

MIA FRANCK



frigjord oskuld

Heterosexuellt mönadsimperativ
i svensk ungdomsroman

Foto: Robert Seger



MIA FRANCK

är litteraturvetare med inriktning på barn- och ungdomslitteratur. Hon har varit aktiv inom det nordiska nätverket Nor-ChilNet och är med i nätverket Flickforsk! International Network for Girlhood Studies (Sverige) samt Tyttötutkimusverkosto (Nätverk för flickforskning, Finland). Hon är universitetslärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi.

FRIGJORD OSKULD

CIP Cataloguing in Publication

Franck, Mia

Frigjord oskuld : heterosexuellt mognads-
imperativ i svensk ungdomsroman / Mia
Franck. – Åbo : Åbo Akademis förlag, 2009.
– (Skrifter utgivna av Svenska barnboks-
institutet, ISSN 0347-5387 ; nr 106).

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 978-951-765-475-3

Åbo Akademis förlag
Biskopsgatan 13
20500 Åbo
<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Svenska barnboksinstitutet
Stockholm, Sverige

Distribution:
Oy Tibo-Trading Ab
tibo@tibo.net
<http://www.tibo.net/>

© Mia Franck 2009
© Omslagsbild: Robert Seger
© Omslag och layout: Pontus Wikholm

ISBN 978-951-765-475-3
ISBN 978-951-765-476-0 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2009

FRIGJORD OSKULD

HETEROSEXUELLT MOGNADSIMPERATIV
I SVENSK UNGDOMSROMAN

MIA FRANCK

ÅBO 2009

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

FÖRORD

En kollega påpekade: tänk på att för oss andra är sexualitet omgärdat av florerande tabun, eller åtminstone inget man pratar om med vem som helst. Kommentaren fick mig att tänka på tystnadens betydelse. Och på att sexualitet är mer än att betrakta, det är också att möta blicken. Samtidigt, trots eventuella tabun kring sexualiteten, har jag varit omgiven av beredvilliga diskussionspartners medan jag arbetat med detta projekt om den mängd av sexualiteter som trängs innanför ungdomsromanernas pärmar.

Att skriva avhandling har inte varit ett ensamt arbete. Min handledare professor Maria Nikolajeva, Cambridge university, har med till synes enkla medel hjälpt mig att få struktur på hela arbetet. Hennes teoretiska insikter om barnlitteraturforskning och kunskaper om de böcker jag diskuterar har varit ovärderliga.

Min bihandledare professor Maria Olausson, Växjö universitet, har med ett flertal *bra* i marginalen fått mig att tro på mitt projekt. Hennes yrkanden på att skärpa diskussionen kring de feministiska och queerteoretiska begrepp jag använder har fört mig in i ständigt mer avancerade resonemang.

Mitt ämnesområde, litteraturvetenskap, har varit en välkomnande plats för kritiskt tänkande. Jag har haft förmånen att ha uppmuntran av professor emeritus Clas Zilliacus och professor Roger Holmström som under dessa år intresserat sig för och ställt relevanta frågor om mitt projekt. Litteraturvetenskapens forskningsseminarium har varit en livlig miljö där kolleger kommit med värdefulla synpunkter och litteraturtips. I synnerhet har barnlitteraturkollokvium varit en givande mötesplats för analyser av barn- och ungdomslitteraturen. Vid kollokvierna vill jag särskilt nämna lektor Lydia Kokkola som sade att man inte måste acceptera alla kommentarer. De båda förhandsgranskarna universitetslektor Anna Nordenstam, Göteborgs universitet, och professor Päivi Lappalainen, Åbo universitet, har gett mig värdefulla och detaljerade kommentarer på mitt manus. Dessutom superlativer som har fått mig att (nästan) rodna.

Detta projekt har möjliggjorts genom det ekonomiska stöd som jag fått från flera olika håll: Stiftelsens för Åbo Akademis forskningsinstitut, Svenska kulturfonden, Anne-Marie Cronströms minnesfond,

Kansler Lars Erik Taxells forskningsfond, Oskar Öflunds stiftelse, Litteraturvetenskapliga nämnden vid Svenska litteratursällskapet i Finland samt Rektorspengar för avhandlingens slutförande. NordForsk-nätverket Norchilnet har erbjudit möjligheter att knyta kontakter inom Norden och även internationellt. De kolleger som jag träffat genom Norchilnet har varit värdefulla kontakter, varierande tider på dygnet: Elina Druker, Janina Orlov, Maria Andersson vid Stockholms universitet, Anette Steffensen och Nina Christensen vid Center for børnelitteratur, samt alla de Senior Readers som vistades på Norchilnet Workshops: Jean Webb, Kim Reynolds, Carole Scott, Rod McGillis, David Rudd, Christine Wilkie-Stibbs. Svenska barnboksinstitutets samlingar och kompetenta personal har varit en värdefull källa för denna undersökning.

I början av detta avhandlingsarbete var väggarna för den forna litteraturvetenskapens vistelseort inte hälsovänliga och jag fick en fristad vid kvinnovetenskapen. Professor Harriet Silius tog emot mig och satte mig i arbete. Under den period jag var i litteraturvetenskaplig husflykt är jag mycket tacksam för alla de livliga samtal som fördes vid kvinnovetenskapens forskarseminarium samt i kafferummet. I synnerhet vill jag nämna Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn som gav mig mersmak för Butler och Foucault genom sina insiktsfulla kommentarer.

Överhuvudtaget har lunch och kaffe oftast inneburit vidare diskussioner mellan tuggorna och drickandet. Alla mina medlunchare, i olika faser, har varit värdefulla för både vetenskapligt arbete och någorlunda sinnesfrid.

Två av mina kolleger och vänner har alltid funnits till hands. Maria Lassén-Seger har alltid korrigerat mina engelska forskningspresentationer och dessutom outröttligt kommenterat själva innehållet både i svensk och i engelsk text. Mia Österlund har jag sparat till slutet av detta tack, men det har ingenting med ordningsföljd att göra. Min lista över vad Mia Österlund gjort för att detta avhandlingsprojekt har kunnat slutföras är lång. Framförallt har hon hela tiden trott på mitt arbete, i synnerhet då jag själv betvivlat min förmåga. Hon har med röd, grön och svart penna i marginalen kommit med relevanta och engagerade frågor. Att jag någonsin påbörjat denna forskning samt avslutat den är avhängigt av alla de samtal vi fört. Utan Mia hade detta aldrig skrivits. Dessutom har

vi skrattat medan vi stretat med våra sammanflätade arbeten.

Min familj Jonas, Wilma och Lina. Tack för att ni finns, jag älskar er.

Min övriga familj bröder och pappa, tack. Speciellt Pontus och Pamela, tack för att ni lyssnat även om ni kanske inte alltid vet vad jag talar om. Och Pontus, tack för hjälp med lay out. Även Robert Seger som blev ivrig över omslaget till den här boken, tack.

Och tack till Charlotte som alltid lyssnar, både på vetenskap och på vänskap. Tack till Anna S. dina mejl sen 2007 har varit en personlig kraftkälla.

Och så mamma, jag önskar jag kunde tacka dig. För utan alla de ungdomsromaner du släpade hem, din kärlek och ditt intresse för att jag överhuvudtaget skulle tänka mer och tänka vidare – utan dig är världen mycket fattigare. Boken tillägnar jag dig, mamma och mina döttrar.

ÅBO, NATIONELLA VETERANDAGEN, 2009

MIA FRANCK

INNEHÅLL

FÖRORD

1 INLEDNING	13
SYFTE	15
TEORETISK BAKGRUND	16
Sexualitet som kulturell konstruktion	19
Performativt motstånd	23
Berättad sexualitet	34
METODOLOGISK TOLKNINGSRAM	39
TIDIGARE FORSKNING	43
MATERIALURVAL OCH AVGRÄNSNINGAR	49
Döende eller slagen kropp – en överrumplande utveckling	
<i>Tillträde till festen/Ett slag i ansiktet</i>	51
Avvikande begär – en iscensatt handling	
<i>Juliane och jag/Duktig pojke!</i>	53
Annorlunda flickskap – ett uttryck för utsatthet	
<i>Lilla Marie</i>	54
Tystnad och flicklust – en undvikande taktik	
<i>När alla ljuger/Man kan inte säga allt</i>	55
Skrivande – en förändringspotential	
<i>Ingen grekisk gud, precis/Dansar Elias? Nej!</i>	57
AVHANDLINGENS UPPBYGGNAD	59
 2 BRUTEN ROMANS	 60
KROPPEN SOM FÄNGELSE <i>Tillträde till festen</i>	63
Flickans medvetandehöjning	72
Hopp om förändring	79
POJKEN OCH FLICKAN FÖRHANDLAR OM VÅLD <i>Ett slag i ansiktet</i>	83
Törnrosas uppvaknande	94
GUIDAD SEXUALITET <i>Ingen grekisk gud, precis</i>	101
Flickfantasier om den mogna mannen	103
Konfrontation i vänskapsförhållandet	112
POJKENS RELATION TILL FLICKSKAPET <i>Dansar Elias? Nej!</i>	118
Omgärdad sexualitet	129
ROMANTISERAD MEDVETENHET	137

3 VÅLDSAM NORM	141
FLANKFLICKAN SOM KONTRAST	144
Bikaraktären offras <i>När alla ljuger</i>	145
Omedvetenhet bestraffas <i>Juliane och jag</i>	157
POJKBERÄTTARENS OFFENTLIGA RÖST <i>Man kan inte säga allt</i>	169
Blottställd flicksexualitet	174
FLICKAN BEGÄR(D) <i>Lilla Marie</i>	184
Våldsamt tystad	195
Isolerad flicka	198
Sexualitet som skaver	203
 4 HETERONORMATIVT (AV)BROTT	 206
TYSTNADEN SOM SKYDD <i>När alla ljuger</i>	210
Syskonkärlek i det dolda	217
Poetiskt gestaltad sexualitet	222
PASSERA SOM POJKE <i>Duktig pojke!</i>	232
Flickkropp i blickfånget	243
FLICKOR EMELLAN <i>Juliane och jag</i>	250
Växa som häxa	259
KOLLEKTIVT IFRÅGASÄTTANDE	270
 5 AVSLUTANDE DISKUSSION	 273
OBLIGATORISKT MOGNADSKRAV	274
(HETERO)SEXUALITETER	276
NORMATIV KRAFT	279
TALANDE TYSTNADER	282
DIKOTOMA KLYVERIER	283
 SUMMARY	 286
LITTERATURFÖRTECKNING	292
TITELREGISTER	311
PERSONREGISTER	314
SKRIFTER UTGIVNA AV SVENSKA BARNBOKSINSTITUTET	318

1 INLEDNING

Rebecka reser sig och går fram till min säng. Hon ser frågande på mig och jag är alldeles allvarlig och livrädd. Då kryper hon ner under mitt täcke. Hon är helt nära mig, hennes kropp är intill min. Vi kramas fumligt. Hon kysser mig, först på halsen, sedan på kinderna, sist på munnen. Äntligen. Hennes mun är så mjuk. Det känns konstigt, ovan. Kan verkligen tjejer kyssa varandra? (Marika Kolterjahn 1999, *I väntan på liv*, s 102)

Ulla sticker in kontakten och lägger sig skönt och bekvämt tillrätta under täcket. Hon särar på benen och placerar det vibrerande munstycket ovanpå trosorna, först lite vid sidan av clitoris, men så småningom mera direkt mitt på den. Hon har inga tankar just nu. Känslan är stark, nästan skarp. I en handvändning får hon en kraftig orgasm. Det är det ingen kille som klarar så fort, inte Hans-Jörgen, tänker Ulla, då hon hämtat sig igen. (Maria Marcus 1977, *Alle tiders förår!* s 49)

Marta i Marika Kolterjahns ungdomsroman *I väntan på liv* försöker acceptera att hon är lesbisk. Med utgångspunkt i att hon inte är intresserad av pojkar gestaltas hennes sexualitet som trevande. Hon väntar på att uppslukas men vågar inte ta för sig, förrän hon lär känna Rebecka på RFSL¹ som kan leda henne vidare mot att leva annorlunda i en heterosexuellt präglad omgivning. Martas försiktiga inställning till sexualitet bygger på att hon känner sig utanför. Hon är oskuldskraftig och ovan. Hennes kontrast är Ulla i Maria Marcus danska ungdomsroman *Alle tiders förår!*² som bejakar sin sexualitet både i enskildhet och tillsammans med sin sexpartner. Det krävs ett danskt exempel för att åskådliggöra en frigjord flicka som onanerar. Inom den svenska ungdomsromanen finns onanerande pojkar men flickorna som rör sig själv är däremot antingen trevande i sitt utforskande eller gör det för att de känner en romantisk längtan efter en speciell pojke. Danska Ulla känner sin kropp och vet hur hon vill att den ska beröras. Masturberandet ger utlopp för hennes fantasier. Hon kan både ta och bli tagen när hon i sin frigjordhet lever ut all sin lust.

Ända sedan den moderna ungdomslitteraturens början under 1960-

1 Riksförbundet för sexuellt likaberättigande.

2 Marcus, Maria [*Alle tiders förår* 1977] (1978). *Vilken vår!* Stockholm: Gidlund.

talet har sexualiteten varit ett återkommande motiv. De två ovan presenterade böckerna representerar den nordiska ungdomsromanen, där samhällsstrukturen är liknande och därmed gestaltas en problematik som överskrider nationsgränserna. *Alle tiders förår!* som översatts till svenska redan året efter att den gavs ut i Danmark fungerar också som exempel på en tämligen övertydlig sexualitetsskildring.³

Ulla och Marta representerar ytterligheterna frigjord och oskuld i flickskildringen. Samtidigt visar gestaltningen av dem att frigjordheten inbegriper kroppslig tvetydighet, medan oskulden även omfattar sexuell nyfikenhet förenat med lust. I ungdomsromanen gestaltas sexualiteten i ett brett spektrum, ofta intimt sammanflätad med kategorier som kön, klass och ålder. Men sexualiteten är dessutom en separat kategori som inte kan förstås endast som underordnad till exempel kön. Sexualiteten kan som den framställs i skönlitteraturen ibland vara avgörande för tolkningen och därmed läsas som överordnad socialt konstruerat kön. Samtidigt är gränsdragningen grumlad för hur sexualitet och kön samspelar eller divergerar. Sammankopplingen mellan kön och sexualitet, liksom ovannämnda kategorier klass och ålder, styr hur sexualiteten görs begriplig.

Det är inte bara huvudpersonerna Ulla och Marta i ungdomsromanerna ovan som är relevanta i texterna utan främst deras relationer. För Ullas del i *Alle tiders förår!* är förhållandet till mamman, väninnan, sexpartnern och pojkvännen avgörande för hur hon uppfattar sin sexualitet. Marta i *I väntan på liv* blir kär i och sviken av en flicka och har ihop det med en pojke innan hon träffar Rebecka och småningom lär sig att tro på sig själv för att kunna komma ut som lesbisk. De förväntningar som ställs på flickorna av de övriga karaktärerna influerar deras uppfattning om hur sexualitet kan göras. Omgivningens normer för sexualitet reglerar hur flickorna kan agera och det är dessa gränser – och gränsöverskridningar – av (hetero)sexualitet som denna avhandling behandlar.

3 Ingen av de två romanerna ingår i mitt huvudsakliga materialurval, men presenteras här som en kommentar till min övergripande rubrik *Frigjord oskuld* samt som exempel på den nordiska kontext romanerna i mitt material ingår i.

SYFTE

I min studie avser jag att undersöka hur flicksexualitet gestaltas i svensk ungdomsroman. I avhandlingen argumenterar jag för huruvida heterosexualitet gestaltas både explicit och implicit som det rättesnöre, det vill säga den norm, vilken alla sexualiteter förhåller sig till i ungdomsromanen. Min tes är att heterosexualiteten upprättas som måttstock och övriga sexualiteter görs begripliga i relation till uppfattningar om vad heteronormativiteten omfattar. I förlängningen av detta är mitt antagande att heterosexualiteten inte är enhetlig utan inbegriper ett flertal heterosexualiteter.

I ett heteronormativt samhälle är heterosexualiteten utgångspunkt för hur sexualitet konstrueras. Det vill säga att tala om sexualitet innebär att säga något om heterosexualitet – förutsatt att man inte tydligt avser att tala om sexualiteter som avviker från normen. Heteronormativitet avser alltså uppfattningen att alla är heterosexuella och att detta antagande upprätthålls av institutioner, strukturer, relationer och handlingar.⁴

Den centrala frågeställningen i den här avhandlingen uppmärksammar de taktiker som möjliggör rörlighet för sexualiteter. Den franska filosofen Michel de Certeau skiljer mellan *taktik* och *strategi*.⁵ Han kopplar ihop strategi med maktposition samt påpekar att strategier ofta innebär osynliggjord maktutövning. Taktik å andra sidan innebär att i vardagslivet kunna göra tillfälligt motstånd. En taktik påverkar därmed under en viss situation och tidpunkt, men inte som ett system.⁶ Jag undersöker hur normer och avvikelse tydliggörs i relation till de förväntningar som ställs på romanens karaktärer. Hur gestaltas (hetero)sexualitet i romanerna? Hurdan sexualitet är möjlig att iscensätta och vad innebär gränsöverskridanden? Vilka normer och ideal förväntas de unga i ungdomsromanen förhålla sig till? Hur konstrueras och ifrågasätts heteronormativitet?

4 Tiina Rosenberg (2002). *Queerfeministisk agenda*. Stockholm: Atlas. s 100-101. Se även Fanny Ambjörnsson (2006). *Vad är queer?* Stockholm: Natur och kultur. s 51-53.

5 I denna avhandling kursiveras begrepp första gången de presenteras, däremot kursiveras de inte i den löpande texten detta för att främja läsbarheten.

6 Michel de Certeau [*Arts de faire* 1980] (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkely: University of California Press. s xix-xx.

Min strävan är att blottlägga de berättartaktiker⁷ som synliggör hur sexualitet konstrueras i svenska ungdomsromaner och hur normerna styr gestaltningen. Utgångspunkten är att de unga karaktärernas mognadsprocess förhåller sig till heterosexualitet, samtidigt som karaktärerna bryter mot regler och därmed tydliggör heteronormativiteten. Att bryta mot reglerna ingår i hur normer är konstruerade och karaktärens aktörskap är en konsekvens av att normerna även tillhandahåller motstånd mot reglerna. Karaktärerna förhandlar om tillbudsstående sexuella praktiker. Samtidigt innebär sexuell praktik att den styrande normen är den heterosexuella praktiken och att det därmed uttryckligen är heterosexuellt agerande som förväntas inom det heterosexuella mognadsimperativet.

De marginaliserade och skeva⁸ handlingarna – men även överskriddanden – ställs mot den heterosexuella normen i texten. Avsikten blir därmed att undersöka textens representationer av sexualiteter samt vilka konsekvenser dessa representationer har för begripliga mönster av sexualitet angående gestaltningen av fiktiva karaktärer. Avhandlingen fokuserar på hur heterosexualitet görs till norm och hur denna normering ständigt återskapas i ungdomsromanerna. Med stöd i narratologi kombinerad med feministisk- och queerteori kommer jag att analysera materialet. I följande kapitel behandlas avhandlingens teoretiska bakgrund.

TEORETISK BAKGRUND

Sexualiteten är mångfasetterad, detta eftersom kategorin är betydelsefull i allt mänskligt liv och påverkar såväl identifikationsprocesser som sexuella praktiker. Därför är det också avgörande att sexualiteten inte upplevs lika i alla sammanhang och av alla individer. Ändå regleras sexualiteten genom en mängd styrande funktioner som kan vara både explicita och implicita, beroende av tid och plats. För karaktärerna i ungdomsromanen innebär sexualiteten också att positionera sig och att förhålla sig till

7 Det begrepp som vanligen används är *berättarteknik*, men avsikten här är att anföra Michel de Certeaus begrepp taktik för att på så vis kunna sammanföra berättandet i texterna med taktiker. Avsikten är då att synliggöra hur normerna konstrueras i romanerna samt att normerna undergrävs genom utnyttjande av taktiker.

8 För en utförligare diskussion kring begreppet skev, se avsnittet *Performativt motstånd*.

de värderingar som producerar sexualitet. Acceptabel sexualitet presenteras i ungdomsromanerna paradoxalt nog som om det fanns en enhetlig uppfattning om utgångspunkterna för sexualitet.

Den nordiska synen på jämställdhet är en del av idén om välfärds-samhället.⁹ I skönlitteraturen kan antagandet om den genomförda jämställdheten ifrågasättas genom att alternativa motbilder framhålls. Samtidsrealistiska beskrivningar av hur flickor och pojkar uppfattar sig själva i ungdomslitteratur blottar både öppna och dolda budskap om vad det innebär att vara flicka eller pojke.¹⁰ Min utgångspunkt är att i första hand analysera svenska ungdomsromaner som gestaltar unga flickor. Jag menar att en förändring av flickornas tolkningsföreträdare äger rum i ungdomsromanerna då flickorna inte endast förhåller sig till sexualiteten utan även till andra kategorier som kön, klass och ålder vilka påverkar förståelsen av vad det innebär att vara flicka och framförallt att mogna inom de ramar som samhället upprättar för flickskapet. Detta kan också relateras till begreppet *intersektionalitet* vilket enligt Nina Lykke är ett begrepp som synliggör hur kategorier både samverkar och förändras på grund av att en kategori inte enskilt konstruerar ett subjekt.¹¹ Begreppet intersektionalitet må vara användbart men min avsikt med att under-

9 Se t.ex. sociologen Elina Oinas (2001) som undersöker hur flickan förhåller sig till den första menstruationen och hur detta påverkar hennes förhållande till kvinnlighet i relation till det västerländska samhället. Oinas diskuterar jämställdhetsmyten och visar hur den är en del av konstruktionen av kvinnlighet. *Making Sense of the Teenage Body: Sociological Perspectives on Girls, Changing Bodies and Knowledge*. [Diss.] Åbo: Åbo Akademi U. P. s 1-2.

10 För ungdomslitteratur används begreppet samtidsrealism för att beskriva böcker som representerar den moderna ungdomslitteraturen vilken inte längre delas in i pojk- och flickböcker. En diskussion om detta kan följas hos till exempel Sonja Svensson (1995) som myntar begreppet *idyllfobi* för att peka på hur unga karaktärer gestaltas utgående från en problematisk verklighetsskildring. Svensson menar att författarna visar en förkärlek till det mörka, tragiska och våldsamma och att detta framställs utan problemlösning. Hon tillerkänner dock författarna en hög berättarteknisk nivå. "Tankar kring några tendenser i 90-talets ungdomsbok" *Abrakadabra* nr 5/1995. Även Ulla Lundqvist (1994) diskuterar samtidsrealism i *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextioital till nittioital*. Stockholm: Rabén & Sjögren. (Skrifter utgivna av Svenska barnboks-institutet nr 51).

11 Nina Lykke (2005). "Nya perspektiv på intersektionalitet. Problem och möjligheter." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2-3. s 7-17.

söka hur kategorier samverkar och förändrar förståelsen av subjektspositionen betonar sexualiteten framom övriga kategorier. Kön, ålder och klass beaktas därför i denna undersökning utan att jag använder mig av begreppet intersektionalitet eftersom (hetero)sexualiteten som infallsvinkel i detta fall betraktas som av överordnat intresse.

I denna avhandling undersöks även i vilken grad pojkarna styrs av att flickan är drivande för sexualitetskonstruktionen som den gestaltas i ungdomsromanen. Huruvida maskulinitetskonstruktionen kräver att pojkarna medverkar till att specifika flickor accentueras är en väsentlig frågeställning i detta sammanhang. Flickan berättas ofta ur ett jagperspektiv och det förtroliga tilltalet kan förväntas frammana en starkt närvarande flickröst. Som jagberättare beskriver flickan sin kropp och hur den utvecklas till vuxen och kvinna. Analysen kommer att blottlägga huruvida sexualiteten i romanerna framställs som tillgänglig för alla enligt jämställdhetsidén. Detta torde innebära att karaktärerna har samma möjlighet att leva enligt de sexuella begär eller preferenser de har. Uppfattningar om vad sexualitet är och hur sexualitet får levas ut regleras i samhället av juridiska restriktioner och av komplexa, även implicita, diskurser för vad som är acceptabelt. De laguppburna begränsningarna handlar om att skydda andra från icke-önskvärt sexuellt beteende, såsom pedofili och incest. Intressant nog florerar dessa samhälleliga gränsdragningar i ungdomsromanens sexualitetsskildringar av gränsöverträdelser. Men sexualiteten omfattar mer än det som vardagligt kan beskrivas som den sexuella akten. Förståeliga handlingsmönster framstår som det eftersträvarsvärda i samhället, det vill säga att man bekänner sin sexuella tillhörighet. Utgående från det som inte upplevs vara normalt enligt normerna definieras det sexuellt möjliga. Ramarna för sexualiteten är därmed samtidigt historiskt och kontextuellt tänjbara och utgör en process.

I de kapitel som följer presenteras avhandlingens teoretiska referensram utgående från hur sexualiteten konstrueras genom kulturella koder, genom performativt agerade samt i gestaltningar av det skönlitterära berättandet. Min strävan är att klarlägga på vilket sätt sexualiteten styrs av både berättartekniska och kulturella koder vilka formar konventionerna för sexualitetsgestaltningen. Utgående från min teoretiska referensram bygger jag sedan upp mitt metodologiska tillvägagångssätt. Detta för-

farande innebär att jag understryker att det är väsentligt att utgå från en teoretisk bas innan jag presenterar den konkreta metod jag genererat ur feministisk forskning och queerteori.

Sexualitet som kulturell konstruktion

Sexualitetsbegreppet förutsätter att de två isärhållna könen förenas sexuellt. Hur sexualitet definieras har sitt ursprung i vilka föreställningar de olika vedertagna kunskapsetablissemangen genererat fram.

Flickskildringen kontrasteras mot hur pojkperspektivet, och därmed även pojksexualiteten, gestaltas. Begreppet flicksexualitet (eller pojksexualitet), det vill säga prefixet 'flick-' ihopslaget med 'sexualitet' används framförallt för att understryka att kön är centralt i sexualitetsdiskurser. Med diskurs avses de regler och sociala praktiker som formar förståelsen för hur maktstrukturer styr vad som är möjligt att uttrycka. Språket är avgörande i detta sammanhang eftersom det bygger på att vad som sägs redan är representerat genom hur språket i sig är betydelsebärande.¹² Diskurserna gör verkligheten gripbar.¹³ I analyserna av sexualitetsnormer har jag influerats av idéhistorikern och filosofen Michel Foucault som visar hur kroppen har tolkats inom olika discipliner (till exempel kristendom, juridik och medicin) och även att kroppen konstituerats som kulturell erfarenhet utgående från en historisk process.¹⁴ Foucault myntar begreppet *sexuell diskurs/sexual discourse* för ett, eller snarast flera, sätt att beröra ämnet sexualitet och makt på. Han menar att sexualitetsdiskurser institutionaliserades under 1800-talet och därmed beskrevs ingående för att det sexuella beteendet skulle kunna kontrolleras. Detta sker enligt Foucault genom kontextbundna diskurser. Diskurserna måste alltid ses i sitt sammanhang, i synnerhet när det gäller hur dessa historiskt påverkar förståelsen av vad som styr uppfattningar om till exempel sexuali-

12 Michel Foucault [*Les Mots e les choses* 1966] (1994). *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Routledge: London. s 83.

13 Roddy Nilsson (2008). *Foucault – en introduktion*. Malmö: Egalité. s 65.

14 Michel Foucault [*Histoire de la sexualité* 1976] (1990). *The History of Sexuality: An introduction*, volume I. New York: Vintage. Se även Nilsson (2008). s 115.

tet.¹⁵ Makten är sammankopplad med diskurser och därmed också med sexualitet. Foucault beskriver makten som obestridlig eftersom makt och kunskap står i ett ömsesidigt beroendeförhållande. Makten genomsyrar därmed allt.¹⁶ Maktutövning sker genom att kunskap produceras och kunskap produceras inom existerande maktrelationer. Makten producerar diskurser men är inte endast en förtryckande funktion utan framkallar även njutning. Detta innebär i förlängningen att makten kommer till uttryck i sexualitetsdiskursen och det är alltså genom det diskursiva producerandet av sexualitet som makten utövas.

Historikern Roddy Nilsson tar avstamp i Michel Foucault och karaktäriserar sexualiteten som ett sätt att etablera sanningar om möjliga subjektspositioner.¹⁷ Beroende på hur denna position realiseras uppstår brott mot normerna vilket gör att det skapas förskjutningar i normerna. De sätt att tala på, värdera och normera sexualitet som institutioner med makt producerar formuleras i de olika diskurserna. De olika institutionerna gör att makten producerar vetande samt även subjekt. Eftersom makt inte tillhör en enskild individ kontrolleras den inte av en person utan individer är en av maktens effekter.¹⁸ Foucault klarlägger att det framförallt är genom effekterna av makt som det går att undersöka hur makt fungerar. Detta innebär att han betonar att makt och sexualitet inte endast handlar om de lagar som beskriver vad som är juridiskt rätt utan att det i ännu högre grad handlar om hur denna institutionaliserade kunskap kommit att bli normaliserad.

Ungdomsromaner är en del av de diskurser som skapar och reflekterar hur sexualiteter konstrueras. Sexualiteten i ungdomsromanerna förhåller sig till två olika strömningar, dels gestaltas karaktärernas sexuella akter och uppvisas explicit, dels är förståelsen av karaktärernas sexuella preferenser nämligen framställda som om de var självklara och introduceras därför implicit.

Foucault var inte först med att undersöka hur sexualiteten är kon-

15 Foucault (1990). s 18.

16 *The Foucault Reader* (1991). Paul Rabinow (red). London: Penguin Books. s 61.

17 Nilsson (2008). s 119.

18 Roddy Nilsson (2008) presenterar en sammanfattning av Foucaults insisterande på att makten har en produktiv karaktär. s 88-89.

struerad. Hanutelämnar dessutom kön som kategori i sin redogörelse. I feministiska analyser som föregår Foucault lyfter till exempel socialantropologen Gayle Rubin fram mäns överordning och kvinnors underordning utgående från vad hon kallar ett *kön-/genussystem* eller *sex/gender system*.¹⁹ Rubin visar hur kön-/genussystemet påverkar uppfattningen om sexualitet så att det uppstår förbud mot vissa typer av heterosexualitet, såsom incest. Samtidigt blir då också icke-heterosexualiteten tabubelagd eftersom kön-/genussystemet förutsätter att begär riktas mot det andra könet.²⁰

I denna avhandling tillämpas Gayle Rubins diskussion i relation till frågan om hur heterosexualitet konstrueras som avgörande för hur begär riktas. Rubins tankegång om den obligatoriska heterosexualiteten har vidareutvecklats av Adrienne Rich som använder begreppen *obligatorisk heterosexualitet/compulsory heterosexuality* samt *lesbisk existens/lesbian existence* för att beskriva heterosexualitet som begränsande för kvinnlig gemenskap och erfarenhet.²¹

Flicksexualitetsbegreppet inbegriper i denna avhandling både det heterosexuella och det lesbiska, men också det Rich kallar för lesbisk existens och *lesbisk kontinuitet/lesbian continuum* som specifikt kvinnliga erfarenheter. Erfarenheterna innebär inte nödvändigtvis att heterosexualiteten skulle uteslutas ur förståelsen om kvinnlig sexualitet, utan Rich ifrågasätter heterosexualiteten som ett val eller en självklar preferens för kvinnor. Framförallt bildar erfarenheter och vänskap vitala delar i samhörigheten mellan kvinnor. Den lesbiska existensen och den lesbiska kontinuiteten betecknar både sexualitet mellan två kvinnor och en kollektiv kvinnlig erfarenhet. Den kollektiva beteckningen lesbisk kontinuitet i Richs anda inbegriper det erotiska både i vänskapsförhållanden och i lesbiska relationer.²² Visserligen kan det ifrågasättas om kvinnor överlag uppfattar den typ av gemenskap som Rich kallar lesbisk kontinuitet som

19 Gayle S. Rubin (1975). "The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an Anthropology of Women*. Rayna R. Reiter (red). New York: Monthly Review Press. s 157-210.

20 Rubin (1975). s 180.

21 Adrienne Rich (1980). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* vol 5:4. s 650.

22 Rich (1980). s 648 ff.

beskriver alla nivåer och erfarenheter för kvinnor, men jag betraktar det som en av de taktiker vilka möjliggör agerande för flickor i ungdomsromaner. De unga kvinnliga karaktärernas vänskapsband är ofta en betydelsefull del av gestaltningen. Begreppet lesbisk kontinuitet kommer därför i min avhandling att användas för att beskriva förändring eller rent av en tänjning av de gränser som den normativa heterosexualiteten sätter i ungdomsromaner. Enligt Rich är det lesbiska marginaliserat och ett alternativt val av sexuell preferens. Hon beskriver lesbiskhet som en helhet som genomsyrar alla val, inte endast som sexuell aktivitet.²³ I samhället ges tolkningsföreträde vad gäller sexualitet åt det heterosexuella mönstret, och läget upprätthålls genom förminslandet av kvinnliga nätverk och erfarenheter. Genom det heterosexuella mönstret beskrivs vad som är möjligt inom "det naturligas" ramar.²⁴ Men heterosexualiteten är konstruerad och därmed, trots krav på naturlighet, också öppen för motstånd. Konstruktionen av heterosexualitet bygger på de två isärhållna könen²⁵ som betraktade på närmare håll uppvisar skillnader inom respektive kön. Dessa skillnader kan vara mer avgörande än differentieringen mellan de två könen.

Skillnaden inom könen kan uttryckas såsom Judith Halberstam gör det i *Female Masculinity* genom att undersöka hur maskulinitet inte kan ses som endast tillhörande en manlig kropp.²⁶ Halberstam visar, genom att använda begreppet *kvinnlig maskulinitet/female masculinity*, att maskulinitetsbegreppet är rörligt och att användningen av maskulinitet slentrianmässigt kopplas ihop med en manskropp. Halberstam ifrågasätter könsformeringen då hon visar att maskuliniteter innebär mer än att avkodas från en kropp. Den avlästa kroppen som inte motsvarar de "stabila" formeringarna av "kvinna" eller "man" visar specifikt på kroppars instabilitet och förändrar tolkningen av i vilka sammanhang maskulinitet kan gestaltas. Halberstams argumentation utgår från en kritik av maskulinitetsforskaren Robert Connells anförda begrepp *hegemonisk maskuli-*

23 Rich (1980). s 649-651.

24 Rich (1980). s 648.

25 Jfr historikern Yvonne Hirdman (1988) som resonerar kring begreppet isärhållandets praktik som en kraftigt verkande norm."Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* vol. 9:3. s 57.

26 Judith Halberstam (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke U. P.

nitet. Detta begrepp myntar Connell för att synliggöra att maskuliniteter är plurala och erbjuder variationer av över- och underordning.²⁷ Connell visar tillsammans med maskulinitetsforskaren James D. Messerschmidt att trots den kritik som riktats mot termen hegemonisk maskulinitet kan en vidareutveckling vara på sin plats. Connell och Messerschmidt undersöker maskulinitet på en lokal, regional och global nivå och utför således en modifiering av begreppet.²⁸

Maskulinitetsdiskussionen i relation till varierande nivåer är viktig för denna avhandling eftersom de karaktärer som analyseras inte kan inordnas i en läsning där stereotypa bilder av kön gör att de beter sig enligt förväntningarna. Istället kommer analyserna att undersöka hur karaktärerna uppvisar avvikande könskonstruktion och begär. Genom begreppen kvinnlig maskulinitet och hegemonisk maskulinitet blir det möjligt att analysera femininiteter och maskuliniteter som konstruerade kategorier vilka synliggör den heteronormativa konstruktionen. Det konstruerade innebär vidare att normerna ständigt rubbas. Hur detta undersöks och tolkas presenteras i det följande avsnittet utgående från motstånd mot förväntade mönster.

Performativt motstånd

Begreppet *queer* kommer, enligt queerteoretikern Don Kulick, från engelskan och betyder ursprungligen "konstig, excentrisk, homosexuell". På senare år har begreppet främst använts för att beskriva homosexualitet både som ett teoretiskt perspektiv och som aktivism.²⁹ Queerfeministen Tiina Rosenberg påpekar att i början av 1990-talet var en poäng med begreppet queer att det inte skulle definieras entydigt. Samtidigt har dock begreppet tillskrivits olika betydelser:

27 Robert Connell [*Masculinities* 1995] (1996). *Maskuliniteter*. (Övers.) Åsa Lindén. Göteborg: Daidalos. Jag kommer att begagna mig av den svenska översättningen av Connells text för att kunna använda de svenska begreppen.

28 Robert Connell och James W. Messerschmidt (2005). "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept." *Gender & Society* vol 19:6. s 829-859.

29 Don Kulick [1996]. "queerteori." *Nationalencyklopedin* [www] <http://www.ne.se/artikel/289659> Hämtat 15.6 2008.

1. queer som synonym för lesbisk, gay, bisexuell eller transidentiteter;
2. queer som paraplybegrepp för:
 - a. lesbisk, och/eller gay, och eller/bisexuell, och/eller transpersoner med liten uppmärksamhet på skillnader mellan dessa grupper (användningen kan jämföras med det sätt på vilket ordet gay tidigare använts som en sammanfattande beteckning på lesbiska, homosexuella män även stundtals inkluderande bisexuella och transpersoner);
 - b. olika icke-heterosexuella positioner vilka då ställs parallellt med varandra;
 - c. överlappande områden mellan och bland lesbiska och/eller gay, och/eller bisexuella och/eller andra icke-heterosexuella positioner;
3. queer som beskrivning av så kallade queera läsningar där verket och dess uttolkare inte nödvändigtvis delar samma sexuella utgångspunkt;
4. queer som beteckning på olika icke-normativa köns-/genuspositioner inkluderande de heterosexuella;
5. queer som beteckning på icke-heterosexuella företeelser vilka inte tydligt kan markeras som lesbiska, gay, bisexuella eller transpositioner, utan vilka tycks innefatta en eller flera aspekter av dessa kategorier och referera till en eller flera av dem samtidigt, då ofta på ett "förvirrande" eller dissonant sätt;
6. queer som beteckning på åskådarpositioner, tolkningar, konstverk, kulturella företeelser och textuella kodsystém som hänvisar till eller faller utanför heterosexuella, lesbiska, gay, bisexuella och transidentiteters förståelse och kategoriseringar av kön/genus och sexualitet. Då blir queer en beteckning av det som går utöver de etablerade kategorierna för kön/genus och sexualitet.³⁰

I den kommande analysen används queerteori främst för att tolka icke-normativa, inkluderande heterosexuella, könspositioner. Jag intresserar mig framför allt för hur det queera går utanför det normativa. Samtidigt är heterosexualiteten i sig föränderlig. Socialantropologen Fanny Ambjörnsson uppmärksamgör att queer kan betyda allt från "knäpp och avvikande till teori, omstörtande och aktivism på en och samma gång."³¹ För Ambjörnsson är därför det centrala "*brottet mot normen*" och hon menar att "eftersom queer har sitt ursprung i den homopolitiska rörelsen är det brottet mot *sexuella* normer, strukturer och identiteter som

30 Rosenberg (2002). Rosenberg bygger sin genomgång av begreppet utgående från Alexander Doty, men Rosenberg har lagt till transidentiteter. s 11-12. Se även Alexander Doty (2000). *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. New York: Routledge. s 6-7.

31 Ambjörnsson (2006). s 8.

står i fokus”.³² På samma sätt används queerteori i denna avhandling för att undersöka hur sexuella normer såväl störs som upprätthålls i de ungdomsromaner som studeras.

Don Kulick förespråkar queeranalysens relevans för att blottlägga heterosexualitet, ”hur detta som fenomen är organiserat och förmedlat, hur det skapar sociala orättvisor, hur det ger upphov till bestämda, tillåtna kroppar och kön samt hur det lyckas (och ibland misslyckas) dölja sin föränderliga, socialt skapade status och framstå som naturfenomen.”³³ Relevant för denna avhandling är därför hur heterosexualiteten förmedlar kropp och kön i ungdomsromanerna som om de var naturgivna men samtidigt ifrågasatta i misslyckade representationer.

Ett försök att undvika de glidande definitionerna av begreppet queer³⁴ görs av *Tidskrift för litteraturvetenskap* (TFL nr 3/2005). Istället för begreppet queer kommer termen *skeiv* som den används i TFL, att tillämpas här. Termen *skeiv* är en översättning av det norska *skeiv*.³⁵ Termen används som motsvarande till begreppet queer och i min avhandling har jag valt att använda *skeiv* som ett sätt att beskriva queer då *skeiv* också kan inkludera andra kategorier än sexualitet. Samtidigt betyder *skeiv* också ”sned, vind; snedvriden, förvänd”³⁶ vilket stämmer överens med de taktiker som praktiseras för att synliggöra motstånd i de analyserade texterna. Avsikten är att med hjälp av begreppet *skeiv* göra queera läsningar av de utvalda ungdomsböckerna. Begreppet *skeiv* blir då ett redskap och möjligen också ett sätt att undvika undanglidande definitioner av begreppet queer eftersom detta inrymmer, som Tiina Rosenberg visar, en omfattande mängd aspekter. Begreppet *skeiv* passar dessutom bättre i denna svenskspråkiga avhandling och har redan, genom TFL, etablerats inom svensk litteraturforskning. I inledningsavsnittet till TFL-numret

32 Ambjörnsson (2006). s 8-9. (kursiv i orig.)

33 Don Kulick ”queerteori” [www].

34 Begreppet queer hänförs bland annat till Teresa de Lauretis som använde termen som paraplybegrepp för lesbisk och gay. Se Rosenberg (2002). s 66.

35 Det norska ”skeiv” används i Wencke Mühleisen (2002). *Kjønn i uorden. Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. [Diss]. Institutt for medier og kommunikasjon, UiO. [www] http://www.skk.uio.no/til_nedlasting/Kjonniuorden.pdf Hämtat 16.5 2006.

36 SAOL 2006

redogör Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams för ordet *skev* som hämtats från norskans *skeiv*. Det skeva kan till exempel vara en skev läsning som undersöker det som sticker ut, oroar eller stör.³⁷ Vidare påpekar Kerstin Munck att hon vill använda skev för att undvika att queerbegreppet tunnas ut.³⁸ Det handlar därmed inte om en direkt översättning av begreppet queer utan om ett sätt att närma sig det heterosexuella. Däremot har den skeva läsningen inspirerats av queerteori och det är också på detta vis termen skev har relevans för denna avhandling. Jag väljer avsiktligt att rikta uppmärksamheten på det skeva relaterat till hur kropp, blick, röst och lust konstrueras för att i mina läsningar visa på brott mot det normativa och gestaltningar av ett performativt motstånd.

Queerteoretikern Judith Butler³⁹ problematiserar diskussionen kring kön och sexualitet genom att understryka heteronormativitetens inflytande på förståelsen av kön. Hon föreslår begreppet *performativitet* som ett väsentligt drag av hur kön konstrueras. Med performativitet avses de handlingar som, ofta omedvetet, utförs för att konstituera till exempel kön. Det är inte frågan om en enskild handling utan om ett ständigt upprepande av att göra kön. Kön återskapas därmed oavbrutet.⁴⁰ Både verbala och icke-verbala handlingar skapar och omskapar kön och avgörande är vad dessa handlingar gör samt även vad de representerar. Konstruktionen betecknar kön som en upprepning, en repetition av vad som beskrivs som naturligt.⁴¹ Butler betonar att även andra kategorier såsom sexualitet är konstruerade, men konstruktionerna kräver också att det finns agerande subjekt eller objekt som representerar konstruktio-

37 Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams (2005). "Inledning." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3/2005. s 3.

38 Kerstin Munck (2005). "'Hon är svart och lesbisk'. Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3/2005. s 8.

39 Judith Butlers studier har förändrat och utmanat synen på kön, sexualitet och makt. Hon står för ett paradigmskifte i feministisk teori och praktik menar Tiina Rosenberg (2005) i *Könet brinner! Judith Butler*. Texter i urval av Tiina Rosenberg. (Övers.) Karin Lindeqvist. Stockholm: Natur och Kultur. Se även *Judith Butler* (2002). Sara Salih. London: Routledge.

40 Judith Butler (1990, 1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, s 173-175.

41 Butler (1990, 1999). s xv.

nera. Detta innebär att uppfattningar om kön och sexualitet varierar beroende på kontext och att variationerna visar på det icke-stabila i kön och sexualitet.⁴² Normbrott kan innebära en performativ effekt, men all performativitet är inte subversiv. Iscensättningen kan också understryka det heterosexuella även om den performativa effekten till synes ifrågasätter normen.⁴³ Det konstruerade könet representerar därmed inte någon enskild individ utan åsyftar hur institutioner och/eller diskurser påverkar vad som är möjligt att göra, det vill säga hur effekterna av ett visst sätt att beskriva kön konstruerar detta.

Queerteoretikern och litteraturvetaren Eve Kosofsky Sedgwick förespråkar ett synsätt där både minoritets- och universalitetsuppfattningar av sexualitet förs samman. Ett minoritetiskt synsätt innebär att homosexualitet uppfattas som en avskild, tämligen stabil kategori, medan det universalitetiska synsättet karaktäriseras av att homosexualiteten betraktas som något vilket påverkar människor med varierande sexualitet.⁴⁴ Sedgwick sammanför synsätten framförallt för att betona att homo/heterosexualitet inte är givna kategorier utan att sexualitet begripliggörs i relation till både den enskilda gruppen och hur denna fungerar i förhållande till andra sexualiteter.⁴⁵ Sedgwick upprättar en *garderobsepistemologi/epistemology of the closet* inom vilken det talade är betydelsebärande. Samtidigt innebär talakten även att tystnaden är en central del av Sedgwicks resonemang. Detta eftersom homosexualitet, enligt henne, handlar om en performativ handling, det vill säga att komma ut ur garderoben.⁴⁶

I de kommande analyserna betraktas tystnad som en nyckelhandling som representerar det performativa motståndet. Sedgwick påvisar dock att homosexualiteten blir tydliggjord specifikt genom garderobsepistemologin, där handlingar att komma ut är ett uttalande om sexualitet. Till skillnad från Sedgwick kommer jag i avhandlingen att undersöka

42 Butler (1990, 1999). s 173.

43 Judith Butler (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge. s 237.

44 Eve Kosofsky Sedgwick (1990, 2008). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press. s 1-2.

45 Sedgwick (1990, 2008). s 1 ff.

46 Sedgwick (1990, 2008). s 3-4.

främst heterosexuella normbrott samtidigt som jag vill visa hur tystnadsdiskurser även är avgörande för hur heterosexualitet konstrueras och uppfattas. Tystnad blir då i enlighet med Sedgwick en specifik handling, ett sätt att uttrycka sig eller ett undanglidande som i själva verket är talande. I de kommande analyserna kommer tystnaden att relateras till hur heteronormativitet påverkar gestaltningen av icke-önskvärt sexuellt agerande. Därmed undersöks vilka ansträngningar de fiktiva karaktärerna förväntas göra för att passa in enligt mönstret för flick- och pojkskap, till exempel genom vad de döljer och tiger om.

Sedgwick är även tydlig då det gäller hur uppfattningar om sexualitet varierar. Sexualitet kan vara avgörande för hur man förhåller sig till omvärlden men också irrelevant eller åtminstone underordnat självuppfattningen.⁴⁷ Sedgwick beskriver sexualitet genom hur subjektets agerande skapar sexualitet men också att detta agerande i sin tur konstituerar subjektet.

Det talade och tystnad är nära förbundna med sexualitet. Avgörande är också hur sexualitetskonstruktionen uttrycks språkligt. Språkvetaren Deborah Cameron och queerteoretikern Don Kulick problematiserar hur sexualitet definierats som synonym till sexuell identitet och hur detta lett till undersökningar av hur till exempel homosexuella eller andra icke-heterosexuella använder språk för att markera tillhörighet med den egna gruppen.⁴⁸ Sexualitetsbegreppet i Camerons och Kulicks diskussion är brett eftersom de även påvisar att sexuell preferens inte är det enda som förmedlas i en talsituation. Detta sexualitetsbegrepp innebär att för att undersöka sexualitet inkluderas även andra sorters talad handling förutom en beskrivning av hur någon säger sig tillhöra en viss sexuell kategori. De övriga talade handlingarna kan vara: "acts of love and affection, domination and submission, aggression and humiliation, lying and concealment."⁴⁹ Det är därmed väsentligt att beakta att sexuell lust är ambivalent exempelvis då skamkänslor bidrar till den sexuella erfaren-

47 Sedgwick (1990, 2008) gör upp en lista över antingen eller förståelser av sexualitet. s 25-26.

48 Deborah Cameron och Don Kulick (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge: Cambridge U.P. s x-xv.

49 Cameron och Kulick (2003). s xi.

heten.

Sociologen Beverly Skeggs analys av underklasskvinnor och deras förhållande till respektabilitet beskriver hur respektabilitet präglar sättet att tala. Respektabilitet är ett problem för dem som inte upplever sig själva som respektabla i förhållande till en överordnad klass. Omdömen om respektabilitet beskrivs utgående från kategorier som klass, kön, ras och sexualitet och Skeggs menar att strävan efter respektabilitet ständigt påverkar agerandet.⁵⁰

I äldre ungdomslitteratur är klassfrågan central eftersom karaktärerna aktivt förhåller sig till klasstillhörighet. Nyare ungdomslitteratur gestaltar däremot ofta klass som tämligen oproblematiskt eftersom karaktärerna ofta tillhör medelklassen och därmed inte direkt tar ställning till klassrelaterade problem.⁵¹ Det jag ämnar undersöka i de kommande analyserna är huruvida klass är en central del av sexualitetskonstruktionen och att detta specifikt utgår från karaktärernas uppfattning om respektabilitet. Eftersom det att vara respektabel hör ihop med iscensättningar, vad gäller såväl agerande som tal, är även språkliga koder för hur detta görs väsentliga då de olika kategorierna samverkar. Upplevelser av respektabilitet är knutna till skam och detta får betydelse i relationer mellan olika individer. Den feministiska filmteoretikern Laura Mulveys begrepp *to-be-looked-at-ness* utgår från kvinnan som blickfång, det vill säga kvinnan som betraktad och uppvisad.⁵² Den manliga blicken bedömer kvinnan genom att se och begära. Att vara föremål för en manlig blick behöver inte innebära att det är mannen som betraktar. Den manliga blicken handlar om att betrakta sig själv eller analysera hur andra ser på en genom de ideal som etableras. Målet är att vara tillräckligt attraktiv

50 Beverly Skeggs [*Formations of class and gender. Becoming respectable*. 1997] (1999). *Att bli respektabel. Konstruktioner av klass och kön*. Annika Ruth Persson (övers.). Göteborg: Daidalos. s 9 ff.

51 Jfr Marika Andræ (2006) som i sin analys av fäder och döttrar påpekar att klass i gestaltning av medelklass inte blir en central del av hur föräldra-barn-relationen beskrivs. "Pappas flicka? Fäder och döttrar i ungdomslitteratur från 2000-talet." *Sammlaren* 127. s 395-441.

52 Laura Mulvey (*Screen* Autumn 3/1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism* (1997). Robyn R. Warhol och Diane Price Herndl (red). New Brunswick: Rutgers U.P. s 438-448.

för den manliga blicken. En kvinna iakttar också utgående från samma erfarenhet och kan därmed betrakta sig själv och andra kvinnor med en manlig blick. I samband med ungdomsromaner blir betraktandet speciellt viktigt då de unga karaktärerna ständigt skärskådar sig själva i relation till hur de uppfattar att de borde vara.

För gestaltningen av karaktärer i ungdomsromanen spelar dessutom ålder en central roll. Ålderns betydelse framhävs av Fanny Ambjörnsson som gör en liknande undersökning som Beverly Skeggs. Ambjörnsson undersöker klassperspektivet bland svenska flickor i gymnasiet och granskar hur femininitet skapas utgående från klass och sexualitet. Hon diskuterar hur de olika kategorierna samverkar och vad som krävs för att prestera rätt sorts flickskap.⁵³

I likhet med Ambjörnsson är jag intresserad av hur normalitet påverkar förståelsen av flickskap och sexualitet genom att både beteckna vad som är möjlig handling och samtidigt ringa in vad som rubbar mönstret genom ett performativt motstånd. I den kommande analysen visas hur det performativa motståndet innebär att det finns möjlighet för karaktärerna att förhandla om en normativ styrning av agerandet.

I den feministiska lingvisten Penelope Eckerts analyser av hur unga flickor förhåller sig till heterosexualitet blir iscensättandet av sexualitet ett sätt att synliggöra hierarkier inom gruppen. Eckert synliggör hur heterosexualitet blir avgörande även då det inte handlar om att direkt ägna sig åt en sexuell akt utan att istället uppvisa rätt sorts mognad. Eckert använder begreppet *mognadsimperativ/developmental imperative* för att beskriva flickors krav på att uppvisa rätt sorts beteende i förhållande till sin ålder. Detta förenar Eckert med flickornas deltagande i *den heterosexuella marknaden/the heteosexual marketplace*.⁵⁴ Genom att lyfta fram en specifik flicka visar Eckert hur flickan utnyttjar heterosexuellt agerande som ett sätt att erövra status bland såväl flickor som pojkar. Det utage-

53 Fanny Ambjörnsson (2004). *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*. Stockholm: Ordfront förlag, s 11 ff.

54 Penelope Eckert (1994). "Identities of Subordination as a Developmental Imperative." Working Papers on Learning and Identity No. 2 Palo Alto, California: Institute for Research on Learning [www] <http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/subordination.pdf>

Hämtat 30.1 2008. s 3.

rande flickskapet iscensätter både ett visst mått av mognad och rätt sorts stil. Den rätta stilen innebär att flickan bör veta hur hon ska klä sig, röra sig och även hur hon ska uttrycka sig och om vilka ämnen.⁵⁵

I den kommande analysen är begreppet heterosexuellt mognadsimperativ avgörande för beskrivandet av hur karaktärerna förhåller sig till heteronormativitet och hur de agerar i relation till ett acceptabelt handlingsmönster. Detta kan också relateras till Judith Butlers *heterosexuala matris/heterosexual matrix* som avser den kulturella förståelse som inordnar naturaliserade kroppar, kön och begär. Butler understryker att uppfattningen om ett begripligt kön bygger på ett antagande om ett fixerat kön som särskiljer maskulinitet från femininitet och sedan för ihop dessa genom heterosexuellt begär.⁵⁶ Utgående från Butler existerar idén om naturlig kön som normativ förståelseram för hur kroppar avkodas.

Matrisen vidareutvecklas av barn- och ungdomslitteraturforskaren Maria Österlund som gör upp modeller för en flickmatris och en pojkmatrix när hon undersöker förklädda flickor i 1980-talets svenska ungdomsroman. Flickmatrisen representeras av flicktyperna duktig flicka, pojkflicka och dålig flicka. Pojkmatrixens pojktyper är macho, mjuk pojke och mes. Österlunds matriser är särskilt tydliggörande för hur ungdomsromanen iscensätter kön eftersom den betonar att de olika flick- och pojktyperna inte ska läsas som statiska utan som föränderliga.⁵⁷ För analysen i denna avhandling har det varit värdefullt att utgående från Österlunds flick- och pojkmatrixer upptäcka variationer i mitt material och vidareutveckla diskussionen med sexualitet som central utgångspunkt.

Då det gäller sexualitet och eventuell schematisering av hur sexualitet förhåller sig till normalitet har socialantropologen Gayle Rubin gjort upp en hierarkisk cirkel över sexualitet. Cirkeln beskriver ytterligheterna utgående från rubrikerna *den inre cirkeln/the charmed circle* till *den yttre cirkeln/the outer limits*. Den inre cirkeln representeras av det goda, nor-

55 Penelope Eckert (1996). "Vowels and Nail Polish. The Emergence of Linguistic Style in the Preadolescent Heterosexual Marketplace." Deborah Cameron och Don Kulick (red). *The Language and Sexuality Reader* (2006). London: Routledge.

56 Butler (1990, 1999). s 194 n 6.

57 Österlund (2005). s 66-77.

mala och naturliga, medan den yttre cirkeln omfattar sexualitetens andra sida, det vill säga det dåliga och abnormala. Den inre cirkeln beskrivs till vänster och den yttre cirkeln längre ner till höger:

The charmed circle

Heterosexual
Married
Monogamous
Procreative
Non-commercial
In pairs
In a relationship
Same generation
In private
No pornography
Bodies only
Vanilla

Den inre cirkeln

Heterosexuell
Inom äktenskapet
Monogam
Reproduktiv
Gratis
Tvåsam
Inom förhållandet
Samma generation
Hemma
Utan porr
Enbart kroppen
Vanlig sex

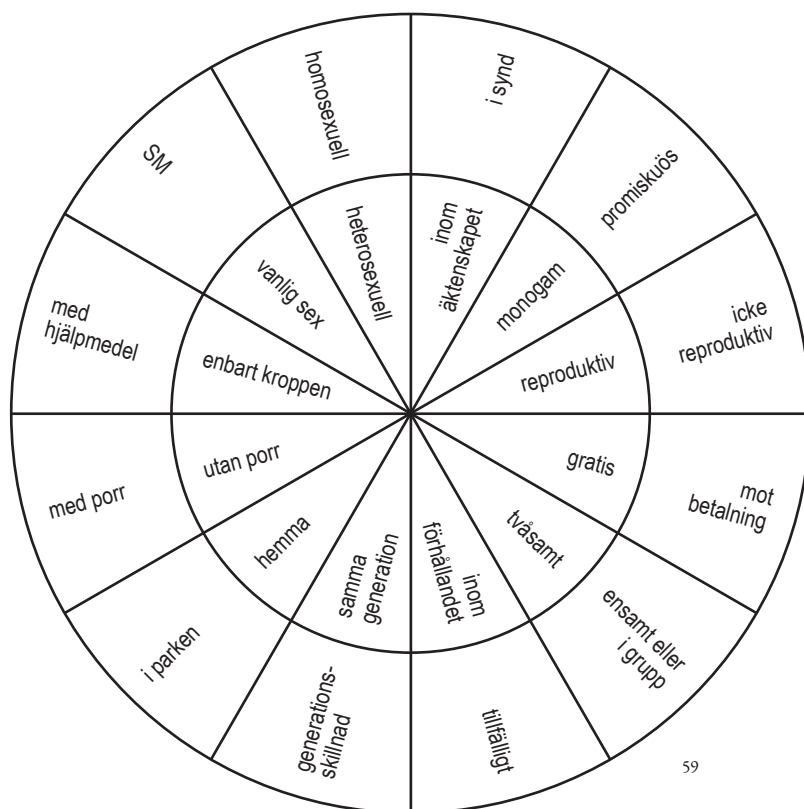
The outer limits

Homosexual
Unmarried
Promiscuous
Non-Procreative
Commercial
Alone or in groups
Casual
Cross-generational
In public
Pornography
With manufactured objects
Somasochistic⁵⁸

Den yttre cirkeln

Homosexuell
I synd
Promiskuös
Icke reproduktiv
Mot betalning
Ensam eller i grupp
Tillfälligt
Generationsskillnad
I parken
Med porr
Med hjälpmedel
SM

58 Gayle S. Rubin [1984, 1993] (1998). "Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies*. Peter M. Nardi och Beth E. Schneider (red.). London: Routledge. s 109.



Rubins ytterlighetskategorier uppmärksammar hur sexuellt beteende tenderar att rangordnas. Heterosexuellt parförhållande som förebild kontrasteras mot olika varianter av sexualiteter, medan ramarna för heteronormativitet underordnar vissa sorters sexuella praktiker. Ytterligheterna ställs mot varann men inte direkt dikotomt, vilket cirkeln visar, utan mer i form av att den inre cirkeln som helhet är sanktionerad sexualitet medan sexualitet inom den yttre cirkeln misstänkliggörs. Ett heterosexuellt tolkningsföretade är sålunda avgörande för hur den sexuella cirkeln utformas.

59 Fanny Ambjörnsson (2006) har översatt Rubins cirkel och jag har valt att inkludera den svenska varianten. s 86.

Heterosexualiteten i förhållande till kön förutsätter att femininiteten underordnas maskuliniteten. Femininiteten är ändå inte alltid direkt underordnad maskulinitet, vilket även Penelope Eckert poängterar med begreppet *det teatraliska flickskapet/flamboyant girl*.⁶⁰ Begreppet är överordnat maskulinitet eftersom det beskriver en flicka som dominerar hur heterosexualiteten utförs inom en mindre grupp, exempelvis i en skolklass. Gruppens övriga flickor och pojkar är därför tvungna att förhålla sig till den överdrivna iscensättning av kategorin heterosexuell flicka som det teatraliska flickskapet förutsätter.

En liknande problematisering gör sociologen Catrine Andersson då hon för en diskussion kring hur överdriven femininitet kan ha en subversiv potential. Andersson utgår från en queer läsning där hon förenar det överdrivet feminina med sexualitet och skamlöshet. Hon ifrågasätter därmed att femininitet alltid skulle behöva bygga på antagandet om underordning. Den omarrangerade eller överdrivet iscensatta femininitetens skamlöshet förvränger blicken. Den performativa handlingen utförs utanför traditionella sammanhang och femininiteten rubbar förväntningarna istället för att låta sig upptas i de sociala ordningarna. Detta innebär att femininiteten inte automatiskt är föremål för ett manligt begär utan blir en queer konstruktion.⁶¹ I de kommande läsningarna av ungdomsromaner fungerar det överdrivna iscensättandet som en del av karaktärernas performativa motstånd mot heteronormativitet. Motståndet är en avgörande del av hur sexualiteter berättas och då såväl explicit som implicit.

Berättad sexualitet

Kön och sexualitet uttrycks i text både som: 1) direkta uttalanden om och av karaktärerna och som 2) undertext med ideologisk betydelse. Den feministiska narratologen Susan Lanser utvecklar diskussionen kring narratologi då hon för in en queerteoretisk diskussion vad gäller berättarperspektiv. Hon menar att språket i sig bär på betydelser som inte all-

60 Eckert (1996). [www].

61 Catrine Andersson (2006). "Om queer femininitet och iscensättandet av kön." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2-3. s 19-28.

tid uttalas specifikt genom det som sägs.⁶² Lanser anför Judith Butler och påpekar att inte endast *genus/gender* utan också *kön/sex* är konstruerat genom kulturell praktik.⁶³ Trots den butlerska ansatsen väljer Lanser att använda kategorierna *genus/gender* och *kön/sex* för att beskriva berättandet:

For narratological purposes I will use the term "sex" to designate the formal identification of a textual persona as male or female either through explicit pronouncement ("Louise is a beautiful woman") or through other linguistic markers such as pronouns or inflected adjectives. I will use "gender" to designate characteristics constructed in and by texts that, in a Grecian sense, implicate male or female sex by drawing on conventional cultural codes such as proper names or metonymic references to clothing, body parts, or behaviors.⁶⁴

Lanser gör, trots hänvisningen till Butler, en skillnad mellan kategorierna *genus* och *kön*, men likafullt är konstruerandet av båda kategorierna utgångspunkt för förståelsen. *Kön* syftar på "kvinna/man" och "hon/han" och *genus* på hur dessa kategorier byggts upp genom kulturella koder som utgår från det performativa i kläder, beteende och kropp. Varför Lanser trots den butlerska ansatsen gör denna indelning framgår inte, men resultatet blir att "kvinnan/mannen" bär med sig en betydelse av det ursprungliga, essentiella, medan kulturella koder beskriver kvinnliga/manliga handlingar. Butler betonar att kategorier som *kvinna* och *man* också måste förstås som konstruerade i enlighet med den heterosexuella matrisen eftersom det är väsentligt att beakta när en kropp betecknar *kön* – när börjar kroppen betyda *kvinna/man*? Eller, utgående från frågeställningen i den här avhandlingen, hur blir flickan flicka och pojken pojke?

Genom att ta ställning till hur den narrativa tekniken förändras då

62 Jfr även Julia Kristeva (1980) som diskuterar det poetiska språket i förhållande till naturligt språk och menar att det poetiska språket omöjliggör, genom sitt uttryck, den exakta betydelsen i språket. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (red). Oxford: Basil Blackwell. s 134-135.

63 Susan Sniader Lanser (1999). "Sexing Narratology. Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice." *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2004). Vol III Political Narratology. Mieke Bal (red). London: Routledge. s 125.

64 Lanser (1999). s 126.

sexualiteten rubbar betydelser i berättandet försöker Lanser formulera termer användbara i narratologiskt syfte. Samtidigt framstår det som om de betydelser för kön och genus hon trots allt vill utnyttja bär på en essentialistisk betydelse. Därför kommer jag framöver i analysen inte att använda mig av hennes särskiljande mellan kön och genus. Lansers bidrag är trots denna invändning viktigt för synliggörandet av kön och sexualitet inom berättartekniken eftersom hon visar att kategorierna påverkar gestaltningen. Det finns även skäl att återkomma till Susan Lanser då det gäller diskussioner om samverkan mellan inomtextuella och kontextuella faktorer. Lanser undersöker särskilt röst som en viktig del av texten och pekar på att röst gestaltas såväl med inomtextliga medel som utgående från kontextuella krav.⁶⁵

Termen kön kommer i analysen att användas i enlighet med Marika Andræ som diskuterar motstridiga användningar av begreppen kön och genus. Andræ understryker att hon inte ser någon mening i att ”upprätthålla två termer om man väljer att se både kön och genus som konstruktioner, vare sig vi talar om enskilda individer eller om den upprepade skillnad som delar in människor i män och kvinnor”.⁶⁶ Även Maria Österlund betonar att kön är att föredra framom genus, detta såväl på grund av att begreppet är etablerat inom finländsk kvinnoforskning som att det i svenska sammanhang inte är oproblematiskt att använda genus.⁶⁷

Förutsättningen för undersökandet av hur sexualitet berättas i materialet för den här avhandlingen är därmed att sexualitet och berättande inom skönlitteraturen samspelar. Den queerteoretiska narratologen Judith Roof hävdar att berättande och sexualitet präglar varann ömsesidigt, eftersom de: ”fulfill their figuratively 'biological' or in any case (re)

65 Susan Sniader Lanser (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. New York: Cornell University.

66 Marika Andræ (2000). ”Vad är könsskillnad? Om motstridiga användningar av begreppet kön och svårigheten att formulera socialisationsteorier.” *Bedrägliga begrepp. Kön och genus i humanistisk forskning*. Gudrun Andersson (red). Uppsala: Swedish Science P. s 46.

67 För en utförligare diskussion om kön och genus se Maria Österlund (2005). *Förklädda flickor. Könsoverskridning i åttiotalets svenska ungdomsroman*. [Diss.] Åbo: Åbo Akademis förlag. s 5-6.

productive function". Roofs avsikt är att ta upp frågan om: "how to break narrative and sexuality apart, entwined as they are (and we with them) like tragically doomed lovers"⁶⁸. Roof fokuserar alltså på hur sexualitet och berättande fungerar reproduktivt eller produktivt så att heterosexualiteten blir naturliggjord och något som formar och ger betydelse åt text.⁶⁹ Avgörande för denna avhandling är antagandet om att heteronormativitet uppfattas som utgångspunkt för gestaltande av såväl sexualitet som andra kategorier. Hur något berättas och vem som betraktar händelseförloppet kopplas dessutom ihop med kontextuella faktorer. Vid en undersökning av (hetero)sexualitet finns det normerande inte endast inom texten utan sexualitetsgestaltningen styrs också av de rådande samhällsvärderingarna. Berättad sexualitet uttrycks därmed både i texten och i den genklang som härstammar från kontexten utanför den fiktiva textvärlden.

Avsikten med denna avhandling är inte att göra en ingående narratologisk studie, utan att se berättandet som en central del av hur något gestaltas. I de kommande analyserna redogör jag därför för de olika röster som används och för hur blickar fungerar utgående från relevanta begrepp om *berättarmodus* som Maria Nikolajeva utnyttjat i sina studier av berättarröst och fokalisering inom barnlitteratur. Nikolajeva påpekar att berättande inom barnlitteratur skiljer sig från vuxenlitteratur bland annat genom att barnlitterära författare ofta använder sig av ett naivt perspektiv utan att förlora det psykologiska djupet eller den verbala rikedom.⁷⁰

Eftersom denna avhandlings analyser kommer att fokusera på specifika karaktärer och deras utveckling samt relationer till andra karaktärer blir frågan om hur karaktärerna konstrueras avgörande. Nikolajeva erbjuder verktyg och terminologi för att diskutera karaktärer i barnlitteratur. Hon lyfter även fram en annan narratolog, Mieke Bal, som undersökt karaktärer i allmän litteratur. Enligt Bal är litterära karaktärer

68 Judith Roof (1996). *Come As You Are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia U. P. s xiv.

69 Roof (1996). s xxvi ff.

70 Maria Nikolajeva (2004). "Narrative Theory and Children's Literature." *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. 2 ed. Peter Hunt (red). London: Routledge. s 167.

komplexa eftersom de påminner om människor: "The character is not a human being, but it resembles one. It has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does possess characteristics which make psychological and ideological description possible".⁷¹ Vidare betonar Bal att eftersom karaktärer påminner om människor och de som läser om karaktärer vanligen har kännedom om samhällskontext bör ideologiska diskussioner och värdeomdömen inte uteslutas utan kategoriseras.⁷² Eftersom denna studie granskar realistiskt gestaltade karaktärer blir förhållandet mellan fiktion och verklighet också centralt. Avsikten är dock inte att betrakta litterära karaktärer som verkliga flickor eller pojkar utan att lyfta fram hur de konstrueras samt hur de såväl avspeglar som ifrågasätter rådande värderingar.

Bal särskiljer fyra väsentliga sätt på vilka karaktärer gestaltas: 1) genom introduktion, 2) repetition av specifika särdrag, 3) relationer och 4) förändring.⁷³ Dessa kommer att användas för att studera hur flickor och pojkar i de ungdomsromaner som analyseras förhåller sig till heterosexualitet. Väsentligt är att texten producerar specifika subjektspositioner genom karakterisering och dessa subjektspositioner är ideologiskt betingade.

Litteraturvetaren Wayne C. Booth har myntat begreppet *implicit författare/implied author* för att beskriva hur författare skriver in sina värderingar i berättelserna.⁷⁴ Den implicita författaren är följaktligen inte densamma som den verkliga författaren utan den version som kan utläsas ur berättelsen genom de åsikter som uttrycks. Vad karaktärerna kan göra är därmed beroende av vad den implicita författaren förmedlar. Narratologen Seymour Chatman som utgår från Booth poängterar att den implicita författaren inte ska förväxlas med berättaren eftersom den implicita författaren inte kan förmedla någonting. Den implicita författaren är – med andra ord – en närvaro, men inte en röst i texten. De normer som framkommer är den implicita författarens, även om dessa kan stå

71 Mieke Bal (1985, 1997). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. s 80.

72 Bal (1985, 1997). s 82.

73 Bal (1985, 1997). s 86.

74 Wayne C. Booth (1961, 1983). *The Rhetoric of Fiction*. 2 ed. Chicago: Univ. of Chicago Press. s 69 ff.

i konflikt med vad som berättas. Chatman tar dock avstånd från Booth, som hävdar att normerna skulle vara uttryck för en moralisk åsikt. Istället hävdar Chatman att det handlar om kulturella koder.⁷⁵ Diskussionen om den implicita författaren är väsentlig då det gäller ungdomsromanen vars övergripande norm kan sägas vara pedagogisk eftersom berättelserna som gestaltas har som mål att på olika sätt fostra unga läsare.

Syftet med denna presentation av det teoretiska resonemanget har varit att beskriva de specifika begrepp som kommer att användas i analysdelen. Avhandlingen är uppbyggd kring hur begreppen och de teoretiska resonemangen kan bidra med en uppfattning om hur sexualitet konstrueras som norm. Allteftersom de teoretiska utgångspunkterna blir relevanta för analysen återkommer jag till dessa. Den teoretiska referensram som skissats upp är en väsentlig bas för denna avhandlings metodologi. I det följande etableras de kategorier denna avhandling utgår ifrån.

METODOLOGISK TOLKNINGSRAM

Nedan etableras de kategorier som kommer att användas för att strukturera avhandlingen. Indelningen utgår från ett feministiskt och queer-teoretiskt ramverk och i enlighet med Judith Butler analyseras sexualitet och kön (samt även övriga kategorier) i samverkan. Att ifrågasätta heteronormer innebär också att rubba könsnormer. Deborah Cameron och Don Kulick betecknar heterosexuell performans med hjälp av tre huvudsakliga särskiljande praktiker:

- | | |
|---------------------------|---------------------------------------|
| • masculine/feminine | maskulin/feminin |
| • heterosexual/homosexual | heterosexuell/homosexuell |
| • dominant/subordinate | dominerande/underordnad ⁷⁶ |

Utgående från dessa tre kategorier anför Cameron och Kulick även Penelope Eckert som kompletterar indelningen med att unga flickor och pojkar dessutom synliggör andra kriterier för uppvisad heterosexualitet:

⁷⁵ Seymour Chatman (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaka: Cornell U. P. s 147-151.

⁷⁶ Cameron och Kulick (2003). s 71.

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| • maturity/immaturity | mogen/omogen |
| • sophistication/innocence | (överdrivet) utstuderad/oskuldsfull |
| • coolness/uncoolness | tuff/mesig |
| • popularity/unpopularity | populär/impopulär ⁷⁷ |

I denna studie riktas intresset mot hur unga fiktiva karaktärers mognadssimperativ är en grundpelare för karaktärsgestaltningen. Samtliga karaktärer, liksom de unga människor Eckert undersöker, förutsätts växa upp och vara heterosexuella. Detta innebär att Eckerts indelning fungerar som ett överordnat mognadssimperativ. Utformningen ger sken av att vara binär, men det är ändå inte frågan om ett antingen eller, utan snarast en skala för olika mognadsnivåer och -situationer. I vissa sammanhang uppvisar individer mognad och i andra känner de inte till vilka krav eller tecken på mognad som förväntas av dem. Det utstuderade och genomförda i ett intimt vänskapsförhållande får andra konsekvenser om beteendet utförs inför andras ögon. Binariteten är därmed snarast en axel på vilken olika grad av mognad utförs. De modeller som framförts av Cameron och Kulick kompletterade med Eckerts tillägg för unga individer, är överförbart till fiktiva karaktärer. Cameron och Kulicks kategorier omvandlas i denna avhandling till kategorierna:

- Bruten romans (motsvarande masculine/feminine)
- Våldsam norm (motsvarande dominant/subordinate)
- Heteronormativt (av)brott (motsvarande heterosexual/homosexual)

Denna tredelning förhåller sig därmed till hur heterosexualiteten som norm förutsätter två kön och att dessa hierarkiseras. För att belysa heterosexualiteten som begriplig blir homosexualiteten dess ”negativa motsats”.

Den första kategorin, *Bruten romans*, problematiserar tvåsamheten genom att undersöka hur karaktärerna blir medvetna om femininitet respektive maskulinitet. Litteraturvetaren Linda K. Christian-Smith

⁷⁷ Eckert (1994). [www].

framhåller att romansen organiseras som ett *marknadsförhållande/market relationship* där utbyte av relationer etableras. Relationerna mellan flickor och pojkar kan betraktas utgående från vad de för med sig i byteshandeln.⁷⁸ För flickan innebär en pojkvän ofta att hon erövrar status. I kategorin bruten romans är heterosexualiteten som norm inte ifrågasatt, även om också medvetenhet om samkönad sexualitet uttrycks av karaktärerna. Då ett tvåkönat förhållande är underförstått blir romansen ett sätt för karaktärerna att lära sig hur de ska förhålla sig till det andra könet.⁷⁹ Väsentligt för kategorin bruten romans är att karaktärernas romantiska strävanden avbryts. Karaktärerna ställs inför att skärsåda sin egen position och hur denna förhåller sig till romansen. Kategorin bruten romans ringar in hur det romantiska begär som ligger till grund för att romansen ifrågasätts. Karaktärerna förhåller sig därmed till det heterosexuella mognadsimperativet. Gränserna för femininitet och maskulinitet är föränderliga även då heterosexualiteten är utgångspunkt. Hur karaktärerna mognar till medvetenhet om sin egen femininitet och maskulinitet samt hur begär kanaliseras är därmed av grundläggande intresse.

Den andra kategorin, *Väldsam norm*, tar avstamp i hur underordningen/överordningen redan är en del av det internaliserade beteendet. Femininitets- och maskulinitetskonstruktioner har i kategorin våldsam norm formen av krävande sexualitet. Detta innebär också att då normer bryts blir de tydliggjorda och karaktärerna riskerar bestraffning.

Folkloristen och flickforskaren Helena Saarikoski påpekar att heteronormativiteten hör ihop med att producera normalitet. Den obligatoriska heterosexualiteten gestaltar män utgående från makt, och kvinnor utgående från kön vilket får till följd att kvinnors sexualitet vänds emot dem själva.⁸⁰ Detta innebär att straff för felaktigt beteende kan utövas för vilket normbrott som helst, beroende på vilka förväntningar som fram-

78 Linda K. Christian-Smith (1990). *Becoming a Woman Through Romance*. New York: Routledge. s 18.

79 Jfr Linda K. Christian-Smith (1990) som i studiet av romantiska skildringar för flickor påvisar att vänskapliga relationer mellan flickor och pojkar framställs som omöjliga. Detta överensstämmer dock inte med materialet i denna studie, åtminstone inte vad gäller de samtidsrealistiska ungdomsromanerna. s 27-28.

80 Helena Saarikoski (2001). *Mistä on huonot tytöt tehty*. [Vad är dåliga flickor gjorda av] Helsingfors: Tammi. s 44.

ställs i den specifika situationen.

Sociologen Eva Lundgren poängterar att konsekvenser av våld mot kvinnor är skrämmande vilket resulterar i att våldet förklaras eller snarast förminskas utgående från vad som kan betraktas som *våldets normaliseringsprocess*.⁸¹ Eftersom underordningen/överordningen är hierarkiskt strukturerande blir den sexualitetskonstruktion som undersöks utgående från kategorin våldsam norm en form av önskat begär. Flickkaraktärerna ställs inför det manliga begäret som är närmast kvävande. Samtidigt formuleras pojkkaraktärernas beteende enligt devisen "pojkar är pojkar" och det blir därmed flickornas ansvar att kontrollera det manliga begäret genom att själva prestera icke-begär. Väsentligt för kategorin våldsam norm är att uppvisa respektabilitet och detta kopplas till hur sexualitet förutom kön också är centralt för klasstillhörighet.

Den tredje kategorin, *Heteronormativt (av)brott*, fördjupar de tidigare kategorierna bruten romans och våldsam norm eftersom konstruktionen av heterosexualitet ifrågasätts genom avvikande begär. För karaktärerna blir det avgörande att iscensätta sig själva som om de efterlever förväntningar på heterosexualitet. Kategorin heteronormativt (av)brott karakteriseras av hur såväl karaktärernas agerande som deras tal blir handlingar som syftar till att skenbart uppvisa heterosexualitet. Detta förutsätter kunskap om heterosexuell praktik.

Deborah Cameron och Don Kulick argumenterar för att sexualitet konstruerar och konstrueras av det som inte kan uttryckas och av vad som uttrycks i ord.⁸² Det som tystas är därmed en nödvändig del av kategorin heteronormativt (av)brott. Sexualiteten inordnas som "normal" eller "avvikande" eftersom sexualitetskonstruktionen ständigt förhåller sig till antagandet om att det finns en normativ sexualitet som styr representationerna. I kategorin heteronormativt (av)brott innebär fördjupningen av de tidigare presenterade kategorierna att sexualitetskonstruktionerna överskrids. Karaktärernas agerande tänjer gränserna för heterosexuellt beteende eftersom de endast skenbart inordnar sig under normaliteten. Jag avser därmed att betona hur kategorin heteronormativt (av)brott tangerar och lyfter fram frågan om vad sexualitet är samt vad det innebär

81 Lundgren (2004), s 13.

82 Cameron och Kulick (2003), s 12.

att inte ”lyckas” vara heterosexuell och hur motstånd realiserar.

I det följande avsnittet kommer avhandlingens kärnfrågor att kontextualiseras i relation till tidigare undersökningar av ungdomsromanen.

TIDIGARE FORSKNING

I detta avsnitt, som ger en överblick av tidigare ungdomsromanforskning ligger betoningen på feministisk forskning. Den sexualitetsforskning som jag tidigare presenterat finns till övervägande del inom andra traditioner än barn- och ungdomslitteraturforskning och har därför redogjorts för i samband med mitt teoretiska perspektiv. I första hand kommer detta avsnitt att närmare presentera svensk forskning och några engelskspråkiga undersökningar som tangerar avhandlingens syfte.

Begreppsdefinitionen angående ungdomsromanen är omdebatterat. Maria Österlund tar avstamp i Sonja Svenssons resonemang kring benämningarna ungdomsbok och ungdomsroman. Österlund motiveerar sin användning av termen ungdomsroman för att detta beskriver en komplexitet i berättandet.⁸³ I denna avhandling följer jag Österlunds val av begrepp eftersom de ungdomsromaner som kommer att analyseras till övervägande del textuellt uppvisar en komplex karaktärgestaltning.

Svensk ungdomsroman har analyserats ur varierande perspektiv. Utvecklingslinjen från de första moderna ungdomsböckerna till de psykologiserande förnyande skildringarna tecknas av Ulla Lundqvist i *Tradition och förnyelse* (1994). Lundqvist tar, som många andra svenska ungdomsboksforskare, avstamp i de tidigare studierna *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning* (1977)⁸⁴ och *Ungdomsboken*.

83 Österlund (2005). s 29-30. Se även Sonja Svensson (1977). ”Ett släkte för sig. Om åldersbarriärer i den svenska ungdomsboken 1950-1975.” *Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning*. Ulla Lundqvist och Sonja Svensson (red). Stockholm: Natur och Kultur. s 16. Även Kaisu Rättä (2003) redogör för begreppsförskjutningen och då för hon fram svenska, engelska och finska termer som jämförelse. ”Nuortenromaanin tutkimus 1960-luvulta 2000-luvulle.” Päivi Heikkilä-Halttunen och Kaisu Rättä (red). *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaanin 2000-luvun taitteessa*. Päivi Heikkilä-Halttunen och Kaisu Rättä (red). Tammerfors: Nuorisotutkimusverkosto. s 170-174.

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

Värderingar och mönster (1984).⁸⁵ Dessa samlingsverk ger främst en översikt över svenska ungdomsböcker och fokuserar mer på att presentera än problematisera böckernas innehåll. Artiklarna i *Kring den svenska ungdomsboken* har som syfte att täcka ett stort material av ungdomsböcker och fungerar som handbok med tämligen pedagogisk vägledning.⁸⁶ I den andra artikelsamlingen *Ungdomsboken. Värderingar och mönster* är ambitionsnivån en annan då även förordet visar att ungdomsboken som kategori i sig innehåller flera genrer, såsom hästböcker, historiska skildringar, fantasy, gängskildring, flick- och pojkbok.⁸⁷ Då Ulla Lundqvist går vidare i *Tradition och förnyelse* lyfter hon fram 1980-talet som centralt för utvecklingen av ungdomsboken. Hon granskar främst realistiska skildringar men ger även tillbakablickar till tidigare ungdomsböcker. Lundqvist bidrar därmed både med översikt och med djupdykningar bland de manliga förnyare hon lyfter fram.

Eftersom Lundqvist valt att avgränsa sin studie så att endast de manliga författarna inkluderas bland förnyarna av ungdomsboken, marginaliserar hon viktiga författare som Maria Gripe och Inger Edelfeldt. I Maria Österlunds doktorsavhandling *Förklädda flickor. Könsoverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman* (2005) ifrågasätter Österlund detta uteslutande genom att betrakta Gripes och Edelfeldts gestaltningar som förnyande av ungdomsromanens realistiska skildring. Inslagen av fantasy och gotik blir, med andra ord, ett sätt att ge nytt liv åt den realistiska ungdomsromanen samt ett sätt att fördjupa flickporträttens innebörd.⁸⁸ Österlund ger även en överblick av forskningen kring ungdomsromanen och dess framväxt och då med betoning på hur könsaspekter påverkar gestaltningen. Hon tar avstamp i Lissa Pauls översikt över feministisk forskning i barn- och ungdomslitteratur. Österlund åskådliggör hur liknande diskussioner förts inom såväl feministisk- som barn- och ungdomslitteraturforskningen. Diskussionerna har syftat till att synliggöra framförallt marginalisering av kvinnolitteratur och barn- och ungdoms-

85 *Ungdomsboken. Värderingar och mönster* (1984). Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber Förlag.

86 Lundqvist och Svensson (1977). s 9-10.

87 Edström och Hallberg (1984). 7-9.

88 Österlund (2005). s 46-49.

litteratur. Genomgången täcker såväl engelskspråkiga som svenska studier.⁸⁹ Österlunds mål är att ringa in de tidigare undersökningar som gjorts för att sedan kunna upprätta en modell för flickgestaltningen i svensk ungdomsroman. Hon granskar flickkonstruktioner och representationer ur ett könsmaktperspektiv och visar hur förhandlingen mellan olika flicktyper överskrider könskonstruktionen. I analogi med Judith Butler upprättar Österlund, vilket jag redan tidigare påpekat, en flick- och pojkmatrix för att lyfta fram hur kön kan läsas i ungdomsromaner.

Utgående från Österlunds flick- och pojkmatriser kommer denna studie att undersöka sexualitet. Medan Österlund undersöker flickan som antar pojkförklädnad, utgår denna avhandling från den heterosexuella matrisens antagande om att flickor klär sig till flickor och pojkar till pojkar. Fokus för de kommande analyserna är inte kön utan sexualitet och trots att kategorierna går in i varann är kön ett tecken på kroppen som avkodas omedelbart, även om felläsningar i likhet med vad Österlund visar i sin avhandling kan uppstå. Sexualitetskonstruktioner förutsätter därmed en annan sorts tolkning än vad kön gör. Österlund inkluderar begreppet klass i sin analys av könsmaktperspektivet men går inte in på klass som ett socialt kapital, utan ser klass som relevant enbart när det handlar om överklass- och arbetarklassperspektiv. I den här studien inkluderas däremot klassperspektivet för att visa hur sexualiteten knyts till även andra kategorier än kön.

Vad gäller läsning av äldre ungdomsböcker har Marika Andræ bidragit med avhandlingen *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914-1944* (2001). Andræ betonar att B. Wahlströms röda och gröna ryggar, det vill säga flick- respektive pojkböcker, också hör ihop med att böckerna producerades för att unga

89 Österlund (2005). För en grundlig genomgång av svensk ungdomsroman hänvisar jag till Österlund. I denna avhandling presenterar jag endast det som är relevant för min forskning med Österlunds innehållsrika översikt som grund. s 16-23. Se även Lena Kårelands (2005) analys av Mats Wahls *Vinterviken* i vilken Kåreland visar hur kön och klass gestaltas i romanen. *Modig och stark – eller ligga lågt. Skönlitteratur och genus i skola och förskola*. Stockholm: Natur och Kultur. s 311-348. Samt se även Helen Schmidls (2008) receptionsanalyser som synliggör mottagandet av ungdomsromaner. *Från vildmark till grön klänning. Receptionsanalyser av läsning i åttonde klass*. [Diss.] Stockholm: Makadam. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 97).

medelklassbarn skulle få tillgång till litteratur riktad till dem. Andræs studie visar hur innehållet i böckerna skiljer flickor och pojkar åt. Flickor läser om familj, medan pojkar ger sig iväg på äventyr. Andræ kommer fram till att trots att flickor och pojkar fostras till vitt åtskilda sfärer är båda könen kringskurna av de förväntningar som ställs på dem.⁹⁰

Två specifika studier av författare vars verk kommer att analyseras i denna avhandling förtjänar att nämnas här eftersom de bidragit med betydelsefulla insikter om författarnas produktion. Lena Kjersén-Edmans *I ungdomsrevoltens tid: svensk ungdomsbok och dess mottagande åren kring 1968* (1990) diskuterar Gunnel Beckmans *Tillträde till festen* som en av de omtalade ungdomsromanerna från 1960-talet. Hon lägger tonvikt på flickprotagonistens identitetskris och läser romanen som en väg från rädsla inför döden till insikt om vilka möjligheter livet erbjuder.⁹¹ I denna avhandling kommer även relationer till andra karaktärer att vara viktiga, såsom i Kjersén-Edmans analys, men i ett något annat syfte. Medan Kjersén-Edman ställer relationer i förhållande till identitetskonstruktion, intresserar jag mig för hur kroppsuppfattningen påverkar protagonistens uppfattning om andra karaktärer i *Tillträde till festen*.

Wiveca Friman gör en berättarteknisk analys i *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke* (2003).⁹² I sin läsning granskar Friman pojkgestaltningen, dock inte ur ett könsperspektiv utan med fokus på karaktärens utveckling och berättande. I den kommande analysen avser jag ta ställning till hur pojkskapet påverkar gestaltningen och därmed även berättandet.

Inom engelskspråkig forskning har Roberta Seelinger Trites bidragit

90 Marika Andræ (2001). *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914-1944*. [Diss.] Stockholm: B. Wahlström. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 73)

91 Lena Kjersén Edman (1990). *I ungdomsrevoltens tid. Svensk ungdomsbok och dess mottagande åren kring 1968* [Diss.] Stockholm: Almqvist & Wiksell international.

