

NÅR VOKSNE LÆSER UNGDOMSBØGER:  
CROSSOVERTENDENSEN I REALISTISK  
YOUNG ADULT-LITTERATUR

**Pia Mejdahl Bacher**

Studienummer: 56150

Speciale i dansk

Anslag: 191.076

Roskilde Universitet, juni 2018

Vejleder: Hans Ulrik Rosengaard



## Indholdsfortegnelse

Indholdsfortegnelse .....	1
Indledning .....	3
Problemformulering .....	6
Præsentation af romanerne .....	8
Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved: <i>Dig og mig ved daggry</i> (2013) .....	8
Sarah Engell: <i>Valget</i> (2017).....	8
John Green: <i>Skildpadder hele vejen ned</i> (2017) .....	9
Udvælgelseskriterier for romanerne .....	9
Teoretisk grundlag .....	11
Indledning.....	11
Ungdomslitteratur.....	11
Litterære karakteristika ved den realistiske ungdomsroman .....	12
Young Adult (YA).....	14
Det litterære hierarki.....	14
Paratekster.....	17
Crossover .....	17
Et sociologisk perspektiv .....	19
YA som markedsføringsidé .....	20
Den implicitte læser.....	22
Analyse.....	24
Indledning.....	24
<i>Valget</i> (2017) af Sarah Engell .....	24
Paratekster.....	24
Tematik .....	29
Stilistik.....	33
Intertekstualitet .....	36
Fortællerforhold.....	38
Opsamling.....	39
<i>Dig og mig ved daggry</i> (2013) af Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved .....	40
Paratekster.....	40

Fortællerforhold .....	44
Karaktertegning .....	45
Stilistik .....	49
Tematik .....	50
Opsamling .....	52
<i>Skildpadder hele vejen ned</i> (2017) af John Green .....	53
Paratekster .....	54
En historie i en historie .....	56
Tematik .....	57
Ungdomsæstetik .....	59
Fortællerforhold .....	61
Flerstemmighed .....	64
Opsamling .....	65
Afrunding .....	66
Diskussion .....	67
Henvendelsesform .....	67
Et sociologisk perspektiv .....	69
Et samfundsmæssigt perspektiv .....	70
Konklusion .....	72
Abstract .....	74
Litteraturliste .....	75
Bilag 1: <i>Valget</i> (2017) omslag .....	81
Bilag 2: <i>Dig og mig ved daggry</i> (2013) omslag .....	82
Bilag 3: <i>Skildpadder hele vejen ned</i> (2017) omslag .....	83
Bilag 4: Studieforløbsbeskrivelse .....	84

## Indledning

”Det må gerne være rå”, siger Sarah Engell om hendes romaner, som hun mener ”ligger i grænselandet mellem ung og voksen” (Engell 2015). Romanerne behandler voldsomme og tabubelagte tematikker, hvilket er kendetegnende for den moderne realistiske ungdomslitteratur, der ofte eksperimenterer med formen og skildrer svære emner som død, tab, ensomhed og selvskade (Jansen 2007: 31). Dermed skubber den moderne ungdomslitteratur til grænserne for hvilken stilistik og tematik, der traditionelt har været at finde inden for genren. Læremiddelforfatter Trine May beskriver, hvordan den moderne realistiske ungdomsroman i højere grad bruger intertekstualitet, blandede genreladninger og komplekse fortælleperspektiver, end tidligere set i ungdomsromaner (May & Arne-Hansen 2003). Der er således tale om et skift i forventningerne til de unge læsere i forhold til at kunne læse litteratur, der generelt er kendetegnet ved en større kompleksitet. Spørgsmålet er da også, hvorvidt det stadig er de unge alene, der udgør målgruppen for disse romaner, som i dag ofte betegnes ”Young Adult” eller blot ”YA”.

I nyere tid er der opstået en række brydninger inden for børne- og ungdomslitteraturen, som ellers traditionelt har været samlet i en fælleskategori. Der i dag flere tematiske og stilistiske træk, som overlapper mellem henholdsvis børne-, ungdoms- og voksenlitteratur, hvorved grænserne mellem de traditionelle alderskategorier er gjort flydende (Kampp 2004a: 131). Forskere taler om den såkaldte ”crossover-tendens”, som blandt andet indebærer, at voksne er begyndt at læse ungdomslitteratur (Beckett 2009: 2). Det sætter ungdomslitteraturbegrebet under pres, og udfordrer ligeledes definitionen af YA som litteratur til de unge læsere. ”For gammel til børnebøger?” lyder overskriften på en artikel i *Politiken*, hvori det fremgår, at interessen for YA litteratur er eksploderet, og at ”granvoksne læsere rask væk læser bøger, der for 10 år siden ville have stået under ’Ungdomsbøger’ på bibliotekets hylder” (Winther 2014). Artiklen tydeliggør den tætte forbindelse mellem crossoverbegrebet og YA, og problematiserer dermed den alderskategorisering, der traditionelt set knytter sig til ungdomslitteraturbegrebet.

Men hvad er det ved YA, der også tiltrækker voksne læsere? Mit afsæt med dette speciale er at foretage en undersøgelse af henvendelsesformen i udvalgte YA-værker og på den baggrund diskutere crossovertendensen. Til det formål har jeg valgt tre romaner, som jeg mener er repræsentative for YA-genren: Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtveds *Dig og mig ved daggry* (2013), Sarah Engells *Valget* (2017) samt *Skildpadder hele vejen ned* (2017) af John Green. Alle tre romaner markedsføres som YA-romaner og beskæftiger sig med barske emner inden for de unge voksnes livsverden. Jeg er

optaget af, hvordan romanerne i indhold, form og kontekst henvender sig til den implicite læser, og om der er noget i henvendelsesformen, som taler særligt til de voksne læsere.

Det danske bogmarked er i høj grad påvirket af det udenlandske, og det er ungdomslitterære værker inden for fantasy-genren, som J.K. Rowlings *Harry Potter*-serie, *The Hunger Games* af Suzanne Collins og *Twilight*-sagaen af Stephenie Meyer, der er hovedårsagen til, at voksne generelt er begyndt at interessere sig for ungdomslitteratur (Beckett 2009: 1). Herhjemme er Lene Kaaberbøls *Skammer*-serie (2000-2003) et interessant eksempel på ungdomslitteratur inden for fantasy-genren, som har tiltrukket så mange voksne læsere, at forlaget har besluttet at genudgive serien med et mere voksent omslag og i to bind frem for fire (Øster 2015). Fantasy-genren er stærkt repræsenteret blandt de mest populære YA-definerede værker, men ifølge litteraturforsker Anette Øster bruges YA-begrebet i Danmark hovedsageligt om den nyere *realistiske* ungdomslitteratur, som også tiltrækker voksne læsere (Øster 2015). Det skyldes muligvis, at begrebet har vundet indpas herhjemme samtidig med, at nogle af de store internationale bestsellere inden for realistisk ungdomslitteratur, som John Greens *The Fault in our Stars* (da. *En flænge i himlen*) fra 2012 og Emily Lockharts *We were Liars* (da. *Vi var løgnere*) fra 2014, har fundet vej til de danske bogreoler. YA er imidlertid et omstridt begreb, og der er ikke på nuværende tidspunkt konsensus om definitionen. Det diskuteres blandt andet, hvorvidt YA betegner en alderskategori eller en genre, og om YA skal erstatte det danske ungdomslitteraturbegreb (Jensen 2015: 22).

Diskussionen om YA handler således både om målgruppe, genre og begreber, og den rummer mange forskellige stemmer fra forlag, forfattere, forskere og læsere, der alle repræsenterer forskellige interesser, hvorfor betegnelsen påvirkes af forskellige perspektiver. Sarah Engell definerer selv sine værker som Young Adult, og understreger, at hun har ligeså mange voksne som unge læsere (Plusblog 2017). Hun mener, at YA-betegnelsen er med til at anerkende de voksne læsere, der er glade for ungdomslitteratur, men som ikke befinder sig godt i ungdomsafdelingen på biblioteket eller hos boghandleren (Engell 2015). Forlagene har en økonomisk interesse i diskussionen om begrebet og ser med stor sandsynlighed YA som en mulighed for at udvide segmentet med et produkt, der henvender sig til en bredere målgruppe. Samtidig har læserne i dag en frihed til selv at orientere sig internationalt på blogs og i anmeldelser, hvor de støder på YA-begrebet og selv begynder at benytte det. Ungdomslitteraturen og YA oplever endvidere en stigende interesse fra forskere, der beskæftiger sig med teorier inden for børne- og ungdomslitteraturforskningen, og her kredser flere studier omkring en begrebsdefinering (Kampp 2004a: 131).

At voksne læser ungdomslitteratur er ikke noget nyt fænomen (Falconer 2009: 11). *Alice i eventyrland* (1865) af Lewis Carroll, *Ringenes Herre* (1954) af J. R. R. Tolkien samt eventyrene af vores egen H. C. Andersen er alle eksempler på ”crossover-fiktion”, som ikke umiddelbart kan defineres inden for de gængse alderskategorier. Det samme gælder realistiske værker som *Forbandede ungdom* (1951) af J. D. Salinger, *Dræb ikke en sangfugl* (1960) af Harper Lee samt danske værker som *Det forsømte forår* (1940) af Hans Scherfig, *Den kroniske uskyld* (1958) af Klaus Rifbjerg og *Rend mig i traditionerne* (1958) af Leif Panduro. Alle de nævnte eksempler betragtes i dag som klassikere. Ikke desto mindre er der ofte blevet set ned på ungdomslitteratur (Øster 2015), og en del af diskussionen om crossovertendensen i YA handler om, hvorvidt voksne bør skamme sig over at læse ungdomslitteratur.

Et debatindlæg med overskriften ”Against YA: Read whatever you want. But you should feel embarrassed when what you’re reading was written for children” (Graham 2014) startede i 2014 en debat om YA-litteraturens status i USA, og herhjemme bekræfter ph.d. Anette Øster, at bøger, som primært henvender sig til børn og unge, traditionelt set er blevet set ned på i kategori med den klichéfyldte trivallitteratur (Øster 2015). Det rejser spørgsmålet om, hvad YA-begrebet signalerer. Det er kun litteratur, som inddeles i kategorier og benævnes børne-, ungdoms, YA- og voksenlitteratur. Musik og film kategoriseres ikke på samme måde, og der findes eksempelvis ikke ”YA-musik”. At der eksisterer en diskussion om, hvorvidt voksne bør læse litteratur, som i udgangspunktet er tiltænkt unge, tydeliggør, at genrebetegnelsen tjener et dobbelt formål: Den associerer YA med en (eller flere) alderskategori(er), og den knytter genren til status. En lav status er samtidig ensbetydende med en tilsvarende lav placering i det litterære hierarki. Øster fremhæver dog, at ungdomslitteraturen generelt har udviklet sig og opnået større anerkendelse end tidligere (Øster 2015). Dette skyldes ikke mindst J. K. Rowlings *Harry Potter*, som i slutningen af 1990’erne blev en verdensomspændende succes med læsere, der spænder vidt i alder, hvilket har skabt genklang i akademiske kredse, hvor flere studier behandler crossoverfænomenet med udgangspunkt i *Harry Potter* (Beckett 2009, Falconer 2009, Cart 2016, Kjær 2016).

Med *Harry Potter*, *The Hunger Games* og *Twilight-sagaen* fik YA fantasy-værker således lov at opleve en hidtil uset opmærksomhed og interesse fra både læsere, medier og forskere i begyndelsen af det nye årtusinde. På daværende tidspunkt havde de unge stadig den realistiske ungdomslitteratur for sig selv, men det ændrede sig med John Greens *The Fault in our Stars* (2012). John Green er på få år blevet lidt af et fænomen på den internationale YA-scene med adskillige bestsellere, som opfølges af film, merchandise og fanfiction. Noget kunne derfor tyde på, at Green er i færd med at gøre det samme

for den realistiske YA-roman, som J. K. Rowling gjorde for YA fantasy. Herhjemme har forfattere som Josefine Ottesen og Lene Kaaberbøl domineret den dansksprogede del af fantasy-genren med henholdsvis *Historien om Mia*-trilogien (2005-2006) og *Skammerens datter*-serien (2000-2003), mens YA-forfattere som Sarah Engell og Sanne Munk Jensen nu markerer sig under den aktuelle realisme-bølge.

Undersøgelser i USA viser, at 68 % af YA-lånerne er ældre end 18 år (Fitz-Gerald 2014), og tendensen synes at være den samme i Danmark. I 2014 foretog Dansk Bibliotekscenter en undersøgelse på foranledning af DR, som viste, at voksne udgør over to tredjedele af lånerne af ungdomslitterære værker (Kristiansen 2014). Selvom der er en vis usikkerhed forbundet med undersøgelsen, fordi nogle unge måske låner bøger på deres forældres lånerkort, er tallene ikke desto mindre så høje, at de bekræfter den internationale crossovertendens: Voksne læser ungdomsbøger.

Der kan være flere årsager til, at voksne interesserer sig for ungdomslitteratur, og dette speciales undersøgelse af henvendelsesformen i YA-litteratur tager udgangspunkt i en hypotese om, at der er nogle tematiske og stilistiske træk i den moderne ungdomslitteratur, som også tiltrækker voksne læsere. Derudover findes der muligvis en årsag uden for selve værkerne, hvorfor det også er relevant at diskutere et sociologisk og et samfundsmæssigt aspekt. Idet man i Danmark fortrinsvist forbinder YA-begrebet med realistisk ungdomslitteratur, har jeg valgt at fokusere på tre realistiske værker, der alle er repræsentative for YA-genren: *Dig og mig ved daggry* (2013) af Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved, *Valget* (2017) af Sarah Engell samt *Skildpadder hele vejen ned* (2017) af amerikanske John Green.

### Problemformulering

Med udgangspunkt i litterær analyse af tre YA-romaner vil jeg i dette speciale undersøge henvendelsesformen i YA og på den baggrund diskutere crossovertendensen i moderne realistisk YA-litteratur ud fra følgende spørgsmål:

*Hvad karakteriserer henvendelsesformen i den samtidige realistiske YA-litteratur, og hvordan afspejler henvendelsesformen genrens crossovertendens?*

Jeg er primært interesseret i det litterære ved henvendelsesformen, sekundært den paratekstuelle henvendelsesform, hvorfor mit fokus i analysen hovedsageligt vil være på værkernes interne retorik.

Der er mange holdninger til YA-litteraturen og dens målgruppe, og det gør diskussionen om crossovertendensen både kompleks og relevant. Min intention med indeværende speciale er ikke at

præsentere en endelig afgrænsning af YA-målgruppen eller en færdig definition af begrebet, men jeg håber, med min behandling af emnet, at kunne tilføje nuancer til den nuværende diskussion og dermed give mit bidrag til den videnskabelige samtale. På nuværende tidspunkt behandler de fleste YA-studier emnet ud fra en pædagogisk vinkel, hvorfor præciseringer og differentieringer i feltet efterspørges (Henkel 2017: 137). Karen Coats fra Illinois State University forsker i YA, og hun så gerne, at YA-litteraturen blev behandlet selvstændigt og efterspørger “a more robust critical conversation [...] that treats YA literature as a destination literature, rather than an in-between phenomenon that is useful for pedagogical applications” (Coats 2011: 317).

Flere danske forskere argumenterer ligeledes for ungdomslitteraturens egenart (Kampp 2006, Jansen 2006)<sup>1</sup>, og generelt har der været en stigende akademisk interesse for ungdomslitteratur de senere år med adskillige interessante studier inden for dette felt. Når jeg i teoriafsnittet redegør for udviklingen i ungdomslitteraturen, læner jeg mig således op af Bodil Kampp, Nina Christensen, Lone Billeskov Jansen og Ayoe Quist Henkel, som alle har skrevet omfattende om den historiske udvikling i ungdomslitteraturen og de litterære karakteristika, der kendetegner den samtidige realistiske ungdomsroman. Kampps brug af begrebet *den implicitte læser* vil danne den teoretiske baggrund for min undersøgelse af henvendelsesformen i YA-værkerne, idet hun med sin forskning viser, hvordan den implicitte læser, som er indlejret i henvendelsesformen, kan identificeres gennem litterær analyse.

