiction, by introducing complex narrative structures and developing the range of the motifs, as well as deepening the genre of social realism. Contrary to this, my study shows that some female

authors of this period can also be seen as innovators, particularly through their utilisation of a broader scope of realism linked to a feminist literary aesthetic. Amongst other things, they have combined fantasy and Gothicism with emancipatory plots. The motif of cross-dressing was realised during the 1980s in many different genres within Swedish young adult fiction: historical novels, gothic novels, fantasy, comedies of mistaken identity, retrospective novels, and realistic contemporary novels. Despite this genre richness, which provides different plot patterns to take into consideration, my analysis shows that the premises of the cross-dressing motif dominated the novels studied here.

Functioning as a background for this study is Judith Butler's perspective on gender construction, which argues that because gender is something that is performed then the prevailing gender and power structure, which undermine girls, can be interrupted through inadequately repeating gender bound practices. Her key concepts, gender performativity and the heterosexual matrix are crucial for the analysis, and this starting point is still rather unorthodox within research on children's literature. In this study the concept of performative gender has been used to describe the overall function of gender in the texts and has been complemented by the narratological concept of performative voice. The expression of performativity in young adult novels is very evident and supported by the longer running traditions discernable in both the tomboys in girls' stories as well as classic cross-dressing novels. The motif of cross-dressing highlights gender as a constructed category and invites questions on issues of gender and power.

The theoretical discussion to which this study contributes is primarily that of young adult fiction with particular stress on gender ideology. This is a relatively new field within young adult fiction research. With the aim of conducting a discussion that is as multi faceted as possible, general theories of literature have been used in combination with the above mentioned perspectives. The intent is not to conduct a probing discussion into the background of gender construction, but to use theories of gender ideology as a method of researching representations of girlhood. Adding the theoretical perspectives of narratology and carnival theory to theories of gender ideology – any one of which, on their own, would have been insufficient – has enabled a deeper analysis of the portrayal of girls.

The intent has been to bring nuances into the discussion on cross-dressing with the aid of a feminist narratological analysis of the rules of writing adhered to in the narration. An example of this would be the part played by the narrative perspective in the success or failure of the portrayal of girls. By adding a queer perspective the binary logic on which the girl matrix rests has been questioned.

In the second chapter, “Types of girls in girls’ stories and cross-dressing novels” I support my opinion with previous research into the portrayal of girls, in order to be able to discuss representations of girls in fiction. Here, I establish gender matrixes with the aim of showing which basic patterns for depicting girls and boys function as relatively static models, in the shaping of characters in young adult fiction. The categories included in the girl matrix – good girl, tomboy and bad girl – are activated as an underlying structure and the adoption of the paired terms submission and protest are crucial to how girls are represented. A corresponding boy matrix, consisting of the basic types macho, gentle boy and wimp, is established for comparison, since the type of girl examined approaches boyhood.

The prevalent image of literary androgyny or gender transgression that previous research has presented entails the motif being understood as a blending of the two genders. This type of harmonization is not at issue here. With the help of queer theory, the distinction is stressed that the motif can just as easily question the gender and power structure thus initiating a subversive redefinition of power. The decisive issue for the portrayal of girls is that this subversiveness can mean an emancipatory strategy for the girl. The research on the motif of cross-dressing in children’s literature and young adult fiction first appeared in the mid 1990s, and is based on diverse source material, spanning a long period of time. Consequently the analysis is often superficial. Discussion from varying theoretical viewpoints is particularly absent; the narrative perspective and the carnival structure have been ignored while androgyny and gender subversiveness have been included.

The core of the study is the three analytical chapters: the first part discusses the introduction of cross-dressing novels from a narratological perspective, the second part examines carnival features in kernel events and the third and conclusive part shows how the closure of the novels can be interpreted from a gender ideological perspective.

The theoretical discussion is presented in each chapter where it best serves its purpose, namely to provide analytical tools for interpreting the motif of cross-dressing.

The third chapter, “Narrative perspective and the blurring of gender”, is entirely concerned with the decisive importance of the narrator’s perspective in achieving the motif of cross-dressing.

Narratological theory is a relatively unused tool within children’s literature studies, and this applies even more to the feminist narratology that has been used in this study. The analysis shows that the narrator’s perspective contributes to a blurring of the sense of gender through homofocalisation, cross-vocalisation and homovocalisation. Even though the biological gender of the author should be irrelevant, the analysis of the material in this study shows that despite everything the author’s gender does in fact affect the choice of narrative perspective. The male authors who choose cross-vocalisation, that is, choose first person girl narrators, often fail at creating believable girls. They fail because of the great risk of the character internalising boyhood, especially if the author is striving after self-reflection. The male authors who use a boy narrator to depict the character disguised often succeed better. In these cases, the boy’s apparent difficulties in perceiving femininity become a plausible failure. The female authors who utilise an impersonal internally focalised narrator succeed in creating believable girls, as it is possible to follow the girl’s consciousness, while the language used can exceed the maturity level of the protagonist. When a female author chooses a first person girl narrator, who observes the disguised character, she is able to create a believable portrayal of a girl. The portrayal can become further complicated by the disguised girl acting as first person narrator, and thereby being afforded a voice of her own. Thus the perspective is doubled, which provides more resources.

The study has shown that the choice of narrative perspective dictates the degree of emancipation and quasi-femininity in the texts. The discussion has, nevertheless, taken note of the risk in using concepts such as cross-vocalisation. This is because the term is based upon gender dichotomy and stereotyping, which risk being perpetuated if the analysis does not show subtle distinctions in the awareness of the debatable nature of gender bound practices and their negotiability.

The narratological analysis is complemented in the fourth chapter, “Carnival gender structure”, by another theoretical perspective namely carnival theory. Here the carnival strategies of increased masculinity and emancipation are juxtaposed. Disguise is a carnival motif, the representations of girlhood stage the reverse logic of the carnival through the grotesque body, verbal acrobatics, inverted power relationships and temporary rebellions. According to the principal of the grotesque, girls are represented as superior to boys in strength and courage. Girls outshine boys verbally and disrupt the gender structure through their performative behaviour creating gender trouble within the text. Thus, carnival theory provides the possibility of enacting mockery and exaggeration in connection with gender construction. The carnival principle also leads to a temporary disregarding of current gender and power structures, in the shape of a sanctioned or conservative rebellion, whilst order is always restored in the end. Despite this, the theme provides the opportunity to express moments of emancipation.

The result is that the shift towards masculinity, which is the basic premises of the motif of cross-dressing, is contradicted by an emancipatory potential, which prepares a space for the girl and is a sign of the girl valuing her femininity. If the emancipatory aspect is lost the girl risks internalising boyhood and of developing an outright contempt towards other girls. She becomes no more than a hero in drag, and thereby a representative of reversed gender stereotypes. In certain cases, the carnival provides some protection from subordination. This is emphasised by that the fact that other girls in the text fall victim to sexual violence while those in disguise escape. In extreme cases, it is the disguised girl who becomes the perpetrator. Thus the study demonstrates that it is through integrating an emancipatory strategy with masculinity that a believable portrayal of girls is possible.

In the fifth and final chapter, “The emancipatory potential of the closure”, the discussion develops by combining feminist narratology and carnival theory with ideological criticism. An inevitable part of the carnival plot pattern is a return to the original gender structure, which in this case manifests as an unmasking at the closure. The most common resolution is thus a return to femininity, a convention familiar from classical comedies of mistaken identity. This study shows, however, that during the 80s there occurred a rewriting of the submission plot. This is because a complete return to the former role of a girl is often

impossible after a period disguised as a boy. The girl carries with her insights into the construction of gender, which transmute her girlhood. In the spirit of the carnival, the return is often described through an exaggerated femininity, which also appears as a role being acted out. The result is that a gender rebellion is maintained even in a seemingly conventional ending.

The carnival provides a possibility for the eroticism of gender confusion, and the study shows how the cross-dressing novels of the 1980s allude to both hetero- and homosexuality. Yet it is the girl's heterosexuality, which initiates the resolution of the deception of the disguise. The threat of unmasking is closely associated with the eroticism of gender confusion, which means that any desire between characters of the same sex can be safely expressed within the framework of the disguise, where everything can be blamed on a misreading of gender. However the narrative conventions are utilised, it is difficult to circumvent oppressive structures. Those girls who attain insight into the performative character of gender are allowed to express a desire to strive for emancipation despite their submission. This insight is especially evident in the convention of the writing or creative girl, a strategy that allows for the formulation of emancipatory agency in the girl.

Those authors who choose to reformulate the circular plot pattern of carnival follow the classical convention for the resolution of the cross-dressing novel, that is to say, the disguised girl dies. The girl's death implies that society is not ready to accept a girl figure that goes beyond convention. Despite submission or death being strategies which leave little or no room for the girl to preserve the relative freedom she gained during the carnival, it can be shown there is still an emancipatory potential at the end.

Theories of gender ideology have served to illuminate how the authors are most probably aware that the depiction of girls gains from being portrayed ambivalently in the end. Authors enhance this characteristic further by introducing other characters, who describe the disguised girl, and by letting the different characters meet particular ends in the form of certain structural and ideological solutions. Because of this, the endings become complex and ambiguous and can point in many directions.

The study shows that the basic assemblage of the girl matrix is difficult to rewrite through attempts to formulate an emancipated girl. At first glance, the motif of cross-dressing seems to be a convention that allows emancipation. Yet as a motif with emancipatory potential, it often turns out to be a blind alley as far as the portrayal of girls is concerned. The augmented masculinity usually threatens to suffocate the girl's femininity. Despite this, many authors succeed in achieving emancipatory strategies in the text. The portrayal of girls in the form of gender disguise is complex and the texts provide plenty of space for the renegotiating of gender. The novels illustrate the fact that it is difficult to influence current gender structure, especially at an individual level. If a collective resistance is expressed it is definitely more effective.