92 Wiveca Friman (2003) redogör för vilka böcker som ingår i sviten. Berättelsen om Micke omfattar barndomsskildringarna *Regnbågen har bara åtta färger* (1986) och *Medan regnbågen bleknar* (1989) samt ungdomsromanerna *Vi kallar honom Anna* (1987), *Vilja växa* (1994) och *Klara papper är ett måste* (1998). I sviten ingår även sago-skildringen *De stora penslarnas bok* (1989) och dikter ur *Minns det* (1996). *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*. [Diss.] Lund: Lunds universitet. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 82). s 11.

med de för denna studie mest relevanta resonemangen. I *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature* (2000) utför Trites en analys av ungdomsromanen utgående från ett maktperspektiv. I kapitlet ”All of a sudden I came’ Sex and Power in Adolescent Novels” åskådliggör Trites hur sexualitet gestaltas som farlig och som något de unga bör akta sig för. Hon konstaterar att sexualiteten fungerar som en *övergångsrit/rite of passage* från barndom till att bli vuxen. Sexualiteten sammanfogas i Trites läsning till hur de unga ska fostras till att kontrollera sitt sexuella beteende.⁹³ Trites diskussion om sexualitet är vägledande för de kommande analyserna och har även fungerat som avstamp för hela detta avhandlingsprojekt. I en tidigare studie av vad Trites kallar feministisk barnlitteratur betonar hon också utvecklingen av röst.⁹⁴ Kombinationen av den feministiska rösten och sexualiteten kan sägas ha varit utgångsläge för detta projekt. Dock har jag under arbetets gång även önskat modifiera Trites resonemang. I min studie kommer jag att diskutera huruvida svensk ungdomsroman gestaltar sexualitet som något skrämmande utan att det kanhända bitvis även förekommer skildringar av sexuell lust. Detta, paradoxalt nog, trots att det som gestaltas kan te sig tämligen avskräckande, till exempel sexuellt våld. I enlighet med Trites hävdar jag att sexualitet styrs av olika diskurser, men vill i mina analyser problematisera kopplingen mellan skam och sexualitet för att kunna undersöka om den uppvaknande sexuella nyfikenheten kan gestalta en förändringspotential.

Barn- och ungdomslitteraturforskaren Kimberly Reynolds anser att sexualitetsskildringarna i nyare engelsk ungdomsroman bryter ny mark och även låter karaktärerna få erfarenhet av den sexuella akten som njutbar. I *Radical Children’s Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction* (2007) ägnar Reynolds kapitlet ”Baby, You’re the Best: Sex and Sexuality in Contemporary Juvenile Fiction” åt att diskutera några verk som hon menar att på ett avgörande sätt bryter med den negativa trend som Trites skönjer. Reynolds redogörelse färgas

93 Roberta Seelinger Trites (2000). *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press. s 84-85.

94 Roberta Seelinger Trites (1997). *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children’s Novels*. Iowa City: University of Iowa Press.

av att hon samtidigt har en pedagogisk målsättning med sin argumentation. De böcker hon anför behandlar sexuell lust, men Reynolds är noga med att framhäva att de negativa formuleringar som också finns uppvägs av att karaktärerna i slutet av berättelserna ändå har utvecklats och därmed frångått sina tidigare oerfarna åsikter. Reynolds fokuserar på skildringen av den sexuella akten då hon beskriver heterosexualitet, men då hon diskuterar homosexualitet och transsexualitet lyfter hon fram mer existentiella problem.⁹⁵ Eftersom den här studien har heteronormativitet som utgångspunkt kommer sexualiteten inte endast att ses ur ett pedagogiskt perspektiv där den sexuella akten är avgörande, utan också sexualitetskonstruktioner som inbegriper en problematiserad heterosexuell existens kommer att vara föremål för intresse.

Till skillnad från Reynolds som berör litterärt gestaltad sexuell aktivitet koncentrerar sig Lissa Paul på handböcker om sex. Hon anmärker att barnböcker ofta handlar om: "[i]nstruct and delight", men hävdar att då det kommer till sexuell fostran kvarstår endast instruktioner och ju mer kliniskt, dess bättre.⁹⁶

Engelskspråkig ungdomslitteraturforskning har under de senaste åren inte bara omfattat sexualitetsdiskussioner utan även studier av ungdomslitterära motiv och konstruktioner. Särskilt feministisk forskning, inklusive maskulinitetsforskning, har varit föremål för stort intresse. Bland annat Hilary S. Crew visar att mor-dotter-förhållandet i ungdomsromanen präglas av maktkamper⁹⁷ och i samlingsvolymen *Ways of Being Male* ställs maskulinitetsforskningen i relation till feministiska studier då ett flertal forskare presenterar läsningar av pojkkaraktärer.⁹⁸ I de analyser som följer kommer de föregångare som presenterats här att återopas då detta är relevant för diskussionen. Specifika undersökningar av sexualitet kommer däremot främst att hämtas från andra håll än från

95 Kimberley Reynolds (2007). *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

96 Lissa Paul (2005). "Sex and the Children's Book." *Lion and the Unicorn*. Vol 9:2. John Hopkins U.P. s 222-235.

97 Hilary S. Crew (2000). *Is It Really Mommie Dearest? Daughter-Mother Narratives in Young Adult Fiction*. Lanham: Scarecrow.

98 *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. (2002). John Stephens (red). London: Routledge.

undersökningar av ungdomsromaner.

I det följande avsnittet presenteras de ungdomsromaner som huvudsakligen kommer att studeras i avhandlingen.

MATERIALURVAL OCH AVGRÄNSNINGAR

Inledningsvis i avhandlingsarbetet var målet att sammanställa en översikt av hur sexualitet skildras i svensk ungdomsroman från 1960-talet till idag. Jag har därför läst en omfattande mängd svenska ungdomsromaner och bekantat mig med översiktsverk av den typ som diskuterats ovan. Flera av de äldre böckerna, från 1960-1970-tal, som presenterades i översiktsverken har jag även samlat in från antikvariat och bibliotek och därmed själv bildat mig en uppfattning om den. *Svenska barnboksinstitutioners* årsredovisningar har även varit till stor hjälp speciellt vad gäller nya böcker. Det visade sig att min ambition var överdriven, särskilt som den också inbegrep läsandet av recensioner i tidskrifter, reklambroschyrer och bibliotekskataloger.

Syftet att undersöka sexualitetsskildringar, och då specifikt framställningen av heterosexualitet i svensk ungdomsroman, har varit den drivande frågan för hur urvalet och avgränsningarna av romaner gjorts. Målet har inte varit att välja prisbelönta böcker, men de författare som här behandlas har samtliga nominerats eller belönats för sina böcker, dock inte alltid för de romaner som sållats fram vid mina läsningar. Att undersöka svensk ungdomsroman från 1960-talet till idag visade sig ohållbart om jag önskade säga mer än att det *förekommer* heterosexualitet i romanerna. Istället blev målet att undersöka hur en skev performativitet förhåller sig till antagandet om heterosexualitet som enhetlig norm drivande.

Materialets olikhet och likhet har varit en av drivkrafterna bakom urvalsprocessen. Återkommande motiv kommer att belysas även med hjälp av andra texter än de som ingår i primärmaterialet, då detta är relevant för att till exempel visa på skillnader eller likheter. De romaner som under avhandlingsarbetet kommit att gallras fram har varit de jag ständigt varit tvungen att återvända till för att gestaltningen röjt fångslande glidningar i hur heterosexualitet framställs. De böcker där gestaltningen av heterosexualitet stör och förändras genom att performativa handlingar

bildar sprickor i ordningen har därför betraktats som mest intressanta.

Materialurvalet för denna studie består av nio romaner, skrivna av tre kvinnliga och två manliga författare. Eftersom huvudintresset är flickskildringar har följande texter valts: Gunnel Beckmans *Tillträde till festen* (1969), Inger Edelfeldts *Juliane och jag* (1982), Peter Pohls *När alla ljuger* (1995), Mats Wahls *Lilla Marie* (1995) och Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* (2002). För att granska flicksexualitet har det även varit väsentligt att inkludera studiet av pojksexualitet. Detta för att kunna förhålla mig till hur heteronormativiteten påverkar även pojkar. Avgörande är även att såväl flick- som pojksexualiteter är meningsskapande genom att de betraktas som binära oppositioner. Pojksexualiteten påverkas också av flicksexualitetens uttrycksmöjligheter. Därför har följande pojkskildringar av samma författare ansetts vara relevanta: Gunnel Beckmans *Ett slag i ansiktet* (1976), Inger Edelfeldts *Duktig pojke!* (1983), Peter Pohls *Man kan inte säga allt* (1999) samt Katarina Kieris *Dansar Elias? Nej!* (2004). Mats Wahls flickskildring *Lilla Marie* togs med i ett senare skede av avhandlingsarbetet än övriga romaner och kunde eventuellt ha motiverat att Wahls pojkgestaltning *Vinterviken* (1993) skulle ha inkluderats. *Lilla Marie* har medtagits dels på grund av att Mats Wahl hör till den författargeneration som lyfts fram som manlig förnyare⁹⁹, dels för att karaktären Marie tidvis lyfts fram som om hon inte var en "riktig flicka"¹⁰⁰. Detta innebär att jag önskat undersöka hur hon förhåller sig till sexualitet trots att hennes könskonstruktion är vacklande. *Vinterviken* gestaltar visserligen sexualitet, kön och etnicitet på ett spännande sätt men etnicitetsdiskussionen har bedömts vara en så stor diskussion att romanen av utrymmesskäl inte kan inkluderas i denna studie.

Trots att denna studie omfattar ett begränsat urval ungdomsromaner äger den bärkraft och relevans för hur heterosexuallitet som norm görs gällande i svensk ungdomsroman. Bokurvalet omfattar en längre

99 Se Ulla Lundqvist (1994). *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

100 Se Maria Nikolajeva (2006). "New Masculinities, New Femininities. Swedish Young Adult Fiction towards the Twenty-First Century." *Changing Concepts of Childhood and Children's Literature*. Vanessa Joosen och Katrien Vloeberghs. Newcastle: Cambridge Scholars Press. s 20. I kapitel 3 i denna avhandling utvecklas resonemangen kring Marie i relation till könskonstruktionen.

tidsperiod för att påvisa att sexualitetsskildringen är knuten till föränderliga kategorier som kön och klass. Urvalet sträcker sig från slutet av 1960-talet till början av 2000-talet, med betoning på nyare verk vilket också motiveras av den teoretiska diskussionen. Diskussioner om sexualitet på 1960-talet och på 2000-talet skiljer sig märkbart från varann och spänner över teman som rätten att njuta¹⁰¹ till normaliseringsprocesser¹⁰². Förutom böckernas utgivningsår har det också varit av avgörande betydelse för materialurvalet att de karaktärer som gestaltas i ungdomsromanerna är av olika ålder eftersom detta påverkar deras erfarenheter av sexuella relationer.

I de följande avsnitten presenteras de enskilda verken i kronologisk ordning för att på så sätt följa den tidslinje som de olika romanernas samtid förhåller sig till. Böckerna placeras samtidigt in i ett forskningssammanhang.

Döende eller slagen kropp – en överrumplande utveckling

Tillträde till festen/Ett slag i ansiktet

En bok som under årens lopp betonats för sin normbrytande genomslagskraft i översikter av svensk ungdomsbokshistoria är Gunnel Beckmans *Tillträde till festen* (1969). Boken är en förstapersons berättelse och handlar om Annika Hallin som genom en läkarvikarie av misstag fått veta att hon lider av leukemi. Annika väljer att dra sig tillbaka till en sommarstuga för att komma till rätta med det besked hon fått.

Tidigare läsningar har bland annat uppmärksammat de samtidsrealistiska inslagen i Beckmans roman. Boken lyfter fram aktuella diskus-

101 Se Lena Lennerheds (1994) avhandling i idéhistoria för en diskussion om sexualdebatt under 1960-talet och de ungas krav på rätt till sexualitet. *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Stockholm: Norstedts.

102 Se Eva Lundgren (2004) om hur våldet i ett parförhållande genomgår en normaliseringsprocess. *Våldets normaliseringsprocess*. Stockholm: ROKS. Se även Stina Jeffner (1998) som beskriver hur (för)handlingsutrymmet för våldtäkt krymper genom normaliseringsprocesser. *Liksom våldtäkt, typ. Om ungdomars förståelse av våldtäkt*. Stockholm: Utbildningsförlaget Brevskolan och ROKS. Jfr Österlund (2005) som menar att tanken om normaliseringsprocesser är överförbart på flickskildringen i litteraturen som ett sätt att synliggöra maktmekanismer.

sioner om samhällsförändring och beskrivningen av förhållandet mellan huvudpersonen Annika och hennes pappa har utpekats som förnyande för ungdomslitteraturen. Pappan som karaktär skildras mer nyanseerat än vad som tidigare varit fallet i ungdomsboken.¹⁰³ Beckmans ungdomsromaner är ofta samtidsrealistiska. I flertalet av hennes böcker är flickskildringen avgörande och därmed är det klass, kön och sexualitet som belyses genom de teman som skildras. Även relationsskildringen är viktig, vilket Lena Kjersén Edman påpekar då hon behandlar de olika personrelationerna i *Tillträde till festen* som exempel på en ung flickas identitetskris.¹⁰⁴

Ying Toijer-Nilsson diskuterar dödsskräcken som huvudmotiv i romanen på följande sätt: "Annika Hallin blir människan, hennes ångest människans ångest. När hon skriver den av sig i abrupta meningar med felslag och omtagningar, är det allas våra känslor hon artikulerar – boken skär över åldersgränserna."¹⁰⁵ Ulla Lundqvist ordnar, å sin sida, in boken i kategorin *vilsna vandrare* eftersom utvecklingen handlar om att försöka komma till rätta med en svår situation.¹⁰⁶

I min läsning av *Tillträde till festen* kommer jag att ta avstamp i de tidigare tolkningarna, men den utvecklingsprocess som huvudpersonen Annika genomgår kommer att betraktas som avgörande. Hur Annika uppfattar sin kropp när hon får veta att hon lider av leukemi kommer därmed att relateras till vetskapen om hennes egen förgänglighet.

Gunnel Beckmans *Ett slag i ansiktet* (1976) har en tredjepersonsberättare som förmedlar huvudpersonerna Helenas och Lennarts synvinklar. Berättelsen gestaltar hur de förhåller sig till våld då Lennart under ett slagsmål med en annan pojke också råkar slå till Helena. Slaget påverkar både deras relation och hur de var för sig förhåller sig till våld. *Ett slag i ansiktet* har däremot inte samma tyngd som *Tillträde till festen*, åtminstone inte som en berättelse med giltighet även efter sin tillkomsttid.

Vivi Edström anför boken som ett exempel på fångenskapssymbo-

103 Se Svensson (1977). s 40.

104 Kjersén Edman (1990). s 17-83.

105 Ying Toijer-Nilsson (1984). "Att ge ord åt känslor – om identitetskriser i ungdomsböcker." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber Förlag. s 114.

106 Lundqvist (1994). s 62.

ler i ungdomsboken.¹⁰⁷ Hon utgår från flickans perspektiv och hur hon förstår sin situation i förhållandet till de familjeförhållanden hon lever i. Den borgerliga familjen och dess inramning blir därför betydelsebärande som fångenskapssymbol. Edström poängterar att Beckman i flera av sina böcker utnyttjar dockskåpssymbolik som en begränsande omgivning som flickor måste förhålla sig till.¹⁰⁸ Till skillnad från Edström intresserar jag mig inte endast för flickans berättelse i romanen. Detta för att jag tolkar pojkperspektivet som mer avgörande än flickans mognadsprocess. Jag vill utröna hur de två huvudpersonerna, både flickan och pojken, förhandlar om det våld som utövats och hur detta påverkar skildringen av sexualiteten i relationen.

Avvikande begär – en iscensatt handling

Juliane och jag/Duktig pojke!

I Inger Edelfeldts *Juliane och jag* (1982) fungerar vänskapen mellan huvudpersonen Kim och hennes nyfunna vän Juliane som en arena för flickskapet. Gemenskapen etableras genom det delade intresset för skräckromantik, flickorna läser samma böcker och skriver egna alster. Dessutom ägnar de sig åt att hålla seanser för att frammana djävulen.

Inger Edelfeldts författarskap präglas av att hon skriver både för vuxna och barn/unga, vilket också Maria Österlund redovisar för då hon diskuterar Edelfeldts författarskap och hur flickskildringen är en central del av hennes böcker.¹⁰⁹ Österlund diskuterar romanen som en del av Edelfeldts flickuppväxttrilogi i *Missne och Robin* (1980), *Juliane och jag* samt *Drakvinden* (1984). Hon analyserar hur flickvänskap, sexualitet och en mörk sida av jaget nyanserar Edelfeldts flickskildring.¹¹⁰

107 Vivi Edström (1984a). "Fångenskapssymboler i ungdomsboken." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber förlag. s 69-96.

108 Edström (1984a). s 87.

109 Österlund (2005). s 52-55.

110 Mia Österlund (2003a). "Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*." *Kunskapens hugsvalse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*. Michel Ekman och Roger Holmström (red). Åbo: Åbo Akademis förlag. s 91.

Mattias Fyhr läser *Juliane och jag* som en gotisk romans eftersom berättelsen avrundas med "ett någorlunda lyckligt slut"¹¹¹, till skillnad från traditionell gotik. I likhet med Maria Österlund menar jag att Fyhr inte ger något större utrymme åt det specifika i flickskildringen. Österlund motiverar vikten av häxrollen och hur detta befriar "flickorna i romanen från att vara vanliga flickor".¹¹² Det gotiska inslaget är dock väsentligt i romanen, det är genom detta som flickornas aktörskap gestaltas. Att hålla seanser och klä sig till häxa fråntar inte romanen dess realistiska prägel. Jag kommer därför att läsa *Juliane och jag* genom vänskapen och flickfantasierna, samt undersöka hur intimiteten rör sig vid gränsöverskridande förtrolighet.

Inger Edelfeldts *Duktig pojke!* (1983) skildrar Jim som inser att han är homosexuell. Jim berättar om sin väg från att förstå att han är homosexuell till att öppet erkänna sig som sådan. Ulla Lundqvist karakteriserar spelet mellan familjemedlemmarna i *Duktig pojke!* som en kärnfråga i berättelsen. Lundqvist betonar även Edelfeldts berättarstil och liknar den vid den nya generationen av ungdomslitteraturförfattare till exempel Mats Berggrens, Ulf Nilssons och Peter Pohls berättarstilar. Utmärkande för dessa författares verk är tilltalet som är "spontant och naturligt jämlikt" eftersom de skriver för såväl vuxna som barn.¹¹³

Duktig pojke! gestaltar homosexualitet och är därmed väsentlig för denna studie eftersom den visar hur huvudpersonen Jim kontinuerligt strävar efter att framstå som om han var heterosexuell. Utslagsgivande blir Jims blick på de flickor som finns i hans närhet och hur hans sexualitet påverkar hans uppfattning om flickskap.

Annorlunda flickskap – ett uttryck för utsatthet

Lilla Marie

Ett annorlunda flickskap gestaltas av Mats Wahl i *Lilla Marie* (1995). Huvudpersonen Marie är aggressiv, till skillnad från samtliga övriga

111 Mattias Fyhr (2003). *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*. [Diss.] Lund: Ellerströms. s 175.

112 Österlund (2005). s 54.

113 Lundqvist (1994). s 101.

flickkaraktärer i mitt material. Marie blir utkastad från skolan på grund av sin våldsamhet och befinner sig därefter på en skola för problembarn. Hennes berättelse blottlägger hennes problematiska relation till mamman. Marie har även en styvpappa som försökt utnyttja henne sexuellt.

Ying Toijer-Nilsson ställer den tveksamma flickan mot den ursinniga då hon beskriver 1990-talets ytterlighetsflickor genom Julia i Anita Eklund Lykulls trilogi¹¹⁴ och Mats Wahls *Lilla Marie*. Toijer-Nilsson säger att "Marie är en våldsam tjej i en våldsam tid." Eftersom Marie är flicka är hennes våldsamhet än mer iakttagen och utsatt för omdömen.¹¹⁵ Även Maria Nikolajeva poängterar våldsamheten hos Marie då hon menar att Marie blir "kvasifeminin" genom att Nikolajeva beskriver berättarösten som maskulin.¹¹⁶ Senare i avhandlingen kommer detta att föranleda en problematiserande diskussion om hur Maries våldsamhet skildras i samband med kön.

I min tolkning av Marie är även berättandet centralt eftersom jag vill betona att Marie är en annorlunda flicka. Jag kommer att undersöka hur Marie kan betraktas som könskonstruktion där maskulinitet är mer styrande för förståelsen av kön än femininitet. Mitt främsta intresse ligger i hur berättelsen genomsyras av den underliggande och ibland även explicit uttryckta sexualiteten eftersom Marie som berättare ständigt förhåller sig till sexualitet.

Tystnad och flicklust – en undvikande taktik

När alla ljuger/Man kan inte säga allt

Den utsatta flickan som önskar hitta en väg ut ur maktlösheten är ämnet för Peter Pohls *När alla ljuger* (1995). Huvudpersonen Lotta har levt ett skyddat överklassliv och förlorar sin pappa under mystiska omständigheter. Samtidigt mördas hennes bästa vän och Lotta försöker förstå vad som verkligen hänt. Relationerna kompliceras av att hon och hennes

114 Trilogin består av *Silverdelfinen* (1992), *Café Brazil* (1993) och *Julia mitt i världen* (1996).

115 Ying Toijer-Nilsson (1997). "Den abdikerade flickbokshjälten." *Abrakadabra* 1997/1. s 27-28.

116 Nikolajeva (2006). s 20.

bror har ett incestuöst förhållande.

Peter Pohl gestaltar ofta i sina romaner det utsatta barnet. Österlund understryker att även om: "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".¹¹⁷

Wiveca Friman ser *När alla ljuger* som en närmast thrilleraktig berättelse.¹¹⁸ Berättelsen är skriven i tredjeperson vilket understryker det osäkra och laddade skeendet i romanen. Peter Pohl själv förhåller sig till det deckaraktiga i berättelsen genom att säga att han inte önskat ge några definitiva svar utan lämnat slutet öppet för tolkning. Dessutom hävdar Pohl att berättelsen främst är ett sätt att förhålla sig till verkligheten och mindre ett försök att komma till rätta med vem som begått brottet.¹¹⁹

För min analys är det eventuellt deckaraktiga draget perifert även om det bidrar till bokens täta stämning. I min tolkning är istället relationen mellan bror och syster betydelsebärande. Det sexuella förhållandet är tabubelagt, såväl inom berättelsen som utgående från sexualitetsdiskurser överlag. Utöver den incestuösa relationen är även förhållandet till huvudpersonens närmaste vän av avgörande betydelse för hur jag kommer att diskutera sexuell utsatthet.

Peter Pohl värjer sig inte för flickors utsatthet och även i *Man kan inte säga allt* (1999) gestaltas värnlösheten, denna gång genom en pojkb berättare. Huvudperson och berättare är Fredde vars syster sexmördas. Fredde försöker tillsammans med sin bästa vän ta reda på vem som ligger bakom mordet. Men precis som i *När alla ljuger* är berättelsen genomsyrad av hemligheter och sådant som inte kan sägas högt.

Österlund läser romanen som samhällskritisk och redogör för hur pojkb berättaren har svårt att uppfatta flickperspektivet. Österlund framhåller att Pohl genom den mördade flickan aktualiserar ett flertal kritiska perspektiv på sin samtid: barnpornografi, pedofili, invandrarhat,

¹¹⁷ Österlund (2005). s 59.

¹¹⁸ Friman (2003). s 10.

¹¹⁹ Peter Pohl "Jag fick ett brev... och svarade" [www] <http://www.nada.kth.se/~pohl/texter/ToAReader.html> Hämtat 17.6 2008.

krishantering, Internet och medier.¹²⁰

I enlighet med Österlund läser även jag pojkberättaren som avgörande för gestaltningen. Utgående från hur pojken avkodar flickan framstår också hur hennes sexualitet tydliggörs i den blick han riktar på henne. Betydelsebärande för gestaltningen är, precis som i *När alla ljuger*, de lögnar och tystnader som omger sexualiteten.

Skrivande – en förändringspotential

Ingen grekisk gud, precis/Dansar Elias? Nej!

Flickans utsatthet må vara ett drag som följer med genom den moderna ungdomsromanen men med Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* (2002) förändras bilden av vad flickskapet innebär. Huvudpersonen Laura är varken självsäker eller framfusig men hon utvecklas under berättelsens gång, inte på grund av besvarad kärlek eller på grund av att vänskapen blomstrar, utan för att hon själv formulerar sina villkor. Berättelsen inleds med att Laura blir förälskad i en lärare. Detta får konsekvenser för hennes vänskapsförhållande eftersom hennes bästa vän tar avstånd från Laura på grund av förälskelsen. Berättelsen gestaltar inga stora händelser utan i centrum står huvudpersonens mognande. Luras skrivande och utveckling gör romanen till en form av konstnärsberättelse. I en översiktsartikel om svenska ungdomsromaner poängterar Nikolajeva att berättelsen är en konstnärsroman där huvudpersonen Luras berättarröst gör berättandet mångfasetterat. Nikolajeva karakteriserar romanen i förhållande till tidigare konstnärsromaner och anser att Luras berättelse är komplex eftersom slutet lämnas öppet och ingenting har löst sig eller avslutats.¹²¹

Det avgörande i min läsning är hur Laura förhåller sig till sin förälskelse och hur detta väcker förväntningar på tidigare liknande förvecklingar mellan en ung flicka och en äldre man samt bryter mot detta

120 Maria Österlund (2003b). "Valonarkaa toimintaa. Yhteiskuntakritiikkiä Peter Pohlin nuortenromaanissa *Man kan inte säga allt*." *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaanit 2000-luvun taitteessa*. Päivi Heikkilä-Halttunen och Kaisu Rättyä (red). Tammerfors: Nuorisotutkimusverkosto. s 120-145.

121 Nikolajeva (2006). s 27.

förväntningsmönster. Intresset riktas även mot den betydelse vänskapsförhållandet mellan Laura och Lena har för flickskildringen.

Katarina Kieris *Dansar Elias? Nej!* (2004) porträtterar Elias som försöker komma till rätta med att hans mamma försvunnit. Mammans frånvaro överskuggar Elias relationer till övriga karaktärer. Han blir förälskad i en flicka och måste under berättelsens gång försöka lära sig att överhuvudtaget uttrycka sig. Hans inre röst är däremot mycket uttrycksfull.

Nikolajeva frågar sig om berättelsen om Elias kan tolkas som en ny stereotyp i svensk ungdomsroman. Nikolajeva påstår att Elias framstår som en överdrivet introvert berättare. Hon föreslår att han som stereotyp har en feminin röst.¹²²

Om Elias är en ny stereotyp på grund av sin osäkerhet är av mindre betydelse för min analys. Det jag däremot kommer att intressera mig för är hur hans inre talförhet gör honom till en iakttagare av omgivningen. Han är möjligen en ovanligt känslig pojke, men analysen kommer att försöka visa hur han konfronteras med relationer till flickor/kvinnor i hans omgivning för att kunna utvecklas.

* * *

Trots att analyserna framöver kommer att beröra både hur flick- och pojksexualitet gestaltas i det utvalda bokmaterialet kommer betoningen att ligga på flickskildringen. Pojkarnas närvaro motiveras främst av att heterosexualiteten får femininitet och maskulinitet att framstå som naturliga kategorier. I analysavsnitten har jag även valt att följa Seymour Chatman som i analogi med Wayne Booth påpekar att ett sätt att få syn på den implicita författaren är att begagna sig av mer än ett verk av samma författare.¹²³ Jag har därför funnit det fördelaktigt att kunna kombinera flick- och pojkskildringarna och fördjupa diskussionen om flicksexualitet utgående från hur sexualiteten gestaltas och hur de värderingar som formuleras förhåller sig till de olika karaktärernas kön. Jag betonar följaktligen fortsättningsvis flicksexualiteten, men genom att även lyfta fram pojkarnas perspektiv vill jag visa hur dessa förhåller sig till flicksexu-

122 Nikolajeva (2006). s 27-28.

123 Chatman (1978). s 148.

alitet i respektive roman och vilka konsekvenser pojkberättandet får för gestaltningen av flicksexualiteten.

I det följande avsnittet presenteras avhandlingens uppbyggnad utgående från hur sexualitetsläsningarna kommer att struktureras.

AVHANDLINGENS UPPBYGGNAD

Inledningsvis redogörs för avhandlingens syfte, teoretiska bakgrund, metod, material och tidigare forskning. Nedan presenteras avhandlingens uppbyggnad samt vilka frågor som behandlas i respektive analyskapitel.

Kapitel två, *Bruten romans*, behandlar femininiteter och maskuliniteter. Den övergripande frågeställningen utgår från hur kön görs, hur lust kanaliseras och vilken betydelse kropp har för gestaltningen av heterosexuallitetskonstruktioner.

Kapitel tre, *Våldsam norm*, utgår från underordning och överordning för könsformeringen. Inom ramen för kapitlet undersöks hur flickorna förväntas kontrollera det manliga begäret. Kategorin våldsam norm aktualiserar frågor om respektabilitet och klass samt hur dessa realiseras både som socialklass och skolklass. Frågor om gränsöverskridning av heteronormativitet kan få konsekvenser för sexualitetskonstruktionen.

Kapitel fyra, *Heteronormativt (av)brott*, fördjupar de tidigare kategorierna eftersom frågeställningen tar avstamp i hur heterosexualliteten konstrueras och ifrågasätts genom avvikande begär. Den skeva lusten tydliggör heterosexuallitetens rörlighet. Väsentligt är att ta ställning till hur sexualiteter kan konstrueras.

Kapitel fem, *Avslutande diskussion*, är en sammanfattning av avhandlingen samt en reflekterande diskussion över vad studiens angreppssätt genererat fram ur de analyserade texterna.

2 BRUTEN ROMANS

Flickan i ungdomsromanen ställs i kategorin bruten romans inför frågor om hur femininitet (och maskulinitet) förhåller sig till heterosexualitet. Hon måste utföra sitt flickskap så att det är begripligt i den omgivning hon befinner sig. Brutna romanser gestaltar heterosexualiteten som initiationsrit eller ett slags "början".¹²⁴ Med den jungianska litteraturvetaren Annis Pratts begrepp *growing-up-grotesque* beskrivs den anpassade flickan genom hur hon snarast växer "ner" då utveckling för flickan/kvinnan innebär att samhällets normer kommer att ställas emot hennes tro på framtiden. Flickan som försöker göra motstånd möts av begränsningar och förminskat livsutrymme.¹²⁵ Ett medvetet motstånd kan vara ett sätt för flickan att förhålla sig till omgivningens krav på anpassning. Men motståndet kan också beteckna flickans mognad, samtidigt blir sexualitet också ett sätt att förhålla sig till flickskapets krav på att vara en duktig flicka.

Berättelser om unga människor beskriver utveckling och mognad uttryckligen så att den unga inrättar sig i det omgivande samhället som en fungerande individ. Penelope Eckert som intervjuat barn i elva-tolvårsåldern visar hur iscensatt heterosexualitet redan tidigt blir ett sätt att höja sin status bland jämnåriga.¹²⁶ Förutsättningen för hur flick- eller pojkskap görs är att heterosexualiteten är den norm som eftersträvas. Att bryta mot heteronormativiteten visar på omognad och sänker därför statusen.

Ungdomsromanens karaktärsgestaltning uppvisar liknande tendenser. Heteronormativiteten betraktas ofta som självklar eftersom den är osynliggjord och till synes inte är föremål för intresse i gestaltningen av den unga karaktären. Den brutna romansen som kategori framhåller att flickkaraktären trots kravet på heteronormativitet ifrågasätter sin

124 Med "början" avses inte att heterosexualitet skulle vara något som tar avstamp i ett visst skede i den ungas liv utan att de unga karaktärerna snarast mer medvetet internaliserar heteronormativitet som utgångspunkt för hur den egna sexualiteten uttrycks. Detta görs såväl språkligt som i agerandet.

125 Annis Pratt (1981). *Archetypal Pattern's in Women's Fiction*. Brighton: Harvester. s 29 ff.

126 Eckert (1994). [www].

underordning och tar avstånd från det som förväntas av henne. Hennes avståndstagande innebär inte att hon på ett omvälvande sätt skulle ha möjlighet att förändra de normer som hon blir medveten om. Detta eftersom medvetenhet i sig inte är en garanti för förändring.

Att växa upp innebär för flickan att hitta sin position i de relationer som hon har eller kan få. Även pojken behöver iscensätta maskulinitet på "rätt" sätt för att framstå som begriplig inom ramen för hur kön görs. Robert Connell och James W. Messerschmidts vidareutveckling av begreppet hegemonisk maskulinitet poängterar betydelsen av att relatera maskulinitet till tre nivåer.¹²⁷ Connell och Messerschmidt anför följande nivåer: lokal, regional och global nivå. Den första nivån, lokal maskulinitet, konstrueras i den omedelbara närmiljön, till exempel inom familjen. Den andra nivån, regional maskulinitet, beskriver diskursivitet och påverkar hur lokala maskuliniteter kan utformas. Samtidigt innebär regional hegemonisk maskulinitet även att det uppstår uppfattningar om maskulinitet som ett kulturellt ramverk. Den tredje nivån, global maskulinitet, å sida sammanför uppfattningar om maskuliniteter till ett övergripande mönster som influerar de lokala och regionala nivåerna. Således påverkar de olika nivåerna varandra genom att den hegemoniska maskulinitetskonstruktionen interagerar. De olika nivåerna varierar inte endast ifråga om plats utan påverkas också av historisk tid.¹²⁸ Inom ungdomsromanen, där fokus ofta ligger på den ungas utveckling, är den lokala nivån ständigt aktuell. Maskuliniteten tydliggör att snabba förändringar är beroende av den nära kontakten mellan karaktärerna. I förlängningen innebär detta att under- och överordning inom maskulinitet kan ta sig varierande uttryck.

Brottet mot romansparadigmet skildrar såväl flickan som frivilligt flyr det heterosexuella parförhållandet, som den romans vilken inte påbörjas annat än som fantasi. För pojkens del innebär inrättandet i den heteronormativa ordningen att han inte i samma utsträckning behöver ifrågasätta sin position. Han ska inte mogna till underordning utan behöver lära sig att uttrycka sig själv, det vill säga att inta den överordnade maktposition manligheten förutsätter eller snarast att förhålla sig till den

127 Connell och Messerschmidt (2005). s 829-859.

128 Connell och Messerschmidt (2005). s 849.

lokala hegemoniska maskuliniteten.

Materialitet utgår från kroppen eftersom kroppen avgör vilken subjektsposition som är möjlig att representera. Inom heteronormativiteten rymms också ifrågasättandet av normen eftersom förståelsen av maktpositioner inte är statiska utan rörliga. Detta innebär att såväl flickor som pojkar förhandlar om hur de kan agera och hur gränserna för agerandet dras, även om förhandlingen sker inom ramen för vilka gränsöverskridanden som är acceptabla.

Kroppen är avgörande för flickans självuppfattning. Hon skärsåkar sin kropps alla skrymslen och uppfattar att den motarbetar hennes position som flicka/kvinna eftersom den inte motsvarar idealet.¹²⁹ Kroppen ställs därmed i centrum för utforskningen av kvinnligheten, detta oberoende av om flickan kritiskt granskar sig själv i spegeln eller hon inte själv övervakar sin kropp. Istället kan kroppsligheten iakttas implicit i texten som en underliggande uppfattning om könskonstruktion.

Inom feministisk forskning har kroppen varit central eftersom kropp och kroppslighet ofta representerar det konkreta uttrycket för kvinnors underordning. Judith Butler problematiserar hur olika kroppar inordnas i en *hegemonisk sexualitet*, det vill säga vilka slag av kroppslighet som kan vara begripliga och hur dessa förhåller sig till varandra.¹³⁰

Heterosexualiteten tas för given som bas för förståelsen av kroppen. Beroende på vilket kön en kropp påstås beteckna utformas förväntningar på hur detta kön kan uppvisas. Kroppen är en bild laddad med betydelser, men också underkastad läkarvetenskapligt intresse. Samtidigt är kroppen föremål för den egna blicken som noggrant undersöker vad det

129 Christine Wilkie-Stibbs (2002) argumenterar för Julia Kristevas begrepp *abjektion* som ett sätt att beskriva avsky inför kroppen. Denna aspekt gör skärsåkdandet av kroppen till något motbjudande och att bli till ett subjekt blir något som subjektet tar avstånd från. Min avsikt är inte att söka efter detta slag av distans mellan kropp och språk, det vill säga det symboliska, utan snarare vill jag lyfta fram hur karaktären betraktar sin kropp. För en utförligare diskussion kring det feminina och abjektion inom barnlitteraturforskning se *The Feminine Subject in Children's Literature*. New York: Routledge. s 71-72, 85-86, 94-95.

130 Butler (1993).

är som visas upp.¹³¹ Utvecklingen rör sig från barnets ”naturliga” kropp till den unga flickan som förstår att utseendet har betydelse för vilken position hon har som kvinna. Pojken skärsådar också sig själv men är trots självreflektionen mer fokuserad på hur agerandet överensstämmer med förväntningar på maskulinitet.

Sexualiteten, utgående från kategorin den brutna romansen, synliggör vad det innebär då kroppen inte motsvarar normerna, hur en specifik manlighet blir katalysator för flickans mognad och hur maskuliniteten är förhandlingsbar. Kategorin bruten romans beskriver därmed det heterosexuella parförhållandet oberoende av om tvåsamheten är ett faktum eller om romansen främst är en romantisk dröm som inte resulterar i ett parförhållande.

Nyckelord inom kategorin den brutna romansen är mognad, romans, kropp och mentor eftersom dessa problematiserar den unga karaktärens begär och hur dessa förhåller sig till hur heterosexualiteten inrättas som norm. I det här kapitlet analyserar jag texter som förhåller sig till den brutna romansen utgående från kroppens betydelse i Gunnel Beckmans *Tillträde till festen* (1969), uppvaknandet då pojkrösten tar över i Beckmans *Ett slag i ansiktet* (1976), hur fantasin om en äldre man skildras i Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* (2002) samt pojken som konfronteras med kvinnliga röster i Kieris *Dansar Elias? Nej!* (2004).

KROPPEN SOM FÄNGELSE

Tillträde till festen

Under 1980- och 1990-talet sattes kvinnokroppen som kön under lupp

131 Se Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn (2007) som bidrar med en överskådlig genomgång av kroppen som kulturellt fenomen vilken visas upp i reklambilder; som högteknologiskt intresse för läkarvetenskapens fertilitetsbehandlingar; av hur den egna (kvinno)kroppen ställs under lupp samt upplevs och levs i. ”Blod, fläsk och performativitet – kropp och hälsa i feministisk forskning.” *Kvinnor, kropp och hälsa*. Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn (red). Lund: Studentlitteratur. s 12.

inom olika feministiska teorier.¹³² Kvinnokroppen analyseras som kulturell produkt. Samtidigt ställs makt, kunskap och subjektivitet i relation till kroppsligheten.¹³³ En utgångspunkt är Michel Foucaults teori om sexualitet även om han kritiserats för att inte ta kön i beaktande då han kartlägger sexualitetens historia.¹³⁴ E. L. McCallum resonerar kring ifall Foucaults verk *Sexualitetens historia* skulle ha sett annorlunda ut om han uttryckligen inkluderat kön. McCallum menar också att man bör ta i beaktande att i franskan (vilket är Foucaults språk) syftar "sexe" även på kön. McCallum påvisar också att Teresa de Lauretis argument om att kvinnan både representeras och är utanför representationen är en betydelsefull insikt då det gäller hur sexualitet konstrueras. Foucaults föreställning om sexualitet är ändå ett sätt att framhäva maktens betydelse, och framförallt hur konstruerandet görs, mer än att begränsa *sex/ualitet* eller *sex/uality*.¹³⁵ För att en individ ska tillhöra ett visst kön är det väsentligt att kroppen upplevs som begriplig.¹³⁶ I och med att en kropp är begriplig kan den också diskuteras. Trots detta är inte all kroppslig erfarenhet möjlig att verbalisera.

Att förstå kroppen kan också innebära tystnader kring de "självklarheter" som formuleras kring sexualitet.¹³⁷ Föreställningen tar avstamp i att normen inte behöver diskuteras och normen är då maskulinitet. Därav har femininitet varit föremål för diskussion och hur detta görs,

132 Se Erika Alm och Katarina Leppänen (2006). "Från redaktionen" *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2006: 1, s 4-6. Bland annat påpekas att det inte finns något enhetligt synsätt på kropp och kroppslighet trots att forskning bedrivits av såväl feminister som andra. Detta innebär också att kroppsforskning uppvisar stor variation.

133 Se Tutta Palin (1996). "Ruumis". *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Anu Koivunen och Marianne Liljeström (red). Tammerfors: Vastapaino. s 225.

134 Se t.ex. *Feminist Interpretations of Michel Foucault*. Susan J. Hekman (red). Pennsylvania: Pennsylvania State U. P. Se även *Up against Foucault. Explorations of some Feminist Tensions between Foucault and Feminism* (1993). Caroline Ramazanoglu (red). London: Routledge.

135 Se E. L. McCallum (1996). "Technologies of Truth and the Function of Gender in Foucault". *Feminist interpretations of Michel Foucault*. Susan J. Hekman (red). Pennsylvania: Pennsylvania State U. P. s 81-84.

136 Jfr Foucault (1990). s 155.

137 Jfr Leona Toker (1993) som anmärker att avsaknaden av ett budskap är ett budskap. *Eloquent Retinence. Withholding Information in Fictional Narrative*. Lexington: U. P. of Kentucky. s 1.

medan maskulinitetskonstruktionen osynliggjöts.

Cameron och Kulick problematiserar sexualitet genom att påpeka att det främst är samkönad sexualitet som är föremål för diskussion. Heterosexualitet beskrivs inte som en social kategori. Detta föranleder Cameron och Kulick att framföra antagandet om att: "all humans have sexuality", vilket för dem implicerar att det inte endast är relevant att undersöka riktningen för begär utan hellre begär i vidare bemärkelse.¹³⁸ Den diskursivt styrda sexualiteten innebär därmed att heterosexualitet och begär framställs som självklara. Det blir då kroppen som avläses som om den förhöll sig till antagandet om att alla "har" en (hetero)sexualitet.

Flickan granskar sin kropp med kritiska ögon. Speciellt känslig blir den kritiken hos Annika i Gunnel Beckmans *Tillträde till festen* (1969), eftersom Annika fått reda på att hon lider av leukemi. Berättelsen är skriven i jagperspektiv och formulerad som ett brev till en vän. Brevformen gör det möjligt för protagonisten att berätta vad hon varit med om under de senaste åren, eftersom det framkommer att Annika inte på länge haft kontakt med sin barndomsvän Helena. Nyheten om Annikas sjukdom sätter igång behovet att meddela sig med någon, men utan att hon är tvungen att sända iväg brevet. Brevformen är inte konsekvent genomförd utan blir en inramning kring berättarrösten.

Annika granskar sig själv både som tillhörande ett visst kön och för att hennes kropp representeras som skev på grund av sjukdomen. Den synliga kroppen speglar inte det hon tror sig veta att händer inuti. Butler understryker att kön inte endast formas av reproducerande, vilket hon poängterar att Foucault visat i sin studie *The History of Sexuality*. Förståelsen av kön är också beroende av hur icke-liv eller död reglerar och formar uppfattningar om sexualitet. Butler beskriver hur epidemier som AIDS kullkastar den moderna värld som Foucault beskriver. Foucault hävdar att i den moderna världen är döden inte längre relevant, eftersom det väsentliga är det västerländska samhällets möjligheter att hålla allting vid liv och därmed blir reproduktion det avgörande och döden som reglerande funktion i så fall så gott som ointetgjord. Butler menar att Foucault ändå inte fullständigt utesluter döden som funktion utan

¹³⁸ Cameron och Kulick (2003), s 7-8.

snarast förminskat den på bekostnad av det levande.¹³⁹ För Annika innebär insikten om hennes dödlighet att hon blir mer uppmärksam på sin kropp, den blir i hennes granskande blick annorlunda och skev eftersom hennes kropp inte längre motsvarar förväntningarna på hur kvinnokroppen ska fungera.

Annika tar sin tillflykt till ensamheten på landet för att fundera över den stora nyhet hon av misstag informerats om. För henne är frågor om liv och död avgörande:

Fattade detta att jag Annika, nitton år till midsommar, ska dö. Jag ska dö. Min kropp ska inte längre leva på jorden. Min kropp som är så ung och varm och outnyttjad ska bara stoppas undan förintas plånas ut. Några månader kanske och sedan ingenting ingenting ingenting i oändligheters oändlighet ... (*Tillträde till festen* 1969, s 25)

Annika accentuerar kroppen och dess förgänglighet för att försöka förstå att det är henne själv det handlar om. Hon upprepar "Jag ska dö" och "Min kropp" och pekar på det oförståeliga i att hon, som ännu inte levt ett långt liv, ska försvinna. Upprepningen i beskrivningen betonar det känslöfylla och understryker hennes sinnesstämning. Susan Lanser definierar tre berättarmodus i begreppen *författarskapets röst/authorial voice*, *personlig röst/personal voice* och *kollektiv röst/communal voice*.¹⁴⁰ Lanser förtydligar även att hon inte avser att påstå att kvinnor skulle skriva annorlunda än män, utan att de strategier som utnyttjas snarast är ett sätt att förhålla sig till kontexten.¹⁴¹

Mitt intresse riktas mot de två senare begreppen personlig röst och kollektiv röst för att visa hur karaktärerna gestaltas i texten. Istället för författarskapets röst kan Nikolajevas definition av berättarmodus där närvaro, distans och fokalisering är avgörande och mer textbundet för-

139 Judith Butler (1996). "Sexual Inversions." Susan Hekman (red). *Feminist interpretations of Michel Foucault*. Pennsylvania. The Pennsylvania State U. P. s 68-74.

140 Lanser (1992). s 18-24. Begreppet authorial voice har jag här valt att översätta med författarskapets röst. Österlund (2005) har däremot valt att översätta begreppet med auktoritär röst. Jag menar att "authorial" visserligen kan syfta på den auktoritära funktionen men att begreppet ändå innefattar mer än auktoritet då det även beskriver den sammantagna författarsituationen. Se även Österlund, s 158.

141 Lanser (1992). s 8.

tydliga hur berättandet uttrycks. Nikolajeva konstaterar att många äldre barnböcker ofta använder sig av berättare som är didaktiska och auktoritära.¹⁴² Då det gäller ungdomsromanen är det didaktiska en del av uttryckssättet, därmed läggs stor vikt vid att i de berättelser som gestaltas är det avgörande att ifrågasätta auktoritet. De unga karaktärerna förhåller sig inom textens ram även till aktuella, kontextbundna frågeställningar, men detta innebär att karaktärerna fungerar som språkrör för den implicita författaren snarare än att fiktiva karaktärer har en egen åsikt. Detta är också fallet med Annika i *Tillträde till festen*, hennes uttryck inom texten aktualiseras i Lansers begrepp personlig röst, vilken också innebär att hon är en starkt närvarande berättare.

Annikas skärskådande av kroppen är formulerat med intimitet och utgående från hennes personliga erfarenhet och därmed ett uttryck för hennes personliga röst. Kroppen som ska dö blir en fälla för Annika, ett fängelse som hon inte kan undkomma utan måste reflektera över. Vivi Edström diskuterar bildspråket för att belysa fångenskapssymboler i ungdomsböcker. Hon framhåller de omkringliggande samhälleliga aspekterna såsom familj och skola men också otillräcklighetskänslor och skuld hos karaktärerna.¹⁴³ Edström exemplifierar bland annat med *Tillträde till festen*, då i samband med docksymbolik som instängdhet. I min läsning vill jag komplettera med Annikas kropp som en oundviklig fälla. Annika kan inte fly från sin kropp, hon kan endast utvecklas mentalt för att acceptera sin sjukdom.

Genom den sjuka kroppen aktualiseras normaliteten eftersom det som kan tas för givet, att en ung människa har en kropp, ifrågasätts på grund av att en sjuk kropp förändras. Även genom att definieras av medicinsk diskurs, såsom läkaren gör då han berättar att Annika har leukemi blir kroppen något annat än det som den förväntas vara. Kroppen som är sjuk blir ett objekt som ska studeras utifrån och definieras utgående från hur den svarar mot en kommande behandling för att kunna bli

142 Maria Nikolajeva (1998, 2004). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur. s 158-159.

143 Edström (1984a). s 69.

”normal”.¹⁴⁴ Samtidigt är den friska kroppen också ställd under liknande rannsakan. Både en sjuk och en frisk kropp granskas i förhållande till vad som upplevs som normalt eller avvikande. Kroppslighet i sig framställs ständigt i relation till normalitet vilket uppmärksammar att även kroppar är skeva konstruktioner.

För Annika innebär den döende kroppen att hon också behöver bearbeta sitt liv och de val hon gjort för att komma till rätta med den situation hon befinner sig i. Också i dessa tankegångar är kroppen central. Både då det handlar om att kritiskt granska den egna kroppens utseende och eventuella förändringar, och att hon grubblar över gravida kroppar är återkommande inslag i texten. Den sjuka kroppen ställs emot den friska då Annika genom till exempel frågor om graviditet ventilerar hur sådant som intimt förknippas med kvinnlighet fungerar.

Sociologen Jennie Westlund som analyserar bröstcanceropererade kvinnor problematiserar ”kvinnlighet” då hon visar hur centralt bröst är för definierandet av vad det innebär att vara kvinna. Westlund pekar på de fysiska gränserna och avsaknad av bröst som en överskridning av normer för kroppslighet. Samtidigt visar Westlund också att det materiella, kropparna, tolkade i butlersk anda, inte föregår kulturell förståelse av kroppslighet. Kropparna är produkter av normerande och könade processer.¹⁴⁵

Berättelsen, som ger sken av att formuleras som brev till en vän inleds med att Annika försöker berätta att hon är döende. I det sammanhanget för hon en låtsad diskussion med den hon skriver till:

Jag kan höra din argängsliga röst –
för fan, Annika, vad är det frågan om, skärp dej människa, vad har hänt??? [...] *Är du inte frisk eller är du med barn? (Tillträde till festen 1969, s 8)*

144 Jfr Oinas och Ahlbeck-Rehn (2007) som påpekar att kvinnokroppen som studieobjekt inom medicin är extra utsatt på grund av kvinnors reproduktiva kapacitet. Kvinnors kroppar studeras utifrån, som ett ting, medan kvinnor själva inte kan bidra med sina egna erfarenheter av sin kropp. Den objektifierade kroppssynen har kritiserats inom feministisk forskning. s 23.

145 Jennie Westlund (2007). ”Hur får en kvinnokropp se ut? Om kön och kroppslighet i spåren av bröstcancer.” *Kvinnor, kropp och hälsa*. Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn (red). Lund: Studentlitteratur. s 96.

Frågan ”är du med barn” lyfts fram upprepade gånger. Efter läkarens avslöjande är Annika upprörd och spyr och hon reflekterar över den pojke som betraktar henne att han ”[t]rodde väl att jag var med barn” (s 17) och lite senare då hon reflekterar över sitt öde att ”aldrig få gå omkring med ett barn som växer i magen” (s 25). Det är väsentligt för Annika att just den barnafödande kroppen tagits ifrån henne. Det möjliga resultatet av den sexuella akten blir det hon inte kan få erfarenhet av. På så sätt blir Annikas kropp skev eftersom hon uppfattar det som om hon inte kan leva upp till den funktion hennes kropp borde ha. Annika ser sin kropp som främmande. Den döende kroppen kontrasteras emot den kropp som kan bära mer liv. Annika betraktar graviditet som det normala i motsats till hennes egen kropp, som inte längre är självklar. Den dödliga kroppen blir betydelsebärande, den framhävs som om den var mer levande då den synliggör de funktioner kroppen har. Den gravida kroppen har ofta framställts som det normala, som den kvinnliga kroppens primärfunktion, och även som ett sätt att undkomma sjukdom.¹⁴⁶

Annika skärskådar sig själv i spegeln. Hon försöker upptäcka ifall det finns något nytt, någon ny medvetenhet i kroppen som skulle avslöja att den ska dö. Det hon ser är välbekant:

Har fått ett sånt behov att ideligen gå in i sovrummet och titta mig i spegeln.

Det borde synas något tycker man. Av det som håller på att ske inuti, menar jag.

Men jag tycker jag är ganska lik mig, hemskt blek förstås med svullna ögonlock. Munnen är också blek och liksom upplöst. Håret hänger som grågula gardiner ner på bröstet, men det är blankt och kröker sig i topparna.

Jag stirrar och stirrar, fuktfläckarna i spegelglaset bildar skuggor i ansiktet. Händerna flyger upp för att känna att huden ännu är varm. Känna att blodet pulserar på halsen med små tickande hurtiga slag. Jag trycker fingrarna hårt mot

146 Se t.ex. Jutta Ahlbeck-Rehns (2006) doktorsavhandling i vilken hon går igenom studier som visar moderskapet som ett sätt att motverka hysteri. *Diagnostisering och disciplinering. Medicinsk diskurs och kvinnligt vansinne på Sjölä hospital 1889-1944*. [Diss] Åbo: Åbo Akademis förlag, s 60-62. Se även Karin Johannisson (1994) som beskriver graviditet som fullbordad kvinnlighet. *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts. s 115.

ögongloberna som värker och hettar av trötthet, drar läpparna åt sidan och ler ett fänigt leende. (*Tillträde till festen* 1969, s 32)

Hennes beskrivning är avskalad och går in i detalj då hon ser mer än det andra kan se utifrån, hon ser under huden. Det välbekanta är förrädiskt eftersom hon är medveten om att det under ytan finns något som kommer att förändra hennes kroppsuppfattning. Hon försöker hitta förvandlingen, för att möta sitt ansikte och se om det nya lämnat spår. Annika betraktar sig själv men lyckas inte få syn på vem hon är.

Den kroppsliga beskrivningen som förmedlas i den personliga berättarrösten är nästan som en inre resa, även om det är sitt yttre hon granskar. Annikas yttre verkar nästan upplösas inför hennes kritiska blick. Kristin Hallberg menar att flickan som betraktar sig själv i spegeln söker efter sig själv. Sökandet blir en självprojektion, ett sätt att försöka komma till rätta med vem det är som avtecknas i den reflekterande bilden.¹⁴⁷ Senare betraktar Annika sig själv i ett annat ljus:

I natt låg jag ett tag naken i sängen och såg på min kropp. I den svaga belysningen från stearinljuset var den varm och mjuk och levande. I ett våldsamt anfall av lust värkte jag av längtan efter Jacob. Jacob den förste och den ende som tagit min kropp i besittning. Som jag givit mig åt som det hette förr i världen. [...] Men när vi träffas igen så vet han det redan.

Och hur ska vi då kunna älska tillsammans, inte kan man älska med en kropp som har döden inom sig ... (*Tillträde till festen* 1969, s 33)

Kroppen objektifieras i uttrycket "tagit min kropp i besittning" eftersom detta för tankarna till ägande, det vill säga pojkvännen Jacob förfogar över Annikas kropp. Detta förstärks i att Annika föreställer sig, om än gammaldags, att hon gett kroppen åt Jacob. Annika känner sig ambivalent i förhållande till hur lusten väcks trots att kroppen verkar ha förrått henne. Hennes tvetydiga inställning framhävs då hon ser kroppen i stearinljusets sken och det dunkla ljuset gör att hon uppfattar sin kropp som levande. Detta ställer hon i relation till att hennes kropp på grund av sjukdomen blivit främmande. Butler använder begreppet *den konsti-*

147 Kristin Hallberg (1998). "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar." Kristin Hallberg (red). *Läs mig sluka mig! en bok om barnböcker*. Stockholm: Natur och Kultur. s 136.

tuerande utsidan/constitutive outside för att beskriva hur normer reglerar det yttre och gör kroppen begriplig.¹⁴⁸

Den feministiska forskaren Elisabeth Grosz poängterar att kroppar har samma förklarande kraft som medvetanden.¹⁴⁹ Trots att Annika söker efter en inre förändring, är det på ytan hon försöker hitta den nya erfarenheten i kroppen. Den konstituerande utsidan i Butlers terminologi eller Grosz som beskriver kroppen som ett sätt att i det specifika indikera erfarenhet på ytan, blir i Annikas skärskådande ett uttryck för hur den sjuka och den friska kroppen möts och bildar en överlevande utsida eller yta. Annika ser en motsättning mellan en sexuellt aktiv kropp och en döende kropp eftersom den sjuka kroppen inte kan skapa nytt liv.

Jennie Westlund framhåller att för den opererade kroppen, där cancer gjort att ett bröst tagits bort, blir moderskapsdiskursen mer konfliktfylld än vad det sexiga kvinnoidealet inbegriper.¹⁵⁰ Det konfliktfyllda moderskapsidealet genomsyrar även Annikas skildring av sina kroppsliga begär som blir belysta av eftertänksamhetens tvivel. Hon tvivlar på att hon ska kunna återgå till den sorts relation som hon och pojkvännen Jacob haft. Westlund utvecklar analysen av den förändrade kroppen genom att betona att den förändrade kroppen sammanförs med den sexiga kvinnan och "den manliga blicken". Eftersom kvinnorna i hennes material frågar sig vem som kan intressera sig för en kropp som inte motsvarar idealet innebär det samtidigt att manligt begär blir avgörande för självbilden då kroppens yta förändrats.¹⁵¹ Ovanstående resonemang gäller även för Annika som saknar sin pojkvän Jacob trots att avresan till ensamheten föregåtts av bråk mellan dem. Kroppen och pojkvännen hör ihop, inte endast genom de begär han kan väcka i henne, han förfogar över hennes kropp som om den var hans ägodel. Annika tar sin tillflykt till ensamhet för att komma till rätta med hur hon egentligen ska förhålla sig till sin pojkvän och även kroppen, det vill säga hur hennes kroppsliga begär tar sig uttryck. Detta tar jag upp i det följande i relation till

148 Butler (1993). s 187-189.

149 Elisabeth Grosz (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana U.P. s vii.

150 Westlund (2007). s 110-111.

151 Westlund (2007). s 111-112.

Annikas uppvaknande som en kollektiv övertygelse.

Flickans medvetandehöjning

Den brutna romansen innebär att flickan befinner sig i en situation där pojkvännen inte är närvarande. Pojkvännens frånvaro kan vara självvald, det vill säga flickan har själv bestämt att hon måste fundera kring det förhållande hon har med honom eller pojkvännen kan ha lämnat henne för att i sin tur reflektera kring tillvaron. I Max Lundgrens *Ole kallar mej Lise* (1969) har pojkvännen svårt att anpassa sig till samhällets krav och därför har han lämnat Lise, även om det är hennes reflektioner över hans försvinnande som delges.

I *Tillträde till festen* är det Annika som har åkt iväg för att rannsaka sig själv utan att tala om för pojkvännen var hon befinner sig. Jacob har kommit som en frisk fläkt in i Annikas liv, han är säker på sig själv och en entusiastisk världsförbättrare. Annika har med glädje låtit sig dras in i det nya liv som Jacob erbjuder. Socialantropologen Lena Gemzöe beskriver tankegångar inom radikalfeminism och påpekar bland annat att kvinnor inom vänsterrörelsen upptäckte att då de gick med i de politiska organisationerna var dessa manligt kodade. Kvinnor förväntades stöda de manliga aktivisternas behov.¹⁵² Även Annika har anammat den roll som Jacob formulerat åt henne, vilket hon ifrågasätter under sin vistelse på landet. Annika betraktar sig själv ingående men funderar också över vad Jacob ser hos henne, varför han överhuvudtaget sett henne:

Dessutom var han störtsnygg.

Varför han överhuvudtaget såg mig vet jag fortfarande inte. Hade han vetat att jag ännu inte fyllt sjutton, så hade han nog aldrig drömt om att bjuda mig på bio nästa dag. Men jag har ju alltid sett så mycket äldre ut än jag är. (*Tillträde till festen* 1969, s 37-38)

Annika har träffat Jacob två år tidigare, som 17-åring. Vid berättelsens början uppger hon sig vara 19 år. Om han haft några medvetna bakomliggande motiv, sådana som Annika verkar efterlysa, är inte klart efter-

152 Lena Gemzöe (2006). *Feminism*. Stockholm: Bilda förlag, s 45-46.

som det i så fall är något som Annika inte kan känna till. Åldersmässigt är Annika äldre än vad flickor är i jämförelse med ungdomslitteratur från ungefär 1980-talet och framåt. Detta innebär att hon inte befinner sig i ett stadium av livet där hennes sexualitet och begär håller på att bli medvetandegjorda. Annika har redan erfarenhet av att vara tillsammans med någon. För henne handlar utvecklingen främst om att hennes värld förändras då hennes kropp inte längre motsvarar förväntningarna på hur en ung kropp ska vara.

Jacob besitter den legitima kunskapen, han behärskar den sorts kunskap som är väsentlig för att vara aktiv i samhällsdebatten. Han talar från en maktposition där han har erfarenhet och Annika ska fungera som åhörare. Men hon börjar ifrågasätta hans formande av henne vilket också har samband med hennes mamma. Lansers tidigare nämnda berättarmodus kollektiv röst aktualiseras i och med Annikas ifrågasättande. Lansers begrepp den kollektiva rösten kan förverkligas som mångröstat uttryck eller genom en individuell röst som får sin auktoritet ur gemenskapen. Den enskilda berättarrösten kan då tala för ett kollektiv men även flera röster kan berätta kollektivet.¹⁵³

Den kollektiva rösten i *Tillträde till festen* talar för mer än Annikas personliga erfarenheter, vilket också tydliggörs i betydelsen av kroppen. Att ifrågasätta kroppen blir den konkreta utgångspunkten som för vidare till det kollektiva försvaret för gemenskap mellan kvinnor. Och detta trots att Annika befinner sig i ensamhet. Hennes personliga medvetandehöjning aktualiserar kontexten, samtiden.¹⁵⁴ Till en början är den kollektiva rösten tvekan för att den förklarar hur hon förhåller sig till den man som hon ser som auktoritär. Det är inte bara Annika som låtit sig svepas med av Jacobs engagemang för mindre bemedlade i samhället, utan även Annikas mamma har kastat sig in i det nya livet. Mamman åker till Pakistan för att tjänstgöra på ett sjukhus. Annika ska under tiden bo hos mammans kusin Agnes, men Jacob är emot att hon ska flytta till Agnes. Jacob tror att det är moraliska skäl som ligger bakom

¹⁵³ Lanser (1992), s 21.

¹⁵⁴ Se Lena Gemzöe (2006) som förklarar att medvetandehöjning var en del av de radikalfeministiska tankegångarna. Kvinnorna organiserade sig i grupper för att använda sig av metoden medvetandehöjning då de delade med sig av personliga erfarenheter. s 46.

att hon ska bo hos mammans kusin och föreslår till och med giftermål. Annika riktar sig till sin vän i brevet som hon tror ska förvånas över hur hon själv reagerat på frieriet:

Du kanske tycker att jag borde ha blivit jättelycklig vid tanken på att gifta mig med Jacob.

Men konstigt nog tror jag nästan att det var hans förslag att vi skulle gifta oss som blev – inte början till slutet för det är ju inte slut ... men ... vad ska jag kalla det ... början till ett slags uppvaknande. Fast det visste jag ju inte då. (*Tillträde till festen* 1969, s 41)

Annikas ifrågasättande av förhållandet grundar sig på att hon upplever att Jacob har för mycket inflytande över henne som person. Giftermål som ritual innebär en bekräftelse av det heterosexuella förhållandet. Butler anser att vid bröllop speglar bruden maskulin identitet eftersom begreppet brud fungerar som en relationell term. Bruden står då för avsaknad av maskulinitet och giftermålet blir ett sätt att fastställa den homosociala relationen, det vill säga bruden blir en form av transaktion inom gruppen. Den manliga gemenskapen upprätthålls genom bruden.¹⁵⁵ Annika upplever Jacobs frieri som ytterligare ett sätt för honom att befästa sin position och vänder sig emot förslaget. Även om det inte ur texten framgår att Jacob skulle delta i en specifik manlig gemenskap så innebär Annikas motstånd än en gång att den kollektiva rösten ger uttryck för att hon tar avstånd från en underordnad position. Annika vill inte delta i transaktionen och befästa den homosociala relationen som brud. Väsentligt blir det uppvaknande Annika säger sig ha upplevt, vilket också är en nyckelformulering i berättelsen. Detta eftersom Annikas utveckling kretsar kring hur hon ur uppvaknandet utvecklas då hon börjar ifrågasätta sin tillvaro.

Texten tenderar att splittras av det hackiga i framförandet, berättandet avbryts av punkter som signalerar Annikas tvekan i det val hon gjort. Hon tvivlar eftersom hon inte är van vid att ta initiativ på det sätt hon gjort då hon åkt bort från Jacob. Lena Kjersén Edman anmärker att de trettio första sidorna i boken skildrar Annikas desperation. Detta synliggörs i avsaknad av skiljetecken och bokstäver som hamnar fel i det

155 Butler (1990, 1999). s 50.

inledande avsnittets medvetandeström.¹⁵⁶ Hennes skrivande görs på skrivmaskin vilket innebär att osäkerheten i själva skrivsituationen även kan relateras till att hon under processen får mer vana.¹⁵⁷ Det hackiga framförandets tvekande markörer blir färre och språket flyter smidigare längre fram i berättelsen, men trots det uppluckrat i punkter som sprids ut i Annikas förmedling även senare i texten:

Och jag satt där i nattlinnet och kände på det som svällde och bultade inne i mig ... som om jag hade blivit ... havande med något överväldigande ... något hemskt och samtidigt oerhört viktigt ... (*Tillträde till festen* 1969, s 58)

Berättandet återkopplas än en gång till den gravida kroppen, även om att vara havande i citatet ovan direkt knyts till den sjuka kroppen som bär på något obeskrivbart. Även i relation till förhållandet med Jacob uttrycks tveksamheten genom återkommande punkter:

... och doktorn på sjukhuset ... han lovade ju att ringa så snart som möjligt ... och vår vanlige doktor skulle ju komma tillbaka i den här veckan ... han måste väl ... *Åh, varför gör ingen något!!* Ja, jag vet att det är toppenfånigt att bli så här hysterisk, för det är ju jag själv som har stuckit iväg [...] jag ville vara ifred, det var ju därför jag for hit ut för sjutton – men men ... nog är det väl jättekonstigt att Jacob bara accepterar att jag plötsligt försvinner utan ett ord?! Men ... men om han nu kanske tror att det beror på att jag verkligen menade att jag ville gör [*sic*] slut så. (*Tillträde till festen* 1969, s 92, kursiv i orig.)

Hennes vacklande sinnesstämning är mer gestaltande men samtidigt ökar rädslan över att befinna sig i ensamhet. Även om språket är mer hackigt i inledningen, är den fortsatta punkteringen ett sätt att formulera hur Annika fortsätter att tveka inför hur hon ska reagera. Annika uttrycker en önskan om att någon annan ska ta över eftersom hon upplever att hon inte förmår agera själv. Jacob som varit hennes rådgivare är frånvarande i den självvalda ensamheten, men hon vill ändå räddas av honom.

Annika försäkrar att hon älskar Jacob men är tveksam över hur han

156 Kjersén Edman (1990). s 35-36.

157 Gert Z. Nordström (1984) aktualiserar romanens omslag på vilken skrivmaskinen finns avbildad. "Den seriösa ungdomsbokens förpackning." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber. s 227-251.

påverkat henne:

Långsamt upptäckte jag att jag var som en fullproppad docka, en docka som kunde tala och nicka och svara intelligent och medvetet och som visste en massa om väsentliga ting, om samhällsengagemang och protester och allt vad du vill. Men som ingenting visste om sig själv ... (*Tillträde till festen* 1969, s 42)

Dockan kan också ses i samband med den döende kroppen, då Annika ser sig själv blir hon till eller får syn på hur hon reflekteras som docka, alltså ett objekt som är möjligt att kontrollera. Även Jacobs manlighet bekräftas i dockan som är underordnad och därmed möjlig att styra. Det blir en lättnad för henne att flytta till Agnes även om Jacob fryser åt Agnes borgerlighet. För Annika innebär samtalen med Agnes, som representerar en äldre generation, att Annika lär sig mer om sig själv. Hennes kunskapshunger vaknar för att förstå vad i det docklika hon vänder sig emot. Den äldre generationen får ofta i ungdomsromanen rollen som förmedlare mellan den unga och föräldrar. För Annikas del är både Agnes och hennes farmor de personer som Annika kan tala med när mamman och även pojkvännen står henne för nära. Agnes och farmodern blir kvinnliga vägvisare, vilka ska hjälpa Annika att hitta sin plats i samhället. Som guider för Annika representerar de även förenande gemenskap. Tillsammans med Agnes och farmodern kan Annika få stöd, men också diskutera erfarenheter på jämlik nivå.

Lanser framhåller att för den kollektiva rösten är den kvinnliga gemenskapen väsentlig. Det kollektiva kan inte representeras utan att också aktualisera vad som är gemensamt.¹⁵⁸ Den kollektiva rösten blir för Annikas del ett sätt att växa genom den kvinnliga gemenskapen, och samtidigt uttrycka kvinnlighet som en delad erfarenhet. En del av detta är de böcker som Annika läser.

Litteraturläsning spelar en avgörande roll för Annika, som berättar att hon läser Betty Friedans *Den feminina mystiken* (1968) som hon hittar hemma hos Agnes. Hon frågar Agnes när hon funnit sin identitet och får till svar att Agnes inte ännu tycker sig ha någon identitet. Dessutom tycker Agnes att hon gärna kan läsa något som är mer underhållande och

158 Lanser (1992), s 22.

rekommenderar Max Lundgrens *Hunden som äntligen visslade* (1962). Valet av litteratur resulterar i att Annika och Jacob grälar. Enligt Jacobs omdöme är litteraturläsning väsentlig, men då Annika inte läst det han föreslagit ifrågasätter han och förminskar hennes val av läsning. Jacob har inte samma förstående intresse som Agnes utan tycker däremot att Annika läser en bok som saknar relevans. Smakomdömet blir betydelsefullt och också orsaken till krisen dem emellan.

Sociologen Pierre Bourdieu redogör för hur *symboliskt våld* utövas för att påverka vad som följer kraven på rätt sorts livsstil.¹⁵⁹ Bourdieu använder termen *symboliskt kapital* för att beskriva uppfattning om värde, framförallt hur värde fungerar i sociala sammanhang. Samhällsposition i övrigt påverkar och ackumulerar vad eller vem som äger mer symboliskt kapital i en relation. Detta innebär också ett maktförhållande. Det symboliska kapitalet kan vara ekonomiskt, fysiskt, intellektuellt, kulturellt eller socialt.¹⁶⁰

Toril Moi undersöker Bourdieus användbarhet inom ett feministiskt synsätt. Hon accentuerar att det symboliska våldet då det identifieras, inte längre kan fungera. Detta eftersom det synliggjorda symboliska våldet inte längre är dolt utan förevisat.¹⁶¹ Jacob har ett socialt engagemang som ger honom högre status än Annika. Hon har låtit honom instruera henne för att hon ska kunna fungera på rätt sätt i det sammanhang som Jacob omfattar. Annika som "vaknat upp" håller på att få syn på sin underordnade ställning och börjar ifrågasätta den. Jacobs position i förhållandet ger honom en maktposition, men Annika blir förtvivlad:

Jag brast i storgråt.

Och därvid blev det. Klart att vi inte skulle göra slut ... jag var ju bara trött ... men det är klart att han förstod mina synpunkter ... hade bara aldrig anat att jag kände det så ... han bad mig om förlåtelse ... för vad ... vet jag inte ... allt skulle bli så bra så bra, bara jag inte var ledsen längre, och järnpillerna skulle göra susen ... lägg dig nu bara här på sängen, duktig tös, så ska jag sätta mig här bredvid och se så, älskling, här har du min näsduk ...

159 Pierre Bourdieu (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard U.P.

160 Pierre Bourdieu (1990). *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press.

161 Toril Moi (1994). "Att erövra Bourdieu." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1994:1. s 5-7.

din är ju alldeles blöt ... så ... så ... (*Tillträde till festen* 1969, 51)

Annika fokaliseras och hennes röst förmedlar vad Jacob säger som om han skulle tala själv. Återgivningen är Annikas vilket gör att den tröstande rösten snarast riktas även i efterhand till henne själv. Annika berättar vidare att hon som liten duktig flicka gjorde som hon blev tillsagd och snart har hon glömt att hon "bekymrat sig över ett så fint och krångligt ord som identitet ..." (s 52) Hennes förklaringar framförs än en gång med tvekan vilket synliggörs genom interpunktionen. Å andra sidan kan återgivningen också tolkas som kritisk till att Jacob både uppvisar rädsla inför hennes tårar och tar på sig en beskyddarroll, vilket är det Annika har ifrågasatt.

Bourdieu utvecklar diskussionen kring det symboliska våldet och visar att det är inbyggt i systemet så att en medvetandehöjning inte automatiskt kan kullkasta de symboliska ordningarna.¹⁶² Det räcker därmed inte endast med ifrågasättande för att synliggöra och omintetgöra den symboliska ordningen. Som strukturerande system är den symboliska ordningen för hårt knuten till integrerade värderingar. Även om Annika är medveten om sin underordning och resonerar kring den, förmildrar hon samtidigt Jacobs sätt att förminska henne. Hon har internaliserat den symboliska ordningen, men även tagit ställning till sina känslor för Jacob. Detta gör att hon kan förstå att positioner, som Jacobs i förhållande till henne, innebär att hans kunskap är mer värd ur ett samhälleligt perspektiv. Hennes position förändras inte trots hennes medvetenhet. Den symboliska ordningen är oförändrad eftersom den är inbyggd i hur karaktären agerar. Tvåsamheten verkar få sig en törn av diskussionen eftersom Annika väljer att inte kontakta Jacob då hon flyr efter att ha fått det ödesdigra beskedet om att hon ska dö. Samtidigt innebär hennes vetenskap om att de värderas olika inte en handling som kräver förändring.

162 Pierre Bourdieu (2001). *Masculine Domination*. (Övers.) Richard Nice. Stanford: Stanford University Press. s 33-42. Den symboliska ordningen i bourdieusk anda ska då ses till skillnad från hur Jacques Lacan (1977) använder symbolisk ordning för att beskriva hur språket fungerar som ett sätt att förstå världen. *Écrits: A Selection*. (Övers.) Alan Sheridan. London: Routledge.

Hopp om förändring

För Annika är den sexuella akten central. Jag har redan tidigare diskuterat att hon reflekterar över graviditet. Även samlaget spelar en väsentlig roll för henne eftersom det är ett sätt för henne att känna sig likvärdig med Jacob. Hon upplever underlägsenhet i relation till Jacobs engagemang och entusiasm i frågor som gäller världsförbättring. Men då det gäller den sexuella akten upplever hon sig vara jämlik:

Men när vi ligger med varandra är jag *nästan* alltid fullkomligt lycklig. Kanske det beror på att vi då ... jag vet inte hur jag ska förklara ... att vi då är på samma nivå eller nåt, åh, det är så svårt att uttrycka – mest för att jag inte riktigt förstår det själv. (*Tillträde till festen* 1969, s 41-42) [min kursiv]

Annika försöker förklara den sexuella föreningen med Jacob. Hon konstaterar att hon "nästan alltid" är "fullkomligt lycklig". Samtidigt har hon svårt att formulera vad hon avser eftersom hon inte är på det klara med det själv. I detta tvekande "nästan" ligger en förklaring till Annikas flykt och funderingar kring samlivet med pojkvännen.

Beskrivningen kan jämföras med en mer explicit sexuell gestaltning i Nils Bergkvists *Avva och Nenne* (1974) där de båda unga verkar vara på samma våglängd men där flickan styr hur långt de går i sitt sexuella experimenterande. Detta motsägs av att hon också förväntas dämpa pojkens sprängande lust. Med sin pappa som stöd undervisar hon pojken om hur sexualitet kan utövas på annat sätt än det han vant sig vid av sina kompisars prat. Den sexuella akten blir därmed något som konstrueras utgående från hur det manliga begäret styr, för Avvas del förmedlat av både pappan och pojkvännen. Väsentligt är att för Avva och Nenne handlar det sexuella agerandet till stor del om att aktiviteten måste verbaliseras för att genomföras normenligt. Det uttryckta tillrättaggs i hög grad eftersom det förklaras genom en didaktisk röst. Den sexuella akten i gestaltningen av Annika i *Tillträde till festen* kräver däremot inte verbalisering, tvärtom blir tystnaden för henne ett sätt att befinna sig på jämlik fot med Jacob. Cameron och Kulick poängterar att en lyckad sexuell akt representeras specifikt i det ordlösa och att detta inte enligt

den heteronormativa sexualitetsdiskursen förväntas verbaliseras.¹⁶³ Den sexuella akten som kan uttryckas med ord är därmed mindre värd än en upplevelse som består av känslor.

Gestaltningen av Annika tar även avstamp i annan läsning än den som tidigare kritiserades av Jacob. Annika nämner J.D. Salingers *Räddaren i nöden* (1953)¹⁶⁴. Stämningen i *Tillträde till festen* påminner också om *Räddaren i nöden* eftersom båda skildrar närheten till döden och hur den unga karaktären måste komma till rätta med situationen. Roberta Seelinger Trites menar att Holden helas i samband med att han ser sin syster åka karusell, som en symbolisk vision av livscykeln. Trites lyfter fram döden som en väsentligare del av utvecklingen än sexualiteten eftersom motivet dels gestaltar den unga karaktärens väg till mognad, dels är en del av livet som ingen kan undkomma.¹⁶⁵

Judith Roof betonar att berättarmönster följer det berättande som hör ihop med vår förståelse av liv. Berättandet knyter ihop genom att kronologiskt och lineärt ta sig fram till slutet, antingen slutet på berättelsen eller på livet.¹⁶⁶ Från Annikas inledande desperation, genom återgivning av olika minnen och viktiga händelser, leder berättelsen småningom till att Annika hittar någon form av balans. Annika går igenom sitt liv och de personer hon hör ihop med, vilka på olika sätt formar henne. Upplevelsen av beskedet som aktualiserar hennes egen dödlighet blir för Annika ett bryskt uppvaknande. Hon återger sådant som hänt och beskriver därmed sin egen utveckling fram till den omvälvande situation hon befinner sig i. Det blir en gestaltning av hur hennes självförståelse inletts som ett sätt att försöka begripa vad den nya kroppsuppfattningen för med sig. Hon berättar att hon för sin pappa läst Sonja Åkessons dikter, vilket förenar dem utöver deras samtal eftersom dikterna påminner om deras egen svaghet. Annika har såväl sökt sig till sommarstugan som återupptagit en gammal barnboksfavorit. Hon nämner Nalle Puh, som blir en trygghetsfaktor. Nalle Puh symboliserar den idylliska barndomen och därmed också en nostalgisk längtan tillbaka till tiden innan mognad

163 Cameron och Kulick (2003). s 37.

164 Det engelska originalet *Catcher in the Rye* utgavs 1951.

165 Trites (2000). s 117.

166 Roof (1996). s 7.

och kunskap om sexualiteten.¹⁶⁷ Lena Kjersén Edman observerar, vilket jag tidigare påpekat, att språket förändras och detta sker då Annika läser Nalle Puh. Annikas sönderhackade meningar behövs inte för att beskriva hur hon återfår fotfästet.¹⁶⁸ Annika växer in i sin situation och utnyttjar barndomens trygghetsfaktorer för att finna fotfäste. Även platsen hon befinner sig på är sammankopplad med tidigare vistelser och därmed som ett skydd mot omvärlden. Hennes vistelseort är ett idylliskt helande, en tillflykt till pastoralen.

Annikas avbrott på landet utan Jacob visar sig vara viktig för hennes självförtroende. Hon känner att vistelsen gjort henne starkare inför mötet med pojkvännen. Jacob har ringt och talat om att hon ännu inte ska ge upp hoppet om sin kropp. Annika funderar främst på att inte vara den hon varit, inte längre vara den beroende flicka som låtit sig formas av Jacob:

Om bara jag lyckas behärska mig, orkar låtsas riktigt bra – det är ju vår sista chans att träffas ensamma. Annat än bara i sjukrummet ... Det måste gå. De här ensamma dagarna har trots allt gett mig ... ett slags styrka.

Jag har vältrat mig i så mycket i snyft och ångest och självmedlidande, så jag har bestämt fått nåt slags hårdare skinn på själen. (*Tillträde till festen* 1969, s 107)

Hon fortsätter ändå att skärsåda sig själv, full av tvekan inför vem hon vill vara. Hon är också inställd på att låtsas att allt är som det borde vara. Samtidigt tycker hon inte att det är viktigt, hon vill inte träffa något inre jag. Hon uttrycker inte någon nyvunnen identitet utan ett föränderligt subjekt som är ett instabilt agerande och att styrkan i just detta rörliga ger ”skinn på själen”. Från att ha ventilerat kollektiva problem återgår hon till sin personliga situation eftersom döden är mer överhängande än en eventuell kvinnlig gemenskap. Hon upplever att hon har större behov av Jacob och skjuter undan kollektivet.

Annikas vistelse beskriver också det Annis Pratt betraktar som en

167 Jfr Maria Nikolajeva (2000) använder Nalle Puh som exempel på den cykliska tiden vilket brukar beskrivas som karaktäristiskt för barnlitteratur. *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press. s 6-7.

168 Kjersén Edman (1990). s 40.

del av den kvinnliga utvecklingsromanens kännetecken det vill säga att utvecklas i ensamhet. Detta i kontrast till hur Pratt beskriver den manliga utvecklingen som sker inom en grupp som befäster mognadsprocessen.¹⁶⁹ Den manliga mognaden i grupp kan ifrågasättas. Även manliga utvecklingsromaner uppvisar liknande individuell utveckling, redan Johann Wolfgang von Goethes Werther i *Den unge Werthers lidanden* (*Die Leiden des jungen Werther* 1774) är en utanförstående karaktär. Pratts påstående i relation till utvecklingsromanen blir för endimensionellt. Däremot kan Pratts betraktande av naturen som den tillflyktsort kvinnan använder sig av för att utvecklas i ensamhet bättre belysa även Annikas vistelse på landet. *Den gröna världen/the green world* blir ett sätt för kvinnan att uppvärdera sina egna möjligheter och att överhuvudtaget komma i kontakt med sig själv.¹⁷⁰ Pratt poängterar att den gröna världen blir en plats som utesluter samhället och därmed ger tid till reflektion över den egna situationen. Att befinna sig utanför samhället och istället gå in i sig själv, i det egna inre rummet, innebär också att karaktären uppfattar att ju längre in hon kommer dess mer tydligt blir det att även denna plats upptas av det sociala livet. Detta innebär att flykten till naturen eller det egna reflekterandet framförallt blir ett sätt att förhålla sig till hur kvinnan förminskats i den yttre världen, i det sociala sammanhanget. I den gröna världen får hon möjlighet att erövra sin egen förståelse av sin position i samhället.¹⁷¹ Annikas gröna värld är en konkret barndomsplats, och hon återupptäcker gamla minnen. På så sätt trevar hon sig fram till hur hon ska förhålla sig till det sociala livet.

Annika fortsätter att spegla sig, rent av övar in "ett glatt och naturligt ansiktsuttryck" (s 110). Samtidigt som hon försöker se in i sig själv är hon också nog med att beskriva den flicka som spegeln visar med en "mattglänsande lockande mun" (119) och hur "den blå polojumpers matchar mina blå ögonlock" (119). Hennes spegelbild tydliggör att hon är vänd mot andra, så att de ska bejakas och den diskussion hon fört med sig själv under vistelsen på landet blir ett sätt för Annika att acceptera sjukdomen.

169 Pratt (1981). s 36.

170 Pratt (1981). s 17.

171 Pratt (1981). s 165.

Slutet är öppet, Annika oroar sig för om Jacob gått genom isen, kanske han dör före henne. Hon riktar sig till det "du" hon talat till i texten och ber att: "Håll mig bara i hand lite till, tills jag hör hans röst hojta i skogen." (s 123) Hennes avslutning är alltså precis som inledningen: den skrivande flickan som talar till någon annan än sig själv. Hon hinner inte med vare sig försoning eller totalt uppbrott. Och om hon själv dör redogörs inte heller för inom berättelsens ram. Det är avgörande att hon verkar återgå till att på något sätt underordna sig eller åtminstone acceptera Jacobs återtag och därmed också till att vara beroende av honom på grund av sin sjukdom. Hans roll som mentor återupprättas inte konkret så att de skulle mötas på nytt men hon är beredd på att de snart ska mötas igen. Annika accepterar, åtminstone i texten, Jacob som mer mogen än vad hon är. Därmed blir hennes flykt ett tillfälligt uppehåll i romansen. Hennes kropp som fört henne till ensamhet och skärskådande leder även tillbaka till parförhållandet. Men det är ingen entydig resa, hon återfår också makten över sig själv. Hon må vara docklik, men hon behärskar de uttryck hennes dockkropp tar sig.

Själva mötet mellan flickan och pojken blir däremot avgörande då flickan försöker inrätta sig enligt den ram som pojkskapet etablerar utgående från våldspremisser i det följande.

POJKEN OCH FLICKAN FÖRHANDLAR OM VÅLD

Ett slag i ansiktet

Pojkskapet blir centralt då flickan tvingas reflektera över pojkens aggressivitet. Pojken som slår både motsvarar heteronormativitet och synliggör vilka sätt att agera som är förhandlingsbara. I Gunnel Beckmans *Ett slag i ansiktet* (1976) är slaget föremål för intresse på så sätt att omgivningen både ställer pojken till svars och framhäver förmildrande omständigheter. Sexualiteten, som utgör en del av hur könskonstruktionen utförs, är betydelsefull då det gäller våld. Flickan (och pojken) förutsätts förhålla sig till våldet genom försoning och på så sätt bana väg för romansen. Sexualiteten är därmed extremt tydliggjord då det handlar om hur uppehåll i romansen präglas av vilka förväntningar som ställs på flickan respektive pojken. Främst gäller detta hur pojkens aggressiva agerande

kan förklaras utgående från gener, miljö och alkohol. Det aggressiva agerandet är sålunda situationsbundet.

Berättaren i romanen utnyttjar dubbel fokalisering. Berättaren är heterodiegetisk och karaktärerna är vanligen noll-fokaliserade vilket innebär att berättaren vet mer än vad de fokaliserade karaktärerna gör.¹⁷² Romanens berättarteknik är färgad av dess samhällsklimat där flickans och pojkens perspektiv på händelserna förmedlas. 1970-talets slagkraftiga uttalande "det personliga är politiskt" speglas i det som skildras. Det är således väsentligt att det som berättas förhåller sig till sin samtid och den medvetandehöjning som kvinnor gått in för att göra genom att diskutera i en kvinnlig gemenskap om "kvinnliga problem". Berättaren förhåller sig till karaktärerna genom att berätta, men utan att återge deras synvinkel, hur karaktärernas livssituation upprättar specifika mönster för deras agerande. På det sättet kan den didaktiska och auktoritära berättaren både förklara och motivera deras respektive handlingar. De personliga livssituationerna blir ytterst avgörande för instängdhet hos flickkaraktären och våldsbenägenhet hos pojkkaraktären.

Både flickan och pojken genomgår under berättelsens gång en utveckling som syftar till att de ska mogna i sig själv för att kunna hitta tillbaka till varandra. Det är avgörande att berättelsens mål är deras återförening.

Begreppet den implicita författaren avser textens ideologiska och moraliska attityd, vilken kan vara såväl öppen som dold. Mieke Bal utgår från Booth och karakteriserar den implicita författaren som hela textens uttolkade betydelse.¹⁷³ Sammanförandet av Helena och Lennart ligger som grund för berättelsen och blir betydelsebärande. Den implicita författaren förmedlar med pedagogiska förtecken vägen mot försoning mellan flickan och pojken. I de olika kapitlen växlar fokaliseringen oregelbundet vilket medför att berättaren följer flickan och pojken i händelsernas utveckling i deras parallella utveckling. Jag kommer i detta sammanhang att utreda hur våldet genomsyrar hela berättelsen och därmed påverkar gestaltningen till förmån för förhandling om pojkens position. Det är dock inte våldet i sig som är styrande utan återföreningen av pojken och

172 Nikolajeva (1998, 2004). s 172-173.

173 Bal (1985,1997). s 18.

flickan. Boken inleds med att Helena är på väg hem från en fest som urartat i slagsmål. Hon har själv träffats av ett slag då hon försökt medla i konflikten mellan pojkvännen och sin tidigare klasskamrat. Helena ställer sig framför spegeln:

Hon reste sej upp och tog stöd mot det lilla spegelbordet. Svängde runt och blev stående framför spegeln, orörlig.

– Herregud, sa hon högt, herregud, det är inte klokt!