*Crossover Fiction* (2009) af Sandra L. Beckett og *The Crossover Novel* (2009) af Rachel Falconer udgør det teoretiske fundament for min skildring af crossoverbegrebet, der i teorikapitlet behandles under YA. YA-begrebet indkredses ved hjælp af teori af blandt andre ph.d. Anette Øster og cand.mag. Nanna Taudahl Kjær, der begge har beskæftiget sig med YA set med danske øjne. Med afsæt i den franske litteraturkritiker Gérard Genettes paratekst-begreb, vil jeg redegøre for, hvordan de tekster, der omgiver YA-værkerne, er med til at påvirke læseren, hvorfor disse er parametre, der gør sig gældende i forhold til henvendelsesformen.

Ph.d. Jørn Boisen har skrevet om værdi og hierarki i litteratur, og hans arbejde vil danne teoretisk baggrund for min undersøgelse af YA-værkernes placering i det litterære hierarki. Med afsæt i socialhistorikeren John Gillis teori om, at ungdommen mere er en tilstand end et aldersafgrænset livsafsnit, vil jeg kort berøre ungdomsbegrebet og det sociologiske aspekt, der gør sig gældende, når voksne

---

<sup>1</sup> Både Jansen og Kampps artikler om ungdomslitteraturen som et selvstændigt felt er ironisk nok at finde i tekstsamlinger med titler, der hhv. lyder *Børnelitteratur i tiden* (2006) og *På opdagelse i børnelitteraturen* (2006), hvilket blot understreger forfatterernes pointe.



læser ungdomslitteratur. Efter teoriafsnittet følger analysen, hvor jeg med læsningen af tre repræsentative romaner undersøger henvendelsesformen i samtidig realistisk YA-litteratur og forsøger at karakterisere den implicite læser, der er indlejret heri. I det efterfølgende afsnit sammenbindes teori og analyse i en diskussion af henvendelsesformen og crossovertendensen i YA, og til slut følger konklusionen.

Undersøgelser viser, at størstedelen af de voksne, som læser YA, er kvinder (Dahl 2014). Det er en kønspolitisk pointe, som jeg har valgt ikke at forfølge i dette speciale, idet jeg ønsker at behandle YA-litteraturen som et selvstændigt felt i tråd med Coats' efterspørgsel efter studier, som tager denne litteratur alvorligt som en "destination literature" (Coats 2011: 317). Ved at bevare fokus på selve litteraturen, ønsker jeg at bidrage til, at den videnskabelige samtale om ungdomslitteratur og YA flyttes ud af den traditionelle kontekst som et "in-between phenomenon" (ibid), der fungerer som afsæt for eksempelvis pædagogiske eller kønspolitiske diskussioner, og i stedet tages alvorligt som selvstændig litteratur på linje med voksenlitteraturen.

### Præsentation af romanerne

Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved: *Dig og mig ved dag gry* (2013)

Anmelderroste *Dig og mig ved dag gry* (2013) af Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved er et af de mest populære YA-værker i Danmark med mange registrerede lån fra voksne læsere (Rahbek 2015). Fortællingen begynder med slutningen, hvor hovedpersonernes lig hives op af Limfjorden lænket sammen med håndjern. Herefter opulles en fatal kærlighedshistorie mellem Louise på 17 år og Liam på 19, og det er den døde Louise, der fortæller om de omstændigheder, der fører til selvmordet. Undervejs hører vi uden omsvøb om både stofmisbrug, voldtægt, selvmord og kvælersex på en måde, der har skabt tvivl omkring, hvorvidt romanen overhovedet er egnet til unge læsere (Trier 2014). *Dig og mig ved dag gry* fik seks stjerner i *Berlingske* (Sønsthagen 2013), og lærernes fagblad, *Folkeskolen*, udråbte den til "årets ungdomsroman" og opmuntrede til at droppe berøringsangsten overfor de svære emner og bruge romanen i undervisningen (Rasmussen 2013, Trier 2014).

Sarah Engell: *Valget* (2017)

"En politisk spændingsroman" kalder *Information* Sarah Engells *Valget* (Tilly 2017), der som den første danske ungdomsroman behandler politik direkte med de dilemmaer, konflikter og kompromiser, det medfører. Den knapt 18-årige Xenia har travlt. Hun går i gymnasiet, er engageret i både velgørenhed og politik, og er netop valgt som ungdomsformand i det nye venstreorienterede "Etisk Parti". Xenia vil gerne gøre en forskel i verden, og ligesom sine forældre, der er udsendt til Syrien

for *Læger uden grænser*, vil hun hjælpe dem, der har allermost brug for hjælp. Spørgsmålet er, hvordan man bedst hjælper. Skal man gå efter magten, eller skal man gøre det, der føles mest rigtigt lige nu og her? I mødet med den 7-årige flygtning Lilas, bliver spørgsmålet sat på spidsen, og Xenia tvinges til at træffe et valg ”mellem succes og samvittighed” (Engell 2017: 111). Sarah Engell fik sit gennembrud med den anmelderroste *21 måder at dø* (2015), og hun er blevet kaldt ”en af de absolut stærkeste stemmer i den danske young adult-litteratur” med udgivelser, der ”VIL læseren noget. Uanset alder” (Madsen 2017). Engell forstår om nogen at profilere sig selv og sit forfatterskab, blandt andet via Facebook, hvor hun henvender sig direkte til sine fans om alt fra bøger, artikler og foredrag, til mere private opslag som forespørgsler om, hvor hun kan finde en bestemt bluse til sin søn.<sup>2</sup>

*John Green: Skildpadder hele vejen ned* (2017)

*Turtles All the Way Down* er originaltitlen på den succesfulde amerikanske forfatter John Greens nyeste roman, der allerede kaldes en ”moderne klassiker” (Haig 2017). John Green fik sit gennembrud med bestselleren *The Fault in Our Stars* (da. *En flænge i himlen*) fra 2012, og siden da er han blevet lidt af et fænomen på den internationale YA-scene med flere succesfulde udgivelser. Han er en meget aktiv bruger af de sociale medier, hvor han blandt andet videoblogger sammen med sin bror og kommunikerer med sine læsere via hjemmesiden [www.johngreenbooks.com](http://www.johngreenbooks.com). *Skildpadder hele vejen ned* er Greens sjette roman, og den begynder med et mysterium. Mangemilliardæren Russell Pickett er forsvundet under anklager om svindel og korrupsion og lokket af dusøren på 100.000 dollars overtales hovedpersonen Aza af sin veninde, Daisy, til at kontakte barndomsvennen Davis, som er Russell Picketts søn. Fortælleren er den 16-årige Aza, der lider af angst og OCD, og som stadig sørger over tabet af sin far. Varme følelser opstår mellem Aza og Davis, men det er ikke let at håndtere kærlighed og venskab, når man mest af alt bekymrer sig om potentielt dødbringende bakterier.

Udvælgelseskriterier for romanerne

Da jeg med dette speciale vil undersøge henvendelsesformen i YA-litteratur, er hovedkriteriet for udvælgelsen af teksterne, at de er repræsentative for YA-genren. I den forbindelse er de tre ovenstående værker relevante, idet de omtales og markedsføres som YA-romaner, ligesom de alle er anmelderroste, succesfulde værker med en bred læserskare af både unge og voksne (Kristiansen 2014). Endvidere udmærker de tre værker sig ved at være moderne udgivelser, alle udgivet inden for de sidste fem år, hvilket aktualiserer værkerne i forhold til specialets problemfelt. Fantasy-genren er født på tværs af alderskategorier, mens den realistiske roman er et klassisk format, der enten har været

---

<sup>2</sup> <https://www.facebook.com/sarah.engell.5>

henvendt til børn eller voksne, men som nu findes som YA. Der er i disse år mange spændende udgivelser fra forfattere, der har noget på hjerte og forstår at formidle det på en måde, som vækker genklang hos både unge og voksne. Det gælder også *Skildpadder hele vejen ned* (2017), og beslutningen om at medtage en oversat titel udspringer af det faktum, at Green er så prominent en forfatter inden for genren, at han ikke er til at komme uden om, når man taler om YA og den diskussion, der er om YA-litteratur i øjeblikket. Som tidligere nævnt, tilskrives det i høj grad Greens succesfulde forfatterskab, at voksne nu også har fået øjnene op for den realistiske ungdomslitteratur (Øster 2015).

## Teoretisk grundlag

### Indledning

I dette kapitel præsenteres specialets teoretiske grundlag gennem en skildring af de litterære tendenser, der ses i den samtidige realistiske ungdomslitteratur, samt en afdækning af relevante begreber. Først beskrives ungdomslitteraturen og de litterære karakteristika ved den realistiske ungdomsroman. Herefter følger et afsnit om YA, hvori jeg også behandler det litterære hierarki, paratekstbegrebet, crossoverbegrebet og det sociologiske perspektiv. Til slut i kapitlet afdækkes begrebet *den implicitte læser* som overgang til analysen og undersøgelsen af værkernes henvendelsesform.

### Ungdomslitteratur

Ungdomslitteratur er i dag en flydende betegnelse, som påvirkes af forskellige interesser og perspektiver. Traditionelt har man set på ungdomslitteraturen som en del af børnelitteraturen, men i nyere tid argumenterer flere forskere for ungdomslitteraturens egenart (Kampp 2006, Henkel 2011, Jansen 2007). Crossovertendenser mellem tekster, genrer og læsere bebuder et opbrud i grænserne mellem børne-, ungdoms- og voksenlitteratur. Der eksperimenteres med form og indhold, og den moderne ungdomslitteratur udviser tematisk og æstetisk grænsen til voksenlitteraturen, da den ofte er både formmæssigt og sprogligt kompleks, ligesom den behandler barske temaer, som ikke tager hensyn til læserens alder og erfaringsgrundlag (Jansen 2007: 31). Ungdomslitteraturen som genre kan således være vanskelig at karakterisere, hvilket blandt andet hænger sammen med udviklingen i opfattelsen af begreberne barndom, ungdom og voksen, som bliver stadig sværere at afgrænse og definere. Ungdommen er ikke længere en afgrænset livsfase, men snarere en social og kulturel konstruktion, som for nogle kan betegnes som en permanent tilstand (Henkel 2011: 15). Forståelsen og afgrænsningen af ungdomslitteraturen kompliceres yderligere af fremvæksten af nye betegnelser og litterære felter, som tween-, new adult- og YA-litteratur.

I dette afsnit behandles tendenser inden for den samtidige ungdomslitteratur gennem en beskrivelse af de litterære karakteristika, som kendetegner den realistiske ungdomsroman og dermed også YA-romanen, ifølge den definition, som i Danmark er den mest udbredte, nemlig at YA betegner realistisk ungdomslitteratur, som også læses af voksne (Øster 2015). De begrebsmæssige udfordringer ved YA og diskussionen om, hvorvidt begrebet betegner en genre eller en alderskategori, skitseres efterfølgende i et afsnit for sig selv.

### Litterære karakteristika ved den realistiske ungdomsroman

Overordnet set karakteriseres den realistiske ungdomsroman som en fortælling, der med udgangspunkt i de unge hovedkarakterers livsverden, behandler de udfordringer og konflikter, de unge møder, og et gennemgående tema i ungdomslitteraturen har traditionelt været den unges udvikling i overgangen fra barn til voksen (Henkel 2016: 77). I moderne ungdomslitteratur kan dog spores en tendens, hvor der fortælles om en ungdomstilstand- og stilstand, snarere end en bevægelse mod voksenlivet (ibid). Ifølge børne- og ungdomslitteraturforsker Bodil Kampp indeholder den moderne ungdomslitteratur formeksperimenter, som også indebærer en række ændringer i tekstens opbygning, hvor både sprog, fortællerforhold og handlingsforløb bærer præg af en øget kompleksitet. Kampp beskriver, hvordan der i ungdomslitteraturen frem mod årtusindeskiftet udvikles en ny brug af sproget som litterær form, hvor den fremadskridende handling jævnligt afbrydes af tanke- og talefigurer (Kampp 2006: 47). Det er en nyudvikling, som rammer en tendens inden for voksenlitteraturen, kaldet "Det formelle gennembrud", idet der også her eksperimenteres med formsproget (ibid). Ph.d. Lone Bille-skov Jansen peger på, at den nye form indebærer en særlig æstetik, mange fortælleplaner, synsvinkelskift, blanding af genrer og en større dialog med læseren (Jansen 2007: 37). Hun kalder det *ungdommens egen æstetik*, når virkelighedens ungdomskultur og sprog forsøges indoptaget og udtrykt i teksten. Tidligere blev ungdommens egen æstetik udtrykt gennem skildringen af ungdomslivet eller de unge karakterers sprog, men i moderne ungdomslitteratur sker det ligeledes gennem tekstens visuelle udtryk (Jansen 2006: 119-120).

Ayoe Quist Henkel forsker i ungdomslitteraturens nye udtryk og den måde, hvorpå litteraturen forholder sig til unges liv med og imellem medier (Henkel 2016: 77). Hun beskriver, hvordan ungdomslitteraturen udvikler sig i dialog med de digitale og mediebaserede impulser, som er en del af det moderne ungdomsliv, hvorfor digitaliseringen begynder at optræde som elementer i ungdomslitteraturen (ibid). Det ses blandt andet i formeksperimenter med integration af tekstsekvenser fra de sociale medier, sms-korrespondancer og forskellige former for grafik (ibid: 78). Derved gør fortællingen opmærksom på den allestedsnærværende mediekontekst, som kendetegner det moderne liv, og skildrer samtidig de vilkår, unge oplever og interagerer under i den moderne ungdomskultur. Det grafiske udtryk, som kendetegner de formeksperimenter, der ses i den moderne ungdomslitteratur, kalder Henkel *tekstens materialitet*, hvilket indebærer, at teksten skal læses som et medie med en direkte sammenhæng mellem sproget og den fysiske form (ibid: 84). Igennem forskellige typografier, kursiveringer, anvendelse af versaler og fed skrift opskrives sætningers visualitet og bliver til ordbilleder, som afspejler fortællingens tematik, stemning eller karakterernes følelses- og tankeliv i en materiel

metafor (ibid). Materialiteten taler således til læserens æstetiske oplevelse og bliver et udtryk for sammenhængen mellem form, indhold og medie. Med inkorporeringen af tekstsekvenser fra de sociale medier, nyhedsoverskrifter eller sangtekster, gengives virkeligheden helt ned i detaljer, hvorved der opstår et metafiktionsbrud, som måske giver et ophold i indlevelsen, men som ifølge Henkel i lige så høj grad skaber autenticitet (ibid: 80).

Også tematikken er i den nyere ungdomslitteratur mere barsk og grænseoverskridende. Den socialrealistiske ungdomsroman, der havde sin storhedstid i 1970'erne, var ligeledes kendetegnet ved voldsomme tematikker, men ifølge Henkel er der i nyere tid sket et skred, hvor emnerne med YA er blevet mere realistiske (Almbjerg 2016). Det kan blandt andet skyldes fraværet af den moraliserende didaktiske fortæller, som ofte er at finde i den socialrealistiske ungdomsroman. YA efterlader i højere grad læseren alene med fortolkningen, og henvendelsesformen er præget af, at der skrives til en ligeværdig implicit læser (Jansen 2007: 33). Hvor ungdomsbøgerne tidligere handlede om at gøre oprør udadrettet og mod autoriteterne, skildrer de nu de unges karakterers indre konflikter med emner som sorg, ensomhed, selvskaide, usikkerhed og selvmord (Almbjerg 2016). De voksne er ofte enten fysisk eller psykisk fraværende i fortællingen, hvorfor de unge karakterer selv forsøger at tage ansvar og håndtere kriser og konflikter i deres liv (Henkel 2011: 31). Skildringen af karakterernes indre konflikter medvirker til et mere intenst billede af at være ung, idet det nye formsprog med brug af faktakoder og inkorporering af digitale medier bevirker, at ungdomsromanerne rykker ud af det strengt fiktive univers og bliver mere realistiske, end det er set tidligere (Almbjerg 2016). Ungdomslitteraturen er generelt blevet mere kompleks, hvilket forudsætter en fagligt udbygget implicit læser, der er i stand til at opfange de komplekse fortællingers litterære signaler. Ikke desto mindre kan teksterne læses på flere niveauer, alt efter læserens kendskab og kompetence til at afkode tekstens narratologi (Jansen 2007: 33).