The study also shows that towards the end of the 1980s cross-dressing seems to have become an antiquated convention in Swedish young adult fiction. Notably this was not so with young adult novels in other countries, where disguise is present well into the 21st century. In contrast, the Swedish portrayal of girls becomes more performative after the 80s, as girls are represented disguised as girls. This involves experimentation with gender identity, but within girlhood. Femininity is thus upgraded and the dominant strategy, contrary to the strategies of the 1970s and 1980s augmentation of masculinity strategies, is a shift towards femininity in combination with emancipation. This also pertains to the controversial type of girl, the girlpower girl, in which femininity and emancipation are combined.

Where this strategy will lead the portrayal of girls during the 21st century, at a time when tendencies such as girl power and defencelessness appear in parallel, remains to be seen. It is evident that young adult fiction will not abandon negotiating gender and power, but continues to be the legacy of the classic stories for girls and boys. How a girl becomes a girl and a boy becomes a boy is one of the most basic issues in the genre. One can thus claim that the same reframing tendencies are still salient, but that the representations now move back to the girl and possibly changes in character, which would be an outstanding subject for another investigation, where continuation and renewal in the portrayal of girls in other decades would be followed up.

At the core of the portrayal of girls is the question of whether it is possible to describe a girl without immediately representing her as inferior. There are a number of possible strategies to circumvent this.

One possibility is to give the girl more masculine qualities, which in this study has been observed as a tendency during the 1980s, and is even visible in the beginning of the 1990s. The thesis puts forward an ideological criticism but could, beneficially be developed to include heterology, in other words a study of otherness. It is difficult to avoid a discussion where the categories of class and ethnicity do not play a role in the portrayal of girls. The underlying gender ideology that is staged in the depiction of girls does not happen in isolation, but exists in combination with other traits.

To summarise, this study is a further development of previous research into literary representations as girl types, as well as into submission and protest intrigues associated with the representation of girls. Previous research has been modified with the help of narratological analysis that elucidates the narrator's perspective as a decisive role in the portrayal of girls. By observing the characteristics of the carnival in a larger context, the study shows that literary representations of girls also functions according to certain conventionalities. Such assertions are of importance with regard to how the stories can reasonably end and also result in the endings being questioned. In the novels duplicate endings, classical resolutions, thematic and psychological rounding off occurs; all of which clearly demonstrate the dynamic aspect of the depiction of girls.

This study does not isolate the 1980s; on the contrary, it interprets the cross-dressing phase in relation to girls' stories and the disguised girls of formula fiction, as well as setting the eighties in relation to the previous decades. The discussion also incorporates the direction in which the portrayal of girls was heading after the 1980s by touching on representations such as witchcraft and girlpower. The research could constructively be expanded to review the portrayal of girls and boys during different decades in order to investigate further the oscillation between tradition and renewal within this field.

My study has thus been concerned with the attention given in young adult fiction research to the change in the portrayal of girls, comparing previous representations of girls as being seemingly passive with the later depictions of girls as seeming to have agency. In the cross-dressing novels, if anything the effect has been the reverse with regard to the development of the girl's characters; certainly, they are active and highly assertive, but mainly when they appear as boys. Thus,

the representation of the character's gender fulfils the expectations of traditional masculine behaviour while girlhood becomes invisible. Disguise risks bringing about an almost total silencing of the girl character, since through her temporary boy disguise she tends to internalise masculinity, and consequently provides an expression of disdain for girls.

Despite a certain number of successful disruptions gender patterns are surprisingly tough; there is a tendency towards backlash and attempts to re-write gender often result, despite everything, in conservative representations. Under a seemingly rebellious surface, that an analysis based on gender ideology easily reveals, a traditional gender structure lies concealed.

Translation Elizabeth Nyman and Maria Lassén-Seger

Litteratur:

Otryckt material:

Brev av Ulf Stark 2000-03-12.

Primärlitteratur:

Bergman, Hjalmar: 1957 *Flickan i frack*. Bonnier, Stockholm.

Chambers, Aidan: [1982] 1989 *Dance on my grave / Dansa på min grav*. Övers. Ingvar Skogsberg. En bok för alla, Stockholm.

Dix, Bellulah Marie: [1906] 1962 *Merrylips / Flickan som ville vara pojke*. Övers. Ingrid Rääf. B.Wahlström, Stockholm.

Edelfeldt, Inger: 1980 *Missne och Robin. En berättelse om skogen*. AWE/Geber, Stockholm.

Gripe, Maria: 1982 *Skuggan över stenbänken*. Bonnier, Stockholm.

Gripe, Maria: 1984 *...och de vita skuggorna i skogen*. Bonnier, Stockholm.

Gripe, Maria: 1986 *Skuggornas barn*. Bonnier, Stockholm.

Gripe, Maria: 1990 *Skuggornas barn*. Omarbetad utg. Bonnier, Stockholm.

Gripe, Maria: 1988 *Skugg-gömmen*. Bonnier, Stockholm.

Hellberg, Hans-Eric: 1977 *Love love love*. Bonnier, Stockholm.

Kullman, Harry: 1977 *Stridshästen*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

Möller, Cannie: 1985 *Stortjuvens pojke*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

Pohl, Peter: [1985] 1996 *Janne, min vän*. AWE/ Geber/ Alfabet, Stockholm.

Stark, Ulf: 1984 *Dårfinkar och dönickar*. Bonnier, Stockholm.

Wahl, Mats: 1986 *Anna-Carolinas krig*. Bonnier, Stockholm.

Sekundärlitteratur:

Alfvén-Eriksson, Anne-Marie: 1992 "Harry Kullman." *De läses än. Från Louisa Alcott till Erik Zetterström, svenska och utländska barn- och ungdomsförfattare och illustratörer från 1700-tal till 1900-tal*. Bibliotekstjänst, Lund, 272-287.

Ambiguos Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers. 1996 Mezei, Kathy, (red.). North Carolina UP., Chapel Hill.

Andræ, Marika: 2000 "Vad är könsskillnad? Om motstridiga användningar av begreppet kön och svårigheten att formulera socialisationsteorier." Andersson, Gudrun (red.): *Bedrägliga begrepp. Kön och genus i humanistisk forskning*. Swedish Science P., Uppsala, 31-49.

Andræ, Marika: 2001 *Rött eller grönt? Hur flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms flickböcker 1914-1944*. B. Wahlström, Stockholm. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 73) [diss.]

Bachtin, Michail: [1965] 1986 *Rabelais och skrattets historia*. Övers. Lars Fyhr. Antropos, Gråbo.

Bal, Mieke: 1983 "Sexuality, Symbiosis and Binarism. A Narratological Comment on Bergen and Arthur." *Arethusa* 1983/1-2, 117-135.

Bal, Mieke: 1997 *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Andra uppl. Toronto UP., Toronto.

Barnboken i Finland förr och nu. 1984 Lehtonen, Maja & Rajalin, Marita (red.) Rabén & Sjögren, Stockholm.

Bazin, Nancy, Topping: 1973 *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. Rutgers UP., New Brunswick NJ.

Beauvoir, Simone de: [1949] 2002. *Det andra könet*. Övers. Adam Inczèdy-Gombos & Åsa Moberg. Norstedt, Stockholm.

Beckman, Åsa: 1988 "Kvinnor, pojkar och vita fåglar. Repliker ur ett samtal. Om skrivandets villkor ur kvinnlig synvinkel." *Bonniers Litterära Magasin* 1988/4, 236-241.

Björck, Staffan: [1953] 1983 *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*. Sjunde uppl. Natur och Kultur, Stockholm.

Bloch, Ernst: [1959] 2000 *Hoppets Princip*. Övers. Christer Persson. <http://home.swipnet.se/bloch/Bloch/index.html>

- Booth, Wayne C.: 1974 *A Rhetoric of Irony*. Chicago UP., Chicago.
- Brocklebank, Lisa: 2000 "Rebellious Voices. The Unofficial Discourse of Cross-Dressing in d'Aulnoy, de Murat, and Perrault." *Children's Literature Association Quarterly* 2000/3, 127-136.
- Butler, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Andra uppl. Routledge, New York.
- Butler, Judith: 2004 *Könet brinner! Judith Butler. Texter i urval av Tiina Rosenberg*. Övers. Karin Lindeqvist. Natur och Kultur, Stockholm.
- Cadogan, Mary & Craig, Patricia: 1976 *You're a Brick, Angela! A New Look at Girls's Fiction from 1839-1975*. Victor Gollancz, London.
- Campbell, Joseph: [1949] 1968 *The Hero with a Thousand Faces*. Andra uppl. Princeton UP, Princeton NJ.
- Cart, Michael: 1996 *From Romance to Realism. 50 Years of Growth and Change in Young Adult Literature*. Harper Collins, New York.
- Case, Sue Ellen: 1988 *Feminism and Theatre*. Houndsmills, London.
- Castle, Terry: 1986 *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford UP., Stanford.
- Certeau, Michel de: 1986 *Heterologies. Discourse on the Other*. Minnesota UP., Minneapolis.
- Chatman, Seymour: 1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP, Ithaca NY.
- Cixous, Hélène: 1981 "Castration or Decapitation?" Övers. Annette Kuhn. *Signs* 1981/1, 41-55.
- Clark, Beverly Lyon: 1996 *Regendering the School Story. Sassy Sissies and Tatting Tomboys*. Routledge, New York.
- Clark, Beverly Lyon: 1999 "Introduction". Clark, Beverly Lyon & Higonnet, Margaret R.(red.): *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. The Johns Hopkins UP., Baltimore & London.
- Coats, Karen: 2004 *Looking Glasses and Neverlands. Lacan, Desire, and Subjectivity in Children's Literature*. Iowa UP., Iowa City.
- Connell, Robert William: [1995] 1996 *Maskuliniteter*. Övers. Åsa Lindén. Daidalos, Göteborg.