Det var bara inte klokt hur hon såg ut. Vidrig. Blåtira, läppen svullen som ett gristryne, näsan uppstoppad och tjock med blod kring näsborrarna, blusen fläckig och trasig... Omgiven av spegelramens förgyllda blomsterkrusiduller. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 6-7)

Helenas tilltygade yttre ställs emot spegelns förgyllning vilket också framhäver hemmets städade tillvaro. Litteraturvetaren Carina Lidström visar att sökande efter ett mönster, en identitet, sker genom speglingen, som bildar en fas i sanningssökandet. Lidström ser speglandet ur en metaforisk betydelse, men också att de konkreta speglarna och speglandet är väsentliga. Den som speglar sig är i en utvecklingsfas där självakttagande är väsentligt.¹⁷⁴ Gestaltningen gör att Helena får syn på sig själv men innebär även att självreflektionen ställer hela hennes invanda tillvaro på sin spets då hennes yttre inte motsvarar hennes vanliga utseende eller liv. Hennes betraktande av sig själv blir därmed såväl en materiell betraktelse som en mognadsprocess. Helena har levt ett skyddat liv och vaknar till medvetenhet genom Lennart som hon lärt känna. Hennes uppvaknande är brutalt och hör ihop med det slag hon träffas av. Samtidigt är det brutala uppvaknandet även ett heterosexuellt mognadsimperativ. Hon måste ta ställning till vad som hänt. Bokens titel *Ett slag i ansiktet* syftar både på fysiskt våld och på uppvaknandet. Slaget formar såväl Helena som Lennart och då i enlighet med kategorin bruten romans eftersom de på grund av slaget tillfälligt tar avstånd från tvåsamheten.

Helena införlivas i gemenskapen på ett annat sätt då hon har en pojkvän. Hon blir medbjuden på sin klasskompis Birgittas födelsedagsfest och i början av festen är Lennart föremål för beundran. Eftersom

174 Carina Lidström (1994). *Sökande, spegling, metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*. [Diss.]. Stockholm: Symposium Graduale. s 65 ff.

Lennart spelar gitarr och sjunger blir han en given medelpunkt. Helena upplever att en pojkvän ger henne mer status, rent av synliggör henne som attraktiv. Till en början är festen trevlig, tills Svenne dyker upp. Helena har tidigare, i nian, varit tillsammans med Svenne, men gjort slut på förhållandet då han visat sig dricka för mycket och även ha slagit vad om att han ska ha sex med henne. Svenne låtsas däremot att deras förhållande varit bra, detta för att Lennart, som vägrar dricka ur Svennes vodkafaska, ska bli svartsjuk:

Det var då Svenne satte igång och tråkade honom på allvar. Dillade om mammas gosse och om att Lennart var feg och frågade om han händelsevis hade permission från torken och sånt där. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 11)

Svenne använder nedsättande omdömen för att få Lennart att framstå som antingen en osjälvständig man eller som en alkoholist som slutat dricka. Anspelningen på "mammans gosse" hör också ihop med pojkskaps krav på hurdan pojken bör vara. Detta kan också tolkas i relation till hurdan pojken inte bör vara enligt heteronormativt mönster; han måste undvika att väcka associationer om femininitet. John Stephens pojkschema *Old Age Boy*, *New Age Boy* och *Mommy's Boy* aktualiseras i kategorin Mommy's Boy som beskriver privilegierad, modersberoende omanlighet.¹⁷⁵ Svenne hävdar sig själv på bekostnad av Lennart. Modersberoendet och alkoholistspelandet innebär att Lennarts manlighet misstänkliggörs. I sin diskussion om hegemonisk maskulinitet menar maskulinitetsforskaren Robert Connell att maskulinitet får varierande uttryck beroende av olika historisk tid och plats. Den hegemoniska maskuliniteten är överordnad andra former av maskulinitet och konstruerar en maktposition. Hur hegemonin uppfattas producerar vad som för tillfället är den accepterade överordningen i ett visst sammanhang. Hegemonin erbjuder en kollektiv bild av maskulinitet, där

175 John Stephens (2002). "A Page Just Waiting to Be Written On." *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. John Stephens (red). London: Routledge. s 44. Se även avsnittet Pojkreflektionen konfronterar med flickinitet. I detta samband redogör jag även för Maria Österlunds (2005) utveckling av Stephens pojkschema.

auktoritet, snarare än våldshandlingar karaktäriserar hegemonin.¹⁷⁶

Litteraturvetaren Torbjörn Forslid anför Connells tanke om hegemonisk maskulinitet och påvisar att massmedier skapar en bild av ett överordnat mansideal genom idealisering. Idealet i en film behöver inte motsvara skådespelarens maskulinitet. Uppdelningen mellan *hegemonisk*, *delaktig* och *underordnad manlighet* blir ett sätt att åskådliggöra variationer inom maskuliniteter.¹⁷⁷ Hegemonisk överordning kräver sitt motstycke i underordningen, dels genom motsatta kön, det vill säga kvinnlighet, dels genom att olika grupper av män underordnas. Den tydligaste underordnade manlighetskonstruktionen representeras av homosexuella män, men även vissa heterosexuella grupper samt ung ålder påverkar vad som är uteslutande ur gemenskapen.¹⁷⁸ Den hegemoniska överordnade maskuliniteten är förbehållen ett fåtal män, det vill säga den auktoritära positionen kan inte tillskrivas manlighet överlag. Däremot kan män vara delaktiga i hegemonin och få utdelning av det hegemoniska projektet, utan att representera överordning inom grupper av män.¹⁷⁹

Såväl Connell som Forslid poängterar att det handlar om föränderlig maskulinitet, bortom fastlåsta positioner. Att maskuliniteten är föränderlig innebär att manligheterna hör ihop med en viss kultur och en viss tid. Maskulinitet som rörlig kategori gör att uppfattningar om vad som är hegemonisk maskulinitet förändras och detta även för de enskilda männen som kan ifrågasätta ordningen. Detta kan också avläsas ur den situation som Svenne och Lennart befinner sig i, det vill säga den lokala maskulinitetskonstruktionen innebär rörlighet på grund av att omständigheterna växlar mycket fort.

Helena försöker få Svenne att sluta trakassera Lennart, men Svenne känner sig säker i sin överordning eftersom han indikerar att manligheten representeras av självständighet men också att manligheten kan gå överstyr och bli omanlig. Svenne komprometterar Lennarts tidigare status som trubadur eftersom han inte vill lyssna på gitarrspelandet. Även

176 Connell (1996), s 101.

177 Torbjörn Forslid (2006). *Varför män? Om manlighet i litteraturen*. Stockholm: Carlssons. s 18-19.

178 Connell (1996). s 102-103.

179 Connell (1996). s 103. Se även Connell och Messerschmidt (2005). s 844-845.

detta blir ett sätt att frånta Lennart hans manliga status. Det tidigare positiva i att Lennart kan spela och underhålla blir istället degraderande eftersom Svenne ger sken av att han motsvarar maskulinitetsdiskursen medan Lennart inte gör det, möjligen för att imponera på Helena. Lennart lyckas heller inte försvara sig verbalt. Svenne knuffar till Lennart så att gitarren faller i golvet. Gitarrsmällen blir för mycket för Lennart:

Sen händer allting väldigt fort.

Blixtnabbt står Lennart mitt på golvet och ser alldeles vild ut. Det blir dödstyst i rummet.

Och lika plötsligt ligger Svenne i en hög framför Lennart med blodet forsande över ansiktet.

Det är överkligt som på film. Helena sitter på en stol och bara stirrar. [...] Dom andra står och sitter runt omkring, i underligt stela onaturliga ställningar. Tysta. Birgitta fortsätter att skrika. *Om bara inte Birgitta hade börjat skrika på det där viset ... (Ett slag i ansiktet 1976, s 12, kursiv i orig.)*

Berättaren fokaliserar Helena och medan berättarrösten beskriver hur skeendet gått till är Helenas tankar kursiverade.¹⁸⁰ Tankarnas grafiska formgivning gör att de också kan betraktas som ett medel för berättaren att framhäva Helena som om hon berättar själv. Hon behöver inte beskriva för sig själv direkt vad som hänt eftersom hon var med, utan hon upplever att allting sker i rask takt och att det framförallt är den skrikande Birgitta som blir ett orosmoment i situationen. Birgittas skrik oroar grannarna som ringer polisen och de tar med sig Lennart från festen. Lennart går från en maskulinitetskonstruktion där han genom sitt spelande haft en delaktighet till en degradering eftersom han reagerar aggressivt i situationen. Den våldsbenägna mannen förvisas till en underordnad position. Den hegemoniska maskuliniteten blir därmed i samband med ungdomsromanen något som pekar på att det inte endast handlar om historisk tid och kulturella traditioner, utan också om att en reaktion som kunde tolkas som om en ytterlighetens maskulinitetskonstruktion ifrågasätts då våldet är fel reaktion. Lennart förlorar sin status för att han överreagerar. Den hegemoniska diskursen medverkar till

180 Kursiveringen är ett tämligen gammaldags narrativt grepp som moderna författare övergett. Läsare av idag får vanligen inte samma information för att skilja mellan karaktär och berättarröst.

att Lennart blir förlorare på grund av att han blir brottslig. Det är inte endast Lennart som riskerar sin position, även Helena dras med i fallet eftersom hon kan göras ansvarig för hans närvaro samt dessutom har erövrat en plats i gemenskapen då hon haft Lennart med sig. Detta innebär att Lennarts beteende färgar av sig på Helena. Hon må ta emot hans slag, men hon görs också delaktig i hans överilade agerande. Maskuliniteten som överordnad femininiteten är tidstypiskt färgad och visserligen ifrågasatt, men utan att nå utanför de traditionella förväntningarna på kön.

Helena känner sig kränkt av Lennarts våldsamhet. Hon försvarar honom inför andra och invänder att han drivs att reagera som han gör. Även hans våldsamhet mot polisen beskriver hon som en reaktion på polisens agerande då de tvingar Lennart med sig. Samtidigt är hennes minne av hans våldsamhet skrämmande. Hon är van vid behärskning och Lennart lyckas inte bevara sitt lugn. Våldet blir motsägelsefullt då Helena tycker att den Lennart hon umgåtts med inte borde vara aggressiv. Hon tar avstånd från en våldsam maskulinitetsstereotyp som inte omfattar den Lennart hon lärt känna:

Nu dök han upp, Lennart från i natt. Den skrämmande okände Lennart med otäckt förvriden mun och ... elaka ögon... hårda och vassa som... som svarta kol. Och rösten – rösten skar i hennes öron, en främmande läskigt rå röst. [...] Hennes Lennart var en kille som *slogs*, som brukade våld. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 16-17, kursiv i orig.)

Lennart framställs som en farlig man. Hans maskulinitetskonstruktion i sig ifrågasätts inte, utan han har visat Svenne att han inte hänger i kjolarna på sin mamma, men att han istället löser problem med våld. Då Helena tänker tillbaka på det som hänt blir hennes språk, liksom Annikas i *Tillträde till festen*, trevande när hon försöker skildra Lennarts ögon, men för att beskriva hans röst söker hon inte orden utan allt det hon inte kan omfatta skär i hennes öron. Hon blir osäker på om han är den pojke hon trott att han är, den som en gång slagit kan ha slagits förut. En upprepad våldshandling blir ett mönster som hon vill undvika, även om hon försöker påminna sig om vad han berättat om sitt förflutna "att han haft en olycklig barndom och en pappa som var alkoholist" (s 17). Hon tvekar ifall det är feghet eller rädsla hon känner, men är på det klara med att hon inte kan förhålla sig till våldet eftersom hon inte

är beredd att underordna sig det slag av maskulinitetskonstruktion som våldet omfattar.

Betydelsebärande för berättelsen är också att trots att Helenas perspektiv varit det inledande ges efterhand företräde åt Lennarts synvinkel. Berättandet leder till att även om Helena behöver hitta sin väg ut ur hemmet, så är hennes roll främst att spegla Lennart. Konkret gör hon detta då hon beskådar hans framfart i spegelbilden. Lennarts väg från festen går via hans mamma och sedan beslutar han sig för att återuppsöka sin barndom, sitt fosterhem. Marika Andræ undersöker flick- och pojkböckers ursprung och visar vilka genrer som varit föregångare. Flickboken utvecklades ur familjeromanerna, medan pojkboken hör ihop med reseskildringen.¹⁸¹ Förflyttning är också ett drag som karakteriserar rörelsemönstret i *Ett slag i ansiktet*. Samtidigt har resandet för Lennarts del förändrats från föregångarnas mönster eftersom han söker sig till den tid då han upplevt trygghet som barn istället för att åka ut för att erövra världen. Lennart är medveten om att det inte är barndomen han är på väg till utan framförallt försöker han hitta hållpunkter som ska ge honom mod att ta sig ut ur den situation han befinner sig i. Lennarts flykt kan också jämföras med hur Annika i *Tillträde till festen* uppsöker sin barndomsidyll och även där är det naturnära betydelsebärande som en form av den gröna världen. Fosterhemmet i Nyadal har varit en plats Lennart trivts på och också fått en fosterbror, Börje, att umgås med:

Där hade dom suttit bland ruinerna och tjuvrökt Commerce och tittat i sönderlästa porrtidningar... Och Börje hade berättat en massa historier. Om tant Karins farbror som blev skjuten av militären vid nåt gammalt bråk, när det nu var, och om hennes, vad det var, morfar eller nåt som blev jagad av en varg en hel natt... (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 60)

Pojkarna konstruerar sin förståelse för manlighet genom historierna om andra män vars mod satts på prov. Lennart och Börje verkar inte rivalisera utan framförallt är deras gemenskap väsentlig. De förenas i det förbjudna smygrökandet och även i den gemensamma blicken på flickor/kvinnor i porrtidningar. De båda pojkarna bygger upp en manlig homosocialitet som förenas kring den manliga blicken på kvinnlighet. Betraktandet gör

181 Andræ (2001), s 14.

också att det heterosexuella är självklart då blicken riktas mot porrtidningar.

Skillnaden från Lennarts eget hem består i att han får en god manlig förebild i farbror Fritjof och kanske också till en del i Börje som han umgås med. Dessutom får han kvinnlig omvårdnad av tant Karin. Tryggheten representeras av traditionella maskulinitets- och femininitetskonstruktioner. Dessa ger Lennart mer handlingsfrihet då skrämselfiguren hans mamma målat upp, att han riskerar bli som sin pappa, är nedtonad.

I samtal med Fritjof, som är den enda som finns kvar i fosterhemmet då han kommer dit, talar han om sin mammas förmaningar om hurdan han borde vara:

– Herregud, vad hon har tjatat på mej att inte dricka – att bli helnykterist – men, fan – du begriper väl Fritjof – man kan ju inte gå omkring som en jävla torris och inte kunna ta en öl med polarna – man skulle ju aldrig få vara med. Skulle känt sej förbannat löjlig... (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 73)

Behärskningen som egenskap blir en del av manligheten även då det gäller alkohol. Lennart vet vad som krävs tillsammans med andra unga och att det inte är acceptabelt att säga nej i alla situationer. Det är väsentligt att kunna passera som rätt sorts pojke, det vill säga framställa maskulinitet enligt förväntningarna på det heterosexuella mognadsimperativet, för att kunna delta i gemenskapen. Lennart måste kunna dricka trots att hans pappa varit alkoholist. Samtidigt som Lennart ska kunna välja en annan väg än pappan, begränsas han av den bild som målats upp av den alkoholiserade fadern. Lennarts beteende relateras därmed till både arv och inläring.¹⁸² Lennart har genom mammans förmedling internaliserat den gängse uppfattningen om hur han påverkas av att pappan inte förmått anpassa sig enligt normerna. Detta hänger samman med de ”sanningar” som Eva Lundgren problematiserar gällande *normaliseringsprocessen*. Lundgren betonar kulturens betydelse för att förstå hur kön,

182 Jfr Magnus Öhrn (2008) som analyserar Ulf Starks pojkkaraktärer. Öhrn påpekar att våldet tidvis gestaltas som inlärt och introducerat av en äldre generation. ”Men vad i himlens namn har ni för er, pojkar!” Ulf Starks uppväxtskildringar ur ett manlighetsperspektiv.” *Barnlitteraturanalyser*. Maria Andersson och Elina Druker (red). Lund: Studentlitteratur. s138.

sexualitet och makt betingar varandra. Kulturella sanningar om kön och våld föreskriver att kvinnor ska vara tillgängliga för män. En annan "sanning" omfattar att våldsamma män har psykiska problem och är utsatta, till exempel alkoholiserade.¹⁸³ Lennarts alkoholiserade pappa blir på så sätt en stereotyp för de kulturella sanningarna om utsatta män. Detta bekräftas än mer av att mammans tjat framstår för Lennart mer som en ursäkt för att hon inte kunde leva upp till sin roll med Lennarts pappa. Rolf Romøren och John Stephens poängterar faderns roll då det gäller maskulinitet. Frånvarande eller förvirrade fäder framställs som orsaken till pojkarnas otrygghet.¹⁸⁴

Lennart konfronteras med sina barndomsminnen där han inte förmått leva upp till de ideal som hans mamma önskat. Fritjof blir en ställföreträdande far och då med betoning på en positiv ledarroll eftersom Lennart hoppas på stöd och vägledning. I den miljö Lennart befinner sig kan han öppna sig och prata om såväl det närliggande problemet som den ambivalens han känner inför sin mamma. Mammans oro inför vad Lennart ärvt av sin pappa i form av våldsamhet har också präglat Lennart. Torbjörn Forslid beskriver hur söner i dagens samhälle inte längre gör uppror mot en patriark utan snarast söker efter den undflyende fadersgestalten.¹⁸⁵ Lennart faller också tillbaka på fadersarvet, det vill säga att hans riktiga pappa blir en sköld mot den oförstående omvärlden:

Farsan brukade säga att deras svarta hår och deras humör kom från hans mammas släkt som var valloner... Men det är väl för fan inte förbjudet att vara häftig, va?? Men han var liksom misstänkt från början. Bara detta att farsan och morsan inte var gifta. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 72)

Häftigheten synliggörs i texten då Lennarts fråga om att det inte föreligger förbud mot temperamentsfullt agerande understryks av dubbla frågetecken. Ställningstagandet om vad man får och inte får göra är före-

183 Lundgren (2004). s 16.

184 Rolf Romøren och John Stephens (2002). "Representing Masculinities in Norwegian and Australian Young Adult Fiction. A Comparative Study." *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. John Stephens (red). London: Routledge. s 222-223.

185 Forslid (2006). s 54.

mål för bedömning utifrån, vilket Lennart anmärker i konstaterandet att hans föräldrar inte är gifta. Det omkringliggande samhället ställer krav på att föräldrar ska vara förenade enligt en normaliserad ritual och till det lever inte Lennarts föräldrar upp. Utseendet bidrar till att misstänkliggöra Lennart (och hans pappa), det svarta håret blir ett kännetecken för temperament.

I Fritjof får Lennart både förståelse och tillrättavisning. Fritjof är den trygga manliga förebild som Lennart hoppats på att finna. Men också Lennarts mamma visar sig handlingskraftig då hon kontakter Lennarts arbetsplats och förklarar situationen. Lennart visar sig vara omgiven av förstående vuxna som av olika orsaker verkar ha lätt att sätta sig in i Lennarts belägenhet. Även på hans arbetsplats finns en manlig kollega som deltar i diskussionen om det våld Lennart gjort sig skyldig till och om hur juridiken sätts på spel eftersom den som utövat våld tvingas vänta:

Det fanns dom, berättade Rune, som fick vänta i över ett halvår ja, mer. Inte när det gällde allvarliga brott förstås, men i alla fall. Rune hade en gång blivit åtalad för en liten skitgrej och han påstod, att han blev så nervös av att gå och vänta, så han fick magkatarr på kuppen. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 110-111)

Lennarts arbetskompis Rune redogör inte för vilket brott han åtalats för men precis som Lennart verkar hans personliga brott kunna beskrivas så att det framstår som minimalt. Det väsentliga är vad som sker under själva väntetiden och hur det påverkar och förändrar den som väntar. För Lennart löser sig livssituationen med en förstående omgivning. Den våldsamma handlingen förklaras och Lennart framstår närmast som ett offer för omständigheterna. Han har en förstående (kvinnlige) rektor i kvällsgymnasiet och en förstående chef på sin arbetsplats samt även Rune som till och med ordnar honom ett nytt rum att bo i hos ett bekant par. Våldet bekymrar inte dem som träffar Lennart. Omgivningen vill ge honom en ny chans. De enda som inte verkar godta Lennarts agerande är Helena och hyresvärdinnan. Sin tidigare hyresvärdinna omnämner Lennart som "den där lea kärringen Andersson" (s 103) och det är främst hennes ovilja att vidkännas Lennart efter det som hänt som möjliggör den nedsättande beskrivningen av henne. Maskuliniteten är

därmed tydliggjord som en förhandling och detta avspeglas både hos pojken och hos flickan. Våldsamheten förringas och pojkens agerande påverkar flickskildringen. Flickan tystas som ett led i det heterosexuella mognadsimperativet. I följande avsnitt avhandlar jag huruvida femininiteten konstrueras som passiv.

Törnrosas uppvaknande

Helenas pappa godkänner inte hennes val av pojkvän. Helena ger därför sken av att förhållandet runnit ut i sanden. Men hon fortsätter att träffa Lennart och han bedömer hennes liv med den utomstående kritiska ögon. Efter den första förvåningen börjar även Helena ge honom rätt i att hon lever instängt: "Hon hade levt som en docka i ett dockskåp. [...] Det var inte förrän Lennart dykt upp i somras som nåt hade börjat hända. Utom henne. Och inom henne" (s 23). Lennart lyfter fram obehagliga sanningar om Helenas hemförhållanden. Hon börjar betrakta sig själv som en docka vilken formats av krav på behärskning. Vivi Edström lägger tonvikt på flickskildringen i sin diskussion av *Ett slag i ansiktet*. Hon talar om dockan som symbol för Helenas internalisering av de värderingar som finns omkring henne.¹⁸⁶

Gunnel Beckman använder, som jag tidigare visat, docksymboliken även i *Tillträde till festen* (1969) där dockan har en liknande funktion som i *Ett slag i ansiktet* genom att vara en passiv mottagare av information även om det framförallt är pojkvännen i *Tillträde till festen* som motsvarar pappan i *Ett slag i ansiktet*. I Beckmans *Det här med kärlek* (1979) blir betoningen på tvåsamheten också ifrågasatt genom docksymboliken. Dockan i *Ett slag i ansiktet* innebär att berättaren kan sätta Helenas situation i ett större perspektiv, där målet är att hon som flicka formas till eftergiven docklikhet. Själva symboliken blir därmed ett sätt att berätta medan det väsentliga för karaktären Helena är vad hon upplever då hon blir uppmärksam på vad som sker. Hennes medvetenhet innebär att hon kan avvika från förväntningarna.

Lennarts flykt efter slaget går via ett besök hos hans mamma. Han vill själv berätta för henne vad som hänt. I ett samtal med mamman talar han

186 Edström (1984a), s 83-87.

också om Helena:

– Hon är ett slags... vad hette hon i sagan... Törnrosa. Ett slags vaken Törnrosa. Instängd i en borg av en massa kvävande omsorger och hänsyn och fanskap... Av en morsa som städar och grämer sej och har jävlig huvudvärk. Och en förtryckare till pappa som grämer sej och jobbar på posten. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 40)

Då Lennart pratat med Helena om hennes hemförhållanden har han sårat hennes familjestolthet, men samtidigt fått henne att bli medveten om instängdheten. Inför sin mamma går han ett steg längre då han gör Helena till Törnrosa, även om hon är vaken. Uppvaknandet har till stor del varit hans förtjänst trots att hon fortfarande finns kvar i hemmets borg. Han har därmed spelat prinsens roll i sagan men inte lyckats få med sig prinsessan.

Roberta Seelinger Trites gör en poäng av Törnrosasymboliken då hon analyserar den feministiska barnboken där hon betonar att den feministiska positionen innebär att protagonisten inte intar den sovande Törnrosas plats utan istället går från passiv till aktiv.¹⁸⁷ För Helenas del är uppvaknandet initierat av hennes relation med Lennart, men hennes aktivitet är knappast handlingsbetonad. Helenas egen jämförelse med dockan blir mer livlös än Törnrosa som åtminstone kan väckas av en prins. Dockan finns i den organiserade och glittrande borgerliga inramningen, medan Törnrosa ligger i hundra år av damm och igenväxt rosenhäck. Helenas tidigare blick på sig själv i spegeln har också synliggjort spegelramens blomornamentik. Hennes uppvaknande i det läget är emellertid betydligt brutalare än Törnrosas.

Edström aktualiserar även andra fångenskapssymboler ur texten som markerar borgerlig instängdhet genom såväl städad fasad som språkliga uttryck. Miljön blir avgörande med en interiör av guldglans och rosen- girlander vilka för Helenas tankar till hemmet som en borg.¹⁸⁸ Lennart blir den som ska igenom det taggiga snåret och framstår därmed som en aktiv part medan Helena som docka har ett större hinder för agerandet. Han gestaltar därmed en manlighet som tar initiativ. Utgående från

187 Trites (1997), s 8-9.

188 Edström (1984a), s 85-86.

Connells och Messerschmidts tredelade hegemoniska maskulinitet är det närmast frågan om en regional maskulinitet som görs gällande då Lennart agerar räddande hjälte. Samtidigt interagerar samtliga nivåer av maskulinitetskonstruktioner och detta genom en diskursivt styrd uppfattning om maskulinitet som överordnad och femininitet som underordnad.¹⁸⁹ Lennarts aktivitet relateras till Helena som å sin sida försöker protestera i dockskåpet.

I Maud Reuterswårds *Flickan och dockskåpet* (1979) är protesten mot dockskåpet från flickans sida mer markant. Flickan försöker skapa sin egen ordning i skåpet men tillrättavisas av den oförstående omgivningen. Helena i *Ett slag i ansiktet* har svårt att motarbeta dockskåpet som fångenskapssymbol och behöver Lennart för att överhuvudtaget ha en möjlighet att bli ett slags vaken Törnrosa. Lennart återkommer till Törnrosa då Helena till slut hittar honom i hans nya lägenhet:

- Du menar att Törnrosa har börjat vakna, sa han.
- Just det. Men först var jag liksom alldeles bedövad – jag kunde inte acceptera detta att... att du hade...
- Att jag slogs. [...] Herregud det är så rörigt alltihop... vi har pratat massor om det här, Ann-Marie och jag – det här om vad som egentligen är våld – en örfil eller en utskällning eller tjat eller nåt slags stillsam vad ska jag säga – utpressning... [...] Han drog henne intill sej och hon följde mjukt efter. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 118)

Helena har använt sig av vänskapen för att utreda hur hon ska komma till rätta med Lennarts våldsamhet. Samtidigt har hennes förälskelse i honom hela tiden funnits kvar och tillsammans med vännen Ann-Marie har de både bokstavligen och bildligen förmildrat det slag som hon träffats av. Detta genom att diskutera vilket slags våld som är acceptabelt samt genom att förringa sättet slaget utdelats på, det vill säga för att Helena inte var det egentliga föremålet för knytnäven.

Genom Eva Lundgrens tidigare anförda begrepp våldets normaliseringsprocess karaktäriseras hur våldsanvändning inom en relation inter-

189 Jfr Connell och Messerschmidt (2005) som betonar att de olika nivåerna (lokal, regional och global) går in i varann vilket innebär att de även samverkar för att stödja och accentuera varandra. s 849.

naliseras. Hon understryker att tidigare var intresset riktat på varför våld sker, det vill säga varför mannen slår första gången. Orsakssökandet är enligt Lundgren inte fruktbart eftersom det inte pekar på hur erfarenheter av våld hänger ihop med uppfattningar om kön och maktförhållanden.¹⁹⁰

För Helena blir slaget den väckarklocka som för henne ut ur det trygga hemmet samtidigt som hon ägnar sig åt att tillsammans med väninnan reda ut Lennarts första slag. Hon söker därmed efter orsaken till det första slaget och genom detta kan hon undgå att sätta våldshandlingen i ett större sammanhang. Berättelsen förhåller sig därmed inte i samband med våldet till normaliseringsprocessen, utan snarare till vad Lundgren kallar för inarbetade sanningar om våld som bryter ned våldshandlingen till en enskild företeelse utan att koppla ihop den normala mannen med våldsmannen.¹⁹¹

Däremot görs i berättelsen en koppling mellan normaliseringsprocess och Helenas hemförhållanden där det framförallt handlar om att göra våld på sig själv, det vill säga behärska sig, och leva upp till förväntningarna på att vara en god dotter. Lennart å sin sida involveras i att försöka komma runt våldet och detta blir framlyft i hur olika föreställningar synliggörs angående kön. Lennarts våldsamma handling ger honom snarast en förhandlingsbar position eftersom människor runtomkring honom stöder honom. Våldshandlingen blir bekräftande för maskulinitetskonstruktionen. Våldet bidrar således till att upprätthålla den hegemoniska maskuliniteten, vilket också Robert Connell påpekar att våld kan göra som en stödfunktion för auktoriteten.¹⁹² De karaktärer som stöder Lennart bekräftar hans delaktighet i maskulinitetskonstruktionen vilket realiseras genom att Lennart söker sig via barndomstryggheten och tillbaka till Helena.

Då det gäller Helena anser Lennart att det är hon som borde ta kontakt, själv måste han bevara sin stolthet. Lennarts stolthet är en maskulinitetsmarkör, ett sätt för honom att inte böja sig. Helena söker upp Lennart i hans nya rum:

190 Lundgren (2004). s 10-14.

191 Lundgren (2004). s 15.

192 Connell (1996). s 101.

Överraskningen gjorde honom orörlig, stum.

Det dröjde evigheter – säkert flera sekunder innan hans hjärna kopplade – innan han verkligen fattade. Att det var hon.

Det var som om han hade glömt hur hon såg ut. Det långa ljusa håret, benat i mitten, som flög fram över ansiktet då hon rörde sej... Ögonen. Dom stora öppna ögonen – blå som... som porslin. Och munnen... mjuk och liksom lite förvånad. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 115)

Vid anblicken av Helena bryts Lennarts språk då han tittar på hennes ansikte. Mötet är överraskande och tystnaden ger honom tid att reflektera över hennes utseende. Hennes ögon och mun får fortfarande uppvisa spår av de docklika porslinsögonen eller den törnrosaaktiga förvånade munnen som precis vaknat ur sin slummer. Ändå är det Helena som till slut tagit sig fram till prinsen och mötet leder till att de kysser varandra. Helena har förlåtit Lennart hans våldsamhet och blir istället ett stöd för honom i den kommande rättegången. Helena kan kanske inte betraktas som en misshandlad kvinna men från det första avståndstagandet har hon gjort upp med den skrämmande Lennart och förmildrat hans agerande så att det framstår som normalt.

Själva rättegången beskrivs endast ur Lennarts synvinkel. Lennarts historia har övertagit skildringen. Helena finns med i bakgrunden men Lennart vill inte ta in hennes närvaro utan håller henne ifrån sig medan processen pågår. Hans rättegång blir ett mandomsprov som han måste klara på egen hand. Lennart upplever att den berättelse som målas upp av åklagaren känns främmande. Han känner inte igen sig själv:

Som om det handlade om en helt annan människa.

Nån jävla hänsynslös buse som gått bärsärkagång hemma i ingenjör Karl Nybergs villa på Lönnvägen.

Ja, han [åklagaren] sa inte så förstås. Men det lät så. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 123-124)

Våldsskildringen blir oförenlig med hur Lennart försökt komma till rätta med det som hänt. Han har ägnat sin väntetid åt att försöka förstå hur han överhuvudtaget hamnat i en situation där han brukar våld. Eftersom han gått tillbaka till sin barndoms trygga vistelse i fosterhemmet blir konfrontationen med det beskrivna svår att omfatta för honom.

Hans liv har ordnats upp och han har kommit bort från det lilla samhälle han bott i och han har fått sympati av olika människor. Under rättegången ställs Lennart ansikte mot ansikte med en annan bild av sig själv, en bild som svartmålar honom. Den våldsamma mannen representerar en negativ auktoritär maskulinitet, som samtidigt är normaliserad.¹⁹³ Den sortens maskulinitet, sedd med utomstående blick, är också motsatsen till de mjukismän (eller velourpappor) som var ett 1970-tals mönster för manlighet.¹⁹⁴ Maskuliniteten representerad genom mjukisman och den våldsamma mannen är ytterligheter. Dessa framstår som icke-eftersträvarsvärda maskuliniteter då det varken gäller att vara för blödig eller för auktoritär. John Stephens hävdar att även om Robert Connell inte avsåg att beskriva den hegemoniska maskuliniteten som aggressiv eller våldsam, eller på annat sätt negativ, så har begreppet kommit att associeras med dylika betydelser. Detta leder i förlängningen till att i ungdomsromanen är normativ hegemonisk maskulinitet ofta sammanlänkad med våld.¹⁹⁵ Den hegemoniska maskulinitetskonstruktionen framstår därmed ofta som en paradox, då det gäller att både eftersträva en krävande (och våldsam) manlighet och att undertrycka aggressiviteten.

En som vittnar emot Lennart är den skrikande Birgitta vars hem blivit förstört i slagsmålet:

Birgitta svävade in i skinnkantad kappa och en tvärsäker min under en massa afrolockar. [...] Fast hon gick förstås på den ljuva kvinnliga linjen. Snackade en massa om hur hemskt rädd hon hade varit, hur *förfärligt* det är med våld... och så där. (*Ett slag i ansiktet* 1976, s 135, kursiv i orig.)

Birgittas vittnesmål förminskas. Dels påstås att hon och Svenne antag-

193 Jfr Michael S. Kimmel (2000) som påpekar att våld och maskulinitet är intimt sammanbundet. Manlig socialisation innebär att våldet framställs som legitimt. *The Gendered Society*. New York: Oxford U. P. s 254.

194 Se Helena Hill (2007) för en grundligare diskussion om vad 1970-talets mjukisman innebar och hur associationer om mjukismän fortfarande idag används som nedsättande benämning. *Befria mannen! Idéer om förtryck, frigörelse och förändring hos en svensk mansrörelse under 1970-tal och tidigt 1980-tal*. [Diss.] Umeå: h:ström. Text & Kultur. s 14 ff.

195 John Stephens (2002). "Preface". John Stephens (red). *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge: New York. s ix-x.

ligen talat ihop sig innan, dels blir hennes sätt att föra sig och det hon talar om, det vill säga rädsla för våld, betonat som negativt och också oskiljaktigt från femininitet. Det kvinnliga framstår som opålitligt då Birgitta svävar istället för att gå och den tvärsäkra minen blir också ett tecken på att hon misstänkliggörs. Kvinnlighet kontrasteras mot manlighet och den uppvisade femininiteten upprätthåller en könsdikotomi som gör Birgitta vek. Hon har iklätt sig sin femininitet. Afrolockarnas mjuka inramning blir en lögn, åtminstone med Lennarts blick.

Advokatens sammanfattning efter rättegången betonar att den manliga stoltheten måste få försvaras genom "en snyting killar emellan" (s 145). Den manliga stoltheten kan då betraktas som ett utslag för hegemonisk maskulinitet och våldet relateras till ett acceptabelt pojkbetende. Avgörande blir då hur pojkarna sinsemellan (för)handlar om den auktoritära manligheten.

Pojkskapet som maskulinitetskonstruktion inbegriper såväl alkohol som slagsmål för att hävda sin position i umgänget. Att våldet förts till rättegång blir enligt advokaten en uppförstoring av det som skett. I sitt anförande lyfter advokaten fram en annan bild av Lennart än den som åklagaren beskrivit i den hänsynslösa busen. Lennart svarar mot pojkskapet då han hävdar sin position och gör det som förväntas av honom. Män måste inom den försvarslinjen ha rätt att värna om sin integritet. Dessutom anser advokaten att Lennart inte hör hemma i fängelset eftersom han ångrar det som skett.

Framförallt är det ur heteronormativt förhållningssätt som Helena och Lennart ifrågasätter hur våld får användas. Våldshandlingen förminskas och blir snarast en väg för dem att närma sig varandra. Lennart understöds av omgivningen och hans våldsamhet blir en del av hegemonisk maskulinitet såsom den gestaltas i ungdomsromanen. Helena å sin sida samtalar i den intima vännesfären. Båda har samtalspartners som hjälper dem att nå vidare i sitt sökande. Femininiteten representeras i det docklika och den Törnrosaaktiga figuren som undfallande. Flickan förväntas stöda ett pojkskap som försvarar sin position inom den homosociala gemenskapen. Hon möter sin egen omgivning genom att fångenskapen synliggörs och hon kan därmed göra motstånd mot de förväntningar som familjen ställer på henne.

I det följande avsnittet är det specifikt den överordnade hjälpen eller

mentorn som visar vägen inom det heterosexuella mognadsimperativet vilket konstruerar flickans förståelse av sexualitetskonstruktionen.

GUIDAD SEXUALITET

Ingen grekisk gud, precis

Den unga flickan och den mogna mannen är inget nytt motiv inom ungdomslitteratur. En föregångare är naturligtvis Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868), där Jo gifter sig med en äldre man, något av en fadersfigur. Fadersfiguren fungerar då som en ledsagare in i kvinnolivet, men det är främst frågan om en dominerande vägvisare vars uppgift är att vara överhuvud för familjen. Den äldre mannen, professor Bhaer, ger inte Jo i *Little Women* råd om hur hon ska kunna utveckla sig själv som kreativ person. Bhaer ifrågasätter snarare Jos skrivande och hon får istället fungera som hjälp för honom. Bhaers och Jos förhållande är inte sexuellt, åtminstone inte i den betydelsen att deras erotiska liv skulle gestaltas.¹⁹⁶

Gabriella Åhmanssons läsning av L.M. Montgomerys Emily-böcker visar hur en kombination av det sexuella intresset och skrivandet kan vara förgörande för flickan. Detta trots att sexualiteten främst gestaltas i ironiska gliringar om manlig överordning och äganderätt. Åhmansson gör en omläsningsanalys utgående från en manlig kritikers, Artur Phelps, syn på Montgomerys böcker. Jämförelsen inbegriper såväl kritikerns nedläggande analys som den äldre mannens strävan i fiktionen att göra flickan till ett objekt. Åhmansson åskådliggör hur flickan Emily "mördas" som skribent av den äldre mannen. Centralt för Åhmanssons tolkning är Sandra M. Gilberts och Susan Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979) och den symboliska läsning de gör av den undängömda, galna kvinnliga konstnären. Berättelsen om Emily visar på dubbeltydigheten, där det å ena sidan finns önskemål om att flickan ska mogna till kvinna

196 För en diskussion om förhållandet mellan Jo och professor Bhaer vilket visar hur Jo underordnas se t.ex. Kathryn Manson Tomasek (1999). "A Greater Happiness. Searching for Feminist Utopia in *Little Women*." s 237-259. Se också Roberta Seelinger Trites (1999). "'Queer Performances.' Lesbian Politics in *Little Women*." s 139-160. Janice M Alberghene och Beverly Lyon Clark (red). *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*. New York: Garland.

och äktenskap, å andra sidan hålla sitt författarskap undangömt för att inte drabbas av "författarmord".¹⁹⁷

I senare skildringar har den mogna mannens funktion förändrats från fadersfigur till guide. Den mogna mannen undervisar flickan och för henne framåt i hennes personliga utveckling. Detta kan vara både tillintetgörande som för Annika i *Tillträde till festen* där hon flyr undan den undervisande mannen vars mogenhet snarast kväver hennes utveckling, men den mogna mannens uppmärksamhet kan också fungera som ett erkännande av flickan som skrivande karaktär vilket till exempel är fallet i Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* (2002). Den mogna mannen i dagens ungdomsroman blir därmed en maskulinitetskonstruktion där mogen framförallt beskriver hans uppgift som mentor och då är det flickans mognad som är det centrala. Detta till skillnad från den förintande kraft den äldre mannen har i till exempel *Little Women* och Emilyböckerna.

Ofta, men långtifrån alltid, innebär den mogna mannen också att han åldersmässigt är äldre än vad hon är. Åldersskillnaden är inte stor mellan Annika och Jacob i *Tillträde till festen*, men han har intagit en mentorposition i förhållande till henne. I relation till den brutna romanen karaktäriserar den mogna mannen ett uppbrott från barndomen till nya erfarenheter. Historiskt betraktat är giftermål mellan en äldre man och en ung kvinna ingenting ovanligt. Även i dagens samhälle ingås äktenskap med stor åldersskillnad beroende på plats och socialt sammanhang. Ofta kan detta knytas till ett maktperspektiv, där den äldre mannen innehar en (ofta ekonomisk) position som gör det möjligt för honom att gifta sig med en yngre kvinna. Den mogna mannen idag har visserligen kvar maktpositionen men utnyttjar detta i en mer mångfasetterad maskulinitetskonstruktion som inte alltid leder till äktenskap. Detta innebär inte direkt att han skulle representera en ny manlighetstyp med mjuka värden, även om han också kan vara representant för något annat än tra-

197 Gabriella Åhmansson (1992). "Det skapande jagets kamp för att överleva. En feministisk läsning av L M Montgomerys böcker om Emily." Maria Nikolajeva (red) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskningen vid Stockholms univ. s 131-149.

ditionell manlighet.¹⁹⁸ Som begrepp innebär den mogna mannen främst att han agerar som ledare för flickan och därmed innehar han också en maktposition i förhållande till henne.

Flickfantasier om den mogna mannen

Den uppvaknande sexualiteten initieras i relationen mellan den mogna mannen och den unga flickan. Betraktat ur ett samtida perspektiv är stor åldersskillnad mellan de båda parterna en laddad förening och ytterligare tabubelagd på grund av associationer till pedofili. I ett historiskt perspektiv samt även i andra kulturer än den västerländska skulle man inte automatiskt reagera så här utan snarast betrakta flickan som giftasvuxen. Pedofilirädsla är däremot högaktuellt i dagens svenska samhälle.

Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* gestaltar en 15-årig flicka och hennes kärlek till en mogen man, men kärleken är ouppnåelig och får inte levas ut. Det handlar därmed främst om flickans längtan och väg till mognad. Berättare och huvudperson sammanfaller vilket i detta fall innebär att det inte finns något avstånd mellan upplevande och berättande jag eftersom berättelsen utspelar sig i protagonistens nu. Själva texten får ofta drag av dagbok, även om den inte uttryckligen framställs med datumangivelser, blir tonen som om den skulle vara dagboksintim. Det dagboksintima innebär att det som berättas ger sken av att förmedla en insyn i berättarens inre. Samtidigt skulle dagboksskrivande innebära en konkret tidsdistans, vilket inte är aktuellt här då texten berättas i imperfekt, men utan att ange hur lång tid som passerat då det skedda formuleras.

Berättarrösten är personlig och som sådan hör den starkt ihop med själva händelseförloppet. Det personliga gestaltas med en trovärdig röst som uttrycker en plötslig förändring i den tidigare trygga världen. Men inte i stora händelser, utan det är protagonistens privata, inre värld där

198 Jfr Stephens (2002), s 44.

omvälvningen äger rum.¹⁹⁹

Maria Nikolajeva jämför *Ingen grekisk gud, precis* med *Little Women* och Katherine Patersons *Jacob have I loved* (1980) för att demonstrera de liknande och samtidigt över tid förändrade förutsättningarna i persongestaltningen. En central aspekt är hur berättandet skiljer sig åt. *Little Women* gestaltar systrarna March som olika möjliga subjektsperspektiv; Louisa i *Jacob have I loved* berättar retrospektivt då hon som vuxen ser tillbaka på sig själv som trettonåring; Laura å sin sida erbjuder inget tidsglapp där hon som äldre skulle kunna återge minnen, utan hon berättar omedelbart utgående från en femtonårings erfarenhetsvärld. Nikolajeva poängterar att *Ingen grekisk gud, precis* därför kräver av såväl läsaren som protagonisten förmåga att organisera den berättelse som rullas upp.²⁰⁰

Huvudpersonen Lauras möte med en ny lärare i skolan vänder upp och ner på hennes värld, hon förälskar sig i mannen men är också medveten om det problematiska med hennes känslor:

Det var inte en grekisk gud som satt mitt framför mina ögon. Det var inte ett åttonde underverk, kronan på all skapelse. Inte heller meningen med Big Bang och evolutionen ända från de encelliga amöborna tills nu. Nej, så var det inte. Om han hade varit en sexton-, sjuttonåring [...] om jag hade varit en polerad blondin med djup urringning, då hade det kunnat vara så. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 5)

Laura anmärker på ålderskillnaden för att hon vet att hon egentligen borde rikta sin uppmärksamhet mot någon i hennes egen ålder. Hon är självmedveten och funderar på hur hon borde reagera. Hon analyserar vilken sorts kvinna som kan ha en relation med mannen ifråga. En äldre man är inte ett önskvärt objekt för hennes känslor eftersom hon inte är en slipad förförerska utan fortfarande går i skolan.²⁰¹ Det acceptabla ob-

199 Se Maria Nikolajeva (2008) för en diskussion om den fiktiva dagboken och de budskap som dagboksformen ger upphov till. "Det självutlämnande jaget. Den fiktiva dagboken i barn och ungdomslitteratur." Maria Andersson och Elina Druker (red.) *Barnlitteraturanalyser*. Lund: Studentlitteratur. s 179-194.

200 Maria Nikolajeva (2004). "Toward a Genuine Narrative Voice." *Bookbird* vol 42:1. s 13-18.

201 Jfr Nikolajeva (2006) som påpekar att Laura är en känslig och ironisk berättare som är medveten om det absurda i att som femtonåring vara kär i en äldre man. s 26-27.

jektet för Laura är därmed knutet till den tid och plats hon befinner sig i. En ung flicka förväntas inte vara tillsammans med en äldre man och än mindre med en lärare. Mötet är avromantiserat redan från Lauras första iakttagelser av den nya läraren. I sitt sätt att beskriva mannen och hans eventuella motpol i den "polerade blondinen" för hon också fram en kvinnlig stereotyp. Den ironiska tonen antyder att hon inte är övertygad om att den polerade blondinen hade varit rätt sorts kvinna, utan snarare att hon själv är så långt ifrån den bilden som hon kan komma.

I flickbokens tappning till exempel hos Kerstin Thorvall i *Någon att tycka om* (1962) är mötet med den äldre mannen romantiskt betingat och utan den tydliga medvetenhet som Laura uppvisar. En annan samtida skildring i Katarina von Bredows *Som om ingenting* (1999) görs mötet mer jämlikt då flickan och den mogna mannen träffas på skrivkurs där båda är deltagare. Dessutom är den mogna mannen i *Som om ingenting* bästa väninnas pappa, vilket också får konsekvenser för vänskapen. Laura i *Ingen grekisk gud, precis* får efter sitt reflekterande iakttagande av läraren också ögonkontakt med honom:

En man. En man med jeans och stickad tröja. Som sätter sig på stolen mitt emot min, som sätter sig på andra sidan bordet mitt emot mig, för där finns en ledig stol, som *ser på mig* när han sätter sig ned. Har inte bullrat in, har inte smugit in, har inte stört rektorn i hans inledning. Han tar tag i stolen och lyfter den lite bakåt för att sätta sig. Han tar inte tag i stolen och lyfter med överdriven försiktighet som vissa gör och egentligen tar mer plats i rummet än de som bara tar tag i stolen och lyfter den lite bakåt för att sätta sig. Och *han ser på mig*. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 6-7, min kurs.)

Den man som kommer in i rummet uppmärksammar Laura som upplever avbrottet intensivt. Hon iakttar mannens sätt att ta plats och deras blickar möts vilket upprepas och därmed får extra betydelse. Lissa Paul anlägger ett feministiskt perspektiv då hon formulerar bland andra frågan om vem som ser och vem som blir betraktad och hur detta påverkar förståelsen av berättelsen.²⁰² Laura kan sägas objektifiera sig själv i det personliga mötet och hon trivs med den situation där hon betraktas. Detta aktualiserar Laura Mulveys tidigare anförda begrepp to-be-

202 Lissa Paul (1998). *Reading otherways*. Woodchester: Thimble Press, s 16.

looked-at-ness, det vill säga kvinnan som blickfång.²⁰³ Mulveys begrepp har ifrågasatts av till exempel den feministiska forskaren bell hooks som för fram en motståndsblick. hooks revidering inbegriper betraktarpositionen svart kvinna som inte omfattar den situation som Mulvey analyserar, alltså västerländsk vithet. Detta eftersom den svarta kvinnan inte omfattar den vithet vilken Mulvey indirekt beskriver utgående från binära positioner i form av en aktivt betraktande man och passiv kvinna som blickfång. hooks hävdar att Mulveys framställning av kategorin kvinna effektivt utesluter och tystar svarta kvinnor. Problemet hooks skildrar är att betrakta kvinnan som objekt.²⁰⁴ Avsikten är inte att här beskriva Laura som svart eller ens i relation till vithet, men i hooks kritik av Mulveys betraktande blick finner jag det relevant att sträcka blicken till att omfatta även den form av oppositionell blick som hooks anför.

I ungdomsromanen är det, åtminstone för Luras del en fråga om erfarenhet och därmed ålder som placerar henne i opposition. Laura kan möjligen sägas vara för ung (samt vit) för att inta den effektivt kritiska hållning som hooks förespråkar, men hon utför en motståndshandling genom blicken och låter sig inte endast bli ett blickfång. Detta eftersom ögonkontakten blir ett bekräftande som formar en länk mellan Laura och läraren. Hon blir sedd och ser sig själv vilket gör henne till mer än möjlig att betrakta, hon intar en aktiv iakttagande position i förhållande till betraktaren. Laura låter sig inte bara betraktas, hon möter blicken. För Laura blir blickfång därmed en aktiv kategori, inte objektifierande. hooks accentuerar att betraktandet blir ett sätt att erövra en maktposition.²⁰⁵ Laura skildrar vad hon ser. Hon betonar att det är frågan om en man som kan föra sig i officiella sammanhang så att han framstår som ett ideal. Han tar inte för stort utrymme men är heller inte ursäktande. Det blir snarast Laura som iakttar. Luras sätt att iaktta kan även ställas i relation till den feministiska forskaren Jackie Stacey som riktar ytterligare en kritik mot Mulveys begrepp då Stacey framhåller lust hos den kvinnliga betraktaren, det vill säga att även kvinnor kan vara aktivt begä-

203 Mulvey (1975). s 442.

204 bell hooks [1992] (1999). ”The Oppositional Gaze. Black Female Spectators.” Sue Thornham (red). *Feminist Film Theory*. Edinburgh: Edinburgh U.P. s 313-314.

205 hooks (1999). s 307.

rande.²⁰⁶ Även Robyn Warhol poängterar att den objektifierande blicken kan ifrågasättas. Utgående från Jane Austens *Persuasion* (1818) visar Warhol att för att överhuvudtaget kunna bli betraktad, alltså föremål för blicken, krävs att den som betraktas har en kropp. I Warhols analys är kroppen sammankopplad med klass, endast överklasskvinnorna synliggörs. Kvinnorna ur lägre klass försvinner, det vill säga är osynliggjorda. Detta innebär att betraktandet både riktas mot den som är möjlig att se och att bli sedd gör det rimligt att möta blicken och därmed är blicken inte längre endast objektifierande utan även ett potentiellt agerande.²⁰⁷ Laura betraktar och utför en självbetraktelse då hon möter blicken vilket gör att hon synliggörs.

Trots Luras iakttagande medvetenhet eller snarare tack vare den är hon också på det klara med att hennes känslor för den mogna mannen inte är acceptabla:

Om man på allvar ska bli intresserad av en kille så ska det vara rätt kille. Rätt stil, rätt utseende, rätt ålder ...

Anders Strandberg hade inte rätt ålder. Att bli allvarligt intresserad av någon i fel ålder skulle på sätt och vis vara liktydigt med att svika den andre. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 27)

Men Laura kan trots allt inte förhindra det hon känner, hon kan endast reflektera över att läraren inte är ett önskvärt föremål för hennes känslor. Hon vet att "den andre" som här syftar på hennes vän Lena skulle känna sig sviken. Lena blir en representant för en allmän åsikt om vad som är passande för en ung flicka och då spelar ålder en avgörande roll. Laura måste lära sig att behärska sina känslor, kontrollera det hon känner speciellt när föremålet inte är önskvärt. "Rätt kille" kräver att allting stämmer, men Anders Strandberg är en man och därmed fel. Laura vet alltså att hon inte har en chans men det hindrar henne inte från att i alla

206 Jack Stacey [1988] (1999). "Desperately seeking difference." *Visual culture*. Jessica Evans och Stuart Hall (red). London: Sage. s 394-395.

207 Robyn Warhol (1996). "The Look, the Body, and the Heroine of Persuasion. A Feminist-Narratological View of Jane Austen." *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Kathy Mezei (red.). Chapel Hill: North Carolina U.P. s 34.

fall försöka:

– Vill du gå med och fika ?

Vem sa det? Jag? Hur kan jag fråga något så idiotiskt? Varför inte bara stå kvar, överlämna handlingskraften till dem som behärskar den? Men nu är det för sent, bara ånger återstår. Jag vågar inte se på honom. Vill inte se när han hajar till över frågan, när något stramar över ögonen, när han skrattar ett glädjelogt och torrt litet skratt. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 81)

Läraren Anders Strandberg reagerar negativt på Lauras invit, han verkar närmast skrämmd över att en ung flicka tar initiativ till en relation som i omgivningens ögon skulle vara inkorrekt. Laura tittar inte på Anders Strandberg när hon frågar, men betonar seendet, vilket gör att hon upprepar sitt tidigare agerande där ögonkontakten gjorde henne till en aktiv iakttagare. Hon vill att han ska titta på henne. Betraktandets makt aktualiseras när Laura undviker ögonkontakt. Hon är medveten om att Anders Strandbergs kroppsspråk säger att hon överträder gränsen för acceptabelt umgänge. Hennes undanglidande blick föregås av ett initiativ som sedan motsägs i hennes önskan om att uppmärksammas. Hennes beskrivning av hur Anders Strandberg reagerar motsäger hennes undanglidande. Även denna gång blir den iakttagande blicken tydlig, gestaltningen snarast framhäver att Laura ljugar då hon hävdar att hon inte vågar se på honom. Men läraren är inte mottaglig och svarar inte med den handling som Laura önskar. Laura får inte leva ut sin kärlek; Anders Strandberg inleder inte något kärleksförhållande med henne. Hon får bara ett artigt nej till svar. Det blir inga förvecklingar i stil med von Bredows bok *Som om ingenting* där den unga flickan och den mogna mannen har sex, vilket innebär att kärleken till mannen tar sig problematiska vändningar utöver flickförälskelsen. I den Thorvallska tappningen i *Någon att tycka om* (1962) gestaltas visserligen inte ett sexuellt förhållande men den äldre mannen reciterar dikter för flickan och får en kyss som svar. För henne blir handlingen för mycket eftersom hon framförallt längtat efter fantasin om den mogna mannen.

Anders Strandbergs nekande i *Ingen grekisk gud, precis* är acceptabelt och artigt formulerat ”jag tror inte att det passar så bra just nu” (s 81). Ett ja hade varit förödande för honom i relationen lärare och elev, inte

endast för att han är en äldre man. Laura tar initiativ men får inte den respons hon önskar och hon upplever sig som ratad eftersom hon trots allt upplevt att det funnits utrymme för att överhuvudtaget ställa frågan. Från deras första möte där de utväxlat blickar till en senare träff då de tillsammans suttit på café, har Laura tolkat de koder som finns implicit som ett tecken på Anders Strandbergs erotiska intresse. Laura har missförstått de implicita koderna för hur ett möte mellan en man och en kvinna (eller flicka) ska uppfattas. Hon agerar utgående från ett möte av blickar och en ivrig cafédiskussion i vilken hon upplevt hans intresse för henne, medan han har betraktat henne som en elev. Hon feltolkar den bekräftelse hon fått.

Lauras flickrumsfantasier som hon själv kallar dem (s 53) får inget direkt gensvar men hennes lärare är ändå intresserad av att agera som ledsagare för henne. Han påtar sig uppgiften att vidareutveckla Laura.²⁰⁸ Han uppmuntrar henne att uttrycka sig genom att skriva i den lokala tidningen eftersom han vet att hon tidigare skrivit i skoltidningen:

– Jo jag tänkte på en sak. Skulle du vilja skriva om någon bok för tidningen. Du vet den som jag skriver i.

Va?! Förlåt, ursäkta, men hörde jag rätt? Så där kan man väl inte bara fråga helt plötsligt. Det var ju en enorm, oerhörd, gigantisk fråga. Förstod han inte det? (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 72)

Den mogna mannen blir för Laura ett sätt att gå vidare i sin egen röst och utvecklas i skrivandet. Från blicken och det första mötet kan hon hitta ett eget uttryck. Anders Strandberg ser Laura men han vill inte ta en kopp kaffe med henne utan ger henne istället nya möjligheter då han lär henne att hitta andra drömmar än de romantiska. Han visar hur den acceptabla relationen mellan dem kan vara, då han tar initiativ inom gränserna för hur lärare och elev får kommunicera. Laura mognar då hon kan kanalisera sin fantasi i tidningsskrivande och senare på den lyriska bannan som låtskrivare. Trites visar att den skrivande flickan lär sig språkets och uttryckandets betydelse för konstruerandet av sin subjektsposition.

208 Jfr Nikolajeva (2006) lyfter fram likheter och olikheter mellan Jo i *Little Women* och Laura. Den förra förväntas anpassa sig enligt den äldre mannen professor Bhaer och ge upp sin röst, den senare får hjälp av läraren att utveckla sig i skrift. s 26.

Skrivandet gör flickan medveten om de varierande positioner hon kan inta. Flickan förändrar även sin uppfattning om sig själv och sin värld utgående från skrivandet. Kärnan i skrivandet är då språket och hur flickan uppfattar vikten av att kunna uttrycka sig för att inte vara maktlös.²⁰⁹ Laura förväntas ha egna uttryck och inte luta sig mot den mogna mannen som tar avstånd från flickfantasierna. Genom skrivandet presenterar hon däremot en annan form av iscensättning, ett sätt att konstruera en möjlig egen röst.

Precis som i *Little Women* finns det förutom den äldre mannen också en ung pojke i Lauras närhet. Jo har sin barndomsvän Laurie och Laura lär känna klasskompisen Stefan. Också han har en funktion som hjälper Laura att utvecklas som skribent eftersom han vill att hon ska skriva en sångtext. Jo får inget sådant understöd av Laurie, männen i hennes omgivning är mer intresserade av att själva lyftas fram än av att uppmuntra henne. Detta förlopp är historiskt betingat då Jo i den tid, slutet av 1800-talet, då hon gestaltas inte tillåts att utvecklas som författare utan styrs mot äktenskapet.

Slutet på berättelsen om Laura är öppet. Mötet med den unga pojken är inte nytt eftersom han går i hennes klass, men hon uppmärksammar honom i samband med Luciatåget då han sjunger en sång om de ensamma. Sången får Laura att gråta och då ser Stefan henne. Stefan följer konceptet för den mogna mannen och vill ta del av Lauras kreativitet för att samverka med hans egen. Han har skrivit en melodi och ber om hjälp:

- Du kan skriva en text till den här låten.
- Va?
- En sångtext. Om jag lyckas klura ut melodin förstås. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 146)

Laura tvekar, men låter melodin inspirera henne och skriver sedan en sångtext. Det är inte klart uttalat ifall Stefan endast är en ny vänskap eller om gemenskapen innebär en spirande förälskelse. Inte endast läraren fungerar som rätt sorts initiativtagare, även Stefan visar sig handlingskraftig då det gäller att inleda en relation. De går tillsammans på en till-

209 Trites (1997), s 65.

ställning på biblioteket för att lyssna på bokprat och efter den gemensamma upplevelsen delar de något, de har en hemlighet tillsammans som är en aning skör:

Nu var det på ett tredje sätt. Ett sätt som hade att göra med att Stefan varit hemma hos mig, att vi tillbringat lördagskväll tillsammans. Jag såg osäkert åt deras håll. Stefan nickade försiktigt mot mig, sedan vände han sig snabbt om mot Jesper. Den snabba vändningen fick mig att välja en annan plats i klassrummet, en bänk som stod för sig själv närmast dörren. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 179)

Från att ha varit självklar i sitt förhållande till Stefan som endast en klasskompis blir han något utöver det då de varit ute tillsammans på tumanhand en lördagskväll. Laura väljer därför att inte gå fram till honom utan tolkar hans snabba vändning som en signal att inte närma sig honom. Hon är fullt kompetent att tolka en avvisande signal som är så pass tydlig då han vänder sig undan. Hon reagerar därför med hänsyn till Stefans reaktion.

De två männen, såväl den äldre mannen som den yngre, förenas i slutet för att framföra den sång Laura skrivit ord till. Detta görs inför hela skolan och är ett erkännande av Lauras förmåga att uttrycka sig. Laura har i Stefan hittat en ny vän, om han är mer än så lämnas öppet:

Han var just på väg ut därifrån och stannade upp framför mig.

– Är du kvar? sa han och log stort.

– Ja, det verkar inte bättre.

Jag såg på honom. I det där leendet vill jag ofta vara, tänkte jag. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 214)

Uppförandet av sångtexten leder inte till någon stor berömmelse, för Laura är Stefans leende för tillfället tillräckligt. Nikolajeva påpekar att slutet där sången framförs, men trots allt inte medför berömmelse över en natt, innebär att förutsättningarna för protagonisten i den moderna ungdomsromanen förändrats så att den unga visserligen utvecklats men alla problem har inte lösts.²¹⁰ Laura är lugn i sin väntan vilket uttrycks i

210 Nikolajeva (2006). s 27.

hennes svar men också i att hon vill vara i Stefans leende. De går iväg tillsammans och Stefan lånar Laura sin pälsmössa som värmer henne. Den mogna mannen i romanen är en positiv maskulinitetskonstruktion vars mål är att den unga flickan ska utvecklas till självreflektion. Samtidigt är den mogna mannen också föremål för kritik och detta avhandlas i det följande där jag kommer in på vänskapsförhållandet.

Konfrontation i vänskapsförhållandet

Den mogna mannen sätts under lupp i vänskapsförhållandet mellan flickor. Såväl den äldre som den yngre mannen hjälper i *Ingen grekisk gud*, precis Laura vidare i hennes utveckling. Under tiden är flickvänskapen närmast satt på undantag. Vänskapen finns hela tiden i bakgrunden och skaver medan Laura ägnar sig åt såväl förälskelse som utveckling i språk. Under inflytande av sina känslor sårar hon sin kompis Lena som inte förstår hennes val av förälskelse. Annikas väninna i *Tillträde till festen* är inte närvarande som någon hon kan konfrontera eftersom hon är den fantomväninna som texten riktar sig till i form av ett du. Eventuell konfrontation avväjjer Annika eftersom hon skriver till väninnan. Hon kan höra väninnans frågor även om det är Annika själv som formulerar det som kan vara värt att ifrågasätta. Helena i *Ett slag i ansiktet* diskuterar med sin väninna och samtalen leder till att hon småningom förmildrar sin första avståndstagande reaktion. Flickvänskapen är ofta avgörande för utvecklingen oberoende om relationen är en arena för samtal eller om flickorna inte kan tala med varann. Marika Andræ poängterar att i B. Wahlströms flickböcker är vänskapen en arena för harmoni, eget utrymme och övning. Det förekommer ett exempel bland hennes material där en konflikt skildras men i övrigt är vänskapen främst en motvikt till vuxen-barn och uppfostringskonflikterna.²¹¹ I mitt material är vänskapen och även andra relationer jämnåriga emellan väsentliga för mognandet och mer avgörande än hur de unga förhåller sig till vuxna.²¹²

Laura och hennes vän Lena tillhör inte den populäraste kretsen utan

211 Andræ (2001). s 127.

212 Jfr även Trites (1997) som poängterar såväl vänskapsband som heterosexuella förhållanden framom vuxen-barn relationer i ungdomsromanerna. s 80 ff.

har hittat varann och blivit förtrogna då det inte fanns så många andra att välja mellan. Vänskapen har ändå inte varit i kris utan framförallt kompletterar de varann på ett fördelaktigt sätt. De vet att de inte alltid fungerar som andra flickor, men bemödar sig heller inte om att leva upp till en förväntad idealbild av flickskapet. Laura och Lena försöker inte eftersträva det ideal som skulle innebära att vara tuffa högstadielev:

Vi satt i Lenas rum och åt lördagsgodis. Vi köper lördagsgodis, Lena och jag. Alltså det är inte så enkelt som att vi går och köper godis på en lördag. Att köpa lördagsgodis är en helt annan sak. För oss är det en medveten och noga övervägd handling. En alternativhandling som vi började med på hösten i sjuan när alla andra tjejer i klassen skulle bli tuffa högstadielever över en natt. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 21)

Flickornas ansats med sin medvetna handling, att äta lördagsgodis, är att hålla kvar det som hänt innan de började i högstadiet. Lördagsgodiset blir ett sätt att förlänga barndomen och vägra att anpassa sig enligt omgivningens idé om att börja i högstadiet kräver att man mognar i roman-sen. Att fördröja uppväxandet och inte delta i hur de andra flickorna strävar efter att göra sig äldre innebär också att de två flickorna uppfattas som barnsliga då de inte fogar sig enligt det heterosexuella mognadsimperativet. Det är en medveten handling vilket gör att de står enade i sin "barnslighet" och därmed inte direkt bestraffas för att de inte anammar de övriga flickornas värdegrund.

Deborah Cameron och Don Kulick anför Penelope Eckerts undersökning av unga i High School för att göra en poäng av hur unga människor deltar i andra sorters sätt att presentera heterosexualitet än vad vuxna gör. Heterosexualiteten är än mer underförstådd eftersom det som uppvisas handlar om att vara mogen inom umgängeskretsen. I det sammanhanget blir feminint och maskulint ett sätt att agera. De unga riktar uppmärksamhet på popularitet och då är heteronormativitet ett krav för att kunna vara mogen och populär. Detta ställer Cameron och Kulick då i kontrast till vuxet beteende där mognaden, det vill säga det förväntade heteronormativa beteendet redan är inlärt.²¹³ Social status bland vänner-na kräver att den unga växer upp. Genom det tidigare anförda begreppet

213 Cameron och Kulick (2003), s 69-70.

mognadsimperativ beskriver Eckert hur de unga förhåller sig åldersmässigt till heterosexualitet. Hon visar hur flickorna därmed lär sig underordning för att motsvara flickskapet.²¹⁴ De flickor som inte underordnar sig utan uppför sig mognadsmässigt fel kan då antingen agera omedvetet och förlora i status eller agera medvetet som verklighetsflykt, men det kan också vara en medveten protesthandling i stil med den Laura och Lena gör då de fortsätter att äta lördagsgodis.²¹⁵

Även om Laura och Lena är vänner och utför en gemensam protesthandling mot att växa upp vet Laura att det finns sådant som hon inte vill eller kan dela med Lena. En sådan känsla är förälskelsen i den mogna mannen. Laura är på det klara med att Lena inte skulle acceptera hennes känslor. Laura försöker inleda en diskussion om vem den "äldsta killen" är som Lena varit kär i, men Lena styr diskussionen åt motsatt håll och det blir istället en utfrågning av Laura. Inom sig formulerar hon ett svar:

– Jo vet du, det är en skitsnygg kille som slår sina lovar runt mig. Jag känner mig så himla eftertraktad och omsvärmad och uppvaktad. Var jag än befinner mig dyker han upp, det börjar nästan bli lite jobbigt ... (Ingen grekisk gud, precis 2002, s 25, kursiv i orig.)

Laura formulerar det ironiska svaret för sig själv, medveten om att det inte är något hon skulle säga åt Lena. Dessutom ger den ironiska tonen i det mångordiga beskrivandet av henne som "eftertraktad och omsvärmad och uppvaktad" en antydning om att hon snarast känner sig ensam och osäker. Ironin ligger i att hon framställer sig själv som en populär flicka, någon att se upp till och avundas. Laura är grundligt insatt i hurdan hon borde vara för att nå upp till de krav som fordras för att vara avundsvärd som flicka och leva upp till det heterosexuella mognadsimperativet. Hon vet också att hon inte motsvarar förväntningarna på "rätt" sorts flicka. Hon är för präktig och motsvarar snarast flickmatrisens duktiga flicka. Hon iscensätter omsvärming och spelar på sin egen kunskap och erfarenhet av att inte vara den attraktiva. Självreflektionen är markerad i

214 Eckert (1994). [www]. s 3.

215 Åtandet av lördagsgodiset kan även relateras till Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945) som bjuder på krumelurpiller vilka ska förhindra att barnen växer upp och blir vuxna.

texten med kursiv och är ofta ironiskt formulerad. Några av dessa monologer riktar sig specifikt till Lena för att visa på den tystnad som uppstår i vänskapen.

Laura inser att Lena inte skulle förstå hennes känslor, att Lena antagligen skulle fördöma dem och hon väljer att smita undan. Hon vill inget säga, inte ens på direkt uppmaning: ”Jag kände Lenas blick i nacken. Jag kände att den inte var glad. Jag tror att den var besviken” (s 26). Laura avböjer en inbjudan från Lenas pappa att äta middag med dem och känner istället Lenas blick i nacken då hon går sin väg utan att ha svarat på varför hon överhuvudtaget tog upp ämnet om äldre män. Hennes samvete plågar henne och det projicerar hon på hur hon uppfattar att Lena reagerar. Om Lena verkligen tittar framgår inte, men Laura upplever hennes blick på grund av sin egen skuld känsla. Lauras undanglidande blir ett sätt att se sig själv utifrån. Hon tänker sig in i Lenas position och både betraktar och blir betraktad. Hennes vägran leder till att hon undkommer en diskussion med Lena.

Förhållandet till kompisen Lena återkommer i Lauras reflektioner i flera omgångar. Hon oroar sig men hon tycker sig heller inte kunna handla annorlunda än hon gör. Lauras väg mot utveckling inkluderar inte Lena, åtminstone inte i det kaotiska skede som Laura befinner sig i. Vänskapen är viktig för Laura, hon har samvetsqual över sitt handlande. Laura sviker Lena, hon ställer inte upp för henne som också står inför förändringar i sitt liv genom föräldrarnas skilsmässa. Men Laura är upptagen av sina egna problem:

– Jag vet, jag vet, Lena, det är bara det att ... förlåt mig, jag är inte van att prata om sådana här saker med dig, vi är inte vana att prata om sådana här saker med varandra ... Jag vet, jag är säker på att du inte skulle gilla det. Och jag vet att vår vänskap skakar, rister nu, men den skulle kanske göra det ännu mer om jag sa som det var ... (Ingen grekisk gud, precis 2002, s 38, kursiv i orig.)

Det är inget lätt val för Laura att välja sig själv framom sin vän. Laura vill inte höra Lenas öppna fördömande. Hon väljer att åtminstone tillfälligt vända kompisen ryggen. Istället sätter hon sig själv främst och fokuserar på de känslor hon erfar trots att hon är medveten om att de inte är socialt acceptabla. Vänskapen mellan Laura och Lena bygger på annan sorts förtrolighet än de känslor Laura har för Anders Strandberg. Förälskelse

i fel person är ett laddat ämne och Laura värjer sig för att verbalisera detta eftersom hon upplever att det är hennes personliga angelägenhet. Problemet med att inte kunna dela med sig åt den närmaste vännen upprepas och formuleras som en påträngande tystnad:

Det var som om jag gick och väntade på något. Något stort, något vidunderligt. Det var som att jag var övertygad om att det stora och vidunderliga skulle ske, att jag var på väg emot det. Utan att jag riktigt visste vad det var. Och ingenting kunde jag säga till Lena, det gick bara inte, det skulle bli helt fel. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 16)

Laura är otålig i sitt väntande. Detta accentueras också i berättelsens tid, hela händelseförloppet utspelas under några få veckor före jul.²¹⁶ Tidsperioden är kort och till synes händer ingenting omstörtande eftersom det mesta pågår i Lauras medvetande, men detta blir istället mycket intensivt under den korta period som berättelsen utspelas.

Laura säger inte rakt ut åt Lena vem hon är förälskad i men Lena förstår ändå eftersom Laura inte betar sig som vanligt då det gäller Anders Strandberg. Lena känner sig rimligtvis sårad av att inte bli anförtrödd men hennes ilska ligger på det personliga planet. Mitt i Lauras förälskelse står Lena i sin familjs undergång då pappan träffat en annan kvinna. Lena försöker skjuta över sin smärta på Laura och beskyller Laura för något hon inte är skyldig till:

– Det är såna som du som förstör familjer.
Hjärtat slog sitt sista slag. Andningen hade nästan slutat att fungera. Benen på väg att vika sig. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 84)

Vänskapen skakas om ordentligt, men den verkar emellertid finnas kvar. Laura tycker att det är fel av Lena att säga som hon gör, men hon fördömer henne inte. Hon förstår varför Lena sårar henne och hon låter

216 Maria Nikolajeva (2006) beskriver tiden i romanen och säger att den utspelas under några dagar ("a few days"). Det är möjligen oväsentligt om berättelsen utspelas under några dagar eller några veckor, men i min läsning är tiden ändå längre än några dagar då handlingen börjar före Lucia och slutar med julfest. Tidsintervallet är hur som helst intensivt och accentuerat och detta specifikt i berättarperspektivet, vilket också är Nikolajevas poäng, s 26.

Lena göra det, för Laura sårar också då hon inte delar med sig av sina känslor. Lena tar avstånd från en specifik sorts kvinna vilken hon låter förstå att Laura representerar eftersom Lena inte vill solidarisera sig med en sexualitet som förstör familjeidyllen. Flickorna undviker varandra men är medvetna om var den andra är, eller åtminstone iakttar Laura vad Lena gör: "Hon undvek mig och höll sig för sig själv. Satt inte bredvid någon, pratade inte med någon. Och min roll blev ungefär likadan" (s 94). I slutet av berättelsen verkar de hitta en väg som kan leda tillbaka till vänskapen, men det är inte ett återupprättande av det som varit, bara en föraning om att de kanske kan vara vänner:

– Jag var rädd att förlora dig.

Hon sa det så svagt att det knappt hördes och såg på mig igen. Vi satt och såg på varandra en lång stund.

– Du kan väl komma förbi nån dag, sa jag.

Hon såg allvarligt på mig.

– Vill du verkligen det?

– Det vill jag. (*Ingen grekisk gud, precis* 2002, s 213)

Flickornas avslutande diskussion inger hopp om återförening, även om de båda är medvetna om att villkoren förändrats och att det inte finns en väg tillbaka till lördagsgodisets gemensamma protesthandling. Samtidigt är det avgörande för dem att vänskapen består, om än trevande. Lena ventilerar till och med den rädsla hon känt, vilken hon upplevt att tvingat henne att inte vara ärlig. Hon har tigit för att hon varit rädd att bli ensam om hennes familj inte lever upp till bilden av idealet. Laura har berättat sig fram till en intensiv mognad, men även Lena har i tystnad mognat vid sidan av henne – och detta har Laura inte kunnat förmedla eftersom hon varit upptagen av sitt eget uppvaknande. Flickvänskapen är underordnad "flickrumsfantasierna" men trots detta är vänskapen en betydelsebärande del av mognaden. Flickornas uppbrott från de invanda ritualerna tvingar dem till tystnad och självreflektion. Medan Laura och Lena försöker komma till rätta med den tystnad som uppstått mellan dem har pojkberättaren nedan främst sin egen tystnad att försöka bryta sig ut ur.

POJKENS RELATION TILL FLICKSKAPET

Dansar Elias? Nej!

I Katarina Kieris *Dansar Elias? Nej!* (2004) spelar huvudpersonen Elias slutenhet och inåtvändhet en avgörande roll för berättandet. Berättelsen är formulerad ur ett jagperspektiv och skildrar Elias väg ut ur sorgen som han bär på efter mammans försvinnande. Berättaren Elias är hellre tyst än talför i situationer med andra karaktärer, men istället är stumheten desto ordrikare uttryckt då han förmedlar sin situation inuti sig själv.

I texten är varken kön eller sexualitet avgörande för hur Elias uppfattar världen, åtminstone inte uttryckt som någonting problematiskt som Elias ständigt måste förhålla sig till. Pojkberättaren Elias behöver inte anstränga sig för att passa in då det gäller kön eller sexuell preferens. Han representerar en naturliggjord, normaliserad manlighet eftersom hans omgivning inte ifrågasätter hans könskonstruktion. Hans maskulinitetskonstruktion är ändå inte en form av hegemonisk maskulinitet, det vill säga han har ingen maktposition. Samtidigt handlar det heller inte om att direkt vara delaktig i hegemonin utan Elias maskulinitet är tydligt konstruerad som en kategori vars regler han både omfattar men också omformulerar. Vanligen är det därmed Robert Connells och James W. Messerschmidts tidigare anförda lokala hegemoniska maskulinitet som Elias omfattar.²¹⁷ Detta eftersom berättandet oftast förhåller sig till den lokala arena som Elias agerar inom, det vill säga familjen och skolan.

Avgörande för Elias är att hans relationer överlag blivit lidande då mamman försvunnit ur hans liv. Mammans frånvaro ventilerar Elias i brev som han riktar till henne. John Stephens begrepp New Age Boy beskriver en manlighetskonstruktion som använder sig av skrivandet. Den skrivande pojken utvecklar sin kreativitet och bejakar en mer känslöbetonad manlighet än pojkscheman som Old Age Boy eller Mommy's Boy.²¹⁸ Maria Österlund vidareutvecklar Stephens kategorier och talar om *Macho*, *Mjuk Pojke* och *Mes* och upprättar en pojkmatrix i relation till flickmatrisen. Österlund påpekar att "pojktyperna bygger på ett avståndstagande från flickor" detta i motsats till flicktyperna som ofta

²¹⁷ Jfr Connell och Messerschmidt (2005), s 849.

²¹⁸ Stephens (2002).

närmar sig manliga roller.²¹⁹ Stephens New Age Boy och Österlunds motsvarande mjuka pojke kan sägas beskriva den könskonstruktion som gestaltas genom Elias då han skriver brev till sin mamma. Breven skriver han inte för att hon ska läsa dem utan mer för att själv få uttrycka sin inre förvirring:

Brev 117.

Dina ögon.

Dina ögon kunde bli två mörka, djupa hål.

Som om du vänt blicken inåt.

Där innanför ögonen – en stor tomhet.

Det hände att jag blev rädd för att du skulle försvinna

In i dina egna ögonhål.

Gjorde du det? (Dansar Elias? Nej? 2004, s 44)

Ofta använder sig Elias av frågor i sina brev till mamman. Frågor som han inte kan få några svar på. Han har iakttagit mamman som i hans brev framstår som frånvarande redan då hon funnits i hans liv. Elias berättar om sina upplevelser av utanförskap där han inte får tillgång till sin mamma. Han uttrycker sin rädsla inför hur hon eller det du han riktar sig till upplösts framför hans ögon. Mammans blick inåt, i citatet ovan, kan tolkas som en gestaltning av depression.

Främst är det sin egen tystnad han ger uttryck för i det han skriver. Breven börjar med nr 114 och slutar med brev 125. De 113 breven före berättelsens början förmedlas inte utan blir en del av Elias tystnad. En del av breven är också dikter han har fastnat för och ”brev 121” (s 95) saknar helt innehåll, han lyckas inte uttrycka något efter att han och hans pappa pratat om mamman. Men också ett tomt brev som endast numrerats är talande. Tystnaden uttrycker Elias stumhet inför mammans frånvaro och blir än mer laddad då detta synliggörs i att han inte talar till henne utan bara skriver brev 121 och sedan inte kan formulera någonting alls. Vid diskussionen med pappan är det främst Elias pappa som pratar eftersom Elias inte förmår formulera sina känslor i ord. Senare ersätter Elias det utsagda i brev nr 121 med en dikt av Erik Gustaf Geijer (s 125), men i den första versionen är Elias stum.

219 Österlund (2005), s 74.

Modersrelationen ligger alltså som grund för Elias oförmåga att kommunicera. Hans inre är trots det inte tyst utan han reflekterar över sin omgivning. Som berättare lämnar han antydningar om åt vilket håll hans sexuella intressen lutar då han iakttar det han ser: "Somliga hoppfulla har lämnat vinterjackan hemma, somliga tjejers läppar dryper av extra mycket läppglans. Våren är en överskattad tid" (s 15). Om det är pojkar-na som lämnat vinterjackan hemma berättar inte Elias utan avsaknad av varmare kläder kan gälla såväl flickor som pojkar. Men han lägger märke till att flickorna vaknat upp ur vinterdvalan med läppglans som synlig effekt. Själv vill Elias inte ta del av vad markerade läppar innebär utan skjuter undan det med att kommentera våren. Han tar avstånd från det uppvaknande han ser omkring sig eftersom han själv fortfarande tre år efter sin mammas försvinnande är förlamad av frånvaron. Samtidigt kan även Elias kommentar om våren som överskattad tid tolkas som att han tar avstånd från sexualiteten överhuvudtaget. Hans ointresse underminerar vårförälskelserna och innebär också att hans heterosexualitet blir komplex då han vägrar ta del av förväntningarna på att visa känslor.

Inte förrän en bit in i texten framkommer det att berättaren heter Elias och detta i samband med att Elias kommunicerar med åttaåriga Anna som bor i samma hus som han. Före presentationen av karaktärens namn är det däremot svårare att avgöra berättarens kön. Det går förstås att dra slutsatser om berättaren utgående från titeln i vilken namnet framkommer, men titlar kan vara vilseledande.²²⁰

Grannflickan Anna ställer sina frågor rakt och utan hänsyn till Elias invanda slutenhet och han svarar efter en viss tvekan med sitt namn. Lanser poängterar att autodiegetiska berättares kön vanligen formuleras implicit innan karaktärens namn explicit formulerar könstillhörighet.²²¹ Den autodiegetiska berättaren är huvudperson i sin egen berättelse och behöver inte marknadsföra sin könstillhörighet eftersom detta för det berättande jaget ofta är självklart. Om könstillhörigheten ifrågasätts uti-

220 Jfr Maria Nikolajeva (2002) som nämner till exempel Peter Pohls Janne, min vän där såväl karaktärens namn som pronomen används för att vilseleda läsaren om protagonistens kön. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow. s 154-155.

221 Lanser (1999). s 129.

från blir det mer relevant för karaktären att bevisa sitt berättigande inom rätt sorts könsformering. För Elias del är hans könstillhörighet tämligen omarkerad ända fram till att han berättar vad han heter. Men detta är inget hinder för implicita formuleringar som kan tolkas utgående från heteronormativa förväntningar på att berättaren är en pojke. Dessa förväntningar utgår från texten, vilka inleds med bokens titel där namnet Elias uttrycks genom avståndstagande till dans. I titeln vägrar Elias att dansa med. I det inledande avsnittet lägger Elias märke till flickornas läppglans på ett sätt som heteronormativt tolkat innebär att han betraktar i egenskap av pojke. Dessutom handlar början av hans samröre med andra karaktärer främst om relationer till män. Elias pappa lyfts fram, likaså möter han sin manliga musiklärare samt talar med sin vän Tobbe om de ska gå på en fest tillsammans. Det sägs inte direkt att berättaren är en pojke, men precis som Lanser hävdar antyds berättarens kön implicit innan Elias tvingas svara på Annas fråga om vad han heter. Lanser poängterar att i läsandet utförs slutledningar som framställer ett visst kön och att detta även inkluderar tolkning av sexualitet. Könstillhörigheten konstrueras genom tecken som uppfattas representera kön.²²² Elias relationer till övriga karaktärer i kombination med titeln gör att förväntningarna på den gestaltade karaktären även iscensätter en pojke.

Även om Elias ger sken av att hans könstillhörighet skulle vara oväsentlig, såtillvida att Elias inte behöver konfronteras med hurdan han är som man, så gestaltas kön i Elias funderingar. Då han går på kampsportsträning känner han sig visserligen obekvämt i utövandet av sporten men reflekterar också över det han håller på med: "Det är nog så här det känns att ta värvning i US Marines, tänker jag och ler för mig själv när jag ålar över golvet så att jag håller på att tappa byxorna" (s 50). Elias aktualiserar bilden av US Marines vilka framstår som regionala hegemoniska maskulinitetskonstruktioner i form av ett macho-ideal. Detta genom att Elias medvetenhet om den sortens diskursivt styrda maskuliniteter klar-

222 Susan Sniader Lanser [1995] (1996). "Queering Narratology." *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Kathy Mezei (red). Chappell Hill: University of California Press. s 252-253.

görs.²²³ I Österlunds tredelade pojkmattris etableras benämningen macho för att beskriva pojkidålet där macho representerar den anpassade manligheten som lever upp till förväntningarna på pojkskap.²²⁴ Elias leende och de nästan tappade byxorna gör att det uppstår tvivel om hans egen motsvarighet till bilden. Samtidigt som US Marines ofta i början av deras karriär kan tänkas skildras precis så som Elias, det vill säga genom att inte leva upp till bilden av den hårdföra manlighetstypen. Eftersom själva träningspasset i kampsporten bevistas av fler flickor än pojkar är jämförelsen med US Marines också något som synliggör hur Elias relaterar till den sortens macho pojkkaraktärer. I jämförandet finns en antydning om det manliga han upplever i att ägna sig åt kampsport och ur detta utesluts de övriga närvarande. Den manlighet som lyfts fram i US Marines bygger på ett aktivt och aggressivt manlighetsideal. Torbjörn Forslid presenterar bredd i machomannen då han tar avstamp i Jan Guillous och Ernest Hemingways manliga huvudpersoner. Den förre gestaltar våldsam maskulinitet och den senare uthärdande machomän.²²⁵ Elias föreställer sig att han är den maskulina mannen samtidigt som han omintetgör bilden då han håller på att tappa sina byxor. Nerhasade byxor blir snarast ett sätt att ifrågasätta idealet och därmed blir Elias maskulinitet annorlunda. Han lyckas inte leva upp till idealet, men är medveten om förebilden. Detta är ingenting han ventilerar högt. Utåt motsvarar han den uthärdande machon som i det tysta ålar längs golvet.

Elias reflekterar även över samtida diskussioner om farliga män då han konfronteras med grannflickan Anna som behöver hjälp med cykellåset. De har sina cyklar nära varann och då de ska låsa upp cykellåset berättar Elias hur deras huvuden är precis intill varann. Då Anna, på sitt orädda sätt, ber om hjälp med låset funderar Elias på pedofili: "Brukar inte sådana där småtjejer vara rädda för killar i min ålder? Har inte deras ömma mödrar varnat dem för att ge sig i lag med alla manliga individer över tolv år?" (s 47). Elias lyfter fram den sexuellt farliga mannen, som om han själv kunde vara representant för en pedofil böjning. På det viset

223 Jfr Connell och Messerschmidt (2005) som poängterar att regionala hegemoniska maskuliniteter ofta är ett slags övergripande kulturellt anknuten maskulinitet. s 849 ff.

224 Österlund (2005). s 74.

225 Forslid (2006). s 76 ff.

aktualiseras pedofilen som någon som kan vara vem som helst och framförallt att det kunde vara en man eller pojke som flickan Anna pratar med och litar på. Elias uttalande visar att det handlar om en maskulinitetskonstruktion eftersom han ställer "småtjejer" mot "killar i min ålder" och därmed visas pedofilen upp som ett manligt mönster. Pedofilen blir en form av maskulinitet som avviker från normen.

Annas oräddhet är betydelsefull eftersom hon tvingar Elias att reagera på att hon tilltalar honom. Elias skildring av sig själv som pedofil är visserligen inte allvarligt menad eftersom han lindar in det med ett ironiskt "ömma mödrar" som ska varna sina döttrar för män över tolv år. Det ligger också något djupt omskakande i att han sätter sig själv i positionen som den sexuellt utnyttjande (tämligen) vuxna mannen.

John Stephens betonar att alla texter innehåller någon form av ideologi. Han motiverar en ideologisk tolkning med att allt berättande bygger på språk och att språk är en betydelsebärande kod. Vidare anser han att alla böcker har en implicit ideologi som beskriver sociala strukturer. Det ideologiska perspektiv Stephens betonar är hur barnböcker karaktäriseras av syftet att socialisera målgruppen, det vill säga barnen ska lära sig förstå sin omgivning. Detta görs genom ideologiska positioner som inte alltid formuleras explicit i texterna. Språket används för att rådande värden och attityder ska formuleras och detta oberoende om författaren är medveten eller omedveten om språket som ideologiskt uttryck.²²⁶

Då det gäller pedofili uttrycks det ideologiska genom explicita värderingar eftersom pedofiler i samhället uppfattas som farliga. Samtidigt kan även implicita värdeomdömen om sexualitet avläsas, då pedofilen ständigt måste bevakas eftersom denna ställs emot vad som uppfattas som normal sexualitet. Den implicita författaren inför därmed både en i text uttryckt värdering med Elias som språkrör och en uppfattning om ett ställningstagande som beskriver ett slags "generella" och acceptabla gränser för sexualitet. Det "normala" och även implicita värderandet innebär då att sexuella relationer formas mellan personer inom samma åldersgrupp och av motsatt kön. Detta kan ses i enlighet med Gayle Rubins schema över vilka sexualiteter som ryms inom sexualitetens inre cirkel

226 John Stephens (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. Essex: Longman Group UK Limited. s 8-9.

där normativ sexualitet bland annat är knuten till: tvåsamhet, två personer av motsatt kön, monogami, frivillighet och ur samma generation.²²⁷ Då Elias ironiskt för fram pedofilen anspelar han på uppfattningen om farliga män, medan Anna ännu inte verkar ha internaliserat den sortens hotande mansbild. Därmed ventileras även att pedofilen faller utanför den normativa sexualiteten då pedofili avviker från kopplingar till vad som anses vara sexuellt gångbart. Elias och Annas utgångspunkt för förståelse av varandra är formad av vitt skilda föreställningsvärldar. Anna ser Elias som en person som kan ge svar på frågor, medan Elias anser att hon borde vara på sin vakt eftersom möjligheten finns att han har fel avsikter. Gestaltningen tillspetsas ytterligare då Elias tillsammans med sin vän Tobbe och dennes kusin råkar stöta på Anna som frågar om Elias ska åka för att titta på majbrasor:

Det råder ingen tvekan om vem det är hon [Anna] tilltalar. Inte för någon. Tobbe och kusinen ser på henne och mig. [...] Fattar hon inte vad hon gör? Fattar hon inte att hon fullkomnar bilden av mig som en enstörig sextonåring som inte har annat umgänge än sin farsa och en grannunge. [...] – Är hon inte lite väl ung för dig?