Det er karakteristisk for den samtidige realistiske ungdomslitteratur, at den skildrer eksistentielle problematikker, der omhandler de unge karakterers identitet, plads i verden samt store spørgsmål om liv og død. Ofte befinder karaktererne sig i et eksistentielt vakuum præget af usikkerhed og sårbarhed samt en søgen efter mening, identitet og integritet (Henkel 2011: 24). I litteraturen eksponeres grundstemninger som savn, sorg, usikkerhed, fremmedgjorthed og magtesløshed, ligesom karaktererne ofte skal gøre sig voldsomme og smertefulde erfaringer og erkendelser (ibid: 25). Henkel definerer den realistiske ungdomsroman som en konstrueret virkelighed, der forsøger at spejle og gengive virkeligheden (ibid: 19). Det betyder, at der kan være elementer i det fiktive univers, som er genkendelige for den faktiske læser, hvilket forstærker fornemmelsen af autenticitet. Sammenhængen mellem det

litterære værk og den virkelige verden er, ifølge Henkel, realismens force. Korrespondancen mellem værket og verden skabes vha. sproget, inkorporering af digitale medier samt intertekstuelle referencer, der fungerer som en referenceramme, læseren genkender og accepterer som virkelighed (ibid: 20).

Med YA-litteraturen er ungdomslitteraturen blevet voksen. Det mener ph.d. Anette Øster, som henviser til den øgede kompleksitet og det faktum, at der tages ikke hensyn til læseren, hverken mht. sprog eller handling (Øster 2015). Tonen har ændret sig og den implicitte læser er blevet mere moden (ibid). Idet den nye ungdomslitteratur ikke kun læses af unge, men også af voksne, er der opstået et behov for en ny betegnelse.

### Young Adult (YA)

YA-begrebet er i dag både anerkendt og udbredt i Danmark, om end definitionen stadig diskuteres. Både forlag, forfattere og læsere benytter begrebet, og det indgår endvidere i flere studier og artikler som en del af ungdomslitteraturforskningen (Henkel 2016, Christensen 2015, Øster 2015, Kjær 2016). Blandt forskerne diskuteres det blandt andet, hvorvidt YA-begrebet betegner en genre eller en alderskategori. En øget kompleksitet og anderledes barske tematikker betyder, ifølge Anna Karlskov Skyggebjerg fra Aarhus Universitet, at flere ungdomslitterære værker i dag henvender sig til en alderskategori, der er ældre end den, der traditionelt forbindes med læsere af ungdomslitteratur, hvorfor hun bringer YA-begrebet i spil som en ny og selvstændig målgruppe for de 18-21 årige (Jensen 2015: 20). De litterære fællestræk mellem YA og den nye ungdomslitteratur betyder også, at mange bruger YA-begrebet synonymt med det danske ungdomslitteraturbegreb, og den engelsksprogede definition af YA modsvarer da også den traditionelle definition af det danske ungdomslitteraturbegreb. I *The Oxford Companion to Children's Literature* defineres YA som "corresponding to readers aged twelve to sixteen or eighteen" (Hahn 2015: 678), og denne definition går igen med små variationer i mange andre engelsksprogede værker inden for feltet (Short 2015, Cart 2016, Buchner 2010). Ligesom den danske ungdomslitteratur betragtes YA i den engelsksprogede verden således som en del af børnelitteraturen, eller som en forlængelse af denne. Selvom forskere diskuterer ungdomslitteraturens egenart, sker det ironisk nok oftest i værker, hvor børne- og ungdomslitteraturen stadig betragtes som to dele af samme felt (Kampp 2006, Jansen 2006, Nikolajeva 2000, Coats 2011).

### Det litterære hierarki

Som nævnt i indledningen er J. K. Rowlings *Harry Potter*-bøger en af hovedårsagerne til, at voksne er begyndt at interessere sig for ungdomslitteratur, og at forskere er begyndt at interessere sig for

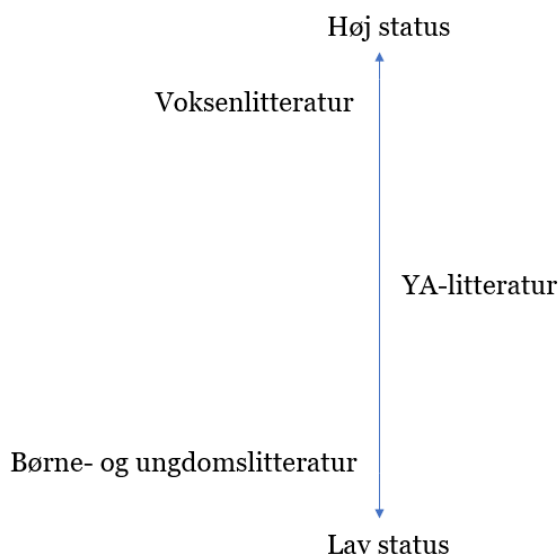
crossovertendensen (Beckett 2009, Falconer 2009). Børne- og ungdomslitteratur er ellers traditionelt blevet set ned på, både herhjemme og i udlandet, som en litteratur, der er mindre værd end den ”rigtige” litteratur, som skrives til voksne (Øster 2015). Denne position har dog ændret sig inden for de sidste 15 år, hvor det overordnet er blevet mere legitimt for voksne at læse ungdomslitteratur (ibid). Ikke desto mindre findes diskussionen stadig, og det rejser spørgsmålet om, hvad YA-begrebet signalerer. Jørn Boisen fra Københavns Universitet har undersøgt spørgsmålet om værdi og hierarki i litteratur og opstiller to overordnede synspunkter: De, som hævder, at værdi er en objektiv størrelse, som kan observeres i teksten, og de, der hævder, at værdi er subjektivt og dermed et relativt begreb (Boisen 2000: 10). Litteratur som kulturel genstand er, ifølge Boisen, en samling af elementer forenet i en hierarkiseret struktur, og forfatteren, der vil anerkendes som stor, må anerkende det litterære felt med de styrkeforhold, der gælder der (ibid: 17). Boisen læner sig op ad Bourdieu i hans teori om, at der findes et symbolsk rum af litterære former, hvor forfatteren må placere sig i forhold til sine forgængere i et forsøg på at finde et nyt terræn (ibid: 18). Han skal altså forankre sig i den eksisterende tradition, samtidig med, at han forsøger at løsrive sig fra den.

I den forbindelse fremhæver Boisen Bourdieus kortfattede definition på stor litteratur: ”Stor litteratur er litteratur som er blevet dekretet stor af de rette instanser” (ibid: 20). Tidligere har de rette instanser været de store forfattere selv, som Brandes og Sartre, men det kan også være akademier og universiteter, og i dag Kulturministeriet eller Statens Kunstfond. Samtidig understreger Boisen, at enhver form for litterær kritik mere eller mindre er baseret på præferencer, og at de implicite kriterier, der begrunder de litterære vurderinger er svære at definere, idet de er mere eller mindre subjektive (ibid: 5). For indeværende speciale betyder det, at en vurdering af YA-litteraturens placering i det litterære hierarki, i udgangspunktet er subjektiv. Ikke desto mindre indikerer den fortsatte diskussion om, hvorvidt voksne bør læse ungdomslitteratur, at genren er knyttet til status og den værdi, genren tillægges, bestemmer placeringen i det litterære hierarki. Man er først så småt begyndt at interessere sig for YA som genre i den akademiske verden (Kjær 2016). I studier inden for børne- og ungdomslitteraturforskning nævnes YA som regel kun i forbindelse med crossovertendensen (Henkel 2016: 78) eller som indlæg i diskussionen om begreber (Jensen 2015: 22, Christensen 2015: 58). Til gengæld har læsere og forlag taget YA til sig som en genre med en bred læserskare (Forlagsliv 2017a), og generelt er danskerne mindre kritiske overfor voksne, der læser ungdomslitteratur, end det er tilfældet i den engelsksprogede verden, hvor linjerne er trukket skarpere op (Graham 2014, Rosenberg 2014, Pratt 2014, Cart 2016: 48). Det kan skyldes, at vi i Danmark stadig benytter ungdomslitteraturbegrebet,



hvorfor den engelske betegnelse, YA, kan bruges som en nichebetegnelse for de mere komplekse ungdomslitterære værker, der også læses af voksne.

YA-litteraturen er karakteriseret ved en sproglig og litterær kompleksitet samt barske tematikker, der trækker genren mod voksenlitteraturen i det litterære hierarki. På den anden side fastholder alderskategoriseringen genren som en del af børnelitteraturen, der traditionelt set rangerer lavere i hierarkiet. På baggrund af den aktuelle diskussion om crossovertendensen og den komplekse karakter af den nye ungdomslitteratur, kan der opstilles følgende model for det litterære hierarki.



#### **YA-litteraturens placering i det litterære hierarki**

Børne- og ungdomslitteraturen er i modellen samlet i én kategori for at afspejle forskningsfeltet. YA er placeret midt imellem børne- og ungdomslitteraturen nederst i hierarkiet og voksenlitteraturen øverst. Denne placering reflekterer genrens karakteristika samt det faktum, at YA-værkerne læses af både unge og voksne. Voksenlitteraturen er i modellen placeret øverst på baggrund af den større anerkendelse, denne litteratur traditionelt nyder. Voksenlitteratur indeholder naturligvis mange undergenrer, som ikke alle rangerer lige højt i det litterære hierarki, det være sig eksempelvis trivial- og kriminallitteratur, men modellen er forenklet for at illustrere det spændingsfelt, YA-genren befinder sig i, med børne- og ungdomslitteratur på den ene side og voksenlitteraturen på den anden side.

Cand. mag. Nanna Taudahl Kjær opfordrer til at se YA som sit eget selvstændige felt, der påvirkes af den gruppe af aktører, som findes indenfor dette felt. Inden for litteraturen vil det være forfattere, forlag, forskere og læsere, der har hver sin position i feltet, som alle står i relation til hinanden, således

at der dannes ”et netværk eller en konfiguration af objektive relationer mellem forskellige positioner” (Bourdieu i Kjør 2016: 19). Aktørerne er således med til at påvirke betegnelsen, men de påvirker også genrens placering i det litterære hierarki. Alt det, der omgiver teksten, er med til at definere, hvordan læseren opfatter teksten og dermed genren.

### Paratekster

Den franske litteraturkritiker Gérard Genette kalder de elementer, der omgiver teksten, for tekstens *paratekster*. Det kan være andre tekster, f.eks. bagsideteksten, eller det kan være materielle eller faktuelle elementer, som illustrationer eller viden om forfatterens baggrund. Parateksterne er, ifølge Genette, ikke nødvendige for at forstå teksten, men de, der har den viden, som parateksterne giver, læser værket anderledes end de, der ikke har den samme viden (Genette 2010: 100). Samme pointe kommer Jon Helt Haarder frem til i sin artikel om performativ biografisme, hvori han beskriver fænomenet *biografisk irreversibilitet* (Harder 2004: 31). Siden nykritikken har det på mange måder været ildeset at inddrage faktuel viden om forfatteren i en litterær analyse. Ikke desto mindre er det svært at holde biografiske forhold ude af analysen, hvis man allerede kender til dem. Hvis forfatteren er meget synlig på grund af deltagelse i interviews, læserevents og aktiv brug af de sociale medier, skaber denne en særlig iscenesættelse, som medvirker til forestillingen om forfatteren i læserens bevidsthed.

Genette skelner mellem *peritekster*, der findes i direkte forbindelse med bogen, eksempelvis omslag og forord, og *epitekster*, der er på afstand af bogen, som interviews og anmeldelser (Genette 1997: 7). I hans behandling af parateksterne, vægter Genette periteksterne over epiteksterne, og han har ikke meget til overs for forlagsbranchen: ”I will not dwell on the publisher’s epitext [...] most often he is satisfied just to close his eyes officially to the value-inflating hyperbole inseparable from the needs of trade” (ibid: 347). Herved underkender Genette i min optik forlagsbranchens magt og betydning som litteraturformidlere og dermed også betydningen af markedsføring. I indeværende speciale vægtes peritekster og epitekster lige højt, hvorfor de behandles samlet i læsningen af hvert YA-værk. Parateksterne er relevante for analysen, idet de, ligesom værkets indhold, er præget af en bestemt henvendelsesform, hvilket er interessant i forhold til crossovertendensen i YA-litteraturen.

### Crossover

Crossoverfænomenet er ikke nyt, men kan spores helt tilbage til de gamle eventyr og fabler, som siden 1600-tallet har været populære hos både børn og voksne (Beckett 2009: 2). I nyere tid aktualiseres samtalen om crossover af YA-litteraturen, der i kraft af *Harry Potter*-succesen er blevet set som ”a new trend, [...] an invention of the twenty-first century” (ibid: 1), med en bevægelse uden

fortilfælde af læsere fra voksen- til ungdomslitteraturen (Falconer 2009: 11). Inden for det akademiske felt, som beskæftiger sig med crossoverlitteratur, markerer Sandra L. Beckett og Rachel Falconer sig med deres værker, *Crossover Fiction* og *The Crossover Novel*. Begge værker er fra 2009, men hvor Beckett vægter forlagsbranchen og parateksternes betydning, fokuserer Falconer mere på læseren og de litterære virkemidler i crossoverlitteraturen. Beckett forklarer crossoverbegrebet således:

”Crossover literature transcends the conventionally recognized boundaries within the fiction market, blurring the borderline between adult literature and children’s literature. Books may cross from child to adult or adult to child audiences, or they may be explicitly published for both audiences” (Beckett 2011: 58)

Crossoverbegrebet dækker således over litteratur, der læses på tværs af aldersgrupper. Beckett påpeger, at crossoverlitteratur læses af både unge og voksne, men at de ikke nødvendigvis er skrevet eller markedsført til begge aldersgrupper (ibid: 59). Henvendelsesformen, der kendetegner crossoverlitteraturen kaldes *dual address*, et begreb jeg vender tilbage til senere i teorikapitlet. Om henvendelsesformen i crossoverlitteratur siger Beckett: ”Crossover texts address a diverse cross-generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents and adults” (ibid: 61). Udover *dual address* fremhæver Beckett begreberne *dual-readership*, *dual-audience* og *cross-audience*, som ligeledes er betegnelser, der knyttes til crossoverlitteraturen (ibid). Crossoverbegrebet kan dog også bruges mere bredt til at betegne forfattere, der skriver til både børn og voksne (*crossover writers*) (ibid: 60), eller om børneversioner af voksenromaner (Falconer 2009: 11). Beckett påpeger, at selvom crossovertendensen ofte omtales i forbindelse med fantasy-værker, gør fænomenet sig gældende i alle genrer (Beckett 2011: 60-61).

I modsætning til Beckett, tilbyder Falconer ingen konkret definition af crossoverbegrebet med den begrundelse, at crossoverlitteraturens grænser er flydende, hvilket afspejles i læserskarens heterogene karakter (Falconer 2009: 9). Som nævnt i indledningen kategoriseres andre kulturelle medier ikke på samme måde som bøger, hvorfor Falconer måske har en pointe i sin tilbageholdenhed i fht. at definere litteraturen på baggrund af læsernes alder. Samtidig kan der spores en selvmodsigelse i Falconers argumentation, idet hun på den ene side giver udtryk for, at crossoverlitteraturens flydende grænser ikke tåler en definition, og på den anden side tegner et billede af læserne som værende uhyre bevidste om, når de krydser disse grænser (ibid: 3). Dermed synes Falconer endvidere at overse den gruppe af læsere, som i praksis må udgøre størstedelen, der læser crossoverlitteratur for deres fornøjelses skyld uden tanke for, om de ved denne handling krydser grænsen mellem voksen- og ungdomslitteratur.

Falconers studie tager dog udgangspunkt i et spørgsmål, som er væsentligt for indeværende speciale, nemlig *hvorfor* voksne læser børne- og ungdomslitteratur (ibid: 1), hvilket hun hovedsageligt undersøger ud fra et sociologisk perspektiv.

### Et sociologisk perspektiv

Falconer henviser til psykologiske teorier af Carl Jung og Erik Erikson i sin beskrivelse af alder som en bevidst konstruktion fremfor et biologisk faktum (ibid: 80). Voksenlivet er ikke en fastlagt livsfase, men er derimod fuld af overgange, som også indebærer oplevelser med eksistentiel angst, der normalt tilskrives ungdommen (ibid: 81). På samme måde oplever unge kriser og bekymringer, som traditionelt hører voksenlivet til, for eksempel økonomiske bekymringer (ibid). Med denne beskrivelse lægger Falconer sig op af de studier inden for sociologien og psykologien, der kobler de flydende alderskategorier til individets udvikling i det senmoderne samfund. Social- og kulturhistoriker, John R. Gillis, fremhæver idealiseringen af ungdommen, som aspirerer ungdommelighed på tværs af alder: "Youth is no longer an age but an attitude" (Gillis 1999: 3). Alderskategorierne flyder sammen, og voksenlivet "koloniseres" af ungdommelighed, mens ungdommen samtidig influeres af voksenlivets fordele og byrder. Gillis definerer derfor ungdommen som "a state of being", hvor unge og voksne danner fællesskaber på baggrund af interesse fremfor alder (ibid). På samme måde fremhæver Falconer ungdommen som "an open psychic structure", der kan opleves på flere stadier i livet (Falconer 2009: 117).