Crew, Hilary S.: 2000 *Is it Really Mommie Dearest? Daughter-Mother Narratives in Young Adult Fiction*. Scarecrow, Lanham.

Czaplicka, Magdalena: 1998 "Yrhättor, backfischer och unga damer. Ett flickboksgalleri." Franzén, Mats (red.): *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*. Arkiv, Lund, 112-198.

Dahrendorf, Malte: 1978 *Das Mädchenbuch und seine Leserin. Jugendlektüre als Instrument der Sozialisation*. Tredje bearbetade uppl. Weinheim, Basel

Dekker, Rudolf & Pol, Lotte van der: [1989] 1995 *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition Europa 1500-1800*. Övers. Joakim Sundström. Symposion, Stockholm / Stehag.

A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin. 1994 Hohne, Karen & Wussow, Helen (red.). Minnesota UP., Minneapolis.

Diengott, Nilli: 1988 "Narratology and Feminism." *Style* 1988/ 1, 42-51.

Domellöf, Gunilla: 1979 "'När den rätte kommer'. En undersökning av svenska flickböcker från 1930-talet." Meddelanden från Institutionen för litteraturvetenskap vid Umeå Universitet, Umeå.

DuPlessis, Rachel Blau: 1985 *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana UP., Bloomington In..

Eccleshare, Julia: 2004 "Teenage Fiction. Realism, Romances, Contemporary Problem Novels." Hunt, Peter (red.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Second Edition Vol I. Routledge, London, 542-555.

Edenheim, Sara: 2003 "Jakten på det 'queera' ögonblicket. Om det subversivas (o)möjligheter." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003/1, 29-46.

Edström, Vivi: 1982 *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*. Andra uppl. Gothia, Göteborg.

Edström, Vivi: 1984a "Fångenskapssymboler i ungdomsboken." Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.): *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Liber, Stockholm, 69-96.

Edström, Vivi: 1984b "Värderingar i ungdomsboken." Edström, Vivi & Hallberg, Kristin: *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Liber, Stockholm, 11-51.

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. 1993 Makaryk, Irena R. (red). Toronto UP., Toronto.

Fagerström, Gudrun: 1998 "Maria Gripe." *Författare och illustratörer för barn och ungdom 3*. Bibliotekstjänst, Lund, 110-127.

Faludi, Susan: 1992 *Backlash. The Undeclared War against American Women*. Anchor, New York.

Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism. 1997 Warhol, Robyn & Herndl, Diane Price (red.). Rutgers UP., New Brunswick, NJ.

Fetterley, Judith: 1978 *The Resistant Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana UP., Bloomington.

Fish, Stanley: 1980 *Is there a Text in the Classroom? The Authority of Interpretative Communities*. Harvard UP., Cambridge Mass..

Fjelkestam, Kristina: 2001 *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbiana. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Symposion, Stockholm / Stehag. [diss.]

Flanagan, Victoria: 1999 "Cross-Dressing as Transvestism in Children's Literature. An Analysis of a 'Gender Performative' Model." *Papers* 1999/3, 5-14.

Flanagan, Victoria: 2002 "Reframing Masculinity. Female-to-Male Cross-Dressing." Stephens, John (red): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 78-95.

Flanagan, Victoria: 2004a "Funny Boys Make Strange Men. Male-to-Female Cross-Dressing in Children's Literature." Mallan, Kerry & Pearce, Sharyn (red.): *Seriously Playful. Genre, Performance and Text*. Post Pressed, Flaxton.

Flanagan, Victoria: 2004b "Me, Myself, and Him – The Changing Face of Female Cross-Dressing in Contemporary Children's Literature." Walt, Thomas van der (red.): *Change and Renewal in Children's Literature*. Præger, London, 59-66.

Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000. 1999 Flatekval, Eli (red.). Cappelen, Oslo.

Foster, Shirley & Simons, Judy: 1995 *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Macmillan, London.

Foucault, Michel: [1976] 1978 *The History of Sexuality Volume 1. An Introduction*. Övers. Robert Hurley. Pantheon, New York.

Freeburg, Victor Oscar: [1915] 1965 *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*. Columbia UP., New York.

Friman, Wiveca: 2000 "Peter Pohl." *Författare & illustratörer för barn och ungdom* 6. Bibliotekstjänst, Lund, 359-376.

Friman, Wiveca: 2003 *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*. Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Critica Litterarum Lundensis nr 6, Lund. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 82) [diss.]

Fyhr, Mattias: 2003 *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*. Ellerström, Lund. [diss.]

Gamman, Lorraine & Marschment, Margaret: 1989 *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*. The Real Comet P., Seattle.

Garber, Marjorie: [1992] 1993 *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Penguin, London.

Genette, Gérard: [1972] 1980 *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Övers. Jane E. Lewin. Cornell UP, Ithaca NY.

Genette, Gérard: [1987] 1997 *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Övers. Jane E. Lewin. Cambridge UP., Cambridge.

Gilbert, Pam: 1989 "From Tale to Teen Romance. Instruction in Femininity through Literature." Gilbert, Pam & Rowe, Kate: *Gender, Literacy and the Classroom*. Australian Reading Association, Melbourne.

Gilbert, Sandra M.: 1980 "Costumes of the Mind. Transvestism in Modern Literature." *Critical Inquiry* 1980/7, 391-417.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: 1977 *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale UP., New Haven, Conn..

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: 1989 "Cross-Dressing and Re-Dressing. Transvestism as Metaphor." *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* 2. *Sexchanges*. Yale UP., New Haven, Conn., 324-376.

Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture. 1999 Clark, Beverly Lyon & Higonnet, Margaret R. (red.). The Johns Hopkins UP., Baltimore.

A Glossary of Feminist Theory. 1997 Andermahr, Sonya (red.). Arnold, London.

Granlund, Rigmor: 1977 "Könsrollsmönster i några av Sven Wernströms ungdomsböcker." Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.): *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. Natur och Kultur, Stockholm, 157-184.

"Grattis Ulf Stark." *Dagens Nyheter* 1984-03-27.

Greer, Germaine: 1970 *The Female Eunuch*. MacGibbon & Kee, London.

Hall, Stewart (red.): 1997 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications, London.

Hallberg, Kristin: 1994 "Att vara sig själv. Det kvinnliga språket hos några flickbokspionjärer." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 61-83. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 24)

Hallberg, Kristin: 1998 "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar." Hallberg, Kristin (red.): *Läs mig, sluka mig. En bok om barnböcker*. Natur och Kultur, Stockholm, 99-150.

Hansson, Jan: 1997 "Harry Kullman." Kullman, Harry: *Stridshästen*. En bok för alla, Stockholm.

Hasselbaum, Inger: 2000 "Cannie Möller." *Författare & illustratörer för barn och ungdom 6*. Bibliotekstjänst, Lund, 62-78.

Hedén, Birger: 1983 *Individ, våld och klassamhälle. En studie i Harry Kullmans ungdomsböcker*. Rabén & Sjögren, Stockholm. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 17) [diss.]

Hedén, Biger: [1977] 1998 "Det jämlika tilltalet. Ungdomsboken från 40-tal till 90-tal." Hallberg, Kristin (red.): *Läs mig, sluka mig. En bok om barnböcker*. Natur och Kultur, Stockholm, 161-180.

Heikinen, Denise: 1994 "Is Bakhtin a Feminist or Just Another Dead White Male? A Celebration of Feminist Possibilities in Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman."

Hohne, Karen & Wussow, Helen (red.): *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Minnesota UP., Minneapolis, 114-127.

Heilbrun, Carolyn: 1973 *Towards a Recognition of Androgyny*. Harper, New York.

Hirdman, Yvonne: 2001 *Genus – om det stabila föränderliga former*. Liber, Stockholm.

Hollindale, Peter: 1988 "Ideology and the Children's Book." *Signal* 1988/55, 3-22.

Hourihan, Margery: 1997 *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*. Routledge, London.

Hultén-Sonne, Lena: 1995 "Sötjag, monsterjag eller bara Inger Edelfeldt själv." *Abrakadabra* 1995/6, 4-6.

Hunt, Caroline: 1996 "Young Adult Theory Evades the Theorists." *Children's Literature Association Quarterly* 1996/1, 4-11.

Hunt, Peter: 1984 "Narrative Theory and Children's Literature." *Children's Literature Association Quarterly* 1984/4, 191-194.

Hutcheon, Linda: 1985 *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, New York.

Jakobsen, Gunnar: 1999 "Ungdomsromanen i Danmark og Norge i 1980erne og 90erne." Flatekval, Eli (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen, Oslo, 23-47.

Jakobsson, Maja: 1994 *Kläder som språk och handling. Om unga kvinnors användning av klädseln som kommunikations- och identitetsskapande medel*. Carlssons, Stockholm. [diss.]

James, Henry: [1884] 1972 *The Theory of Fiction*. Lincoln, Nebraska UP.

Jeffner, Stina: 1998 *Liksom våldtäkt, typ...Om ungdomars förståelse av våldtäkt*. Utbildningsförlaget Brevskolan, Stockholm. [diss.]

Kampp, Bodil: 2002 *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum: en undersøgelse på narratologisk grundlag af relationen mellem den implicite fortæller og den implicite læser i nyere, kompleks børnelitteratur efter 1985 med inddragelse af litteraturredaktiske refleksioner*. Danmarks pædagogiske Universitet, København.

Kermode, Frank: 1967 *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP., New York.

Kjersén-Edman, Lena: 1982 "Den Kullmanska revolten." *Barn och kultur* 1982/4, 95-96.

Klingberg, Göte: 1988 "Om jungfrurs dygder. Den första svenska barnboken." *Barnboken* 1988/2, 24-35.

Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning. 1977 Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.). Natur och Kultur, Stockholm.

Kristeva, Julia: [1980] 1991 *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Övers. Agneta Rehal & Anna Forssberg. Daidalos, Göteborg.

Kvillerud, Reinert: 1987 "Personnamns betydelse, form och funktion hos författaren Maria Gripe." Hallberg, Göran, Isaksson, Stig & Pamp, Bengt (red.): *Norna Rapporter 34. Nionde nordiska namnforskarkongressen. Lund 4-8 augusti 1985*. Norna, Uppsala, 51-63.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: 1994 "Det främmande barnet. En intertextuell analys av Peter Pohls *Janne, min vän*." *Barnboken* 1994/2, 9-19.

Kåreland, Lena: 1999 *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

Kåreland, Lena: 2004 "Fickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*." Eva Heggstad & Anna Williams (red.): *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Studentlitteratur, Lund, 121-137.

Lanser, Susan Sniader: 1981 *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton UP., Princeton NJ.

Lanser, Susan Sniader: 1988 "Shifting the Paradigm. Feminism and Narratology." *Style* 1988/1, 52-60.

Lanser, Susan Sniader: 1991 "Toward a Feminist Narratology." Warhol, Robyn E. & Prince Herndl, Diane (red.): *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers UP., New Brunswick, 610-629.

Lanser, Susan Sniader: 1992 *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Cornell UP., Ithaka, NY.

Lanser, Susan Sniader: 1995 "Sexing the Narrative. Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology." *Narrative* 1995/1, 85-94.

Lanser, Susan Sniader: 1996 "Queering Narratology." Mezei, Kathy (red.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. North Carolina UP., Chapel Hill, 250-261.

Laqueur, Thomas: [1990] 1994 *Om könsens uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig*. Övers. Örjevid Lång. Symposium, Stockholm/Stehag.

Larsson, Lisbeth: 1997 "Feministisk litteraturkritik i förvandling." Bergsten, Staffan (red.): *Litteraturvetenskap. En inledning*. Studentlitteratur, Lund, 111-124.

Larsson, Lisbeth: 2003 "Compulsory Happy Endings. Virginia Woolfs *Ett eget rum* i feministisk teori." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003/1, 21-28.

Lassén-Seger, Maria: 2001 "Barnbokens trädfläckor. Fantasilek eller fåfänga flyktförsök." *Horisont*, 2001/2, 22-29.

Lassén-Seger, Maria: 2003 "Vem vill bli vuxen? Metamorfosmotivet i barn- och ungdomslitteraturen." *Nedslag i børnelitteraturforskningen 4*. Roskilde UP., Fredriksberg, 133-160.

Lehnert, Gertrud: 1994 *Maskeraden und Metamorfosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Lekander, Nina: 1984 "I huvudet på en häxa." *Expressen* 1984-11-24.

Lennerhed, Lena: 1994 *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Norstedt, Stockholm.

Lidström, Carina: 1994 *Sökande spegling metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*. Symposion Graduale, Stockholm. [diss.]

Liljeström, Marianne: 1996 "Sukupuolijärjestelmä." [Könssystemet.] Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (red.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. [Nyckelord. Tio steg mot en feministisk forskning.] Vastapaino, Tampere, 111-138.

Liljeström, Marianne: 1998 "Bortom kön? Om makt och sexualitet." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1998/1, 23-32.

Liljeström, Rita: 1972 "Det dolda mönstret i ungdomsböcker." Westman Berg, Karin (red.): *Könsdiskriminering förr och nu. Litteratursociologiska och historiska studier*. Prisma, Stockholm, 46-54.

Lindstam, Birgitta: 1998 "Hans-Eric Hellberg." *Författare & Illustratörer för barn och ungdom 3*. Bibliotekstjänst, Lund, 259-276.

Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays. 1999 Alberghene, Janice M. & Clark, Beverly Lyon (red.). Garland, New York.

Lundgren, Eva: 1993 *Det får da være grenser for kjønn. Voldelig empiri og feministisk teori*. Universitetsforlaget, Oslo.

Lundqvist, Ulla: 1993 "Det städade upproret. Om 1945 års debutanter." *Barnboken* 1993/1, 2-13

Lundqvist, Ulla: 1994 *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotal till nittiotal*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

Lundström, Janne: 1998 "Stilgrepp nr 9." *Barnboken* 1998/1, 24-25.

Lurie, Alison: 1981 *The Language of Clothes*. Random House, New York.

Makalösa kvinnor. Könsöverskridare i myt och verklighet. 2002 Borgström, Eva (red.). AlfabetaAnamma, Stockholm

Mallan, Kerry: 2002 "Picturing the Male. Representations of Masculinity in Picture Books." Stephens, John (red.): *Ways of being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, New York, 14-37.

Mallan, Kerry: 2003 "Representations of Masculinity in Australian Young Adult Fiction." McGillis, Roderick (red.): *Children's Literature and the Fin de Siècle*. Præger, London, 169-177.

Mangfoldighedens veje. Temær og tendenser i 90'ernes danske børne- og ungdomslitteratur. 1997 Mørch-Hansen, Anne (red.). Høst & Søn, København.

Martinell, Ingegärd: 1980 "Varför är det så lite sex i ungdomsböckerna?" *Arbetsbladet* 1980-12-06.

Matz, Edvard: 1995 "Lasse-Maja – analfabeten som fick svenskarna att läsa." *Populär historia* 1995/5, 8-12.

McCallum, Robyn: 1999 *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. Garland, New York.

McCallum, Robyn: 2002 "Masculinities as Social Semiotic. Identity Politics and Gender in Disney Animated Films." Stephens, John (red.): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, New York, 133-149.

Mezei, Kathy: 1996 "Introduction. Contextualizing Feminist Narratology." Mezei, Kathy (red.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. North Carolina UP., Chapel Hill, 1-20.

Mitchell, Sally: 1995 *The New Girl. Girl's Culture in England, 1880-1915*. Columbia, UP., New York.

Modleski, Tania: 1982 *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. Routledge, New York.

Moi, Toril: 1985 *Sexual / Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Methuen, London.

Moi, Toril: 1997 "Vad är en kvinna? Kön och genus i feministisk teori." *Res Publica* 1997/1-2, 71-158.

Moss, Anita: 1982 "Feminist Criticism and the Study of Children's Literature" *Children's Literature Association Quarterly* 1982 / 4, 3-22

Mulvey, Laura: 1975 "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 1975/3, 6-19.

Måhlqvist, Stefan: 1977 "Ungdomsboken och marknadskrafterna." Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.): *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. Natur och Kultur, Stockholm, 64-88.

Mählqvist, Stefan: 1989 *Författaren från Fattigmannagatan. En bok om Harry Kullman*. Rabén & Sjögren, Stockholm.

Mählqvist, Stefan: 2001 "Mats Wahl." *Författare & illustratörer för barn och ungdom* 8. Bibliotekstjänst, Lund, 111-130.

Mørch-Hansen, Anne: 1997 "Den moderna flickboken." Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 249-254.

Nelson, Claudia: 1991 *Boys will be Girls. The Feminine Ethic and British Children's Fiction, 1857-1917*. Rutgers UP., New Brunswick NJ.

Nikolajeva, Maria: 1988 *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

Nikolajeva, Maria: 1992 "Typologiska studier av barnlitteratur. Till begreppet kenotyp." *Barnboken* 1992/1, 10-14.

Nikolajeva, Maria: 1996 *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. Garland, New York.

Nikolajeva, Maria: 1999 "Janne, min vän – en väg utan återvändo". Flatekval, Eli (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen, Oslo, 156-170.

Nikolajeva, Maria: 2000 *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Scarecrow, Lanham.

Nikolajeva, Maria: 2002a *The Rhetoric of Character in Children's Fiction*. Scarecrow, Lanham.

Nikolajeva, Maria: 2002b "A Dear Child. By Way of Introduction." *CreArta*. 2002/ 1, 3-7.

Nikolajeva, Maria: 2003a "Auktoritära män och otillförlitliga kvinnor. Genus och berättande." Skalin, Lars-Åke (red.): *Berättaren. En gäckande röst i texten*. Universitetsbiblioteket, Örebro, 180-205.

Nikolajeva, Maria: 2003b "Crossvokalisering och subjektivitet. Den performativa rösten i litteraturen." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2003/1-2, 53-77.

Nikolajeva, Maria: 2003c "Varför sover Pippi med fötterna på kudden?" *Bonniers Litterära Magasin* 2003/4, 26-29.

Nikolajeva, Maria: [1998] 2004a *Barnbokens byggklossar*. Andra uppl. Studentlitteratur, Lund.

Nikolajeva, Maria: 2004b "Narrative Theory and Children's Literature." Hunt, Peter (red.): *Routledge Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition Vol I*. Routledge, London, 166-178.

Nikolajeva, Maria: 2005 "Stemme, magt og genus i børnelitteraturen." *Passage* 2005/52, 39-48.

Nodelman, Perry: 1988 "Children's Literature as Women's Writing." *Children's Literature Association Quarterly* 1988/1, 31-34.

Nordström, Gert Z.: 1984 "Den seriösa ungdomsromanens förpackning." Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.): *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Liber, Stockholm, 227-251.

Norton, Jody: 1999 "Transchildren and the Discipline of Children's Literature." *The Lion and the Unicorn* 1999/3, 415-436.

Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taitteessa. 2003 [Den unga i bokens spegel. Ungdomsromanen vid millennieskiftet.] Heikkilä-Halttunen, Päivi & Rättä, Kaisu (red.): Nuorisotutkimusverkosto, Helsingfors.

Oinas, Elina: 2001 *Making Sense of the Teenage Body. Sociological Perspectives on Girls, Changing Bodies and Knowledge*. Åbo Akademi UP., Åbo. [diss.]