Och ett lågt, rött garv. Min vrede ändrar omedelbart riktning. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 81)

Det är inte bara Elias, om än skämtsamt, som lyfter fram allvarligare sexuella undertoner, utan också Tobbes kusin driver med Elias då det gäller Anna. Eftersom Anna är flicka blir hon omedelbart potentiellt intressant och detta på grund av kön. Även om Anna är mycket yngre än Elias är det möjligt att göra henne till ett objekt för intresse från hans sida och då med ålderskillnaden framlyft som föremål för skämtet. Citatet ovan kan även återkopplas till hur Lennart i *Ett slag i ansiktet* betonade vikten av att inte uppfattas som "torris" då han beskriver varför han inte säger nej inför en öl med kompisarna. Även Elias präglas av kravet på att inte betraktas som avvikande från maskulinitetsmönstret. Pojken får inte uppvisa svaghet genom att umgås i fel krets på ett sätt som bryter mot normen för maskulinitet.

Ålder är också väsentligt då riktningen går åt motsatt håll. Elias träf-

227 Rubin (1998). s 108-109.

far en äldre dam vars cd-spelare han tar sig an. Senare får han via den flicka som han är intresserad av (som är i hans egen ålder) höra att damen, Signe, beskrivit honom som en stilig ung man:

Varför ska jag behöva höra det där från Julia? [...] Varför ska hon vidarebefordra ett smicker från en åttiårig tant? Bara för att hon själv har sitt på det torra, bara för att hon själv är mitt uppe i en ung, ljuv förälskelse? Medan jag får hålla tillgodo med komplimanger från åttioåringar. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 145)

Elias vill hellre ha komplimanger av Julia, men tror att hon har en pojkvän. Han försöker hålla henne på avstånd, både genom att på olika sätt få henne att gå sin väg och lämna honom ifred och genom att påminna sig själv om att hon "har sitt på det torra". Den åttiåriga damens smicker blir oviktigt för att hon inte motsvarar Elias intressen utan snarast understryker att han är en enstöring. Hennes lovord innebär att Elias representerar fel sorts pojkskap då han blir en "svärmorsdröm", det vill säga ordentlig och inte attraktiv eller rent av misslyckad i sin maskulinitetskonstruktion som attraherar någon i fel ålder.

Elias synliggör även andra sexuella gränser då han iakttar sina klasskompisar Sara och Therese. Efter en klassfest är Therese ledsen och Sara tröstar henne:

[...] jag tycker att det ser ut som att Therese är ledsen, kanske gråter, och att Sara tröstar, hon har en hand på Therese rygg. För ett ögonblick försöker jag föreställa mig Tobbe och jag sittandes där, på samma sätt. Det är omöjligt, helt omöjligt, det går bara inte. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 66-67)

Elias anser att det är omöjligt att han och hans vän Tobbe skulle kunna utföra ett pojkskap som tillåter att de rör vid varann. Detta kan dels bero på att Elias överhuvudtaget inte låter någon komma honom nära, dels på de homoerotiska associationer ett dylikt handlingssätt skulle kunna ha. Elias är en självreflekterande berättare och i hans begründande över honom och Tobbe blir närhet otänkbar. Barn- och ungdomslitteraturforskaren Perry Nodelman gör ett tankeexperiment angående att byta ut pojken mot en flicka i barnböcker och vilka konsekvenser ett sådant

byte får för själva innehållet i berättelsen.²²⁸ Det förändrade perspektivet får konsekvenser för just kön och som i Elias och Tobbes fall än mer specifikt för sexualitet. Pojkperspektivet ställs emot flickintimitet, pojken kan inte inta en position som gestaltar ömhet mellan pojkar utan att det också väcker misstankar med homosexuella anspelningar. Elias har tidigare uppvisat vilka associationer kampsport ger honom då det gäller machopojken och även den avvikande manlighetskonstruktionen som pedofilen anspelar på. Då det gäller homosexualitet mellan honom och hans vän känner han vemod över att inte få agera såsom flickorna gör. Den feministiska konsthistorikern Leena-Maija Rossi diskuterar feminin manlighet och pekar på hur förståelsen inbegriper skönhet, passivitet, beroende, underordning och svaghet samt även omhändertagande, känslighet och kroppslig mjukhet. Den feminina manligheten är då såväl en legitim maskulinitetskonstruktion som en överdriven femininitet.²²⁹ Robert Connells begreppsindelning med hegemoni, delaktighet och underordning bygger på en förståelse av auktoriserad dominans och dess motsats i form av marginalisering. I enlighet med dessa begrepp kan maskuliniteterna varieras även om den hegemoniska maskuliniteten är dominerande.²³⁰ Detta utgår från att Connell poängterar att även hegemonin är en rörlig kategori. Den kvinnliga maskuliniteten och den manliga femininiteten blir varianter av underordning. Connell utgår dock från att kroppen tillhör en man, medan Rossis argument härstammar från ifrågasättande av hur en kropp kan avkodas.²³¹ Centralt är att

228 Perry Nodelman (2002). "Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Fiction". *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. John Stephens (red). New York: Routledge. s 3.

229 Leena-Maija Rossi (2003). *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. [Heterofabriken. Tv-reklam som könsproducerande]. Helsingfors: Gaudeamus. s 89-90. Se även Kaisu Rätttyä (2007) som för en diskussion om den hegemoniska maskulinitetens söndersmulande då karaktärer uppvisar manlig femininitet och kvinnlig maskulinitet. *Rajoja kohdaten. Teemojen ja kerromman subde Hannele Huovin nuortenromaaneissa 1980- ja 1990-luvulla*. [Möte med gränser: Förhållandet mellan tema och berättande i Hannele Huovis ungdomsromaner på 1980- och 1990-talet]. Tammerfors: Finska barnboksinstitutet. s 196-203

230 Connell (1996). s 100-103.

231 Se även Halberstam (1998) vars forskning är utgångspunkt för Rossis diskussion om kvinnlig maskulinitet och manlig femininitet.

homosexualitet uppfattas som en marginaliserad grupp av män vilka tenderar att uppvisa maskulinitetskonstruktioner som inte motsvarar den hegemoniska och dominerande maskuliniteten. Elias intar i förhållande till Tobbe ett avståndstagande för att inte uppfattas som alltför intim.

Homosexualitet som nedsättande beskrivning används även av en klasskompis, Andreas, som blivit svartsjuk på Elias på grund av att han missförstått Elias och sin egen flickvän Therese samröre. Andreas blir sur över att Elias får in ett fint mål i en fotbollsmatch under gymnastiklektionen och passar på att ventilerar sitt missnöje: "Vad är det för jävla bögregler, ropar han [Andreas] till Henrik. Han var ju för helvete offside" (s 201). Andreas utnyttjar sig av beskrivningen "bögregler" för att förringa Elias insparkade mål och sätter därmed sig själv utanför den nedvärderande benämningen och försöker istället göra gällande att det använts regler som inte hör ihop med fotboll. Eftersom det är Elias som gjort målet som föranleder kommentaren färgas även han av benämningen. Andreas understryker sin ilska med att skuffa omkull Elias. I Sara Kadefors *Sandor slash Ida* (2001) blir Sandor anklagad för att vara homosexuell på grund av att han dansar balett. Medan Andreas försöker misstänkliggöra Elias för att spela fotboll med bögregler, använder Sandor fotbollsspelandet som ett sätt att försöka fly bögbenämningen. Även Sandor möts av fysiskt våld i situationen, då en av motspelarna tacklar honom för att han spelar bra.²³²

Robert Connell tydliggör att idrotten i sig förkroppsligar maskuliniteten och att den manliga kroppen tydliggörs i utövandet.²³³ Detta gör också att maskuliniteten är extra utsatt då det gäller att representera kroppslighet på rätt sätt. Elias reagerar inte med att försvara sin maskulinitet då Andreas knuffat honom. Trots det uppfattar han att det är förnedrande att falla ner i gruset och "stå där på alla fyra" (s 202). Elias upplever att han snarast blir stark och lugn av att ha blivit knuffad, medan han ser Andreas handling som desperat, ett sätt att markera att Elias inte ska röra hans flickvän Therese. Istället ställer sig Elias nära Andreas och skriker såsom Therese gjort när de gått tillsammans till skolan en blåsig dag, vilken varit upptakten till Andreas svartsjuka. Han uppre-

232 Sara Kadefors (2001). *Sandor slash Ida*. Stockholm: BonnierCarlsen, s 58.

233 Connell (1996), s 80-81.

par hennes handling och använder den i en helt annan situation. Hans skrik markeras i texten med stora bokstäver: ” – JAG HATAR NÄR DET BLÅSER!”(s 202) och efter det lämnar Elias platsen, nöjd över att inte ha gjort något annat än skrikit. Medan Therese verkligen ropat åt blåsten, blir Elias maktkamp ett sätt att mäta sig verbalt. Han använder rösten högljutt och bryter sin tystnad med Thereses ord. Han behöver inte ta ställning till om han är ”bög” eftersom hans personliga problem inte handlar om vare sig kön eller sexualitet. Dessutom är Elias möjligen osäker på många olika sätt, men han är det inte då det gäller hans sexualitet. Det finns därför inte någon orsak för Elias att vare sig bejaka eller förneka Andreas tillmäle om honom. Misstanken gör att han snarast bekräftar en maskulinitet som erövrande, trots att han inte gjort sig skyldig ens till själva erövrandet (av flickvännen).

Nikolajeva föreslår att Elias är en ny pojkestereotyp, i John Stephens bemärkelse skulle Elias då vara en New Age Boy.²³⁴ Men jag argumenterar för att Elias snarare uttrycker en föränderlig maskulinitet och att han är betydligt mer komplex som karaktär för att överhuvudtaget kunna gestalta en stereotyp pojkkaraktär. Han är inte vad Lissa Paul avser med begreppet *hero in drag*. Paul använder begreppet för att beskriva tidiga försök att placera flickor i ett berättarmönster med manliga förtecken.²³⁵ Flickan blir då en omvänd könskonstruktion.²³⁶ För Elias del är maskulinitetskonstruktionen en ständigt pågående process. Han förhåller sig genomgående till hurdan han borde vara på basis av de icke önskvärda (pedofili) samt eftersträvangsvärda mönster som han bland annat poängterar genom åldersaspekten. Men hans maskulinitetsprojekt är inte tydligt i liknande banor som Lennarts i *Ett slag i ansiktet*. Medan Lennart gör gällande att han blivit offer inom pojkskapets ramar, agerar Elias mer utgående från att ramarna är förhandlingsbara och att det finns lokala variationer av maskuliniteter.

Även om den inledande berättelsen om Elias positionerar honom i

234 Nikolajeva (2006), s 28.

235 Lissa Paul (1987). ”Enigma Variations. What Feminist Criticism knows about Children’s Literature.” *Signal* 54. s 186-201.

236 Jfr Österlund (2005) som utgående från Lissa Pauls begrepp menar att de omvända konstruktionerna innebär att texten saknar en distinkt flickröst. s 272.

relation till män och hur homosociala relationer påverkar honom, gestaltar fortsättningen framförallt hur han försöker komma till rätta med de flickor/kvinnor som finns omkring honom. Flickorna fungerar som katalysatorer för hans uppvaknande ur bedrävelsen efter mamman, och Julia även som katalysator för hans sexuella intressen.

Omgärdad sexualitet

De kvinnliga relationerna spelar en avgörande roll för Elias i *Dansar Elias? Nej!*, från den frånvarande mamman som han inte vill diskutera till de olika kvinnor eller flickor vilka han lär känna under berättelsen. Grannflickan Anna tvingar honom att agera omhändertagande och det är också hon som indirekt introducerar honom för den äldre granndamen Signe. Anna påstår att det bor någon som ska dö i våningen under Elias. Hans möte med Signe inbegriper också att han ska hjälpa henne. Signe vill att Elias kopplar hennes stereo för att kunna lyssna på några cd:n. Men det är hon som styr situationen och också hon som ger honom ett nytt sätt att kanalisera den sorg han känner för sin mamma. Detta eftersom hon vill att han ska lyssna på Jussi Björling när stereon väl är kopplad:

– Kanske bara den som har längtat ett helt liv efter en mor kan sjunga så där.

Hon säger det i en utandning och liksom till sig själv.

Någonting rycker till i mig. Varför säger hon så? (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 118)

Elias har inte berättat om sin frånvarande mamma och blir därför förvånad över att Signe pratar om Jussi Björlings längtan. Men eftersom Elias inte frågar Signe om vad hon menar framgår inte heller vad hon avser. Hennes roll är ändå inte att ge direkt goda råd utan hon bjuder på mer indirekt livsvisdom och detta utgående från sin position som den äldre generationen. Den äldre hjälparen är en återkommande figur redan inom mytologi, där den visa mannen eller kvinnan har som uppgift att på nå-

got sätt vägleda hjälten på hans väg.²³⁷ Även i ungdomslitteraturen finns exempel på hur de unga får mer hjälp av en äldre generation än deras föräldrar för att komma till rätta med sin situation.²³⁸ Den förstående och mer erfarna äldre stöder och undervisar ofta den unga karaktären. Gunnel Beckman har till exempel använt sig av en farmor i *Tillträde till festen* och *Tre veckor över tiden* (1973). Ann-Mari Falk utnyttjar också farmodern för att förklara Kerstins pappas beteende för barnbarnet i *Sparka inte katten* (1973). Farmödrarnas livsvisdom innebär också att de blir språkrör för den implicita författaren, specifikt då avsikten är att den äldre generationen ska förklara föräldrarnas tillkortakommanden. Också i nyare ungdomsromaner som Cannie Möllers *Balladen om Sandra Ess* (1999) blir huvudpersonen Sandra bekant med Judith på det ålderdomshem där hon jobbar. Katarina Mazettis *Det är slut mellan Gud och mig* (1995) har visserligen en tämligen förstående mamma men också en levnadsklok mormor som låter Linnea sörja sin döda vän. I den finlandssvenska Marianne Backléns *Kopparorm* (2008) får huvudpersonen Christian stöd av sin mormor som dessutom är präst och därmed representerar en annan form av position. Den äldre generationen knyts därmed även till kunskap av varierande slag som förmedlas till de unga karaktärerna. I *Ett slag i ansiktet* vänder sig Lennart till sin fosterhemspappa Fritjof och får en samtalspartner. Ofta innebär en äldre generation att det är genom att uttala otydligheter som den unga karaktären får hjälp.

Det centrala problemet för Elias är den frånvarande mamman, även om han vägrar diskutera henne är det kring mamman som allt det han förmedlar cirkulerar. Trites förklarar att frånvarande föräldrar är en vä-

237 *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A handbook* (2005). Jane Garry och Hasan El-Shamy (red). New York: M. E. Sharpe. s 342-345. Den kvinnliga vägvisaren i förhållande till den manliga novisen innebär dock vanligen någon form av hinder vilket ofta sammanförs med begär och rivalitet.

238 Se t.ex Mia Franck (2008) i vilken Anettes mormor är en viktig person. Hon är den första som hör Anette yttra sig efter att Anette börjar tala. "Öronbedövande tystnad. Flickskildring i Peter Pohls Anette-böcker". Maria Andersson och Elina Druker (red). *Barnlitteraturanalyser*. Lund: Studentlitteratur. Se även Svensson (1977) som framhåller att föräldragenerationen får skulden för samtidens missförhållanden, vilket i den moderna ungdomsboken medför ett närmare förhållande mellan de unga och farföräldragenerationen. s 41.

sentlig del av barnlitteraturen, för att äventyret ska kunna äga rum förpassas föräldrarna ut ur berättelsen. I ungdomsromanen är det å andra sidan viktigt att konfrontera föräldrarna för att kunna uppnå självständighet.²³⁹ För Elias blir hans frånvarande mamma en kombination av en såväl frånvarande som närvarande mamma eftersom han hela tiden förhåller sig till hennes försvinnande. Trites använder uttrycket *In logos parentis* vilket betyder att föräldrar är bokstavligen gjorda av ord.²⁴⁰ Karaktären konfronterar föräldern genom att använda ord, språk för att komma till rätta med det svek som karaktären upplever att föräldern är orsak till. Föräldern blir till genom karaktärens förmedling.²⁴¹ Detta beskriver även Elias relation till mamman där han formulerar sina brev till henne. Mamman i berättelsen konstrueras i Elias skrivande.

Den frånvarande mamman och Elias problem med att uttrycka sin sorg muntligt uppmärksammas också av andra i hans omgivning. Klasskompisen Therese iakttar Elias och försöker få honom att reagera:

– Du säger ju aldrig någonting. Den där vikarien, kunde du inte säga till henne att du inte har någon mamma. Eller be henne att hålla käften, eller vad som helst. Eller be mig hålla käften när jag lägger mig i. Kan du inte ens be någon hålla käften? (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 158)

Klassen har haft en vikarie i svenska som ställt en oskyldig fråga om vilka smeknamn elevernas mammor har på dem, hon har olyckligtvis valt Elias som utfrågningsobjekt. Han svarar inte, istället försöker Therese få honom att reagera. Men Elias har vistats för länge i tystnad och egna funderingar och är inte redo för att kommunicera. Flickorna i berättelsen verkar överhuvudtaget vara betydligt mer aktiva än Elias, de är fysiskt

239 Trites (2000). s 55-56. Se även Nikolajeva (2002). s 117. Nikolajeva utgår från Trites diskussion då hon diskuterar frånvarande föräldrar i barnlitteratur.

240 Uttrycket *In logos parentis* är språkligt sett diskutabelt eftersom *logos* är grekiska (ung. ord, tal, tanke, förnuft, lag, grundprincip) och *in* samt *parentis* (förälder) är latin. Frasen blir därmed grammatikaliskt inkorrekt. Däremot bygger Trites begreppet utgående från *in loco parentis* vilket är latin i sin helhet och betyder ”i förälders ställe”.

241 Trites (2000). s 61-69. Jfr även Anna E. Altmann (1995) som redogör för att det inte endast behöver handla om konfrontation med föräldrarna utan föräldrarnas brist på agerande ifrågasätts då de unga har sex för tidigt. ”Desire and Punishment. Adolescent Female Sexuality in Three Novels.” *Canadian Children's Literature*. 80/1995. s 32-33.

rörliga och verbala. Medan Elias istället för livliga samtal inom sig själv är talandet initierat av de kvinnliga karaktärerna som månar om att få höra Elias yttra sig, precis som Therese försöker få honom att åtminstone be henne vara tyst.

Det är möjligt att tolka Elias som en inverterad stereotyp, i kontrast till flickorna tenderar han att framstå som passiv då han inte agerar enligt manligt kodade mönster. Men hans tystnad utåt kunde också betraktas som ett drag av machon vilken kunde sägas vara i avsaknad av språk och snarast reagera våldsamt istället. Å andra sidan kan hans inre talförhet sägas karaktärisera vad Österlund kallar för den mjuka pojken. Med detta avser jag att Elias snarast, även i relation till flickkaraktärerna, gestaltas genom en mångbottnad maskulinitetskonstruktion där det är möjligt att pojkskap konstrueras med andra förtecken än motsats till flickskap. Samtidigt är den tysta maskuliniteten även ett uttryck för den maskulinitetskonstruktion som Torbjörn Forslid anförde i beskrivningen av den umbärande mannen som alltså bär sitt lidande i det dolda.

Elias skuffas med i aktiviteter utan att vare sig protestera eller riktigt kunna uppskatta det som sker:

[...] jag försöker hänga med och studsa i samma takt som hon [Julia] samtidigt som jag stirrar in i hennes ögon. De är brungröna, eller grönbruna, svårt att säga vilket. Och jag tänker att jag under de senaste dagarna har hållit i två tjejer, den lilla ljusa på gården och nu Julia. Och att jag knappt rört vid någon tjej sedan något disco på mellanstadiet. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 42)

Elias går på jujutsu-träning och träffar Julia första gången. Han beskriver henne genom ögonen, vilket han också tidigare gjort med grannflickan Anna. Även klasskompisen Therese har tittat intensivt på honom. Då det gäller Julia är tittandet kopplat till träningen, där det krävs att man ser varann i ögonen på samma gång som övningarna utförs. Därför beskriver Elias tittandet som stirrande. Ändå finns drag av intimitet i att han håller i Julia. Han reflekterar över situationen som ovanlig för honom. Ögonkontakt blir i samband med gestaltningen av Elias ett sätt att göra honom medveten om sin egen existens. Flickorna ser honom och han själv beskriver deras ögonfärg för att visa att även han betraktar. Det kan tolkas som om Elias blir föremål för flickblicken, men samtidigt förutsätts han titta Julia i ögonen och handlingen gör att han inte endast blir

sedd utan också ser sig reflekteras. Därmed blir blicken inte en inverterad manlig blick, Elias görs inte till objekt för flickornas blickar utan han bidrar själv till tittandet. Maskulinitetskonstruktionen visar än en gång att det är möjligt att vara pojke på andra sätt än att vara en traditionell macho. Elias upptäcker att han trots den tystnad han omger sig med är synlig och detta får honom att långsamt komma ut ur den förflamning han befinner sig i.

För Elias är uppvaknandet smärtsamt. Han måste avstå från det in-vanda i att sakna mamman, och det gör honom illamående. Elias har vant sig vid tomheten och hans nyfunna kvinnliga relationer tvingar in honom i en återvändsgränd från vilken han måste ta sig ut:

Jag låter vattnet strömma över mig länge. Och jag ökar temperaturen på vattnet, lite i sänder, tills det är skällande hett. Sedan gnider jag in mig omsorgsfullt med tvål och schampo, jag vill få bort det sunkiga och överkliga, och jag avslutar med riktigt kallt vatten i förhoppningen om att kliva ur badkaret som en pånyttfödd.
(*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 107)

Elias väg ut ur tystnaden knyter an till att han känner sig smutsig. Han tvättar sig som om han behövde renas från sitt förflutna. Hans skrubbande blir ett sätt att tvätta av sig all den uppdämda tystnad han burit på kring mamman. Handlingen får en symbolisk innebörd men också kroppslig betydelse, det är knappast möjligt att verkligen rena sig från hans känslor inför den frånvarande mamman. Beskrivningen påminner om utsatthet, det vill säga den våldtagna flickan som skrubbar sig själv efteråt. Överkligheten och sunkigheten som ska tvättas bort för att det som hänt inte ska synas utanpå.

I Christina Wahldéns *Kort kjol* (1998) beskrivs hur Myran känner sig smutsig efter våldtäkten och hon gör slut på duschtvålen och tvättar håret fem gånger.²⁴² Även i Liina Talviks *Hannas högra hand* (2001) är badrummet tillflyktsort efter våldtäkten. Hanna använder såväl kallt som varmt vatten för att skrubba av sig det som hänt.²⁴³ Smutsigheten eller äcklet inför kroppen betonas även i sociologen Stina Jeffners undersökning av vilka konsekvenser våldtäkt har. Informanterna i hennes

242 Christina Wahldén (1998) *Kort kjol*. Stockholm: Tiden. s 43.

243 Liina Talvik (2001). *Hannas högra hand*. Stockholm: Rabén & Sjögren. s 40-41.

material svarar på frågan om hur flickor känner sig efter våldtäkt och då omtalas äckel och skuld som centralt. Ingen av informanterna talar specifikt om att tvätta av sig efteråt men istället kommer vikten av att dölja det skedda fram.²⁴⁴ Detta kan ses i relation till hur tvättandet blir ett sätt att hemlighålla. För Elias är det inte frågan om våldtäkt i egentlig mening, men han reagerar med samma renlighetsbehov och för honom är det pånyttfödelsen, den nya rena kroppen som dominerar. Elias är medveten om sin kropp och ställer den också i relation till hur andra skulle reagera. Då värvärmen även verkar ha krupit in under hans tröja klär han av sig den och har endast på sig jeansjackan:

Jag ryser lite när luft pressas in under jackan mot magen och bröstet, de små metallbitarna på jackans insida nuddar huden som kalla droppar, en underlig känsla av att vara både påklädd och naken. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 166)

Elias kropp vaknar till liv av metallknapparna i jackan och han funderar på hurdana reaktioner hans nakna bröst skulle väcka hos omgivningen om de visste att han inte hade något inunder. Den begynnande våren sammanförs med Elias eget uppvaknande ur hans stelnade tillvaro. De kyliga metallknapparna liknas vid droppar precis som snö eller is som smälter i vårsolen. Elias blir dessutom tvungen att fortsätta gå omkring i sin ordentligt knäppta jacka då han kommer hem och träffar Julia. Han är både påklädd och naken inför henne vilket gör att han känner sig obekvämt i situationen. Hans påklädda nakenhet blir en performans som han måste fortsätta att upprätthålla för att inte avslöja att han egentligen inte är korrekt klädd. Samtidigt som han blir intensivt medveten om sin kropp på grund av metallknapparna är det också kroppen som måste döljas. Hela situationen blir skev för att Elias är medveten om sin nakna hud som finns i närheten av Julia.

Om man byter ut pojken till en flicka, i enlighet med Perry Nodelmans försök, får även detta verkningar i en scen där pojken upplever att han är naken under jeansjackan. Nodelman diskuterar vilken sorts flickskildring det blir i Beatrix Potters *The Tale of Peter Rabbit* (1902) i samband med att pojkaninen förlorar sina kläder. Som pojke är han ett djur, men

²⁴⁴ Jeffner (1998), s 186-187.

flickan som förlorat kläderna väcker andra associationer som går tillbaka på uppfattningar om tillgänglighet.²⁴⁵ Elias som flicka skulle visserligen vara dold under jeansjackan, men likafullt skulle hennes nakna överkropp anspela på den nakna kroppen utgående från andra premisser än vad det gör då Elias är en pojke. Han må känna sig själv obekväm i situationen, men är inte fullt lika utlämnad eftersom han inte blir framlyft som kön utan främst för att han helt enkelt är fel klädd.

Den gamla damen i Elias trappa, Signe, är Julias farmor. Signe verkar vara intresserad av att få igång ett förhållande mellan Elias och Julia, hon skickar Julia hem till Elias för att hämta bakpulver. Men Elias som är ovan vid konversation hittar inget svar då Julia råkar fråga hur det är med honom:

[...] vill hon verkligen veta hur det är? Vill hon veta att jag är alldeles naken under jeansjackan, att jag ångrar att jag smällde igen dörren till mitt rum, att min blick var så vass alldeles nyss, vill hon veta det? Vill hon veta att hennes närvaro gör något med mig som jag inte riktigt förstår, att den oroar mig, att jag är jåkligt kissnödig just nu, men helst inte går på toa så länge hon finns här? Vill hon veta att jag inte är van att ha människor i mitt hem, att jag knappt vet hur man gör och att jag är, jo, just precis så ensam som man kan föreställa sig, att det bara har blivit så och att jag inte vet hur det skulle kunna vara på något annat sätt? (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 173)

I Elias svar som han inte uttalar högt har han formulerat sin situation och sina känslor ganska klart. Han är medveten om vad han borde göra men har ännu inte lyckats förmå sig till det. Julia framstår för Elias som intensivt närvarande och som berättare förhandlar han om hur han får göra inom gränser för manlighet. Han uppfattar Julia som skrämmande eftersom han fortfarande tror att hon har en pojkvän och då blir han oroad över hur han känner inför en flicka som han inte tycker att han kan få. Manligheten även om den är naken och kan höras från toaletten måste alltså behärskas för att inte bli påträngande.

Lite senare då Julia kommer på besök med den kaka som hon och Signe bakat kör Elias ut henne:

245 Nodelman (2002), s 5-6.

Julia ser förvirrat mot hallen, jag tycker synd om henne, men jag kan inte göra något. Utom att nicka, nicka klarar jag av att göra. Förutom att koka te, så är nicka det enda jag kan just nu. Och när jag nickar, svarar jag ja på hennes fråga. Vill du att jag ska gå? Ja. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 191)

Han förmår fortfarande inte verbalisera sina känslor, allra minst att verkligen be henne gå eftersom han hellre önskar att hon stannade. Hans handlande blir ett sätt att försöka hålla kvar tystnaden och tomheten. Det är i sin egen förstumning som han känner sig trygg medan att uttrycka det han verkligen känner är utlämnande. Han ångrar sitt uppförande och beslutar sig för att söka rätt på henne. Det blir därmed framförallt han själv som skakar liv i tomheten. Då han äntligen går hem till Julia och möter henne i trappan är det först genom kroppen som han tinar upp:

Julia är allvarlig, men hennes ansikte ser så lent ut. Jag får lust att sträcka fram handen och röra vid det, lägga pekfingeret på hennes näsrygg, på fräknarna, låta fingeret följa den mjuka linjen upp mot ögonbrynen, överlämna till fingertoppen att bestämma åt vilket håll jag skulle fortsätta därifrån. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 221)

Elias iakttar Julia och längtar efter att få röra henne, väl inne i hennes rum uppmanar Julia honom att sätta sig och enda platsen att sitta på är hennes säng. Han uppfattar sängen som intim men slappnar småningom av och då vågar han tala om sin mamma, medan Julia håller en hand på hans smalben. Då han vågat berätta om mammans försvinnande, vågar han också lägga en hand på Julias smalben. Elias möte med Julia gör att den påbörjade förtrolighet han upplevt med sin pappa är möjlig att fortsätta vilket uttrycks som gemenskap i slutet av berättelsen:

– Jag kanske har träffat någon, säger farsan och spanar ut över gården.

Jo, jag har nästan anat det. Jag har varit rädd för det. [...] jag vet inte vad jag har varit rädd för. [...] Jag väntar på att han ska säga något mer. [...] Jag spejar med honom, över våra marker. Jag har kanske också träffat någon. (*Dansar Elias? Nej!* 2004, s 235)

Både pappan och Elias försöker gå vidare och har haft ungefär samma lösning på saknaden efter mamman, det vill säga en ny relation till en an-

nan kvinna/flicka. För Elias har det behövts mer än en flicka som fordrat att han aktiverar sig. Men i texten uttalar Elias ändå inte högt att han precis som pappan har träffat någon, utan han behåller fortfarande Julia för sig själv. Det finns en öppning till konversation i den gemensamma blick de riktar utöver "[sina] marker". Det blir en äventyrets spejande blick. Detta gestaltar deras tysta dialog som konstruerar en manlig länk mellan dem. Det blir såväl ett band mellan far och son som ett vidare homosocialt manligt förenande.

Katarina Kieris flick- och pojkskildring kan sägas uppvisa likheter genom den uppvaknande sexualiteten något som betonas i min analys. Utgångspunkten är avgörande för hur detta uppvaknande gestaltas för Laura i *Ingen grekisk gud*, precis och för Elias i *Dansar Elias? Nej!*. För flickans del är uppvaknandet ett första steg, hon upptäcker sexualiteten och initieras i mognandet. Detta medan pojken å sin sida redan ger sken av att vara sexuellt medveten och snarast ska väckas till aktivitet. Därmed åskådliggör min analys att flick- respektive pojkskildringen gestaltas i relation till hur sexualiteten stipulerar olika villkor utgående från maskulinitet och femininitet. Pojksexualiteten sammankopplas med maskulinitetskonstruktionen och kan tolkas som om hans sexualitet måste behärskas, men att han avviker från mönstret genom att vara inaktiv. Hans handlingsoförmåga måste få impulser av de övriga kvinnliga karaktärerna, men han måste samtidigt ta avstånd från en intim vänskapsrelation som avviker från heteronormativiteten. Flickan i flickskildringen är i begynnelsen av ett heterosexuellt uppvaknande och även hon förhåller sig till maskulinitetskonstruktioner. Nämligen för att hon i sitt initierande intresserar sig för den mogna mannen, men hennes sexualitetskonstruktion styrs om för att hon ska kunna fortsätta utvecklas. Både Laura och Elias är medvetna om hur kön görs och att femininitet och maskulinitet särskiljs, vilket tydliggörs i och med att sexualiteten gestaltas med könsbestämda förväntningar på dem.

ROMANTISERAD MEDVETENHET

Inom kategorin bruten romans anförde jag inledningsvis nyckelorden mognad, romans, kropp och mentor. Avgörande för dessa nyckelord är

sättet på vilket karaktärerna berättas. Ett väsentligt drag som återkommer i tre av de texter jag analyserar är skrivandets roll för karaktärens utveckling. Roberta Seelinger Trites poäng är att den skrivande flickan gestaltar en textuell frigörelsestrategi och detta är också tydliggjort då karaktärerna i mitt material upptäcker att den egna positionen är förhandlingsbar, då skrivandet leder till en omvälvande mognadsprocess.

För Annika i *Tillträde till festen* är brevformen inledningsvis hackig men ju längre hon kommer desto säkrare blir hennes skriftliga uttryck. Laura i *Ingen grekisk gud, precis* får stöd av sin lärare, den mogna mannen, och även av den unga pojken för att använda sig av skrivandet som litterär form. Själva texten ger också sken av att kunna vara dagboksanteckningar även om inga konkreta datum anges för att markera dagboksgreppet fullt ut. Men i mitt material gäller skrivandet som taktik inte uteslutande för flickkonstruktionen, även Elias i *Dansar Elias? Nej!* använder sig av skrivandet för att överhuvudtaget försöka hitta en röst. Hans brev till mamman utgör ett tyst rop som är allra kraftigast då han inte hittar ord. Detta skulle kunna uppfattas som om Elias iscensätter femininitet genom sitt skrivande men eftersom kön är konstruerat blir gestaltningen av Elias främst ett sätt att synliggöra att maskulinitetskonstruktionen är uppluckrad och att det dikotoma könstänkandet inte motsvarar hur kön kan gestaltas.

Själva berättandet realiserar i tre av böckerna genom en jagberättare. Såväl personlig som kollektiv röst framträder tydligt i *Tillträde till festen*. Detta gör att samtiden avspeglas allra tydligast i denna roman eftersom den kollektiva rösten ventilerar övertygelser som var aktuella under bokens tillkomsttid. I tredje personsberättelsen *Ett slag i ansiktet* användes dubbel fokalisering till pojkkaraktärens fördel eftersom det berättade småningom ger pojkrösten övertaget, medan flickan å sin sida tystnar mot slutet. Även denna skildring avspeglar det tidstypiska genom gestaltningen av våld som främst handlar om att försöka hitta förmildrande omständigheter och därmed en orsak till att ett första slag utdelas.

Väsentligt för kategorin bruten romans är kroppen och kroppslighet. Butlers begrepp *den konstituerande utsidan* pekar på hur kroppar iscensätts enligt de förväntningar som ställs på hur kroppar blir begripliga.²⁴⁶

246 Butler (1993).

Den fysiska kvinnliga kroppen är föremål för granskning i spegelbilden och som blickfång. I texterna blir speglandet inramat av en konkret förgylld ram och av karaktärens förväntningar på vad som borde synas i reflektionen. Inramningen synliggör hur kroppen avviker mot idealbilden, oberoende av om det handlar om att se sitt misshandlade ansikte eller den kropp som sviker på grund av sjukdom omgärdas kroppen av förväntningar på vad som borde uppvisas i spegelbilden. Den konstituerande utsidan skapar förväntningar på femininitet och maskulinitet. Därutöver tillkommer aspekten ålder och vad som motsvarar rätt mognadsnivå för karaktärerna. Det sociala värdet är avgörande för vilken status en kropp har och detta erhålls genom att uppvisa rätt sort av femininitet och maskulinitet, något de litterära karaktärerna är fullt upptagna av. Ålder är även betydelsebärande för hur karaktärernas begär riktas. Det avvikande begäret synliggörs och konstrueras som skevt då åldersskillnaden framställs som alltför stor.

Min analys har visat att heteronormativiteten utgör det underliggande mönstret för vad som är möjligt att göra. Men det heteronormativa mönstret konstrueras som förhandlingsbart inom gränserna för heterosexualitet. Karaktärerna ifrågasätter vad som är normalt. Detta sker genom att de av olika skäl blir medvetna om sin egen sexualitet. Medvetande innebär också att de unga mognar för att passa in. Eckert beskriver hur mognadsimperativet innebär att de unga i hennes intervjumaterial inrättar sig enligt hur heterosexualitet kräver över- och underordning. Mognadsimperativet ringar in hur de unga får status inom gemenskapen genom att agera inom ramen för heterosexualitet, men samtidigt utan att direkt kräva sexuell aktivitet.²⁴⁷ Flickkaraktärerna i mitt material upptäcker sin egen sexualitet genom hur de kan förhålla sig till de olika manliga karaktärerna samt även vilken betydelse flickvänskapen har för deras utveckling. Mognadsimperativet indikerar också på möjlig förhandling av underordningen förutsatt att flickan uppvisar rätt sorts heterosexuellt beteende. Omgivningen ställer visserligen krav på hur mognad ska uppvisas, men mentorerna blir, också i form av den mogna mannen, ett sätt att hitta sin egen röst och plats. Sexualiteten väcks till liv då romansen tar sin början. Det är också i högsta grad det ro-

247 Eckert (1994). [www].

mantiska paradigmet som anpassar karaktärerna till hur de ska uppfatta sin kroppslighet och röst.

Den uppvaknande sexualiteten inom kategorin bruten romans förändras då sexualiteten redan är etablerad vilket är utgångspunkten i följande kategori, våldsam norm. Sexualiteten är så pass normativ att den inte går att undkomma. Också inom kategorin våldsam norm är vänskap och könskonstruktion centrala, men det allra väsentligaste är flickans ut-satthet och "självklara" underordning.

3 VÅLDSAM NORM

Den tredje kategori som upprättats i denna avhandling för hur sexualiteten gestaltas i flickvardandet är våldsam norm som explicit utgår från våld. Främst gestaltas här inskränkning av flickornas handlingsutrymme. Dessa begränsningar utförs av enskilda karaktärer, som föräldrar och vänner, samt även av de omkringliggande institutionerna, främst skolan, som ingriper och reglerar vad som är ett sanktionerat flickbeteende. Heterosexualiteten uttrycks genom maktrelationer inom vilka hotet om våld understryks. För att synliggöra hur dessa maktrelationer gestaltas är det avgörande att studera hur heterosexualiteten framställs dels implicit som självklart knuten till förväntat beteendemönster, dels explicit som i episoder då flickorna utsätts för sexuella övergrepp. Maktens effekter granskas därmed i mindre framträdande taktiker för hur karaktärerna kan agera.

I kapitel två där kategorin bruten romans undersöktes framställdes femininiteten i ungdomsromanen inte som ifrågasatt i någon vidare bemärkelse i texterna. Flickorna skärsågade sig själva, men det fanns inga yttre krav på att deras sätt att göra kön skulle vara vacklande. Med vacklande avser jag här att trots att kön är en föränderlig kategori uppvisar karaktärerna inte automatiskt rörlighet över gränserna för vad som antas representera kvinnligt och manligt kön. Däremot blir kön vacklande då performansen inte endast är rörlig utan även ifrågasätter antaganden om en enhetlig könsformering. Detsamma gäller maskulinitet. Även tvekydiga maskulinitetskonstruktioner upprätthåller könsformeringen utan att ifrågasätta manlighetsnormer. Pojkarnas agerande inom den brutna romansen begränsades inte för att de hade avvikande sexuell läggning eller för att de hade gjort manligt kön på ett icke-normativt sätt.

I detta kapitel om kategorin våldsam norm sätts femininiteten i relation till underlägsenhet. Femininiteten blir en investering som görs inom heteronormativiteten och flickan måste därmed förhålla sig till underordningen för att inte fullständigt försvinna som flicka. Den underordnade/objektifierade kvinnligheten innebär att agerandet ofta görs genom motstånd mot den position som förutsätts. Underordningen i sig gestaltar både hur karaktärerna utsätts för någons makt och hur de inom gränserna tillfälligtvis kan göra motstånd. Detta förutsätter kunskap

hos karaktären om hur maktförhandlingen kan göras, alltså vilka taktiker som är giltiga att utnyttja till sin fördel. Roddy Nilsson påpekar att Michel Foucault betonar maktens och kunskapens oupplösliga förbund. För att markera förbundet mellan dessa skrivs de båda begreppen ofta *makt-kunskap*.²⁴⁸

För kategorin våldsam norm, som är utgångspunkt för detta kapitel, utnyttjas begrepp som respektabilitet och skam, vilka relaterar till klass-tillhörighet. Sociologen Beverly Skeggs undersöker arbetarklasskvinnor utgående från Pierre Bourdieus kultursociologiska arbeten. Skeggs poängterar att uppfattning om respektabilitet är avgörande för deras subjeksposition.²⁴⁹ I mitt material används begreppen respektabilitet och skam för att visa hur flickorna förstår sin position inom de olika grupper de rör sig inom. Inom ungdomsromanen representeras gruppen förutom av samhällsklass ofta också av skolklass. Penelope Eckert åskådliggör heterosexualitetens betydelse för hur unga flickor uttrycker stil. Eckert har följt med flickor i elva års åldern och visar att inom den specifika gruppen upprättas mönster för agerande utgående från en central figur. En av flickorna intar en maktposition från vilken hon utför en teatralisk heterosexualitet medan de övriga i gruppen såväl flickor som pojkar förhåller sig till hur den utlevande flickan agerar.²⁵⁰ Huruvida detta problematiseras i mitt skönlitterära material är föremål för intresse då grupp-tillhörighet i romanerna markeras i den avgränsade skolklassen. Hur individen gör femininitet respektive maskulinitet förhåller sig till grupp-tillhörigheten. I detta sammanhang vill jag understryka att förståelsen av kön utgår från en dikotom föreställning om två kön som motsatspar. De två könen förutsätts eftersträva tydligt avgränsad kvinnlighet respektive manlighet utgående från en heteronormativ uppfattning om kön. Detta innebär att avvikande beteende bestraffas, men samtidigt också att heteronormativitet synliggörs i hur såväl en skev anpassning som motstånd görs. Karaktärskonstruktionens mål är att uppvisa ett heterosexuellt mognadsimperativ så att nivån stämmer överens med vad som förutsätts av flickor i en viss ålder.

248 Nilsson (2008). s 84.

249 Skeggs (1999). s 1ff.

250 Eckert (1996). [www].

Flickans utsatthet blir föremål för ett intensivt intresse i ungdomsromanens gestaltningar under 1990-talet.²⁵¹ Flera skildringar beskriver våldtäkt som i Liina Talviks *Hannas högra hand* (2001) där förövaren är systemns man och därmed blir våldtäkten även ifrågasatt eftersom mannen inte kan karaktäriseras utgående från föreställningar om våldtäkt²⁵². Christina Wahldén gestaltar i *Kort kjol* (1998) en flicka som våldtas av två pojkar som är hennes klasskamrater. Medan pojkvännens arbetskompisar våldtar huvudpersonen i *Balladen om Sandra Ess* (1999) av Cannie Möller. Förövarna kommer i dessa exempel nära inpå protagonisten då de på olika sätt är bekanta med våldtäktsoffret. Heteronormativiteten blir därmed framställd som villkorslös i våldtäktsbeskrivningarna. Flickan i romanen förväntas underordna sig och det till den grad att hon kan bestraffas för såväl överskridande som för anpassat beteende. Underordningen görs enligt devisen: ”damned if you do, damend if you don’t”, vilket Berit Ås redogör för som den fjärde härskartekiken, det vill säga dubbelbestraffning. Flickan/kvinnan bestraffas både för det hon gör och för det hon inte gör.²⁵³ Heterosexualiteten inom kategorin våldsam norm är utformad för att överensstämma med förväntningar på manligt begär. Våldet utövas för att kontrollera att flickan håller sig inom de heteronormativa gränserna. Det är omöjligt att undkomma heteronormativiteten då underordningen är ett krav för flickan. Samtidigt är makten dynamisk och i ständig förändring vilket innebär flickan ständigt förhandlar om underordningen.

I det följande kommer jag att undersöka hur bipersonerna i Peter Pohls *När alla ljuger* (1995) och Inger Edelfeldts *Juliane och jag* (1982)

251 Jfr Österlund (2005) som lyfter fram flickors utsatthet utgående från 1980-talets gestaltning, s 243-244. Detta kan också ses i relation till begreppet idyllfobi, vilket myntas av Sonja Svensson för att beskriva ungdomsböckernas förkärlek för det svartsynta. Sonja Svensson (1999). ”Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok.” *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Eli Flatekval m.fl. (red.) Oslo: Cappelen, s 107-121.

252 Jfr Jeffners (1998) undersökning om hur unga förmildrar våldtäkt. Pojkarnas övergrepp förringas eftersom de inte överensstämmer med uppfattningen om vilken typ av män som våldtar, s 212-218.

253 Berit Ås [1980]. ”De fem härskarteknikerna.” [www] *Kilden* <http://kilden.forskningsradet.no/c16881/artikkel/vis.html?tid=35132> Hämtat 20.11 2008

kontrasteras mot huvudpersonen och hur detta påverkar skildringen av huvudpersonen. Inom kategorin våldsam norm är det relevant att granska bipersonernas betydelse för hur hot och bestraffning utförs i relation till respektabilitet och skam. Detta gäller även för pojkerbättaren som betraktar flickan i Peter Pohls *Man kan inte säga allt* (1999). Flickprotagonisten i Mats Wahls *Lilla Marie* är däremot huvudperson och huruvida hennes agerande avviker från eller överensstämmer med flickmönstret kommer att analyseras enligt hur begär gestaltas i romanen.

FLANKFLICKAN SOM KONTRAST

Bipersonerna fyller en essentiell funktion i flickskildringen. Ofta är bipersonen en nära vän till huvudpersonen och flickornas intimitet blir avgörande för hur heteronormativitet ifrågasätts. Maria Österlund myntar begreppet flankflicka för de kontrasterande bipersonerna. Hon observerar att skildringen fördjupas genom flankflickan eftersom denna kan ställas mot matrisens duktiga eller dåliga flicka.²⁵⁴ Bikaraktären understryker därmed huvudkaraktärens normalitet eller skevhet från det eftersträvaransvärda flickmönstret. I följande avsnitt, *Bikaraktären offras*, kommer flankflickan att representeras av den utsatta och våldtagna Kicki i *När alla ljuger* och i avsnittet *Omedvetenhet bestraffas* undersöks den duktiga flickan, Juliane, i *Juliane och jag* som även hon är utsatt. Julianes utsatthet avviker från Kickis eftersom Juliane inte motsvarar flickmatrisens dåliga flicka, utan är "för ordentlig" och därmed en duktig flicka. Flankflickorna bildar kontrast till huvudpersonen för att på så vis tillföra gestaltningen en motpol. Kontrasteringen innebär att ytterligare ett perspektiv urskiljs eftersom flankflickan representerar andra intressen än de som huvudpersonen har. Flankflickan kompletterar och förändrar huvudpersonen. Ofta innebär också den nära vänskapen mellan karaktärerna att huvudpersonen utvecklas då denna konfronteras med flankflickans position i berättelsen.

Flankflickan behöver inte nödvändigtvis vara sexuellt frigjord,

254 Österlund (2005), s 72.

men oberoende av hennes erfarenhet vänds hennes kropp emot henne. Österlund beskriver flickmatisens dåliga flicka som kopplas ihop med sexualisering, hon är kroppslig och agerande med ett aktivt kvinnligt begär. Den dåliga flickan håller sig inte inom flickskapets gränser då hon är sexuellt aktiv och blir därmed avvikande, "dålig".²⁵⁵ Gränserna för flickbeteendet är beroende av situation men övergripande uppmärksammas genom begreppet dålig flicka omgivningens uppfattning om flickan. Hon sexualiseras eftersom hon till exempel kan ha en kropp som väcker begär.

Idéhistorikern Karin Johannisson *Den mörka kontinenten* kartlägger hur medicinvetenskapen förhållit sig till kvinnlig sexualitet vid sekelskiftet 1900. Johannisson visar att två kvinnotyper står mot varandra, den sexuellt passiva borgerliga kvinnan och den sexualiserade arbetarkvinnan.²⁵⁶ Johannisson karaktäriserar därmed ytterligheterna som även är aktuella i denna avhandling, det vill säga oskulden och den frigjorda flickan. Arbetarklasskvinnans sexualisering diskuteras även av Beverly Skeggs och hur arbetarklasskvinnorna tvingas förhålla sig till situationer som sexualiseras. Skeggs åskådliggör hur sexuella trakasserier förutsätter att kvinnorna utvecklar taktiker för att handskas med situationerna. Trakasserierna förstås som "normala" och kvinnorna blir tvungna att inordna sig i hur heterosexualitet och maskulinitet styr och kräver kontroll av kvinnornas beteende.²⁵⁷ Även i mitt material utnyttjar de fiktiva flickorna taktiker för att motverka de ideal som förväntas. De som framförallt drabbas av godtycklig behandling är bikaraktärerna.

Bikaraktären offras

När alla ljuger

I Peter Pohls *När alla ljuger* konfronteras huvudpersonen Lotta med döden då hennes trygga och kontrollerade liv rubbas genom att hennes pappa och hennes bästa vän dör. Hon blir tvungen att själv försöka utreda vad som skett eftersom ingen är villig att förklara för henne.

²⁵⁵ Österlund (2005). s 70.

²⁵⁶ Johannisson (1994).

²⁵⁷ Skeggs (1999). s 203.

Vikten av att kontrollera det egna beteendet hos såväl huvudpersonen Lotta som hos hennes vän Kicki aktualiseras då Lottas bror Robin ifrågasätter hur Kicki är klädd eller framförallt avklädd. Kicki fungerar som kontrast till Lotta och hennes kropp blir föremål för manligt begär:

Även med kläder på är Kicki så formad att killarna blir konstiga i ögonen när hon kommer. Nu, när hon topless vandrar på Trekantens badstrand, är det inte bara i ögonen de blir konstiga, en del typer försöker inte ens dölja att det spränger i badshortsen. Det blir att blunda även för dem och inte låtsas om dem.

Robin får syn på flickorna och dyker ner på Lotta i någon rast han har. Ta på dej nåt, för hel-vee-te! väser han.

Men vad är det med dej! stönar Lotta. *Alla* går topless här, har du inte sett det!

Men *alla* är inte min syster. Och *alla* har inte såna ... säger Robin och nickar mot Kicki. Ser du inte vad dom glör omkring er. Fan, ni måste ha livvakt när ni går hem efter en dag här. (*När alla ljuger* 1995, s 34, kursiv i orig.)

Robins påpekande om Kickis utseende betecknar både hennes attraktionskraft och hennes utsatthet. Robin blir på så sätt språkrör för den implicita författaren då han uttrycker åsikter om hur kroppen kan uppfattas. Det är inte acceptabelt att vara "topless" och samtidigt förutsätta att de manliga iakttagarna ska kunna behärska sig. Kickis handlingsutrymme inskränks av att Robin omtalar vilken risk hon utsätter sig för. Skeggs framhäver att sexuell praktik såsom sexualisering hör till det som måste regleras. Regleringen görs främst av flickorna/kvinnorna själva.²⁵⁸ Den avklädda flickkroppen blir en markör för uppvisad sexualitet och därmed tillgänglighet. Att förevisa sexualitet betingas av hur beteendemönster internaliserats och vilka sociala normer som framställs.²⁵⁹ Kickis sexualiserade uppenbarelse kontrasteras mot Lottas avsaknad av kroppslig yppighet och Kickis kropp borde enligt Robin hållas instängd eftersom den väcker manligt begär. Kicki borde därmed kontrollera sin kropp eftersom hotet om våld ständigt är närvarande. Österlund uppmärksammar att det ofta är flankflickan som utsätts för övergrepp medan huvudpersonen går fri. Att så är fallet har att göra med ungdomsbokens konventioner där

258 Skeggs (1999). s 197.

259 Skeggs (1999). s 197.

huvudpersonen snarast blir åskådare än direkt utsatt för våldet.²⁶⁰

I äldre ungdomslitteratur som Maud Reuterswårds *Han där!* (1972) anklagar flickan en pojke för våldtäkt, vilket senare visar sig vara falskt. I Anna-Greta Winbergs *Ta en chans* (1977) är det dock huvudpersonen Ninna som har sex mot sin vilja, även om det sexuella utnyttjandet bortförklaras av henne själv. Detta blir ett sätt för Ninna att undvika det faktum att hon blivit våldtagen. Istället redogör hon för att hon tycker att förövaren trots det som hänt är en ”bra pojke” och att hon själv var berusad.²⁶¹ Bortförklaringen kan relateras till Stina Jeffners resultat angående hur unga förhandlar om våldtäkt och förmildrar förövarens beteende medan den utsatta flickan svartmålas.²⁶² Den centrala frågan blir då vad våldtäkt i själva verket är. Även om det finns få direkta våldtäktskildringar i ungdomslitteraturen överlag förekommer berättelser som gestaltar hotet om våldtäkt. Inom kategorin våldsam norm blir detta också tydliggjort genom att det är flankflickorna som våldtas och att kvinnligheten därmed ständigt är i riskzonen. För flickprotagonistens del hänger därmed hotet om övergrepp i luften. Mönstret den ställföreträdande hotbilden är också aktuellt för Lotta och Kicki:

Fluktbögen kommer häråt! varskor Lotta. [...] Han står där, signalröd i ansiktet, stirrar på henne med glasiga ögon och gungar med höfterna. Sexigt ska väl gupandet föreställa, men Kicki fräser åt honom att gå ur solen. Hallå! utropar hon, när han istället faller på knä invid henne, så nära att hon skulle ha haft hans putande badshorts i ansiktet om hon inte hade väjt undan.[...] [Lotta] sparkar på dären som försöker slita av Kickis bikiniunderdel och sina egna shorts samtidigt. Han har det lättare med shorts än bikinin. Äcklig var han redan förut, naken är han vidrig att skåda. Kicki skriker och sparkar, men bikinin ryker all världens väg. (*När alla ljuger* 1995, s 43)

Kickis nej kan i situationen avläsas inom en heterosexuell kontext där ett kvinnligt nej kan tolkas som en spelad protest eller koketteri och snarast är uppvisande av ett matrisenligt flickbeteende med en önskan om fort-

260 Österlund (2005). s 244-247.

261 Anna-Greta Winberg (1977). *Ta en chans*. Stockholm: Rabén & Sjögren. s 34 ff.

262 Jeffner (1998). s 212-218.

sättning.²⁶³ Flickan förväntas neka medan pojkens uppgift är att ta sig förbi det hinder hon reser. Dessutom har hon redan genom sin avkläddhet varit inbjudande och den manliga sexualiteten framställs som okontrollerbar. Pojken kan alltså inte stoppas då hon ligger utan överdel och därtill har hon, precis innan attacken, rört sig själv på insidan av låret.

Peter Pohl väljer ofta att gestalta manlig sexualitet som krävande och omedelbar. I hans böcker om Anette (1988, 1990) tar detta sig uttryck genom män som fotograferar små flickor. Även i *Janne, min vän* (1985), *Man kan inte säga allt* (1999) och *Nu heter jag Nirak* (2007) gestaltas pedofili och då som en manlig sexualitet vilken är ohejdbar. Den manliga sexualiteten är mångtydig hos Pohl eftersom det inte alltid är uppenbart i berättelserna hur flickornas medverkan ska tolkas på grund av berättarperspektiv. Mönstret synliggör också hotet om sexuell utsatthet.

Skeggs menar att arbetarklasskvinnorna i hennes undersökning skiljer mellan att bli betraktade med beundran och att bli betraktade som ett sexobjekt. Skillnaden mellan att se bra ut och att vara tillgänglig på grund av klädsel är avgörande för arbetarklasskvinnornas förståelse av respektabilitet.²⁶⁴ Cameron och Kulick poängterar att det i våldtäktsrättegångar ofta krävs att flickan/kvinnan ska ha gjort aktivt motstånd genom att till exempel säga nej klart och tydligt. Ett nekande som specifikt avser att undvika umgänge uttrycks framförallt i tvekan eller undanflykter.²⁶⁵ Kicki avvärjer med Lottas hjälp övergreppsförsöket på stranden. Trots att Kicki är mer utsatt som flankflicka skildras hon samtidigt som den lättsammare av de två vännerna. Kicki berättar att hennes mamma, Viola, hittat en ny man och Lotta undrar hurdan mannen är:

Kicki skrattar. Det ska väl föreställa ett svar på frågan. En karl som man skrattar åt. Lotta, med sitt allvarliga ansikte, avundas Kicki hennes förmåga att skratta i vilket läge som helst. Bara bekymmer för jämnan, närapå våldtagen alldeles nyss och ändå ett skratt så lätt att hjärtat vill flyga!

263 Jfr Jeffners (1998) undersökning där betydelsen av nej är föremål för tolkning. Omständigheterna kring ett nekande är avgörande för ifall nej innebär en absolut gräns för våldtäkt. Detta innebär att nej endast gäller om det uttalas på korrekt sätt i situationen. s 178 ff.

264 Skeggs (1999). s 168.

265 Cameron och Kulick (2003). s 41-43.

Men hjärtat kommer av sig i flygturen och störtar ner till sin plats, när Kicki levererar förklaringen till skrattet: Han verkar mera intresserad av mej än av Viola. (*När alla ljuger* 1995, s 48)

Lotta beskrivs av berättaren som framhäver hennes avund inför Kickis lättsamhet. Kickis glädje är också en tröst för Lotta. Kickis skratt är egentligen en taktik för att dölja vad som pågår.²⁶⁶ Skrattet tydliggör flickornas motsatta livsvillkor. Lotta kommer av sig och känner ånger över såväl avundsjukan som glädjen. Flickorna är nära vänner men framförallt beskrivs de som kompletterande varann. Deras relation tydliggör att flankflickan ständigt kontrasteras mot huvudpersonen. Lotta lyssnar på klassisk musik som Beethoven och Mozart medan Kicki introducerar Eva Dahlgren för Lotta. De framställs som varandras motsatser eftersom klasstillhörigheten blir avgörande då Lotta tillhör överklassen och Kicki bor med sin ensamförsörjande arbetarklassmamma. Lottas intressen är det finkulturella medan Kicki introducerar populärare tongångar. Musikintresset blir närmast schablonartat då överklass presenteras som ett "finare" musikintresse. Samtidigt blir det ett uttryck för att Lotta är en "fin flicka" och som sådan våldtas hon inte. Deras subjektivitet och möjlighet till agerande reglerar beteendet i enlighet med deras klasstillhörighet. Medan Lotta som överklass är respektabel måste Kicki ses i förhållande till den sexualisering som hennes klasstillhörighet ger upphov till. Skeggs poängterar att subjektsskonstruktionen utförs genom processer. Erfarenhet av olika situationer medför kunskap om vad som tillmäts värde och därmed erkännande som respektabel.²⁶⁷ Gestaltningar av klass tydliggörs ofta i ungdomsromanen genom olika former av kontrastering och hur värderingar utförs. I Åsa Anderberg Strollos *Bryta om* (2007) relateras huvudpersonen Minna mot klasskamrater samt även mot sin pappa och hans nya familj, medan hon själv ständigt tvingas skyla över sitt liv utan pengar på grund av mamman som är psykiskt sjuk. De övriga framstår i Minnas ögon som alltid steget före, medan hon är chanslös. Liknande jämförelser gör Ida i Sara Kadefors *Sandor slash Ida* (2001)

266 Kickis öde föregår en annan av Peter Pohls romaner, *Nu heter jag Nirak* (2007) där mammans man föredrar dottern framom mamman. I *Nu heter jag Nirak* är förhållandet mellan mannen och flickan huvudmotiv.

267 Skeggs (1999). s 9-13.

då hon jämför sin ensamförsörjande mamma med Sandors välförspända hemliv.

Väldtäktsförsöket på stranden är en inledning till vad som väntar eftersom Lotta senare i berättelsen hittar sin vän död. Lotta som upptäcker att ytterdörren är låst går in för att ringa hem. Medan hon ringer råkar hon vända sig om och ser Kicki. Berättaren förflyttar perspektivet till mamman som inte ser, men hör vad som händer:

Och så tog hon ett steg framåt, och lite mer åt vänster till, och sedan var det inget tvivel längre, och Mamma hör ett skrik som bryter den tystnad som redan har jagat is genom hennes ådror, ett skrik som inte vill sluta, Lotta skriker och skriker därborta, men varför, varför? Det hjälper inte att ropa på henne, hon hör bara sitt eget skrik, om hon alls hör något. Mamma släpper luren och ropar på Pappa: Lennart! Det är nåt som ...

Men Pappa är inte där, var är han nu då? (*När alla ljuger* 1995, s 68-69)

Scenen betraktas utifrån och mamman i telefonen upplever maktlöshet inför sin skrikande dotter. Mamman är van vid att det är pappan som sköter om problematiska situationer, men han finns inte till hands. På avstånd, genom telefonluren är hon tvungen att ta del av dotterns chock. Vad Lotta ser förmedlas inte i berättelsen utan lämnas öppet. Flankflickan tystas då hon mördas, men hon är också kroppsligen frånvarande i skildringen eftersom det är mammans perspektiv som förmedlar vad hon uppfattar av Lottas skrik i telefonen.

Berättelsen kretsar kring sökandet efter sanningen om vad som egentligen hänt. Men sanningar är svåra att ringa in och Lotta konfronterar sin mamma då ingen annan finns att ställa till svars:

Mamma jag måste få prata med dej. [...] Men herregud, vad är klockan?

Vi bryr oss inte om klockan nu, Mamma. Jag har vaknat av en tanke, jag har väckt dig för att fråga, du ska inte möta mig med att fråga efter tiden. Fråga efter mig istället, lyssna på min oro, den som inte stillas av att klockslaget blir fastställt gång på gång. Tiden ökar alla avstånd, tiden vidgar alla sår, smärtan är det enda vi kan lära oss av klockan.

Så säger inte Lotta. Hon säger ingenting förrän Mamma istället frågar: Vad är det fatt, lilla älsklingen? (*När alla ljuger* 1995, s 157)

Berättaren vet hur Lotta känner det när hon vill stilla sin oro. Citatet för-

medlas genom berättarens och Lottas blandade diskurs. Nikolajeva framhåller att i barnlitteratur innebär berättad monolog ofta att den mentala diskursen blir ambivalent. Detta eftersom den berättade monologen förmedlar karaktärens diskurs, men berättaren är ändå inte frånvarande.²⁶⁸ Lotta frågar mamman om pappans förhållanden, till en början låter hon tystnaden framtinga mammans reaktion. Lottas oro gestaltas genom hennes diskurs ända fram till att texten börjar förmedlas lyriskt i: "Tiden ökar alla avstånd". I det skedet uppstår ambivalens mellan Lottas diskurs och berättarens eftersom det kan vara hon eller berättaren som uttrycker sig om tiden. Så pass mycket vet berättaren att det går att formulera vad Lotta säger och ändå påpeka att: "Så säger inte Lotta." Tvärtom väntar Lotta på att bli tillfrågad, i enlighet med sin uppfostran. Berättarens diskurs tar över och sätter ord på Lottas väntan.

Mamman hjälper inte Lotta, hon ljuger, precis som alla andra. Också Lotta verkar komma fram till att sanningen är för komplicerad, medan lögnen är tillgängligare:

Hon ville veta sanningen om Kickis död. Men av att Mamma ljuger och av att polisen inte tycks intressera sig längre, anar Lotta att sanningen gömmer sig. Nu vill hon kanske att den ska stanna i sitt gömsle. Pusselbitarna ställer samman en bild som hon värjer sig mot. (*När alla ljuger* 1995, s 183)

Berättarens och karaktärens blandade diskurs gör att förmedlingen filtreras i berättarens röst. Berättandet återger en splittrad bild som överensstämmer med berättarflödet i övrigt, nämligen att det inte finns någon enkel sanning och att Lotta tvivlar på att hon verkligen vill veta allt.²⁶⁹ Hennes tvivel anknyter även till romanens titel *När alla ljuger* eftersom det framgår att samtliga karaktärer undviker att tala sanning eller tigger. Den splittrade bilden bidrar till att betona de värderingar som den implicita författaren står för. Berättelsens kontext synliggör sexualiseringen av flickor men gör samtidigt gällande att detta sällan leder till efterräk-

²⁶⁸ Nikolajeva (2002), s 256-258.

²⁶⁹ Jfr Monica Nordström Jacobsson (2008) som poängterar att omständigheterna kring pappans och vännens död inte klarläggs i romanen. *Peter Pohls litterära projekt. En tematisk studie med utgångspunkt i debutromanen Janne, min vän*. [Diss.] Umeå: Umeå universitet. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 105), s 225.

ningar. Polisen verkar ha förlorat intresset för mordet eftersom det som står på spel är större än en vanlig flickas död. Sammanblandningen av berättarens och karaktärens diskurs blir också ett sätt att rikta uppmärksamheten mot klasstillhörigheten som avgörande då det gäller att få upprättelse.

Respektabel och icke-respektabel femininitet står emot varann genom Lotta och Kicki och de sociala positioner de innehar. Det är därmed inte endast berättandets diskurs som blir förvirrande. Även den kontextuella diskursen där det sociala sammanhanget är relevant, gör att texten uppvisar fler nivåer. Maktförhållanden är situerade i en större kontext. Dessa kan synliggöras genom att blotta hur sociala relationer påverkar olika nivåer av möjlig praktik. Karaktärernas sätt att agera visar sig vara ojämlikt i *När alla ljuger*, och mordet på flankflickan blottlägger djupare strukturer i samhällsordningen.

Den feministiska filosofen Amy Allen skiljer mellan fyra olika kategorier för förståelse av makt på makronivå. De fyra olika nivåerna av förståelse är 1) kulturell betydelse, 2) praktik, 3) ojämlikhet och 4) djupa dominansstrukturer. Dessa nivåer påverkar förståelse av hur makt fungerar även på mikronivå. Förståelse av mikronivån betecknar hur specifika *makt över/power-over* relationer fungerar medan en analys av makronivån tydliggör bakgrundens eller kontextens relevans i maktförhållanden, även på mikronivå.²⁷⁰

För Kickis del innebär maktstrukturen att hon inte får upprättelse på grund av sin position. Hon är samtidigt både barn och flicka och faller offer för hierarkisering genom ålder, kön och klass. De tre parallella hierarkierna kompletterar och förstärker varandra och bidrar sammantagna till att underordna flankflickan. Kategorierna blir ett medel för den implicita författaren att visa mångfalden av samverkande makthierarkier.

Kickis mamma, Viola, har sin egen förklaring till vad som hänt. Viola ventilerar ett underordnat perspektiv. Hon vet att hon är chanslös mot den överordnade makt hon opponerar sig mot. Hon föreslår ett konsperspektiv angående mordet på Kicki:

270 Amy Allen (1996). "Foucault on Power: A Theory for Feminists." *Feminist interpretations of Michel Foucault*. Susan Hekman (red). Pennsylvania: Pennsylvania State U. P. s 267-271.

Karlar är det som orkat döda mina barn, andra karlar har ansträngt krafterna med att skydda mördarna från rättvisan, men till mej räcker inga karlakrafter. Man tillhör förstås inte dom intressanta längre. Det är bara lammkött som duger, menar jag. Och då till slakt. En ny tid har kommit: grabbarnas epok avlöser gubbarnas. Vi kvinnor fick aldrig chansen. (*När alla ljuger* 1995, s 174)

Mordundersökningen läggs ner vilket i berättelsen knyts dels till kön, dels till klass. Mamman synliggör underlägsenheten genom det sätt på vilket skam är avgörande för hennes upplevelse av kön. Hon klandrar den manliga gemenskap i uttrycket "grabbarna" som samlande benämning på det hon anser vara nytt för tiden.

Eve Kosofsky Sedgwick framhäver genom begreppen *manlig homosocialitet/male homosociality* eller snarare *manligt homosocialt begär/male homosocial desire* att den manliga gemenskapen består av både "män som älskar män" och "män som främjar mäns intressen". Den manliga homosocialiteten innebär därmed att relationer mellan män först och främst bygger på en stark lojalitet.²⁷¹ Manligt homosocialt begär är således enligt Sedgwicks argumentation inte ett nytt fenomen utan kan spåras i andra kulturer än de västerländska.²⁷² Inom kategorin våldsam norm är det manliga homosociala begäret avgörande genom att feminiteten ständigt underordnas både inom texten och i enlighet med hur den kontextuella betydelsen aktualiseras som relevant samtidsproblematik. Kontrollerandet av flickkaraktärerna utförs framförallt av män eller pojkar som anmärker att flickorna måste värna om sina kroppar.

Judith Roof som undersökt bipersoner i film påtalar klasskillnaden som en taktik att låta bipersonen utföra djärvare handlingar än vad som är möjligt för huvudpersonen. Särskilt gäller detta mönster då karaktären tillhör en högre samhällsklass.²⁷³ Detta mönster är markant i skildringen av Lotta som kontrasteras mot Kicki.

271 Jfr Ambjörnsson (2006) som betonar att solidariteten mellan män inte ska uppfattas som homosexualitet, s 162-163.

272 Eve Kosofsky Sedgwick (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia U.P. s 1-5.

273 Judith Roof (2002). *All About Thelma and Eve. Sidekicks and Third Wheels*. Urbana: University of Illinois Press. s 16.

Lotta är ständigt övervakad och har uppmanats att vakta på vad hon säger och till vem eftersom pappan varit orolig för att hon ska utlämnas till journalistiska "gamar". Kicki har intresserat sig för miljöförstöring och tredje världen medan Lotta framförallt lärt sig att tiga och lyssna. Lotta är behärskad medan Kicki blivit tvungen att lära sig ta hand om sig själv. Detta gör hon såväl verbalt som i en socialt större krets än vad Lotta gör. Klasstillhörigheten är ständigt närvarande i hur Lotta och Kicki förhåller sig till omgivningen. Samtidigt som Lotta måste vakta på sig själv står hon också utanför den sexualisering som Kicki ständigt förknippas med. Kicki blir på så sätt stereotyp skildrad som den lösläppta underklassflickan. Skeggs understryker att respektabiliteten är en normativitetsdiskurs som legitimerar ett upprätthållande av olika grupper och åtskiljande av hur sexuell praktik görs.²⁷⁴ Kicki är dömd från början, hon är kategoriserad som icke-respektabel och heterosexualiteten understryker ojämlikheten. Hennes uttryck i språk och kropp uppvisar en uppfattning som historiskt går tillbaka på hur underklasskvinnor kommit att förknippas med sexuell degradering.²⁷⁵ Kicki har dessutom ett aktivt intresse för miljön och hon gestaltas som både omvårdande och farlig. Lotta har å sin sida undvikit att ta ställning eftersom hon vet att det skulle stå i motsats till hennes pappas intressen. Kickis engagemang är således potentiellt farligt.

Precis som i Peter Pohls *Man kan inte säga allt* heter orten som flickorna i *När alla ljuger* är bosatta i Nedringe.²⁷⁶ I båda böckerna innebär mordet på flickan ett exempel på extremt våld. Dessutom är den mordmisstänkte i *När alla ljuger* färgad vilket kan jämföras med de invandrarpojkar som är mordmisstänkta i *Man kan inte säga allt*. Detta för in ytterligare en kategori i form av etnicitet, dock utgående från än mer perifera karaktärer vilket innebär att kategorierna främst visar på mängden variationer som påverkar förståelsen av subjeksposition.

Litteraturvetaren Maj Asplund Carlsson och pedagogen Johannes

²⁷⁴ Skeggs (1999). s 189-190.

²⁷⁵ Jfr Skeggs (1999) visar hur omvårdnadsdiskurser utvecklades och att det avgörande var att kvinnorna skulle komma att reglera sitt moraliska beteendet. Arbetarklasskvinnor kontrollerades eftersom de var potentiellt farliga. s 70-72.

²⁷⁶ I samband med pojkerättaren Fredde diskuteras ortnamnet Nedringe mer ingående, se avsnittet Pojkerättarens offentliga röst *Man kan inte säga allt*.

Lunneblad undersöker hur identifikationer erbjuds och hur dessa utspelas som performans i barnlitteratur. De redogör för hur identiteter kan ses som ett anrop eller interpellation, det vill säga hur föreställningar om subjekt konstrueras utgående från relationer till andra. Subjektsblivandet blir då något inlärt och uppfattat utgående från erfarenhet om vad olika aktörskap innebär.²⁷⁷

Mängden anrop i *När alla ljuger* breddas även av de rapporter om mordet, vilka förmedlas genom tidningsartiklar. Rapporteringen skapar distans i gestaltningen genom kritiska iakttaganden. En journalist är misstänksam angående hur saker och ting hör ihop och frågar efter den bil som Kicki sägs ha stigit in i:

Fram till "Kentas" entré på polisstationen visste polisen inte mer än att Kicki, efter lördagens danskväll på "Duckies", hade stigit in i en ljus och stor bil. "Kenta" kunde upplysa om att den stora bilen var av märket Mercedes. [...] Idag kanske vi frågar oss i vad mån polisen fäste något som helst avseende vid uppgifter som lämnades av en i det närmaste mordmisstänkt färgad artonårig yngling. [...] En ljus Mercedes – vad tänkte man hos polisen, när senare samma fredag rapporterades att en beige Mercedes hade hittats kvaddad utanför Uppsala? (*När alla ljuger*, 1995, s 114-115)

Avgörande är hur klasstillhörighet framhävs i journalistens undran. Mordet blottar sanningar som inte tål dagsljus. Den stora bilen av märket Mercedes är en samtidsmarkör för maktposition, medan Kicki och "Kenta" misstänkliggörs. Kicki för att hon stiger in i bilen och "Kenta" på grund av hudfärg.

Flankflickan tystas genom mordet, men varför sägs aldrig rent ut. Våld mot flickor är ett återkommande motiv i Peter Pohls gestaltningar, redan i *Janne, min vän* (1985) berättas om den utsatta flickan. Dessutom sker våldsbrotten i kombination med att våldshandlingarna sällan utreds. De övriga karaktärerna, som undkommer direkta våldshandlingar, tiger helt och hållet eller undviker att berätta allt. Även Lotta i *När alla ljuger* uppmanas än en gång att tiga eller att åtminstone inte säga mer än

277 Maj Asplund Carlsson och Johannes Lunneblad (2008). "När han är arg är han turkisk". Identitetsskapande i Lin Hallbergs kompisbokstrilogi." *Educare – Vetenskapliga skrifter* 4(1), s 7-8.

nödvändigt:

[...] du hörde honom [pappa] också. Jag vaknade vid att han sa: *Ingen vet vad den där negern får för sej*. Hur kunde han säga så, Mamma? [...] Jag minns inte fel, Mamma. Han skakade på mej, och betonade att det var allvar [...] Mamma, du ljuger, det vet jag nu, därför att i nästa stund sa Pappa just det där att ni inte var där, och det hörde du. Nyss medgav du att du hörde det, då måste du också ha hört vad han sa alldeles innan. (*När alla ljuger* 1995, s 160-161, kursiv i original)

Lotta förmår inte urskilja helheten. Hennes mamma är inte villig att lämna ut några uppgifter. Slutet på berättelsen ger inget svar. Alla ljuger och Lotta väljer att sluta fråga och uppfyller därmed sin pappas önskemål. Han har anförtrott henne en diskett som ska förstöras ifall något skulle hända honom. Eftersom såväl pappan som Kicki är döda har Lotta tvekat men försöker vara en god dotter genom att förstöra det hennes pappa bett henne göra:

Älskade Lotta!

Jag har raderat skivan själv, så slipper du.

Och jag har ändrat lite i kommandona, som du ser.

Kan du läsa det här, så gjorde jag rätt i att lita på dig.

Tack!

Du är det enda i livet jag kommer att sakna!

Förlåt mig, älskade flickan min! - - Pappa (*När alla ljuger* 1995, s 191, fet stil i orig.)

Pappan som anförtrott Lotta uppgiften att radera skivan visar sig trots att han sagt sig lita på Lotta ändå ångrat sig. Lotta får inte veta något avgörande om vad som hänt. Hon framstår som en duktig dotter då hon får sin pappas meddelande som svar på sin oro. Samtidigt som Lotta är en duktig dotter visar hon sig också hålla sig inom sin klass. Hon tystnar och tonar ned sina eventuella misstankar och därmed anpassas hon inom det heterosexuella mögnadsimperativet och förhåller sig till den våldsamma normen genom att hon underordnas. Det sker ingen omvälvning ifråga om klasstillhörighet utan snarast bekräftas ordningen. Huruvida pappan är delaktig i Kickis död lämnas öppet.

Kategorin våldsam norm knyter an till manlig homosocialitet så att

flickan tvingas favorisera den manliga gemenskapen framom den med andra kvinnor/flickor. Den duktiga dottern belönas med faderskärlek. En belöning i form av svar på de frågor hon ställt är inte förbehållet den duktiga flickan.

Den duktiga flickan i förhållande till andra är väsentligt då det gäller hur respektabiliteten ifrågasätts då den överordnade sociala gruppen inte uppvärderar yttre tecken på duktighet. Detta avhandlas i det följande utgående från hur kategorin duktig flicka inte nödvändigtvis motsvarar förväntningarna på mönad

Omedvetenhet bestraffas

Juliane och jag

Flickmatrisens duktiga flicka representerar anpassning och prydlighet.²⁷⁸ Anpassningen till förväntat flickbeteende utgår från vad omgivningens krav är. Samtidigt sträcker sig också begreppet duktig flicka utöver omgivningens krav vilket Österlund visar då hon utgående från flickbokens flickor placerar duktig flicka i ett historiskt perspektiv.²⁷⁹ Begreppet duktig flicka är därmed inte endast förankrat i textens specifika förståelse av hurdant flickbeteende som är passande, utan hänförs också till tidigare präktiga flickor.

I Inger Edelfeldts *Juliane och jag* har huvudpersonen Kim två vänner, Juliane och Yvonne. Alla tre representerar duktiga flickor men på skilda sätt. Kategorin duktig flicka visar sig därmed motsvara olika sorters duktighet. Betydelsen beror på vilka regler som förväntas i en viss situation. Kim kontrasteras även mot andra flickor eftersom hon som karaktär är ytterst medveten om vilka reglerna är för att iscensätta flickskap på rätt sätt. Berättarperspektivet är Kims och därmed gestaltas hennes attityd och förståelse som betydelsebärande för vad som berättas.

Inledningsvis betonas flickskapet. Kim beskriver andra flickor i klassen och placerar dem på en värdeskala där de är mer värda än vad både hennes vän Juliane och hon själv är. Kategorin våldsam norm synliggör förväntningar på flickornas självkontroll. Avgörande för att kunna

278 Österlund (2005). s 68.

279 Österlund (2005). s 67-70.

kontrollera sig själv är medvetenheten om hur flickbeteendet värderas. Flickan kan alltså antingen iakttas sig själv genom kritisk granskning eller vara föremål för någon annans blickar.

Flickans självbild konstrueras i barnlitteraturen ofta genom spegling och skrivande. Nämligen utgående från taktik som berör hur flickan blir sedd och begärd.²⁸⁰ Jag kommer i det följande att till en viss del undersöka flickskapet genom hur flickan blir sedd, men seendet utgår i detta fall från huvudpersonen Kim och från hennes blick på andra flickor. Detta speglar hennes uppfattning om sig själv eftersom hon genom att granska de andra flickorna formar sin egen självbild. Liknande iakttagelser gör Maj Asplund Carlsson och Johannes Lunnedal då de beskriver Klara i Lin Hallbergs *Kompisboken*. Klara ser sig själv i spegeln och betraktar sig som den hon uppfattar att andra ser, det vill säga glasögonbärande. Samtidigt förklarar Asplund Carlsson och Lunnedal att glasögonen skärper Klaras blick och gör henne till iakttagare. Hon är den som betraktar medan hon själv förblir osedd.²⁸¹ Kim bär visserligen inte glasögon men då Juliane kommer som ny till klassen iakttar Kim henne, hela tiden med sig själv och sin kompis Yvonne som måttstock för vad hon ser:

Hon hade långa flåtor, och jag tyckte att det såg lite barnsligt ut. Jag tänkte att jag själv aldrig skulle våga gå till skolan i flåtor. Dessutom var hon inte målad, och det gjorde att hon såg så naken ut. Själv skulle jag *aldrig* ha gått omålad till skolan. Jag och Yvonne, min dåvarande kompis, brukade alltid ha både eye-liner och läppstift och ibland rouge också. Vi brukade åka in till stan och gå på Åhléns och titta på smink och låtsas att vi var glamorösa. Jag tyckte liksom inte att jag kände igen mig i spegeln om jag inte var målad. (*Juliane och jag* 1982, s 10)

Kim beskriver hur Juliane ser ut, men detta är konstant i förhållande till sig själv eller till andra. Det är också väsentligt att hon lägger in en värdering, hon kommenterar Juliane och berättar hur hon själv gör sig till rätt sorts flicka. Värderandet inom kategorin våldsamt norm styr heteronormativa förväntningar som riktas mot flickorna. Kim är medveten om hur en flicka ska vara, hon känner till reglerna och vet att förändring kräver förhandling – eller snarast förvandling. För att kunna tänja flickskapets

280 Se Hallberg (1998). s 99-150.

281 Asplund Carlsson och Lunneblad (2008). s 10.

gränser måste hon känna till dem. Detta aktualiserar Eckerts poäng om vikten av att producera stil. Flickors position utgör en kvalitativ förändring, eller försämring eftersom endast vissa flickor besitter status och har möjlighet att påverka. Det är också betydelsebärande att det främst är flickorna som engagerar sig i hur stil produceras inom den gemensamma gruppen.²⁸² Även i *Juliane och jag* medför flickornas inbördes relationer krav på att uppvisa stil i enlighet med de normer som grupptillhörigheten förutsätter. Kim påpekar att hon inte känner igen sig i spegeln om hon är "omålad". Fanny Ambjörnsson poängterar att sminkandet och förändrad klädstil är föremål för diskussion bland de gymnasieflickor hon undersöker. Detta hör även enligt Ambjörnsson ihop med mediernas framställning av vad unga kvinnor är intresserade av.²⁸³ Det är viktigt att göra sig själv till flicka genom specifika handlingar vilka upprepar ett förväntat mönster för att vara flicka.

Judith Butler betonar att maktrelationer fortsätter att konstruera sexualitet för kvinnor även om det handlar om "frigjord" heterosexualitet eller lesbiskhet.²⁸⁴ Detta betyder att trots eventuell avvikelse från normen bekräftas ändå den heterosexuella matrisen eftersom denna utgör en förutsättning för uppfattningar om sexualitet som normativ. Att agera inom de maktrelationer som är rådande innebär inte att agerandet görs okritiskt eller ens att den repeterade handlingen endast är en kopia, men en exakt upprepning är omöjliggjord då kategorier inte är fixerade. Kategorin våldsam norm innebär därmed att flickan underordnas men samtidigt är objektifieringen inte definitiv utan genom taktiker och sexuella praktiker kan den stipulerande normen förändras.

Kims förförståelse av det normativa flickskapet och i synnerhet av sexualiteten innebär att hon upprätthåller en speciell maktmodell i relation till bland annat den flicka i klassen som framstår som eftersträvnansvärd:

Gunilla var en av de Söta Tjejerna i klassen. Hon var inte söt på något gulligt och välansat sätt; hon var söt på ett sådant där luggslitet, erfaret sätt som gjorde oss snälla flickor gröna av avund. (*Juliane och jag* 1982, s 11)

282 Eckert (1996). [www]. s 1-4.

283 Ambjörnsson (2004). s 156-157.

284 Butler (1990, 1999). s 39.

Gunilla är den flankflicka som framförallt avgör att Juliane är fel sorts flicka. Det gör hon genom att mobba Juliane. Gunilla påstår att Juliane är mallig, och att man inte får vara för duktig. Kim påpekar också att Gunillas utseende representerar erfarenhet och detta ställs emot de övriga snälla flickorna, till vilka Kim räknar sig själv. Att vara duktig flicka innebär alltså, utgående från den maktordning Kim finns i, att duktighet innebär att göra flickskapet på fel sätt, även om duktighet kan vara belöande i andra sammanhang. I Kims klass är det Gunilla som representerar det högröstade flickskapet och därmed är hon den stilikon som styr vad som kan uppfattas som heterosexuellt beteende.

Också Julianes flätor gör henne utseendemässigt till Gunillas motsats, medan Gunilla av Kim beskrivs som luggslitet söt och därmed gestaltar Gunilla det flärdfulla flickskapet. Flätor fungerar ofta som markörer för flickskap, men, här inom kategorin våldsam norm, gäller det att inte längre uppfattas som ett barn utan som en ung kvinna och därmed signalerar flätorna omognad.²⁸⁵ Eckert behandlar vikten av att uppföra sig enligt de åldersgruppvisa förväntningar som finns. Flickors mognad inbegriper att de uppfattar sitt agerande inom heteronormativiteten. Kunskapen om rätt sorts heterosexuellt beteende innebär status.²⁸⁶ Kim går i åttonde klass och är alltså 14-15 år gammal. Det finns därmed ett krav på ett heterosexuellt mognadsimperativ, att lämna flätstadiet. Den som uppvisar det rätta utseendet har möjlighet att definiera andra som felaktiga eftersom att vara söt innebär synliggörande. Avgörande är att kunna göra flickskapet på rätt sätt, det vill säga att utföra en performativ handling som upprätthåller förväntat flickbeteende. Performansen görs inom den specifika gemenskapen och i enlighet med kraven på mognad, både i relation till övergripande samhälleliga krav men också enligt vad som betraktas som femininitet inom gruppen. Ambjörnsson framhåller att ansträngningen för att göra sig själv kvinnlig även kräver kompetens för vad som inbegrips i den lyckade produktionen. Ambjörnsson anmärker att kvinnokroppen presenteras som om det finns en överenskom-

285 Jfr Maria Österlund (2002). "Pippi var århundradets maktflicka." *Naistutkimus-Kvinnoforskning* Vol 15:1. Tammerfors: Suomen Naistutkimuksen Seura ry. s 63. Se även Österlund (2005). s 68-69.

286 Eckert (1994). [www].

men sanning om hur naturligheten utförs. Samtidigt krävs hela tiden ett aktivt arbete för att få fram naturligheten.²⁸⁷ Den som uppträder misslyckat visar på att mognadsimperativet kräver en viss sorts performans. Gruppmedlemmarna och den enskilda flickan utövar performativ disciplin på agerandet.

Det är svårt att leva upp till flickskapet där vissa flickor bestämmer hur man ska vara. Österlund diskuterar det ambivalenta i att vara flicka. Flickan ska både uppfatta sig själv som könsvarelse och lyckas iscensätta sitt flickskap på ett trovärdigt sätt.²⁸⁸ Flickuppväxt är därför komplext skildrat i ungdomslitteratur, flickan rör sig med både ideal- och motbilder. Antaganden om hur flickskap representeras i ungdomslitteraturen, framställt genom ideal- och motbilder, är snarare rörligt än fixerat. Eftersom det heterosexuella mognadsimperativet gör att flickan kan agera på en skala som eftersträvar idealet men samtidigt förändras idealet då hon gör motstånd.

Den feministiska filosofen Rosi Braidottis begrepp *nomadiskt subjekt/nomadic subject* är en taktik vilken beskriver ett ständigt rörligt och föränderligt subjekt. Det nomadiska subjektet ska förstås som en förändring eller rent av protest mot förståelsen av kultur som något fixerat, detta både uttryckt genom det enskilda subjektets rörlighet men också genom en föränderlig kultursyn. Subjektet är motsägelsefullt eftersom det innesluter erfarenhet som bestäms av klass, etnicitet, ålder och sexualitet. Ett nomadiskt subjekt förutsätter rörlighet mellan dessa positioner. Detta innebär att de olika kategorierna samverkar men även motverkar varann.²⁸⁹

Subjektets rörlighet i Edelfeldts roman gestaltas genom Kims medvetenhet om reglerna. Hon vet vad det innebär att vara flicka och från vilken position hon borde tala, men hon går hela tiden en aning emot normerna. Detta leder till att hon inte är populär. Kim tänjer på gränserna och inhämtar ny kunskap om vilka möjligheterna hon har som subjekt.

287 Ambjörnsson (2004). s 159-161.

288 Österlund (2003a). s 96-97.

289 Rosi Braidotti (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia U. P. Jfr även begreppet intersektionalitet. Lycke (2005). s 7-17.

Hon är ändå populärare än vad Juliane är vilket såväl Kim som hennes vän Yvonne kommenterar:

”Det var ju bara för att hon bär sig så konstigt åt. Man kan liksom fatta att de är taskiga mot henne när hon är på det där sättet.” Yvonne lät nästan lite uppbragt och rättmätigt förtrytsam, som om Juliane hade bett om att bli trakasserad. Det värsta var, att jag kände det likadant. Jag förstod så väl varför de ville bråka med henne. Och det gjorde inte precis saken bättre. (*Juliane och jag* 1982, s 21)

Kims känsla för flickskap gör att hon vet när någon bryter mot reglerna. Yvonne och Kim har också kunskap om vilken sorts beteende som förväntas i deras klass. Juliane som är nyinflyttad saknar kännedom om de specifika regler som utarbetats inom klassgemenskapen. Eckert förklarar att de relationer som tidigare rått inom en grupp som känt varandra sedan länge förändras då de unga tar plats inom den sociala heterosexualiteten genom att det välbekanta mystifieras och det vanliga görs begärligt.²⁹⁰ Juliane som är ny döms inte som välbekant utan som främmande. Hennes flåtor och i övrigt propa yttre gör att hon framstår som för barnlig. Hon bryter därmed mot det eftersträvarsvärda (och även godtyckliga) heterosexuella mönstret som upprättats i klassen. Kim och Yvonne retar sig på Julianes avvikande beteende. De får det till och med att framstå som rätt, att Juliane bestraffas. Juliane borde känna skam över att inte leva upp till förväntningarna. Ambjörnsson beskriver att det är avgörande att presentera och prestera vissa sorters relationer. Detta för att bli begriplig inom den heteronormativa ordningen och då både inom vänskapsrelationer, det vill säga homosocialt, och heterosexuellt.²⁹¹ Kims och Yvannes indignation, som förmedlas av Kim är ett internaliserat beteende, samtidigt är Kim medveten om att hennes reaktion motsvarar förväntningarna. Hon betraktar situationen utifrån, som om hon inte var delaktig. Trots detta reflekterar Kim över vilken effekt hennes reaktion utgör, det vill säga att hon som medveten om normerna intar en maktposition i förhållande till Juliane. Dessutom visar Kim att hennes kompetens bekräftar henne som flicka, eftersom hon vet vad som förväntas inom vänskapsarenan för att framstå som begriplig.