Nina Christensen fra Aarhus Universitet henviser til den amerikanske børnelitteratur- og barndomsforsker, Maria Gubar, i sin fremstilling af barndom- og voksenidentitet som "heterogene kategorier med glidende overgange og store forskelle fra individ til individ" (Christensen 2016: 16). Denne fremstilling ligger i forlængelse af Falconer og Gillis' formuleringer om ungdommen og illustrerer udviklingen mod, at man i højere grad opfatter alderskategorierne som variable. Ud fra et kultursociologisk perspektiv kan udviklingen i ungdomslitteraturen således forklares ved, at selve kulturen er forandret. Dette perspektiv understøttes blandt andet af Bodil Kampp, som mener, at ungdommen kan ses som et resultat af en samfundsmæssig modernisering, hvorfor der er tale om et begreb i konstant forandring (Kampp 2004: 124). Kampp beskriver, hvordan ungdomsperioden har forandret sig betydeligt i det senmoderne samfund, hvor børn allerede i 9-10 års alderen – de såkaldte *tweens* – er stærkt orienterede mod det ungdomsliv, der venter forude (ibid). Samtidig strækker ungdommen sig langt op i voksenlivet, et fænomen, der betegnes *postadolescens*. Ungdomsperioden er ikke længere en simpel forlængelse af barndommen, begrænset til puberteten som overgang til voksenlivet. Perioden omfatter i dag individets "samlede identitetsudvikling og søgen", hvilket indbefatter samtlige

livsfaser (ibid: 131). Udviklingen i ungdomslitteraturen kædes således sammen med en samtidig udvikling i ungdomskulturen, som strækker sig langt ind i voksenlivet. Professor Knud Illeris betegner ungdommen som ”en social og kulturel konstruktion” og fremhæver, hvordan identitetsdannelsen er blevet stærkt kompliceret i det moderne samfund, hvor alt er under forandring (ibid: 35). Her skal individet både leve op til samfundsnormer om at præstere, være fleksibel og omstillingsparat, og samtidig opbygge en stabil identitet og selvfølelse.

I sin bog om konkurrencestaten, beskriver professor i komparativ politisk økonomi Ove Kaj Pedersen, hvordan individet sættes under pres, da det forventes at leve op til normer for udvikling af kompetencer og færdigheder, der kan bruges på arbejdsmarkedet og samtidig gøres ansvarlig for selv at finde muligheder for udvikling, så det kan realisere egne behov (Pedersen 2011: 12). Identitetsdannelsen foregår således under et forventningspres, der ikke længere er forbeholdt de unge år. I konkurrencestaten er færdigheder udgangspunktet for den individuelle dannelse, hvilket fordrer et ideal om en opportunistisk personlighed, som er motiveret for at tillære sig færdigheder af betydning og værdi for samfundet (ibid: 190-192). Dette afspejles i den samtidige YA-litteratur, som i højere grad behandler indre dilemmaer, følelser og frustrationer hos de unge, der er stillet overfor en masse nye muligheder, men som også lades alene med ansvaret for selvrealisering og håndtering af egen livsførelse (Henkel 2011: 25). I det moderne samfund er ungdom et flydende begreb, og med crossovertendensen udviskes grænserne også mellem litteraturens traditionelle alderskategorier.

#### YA som markedsføringsidé

De flydende grænser mellem aldersgrupper betyder, at forlagene får mulighed for at markedsføre deres bøger til en bredere målgruppe. Ifølge Beckett bruges crossovertendensen bevidst i markedsføringen, hvilket blandt andet indebærer omslag med et mere neutralt udtryk (Beckett 2009: 249). Ph.d. Anette Øster, der er redaktør og marketingskonsulent hos forlaget Rosinante & Co, beskriver ligeledes, hvordan omslaget signalerer hvilken målgruppe, værket henvender sig til, ligesom nogle værker udkommer med to forskellige omslag, der taler til henholdsvis den ene og den anden målgruppe (Øster 2015). Værkerne indeholder ofte en implicit læser, der ikke kan defineres som enten ung eller voksen, og både den unge og den voksne faktiske læser kan – om end måske på forskellig vis – dele samme læseoplevelse (Beckett 2009: 3).

I sit litteraturhistoriske speciale *Hvad jeg taler om, når jeg taler om YA* (2016) beskriver Nanna Taudahl Kjær, hvordan YA-begrebet i Danmark befinder sig i et spændingsfelt mellem at være ”en genre, en ny alderskategori for de lidt ældre unge og en smart markedsføringstrend, der blot skal

erstatte det støvede ungdomslitteratur” (Kjær 2016: 18). Spændingsfeltet sætter det danske ungdomslitteraturbegreb under pres, men Kjær mener ikke, at man helt skal udfase det danske begreb, da det ikke vil løse problemet med den voksende skare af voksne læsere, som ikke passer ind i den aldersfokuserede tilgang til litteraturen (ibid: 71). Selvom de danske forlag ikke er enige om, hvad YA-begrebet dækker over, er de enige om at bevæge sig væk fra ungdomslitteraturbetegnelsen. I en artikel i *Standart* peger Nina Christensen på det interessante i den diskussion, fordi den italesætter de modsatte tendenser inden for ungdomslitteraturen, hvor der er en udvikling mod flere alderskategorier, samtidig med en stigende interesse for at ophæve samme kategorier (Christensen 2015: 58). Forlagenes benyttelse af genrebegreberne vejer tungt, idet de som litteraturformidlere har stor indflydelse på, hvilke bøger, der kommer ud til hvilket publikum, ligesom de bestemmer ordlyden i deres markedsføring. Dertil kommer, at det ofte er forlagene, som medier eller andre interessenter henvender sig til, hvis de har spørgsmål til værker eller litterære fænomener (Kjær 2016: 27).

Crossovertendensen bevirker, at det ikke giver mening at tale om YA som en bestemt alderskategori, idet læserne alligevel ikke holder sig indenfor denne. Kjær foreslår, at YA i stedet betragtes som en selvstændig litterær genre med distinkte kendetegn og tematiske fællestræk (ibid: 4, 19). Diskussionen bevæger sig måske i den retning, men ved udelukkende at behandle genren litterært, installerer man samtidig et blindt punkt i forhold til, hvordan litteraturen henvender sig til unge voksne. Dermed afskærer man sig fra at tale om crossovertendensen og den faktiske læser, som blandt andet er karakteriseret ved sin alder. Der er således en indbygget spænding i at ville definere YA som en genre, når man samtidig er interesseret i læseren. I indeværende speciale omtales YA-litteraturen som en genre og værkerne læses litterært, men jeg beskæftiger mig samtidig med alder som et perspektiv på, hvilken læser, værkerne henvender sig til.

YA-genrens succes skyldes ikke mindst voksne læsere, og forfatterne til de værker, som læses i analysen, italesætter alle deres voksne læserskare, ligesom forlagene markedsfører YA-værkerne som litteratur, der lige så meget henvender sig til voksne som til unge (Forlagsliv 2017a). Forfatterne har således en forestilling om den læser, de skriver til, ligesom læseren gør sig forestillinger om forfatteren. Den overordnede kommunikation i en litterær tekst er dermed en udveksling mellem to bevidstheder: den faktiske forfatter og den faktiske læser (Kampp 2001: 54). I teksten er disse bevidstheder repræsenteret gennem henholdsvis *den implicite forfatter* og *den implicite læser*, hvorfor disse begreber er relevante at afdække, når vi taler om henvendelsesformen i YA-litteraturen.

## Den implicitte læser

I sin forskning inden for børne- og ungdomslitteraturen bygger Bodil Kampp videre på den amerikanske litteraturforsker Wayne C. Booths teori om tekstens retoriske funktion, som den er beskrevet i hans berømte *The Rhetoric of Fiction* (1961). Booth argumenterer for, at der med en implicit forfatter (implied author) som afsender af en tekst, må være en implicit læser (implied reader) som modtager (Kampp 2001: 58). Den implicitte forfatter<sup>3</sup> er en abstrakt tekstinstans, og kan betegnes som forfatterens bevidsthed, som denne er repræsenteret i teksten (Kampp 2004: 66). Den implicitte læser adskiller sig på samme vis fra den faktiske læser ved at være en abstrakt tekstinstans, som ikke uden videre kan udpeges i teksten (ibid). Kampp definerer den implicitte læser således:

”Den implicitte læser kan bestemmes som en hypotetisk, konstrueret læser der er indlejret i alle tekstens lag, et billede den faktiske læser kan spejle sig i og indleve sig med.” (Kampp 2001: 38).

Når den faktiske læser kan spejle sig i den implicitte læser, opbygges muligheden for identifikation og selvforståelse hos læseren (ibid). Tekstens forestilling om modtageren er indlejret i henvendelsesformen, og det er således her, den implicitte læser kommer til syne i teksten. Henvendelsesformen kan blandt andet aflæses i tekstens sprog og litterære virkemidler: Hvor kompleks er teksten? Hvad mener forfatteren, at læseren kan forstå uden forklaring? (Kampp 2004: 66).

Den faktiske læsers betydningsdannelse farves af dennes erfaringsgrundlag, men styres også af de signaler teksten leverer (Kampp 2001: 60). Teksten tilbyder læseren forfatterens perspektiv på virkeligheden, men det er i mødet med læserens bevidsthed, at der gives liv til de idéer, forfatteren har formuleret, hvilket Kampp betegner som ”den litterære erkendelse” (Kampp 2001: 61). Den litterære erkendelse betegner, sammen med tekstens litterære virkemidler, indhold og kontekst, den implicitte læsers prædispositioner, der er nødvendige i teksten, for at den kan udøve sin virkning på læseren (Kampp 2004: 76).

Kampp peger på, at der er forskellige former for læserhenvendelse, og at den mere komplekse børne- og ungdomslitteratur, som eksempelvis bruger modstridende udsagn, skiftende synsvinkler eller fornyede former for metasproglige virkemidler i teksten, taler til læsere på tværs af alderskategorier (Kampp 2001: 70). Hun henviser til børnelitteraturforskeren Barbara Wall, som benytter begrebet

---

<sup>3</sup> Kampp kalder den implicitte forfatter for den implicitte fortæller, idet hun ønsker at nærme sig Gerard Genette, som ikke ser nogen forskel på de to begreber (Kampp 2004: 66). I dette speciale fastholdes begrebet den implicitte forfatter.

*dual address* om den dobbeltbundethed, der findes i litteratur, som taler til et publikum i flere aldre (ibid: 67). Det er et begreb, som i samme udtryk rummer en henvendelse til eksempelvis en teenager og en voksen. Begrebet adskiller sig dermed fra begrebet dobbelthenvendelse eller *double address*, som kendes fra børnelitteraturen, og som eksplicit henvender sig til både den voksne højt læser og til barnet som medlæser/lytter. Kampp forklarer forskellen mellem de to begreber med, at betegnelsen *double* dækker over en læserhenvendelse, der ”skiller”, mens betegnelsen *dual* dækker over en, der ”samler” (ibid). Det betyder i princippet, at *double address* henvender sig til to implicite læsere, mens *dual address* kun henvender sig til én implicit læser, som til gengæld kan repræsentere forskellige aldersgrupper.<sup>4</sup>

Dual address<sup>5</sup> er således en henvendelsesform, som i teorien er kendetegnende for YA-litteraturen, da denne i udgangspunktet læses af både unge og voksne. Idet forestillingen om den implicite læser er indlejret i henvendelsesformen, vil det i læsningen af indeværende speciales romaner være interessant at se, om det er muligt at give en karakteristik af den implicite læser på baggrund af henvendelsesformen, som den aflæses i værkernes litterære og sproglige virkemidler, tematik og kontekst. Tekstens kontekst bidrager til det samlede billede af relationen mellem den implicite forfatter og den implicite læser, og er i analysen repræsenteret ved værkernes paratekster.

---

<sup>4</sup> Ifølge Kampp skriver forfatteren sin personlige og samfundsmæssige diskurs ind i teksten, hvilket kommer til udtryk via den implicite forfatter. Da den implicite forfatter ikke har en selvstændig stemme i teksten, fokuserer Wall hovedsageligt på fortælleren, men Kampp mener, at det er at underkende den implicite forfatters rolle i henvendelsen til læseren. Derudover hæfter hun sig ved, at Wall ikke skeler til crossoverforskningen i hendes behandling af dual address-begrebet (Kampp 2001: 69, 67).

<sup>5</sup> For at holde mig tæt på teorien, benytter jeg den engelske betegnelse for denne type henvendelsesform.



## Analyse

### Indledning

Følgende kapitel vil undersøge henvendelsesformen i den samtidige realistiske YA-litteratur ved læsning af tre repræsentative værker: *Valget* (2017) af Sarah Engell, *Dig og mig ved daggry* (2013) af Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved samt *Skildpadder hele vejen ned* (2017) af John Green. Læsningen af værkerne tager udgangspunkt i form, indhold og kontekst, hvorfor analysen indbefatter paratekster og vil have særligt fokus på fortællerforhold, karaktertegning, tematik og stilistik. Disse analysekomponenter benyttes til at belyse henvendelsesformen i romanerne i et forsøg på at karakterisere den implicite læser, som er indlejret heri. Værkerne læses separat, og analysen er derfor opdelt i tre. Indledningsvist analyseres Engells *Valget*, herefter følger en læsning af Munk Jensen og Ringtveds *Dig og mig ved daggry*, og til slut analyseres Greens *Skildpadder hele vejen ned*. Hver læsning afrundes med en opsamling, og til sidst i analysekapitlet udgør en samlet afrunding af analysen overgangen til diskussionen.

### *Valget* (2017) af Sarah Engell

Sarah Engell fortæller, at hendes historier altid tager udgangspunkt i en følelse: ”noget, der rammer mig, som jeg ikke kan ryste af mig” (Lucia 2018). Denne gang var det følelsen af magtesløshed, da billedet af et lille druknet flygtningebarn på en græsk sandstrand dukker op i hendes newsfeed i forbindelse med mediernes dækning af krigen i Syrien (ibid). *Valgets* engagerede og handlekraftige hovedkarakterkarakter, Xenia, danner modvægt til magtesløsheden, og romanen indeholder en klar opfordring til læseren om at tage stilling og engagere sig i samfundet, hvilket illustreres ved den direkte læserhenvendelse på forsiden. I skriveprocessen skete der det, at Engell ”hele tiden blev overhalet af virkeligheden”, fordi emnet om flygtningestrømmen er så aktuelt (Forlagsliv 2017b). Det aktuelle emne, romanens barske tema og de stilistiske træk, gør *Valget* karakteristisk for YA-genren, hvilket aktualiserer den for dette speciale. I nedenstående analyse ser jeg først nærmere på værkets paratekster; herunder omslag, markedsføring og anmeldelser. Dernæst analyseres romanens tematik, fortællerforhold og stilistik, hvor jeg blandt andet kommer ind på tekstens materialitet. Til slut følger en opsamling med fokus på henvendelsesformen i romanen.