O'Keefe, Deborah: 2000 *Good Girl Messages. How Young Women were Misled by their Favorite Books*. Continuum, New York.

Olander, Ann-Sofie & Strömberg, Ulla-Britt: [1996] 2002 *Tusen svenska kvinnoår. Svensk kvinnohistoria från vikingatid till nutid*. Prisma, Stockholm.

Olsson, Ulf: 1988 *I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs De utsatta*. Bonnier, Stockholm. [diss.]

Om flickor för flickor. Den svenska flickboken. 1994 Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.). Rabén & Sjögren, Stockholm. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52)

Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma. 2004 Heggestad, Eva & Williams, Anna (red.). Studentlitteratur, Lund

Paul, Lissa: 1987 "Enigma Variations. What Feminist Criticism knows about Children's Literature." *Signal* 54, 186-201.

Paul, Lissa: 1996 "Feminist Criticism. From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity." Hunt, Peter (red.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge, London, 101-112.

- Paul, Lissa: 1998 *Reading Otherways*. Thimble, Stroud.
- Paul, Lissa: 2004 "Feminism Revisited." Hunt, Peter (red.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition Vol I*. Routledge, London, 140-153.
- Pearson, Carol & Pope, Katherine: 1981 *The Female Hero in American and British Literature*. Bowker, New York.
- Pennell, Beverly: 2002 "Redeeming Masculinity at the End of the Second Millennium. Narrative Reconfigurations of Masculinity in Children's Fiction." Stephens, John (red.): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 55-77.
- Perrot, Jean: 1989 "Written from the International Androgynous!! A Plea for Our Common Hide (and Seek!)." *Children's Literature Association Quarterly* 1989/3, 139-141.
- Plotz, Judith: 1995 "Literary Ways of Killing a Child. The 19th Century Practice." Nikolajeva, Maria (red): *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Greenwood, Westport Conn., 1-24.
- Pratt, Annis: 1981 *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Harvester, Brighton.
- Prince, Gerald: 1995 "On Narratology. Criteria, Corpus, Context." *Narrative* 1995/1, 73-84.
- Raymond, Janice: 1975 "The Illusion of Androgyny." *Quest* 1975/1, 57-66.
- Rehal, Agneta: 1991 "Förord." Kristeva, Julia: *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Övers. Agneta Rehal & Anna Forssberg. Daidalos, Göteborg, 7-24.
- Reynolds, Kimberley: 1990 *Girls Only? Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880-1910*. Temple UP., Philadelphia.
- Reynolds, Kimberley: 2002 "Come Lads and Ladettes. Gendering Bodies and Gendering Behaviors." Stephens, John (red.): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 96-115.
- Rich, Adrienne: 1981 *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Onlywomen, London.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: [1983]1996 *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Routledge, London.
- Robbins, Ruth: 2000 *Literary Feminisms*. Macmillan, Basingstoke.

Robinson, Sally: 1991 *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. New York UP., Alban, NY.

Romören, Rolf: 1999 "Time and Gender in Two Modern Nordic Historical Novels for Young Adults. Mats Wahl's *Därverns* [sic.] *resa* (Därvern's Journey) 1991, and Mette Newth's *Bortförelsen* (The Abduction) 1987." *Female/Male. Gender in Children's literature. International symposium May 8-10, 1998 in Visby*. Baltic Centre for Writers and Translators, Visby, 71-90.

Rosenberg, Tiina: 2000 *Byxbegär*. Anamma, Göteborg.

Rosenberg, Tiina: 2003 *Queerfeministisk agenda*. Atlas, Stockholm.

Rudd, David: 2000 *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*. Palgrave, New York.

Saarikoski, Helena: 2001 *Mistä on huonot tytöt tehty?* [Vad är dåliga flickor gjorda av?] Tammi, Helsingfors.

Sarrimo, Christine: 1997 "De tömda berättelserna blir till på nytt. 1980-talets svenska prosa." Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 523-525.

Scholes, Robert & Kellogg, Robert: 1966 *The Nature of Narrative*. Oxford UP., London.

Scutter, Heather: 1999 *Displaced Fictions for Teenagers and Young Adults*. Melbourne UP., Melbourne.

Sedgwick, Eve Kosofsky: 1985 *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, New York.

Shklovski, Viktor: [1919] 1992 "Konsten som grepp." Övers. Bengt A. Lundberg. Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (red.) *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Del 1 Studentlitteratur, Lund, 15-32.

Showalter, Elaine: 1987 "Critical Cross-Dressing. Male Feminists and the Woman of the Year." Jardine, Alice & Smith, Paul (red.): *Men in Feminism*. Methuen, New York, 116-135.

Showalter, Elaine: 1989 *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Clarendon, Oxford.

Sininen lamppu. Näkökulmia lasten – ja nuortenkirjallisuuteen ja sen tutkimukseen. 1983 [Den blå lampan. Perspektiv på barn- och ungdomslitteratur samt forskning] Kuivasmäki, Riitta (red.) Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti, Tammerfors.

Skalin, Lars-Åke: 1991 *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm. [diss.]

Steedman, Carolyn: 1995 *Strange Dislocations. Childhood and the Idea of Human Interiority 1780-1930*. Harvard UP., Cambridge, Mass..

Stenwall, Åsa: 1979 *Den frivilligt ödmjuka kvinnan. En bok om Fredrika Runebergs verklighet och diktning*. Natur och Kultur, Stockholm.

Stephens, John: 1992 *Language and Ideology in Children's Fiction*. Longman, London.

Stephens, John: 1996 "Gender, Genre and Children's Literature." *Signal* 1996/79, 17-30.

Stephens, John: 2002 " 'A Page just Waiting to be Written on.' Masculinity Schemata and the Dynamics of Subjective Agency in Junior Fiction." Stephens, John (red.): *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge, London, 38-54.

Stephens, John & McCallum, Robyn: 1999 "Discourses of Femininity and the Intertextual Construction of Feminist Reading Positions." Clark, Beverly Lyon & Higonnet, Margery R.(red.): *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. The Johns Hopkins UP., Baltimore, 130-141.

Stjärne, Kerstin: 1978 "Rött är livets färg." *Arbetsbladet* 1978-03-22.

Svedjedal, Johan: 2004 "Något alltför djuriskt? C. J. L. Almqvists *Drottningens Juvelsmycke*." Eva Heggstad & Anna Williams (red.): *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Studentlitteratur, Lund, 13-27.

Svensson, Sonja: 1975 "Är dom vuxna aldrig riktigt kloka? Om åldersbarriärer i den svenska ungdomsboken 1950-1975." *Litteratur och samhälle* 1975/6.

Svensson, Sonja: 1977 "Ett släkte för sig. Om åldersbarriärer i den svenska ungdomsboken 1950-1975." Lundqvist, Ulla & Svensson, Sonja (red.): *Kring den svenska ungdomsboken. Analys DebattHandledning*. Natur och Kultur, Stockholm, 11-63.

Svensson, Sonja: 1994 "Ungdomsboken – vad är han? En samtidspejling." *Barnboken* 1994/2, 32-35.

Svensson, Sonja: 1995 "Tankar kring några tendenser i 90-talets ungdomsbok." *Abrakadabra* 1995/5, 18-26.

Svensson, Sonja: 1996 "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i ungdomsboken". Banér, Anne (red.) *Konsten att berätta för barn*. Centrum för barnkulturforskning, Stockholm, 263-278.

Svensson, Sonja: 1999 "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok." Flatekval, Eli (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen, Oslo, 107-121.

Taketani, Etsuko: 1999 "Spectacular Child Bodies. The Sexual Politics of Cross-Dressing and Calisthenics in the Writings of Eliza Leslie and Catherine Beecher." *The Lion and the Unicorn* 1999/3, 355-372.

Thorvall, Kerstin: 1965 "Bor alla barnboksförfattare i Tomtebolandet?" *Expressen* 1965-06-29.

Toft, Herdis: 1980 *Pigen i historien – historien i pigeboken*. GMT, Kongerslev.

Toijer-Nilsson, Ying: 1978 *Berättelser för fria barn. Könsroller i barnboken*. Stegeland, Göteborg. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 10)

Toijer-Nilsson, Ying: 1981 *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*. EFS-förlag, Stockholm.

Toijer-Nilsson Ying: 1983 "En modern flicka. Flickgestalten i ungdomslitteraturen – föregångare eller samhällspegel?" Paget, Birgitta (red.): *Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg*. Författarförlaget, Stockholm, 246-261.

Toijer-Nilsson Ying: 1987 *Minnet av det förflutna. Motiv i den moderna historiska ungdomsromanen*. Rabén & Sjögren, Stockholm. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 24)

Toijer-Nilsson, Ying: 1990 *Minnet av igår*. Rabén & Sjögren, Stockholm. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 36)

Toijer Nilsson, Ying: 1994 "Från en brytningstid. Elisabeth Kuylensstierna-Wensters flickböcker." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 44-60. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52)

Toijer-Nilsson, Ying: 1997 "Den abdikerade flickbokshjälten." *Abrakadabra* 1997/1, 27-28.

Toijer-Nilsson, Ying: 2000 *Skuggornas förtrogna. Om Maria Gripe*. Bonnier, Stockholm. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 71)

Trites, Roberta Seelinger: 1997 *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa UP., Iowa City.

Trites, Roberta Seelinger: 1999 "'Queer Performances'. Lesbian Politics in *Little Women*." Alberghene, Janice M. & Clark, Beverly Lyon (red.): *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*. Garland, New York, 139-160.

Trites, Roberta Seelinger: 2000 *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Fiction*. Iowa UP., Iowa City.

Trites, Roberta Seelinger: 2001 "The Harry Potter Novels as a Test Case for Adolescent Literature." *Style* 2001/35, 472-485

Törnqvist, Lena: 1987 "Peter Pohl." *Janne, min vän*. En bok för alla, Stockholm, 3-4.