290 Eckert (1994). [www].

291 Ambjörnsson (2004). s 106.

Juliane försöker hålla låg profil eftersom hon redan vid första anblicken visat sig vara ”fel” och då en lärare vill läsa upp Julianes uppsats i skolan säger hon nej. Kim tycker å sin sida att hon inte kan vägra. Läraren läser upp Kims uppsats, vilket gör att Kim istället undrar över hur Juliane uppfattar henne via det skrivna:

Min uppsats var en insmickrande liten skrivelse om hur man skulle bära sig åt för att få fred i världen. [...] Jag hade faktiskt skrivit om det bara för att jag visste att ämnet skulle tilltala Drömprinsen. [...] Vad jag skämdes när han läste upp min uppsats! Nu måste Juliane ju tro att jag var precis likadan som alla andra. (*Juliane och jag* 1982, s 26)

Kim ställer sig in hos sin vuxna lärare, kallad Drömprinsen, samtidigt är hon intresserad av Julianes omdöme om henne. Detta omdöme relaterar hon till såväl läraren som till flickskapet i klassen. Hon upplever att hon står mellan motsatta värdeskalor, där det ena representeras av den erfarna Gunilla och den andra av Juliane som en ny vän. Eckert utgår från ett resonemang som beskriver kön som samproducerat. Agerandet styrs av den gemensamma förståelsen för hur kön kan göras. Eckerts observationer synliggör kön som lokalt producerat. Den lokalt producerade könskonstruktionen aktualiseras genom specifika praktiker.²⁹² Inom den gemenskap som Kim finns är det lokala hennes skolklass. Även om Gunilla är rättesnöre för det flärdfulla flickskapet kan hon inte ensam upprätthålla mönstret. Även de övriga, däribland Kim, vidmakthåller könskonstruktionen. Gemenskapen inom kategorin våldsamt norm är befriande endast inom ramarna för hur det samproducerade könet konstrueras.

Men Kim är ändå, trots kunskapen om vad som förväntas, inte beredd att helt efterleva modellen, såsom Yvonne är. Närmast verkar Kim tycka att det är ett för högt pris att betala, för mycket inskränkning av sig själv att agera ”hovdam” som Yvonne gör:

Jag tyckte det var lite pinsamt att hon inte insåg varför de höll sig med henne [Yvonne]. För dem var hon bara som en hovdam eller slavinna, ett levande bevis på deras högre värde, någon som bar deras släp. Hon sprang och köpte cigaretter åt dem och de lånade pengar av henne, och ändå inbillade hon sig visst att de

292 Eckert (1996). [www]. s 1.

betraktade henne som en jämlike. Jag fattade bara inte hur hon kunde springa omkring i deras avlagda kläder utan att själv känna sig som en andrahandsvara! (*Juliane och jag* 1982, s 36)

Kim förvånar sig över Yvones försök att anpassa sig efter en modell som Kim ser som förlegad eller snarast som avlagd i och med att Yvonne ik-lär sig "gamla" kläder. Kläderna blir som en dålig upprepning. Yvonne kan inte uppvisa rätt sorts utseende då hon som Kim påpekar, är en "andrahandsvara". Inom den krets som sätter reglerna är det väsentligt att själv vara en avgörande del. Yvonne däremot kopierar de andra flickorna utan att själv ha status.

Skeggs åskådliggör hur arbetarklasskvinnorna i hennes studie agerar utgående från erkännanden av vilken position de har utgående från representationer av kön, klass och heterosexualitet etc. Kvinnorna omfattar andras erkännanden och dessa anför i relation till värdeomdömen. Medvetenheten handlar om såväl verkliga som imaginära uppfattningar om hur kvinnorna bedöms. Detta avspeglas i olika responser som inverkar på subjektsskonstruktionen. Erkännanden gör att kvinnorna ständigt måste värdera sig enligt hur de rangordnas.²⁹³ Kim i *Juliane och jag* gör ständigt värderande omdömen om de övriga karaktärerna. Hon förhåller sig därmed till de uppfattningar som hon tolkar genom omgivningens responser till varandra.

Kim betraktar Yvonne utifrån och uppfattar att Yvonne inte tillförskansar sig något större utrymme utan tvärtom förminsas eftersom hon blir en sämre kopia. Kim bedyrar att det är väsentligt att inte sticka ut, samtidigt som det är fundamentalt att inte heller underordna sig. Kategorin våldsamt norm är motsägelsefull då det både gäller att erkännas och att agera i enlighet med hur värderingar inverkar på vad som är acceptabelt beteende. Motsägelsefullheten ligger i att erkännandet både är de andras blick och den egna självregleringen som förutsätter ett visst sorts beteende och framtoning. Självregleringen innebär att flickan är medveten om värderande omdömen och rättar sig efter dessa.

Att vara flicka innebär således att följa en eftersträvan svård modell, en flickmatris, men mönstret är inte entydigt utan beroende av samman-

293 Skeggs (1999). s 13.

hanget. För Kim representeras det samproducerade könet inom klassen av stilikonen och flankflickan Gunilla som har auktoritet. Erkännandet eftersträvas därför att flickan annars straffas, till exempel som Juliane genom mobbning. Den heterosexuella normen innebär att flickor ska klä sig rätt och se trevliga ut.

Elina Oinas klarlägger att medelklassflickan förväntas göra rätt sorts stil och ha social och kulturell kompetens för att kunna uppvisa status. Klass blir en central kategori eftersom sexualitet uppvisas genom den tuffa flickan. Den tuffa flickan utför en förkroppsligad stil, hon synliggör heterosexualitetens betydelse eftersom medelklassflickan och den tuffa flickan relateras till varann. Paradoxalt nog innebär detta att skillnader mellan flickor framställs inom normativ heterosexualitet.²⁹⁴ Juliane, i Edelfeldts roman, som enligt flickorna ser sur ut och är för duktig, blir mobbad – och alla vet varför – utom möjligen hon själv. Orsaken är att flickor förväntas ägna sig åt sitt utseende och tala om pojkar, samt förväntas intressera sig för sex. För flickans del står valet rörande sexuell aktivitet mellan att ”hålla på sig” eller ha samlag, det vill säga att vara oskuld eller frigjord. Sex upptar Kims klasskamrater som ofta anspelar på det: ”Gunilla och gänget fortsatte att trakassera [Juliane], kladdade i hennes böcker och sa en massa löjligen saker om sex för att göra henne generad” (s 26). Kim blir visserligen vän med Juliane, men trots vänskapen lyckas inte Juliane vinna status. Även om Kim inte utsätts för trakasserier eftersom hon klarar av att leva enligt reglerna står hon inte tillräckligt högt upp i hierarkin för att kunna skydda Juliane. Detta blir ännu tydligare då Kim ligger sjuk och gänget under Gunillas ledning tvingar Juliane att röka:

Jag förstod mycket väl hur Juliane kände sig, i synnerhet som jag visste hur stolt hon hade varit över att hon aldrig hade rökt. Det måste ha varit som en liten våldtäkt, att få Gunillas läppstiftkladdiga Prince intvingad mellan läpparna medan de andra såg på. (*Juliane och jag* 1982, s 101)

Kim benämner detta en ”liten våldtäkt”. Eftersom de övriga står runt omkring och bevittnar det som sker blir övergreppet ännu starkare. Rätt

294 Oinas (2001). s 78-80.

sorts mognad innebär, i det här fallet, frihet att utöva våld över den som inte låtit sig inrättas enligt mönstret. Gunillas läppstiftsmärkta cigarett är också markerad med hennes medvetenhet om hur flickskap ska konstrueras med åtråvärda röda läppar. Den rökande kvinnan är föremål för intresse i mat- och medicinforskaren Ulrica Torells analys där hon skiljer mellan förfining och förfall angående bilden av rökande kvinnor under 1950-talet i Sverige. Den första kategorin karaktäriserar den urbana och exklusiva kvinnans rökande genom förfining och distans till rökandet då kvinnan hävdar att hon egentligen inte röker. Den andra kategorin präglas istället av intimitet. Den rökande kvinnan i denna kategori överträder gränser och framstår som tygellös då tobak och lust blir uttryck för hennes omåttlighet.²⁹⁵ Därmed fungerar rökandet som en taktik för att konstruera en överskridande femininitetskonstruktion. Flankflickan Gunilla i *Juliane och jag* gör rökandet till ett erkännande om subjeksposition eftersom det eftersträvarvärda flickskapet inbegriper att röka. Den utförda våldshandlingen blir ett uttryck för hennes omåttlighet.

Flickorna förväntas vara sexuellt aktiva och samlag diskuteras som ett ”det” flickorna borde få undanstökat. Speciellt mycket diskussion kring vem som har haft och vem som inte har haft sex blir det en kväll då Kim hälsar på Yvonne:

Karaktärlös som jag var gick jag hem till Yvonne och åt chokladkaka den kvällen, och hon berättade att Ancha hade blivit ihop med en artonårig kille. Hon hade legat med honom flera gånger redan. Dorothea hade varit ihop med en kille i Bangkok; hon hade inte legat med honom men de hade hånglat ganska mycket, så att Dorothea fick sperma på ett par trosor som hon sparade otvättade, som en trofé. (*Juliane och jag* 1982, s 63-64)

I sin diskussion om ungdomsromanen anser Trites att då den unga haft sex fungerar det som en övergångsrit till att kunna definiera sig själv som vuxen.²⁹⁶ Flickans sexualitet beskrivs typiskt som längtan, det vill säga själva initiationen aktiveras utifrån. Flickorna i *Juliane och jag* grubblar

295 Ulrica Torell (2003). ”Förfinad eller fallen. Bilden av den rökande kvinnan pendlar mellan ytterpoler.” *Tvårsnitt* nr1 1:2003. [www] <http://www.vr.se/tvarsnitt> Hämtat 24.9 2008.

296 Trites (2000), s 84.

över sin avsaknad av erfarenhet i jämförelse med andras kunskap. De andra hävdar att de haft sex medan Kim och hennes närmaste vänner tvekar. Det ska komma en "han" som för dem med sig och ger dem den erfarenhet de saknar. Samtidigt anser åtminstone Kim och hennes vänner Yvonne och Juliane, att de själva inte är mogna för sin sexuella debut:

"Jag vet inte om jag har lust att ligga med nån än", sa Yvonne. "Ancha sa att det gjorde ont och blödde första gången. Jag undrar om Klas har legat med nån. Han är i alla fall sexton snart." [...] "Juliane har inte legat med nån va?" sa Yvonne. "Nej", sa jag.

Yvonne såg lättad ut. "Tänk om det bara är du och jag och hon i hela klassen som är så här oerfarna", sa hon sedan. (*Juliane och jag* 1982, s 64-65)

Osäkerheten är stark kring ämnet sex, men flickorna delger också varandra erfarenheter. I sin analys av makt och förtryck betonar Trites att temat sexualitet ofta förmedlar en mycket direkt ideologi till den unga läsaren: "sexuality is powerful and can hurt people."²⁹⁷ Vidare betygar Trites att även om vissa romaner avviker från det romantiska mönstret kan den ideologiska aspekten ses som densamma då sexualitet framställs som något som hellre ska fruktas än bejakas.²⁹⁸ Den ideologiska aspekten representeras av institutioner som stipulerar hur sexualitet bör uttryckas, det vill säga vilka diskurser som styr vad som är accepterad sexualitet. Detta i enlighet med hur Foucault poängterar att sexualitet inte konstrueras genom *en* diskurs utan snarast av flera diskurser som producerar mekanismer vilka fungerar på olika sätt beroende på vilken institution det handlar om.²⁹⁹ För Kim i Edelfeldts roman gäller det att vara medveten om hur andra i hennes ålder gör då det gäller till exempel den sexuella debuten. Samtidigt finns också den egna rädslan, vilket Yvonne uttrycker i sin tvekan inför ifall hon själv är mogen för en sexuell debut. Flickorna är medvetna om att det som beskrivs som "normalt" i deras krets är att ha legat med någon. Deras intensiva diskussion kring sex bidrar till att Kim känner sig otrygg:

297 Trites (2000). s 85.

298 Trites (2000). s 85.

299 Foucault (1990). s 33.

På hemvägen var jag jätterädd att någon skulle följa efter mig på vägen och våldta mig. Varje gång jag hörde steg bakom mig blev jag alldeles kallsvettig. Jag kunde se en kall vit hand som grep efter min hals, ett svettigt skäggigt ansikte med glasartade ögon, en jättstor smutsig penis som skulle spränga sönder hela mitt underliv. Jag var så rädd att jag nästan kräktes. Sista biten hem sprang jag. (*Juliane och jag* 1982, s 65)

Diskussionen om sexualitet skrämmar Kim som inser sin begränsning och maktlöshet inför en sexualitet som hon inte behärskar. Kim har en romantisk föreställning om sexualitet. Framförallt har hon klart för sig vilka varnande berättelser som omger henne och ger uttryck för hennes utsatthet som flicka. Detta kan kopplas till det samproducerade könet. Även andra kategorier såsom sexualitet ventileras inom gemenskapen. Samtidigt är det inte endast inom den egna gruppen som de varnande berättelserna upprätthåller maktordningen utan detta kan också tolkas från en metanivå där aktualiserandet av varnande berättelser i sig synliggör existensen av dem.

Stina Jeffners undersökning av ungdomars förståelse av våldtäkt pekar bland annat på en dylik varnande berättelse i förövarmyten. Den man som utför våldtäkter beskrivs av informanterna som avvikande psykiskt labil.³⁰⁰ Även Kim i *Juliane och jag* målar upp våldtäkten genom en avvikande mans dåd, någon som dessutom med sitt könsorgan ska spränga sönder hennes. Underlägsenheten inför någon annans, en okänds, sexuella makt blir speciellt tydlig då det handlar om en fantasi. Kim ger fritt spelrum åt förövarmyten, vilket innebär att hon faktiskt kan behärska situationen. Däremot är hon inte beredd att verkligen möta den maskulina sexualitet som förövarmyten omfattar. Vanföreställningen om den psykiskt avvikande mannen gör att "normala" män kan ta avstånd från övergrepps beteendet, eftersom det härigenom bildas ett avstånd till normalitet. Kim, Yvonne och Juliane gestaltas som duktiga flickor även om detta realiseras på varierande sätt. Deras duktighet kontrasteras mot det flärdfulla flickskapet. Kön samt även heterosexualitet samproduceras till den duktiga flickans nackdel. Inom kategorin våldsamt norm blir duktighet såsom den representeras i detta sammanhang inte det eftersträfvansvärda. Flickorna ska anstränga sig för att uppvisa sexualitet och detta

300 Jeffner (1998), s 172.

synliggörs i hur framförallt Juliane bestraffas för att hennes duktighet synliggörs på kroppen genom hennes flätor. Men även Yvonne misslyckas då hon kopierar de andra flickorna vilket Kim är noga med att påpeka. Gunilla må vara stilikon men som sådan är även hon en kopia och de övriga kan blott kopiera kopian.

Att vara i någons våld gestaltas i följande avsnitt då flickan dödas till följd av ett sexualiserat övergrepp. Dessutom distanseras övergreppet eftersom det betraktas ur pojkperspektiv, då en bror berättar sin systers historia.

POJKBERÄTTARENS OFFENTLIGA RÖST

Man kan inte säga allt

I Peter Pohls *Man kan inte säga allt* (1999) undersöker pojkberättaren Fredde sin systers död. Den tolvåriga systemen har dragits in i produktion av barnpornografi och i den härvan nystar Fredde. Detta gör han i de samtal han för med sin vän Jocke, där Fredde försöker återkalla hurdan hans syster var i livet. Berättelsen är skriven i jag-form och kapitelrubrikerna ger intryck av dagboksanteckningar där veckodag och datum anger en bestämd tid för det som beskrivs. Tidsangivelserna innebär också att berättelsen framställs kronologiskt, även om detta sker retrospektivt, med målet att nå fram till ett datum då Fredde inser vad som hänt. Maria Österlund beskriver Freddes perspektiv som skyggglappa som hindrar pojken att uppfatta ett visst sorts flickskap. I romanen bildar Fredde och kompisen Jocke ett noggrant undersökande deckarpar.³⁰¹ Pojkarna ventilerar tillsammans sina tankar om det som hänt och förenar sina tankestrådar. Jocke övertalar Fredde att de ska skriva ner funderingarna i form av "frön" vilka förhoppningsvis ska leda till ökad förståelse av det som inträffat:

[...] utan att jag har skrivit den själv, ligger min dagbok på Sussys madrass och väntar på doktor Johan Grans tolkning, med assistans av Fredrik Persson [...]

301 Österlund (2003b). Jfr Österlund (2005). s 195. Österlund utvecklar pojkberättarens perspektiv då hon diskuterar Harry Kullmans *Stridsbästen* där pojkens redogörelse gör flickan röstlös.

*Tjejerna bara hängde där, som om de väntade ut mig.
Sussy skulle komma snart.
Sussy sa att hon hade ätit. (Man kan inte säga allt 1999, s 143, kursiv i orig.)*

Pojkarnas frösamling är till en början kronologiskt ordnad. Efterhand klipper de isär de uppskrivna fraserna och fogar ihop dem enligt olika mönster för att på det viset närma sig vad som hänt Sussy ur olika vinklar. Deras frösamling innebär också att de återkommer till sådant som inträffat och försöker omtolka, allt för att lyfta fram Sussy i ny dager. Detta innebär att rekonstruktionen är beroende av pojkarnas minnen samt hur dessa är emotionellt färgade, vilket påverkar deras återskapande av det som skett. Pojkperspektivet används i detta fall av Pohl för att granska flicksexualiteten som den uppfattas av pojken. Det homosociala band de två pojkarna har, men också släktskapet mellan Fredde och Sussy påverkar inställningen till skeendet. Detta innebär att avgörande för berättelsen är hur den både färgas av en uppfattning hos den implicita författaren om att pojkar inte riktigt förstår sig på flickor samt att detta blandas med att det är specifikt de utanförstående pojkarna som kan få syn på flicksexualiteten. Berättandet bygger på denna paradox och det deckaraktiga draget återknyter till pojkäventyret som genre, men gåtan har modifierats till att gälla den skildrade flickans utsatthet.

Sussy synliggörs i den iscensättning hon utfört av sig själv och hennes medvetna iscensättning i texten blir en metaforisk konstillhörighet då hon visar att hon agerat för att uppfattas på ett specifikt sätt:

På det viset blev det ett frö ändå. Det där med smink och andra kläder hade jag nämligen pratat om när jag låg i ryggläge: *Sussy spacklade upp sig och klädde om*, lyder ett frö på en lapp. *Tjejerna var uppriggade till artonåringar*, står det på en annan. *Utmånande* är det enda ordet på en tredje. Nu tillkom ett fjärde frö i den samlingen: *Lite smink och andra kläder, så är du omöjlig att känna igen. (Man kan inte säga allt 1999, s 143, kursiv i orig.)*

Pojkarnas frön tydliggörs även grafiskt eftersom de kursiveras i texten. Därmed blir de utslagsgivande för Sussys agerande. Eftersom jagberättaren Fredde beskriver det skedda ger gestaltningen sken av att det som

berättas är förmedlat av en undersökande berättare som inte känner till vad som egentligen hänt.³⁰²

Wiveca Friman diskuterar berättandet i romansviten om Micke, där Peter Pohl använt sig av varierande berättarperspektiv. Berättandet förmedlar dels en innehållsmässig utveckling, dels bidrar de olika perspektiven till att tydliggöra mognadsprocessen. Friman urskiljer ett tredelat berättande i Peter Pohls svit om Micke. Berättarrösten går från naiv, över självbedräglig, till självvrannsakande.³⁰³ Berättarrösten i Pohls romaner är ofta central eftersom till exempel ett tredelat berättande innebär att det som förmedlas döljs genom perspektivet. Fredde saknar, som berättare, kännedom om vad hans syster egentligen varit involverad i och blir därmed i sin undersökande roll även främmandegörande.³⁰⁴ Fredde betraktar förloppet ur ett annat perspektiv och förstår inte alltid vad han ser eller vad som berättas för honom.

Freddes redogörelse varvas med tidningsrubriker som han läser för att informera sig själv om hur omvärlden beskriver vad som hänt. Seymour Chatman använder begreppet *icke-berättad text/nonnarrated stories* för att beskriva text i vilken det inte finns någon berättande röst. Det icke-berättade kan vara ett sätt för karaktären att själv förstå eller att bättra på minnet.³⁰⁵ Mieke Bal menar att det icke-berättade har en dramatiserande effekt i berättandet, vilket kan framföras såväl i dialog som i monolog.³⁰⁶ Tidningsrubrikerna kombineras med Freddes röst och kompletterar hans beskrivning. Till sin utformning är rubrikerna informerande, något som Fredde reagerar på:

302 Jfr Franck (2008). I artikeln visar jag att den manliga vuxna jagberättaren blir ett sätt att lyfta fram ett annat perspektiv på det som hänt.

303 Friman (2003). s 152.

304 Jfr Österlund (2003b) som för en liknande diskussion om Fredde som berättare. Eftersom Österlunds artikel är skriven på finska kommer jag att redovisa för hennes undersökning och detta i relation till att hon framförallt betraktar *Man kan inte säga allt* som samhällskritik ur ett könsperspektiv. Mitt intresse kompletterar Österlunds diskussion genom hur sexualitetskonstruktionen påverkas av berättaren Fredde som inte förmår omfatta flickans perspektiv.

305 Chatman (1978). s 166 ff.

306 Mieke Bal (1985). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. s 148-149.

SUSSYMÄNNEN SNART FAST, SUSSYS SISTA SKOLDAG, ALLT OM
SUSSYMORDET ...och Sussys bild, Sussys leende och levande i friska färger.
(*Man kan inte säga allt* 1999, s 36)

Freddes upplevelser av det foto som finns i tidningen på Sussy blandas med den officiella braskande rubriksättningen. Sussys bild i tidningen, där hon visas upp som hon var innan hon förändrats, är bilden av barnet och den oskuldsfulla flickan. Tidningsrubrikerna är ideologiska genom att de riktar en kritisk blick på mediernas roll genom framställningen av Sussy. Barn- och ungdomslitteraturforskaren Peter Hollindale definierar ideologi genom tre kategorier: den första är explicit ideologi som beskriver social, politisk och moralisk uppfattning; den andra är passiv ideologi som utgår från de värderingar som finns i texten; den tredje är själva språket och hur ideologin är inskriven i de ord som används.³⁰⁷

Då det gäller gestaltningen av Sussy i tidningsrubrikernas formuleringar färgas det ideologiska perspektivet av kontrasten mellan rubriksättningen och Sussys bild. Detta innebär att Hollindales ideologiska kategorier samverkar. Explicit uttrycks det ideologiska perspektivet genom att det är ett barn som sexmördats, den passiva vinklingen återger medierna i dålig dager och språkdräkten bestäms genomgående av hur texten betonar det skedda. Sussys ringa ålder spelar en avgörande roll och detta i kombination med att hon mördats gör att hon genomgående i mediebilden framställs som utan skuld. Fotografiet understryker att rubriksättningen strävar efter att framställa Sussy som ett offer. Eftersom rubrikerna analyseras av Fredde i det han berättar blir rubrikerna, den icke-berättade texten, ett medel för att låta honom bekräfta sin version av vad som hänt.

Peter Pohl betraktas som en av 1980-talets förnyare genom de berättarexperiment han utför.³⁰⁸ Detta i likhet med en annan av 1980-talets inspiratörer Aidan Chambers som i *Dance on my grave* (1982) också använder infogade texter för att bidra till förståelse av karaktären. Boken både inleds och avslutas med tidningsnotiser som beskriver hur Hal

307 Peter Hollindale (1988). "Ideology and the Children's Book". *Signal* 1988/55. s 27-34.

308 Se t.ex. Lundqvist (1994), s 198 ff.

dansat på sin väns grav. Inledningsnotisen förklarar att rätten bordlägger fallet i väntan på social- och barnavårdsnämndens undersökning. Den avslutande notisen informerar om att socialnämnden kommit fram till att den dansande lidit av lindrig depression. De båda notiserna ringar in Hals agerande och berättelsen i sin helhet rullas upp för att rättfärdiga dansen.³⁰⁹ Fredde å sin sida lämnar inte ut tidningsartiklarna utan han återger innehållet, det vill säga förmedlar utgående från sitt perspektiv. De återberättade tidningsartiklarna ifrågasätts av Fredde i instuckna fraser som ”påstår han” (s 97) vilket syftar på artikelskribenten. Fredde är även misstänksam mot att artikeln använder sig av experter som är anonyma, speciellt eftersom den namnlösa experten uttalar sig om Sussys vänner och hävdar att dessa ljuger. Anonymiteten framstår som tvivelaktig då Fredde känner till övriga omständigheter i samhället samt namnen på de ljugande vännerna. Även namnet på orten, Nedringe, för tankarna till att hela samhället representeras av att vara nedrig.

I Peter Pohls böcker om Anette är ifrågasättandet av vuxenvärlden också avgörande för skildringen, även om den vuxna jagberättaren för fram förmildrande drag hos lärarkåren som kritiserats. Lärarkåren har betecknande namnsättning som utgår från ”ingen” ”ingenting”, till exempel heter rektorn Inge Göör.³¹⁰ Wiveca Friman belyser, i skildringen av Micke, ett liknande resonemang, då de dåliga ledarna har namn som börjar på K för att bilda en sammanhängande karaktär.³¹¹ Ortens namn är därmed centralt för att gestalta platsen som föremål för hur samhället reagerar genom nedsättande eller nedriga omdömen.

Även om Sussy inte direkt skuldbeläggs i rubriksättningen går inte hennes vänner fria från skuld. Vännernas berättelser ifrågasätts. Frånvaron av namn blir misstänkliggjord, också då expertisen representeras av titlar, efter att två av Freddes jämnåriga häktats för mordet:

Tror jag på det som nu står att läsa, så är saken klar och bortom allt tvivel, fastän namn eller personuppgifter inte lämnas ut: Robban och Tobbe har gjort det. Men saken tycks inte vara så klar. Dagarna går utan att poli-

309 Aidan Chambers [*Dance on my grave* 1992] (1989). *Dansa på min grav*. Ingvar Skogsberg (övers.). Stockholm: En bok för alla. s 305.

310 Se Franck (2008).

311 Friman (2003). s 148 n 35.

sen vill kommentera eller tala klarspråk. Kommentarer är reportrarnas egna, klarspråket presteras av psykologer, sociologer, främlingar långt borta, som ingenting vet om Nedringe [...] ingenting alls vet alla som yttar sig så insatt, ingenting känner de till utom sina egna teorier om hur det går till när det kokar under ytan och varbölder spricker [...] (*Man kan inte säga allt* 1999, s 97)

Fredde's berättarröst blir förklarande då han försöker visa att han tvivlar på den bild som framställs av hans systers mördare. Hans röst ger sken av att reflektera över det skedda men samtidigt uttrycks detta genom ett ifrågasättande av vuxenvärldens sätt att analysera händelseförloppet. Berättarrösten är alltså Fredde's, men genomgående förmedlas ett ideologiskt perspektiv. Tolkningen, av vad det är som ska utläsas ur det mord som är föremål för Fredde's intresse, domineras av det ideologiska perspektivet. Fredde fungerar som språkrör för den implicita författaren och ventilerar misstänksamhet mot expertisens uttalanden. Samtidigt följer den kritiska inställningen till expertisen att även Fredde är en av de iakttagande – han kan inte heller förmedla annat än det han känner till. Därmed går han främst den implicita författarens ärenden och framför strukturella problem, medan Sussys utsatthet endast blir en del av ett större sammanhang. Då flickan drabbas av explicit våld tar författaren till andra distanseringsmetoder för linda in gestaltningen och i *Man kan inte säga allt* fungerar pojkberättaren som en distanserande röst. Sussymordet är en kugge i ett större spel, men Sussy är en nedtystad spelbricka.

Blottställd flicksexualitet

Flickan kommer aldrig själv till tals i berättelsen, hennes historia skildras genom Fredde.³¹² Övriga karaktärer försöker hjälpa honom att komma till rätta med det han genomlever och bidrar till förståelsen av systemens utsatthet. Sussy har enligt Fredde förändrats ganska plötsligt då hon varit mellan elva och tolv år. Han försöker protestera mot hennes nya framtoning i en diskussion med mamman. Fredde återberättar samtalet som

312 Jfr Österlund (2003b) som problematiserar flickans tystnad i romanen.

han och mamman fört:

Sussys krigsmålning som hon lade sig till med. Och den där frillan! Inte i skolan, men på kvällarna. Experiment, sa Mamma. Men så fult! sa jag. Ser hon inte själv att det är fult? Hon lär sig, sa Mamma. Och så såg alla fyra ut, där i lekparken. Tolvåringar som leker artonåringar samtidigt som de leker femåringar. (*Man kan inte säga allt* 1999, s 76)

Fredde uttrycker sig med ord som ”frillan” vilka låter annorlunda än hans tidningsreferat. Maria Österlund diskuterar hur utseendet utformas genom stereotyper och att flickfrisuren ofta får symbolisera olika flicktyper.³¹³ Texten får därmed en tydlig ton av att önska framställa berättelsen på ett visst sätt, det vill säga genom att frisuren blir en tydlig markör för det heterosexuella mognadsimperativet. Fredde har upplevt Sussys agerande som fränstötande eftersom det inte varit i samklang med hans uppfattning om hur tolvåriga flickor borde bete sig, något som han också diskuterar med sin vän Jocke. Freddes syn på systemens utseende beskriver Sussys mognad som ett steg han inte är beredd att omfatta. Han är tydligt avståndstagande och det han säger är att han inte uppfattar Sussy som flicka på rätt sätt. Hon är inte respektabel och enligt Freddes perspektiv verkar hon inte ens sträva efter att framstå som en anständig flicka.

Flickleken som förändrar tolvåringarnas utseende till att se äldre ut och samtidigt vara små barn iscensätter flicklusten. Det lustfyllda går dock snett eftersom resultatet av leken är mord.³¹⁴ Freddes blick är kritisk då han skärsådar sin syster:

Nu faller ljuset annorlunda och påstår att Sussys förändrade stil istället hade att göra med något som hon och kompisarna sysslade med, något som kunde se ut som att de hängde i gungorna och drömde sig tillbaka till sin förlorade barndom, medan de i själva verket gjorde något helt annat. Jag ser hur de skrattar och flamsar då jag kommer springande, hur de tystnar och hur Sussy stramar upp sig, samlar ihop sig lite för att svara mig [...] (*Man kan inte säga allt* 1999, s 56-57)

313 Österlund (2003b), s 135.

314 Jfr Österlund (2005) som diskuterar hur dödandet av Kossan i Harry Kullmans *Stridshästen* visar på emancipatorisk potential men att könsordningen inte kullkastas. Kossan straffas för sitt deltagande i pojkkaktivitet och dödas av en annan flicka. s 317-323.

Fredde har uppmärksammat sin mamma på Sussys förändrade beteende, men mamman har menat att Sussy försöker frigöra sig från Fredde. Den blick Fredde riktar mot sin syster och hennes vänner ser hennes förändring på ett annat sätt. Det är hela tiden hans synfält som lyfts fram, vilket också osynliggör flickorna då deras version inte ventileras. Freddes utånförsperspektiv är inte ett sätt att få klarare överblick utan framförallt grumlas hans blickfält av hans oförmåga att omfatta det han betraktar. Från att endast se ytan, de tecken på förvandling som flickorna utfört på kroppen, blir Fredde medveten om att förvandlingen är iscensatt. Han betraktar sin minnesbild och inser att detaljer gått honom förbi då han medverkat i situationen. Bilden förändras av hur han fogar in Sussys rörelsemönster, Fredde främmandegör sina iakttagelser från när han joggat förbi flickorna. Sussys nya stil kontrasteras mot barndomens till synes harmoniska plats, vilket är konkret förankrat i att mordet ägt rum vid lekparkens gungor.

Österlund analyserar även bokens pärmbild där gungan är avbildad. Hon pekar på lekparken och associationer till både den idylliska barndomen och flickans gungande som sexualiserad invit.³¹⁵ Även om flickorna inte direkt gungat utan som Fredde och hans vän Jocke kommer fram till, snarast väntat på att Fredde ska ha sprungit förbi blir lekparken och flickornas performans en laddad kombination. Sussys och de andra flickornas agerande är avvaktande men självvalt. Gränsöverskridningen, som alltså gestaltar hur flickorna sexualiserat sig själva, är fränstötande för Fredde. Han önskar inte upptäcka sin syster som objekt för sexuella fantasier. Hur det är för henne själv framgår inte eftersom hon effektivt tystats.

Den feministiska forskaren Rachel Blau DuPlessis som diskuterar romanslut i 1800-tals romaner och lyfter fram döden som ett sätt för kvinnan att frigöra sig från de respektabla och begränsande normer som omger henne.³¹⁶ Trots att även andra utvägar finns för kvinnliga karaktärer i senare gestaltningar kan den döda kvinnan eller flickan tolkas som ett uttryck för en form av befrielse. Detta i synnerhet då det gäller Sussy

315 Österlund (2003b). s 124.

316 Rachel Blau DuPlessis (1985). *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington In.: Indiana UP. s 16.

som dör redan i början av romanen. Hon kan tolkas som röstlös, men är samtidigt också befriad från att besvara några som helst frågor angående hennes agerande. Sussy kan inte ställas till svars.

Österlund tolkar Peter Pohls *Janne min vän* i vilken Janne dör i slutet genom kategorin *det värnlösa flickskapet*.³¹⁷ Österlund relaterar till Nikolajevas läsning av Janne som mytisk karaktär där Janne fungerar som en katalysator för pojkberrättaren Krille men Österlund för diskussionen vidare då hon för fram ett könsideologiskt perspektiv.³¹⁸ Jannes död innebär att maskuliniteten bekräftas medan flickan förblir i den rådande könsordningen.³¹⁹

Sussy är, liksom Janne, utsatt för maktutövning och kan läsas genom det värnlösa flickskapet, samtidigt som hon också tangerar gränserna till ett lustfyllt iscensatt flickskap där hon klär ut sig till flicka. Detta i motsats till Janne som är en flicka förklädd till pojke.

Skeggs åskådliggör hur arbetarklasskvinnorna använder sin feminitet som förkroppsligat kapital, vilket kan användas för att få mer makt men endast i relation till andra personer. Kvinnorna får inte institutionell makt, utan snarast handlar det om att ifall en kvinna ser bra ut har hon större möjligheter att uppmärksammas. Samtidigt blir kvinnorna också själva utsatta för byteshandel då de förhandlar med sin feminitet.³²⁰ Sussy utnyttjar sig av att hon är barn och flicka men faller offer för sexuell brottslighet. Hennes lustfylldhet är ambivalent eftersom den presenteras genom pojkberrättarperspektivet, men också för att den står i relation till att hon använder sin lust för att tillfredsställa ett manligt begär som betraktas som farligt.

Frågan om hurdan Sussy varit tas upp i olika sammanhang. Jocke försöker utröna hur noga Fredde iakttagit sin syster:

Vet du hur ... ursäktat frågan ... hur utvecklad Sussy var?

Nä faktiskt inte. Hon slutade att krypa opp i knät på mej och vänslas ungefär

317 Österlund (2005). s 42.

318 Jfr Maria Nikolajeva (1999). "Janne, min vän – en väg utan återvändo." *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Eli Flatekval m.fl. (red). Oslo: Cappelen.

319 Österlund (2005). s 314-315.

320 Skeggs (1999). s 22.

när hon blivit elva. [...] jag minns en sak: När snuten frågade mej om Sussy var utmanande, så hoppade morsan in, jävligt sur. Det finns inget som heter utmanande när man är tolv år, sa hon. (*Man kan inte säga allt* 1999, s 80-81)

Flickans kropp förs på tal av en polis som försökt fråga Fredde om Sussy, mammans reaktion blir för honom svår att förstå. Han har tagit hand om praktiska arrangemang i hemmet på grund av moderns frånvaro, men syskonens närhet har upphört då Sussy blivit äldre. Mamman vägrar gå med på att Sussy skulle ha varit annat än ett barn. Den tolvåriga flickan kan inte utmana bedyrar mamman, medan polisen och även Jocke funderar ifall Sussys framtoning kan ha varit eggande beroende på betraktarens blick. Jocke antyder att flickkroppen i sig kan vara upphetsande då han vill veta ifall Sussy är "utvecklad". Detta måste dock ses i relation till att bli sedd. För att Sussys kropp ska framstå som attraktiv behövs en betraktande blick som riktas mot kroppen. Blicken kan uppfatta kroppen som sexualiserad. Samtidigt kan även påpekas att Sussy ägnat sig åt att framhäva kroppen och flickskapet då hon agerat och konstruerat ett utmanande flickskap. Sussy uppträder därmed även inviterande.³²¹ Fredde förhåller sig till motivet med den dödade skönheten och hur det kan berättas. Även senare aktualiseras mammans ifrågasättande av hur Sussy beskrivs med andra termer än de hon kan hysa för sin dotters del. Fredde och mamman har kallats in till polisen för att bli informerade om vad som görs i fallet:

Jo, protesterar Mamma omgående. Ni sa först att Sussy har varit utsatt för sexuella handlingar. Det är i och för sig ett tillräckligt obehagligt besked. Men när ni justerar till att hon har varit sexuellt aktiv, så blir det faktiskt en rejäl förändring, faktiskt ett, om möjligt, ännu obehagligare besked, vill jag påstå. Och ert lilla inpass, det där "om man så ska uttrycka saken", är en värdering. (*Man kan inte säga allt* 1999, s 104)

Ordvalet blir brännande, vilket mamman anmärker på inför den polis som vill informera om vad som pågår. Skillnaden ligger i om Sussy va-

321 Jfr Anja Hirdman (2002) som jämför utvecklingen av Vecko Revyns pärmbilder. Från 1970-talets man och kvinna ersätts dessa under 1990-talet med en sexualiserad kvinnlig fotomodell vars uppgift främst blir att vara lockande. *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt*. Stockholm: Atlas. s 191-192.

rit utsatt och därmed möjlig att utnyttja eller om hon agerat aktivt och "frivilligt" ägnat sig åt de sexuella aktiviteterna. Polisens ordval visar hur flickan förväntas göra sexualitet, det vill säga om hon aktivt valt att agera, då förlorar Sussy sin respektabilitet. För mamman är "frivilligheten" utesluten, hon kan inte gå med på att hennes dotter skulle ha accepterat det som skett, eftersom Sussy dessutom blivit mördad verkar hennes antagande gå att omfatta. Mammans uppgift är att föra Sussys talan då hon själv tystats och därmed är försvarslös. Mamman är inte beredd att låta polisen smutskasta Sussy genom nedvärderande påståenden utan vänder sig mot benämningar som gör Sussys beteende skamfyllt och klandervärt. Det är inte bara Fredde som är språkrör för den implicita författaren, även mammans uppmärksamhet på hur språket används förmedlar textuella värderingar. Fredde har även fört liknande resonemang kring tidningsrubrikerna. Betoningen av språkets användning blir instruerande och beroende på hur något framförs kan ett uttalande innebära tämligen motstridiga påståenden.

I Peter Pohls *Nu heter jag Nirak* (2007) förs en liknande diskussion angående flickans egen andel i det sexuella agerandet. Detta görs i samband med att den äldre mannen åtalats för sex med minderårig. Karin som huvudpersonen heter säger att hon uttryckligen själv önskat ha sex med mammans nya sambo. Begäret drivs därmed till sin spets då frågan snarast kommer att handla om att mannen ändå borde ha förstått att inte inleda en relation. Dessutom ställs mamman till svars för att hon borde ha varit medveten om vad som pågått. Flicklusten däremot framställs som "frivillig".

Tystnaden är väsentlig i titeln *Man kan inte säga allt*. Sussys sista tid skildras av olika röster men än mer i sådant som inte får eller kan berättas. Fredde sitter tillsammans med Sussys vän Jessica och försöker tolka tystnaden mellan dem:

Det finns något att höra också, något som berättas i det tysta valv där vi sitter.
Eller hur? viskar min tanke.

Jo visst, svarar hennes. [...] Fråga aldrig varför, var tyst och känn efter själv istället. Och jag är tyst och försöker känna, trevar i tystnaden, väntar och hoppas att Jessica ändå ska säga något, att hon ska prata med stämband och röst, så att det inte bara blir att jag inbillar mig hennes ord. (*Man kan inte säga allt* 1999, s 64-65)

Fredde hoppas på att få höra Jessica berätta om vad de egentligen haft för sig i lekparken, varför de befunnit sig just där och vad som hände den kväll Sussy blev mördad. Scenen kan även relateras till ett liknande lyssnande i Peter Pohls *Kan ingen hjälpa Anette?* i vilken det är psykologen som lyssnar på en tigande Anette och även "hör" henne tala i tystnaden. Anettes tystnad framstår i sammanhanget som öronbedövande eftersom hennes tigande är ett störande beteende. Hon tiger då hon borde uttrycka sig.³²² Precis som för psykologen i *Kan ingen hjälpa Anette?* belönas även Freddes insiktsfulla väntande i *Man kan inte säga allt* med korta förtroende som han sedan får pussla vidare med. Jessica och de två andra flickorna som vistats i lekparken då han sprungit förbi ägnar sig dels åt att ljuga, dels åt att inte berätta allt. Den hemlighet Jessica bär på, nämligen inblandning i barnpornografi, är omöjlig att ventileras på grund av normen för ett respektabelt flickskap där sexuell aktivitet innebär skuldbeläggning för flickor.

Det är i tystnaden som Fredde får försöka hitta svar. Detta blir också tydligt då han ställer mamman till svars för Sussys dagbok eftersom där kan finnas svar på de frågor han har om Sussys förehavanden. Men mamman har tystat Sussys egen röst även i dagboksform genom att låta dagboken följa med i kistan vid kremeringen.³²³ I texten lyfts betoningen fram i kursiv: "*Ingen får läsa Sussys dagbok, hör du det!*" (s 130) Även om mamman för flickans talan hos polisen har hon uppfattat dagboken som en intim skildring, något som Sussy själv borde få bestämma över och därför låter hon Sussys röst försvinna. Den skrivande flickans röst omintetgörs i mammans handling, skrivandet får inte visas upp vilket innebär att dagboken inte kastar något nytt ljus över Sussy. Den intima dagboksskildringen berövas Fredde eller bevaras av Sussy, beroende på vilket perspektiv som betonas. Mamman vägrar ta del av den privata texten, kanske även för att skydda sig själv. Hon för skenbart flickans talan hos polisen men samtidigt vägrar hon lyssna på henne.

322 Franck (2008).

323 Österlund (2003) uppmärksammar också mammans kontroll av Sussys dagbok. Österlund menar att mamman effektivt tystar flickan då hon låter dagboken brännas med flickans kista. s 131.

Sussy formuleras i pojkdiskussionen och framförallt i minnesbilder. Fredde har iakttagit Sussys ett år gamla fotografi på tidningssidorna, där den Sussy som ännu är ett oskyldigt barn uppvisats och detta har han jämfört med de sminkade flickorna i lekparken men också den bild han utsätts för då han kommer till parken för att hämta hem henne:

En [...] röst förklarar att min beskrivning av min syster gör det tänkbart att det kan vara hon som ligger här. Under den här filten. [...] Någon viker undan filten från ansiktet. Förberedd är jag, varnad: ingen trevlig syn. Ändå hinner jag inte stoppa reaktionen. Jag kräks. De låter mig göra det. [...] Förlåt att jag måste ha ett klart besked, fortsätter rösten. Är det här din syster?

Sussy, nickar jag. Susanne Persson.

Båren med sin hemska last försvinner in i gapet på en bil. Bilen försvinner också, tyst och utan skakningar, som om den inte vill väcka sin passagerare. (*Man kan inte säga allt* 1999, s 13-14)

Den mördade Sussy är röstlös men inte kroppslös. Hennes lemlästade kropp beskrivs inte i ord utan endast indirekt genom broderns illamående. I texten nämner han inte hennes kropp förrän då tidningarna beskriver henne som en kropp, eftersom det är vad som blir kvar då hon dött. Istället formuleras Sussy i en omskrivning där hon blir den "hemska last" vilken slukas upp av "gapet på en bil". Hon är både en tyngd eller börda och det syndiga som förs bort och försvinner in i ett slags tomrum, i en bil som Fredde säger att inte ens skakar. Framförallt innebär den döda kroppen att den inte längre kan kontrolleras utan endast hanteras.³²⁴

Då Fredde och hans mamma äntligen vågar sig på att börja röja undan spåren av Sussy i lägenheten hittar de i draperiet, som delat av Freddes och Sussys rumshalvor från varann, fotografier som talar sitt tydliga språk om vad som pågått:

[...] våra ögon ser Sussy och Jessica och Marianne och Anna som fläker ut benen och visar fittan och kladdar med varandra och fixar med fullvuxna kukar. Herregud! säger Mamma. Barnpornografi var hon inblandad i barnpornografi är det verkligen Sussy nej det kan inte vara sant men bilderna ljuger ju inte och pengar också jaha då fick vi äntligen veta men Fredde jag ville nog inte få veta

324 Jfr Österlunds (2005) skildring av en liknande händelse i Harry Kullmans *Stridshästen* då den döda Kossan förs bort. I scenen gestaltas den döda flickan som bärs bort inlindad i en grå filt, frånvaron av ansikte och hår tydliggörs. s 319-320.

det här [...] vilken soppa barnpornografi det enda riktigt förbjudna i denna vår toleranta värld undra på att flickorna var rädda [...] om vi ändå aldrig hade hittat det här det är ju värre än det värsta! (*Man kan inte säga allt* 1999, s 223)

Språket i framställningen bryts då mamman blir medveten om vad hon tittar på och flickornas förehavanden lyfts fram i dagsljuset ut ur den ficka de varit dolda i.³²⁵ Beskrivningen markerar också att flickorna trots allt är barn även på bilderna eftersom det påpekas att de "fixar med fullvuxna kukar" vilket är Fredde's beskrivning som avbryts av mammans prat. Flickorna framställs som uppvisningsbara men också agerande såväl tillsammans som med andra. Deras agerande är beskrivet av Fredde som något man inte riktigt vill ta i, de "kladdar med varandra". Uttrycken skildrar därmed betraktaren som helst inte önskat se flickorna i sammanhang med barnpornografi.

Danska Tine Bryld har i den dokumentära skildringen *Ikke en engel* (1997) visat att den utsatta flickan inte endast intar offerposition utan att det sexuella utnyttjandet grumlas av en känsla av delaktighet. Den utsatta flickan Nanna är offer för ett incestuöst förhållande, där förövaren är hennes pappa, som hon både tar avstånd ifrån samtidigt som hon flera gånger fäster uppmärksamheten på att hon också ser sin egen njutning och sitt eget beroende i det som pågått.³²⁶

Sussy och hennes vänner i *Man kan inte säga allt* har konstruerat sitt flickskap, men är också formade av vad flickskapet kan innebära då de agerar från en utsatt position. Flickornas aktörskap innebär att de gör sig själva till blickfång, till objekt. Det som objektifieras är femininiteten som framställs ur ett underläge, men då i relation till uppfattningen om att maskuliniteten är aktiv och krävande. Heterosexualiteten i kategorin våldsam norm kräver att femininitet görs som underordnad, men samtidigt innebär konstruktionen att det iscensatta tydliggör att även en objektifierad kvinnlighet är en taktik, ett agerande som måste utföras.

325 Jfr Österlund (2003b), s 137. Österlund lyfter också fram att mammans språk bryts så att skeendet kan uttryckas tydligt.

326 Tine Bryld [*Ikke en engel* 1997](1997). *Inte en engel*. Stockholm: BonnierCarlsen.

Femininiteten gestaltas uttryckligen genom en excess.³²⁷ Att vara ett objekt är för Sussy och hennes vänner också att överdriva objektifieringen, det vill säga att betona kropp och taktik där kvinnlighet görs som en skev excess för att väcka det manliga begäret.

Fotografierna visar sig också vara avgörande då Fredde konfronterar Jessica med dem eftersom hon hoppas att han ska hemlighålla flickornas medverkan för polisen. Jessica erkänner att de "har tonat ner sina roller lite" (s 228). Istället har Sussy i kompisarnas berättelser kommit att beskrivas som den mest initierade. Inom flickgemenskapen upprätthålls lögnen och flickorna önskar göra Fredde delaktig i deras version. Fredde är ändå mån om att för Jessica förklara att han vet vad som pågått. Även om Fredde gör klart att han vet mer än polisen informerats om väljer han att tiga och lämnar därmed ut endast sin syster. Polisen å sin sida hävdar att hans samtal med Jessica innan han talade med dem inneburit att de misstänker att han döljer något. Sussy tystas i offentligheten och är därmed den enda av flickorna som varit synligt aktiv i den sexuella härva som Fredde nystat i. Hon blir mer en kroppslig representant för det politiskt brännbara i det brott hon utsatts för. Våldsamheten laddas genom att Sussy konsekvent av till exempel mamman beskrivs som ett asexuellt barn.

Pojkperspektivet påverkar förståelsen av flicksexualiteten eftersom pojken dels konstruerar ett förnyande synsätt på vad som skett, dels är han inskränkt i sin oförmåga att se flickskapet och hur flickan förhåller sig till bilder av flickor. I jämförelse med de tidigare flankflickorna, som betraktades av flickprotagonister står pojkberättaren utanför flickgemenskapen. Freddes berättande är värderande och förhåller sig till kön och sexualitet. Flankflickorna i *Juliane och jag* relateras mot flickgemenskapen och det samproducerade heterosexuella könet. Flankflickan i *När alla ljuger* å sin sida framställs även i kontrast till hur kategorin klass påverkar förståelsen. Klass får därmed liknande förblindande och nyupptäckande effekt som Freddes utanförskap får genom kön. Flickans agerande och flicklusten förminskas i pojkblicken då han inte förmår

327 Jfr Andersson (2006) som använder begreppet queer femininitet för att beskriva hur en överdriven femininitet kan vara subversiv beroende på sammanhang och framförallt vems blick som förutsätts att ska riktas mot iscensättningen. s 19-28.

upptäcka att flickskapet även innesluter ett agerande för att åstadkomma ett sexualiserat men även överdrivet objekt.

Då våldshandlingen inte i första hand drabbar flickan själv utan hon däremot är den som agerar aggressivt är det väsentliga att flickan trots detta inte intar en maktposition. Istället innebär hennes motstånd mot flickskapsnormer att hon protesterar mot underliggande maktstrukturer. Inte minst framträder detta drag nedan då flickan försöker formulera förståelse för vem hon själv är.

FLICKAN BEGÄR(D)

Lilla Marie

Flickan som vägrar inordna sig enligt föreskrivna flickmönster skildras i Mats Wahls *Lilla Marie* (1995). Huvudpersonen Marie är en annorlunda flicka. Hon protesterar och hennes protest är våldsam. Berättarperspektivet är avgörande i gestaltningen av Marie. Jagberättelsen gör att den berättande rösten inte kan förmedla detaljer utanför det egna perspektivet. Maries perspektiv är snävt eller rent av naivt. Hon känner inte alltid själv till varför hon agerar som hon gör.

Marie slåss och verkar inta en maktposition i motsats till de flickor som tidigare diskuterats. Hon formulerar heller inte sig själv i förhållande till en pojke såsom flickorna i kategorin bruten romans. För Marie innebär våldshandlingar en protestmetod mot det inramande flickskapet och fungerar som ett maktmedel för henne. Samtidigt förknippas våld med manlighet. Maskulinitetsforskaren Michael S. Kimmel påvisar att maskulinitet ofta jämföras med förmågan att använda våld. Att slå är sanktionerat och förbehållet män.³²⁸ Våld kan således tolkas som ett maskulint handlingsmönster. Genom att Marie är våldsam uppvisar hon också något som traditionellt uppfattas som maskulinitet. Hennes aggressiva handlingar är konkreta, och även smärtsamma för den som utsätts. Offren spiller blod och skriker av smärta medan Marie vägrar foga sig i den gängse flickbilden eller låta någon begränsa hennes integritet.

Hennes våldsamma agerande blir ett sätt att ifrågasätta ett flickskap

328 Kimmel (2000), s 254.

som konstrueras genom stereotypen duktig flicka. Implicit formuleras frågan om varför hon tillgriper våld, det vill säga varför författaren väljer att skildra henne som våldsam. Detta aktualiseras i synnerhet i anknytning till hennes sexualitet. Maries berättelse är genomsyrad av hur sexualiteten är ett medel för utnyttjande och utsatthet. Sexualitetens betydelse i texten är explicit i flickutsattheten, men implicit i Maries vägran att delta i förväntningar på sexuellt agerande unga karaktärer. Marie själv ägnar sig varken åt kärleksförhållanden eller åt någon form av intresse för sexuella aktiviteter. Detta kan jämföras med hur pojkskap gestaltas utgående från John-John i Mats Wahls *Vinterviken* (1993) där pojken såväl iakttar flickors kroppar som blir kär i en flicka och idkar avancerad petting med henne. Marie gestaltar å sin sida ett annorlunda flickskap, detta uttryckligen för att hon inte deltar i en aktivt utförd sexualitet. Hon uppvisar inget begär till de pojkar hon betraktar. Detta gör henne ändå inte sexuellt tystad. Hon protesterar däremot rimligtvis mot de sexuella övergrepp hon och även andra utsätts för. Sexualitetsskildringen i romanen handlar till övervägande del om utsatthet och avsaknaden av en lustfylld sexualitet är markant. Sexualiteten skildras som ett maktmedel som Marie inte kan kontrollera. Hon protesterar mot ett mönster som hon inte förorsakat. Hennes motstånd visar sig härröra ur hennes mammas berättelse. Marie hämnas sin mammas utsatthet, men utan att själv ha kännedom om varför hon gör det. Hon är resultatet av att mamman våldtagits och detta förhåller hon sig till utan att inse varför hon agerar aggressivt. Skildringen blottlägger därmed en förståelse av Maries protestbehov och utanförskap men också insikt i hur detta är sammanlänkat med mor-dotter-relationen.

Mats Wahl skildrar annorlundagjorda flickor. De är sällan duktiga flickor utan vanligen är deras könskonstruktion vacklande. Österlund, som analyserar Wahls *Anna-Carolinas krig*, påtalar det problematiska i hans flickskildring då flickorna överskrider förväntat flickbeteende och istället närmar sig pojkskapet.³²⁹ Ulla Lundqvist framhåller att de starka kvinnorna ställs emot svaga män, men också att styrkan understryks genom att infoga någon form av svaghet och därmed trovärdighet i gestalt-

329 Österlund (2005), s 61.

ningen.³³⁰ Flickan blir det undantag som bekräftar regeln. Detta innebär inte att hon uteslutande fungerar som en positiv figur. Flickan intar inte automatiskt en maktposition på grund av att hon slåss eller för att hon är sexualiserad. Marie försöker bryta mot sexualiseringen då hon vägrar inta en offerposition. Men även våldtäkten av mamman spelar en avgörande roll för Maries behov av avståndstagande till omgivningen. Våldtäkten är den ultimata förnedringen och förlusten av respektabilitet och drabbas både mor och dotter. Angående Marie blir det därför väsentligt att hon tar avstånd från all sexualitet för att försöka motarbeta sin mammas erfarenhet av sexualiserat våld.

Marie är inte oskuldssfull, men hon agerar inte heller för att tillfredsställa manlig sexualitet. Berättelsen kretsar ständigt kring hur hon betraktas av andra, män och pojkar, som potentiellt möjlig att utnyttja. Hennes sexualitet är mångtydig eftersom hon avstår från sexuella aktiviteter. Sexualiteten påverkas av den skevhet Marie som berättare uppvisar i sin könskonstruktion. Hon skildras till det yttre som attraktiv och detta framförallt då någon ser henne som ett möjligt offer att utnyttja. Maries utseende är emellertid inte något hon direkt beskriver själv utan främst synliggörs hon genom hur hon uppfattar att andra betraktar henne.

Beverly Skeggs betonar att fysisk attraktivitet kan fungera som en investering men att detta i så fall behöver vara en femininitet som uppvisas utan att associeras med sexualisering.³³¹ Flickans fysiska attraktionsförmåga är under ständig granskning av omgivningen. Maj Asplund Carlsson och Johannes Lunneblad anför "söt" som ett viktigt attribut för att skildra flickan. Att vara söt innebär också att betrakta sig själv med andras ögon, eftersom söthet är ett sätt att bekräfta att flickan lever upp till förväntningar på flickskap.³³² Marie i Wahls roman är ointresserad av att anamma de förväntningar på söthet eller på femininitet som investering. Ambjörnsson diskuterar den "naturliga" kvinnokroppen och poängterar att föreställningen om kroppens naturlighet också anknyter

330 Lundqvist (1994). s 255-257.

331 Skeggs (1999). s 164 ff.

332 Asplund Carlsson och Lunneblad (2008). s 10. Se även Hallberg (1998) som beskriver vad som krävs av flickan för att inordna sig enligt skönhetsförväntningar. s 99-150.

till femininitetens görbarhet.³³³ Marie betraktar inte sitt utseende som en investering eftersom hon vägrar vara möjlig att betrakta överhuvudtaget. Hon rättar sig varken efter femininitet som konstruktion eller efter att detta skulle innebära en naturlighet hon accentuerar. Detta framställs i det berättade då hon beskriver sitt yttre genom sin storlek men i övrigt knappt alls. Marie ägnar sig inte åt att skärskåda sig själv i spegeln såsom till exempel Annika i *Tillträde till festen*. Marie uttrycker inget kroppsligt ifrågasättande, hennes kropp är inte föremål för hennes mognadsprocess. Å andra sidan blir tystnaden kring hennes kropp så pass markant att den ihjältigna kroppen blir relevant.

Maries sökande efter sig själv utgår från hennes ovilja inför det föreskrivna flickskapet. Detta leder till ständiga gränsöverträdelser. Hennes aggressivitet ifrågasätts av hennes omgivning, eftersom reglerna för flickbeteende är internaliserade och en flicka som agerar våldsamt kan inte accepteras i skolmiljön. Hon sparkas ut ur sin skola och placeras i en specialskola där hon får tala med en psykolog. Marie är tillsammans med sin mamma hos psykologen som inleder diskussionen med att försöka ta reda på vem Marie är och varför hon befinner sig i den nya skolmiljön:

- Vi vet ingenting om dig, Marie, förutom att du just har blivit inskriven. Kan inte du berätta varför du är här?
- Varför jag är här? säger jag. Tja, inte vet jag.
- Även om du inte vet så har du antagligen nån teori, säger Sara och ser på mig. Hon har ett sånt där utseende som gör att man har svårt att neka henne nånting. Jag kan ge mig sjutton på att om mamma såg ut som Sara så skulle hon få röka i det här rummet utan att nån sa nåt. Det finns faktiskt såna människor, såna som ingen säger emot för att de ser så vänliga ut.
- Det är väl för att jag slåss.
- Det är klart att det är för att hon slåss, säger mamma och skruvar på sig och det knarrar om hennes stol.
- Marie har alltid varit arg av sig. Hon har ett hemskt humör. Man kan bli rent rädd för henne. Jag har aldrig förstått varför hon är så arg. Jag tror inte hon vet det själv ens. (*Lilla Marie* 1995, s 125)

Frågan om vem Marie är upprepas på olika sätt i texten. Marie iakttar sin omgivning och ser hur den förhåller sig till hennes mamma. Sessionen

333 Ambjörnsson (2004). s 160.

med psykologen har inletts med att mamman undrat om hon får röka men nekats. Marie bedömer att psykologen representerar en annorlunda kvinnlighet än mammans. Psykologen har mer makt än mamman eftersom hennes kvinnlighet ger henne status. Hennes maktposition förstärks även av att hon är en offentlig person. Detta återspeglas även hos Marie genom upplevelsen av att hon känner sig underlägsen, eftersom hon inte lever upp till duktig flicka-idealet. Centralt är att psykologen i Maries ögon har mer rörelseutrymme än mamman på grund av klass-tillhörighet. Maries mamma är ensamstående samt attitydmässigt underklass. Mamman låter sig nekas att få röka för att hon inte har psykologens självklara rättighet att ta plats. Marie talar om "såna människor" vilket förstärker intrycket av åtskillnad mellan mamman och psykologen. Klasstillhörighet är i detta sammanhang mer avgörande än kön, men samtidigt finns även Maries ambivalens i förhållande till kön som underliggande förståelsegrund.

Maries våldsamhet innebär att hon genom sin aggressivitet utför ett skevt flickskap eftersom hon överträder gränserna för flicknormer. Österlunds tidigare presenterade flickmatris med *duktig flicka*, *pojkflicka* och *dålig flicka* visar sig i detta sammanhang vara rörlig. Maries handlingsmönster beskriver närmast en *dålig pojkflicka* eftersom hon uppvisar könsöverskridande drag, men samtidigt tar avstånd från den sexualisering som representeras genom den dåliga flickan. Hennes könsöverskridande skulle då sammanfalla med hennes aggressivitet. Nikolajeva beskriver Marie utgående från Lissa Pauls begrepp *hero in drag* och hävdar att Marie är en kvasiflicka eftersom hon uppvisar maskulin mentalitet, maskulint beteende och maskulin sexualitet i en flickkropp³³⁴. Den maskulina mentaliteten manifesteras enligt Nikolajeva i berättarrösten. Nikolajeva myntar begreppet *crossvokalisering* för att analysera hur manliga respektive kvinnliga författare förhåller sig till karaktärens kön i det som berättas.³³⁵ Nikolajeva bygger förståelsen av kön utgående från hur kön konstrueras i en dikotomi. Nikolajeva ställer upp en lista över stereotyp indelning, där stereotyperna väcker förväntningar på kvinnlighet

334 Nikolajeva (2006). s 20.

335 Maria Nikolajeva, (2003). "Crossvokalisering och subjektivitet. Den performativa rösten i litteraturen." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2003 1/2. s 53-76.

eller manlighet.³³⁶ Hon bygger vidare på John Stephens dikotoma könschema och konstaterar att den sortens beskrivningar fortfarande är en del av förståelse av femininitet och maskulinitet. Överskridande av stereotypierna innebär ett icke-önskvärt beteende.³³⁷ En könsdikotomi där kvinnligt och manligt ställs emot varann såsom passiv mot aktiv, våldsam mot icke våldsam är ändå inte tillräcklig för att beskriva en mer komplex förståelse av könskonstruktioner, vilket även Stephens poängterar. Detsamma gäller för heterosexualitet.

Problemet med att försöka gestalta en kvinnlig karaktär berörs även av Helen Amborn och Jan Hansson som påvisar att Wahl även kan sägas bryta mot traditionell dramaturgi för flickskildringen.³³⁸ Marie kan därmed också tolkas utgående från vad Judith Halberstam kallar för *kvinnlig maskulinitet/female masculinity* eftersom maskuliniteten i sig inte är förbehållen män. Kvinnlig maskulinitet synliggör därutöver även hur maskulinitet är konstruerad.³³⁹

Genusforskaren Marie Nordberg redogör för användningen av maskulinitetsbegreppet inom mansforskningen och anknyter Halberstams begrepp. Nordberg framhåller att problemet med maskulinitet och femininitet är att begreppen är både analytiska redskap och vardagliga beteckningar. Maskulinitet och femininitet är kulturella konstruktioner som är länkade till heterosexualitetens normerande kraft och Nordberg betonar att ett dikotomt användande av könskategorierna inte motsäger en förståelse av att kategorierna är godtyckliga och instabila. Hon menar att manlig femininitet och kvinnlig maskulinitet kan studeras som *estetiska iscensättningar, praktikkonfigurationer* och *subjektspositioner*.³⁴⁰ I enlighet med detta kan Marie således läsas utgående från hur kvinnlig maskulinitet konstrueras. Även om hon inte direkt beskrivs som kvinnligt maskulin till utseendet kan hennes beteendemönster tolkas som

336 Nikolajeva (2003). s 67.

337 John Stephens (1996). "Gender, Genre and Children's Literature." *Signal* 1996/79. s 18-19.

338 Helen Amborn och Jan Hansson (1996). "Systrar och bröder, datorer och deckare." *Barn och kultur* 1996/3. s 76.

339 Halberstam (1998). s 1-2.

340 Marie Nordberg (2004). "Kvinnlig maskulinitet" och "manlig femininitet". En möjlighet att överskrida könsdikotomin? *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1-2 2004. s 47-65.

stereotyp maskulint. Halberstam poängterar att förståelsen av maskulinitet inte kräver att den som representeras uppvisar en manlig kropp. Maskulinitet kan göras av kvinnor vilka också kan upprätthålla en heteronormativ förståelse av maskulinitet men även andra maskuliniteter som inte härrör ur en normativ tolkning.³⁴¹ Hos Marie i *Lilla Marie* blir kvinnlig maskulinitet ett sätt att ifrågasätta hur normer styr förståelsen av ett accepterat agerande, det vill säga hur kvinnligt respektive manligt kön förhåller sig till varann som motsatser.

Framförallt bör Maries beteende tolkas genom berättelsens slut. Judith Roof betonar slutets betydelse för berättelser då hon framhåller att förståelsen för det lästa bygger på hur man organiserar en berättelse som helhet.³⁴² Frågan om vem Marie är blir avgörande för att förstå berättelsen som helhet. Maries sökande efter svar accentueras genom att psykologen vill få reda på vem Marie egentligen är. Hon slåss, men hennes mamma tillerkänner inte Marie kunskap om varför hon gör det. Det verkar att finnas en underliggande förklaring i mammans påstående, något som mamman har svar på men inte uttrycker inför Marie. Men Marie kan inte formulera den rätta frågan för att ta reda på vem hon är eller vad som gör att hon agerar aggressivt. Mammans tolkningsföreträdare gör Marie maktlös.

Roberta Seelinger Trites beskriver den tystade kvinnliga rösten. Hon understryker att berättelser kan uppvisa subjektivitet samtidigt som protagonisten inte klarar av att göra sig hörd.³⁴³ I *Lilla Marie* är emellertid Marie berättare vilket aktualiserar frågan om vem hon berättar för. Till en del är texten formad som om Marie talade med någon av de psykologer som hon träffar i sin nya skola. Själva texten är inte grafiskt utformad som en dokumenterad dialog mellan Marie och en psykolog och inte heller presenteras en sådan tolkning explicit. Implicit rullas däremot berättelsen upp genom att orsaken till Maries berättande kan tolkas som att hon försöker berätta för till exempel en psykolog om sin aggressivitet och de bakomliggande orsakerna. Hennes agerande är offensivt men trots det inte hörbart. Hon strävar efter, men tillåts inte, att med våld

341 Halberstam (1998), s 13-19.

342 Roof (1996), s 2-6.

343 Trites (1997), s 47.

tänja gränserna för flickskap. Hon hindras av de styrande institutionerna, vilka främst representeras av mamman och skolan.

På olika sätt bemödar sig Marie om att ta reda på de saknade bitarna. Hon försöker hitta sin egen röst och en förklaring till vad det är hon söker. Ett svar är knutet till hennes pappa. Det enda hon vet om honom är hans förnamn eftersom mamman vägrat avslöja något mer. Marie beställer ett personbevis där hennes föräldrars namn står och på det viset får hon reda på pappans namn och kan lokalisera honom. Men att träffa honom ger henne inte något uttömmande svar på vem hon är. Dessutom har hon i och med sin styvfar egentligen två pappor. Den pappa hon besöker är en man hon aldrig träffat förut medan hennes styvfar, Torsten, har varit viktig för henne, speciellt då hon var liten. Ur Maries perspektiv är dock det tudelade faderskapet väsentligt. Torsten känner antagligen till att Marie är mammans hemlighet även om detta inte direkt sägs ut, eftersom det är Marie som berättar. Okunskapen är avgörande för hela berättelsen och påverkar berättarperspektivet i hög grad. Precis som för Peter Pohls pojkberättare Fredde i *Man kan inte säga allt* bygger Maries berättande på oförmåga att sätta sig in i de dolda avsikterna.

Torsten knyter an till Marie på ett sätt som mamman inte förmår göra. Han sviker trots detta förtroendet och försöker utnyttja Marie. Han tar henne med ut till en avsides belägen plats där Marie hittar nycklarna till ett rum han inte vill att hon ska gå in i. Torsten blir en modern variant av Riddar Blåskägg, som i rummet inte döljer döda fruar, men sprit och en säng framför vilken en kamera står riggad. Av misstag hör Marie ett telefonsamtal mellan Torsten och hans kompanjon: ”– Eino... hör på mig. Vi gör dom här filmerna och du får göra vad du vill med henne. Jag hjälper dig ta in spriten till stan, men sen är vi kvitt. Vi ses imorgon” (s 36). Marie tycker att Eino är ungefär ”lika trevlig som en parfymerad huggorm” (s 37) och när hon inser att han kommer att kräva sex med henne på sängen framför kameran beslutar hon sig för att fly. Efter sin flykt beskriver Marie händelsen för sin mamma och för polisen. Mamman fördömer Torstens agerande, men hon ändrar sig senare och tror mer på Torstens version och påstår att allt är ett missförstånd. Polisen å sin sida verkar inte intresserad av att Marie påstår sig ha varit utsatt för planläggningen av sexuellt utnyttjande, polisen är mer fokuserad på Torstens andra olagliga aktiviteter. Det planerade sexuella utnyttjandet leder inte till någon

form av straff eller fördömande. Marie blir därigenom en kropp som kan utnyttjas, i och med att hennes styvfar reducerar deras gemenskap för att bli kvitt en skuld.

Mammans attityd gentemot Marie som filtreras genom Marie är avgörande för framställningen. Flickskildringen påverkas av hur mor-dotter-konflikten formar Marie. Hon förstår inte vad mor-dotter-konflikten grundar sig på. Trites klarlägger att det väsentliga för berättaren inte är vad denna vet utan hur informationen används.³⁴⁴ Då det gäller Marie följer den informationen som släpps fram den bakomliggande orsaken till det traumatiska i mor-dotter-förhållandet. Mamman, pappan och styvpappan undviker kärnfrågan och relationerna blir därför problematiska.

I skolan har Marie, som yngre, skrivit en uppsats vilken hennes lärare visserligen säger är bra, men samtidigt förkastar läraren innehållet eftersom hon inte anser det vara trovärdigt. Mamman i uppsatsen har medvetet dränkt flickans marsvin:

Men jag orkade inte förstå att mamma skulle ha satt i badkarsproppen för att Pippi skulle dö. Jag orkade inte riktigt förstå det förrän jag skev [*sic*] en uppsats i sjuan. Där berättade jag om Pippi och fröken sa att det var en bra uppsats men en riktig mamma skulle nog inte göra så. Hon trodde det var påhittat. (*Lilla Marie* 1995, s 62-63)

Läraren beskriver en förståelse av moderskapet som förhåller sig till ett ideal, utgångspunkten är vad en "riktig mamma" kan och inte kan göra. Uppsatsen blir störande till den grad att läraren finner det nödvändigt att påpeka för Marie att hon inte skildrat ett "äkta moderskap". I Maries uppsats beskrivs konflikten mellan mor och dotter, oberoende av ifall den är sann eller inte. Framförallt karakteriserar Marie i sin uppsats den maktposition mamman har i förhållande till Marie. Barn- och ungdomslitteraturforskaren Hilary S. Crew undersöker relationen mellan mor och dotter och tydliggör att detta är ett återkommande tema i ungdomslitteraturen. Crew kommer fram till att modern som tar hand om, till och med blandar sig i för mycket eller modern som försummar dottern står i fokus för mor-dotter-konflikten. Dottern är fysiskt och emotio-

344 Trites (2000). s 71.

nellt utsatt för moderns ilska.³⁴⁵ Detta är även ett underliggande drag i gestaltningen av Marie.

Marie skriver även andra texter än skoluppsatsen. I den nya skola hon kommer till uppmanas hon att skriva. Annika i *Tillträde till festen* ägnar sig åt brevskrivande, Laura i *Ingen grekisk gud*, *precis* skriver en sångtext och en artikel – Marie å sin sida väljer att skriva på en fritt formulerad berättelse med sexuella undertoner. Berättelsen hon skriver påminner om *Borta med vinden* för att sedan övergå till att bli en detektivhistoria.³⁴⁶ Maries skrivande fungerar som en protesthandling genom att hon utnyttjar sig av kvinnliga stereotyper. Hon beskriver ett sexuellt övergrepp för att därefter övergå till att tala om att alla människor bär på en hemlighet. Marie är mån om sina egna hemligheter, i sin dagbok utarbetar hon ett chiffer för att avge ett löfte till Gud där hon lovar att inte slåss. Detta synliggörs även på bokens pärm där författarens namn och boktiteln är kodifierade genom chiffret.

Trites menar att den skrivande flickan i en feministisk konstnärsroman använder skrivandet som en specifik subjektsskonstruktion där skrivandet är ett sätt att existera. Konstnärsromanen i sig handlar om artistisk utveckling och flickan som konstnär strävar efter författarskapet.³⁴⁷ Flickan som utvecklas genom sitt skrivande, såsom Trites presenterar henne i förhållande till konstnärsromanen, får en annan betydelse i Maries skrivande. Hennes fria skrivande utförs i skolmiljö och där väljer hon att använda sig av populära genrer som inte syftar till att utveckla konstnärlig förmåga. Marie fördriver tiden samtidigt som hon indirekt blottar sin egen problematik. Det är tystnaden omkring mammans hemlighet som Marie indirekt formulerar. Hon strävar inte efter att bli författare.

I Mats Wahls *Vinterviken* (1993) har John-Johns skrivande en konstnärlig ambition till motsats från Marie. John-John skriver också i skolan men han utnyttjar ett Walt Whitmanskt sätt att uttrycka sig för att formulera det han upplever. Han uttrycker förändring och ambition i sitt sätt att skriva och det ålderdomliga språket får ny kraft då John-John utnyttjar det för att gestalta sina upplevelser. Marie uppvisar inte samma

345 Crew (2000). s 102.

346 Mats Wahl (1995). *Lilla Marie*. Stockholm: Bonniers. s 139-140, 251-252.

347 Trites (1997). s 63-65.

ambition i sitt skrivande.

Marie återkommer till den skavande modersrelationen. Mamman har konsekvent vägrat att tala om Maries pappa. Hon har förbjudit styvpappan, Torsten, att tvätta Maries hår då hon var yngre eftersom mamman säger att det inte är ett normalt beteende för en vuxen man. Antydningar om sexuella övergrepp gör att texten förhåller sig till tidstypiska samhällsdebatter om incest och pedofili. Även i Mats Wahls *När det kommer en älskare* återkommer motivet med mammans älskare som intresserar sig för dottern och detta gestaltas ur pojkperspektivet.³⁴⁸ Maries mamma klarar visserligen inte av att vara nära Marie, men samtidigt är hon mån om att kontakten mellan dottern och styvpappan hålls i styr. Om Torsten verkligen utnyttjat Marie sexuellt, säger inte mamman men hon har åsikter om hans förehavanden:

– Han har nog haft sina avsikter. Det har jag sett. Du vet att jag har sett det. Jag har aldrig tyckt om att han skulle hålla på så mycket med dig som han har gjort. Jag har alltid tyckt att det har varit nånting onaturligt med det. (*Lilla Marie* 1995, s 120)

Överhuvudtaget är sexualiteten i texten gestaltad som farlig och något som man ska akta sig för. Mamman har gjort sitt yttersta för att försöka skydda sin dotter då hon hindrat Torsten från att ha för nära kontakt med Marie. Förhållandet mellan mor och dotter bygger också på Maries beroende av mamman. Konflikten med mamman möjliggörs genom hennes inflytande över flickan. Som litet barn sprang Marie hem från skolan för att kontrollera att mamman mådde bra. Marie försöker inte bara hitta sig själv utan också sin mamma och hon drömmer om henne:

Det kom in ett vittne i rättsalen. Det var en kvinna i röd dräkt och stort mörkt hår. Hon satte sig på en stol bredvid domaren. Han skrattade och kysste kvinnan. Hon tog av sig peruken och jag såg att det var mamma.

Domaren pekade på mig.

– Känner du den där flickan?

Mamma lutade sig fram över bordet och såg på mig.

Jag försökte ropa till henne att det var jag.

– Nej. (*Lilla Marie* 1995, s 56)

348 Mats Wahl (2008). *När det kommer en älskare*. Stockholm: Opal.

Mamman förnekar Marie, både i vaket tillstånd och i Maries dröm. Snarast verkar mamman vara en frånvarande närvaro för Marie, hon finns men verkar främmande och avlägsen för dottern. Crew åskådliggör hur olika ideologiska positioner i mor-dotter-förhållandet berättas och att dessa beskriver vilken sorts mamma som ens är en möjlig moderskonstruktion.³⁴⁹ Maries tolkning av mamman innebär att hon uppfattar att mamman förnekar henne vilket synliggörs i hennes dröm. Förnekandet realiseras genom att mamman varken ser eller hör Marie och avståndet mellan dem är genomgående för deras konfliktfyllda relation.

Våldsamt tystad

Berättelsen om Marie ringar in mor-dotter-relationen som väsentlig eftersom slutet visar sig medföra en förståelse för Maries agerande. I mitt övriga material är mor-dotter-relationen inte lika framträdande för hur flickan förhåller sig till sexualiteten. Marie har behov av att hitta fram till någon form av fungerande modersrelation, till och med en möjlighet till moderskärlek. Crew beskriver hur mor-dotter-relationen i ungdomsromaner skildras genom en freudiansk diskurs. Flickans behov av uppmärksamhet infrias inte av mamman i tillräckligt hög grad, vilket leder till att flickan anklagar mamman för brist på närvaro. Mamman förväntas vara närvarande.³⁵⁰ Marie får visserligen uppmärksamhet av sin mamma men då handlar det om, vilket mamman också säger, att se till att flickan har kläder och får mat. De nödvändiga basbehoven är tryggade enligt mamman. Maries mamma anser att hon gjort vad hon förmått. Crew understryker att flickans ilska gentemot mamman handlar om flickans behov av att frigöra sig själv.

Konflikterna beskriver en mognadsprocess.³⁵¹ Flickan ska bli en egen individ. Konflikterna för Maries och hennes mammas del är också beroende av det utsagda. Mamman poängterar att hon vid upprepade tillfällen har försökt hålla styvfadern borta från Marie. Upprepningen

349 Crew (2000), s 144.

350 Crew (2000), s 132-133.

351 Crew (2000), s 99.

verkar vara ett sätt att övertyga henne själv om att hon gjort sitt yttersta. Samtidigt är Marie en påminnelse för mamman om något som hon själv inte förmått undgå. Psykologen har uppmuntrat mamman att berätta för Marie om hennes pappa:

Han öppnade. Han var naken och nyduschad. Jag gick in. Han tog av mig jackan. "Vilken överraskning", sa han. "Jag vill göra slut", sa jag. "Du får göra vad du vill bara du tar av dig trosorna", sa han och satte på radion. Radion spelade marschmusik. Jag kommer ihåg precis hur det lät. Han drog upp min tröja och slet av mig behån när jag försökte hålla honom ifrån mig. Jag ville inte. Jag höll honom ifrån mig så gott jag kunde, men jag var inte stark nog. Jag hade kjol. Jag ville bara prata men han tog mig trots att jag klöste honom i ansiktet så att han var alldeles blodig.

Jag träffade honom aldrig mer. Jag begrep inte att jag var gravid.[...] När graviditeten väl var konstaterad var det försent. Du var för stor. Jag kunde inte ta bort dig. (*Lilla Marie* 1995, s 265)

Mammans berättelse ger ny belysning av händelseförloppet. Medan Marie försökt förmedla vem hon är hos psykologen har mamman fört liknande samtal. Psykologens roll som samtalspartner är ett återkommande mönster i ungdomslitteraturen. Redan i J. D. Salingers klassiska ungdomsroman *The Catcher in the Rye* (1951) berättas Holdens monolog då han befinner sig på ett mentalsjukhus vilket gör att berättandet kan tolkas som om han riktar sig till en specifik lyssnare, till exempel en psykolog. I texten uttrycks detta inte explicit men är en möjlig tolkning. En annan gestaltning av lyssnarfunktionen görs i Aidan Chambers *Dance on my grave* (1982) som bygger på Hals samtal med en socialarbetare för att förklara sitt beteende, det vill säga varför han dansat på sin väns grav. I ett svenskt sammanhang får psykologen en stor roll i Peter Pohls andra bok om flickan Anette, *Kan ingen hjälpa Anette?* (1990). Psykologen berättar för att ge ett annat perspektiv på det som hänt Anette. Inger Edelfeldts roman *Duktig pojke!* (1977) gavs först ut som vuxenroman och senare som ungdomsroman. I vuxenvarianten ges en tydlig vink om att mam-

man vänder sig till någon som ska hjälpa henne.³⁵² Detta är nedtonat då Edelfeldts roman ges ut som ungdomsroman, det vill säga mamman säger inte att hon talar med någon som ska lösa hennes problem även om hon fortfarande riktar sig till en utomstående. Psykologens roll i de olika berättelserna hör ofta ihop med frågor om sexualitet. Karaktärerna gör sexualiteten betydelsebärande för deras heterosexuella mognadsimperativ.

Marianne Hirsch poängterar vilka olika uttryck moderlöshet kan ta sig. Förutom de döda mödrarna, anför hon också de monstuösa och hur uppfattningen om den goda modern, den riktiga modern innebär att flickan blir moderlös med en monstuös mor.³⁵³ Mamman ser i flickan en påminnelse om hennes eget tidigare sociala liv och vad det brukade vara. Berättelsen om Maries mammas utsatthet visar sig ha varit ett mönster som Marie hela tiden representerat. Brottet mot mamman har ständigt upprepats genom flickans, Maries, existens. Marie är den oönskade dottern och det verkar som om den aggressiva flickan får sin förklaring och eventuellt också får en möjlighet att försöka hitta sin egen position i och med att hon känner till sin historia. Texten lämnar öppet hur Maries och mammans relation ser ut efter att mamman har berättat. Marie har fungerat som mammans redskap, flickan har slagits för att mamman varit tystad. Då den monstuösa mamman talar visar sig hennes röst beskriva det mest förbjudna – det oönskade barnet. Men Marie kan också konstruera en ny förståelse utgående från det svar hon fått. Marie upptäcker att hon känner annorlunda för sin mamma:

– Lilla Marie, säger mamma och stryker mig över håret.

Och hon säger det igen:

– Lilla Marie.

Och när hon säger det känner jag nånting för henne som jag inte brukar känna.

Jag tror att det är ett slags ömhet. (*Lilla Marie* 1995, s 267)

352 Mamman i vuxenvarianten säger: "Snälla ni, vad ska jag *göra* för någonting? Vad menar ni med att ni inte kan svara på det? Ni är ju *utbildad* för att lösa problem? Det är ju det ni är till för, eller hur?" Inger Edelfeldt (1977). *Duktig pojke!* Stockholm: Bokad. s 185. (kursiv i orig.)

353 Marianne Hirsch (1989). *Mother/Daughter Plot*. Bloomington: Indiana U. P.s 46-50.

Maries sökande efter sig själv innebär också en förståelse för vem hennes mamma är. Mognaden går genom ett asexuellt mognadsimperativ på grund av mammans berättelse. Marie kan inte formulera den rätta frågan förrän hon vet svaret, men framförallt vågar hon fråga för att få ett svar. Sexualiteten som genomsyrar berättelsen visar sig vara representerad av Marie då hon är resultatet av våldtäkten. Detta är också upphovet till att hon håller sig undan och att de övriga relationer hon har också lämnar henne tämligen ensam eftersom hon hela tiden håller distans till alla i omgivningen.

Isolerad flicka

Under Maries sökande efter vem hon egentligen är, spelar även andra relationer en avgörande roll än bara förhållandet till mamman. Relationerna beskriver vilken position Marie har. På grund av att Marie som karaktär är mångtydig är också hennes relationer trevande eller rent av avståndstagande. Eftersom Marie inte direkt har sex handlar hennes sexualisering mer om hur andra betraktar henne. Hennes sexualitet gestaltas framförallt som avvisande. Hon är inte intresserad av för närgången kontakt.

Då Marie flytt från Torstens försök till sexuellt utnyttjande plockas hon upp av en pojke som tar henne med till en fest. Även i detta sammanhang tar Marie avstånd från alla närmanden. En annan pojke kommer henne fysiskt för nära:

Nio av tio tjejer skulle säga att han är en sötnos.

– Flytta på dig, säger jag. Du står för nära.

Han gör tvärtom och kommer närmare. Bakom mig har jag Fredrik.

– Flytta på dig, upprepar jag.

Jag kan känna hans andedräkt och doften av hans rakvatten.

– Står jag för nära? Du, Fredde, hon säger att jag står för nära.

Han flinar, men själv skulle han kalla det för att han visar mig sitt oemotståndliga leende. [...] – Jag tycker inte om dig, säger jag. Jag har god lust att ge dig en smäll.

– Gör det då. [...] Jag knyter högerhanden, klipper till honom och träffar näsan. [...] – Den jäveln tog mig på bröstet, säger jag igen så att ingen ska undgå mitt meddelande. Han tror att jag är nån slags polsk piga. Han trodde fel. (*Lilla Marie* 1995, s 76-77)

Marie avläser Jacobs avsikter och omskriver hans beteende. Hans närmande blir mistänkliggjort då hon synliggör Jacob såsom hon anser att han uppfattar sig själv. Hon tar avstånd från det gängse flickperspektivet då hon säger att han av de flesta skulle betraktas som en "söt nos". Om hon själv är den tionde flickan som inte ser honom så, säger hon inte rakt ut. Hon accepterar hon inte hans överlägsna attityd. Marie underordnar sig inte det förväntade flickbeteendet.

Sexuellt ofredande är en av orsakerna till att hon tvingas lämna sin skola och skickas till Solhöjden, en skola och ett behandlingshem för ungdomar med problem. Hon försvarar sig själv, men hon har också blivit tillfrågad om hon mot betalning kan slå en pojke som trakasserat andra. Hennes version av vad som hänt tillmäts inte tillräcklig trovärdighet på grund av misstankarna om att hon handlat aggressivt mot betalning. Marie tar dock inte emot betalningen, utan blir tvärtom själv utsatt för samma behandling:

I ett hörn borta vid elementen satt Anton och två av hans polare. Medan jag höll på vid mitt skåp kom dom och ställde sig bredvid mig och började prata om min häck och mina bröst och om allt möjligt precis som om jag inte var där. Dom skulle ta mig sa dom. Några dagar senare gjorde dom det igen. [...] Jag blev förbannad och vände mig till Anton. "Ta mig nu", sa jag. "Varför tar du mig inte nu?" [...] När Anton ställde sig framför mig tog jag fram den [skiftnyckeln] och klippte till honom över örat. (*Lilla Marie* 1995, s 128)

Marie menar att eftersom hon är storväxt behöver hon inte acceptera gängse flickvillkor. Trots att pojkarna i hennes skola slåss oftare än vad hon gör är det ett mer acceptabelt beteende för dem än för henne. Hon blir avvikande, medan pojkarna bekräftar ett manlighetsideal. Hennes storlek i kombination med det aggressiva beteendet aktualiserar det tidigare anförda begreppet kvinnlig maskulinitet. Marie säger: "Tjejerna ska ta stryk." (s 129) Pojkarnas agerande är sanktionerat, men Maries ilska är det inte, speciellt inte då hon agerar aktivt. Hon stämmer inte överens med det förväntade flickbeteendet eftersom flickor inte ska vara arga och framförallt inte hämnas för oförrätter. Den våldsamma normen kräver att hon underordnar sig pojkarnas rätt att betrakta henne. Flickor ska inte överskrida gränserna för flickskap flera gånger, för det innebär att

motståndet mot överträdelserna blir starkare. Marie blir fel sorts flicka eller möjligen inte någon flicka alls. Som flicka är hon sexuellt utsatt, men eftersom hon är storväxt accepterar hon inte den behandling som andra flickor är tvungna att foga sig i.

Gestaltningen av henne som aggressiv flicka görs genom att förse henne med attribut som gör henne mer flickaktig. Hon använder ofta vapen för att ytterligare understryka sin handlingskraft då hon slåss. Dessutom tenderar vapnen att tillhöra en stereotyp kvinnlig sfär som till exempel en stekpanna i vilken hon tillrätt köttfärslimpa. Pojken hon slår får näsblod. Eftersom pojken inte ger upp så lätt utför hon följande attack. Även denna gång är vapnet feminint kodat eftersom Marie använder sig av en synål för att sticka in i pojkens ben. Men Marie utnyttjar även manligt kodade vapen som en skiftnyckel. De använda föremålen gör hennes beteende mer övertygande. Då hon inte har ett vapen utnyttjar hon kraftiga hotelser:

– Jag ska inte göra dig illa. Jag ska vänta till mina tjejkompisar kommer hem. Vi ska ta dig en kväll när du är ensam. Vi ska släpa ner dig till bron och hålla ditt fula tryne under vattnet varje gång du försöker skrika. Vi kommer att skära dig nånstans så att du ska tänka på oss varje kväll när du vill runka. Du kommer att minnas oss hela hösten, kanske hela livet, för det är lätt att skära fel i såna lägen, om du förstår vad jag menar. (*Lilla Marie* 1995, s 121)

Maries kvinnliga maskulinitet gör henne till en kvinnlig våldsverkare, en hämnare som attackerar och detta möjliggörs genom hennes storlek. Hon motsätter sig den våldsamma normen och svarar med samma mynt. Hon görs trovärdig som aggressiv eftersom hon ofta är större än de som kommer henne för nära. Trots att hon hotar med att ta med sig sina ”tjejkompisar” ligger det inte allvar bakom hotet eftersom Marie är ensam. Hon har inga ”tjejkompisar” att gadda ihop sig med, inte heller någon bästa vän.