### Paratekster

#### Omslag

Forsiden af *Valget* udgøres af forfatternavn, titel og det åbne spørgsmål ”Hvor meget ville du ofre for at hjælpe en fremmed?” skrevet med hvide blokbogstaver på en baggrund af nattemørk stjernehimmel i varme toner (se bilag 1). Forfatternavn og titel er trykt med ujævn font, som om bogstaverne er

malet skødesløst på med en pensel eller sprøjtemalet på ligesom de graffiti-tags, der præger det københavnske bybillede. Som et tag, signalerer fonten noget urbant og ungdommeligt og adskiller sig dermed i sit grafiske udtryk fra mange voksenlitterære værker. Fonten ligner i bemærkelsesværdig grad John Greens signaturfont (bilag 3), men mange andre YA-værker benytter en lignende font, hvilket kunne tyde på, at stilen er karakteristisk for genren.<sup>6</sup>

Forsiden af *Valget* indeholder endvidere to silhuetter af en ung kvinde og en pige, der holder i hånden, hvorved deres skikkelser indrammer et åbent spørgsmål nederst på forsiden. Spørgsmålet lyder: ”Hvor meget ville du ofre for at redde en fremmed?” og er således en direkte henvendelse til læseren med en invitation til at tage stilling og til at deltage i den aktuelle flygtningedebat. Silhuetternes ben udgøres af fotoudsnit af henholdsvis Christiansborg (kvinden) og et ubestemt krigshærgede område (pigen). Allernederst på forsiden fremgår forlagets navn, CarlsenPuls, som er Carlsens nye forlag for YA (Forlagsliv 2017a).<sup>7</sup> Forsiden adskiller sig fra specialets øvrige romaner ved en sanselig dimension, som er opnået ved at lade bogens titel være præget, så den hæver sig over resten af fladen. Bladrer man om til modsatte side, finder man en tilsvarende fordybning i det pap, som udgør værkets omslag. Silhuetterne har en glat struktur, som derved skiller sig ud fra resten af forsiden. Samlet set er resultatet en taktile oplevelse, som man normalt kun finder i ”røre- og følebøger” for helt små børn, hvor sanseoplevelsen er hovedformålet med bogen. Indenfor de senere år har de taktile bogomslag også fundet vej til genrer, som repræsenterer unge og voksne læsere, blandt andet fantasy-genren (f.eks. J. R. R. Tolkiens *Ringenes Herre*) og YA. At YA dermed deler fællestræk med børnelitteraturen, er med til at trække YA mod børnelitteraturen i det litterære hierarki. Samtidig kan det taktile omslag være med til at åbne litteraturen for nogle, som ikke normalt vælger at læse bøger.<sup>8</sup> Den sanselige dimension er blevet en international tendens, hvor man udfordrer mediet, blandt andet ved at skabe noget taktile ved hjælp af kunstig håndskrift (Tanderup 2016: 128). I *Valget* kan der spores en sammenhæng mellem det taktile omslag og æstetikken i indholdet, som blandt andet kommer til udtryk ved en eksperimentering med tekstens materialitet, hvilket jeg vender tilbage til senere i analysen.

---

<sup>6</sup> Flere andre YA-forfattere har fået udgivet værker med en lignende font: Rainbow Rowell, Jennifer Niven, Holly-Jane Rahlens, Daniel Handler m.fl. Stephen Chboskys *The Perks of Being a Wallflower* (1999) er udkommet i forskellige udgaver med skiftende layout, hvor den danske udgaves font er identisk med den fra Engells *Valget*.

<sup>7</sup> Carlsen er et forlag for børne- og ungdomslitteratur og datterselskab af Lindhardt og Ringhof.

<sup>8</sup> Forlaget Penguin ser endvidere de taktile bogomslag som et våben i kampen mod e-bøger: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/matt-touch-book-covers-a-feast-for-your-fingers-8693735.html>

Bagsiden af *Valget* har en kort tekst, som omhandler bogens indhold, skrevet med hvid skrift på samme baggrund som resten af omslaget. Under teksten er endnu en tekst, som er kortere og skrevet med grå skrift, hvilket gør den mindre opsigtsvækkende. Denne tekst formidler værkets overordnede tema og beskriver romanen som en ”intens og eksistentiel beretning”. Nederst på bagsiden fremgår forlagets navn atter engang. Bagsidens tekststykker er overskuelige og levner mulighed for, at en potentiel læser kan danne sine egne forventninger til romanen og dermed skabe sin egen forforståelse. Omslagets flapper udnyttes af forlaget til at fortælle mere om forfatteren. Forsideflappen præsenterer den fotogene Engell med et portrætfoto, hvor hun står i sort bluse foran en sort baggrund. Hendes lyse hår, hud og blusens knapper udgør en kontrast til det mørke, som et symbol for de kontraster, der kommer til udtryk i romanens tematik. Fotoet er ledsaget af en kort tekst om Engell, der betegner hende som ”en af de stærkeste danske stemmer inden for den realistiske YA-litteratur lige nu”, hvilket ikke er nogen overdrivelse i betragtning af, at hun netop har modtaget Statens Kunstfonds 3-årige arbejdslegat med den begrundelse, at hun skriver ”en historie frem, hvor man som læser føler sig set, genkendt og mærket”.<sup>9</sup> Det er bemærkelsesværdigt at en repræsentant for YA-genren nu er i fint litterært selskab med anerkendte forfattere inden for voksenlitteraturen, heriblandt Cecilie Lind og Theis Ørntoft. Bourdieus definition på stor litteratur er ”litteratur som er blevet dekretet stor af de rette instanser” (Boisen 2000: 20). Statens Kunstfonds legat et kvalitetsstempel – ikke bare af Engells værker – men af YA-genren generelt, hvilket i høj grad påvirker placeringen i det litterære hierarki.

Engells tidligere romaner og de anmelderroser og normeringer, disse værker modtog, fremgår ligeledes af omslaget. *Valgets* bagsideflap følger op på forsideflappen med fotos af henholdsvis *21 måder at dø* (2015) og *Hjertet er 1 organ* (2016). Hvert foto er ledsaget af korte uddrag fra rosede anmeldelser i blandt andet *Politiken*, *Weekendavisen* og *Berlingske*. De to fotos er trykt med glat struktur, hvilket giver samme taktile oplevelse som silhuetterne på forsiden. Samlet set er omslaget gennemarbejdet med klar sammenhæng mellem omslag og indhold. Ikke desto mindre er det interessant, hvordan der synes at være en indbygget modsætning i parateksternes fokus på forfatterens succes og romanens tematik, som handler om ikke at lade sig styre af de samfundsnormer, der vægter præstationssevne og konkurrencedygtighed. Den rosede omtale fra anerkendte instanser er med til at hæve placeringen af romanen i det litterære hierarki i læserens bevidsthed. Samtidig trækker den sanselige dimension romanen mod børnelitteraturen, men udvider dermed også målgruppen af læsere. Farverne, de kvindelige silhuetter og den romantiske stjernehimmel taler umiddelbart til en implicit

---

<sup>9</sup> <https://www.kunst.dk/kunstmraader/litteratur/nyheder/2018/376-forfattere-faar-arbejdslegater/>

læser af hunkøn, men det kan lige så godt være en ung kvinde på 14 som en mindre ung kvinde på 40. I en kort video på Facebook understreger Engell den taktile oplevelse af romanen ved at pakke den ud, røre ved den og bladre i den.<sup>10</sup> Videoen er ledsaget af teksten ”Så kom den endelig hjem og bo (video mest for typer, der forstår trangen til at æe en bog).”<sup>11</sup> Videoen, som i april 2018 er blevet set over 900 gange, blev lagt op 27. september 2017, kort før udgivelsen af *Valget*. Det er en direkte henvendelse til de læsere, som følger Engell på de sociale medier, og således en del af forfatterens egen markedsføring af romanen, der samtidig er med til at skabe et fællesskab af læsere.

### *Markedsføring*

”Historier, du kan mærke” er sloganet for Carlsens nye forlag for YA-litteratur, CarlsenPuls (Forlagsliv 2017a). I forhold til dette speciales problemfelt, er det interessant, at Carlsen vælger at oprette et nyt forlag kun for YA og dermed imødekomme en målgruppe, som tæller et voksende antal læsere på tværs af de gængse alderskategorier. I en artikel på forlagets hjemmeside forklarer forlagschef Christian Bach motivationen bag det nye forlag således:

”De fleste læsere af YA er i virkeligheden i tyverne og trediverne, så der er langt fra Carlsens illustrerede højt-læsningsbøger til den 700 sider lange fantasyroman. Det tager vi nu konsekvensen af og markerer med CarlsenPuls en klarere adskillelse af YA-titlerne og vores børnebøger.” (ibid).

Citatet bekræfter crossovertendensen i YA-litteraturen, og artiklen er endvidere ledsaget af et stort foto af Sarah Engells *Valget*, hvilket er med til at sætte lighedstegn mellem denne roman og de voksne læsere ”i tyverne og trediverne” (ibid). Forlaget tilbyder en gratis læseprøve på deres bøger – en ”teaser”, som skal friste den potentielle læser til at anskaffe bogen.<sup>12</sup> Det gælder også *Valget*, som ydermere har fået sin egen video, en såkaldt ”booktrailer”, der blandt andet kan findes på YouTube.<sup>13</sup> Den 36 sekunder lange video er lagt op af Forlaget Carlsen, og første klip er et citat fra romanen: ”Enhver skal på et tidspunkt vælge mellem succes og samvittighed”, skrevet med hvide blokbogstaver på en nattemørk stjernehimmel præcis som romanens omslag. Dernæst følger slørede sort/hvide klip fra Facebook og nyhedsmedier, for få sekunder senere at blive afbrudt af endnu et citat på samme baggrund som før: ”Hvor langt er du villig til at gå for at gøre verden til et bedre sted?” Herefter ses billeder af flygtningestrømme, soldater og den danske folketingssal. Så endnu et citat, denne gang det

<sup>10</sup> Et fænomen, der kaldes ”unboxing”, og som også John Green benytter sig af i forbindelse med markedsføringen af *Skildpadder hele vejen ned*: <https://www.youtube.com/watch?v=fBpmX-VNxe>

<sup>11</sup> <https://www.facebook.com/forfatter.sarah.engell/videos/842528705920246/>

<sup>12</sup> [https://issuu.com/lr\\_carlsen/docs/valget\\_\\_\\_\\_|\\_sepr\\_\\_ve](https://issuu.com/lr_carlsen/docs/valget____|_sepr__ve)

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SRymMjIWR1Q>

åbne spørgsmål fra forsiden. Citatet efterfølges af rystede, let slørede, billeder fra flygtningelejre, og til slut toner billedet frem af selve romanen *Valget* fulgt af teksten: ”*Valget*. Ny YA-roman af Sarah Engell UDE NU #Xeniasvalg. CarlsenPuls”. Lydsiden er en dæmpet, vedvarende tone, som stiger og falder og ind i mellem overdøves af stemmer fra de viste medieklip.

Samlet fremstår videoen overbevisende og professionel. Det skyldes blandt andet brugen af faktakoder med virkelige medieklip, som understreger temaets alvor og giver en fornemmelse af autenticitet. De hurtige klip symboliserer den overvældende nyhedsstrøm, som kendetegner det moderne liv med feeds på Facebook og svimlende mængder af information på tv og internettet. Det er umuligt at følge med og svært at skelne mellem ægte og manipuleret information, hvilket i videoen symboliseres af de slørede og rystede sekvenser, hvor det udelukkende er romanens citater, som står skarpt. Videoen taler til en implicit læser, der må betragtes som forholdsvis moden. Den faktiske læser, som til dagligt forsøger at navigere i nyhedsstrømmen og bliver berørt af de barske billeder og problematikken omkring flygtningestrømmen i Europa, vil kunne genkende sig selv i den implicite læser, som denne video henvender sig til. Det er ikke de helt unge teenagere, der tales til her, men snarere voksne i 20’erne og 30’erne – samme målgruppe, som forlagschef Bach definerer for YA-litteraturen (Forlagsliv 2017a).

Videoen findes også på Engells egen Facebookside, hvor hun er aktiv i interaktionen med læserne. Interaktionen signalerer en tilgængelighed, som understreges af de mange læserevents, foredrag og interviews, der ligeledes promoveres på Facebook. Samlet set mindsker denne aktivitet afstanden mellem Engell og læserne, hvorved Engell som forfatter fremstår tydeligere for læserne i mødet med værkerne, ligesom Engell får en bedre fornemmelse af læserne. Denne tilgang til forfatter-gerningen er meget lig John Greens, som på samme vis forstår at udnytte markedsføringspotentialet i de sociale medier. Forfatterne markedsfører på denne måde sig selv som et brand, og de nyder begge en stjerstatus, som ellers normalt forbindes med skuespillere, musikere samt visse realitystjerner og bloggere. Dette er ikke på samme måde tilfældet med *Dig og mig ved daggrys* Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved.<sup>14</sup>

### Anmeldelser

Researchen til indeværende speciale har ikke budt på en eneste dårlig anmeldelse af *Valget*, der generelt imponerer anmelderne med det aktuelle emne om flygtningeproblematikken og et levende

---

<sup>14</sup> Det kunne være interessant at undersøge, om der er en sammenhæng mellem forfatternes synlighed og salget af deres bøger; hvor meget ”kendis-faktoren” egentlig betyder, når det kommer til YA-litteratur. Denne problemstilling ligger dog uden for rammerne af dette speciale.

sprog. *Weekendavisen* kalder romanen ”vedkommende og medrivende” (Arguimbau 2017), *Politikens* anmelder finder den ”stærk” og ”modig” (Larsen 2017), og *Berlingske* kalder den ”vigtig, værdig og voldsomt aktuel” (Reinholdt 2017a). At de seriøse dagblade har valgt at anmelde romanen, vidner om, at romanen vurderes at kunne være interessant for disse avisers læsere, hvilket signalerer et voksenpotentiale, der bekræfter forlagets definition af YA-målgruppen. *Valget* anmeldes også i lærernes fagblad, *Folkeskolen*, som kalder den ”en intens og eksistentiel beretning” og gør opmærksom på, at den anerkendte læremiddelforfatter, Trine May, har udarbejdet et gratis undervisningsforløb til romanen (Rasmussen, B. 2017). En positiv lektøruddtalelse bevirker endvidere, at *Valget* sikres en plads på landets biblioteker, og slutteligt har en lang række bogbloggere anmeldt romanen i positive vendinger.<sup>15</sup> De mange forskelligartede medier, som har valgt at anmelde *Valget*, afspejler aldersspændet hos YA-læserne fra folkeskoleelever til voksne læsere af landsdækkende aviser.

Samlet viser analysen af romanens paratekster, at *Valget* henvender sig til en implicit læser, som både kan være ung og voksen, og at især voksne prioriteres i markedsføringen af romanen, hvilket understøttes af forlagschefens definition af YA-målgruppen som voksne ”i tyverne og trediverne” (Forlagsliv 2017a). I det følgende ser jeg nærmere på romanens indhold, som på mange måder bekræfter ovenstående læsning af parateksterne og trækker *Valget* mod voksenlitteraturen i det litterære hierarki.

### Tematik

Hovedkarakter og jeg-fortæller, den idealistiske gymnasieelev Xenia Bang er som knapt 18-årig på kanten af voksenlivet og allerede dybt involveret i ting, der kræver et erfaringsgrundlag og modent overblik, som hun af gode grunde endnu ikke besidder. Xenia bor i praksis alene, da hendes forældre er udsendt til Syrien for *Læger uden grænser*, hvorfor hun selv må håndtere de udfordringer, hun møder, uden hjælp og vejledning fra forældrene. Selvom Xenia er i kontakt med sine forældre over Skype, vælger hun i vid udstrækning at holde sine problemer for sig selv, og derfor hører hendes forældre først om, at Xenia har taget flygtningepigen Lilas med hjem, da de læser om det i avisen (ibid: 133). De fraværende forældre kendes fra børnelitteraturen, hvor blandt andre Ole Lund Kirkegaard og især Astrid Lindgren skaber et særligt rum i deres fortællinger til, at hovedkarakteren kan udfolde sig uden forældreautoriteten med den grad af frihed, eventyr og usikkerhed, det medfører. Dette rum skabes også i *Valget*, hvor Xenia nyder friheden, men samtidig tynges af usikkerhed og tvivl. Som i børnelitteraturen, er de fraværende forældre et YA-karakteristikum, hvor de unge enten

---

<sup>15</sup> Se en samlet oversigt på bog.nu: <https://bog.nu/titler/valget-sarah-engell>

har upålidelige forældre, har mistet en forælder, eller blot vælger ikke at søge deres hjælp. Det ses også i specialets øvrige romaner; Aza beskytter sin mor fra sandheden om, hvor slemt hun lider under tvangstankerne i *Skildpadder hele vejen ned*, og i *Dig og mig ved daggry* lærer Louises forældre først omfanget af hendes problemer, efter hun er død.

*Valgets* Xenia skildres som impulsiv, passioneret og ambitiøs i vendinger, der leder tankerne hen på Enhedslistens Johanne Schmidt-Nielsen, som også nævnes eksplicit i romanen i en sammenligning mellem de to (ibid: 25). Som tidligere ”Miss Teen Danmark” må Xenia kæmpe med et image, der dårligt passer ind i forestillingen om en seriøs politiker (ibid: 18), ligesom hun oplever at blive behandlet anderledes end hendes mandlige kolleger:

””Xenia!” Frederiksberg Bladet holder en diktafon frem. ”Jeg er nødt til at spørge: Hvor har du købt din kjole?”