Ulfsgård, Maria: 2002 *För att bli kvinna – och av lust. En studie i tonårsflickors läsning*. B. Wahlström, Stockholm.

Ungdomsboken. Värderingar och mönster. 1984 Edström, Vivi & Hallberg, Kristin (red.). Liber, Stockholm.

Vandergrift, Kay E.: 1996 "Journey or Destination. Female Voices in Youth Literature" Vandergrift, Kay E. (red.): *Mosaics of Meaning. Enhancing the Intellectual Life of Young Adults through Story*. Scarecrow, Lanham, Md., 7-46.

Walkerdine, Valerie: 1984 "Some Day My Prince Will Come. Young Girls and the Preparation for Adolescent Sexuality." McRobbie, Angela & Nava, Mica (red.): *Gender and Generation*. Macmillan, Basingstoke, 162-184.

Wall, Barbara: 1991 *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Macmillan, Basingstoke.

Warner, Marina: 1981 *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. Weidenfeld & Nicolson, New York.

Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film. 2002 Stephens, John (red.). Routledge, London.

Westin, Boel: 1990 "Ungdomsboken och litteraturen." *Uppväxtvillkor* 1990/2, 5-13.

Westin, Boel: 1994a "Flickboken som genre." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 10-14. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52)

Westin, Boel: 1994b "Patriarkatet och erotiken." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 15-43. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52)

Westin, Boel: 1997 "Ungdomsromanen i förvandling." Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 241-244.

Westin, Boel: 1998 "Vad är barnlitteraturforskning?" Staffan Bergsten (red.): *Litteraturvetenskap. En inledning*. Studentlitteratur, Lund, 125-138.

Westin, Boel: 1999 "The Androgynous Female – (or Orlando inverted). Examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl." *Female/Male. Gender in Children's Literature. International symposium May 8-10, 1998 in Visby*. Baltic Centre for Writers and Translator, Visby, 91-102.

Westin, Boel, Rønning, Anne Birgitte, Åhmansson, Gabriella & Mørch-Hansen, Anne: 1997 "Dialog i könsdemokratins tecken." Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 241-254.

Westwater, Martha: 2000 *Giant Despair meets Hopeful. Kristevan Readings in Adolescent Fiction*. Alberta UP., Edmonton.

Wheelwright, Julie: 1989 *Amazons and Military Maids. Women who Dressed as Men in the Pursuit of Life, Liberty and Happiness*. Pandora, London.

Widerberg, Karin: 1992 "Vi behöver en diskussion om könsbegreppet." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1992/4, 27-31.

Wilkie-Stibbs, Christine: 2002 *The Feminine Subject in Children's Literature*. Routledge, New York.

Witt-Brattström, Ebba: 1993a "Det ler så mörkt i skogen. Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostensson." Witt-Brattström, Ebba: *Ur könets mörker. Litteraturanalyser av Ebba Witt-Brattström*. Norstedt, Stockholm, 173-202.

Witt-Brattström, Ebba: 1993b "Fula flickor, masochism och motstånd. Samtidens kvinnliga stämmor." Grive, Madeleine (red.): *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Norstedt, Stockholm, 298-317.

Witt-Brattström, Ebba: 1995 "Hypotesen om den kvinnliga läsaren och narratologins enögda mäs." Lindén, Claudia & Milles, Ulrica (red.): *Feministisk bruksanvisning*. Norstedt, Stockholm, 83-101.

The Voyage in. Fictions of Female Development 1983 Abel, Elizabeth, Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth (red.). New England UP., Hanover, NH.

Wolf, Naomi: 1990 *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used against Women*. Chatto & Windus, London.

Woolf, Virginia: 1929 *A Room of One's own*. Hogarth P., London.

Wulff, Elisabeth: 1999 "Det tragiska skrattet. Det karnevalska i Peter Pohls *Janne, min vän*." *Barnboken* 1999/1, 31-39.

Våld från alla håll. Forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder. 1993 Feilitzen, Cecilia von, (red.). Symposion, Stockholm/ Stehag.

Åhmansson, Gabriella: 1994a "Greta Garbo i flickboken." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 211-229. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52)

Åhmansson, Gabriella: 1994b "Rymmare och fasttagare." Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.): *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Rabén & Sjögren, Stockholm, 166-182. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52)

Åhmansson, Gabriella: 1997 "Barnet i stormens öga." Möller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. På jorden 1960-1990, band IV*. Bra Böcker, Höganäs, 241-254.

Örvig, Mary: 1973 *Så skulle flickor vara*. Natur och Kultur, Stockholm.

Örvig, Mary: 1988 *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Gidlunds, Hedemora. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 33)

Österlund, Mia: 1999 "Från flätor till flickmakt. Flickskildringar i ungdomslitteraturen." *Finsk Tidskrift* 1999/246, 546-555.

Österlund, Mia: 2000a "Från flätor till flickmakt. Genusförklådnader i den svenska ungdomsromanen under 1980-talet." *Barnboken* 2000/2, 38-40.

Österlund, Mia: 2000b: "Min feta feministiska morsa och jag. Flickfrigörelse i ungdomsromanen." *Radar* 2000/4-2001/1, 25-35.

Österlund, Mia: 2001 "I textens tambur: En studie av bokomslagen till förklädnadsromaner." *Horisont* 2001/2, 30-39.

Österlund, Mia: 2003a "Yhteiskuntakritiikkiä Peter Pohlin nuortenromaanissa *Man kan inte säga allt*" [Samhällskritik i Peter Pohls ungdomsroman *Man kan inte säga allt*.] Heikkilä-Halttunen, Päivi & Rättä, Kaisa (red.): *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaanin 2000-luvun taitteessa*. [Den unga i bokens spegel. Ungdomsromanen vid millennieskiftet.] Nuorisotutkimusverkosto, Helsingfors, 120-145.

Österlund, Mia: 2003b "Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman Missne och Robin." Ekman, Michel & Holmström, Roger (red.): *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*. Åbo Akademi UP., Åbo, 91-106.

Filmer:

Boys Don't Cry 1999 Peirce, Kimberley
Grease 1978 Kleiser, Randal
La Cage aux Folles 1978 Molinaro, Edouard
Ma Vie En Rose 1997 Berliner, Alain
Mrs Doubtfire 1993 Columbus, Chris
Mulan 1998 Bancroft, Tony och Cook, Barry
My Friend Joe (1996) Bould, Chris
Some Like it Hot 1959 Wilder, Billy
Torch Song Trilogy 1988 Bogart, Paul
Victor/Victoria 1982 Edwards, Blake
The World According to Garp 1982 Hill, George Roy
Tootsie 1982 Pollack, Sydney
Yentl 1983 Streisand, Barbra

Titelregister

The Adventures of Huckleberry Finn
(Twain) 124

Alanna (Pierce) 46

”The Angel in the House” (Patmore)
11

Anna-Carolinas krig (Wahl) 60, 71-
72, 85, 118, 121, 166, 168-169, 171,
217, 220, 240, 243, 247, 263, 281-282
Anne of Green Gables (Montgomery)
88, 97

As you like it (Shakespeare) 87, 106,
280, 300

Backfischens Lieden und Freuden
(Helm) 117

Bekennnisse des Hochstaplers Felix
Krull (Mann) 229

Billy Bedlow. Or, the Girl-Boy (Leslie)
120

Café Brazil (Eklund Lykull) 41

The Catcher in the Rye (Salinger) 24,
166

Dance on my Grave (Chambers) 38,
125, 285

Diva (Fagerholm) 53

Don Quijote (Cervantes) 177

Drakvinden (Edelfeldt) 52

Drottningens juvelsmycke (Almqvist)
87, 186, 306

Dårfinkar och dönickar (Stark) 39, 44,
48, 57, 70, 72, 126, 166, 174, 176,
211, 227, 231, 236, 239-240, 261, 263-
264, 284, 288-289, 298

Fars egen flicka (Adams-Klingberg)
68

Five on a Treasure Island (Blyton) 88

En flicka med ruter i (Adams-
Klingberg) 99

Flickan i frack (Bergman) 87, 171

Flickan som ville vara pojke (Dix) 280

”Das Fremde Kind” (Hoffman) 58,
308

Glappet (Herrström) 43

Gulliver’s Travels (Swift) 57, 321

Han – där! (Reuterswärd) 246

Hat (Wahl) 60

Hemsöborna (Strindberg) 177

Husbonden (Wahl) 60

Ingen grekisk gud, precis (Kieri) 335

Ivanhoe (Scott) 197, 214-215

I vargarnas tid (Möller) 60

Jackaroo (Voigt) 46

Jane Eyre (Brontë) 11, 298

Janne, min vän (Pohl) 32, 39, 42, 48,
51, 58-59, 70, 72, 76, 85, 115, 117,
122, 138, 192, 198-199, 201, 220, 225,
227, 240-241, 244, 264, 308-309, 313,
315, 320

Julia mitt i världen (Eklund Lykull) 41

Juliane och jag (Edelfeldt) 46, 52, 54,
334

Jungfrawen Spiegel (Porta) 67

Kamrathustru (Edqvist) 102

Karlavagnen (Stark) 57

Kram (Hellberg) 51

Kär kär kär i dig (Hellberg) 51

Lia vänder sig om (Kraemer von) 102-
103

Lilla Marie (Wahl) 41, 334

Little Women (Alcott) 34, 65, 72, 88,
94, 96-97, 117, 237

Love love love (Hellberg) 50, 126,
160-161, 165, 227, 236-237, 279, 285

Lucy Nelson. Or, the Boy-Girl (Leslie)
120

Låt isbjörnarna dansa (Stark) 57, 177

Mamman och pappan som gjorde
arbetsbyte (Åkesson/Schoultz) 36

Medan regnbågen bleknar (Pohl) 31
Merrylips (Dix) 280

Min syster är en ängel (Stark) 106

Missne och Robin (Edelfeldt) 39, 44,
46, 52, 54, 84, 105, 142, 144-148, 150,
249, 251, 301, 303, 305