Flickskap för Marie tar inte avstamp i ett nära vänskapsförhållande. Hon lär känna Katrin och tillsammans utvecklar de en form av vänskap som bygger på deras delade ensamhet och problematiska modersförhållanden.

Katrin och Marie kunde vara en beskrivning av en intim flickvänskap men skildringen av deras närhet handlar mer om ett möte mellan två

flickor som står utanför gemenskap överlag, än om att gestalta en intim relation:

Jag blundar och känner hennes fingrar massera min hårbotten. [...] – Är det skönt? frågar hon och nu låter hon inte alls som för en halv minut sedan. Nu låter hon som om jag var hennes älskling och som om vi varit gifta i minst femton år. (*Lilla Marie* 1995, s 68-69)

Det intima mötet kunde vara ett sätt att rubba heteronormativiteten. Den sexuella undertonen ifrågasätts omedelbart av Marie som reducerar intimiteten till ett slitet förhållande. Samtidigt är undertonen i texten erotisk vilket gör att Marie ironiserar över det förtroliga, hon skakar av sig intimiteten. Flickskapet blir en vänskapsarena där närhet inte nödvändigtvis måste sammanföras med sexualitet. Istället blir kontakten en beskrivning av en specifik sorts flickerfarenhet där flickor vidrör varandra men inte för att leva ut ett lesbiskt förhållande utan snarare för att vänskapen blir en frizon. Detta aktualiserar Richs begrepp lesbisk kontinuitet då kvinnlig gemenskap blir avgörande för kvinnlig erfarenhet.³⁵⁴ Sexualiteten är betydelselös och paradoxalt nog betydelsebärande. Avsaknaden blir än en gång det väsentliga. Marie antyder också att hon inte är direkt intresserad av kontakten då hon beskriver den som en långvarig relation. Detta återkommer Marie till och hon ifrågasätter därmed den lesbiska kontinuiteten som kunde tänkas beskriva hennes och Katrins relation:

Jag tycker inte om att hon pratar om att jag är hennes syster. Det är nånting med hennes sätt att prata som jag inte gillar, själva tonfallet. Det är som om det är viktigt för henne för att det riktigt ska gå att prata om det. (*Lilla Marie* 1995, s 177)

Katrin och Marie har båda ett problematiskt förhållande till sina mödrar. Katrin har i ett sent skede fått veta att hon är adopterad och känner sig sviken av mamman. Flickorna dras till varann samtidigt som de också lever vitt skilda liv. Marie analyserar relationen på ett känslomässigt plan där hon inte känner sig bekväm i det kontaktsökande som

354 Rich (1980), s 648 ff.

Katrin ägnar sig åt. Marie vill inte omfattas av något systerskap, hon är sin egen förkämpe. Den lesbiska kontinuiteten som de delar beskriver närmast att de båda är ensamma, men åtminstone Marie som berättare är inte omedelbart villig att ingå i den gemenskap som Katrin erbjuder. Erfarenhetsmässigt delar de ett problematiskt mor-dotter-förhållande och detta för dem samman.

Marie behöver någonstans att sova, då hon inte vill umgås med sin mamma, och Katrin bjuder in henne till sig. Men precis som Maries mamma är Katrin förtegen om varför hennes modersrelation är dålig.

Medan Marie inte uppvisar något sexuellt intresse utan framförallt gestaltas genom sitt avvisande, framställs istället Katrin som flankflicks-typiskt sexuellt aktiv. Katrin berättar om sitt sexliv och då Marie och Katrin åker för att söka rätt på Maries biologiska pappa liftar de med en äldre man. Marie iakttar Katrins agerande under resan:

Min blick faller på den gamle skåningens hand. När han lägger handen på växel-spaken snuddar fingrarnas ovansidor vid Katrins lår. Han växlar igen och jag ser hur han vrider handen så att han nästan som av misstag ska nudda vid Katrins hud. Hon flyttar inte benet utan låter honom nudda vid sig, gång efter gång. Han växlar hela tiden nu. Katrin vrider på huvudet och ser på honom.

– Du borde ha automatväxel, säger hon och skrattar. (*Lilla Marie* 1995, s 203)

Katrin låter visserligen den äldre mannen vidröra henne men protesterar också då hon gör klart för honom att hon inte uppskattar hans beteende. Katrin agerar inte med Maries snabba protester men drar ändå gränser på ett subtielt sätt då hon kommenterar hans handrörelser och skrattar åt honom. Marie tittar på medan mannens frenetiska växlande pågår och hennes iakttagande, hennes skildring, antyder att hon inte hade låtit något dylikt äga rum vid sitt ben. Katrin agerar inte aggressivt som Marie utan använder språket och framförallt skrattet som taktik för att ta avstånd från mannen. Simone de Beauvoir beskriver flickans mognadsprocess och hur hänskrattet blir en protestaktion mot vägen till vuxen kvinna. Hänskrattet fungerar som försvar mot det förminskade utrymmet för den växande flickan, samtidigt utmanas omgivningen då flickan skrattar

istället för att foga sig.³⁵⁵ Katrins skratt och ordval är avväpnande och utmanande. I kontrast till Marie framstår Katrin som feminint kodad då hon inte reagerar aggressivt utan istället utnyttjar taktik för att få mannen att sluta röra henne. Han slutar omedelbart växla efter att Katrin talat om automatväxel. Hon betonar även det hon säger i den blick hon riktar mot mannen.

Katrin är väsentlig för Maries utveckling eftersom relationen i slutet har djupnat. Då Katrin dör ber psykologen Marie att skriva ett brev till Katrin för att hjälpa Marie att acceptera att vännen dött. Katrin är en väsentlig sidokaraktär specifikt eftersom hon är intresserad av sexualitet medan Marie inte är det. Det är också Katrin som bifigur och flankflicka som offras då hon inte längre behövs för att Marie ska kunna gå vidare.

Kategorin våldsam norm gestaltar flankflickorna som möjliga att offra då de dör eller på annat sätt är utsatta för nedsättande behandling. Huvudpersonerna kontrasteras mot flankflickorna och utvecklas utgående från den relationen.

Sexualitet som skaver

Sexualiteten som både är iscensatt och ofrånkomlig ringas in i kategorin våldsam norm. Den uppvisade sexualiteten måste kontrolleras eftersom flicksexualiteten relateras till det manliga okontrollerade begäret och flickan förväntas både vara lockande och dämpande för manlig sexualitet. Inledningsvis i detta kapitel anförde jag vikten av begrepp som respektabilitet och skam och hur dessa begrepp av Skeggs undersöks genom hur arbetarklasskvinnors agerande utförs. Respektabiliteten reglerar beteendet eftersom flickorna ständigt måste förhålla sig till den bild av kön som finns omkring dem dels som samhällsnorm, dels inom den egna gruppen. I Trites forskning om engelskspråkig ungdomslitteratur omges sexualitet av diskurser som syftar till att den unga karaktären ska lära sig skämmas.³⁵⁶ Mitt material uppvisar till en del liknande drag där skam är centralt, men än mer att det finns taktiker som gör det möjligt att

355 Simone de Beauvoir [*Le deuxième sexe*, 1949] (1995). *Det andra könet* Stockholm: Norstedts. s 211-212.

356 Trites (2000).

agera även om aktörskapet också möter motstånd. Trites påvisar att den unga karaktären ska lära sig handskas med den sexuella akten och detta innebär att sexualiteten blir farlig. Lustfylld flicksexualitet antyds ändå i gestaltningen. Detta genom det teatrala flickskap som Eckert förespråkar utgående från en av de flickor hon följt med under sin undersökning i en skola.³⁵⁷

Inom kategorin våldsam norm iscensätts flicklusten genom att flickan vinnlägger sig om ett överdrivet heterosexuellt beteende. Flickorna gör kön inom gruppen som samproducerad förståelse och också enskilt då en specifik flicka iscensätter heterosexualiteten. I mitt material är det främst bipersoner som utför ett flärdfullt flickskap. Eftersom bipersonen betraktas av huvudpersonen skaver den lustfyllda sexualiteten men är också rättesnöre för hur flickskap konstrueras.

Kategorin våldsam norm utgår från respektabilitet och hur denna formas i relation till andra karaktärer. Respektabiliteten är ständigt närvarande antingen som underliggande eller övergripande krav på anpassat beteende och detta ställs i relation till kontroll av det egna jaget. Att karaktären framstår som respektabel är beroende av hur omgivningen uppfattar flickan. I materialet bevakar flickorna såväl sig själva som andra och detta i förhållande till hur kategorier som kön, sexualitet och klass styr förståelsen av accepterat agerande. Klasstillhörigheten spelar en avgörande roll för hur Lotta och Kicki kontrasteras mot varann i *När alla ljuger*. Detta innebär dels att Lotta är den respektabla, samtidigt har Kicki mer svängrum för sitt beteende eftersom hon redan från början på grund av lägre samhällsklass, är underordnad och också sexuellt farlig.

Den egna gruppen, skolklassen, avgör vilka regler som gäller för flickskapet och detta påverkar vilken stil som ska följas för att uppvisa rätt sorts mognad. Kim i *Juliane och jag* är medveten om reglerna, medan hon ser sina vänner Yvonne och Juliane bryta mot koder för stil. Yvonne härmar andra flickor men blir snarast en hovdam, medan Juliane är för proper till det yttre, med flåtor som tecken på avvikande flickskap inom åldersgruppen. Kategorin våldsam norm innebär att trots kravet på att inrätta sig enligt förväntningarna är dessa rörliga. Att göra kön och sexualitet, även inom en normativ förståelseram, inbegriper att motstånd och

357 Eckert (1996). [www].

förändring är möjliga.

Pojken som betraktar flickans utsatthet tydliggör att flicklusten inte är ett önskvärt beteende. Pojken uppfattar att flickan inte ens önskar vara respektabel. *Man kan inte säga allt* är mångfacetterad i flickskildringen då Fredde som berättare försöker förstå bakomliggande orsaker till varför hans syster valt att visa upp sin sexualitet med följd att hon dödas.

För Marie i *Lilla Marie* är mor-dotter-relationen betydelsefull för att hon ska kunna få svar på frågan om vem hon är. Hennes berättande kan läsas som ett samtal med en psykolog. Maries relationer överlag är problematiska eftersom hon agerar aggressivt tar hon avstånd från alla och framförallt vägrar hon inrätta sig i en heteronormativ ordning. Relevant är hur slutet förhåller sig till underliggande betydelse i texten eftersom våldtäkt visar sig ge en förklaring till varför berättelsen om Marie genom-syras av sexualitet. Maries aggressiva agerande är en protestaktion som gör hennes könsformering mångbottnad och tolkningsbar i den kvinnliga maskuliniteten.

Den våldsamma normen utgår från en heteronormativitet där manligt begär upprätthåller reglerna för sanktionerad sexualitet och beteende. Våldet utövas från olika håll för att flickorna ska inrätta sig enligt föreskrivna mönster. Samtidigt innebär våldet att normerna är tänjbara eftersom det krävs maktmedel för att inrätta flickorna i det system som byggts upp. Flickorna använder sig av varierande grad av protest och kravet på lydnad ifrågasätts i och med motståndet. Än tydligare blir kravet på heteronormativitet då reglerna sätts ur spel i följande avsnitt *Heteronormativt (av)brott* där heterosexualiteten inte följer de mönster som förväntas.

4 HETERONORMATIVT (AV)BROTT

I de föregående kapitlen har diskussionen kring heteronormativitet klargjort att det är avgörande för flickan att följa såväl explicita som implicita regler för vad det innebär att vara flicka. Jag har även poängterat att flicksexualiteter inte är givna utan komplexa, eftersom sexualitetsdiskurser utgår från hur ett sexuellt subjekt kan och inte kan agera i en viss situation. Heterosexualiteten utgör grunden för hur sexualiteter uppfattas och konstrueras i skönlitteratur. Men även heterosexualiteten uppvisar skillnader angående vilka regler som gäller eftersom sexualiteten är kontextuellt föränderlig. I ungdomslitteraturen är normbrottet mot heteronormativitet paradoxalt nog som tydligast då dessa sker i hemlighet. Detta gestaltas genom berättandet då rubbade förväntningar på heterosexualitet framstår som gränsöverskridande, eftersom det är flickan och inte hennes omgivning som förmedlar att hon uppträder avvikande. Flickan är medveten om att hennes flickskap är performativt och som sådant ett sätt att dölja det heteronormativa (av)brottet.

Kategorin *heteronormativt (av)brott* innebär i första hand att sexualiteten konstrueras med andra preferenser än förgivettagna och normaliserade pojke-flicka-relationer. Betecknande för kategorin heteronormativt brott är tystnaden. Inom den tidigare analyserade kategorin våldsam norm är tystnaden främst formulerad utifrån och detta innebär att karaktärerna måste tystas. Inom kategorin heteronormativt (av)brott utnyttjar karaktärerna tystnaden avsiktligt för att passa in. Normbrottet måste hemlighållas och karaktärerna strävar efter att uppvisa idealiserat sexuellt beteende, det vill säga heterosexualitet.

Eve Kosofsky Sedgwick undersöker hur dikotomin homo/heterosexualitet begränsar förståelsen av sexualitet. Hon betonar språkets betydelse som performativ handling. Ett synliggörande av språket innebär att uppfattningar om hur sexualitet görs accentueras. Sedgwick påpekar att talandet även styrs av tystnader. Dessa hör ihop med sättet på vilket hon analyserar att komma ut ur garderoben som ett uttalande, det vill säga en avgörande talakt. Avgörande blir därmed de faktorer som hör ihop med att komma ut, vilka följer det får, det vill säga alla de betydelse som föl-

jer med att öppet deklarerar sig som homosexuell.³⁵⁸ Lingvisten Dennis Kurzon argumenterar för att begreppet tystnad kan innebära ett svar. Han uppmärksamgör att tystnad uppfattas som statiskt, men att avsiktlig tystnad inte endast är en form av icke-verbalitet utan även ett agerande.³⁵⁹ I mitt material undersöker jag hur hemlighetsfullhet och tystnad är betydelsebärande för hur karaktärerna gestaltas och för hur de agerar både genom att tiga och tala för att överensstämma med den diskursivt styrda sexualiteten. Centralt för min argumentation är hur begrepp som tystnad och talande gestaltas inom kategorin heteronormativt (av)brott. Alla texter handlar ändå inte om homosexualitet utan kategorin inbegriper även incest eftersom detta bryter mot uppfattningar om vad som är sexuellt acceptabelt.

Den trygga världen ger vika för en otrygg i den svenska ungdomsromanen då svaren inte är självklara och frågor om hur sexualitet får göras inte kan ställas. Språket används som ett iscensättande för att överensstämma med förväntningarna. Sexualiteten blir då ett avbildande av vad karaktären uppfattar som ett önskvärt beteende. Samtidigt ifrågasätts hur sexualitet kan konstrueras då karaktären inte förmår omfatta konstruktionen.

Den feministiska sociologen Celia Kitzinger visar hur heterosexualitet uttrycks i konversation så att det framgår att talaren genom det egna parförhållandet hänför sig själv till en heterosexuell kategori.³⁶⁰ Detta är accentuerat för att kunna få bekräftelse inom de omgivningar de unga karaktärerna befinner sig i, eftersom att avvika från heteronormativitet är ett icke önskvärt beteende. Därmed undanhåller karaktärerna det som inte kan ventileras och detta sker både i härmandet och i talandet. Sandra Gilbert och Susan Gubar diskuterar tystnaden genom begreppen *afasi* och *amnesi*. De undersöker hur kvinnliga författare och karaktärer undermineras av språket och gör det språkliga uttrycket flytande då dessa

358 Sedgwick (1990, 2008). s 1ff.

359 Dennis Kurzon (1998). *Discourse of Silence*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. s 1-2.

360 Celia Kitzinger (2005). "Speaking as a Heterosexual. (How) does Sexuality matter for talk-in-interaction?" Deborah Cameron och Don Kulick (red.). *The Language and Sexuality Reader* (2006). New York: Routledge. s 169-188.

skenbart och tidvis även bokstavligen är oförmögna att uttrycka sig.³⁶¹ Trites bygger vidare på Gilbert och Gubar då hon undersöker hur tystnad fungerar i engelskspråkig barn- och ungdomsroman. Trites tolkar oförmågan att uttrycka sig som ett led i en mognadsprocess för flickorna.³⁶² I mitt material finns såväl exempel på den faktiska okunskap om språkets funktion som Trites diskuterar, men även på att tystnaden i sig är ett uttryck och då gestaltas tigandet som en performativ handling. Inom kategorin heteronormativt (av)brott är talandet ett sätt att göra sig själv som heterosexuell, men samtidigt även att utföra handlingar som inte motsvarar det gängse mönstret för det heterosexuella mognadsimperativet utan istället blir agerandet skevt.

Jag kommer i det följande att diskutera hur den ”naturliggjorda” sexualiteten förändras då den fiktiva skildringen avslöjar vilka gränser de unga karaktärerna överskrider. Väsentligt är också hur karaktärerna är medvetna om vad som måste hemlighållas för att uppfattas som tillhörande det kön som karaktären betecknar. Flickan förhåller sig genomgående till olika relationer. Det utmärkande för kategorin heteronormativt (av)brott är relationen flicka-flicka och därmed är kvinnlig gemenskap väsentligare än att förhålla sig till pojkar/män vilket präglade föregående kategori. Det manliga begäret är emellertid hela tiden underliggande i flickkonstruktionen eftersom den kvinnliga gemenskapen misstänkliggörs av omgivningen då närheten blir för intim. För pojken innebär det avvikande begäret att han agerar från en utsatt och ensam position.

Tidigare analyserade jag flankflickornas betydelse för huvudpersonen. Här kommer jag att återkomma till Peter Pohls *När alla ljuger* (1995) och Inger Edelfeldts *Juliane och jag* (1982) utgående från huvudpersonens perspektiv och agerande. I Peter Pohls *När alla ljuger* är hemlighållandet av den sexuella relationen mellan syster och bror bärande för hur tystnaden gestaltas. Inger Edelfelts *Duktig pojke!* (1983) skildrar hur pojken försöker övertyga sig själv och omvärlden om att han är heterosexuell samtidigt som han kommer underfund med hur han förhåller sig till samkönat begär. Edelfeldts flickskildring *Juliane och jag* utnyttjar

361 Sandra M. Gilbert och Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale U. P. s 58-59.

362 Trites (1997). s 47-48.

det lesbiska som underliggande potential och gestaltar flickgemenskapen som centralt motiv.

En tidig skildring av homosexualitet görs av Bengt Martin i en triologi med självbiografiskt innehåll. Huvudpersonen Bengt förhåller sig till sin uppvaknande homosexualitet. Tiden är 1940-tal och Bengt såväl prövar på heterosexuellt samlag som lär sig att det finns andra sorters kärlek än den traditionella.³⁶³ Trites observerar att förekomsten av manlig homosexualitet i ungdomslitteraturen ofta skildrar homosexualiteten som en förtryckande sexualitetsdiskurs.³⁶⁴ Trites visar att i Aidan Chambers *Dance on my grave* (1982) gestaltas homosexualitet som oproblematiserad så tillvida att protagonistens sexuella preferens inte skildras som förtryckande eller tvivelaktig. Snarast framstår homosexualiteten som självklar.³⁶⁵ Detta är dock en ovanlig gestaltning av homosexualitet i ungdomsromanen. Ungdomslitteraturforskarna Michael Cart och Christine A. Jenkins följer utvecklingen för hur homosexualitet gestaltats från 1969-2004 och framhåller att sedan den första engelskspråkiga romanen utkom 1969 (John Donavan *I'll Get There. It Better Be Worth the Trip*) har cirka 200 romaner getts ut som gestaltat homosexualitet. Flera av de tidiga gestaltningarna och även senare gör den homosexuella figuren till en stereotyp. Dessa stereotyper gestaltar den homosexuella som dömd till ett liv i hopplöshet eller en tidig död, medan andra gör den homosexuella till en karaktär som lurar i skuggorna. Det finns även berättelser, och de flesta av nyare datum, som har en mer realistisk syn på homosexualitet och lesbiskhet.³⁶⁶ De tidiga skildringarna innebär alltså att det avvikande begäret relateras till normalitet, vilket innebär att sexualiteten gestaltas som ett problem och därmed måste karaktären komma till rätta med sin sexualitet. Men även då en stereotyp gestaltas

363 Bengt Martin (1977). *Pojkar ska inte gråta*. Stockholm: Rabén & Sjögren. De övriga två böckerna i trilogin är *Bengt och kärleken* (1978) och *Ljuva femtiotal* (1979).

364 Roberta Seelinger Trites (1998). "Queer Discourse and the Young Adult Novel. Repression and Power in Gay Male Adolescent Literature." *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 23 nr 3/1998, s 143.

365 Trites (1998), s 144.

366 Michael Cart och Christine A. Jenkins (2006). *The Heart Has Its Reasons. Young Adult Literature with Gay/Lesbian/Queer Content 1969-2004*. Lanham: Scarecrow. s xv-xvi.

kan det uttryckligen vara för att ifrågasätta bilden av den homosexuella. Ulla Lundqvist menar å sin sida att gestaltningen inom svensk ungdomsroman spräckt sexualitetstabu tidigare än engelskspråkig, och att 1980-tals romanerna därmed hade färre hinder att ta sig över.³⁶⁷

Att komma till rätta med det egna avvikande begäret avhandlas i det följande, inledningsvis tar jag avstamp i ett heterosexuellt förhållande som överskrider gränserna för acceptabel heterosexualitet. I Peter Pohls *När alla ljuger* kommer jag att visa hur tystnaden är betydelsebärande både för att gestalta en incestuös relation mellan bror och syster och för att fadern i romanen kräver att flickan lär sig att svara undvikande. Tystnaden bottenar därmed i hur förhållandet mellan far och dotter gestaltas i romanen.

TYSTNADEN SOM SKYDD

När alla ljuger

I min läsning är tystnaden fundamental för hur flickkaraktärerna genom att tiga intar en medveten position, flickorna vägrar att delta på någon annans villkor. Tystnaden blir irriterande då den används som ett sätt att dölja vad som pågår. Väsentligt är då varför flickorna tiger och vad det innebär att tiga. Lotta i *När alla ljuger* använder tigandet som en taktik för att undvika frågor.

Lottas tystnad tar avstamp i far-dotter-relationen eftersom det främst är pappan som betonat vikten av att tiga som en undanlidande taktik. Far-dotter-relationen i ungdomslitteratur är relativt lite undersökta. Vivi Edström undersöker sjuttioalets far-dotter-relationer och visar att den nya papparollen förändrats så att pappan snarast är vilsen i sitt faderskap.³⁶⁸ Marika Andræ utvecklar den Edströmska diskussionen och demonstrerar vad som hänt med faderskapet under 2000-talet.³⁶⁹ Min analys av far-dotter-relationen blir belyst av både den tidigare gestalt-

³⁶⁷ Lundqvist (1994). s 97-99.

³⁶⁸ Vivi Edström (1984b). "Det gäller pappa – fäder och döttrar i ungdomsboken." Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Stockholm: Liber. s 52-68.

³⁶⁹ Andræ (2006). s 395-441.

ningen av faderskapet som förvirrande samt av en mer dynamisk pappabild under den period som Andræ presenterar. Trites karaktäriserar föräldrarna i ungdomsromanen och menar att dessa främst ger upphov till konflikt, mer än att fungera som ett stöd för den unga karaktären.³⁷⁰ I Peter Pohls *När alla ljuger* (1995) har Lotta haft en tämligen skyddad uppväxt. Förhållandet mellan henne och hennes pappa påverkar gestaltningen av sexualitetsskildringen. Lotta förhåller sig till pappans uppfattning om hur hon borde agera och jag kommer därför att granska hennes sexualitet utgående från den könmaktstruktur hon relaterar till, vilken representeras av pappan. Lotta är sin pappas ögonsten:

Är det flickan min? säger Pappa med ett leende genom den nervevade sidorutan, kväll efter kväll så långt bakåt Lotta kan minnas [...] Och aldrig, aldrig någonsin att Lotta har svarat något annat än: Ja, pappan min, du har hittat hem! (*När alla ljuger* 1995, s 10)

Pappan och dottern har inrättat en ritual för hur de möts och Lotta följer reglerna för mötet. Berättandet i dialoger blir närmast som en Hemingwaysk isbergsteknik där man bör kunna utläsa det som inte sägs, det vill säga den rituella handlingen inbegriper mer än det som uttrycks i texten. Lotta svarar det som förutsätts och detta kan förstås som såväl lydnad som tillit. Betoningen av att Lotta aldrig svarat något annat än ja på sin pappas fråga väcker en känsla av oro. Den bekräftande rituella handlingen ifrågasätts därmed implicit eftersom hennes bekräftande agerande markerar att det finns en orsak till Lottas vilja att tillfredsställa pappans fråga med rätt svar. Den upprepade och invanda handlingen innebär trygghet. Lotta utför den förväntade handlingen och bejakar sin pappas position. Butler talar om repetition och ritual för att visa hur heterosexualitet genom upprepningsprocessen görs till utgångspunkt. Upprepandet döljer då de varianter av sexualitet och kön som blir motsägelsefulla och därmed också oförståeliga.³⁷¹ Detta gestaltas för Lottas del så att den rituella handlingen gör Lotta skenbart till en god dotter eller för att återknyta till Österlunds flickmatris: en duktig flicka/dotter. Hon upprepar vad som förväntas, samtidigt blir den iscensatta duktiga

370 Trites (2000). s 55.

371 Butler (1990, 1999). 185.

dottern ett sätt för Lotta att undanhålla att hon och hennes bror har ett sexuellt förhållande. Ritualen innebär att Lotta inordnar sig enligt förväntningarna och pappans och Lottas möte gestaltas så att tonen väcker oro om vad som egentligen pågår. Det outtalade isberget finns under den synliggjorda ytan.

Vivi Edström karaktäriserar olika drag i far-dotter-förhållandet och betonar att kontakten till fadern ofta utgår från att flickan tar avstånd från modern. Flickan blir inte ställföreträdande mamma eller fru men relationen rymmer erotiska signaler. Edström ställer det nya sjuttiotals-faderskapet mot en auktoritär fadersgestalt. Förändringen handlar om att pappan blir vägledare istället för despot.³⁷² Då det gäller Lotta i *När alla ljuger* är det erotiska formulerat i det bekräftande som pappan ger. Pappan är ingen mjukispappa och vacklar inte i sitt faderskap. Till synes är han auktoritär, samtidigt som hans maktposition undermineras av den hemlighet som syskonen bär på. Den tabubelagda erotiska förbindelsen smusslas undan genom att uppvisa en idylliserande fasad.

Lotta tillhör en överklassfamilj med en pappa som vet vad hans ord betyder i samhället. Marika Andræ åskådliggör att till skillnad från Vivi Edströms undersökning uppvisar den nyare ungdomsromanen som Andræ analyserar att klass ofta formuleras som social tillhörighet och även detta är vagt formulerat.³⁷³ Edström å sin sida visar att sjuttioalets familjer tillhör medelklass eller de icke-borgerliga och att detta bildar en fond mot vilken flickorna utvecklas. Den tidigare ungdomslitteraturen förhåller sig därmed mer till klassproblematik.³⁷⁴

I *När alla ljuger* är överklass en väsentlig del av hur Lotta gestaltas eftersom hon hela tiden måste förhålla sig till hur tillgången till pengar format hennes uppväxt. Eftersom hon är barn har det inte betraktats som väsentligt att hon ska vara delaktig i familjens ekonomi, utan den sortens diskussioner har undanhållits henne. Mamman antyder till och med i sitt

372 Edström (1984b), s. 52-53. Jfr även Nancy Chodorows framställning av flickan/dottern som förflyttar sitt symbiotiska förhållande från modern till fadern. *Femininum – maskulinum. Modersfunktion och könssociologi*. [The Reproduction of Mothering 1978] (1988). (Övers.) Carl G. Liungman och Hans Lindeberg. Stockholm: Natur och Kultur. s. 150 ff.

373 Andræ (2006), s. 435.

374 Edström (1984b), s. 52-68.

kroppsspråk att ekonomiska angelägenheter sköts utan barnens inblandning. Båda föräldrarna bidrar därmed till att dra gränser mellan vuxen och barn.

Det tar Lotta ett tag att förstå att hennes livssituation som överklassdotter är ovanlig. Sitt första skolår inleder hon med livvakt, som hon själv ser som något av en avlastare av föräldraansvaret:

Det var långt senare hon fick veta att Pappa hade varit övertygad om att det första skolåret är den tid då miljonärsdöttrarna löper störst risk att bli bortsnappade, hotade till livet och eventuellt avlivade för den goda sakens skull, trots att pengarna för deras frigivning betalas ut på rätt sätt. (*När alla ljuger* 1995, s 64)

Pappans position i familjen gör att de övriga är beroende av hur han reagerar. Mamman å sin sida framstår som passiv även om det också antyds att hon kan säga ifrån, men sällan gör det. Berättelsen gestaltar pappan som dominant men samtidigt kärleksfull. Detta innebär att pappans maskulinitet beskrivs som traditionell. De olika hierarkierna samverkar då pappan är man, överklass, rik och innehar en stark social position. Han är beskyddande och handlingskraftig som familjens överhuvud.

Andræ riktar uppmärksamheten på att maskuliniteten i olika rådgivningsböcker för föräldrar till tonåringar inte ringas in genom att konkret beskriva vad det innebär att vara man. Istället beskrivs manligheten som "en icke-destruktiv aggressivitet, en utåtriktad läggning och handlingskraft" och detta är då formulerat "som något positivt maskulint". Papparollen kräver att mannen tar sitt vuxenansvar och är en förebild.³⁷⁵ Pappan i *När alla ljuger* representerar den hegemoniska maskuliniteten och detta för att han framställs ur Lottas intressesynvinkel. Lotta uppfattar att han utför en positiv och överordnad maskulinitetskonstruktion. De båda föräldrarna kontrasteras mot varann så att pappan blir den engagerade medan mammans passivitet och underordning snarast framstår som att hon inte var riktigt närvarande. Samtidigt koncentreras berättarperspektivet mer på pappans än på mammans roll för flickan. Detta bidrar till att mammans agerande framstår som passivare då den fokaliserade flickan framförallt förhåller sig till sin pappa och hur han handlar,

375 Andræ (2006), s 399.

medan mamman finns i bakgrunden. Pappan som förgrundsgestalt i förhållande till mamman är även aktuell i Peter Pohls *Alltid den där Anette!* då mamman är undanglidande på grund av depression. Pappan å sin sida framhävs och tar aktivt ställning för Anette.

Som motprestation för pappans uppmärksamhet lär sig Lotta i ett tidigt skede att hålla sina önskemål för sig själv:

Lotta lärde sig läxan att tiga lite med sina önskningar den där sommaren då västkustens alla badvatten skimrade i granna färger av illvilliga brännmaneter. Då suckade hon att det skulle vara skönt att nån enda gång den här sommaren våga bada utan att vakta på varje simtag. (*När alla ljuger* 1995, s 22)

Att lära sig tiga gestaltas som ett konkret agerande eller än hellre behärskning. Det heterosexuella mognadsimperativet innebär att flickan omfattar vikten av att tiga. Pappan ställer till med en scen i ett hotell och situationen framställs som pinsam då pappan utnyttjar sin maktposition för att få som han vill. Skenbart agerar han utifrån sin dotters önskemål. Pappans reaktion är en uppvisning av hans samhällsposition. Klasstillhörigheten markeras genom pappans maktuppvisningar i texten. Lotta får också indirekt en uppläxning av sin mamma som även hon poängterar det väsentliga i att kunna tiga: "Om vi ändå kunde slippa såna här demonstrationer. Det verkar som om Pappa måste visa dej hur duktig han är, åtminstone en gång per semesterresa" (s 24). Lotta blir påmind av sin mamma om vikten av att hålla en låg profil och detta speciellt i förhållande till pappan. Han behöver endast få rätt person i en telefon för att flickan ska få simma i simbassängen och den som först vägrat tillträde blir antagligen avskedad.

Den skyddade tillvaron som Lottas pappa värnar om är kringsnärd av hemlighetsmakeri. Liknande tendenser finns även i Pohls *Alltid den där Anette!* (1995) då pappan rycker in för att styra sin dotter rätt när hon varit utsatt för fotografier med avsikt att använda bilderna som pedofilt material. Skillnaden mellan Lotta och Anette ligger i att Lotta lär sig tiga och inte synas medan Anettes tystnad inte är ett acceptabelt beteende, eftersom hon tiger vid fel tillfällen blir hon istället än mer tydliggjord

genom sin tystnad.³⁷⁶ Lotta å sin sida anpassas till ett mer traditionellt kvinnligt mönster.

Kvinnlig tystnad diskuteras av Sandra M. Gilbert och Susan Gubar som visar att flickan i motsats till pojken ska lära sig tystnad. Detta lär sig flickan antingen så att hon själv blir betraktad utifrån av en man eller, om hon agerar, är hennes uttryck snarast ett sätt att vara, istället för en form av artikulation. Den enda sorts makt som då kan utnyttjas är att vägra.³⁷⁷ För Lottas del (och även för Anette) utnyttjas tystnaden som en taktik eftersom tigandet då det framställs i berättandet gör att det som är dolt lyfts fram i ljuset. Den självvalda tystnaden blir ett sätt att inta en maktposition, att vägra eller undvika att svara innebär att flickan inte är språklös, men låter bli att utnyttja språket. Tystnaden som vägran är avsiktlig, och i enlighet med Dennis Kurzon, ett agerande.³⁷⁸ Den tystade flickan som låter sig betraktas är däremot utan makt eftersom hon är objektifierad. Trites ser inre röst, konstnärligt uttryck och dialog som vägar ut ur tystnaden. Om karaktärens inre röst är uttrycksfull, om konsten blir ett sätt att formulera sig eller om karaktären upptäcker vikten av att tala med andra är det avgörande att språket har varierande möjligheter.³⁷⁹ Den värtaliga inre rösten som inte är tystad gestaltar en viktig aspekt i ungdomsromaner, men tredjepersonsberättaren i *När alla ljuger* ger inte rum för en livlig inre röst. Lotta ägnar sig inte åt ett artistiskt uttryck och dialogerna med bland annat Kicki består framförallt av de minnesbilder som presenteras. I relation till Trites ingångar skulle en karaktär som Lotta vara tystad och aldrig egentligen få en egen röst. I *När alla ljuger* är dock tystnaden en undvikande taktik, vilket innebär att Lotta framförallt vägrar anpassa sig och tala då hon borde.

Trites menar att då flickan börjar tala efter tystnad innebär detta att hon hittat en väg ut ur den symboliska afasin och insett att språket fungerar som ett maktmedel.³⁸⁰ Trites bygger sin diskussion på de tidigare presenterade Gilberts och Gubars begrepp afasi och amnesi. Begreppen

376 Jfr Franck (2008). I artikeln diskuterar jag hur tystnad och sexualitet gestaltas i böckerna om Anette.

377 Gilbert och Gubar (1979). s 43.

378 Kurzon (1998). s 1-2.

379 Trites (1997). s 47-48.

380 Trites (1997). s 48.

innebär att både symboliskt och parodiskt beskriva oförmåga att uttrycka sig i en mansdominerad kultur. Detta gestaltas till exempel genom att uttrycka förvirring inför ord och språk.³⁸¹ Den parodiska förvirringen framstår som överdriven okunskap. Den symboliska afasin ska emellertid inte förväxlas med sjukdomstillståndet utan i detta fall beskriver begreppet hur språket vänds emot karaktären och gör denna maktlös. Då den symboliska afasin är övervunnen blir språket, såsom Trites anför, istället ett maktmedel och kan utnyttjas som taktik för att göra motstånd. Eftersom tystnad också är en handling, en talakt, utnyttjas tigandet som om karaktären var okunnig, det vill säga i den parodiska förvirring som Gilbert och Gubar diskuterar kan karaktären utnyttja tystnaden som taktik för ett undvikande och skenbar okunskap om språket.

Tystnadskravet innebär att Lotta i *När alla ljuger* undviker konfrontation. Andra klagar hur tystnad används som maktmedel i samband med etnicitet. De flickor som tiger i hennes material använder sig av tystnad och undvikande som ett medel för att komma runt känsliga frågor som framförallt gäller sexualitet.³⁸² Lotta å sin sida är införstådd med att tystnad är avgörande för att allting inte kan pratas om. Hennes tystnad är ett maktmedel som genomsyrar berättelsen. Hon utnyttjar tystnaden för om hon talar försätter hon sig själv eller hennes närmaste i dålig dager.

Trites påstående om språket som maktmedel blir därmed verkningsfullt om man ser det som väsentligt att tigandet är en ännu kraftigare protest än att uttrycka sig. Därmed ger Lottas tystnad snarast sken av att utåt iscensätta förvirring inför språket men egentligen fungerar hennes undvikande som en framgångsrik taktik. Hon förhåller sig till köns-maktstrukturen som finns omkring henne. Precis som övriga karaktärer i hennes omgivning är tigandet och hemlighållandet förbundet med ljugandet. Peter Pohl använder ofta tystnaden som strategi för att lyfta fram vad som skenbart osynliggörs genom att tiga. Ulla Lundqvist beskriver hur Krille sviker Janne i Pohls *Janne min vän* genom att vägra lyssna på tystnaden.³⁸³ Men till skillnad från flertalet av de Pohlska karaktärerna är Lotta inte värnlös, hon utnyttjar tystnaden till sin egen fördel.

381 Gilbert och Gubar (1979). s 58.

382 Andra (2006). s 413-417.

383 Lundqvist (1994). s 208.

Relationen mellan far och dotter har präglat flickan. Eftersom hon lärt sig tiga inför såväl nyfikna journalister som med sina önskemål tiger hon också då hon inte är direkt tillfrågad om sin åsikt:

Ingen frågar Lotta om något. Givetvis inte. Finns det en sjuttonårig son i huset, så frågar ingen den fjortonåriga dottern beträffande något som rör pappans dator. När någon i myndig ålder ska intyga att allt material är utlämnat, så blir det mamman som skriver sitt namn, efter att än en gång ha frågat sonen till råds. [...] Otillfrågad tiger Lotta, det är en vana hon har. (*När alla ljuger* 1995, s 7)

Berättelsen inleds med en polisundersökning eftersom pappan omkommit under mystiska omständigheter. Två män kommer för att plocka med sig hans dator. Lotta är tyst för hon vet att som flicka behöver hon inte prata. Flickskapet gör henne osynlig i det tekniska sammanhanget då det "finns en sjuttonårig son i huset" och hon gör sig inte hörd. Hon utnyttjar en undanglidande manöver där maskulinitet innebär kunskap medan femininitet låter henne undkomma frågorna. Lotta låtsas att flickor inget vet om teknik och att hon som flicka därför aldrig informerats om någonting. Vivi Edström förklarar att flickan ställs inför ett prov vilket hon ska bestå för att kunna visa sin solidaritet med pappan. Flickan ska ändå inte ge avkall på sin personlighet utan provet inbegriper att hon utvecklas inom relationen och som individ.³⁸⁴ Den tigande Lotta kan dölja det hon vet eftersom ingen frågar henne. Det är tydligt att hon känner till något som ingen annan gör eftersom hon medvetet väljer tystnaden.

Syskonkärlek i det dolda

Pappans inflytande över dottern är stort i Pohls roman, men även om hon i sitt förhållande till honom lärt sig att tiga finns det än mer orsak till tystnad då det gäller Lottas bror. Syskonens intima incestuösa relation föranleder att Lotta upprepade gånger återkommer till sina skamkänslor över deras förhållande. Både Kickis och pappans död är också relaterade till hur hon skäms över förhållandet till brodern:

384 Edström (1984b). s 54.

[Kicki] bara ler där på bilden, ser Lotta rakt i ögonen och ler. Å, Kicki, vad du är vacker! Än en gång blir det för mycket med allt det här som har hänt så hastigt, slag i slag. Lotta sjunker ner på en kartong och gråter. Var min synd så oerhörd? (*När alla ljuger* 1995, s 19)

Lotta är medveten om att förhållandet till brodern är fel enligt omgivningens ögon, men frågar sig om relationen är så pass gränsöverskridande att hon själv kan anklagas för att hennes nära dött. För Lottas del tillspetsas läget av tystnaden.

Lotta relaterar sin skuld till den uppkomna situationen som om förhållandet till brodern kunde bestämma vilket öde andra personer omkring henne kan få. Hennes sexuella relation med brodern framställs som skamlig om den betraktas av andra än Lotta och brodern. Inför Lotta och Kicki skämtar pappan om sexualitet även om Lottas mamma ifrågasätter hans blickar på flickorna:

Det är tur att ni har en hund som vaktar! skrattar [Pappa]. Såna läckerbitar går inte säkra en sommar som den här. [...] Å! försvarar sig Pappa. Ögon bara? Och min dotters kompis? Det är väl närapå höjden av anständighet i dessa tider, när incest har blivit kutym i alla bättre familjer. (*När alla ljuger* 1995, s 51)

Pappans skämt kan, då det yttras, ställas i relation till våldtäktsförsöket på Kicki på badstranden. Men genom att han talar om incest som om det var praxis i bättre familjer blir hans påpekande paradoxalt. Detta eftersom den egna familjen framställs som bättre och Lotta och Robin dessutom svarar mot hans beskrivning. Andra visar att skämtandet om det förbjudna är en annan strategi för att undvika konfrontation.³⁸⁵ Samtidigt är pappans raljerande över incest snarast ett uttryck för överdriven tillgjordhet och blir därmed ett spel eller en iscensättning av motsatsen till det han säger. Pappan signalerar heller inte medvetenhet om att han skulle känna till syskonens förhållande utan hans avsikt framstår om han driver med ett samtida problem.

Celia Kitzynger undersöker hur människor framställer sig som heterosexuella då de pratar. Hon observerar att skämt om sexualitet används

385 Andrae (2006). s 416.

som ett explicit sätt att insinuera heterosexuell aktivitet.³⁸⁶ Lotta reagerar ändå inte specifikt över pappans yttrande utan endast mamman "låtsas bli chockad" (s 51). Det incestuösa är därmed på sätt och vis uttryckt som om det endast kunde handla om far och dotter i sammanhanget. Skenbart förblir förhållandet mellan bror och syster dolt. Lotta verkar knappt ens se ett samband mellan en incestuös relation och hennes eget förhållande till brodern. Detta kan också ha att göra med att incest oftast syftar på en relation mellan förälder och barn, medan syskon inte per automatik ställs under lupp. Att incest avviker från heteronormativitet hör även ihop med att det är straffbart enligt lag för helsyskon att ha sexuell umgänge.³⁸⁷

I samband med våldtäktsförsöket på Kicki vid badstranden ger Lotta också sken av att inte veta något om hur män ser ut utan kläder:

Lotta känner ett sug av obehag i underlivet. Det var nog fel på den, liksom. Eller? säger hon försiktigt. Frågeformen lägger hon till för att det inte ska höras vad hon vet och vad hon gissar och tror. Men Kicki är för upprörd för att tänka på den eventuella undermeningen i Lottas formuleringar. (*När alla ljuger* 1995, s 44)

Kicki har frågat Lotta om hon "anat att dom har en sån *batong* mellan benen" (s 44, kurs. i orig.) och Lotta låtsas okunnig om hur pojkar/män är konstruerade. Medvetet försöker hon formulera sig för att Kicki inte ska upptäcka att hon vet mer än hon säger eftersom Lottas kännedom är relaterad till hennes förbjudna förhållande med brodern. Lotta vill i situationen framstå som okunnig eftersom hennes vetskap om manskroppen skulle förknippas med skam och skuld. Dels är hennes kunskap specifikt skamlig på grund av relationen, dels gäller det också för henne att framställa sig som oskuldsfull och detta är förbundet med ålder och femininitet. Lotta ska utgående från den position hon borde agera ifrån inte känna till för mycket om manlig erektion. Om hon gör det skulle Kicki kunna ifrågasätta varifrån hennes kunskap kommer. Lotta har or-

386 Kitzinger (2005). s 171.

387 Se *Svensk författningssamling. Brottsbalk* (1962:700) Andra avdelningen 6 kap. Om sexualbrott 7 § [www] <http://www.riksdagen.se/Webbnav/index.aspx?nid=3911&bet=1962:700> Hämtat 9.10 2008.

sak att både tiga och uttrycka sig undanglidande för att sanningen inte ska uppdagas.

I samband med de polisförhör som hålls angående den döda pappan och den döda vännen sitter Lotta hos utredare Magnus Malm. Denne försöker ta reda på vad Lotta känner till om pappans verksamhet och samtidigt också vilken funktion Kicki haft i familjen. Eftersom Kicki våldtagits och mördats frågar han om flickornas samtalsämnen och i synnerhet vad de sagt om pojkar:

Märkligt vad alla karlar är intresserade av mitt och Kickis sexliv, tänker hon. Mitt hjärtas utvalda har jag aldrig kunnat prata om med någon, *aldrig med någon*, vill hon säga, men vill inte säga, framför allt låter hon bli att säga, hon bara tittar. (*När alla luger*, 1995, s 136, kursiv i orig.)

Lotta svarar Magnus Malm med tystnad. Dennis Kurzon karakteriserar fråga och svar relationen som möts av tystnad. Om agerandet är avsiktligt och att tiga görs som ett svar innebär tystnaden att det utförda är en talakt, det vill säga ett agerande.³⁸⁸ Lotta måste fortsätta att tiga om sitt förhållande till brodern, men hon låter bli att svara på frågan om hennes och Kickis sexliv. Detta uttrycks i citatet ovan då "hon bara tittar" vilket i sammanhanget inte är så bara, utan tittandet är ett agerande svar som Magnus Malm erbjuder. Syskonkärleken tål än mindre en granskning av en förhørsledare än vad våldtäkt gör. Våldet kan beskådas eftersom det hör ihop med manligt begär. Utgående från kategorin våldsam norm är våldet möjligt att begripa som resultat av okontrollerbart maskulint begär. Däremot är Magnus Malms avsikter att avslöja och avkoda det Lotta säger, för att eventuellt nå fram till hur mordet på Kicki ska tolkas. Hans position som förhørsledare gör att han kan avgöra hur tolkandet utförs. Magnus Malm försöker få Lotta att försäga sig och avslöja ett förhållande mellan pappan och Kicki:

Som om Pappa skulle ha gett sej på Kicki! Då kunde han gett sej på mej lika gärna. Lika omöjligt. Kicki var ju som min storsyster.

Stora- eller lillasyster? tränger Malm in en fråga.

Lotta biter sig i underläppen. Framkallad av någon underton i frågan står plöts-

388 Kurzon (1998). s 25.

ligt Robin framför henne, vacker, naken och i längtan och förväntan vänd mot henne. Omöjligt, ingenting är omöjligt! (*När alla ljuger* 1995, s 141)

Ständigt påminns Lotta om sin hemlighet. Då hon beskriver Kicki som en syster förvrängs det till en fråga angående henne själv, om Lotta kan ha ett förhållande med sin egen bror, varför skulle då inte hennes vän ha kunnat ha ett förhållande med pappan? Hela berättelsen färgas av hemlighållandet då många av de sexuellt relaterade ämnena är tabu. Tystnaden är en del av innehållet och en del av hur berättelsen är konstruerad kring hemlighetsmakeri. Lottas sköra hemlighet kräver tystnad eller ännu hellre, ett eget språk:

Mycket kan man prata med sin bästis om, men inte riktigt allt. Det finns en hemlighet så djupt nedsänkt i Lotta att den inte alls får vidröras med ord. Den har händer och doft, hennes hemlighet, och ett jubel högt över himlen, men mellan de höga sprången måste den vila i tystnad. (*När alla ljuger* 1995, s 44)

Markant i hur den sexuella relationen uttrycks är att hemligheten inte "får vidröras med ord" men då den uttrycks är den ordrik och formulerad med alla känslspröt på helspänn.

Linda K. Christian-Smith diskuterar faders och bröders inflytande över flicksexualiteten i romantiska tonårsromaner. Hon menar att de manliga familjemedlemmarna kan ha stor makt över flickorna och deras sexuella aktiviteter är under ständigt övervakande.³⁸⁹ Michel Foucault redogör för hur familjen blev en kontrollerande instans av sexualitetsdiskurser och hur dessa diskurser relateras till förbud mot incest. Samtidigt som familjen ska övervaka sexualiteten undermineras familjeenheten av incest.³⁹⁰ Lottas förhållande med brodern blir ett slags dubbel kontroll eftersom brodern som sexuell partner både representerar familj och manlig partner. Han har fullständig insyn i hennes sexliv.

Däremot bygger vänskapen till Kicki inte på ett totalt ömsesidigt förtroende. Kicki vet inte hur det står till med Lottas kunskaper om sexualitet. Inträdet i den heterosexuella sfären bryter ner flicklojaliteten och vänskapen tonas ned för att uppvärdera den hemliga heterosexuella

389 Christian-Smith (1990). s 35-37.

390 Foucault (1990). s 108-111.

relationen. Den brutna flicklojaliteten är ett återkommande drag i ungdomsromanen vilket jag även diskuterade i samband med Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* där Laura inte förmår dela sin hemliga och oacceptabla kärlek med bästa vännen Lena. Avbrottet blir betydelsefullt för att bygga upp den heterosexuella tvåsamheten.

I det följande kommer jag att undersöka hur sexualiteten i *När alla ljuger* uttrycks med poetiska medel och hur detta konstruerar syskonens relation.

Poetiskt gestaltad sexualitet

Den poetiskt gestaltade sexualiteten ställs här i relation till poetisk frihet, ett uttryck som ”syftar på de avsteg från gängse språkbruk som en poet kan ta sig rätt att göra”³⁹¹ Textens form förändras då Peter Pohl beskriver den sexuella relationen mellan de båda syskonen i *När alla ljuger*. Beskrivningen används för att uppnå en eller snarast flera effekter. Det poetiska uttrycket framhäver det sexuella mötet så att det framstår som romantiserat, det poetiska sticker också ut då det avviker från språkbruket i övrigt. Detta kan även få motsatt effekt och verka fränstötande. Det poetiska uttryckssättet är därmed eufemiserande.

I Aidan Chambers *Breaktime* (1978) görs en dubbel gestaltning av ett samlag, grafiskt realiserat i två kolumner. Den ena kolumnen är ett utdrag ur Dr Spocks beskrivning ”Att älska”. Den andra kolumnen synliggör grafiskt en tudelning av den berättande rösten inom kolumnen:

Hon flyttade sig närmare
Prata inte mer nu, säger hon
Så att hon kom åt att
men hjärnan fortsätter att
knäppa upp min skjorta.
arbeta. Varför slutar den inte? (Aidan Chambers [*Breaktime* 1978] 1981,
Spelöppning, s 162)

391 *Svenskt språkbruk. Ordbok över konstruktioner och fraser* (2003). Svenska språknämnden. Stockholm: Norstedts, s 337.

I det kursiverade gestaltas protagonistens tankar medan det däremellan framställs hur flickan och pojken agerar. Mot slutet av beskrivningen försvinner tankarna eller blir ordkargt och själva agerandet gestaltas mer ljudligt. Både *Breaktime* och *När alla ljuger* utnyttjar språkliga medel genom en poetiskt gestaltad sexualitet – även om gestaltningen förverkligas med olika ton. Detta i synnerhet som *Breaktime* inte förhåller sig till tystnad och hemlighetsmakeri utan snarast tvärtom gör en dygd av att påstå sig beskriva en viss sorts litterär autenticitet.

Lotta och Robin i *När alla ljuger* motsvarar som könsvarelser förväntningarna på heterosexuellt beteende. Deras nära släktskap däremot grumlar det heterosexuella kontraktet eftersom syskonens relation är intim.³⁹² Historiskt betraktat har incest eller blodskam varit belagt med dödsstraff, vilket bygger på att blodskam ansågs vara brott mot Guds lag.³⁹³ Att incest därför förknippas med skuld och skam hör även ihop med det hårda straff som utdelades för sexuellt umgänge mellan släktingar. Detta gör också att incest både är olagligt och faller utanför heteronormativ begriplighet. Samtidigt framställs Lottas och Robins förhållande som milsvitt från att vara förkastligt vilket jag återkommer till senare.

Lotta jämför sig själv med flankflickan Kicki och som så många andra flickor i ungdomslitteraturen tycker hon sig komma till korta. Ambjörnsson observerar att gymnasieflickorna i hennes undersökning ofta uttrycker missnöje över den egna kroppen. Hon poängterar också att skärskådandet av kroppen görs utanför offentligheten.³⁹⁴ I och med handböcker i flickskap och feminism som *Fittstim* (1999)³⁹⁵, *Ett hjärta*

392 Sigmund Freud [1913] (1989). presenterar incest som ett universellt tabu då han beskriver hur incest motverkas i andra kulturer än den västerländska. Hans resonerade kring andra kulturer är dock ett sätt att betona att utmärkande för incest är att det är infantilt. Vidare hävdar Freud att i det kreativa skrivandet är temat incest av speciellt intresse och att detta gärna skildras i poesi. *Totem and Taboo. Some Points of Agreement Between Mental Lives of Savages and Neurotics*. James Strachey (Övers.). New York: Norton, s 19-20.

393 Se *Project Runeberg* "Blodskam" [www] <http://runeberg.org/nfbc/0402.html> Hämtat 9.10 2008.

394 Ambjörnsson (2004). s 177.

395 Belinda Olsson och Linda Norrman Skugge (1999). *Fittstim*. Stockholm: DN Bokförlag.

i jeans (1997)³⁹⁶, *X-märkt* (1997)³⁹⁷ med flera lyftes kroppsdiskussionerna ut i det offentliga rummet.³⁹⁸ Upplevelser av den egna kroppen ventileras och ifrågasätts i de texter som de olika antologierna innehåller. Skärskådandet visar sig vara ett mönster för flickskapet.

Kicki är den kroppsligt yppiga och skenbart den sexuellt erfarna. Efter ett gräl om en pojke, som Kicki plötsligt vill umgås med, antyder Lottas mamma att Kicki är den attraktiva i jämförelse med Lotta. Mamman försöker få Lotta att se Kickis dragningskraft såsom andra gör det. Lotta ställer sig framför spegeln för att kritiskt granska sin kropp:

Hon sliter av sig kläderna och ställer sig framför spegeln. *Kicki är ju så*, just det! Lotta betraktar sin nakna kropp, så tanig och barnslig, jämfört med Kickis, och ändå är den väl helt enkelt normal för en fjortonåring. Hon lyfter på bröstet, skrevar med benen, kränger med höfterna, vränger och vänder på huvud och kropp och försöker hitta en förskönande vinkel att se sin bild ur, framifrån, bakiifrån, Robins vinkel, den måste ju finnas. Kom och lyft upp mig, Robin! Hon känner hans händer, nu är det han som lyfter på hennes bröst, smeker höfterna, vänder henne mot sig och smyger sig in mellan hennes skrevande ben, men i spegeln syns han inte, bara Lottas längtande kropp finns där, och hennes ansikte, rodnande inför hennes egen blick när ögonen ser vad hennes händer har för sig. En förskönande vinkel? De gymnastiska ansträngningarna framför spegeln är förgäves. Hon ser ut som hon ser ut, det är bara att erkänna det. (*När alla ljuger* 1995, s 60-61, kursiv i original)

Lotta fördömer det hon ser i spegeln. Hon lyckas inte hitta ”Robins vinkel” utan ser endast det som mamman sagt ”Kicki är ju så”. Lotta uppfattar att hon inte duger, att hon inte motsvarar rätt sorts flickutseende. Beskrivningen är gestaltad med en närgångenhet som gestaltar den manliga blicken på Lottas kropp.

Texten eller språket visar syskonens förhållande, men Lottas slutna ögon då hon ”känner hans händer” kommer av sig eftersom hon inte hittar hans spegelbild. Hon förmår inte använda den manliga blicken. Trots att hon vrider sin kropp åt olika håll omfattar hon inte tittandet. I citatet ovan används uttryck som ”skrevar med benen” vilket tydliggör att hon

396 Fanny Ambjörnsson (1997). *Ett hjärta i jeans*. Stockholm: Alfabeta

397 Kristina Thulin och Jenny Östergren (1997). *X-märkt*. Stockholm: Tiden.

398 Jfr även Ambjörnsson (2004). s 176.

undersöker sig med Robins blick istället för att egentligen betrakta sig själv. Hennes ”skrevande” görs till en utmanande invit mer än ett undersökande av kroppen.

När Lotta är ensam kan hon inte frammana hennes och Robins gemenskap. Hennes blick på sig själv i spegeln har inte samma bejakande kraft som Annikas skärsådande spegelscen i *Tillträde till festen*. Lotta försöker använda sin brors ögon för att se sig själv medan Annika betraktar sig själv. Syskonens hemlighet i *När alla ljuger* är för tabubelagd för att kunna uttryckas explicit utan måste lindras av det poetiska.³⁹⁹ Dessutom blir gestaltningen ett sätt att visa hur Lotta befinner sig i underläge eftersom hon söker sin brors sätt att se mer än sin egen kropp. Lotta vandrar tillbaka i minnet för att beskriva sitt och broderns förhållande. Beskrivningen börjar med att placera de båda syskonen avsidet från föräldrarna, vilket gör att vuxenvärld och barnens värld framställs med skilda regler:

Mamma och Pappa har sagt godnatt och finns långt borta, i TV-rummet där nere eller på promenad, och ska inte komma upp på länge, det vet Robin när han smyger ner i sängen, det vet Lotta, redan naken när hon makar sig undan lite, inte mycket, bara lagom plats såpass att Robin måste snudda henne, och hon hjälper honom av med byxan, de är vana, de har gjort så här så länge de kan minnas, söker upp och banar väg med mjuka händer, vrider sig tillrätta, hamnar som av misstag med en hand in mellan benen, stannar där och känner efter, lite mer och lite mera och första pirret stiger, [...] (*När alla ljuger* 1995, s 45)

Den avskilda världen målas upp och det poetiska introduceras gradvis i texten. Det sexuella mötet mellan bror och syster laddas av den poetiska gestaltningen. Detta gör att beskrivningen av det incestuösa blir tilltalande, tvekan mellan ideal och försköning. Syskonen litar på varann, men agerar också på ett förbjudet område. Det poetiskt gestaltade språket har också som effekt att inte förstöra det sköra i deras förhållande. Det rytmiska språket med lyrisk ton accentuerar mötet, samtidigt är den sexuella akten mellan syster och bror, inte det väsentliga. Betoningen

399 Citatet som jag kommer att återge är långt och jag har delat upp utdraget i fyra mindre delar för att belysa hur texten förändras då sexualiteten beskrivs med poetiska medel. Själva utdraget är dock skrivet i en mening.

av den sexuella framställningen står snarast att söka i relationen pojke-flicka. Sexualiteten gestaltas som ett heterosexuellt möte som dessutom inbegriper sexuell lust. Deras sexuella relation har pågått så länge de själva kan minnas sågs det i citatet, vilket riktar uppmärksamheten mot barnsexualitet.

I Hans-Eric Hellbergs bok *Love, Love, Love* (1977) har ”styvsyskonen” Jonnie och Katarina en liknande sexuellt relaterad upplevelse. Visserligen agerar inte Jonnie och Katarina exakt som Lotta och Robin i *När alla ljuger*, men motivet med den sexuella upplevelsen syskon emellan kan spåras i den tämligen syskonlika relationen mellan föregångarna i Hellbergs skildring. Pohls beskrivning är dock betydligt mer avancerad.⁴⁰⁰

Syskonens sexuella relation får genom det poetiska draget ett skimmer av naivitet. De har en hemlighet, ett gemensamt tabu som förenar dem och detta måste till varje pris hållas inom deras egen slutna (barn) värld. Rytmen trappas upp och upprepade ord banar väg för den sexuella akten:

[...] lite mer och lite mer och Lotta breddar väg för Robins lek med kittelfingrar, lite mer och lite mer och djupa vågor jagar genom kroppen, lite mer och eldar vaknar av att Robins kön står varmt och tungt mot Lotta och det växer när hon lirkar handen kring dess ojämnheter, lite till och lite till, lite närmare och längre in, lite öppnare och hårdare, [...] (*När alla ljuger* 1995, s 45)

I texten i övrigt skildras inga liknande sexuella möten men Peter Pohl väjer inte för att skildra sexuella akter, snarast skildras dessa extremt ingående. Ulla Lundqvist frågar till och med om Peter Pohls *Nu heter jag Nirak* (2007) är en gubbsjuk fantasi att jämföra med Vladimir Nabokovs *Lolita*. Lundqvist anser att sexscenerna i boken inte kan rikta sig till tretton-fortonåringar, utan närmast är avsedda för män i sextiofemårs åldern.⁴⁰¹ Peter Pohl undergräver, på sin hemsida, Lundqvist påståenden genom att ifrågasätta de ”avsiktliga missförstånd” som han menar

400 För en utförligare diskussion om *Love, Love, Love* se Österlund (2005). s 50-51, 126.

401 Ulla Lundqvist (2007). ”Rejäl sörja. Peter Pohls ’Nu heter jag Nirak’ är en gubbsjuk fantasi.” DN 24:9 2007.

att Lundqvist gör sig skyldig till. Han hävdar att Lundqvist förvränger den berättelse han skrivit.⁴⁰² Redan i en tidigare roman gestaltar Pohl ett incestuöst förhållande. I *Regnbågen har bara åtta färger* (1986) har flankflickan Ylva och hennes pappa en incestuös relation. Berättaren Henrik är dock inte kapabel att uppfatta alla konsekvenser av det Ylva anförtror honom eller att upptäcka incesten. Till en början framstår därför far-dotter-relationen närmast som en närhet av ovanligt slag. Då Ylva däremot upplever att det gått för långt riktas även andra blickar mot förhållandet som då upphör.

Det poetiskt skildrade sexuella mötet blir en form av voyeurism där målet är att betrakta ett incestuöst förhållande. Beträktandet innebär också att det ligger ett pedagogiskt intresse i det som gestaltas. Skildringen av syskonens samlag i *När alla ljuger* är visserligen poetisk, men samtidigt också informativ genom den detaljrika information som ges av hur de njuter av varann. Det går visserligen att hävda att Peter Pohl "gubbsjukt" gestaltar ett flertal sexuella möten som kan väcka moralpanik. Hans böcker är onekligen idyllfobiska. Samtidigt är de idyllfobiska ämnena relevanta eftersom han konsekvent väljer att gestalta utsatta flickor, vilket indirekt är ett sätt att föra deras talan. Gestaltningen ger karaktärerna motstridiga personlighetsdrag eftersom flickorna både opponerar sig mot övergreppet och känner lust. Flickskildringen blir mångbottnad eftersom karaktärerna tvekar angående hur de borde agera. Även deras ålder är väsentlig eftersom åldern påverkar graden av utnyttjandet. Det går dock inte att bortse ifrån att när de sexuella mötena väl gestaltas är det detaljerat och dessutom betraktat utifrån. Den voyeuristiska blicken på samlaget kan inte hänföras till karaktären själv utan blicken riktas på skeendet utifrån och manifesteras av den implicita författaren. Det är dock viktigt att särskilja mellan den verkliga författaren och den implicita eftersom de attityder som etableras i texten behöver inte motsvara verklighetens författare. I *När alla ljuger* är det poetiskt gestaltade språket en förutsättning för att kunna skildra ett förbjudet möte på ett tilltalande sätt. Styrkan i det poetiska ligger även i att språket växlas med en tämligen påtaglig kroppslighet. Gestaltningen förändras också i berättandet:

402 Peter Pohl (2007?) "Ulla Lundqvist sätter rekord i ohederlighet." [www] <http://www.nada.kth.se/~pohl/Ulla.Lundqvist.ljuger.html> Hämtat 9.6 2008

[...] något händer inuti min kropp när du rör mig utanpå sådär, spänn dig mot mig, lägg dig på mig, fingra, krama, smek och slicka, lite mera, ännu mera, jag vill skrika! flämtar Lotta, jag vill sjunga! viskar Robin, lite mer och lite längre, mycket mer och mycket längre, [...] (*När alla ljuger* 1995, s 45)

Om ”syskonkärleken” beskrevs utanför Lottas och Robins intresseperspektiv skulle ett fördömande antagligen vara av nöden. Istället böljär texten genom olika medvetanden så att tredjepersonsberättaren försvinner när det blir som mest närgånget. Lotta och Robin är intersubjektivt fokaliserade och står samtidigt i centrum för det som pågår.⁴⁰³ Intersubjektiviteten innebär att det inte går att avgöra vem av dem som talar eller om det trots allt är en annan berättarröst som förmedlar skeendet. Berättarperspektivet bidrar således till att framhäva syskonens sexuella erfarenheter och själva agerandet blir mer närvarande i det som pågår. Det gemensamma syskonmedvetandet och berättarrösten samsas om utrymmet:

[...] syster du och broder jag, flyger bortom sans och vett, syster jag och broder du, faller, stiger, kommer, kommer, vem av oss är jag och vem är du? kom tillbaka, kom tillbaka! tills han blev en ständig längtan som hon bar på, tills hon blev en spänd förväntan som han gick med, tills de möttes om och omigen och vid varje möte lärde känna mera om varandra: hur hon smakar, hur han doftar, tiden som det tar för dig att sprängas och bli stjärnor, hur du skälver när jag smeker dina stränder. (*När alla ljuger* 1995, s 45)

Den poetiska gestaltningen är stark i rytmen och beträffande anspelningar på sexualitet blir beskrivningen ännu kraftigare i de klichéaktiga formuleringarna ”tiden som det tar för dig att sprängas och bli stjärnor” eller ”hur du skälver när jag smeker dina stränder”. Dessa uttryck för tankarna till lyriska och erotiska kärleksdikter där beskrivningen av kärleksmötet är centralt. Men i detta möte mellan bror och syster finns hela tiden kravet på att de måste hålla sig dolda. Deras heteronormativa brott är inte kön utan det tabu som deras nära släktskap innebär. Syskonen går över en moralisk gräns i sitt förhållande och släktskapet innebär att det

403 Se Nikolajeva (2002). s 88-89. Nikolajeva redogör för utvecklingen från kollektiv huvudperson till intersubjektivitet.

är det heterosexuella mellan dem som är förkastligt. Även om formuleringen syster och bror också kan innebära annan form av systerskap eller broderskap omfattas inte Lotta och Robin av den sortens gemenskap, snarare är det utestängda ur ett socialt samspel där erfarenheter kan delas inom en grupp. De kan inte samproducera en gemenskap eftersom ett brott mot tystnaden skulle innebära slutet på deras relation.

I Katarina von Bredows *Syskonkärlek* (1991) leder förhållandet mellan bror och syster till upptäckt. Brodern Ludvig skickas bort och systemen Amanda blir kvar och tvingas fortsätta som vanligt. Amanda berättar retrospektivt, det vill säga hon är vuxen och minns hur det gick med hennes stora kärlek. Det vuxna perspektivet påverkar därmed subjektspositionen eftersom en retrospektiv berättelse innebär distans till det som berättas. Den vuxna Amanda som återberättar hur det var för barnet kan minnas fel eller rent av önska framställa det som hänt ur ett mer fördelaktigt perspektiv. Den väsentliga skillnaden mellan *Syskonkärlek* och *När alla ljuger* är också att för Lottas del är förhållandet med brodern inte avslutat då berättelsen är slut. Amanda i *Syskonkärlek* är däremot vuxen och vet hur hennes liv blev efter upptäckten. Hon kan betrakta kärleken med nostalgi. Lottas hemlighet är fortfarande väl dold.

Syskonens heteronormativa brott förutsätter kännedom om omgivningens fördömande inställning till deras hemliga förhållande. En upptäckt skulle vara förödande och därför är det avgörande för både Lotta och Robin att ha kontroll över sin sexualitet:

Robin växte, Lotta växte, båda växte kring sin hemlighet [...] glömde tid och stängsel, lockades av ingång, utgång, höga sång och vilda ljus [...] inte mera nu, jag har fått skavsår, inte alls ikväll, jag blöder [...] leken som blir allvars salighet i långa nätter, tills två syskon sitter upp i sängen, skrämde vända mot varandra, ty i kväll har det som måste hända hänt: Robin kunde inte dra sig ur när explosionen sprängde honom, Lotta bortsprungen bland stjärnor ville inte stöta honom från sig, Robin gav och Lotta tog, och vår hemlighet, vad blir det kvar av den, vad förvanskas den till, om det händer, det som lätt kan hända, när två människor har varit samman så? (*När alla ljuger* 1995, s 46)

Den sexuella akten går överstyr och inverkar också på skildringen språkligt, från det tidigare upptrappade tempot i en enda lång mening, spjälks berättandet upp i något kortare meningar. Fortfarande är meningarna

långa men ger ändå mer tid till eftertanke. Det konkreta inslaget uttrycks till exempel i "skavsår" som kan tolkas som något väl intensiva nätter eller det blödande jaget som en beskrivning av menstruationen.

Den feministiska filosofen Elizabeth Grosz ringar in hur kvinnor blir ansvariga vid sexuell kontakt specifikt genom det antal män kvinnan haft sex med. Detta sammankopplas med kroppsvätskor och hur dessa överförs samt förknippas med smittobärande. Kvinnan som "ren" eller "oren" anger hur många män och även till en viss grad vilka män hon haft sex med. Det är emellertid inte mannen som betraktas som nedsmittande av kvinnan, utan kvinnan som blir "smutsig" av för mycket sexuell aktivitet. Grosz anser därmed att kvinnor görs till ansvariga för att kondom används eftersom det är kvinnan som ska vakta över såväl sin egen som mannens sexuella agerande.⁴⁰⁴

Den uteblivna menstruationen skulle vara ödesdiger och resultera i att åtminstone Lotta i *När alla ljuger* skulle behöva förklara sig. Kroppsvätskor påverkar syskonens relation genom att tydliggöra hur farliga dessa blir för dem. Lotta är extra utsatt i relationen. Det lyriska uttryckssättet formuleras mer oroligt då syskonen glömmer tid och var gränserna går. Saligheten får förödande konsekvenser. Syskonen ställs inför sin egen iver med den stora frågan om huruvida menstruationen ska komma eller utebli.

Graviditet och abort hör till ett av de återkommande problem som gestaltas i ungdomsromanen. Gunnel Beckman är tidigt ute och löser frågan om abort i *Tre veckor över tiden* (1973) genom att flickan inte behöver fatta ett avgörande beslut då menssen kommer. I Berlie Dohertys *Dear Nobody* (1991) väljer flickan att föda barnet.⁴⁰⁵ Detsamma gäller för Katarina von Bredows *Som jag vill vara* (2007) i vilken den femtonåriga flickan också väljer att föda barnet. I Bredows gestaltning framställs moderskapet även som ett existensberättigande för flickan genom mo-

⁴⁰⁴ Grosz (1994). s 197.

⁴⁰⁵ Se även Anna E. Altmann (1995) som undersöker tre ungdomsromaner och hur dessa förhåller sig till sexualitet och graviditet. "Desire and Punishment. Adolescent Female Sexuality in Three Novels." *CCL Canadian Children's Literature*. 80/1995. s 20-33

derskapet.⁴⁰⁶ Det är inte endast en eventuell graviditet i *När alla ljuger* som placerar Lotta i underläge utan också i övrigt är brodern den som har mer utrymme för aktivt agerande vilket till exempel är tydligt genom att då Lotta fokaliseras handlar det främst om hennes oro för allt som hänt omkring henne medan Robin ägnar sig åt att lösa olika problem.⁴⁰⁷

Syskonen lär sig försiktighet och kanske också någon form av kontroll, men detta ifrågasätts också av den berättande rösten. Ifrågasättandet innebär en viss distans till det som pågår, berättaren ställer en retorisk fråga som aktualiserar det moraliska i förhållandet, det vill säga huruvida syskonens agerande är acceptabelt eller om det borde fördömas. Den ständiga medvetenheten om utomståendes syn på relationen visar att Lotta själv visserligen inte vill att förhållandet ska upphöra samtidigt är medveten om att det är skamligt. Hon är kluven eftersom hon njuter. Det moraliska ställningstagandet blir däremot ambivalent då läsaren ska ta ställning till ett förhållande som är poetiskt gestaltat men skildrar ett incestuöst förhållande. Släktskapet förmedlar en känsla av moralisk olust. Peter Pohl lägger det moraliska ansvaret hos läsaren att ta ställning.

Det heteronormativa (av)brottet i syskonens relation markeras i det poetiskt gestaltade språket som motvikt till tystnaden och detta tydliggör relationen såsom skev i förhållande till normen. Den incestuösa relationen hör hemma, i den tidigare presenterade Gayle Rubins sexualitetscirkel, bland vad hon benämner den yttre cirkeln. Incesttabu gestaltar en sexualitet som inte är presentabel. Utgående från cirkeln är inte all heterosexualitet acceptabel. Ambjörnsson anför Rubins diskussion och framhåller att heteronormativitet förutom att osynliggöra icke-heterosexualitet även presenterar en skev bild av heterosexualitet.⁴⁰⁸ Tvåsamheten i sig är heterosexuell och brottet ligger framförallt i det intima släktskapet som rubbar heterosexualiteten.

I följande ungdomsroman jag diskuterar, *Duktig pojke*, ska hetero-

406 Boken har väckt debatt eftersom graviditetsgestaltningen närmast framstår som oproblematiske. Lena Kåreland (2007) jämför von Bredows bok med *Tre veckor över tiden* och menar att den senare förhåller sig till en debatt om abort medan *Som jag vill vara* trots ämnet inte lever upp till förväntningarna på en bok om graviditet i samtiden. "Fängslande skildring om babyromantik". *Svenska dagbladet* 1.10 2007.

407 Jfr Andræ (2001) som diskuterar pojkkaktivitet och flickpassivitet. s 29.

408 Ambjörnsson (2006). s 87.

sexualitet konstrueras för att upprätthålla fasaden. Pojkens sexuella preferens stämmer inte överens med förväntningarna om begärets riktning, det vill säga han är homosexuell.

PASSERA SOM POJKE

Duktig pojke!

Pojken som försöker komma till rätta i pojkrollen, då han inser att han är avvikande på grund av sin sexualitet, gestaltas i Inger Edelfeldts *Duktig pojke!* (1983).⁴⁰⁹ Berättandet framförs huvudsakligen av huvudpersonen Jim. Men kapitlet inleds med Jims mammas beskrivningar såväl av honom som av hennes eget liv. Medan Jim berättar sig fram till den punkt då han accepterar att han är homosexuell är mammans berättande färgat av att hon förhåller sig till vetskapen om att Jim redan kommit ut som homosexuell.

Det tudelade berättandet bygger på spänningen mellan de båda synvinklarna där mamman mer och mer skärskådar sitt eget misslyckade liv medan pojken bejakar sig själv som homosexuell istället för att dölja sin sexualitet.

I detta avsnitt undersöker jag den homosexuella Jim och hans strävan efter att passera som pojke, och detta hör samman med hans oförmåga att uppfatta de flickor och även mamman som finns omkring honom. Jag inleder med hur Jim förhåller sig till uppfattningen om den homosexuella som en pervers figur. Detta för att han upplever att han är tvungen att ta avstånd från det avvikande begäret och lära sig hur han ska agera inom pojkskapet.

I J.D. Salingers *The Catcher in the Rye* finns en scen där huvudpersonen Holden tar avstånd från en man som rör honom på ett icke önskvärt sätt. Holden berättar att: "I know more damn perverts, at schools and all, than anybody you ever met, and they're always being pervery when

⁴⁰⁹ *Duktig pojke!* är en av de första svenska ungdomsböckerna som skildrar homosexualitet. Den gavs först ut som vuxenbok 1977. För en undersökning angående skillnaden mellan de två versionerna se Marie-Anne Knutas (1993). *Så skriver man för unga – en jämförelse mellan två versioner av romanen Duktig pojke! av Inger Edelfeldt*. [C-uppsats]. Stockholm: Litteraturvetenskapliga institutionen.

*I'm around.*⁴¹⁰ Den homosexuella som pervers och avvikande är genomgående gestaltat i *Duktig pojke!*. Detta föranleder att Jim är tvungen att förhålla sig till rådande normer och anstränga sig för att anpassa sig enligt förväntningarna på att vara heterosexuell. Men att passera som normal i förhållande till de andra beskriver även Jims blick på sig själv som skev i relation till dem som finns omkring honom:

[...] allt oftare väntade de på mig vid skolgrindarna. Jag tyckte de var av en annan sort än jag; något slags rovdjursras som inte kunde tänka på något annat än illvilligheter. Jag kunde föreställa mig hur de samlades i en ring och tillsammans planerade vad de skulle utsätta mig för nästa gång. [...] För det var som om de inte kunde låta bli. Kanske var det för att jag egentligen var något enormt speciellt och märkvärdigt, tänkte jag. Något som de ville utplåna. (*Duktig pojke* 1983, s 14)

Jim flyttar från landet in till Stockholm och klasskamraterna kastar bara en blick på honom innan de avgör att han inte passar in. Mobbning är ett ofta förekommande ämne i ungdomsromanen. I den moderna pojkskildringen är mobbningens verklighet dragen till sin spets. I Peter Pohls *Vi kallar honom Anna* (1987) är utsattheten knuten till att inte motsvara pojkidealet. Huvudpersonen, Anders, våldtas av några av de övriga pojkkaraktärerna som en yttersta förnedring. Mobbningen upphör då Anders tar sitt eget liv. Stefan Castas *Spelar död* (1999) utnyttjar etnicitet som utgångspunkt för att låta mobbningen gå överstyr då mobbarna nästan dödar den svarta huvudpersonen. Mobbningen åskådliggör utanförskapet och hur de övriga karaktärerna tolkar och utnyttjar den maktposition de har i förhållande till den som inte förmår leva upp till pojkidealet. Förebilden för pojken gestaltas därmed i enlighet med Österlunds pojkmatrix där idealet är machon.⁴¹¹

Jim beskriver sin situation som om klasskamraterna har rätt i att han är avvikande. Men han anser också att hans utanförskap beror på överlägsenhet. Han ser sig som utvald och ser ner på dem, eftersom han inte hittar någon kompis ägnar han sig åt att plugga istället. Detta avskär-

410 J.D. Salinger [1951] (1953). *The Catcher in the Rye*. New York: Signet Books. s 173 (kurs. i citatet i orig.).

411 Österlund (2005). s 74.

mar honom ytterligare från gemenskapen. Mobbningen innebär att han inte lär sig de sociala spelregler som gäller för pojkskapet inom gruppen. Klasskompisarna dömer ut honom för att hans rädsla för den nya miljön är påtaglig, men detta formas sedan i enlighet med Jim som är för duktig i skolan. Däremot har han fördelar i sitt pluggande då han kommer till gymnasiet och det är acceptabelt att vara intelligent. Intresse för skolarbetet blir ett sanktionerat beteende för att nå vidare i livet.

Pluggandet blir tillåtet men också ett sätt att utestänga hans medvetenhet om sin sexualitet. Jim hävdar att det digra skolarbetet också medför kontroll. Den tid, det vill säga 1970-tal, som gestaltas i berättelsen gör att homosexualitet betraktas genom en nedsättande stereotyp.

Michael Cart och Christine A. Jenkins konstaterar att 1970-talets ungdomsböcker, varav flertalet kan sägas höra till kategorin "bruksböcker", gestaltar homosexualitet som ett socialt problem och även som en övergående fas.⁴¹² Att vara homosexuell blir därmed detsamma som att ägna sig åt ett perverst beteende, enligt berättelsens samtid, men också något som under 1970-talet ifrågasätts.⁴¹³ Jim vill till varje pris undvika att någon ska upptäcka hans stora hemlighet. Foucault klarlägger hur homosexualitet institutionaliserades under 1800-talet och även att det därmed sjukdomsförklarades. Homosexualitet liksom andra avvikande "perversioner" från heterosexuell monogami blev föremål för kontroll och medicinsk undersökning.⁴¹⁴

Jims fantasier om andra pojkar/män måste tyglas för att han ska kunna godtas som pojke. Som berättare ifrågasätter han stereotypa uppfattningar om homosexuella vilket innebär att han ofta återkommer till de mest löjeväckande påståendena om hurdana homosexuella är och vad de gör. Den stereotypa bild av homosexualitet som målas upp är den homosexuella som överdrivet feminin och dessutom ständigt sexuellt aktiv och ohämmad. Gestaltningen är därmed inte gjord i bruksbokens

412 Cart och Jenkins (2006). s 17-18.

413 Se t.ex. RFSL (*Riksförbundet för sexuell likaberättigande*) där det framgår att homosexuella under 1970-tal i Sverige får liknande politiska rättigheter som heterosexuella. Detta innebär dock inte att värderingarna i samhället förändras i samma takt som besluten fattas om homosexuellas rättigheter. RFSL "Homosexuella" [www] <http://www.rfsl.se/?p=923> Hämtat 9.6 2008.

414 Foucault (1990). s 36-38.

en-problemsmodell utan som karaktär hör Jim mer hemma i 1980-talets homosexualitetsgestaltning. Cart och Jenkins noterar att 1980-talets ungdomsromaner som skildrar homosexualitet och lesbiskhet uppvisar större litterär kvalitet, och den homosexuella gestaltas även ur andra aspekter än som en udda figur.⁴¹⁵ Jim i *Duktig pojke!* återkommer till den perversa homosexuella, men strävar efter att inte själv motsvara stereotypen. Då Jim erkänner inför sig själv att han är homosexuell, funderar han på hurdan han borde vara enligt fördomar om homosexuella:

Det värsta var faktiskt gymnastiken, eller snarare vistelsen i omklädningsrummet före och efter gymnastiken. Inte så att jag stod och flåsade i ett hörn vid åsynen av mina halvnakna klasskamrater eller hade lust att stirra på dem i duschen, men jag hade en känsla av att Såna Som Jag *borde* bete sig så. Det blev nästan som en tvångstanke – ska du inte stirra lite grand i alla fall? (*Duktig pojke* 1983, s 94, kurs. i orig.)

Jim betraktar sig själv och homosexualiteten utifrån. Han uppfattar att det finns specifika regler att följa för en homosexuell person och att dessa innebär att han borde agera på "homosexuellt sätt". Även om han är medveten om att reglerna är absurda eftersom de bygger på en stereotyp bild av den homosexuella upplever Jim att han borde agera avvikande pervers. Hans uppfattning av en homosexuell man hör ihop med homosexualitet som en primär del av hurdan den sortens sexualitet påstås vara. Homosexualiteten sammanfogas då till både manligt okontrollerbart (hetero)begär och avvikelse från heteronormativitet vilket enligt Jim borde innebära ständig lust då sexualiteten är det primära. Foucault redogör för hur homosexualitet blev en icke-avtagbar identitet, det vill säga något som den homosexuella ständigt bar med sig. Detta innebär att alla handlingar den homosexuella gör påverkas av hans homosexualitet. Foucault anmärker att detta inte gällde endast homosexuella utan även andra avvikande "perversioner" som till exempel onani, fetischism och nymfomani. Dessa undersöks och inordnas genom att studeras noggrant.⁴¹⁶ Jim för ihop homosexualiteten med andra kategoriseringar och därmed blir hans uppfattning om perversiteten förenat med hur det per-

⁴¹⁵ Cart och Jenkins (2006). s 40-41.

⁴¹⁶ Foucault (1990). s 43.

versa beteendet sammantaget blir en enda enorm avvikelse. Foucault talar om att de homosexuella blev en egen art, Jim förhåller sig till hur han som homosexuell blir en pervers figur, rentav tillhör en homosexuell art. Han upplever detta som skrämmande och tar avstånd ifrån homosexualiteten i sig.

I det tudelade berättandet sammanförs perversiteterna då Jim både talar om att han onanerar och försöker förstå sig på homosexualitet genom litterära gestaltningar. I sitt tilltal vänder han sig direkt till sin mamma:

Det fanns en Jimmy som du inte kände, mamma. Det var han som onanerade i mörkret och tvättade bort den bittersöta doften av Självbefläckelse länge, länge efteråt. Det var han som läste om Adrianus och Antonius, om Apollon och Hyacinthos, och det var han som inte vågade se bibliotekarien i ögonen ens när han lånade Karin Boyes dikter – detta därför att svenskalärarinnan hade sagt: "Det har påståtts att Karin Boye var homosexuell, men sådant ont förtal kan man ju bortse ifrån, när man läser hennes utmärkta lyrik." (*Duktig pojke* 1983, s 103)

Jim beskriver först den sida av sig själv som han dolt för sin mamma. Det är inte bara föräldrarnas syn på vad som är avvikande eller på "självbefläckelse" som Jim redogör för. Även svenskalärarinnan uttalar sig om homosexualitet och dessa åsikter konstruerar synen på vilken sexualitet som är normativ. Du-tilltalet är visserligen mer ett uttryck för vad som händer i Jims inre. Huruvida han verkligen säger något om sin sexualitet till mamman framkommer inte.⁴¹⁷ Märkbart är hans behov av att rikta sig specifikt till sin mamma. Jim förstärker du-tilltalet då han beskriver den Jim som mamman har kunnat iaktta och hur den framställningen är en lögn:

Det fanns en Jimmy som du trodde att du kände, mamma. Han hade en pinup-bild uppklistrad på insidan av garderobsdörren; du avskydde den, men hade du vetat vad han skulle ha velat sätta upp istället, hade du nog älskat den. (*Duktig pojke* 1983, s 103-104)

⁴¹⁷ I Peter Pohls *Vi kallar honom Anna* (1987) riktar sig berättaren Micke till pojken Anna genom att använda du-tilltal. Tilltalet är genomgående och som berättarperspektiv mer avancerat än de korta du-situationer som ingår i *Duktig pojke!* Du-tilltal är ändå ovanligt i ungdomsromanen.

Jim är extremt medveten om vilken rollprestation han gör då han kämpar för att passa in. Han vet att han förutsätts att som pojke ha en "pinup-bild" för att leva upp till det förväntade mönstret och hans mamma kan inte ifrågasätta den. Genom bilden blir han explicit angående sexualitet.

Cameron och Kulick belyser hur "riktiga män" alltid ska vara redo att ha sex och även bekräfta att det är frågan om heterosexualitet. En "riktig man" ska inte kompromettera sin heterosexualitet. Mannen ska alltså vara öppen för kvinnlig invit till sexuellt samröre medan ett förslag från en annan man bör avslås.⁴¹⁸

Jim hävdar att det kunde vara värre om han gått över gränsen och använt sig av illustrationer som han verkligen önskat titta på och han synliggör därmed mammans ideologiska tillkortakommanden. Bilden av den nakna kvinnan är dessutom placerad i garderoben vilket väcker associationer om uttryck som "att komma ut ur garderoben".

Eve Kosofsky Sedgwick använder *garderoben som begreppsapparat/epistemology of the closet* för att peka på hur denna hör ihop med hur något uttrycks, antingen genom tystnad eller hur man börjar tala om homosexualitet.⁴¹⁹ Det Jim döljer med en objektifierad kvinnobild blir starkare på grund av att han ger sken av att visa upp sitt garderobsinnehåll. Hans uppsatta bild är en medvetet utförd performativ handling som syftar till att väcka reaktioner på acceptabel maskulinitet och, än mer, heterosexualitet. Hans agerande är avsett att vilseleda mamman som betraktar bilden. Detta kan jämföras med Michal S. Kimmel som betonar att vänskap mellan män också tydligt gör heterosexualitet då de till exempel håller ett kroppsligt avstånd för att inga missförstånd ska uppstå.⁴²⁰ Jim kan utnyttja sig av sin egen tystnad och istället använda sig av bilden som ett sätt att tala och detta genom garderoben som retorisk plats.

Jims krav på sig själv för att iscensätta ett "riktigt" pojkskap får understöd då han hittar en rollmodell i Uffe som går i hans skola. Jims utanför-

418 Cameron och Kulick (2003). s 38. Se även Don Kulick (2003). "No." Deborah Cameron och Don Kulick (red). *The Language and Sexuality Reader* (2006). London: Routledge. s 258-293.

419 Sedgwick (1990, 2008). s 3.

420 Kimmel (2000). s 212-213.

skap förändras med vänskapen till Uffe eftersom han lär sig hurdan han borde vara då han iakttar Uffe:

En dag skulle jag visa dem. Till dess fick jag försöka låtsas att jag var helt vanlig. Det gällde till exempel att använda samma ord som Uffe, att försöka ha samma inställning som han. [...] Jag försökte vara Dagensungdom, men det gick inget vidare. Speciellt dålig var jag på att prata om flickor. (*Duktig pojke* 1983, s 43)

Jim såväl beundrar som föraktar Uffe. Han är medveten om att han avviker och anstränger sig för att likna Uffe genom att prata och klä sig på rätt sätt. Jim till och med röker ibland, allt för att passa in i den värld som Uffe representerar och som Jim är medveten om att han egentligen inte tillhör. Hans försök är en iscensättning som i sitt tydliga härmande främst försätter honom själv i tvivel om hur han lyckas. Han är medveten om att hans imitation är skev. Jim utgår från att hans avvikande sätt att vara är ett feminint drag. Han måste undvika att uppvisa sin feminina sida till varje pris.