”Sjovt, du spørger,” siger jeg venligt og smiler. ”I de to år min forgænger havde posten, var der ikke en eneste, der spurgte, hvor han havde købt sit tøj.”” (ibid).

Citatet er en kommentar til ligestillingsdebatten og den kønsproblematik, som også findes i politik. Bag Xenias kække svar lurder tvivlen og usikkerheden med negative tanker, der tager form som nyhedsoverskrifter:

”XENIA BANG: SMUK MEN DUM

NY FORMAND FLOPPER”

(ibid: 15)

Overskrifterne er skrevet med versaler, hvilket forstærker budskabet og dermed illustrerer grafisk, hvor meget de påvirker Xenia og fylder i hendes indre tankeliv. At tankerne tager form som nyhedsoverskrifter viser endvidere, hvordan hun påvirkes af mediernes nyhedsstrøm. Forældrene befinder sig i Syrien, hvor faren er såret, og Xenia kæmper med en irrationel vrede over at befinde sig i trygge Danmark: ”jeg afskyr mig selv for at være i det her liv, i det her land” (ibid: 25). Angsten for at miste er nærværende i Xenias liv, og den næres af de virkelige nyhedsoverskrifter, som signalerer at faren er reel:

”IFØLGE REUTERS DØDE MINDST 14, DA MISSILER RAMTE ET LÆGER UDEN GRÆNSER-HOSPITAL I DET ØSTLIGE SYRIEN

LÆGER, SYGEPLEJERSKE OG REDNINGSFOLK BLIVER I STIGENDE GRAD ANGREBET I DEN SYRISKE BORGERKRIG” (ibid: 193).

Overskrifterne har samme grafiske udtryk som Xenias tankeoverskrifter og illustrerer således, hvordan de for Xenia flyder sammen til én strøm. Den afmagt, hun føler i forhold til forældrene, bliver til handlekraft i forhold til Lilas, men usikkerheden fylder, og helt frem til slutningen af fortællingen er Xenia i tvivl om, hvorvidt hun gør det rigtige (ibid: 336). Tvivlen og usikkerheden afslører en sårbarhed hos Xenia, som står i kontrast til den succesfulde og overskudsagtige person, hun giver indtryk af at være, når hun promoverer sig selv i pressen og på de sociale medier. Det er en iboende konflikt i det moderne samfund, og dermed en konflikt den læseren vil være i stand til at genkende.

Konflikten er udtalt for Xenia, som står alene med et ben i både ungdoms- og voksenverdenen. Hun går i gymnasiet og forsøger at leve op til normen for en ung gymnasieelev, som fester, er sammen med veninderne og laver sine lektier. Samtidig er hun involveret i mange projekter, der normalt hører voksenverdenen til; frivilligt arbejde og politik fylder i hendes liv, og i mødet med den 7-årige flygtning, Lilas, støder hun på en etisk problemstilling, som man ikke normalt ville stå alene med så tidligt i livet. Det etiske spørgsmål, som i fortællingen formuleres af den unge spindoktor, Alexander, er hovedtemaet i *Valget*: Valget mellem succes og samvittighed (ibid: 111, 166, 195). Xenia skal vælge, om hun vil følge sine politiske ambitioner og bevare sine venskaber, eller om hun vil hjælpe Lilas, der befinder sig alene, syg og sårbar i Røde Kors tryghedszone, som viser sig ikke at være så tryk endda (ibid: 50-55). Hovedtemaet afspejles i titlen, der både hentyder til Xenias eget moralske valg og det politiske valg, som kan gøre hende til formand, hvilket endvidere illustreres grafisk af X’et i hendes navn, der svarer til det kryds, man sætter på en stemmeseddel. Tematikken udfoldes i beskrivelserne af kontrasterne mellem det fredelige Danmark og det krigsramte Syrien: Overflod og fattigdom (ibid: 125). Liv og død (ibid: 270). Magt og afmagt (ibid: 239-243). Den massive flygtningestrøm op gennem Europa tydeliggør kontrasterne, og Xenia forstår ikke, hvordan folk kan fortsætte deres liv som normalt:

”Jeg forstår bare ikke, hvordan I kan opføre jer, som om alt er okay. Jeg forstår ikke, at I kan åbne Facebook og se billeder af døde børn og så lave en statusopdatering om, at I har fået tunsalat til frokost. Jeg forstår det ikke.” (ibid: 204).

Citatet vidner om, hvad der driver Xenia, men det er også et udtryk for de kontraster, som præger hverdagen i den vestlige verden. Dermed peges der i læserhenvendelsen på et større perspektiv, hvor der tales til en implicit læser, der ligesom Xenia forarges over folks tilsyneladende ligegyldighed



overfor verdens katastrofer. Nyhedsstrømmen er uoverskuelig, og på et tidspunkt bliver man immun overfor de katastrofer, som hver dag dukker op i ens nyhedsfeed.<sup>16</sup> Katastrofebilledet bliver abstrakt, og svært at forholde sig til, hvilket italesættes af Xenias veninde, Sandra:

”Det lyder måske egoistisk. Men jeg nægter at gå hver eneste dag og være bange og vred og frustreret. Ja, det er forfærdeligt, alt det, der sker i verden. Men jeg har også et liv og en hverdag, som sgu er besværlig nok, uden at jeg fylder den med dårlig samvittighed over ting, jeg alligevel ikke er skyld i. Jeg var elleve år, da krigen i Syrien brød ud. At Danmark har valgt at smide bomber og tage parti, kan aldrig være mit ansvar.” (ibid).

Pigernes diskussion illustrerer splittelsen mellem de, der gerne vil hjælpe aktivt, og de, der, som Sandra, ikke ser nogen grund til at påtage sig ansvaret for flygtningene eller involvere sig i en samfundsdebat om samme. En tredje gruppe, som skildres i fortællingen, udgøres af de, som aktivt er imod flygtnings tilstedeværelse i Danmark. For Xenia er valget mellem succes og samvittighed et spørgsmål om grundlæggende værdier, og da hun efter forældrenes forbillede vælger at gå hele vejen for at hjælpe Lilas, er det et eksistentielt valg: Hun handler, som hun gør, fordi hun er tro mod den, hun er. Den eksistentielle tematik er kendetegnende for YA-genren og går igen i specialets andre romaner, hvor Aza ligeledes står over for et identitetsspørgsmål i *Skildpadder hele vejen ned*, og Louise i *Dig og mig ved dag gry* fjerner sig så langt fra sin kerne, at hun langsomt forsvinder, hvorefter hun går til. Det interessante ved *Valgets* tematik er det spørgsmål, der ligger bag valget mellem succes og samvittighed, nemlig hvorfor der overhovedet er forskel på at opnå succes og det at følge sit moralske kompas.

Det moderne liv med præstationspres og individualisering er et sidetema i *Valget*, som kommer til udtryk i den overambitiøse Xenias stræben efter at præstere på alle niveauer. Det er vigtigt for hende at klare sig godt på gymnasiet, holde sig på god fod med veninderne, lave frivilligt arbejde og have succes i politik. Samtidig skal det hele dokumenteres på de sociale medier: ”*Usynlige mennesker kommer ikke til tops i politik*” (ibid: 8), som partiets ”*personality and branding stylist*” (ibid: 213) forsøger at indprente Xenia. Fortælletempoet i romanen er højt, hvilket er med til at formidle Xenias hektiske liv. Da det hele ramler, og Xenia isoleres i sit forsøg på at hjælpe Lilas, er der stadig én person, hun kan læne sig opad; sin gamle farmor, hvis ro, begrænsede engelskkundskaber og mangel på teknisk kunnen står i skarp kontrast til den tempofyldte, digitale og globaliserede tilværelse, som Xenia fører: ”Lige nu er du den eneste, jeg har.” (ibid: 125). At farmoren er givet en plads i

---

<sup>16</sup> Se blandt andet ph.d. Klaus Rasborgs arbejde om mediernes rolle i risikosamfundet.

fortællingen, skaber, på samme måde som de fraværende forældre, associationer til børnelitteraturen, hvor hullet efter forældrene giver plads til bedsteforældre, som kan træde til med deres ro og erfaring. Tematikken med præstationspres og individualisering leder tilbage til spørgsmålet om, hvorfor det ikke er to sider af samme sag at efterleve samfundsnormerne for arbejde og politik og samtidig følge sit etiske kompas. Xenia er aktiv på den politiske venstrefløj, hvor fællesskab og hjælp til samfundets svageste står stærkt i ideologien. Samtidig gør partitoppen det klart for hende, at hun ikke må hjælpe Lilas, hvis hun er interesseret i at beholde sin formandspost. Fortællingen igennem forsøger Xenia at leve op til normerne, men da tingene til slut sættes på spidsen, vælger hun alligevel at gå imod alle råd og følge sin samvittighed. Her tales til en implicit læser, som er i stand til at genkende konflikten mellem arbejdsmarkedet og det moralske i et moderne samfund præget af forventnings- og præstationspres, hvor man er noget i kraft af sine færdigheder, fremfor at være noget i sig selv. I *Valget* modarbejdes Xenias forsøg på at gøre det, hun føler er rigtigt, fordi det strider mod en samfundsnorm, der vægter succes og konkurrenceevne over medmenneskelighed og integritet.

Præstationspresset skildres ofte i YA-litteraturen, og kommer blandt andet til udtryk i de unge karakterers tendens til at vende problemerne indad og bebrejde sig selv for sine nederlag (Almbjerg 2016). Der er en forbindelse mellem konkurrencestatens forestilling om den opportunistiske personlighed, hvor færdigheder er udgangspunktet for udviklingen af personlighed og værdi (Pedersen 2011: 190-192), og den selvscenesættelseskultur, som er opstået sammen med de sociale medier. I *Valget* ses det blandt andet i beskrivelsen af den politiske scene, hvor selvpromovering, spindoktorer og stylistere er en lige så stor del af det politiske liv, som de ideologiske principper og det politiske program.

### Stilistik

*Valget* er skrevet i et lettilgængeligt sprog, som afspejler fortællerens alder. Veninderne kaldes ”søde” (ibid: 158), papkrus er ikke ”skide” miljøvenlige (ibid: 150), det var en ”fucking” aften, da Xenias far blev såret (ibid: 130), og ”WTF?” er Xenias reaktion på en overraskende sms (ibid: 127). Forkortelser, bandeord og engelske udtryk fremstår som en naturlig del af fortællingens sprog, og bliver dermed et udtryk for ungdommens egen æstetik (Jansen 2006: 199-120). Når Xenia kommunikerer med Lilas, bruger hun engelsk som lingua franca, og denne tekst hverken forklares for læseren eller oversættes til dansk:

””Oh no,” siger jeg med Anders And-stemme. ”I can’t swim.”

”Of course you can win,” siger jeg med min egen stemme.

*"You're a duck. All ducks can swim."*

*"No, RAP, my blue cap will get wet!"*

*"It's actually a swim cap. Have no one ever told you that?"*

[...]

*"But I'm afraid RAP."*

*"Don't be afraid, Donald. I will take care of you."*

*"You promise?"*

*"I promise!"*

(Engell 2017: 100).

Citatet refererer til Xenias forsøg på at berolige Lilas uden at vide, om Lilas forstår engelsk. Den direkte tale er i kursiv, hvilket adskiller den rent grafisk fra de replikker i romanen, der er på dansk. At fortællingens forkortelser og engelske udtryk ikke forklares for læseren, viser at henvendelsesformen er præget af, at der skrives til en implicit læser, som kan engelsk, hvilket som udgangspunkt indbefatter både unge og voksne.

Romanen består af to spor, hvor hovedsporet, der fortælles i nutid og i jeg-form af Xenia, afbrydes kortvarigt mellem hvert kapitel af et parallelt sidespor, som i flashback og med en 3. persons-fortæller repræsenterer Lilas' synsvinkel i et univers inspireret af 1001 nats eventyr. Ved polyfokaliseringen opnås et barneperspektiv, der nuancerer fortællingen om flygtningene i Danmark. Lilas' afsnit har et poetisk udtryk, hvor det grafiske udtryk og den sproglige form afspejler det eksotiske og fremmedartede ved Lilas' baggrund:

"Ko ko sris

Sult

an

hjæl

p

Ordene smuldrede og satte sig fast i halsen.

Hun kaldte på Sindbad Søfareren.

Hun kaldte en million milliard gange.

Men han kom ikke.”

(ibid: 159).

Citatet illustrerer Lilas' ensomhed, hendes frygt og manglen på sprog til at kommunikere i de fremmede omgivelser på flugten op gennem Europa. Samtidig er citatet et eksempel på forfatterens leg med tekstens materialitet, hvor det grafiske udtryk med linjeskift og indrykning bidrager til forståelsen af Lilas' oplevelse, der fortælles inden for barnets forståelsesramme i form af et eventyr. Der kan spores en udvikling i indholdet af sidesporet, som følger Lilas personlige udvikling, fra at oplevelserne refereres helt i eventyrform i begyndelsen af romanen til en mere virkelighedsnær form i slutningen af fortællingen (ibid: 10-11, 344-45). Således fletter de to spor sig sammen, indtil de nærmest bliver ét, hvor det eneste, der adskiller sporene, er fortælleren.

Også sms-beskeder, skilte, hærværk, nyhedsoverskrifter, Instagram-hashtags og Facebookbeskeder får visuelt deres egen materialitet i romanen. Herved forholder *Valget* sig i fysisk sprog til Xenias moderne liv, hvor de sociale medier spiller en stor rolle. Når højreorienterede aktivister udøver hærværk på Xenias hus eller skriver hadebeskeder på Facebook, markeres det grafisk i teksten med henholdsvis graffitilignende font: ”**PERKER-LUDER!**” (ibid: 280) og Facebooktro opsætning:

**Henrik Mathiesen:** Xenia har inviteret en trojansk hest indenfor og hun fatte det ikke engang selv.

Måske vil en sort pik i røvhullet få hende til at vågne op

*489 likes*

(ibid: 171)

Citatet er komplet med ”likes” og stavfejl, og afspejler samtidig den hårde tone, der ofte kendetegner kommunikationen på de sociale medier. Ligesom romanens sprog, er materialiteten udtryk for den tendens i YA-litteraturen, som handler om ungdommens egen æstetik, hvor litteraturen indoptager og udtrykker virkelighedens ungdomskultur i teksten, blandt andet gennem tekstens visuelle udtryk (Jansen 2006: 119-129). I *Valget* illustrerer tekstens materialitet sammenhængen mellem form, indhold og medie på metatekstuel niveau, og ved at imitere virkeligheden ned i mindste mediedetalje skabes en fornemmelse af autenticitet, som forstærkes yderligere af romanens brug af faktakoder.

I afsnittet om romanens paratekster blev det beskrevet, hvordan promoveringsvideoen blandede fiktive citater fra *Valget* med virkelige nyhedsklip af mennesker i flygtningelejre. På samme måde indtager romanen virkelige nyhedsoverskrifter i den fiktive fortælling om Xenia:

”SYVÅRIG PIGE TWEETER FRA ALEPPO: MÅSKE DØR VI I NAT

FN-RAPPORT: SYRISKE STYRKER BEGÅR TORTUR OG VOLDTAGER BØRN

BORGERKRIGEN I SYRIEN DRÆBER 11 BØRN OM DAGEN

NY RAPPORT: KRIGEN I SYRIEN SEKS ÅR – SKRÆKSLAGNE BØRN ØNSKER BARE AT DØ”

(Engell 2017: 28)

Overskrifterne stammer fra henholdsvis *DR*<sup>17</sup>, *Politiken*<sup>18</sup> og *Red Barnet*<sup>19</sup>, hvorfor den faktiske læser, der følger med i nyhederne, potentielt vil være i stand til at genkende overskrifterne. I citatet illustreres det grafisk med en stadig mindre skrift, hvordan Xenia forsøger at lægge en dæmper på sine tanker, der kører som ”en konstant kværnende radio” (ibid). Gennem brug af faktakoder henledes læseren til virkeligheden, og genkendelsen fra eget liv skaber fornemmelsen af autenticitet. Det samme gør sig gældende i læserens møde med fortællingens mange intertekstuelle referencer.