En modern flicka (Baagard) 94

En mönsterflicka (Adams-Klingberg)
99

- Norrtullsligan* (Wagner) 255
...och de vita skuggorna i skogen
 (Gripe) 55, 85, 185, 190-191, 252,
 255, 293, 295
Orlando (Woolf) 87, 114, 121
En ostyring (Nyblom) 99
The Outsiders (Hinton) 24
Papas Junge (Koch) 117
Peters baby (Jakobsson) 36
Pippi Långstrump (Lindgren) 58
Pojkflickan (Ghoebé) 100
Prince Cinders (Cole) 260
Princess Smartypants (Cole) 260
Puss (Hellberg) 51
En rackarunge (Nordström) 99
Raskens (Moberg) 177
Regnbågen har bara åtta färger (Pohl)
 200
Rit (Edelfeldt) 53
Ronja Rövardotter (Lindgren) 84, 303
The Root Cellar (Lunn) 46
Die Räuber (Schiller) 256
"Rödluvan och vargen" (Perrault) 106
The Secret Garden (Burnett) 84-85
Seventeenth Summer (Daly) 24
Silverdelfinen (Eklund Lykull) 41
Skuggan över stenbänken (Gripe) 55,
 185, 224, 252, 254, 293, 295
Skugg-gömmen (Gripe) 55, 181-183,
 186, 188, 252, 256, 298, 301
Skuggornas barn (Gripe) 55, 183, 185,
 188-189, 242, 252, 256, 292-293, 295,
 301
Een sköön och härligh jungfrw speghel
 (Laelius) 67
De stora penslarmas lek (Pohl) 200
Stortjuvens pojke (Möller) 46, 60, 70-
 72, 85, 118, 151-152, 230-231, 240,
 243-244, 263, 276, 289-292
Stridshästen (Kullman) 44, 49-50, 76,
 192-194, 197, 214, 227, 263, 316-317,
 321
Den svarta fläcken (Kullman) 24
A Terrible Tomboy (Brazil) 92
En tjej vid ratten (Jakobsson) 36
Touch Me (Moloney) 123
Tovan (Wallin) 237
Der Trotzkopf (Rhoden) 117
The Turbulent Term of Tyke Tyler
 (Kemp) 46, 271
Tvillingsysstrarna (Idström) 99
Twelfth Night (Shakespeare) 87, 106,
 280
Ullabella (Stiernstedt) 102
Väg mot imorgon (Järvstad) 24, 30
Wagstaffe the Wind-up Boy (Needle)
 211
What Katy did (Coolidge) 69
Where the wild things are (Sendak)
 211
The Wide, Wide World (Warner) 93
Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)
 87, 306
Willy the wimp (Browne) 211
En yrhätta (Friedrich) 82
Älskar, älskar inte (Hellberg) 51
Är dom vuxna inte riktigt kloka?
 (Engström) 37

Personregister:

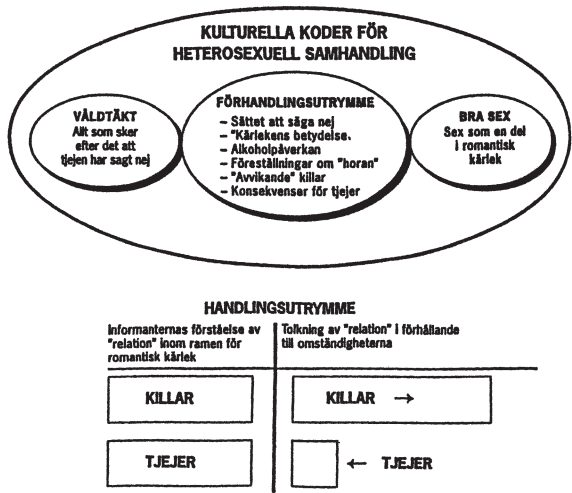
- Adams-Klingberg, Sigrid, 68, 99
Ahlgren, Ernst, 299
Alcott, Louisa M., 64, 86, 88, 96-98
Alexander, Lloyd, 212
Alfvén-Eriksson, Anne-Marie, 193, 197, 317, 319, 321
Almqvist, C.J. L., 87, 186, 306
Andræ, Marika, 6, 22, 76-77, 81-82, 94, 278-279
d'Arc, Jean, 218, 256
Baadgaard, Anna, 94
Bachtin, Michail, 24, 27, 51, 206-209, 216, 265, 270
Bal, Mieke, 131, 166
Barrie, James M., 92
Bazin, Nancy Topping, 10
Beauvoir, Simone de, 84, 96, 178
Benedictsson, Victoria, 299
Berggren, Mats, 47
Bergman, Hjalmar, 87, 171-172
Berliner, Alain, 107
Björck, Staffan, 177
Blanche, August, 177
Blyton, Enid, 88, 103-104, 117
Booth, Wayne C., 166
Bould, Chris, 314
Brazil, Angela, 92
Brocklebank, Lisa, 120
Brontë, Charlotte, 11
Brooks, Terry, 212
Browne, Anthony, 211
Burnett, Frances Hodgson, 84
Butler, Judith, 5, 13-15, 64, 111-112, 137, 270-271
Cadogan, Mary, 104
Campbell, Joseph, 83-84, 260
Castle, Terry, 237
Cervantes, Miguel de, 177
Chambers, Aidan, 38, 125
Chatman, Seymour, 131, 136, 159, 188
Clark, Beverly Lyon, 18, 92
Coats, Karen, 22
Cohen, Stanley, 39
Cole, Babette, 260
Connell, Robert William, 75
Coolidge, Susan, 69
Craig, Patricia, 104
Crew, Hilary S., 22
Czaplicka, Magdalena, 65, 100-101, 103
Daly, Maureen, 24
Dekker, Rudolf, 113, 218
Diengott, Nilli, 132
Dix, Bellulah Marie, 280
Domellöf, Gunilla, 102-103
DuPlessis, Rachel Blau, 276, 306-307
Eccleshare, Julia, 30, 36-37, 42
Edelfeldt, Inger, 39, 44, 46-48, 52-55, 84, 105, 142-148, 150-151, 166, 172, 249-251, 260, 302-306, 324, 334
Edqvist, Dagmar, 102
Edström, Vivi, 20, 29, 32, 34, 37, 67, 136, 225
Eklund Lykull, Anita, 41
Engström, Clas, 37
Fagerholm, Monica, 53
Fetterley, Judith, 268
Fish, Stanley, 277
Fjelkestam, Kristina, 102
Flanagan, Victoria, 122-123, 315
Flygare-Carlén, Emelie, 177
Fokin-Holmberg, Rebecka, 335
Foster, Shirley, 20, 92-93, 98
Franck, Mia, 335
Friedrich, Emmy, 82
Friman, Wiveca, 31, 59, 166, 198
Fyhr, Mattias, 54
Gamman, Lorraine, 153
Garber, Marjorie, 111, 113, 122, 238
Genette, Gérard, 263
Ghoebé, Gerda, 100
Gilbert, Sandra M., 11, 56, 114-115, 260, 298
Goethe, Wolfgang, 87, 306
Granlund, Rigmor, 19
Greer, Germaine, 72-73

Gripe, Harald, 191
 Gripe, Maria, 32, 39, 44, 48, 55-56, 84-85, 172, 181, 183-187, 189-192, 252-253, 256-257, 261, 298-301, 306, 324
 Gubar, Susan, 11, 56, 114-115, 260, 298
 Hallberg, Kristin, 29, 32, 54, 84, 99, 149, 152, 179, 224, 303
 Hansson, Jan, 50
 Hedén, Birger, 38, 50, 163, 193-194, 197, 215, 317-318, 320-322
 Heikinen, Denise, 209
 Heilbrun, Carolyn, 10, 119
 Hellberg, Hans-Eric, 39, 44, 50-51, 126, 159-160, 162, 164-166, 172, 236, 238, 279
 Helm, Clementine, 117
 Herrström, Christina, 43
 Hinton, Susan, 24
 Hoffman, ETA., 58, 308
 Hollindale, Peter, 271
 Holm, Annika, 47
 Hourihan, Margery, 20-21, 218, 226, 251, 258-262
 Hunt, Caroline, 26
 Hunt, Peter, 135
 Hutcheon, Linda, 207
 Idström, Ellen, 99
 Jakobsson, Gun, 36
 Jeffner, Stina, 70
 Jung, C. G., 188
 Järvstad, Birgitta, 24, 34
 Kampp, Bodil, 58
 Kellogg, Robert, 307
 Kemp, Gene, 46, 271
 Kermode, Frank, 275
 Kieri, Katarina, 335
 Kjersén-Edman, Lena, 50
 Kleiser, Randal, 234
 Klingberg, Göte, 67
 Koch, Henny, 117
 Kraemer, Vera von, 102
 Kristeva, Julia, 13, 22, 146
 Kullman, Harry, 24, 39, 44, 49-50, 192, 196-197, 203, 214-215, 316, 318-320-322, 324
 Kvillerud, Reinert, 190-191
 Kümmerling-Meibauer, Bettina, 58, 308-309
 Kåreland, Lena, 24
 Lacan, Jacques, 22, 24, 27, 238
 Laelius, Laurentius Johannis, 67
 Lanser, Susan Sniader, 131-134, 137, 150, 158, 162, 188, 200
 Laqueur, Thomas, 106
 Larsson, Lisbeth, 10-12, 267
 Larsson, Mats 47
 Lehnert, Gertrud, 115-118, 121, 307
 Leslie, Eliza, 120
 Lidström, Carina, 55, 181, 185-187, 253, 256-257, 298
 Liljeström, Rita, 75
 Lindgren, Astrid, 58, 84, 98, 202, 303, 308
 Linné, Carl von, 61
 Lundgren, Eva, 6
 Lundqvist, Ulla, 25, 32, 37, 39, 44-45, 47-49, 58, 60, 81, 169, 175, 202, 309-311, 313, 315
 Lundström, Janne, 58, 175
 Lunn, Janet, 46
 Lynde, Adrian, 286
 Madonna, 111
 Mallan, Kerry, 76
 Mann, Thomas, 229
 Marschment, Margaret, 154
 Martinell, Ingegärd, 147
 Matz, Edvard, 245
 McCallum, Robyn, 21-22, 27-28, 76
 Mezei, Kathy, 134, 164
 Mitchell, Sally, 90-91
 Moberg, Vilhelm, 177
 Modleski, Tania, 298
 Moi, Toril, 12
 Moloney, James, 123
 Montgomery, Louisa M., 88, 97- 98
 Moon, Elisabeth, 211