Cameron och Kulick tydliggör att homosexuella förutsätts tala så att de avviker från det egna könet. Man antar att homosexuella män låter som kvinnor och att lesbiska tenderar att låta som män. Detta hör ihop med populära och icke underbyggda antaganden om homosexualitet som könsöverskridande.⁴²¹ Kitzinger visar att heterosexuell konversation inte explicit uttrycks så att de samtalande säger sig vara heterosexuella, men att de istället använder olika samtalsämnen som visar att de är det. Detta görs till exempel genom att hänvisa till sitt heterosexuella förhållande.⁴²²

Precis som i *Dansar Elias? Nej!* är bög ett nedsättande tillmäle i *Duktig pojke!* För att undvika att kallas ”bög” används det som skällsord. Uffe som fått med sig Jim till ungdomsgården klagar över vakterna på stället som kontrollerar att man inte dricker öl inne på gården: ”Dom där bögdjävlar till vakter e ju på en som hökar hela tiden”, sa han. ’Bögdjävlar’ var hans nya favoritord.” (s 59) Jim menar att Uffe använder ordet ”bögdjävlar” ofta, senare förklarar också Jim sin egen svårighet för ordet bög då han inte vill vidkännas det utan säger att han avskyr ordet.

⁴²¹ Cameron och Kulick (2003). s 51.

⁴²² Kitzinger (2005). s 169-188.

Ambjörnsson visar att ordet böj bland pojkarna i hennes undersökning används som ett skällsord och för att beskriva beteenden, utseenden eller attityder vilka då uppfattas som avvikande från normativ maskulinitet.⁴²³ Jims ovilja att låta sig beskrivas som böj markerar att han genomgående förhåller sig till homosexualitet. I enlighet med Robert Connell anses homosexualitet även vara en underordnad maskulinitet.⁴²⁴ Motståndet åskådliggör främst Jims uppfattning men det framgår av texten att han måste komma ut och acceptera sin sexualitet för att kunna gå vidare. Jims agerande kan därmed även tolkas som att han förhåller sig till den underordnade maskulinitetskonstruktion som homosexualitet innebär. Även om Uffe ibland kallar Jim för böj tydliggör han att om Jim verkligen var homosexuell skulle de inte umgås. Nodelman poängterar vikten av att uppvisa rätt sorts manlighet, det vill säga att passera som en normal pojke. Möjligheten att uppfattas som homosexuell av andra väger mindre än att verkligen vara det.⁴²⁵ Inför Uffe lyckas Jim med sin iscensättning av sig själv som både riktig pojke och heterosexuell.

Att röka är för Jim ett heterosexuellt agerande. Machon Uffe blir en taktik för Jim att passera som pojke då han lär sig hur han borde göra. Jim vacklar i sin könskonstruktion då han försöker förhålla sig till sin sexualitet. Detta är också en väsentlig skillnad i relation till de böcker jag tidigare analyserat, där karaktärerna inte har varit tveksamma inför vad det innebär att vara flicka eller pojke. Maskulinitets- och femininitetskonstruktionerna har inte varit fixerade utan däremot uppvisat en mångfald av flickor och pojkar. Variationerna är förvirrande eftersom dessa ger sken av att det finns ett rätt sätt att göra kön och sexualitet på. Men Jim å sin sida tvekar inför hur han förväntas bete sig för att överhuvudtaget uppfattas som pojke. Han imiterar Uffe eftersom denna representerar det pojkskap som finns till hands samt verkar vara det mest eftersträfvansvärda.

Då Jim i klädval och beteende lyckats bättre med sin framställning av sig själv som en av "dagens ungdom" är den ultimata heterosexuella performansen att även ha en flickvän. På en fest där han dricker för mycket

423 Ambjörnsson (2004). s 223.

424 Connell (1996). s 102-103.

425 Nodelman (2002). s 8.

och för första gången i sitt liv blir berusad tar hans "skådespelartalanger överhanden" och han kan inte förhindra hans "alter ego, den tuffe och talföre Normal-Jim, från att spela över och försöka 'fixa' Katarina" (s 97). Jims taktik slår slint och Katarina tar avstånd från den berusade Jim som inte riktigt lyckas i sin roll som charmör. Främst blir "Normal-Jim" alldeles för anpassad för att tilltala Katarina. Jim har precis som Fredde i *Man kan inte säga allt* svårt att omfatta flickperspektivet. Jim förmår inte se förbi det pojkskap han övat sig på. Men då Jim efter festen gör såsom han vet att man borde göra, alltså ber om ursäkt ändrar Katarina inställning:

Varför Katarina Holmquist blev kär i mig vet jag inte. Jo, kanske därför att jag var *annorlunda*. Det sa hon ofta: du är så annorlunda, Jimmy.

Jag gick fram till henne på måndagen efter festen och bad om ursäkt för att jag hade betett mig så dumt. Det var så det började. (*Duktig pojke* 1983, s 104, kurs. i orig.)

Det visar sig att den del av Jim som hör ihop med hans uppfostran är en person som Katarina kan bli kär i. Hon är avvisande mot Jim då han imiterar Uffe, men då han avviker från mönstret och uppvisar sitt annorlundaskap är hon intresserad. Katarina blir ett halmstrå för Jim. Han är skrämmd av sin homosexualitet och hoppas att ett heterosexuellt förhållande ska kunna förändra hans inställning. Katarina blir ett sätt att skyla över homosexualiteten, att förtränga det skeva. Jim försöker tvinga sig till att mentalt utesluta sitt samkönade begär. Men eftersom han fortsätter att hålla allt för sig själv är han lika ensam i förhållandet till Katarina som han varit innan. Han klarar inte av att leva upp till hennes förväntningar och än mindre till sitt eget hopp om en förändring. Katarina ställer honom mot väggen och hoppas på att de ska kunna fortsätta som vänner, men Jim som vägrar att tala om homosexualitet och är inte mottaglig för hennes försök till diskussion. Istället tar förhållandet slut.

Även Jims mamma diskuterar Jims flickvän. Precis som Jim har hon hoppats på att flickvännen ska kunna hjälpa Jim att förändras:

Jag kunde faktiskt inte tro något sånt om pojken. Han hade ju till och med en flickvän ett tag, en rar och behaglig flicka som både Harald och jag tyckte om. Jag andades ut ett tag då, jag trodde att hon kunde hjälpa Jimmy att bli mera

öppen och glad; hon verkade så framåt och naturlig. [...] Jag har tänkt på att det kanske är mitt fel att han blev annorlunda. Harald pratade ju jämt om att jag skämde bort honom och gjorde honom bunden till mig. [...] Men det kan ju precis lika gärna vara för att Jim aldrig hade någon riktig far som det blev så här. (*Duktig pojke* 1983, s 102)

Homosexualiteten i mammans förmedling är ett ”fel” som borde ha kunnat rättas till, men tydligen var en flickvän inte tillräckligt för att lösa Jims inbundenhet. De olika synvinklarna innebär att berättandet samspelar då båda karaktärerna beskriver liknande händelser och ger därmed berättelsen bredare perspektiv. Mamman som upprepade gånger anklagats av pappan för att vara orsaken till att Jim inte är tillräckligt tuff anser att hon inte kan vara ensam skyldig. Hon försöker hitta de bakomliggande orsakerna i den sociala miljön för att förstå varför Jim blivit homosexuell.

Trots att Jim är medveten om sin sexualitet är han inte beredd att uppsöka andra homosexuella. Det blir istället Mats som inte är fullt lika förtrogen om sin sexuella läggning som flirtar med Jim och därmed tvingar honom att ta ställning till hur han egentligen tänkt leva sitt liv. Jim tvekar eftersom han fortfarande är noga med att vara kontrollerad och ser sin framtid som hopplös. Ändå följer han med Mats hem.

Trites visar hur homosexualitet i ungdomsromanen skildras i relation till diskurser. Hon tydliggör att dessa diskurser är uttryck för såväl smärta som njutning. Främst gestaltas hur karaktärerna uttrycker sexuell preferens, mer än att verkligen ha sexuell umgänge. Detta innebär att för att komma till rätta med homosexualiteten måste de unga våga tala om den.⁴²⁶ Jim och Mats hittar varandra och deras relation framställs också främst i deras samtal om homosexualitet. Däremot ifrågasätts och fördöms relationen av andra karaktärer. Men trots att det första mötet mellan Mats och Jims föräldrar omges av tigande resulterar deras kärlek i att de flyttar ihop. Sammanboendet blir ett synligt tecken på att de är avvikande från heteronormen och mamman tycker att det är stort steg: ”De hade väl inte behövt flytta ihop! De hade väl kunnat sköta det lite fint. Och det verkar så *slutgiltigt* när folk flyttar ihop.” (s 168, kurs. i orig.)

426 Trites (1998). s 149.

Homosexualiteten upplevs som störande då den synliggörs. Mamman önskar att Jim och Mats skulle dölja att de är avvikande. Hon uttrycker även någon form av förhoppning om att alltihop är övergående då hon beskriver samboendet som "slutgiltigt". Homosexualiteten som sköts "lite fint" kan ses som en fas i livet medan att leva som öppet homosexuell är definitivt. I en sammanställning av *Riksförbundet för sexuellt likaberättigande* (Rfsl) över svenska skolans biologiböcker från år 1985 fram till år 2001, svartlistas de läromedel som för fram homosexualitet som utgår från att det är ett övergående stadium på grund av att driften inte skulle vara färdigutvecklad. Genomgången beskriver ordval för hur homosexualitet och även annan sexualitet än heterosexualitet framställs som skev i relation till heteronormativitet.⁴²⁷ Detta kan även sättas i samband med Cart och Jenkins påpekande om att 1970-talets engelska ungdomsroman behandlar homosexualitet som ett övergående stadium. Homosexualitet som sexuell preferens och komma ut berättelser är av senare datum. De av RFSL angivna exemplen visar att homosexualitet, beskriven som pubertal fas, fortfarande förekommer som pedagogiskt rättesnöre. Ambjörnsson berättar om en diskussion om sexualitet i klassrummet och visar att homosexualitet blev en form av tilläggs kunskap, där normen är heterosexualitet och homosexualitet snarast adderas som underhållning eller i upplysnings syfte.⁴²⁸

För Jim finns ingen återvändo. Han kan inte omfatta ett reglerat beteende som skulle anpassas enligt heteronormativa förväntningar. Detta formuleras i hur såväl han själv som övriga i berättelsen skildrar flickor. Flickan är i hög grad objektifierad eftersom Jims uppfattning om flickor formas utgående från stereotypa bilder som hela tiden förhåller sig till pojkars begär. I det följande kommer jag att undersöka flickskildringen i romanen och hur flickan gestaltas som blickfång.

427 Annica Ryng, Therese Sysimetsä och Mikael Björk Blomqvist (red) (2003). "Homosexualitet är inte olagligt om man är över 15 år". Inkludering och exkludering av homosexuella, bisexuella och transpersoner i biologiböcker." RFSL [www] <http://www.rfslungdom.se/> Hämtat 17.12 2007. s 19 ff.

428 Ambjörnsson (2004). s 220.

Flickkropp i blickfånget

Flickskildringen ur pojkperspektiv utgår från flickan som objekt. Pojken förhåller sig därmed avståndstagande till flickor. Flickkroppen tydliggörs och hon gestaltas som endast kropp. Jim anstränger sig för att leva upp till de pojk-koder som måste följas för att passa in. En väsentlig del av pojkskapet är att kunna förhålla sig till flickor på rätt sätt. Jim uttrycker redan från början sin rädsla för flickor:

Yvonne satt tillbakalutad i sängen och var kvinna. [...] jag var rädd för hennes opålitlighet men kanske ännu mer för hennes höftvickande, vuxna kvinnlighet, som jag inte förstod och inte var attraherad av. (*Duktig pojke* 1983, s 20)

Jim befinner sig på en klassfest där han iakttar en klasskompis, Yvonne, som han ofta upplever som än mer opålitlig än pojkarna som mobbar honom. Hennes kvinnlighet är farlig, framförallt för att han inte förstår varför vissa flickor betraktas som mer värda än andra. Flickornas värde ställs i relation till vilken sexuell dragningskraft de har och då är till exempel bröst en väsentlig del för att nå högt upp på listan. Detta kan jämföras med det teatraliska flickskapet.⁴²⁹ Den teatraliska flickan blir i Jims ögon skrämmande eftersom han inte känner sig heterosexuellt attraherad, utan försöker leva upp till heteronormativt beteende. På klassfesten rangordnar pojkarna flickorna enligt utseende och tillgänglighet. Pojkarna i klassen vet vad som ger dem själva status som "riktiga" pojkar. De diskuterar flickornas utseende och vad som gör vissa flickor mer åtråvärda än andra. Flickorna måste kunna uppvisa rätt sorts attribut samt även vara tillgängliga. Objektifieringen är tudelad då den å ena sidan gestaltar pojkarnas begär, men å andra sidan skildrar Jims ointresse. Flickan blir sexuellt objektifierad men Jim vill inte vidkännas flickor, hans syn på flickor går därför via de andras blick och han reflekterar därmed de övrigas bild av flickskap. Cart och Jenkins konstaterar att manlig och kvinnlig homosexualitet i ungdomslitteraturen skildras var för sig. Inom romanerna möts sällan homosexuella av olika kön.⁴³⁰ Detta innebär också att pojk- och/eller flickskildringen specifikt förhåller sig till antingen

429 Eckert (1996). [www]. s 6-8.

430 Cart och Jenkins (2006). s 40-41.

pojkskap eller flickskap och i mindre utsträckning förmår omfatta det andra perspektivet.

Den mest framfusiga av pojkarna, Anders, går allra längst eftersom han inte endast talar om attraktionsförmåga utan också om att vara sexuellt aktiv. Målet är att tänja gränserna så långt som flickorna tillåter och helst lite längre. Anders, som får syn på Jim, kräver även att han ska svara på hur pass aktiv han varit sexuellt:

”Har du knullat med nån?” sa Anders.

”Nej”, sa jag, för det fanns inte så mycket annat att säga.

”*Vill* du knulla med nån då?” frågade Anders oförtrutet, och de andra garvade och kom med diverse kommentarer. Ja, ville jag knulla med någon? Jag var tolv år och jag tyckte inte att jag skulle behöva tänka på sådant än. [...] Skolans sexualundervisning, förstås, och så hade jag uppfångat några glimtar ur en porrtidning, som killarna lagt på katedern [...] (*Duktig pojke* 1983, s 15, kurs. i orig.)

Jim förmår inte att visa upp rätt sorts kunskap om flickor. Även om de andra inte heller uttryckt någon större insikt om sexuella aktiviteter, ställer inte Anders dem till svars och de kan bara skratta och låtsas vara insatta. Jim funderar över om han är intresserad av att leva upp till förväntningarna på pojkskap. Den enda flickan han själv kan tänka sig att vara intresserad av värderar han mot de övriga pojkarnas ideala flickmönster:

Och jag försökte känna efter, om det fanns någon av flickorna som jag skulle kunna tänka mig att vara tillsammans med. Det skulle vara Eva då. Hon var storögd och tystlåten. Hennes bröstorg under det prickiga klänningslivet var platt som en pojkes, och hennes ansikte var ett barns, mjukt och osminkat. [...] Men Eva stod säkert så långt ner på sexighetslistan att det bara vore löjligt att vara tillsammans med henne. (*Duktig pojke* 1983, s 17)

För sig själv medger han att han möjligen kan intressera sig för den flicka som inte lever upp till den föreskrivna yppigheten. Jim är medveten om vad som värderas mest, högt föreslår han Yvonne eftersom han uppfattat att hon borde vara ett säkert kort. Men Anders betraktar henne som sin och hon är därmed inte tillgänglig för Jim. Medan de övriga talat om flickor som objekt för sin sexuella tillfredsställelse, förhåller sig Jim till Eva som en möjlig väg för honom ut ur sin underlägsenhet. Han inser att hon inte motsvarar förväntningarna och därmed inte kan förhöja hans

låga status.

Österlunds flickmatris kan relateras till den flickskildring som gestaltas utgående från Jims perspektiv. Jim betraktar och berättar, samtidigt är han på grund av sin sexualitet inte intresserad av att göra flickskildringen rättvisa. Flickorna gestaltas då genom hans blick som förhåller sig till hur han uppfattar att han borde se. Flickorna framstår därmed som sexualiserade, för att stämma överens med flickmatrisens anpassade flicka ur det pojkskap som eftersträvas, bör flickan låta sig betraktas som kropp och tillgänglig. Jims blick fungerar som filter eftersom det är hur han uppfattar att han borde betrakta som avgör vad han ser. Österlunds flickmatris bygger på kategoriernas rörlighet och detta blir avgörande för pojkerättandet. Jim förhåller sig inte till matrisens dåliga flicka och den sexualisering eller protest som Österlund ringar in som beskrivande för kategorin. Jim däremot filtrerar hur de andra pojkarnas maskulinitetskonstruktion påverkar vad Jim uppfattar borde stämma överens med flickan som objektifierad.

Även i ett annat sammanhang då Uffe frågar Jim om han har någon specifik flicka som intresserar honom, håller Jim fast vid Eva. Jim tycker fortfarande att hon är intressantast för att hon saknar bröst men Uffe kritiserar Jims val: ”Äh, de fattades bara att du skulle tända på *Plankan*, suckade Uffe när jag sa att jag tyckte hon var söt.” (s 44, kurs. i orig.) Uffe däremot rangordnar flickorna enligt ett sexualiserat mönster. Dock ser inte heller han flickan som sexuellt överskridande eller bejakande.⁴³¹ Från de tolvåriga pojkarnas rangordning är steget inte långt till att ge flickor namn enligt utseendet, vilket Uffe gör då han kallar Eva för ”Plankan”. Mieke Bal betonar att namn på karaktärer inte endast påverkar vilket kön som lyfts fram utan även social status. Namn kan även fungera som karaktäristik.⁴³² Uffe är välförtrogen med nedsättande namn på flickor och använder benämningar för att rangordna dem. Då Jim försöker efterleva normen att han måste vara intresserad av en flicka för att stämma in har Uffe även i det fallet ett beskrivande namn på lager:

431 Jfr Österlund (2005) som påpekar att den dåliga flickan inte håller sig inom ramen för flickskap utan överskrider gränserna. s 70.

432 Bal (1985,1997). s 84.

"Du, den där bruden som går i din klass", stammade jag, "den där Katarina eller vad hon heter, vet du om hon hänger ihop med nån?"

"Menaru 'Bettet'?" sa Uffe och flinade. "Haru sikta in dej på Bettet nu? Du e som du e." Han lät inte ovänlig. "Tja, hon e väl ledig."

Bettet. Hon hade en smula utstående framtänder; det räckte tydligen för att hon inte skulle godkännas. (*Duktig pojke* 1983, s 95-96)

Även om Jim borde vara medveten om att flickorna rangordnas, väljer han än en gång fel då flickan inte överensstämmer med det rådande idealet. Cameron och Kulick använder begreppet *homosocialt samtal/homosocial talk* för att ringa in hur något som till synes handlar om heterosexualitet och hur detta ska utföras, främst syftar till att knyta de manliga talarna närmare varann.⁴³³ Jim är mån om att försöka anpassa sig enligt kravet på att ha en flickvän även om Katarina inte är en åtråvärd trofé. Han anstränger sig för att tala såsom Uffe förväntar sig av honom och på det viset kunna knyta an till den gemenskap han hoppas på i deras relation.

Jims inledande erfarenheter då det gäller flickor hör även de ihop med Uffe som tagit med honom till ungdomsgården. Då de går därifrån tillsammans med varsin flicka visar sig det stora problemet vara att hitta gemensamma samtalsämnen. Efter den inledande presentationen när flickan bland annat visat sig heta Merike tynar samtalet ut:

[...] vår räddning blev till slut den bunt med tidningar som låg inskjuten under soffan och som Merike råkade hitta när hon letade efter ett tappat örhänge. Det var Se och Lektyr, men framförallt var det en alldeles äkta Porrtidning, som hon drog fram med ett förväntansfullt glitter i ögonen och ett, "Nämen Guuuud!" på läpparna. (*Duktig pojke* 1983, s 66)

Det är Merike som hittar ett nytt samtalsämne genom den porrtidning hon plockar fram. Tillsammans kan de förenas över de bilder och texter som finns i porrtidningen. Merike är också den som för samtalet då de betraktar bilderna, medan Jim iakttar hennes fascination vid fyndet.

Medieforskaren Anja Hirdman redogör för manlig blick på kvinnor i porrtidningar utgående från hur kvinnorna framställs på bild. Hirdman menar att den manliga blicken naturaliseras i porrtidningen. Avsikten blir att män ska rikta sina blickar mot kvinnan. Den pornografiska bilden

433 Cameron och Kulick (2003). s 64.

är en form av uppmuntrad voyeurism. Kvinnorna avbildas som tillgängliga och nåbara, även om dessa finns endast som bild.⁴³⁴ För Jim är porr-tidningarna riktade till män inte något han egentligen bryr sig om men i den situation som uppstått verkar han främst betrakta hur Merike läser den hittade tidningen. Samtidigt är han också fascinerad av hur feminitet framställs genom de bilder de betraktar tillsammans. Det är också utgående från det de tittar på som en diskussion om sex blir aktuell. Jim passar på att fråga ifall Merike legat med någon men det har hon inte, men visar sig ändå vara mer erfaren än Jim eftersom hon har kysst ”nästan två” förut. Samtalet leder till att de övar sig i att kyssas. Däremot meddelar Merike att de inte kan ligga med varann för att hon har ”måntan”, ett ord som Jim inte förstår. Han avslöjar sin okunnighet inför Uffe:

[...] Hon sa förresten att hon hade måntan.”

”Vilken osis.”

”Ja, stackars tjej.”

”Va då rå? Va vare för synn om henne? De va väl du som gick på en nit, för fan.”

(*Duktig pojke* 1983, s 71)

Jim får indirekt information av Uffe om vad ”måntan” betyder då Uffe meddelar att: ”Ylva hade minsann inte mens. Fast man kan ju köra ändå ...” (s 71) Uffe fungerar som filter för skildringen där Jim har mindre kunskap än vad den samtida läsaren kan ha tänkas haft. Han avslöjar främst sin egen okunskap om flickor.

De övriga karaktärerna lägger vikt vid flickornas tillgänglighet som en förutsättning för att överhuvudtaget intressera sig för flickor. Uffe tycker att det är synd om Jim som inte fått ha sex med Merike medan han själv hävdar att han haft sex. Då Jim försöker svänga på objektifieringen så att flickorna skulle vara något man kan attraheras av en längre tid påstår Uffe att han i så fall inte skulle ha sex med en flicka första kvällen.⁴³⁵

Flickorna får inte vara för tillgängliga, den duktiga flickan kontrasteras mot den dåliga flickan, men hur flickorna än gör eller inte gör är

434 Hirdman (2002). s 259 ff.

435 Jfr Asplund Carlsson och Lunneblad (2008) som undersöker yngre barn, i det sammanhanget handlar det inte om att vara sexuellt aktiv eller vänta på rätt flicka, utan skillnaden ställs mellan att bli kär eller att vara kompis. s 17.

de hela tiden föremål för värderande omdömen. Österlund karaktäriserar pojkbberättandet som inte förmår urskilja det feminina. Det manliga medvetandet skildrar femininiteten genom strategier som tystande, osynliggörande, demonisering och sexualisering.⁴³⁶ Uffe kallar Merike för "snörpfitta" eftersom hon och Jim inte haft sex. Det blir därmed Merike som skuldbeläggs även om Uffe också benämner Jim som "bögdjäväl" är den benämningen inte avsedd att verkligen beskriva Jim sexuellt. Snarast fungerar benämningen bög som homosocialt språk eftersom underliggande är kravet på att homosexualitet är uteslutet för både Jim och Uffe.

Jims tystnad förklaras redan i ett tidigt skede av morfadern med intresse för flickor:

"Han kanske tänker på flickor, pojken", insköt morfar med en biton av skratt i rösten.

"Det tror jag inte", sa min mor. "Han är mera intresserad av böcker, tror jag. Och han är så liten än, så jag kan inte tro att han tänker på Sânt Där [...]" "du ser då till att det blir en riktig liten moster av honom, du som ständigt tutar i honom hur känslig han är! Grabbar mår faktiskt bara bra av att hårdas lite, annars står de inte pall sen när de utsätts för svårigheter." (*Duktig pojke* 1983, s 35)

Jims pappa skyller på mamman då Jim inte hårdas för att bli en tuff pojke. Han talar om att Jim blir som en "riktig liten moster" och avslöjar därmed samtidigt sin kvinnosyn. Pappans mosterjämförelse blir ett sätt att säga att kvinnor inte är lika mycket värda som män, speciellt som han ställer detta i förhållande till att klara av svårigheter. Kvinnlighet som nedsättande benämning blir ett skällsord för att beskriva den man som inte lever upp till förväntningarna. Jim fostras in i den instängda synen på sexualitet där mamman inte ens klart uttrycker vad hon syftar på utan säger endast "Sânt Där" vilket mistänkliggör sexualiteten i sig. All sorts sexuell aktivitet tystas genom att inte ens benämna den i mammans uttryck.

Sexualiteten utgående från övriga karaktärer i texten framställs som om den endast innefattade den sexuella akten då Jim ständigt ska förhålla sig till något som han inte klarar av att utföra. Han känner ingen sexuell

436 Österlund (2005), s 193.

attraktion för flickor vilket gör att de andras beskrivning av flickor som endast kropp även utgör Jims förståelse av vad flickskap innebär. För honom är intresse för flickor främst en taktik för att utföra pojkskapet.

Då Jim befinner sig i militären har han redan träffat sin partner Mats. Han iakttar de övriga och hans ton är ironiserande då han berättar vilken sorts pojkskap som är accepterat: "Skål för alla oss ryggdunkande, runkande, fullständigt norrrrmala vapenbröder!" (s 159) Manlighetsnormerna synliggörs i sättet att umgås. Jim återger vilken sorts humor som är acceptabel och hur män rör vid varann eller sig själv. Jim betonar det "norrrrmala" så att han närmast verkar morra fram normaliteten. Det framgår att han inte själv tycker sig kunna inkluderas i det normala utan att han såväl ställer sig utanför normaliteten som tycker att den är enkelspårig. Det manliga begäret måste i militären tillfredsställas genom onani eftersom manlig sexualitet framstår som obehärskad och ständigt närvarande. Trots hans nedvärderande av de andra pojkarna vill han inte få frisedel⁴³⁷ på grund av sexuell preferens så han hemlighåller sitt förhållande till Mats:

"Vem är det du skriver till hela tiden?" undrade Leff från undersängen.

"Till min tjej, förstås."

"Åhå." Leff utstötte ett smackande ljud. "Till Hålet Där Hemma! Kilar ni städigt?"

"Det kan man säga."

"Ja, då blir du frussad som fan av att vara här, då. Är hon nåt att hänga i julgran då?"

"Hurdå, menar du?"

"Bra i sängen och så. [...]" (*Duktig pojke* 1983, s 159-160)

Leff sammanfattar synen på flickor som sexuella objekt, men det räcker inte med att vara "Hålet Där Hemma" utan hon måste även vara bra på det. Med sitt prat försöker Leff inrätta ett homosocialt band utgående från den sexuella frustrationen. Den som, utgående från Leffs resone-

437 Homosexualitet i arbetslivet och då med fokus på militären beskrivs i Gunnel Forsberg, Liselotte Jakobsen och Goldina Smirthwaite (2003). "Homosexuellas villkor i arbetslivet." [www] http://www.rfsl.se/public/studie_arbetsliv.pdf Hämtat 9.6 2008. I texten redogörs för hur homosexualitet anses vara mer accepterat, samtidigt som homosexualitet språkligt nedvärderas genom nedsättande yttranden. s 95-97.

mang, antas ha regelbunden tillgång till sex kan förväntas ha större behov än andra. Ett aktivt sexliv blir en förenande manlighetsrit som ger status och möjlighet att passa in, vilket Jim har lättare att göra då han kan ha en uppdiktad flickvän.

Jim har svårt att anpassa sig till det förväntade pojkskapet, eftersom flickor för honom främst är en form av täckmantel som ska dölja hans egen kamp med sin sexualitet. Hans blick på flickor är en andrahandsblick och därmed framstår flickskapet och flicksexualiteten i hans beskrivning framförallt som osynliggjord.

Att komma till rätta med sin sexualitet är också föremål för intresse i följande roman, *Juliane och jag*. Det förväntade mönstret för flickor är däremot internaliserat hos flickkaraktären. Samtidigt som flickan känner till vilka krav som ställs på henne i egenskap av flicka iscensätter hon ett flickskap som bryter mot normerna. Flickan utnyttjar det performativa flickskapet konkret genom att klä sig som häxa men också för att upprätthålla flickskapet för att dölja en vacklande sexualitet.

FLICKOR EMELLAN

Juliane och jag

Inom den kvinnliga gemenskapen formas starka vänskapsband som kan utvecklas till lesbisk sexualitet. Trites läser *Little Women* utgående från ett queerperspektiv och anmärker hur svårt det är att definiera vad lesbiskhet är i absoluta termer. Hon intresserar sig mer för att uttrycka "the repression of female-female sexuality" och föreslår därmed att *Little Women* kan läsas med en lesbisk undertext.⁴³⁸ Trites visar hur huvudpersonen Jo får styrka av sitt förhållande till mamman och sina systrar. Den kvinnliga närheten bildar en fristad där heterosexism inte kan nå dem, kvinnorna erövrar därmed makt inom den nära relationen.⁴³⁹ Trites resonemang aktualiserar Richs begrepp lesbisk kontinuitet då betoningen ligger på den gemensamma kvinnliga erfarenheten. Liknande motiv som gestaltar nära vänskap på gränsen till lesbiskhet finns i Inger Edelfeldts *Juliane och jag*. Närheten mellan Juliane och Kim konstituerar en fristad

⁴³⁸ Trites (1999). s 142-144.

⁴³⁹ Trites (1999). s 144-148.

där de kan dela sitt intresse för mystik. Tillsammans utför de flickskapet som en performativ handling. Litteraturvetaren Corinna Müller läser lesbiskt begär i 1980-tals skildringar och läser *Juliane och jag* som ett exempel på erotiskt uppvaknande. Müller tolkar den lesbiska undertonen i texten som en narcissistisk fas vilken hör till puberteten. Hon framhåller dock att Edelfeldt lämnar slutet öppet och inte ger något definitivt svar på ifall fasen är överstånden.⁴⁴⁰ I min tolkning är inte det lesbiska formulerat som en fas utan jag betonar snarast kontinuiteten eller hur lesbiskheten i romanen görs både flytande och mytisk.

Edelfeldts roman innehåller inslag av gotik, där iscensättandet av häxan är en del av det gotiska. Jag uppfattar i likhet med Österlund genreblandningen som ett sätt att visa på nya möjligheter där de förväntade mönstren kan brytas då det oförklarliga och skräck förs in i den skenbart trygga (tämligen) realistiska miljön.

Flickan framställs i relation till det mystiska och skrämmande till exempel på det sätt genom vilket riter utförs både på kroppen och som rituell besvärjelse. Den realistiska skildringen i berättandet blir därmed annorlunda eftersom det förutom att eftersträva en förstälig verklighet, även låter karaktärernas fantasi ta plats. Berättarperspektivet är fundamentalt eftersom jagberättaren förhåller sig till det oförklarliga utgående från hur hon uppfattar det som händer. Därmed tydliggörs sådant som bryter mot vad som kan uppfattas som "normalt". De gotiska inslagen i texterna är ett sätt att gestalta ett flickskap utgående från hur flickorna tillsammans bygger upp sin gemenskap.

Till skillnad från Kims och Julianes vänskapsrelation är Kims förhållande till Yvonne närmast påtvingat. Flickskapet är mer passivt i konstellationen Kim och Yvonne, medan det senare bandet till *Juliane* gestaltar aktörskap. Redan från början berättar Kim hur hon känner sig dragen till *Juliane*. Visserligen talar hon om att hon känner sig illa berörd men hon uppfattar trots detta *Juliane* som en spegelbild (s 16). Speglingen verkar vara det mörker och den mystik som hon anar finns hos *Juliane*, precis som hos henne själv. Hon tar därför kontakt med *Juliane*:

440 Corinna Müller (2003). "Kvinnor emellan. lesbiskt begär i svenskspråkig skönlitteratur från 1980-talet." *Lambda Nordica* vol 9. 2003:3. s 8-9.

Juliane gruffade lite till och sedan kom hon till dörren. Jag blev alldeles ställd när jag såg henne, för hon såg inte alls ut som i skolan. Håret var utsläppt och räckte nästan ända ner till midjan. Det hade lite guldlyster i det bruna och var vågigt. Mitt hår är nästan svart, halvlångt och alldeles rakt. [...] Jag hade aldrig förut tänkt på att hon faktiskt var söt, men nu upptäckte jag det och kände mig hemskt mindervärdig själv. (*Juliane och jag* 1982, s 39)

Till sin förvåning upptäcker Kim att det finns en annan Juliane än den hon visar upp i skolan, en flicka som rent av kunde vara en utmaning för de söta flickorna i klassen. För Kim är detta en ny sida hos Juliane. Tidigare har Kim fascinerats av att eventuellt hitta en riktig vän, någon som delar hennes erfarenheter. Men vid anblicken av Julianes utsläppta hår verkar också det första tecknet på ett annorlunda intresse för Juliane vakna hos Kim. Detta är ändå inte en lesbisk berättelse som leder till att komma ut ur garderoben. Kerry Mallan skiljer mellan komma ut berättelsen och berättandet som inkluderar lesbiskheten som en del av karaktärgestaltningen. I komma ut skildringar leder berättelsen fram till avslöjandet av den sexuella preferensen och då är det främst en fråga om att våga ta klivet ut ur garderoben. Berättelser med lesbiska karaktärer som redan tagit steget ut ur tystnaden förhåller sig även till andra problem inom berättelsens ram.⁴⁴¹

I *Juliane och jag* finns ett inbäddat system som gör att det lesbiska blir en komplexitet i berättelsen. Mallan föreslår att berättelser som inte leder till att komma ut försöker använda ett bredare koncept för att göra karaktäriseringen mer komplex och därmed även nyansera ett lesbiskt agerande.⁴⁴² Kim är som karaktär komplex och förhåller sig även till annat än lesbiskhet. Samtidigt kan den vänskapsarena hon rör sig inom betraktas som en tredje modell för den lesbiska skildringen. Målet är varken att komma ut eller att det lesbiska inkluderas som en självklarhet. Istället är agerandet utfört som en balansakt mellan sexualitet och vänskap. Detta anknyter därmed till Adrienne Rich lesbisk kontinuitet där gemenskap, intimitet och erfarenhet är centralt. Gestaltningen innebär att den tude-

441 Kerry Mallan (2004). "Feeling a little queer? Performing Lesbian Desire and Identity in Youth Texts". *Seriously Playful. Genre, Performance and Text*. Sharyn Pearce och Kerry Mallan (red). Flaxton, Qld.: Post Pressed. s 116-117.

442 Mallan (2004). s 116.

lade homosexualitet som Mallan anför kan breddas genom en tredje intim vänskap. Kim är iakttagande både av sig själv och av andra karaktärer. Mörker och mystik är en del av karaktäriseringen. Det utsläppta håret understryker det mystiska eftersom det innebär att de flätor Juliane har i skolan är en annan sorts iscensättning. Hemma hos sig själv klär Juliane av sig den duktiga flätflicksklädnaden.

Vänskapen mellan Kim och Juliane blir ett sätt för Kim att hitta en ny röst, som fungerar som ett aktiverande uttryckssätt. Visserligen har de redan innan de lärt känna varandra läst liknande böcker. Båda har till exempel fördjupat sig i Homeros och är intresserade av grekisk mytologi. Dessutom ägnar de sig åt att skriva berättelser. Skrivandet för Juliane och Kim följer de mönster som Trites påpekat att är centrala för den konstnärliga flickan. Flickan utvecklas och förstår att hon är annorlunda än andra flickor. Men skrivandet är samtidigt bara en del bland andra aktiviteter flickan ägnar sig åt för att utvecklas.⁴⁴³ Det skrivande som flickorna praktiserar skiljer sig från hur tidigare karaktärer i mitt material använt skrivandet. Medan Laura i *Ingen grekisk gud, precis* närmast snubblar in på skrivarbanan och Marie i *Lilla Marie* använde skrivandet som ett tidsfördriv, är Julianes och Kims skrivande en medveten handling för att ge uttryck för sitt konstnärliga intresse.

Kim och Juliane diskuterar inledningsvis sina egna berättelser:

"Brukar du skriva berättelser själv?" frågade hon. "Ja", sa jag och tänkte skamset på en "följetong" som jag hade skrivit och ritat teckningar till. Den hette *Kärlek utan gräns* och låg i ett brunt igenklistrat kuvert längst ner i min hurtslåda. (*Juliane och jag* 1982, s 47-48)

Det flickorna skriver kan betraktas som ett medel för att uppfatta sig själv genom språket. Kim skäms över sin "följetong". Hon är oroad då hennes bror läser en text hon skrivit eftersom hon överför sina egna tankar och fantasier i texten och känner sig blottad. De texter flickorna skriver handlar om det skrämmande och innehåller gotiska motiv som slott, trädgårdar och oförklarliga mord. Mattias Fyhrs läsning av *Juliane och jag* som gotisk romans, sträcker sig även till att lyfta fram de texter som

443 Trites (1997). s 63-79.

Kim skriver på för att visa hur dessa överensstämmer med genreförväntningarna. Detta förenar Fyhr med en önskan att älska en mystisk figur. Kims texter följer tydligt mönstret för den gotiska gestaltningen genom hur motiv som exempelvis det stängda rummet utnyttjas i hennes författande.⁴⁴⁴ Fyhr kringgår i sin tolkning ett specifikt berättartekniskt resonemang där de infogade texterna, Kims eget skrivande, betonas i kraft av hur de överlag tillför berättelsen en gotisk stämning. Flickornas skrivande avviker från berättelsen i övrigt. Kims texter gestaltar det gotiska genredraget men det är inte sitt eget sammanhang hon skildrar utan specifikt den skrivande flickans möjlighet att formulera sig. På så vis uppfattar jag att de gotiska berättelserna berikar flickans eget sammanhang. Språket är viktigt för flickans agerande, språket framställs också både i den skrivna rösten och i den talade:

Juliane och jag stod och pratade nästan varenda rast. Redan när vi bara hade umgåtts ett par dagar, kändes det som om vi hade varit vänner hemskt länge. Vi skaffade oss väldigt snabbt en gemensam jargong, för vi tyckte bägge två att det var roligt att leka med ord. (*Juliane och jag* 1982, s 58)

Det gemensamma språket innebär att Juliane och Kim markerar sin samhörighet. Nina Auerbach hävdar att skillnaden mellan manlig och kvinnlig gemenskap utgår från den kod som används. Hon tolkar den manliga koden som explicit medan den kvinnliga koden är dold i språket.⁴⁴⁵ Detta innebär ett särskiljande mellan hur manligt och kvinnligt där den manliga koden motsvarar samhällelig överordning. Det manliga och kvinnliga kompletterar varandra och utgångspunkten är heteronormativ.⁴⁴⁶ För Kim och Juliane handlar den egna koden mer om att forma en intim gemenskap än om att särskiljas från manlig kod. Kim har visserligen redan tillsammans med Yvonne varit medveten om att vänskapen var

⁴⁴⁴ Fyhr (2003), s 170.

⁴⁴⁵ Nina Auerbach (1978). *Communities of Women. An Idea in Fiction*. Cambridge Mass.: Harvard U. P. s 8-9.

⁴⁴⁶ Jfr Cameron och Kulick (2003), s 50. Cameron och Kulick redogör för lingvisten Deborah Tannens komplementaritetens modell av manligt och kvinnligt språk och påpekar att enligt modellen blir man och kvinna motsatser som kompletterar varann utgående från institutionaliseringen av heterosexualitet.

byggd på fel premisser, något som tydliggörs då hon börjar umgås med Juliane. Framförallt handlar det om hur hon upplever sig som avvikande från normen. Hon menar att det är hon som är konstig och inte Yvonne (s 51). Fyhr beskriver Kim utgående från hur Juliane kan läsas som dubbelgångare. Han motiverar tolkningen genom att de framställs som varandras motsatser genom bland annat sitt utseende. Dubbelgångaren blir då ett sätt att utforska det egna inre mörkret.⁴⁴⁷ Fyhirs dubbelgångare anknyter till hur spegelbilden fungerar, dessa dubbelgångare är uttryck för samma sorts upprepningsmotiv. Att betrakta sin spegelbild eller sin dubbelgångare blir ett sätt att upptäcka sig själv utifrån det motsatta eller spegelvända.

Vänskapen får en ny betydelse med Juliane, även om Kim inte riktigt klarar av att diskutera exempelvis kärleken till Kuno med henne. Kuno är en av dem som mobbar Juliane. Kim å sin sida har svårt att acceptera Julianes kärlek till läraren Lindblom. Kim känner sig hotad genom det heterosexuella mognadsimperativet, då hon också ser det som möjligt att Juliane och den vuxna mannen har närmare till sex än vad hon själv har det med sitt kärleksobjekt. Hon oroar sig inte endast för att bli underlägsen i erfarenhet, överhuvudtaget antyds det manliga fungera som ett hot mot vänskapen. Gestaltningen inbegriper inte någon mentor som ska guida flickorna såsom för Laura i *Ingen grekisk gud*, *precis* utan gemenskapen bygger uteslutande på flicknärhet. Det de kan dela som vänner störs av inkräktande män, även om männen representeras av romantiska drömmar. Eller som Fyhr beskriver de romantiska drömmarna utgående från det gotiska genredraget, enligt detta ska en mystisk figur som är lagom ouppnåelig för flickornas drömmar uppenbara sig.⁴⁴⁸ Kims förälskelse innebär att hon kan bete sig enligt hur flickmatrisen stipulerar sig att hon ska känna, det vill säga det behöver finnas en pojke som hon kan drömma om.

Motivet nära vänskap gestaltas ofta genom ett avbrott i relationen. En av de seanser Kim och Juliane ägnar sig åt avbryts av att Julianes mamma råkar överraska dem. Mamman beskriver agerandet som en lek. Flickorna har inför ceremonin klätt sig i långa mörka

⁴⁴⁷ Fyhr (2003). s 164.

⁴⁴⁸ Fyhr (2003). s 169.

klänningar. Kim som berättare verkar skämmas över hur deras ritual kan tolkas som naiv ur ett utomstående perspektiv. Juliane å sin sida blir arg eftersom hon upplever Kims attityd som nedlåtande. När Juliane inte lyckas övertala Kim att stanna över natten känner hon sig avfärdad och deras vänskap läggs på is:

Juliane stirrade på mig. "Idiot", sa hon. "Gå hem du, till mamma och pappa och tomtebolyckan. Du kan ju lära dig sticka och baka och börja umgås med Yvonne igen, för jag vill inte vara kompis med dig mer. Du kan dra åt helvete. [...]" (*Juliane och jag* 1982, s 116)

Vanligen innebär avbrott i vänskapen i ungdomsromanen att när problemen väl reds ut har banden förstärkts. Då flickorna löser sin konflikt har de fått insikt i hur den andra reagerar och trots motsättningar kan de lita på varandra.

I Katarina Mazettis *Det är slut mellan Rödluvan och vargen* (1998) uppstår ett avbrott i vänskapen. Huvudpersonen Linnea och hennes vän Malin har utfört en seans som gått snett och Malin anklagar Linnea för att inte ha varit tillräckligt intresserad av ceremonin. Vänskapsavbrottet är också en delorsak till att Linnea överreagerar och ger sig iväg till USA.

Avbrott i vänskapen hör ihop med den intima relationen. I L.M. Montgomerys klassiska flickbok *Anne of Green Gables* (1908) blir vänskapen styrkt av ett flertal mindre uppbrott. De vuxna karaktärerna påverkar också genom att kräva att Anne och hennes väninna inte umgås, då de ser vänskapen som skadlig. Cannie Möllers *Tagg i hjärtat* (2000) bygger berättelsen kring Mias och Lisas oförmåga att förstå den andra. I Katarina Kieris *Ingen grekisk gud, precis* är det inte helt klart i slutet av berättelsen ifall Laura och Lena hittar tillbaka till vad som varit, men de har åtminstone nått fram till en annan form av förståelse för varann. Orsaken till konflikt varierar men ofta är det en pojke som är orsak till situationen i ungdomsromaner. Vänskapsbanden är utsatta för insyn av övriga karaktärer och genom detta riskerar banden att brista eftersom

granskandet är värderande.⁴⁴⁹

Fyhr tolkar ensamheten som ett förstärkande av den gotiska atmosfären. Samtidigt poängterar han att återförenandet främst handlar om två vänner.⁴⁵⁰ Juliane och Kim blir sams dagen därpå och bråket gör att de kan gå vidare och ytterligare tänja gränserna för sitt agerande, där heterosexualiteten fungerar som den gräns vilken överskrids.

Flickorna är aktiva: de gör sitt flickskap. Också då de diskuterar handlar det om en ökad aktivitet. Visserligen menar Kim att det de gör till en del är barnsligt, men den bedömningen står i förhållande till förväntat flickbeteende. Aktörskapet gäller även konstruerandet av flicksexualitet. Före Kim fått en bundsförvant i Juliane har det sexuella varit lockande, tillsammans med Yvonne har hon framförallt fokuserat på diskussion kring den sexuella akten och också de drömmar de ägnat sig åt för sina ”respektive”. Heterosexualiteten är utgångspunkt för hur Yvonne och Kim diskuterar och därmed förhåller sig till vad som är en möjlig sexualitet. Men Kim har inte endast funderat kring det hon och Yvonne kunnat diskutera. Kim har också försökt komma till rätta med sin egen kropp:

Jag tänkte på hur jag hade låst in mig på toaletten och försökt stoppa in olika saker i slidan. Det verkade hemskt trångt där, och jag undrade om jag var felvuxen, ett missfoster som skulle få leva utan könsumgänge hela livet. Det såg konstigt ut därnere när man tittade i en spegel också; inte alls som på bilden i biologiboken. Jag försökte låta bli att tänka på det där. (*Juliane och jag* 1982, s 64-65)

Flickan som undersöker sig själv agerar. Hon tar reda på vem hon är, även om hon efteråt funderar på vad som är normalt och vad som inte är det. Hon formar en ny förståelse av sig själv genom att kritiskt granska hur hennes kropp ser ut. Mia Österlund framhåller att flickans könsorgan vanligen är tabu i ungdomsromanen. Flickans utforskande av sig själv uppvisar hur kluven hon är till det hon ser.⁴⁵¹ Även om ungdomsromanen överlag beskriver hur karaktärer intresserar sig för kropp och kropps-

449 Jfr Asplund Carlsson och Lunneblad (2008) som ser samma tendens till sköra vänskapsrelationer mellan Klara och Anton i Lin Hallberg *Kompisboken*, då vänskapen utsätts för andras blickar och objektifieras. s 20.

450 Fyhr (2003). s 175.

451 Österlund (2003a). s 99.

lighet är däremot skärskådande av könsorganen ovanligt. I den danska författaren Maria Marcus *Alle tiders förår!* (1977), som fick inleda denna avhandling, använder Ulla en massagestav för att tillfredsställa sig själv medan hon betonar det naturliga i att masturbera. Ulla lånar dessutom ut massagestaven åt sin mamma, vilket är tämligen avancerat för ungdomsromanen. Detta eftersom det blir flickan som undervisar mamman om sexuell lust.⁴⁵² 1970-talets medvetandehöjning i en kvinnogrupp understryker kvinnlig erfarenhet som ett sätt att sträva efter gemenskap.⁴⁵³ Ett sätt att utnyttja sloganen det privata är politiskt är att använda utforskande av den egna kroppen som en del i gemenskapen.

Kim hyser tvivel om att allt står rätt till, men hon formar ändå en medvetenhet om sin egen kropp och dess sexuella funktion. Elizabeth Grosz poängterar att eftersom kroppen läses såväl kulturellt som historiskt är det inte endast det biologiska som påverkar begripligheten. Avgörande är hur kroppen representeras genom interaktioner och hur dessa i sin tur avkodas inom biologiska gränser.⁴⁵⁴ Genom skärskådandet av sitt könsorgan hyser Kim tvivel om vad som är normalt och hur hon borde se ut. Som jämförelsepunkt använder hon biologiboken. Utforskandet är ett sätt att forma bilden av vem hon kan vara, vad hon kan göra, förutsatt att det är bilden i boken som är felaktig och att hon är rätt konstruerad. Undersökandet kan ge ny förståelse för det heterosexuella mognadsimperativet, men kan också vara en återvändsgränd om flickan fördömer det hon hittar istället för att ifrågasätta konstruktionen såsom den beskrivs i böckerna.

Kims betraktande av könsorganet i spegeln är också en variant av alla de spegelscener som förekommer i ungdomsromanen, samt specifikt också i mitt material.

Tillsammans blir Kim och Juliane starkare. Gemenskapen innebär att de diskuterar också sådant som känns obehagligt eller rent av skrämmande. Samtidigt inbegriper deras gemenskap att de utestänger andra

452 Jfr Nils Bergkvist (1974). *Avva och Nenne*. Stockholm: Bonniers. I *Avva och Nenne* är det Avvas pappa som står för undervisandet av de unga karaktärerna.

453 Unni Langås, Lisbeth Larsson och Anne Birgitte Richard (1997). "Ut ur naturhistorien, in i moderniteten." *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* Band IV. *På Jorden 1960-1990*. Höganäs: Bra Böcker. s 153-154.

454 Grosz (1994). s 187.

genom att framhäva det som är gemensamt för dem. Kim är hemma hos Juliane och de ägnar sig åt att "tjuvringa" till olika personer som de på måfå plockar fram i telefonkatalogen:

Det blev tyst ett ögonblick i andra änden. "Det ska jag tala om för dig om du kommer hit och visar mig dina små bröst", sa rösten. "Jag satt just här och runkade, när du ringde." [...] "Om du kommer hit, så ska jag visa dig min stora grej", fortsatte rösten." Då la jag på luren. När jag lyfte den igen om en stund var han fortfarande kvar. Han flåsade. Jag tryckte snabbt ner luren i klykan igen. Juliane fnissade nervöst. "Tänk om han spårar samtalet", sa hon. "Tänk om han kommer hit och krafsar på dörren och stoppar in sin 'stora grej' genom brevlådspringan?" "Då hugger vi av den", sa jag resolut. (*Juliane och jag* 1982, s 78-79)

Genom att föreställa sig hur de ska bemöta den makt de utsätts för av mannen i telefonen funderar de ut ett gemensamt försvar för hur de ska klippa av hotet om det realiserar. De myntar begreppet "systrar i fördomelsen" (s 72) och denna gemenskap är en taktik för att förhindra intrång på varandra. Flickorna motarbetar det manliga sexuella begäret genom att utföra en protesthandling. Resonerandet kring hur de försvarar sig mot skrämmande sexuella fantasier innebär att de formulerar en gemenskap också med en eventuell aktion.

Kim och Juliane bygger upp en arena för kvinnlig gemenskap. Inom vänskapsramen kan de konfrontera sina egna tillkortakommanden och förhålla sig till omvärlden. Detta tydliggörs än mer då de tillsammans utför ett performativt flickskap i det följande.

Växa som häxa

Häxan som karaktär i barn- och ungdomslitteratur är en återkommande figur. John Stephens visar hur hon använts i litteratur som riktar sig till en yngre läsekrets. Han gör upp ett schema över tre olika kategorier av häxor: *vis häxa/wise-witch*, *hagga/crone-witch* och *magisk häxa/sorceress-witch*.⁴⁵⁵ I ungdomsromanen gestaltas flickan som häxa genom hur hon

⁴⁵⁵ John Stephens (2003). "Witch-Figures in recent children's fiction. The subaltern and the subversive." Ann Lucas Lawson (red.) *The Presence of the Past in Children's Literature*. Westport: Praeger, s 195-198.

mognar både som flicka/kvinna och som häxa. Häxskapet blir ett sätt att inta ett aktörskap. Stephens kategorier blir för snäva då flickan själv är häxa och inte undervisas av en äldre kvinnlig häxa.⁴⁵⁶ Representationer av häxflickor uppvisar både subversivitet och anpassning till heteronormativitet. Flickan som häxa gestaltas vanligen utgående från hur hon förhåller sig till gemenskap inom en kvinnlig sfär.

Iscensättandet är, som jag konstaterat, ett viktigt drag i flickornas agerande. I enlighet med Butlers tes om kön som performativ handling skapas intryck av en inre substans, det vill säga en uppfattning om ett essentiellt kön.⁴⁵⁷ Den fiktiva inre substansen blottar idén om ett essentiellt kön, det som verkligen byggs upp är härmandet av tidigare beskrivningar av vad det innebär att vara ett visst kön. Tecknet på kroppen blir därmed ett ideal som förnyas och förändras, men med en idé om dess beständighet.

Flickorna förväntas sminka sig och intressera sig för kläder, det gör också Juliane och Kim. Ambjörnsson ställer gymnasieflickornas förvandlingar med hjälp av smink och kläder i relation till Askungen som ska bli balens drottning.⁴⁵⁸ Det förväntade beteende är därmed att sträva efter att bli Askungen. En annan sorts klädkod introduceras genom häxan. Fyhr analyserar bokens omslag på vilket flickorna är klädda som häxor och hur bakgrunden med fullmåne och ett gammalt slott förutsäger och betecknar de gotiska influenserna. Flickorna finns i det gotiska och kan agera genom de mörka ritualer de utför.⁴⁵⁹ De beslutar sig för att bilda en pakt, inom vilken de iscensätter sig själv som häxor:

Före ceremonin klädde vi ut oss. Jag hade en midnattsblå hellång sidenklänning som min mamma hade haft på danser när hon var ung. Juliane hade en svart sidenklänning med invecklade svarta broderier och små, små svarta pärlor på. Vi sminkade oss vita i ansiktet. Sedan målade vi eye-liner och mascara runt ögonen och mörkrött läppstift på läpparna. (*Juliane och jag* 1982, s 68)

456 Jfr Mia Franck och Rebecka Fokin-Holmberg (2006). "Making Magic: (Hetero) sexual (In)visibility in Scandinavian Young Adult Novels". *Papers: Explorations into Children's Literature* Vol. 16:1. s 14-24. I artikeln redogörs för hur realistiskt skildrade och fantasyhäxor förhåller sig till häxskapet och sexualitet utgående från hur heteronormativitet påverkar gestaltningen.

457 Butler (1990, 1999). s 173.

458 Ambjörnsson (2004). s 152.

459 Fyhr (2003). s 157-159.

I och med det nya i paktceremonin känner flickorna också en ny sorts styrka, genom det magiska i riten har de en längtan efter att gå ännu längre med sina riter. De skämtar om att "förleda små barn" (s 69) och att fånga jungfrur eller "jungmän" (s 70). Samtidigt återkopplar deras skämt till de fördomar om homosexuella som Jim i *Duktig pojke!* synliggjorde. I motsats till Jim gör skämtet flickorna modigare, Juliane föreslår att de ska gå ut och visa sig i de kläder de har på sig. Det ligger en spänning i att gå ut klädd till häxa, dels kan de stöta på någon ur Gunillas gäng, dels kan de träffa på andra människor.

Eckert förklarar hur det välkända ges en mystisk innebörd och även görs åtråvärt för flickorna. Eckert exemplifierar med hur flickor börjar se pojkar de umgåtts med i flera år på ett nytt sätt för att kunna förhålla sig till heterosexualiteten.⁴⁶⁰ Då flickorna mystifierar sig själv får detta effekten av att de blir attraktiva. Istället för att betrakta omgivningen blir performansen en förenande kraft utförd genom förklädnaden. I texten blir kön en bild för hur kön kan kläs på, det vill säga flickorna agerar kön på ett metaforiskt plan. Performansen syftar både till kön som performans för att konstruera heterosexualitet och den förklädnad som konkret utförs för att framställa en specifik idé om könstillhörighet. Den iscensättning som Juliane och Kim gör syftar i första hand till att accentuera deras egen gemenskap, men samtidigt beslutar de sig för att inte hålla sig för sig själv. Häxskapet framstår som en överdrift eftersom iklädandet utförs som en medveten excess av en specifik femininitet. Flickorna tilltalas också av två pojkar som undrar om de vill komma med på fest. Deras performativa mystifiering uppmärksammas av pojkarna som blir intresserade. Men medan Kim uppfattar killarna som ett brott i gemenskapen, funderar Juliane på att hon gärna skulle vilja göra "[d]et":

[Killarna] hade fått mig att känna mig som en vanlig liten utklädd tonårstjej. Jag förstod inte alls varför hon hade velat följa med dem. Hade inte *hon* känt den där förtrollade stämningen, som var bara hennes och min och mycket mer värdefull än två larviga killars uppmärksamhet? Var jag så tråkig och betydelselös att hon skulle kunna bryta vår trollkrets för deras skull? Det gjorde mig ledsen. (*Juliane och jag* 1982, s 73, kurs. i orig.)

460 Eckert (1994). [www]. s 12-14.

Kim känner sig osäker på hur Juliane upplever situationen, medan hon själv också ger uttryck för en underton av något utöver vänskapen. Kims och Julianes gemenskap gestaltar inte endast själva vänskapsbandet utan verkar också antyda att flickornas känslor för varann är annorlunda än vad som betraktas som "normalt" inom flickskapet. De lever inte ut känslan utan tvivlar snarast på dess riktighet. Heterosexualiteten riktar flickbegäret mot pojkarna medan häxklädningen innebär att den performativa handlingen styr Kims begär mot Juliane och den gemenskap Kim upplever att de har.

Som häxor har de makt att säga nej, men de har också makt att överväga att säga ja. Därmed tänjer flickorna gränserna för flicksexualitet genom sin förklädnad. John Stephens ser häxor i barnlitteraturen som ett redskap för karaktärerna att hitta sin egen väg utanför de gränser som stipuleras inom samhället. I häxfiguren sammanförs det historiska och mytiska genom att häxan väcker associationer utanför den specifika beskrivning hon gestaltas i.⁴⁶¹ På liknande sätt blir Kim och Juliane de häxor de klätt ut sig till:

"Och jag", sa Yvonne vasst, "är hemskt ledsen att alla tycker att du och Juliane är *konstiga*." "Vi kanske struntar i det", sa jag.

Juliane och jag bestämde oss för att vara så konstiga som möjligt. Det vill säga, så konstiga som vi vågade. Vi vågade till exempel inte ha på oss våra magiska ringar i skolan, för då visste vi att Gunilla skulle kalla dem för förlovningsringar. Men vi klädde oss gärna i svart och hade underliga smycken kring halsen. (*Juliane och jag* 1982, s 90, kurs. i orig.)

Juliane och Kim bär magiska ringar som tecken på sin förenande gemenskap, men för att undvika att bli utpekade som annorlunda, det vill säga att stå utanför det heteronormativa, väljer de att inte visa upp sina ringar. Alla regler kan flickorna inte bryta, inte ens som häxor, framförallt därför att häxidentifikationen är antagen, den kan kläs på och målas in, men den är också ett konstruerat flickskap. Detta blir ytterligare en makthierarki där vanlighet kontrasteras till det magiska.

Häxkraft beskriver ofta gemenskap, dels eftersom häxan som symbol

461 Stephens (2003). s 195

uttrycker kvinnlig gemenskap, dels genom att i de utförda ritualerna eftersträvas en form av överskridande samhörighet, som går utöver uppfattningar av normalitet. Christine Jarvis behandlar häxan utgående från hur kategorin wicca används i ungdomslitteratur. Wicca är en specifik sorts häxa eftersom wiccaner ägnar sig åt religiositet och framhäver närheten till naturen. Jarvis karakteriserar häxan/wiccan och visar hur wicca hör ihop med både de relationer som hon förhåller sig till och är ett individuellt projekt.⁴⁶² Häxkonceptet fungerar som en mekanism vilken möjliggör undersökande av att vara ett subjekt samt att utvecklas inom en gemenskap med egna värderingar. Häxor är också starkt förknippade med sexualitet, till exempel brukar häxor sägas ha sexuellt umgänge med djävulen.

Flickornas intresse för det ockulta betyder att de återkommande utför seanser för att frammana djävulen. En av dessa avbryts då Juliane blir skrämmd:

Då skrek Juliane. Det var ett kort gällt skrik. Jag ryckte till mig handen och öppnade ögonen. Juliane satt och stirrade vettsskrämd framför sig. [...] "Det var nån som rörde vid min axel!" Juliane var alldeles vit i ansiktet. (*Juliane och jag* 1982, s 85)

Ceremonin utförs av flickorna för att få kontakt med andevärlden och de vill ge sin själ åt djävulen. De är ändå mer intresserade av att utföra själva riten än att den faktiskt ska fungera. Flickorna är noggranna i sina förberedelser inför ritualen och det är diskussionerna som för dem samman. I riten framställs den beröring som Juliane säger sig känna med en antydning av sexualisering eftersom flickorna gör sin rit för att ge sig själva åt djävulen. Kim funderar en hel del kring hur Satan ska komma. Hon föreställer sig honom med en iskall penis (110).

Kim förhåller sig genomgående till hurdan hon borde vara, samtidigt ifrågasätter hon heteronormativiteten genom att inte efterleva alla krav. Hon vet vad som förväntas av henne, hur man borde vara. I sin vänskap med Juliane bryter hon med den förväntade modellen och iscensätter sitt flickskap på ett nytt och skevt sätt. Detta betyder inte att hon skulle

462 Christine Jarvis (2008). "Becoming a Woman Through Wicca: Witches and Wiccans in Contemporary Teen Fiction." *Children's Literature in Education* 39, s 47.

sluta vara flicka. Snarare hittar hon en väg som för henne till en ny medvetenhet:

Jo, visst var jag kär i Kuno – i min fantasi-Kuno. Med trollglimten i ögat och de mjuka läpparna och de smala känsliga händerna. Honom som jag träffade i skuggan av cypresserna. Men den riktige Kuno, som pratade med de andra killarna om mopeder och brudar; vad skulle jag säga till honom? (*Juliane och jag* 1982, s 154)

Vänskapen till Juliane utvecklar Kim till en ny mognad, som tar sig uttryck genom en medvetenhet i till exempel Kims kärlek till Kuno. Hon talar om sin drömbild av Kuno och inser att det är en romantisk kärlek som inte grundar sig på något verkligt utan att hon fantiserar. Det medvetna förhållningssättet till sexualitet hör ihop med ungdomsromanen antingen så att den unga karaktären uttryckligen funderar kring sin eller andras sexualitet eller för att sexualiteten av olika orsaker blir föremål för diskussion. I Katarina Mazettis *Det är slut mellan Rödluvan och Vargen* (1998) berättar huvudpersonen Linnea om hur hon trodde att hon var tillsammans med en pojke men sedan upptäcker hon att såväl hon själv som han är intresserade av pojkar. Hon skräms av hans sexualitet på grund av sin egen okunskap och menar att hon reagerar på fel sätt. För som hon själv säger går hon inte omkring och är ”Sexuell hela tiden”.⁴⁶³

De känslor som Kim och Juliane har för varann uttrycks tydligast i de utförda seanserna. Kim berättar hur hon känner inför Juliane. Gestaltningen görs explicit metaforisk som om det var en dröm i vilken flickorna smälter ihop till en och blir varandra:

Och så kände jag det. Väggarna kring oss smälte undan och skymningen trängde in i rummet, svalskande och full av knappt hörbara locktoner. Den fyllde hela mig. Och plötsligt förnam jag någonting annat; för bråkdelen av en sekund erfor jag Julianes närvaro på ett nytt sätt. Jag kan inte förklara det. Om man verkligen har en själ, så var det kanske våra själar som snuddade vid varandra. Det var en underlig upplevelse, nästan skrämmande. Som att nästan, nästan känna hur det kändes att vara Juliane. Att vara ett annat jag. (*Juliane och jag* 1982, s 158)

⁴⁶³ Katarina Mazetti (1998). *Det är slut mellan Rödluvan och Vargen*. Stockholm: Alfabeta. s 35.

Kims upplevelse är intensiv och intim, nästan som om hon beskriver en sexuell akt. Hon kämpar med sina känslor när hon försöker beskriva vad som händer. Kim talar om att hon hör locktoner vilket ger en mytisk innebörd åt hennes förklaring. Inom folktron lockar skogsrån eller näcken och inom grekisk mytologi lurar sirenerna sjömännen. Lockandet associeras med en sexuell erfarenhet. Kim å sin sida förlorar inte förståndet varken så att hon leds ut i skogen eller ner i vattnet. Det farliga lockropet omförhandlas i flickskildringen då Kim snarast blir starkare av upplevelsen.

Corinna Müller använder begreppet *lesbiskt textögonblick* för att beskriva karaktärernas handlingar istället för en lesbisk identitet. Hon avser då att beskriva även hur berättandet upphäver dikotomierna, och kroppslig könsskillnad görs flytande.⁴⁶⁴ Flickorna berör inte den förening som Kim beskriver, de kan inte tala om sin erfarenhet eftersom den är ogripbar och osäker. De kan inte veta om känslan verkligen är delad, de kan endast säga att de upplevde någonting mystiskt. Deras förening är också svåromtalad då kroppsligheten gestaltas som upplöst och mötet gjorts flytande över alla gränser i ett lesbisk textögonblick. Samtidigt förhåller sig också gestaltningen till hur lesbisk sexualitet tenderar att ifrågasättas.

Ambjörnsson redogör för hur två av flickorna i hennes material förmår räkna upp alla som haft och inte haft sexuellt umgänge, men att de tvekar inför den lesbiska flickan. Detta för att de blir osäkra på vad som betraktas som att redan ha haft sex.⁴⁶⁵ Varken Kim eller Juliane känner obehag eller rädsla utan är snarast positivt tillfredsställda då de går iväg från sin seans ut i kvällen:

Det var som om sommarkvällen kallade på oss; genom de putsade väggarna och trappans kalla ljus trängde en viskning, ett lockrop. [...] En svag vind lekte ned vårt hår och smekte det mjuka sidenet mot min kropp. [...] "Titta!" sa Juliane [...] "Titta på fullmånen!" Och den var verkligen förunderlig; det var som om den hade kommit närmare jorden än vanligt. Den var rund, vit och lysande som en väldig pärla, och man såg alla bergen helt tydligt. Det var en måne att vandra på kyrkogårdar under, en måne som borde lysa över en spökstad eller spegla sig i

464 Müller (2003). s 7.

465 Ambjörnsson (2004). s 229.

en djup klar göl långt inne i skogen. Någonstans gjorde den kanske det.

”Jag vill yla”, sa Juliane.

Och så ylade vi lite. Som tur var fanns det inte några människor precis i närheten just då. (*Juliane och jag* 1982, s 159)

Också i det sätt på vilket Kim och Juliane talar om att utvecklas ligger en insikt om att den heterosexuella matrisens begränsning av flickskap är något de vill undkomma. De formar sin egen förståelse och ylar uttryckligen mot månen eftersom det inte är något man brukar göra. Fyhr hävdar att flickorna framställs genom identifikation med varulvar då de ylar.⁴⁶⁶ I min tolkning av citatet ovan är föreningen mellan flickorna det centrala samt hur Kim är fysiskt närvarande. Ylandet blir en del av att höra ihop med varann och med natten. Vinden smeker Kims hår vilket förenar henne med omgivningen, även naturen blir sexualiserad i den magiska beskrivningen. Magiken eller mystiken är ett sätt att agera och detta kopplas ihop med lust genom hur det omkringliggande landskapet skildras.⁴⁶⁷

Kvinnliga utvecklingsromaner tenderar ofta att sluta med äktenskap eller död.⁴⁶⁸ Sett ur ungdomsromanens perspektiv, som utvecklingsroman, kan äktenskapet jämföras med det konventionella slutet även om den unga karaktären vanligen inte blivit en vuxen kvinna då berättelsen slutar. Det konventionella slutet kan också beskrivas som ett heteronormativt slut som leder fram till den lyckliga heterosexuella romansen. Efter protesten anpassar sig flickan i enlighet med romansen och blir den flicka som hon förväntas vara. DuPlessis åskådliggör hur den kvinnliga hjälten gör sig själv till hjältninna och att det är den sista handling hon utför som individuell aktör. För den kvinnliga hjälte som vågar trotsa romansen och äktenskapet väntar bestraffning i form av döden. Den kvinnliga hjälten måste dö för att bli fri.⁴⁶⁹ Ett accepterande av att bli den kvinnliga hjältninnan är därför det nödvändiga alternativet av två

⁴⁶⁶ Fyhr (2003), s 178.

⁴⁶⁷ Jfr Franck och Fokin-Holmberg (2006). Det magiska får andra konsekvenser då gestaltningen görs i fantasy. Fantasy knyts starkare till heterosexualitet än vad som görs i till exempel *Juliane och jag*, s 14-24.

⁴⁶⁸ DuPlessis (1985), s 1.

⁴⁶⁹ DuPlessis (1985), s 14

onda ting, men måste en karaktär som gör något subversivt dö? Kan den kvinnliga hjälten hitta ett annat sätt att fortsätta sitt hjälteskap? Eller ointetgörs hjälteidealet då karaktärerna är unga flickor som inte nödvändigtvis ska gifta sig? Den implicita författaren styr vad som är ett möjligt eller ointetgjort subversivt agerande.

Österlund konstaterar att flickan måste dö, ljuga eller återanpassa sig i den gränsöverskridande förklädnadsskildringen. Men döden kan vara ett sätt att tänja ut protesten då flickan vägrar att växa upp. Anpassning å sin sida utesluter inte subversivitet eftersom vägen dit synliggör könskonstruktionen.⁴⁷⁰ Slutet innebär därmed krav på anpassning enligt det heterosexuella mognadsimperativet.

Hur slutar egentligen berättelsen? Fyhr visar att romanen som traditionell gotisk skildring borde sluta då Kim ligger ensam och är rädd för att Satan ska komma (132). Men läst som gotisk romans behöver romanen ett någorlunda lyckligt slut. Fyhr tolkar slutet som att det "har en sexuell implikation, med lesbiska antydningar"⁴⁷¹. Den sexuella implikationen i Fyhurs diskussion är dock av mindre betydelse och hans fokus ligger på genre. Österlund däremot hävdar att flickskapet blir mångbottnat då alternativ till traditionella mönster rubbas.⁴⁷² Fyhr klipper av slutet och lämnar Kim och Juliane som står och ylar mot månen och läser det mot en gotisk stämning.⁴⁷³

I min läsning är slutet mer utdraget. Jag har lagt tonvikten på medvetenhet och utveckling, det vill säga det heterosexuella mognadsimperativet, men vill också granska hur det uttänjda slutet byggs upp. Nikolajeva skiljer mellan strukturellt och psykologiskt slut. Hon föreslår att det strukturella slutet läses genom termerna *avrundat slut/closed ending* och *öppet slut/open ending*. Det psykologiska slutet beskriver Nikolajeva med *avslutning/closure* och *öppning/aperture*.⁴⁷⁴ I ett första skede av slutet är det Kim och Juliane som står i fokus, de har haft en högtidsceremoni och

470 Österlund (2005). s 332-334.

471 Fyhr (2003). s 175.

472 Österlund (2005). s 54-55

473 Fyhr (2003). s 178.

474 Nikolajeva (2002). s 168. Se även Österlund för (2005) de svenska översättningarna. s 277. Samt se också Nikolajeva (1998, 2004) som diskuterar variationer av lyckligt slut i barnboken. s 60-62.

går ut i sina häxklänningar eftersom det känns som om det skulle bli för abrupt slut på riten om de bara tvättar bort sminket och byter till vanliga kläder. Kim funderar på sina känslor för Juliane:

Jag fick en sådan lust att hålla om henne när hon såg så där rädd ut, men jag vågade inte. Jag vågade inte ta i Juliane, för jag var så rädd att det skulle kännas underligt, att något skulle bli förstört. [...] Jag bara sköt undan all oro och njöt av att vi satt där tillsammans alldeles ensamma, så tätt ihop som vi kunde utan att röra vid varandra. Att hon var min kompis, min min min. [...] Vi plockade varsin syren och satte i håret, och sedan gick vi därifrån, hem till Julianes lilla rum med alla böckerna och kuddarna. Vi bytte om och tvättade av oss sminket, tände ett pelarljus och lyssnade på Santana och ritade lite. Det var en perfekt kväll. (*Juliane och jag* 1982, s 162-163)

Vänskapsrelationen omformas genom en önskan om fysisk beröring, men flickorna kan inte gå över gränsen för heteronormativitet. Kim önskar att hon vågade röra vid Juliane, men känner sig osäker på ifall hennes längtan är besvarad. Hon väljer att låta det hela bero hellre än att trampa på något som i sig ger henne njutning. Det finns en förförståelse för vad som är acceptabelt, det vill säga Kim kan känna lust till att hålla om Juliane, men kan inte leva ut sitt begär. Flickorna har diskuterat pojkar/män men inte rört sig över gränserna för det heterosexuella. De har varit noga med att inte uppvisa ett allt för avvikande beteende inför andra. Kim är därför tvungen att hålla sig inom de ramar som är acceptabla inom det heteronormativa. Hon sitter så nära Juliane det går utan att röra henne. Längtan finns, men undertryckt, istället är det vänskapsförklaringen som är betydelsefull.

Berättelsen kunde sluta med vänskapsförklaringen som en del av det psykologiskt öppna slutet. Men flickorna går hem till Juliane och tvättar av sig sminket. Vänskapen är fastställd och deklarerad, den är hyllad och upphöjd. Den upphör inte heller med Kim och Juliane, utan fortsätter att också gälla Kim och Yvonne om även på ett annat sätt:

Jag följde med Yvonne och köpte glass. Vi gick hem till henne och drack iskall lime, och hon övade sin pianoläxa och visade mig ett vykort hon nyss hade fått från Paris, där Dorothea var. (*Juliane och jag* 1982, s 167)

I och med vänskapen med Juliane har Kim utvecklats till att kunna ta

emot den sorts vänskap som Yvonne erbjuder. Slutet blir därmed också ett sätt att öppna för ytterligare möjligheter. Kim är tillsammans med Yvonne på stranden och hennes sätt att inte längre reflektera över det som är irriterande med Yvonne verkar också innebära att hon vuxit i deras förhållande. Hon kan acceptera Yvonne för den hon är, de kan fungera tillsammans även om den ena läser *Starlet* och den andra skriver en roman i huvudet, där hon ligger med en *Starlet* över ansiktet. Kim kommenterar inte vykortet från Paris utan låter det stå för sig själv, vilket det gör i kontrast till det brev som Kim får från Juliane. Det behöver ingen kommentar från Kim, vem som fått den bättre nya vännen är givet även om hon kan överse med Yvonne. Slutorden är också ägnade vänskapen:

Snart skulle hon vara tillbaka och vi skulle läsa upp våra romaner för varandra. [...] Jag hoppades att fullmånen skulle lysa och rita en silvergata på vattnet, från horisonten fram till våra fötter. Och så hoppades jag att vi alltid skulle vara tillsammans Juliane och jag. (*Juliane och jag* 1982, s 168-169)

Kim uttalar en förhoppning om evig gemenskap med Juliane. Hon gör det genom en romantiskt färgad bild med månljuset som sprider en aura av mystik kring hela deras förhållande. Vägarna för vänskap innebär att slutet lämnar alla möjligheter öppna. Vänskapen blir magisk genom att reflekteras i månljuset. Det magiska visar på en styrka som överskrider vanlig vänskap.⁴⁷⁵ Möjligen ligger det en viss naivitet i Kims önskan om att alltid vara tillsammans, men samtidigt beskrivs en antydning om det gemensamma livet beskriven i fullmånens skimmer och därmed också en möjlig utväg, vare sig det handlar om att bejaka väninneskap eller ett lesbiskt förhållande. Genom att vänskapen är intim framhävs ett skevt agerande.

Då pojke-flicka-relationen inte längre eftersträvas i gestaltningen av homosexualitet eller lesbiskhet, eller då pojken och flickan är nära släktingar tydliggörs heteronormativiteten. Homosexualiteten görs enligt

⁴⁷⁵ Jfr Kate McInally (2003) som redogör för *feminine desire/kvinnligt begär* i samband med vänskap. Hon karakteriserar det kvinnliga begäret genom vänskapsförbund och sammankopplande istället för ett psykoanalytiskt perspektiv med avsaknad och underordning. "Camphor Laurel. A Re-vision of Desire." *Papers: Explorations into Children's Literature* Vol. 13:2/2003. s 35.

Ambjörnsson som en närvarande frånvaro medan lesbisk sexualitet är en frånvarande närvaro. Detta innebär att homosexualitet ständigt är aktuellt, till exempel som skällsord. Lesbisk sexualitet däremot styrs av att lesbiskhet historiskt också kopplas ihop med att kvinnlig sexualitet överlag betraktas konstrueras som svårgripbar.⁴⁷⁶ De relationer som faktiskt framställs förändrar ständigt normen, oberoende om det är frågan om heterosexualiteten som iscensätts eller om sexualiteten tystas för att omgivningen inte ska lägga märke till det avvikande beteendet. Utgående från berättandet visar karaktären hur skevt mönster framstår för flick- och pojksexualitet.

KOLLEKTIVT IFRÅGASÄTTANDE

Jag har i min analys argumenterat för att heterosexualitet inom kategorin heteronormativt (av)brott uppvisar rörlighet. Heterosexualiteten ifrågasätts då karaktärerna tydligt måste utföra en performans för att göra sig till heterosexuella. Rörligheten uppstår då performativiteten görs skev och inte motsvarar förväntningarna. All sorts heterosexualitet konstrueras inte som normativ. Resultatet blir att det avvikande begäret gestaltas både inom heterosexuella – fast inte acceptabla – relationer och genom homosexuell/lesbisk potential. Väsentligt för kategorin heteronormativt (av)brott är den undanglidande betydelsen. Detta synliggör hur sexualitet konstrueras genom att ständigt upprepa och därmed missförstå tidigare iscensättningar av hur kön och sexualitet görs. Eve Kosofsky Sedgwick använder garderoben som en specifik symbol för hur tystnad är talande. Hon ringar in hur homo/heterosexualitet påverkat den västerländska kulturen genom hur minoritets- och universalitetsdiskurser påverkar förståelsen av sexualitet. Sedgwick kombinerar de båda synvinklarna och menar att dessa tillsammans är betydelsebärande för sexualitet.⁴⁷⁷ Gränserna är därmed inte givna utan rörliga för hur sexualitet konstrueras. I mitt material innebär uppfattningen om vad som är ”rätt” sorts sexualitet att karaktärerna utforskar sin sexualitet men försöker hålla sin lust i styr för att undvika att betraktas som avvikande.

⁴⁷⁶ Ambjörnsson (2004). s 237.

⁴⁷⁷ Sedgwick (1990, 2008).

Heterosexualiteten måste hela tiden utföras som en performativ handling vilken syftar till att övertyga betraktaren om att karaktären är heterosexuell samt tillhör det kön som betraktaren förutsätter att flicka eller pojke omfattar. Språket blir därmed avgörande för hur något sägs. Heteronormativiteten tänjs både i skämt om gränserna för möjliga handlingar och i tigande om aspekter som faller utanför reglerna.

En taktik som karaktärerna utnyttjar är att kategorin heteronormativt (av)brott i min analys ofta gestaltas med tystnaden som skydd mot betraktaren. I de analyserade texterna tar sig tystnaden ton genom att uttryckas som en poetiskt gestaltad sexualitet, som homofobi då homosexualiteten undertrycks för att inte stöta sig med omgivningen och som en lesbisk underton formulerad genom mystik.

Syster och bror som har ett incestuöst förhållande är medvetna om vikten av att tiga såväl inför den egna familjen som utanför familjekretsen. I *När alla ljuger* gestaltas den sexuella akten mellan syskonen genom att uttryckas i ett erotiskt och poetiskt språk. Den enorma hemligheten döljs genom undvikande och ett ständigt kontrollerande av det egna beteendet.

I *Duktig pojke!* förhåller sig huvudpersonen Jim till sin sexualitet genom att önska förneka det han känner inför andra pojkar. Jim anstränger sig för att leva upp till förväntningar på heterosexuellt beteende och försöker betrakta flickor som tillgängliga. Den dubbla blick han riktar mot flickorna visar pojkb berättarens oförmåga att sätta sig in i flickperspektivet. Såväl heterosexualitet som homosexualitet ifrågasätts utgående från Jims perspektiv då han upplever sig själv som avvikande. Han uppfattar att han konstruerar både heterosexualitet och homosexualitet samt att han inte lever upp till de förväntningar som ställs på hurdan han borde vara som sexuell.

Då mystiken inom flickgemenskapen görs till en bärande del av föreningen framstår intimiteten som gränsöverskridande. I *Juliane och jag* klär flickorna sig till häxor och förenas i ett konstnärligt skrivande. Iscensättningen är både ett gemensamt språk som talas och performativa handlingar i form av ritualer och tecken på kroppen. Det heteronormativa slutet rubbas då flickorna varken hittar en pojke eller är tillsammans med varann. Öppenheten inkluderar istället en breddning av vänskapen då romansen trotsas. Den lesbiska kontinuiteten gestaltas i den intima

vänskapen och i hur närheten till naturen avspeglas i, eller snarast blir ett med kroppen.

Det heteronormativa (av)brottet realiseras i tystnaden, men det outtalade är inte ett förnekande utan snarast ett sätt att ventilerar hur heterosexualitet konstrueras. Heterosexualitet i sig ifrågasätts utgående från hur begär kan riktas. Men överskridandet rubbar inte gränserna för möjligt agerande, heteronormativitet styr även hur det avvikande begäret synliggörs. Att komma ut ur garderoben innebär att ständigt förhålla sig till de associationer som hör ihop med minoritets- och universalitetsdiskurser. Oberoende om man föds homosexuell eller om homosexualitet påverkar förståelsen av annan sorts sexuell preferens är heterosexualiteten rådande som norm. Resultatet är då att hurdan sexualitet som kan göras och hurdan sexualitet som är omöjlig att acceptera är avhängigt av heteronormativiteten, men också att viss sorts heterosexualitet avviker från det skeva mönster som heterosexualiteten omfattar. Däremot har min analys visat att det skeva begäret tänjer gränser och synliggör heterosexualitet som konstruktion och rörlig kategori i den svenska ungdomsromanen.

5 AVSLUTANDE DISKUSSION

En masturberande flicka och ett sexuellt möte mellan två flickor inleder denna studie om sexualitet i svensk ungdomsroman. Dessa exempel synliggör ytterligheterna i flickskildringen, nämligen kategorierna frigjord och oskuld. Samtidigt är det specifikt den sexuella aktiviteten jag inledningsvis valde att framhäva, och detta görs utgående från gestaltningen av lesbisk och autoerotisk lust. Väsentligt är även att den lesbiska lusten framställs som trevande och osäker medan masturberandet görs medvetet och med den egna njutningen som målsättning.

Syftet med studien är att undersöka hur flicksexualiteter gestaltas i svensk ungdomsroman. I svenska ungdomsromaner under 1960-2000-tal konstrueras flickan med vitt skilda rörelse- och förhandlingsmöjligheter för att göra heterosexualitet. Flicksexualiteten har dessutom analyserats i relation till hur pojksexualiteten gestaltas. De ovan nämnda ytterlighetskategorierna, som ingalunda visat sig vara fixerade utan förhandlingsbara, har utgjort redskap för att i min forskning undersöka karaktärernas sätt att förhålla sig till "en krävande heteronormativitet" som genomsyrar romanerna. Detta för att kunna rikta uppmärksamheten på det marginaliserade och skeva inom flickskildringen som tydliggör att heterosexualiteten i sig inte är fixerad utan rörlig. I förlängningen innebär detta att heterosexualitet uppvisar en mängd heterosexualiteter.

Jag anför en tredelad kategorisering för sexualitetsskildringen i svensk ungdomsroman: *bruten romans*, *våldsam norm* och *heteronormativt (av) brott*. Dessa tre kategorier bygger på den feministiska tolkningsram jag använder. Denna feministiska tolkningsram innebär att det för flickskildringens del först gäller att få ett erkännande för flickskapet, det vill säga att få betrakta kategorierna kvinna/flicka som kön med ett eget värde. Därefter förhåller sig flickskapet till offerpositionen och underordningen, samtidigt som strävan efter lika värde dominerar. Slutligen sammanförs kön med hur heteronormativiteten rangordnar sexualiteter. Heteronormativiteten stipulerar möjliga handlingsmönster inom samtliga tre kategorier. Sexualiteten ska inte heller tolkas enskilt utan sexualiteten påverkas av andra kategorier som kön, klass och ålder. Den tredelade kategorisering jag etablerar i min studie tjänar som bakgrund till hur karaktärerna helt enkelt uppfattar att de "är" köns-, sexualitets-, klass- och

åldersindelade. För karaktären är det nödvändigt att förstå hur sexualitet görs och är förhandlingsbar för att kunna överskrida normerna.

Det är dock inte endast de två inledande exemplen inom flickskildringen, det lesbiska mötet och masturbationen, som jag här vill återknyta till utan även till den sexualitetsdefinition som det varit min ansats att formulera. Jag har i min analys diskuterat sexualitet, kön, klass, ålder, kropp, skam, respektabilitet, våld, vänskap, tystnad och aktörskap. Min inspiration har jag hämtat från olika teoretiska perspektiv inom feministisk forskning och queerteori samt kombinerat med barn- och ungdomslitteraturens särdrag och även berättartekniska strategier för att belysa hur sexualitet skapas i de texter jag undersöker. Min analys tydliggör att skildringen av sexualitet i svensk ungdomsroman även framställer värderingar, maktrelationer och dessa konstruerar såväl lustfyllda som våldsamma sexuella praktiker. Sexualiteten är en central aspekt av det att vara människa. Samtidigt är sexualiteten inte alltid avgörande för agerandet utan integrerad i andra dimensioner som kan vara väsentligare. I denna avslutande diskussion vill jag redovisa för och även problematisera mina resultat angående hur sexualitet görs och heteronormativitet störs i den svenska ungdomsromanen.

OBLIGATORISKT MOGNADSKRAV

Berättandet av sexualitet är fundamentalt för flickskildringen. Det är därför väsentligt att även förhålla sig till vad berättandet innebär och jag har i min avhandling betonat de underliggande ideologiska mönster som finns i texten. De ideologiska mönstren analyseras genom begreppet *den implicita författaren* för att poängtera skillnaden mellan det som utförs på berättarnivå och hur värderingar och attityder genomgående gestaltas i texten. I en del av materialet ventileras attityder mer direkt då vissa karaktärer är språkrör för den implicita författaren. Beträffande ungdomsromanen är ett pedagogiskt intresse ofta det övergripande ideologiska perspektiv som accentueras genom den implicita författaren. Engelskspråkig ungdomslitteratur gestaltar sexualiteten som farlig. Jag finner liknande tendenser i svensk ungdomsroman, men även att vissa tabun överskrids och förändrar förståelsen för heteronormativiteten. Det

betydelsebärande inom den engelskspråkiga ungdomslitteraturen är att de unga karaktärerna ska lära sig handskas med sexualitet och då är det pedagogiska projektet rådande norm. I denna avhandling har jag betonat ålder som både väsentligt och genomgående för karaktärernas mognadsprocess. Jag använder begreppet *heterosexuellt mognadsimperativ* för att åskådliggöra kravet på att karaktären växer upp och förhåller sig till den underliggande heteronormativiteten. Men det heterosexuella mognadsimperativet konstrueras inte enbart implicit utan uttrycks också explicit nämligen då den implicita författaren förmedlar värdeladdade påståenden i texten.

I min undersökning visar jag maskulinitetens och femininitetens betydelse för sexualitetskonstruktionerna. Detta formuleras utgående från den flick- och pojkmatrix i svensk ungdomsroman som utarbetats av Maria Österlund. Min avsikt har varit att undersöka matrixens giltighet och även att anpassa den till mina syften, där sexualiteten är tongivande. Österlunds matriser har visat sig vara flexibla och därmed kunnat motsvara den föränderlighet och rörlighet som jag åskådliggör genom att undersöka sexualiteter.

Den tredelning jag utnyttjar i min avhandling och som jag ser som intimt sammankopplade med kategorin ålder innebär att karaktärerna även måste uppvisa rätt sorts beteende i den egna gruppen. Penelope Eckert anför begreppsparen mogen/omogen, (överdrivet) utstuderad/oskuldsfull, tuff/mesig och populär/impopulär och dessa argumenterar hon för att är karaktäriserande för hur det åldersmässiga beteendet realiseras. Binariteten är ändå inte definitiv utan mellan de polariserande begreppen finns även de som inte lever upp till förväntningarna men heller inte står i direkt motsatsförhållande. De karaktärer i mitt material som agerar mellan de binära ytterligheterna är vanligen huvudpersonerna eftersom dessa varken agerar det flärdfulla flickskapet eller utsätts för överdrivna bestraffningar. Däremot tenderar flankflickorna att representera ytterligheterna vilka också ofta är stereotypiserade. Men flankflickor betraktas utifrån, av till exempel huvudpersonen, och deras agerande är därmed skevt då det inte alltid är möjligt för protagonisten att till fullo redogöra för de andras agerande.