#### Intertekstualitet

Som et soundtrack til romanen, er *Valget* fuld af intertekstuelle referencer til musik med brudstykker af sangtekster, der optræder i forskellige sammenhænge som en del af skildringen af Xenias ungdomsunivers.<sup>20</sup> Tekststykkerne er i kursiv, så de grafisk adskiller sig fra resten af teksten, og ligesom ovennævnte materialitet, kan sangteksterne ses som en kommentar til sammenhængen mellem form, indhold og medie på metatekstuel niveau. Sangteksterne er af nyere og ældre dato, og spænder fra de kendte til de mindre kendte. Hver gang Xenias telefon ringer, lyder det således:

*”I’m starting with the man in the mirror - I’m asking him to change his ways”*

(ibid: 55)

Ringetonen er en henvendelse til den implicite læser, som er gammel nok til at genkende Michael Jacksons hitsang fra 1987, ”Man In the Mirror”. Læsere, som ikke er bekendte med Michael Jackson, får hjælp af en bisætning på samme side, men ellers forklares de intertekstuelle referencer ikke,

<sup>17</sup> <https://www.dr.dk/nyheder/udland/syvaarig-pige-tweeter-fra-aleppo-maaske-doer-vi-i-nat>

<sup>18</sup> <https://politiken.dk/udland/art5035113/FN-rapport-Syriske-styrker-beg%C3%A5r-tortur-og-voldtager-b%C3%B8rn>

<sup>19</sup> <https://redbarnet.dk/nyheder/ny-rapport-krigen-i-syrien-seks-aar-skraekslagene-boern-oensker-bare-at-doe/>

<sup>20</sup> Engell har efterfølgende lavet en playliste, som hun har lagt på Facebook

hvilket indikerer, at værkets implicite læser besidder et erfaringsgrundlag, som ikke karakteriserer de helt unge teenagere. Til sammenligning forklares referencerne omhyggeligt i *Skildpadder hele vejen ned* med tydelig markering af kilder. I *Valget* tager fortælleren ikke på samme måde læseren i hånden, og det er derfor op til læseren selv at forbinde en sangtekst med eksempelvis Queens (ibid: 327), Rolling Stones (ibid: 336), eller de nyere musiknavne Ellie Goulding (ibid: 326) og Rachel Platten (ibid: 322). Bredden i musikreferencerne afspejler Xenias position med et ben i både ungdoms- og voksenverdenen og signalerer samtidig en henvendelsesform, der her ligner *dual address*, hvor den implicite læser, som teksten henvender sig til, kan være både ung og voksen.

Jackson-ringetonen gentages adskillige gange gennem romanen (ibid: 55, 87, 109, 239, 277, 290, 336) og bliver dermed en slags kendingsmelodi, som tydeliggør budskabet: Tag stilling, engager dig og start med dig selv, hvilket leder tilbage til den direkte læserhenvendelse på forsiden. Musikreferencerne fjører en auditiv dimension til fortællingen, der gør den levende og tillader en indlevelse, som er afgørende for tekstoplevelsen. Her tales til en implicit læser, som føler sig set og genkendt i mødet med sangteksterne, hvilket illustrerer, hvordan forfatterens ideer får liv i mødet med læserens bevidsthed (Kampp 2001: 61). Samtidig er det fortælle tekniske greb som dette, der ifølge Statens Kunstfond er årsagen til, at Engell tildeles det 3-årige arbejdslegat.<sup>21</sup>

Udover musikreferencerne, indeholder *Valget* intertekstuelle referencer til politiske personligheder, underholdningsprogrammer og Kulturinstitutioner. Når det i teksten skildres, hvordan Xenia folder hænderne i Angela Merkels berømte ”rombe”, er det et symbol på den magtposition inden for politik, Xenia gerne vil indtræde i (Engell 2017: 219). Samtidig er det en henvendelse til en implicit læser, som følger med i international politik, og som er i stand til at gendanne sig billedet af Merkel med hænderne foldet i den karakteristiske figur.<sup>22</sup> Intertekstuelle referencer til underholdningsprogrammer som X-Faktor og Paradise Hotel (ibid: 219, 205) er ikke højliterære og taler umiddelbart til en implicit læser, som repræsenterer den lidt yngre del af YAs målgruppe. Programmerne ses ofte af henholdsvis børn<sup>23</sup> og unge kvinder<sup>24</sup>, hvorfor disse referencer er med til at trække *Valget* mod børne- og ungdoms- samt trivallitteraturen i det litterære hierarki. Det samme gælder referencen til Anders And-bladets Politimester Striks, som i romanen er en ironisk henvisning til formanden for Etisk Parti (ibid: 187). Samlet set giver de mange intertekstuelle referencer et billede af en bred

---

<sup>21</sup> <https://www.kunst.dk/kunstmraader/litteratur/nyheder/2018/376-forfattere-faar-arbejdslegater/>

<sup>22</sup> Romben og dens betydning er genstand for diskussioner i medier og på nettet: <https://www.dr.dk/nyheder/udland/haandtegn-og-regnbue-jakke-i-tyskland-er-merkel-kult>

<sup>23</sup> <https://politiken.dk/kultur/medier/art5566185/X-Faktor-kan-takke-b%C3%B8rn-for-de-h%C3%B8je-seertal>

<sup>24</sup> <https://www.information.dk/kultur/2010/02/unge-kvinder-elsker-paradise-hotel>

henvendelsesform, som kan karakteriseres som *dual address*, hvor den implicitte læser repræsenterer forskellige aldre. Både unge og voksne læsere gives således mulighed for at genkende sig selv i teksten, hvilket letter indlevelsen og får fortællingen til at fremstå autentisk.

#### Fortællerforhold

I sin rolle som *Valgets* eksplicite jeg-fortæller lægger Xenia ikke skjul på sin usikkerhed og sine fiaskoer. Dermed fremstår hun ærlig og pålidelig som fortæller, især fordi hun også delagtiggør læseren i de mindre flatterende tanker og følelser, som den sejrsfølelse, der indfinder sig, da hendes involvering med Lilas i første omgang giver hende et forspring over modkandidaten til formandsposten (ibid: 70-71). Denne form for betroelse skaber en intimitet mellem fortælleren og læseren, som også er at finde i specialets øvrige to romaner. Der er ingen direkte læserhenvendelser i selve fortællingen, som hovedsageligt formidles af Xenia, kun afbrudt af de korte mellemkapitler, hvor Lilas' perspektiv formidles i eventyrform af en ukendt 3. person-fortæller. Derimod er det åbne spørgsmål på forsiden en direkte henvendelse til læseren, som en forfatterkommentar, der repræsenterer et niveau, der ligger over den fortalte beretning. Sammen med romanens paratekster er forsidens spørgsmål således med til at danne en forestilling om forfatteren i læserens bevidsthed, allerede inden mødet med selve fortællingen.

Forestillingen om forfatteren styrkes af Engells synlighed og åbenhjertighed i medierne og i den tætte interaktion med læserne på Facebook. Synligheden mindsker afstanden mellem læser og forfatter og bevirker, at man let læser sin viden om forfatteren ind i teksten, den såkaldte biografiske irreversibilitet (Harder 2004: 31). Dette gør sig ligeledes gældende i *Skildpadder hele vejen ned*, hvor John Green er meget åben omkring, at hovedkarakterens kamp mod tankespiralerne er hentet fra egne oplevelser med OCD. I *Valget* er det Xenias følelse af magtesløshed og indignationen over folks tilsyneladende ligegyldighed overfor de menneskelige tragedier, som flygtningestrømmen vidner om, der til forveksling lyder som forfatterens egen stemme:

”Min roman udspringer af en sorg over at se på druknede børn ved siden af folks frokost på Facebook. Jeg følte mig magtesløs, men også fuld af politikerlede, så jeg fik lyst til at skrive en roman om de mennesker, der ellers typisk kun omtales som tal og flygtningekvoter. For hvis man reducerer folk til tal, så dehumaniserer man dem jo også.” (Ørhstrøm 2017)

Citatet stammer fra et interview bragt i *Kristeligt Dagblad*, og det minder i bemærkelsesværdig grad om et citat i bogen, som tidligere er fremhævet i indeværende analyse i forbindelse med tematikkens kontraster:

”Jeg forstår bare ikke, hvordan I kan opføre jer, som om alt er okay. Jeg forstår ikke, at I kan åbne Facebook og se billeder af døde børn og så lave en statusopdatering om, at I har fået tunsalat til frokost. Jeg forstår det ikke.” (Engell 2017: 204).

Den dehumanisering, som Engell beskriver i det første citat, er central i *Valget*, hvor den lille historie om den fiktive Lilas bruges til at fortælle den store historie om virkelighedens flygtningestrøm. Lilas har ingen replikker i fortællingen, men savnet og sorgen levendegøres af hendes handlinger, som da Xenia finder hende sovende i en tegning af sin mor (ibid: 177). Lilas' barneperspektiv taler til læserens medfølelse og minder om, at en strøm af mennesker består af mange enkeltstående individer, hvorved flygtningene genhumaniseres for læseren. Den implicite forfatter leverer således et politisk budskab på samme måde som det ses i specialets øvrige romaner. Til forskel fra *Skildpadder hele vejen ned*, som forsøger at skjule sin henvendelse til læseren under dække af dialog, så bærer henvendelsesformen i *Valget* præg af, at der skrives til en implicit læser, der anses som ligeværdig. Det er op til læseren selv at tage stilling, hvilket også signaleres af det åbne spørgsmål på forsiden.

### Opsamling

*Valgets* tematiske, stilistiske og fortælletekniske træk gør den karakteristisk for YA-genren. Blandingen af genrer, hvor mellemkapitlernes eventyr fletter sig ind i realismen, polyfokaliseringen, brugen af faktakoder og legen med det æstetiske udtryk, øger sammen med det høje fortælletempo kompleksiteten i romanen, hvorved kravet til den implicite læsers fortolkningsevne øges tilsvarende. *Valget* mimer virkeligheden i tekstens materialitet, i sproget og i de intertekstuelle referencer, og skaber dermed mulighed for, at læseren kan genkende sig selv i teksten, hvorved der opnås en fornemmelse af autenticitet. Sammen med værkets paratekster, i form af positive anmeldelser fra de seriøse dagblade samt legatet fra Statens Kunstfond, placerer det *Valget* langt oppe mod voksenlitteraturen i det litterære hierarki. Romanens henvendelsesform er præget af, at den implicite læser behandles som ligeværdig, hvilket spejler placeringen i det litterære hierarki og bekræfter, at *Valget* henvender sig til en implicit læser, der kan være både ung og voksen. Der er således tale om *dual address*, hvor romanens paratekster, indhold og litterære virkemidler ikke desto mindre peger i retning af en implicit læser, som hører til den mere modne del af YA-målgruppen.



### *Dig og mig ved daggry* (2013) af Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved

*Dig og mig ved daggry* er skrevet i et samarbejde mellem Sanne Munk Jensen og Glenn Ringtved. De to forfattere har hver især flere børne- og ungdomsromaner bag sig, men dette samarbejde sikrede dem Kulturministeriets Forfatterpris, for romanens ”særlige sprog og dramatiske drive”.<sup>25</sup> Forfatterne er ikke nær så synlige på YA-scenen som specialets øvrige forfattere, der begge er aktuelle med deres udgivelser i 2017, men *Dig og mig ved daggry* indeholder ikke desto mindre mange af de tematiske og stilistiske træk, som er karakteristisk for YA-genren, og som er medvirkende til genrens aktuelle succes blandt læsere på tværs af aldersgrupper. Romanen er kendetegnet ved en meget barsk tematik, som formidles uden filter til læseren og gør diskussionen om målgruppe aktuell.<sup>26</sup> Handlingen udspiller sig i Nordjylland, der er hjemstavn for begge forfattere, og som skaber en særlig ramme om begivenhederne i bogen. I nedenstående analyse vil jeg først se nærmere på romanens paratekster. Dernæst følger en analyse af indholdet med særlig fokus på fortællerforhold, tematik og stilistik. Til slut afrundes analysen med en opsamling.

#### Paratekster

##### *Omslag*<sup>27</sup>

*Dig og mig ved daggry* er udgivet med to forskellige omslag, der i udgangspunktet henvender sig til to forskellige implicitte læsere. Det første omslag udgøres af et foto, der øverst viser Limfjordsbroen i Aalborg ved nattetide med byen i baggrunden. I forgrunden ses det mørkegrønne vand, som på forsiden er lyst op af boblerne i et foto i fotoet, hvor der er zoomet ind på et ungt par, som kysser under vand. Med store trykte blokbogstaver står romanens titel skrevet henover forsiden i en turkisgrøn farve. Bogstaverne er trukket til venstre, hvorved det unge par træder frem, mens fjorden og Aalborg træder i baggrunden. Farvetonerne er meget lig omslaget til *Valget*, med mørke, varme nuancer af lilla og grøn, hvor boblerne udgør små pletter af lys, ligesom stjernerne på omslaget til *Valget*. Det skaber et romantisk og feminint udtryk. Billedet af det kyskende par peger på indholdet i romanen, men indeholder samtidig en intertekstuel reference til Shakespeares *Romeo og Julie*, som i 1996 blev filmatiseret med en lignende undervandsscene (se bilag 2). Ligesom i Shakespeares tragedie, ender kærlighedsforholdet mellem de unge hovedkarakterer i *Dig og mig ved daggry* ulykkeligt med et selvmord, begået i kærlighedens navn. Nederst på forsiden står forfatternes navne skrevet med hvid skrift i samme font som titlen. Under forfatternavnene fremgår forlaget, som endvidere er

---

<sup>25</sup> <https://kum.dk/nyheder-og-presse/pressemeddelelser/nyheder/kulturministeriet-haedrer-boerneboegerne-ppsst-og-dig-og-mig-ved-daggry/1/1/>

<sup>26</sup> Elementer som selvmord, kvælersex og stofmisbrug har givet anledning til diskussion blandt lærere om, hvorvidt romanen er (u)egnet til undervisningsbrug (Trier 2014).

<sup>27</sup> Bilag 2

repræsenteret på romanens ryg med Gyldendals logo, den velkendte trane. På bagsiden ses to tekststykker skrevet med hvidt på fjordens mørkegrønne baggrund. Det første er i kursiv og gengiver fortællingens indledende afsnit, som beskriver scenen, hvor hovedkaraktererne Louise og Liam hives op af fjorden i håndjern:

*”Da de hiver os op af fjorden, hænger vi stadig sammen. Jeg ved ikke, hvor lang tid vi har ligget i vandet, det er ikke til at sige, man mister ligesom tidsfornemmelsen. En uge. Måske to. Jeg ved det ikke. Retsmedicineren har også svært ved at sige det præcist. Han vil gerne have tilladelse til at fjerne håndjernene, det bliver han ved med at snakke om, det er skide besværligt at håndtere to lig, der hænger sammen på den måde.” (Munk Jensen og Ringtved 2013: bagsiden)*

Den nøgterne tone, hvormed der fortælles, står i kontrast til indholdet. At der derudover er tale om en alvidende jeg-fortæller, som tilsyneladende er død, efterlader den implicite læser med et ubesvaret spørgsmål om, hvad der er gået forud for denne slutning, hvilket inviterer til læsning af romanen. Bagsidens andet tekststykke er kortere og beskriver *Dig og mig ved daggry* som ”den fatale kærlighedshistorie, som Louise aldrig fik fortalt. Før nu.” Formuleringen spiller på ovennævnte spørgsmål og skaber dermed en form for suspense, som understreges af romanens komposition, hvor slutningen udgør begyndelsen af fortællingen.

I 2015 udkom *Dig og mig ved daggry* med et nyt og mere kønsneutralt omslag (se bilag 2). Citater fra rosende anmeldelser fletter sig ind i titlen, der nu dominerer forsiden, hvor også forfatterens navne er gået en skriftstørrelse op. Citaterne, som ledsages af et imponerende antal stjerner og hjerter, stammer fra anmeldelser i henholdsvis *Berlingske*, *Politiken* og *Jyllands-Posten*, der alle betragtes som seriøse dagblade. De positive anmeldelser signalerer dermed til potentielle læsere, at her, ifølge seriøse anmeldere, er tale om kvalitetslitteratur. Baggrunden udgøres af et sort/hvid-foto af to unge mennesker, som ligger på siden med ryggen til hinanden. Billedet er beskåret, så kun deres baghoveder, hals og ene skulder er til syne. Halsen er blottet som et symbol på deres sårbarhed, og de har begge en tynd hvid beklædning på overkroppen, som ligner hospitalstøj. Sammenholdt med figurernes stilning og det kliniske udtryk i billedet, understreger tøjjet, at her er tale om to unge mennesker, der ikke længere er i live. Det er et barsk foto, som afspejler romanens barske tematik. Det nye omslag er således blottet for den romantik, som prægede det gamle omslag. Det er kønsneutralt, og udtrykket peger nu mere i retning af krimilitteraturen end mod børne- og ungdomslitteraturen. Da Aalborg ikke længere figurerer på omslaget, ophæves den stedsspecifikke tilknytning og signalerer i stedet, at dette

er en historie, der kan finde sted hvor som helst. Samlet set henvender det nye ”krimi-omslag” sig til en implicit læser, der repræsenterer den lidt ældre del af YA-målgruppen, hvor det første omslag talte mere til den yngre del af målgruppen. Man kan således argumentere for, at det nye omslag er med til at løfte romanen op over børne- og ungdomslitteraturen i det litterære hierarki, ligesom det barske foto bedre afspejler romanens tematik og samtidig åbner op for de potentielle læsere, som ville have forkastet romanen for det første omslags romantiske og mere feminine udtryk.