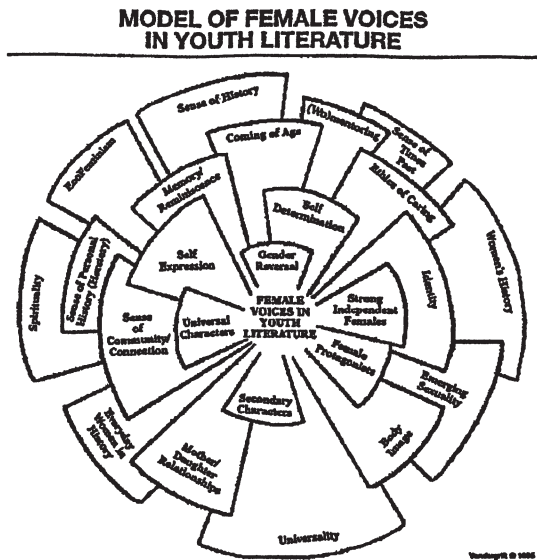
Moss, Anita, 118-119
 Muecke, D.C., 167
 Mulvey, Laura, 153
 Mählqvist, Stefan, 50-51, 61
 Möller, Cannie, 39, 44, 48, 52-53, 60, 85, 151, 155-156, 158-159, 172, 177, 230, 245-246, 260, 291, 324
 Mørch-Hansen, Anne, 37
 Needle, Jan, 211
 Nelson, Claudia, 92
 Nesbit, Edith 92
 Nikolajeva, Maria, 26, 29, 39, 44, 50, 58, 71-72, 84, 97-98, 106, 120, 135-142, 165, 167, 174, 193, 198, 201-202, 210-212, 260-261, 272, 277-278, 287, 307, 313-314, 317
 Nodelman, Perry, 16, 119
 Nordqvist, Margareta, 176
 Nordström, Ester Brenda, 99
 Nordström, Gert Z., 263
 Norton, Jody, 120
 Nyblom, Helena, 99
 O'Keefe, Deborah, 69
 Olsson, Ulf, 132
 Patmore, Coventy, 11
 Paul, Lissa, 16-21, 261, 267-269, 271-272
 Pearson, Carol, 260
 Pennell, Beverly, 277
 Perrault, Charles, 106
 Pierce, Tamora, 46
 Pierce, Kimberly, 107
 Pohl, Peter, 31-32, 39, 44, 47, 58-59, 85, 115, 117, 123, 138, 167, 172, 192, 198-200, 203-204, 221, 226, 241, 308-309, 315, 320, 324
 Pol, Lotte van der, 113, 218
 Pollack, Sydney, 106
 Pope, Katherine, 260
 Porta, Konrad, 67
 Pratt, Annis, 83-87, 217, 253, 304
 Presley, Elvis, 111
 Prince, Gerald, 132
 Rabelais, François, 207
 Raymond, Janice, 109
 Reuterswärd, Maud, 246
 Reynolds, Kimberley, 76, 89-90, 225
 Rhoden, Emmy von, 82, 117
 Rich, Adrienne, 10, 96
 Rimmon-Kenan, Shlomith, 166, 188
 Robinson, Sally, 133
 Rosenberg, Tiina, 5, 300
 Rudd, David, 103-104
 Saarikoski, Helena, 64, 244
 Salinger, J. D., 24, 166
 Schiller, Friedrich von, 256
 Scholes, Robert, 307
 Schoultz, Monica, 36
 Scutter, Heather, 24
 Sedgwick, Eve Kosofsky, 238
 Sendak, Maurice, 211
 Shakespeare, William 87, 106, 121, 278, 280, 300
 Shklovskij, Viktor, 109
 Showalter, Elaine, 96, 114
 Simons, Judy, 20, 92-93, 98
 Skalin Lars-Åke, 132
 Spyri, Johanna 83
 Stark, Ulf, 39, 44, 47, 50, 57-58, 106, 144, 166-167, 172, 174, 177, 180, 203, 211, 230, 284, 286-287, 289, 323
 Steedman, Carolyn, 69
 Stein, Gertrude, 96
 Stenwall, Åsa, 68
 Stephens, John, 21-22, 74-75, 78-82, 136-137, 168, 210-211, 242, 277, 258
 Stevenson, Robert Louis, 92
 Stiernstedt, Marika, 102
 Stjärne, Kerstin, 316
 Streisand, Barbara, 106-107
 Strindberg, August, 177
 Svensson, Sonja, 29-33, 35, 37, 39-41, 47-48, 61, 64, 247
 Swift, Jonathan, 57, 321
 Taketani, Etsuko, 120
 Thorvall, Kerstin, 34
 Toijer-Nilsson, Ying, 19, 25, 30, 35, 41, 51, 55, 65, 94-96, 102, 181-182,

185, 188, 197, 251-252, 256, 298, 317,
321
Trites, Roberta Seelinger, 17, 28, 35,
97, 119, 257, 285, 299
Twain, Mark, 124
Törnqvist, Lena, 199
Vandergrift, Kay E., 65-66
Voigt, Cynthia, 46
Wahl, Mats, 41, 44, 47, 60-61, 85,
121, 144, 166, 168-169, 172-174, 180,
203, 219-220, 248-249, 260, 281, 283,
323, 334
Wallin, Marie-Louise, 237
Warner, Marina, 218
Warner, Susan, 93
Wernström, Sven, 19
Westin, Boel, 11, 15, 18, 20, 32, 34,
65, 120-121, 135
Westwater, Martha, 22
Wheelwright, Julie, 218
Wilkie-Stibbs, Christine, 22
Witt-Brattström, Ebba, 47, 54, 132
Woolf, Virginia, 10-12, 87, 108, 114,
121
Wulff, Elisabeth, 58
Wagner, Elin, 255
Åhmansson, Gabriella, 56-57, 102-
103, 278-279
Åkesson, Sonja, 36
Ørvig, Mary, 67, 68

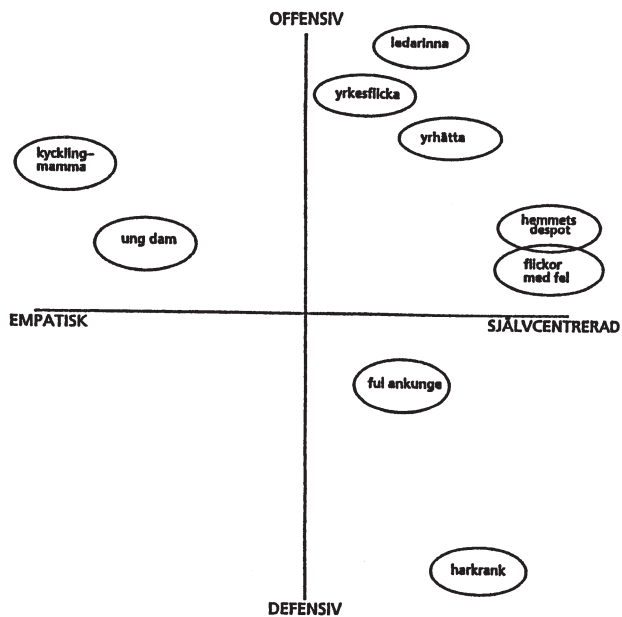
Modeller över förhandlingsutrymme vid förståelse av våldtäkt. Jeffner 1998, 280-283.



Modell över kvinnliga röster i ungdomslitteratur. Vandergrift, 1996.



Modell över hjältinnetyper i 1930-talets svenska flickböcker. Czaplicka 1998, 180.



Hjältinnetyper i 30-talets flickböcker

Förklädda flickor ställer frågor kring text och kön. Med hjälp av feministisk narratologi, karnevalsteori och könsteori studeras flickskildringen i den svenska ungdomsromanen under 1980-talet. Under detta decennium förekom en särskild flicktyp, den maskuliniserade flickan, som gav sig ut för att vara pojke. Förklädnad och könsöverskridning ställs i relation till både tidigare och senare decenniers flickskildring där flicktyper som pojkflicka eller flickmakt-flicka är aktuella.

Denna studie behandlar för perioden centrala författarskap som Harry Kullman, Hans-Eric Hellberg, Peter Pohl, Mats Wahl, Ulf Stark, Maria Gripe, Inger Edelfeldt och Cannie Möller. Studien omvärderar synen på 1980-talet som dominerat av manlig förnyelse genom att visa hur de kvinnliga författarna vidgade realismen under perioden.

De förklädda flickornas funktion är att överskrida den traditionella konstruktionen av kvinnlighet. Genom att diskutera berättarperspektiv, kärnhändelser och upplösningar klargör studien hur maskulinisering och emancipation samverkar i försöken att skildra en frigjord flicka.

Åbo Akademis förlag
ISBN 951-765-300-X