(HETERO)SEXUALITETER

Min frågeställning utgår från att heterosexualiteten är norm och att detta återskapas i berättelserna. Främst innebär återskapandet att normen inte direkt ifrågasätts. Om motsatsen inte uttryckligen betonas, är de gestaltade karaktärerna heterosexuella. Detta gäller även för mitt material. Samtliga karaktärer är heterosexuella ända tills de blir tvungna att redogöra för hur de uppfattar sin sexuella preferens. Det mönster jag urskiljer vid min läsning kan appliceras även på andra texter än de romaner jag fokuserar på.

Jim i *Duktig pojke!* (1983) är den enda uttalade homosexuella karaktären, även om han liksom de övriga karaktärerna anstränger sig till det yttersta för att förneka att han skulle vara avvikande. Jims berättande konstruerar både hetero- och homosexualitet då hans dubbla blick riktas mot flickor och därefter inåt mot honom själv. Betydelsebärande är att passera som heterosexuell pojke och därmed omfatta det heterosexuella mognadsimperativet.

Flickan Kim i *Juliane och jag* (1982) känner dragning till sin vän Juliane, men deras förening är inte uttalat lesbisk utan deras möte är gestaltat som en gränsöverskridande närhet. Under en av de seanser de utför möts de inte kroppsligen utan sammansmälter i fantasin eller mystiken, vilket leder till att gestaltningen framhäver det gränsöverskridande väninneskapet som ett heteronormativt (av)brott och detta i högre grad än en eventuell lesbiskhet. Deras relation är performativ i hur de utövar ritualer och teatraliskt gör sitt flickskap i form av kategorin häxflicka. Häxskapet väcker associationer till den sexualiserade häxan, både i texten och på ett symboliskt plan gällande sexuellt agerande.

Även övriga karaktärer förhåller sig till hur närhet kan göras. Elias i *Dansar Elias? Nej!* (2004) uppmärksamgör att han inte skulle kunna ha ett intimt vänskapsförhållande med sin vän Tobbe. Elias betraktar utifrån hur flickor kan röra vid varann men kan inte omsätta taktiken i sitt eget vänskapsförhållande till en annan pojke. Överhuvudtaget är väninneskapet en arena där förändringar inom flickskapet gestaltas och till denna arena ges pojkar inte tillträde. Den manliga vänskapen är inte lika tydligt kombinerad med närhet. De uppbrott i vänskapsrelationerna som också upplevs inom väninneskapet är mindre frekventa i de manliga

relationerna. Väninneskapet blir därmed en arena, men också en taktik för att agera inom ett heterosexuellt mognadsimperativ.

I inledningen till denna studie efterlystes de taktiker som möjliggör rörlighet för sexualiteten och detta kombinerades med andra kategorier utöver sexualitet. Klasstillhörigheten synliggörs då karaktärerna positioneras i relation till varann. Lotta och hennes vän i *När alla ljuger* (1995) är stereotypiserade. Deras väninneskap är kompletterande och samtidigt tydligt hierarkiserat då Lotta görs respektabel medan flankflickan i och med klasstillhörigheten associeras med sexualisering. Den främsta taktiken i berättelsen är trots detta inte att klass som kategori är allenaordande utan sexualiteten visar sig vara betydelsebärande i de tystnader som genomsyrar texten. Dessa tystnader har sitt ursprung i att Lotta har en sexuell relation med sin bror. Syskonrelationen som är för intim visar att heterosexualiteten också kan avvika från heteronormen då fel personer är involverade i ett förhållande, specifikt då det är frågan om ett incestuöst förhållande. Detta tydliggör att kategorin heterosexualitet snarast omfattar flera heterosexualiteter varav vissa kan uppfattas som avvikande från normen och därmed konstrueras ett heteronormativt (av)brott. Systemen och broderns relation bildar en spricka i heterosexualiteten då deras förhållande är förbjudet. Relationen beskrivs genom hur Lotta performativt upprätthåller sin respektabilitet då hon tiger. Gestaltningen realiserar i ett poetiskt erotiserande språk som beskriver hur de två syskonen har sex.

Då heterosexualiteten däremot efterlevs men det förekommer våldshandlingar framstår det som väsentligt att förhålla sig till hur våldet normaliseras för att parförhållandet ska framstå som eftersträvänsvärt inom kategorin bruten romans. Detta är fallet i *Ett slag i ansiktet* (1976) där flickans heterosexuella mognadsimperativ gestaltas genom att hon liknas vid den sovande Törnrosa som bör väckas. Flickan och pojken förhandlar på var sitt håll om hur våldsamhet kan förstås och ha förmildrande omständigheter. Målet är deras återförening och detta innebär att båda måste komma fram till att det slag pojken utsatt flickan för är en engångsföreteelse och att deras relation är viktigare. Slaget blir avgörande för att väcka flickan för att hon ska upptäcka att hon lever instängt. Pojken ska visserligen få syn på sitt eget handlande och dess konsekvenser, men framförallt misstänkliggöra sina belackare. Maskuliniteten är tongivande och

inom ramen för maskulinitetskonstruktionen utför pojken ett begripligt försvar för sin angripna integritet.

Det heterosexuella mognadsimperativet synliggör specifikt ålderns betydelse. Flickan som förälskar sig i en äldre man överskrider gränserna för vem hon får vara intresserad av i dagens samhälle. Laura i *Ingen grekisk gud, precis* (2002) går emellertid ett blidare öde till mötes än sina tidigare "systrar" i exempelvis *Little Women*. Medan Laura uppmuntras av den mogna mannen att börja skriva, innebär kärlek till en äldre man för hennes föregångare att deras skrivande fråntas dem. Den skrivande flickan utför en taktik genom att utnyttja den egna rösten för att förhålla sig till det omkringliggande samhället och det heterosexuella mognadsimperativet. Skrivandet kan vara som för Laura i *Ingen grekisk gud, precis* eller Annika i *Tillträde till festen* (1969) ett sätt att hitta en egen röst och därmed utvecklas. Den skrivande karaktären kan även uttrycka instängdhet i sig själv som för Elias i *Dansar Elias? Nej!*. Skrivandet fungerar därmed ofta som en taktik för att få utlopp för sådant som karaktären inte förmår uttrycka muntligt. Därmed blir skrivandet en form av mognadsprocess då karaktären genom skrivandet omformulerar det heterosexuella mognadsimperativet. För Lauras del är skrivandet även väsentligt såtillvida att hennes skrivna texter är offentliga, medan Annika och Elias skriver för sin egen skull.

De olika taktiker som används för att peka på rörligheten inom det heterosexuella mognadsimperativet handlar inte alltid om att karaktären medvetet utnyttjar en taktik. Marie i *Lilla Marie* (1995) agerar aggressivt för att ta avstånd från sin omgivning. Hennes våldsamhet är en reaktion på den snedvridning hon formulerar som att flickors aggressivitet motarbetas medan pojkvåldet inte är föremål för samma restriktiva åtgärder. Inom kategorin våldsam norm får flickaggressiviteten konsekvenser eftersom flickan tuktas för att överensstämma med förväntningar på ett underordnat flickskap. Flickans aggressiva agerande och avståndstagande från all form av sexualitet och/eller underordning är drivande i texten. Utgångspunkten är att hon protesterar mot den hemlighet som hennes mamma bär på, då Marie är resultatet av en våldtäkt. Tolkningen av Maries aggressiva beteende breddas då hon tolkas genom begreppet *kvinnlig maskulinitet* och på så vis ifrågasätter maskulinitetskonceptets koppling till en manlig kropp.

I mitt material är det visserligen endast Marie som agerar direkt aggressivt. Samtidigt är hon inte ensam om att uttrycka avståndstagande till de ramar som det heterosexuella mognadsimperativet stipulerar för flickskapet. De övriga karaktärerna utnyttjar andra medel för att agera. Den flärdfulla flickan som styr de övriga flickorna är ofta en flankflicka och befinner sig därmed i centrum av gruppen men i utkanten av berättelsen. Den flärdfulla flickan representerar ett mönster som avgör de övrigas ställning inom en grupp. I *Juliane och jag* förhåller sig flickorna genomgående till det teatraliska mönstret även om de inte själva är beredda att fullständigt eftersträva mönstret, i synnerhet inte då det gäller att vara sexuellt aktiv. Flickan som utför en överdriven iscensättning blir föremål för pojkbetraktaren i *Man kan inte säga allt* (1999) då pojken försöker komma fram till vad som egentligen hänt då hans syster mördats. I pojkbetraktarens ögon blir den flärdfulla flickans gränsöverskridande accentuerat då han snarast ventilerar värderingar som att systemen är överdrivet sexualiserat och därmed har skuld i att hon mördats. Hennes performans blir ifrågasatt av pojken när den granskas retrospektivt.

En förvrängd pojkblick används i *Duktig pojke!* då den homosexuella pojken inte förmår uppfatta flickorna som finns i hans omgivning. Flickorna framstår till och med som skrämmande då pojken snarast önskar undvika att se dem.

Genomgående för samtliga berättelser gestaltas den underliggande heteronormativiteten som gör att sexualiteten blir begriplig. Hur detta berättas är avgörande för tolkningen.

NORMATIV KRAFT

I denna avhandling har jag demonstrerat hur heteronormativiteten är underförstådd och att maktrelationer präglar sexualitetskonstruktionerna. Att göra motstånd mot den normativa kraften inbegriper att agerandet synliggörs då heteronormen redan är bruten. Karaktärerna blir på varierande sätt medvetna om möjligheten att förändra förutsättningarna för det heterosexuella mognadsimperativet vilket gör det rimligt för dem att agera, men alltid inom ramen för vad som är ett begripligt normbrott. Samtidigt är det relevant att hålla i minnet att förändringspotentialen

även motverkas eftersom sexualiteten gestaltas i relation till vad som uppfattas som normativt. Överträdelser får därmed konsekvenser.

Det heterosexuella mognadsimperativet konstrueras som mest krävande då normerandet utförs som krav på underordning. Underordningen är inte endimensionell, utan mångbottnad. Även karaktärer som till synes har en objektifierad position har en maktposition i andra sammanhang. Flankflickorna kontrasteras mot protagonisten och då det heterosexuella mognadsimperativet omfattats, om än efter förhandling, blir flankflickan överflödigt och kan eventuellt dödas. Innan flankflickorna förpassas ut ur berättelsen agerar de sexuellt och deras performans uppfattas även i samband med andra kategorier. Kategorin klass visade sig i denna avhandling vara väsentlig för flankflickornas performativitet och har undersökts genom begreppen *skam* och *respektabilitet*. Flankflickorna stör ordningen då de agerar skamlöst och behöver försvinna helt enkelt för att inte ventileras obekväma sanningar. Det skamlösa agerandet utförs i *När alla ljuger* och *Man kan inte säga allt*. Att vara flankflicka handlar ändå inte endast om att iscensätta ett utagerat sexualiserat flickskap. Även flankflickor som är för duktiga bestraffas eftersom de inte lever upp till förväntningarna på det teatraliska flickskapet. I *Juliane och jag* är den duktiga flickan utsatt för repressalier då hon inte motsvarar gruppens förväntningar. Dessa förväntningar relateras till det heterosexuella mognadsimperativet i enlighet med hur det teatraliska flickskapet upprättas som norm. Respektabilitet blir därmed ett relativt koncept inom kategorin våldsam norm, då respektabiliteten inom en specifik grupp avgör vilken sorts aktörskap som är eftersträfvansvärt.

När det visar sig att sexualiteten avviker från normen – heterosexualitet – och istället uppvisar homosexuell praktik ställs heteronormativiteten på ända. Detta kan tydligt knytas an till "komma ut"-berättelser, men alla väljer inte att öppna garderobsdörren. Till exempel kan väninneskapet vara en intim arena där mötet upplevs som sexuell njutning men inte kräver att kroppar möts. Men det är inte bara avvikande begär som synliggörs i kategorin heteronormativa (av)brott utan även heterosexuell praktik som utövas mellan "fel" partners visar att heterosexualiteten är hierarkiserad – den förhåller sig även till vilka som får ha ett parförhållande.

I den äldre svenska ungdomsromanen gestaltas kön genom att upp-

värdera det kvinnliga, samtidigt som manligheten inte undergrävs. Kvinnlighet blir då en form av medvetandehöjning och kontexten avspeglas i texten utgående från aktuella diskussioner om kvinnlig gemenskap. Detta aktualiserade begreppet *lesbisk kontinuitet*. Men inte endast de äldre ungdomsromanerna förhåller sig till den lesbiska kontinuiteten utan kvinnlig erfarenhet återskapas också i nyare skildringar då flickorna förvandlar begreppet till att även omfatta individuell prestation. Femininitetsprojektet blir då en del av mognadsprocessen som medvetandehöjande, men även det egna vägvalet poängteras framom samspelet. Detta är i samklang med rådande samhällstendenser där den tidigare femininitetskonstruktionen poängterar gemenskapen och dagens samhälle lyfter fram individualitet. De äldre ungdomsromanerna *Tillträde till festen* och *Ett slag i ansiktet* gestaltar medvetandehöjning genom att karaktärerna abrupt väcks upp ur det invanda och självklara. Femininiteten sätts på prov och detta i förhållande till maskuliniteten. I de nyare gestaltningarna ifrågasätts femininitetskonstruktionen genom det individuella som i *Ingen grekisk gud, precis* och *Lilla Marie*. Liknande tendenser kan skönjas för maskuliniteten. I *Ett slag i ansiktet* betraktas maskuliniteten som om manligheten är självklar och det gäller att utforska hur långt den enskilda mannen får gå utan att straffas av ett fördömande samhälle. I dagens ungdomsroman som i *Dansar Elias? Nej!* är maskuliniteten uppluckrad då pojken visserligen förhåller sig till vissa maskulinitetsramar men samtidigt tydligt förändrar både hur gränserna görs och hur han framförallt som person utför pojkskapet.

Resultatet av min undersökning visar att de betydelsebärande maskulinitets- och femininitetskoncepten får konsekvenser för normativ sexualitet i romanerna. Då sexualitetskonstruktionen tydligt avviker måste karaktären förhålla sig till hur detta kan osynliggöras för att överensstämma med förväntningarna på kön. I *Duktig pojke!* är maskulinitets- och sexualitetsprojekten sammanförda och framställda som ett gemensamt problem. Pojken som upplever att han är sexuellt avvikande gör sitt yttersta för att iscensätta heterosexualitet och manlighet. Han förhåller sig även konsekvent till detta projekt och ifrågasätter samt tvekar inför hur han ska agera för att överensstämma med den maskulinitetsmodell som han upplever som krävande. När sexuell preferens avviker synliggörs att sexualiteten är hierarkiserad och att en viss sorts sexualitet utförs i

den Gayle Rubinska yttre cirkeln.

Då heteronormativiteten är den underliggande förståelseramen präglar maskulinitet och femininitet samtliga kategorier. Maskuliniteten överordnas femininiteten och detta kan ställas i relation till hur begreppet *hegemonisk maskulinitet* även inordnar viss sorts maskulinitet som bättre än annan. Hegemonin utförs då på lokal, regional och global nivå. Det homosociala begäret å sin sida innebär att femininiteten underordnas maskuliniteten, eftersom pojkskapet strävar mer efter att efterleva manlighetsprojektet än att förhålla sig till de objektifierade flickskapet. I detta sammanhang synliggörs även hur flickskapet använder sig av taktiker för att kringgå underordningen eller än hellre utnyttja sig av objektifieringen till fördel för femininiteten.

TALANDE TYSTNADER

I min studie har tyngdpunkten varit att sexualitet inte endast handlar om kropp, sexuell akt eller sexuell preferens. Jag har önskat betona språket och tystnadens betydelse för hur heterosexualiteten konstrueras i flick- och pojkskildringen. Då det gäller talandet har jag accentuerat hur karaktärernas sexuella preferens gestaltas eller hur de uppfattar kroppen som heterosexuell. Heterosexualiteten tas därmed för given, men även det förgivettagna bekräftas, återskapas samt förändras genom de taktiker som utförs. Flickorna uppvisar medvetenhet om begripliggörande performans, vilken riktning begäret får ta. I *Ingen grekisk gud, precis* är protagonisten på det klara med att hon i dagens samhälle inte får förälska sig i en äldre man. Det incestuösa förhållandet i *När alla ljuger* måste hemlighållas på grund av att förhållandet visserligen är heterosexuellt men definitivt inte innanför ramarna för vem som får ha ett heterosexuellt förhållande. Tystnaden är en undanglidande taktik som hemlighåller det förbjudna för karaktärens omgivning. Samtidigt är tystnaden berättad, tigandet visas upp och blir ytterst talande. Sexualitet och tystnad visar på skevheten inom heteronormativiteten.

I mitt material anknyter talakterna ofta till tystnaden eftersom det som uttrycks är en del av performativiteten. Huvudpersonen i *Duktig pojke!* döljer homosexualiteten, förtiger genom att tydligt iscensätta sig själv

som heterosexuell. I *När alla ljuger* framställer sig huvudpersonen som mindre insatt i kroppslighet än vad hon är för att inte behöva förklara sin kunskap. Språket framstår som väsentligt då det gäller hur sexualiteten ventileras samt vad som undanhålls omgivningen, men inte berättelsen. Karaktärernas självreflektion är livligt uttryckt genom berättarrösten.

En av de mer markanta iscensättningarna är flickan som klär sig till häxa för att framhäva gemenskapen inom väninneskapet. Det talade handlar alltså inte endast om att tala eller att tiga utan även om hur talandet blir ett agerande som utförs på kroppen. Även den flärdfulla flickan är ett sätt att både framhäva och dölja underliggande betydelser. De underliggande betydelserna är ett uttryck för den implicita författaren som framställer flickskapet på ett visst sätt. Häxflickan och den flärdfulla flickan är iscensättning av excesser. Den överdrivna konstruktionen ifrågasätter även uppfattningen om en könets inre substans. Detta eftersom performansen även kan relateras till inför vems blick denna iscensättningen görs. Detsamma gäller även för övriga flickkonstruktioner, då dessa rubbar förväntningarna på det heterosexuella mögnadsimperativet synliggörs den dynamiska processen.

Den flärdfulla flickan är till synes den som innehar en maktposition inom gruppen. Samtidigt ifrågasätts även hennes flicklust av övriga karaktärer eftersom hon ofta agerar utgående från flankflickans position. I *Man kan inte säga allt* undergräver pojkberrättaren flicklusten och han både bidrar till hennes tystnad och betonar att hennes utförda iscensättning framkallat det hon utsatts för. Visserligen framförs också värderingar som gör att hon är ett offer för omständigheterna, men pojken som betraktar henne utifrån förmår inte uppfatta hennes perspektiv.

Flicklusten ifrågasätts i det berättade, flicklusten framhävs också som paradoxal då flickskapet är överdrivet och gestaltas med omåttlig effekt. Flickan både undergrävs i sin performans och rubbar ramarna för flickskapet då hon vägrar inordna sig enligt förväntningarna på duktighet.

DIKOTOMA KLYVERIER

Sexualitet är en komplex kategori som inte endast beskriver sexuell aktivitet. Jag har i min studie undersökt olika perspektiv som påverkar för-

ståelsen av hur sexualitet kan gestaltas i svensk ungdomsroman. Men jag har även upplevt att de hierarkier som ständigt återkommer är svårgripbara. Jag känner mig kluven inför de resultat min studie framställer. Min kluvenhet riktas mot hur heterosexualiteten i flick- och pojkskildringen ständigt rangordnas både i relation till andra sexualiteter och även inom heterosexuella diskurser. Detta aktualiseras i de övriga kategorierna och även dessa stipulerar begriplighet, det vill säga kategorier som kön, klass och ålder.

Den underliggande fråga som min avhandling har förhållit sig till är närmast uppfattningen om hurdana sexualiteter som är möjliga att konstruera. Eftersom mitt syfte varit att undersöka hur det heterosexuella mognadsimperativet utförs har utgångspremissen för frågeställningen tagit avstamp i hur sexualitet konstrueras om detta ständigt måste relateras till flera olika kategorier. Dessutom påverkas sexualitetskonstruktion inte endast av kön, klass och ålder utan även av självreflektion vilket jag synliggjort genom att lyfta fram specifika relationer som vänskap, mogen man, föräldrar och parförhållanden. Självreflektionen är även konkretiserad i blicken, språket och speglandet. Karaktären förhåller sig ständigt till hur det egna könet och den egna sexualiteten görs. Agerandet utförs i förhållande till andra och detta formar förståelsen om hur sexualitet kan iscensättas som förhandlingsbar. Men samtidigt synliggörs att (för) handlingen förhåller sig till rangordningen av sexualiteter och att detta ständigt återkommer till de dikotoma mönster som innebär en hierarkisering.

Inledningsvis ville jag problematisera hur sexualiteten görs – och jag menar då att kön och sexualitet samspelar – men de förtrycksmekanismer som ibland underordnat flickskapet och överordnat pojkskapet har ofta visat att dikotomierna inte alltid är avgörande utan flexibla – genom utnyttjande av taktiker. Binariteten blir därmed paradoxal. Resultatet är att det finns utrymme för gränsöverskridande aktörskap, men detta måste hållas inom begriplighetens ramar. Flicksexualiteten är både rörlig och definierad inom ramarna för rörligheten. Vad innebär då gränsöverskridandet för normens rörlighet? Kan det verkligen betraktas som förhandlingsbart om heterosexualitet ständigt ställer upp begripligheten som utgångspunkt? De olika taktiker som utnyttjas är tillfälliga och begränsade, men kan även vara subversiva och omförhandla hierarkiseringen.

Performativiteten är beroende av hur olika taktiker sammanförs genom kategorierna och hur motståndshandlingar uppfattas samt genomförs. Exempelvis kan flickblicken rubba föreställningar om flickan som möjlig att betrakta, hon agerar betraktandet och gör sig synlig, till och med underordnad eller tvärtom vägrar att låta sig objektifieras och riktar snarast sin blick mot betraktaren.

Frågan är ändå om heterosexualiteten kan beskrivas som rörlig då förändringen hela tiden hålls innanför ramarna. Jag har i min avhandling försökt betona att rörligheten för flicksexualiteten innebär möjligheten att utnyttja vissa taktiker, däremot har inte mitt material gestaltat en strukturell förändring. Det är på det individuella planet, om än i relation till övriga karaktärer, som rörligheten gestaltas. Den enskilda flickan utför ingen revolution men hon är medveten om det heterosexuella mognadssimperativet och om att sexualitetsmönstret är möjligt att förändra även om hon inte utför den skevaste av alla handlingar. Flicklusten är mångbottnad och kan vara både och, istället för antingen eller. Idealmodellens paradoxalitet framställer att flicksexualiteten kan göras både som frigjord och som oskuld. Men även som frigjord oskuld.

SUMMARY

EMPOWERED INNOCENCE

HETEROSEXUAL DEVELOPMENTAL IMPERATIVE IN SWEDISH YOUNG ADULT FICTION

The aim of this study is to explore the varying possibilities for girl characters to act out and negotiate (hetero)sexuality in Swedish young adult fiction (YAF) from the 1960s to the 2000s. Analyzing depictions of girls' sexuality, in relation to boys' sexuality, this dissertation takes a closer look at marginalized and queer girl characters in order to show that heterosexuality is a flexible phenomenon which is better understood in terms of a number of heterosexualities.

In my study I argue that heterosexuality is the norm recreated in the novels examined, meaning that the norm is never openly interrogated. Unless it is clearly stated, the girl characters in the books explored are heterosexual and they remain so unless they are forced to account for their sexual preferences. This pattern, which has emerged from the books under study, is also applicable to other novels during the time period investigated.

The depiction of sexuality in Swedish YAF is divided into three categories: *broken romance*, *violent norm* and *heteronormative failure*. These categories constitute the chapter headings of the study and they originate in the feminist framework of interpretation applied. Approaching depictions of girlhood from a feminist point of view presupposes, firstly, that the gendered categories woman and girl are recognized in their own right. Secondly, girlhood is related to issues such as victimization and subordination, as well as the question of equality between the sexes. Thirdly, a feminist perspective reveals how heteronormativity places sexualities in order of preference. Within all three categories, intelligible heteronormativity stipulates the possible courses of action for the adolescent girl protagonists under study. Moreover, sexuality is not interpreted as a separate entity, but as affected by gender, class and age. The three categories around which the dissertation is structured thus accentuate

how girls in YAF see themselves as “being” divided according to gender, sexuality, class and age.

The analyses presented deal with the following subjects: sexuality, gender, class, age, body, shame, respectability, violence, friendship, silence and agency. In order to uncover how sexuality is constructed in the narratives examined, I have sought inspiration from various theoretical perspectives within feminist and queer theory. Of great importance are Michel Foucault’s interpretations of sexuality discourses and Judith Butler’s paradigmatic view of gender, sexuality and power. Also influential are the study of narrative strategies and relevant issues raised in research on children’s and young adult literature. The analyses show that representations of girls’ sexuality in Swedish YAF portray values and power relations as both pleasurable and violent.

In depictions of girlhood, representations of sexuality are of crucial importance. In order to be able to discuss narrative aspects of sexuality representation, I stress the underlying ideological patterns in the texts under study. Using the term *the implied author*, I highlight ideological issues from a pedagogical perspective and emphasize the difference between events accounted for in the plot and values and attitudes which permeate the text.

An essential and common feature of the girl characters’ maturation processes is age. Using the concept of a *heterosexual developmental imperative*, I seek to highlight the demands put on fictive girls to grow up under a prevailing pressure of heteronormativity. However, the heterosexual developmental imperative is not only perceived as implicitly constructed. It is also shown to be explicitly expressed when implied authors make value-laden assertions in the texts.

In relation to age, the three categories and chapter headings used here show that the characters under study have to act according to set expectations within their respective peer group. In order to characterize the depiction of age-specific behaviour, Penelope Eckert introduces the binary terms maturity/immaturity, sophistication/innocence, coolness/uncoolness and popularity/unpopularity. These polarized binary terms do, however, allow room also for characters that cannot live up to expectations and therefore fall in-between groups.

In the second chapter of this study, which deals with the category

called *broken romance*, I use Maria Österlund's girl and boy matrixes in Swedish YAF to show the importance of masculinities and femininities in the construction of sexualities. The intent is also to investigate the validity of the matrixes, as well as to adapt them for the study of sexuality. Österlund's matrixes prove to be flexible and, thereby, answering to the variability and mobility I seek in my study of sexualities.

In older Swedish YAF gender is characterized by an upgrading of femininity without a simultaneous undermining of masculinity. Embracing femininity is thereby presented as a form of heightened consciousness which enters the text via current discussions on female companionship. To describe this phenomenon, which is also discernible in later texts albeit in a slightly modified form, I use the term *lesbian continuum*. In the young adult novels under study, acquiring femininity is also depicted in terms of a heightened consciousness and as part of the developmental process, but individual choices are more common than communal. These findings are in keeping with contemporary trends in society, since earlier constructions of femininity have been shown to accentuate community, whereas the current trend is to accentuate individuality.

Chapter three deals with the second category called *violent norm* in terms of subordination and superiority. The heterosexual developmental imperative is construed as most repressive when heteronormativity demands subordination from the adolescent girls. Subordination is, however, an ambiguous concept. Girl characters who are objectified in some situations may, under other circumstances, assume powerful positions. Girl protagonists are also commonly contrasted with, so called, "sidechicks". Typically, when the heterosexual developmental imperative is embraced, sidechicks become redundant and may even be killed. But before they are dismissed from the story, they perform sexually and their sexuality is typically linked to their class background in terms of *shame* and *respectability*. In my study, class proves to be crucial for the performativity of sidechicks who disrupt order by acting out their sexuality without shame. These girls have to disappear from the story in order not to reveal uncomfortable truths. In the novels studied, sidechicks, who shamelessly stage their sexuality, are, however, not the only ones punished. Good girls are also punished for not being flamboyant enough. In relation to the heterosexual developmental imperative, respectability

thus becomes relative within the category of the violent norm, since respectability within a specific group decides what behaviour is desirable and what is not.

Chapter four, which deals with the third category called *heteronormative failure*, focuses on how departures from heterosexuality illustrate the versatility of heteronormativity. This applies most obviously to stories of “coming out”, although not everyone chooses to step out of the closet. Friendships between girls, for example, provide intimate arenas where a meeting of minds can be depicted as generating feelings of sexual pleasure. The category heteronormative failure also comprises heterosexual encounters between “false” partners. Thereby, the analysis shows that heterosexuality is hierarchical, as well as normative when it comes to deciding who is allowed to form relationships.

The results of this study show that, in the novels examined, prevailing conceptions of masculinity and femininity shape the ways in which sexuality is depicted. When the construction of sexuality distinctly deviates from the norm, the fictive character has to hide it in order to live up to gender expectations. Characters who perceive themselves as sexually deviant do their utmost to stage heterosexuality and gender. When deviations from normative sexual preferences occur, sexuality is revealed as hierarchical and it is shown that a certain kind of sexuality is accepted within, what Gayle Rubin calls, the outer limits of the sexual circle.

Throughout this study I emphasize that sexuality is not only about bodies, sexual intercourse and sexual preferences. I wish, in particular, to stress the importance of language and silence for the construction of heterosexuality in the depiction of both adolescent girls and boys. In terms of speech and language I accentuate representations of the characters’ sexual preferences and how they perceive their bodies as heterosexual. My analyses show that heterosexuality typically is taken for granted, endorsed, recreated and transformed through certain tactics. The girl characters under study are aware of their performativity, as well as of the normative expectations on how their desire should be made intelligible.

Silence is an evasive tactics which conceals the forbidden from the protagonists’ surroundings. At the same time, silence is narrated and can be very expressive. Sexuality and silence illustrate the queerness of heteronormativity. In the books examined, speech acts are often related to si-

lence since that which is expressed in words is part of the performativity. Thus, the role of language in the depiction of sexuality – in terms of that which is silenced and hidden from others within the story – is accentuated. Especially the narrative voice provides a space for the characters' self-reflexivity.

Sexuality is a complex category which does not only refer to sexual activity. In this study, I explore various perspectives that affect the understanding of depictions of sexuality in Swedish YAF. I have, however, experienced the hierarchies that keep returning as highly elusive and, therefore, have mixed feelings about the results of my study. I feel ambiguous about the ways in which heterosexual representations of girls and boys are constantly ranked in relation to other sexualities, within heterosexual discourses and in relation to gender, class and age.

Therefore, I choose to focus on exploring what kinds of sexualities can be constructed within YAF. Another central concern is to investigate how the heterosexual developmental imperative is accomplished in the novels studied, which, in turn, raises the question of how sexuality is constructed if it constantly has to be related to several other issues. Moreover, the construction of girls' sexuality is not only affected by gender, class and age, but also by self-reflexivity accentuated in the girls' relations to friends, mature men, parents and partners. Self-reflexivity is tangibly present in the texts in the form of gazes, speech and mirroring. The protagonists under study are constantly aware of how their own gender and sexuality is constructed. They act in relation to others and, thereby, acquire a sense of how sexuality can be staged as a negotiable concept. Simultaneously, their actions show that the negotiability of sexuality is repeatedly related to the ranking of sexualities, as well as to dichotomous patterns and hierarchies.

Initially, I sought to problematize the construction of sexuality and gender. However, the repressive mechanisms, which at times subordinate girls to boys, reveal that dichotomies are not absolute. Through the use of certain tactics, dichotomies can become flexible, thereby asserting the paradoxical nature of binary systems. As a result, there is, within the scope of credibility, room for transgressive agency. Girls' sexuality is, in other words, simultaneously represented as flexible and limited. This raises the question of how transgressive actions affect the norm. Can rep-

representations of sexuality be interpreted as negotiable if constantly limited to heteronormativity? The tactics used in the novels under study are incidental, but when they do occur they subvert and interrogate hierarchies. Performativity depends on how the various tactics are brought together within the suggested categories and on how acts of resistance are perceived and carried through. A girl's gaze, for example, can subvert the notion of how girls are regarded. Assuming the role of a spectator she can make herself visible and, regardless of whether she is subordinate or not, she can resist objectification and turn her own gaze upon the observer.

Yet, the question remains whether heterosexuality can be interpreted as a flexible phenomenon if the variations are limited. In this study, I argue that representations of girls' sexuality in Swedish YAF are occasionally flexible when certain tactics are involved. The texts under study do not, however, give evidence of any major structural changes in the depiction of girls' sexuality. Flexibility is, first and foremost, visible on an individual level. The odd girl cannot revolutionise the entire genre, but she is shown to be well aware of the heterosexual developmental imperative and of the fact that patterns of sexuality construction can be changed without her acting too queer. Girls' desire can, in other words, be depicted as multi-layered and inclusive, rather than exclusive. The paradoxical nature of the heterosexual ideal suggests that girls' sexuality can be depicted, not only as empowered or innocent, but also as empowered innocence.

TRANSLATED BY MARIA LASSÉN-SEGER

LITTERATURFÖRTECKNING

PRIMÄRLITTERATUR

- Beckman, Gunnel (1969). *Tillträde till festen*. Stockholm: Bonniers.
- Beckman, Gunnel (1976). *Ett slag i ansiktet*. Stockholm: Bonniers.
- Edelfeldt, Inger (1982). *Juliane och jag*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Edelfeldt, Inger (1983). *Duktig pojke!* Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Kieri, Katarina (2002). *Ingen grekisk gud, precis*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kieri, Katarina (2004). *Dansar Elias? Nej!* Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Pohl, Peter (1995). *När alla ljuger*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Pohl, Peter (1999). *Man kan inte säga allt*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Wahl, Mats (1995). *Lilla Marie*. Stockholm: BonnierCarlsen.

ÖVRIG SKÖNLITTERATUR

- Alcott, Louisa May (1868). *Little Women*.
- Ambjörnsson, Fanny (1997). *Ett hjärta i jeans*. Stockholm: Alfabeta.
- Anderberg Strollo, Åsa (2007). *Bryta om*. Stockholm: Alfabeta
- Austen, Jane (1818). *Persuasion*.
- Backlén, Marianne (2008). *Kopparorm*. Vasa: Fontana Media.
- Beckman, Gunnel (1973). *Tre veckor över tiden*. Stockholm: Bonniers.
- Beckman, Gunnel (1976). *Det här med kärlek*. Stockholm: Bonniers.

- Bergkvist, Nils (1974). *Avva och Nenne*. Stockholm: Bonniers.
- Bredow, Katarina von (1991). *Syskonkärlek*. Stockholm: Bokförlag Pan Norstedts.
- Bredow, Katarina von (1999). *Som om ingenting*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Bredow, Katarina von (2007). *Som jag vill vara*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Bryld, Tine [*Ikke en engel* 1997] (1997). *Inte en ängel*. Stockholm: BonnierCarlsen.
- Casta, Stefan (1999). *Spelar död*. Stockholm: Opal.
- Chambers, Aidan [1982 *Dance on my grave*] (1989). *Dansa på min grav*. Stockholm: En bok för alla.
- Chambers, Aidan [*Breaktime* 1978] (1981). *Spelöppning*. Stockholm: AWE/Geber.
- Doherty, Berlie (1991). *Dear nobody*. London: Hamish Hamilton Ltd.
- Donovan, John (1969). *I'll Get There. It Better Be Worth the Trip*. New York: Harper Collins.
- Edelfeldt, Inger (1977). *Duktig pojke!* Stockholm: Bokád.
- Edelfeldt, Inger (1984). *Drakvinden*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Edelfeldt, Inger (1980). *Missne och Robin*. Stockholm: AWE/Geber.
- Eklund Lykull, Anita (1992) *Silverdelfinen*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Eklund Lykull, Anita (1993). *Café Brazil*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Eklund Lykull, Anita (1996). *Julia mitt i världen*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Goethe, Johann Wolfgang von [*Die Leiden des jungen Werthers* 1774]. *Den unge Werthers lidanden*.
- Hellberg, Hans-Eric (1977). *Love love love*. Stockholm: Bonniers.
- Kadefors, Sara (2001). *Sandor slash Ida*. Stockholm: Bonniers.

- Kolterjahn, Marika (1999). *I väntan på liv*. Stockholm: Tiden.
- Kullman, Harry (1977). *Stridshästen*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren, Astrid (1945). *Pippi Långstrump*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lundgren, Max (1962). *Hunden som äntligen visslade*. Stockholm: Bonniers.
- Lundgren, Max (1969). *Ole kallar mej Lise*. Stockholm: Bonniers.
- Marcus, Maria [*Alle tiders förår* 1977] (1978). *Vilken vår!* Stockholm: Gidlund.
- Martin, Bengt (1977). *Pojkar ska inte gråta*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Martin, Bengt (1978) *Bengt och kärleken*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Martin, Bengt (1979). *Ljuva femtiotal*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Mazetti, Katarina (1995). *Det är slut mellan Gud och mig*. Stockholm: Alfabet.
- Mazetti, Katarina (1998). *Det är slut mellan Rödluvan och Vargen*. Stockholm: Alfabet.
- Montgomery, L. M. (1908). *Anne of Green Gables*.
- Möller, Cannie (1999). *Balladen om Sandra Ess*. Stockholm: BonnierCarlsen.
- Möller, Cannie (2000). *Tagg i hjärtat*. Stockholm: BonnierCarlsen.
- Olsson, Belinda och Skugge, Linda Norrman (1999). *Fittstim*. Stockholm: DN Bokförlag.
- Paterson, Katherine (1980). *Jacob have I loved*. New York: Avon books.
- Pohl, Peter (1985). *Janne, min vän*. Stockholm: AWE/Geber.
- Pohl, Peter (1986). *Regnbågen har bara åtta färger*. Stockholm: AWE/Geber.
- Pohl, Peter (1987). *Vi kallar honom Anna*. Stockholm: AWE/Geber.
- Pohl, Peter (1988). *Alltid den där Anette!* Stockholm: Alfabet.
- Pohl, Peter (1989). *De stora penslarnas bok*. Stockholm: Alfabet.

- Pohl, Peter (1989). *Medan regnbågen bleknar*. Stockholm: Alfabeta.
- Pohl, Peter (1990). *Kan ingen hjälpa Anette?* Stockholm: Alfabeta.
- Pohl, Peter (1994). *Vilja växa*. Stockholm: Alfabeta.
- Pohl, Peter (1998). *Klara papper är ett måste*. Stockholm: Rabén Prisma.
- Pohl, Peter (1996). *Minns det*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Pohl, Peter (2007). *Nu heter jag Nirak*. Stockholm: Alfabeta.
- Potter, Beatrix (1902). *The Tale of Peter Rabbit*.
- Reuterswärd, Maud (1979). *Flickan och dockskåpet*. Stockholm: Bonniers.
- Salinger, J. D. (1951). *The Catcher in the Rye*.
- Talvik, Liina (2001). *Hannas högra hand*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Thorvall, Kerstin (1962). *Någon att tycka om*. Stockholm: Bonniers.
- Thulin, Kristina och Östergren, Petra (1997). *X-märkt*. Stockholm: Tiden.
- Wahl, Mats (1986). *Anna-Carolinas krig*. Stockholm: Bonniers.
- Wahl, Mats (1993). *Vinterviken*. Stockholm: BonnierCarlsen.
- Wahl, Mats (2008). *När det kommer en älskare*. Stockholm: Opal.
- Wahldén, Christina (1998). *Kort kjol*. Stockholm: Tiden.
- Winberg, Anna-Greta (1977). *Ta en chans*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

SEKUNDÄRLITTERATUR

- Ahlbeck-Rehn, Jutta (2006). *Diagnostisering och disciplinering. Medicinsk diskurs och kvinnligt vansinne på Självö hospital 1889-1944*. [Diss] Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Allen, Amy (1996). "Foucault on Power: A Theory for Feminists." *Feminist interpretations of Michel Foucault*. Susan Hekman (red). Pennsylvania: Pennsylvania State U. P. s 265-281.
- Alm, Erika och Leppänen, Katarina (2006). "Från redaktionen." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2006: 1.
- Altmann, Anna E. (1995). "Desire and Punishment. Adolescent Female Sexuality in Three Novels." *CCL Canadian Children's Literature*. 80/1995. s 20-33
- Ambjörnsson, Fanny (2004). *I en klass för sig. Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Ambjörnsson, Fanny (2006). *Vad är queer?* Stockholm: Natur och kultur.
- Amborn, Helen och Hansson, Jan (1996). "Systrar och bröder, datorer och deckare." *Barn och kultur* 1996/3. s 74-80.
- Andersson, Catrine (2006). "Om queer femininitet och iscensättandet av kön." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2-3/2006. s 19-28.
- Andrä, Marika (2000). "Vad är könsskillnad? Om motstridiga användningar av begreppet kön och svårigheten att formulera socialisationsteorier." *Bedrägliga begrepp. Kön och genus i humanistisk forskning*. Gudrun Andersson (red). Uppsala: Swedish Science P. s 31-49.
- Andrä, Marika (2001). *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914-1944*. [Diss.] Stockholm: B. Wahlström. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 73)
- Andrä, Marika (2006). "Pappas flicka? Fäder och döttrar i ungdomslitteratur från 2000-talet." *Samlaren* 127. s 395-441.
- Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A handbook* (2005). Jane Garry och Hasan El-Shamy (red). New York: M. E. Sharpe.

- Asplund Carlsson, Maj och Lunneblad, Johannes (2008). ”När han är arg är han turkisk”. Identitetsskapande i Lin Hallbergs kompisbokstrilogi.” *Educare – Vetenskapliga skrifter* 4(1)/2008. s 7-25.
- Auerbach, Nina (1978). *Communities of Women. An Idea of Fiction*. Cambridge Mass.: Harvard U. P.
- Bal, Mieke (1985, 1997). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, Mieke (1985). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- de Beauvoir, Simone [*Le deuxième sexe*, 1949] (1995). *Det andra könet*. Stockholm: Norstedts.
- Booth, Wayne C. (1961, 1983). *The Rhetoric of Fiction*. 2 ed. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard U.P.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Masculine Domination*. (Övers.) Richard Nice. Stanford: Stanford U. P.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia U. P.
- Butler, Judith (1990, 1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1996). ”Sexual Inversions.” *Feminist interpretations of Michel Foucault*. Susan Hekman (red). Pennsylvania: The Pennsylvania State U. P. s 59-75.
- Cameron, Deborah och Kulick, Don (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge: Cambridge U.P.

- Cart, Michael och Jenkins, Christine A. (2006). *The Heart Has Its Reasons. Young Adult Literature with Gay/Lesbian/Queer Content 1969-2004*. Lanham: Scarecrow.
- de Certeau, Michel [*Arts de faire* 1980] (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkely: University of California Press.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaka: Cornell U. P.
- Chodorow, Nancy [*The Reproduction of Mothering* 1978] (1988). *Femininum – maskulinum. Modersfunktion och könssociologi*. (Övers.) Carl G. Liungman och Hans Lindeberg. Stockholm: Natur och Kultur.
- Christian-Smith, Linda K. (1990). *Becoming a Woman Through Romance*. New York: Routledge.
- Connell, Robert [*Masculinities* 1995] (1996). *Maskuliniteter*. (Övers.) Åsa Lindén. Göteborg: Daidalos.
- Connell, Robert och Messerschmidt, James W. (2005). "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept." *Gender & Society* vol 19:6. s 829-859.
- Crew, Hilary S. (2000). *Is It Really Mommie Dearest? Daughter-Mother Narratives in Young Adult Fiction*. Lanham: Scarecrow.
- Doty, Alexander (2000). *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. New York: Routledge.
- DuPlessis, Rachel Blau (1985). *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington In.: Indiana U.P.
- Eckert, Penelope (1994). "Identities of Subordination as a Developmental Imperative." Working Papers on Learning and Identity No. 2 Palo Alto, California: Institute for Research on Learning [www] <http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/subordination.pdf> Hämtat 30.1 2008.
- Eckert, Penelope (1996). "Vowels and Nail Polish. The Emergence of Linguistic Style in the Preadolescent Heterosexual Marketplace." Deborah Cameron och Don Kulick (red). *The Language and Sexuality Reader*. (2006). London: Routledge. s 189-195.

- Edström, Vivi och Hallberg, Kristin (1984). "Förord." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber Förlag.
- Edström, Vivi (1984a). "Fångenskapssymboler i ungdomsboken." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber förlag. s 69-96.
- Edström, Vivi (1984b). "Det gäller pappa – fäder och döttrar i ungdomsboken." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber. s 52-68.
- Feminist Interpretations of Michel Foucault* (1996). Susan Hekman (red). University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State U. P.
- Forsberg, Gunnel, Jakobsen, Liselotte och Smirthwaite, Goldina (2003). "Homosexuellas villkor i arbetslivet" [www] http://www.rfsl.se/public/studie_arbetsliv.pdf Hämtat 9.6 2008.
- Forslid, Torbjörn (2006). *Vår för män? Om manlighet i litteraturen*. Stockholm: Carlssons.
- Foucault Michel [*Les Mots e les choses* 1966] (1994). *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Routledge: London.
- Foucault, Michel [*Histoire de la sexualité* 1976] (1990). *The History of Sexuality: An introduction*, volume I. New York: Vintage.
- Foucault, Michel (2002). *Sexualitetens historia*. (Övers.) Britta Gröndahl. Göteborg: Daidalos.
- The Foucault Reader* (1991). Paul Rabinow (red). London: Penguin Books.
- Franck, Mia & Fokin-Holmberg, Rebecka (2006). "Making Magic: (Hetero) sexual (In)visibility in Scandinavian Young Adult Novels". *Papers: Explorations into Children's Literature* Vol. 16:1/2006. s 14-24.
- Franck, Mia (2007). "Växa som häxa – flickskap och flicksexualitet i *Juliane och jag* av Inger Edelfeldt. Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn (red). *Kvinnor, kropp och hälsa*. Lund: Studentlitteratur.

- Franck, Mia (2008). "Öronbedövande tystnad. Flickskildringen i Peter Pohls Anette-böcker". Maria Andersson och Elina Druker (red). *Barnlitteraturanalyser*. Lund: Studentlitteratur.
- Freud, Sigmund [1913] (1989). *Totem and Taboo. Some Points of Agreement Between Mental Lives of Savages and Neurotics*. (Övers.) James Strachey. New York: Norton.
- Friman, Wiveca (2003). *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*. [Diss.] Lund: Lunds universitet. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 82)
- Fyhr, Mattias (2003). *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*. [Diss.] Lund: Ellerströms.
- Gemzöe, Lena (2006). *Feminism*. Stockholm: Bilda förlag.
- Gilbert, Sandra M. och Gubar, Susan (1979). *The Madwoman in the Attic and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale U. P.
- Grosz, Elisabeth (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana U.P.
- Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke U. P.
- Hallberg, Kristin (1998). "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar." Kristin Hallberg (red). *Läs mig sluka mig! en bok om barnböcker*. Stockholm: Natur och Kultur. s 99-150.
- Heggestad, Eva, Karlsson, Maria och Williams, Anna (2005). "Inledning." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3/2005.
- Hill, Helena (2007). *Befria mannen! Idéer om förtryck, frigörelse och förändring hos en svensk mansrörelse under 1970-tal och tidigt 1980-tal*. [Diss.] Umeå: h:ström. Text & Kultur.
- Hirdman, Anja (2002). *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt*. Stockholm: Atlas.
- Hirdman, Yvonne (1988). "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* vol. 9:3/1988. s 49-63.

- Hirsch, Marianne (1989). *Mother/Daughter Plot*. Bloomington: Indiana U. P.
- Hollindale, Peter (1988). "Ideology and the Children's Book". *Signal* 55/1988. s 3-22.
- hooks, bell [1992] (1999). "'The Oppositional Gaze. Black Female Spectators.'" Sue Thornham (red). *Feminist Film Theory*. Edinburgh: Edinburgh U.P. s 307-320.
- Jarvis, Christine (2008). "Becoming a Woman Through Wicca: Witches and Wiccans in Contemporary Teen Fiction." *Children's Literature in Education* 39/2008. s 43-52.
- Jeffner, Stina (1998). *Liksom våldtäkt, typ. Om ungdomars förståelse av våldtäkt*. Stockholm: Utbildningsförlaget Brevskolan och ROKS.
- Johannisson, Karin (1994). *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och finde-siècle*. Stockholm: Norstedts.
- Kimmel, Michael S. (2000). *The Gendered Society*. New York: Oxford U. P.
- Kitzinger, Celia (2005). "Speaking as a Heterosexual. (How) does Sexuality Matter for talk-in-interaction?" Deborah Cameron och Don Kulick (red). *The Language and Sexuality Reader* (2006). London: Routledge. s 169-188.
- Kjersén Edman, Lena (1990). *I ungdomsrevoltens tid. Svensk ungdomsbok och dess mottagande åren kring 1968*. [Diss.] Stockholm: Almqvist & Wiksell international.
- Knutas, Marie-Anne (1993). *Så skriver man för unga – en jämförelse mellan två versioner av romanen Duktig pojke! av Inger Edelfeldt*. [C-uppsats]. Stockholm: Litteraturvetenskapliga inst.
- Kring den svenska ungdomsboken. Analys Debatt Handledning* (1977). Ulla Lundqvist och Sonja Svensson (red). Stockholm: Natur och Kultur.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (red). Oxford: Basil Blackwell
- Kulick, Don [1996]. "queerteori" *Nationalencyklopedin* [www] <http://www.ne.se/artikel/289659> Hämtat 15.6 2008.

- Kulick, Don (2003). "No." Deborah Cameron och Don Kulick (red). *The Language and Sexuality Reader* (2006). London: Routledge. s 285-293.
- Kurzon, Dennis (1998). *Discourse of Silence*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kåreland, Lena (2005). *Modig och stark – eller ligga lågt. Skönlitteratur och genus i skola och förskola*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Könet brinner!* Judith Butler (2005). Texter i urval av Tiina Rosenberg. (Övers.) Karin Lindeqvist. Stockholm: Natur och kultur.
- Lacan, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*. (Övers.) Alan Sheridan. London: Routledge.
- Langås, Unni, Larsson, Lisbeth och Richard, Anne Birgitte (1997). "Ut ur naturhistorien, in i moderniteten." *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* Band IV. *På Jorden 1960-1990*. Höganäs: Bra Böcker. s 146-155.
- Lanser, Susan Sniader (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. New York: Cornell University.
- Lanser, Susan Sniader [1995] (1996). "Queering Narratology." *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Kathy Mezei (red). Chapel Hill: University of California Press. s 250-261.
- Lanser, Susan Sniader (1999). "Sexing Narratology. Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice." *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2004). Vol III Political Narratology. Mieke Bal (red). London: Routledge. s 123-139.
- Lennerhed, Lena (1994). *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Stockholm: Norstedts.
- Lidström, Carina (1994). *Sökande, spegling, metamorfos. Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*. [Diss.] Stockholm: Symposium Graduale.
- Lundgren, Eva (2004). *Väldets normaliseringsprocess*. Stockholm: ROKS.
- Lundqvist, Ulla och Svensson, Sonja (1977). "Förord." *Kring den svenska ungdomsboken: Analys DebattHandledning*. Ulla Lundqvist och Sonja Svensson (red). Stockholm: Natur och Kultur.

- Lundqvist, Ulla (1994). *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextio-tal till nittio-tal*. Stockholm: Rabén & Sjögren. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 51)
- Lundqvist, Ulla (2007). "Rejäl sörja. Peter Pohls 'Nu heter jag Nirak' är en gubbsjuk fantasi." DN 24.9 2007.
- Lykke, Nina (2005). "Nya perspektiv på interseksionalitet. Problem och möjligheter." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2-3/2005. s 7-17.
- Mallan, Kerry (2004). "Feeling a little queer? Performing Lesbian Desire and Identity in Youth Texts". *Seriously Playful. Genre, Performance and Text*. Sharyn Pearce och Kerry Mallan (red). Flaxton, Qld.: Post Pressed.
- McInally, Kate (2003). "Camphor Laurel. A Re-vision of Desire". *Papers: Explorations into Children's Literature* Vol. 13:2/2003. s 27-36.
- Moi, Toril (1994). "Att erövra Bourdieu." *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/1994. s 3-25.
- Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*. Autumn 3/1975 s. 6-18.
- Mulvey, Laura [Screen Autumn 3/1975]. "Visual Plesure and Narrative Cinema." *Feminisms – an Anthology of Literary Theory and Criticism* (1997) Robyn R. Warhol och Diane Price Herndl (red). New Brunswick: Rutgers U.P. s 438-448.
- Munck, Kerstin (2005). "'Hon är svart och lesbisk' Om interseksionella röster i Nella Larsens romaner." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3/2005. Uppsala: Litteraturvetenskapliga inst. s 7-19.
- Mühleisen, Wencke (2002). *Kjønn i uorden. Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. [Diss.] Institutt for medier og kommunikasjon. UiO [www] http://www.skk.uio.no/til_nedlasting/Kjonniuorden.pdf Hämtat 16.5 2006.
- Müller, Corinna (2003). "Kvinnor emellan. Lesbiskt begär i svenskspråkig skönlitteratur från 1980-talet." *Lambda Nordica* vol 9. 3/2003. s 6-20.
- Nikolajeva, Maria (1998, 2004). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.

- Nikolajeva, Maria (1999). "Janne, min vän – en väg utan återvändo." *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Eli Flatekval m.fl. (red). Oslo: Cappelen.
- Nikolajeva, Maria (2000). *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow.
- Nikolajeva, Maria (2002). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow.
- Nikolajeva, Maria (2003). "Crossvokalisering och subjektivitet. Den performativa rösten i litteraturen." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1-2/2003. s 53-76.
- Nikolajeva, Maria (2004). "Narrative Theory and Children's Literature." *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* 2 ed. Peter Hunt (red). London: Routledge. s 166-178.
- Nikolajeva, Maria (2004). "Toward a Genuine Narrative Voice." *Bookbird* vol 42:1/2004. s 13-18.
- Nikolajeva, Maria (2006). "New Masculinities, New Femininities. Swedish Young Adult Fiction towards the Twenty-First Century." *Changing Concepts of Childhood and Children's Literature*. Vanessa Joosen och Katrien Vloeberghs (red). Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Nikolajeva, Maria (2008). "Det självutlämnande jaget. Den fiktiva dagboken i barn och ungdomslitteratur." *Barnlitteraturanalyser*. Maria Andersson och Elina Druker (red). Lund: Studentlitteratur. s 179-194.
- Nilsson, Roddy (2008). *Foucault – en introduktion*. Malmö: Egalité.
- Nordberg, Marie (2004). "Kvinnlig maskulinitet" och "manlig femininitet". En möjlighet att överskrida könsdikotomin? *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1-2/2004. s 47-65.
- Nordström, Gert Z. (1984). "Den seriösa ungdomsbokens förpackning." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber. s 227-251.
- Nordström Jacobsson, Monica (2008). *Peter Pohls litterära projekt. En tematisk studie med utgångspunkt i debutromanen Janne, min vän*. [Diss.] Umeå: Umeå universitet. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 105).

- Oinas, Elina (2001). *Making Sense of the Teenage Body. Sociological Perspectives on Girls, Changing Bodies and Knowledge*. [Diss.] Åbo: Åbo Akademi U. P.
- Oinas, Elina och Ahlbeck-Rehn, Jutta (2007). "Blod, fläsk och performativitet – kropp och hälsa i feministisk forskning." *Kvinnor, kropp, hälsa*. Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn (red). Lund: Studentlitteratur. s 11-43.
- Paul, Lissa (1998). *Reading otherways*. Woodchester: Thimble Press.
- Paul, Lissa (2005). "Sex and the Children's Book." *Lion and the Unicorn*. Vol 9 2/2005. John Hopkins U.P. s 222-235.
- Paul, Lissa (1987). "Enigma Variations. What Feminist Criticism knows about Children's Literature." *Signal* 54/1987. s 186-201.
- Pohl, Peter (2007?) "Ulla Lundqvist sätter rekord i ohederlighet." [www] <http://www.nada.kth.se/~pohl/Ulla.Lundqvist.ljuger.html> Hämtat 9.6 2008
- Pratt, Annis (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press.
- Project Runeberg* "Blodskam" [www] <http://runeberg.org/nfbc/0402.html> Hämtat 9.10 2008.
- Reynolds, Kimberley (2007). *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rich, Adrienne (1980). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs*, vol 5: 4/1980. s 631-660
- Roof, Judith (1996). *Come As You Are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia U. P.
- Roof, Judith (2002). *All About Thelma and Eve. Sidekicks and Third Wheels*. Urbana: University of Illinois Press.
- Romøren, Rolf och Stephens, John (2002). "Representing Masculinities in Norwegian and Australian Young Adult Fiction. A Comparative Study." *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. John Stephens (red). London: Routledge. s 216-233.

- Rosenberg, Tiina (2002). *Queerfeministisk agenda*. Stockholm: Atlas.
- Rossi, Leena-Maija (2003). *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliuotantona*. Helsingfors: Gaudeamus.
- Rubin, Gayle S. (1975). "The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an Anthropology of Women*. Rayna R. Reiter (red). New York: Monthly Review Press. s 157-210.
- Rubin, Gayle S. [1984, 1993] (1998). "Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies*. Peter M. Nardi och Beth E. Schneider (red). London: Routledge. s 100-133.
- Ryng, Annica, Sysimetsä, Theres och Björk Blomqvist, Mikael (red) (2003). "Homosexualitet är inte olagligt om man är över 15 år. Inkludering och exkludering av homosexuella, bisexuella och transpersoner i biologiböcker." RFSL [www] <http://www.rfslungdom.se/> Hämtat 17.12 2007.
- Rättyä, Kaisu (2003). "Nuortenromaanin tutkimus 1960-luvulta 2000-luvulle." Päivi Heikkilä-Halttunen och Kaisu Rättyä (red). *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaanin 2000-luvun taitteessa*. Päivi Heikkilä-Halttunen och Kaisu Rättyä (red). Tammerfors: Nuorisotutkimusverkosto. s 170-198.
- Rättyä, Kaisu (2007). *Rajoja kohdaten. Teemojen ja kerronnan suhde Hannele Huovin nuortenromaanissa 1980- ja 1990-luvulla*. Tammerfors: Finska barnboksintitutet.
- Salih, Sara (2002). *Judith Butler*. London: Routledge.
- Saarikoski, Helena (2001). *Mistä on huonot tytöt tehty*. Helsingfors: Tammi.
- Schmidl, Helen (2008). *Från vildmark till grön klänning. Receptionsanalyser av läsning i åttonde klass*. [Diss.] Stockholm: Makadam. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 97)
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia U.P.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990, 2008). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

- Skeggs, Beverly [*Formations of class and gender. Becoming respectable.* 1997] (1999). *Att bli respektabel. Konstruktioner av klass och kön.* (Övers.) Annika Ruth Persson. Göteborg: Daidalos.
- Stacey, Jack [1988]. "Desperately seeking difference." *Visual culture. The Reader.* (1999) Jessica Evans och Stuart Hall (red). London: Sage. s 390-401.
- Stephens, John (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction.* Essex: Longman.
- Stephens, John (1996). "Gender, Genre and Children's Literature." *Signal* 79/1996. s 17-30.
- Stephens, John (2002). "Preface". John Stephens (red). *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film.* Routledge: New York. s ix-xiv.
- Stephens, John (2002). "A Page Just Waiting to Be Written On." *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film.* John Stephens (red). London: Routledge. s 38-54.
- Stephens, John (2003). "Witch-Figures in recent children's fiction. The subaltern and the subversive." *The Presence of the Past in Children's Literature.* Ann Lucas Lawson (red). Westport: Praeger. s 195-202.
- Svensk författningssamling. Brottsbalk* (1962:700) Andra avdelningen 6 kap. Om sexualbrott 7 §. [www] <http://www.riksdagen.se/Webbnav/index.aspx?nid=3911&bet=1962:700> Hämtat 9.10 2008.
- Svenskt språkbruk. Ordbok över konstruktioner och fraser* (2003). Svenska språknämnden. Stockholm: Norstedts.
- Svensson, Sonja (1999). "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok." *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000.* Eli Flatekval m.fl. (red). Oslo: Cappelen. s 107-121.
- Svensson, Sonja (1977). "Ett släkte för sig. Om åldersbarriärer i den svenska ungdomsboken 1950-1975." *Kring den svenska ungdomsboken. Analys DebattHandledning.* Ulla Lundqvist och Sonja Svensson (red). Stockholm: Natur och Kultur.

- Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 3/2005. Uppsala: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Toijer-Nilsson, Ying (1997). "Den abdikerade flickbokshjälten." *Abrakadabra* 1/1997. s 27-28.
- Toijer-Nilsson, Ying (1984). "Att ge ord åt känslor – om identitetskriser i ungdomsböcker." *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*. Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber Förlag. s 113-127.
- Toker, Leona (1993). *Eloquent Retinence. Withholding Information in Fictional Narrative*. Lexington: U. P. of Kentucky.
- Tomasek, Kathryn Manson (1999). "A Greater Happiness. Searching for Feminist Utopia in Little Women." *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversery, Personal Essays*. Janice M Alberghene och Beverly Lyon Clark (red). New York: Garland. s 237-259.
- Torell, Ulrica (2003). "Förfinad eller fallen. Bilden av den rökande kvinnan pendlar mellan ytterpoler." *Tvärsnitt* nr 1/2003. [www] <http://www.vr.se/tvarsnitt> Hämtat 24.9 2008.
- Trites, Roberta Seelinger (1997). *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Trites, Roberta Seelinger (1998). "Queer Discourse and the Young Adult Novel. Repression and Power in Gay Male Adolescent Literature." *Children's Literature Association Quarterly*. vol. 23 nr 3/1998. s 143-151.
- Trites, Roberta Seelinger (1999). "'Queer Performances.' Lesbian Politics in Little Women." Janice M Alberghene och Beverly Lyon Clark (red). *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversery, Personal Essays*. New York: Garland. s 139-160.
- Trites, Roberta Seelinger (2000). *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ungdomsboken. Värderingar och mönster* (1984). Vivi Edström och Kristin Hallberg (red). Stockholm: Liber.
- Up against Foucault. Explorations of some Feminist Tensions between Foucault and Feminism* (1993). Caroline Ramazanoglu (red). London: Routledge.

- Warhol, Robyn (1996). "The Look, the Body, and the Heroine of Persuasion. A Feminist-Narratological View of Jane Austen." *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Kathy Mezei (red). Chapel Hill: North Carolina U.P. s 21-39.
- Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. (2002). John Stephens (red). London: Routledge.
- Westlund, Jennie (2007). "Hur får en kvinnokropp se ut? Om kön och kroppslighet i spåren av bröstcancer." *Kvinnor, kropp, hälsa*. Elina Oinas och Jutta Ahlbeck-Rehn (red). Lund: Studentlitteratur. s 93-118.
- Wilkie-Stibbs, Christine (2002). *The Feminine Subject in Children's Literature*. New York: Routledge.
- Åhmansson, Gabriella (1992). "Det skapande jagets kamp för att överleva. En feministisk läsning av L M Montgomerys böcker om Emily." *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Maria Nikolajeva (red). Stockholm: Centrum för barnkulturforskningen vid Stockholms univ. s 131-149.
- Ås, Berit [1980]. "De fem härskarteknikerna." [www] *Kilden* <http://kilden.forskningsradet.no/c16881/artikkel/vis.html?tid=35132> Hämtat 20.11 2008
- Öhrn, Magnus (2008). "Men vad i himlens namn har ni för er, pojkar!" Ulf Starks uppväxtskildringar ur ett manlighetsperspektiv." *Barnlitteraturanalyser*. Maria Andersson och Elina Druker (red). Lund: Studentlitteratur. s 131-148.
- Österlund, Mia (2002). "Pippi var århundradets maktflicka." *Naistutkimus-Kvinnoforskning* Vol 15:1/2002. Tammerfors: Suomen Naistutkimuksen Seura ry. s 63-66.
- Österlund, Mia (2003a). "Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*." *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*. Michel Ekman och Roger Holmström (red). Åbo: Åbo Akademis förlag.

Österlund, Maria (2003b). ”Valonarkaa toimintaa. Yhteiskuntakritiikkiä Peter Pohlin nuortenromaanissa *Man kan inte säga allt*.” *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taitteessa*. Päivi Heikkilä-Halttunen och Kaisu Rättyä (red). Tammerfors: Nuorisotutkimusverkosto. s 120-145.

Österlund, Maria (2005). *Förklädda flickor. Könsoverskridning i åttioalets svenska ungdomsroman*. [Diss.] Åbo: Åbo Akademis förlag.

TITELREGISTER

- Alle tiders förår!/Vilken vår! (Marcus) 13-14, 258
- Anna-Carolinas krig (Wahl) 185
- Anne of Green Gables (Montgomery) 256
- Avva och Nenne (Bergkvist) 79, 258
- Balladen om Sandra Ess (Möller) 130, 143
- Bengt och kärleken (Martin) 209 n363
- Breaktime/Spelöppning (Chambers) 222-223
- Bryta om (Anderberg Strollo) 149
- Café Brazil (Eklund Lykull) 55 n114
- The Catcher in the Rye / Räddaren i nöden (Salinger) 80, 80 n164, 196, 232, 233 n410
- Dance on my grave / Dansa på min grav (Chambers) 172, 173 n309, 196, 209
- Dansar Elias? Nej! (Kieri) 50, 57-58, 63, 118-137, 238, 276, 278, 281
- Dear nobody/Kära ingen (Doherty) 230
- Den unge Werthers lidanden (Goethe) 82
- De stora penslarnas bok (Pohl) 46 n 92
- Det här med kärlek (Beckman) 94
- Det är slut mellan Gud och mig (Mazetti) 130
- Drakvinden (Edelfeldt) 53
- Duktig pojke! (Edelfeldt) 50, 53-54, 196, 197 n352, 208, 231, 232-250, 261, 271, 276, 279, 281-282
- Ett hjärta i jeans (Ambjörnsson) 224
- Ett slag i ansiktet (Beckman) 50-53, 63, 83-101, 112, 124, 128, 130, 138, 277, 281
- Fittstim (Olsson och Skugge) 223
- Flickan och dockskåpet (Reuterswärd) 96
- Han där! (Reuterswärd) 147
- Hannas högra hand (Talvik) 133, 143
- Hunden som äntligen visslade (Lundgren) 77
- Ikke en engel/Inte en ängel (Bryld) 182,
- I'll get there. It better be worth the trip (Donavan) 209
- Ingen grekisk gud, precis (Kieri) 50, 57-58, 63, 101-117, 137-138, 193, 222, 253, 255-256, 278, 281-282

I väntan på liv (Kolterjahn) 13-14
Janne min vän (Pohl) 177, 216
Jacob have I loved/Se bergen (Paterson) 104
Julia mitt i världen (Eklund Lykull) 55 n114
Juliane och jag (Edelfeldt) 50, 53-54, 143-144, 157-169, 183, 204, 208, 250-271, 276, 279-280
Klara papper är ett måste (Pohl) 46 n92
Kopparorm (Backlén) 130
Kort kjol (Wahldén) 133, 143
Lilla Marie (Wahl) 50, 54-55, 144, 184-203, 205, 253, 278, 281
Little Women/Unga kvinnor (Alcott) 101-102, 104, 109 n208, 110, 250, 278
Ljuva femtiotal (Martin) 209 n363
Love, love, love (Hellberg) 226
Man kan inte säga allt (Pohl) 50, 55-57, 144, 148, 154, 169-184, 191, 205, 240, 279-280, 283
Medan regnbågen bleknar (Pohl) 46 n92,
Minns det (Pohl) 46 n92
Missne och Robin (Edelfeldt) 53
Nu heter jag Nirak (Pohl) 148, 149 n 266, 179, 226
Någon att tycka om (Thorvall) 105, 108
När alla ljuger (Pohl) 50, 55-57, 143-157, 183, 204, 208, 210-232, 271, 277, 280, 282-283
När det kommer en älskare (Wahl) 194
Ole kallar mig Lise (Lundgren) 72
Persuasion (Austen) 107
Pippi Långstrump (Lindgren) 114 n215
Pojkar ska inte gråta (Martin) 209 n363
Regnbågen har bara åtta färger (Pohl) 46 n92, 227
Sandor slash Ida (Kadefors) 127, 149
Silverdelfinen (Eklund Lykull) 55 n114
Som jag vill vara (Bredow) 230, 231 n406
Som om ingenting (Bredow) 105, 108
Spelar död (Casta) 233

Stridshästen (Kullman) 169 n301, 175 n314, 181 n324
Syskonkärlek (Bredow) 229
Ta en chans (Winberg) 147
Tagg i hjärtat (Möller) 256
The Tale of Peter Rabbit/Sagan om Pelle Kanin (Potter) 134
Tre veckor över tiden (Beckman) 130, 230, 231 n406
Tillträde till festen (Beckman) 46, 50-53, 63-83, 89, 90, 94, 102, 112, 130, 138, 187,
193, 225, 278, 281
Vi kallar honom Anna (Pohl) 46 n92, 233, 236 n417
Vilja växa (Pohl) 46 n92
Vinterviken (Wahl) 50, 185, 193
X-märkt (Thulin och Östergren) 224

PERSONREGISTER

- Ahlbeck-Rehn, Jutta 63 n131, 68
n144, 69 n146
- Alcott, Louisa M. 101
- Allen, Amy 152
- Altmann, Anna E. 131 n241, 230 n405
- Ambjörnsson, Fanny 15 n4, 24-25, 30,
33 n59, 153 n271, 159-162, 186-
187, 223-224, 231, 239, 242, 260,
265, 270
- Amborn, Helen 189
- Anderberg Strollo, Åsa 149
- Andersson, Catrine 34, 183 n327
- Andræ, Marika 29 n51, 36, 45-46, 90,
112, 210-213, 216, 218, 231
- Asplund Carlsson, Maj 154, 155 n277,
158, 186, 247 n435, 257 n449
- Auerbach, Nina 254
- Austen, Jane 107
- Backlèn, Marianne 130
- Bal, Mieke 35 n63, 37-38, 84, 171, 245
- Beauvoir, Simone de 202-203
- Beckman, Gunnel 46, 50-53, 63, 65,
83, 94, 130, 230
- Berggren, Mats 54
- Bergkvist, Nils 79, 258 n452
- Booth, Wayne C. 38-39, 58, 84
- Bourdieu, Pierre 77-78, 142
- Braidotti, Rosi 161
- Bredow, Katarina von 105, 108, 229-
231
- Bryld, Tine 182
- Butler, Judith 26-27, 31, 35, 39, 45,
62, 65-66, 68, 70-71, 74, 138, 159,
211, 260, 287
- Cameron, Deborah 28, 31 n55, 39-40,
42, 65, 79-80, 113, 148, 207 n360,
237-238, 246, 254 n446
- Castà, Stefan 233
- Cart, Micahel 209, 234-235, 242-243
- Chambers, Aidan 172-173, 196, 209,
222
- Chatman, Seymour 38-39, 58, 171
- Chodorow, Nancy 212 n372
- Christian-Smith, Linda K. 40-41, 221
- Connell, Robert 22-23, 61, 86-87,
96-97, 99, 118, 122 n223, 126-
127, 239
- Crew, Hilary S. 48, 192-193, 195
- De Certeau, Michel 15-16
- Doherty, Berlie 230
- Donavan, John 209
- DuPlessis, Rachel Blau 176, 266
- Eckert, Penelope 30-31, 34, 37, 40, 60,
113-114, 139, 142, 159-160, 162-
163, 204, 243 n429, 261, 275, 287
- Edelfeldt, Inger 44, 50, 53-54, 143,
157, 161, 165, 167, 196-197, 208,
232, 250-251
- Edström, Vivi 44 n85, 52-53, 67,
75 n157, 94-95
- Eklund Lykull, Anita 55
- El-Shamy, Hasan 130 n237
- Fokin-Holmberg, Rebecka 260 n456,
266 n467
- Forsberg, Gunnel 249 n437
- Forslid, Torbjörn 87, 92, 122, 132
- Foucault, Michel 19-21, 64-66, 142,
152 n270, 167, 221, 234-236, 287

- Franck, Mia 130 n238, 171 n302, 173, 180 n322, 215 n376, 260 n456, 266 n467
- Freud, Sigmund 195, 223 n392
- Friman, Wiveca 46, 56, 171, 173
- Fyhr, Mattias 54, 253-255, 257, 260, 266-267
- Garry, Jane 130 n237
- Gemzöe, Lena 72-73
- Gilbert, Sandra M. 101, 207-209, 215-216
- Goethe, Johann Wolfgang von 82
- Gripe, Maria 44, 85 n174
- Grosz, Elisabeth 71, 230, 258
- Gubar, Susan 101, 207-209, 215-216
- Guillou, Jan 122
- Halberstam, Judith 22, 126 n231, 189-190
- Hallberg, Kristin 44 n85 n87, 52 n105, 53 n107, 70, 75 n157, 158 n280, 186 n332, 210 n368
- Hallberg, Lin 155 n277, 158, 257 n449
- Hansson, Jan 189
- Hekman, Susan J. 64 n134-135, 66 n139, 152 n270
- Hellberg, Hans-Eric 226
- Heggestad, Eva 26
- Hemingway, Ernest 122, 211
- Hill, Helena 99 n194
- Hirdman, Anja 178 n321, 246-247
- Hirdman, Yvonne 22 n25
- Hirsch, Marianne 197
- Hollindale, Peter 172
- hooks, bell 106
- Hunt, Peter 37 n70
- Jakobsen, Liselotte 249 n437
- Jarvis, Christine 263
- Jeffner, Stina 51 n102, 133-134, 143 n252, 147-148, 168
- Jenkins, Christine A. 209, 234-235, 242-243
- Johannisson, Karin 69 n146, 145
- Kadefors, Sara 127, 149
- Karlsson, Maria 26
- Kieri, Katarina 50, 57-58, 63, 102-103, 118, 137, 222, 256
- Kimmel, Michael S. 99 n193, 184, 237
- Kitzinger, Celia 207, 218-219, 238
- Kjersén-Edman, Lena 46
- Kolterjahn, Marika 13
- Kristeva, Julia 35 n62, 62 n129
- Kulick, Don 23, 25, 28, 31 n55, 39-40, 42, 65, 79-80, 113, 148, 207, 237-238, 246, 254 n446
- Kullman, Harry 169 n301, 175 n314, 181 n324
- Kurzon, Dennis 207, 215, 220
- Kårland, Lena 45 n89, 231 n406
- Langås, Unni 258 n453
- Lanser, Susan Sniader 34-36, 66-67, 73, 76, 120-121
- Larsson, Lisbeth 258 n453
- Lauretis, Teresa 25 n34, 64
- Lennerhed, Lena 51 n101
- Lidström, Carina 85
- Lindgren, Astrid 114 n215

- Lundgren, Eva 42, 51 n102, 91-92, 96-97
- Lundgren, Max 72, 77
- Lundqvist, Ulla 17 n10, 43-44, 50, 52, 54, 172 n308, 185-186, 210, 216, 226-227
- Lunneblad, Johannes 155, 158, 186, 247 n435, 257 n449
- Lykke, Nina 17
- Mallan, Kerry 252-253
- Marcus, Maria 13, 258
- Martin, Bengt 209
- Mazetti, Katarina 130, 256, 264
- McCallum, E.L. 64
- McInally, Kate 269 n475
- Messerschmidt, James W. 23, 61, 87 n179, 96, 118, 122 n223
- Moi, Toril 77
- Montgomery, L. M. 101-102, 256
- Mulvey, Laura 29, 105-106
- Munck, Kerstin 26
- Möller, Cannie 130, 143, 256
- Mühleisen, Wencke 25 n35
- Nikolajeva, Maria 37, 50 n100, 55, 57-58, 66-67, 81 n167, 84 n172, 102 n197, 104, 109 n208, 111, 116 n216, 120 n220, 128, 131 n239, 151, 177, 188-189, 228 n403, 267
- Nilsson, Roddy 19 n13-14, 20, 142
- Nilsson, Ulf 54
- Nodelman, Perry 125-126, 134-135, 239
- Nordberg, Marie 189
- Nordström, Gert Z. 75 n157
- Nordström Jacobsson, Monica 151 n269
- Oinas, Elina 17 n9, 63 n131, 68 n144-145, 165
- Olsson, Belinda 223 n395
- Palin, Tutta 64 n133
- Paterson, Katherine 104
- Paul, Lissa 44, 48, 105, 128, 188
- Pohl, Peter 46, 50, 54-57, 120 n220, 130 n238, 143-145, 148-149, 151 n269, 154-155, 169-173, 177, 179-180, 191, 196, 208, 210-211, 214, 216-217, 222, 226-227, 231, 233, 236 n417
- Potter, Beatrix 134
- Pratt, Annis 60, 81-82
- Rabinow, Paul 20 n16
- Ramazanoglu, Caroline 64 n134
- Reuterswärd, Maud 96, 147
- Reynolds, Kimberly 47-48
- Rich, Adrienne 21-22, 201, 250, 252
- Richard, Anne Birgitte 258 n453
- Romøren, Rolf 92
- Roof, Judith 36-37, 80 153, 190
- Rosenberg, Tiina 15 n4, 23-26
- Rossi, Leena-Maija 126
- Rubin, Gayle 21, 31-33, 123-124, 231, 282, 289
- Rätttyä, Kaisu 43 n83-84, 57 n120, 126 n229
- Saarikoski, Helena 41
- Salih, Sara 26 n39
- Salinger, J. D. 80, 196, 232-233
- Schmidl, Helen 45 n89

- Sedgwick, Eve Kosofsky 27-28, 153,
206-207, 237, 270
- Skeggs, Beverly 29-30, 142, 145-146,
148-149, 154, 164, 177, 186, 203
- Skugge, Linda Norrman 223 n395
- Smirthwaite, Goldina 249 n437
- Stacey, Jackie 106-107
- Stephens, John 48 n98, 86, 92, 99,
103 n198, 118-119, 123, 126
n228, 128, 189, 259-260, 262
- Svensson, Sonja 17 n10, 43-44,
52 n103, 130 n238, 143 n251
- Talvik, Liina 133, 143
- Thulin, Kristina 224 n397
- Thorvall, Kerstin 105, 108
- Toijer-Nilsson, Ying 52, 55
- Toker, Leona 64 n137
- Torell, Ulrica 166
- Trites, Roberta Seelinger 46-47, 80,
95, 101 n196, 109-110, 112 n212,
130-131, 138, 166-167, 190, 192-
193, 203-204, 208-209, 211, 215-
216, 241, 250, 253
- Wahl, Mats 45 n89, 50, 54-55, 144,
184-186, 189, 193-194
- Wahldén, Christina 133, 143
- Warhol, Robyn 29 n52, 107
- Williams, Anna 26
- Winberg, Anna-Greta 147
- Westlund, Jennie 68, 71
- Wilkie-Stibbs, Christine 62 n129
- Åhmansson, Gabriella 101-102
- Öhrn, Magnus 91 n182
- Östergren, Jenny 224 n397
- Österlund, Maria (Mia) 31, 36, 43-45,
51 n102, 53-54, 56-57, 66 n140,
86 n175, 118-119, 122, 128 n236,
132, 143-147, 157, 160 n258, 161,
169, 171, 174 n312, 175-177,
180 n323-325, 185, 188, 211,
226 n400, 233, 245, 248, 25, 257,
267, 275, 288

SKRIFTER UTGIVNA AV SVENSKA BARNBOKSINSTITUTET

Studies published by the Swedish Institute for Children's Books

ISSN 0347-5387

Tidigare titlar se www.sbi.kb.se

60 Bratt, Ingar: *Barnböcker utgivna i Sverige 1890–99: en kommenterad bibliografi*. Lund: Lund University Press, 1996. – Summary: Children's books published in Sweden 1890–99: an annotated bibliography.

61 Svensson, Conny: *Tarzan i slukaråldern*. Stockholm: Rabén Prisma, 1997. – Summary: Tarzan in the book devouring age – boyhood reading.

62 Edström, Vivi: *Astrid Lindgren och sagans makt*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1997. – Summary: Astrid Lindgren and fairy-tale power.

63 Krusten, Reet; Friedite-Jannelsina, Aija; Urba, Kestutis: *Barnboksgrannar: barnlitteraturen i Baltikum*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1997. – Summaries.

64 Klingberg, Göte: *Den tidiga barnboken i Sverige: litterära strömningar, marknad, bildproduktion*. Stockholm: Natur och Kultur, 1998. – Summary: Early children's books in Sweden: literary movements, the book market, picture production.

65 Helander, Karin: *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1998. – Summary: From fairy-tale plays to children's tragedy: education, amusement and art in Swedish children's theatre during the twentieth century.

66 Kåreland, Lena: *Modernismen i barnkammaren: barnlitteraturens 40-tal*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1999. – Summary: Modernism in the nursery: Swedish children's literature in the 1940s.

67 Hellsing, Lennart: *Tankar om barnlitteraturen*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1999. – Ny utökad utgåva med efterord av Sonja Svensson (första utgåvan 1963).

68 Wolf, Lars: *Snabbare, högre, starkare: idrottsmotivet i svensk ungdomslitteratur 1940–1990*. Stockholm: Bonnier Carlsen, 1999. – Summary: Faster, higher, stronger: the sports motif in Swedish youth literature 1940–1990.

69 Teodorowicz-Hellman, Ewa: *Svensk-polska litterära möten: tema: barnlitteratur*. Stockholm: Svenska Institutet, 1999. – Streszczenie: Szwedzko-polskie kontakty literackie Literatura dla dzieci i młodzieży. Summary: Swedish-Polish literary relations children's literature.

70 Edström, Vivi: *Astrid Lindgren: a critical study*. Stockholm: R&S Books, 2000. – Svenska originalets titel: *Astrid Lindgren – vildtoring och lägereld*, Rabén & Sjögren, 1992 (ny tryckning 2000).

71 Toijer-Nilsson, Ying: *Skuggornas förtrogna: om Maria Gripe*. Stockholm: Bonnier, 2000. – Summary: In the confidence of the shadows: on Maria Gripe.

72 Lundqvist, Ulla: *Kulla-Gulla i slukaråldern*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2000. – Summary: Kulla-Gulla in the book devouring age – girlhood reading.

73 Andræ, Marika: *Rött eller grönt?: flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944*. Stockholm: B.Wahlström, 2001. – Summary: Red or green?: girl becomes a woman and boy becomes a man in B. Wahlströms books for young adults 1914–1944. Diss. Uppsala.

74 Klingberg, Göte: *Tryckta skrifter 1931–1999/Veröffentlichungen 1931–1999/Publications 1931–1999*. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2001. – Förord av Sonja Svensson. Inledning av Lena Törnqvist. Parallelltext på tyska och engelska.

75 Kåreland, Lena: *En sång för att leva bättre: om Lennart Hellsings författarskap*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2002. Med en bibliografi av Cecilia Östlund. – Summary: A song for a better life: the works of Lennart Hellsing.

76 Fagerström, Gudrun: *Människan och makterna: icke-kristna religioner gestaltade i barn- och ungdomslitteratur*. Lund: Bibliotekstjänst, 2002. – Summary: Man and sacred realities: non-Christian religions as portrayed in young people's literature.

77 Lundqvist, Ulla: *Pippi i Palestina*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2002. – Summary: Pippi in Palestine.

78 Ulfsgård, Maria: *För att bli kvinna – och av lust: en studie i tonårsflickors läsning*. Stockholm: B. Wahlström, 2002. – Summary: Becoming a woman – and out of pleasure: a study in the reading of teenage girls. Diss. Lund.

79 *Läslust och lättläst: att förebygga och reparera lässvårigheter och bevara läslust*. Red. Inger Norberg. Lund: Bibliotekstjänst, 2003. – Summary: Eager readers – easy readers.

80 Ehriander, Helene: *Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelm's historiska barn- och ungdomsböcker*. Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, 2003 (Critica litterarum lundensis nr 3). – Summary: Humanism and view of history in Kai Söderhjelm's historical novels for children and young people. Diss. Lund.

81 Ehrenberg, Maria: *Sagans förvandlingar: Eva Wigström som sagosamlare och sagoförfattare*. Stockholm: ETC förlag, 2003. – Summary: Transformations of the fairy tale: Eva Wigström as collector and author of fairy tales. Diss. Lund.

82 Friman, Wiveca: *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*. Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, 2003 (Critica litterarum lundensis nr 6). – Zusammenfassung: Die Gestaltung des Wachsens in Peter Pohls Romanfolge über Micke. Diss. Lund.

83 Edström, Vivi: *Kvällsdoppet i Katthult: essäer om Astrid Lindgren diktaren*. Stockholm: Natur och Kultur, 2004. – Summary: Midnight dip at Katthult: essays on Astrid Lindgren.

84 Simonsson, Maria: *Bilderboken i förskolan – en utgångspunkt för samspel*. Linköping: Tema Barn, 2004 (Linköping Studies in Art and Science nr 287). – Summary: Picture books in preschool – an interactional perspective. Diss. Linköping.

85 Larsson, Nisse: *Hela Hellsing*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2004. – Summary: All about Lennart Hellsing – his life and his works.

86 H. C. *Andersens underbara resor i Sverige*. Red. Ivo Holmqvist. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2005 (Centrum för Danmarksstudier nr 7). – Summary: Hans Christian Andersen's wonderful adventures in Sweden.

87 *Modig och stark – eller ligga lågt: skönlitteratur och genus i skola och förskola*. Red. Lena Kåreland. Stockholm: Natur och Kultur, 2005. – Summary: Be strong and brave – or be cool: fiction and gender in school and pre-school.

88 Lindskog, Gerda Helena: *Vid svenskhetens nordliga utposter: om bilden av samerna i svensk barn- och ungdomslitteratur under 1900-talet*. Lund: BTJ Förlag, 2005. – Summary: On the northern margins of Swedishness: the portrayal of the Sámi in twentieth century Swedish child and adolescent literature.

89 Magnusson, Helena: *Berättande bilder: svenska tecknade serier för barn*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2005. – Summary: Narrative pictures: Swedish comics for children. Diss. Stockholm.

90 Fagerström, Gudrun: *Förebild eller nidsbild: läraren i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2005. – Summary: Revered or reviled?: the teacher as portrayed in Swedish books for children and young people.

91 Barkefors, Laila: *Knut Brodin: musik som livsämne*. Hedemora/Möklinta: Gidlunds, 2006. – Summary: Knut Brodin: music as an element of life

Nr 92 Theander, Birgitta: *Älskad och förnekad: flickboken i Sverige 1945–65*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2006. – Summary: Loved and denied: girls' fiction in Sweden 1945–1965. Diss. Lund.

93 Rehal-Johansson, Agneta: *Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2006. – Summary: The trixter children's book author: Tove Jansson and the metamorphosis of the Moomin oeuvre. Diss. Göteborg.

94 *Ur-Pippi*. Originalmanus av Astrid Lindgren med förord av Karin Nyman och kommentarer av Ulla Lundqvist. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007. – Summary: Ur-Pippi. Original manuscript by Astrid Lindgren with preface by Karin Nyman and commentary by Ulla Lundqvist.

95 Strömberg, Fredrik: *Manga!: japanska serier och skaparglädje*. Malmö: Seriefrämjandet, 2007. – Summary: Manga! – Japanese comics and the joy of creating.

96 Östensson, Lars-Ove: Ulf Löfgren – författare och illustratör. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2007. – Summary: Ulf Löfgren – Author and illustrator.

97 Schmidl, Helen: *Från vildmark till grön ängel: receptionsanalyser av läsning i åttonde klass*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2008. – Summary: From wilderness to green angel: reception analyses of reading in the 8th grade. Diss. Uppsala.

98 Klingberg, Göte: *Pictures for children's books on the 19th century international market: an introductory study*. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2008.

99 Klingberg, Göte: *Facets of children's literature research: collected and revised writings*. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2008.

100 *Vänbok till Sonja Svensson*. Stockholm: Opal, 2008. – Summary: A book of friendship to Sonja Svensson

101 Kriström, AnnaKarin: *De gränslösa böckerna: om Hans Alfredson och Barbro Lindgren i 60- och 70- talens allålderslitteratur*. Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2008. – Summary: The boundless books.

102 Svensson, Conny: *Pli på pojkar: från Dumas till Kar de Mumma*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2008.

103 Druker, Elina: *Modernismens bilder: den moderna bilderboken i Norden*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2008. – Summary: Images of modernism: the modern picture book in the Nordic countries. Diss. Stockholm.

104 Hoffmann, E.T.A.: *Det främmande barnet*. Översättning: Barbara Knochenhauer. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2008.

105 Nordström-Jacobsson, Monica: *Peter Pohls litterära projekt: en tematisk studie med utgångspunkt i debutromanen Janne, min vän*. Luleå: Umeå universitet, 2008. – Summary: Peter Pohl's literary project: a thematic study with his first novel *Janne, min vän* as a point of departure. Diss. Luleå.

106 Franck, Mia: *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2009. – Summary: Empowered innocence. Heterosexual developmental imperative in Swedish young adult fiction.

För att mogna på en heterosexuell marknad innebär det att unga i ungdomsromanen lär sig förstå hur gränser kan överskridas och vilka handlingar som får repressalier. Genom att diskutera tystnader och talakter gällande heterosexualitet visar *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman* hur heteronormen är förhandlingsbar. Studien undersöker heterosexuella kärleksavbrott, gränsöverskridande väninneskap, tabubelagd syskonkärlek och homosexuellt agerande. Med avstamp i queerteori, feministisk teori och narratologi studeras hur sexualitet, men även kategorier som kön, klass och ålder, (re)producerar uppfattningar om (hetero)sexualitet.

Utgående från nio ungdomsromaner skrivna år 1969–2004 av fyra författare: Gunnel Beckman, Inger Edelfeldt, Peter Pohl och Mats Wahl analyseras hur de unga förutsätts konstruera heterosexualitet(er) inom ramen för acceptabelt agerande i enlighet med ett heterosexuellt mognadsimperativ.

Åbo Akademis förlag

Svenska barnboksinstitutets skriftserie nr 106

ISBN 978-951-765-475-3