### *Markedsføring*

I forbindelse med udgivelsen af romanen frigav forlaget en booktrailer, der ligesom booktraileren til *Valget* forsøger at påvirke potentielle læsere til at anskaffe bogen. Videoen er instrueret af en fremtrædende reklamefilms-instruktør, Martin Werner, fra firmaet Bacon Copenhagen, som endvidere har sikret sig filmrettighederne til bogen. I et interview med *Bureaubiz*, et onlinemedie for marketingsfolk, lægger Werner vægt på muligheden for at ”give modtagerne nogle billeder, allerede inden [romanen] udkommer” (Engholm 2013). Citatet signalerer en kamp mellem bog- og filmmediet om ”modtagerne” – en kamp, Werner tilsyneladende gerne ser, at filmmediet vinder. Med en filmisk booktrailer placerer han nogle billeder af hovedkaraktererne i den potentielle læsers bevidsthed, men det betyder samtidig, at læseren fratages muligheden for at danne sine egne billeder.

Booktrailereren for *Dig og mig ved daggry* er offentliggjort på YouTube af Gyldendal Forlag 8. oktober 2013, kort før udgivelsen af bogen, og er indtil videre vist 64.559 gange.<sup>28</sup> Videoen er knapt to minutter lang og åbner med teksten ”Gyldendal præsenterer”, fulgt af ”Dig og mig ved daggry”. Herfra følger man i levende billeder en ung pige, som i en voice-over præsenterer sig selv som Louise, ”sådan en som ingen lagde mærke til, som ikke var noget”. Louises fortællerstemme i romanen forsøges således genskabt i videoen. Hendes voice-over ledsages af en vedvarende tone, som først udvikler sig til egentlig musik, da Louise i sin præsentation når til Liam, som et symbol på, hvordan Liam vækker Louise til live. Louise beskriver, hvordan Liam ”så” hende, alt imens klip af hende og en ung mand, som må formodes at være Liam, danner den visuelle baggrund. Scener fra romanen indgår i booktrailereren, blandt andet figurerer håndjernene og den gamle campingvogn, som karaktererne bor i til slut i fortællingen. Billedsiden er generelt mørk og dystert og afspejler, sammen med den tunge underlægningsmusik, romanens barske tematik. Den vedvarende tone genoptages til slut i videoen – denne gang som en efterligning af den lyse tone, som kendetegner hospitalsapparatets indikation på manglende puls. Samtidig bliver skærmen sort, hvorefter der klippes til Louises chokerede forældre, som

---

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RuqOMmWgINc>

i et klinisk hospitalsmiljø bliver vist liget af Liam og deres datter. Imens afslutter Louise lydsidens voice-over med ordene: ”der er så meget man ikke kan... når man er død”. Herefter bliver skærmen igen sort, og til slut vises forfatterens navne på en sort baggrund, efterfulgt af et billede af romanen (med det første omslag) samt tilkendegivelse af udgivelsesdato.

Modsat romanen, som begynder med slutningen, åbner videoen således med i små klip at vise karaktererne og de begivenheder, som leder op til Liam og Louises selvmord. Videoen minder på mange måder om en filmtrailer. Den fremstår overbevisende og effektiv med filmmediets visuelle og auditive virkemidler, som frembringer en stemning, der i dette tilfælde leder tankerne hen på filmen *Portland* fra 1996 samt filmatiseringen af Jakob Ejersbos *Nordkraft* fra 2005<sup>29</sup> – begge foregår ligeledes i Aalborgs underverden. Hvor disse film hovedsageligt henvender sig til voksne, er der dog noget i booktrailerens portrættering af Louises karakter, som umiddelbart taler til et yngre publikum. Måske hendes meget unge udseende eller den lidt barnlige fortællestemme.

Udover booktrailereren på YouTube, reklamerer forlaget for *Dig og mig ved daggry* på deres hjemmeside, mens forfatterens egen markedsføring er til at overskue her knapt 5 år efter udgivelsen. Ringved er aktiv på Facebook, hvor han interagerer med læserne og har forfatterkolleger som Sarah Engell blandt sine Facebookvenner. Sanne Munk Jensen er umiddelbart ikke at finde på de sociale medier, hvilket gør hende en smule usynlig i forhold til de kolleger, som bruger medierne aktivt til at ”brande” dem selv som forfattere. Til gengæld genaktualiseres *Dig og mig ved daggry* netop nu med en opsætning af fortællingen som teaterstykke på Teater Nordkraft i Aalborg. Stykket er dramatiseret og instrueret i samarbejde med forfatterne, som i den forbindelse medvirker i et interview i *Nordjyske Stiftstidende* under overskriften ”Ungdomsbog bliver til voksenteater” (Aare 2017). Overskriften illustrerer, at teatret, ifølge avisen, ser et voksenpotentiale i romanen, hvilket bekræftes af instruktøren, Minna Johannesson, som uddyber, at det bliver en forestilling for både unge og voksne. Dermed afspejler teaterstykkets målgruppe YA-litteraturens.

#### *Anmeldelser*

Forsiden fra 2015 gør brug af tre dagblades rosende anmeldelser, men *Dig og mig ved daggry* er også anmeldt i landets øvrige aviser, som ligeledes er begejstrede for resultatet af forfatterens samarbejde. *Weekendavisen* kalder den ”uhyrlig, tragisk, velfortalt” (Arguimbau 2013), og *Informations* anmelder mener, at ”der er lagt i kakkelovnen til noget stort her” (Löfström 2013). På trods af flere læreres

---

<sup>29</sup> Romanen *Nordkraft* (2002) er i øvrigt også et eksempel på crossover, her er der blot tale om voksenlitteratur, der også læses af unge (Henkel 2011: 14).

betæneligheder ved at bruge romanen i undervisningen, kårer *Folkeskolens anmelder*, *Dig og mig ved daggry* til ”årets ungdomsbog” og er dermed enig med forfatterne, når de opfordrer til, at lærerne skal droppe berøringsangsten (Rasmussen 2013, Trier 2014). Enkelte bogbloggere har anmeldt romanen, og i positive vendinger<sup>30</sup>, men langt fra lige så mange, som det er tilfældet med *Valget* og *Skildpadder hele vejen ned*, hvorfor noget kunne tyde på, at forlaget ikke har haft lige så godt fat i bloggerne med denne roman. Som det er tilfældet med specialets to øvrige romaner, vidner de forskelligartede platforme, hvor romanen er anmeldt, om bredden på målgruppen. Hvis lærerne tillader det, når romanen ud til de ældste elever i folkeskolen, mens avisernes anmeldelser hovedsageligt læses af voksne, hvorfor de udgør den modsatte ende af aldersspændet.

Samlet set kan henvendelsesformen i parateksterne til *Dig og mig ved daggry* betegnes som *dual address*, hvor den implicitte læser kan være både ung og voksen. Gyldendals markedsføringsvideo og det første bogomslag taler mest til en lidt yngre implicit læser, mens det nyeste omslag og dagbladens anmeldelser henvender sig til en implicit læser med et større erfaringsgrundlag. Nedenfor følger en analyse af romanens indhold, hvor særligt fortællerforhold, tematik og stilistik vil være i fokus.

#### Fortællerforhold

*Dig og mig ved daggry* begynder med slutningen, hvor Louise og Liam hives op af vandet, lænket sammen med håndjern. Resten af romanen følger i to spor tiden før og efter selvmordet. Louise, den 17-årige middelklassepige fra Aalborg-forstaden, Hasseris, er den alvidende jeg-fortæller, som i det ene spor i datidsform beskriver de begivenheder, der leder op til selvmordet. I det andet spor, fortalt i nutidsform, følger hun forældrene, hvor den sorgramte far forsøger at opklare, hvordan hans datter kunne finde på at tage så fatal en beslutning. Nutidsfortællingen indledes med Louises nøgterne beskrivelse af samtalen mellem retsmedicineren og politimanden samt forældrenes reaktion, da de ser deres døde datter:

”Min datter har fandme ikke begået selvmord,” siger han. Det er Liam, der har slået **mig** ihjel. Det bliver han ved med at sige.” (Munk Jensen og Ringtved 2013: 9, min fremhævelse)

Faren har svært ved at acceptere, at Louise frivilligt skulle have taget sig af dage, men det interessante ved citatet, i forhold til fortælleformen, er ordet ”mig”. Den alvidende fortæller forbindes normalt

---

<sup>30</sup> Nena Skov er en af de bogbloggere, som har anmeldt romanen. Hun kalder den ”unik” og fremhæver den brede henvendelsesform i både ”interesse og aldersgruppe”: <https://nenaskov.wordpress.com/2015/03/18/dig-og-mig-ved-daggry-glenn-ringtved-sanne-munk-jensen-anmeldelse/>

med en 3. person-fortæller, hvorfor man rent sprogligt ville forvente et ”hende” i stedet for et ”mig” i ovenstående sætning. I *Dig og mig ved daggry* bindes fortællerrollen dog til Louise som den alvidende fortæller, der i nutidssporet veksler mellem forskellige synsvinkler og inddrager egne kommentarer og vurderinger: ”Men det er åbenbart noget af det, man ikke kan, når man er død” (ibid: 10). Datidssporet, hvor Louise fortæller ”den rigtige historie” (ibid) om, hvad der ledte til selvmordet, er mere traditionelt fortalt, idet synsvinklen her er bundet til Louise. Dermed understøtter fortællerforholdet det skarpe skel mellem før og efter Louises død, som et symbol på de chokerede forældres sorg og det store spørgsmål om *hvorfor*, de er efterladt med.

I datidssporet er Louise nærværende i fortællingen, mens hun som alvidende fortæller i nutidssporet svæver uforløst rundt blandt de mennesker, som betød noget for hende, da hun var i live. Med skildringen af dette efterliv, trækker fortællingen således tråde til en filosofisk debat med eksistentiale spørgsmål om, hvorfor vi er her, og hvad der sker, når vi dør. Skellet mellem før og efter selvmordet afspejles endvidere i Louises fortælle tone, som i datidssporet er en smule teenage-vrante, mens det i nutidssporet efter hendes død er mere tilgivende og overbærende. I datidssporet er moren ”mentalt forstyrret” (ibid: 11), og i nutidssporet hvisker Louise til hende, at ”det alt sammen nok skal gå” (ibid: 214). Louise vil gerne fortælle ”den rigtige historie” til sine forældre og få dem til at forstå, men må konstatere, at det kan hun ikke, nu hun er død (ibid: 10). Spørgsmålet er så, hvem det er, Louise fortæller sin historie til. Da det ikke er nogen af karaktererne, må det i givet fald være den implicite læser, som er modtager af historien, men som ikke adresseres direkte nogen steder i fortællingen. Ikke desto mindre får forældrene historien alligevel, idet faren finder Louises dagbog til slut i fortællingen.

### Karaktertegning

Fortællerforholdet med vekslende synsvinkler tillader en nuanceret karaktertegning af flere personer i romanen. Udover Louise, beskrives Liam og hans far, samt Louises forældre på en måde, som giver indblik i både ydre forhold og indre tankeliv. Som hovedkarakter skildres Louise som en usikker og lidt usynlig pige, der ikke har nemt ved at få venner. Ifølge Louises egen beskrivelse, var hun som lille ikke ”noget nemt barn”, der ”kæftede op” hjemme, men var stille og forsigtig i skolen (ibid: 11). Hun har det svært med andre mennesker og har kun en enkelt veninde, gymnasiekammeraten, Cille, der også er tilstede, da Louise møder Liam. Den akavede følelse af ikke rigtig at passe ind lindres i mødet med Liam, og de to smelter sammen i et symbioselignende forhold, som også erkendes af fortælleren selv: ”Hvad jeg havde af identitet smeltede lynhurtigt sammen med Liams” (ibid: 28). Kærlighedsforholdet til Liam og de barske begivenheder, de oplever sammen, fører Louise længere

og længere væk fra hendes væsenskerne, indtil forældrene ikke længere føler, de kender hende: ”Vi aner ikke hvem hun var?” (ibid: 28)

Liam er et par år ældre end Louise og bor til at starte med sammen med sin irske far, Ian, og sin 13-årige lillebror, Jonathan, i et miljø, der tilhører den lavere sociale arbejderklasse – ”white trash”, som Louises mor i sit indre kalder det (ibid: 188). Miljøbeskrivelsen er væsentlig i fortællingen, idet den danner ramme om både begivenheder og karakterer. Stedmarkører i teksten fortæller om Sygehus Syd (ibid: 99), Jomfru Ane Gade (ibid: 171), Gug (ibid: 191), Hasseris (ibid: 8) og Fårup Sommerland (ibid: 265), og binder på denne måde fortællingen til Aalborg og omegn. At stederne er identificerbare for læseren, fremkalder en fornemmelse af autenticitet, fordi den fiktive fortælling således gengiver en ”virkelighed”, som fremstår bekendt. I datidssporet af fortællingen beskriver Louise, hvordan hun umiddelbart godt kan lide Ian, selvom han er hidsig og indimellem drikker, råber og slår, så Jonathan græder (ibid: 22-23). Nutidssporet nuancerer karaktertegningen af Ian, da det giver plads til hans synsvinkel, som afslører en frustration over ikke at slå til som far, følelsen af afmagt og rådvildhed samt sorgen over tabet af sin søn (ibid: 127, 203-204, 226-231).

Liam skildres som visionær med planer om at rejse til Irland, blive uafhængig og ”herre i eget hus” (ibid: 58), men han får ikke rigtigt ført nogle af idéerne ud i livet. Sammen med venen Jeppe, huserer han i Aalborgs underverden, hvor han begynder at sælge narko og derved involverer både sig selv og Louise med hårdføre kriminelle, som ikke står i vejen for dummebøder, vold og voldtægt (ibid: 130, 220). Jeppe ryger ud i et stofmisbrug og oparbejder gæld til den ”klamme rockertype” (ibid: 234) Johannes, som mangler en finger, hvorfor hans tatoveringer på hænderne på tragikomisk vis udgør ordene ”Love” og ”Hat” i stedet for ”Love” og ”Hate” (ibid: 59). Hans medhjælper, Mawi, beskrives som ”gigantisk”, ”høj og fedladet” (ibid: 60), og de mangler begge enhver form for empati, hvilket blandt andet kommer til udtryk i deres iskolde håndtering af alt, hvad de finder skadeligt for deres narkohandel. Liam er først fascineret og forblændet af Johannes magt:

”Jeg så på Liam. Han kiggede beundrende på Johannes og nikkede. Det var underligt. Det var, som om alt det frække og overlegne gik af ham, når Johannes var i nærheden. Så var han bare en lille dreng. En lille dreng ved siden af en stor mand [...]” (ibid: 93).

Louise ser, hvordan Liam forandrer sig i mødet med Johannes. Han begynder at tale som Johannes (ibid: 105), og overtaler blandt andet Louise til grænseoverskridende sex, efter Johannes har fortalt, at kvælsersex er ”det vildeste, han har prøvet” (ibid: 106). Da Jeppe begår selvmord, overdrages gælden til Liam, hvis fascination forvandles til frygt og vrede, mens sorgen over Jeppe kiler sig ind i

mellem ham og Louise. I takt med Liams forandring skildres det, hvordan Louises grænser rykkes, fra første gang, hun prøver at ryge hash (ibid: 37), over den modvillige involvering i narkomiljøet (ibid: 64), indtil hun mod slutningen af fortællingen frivilligt, og uden Liams vidende, møder op i Johannes lejlighed, fordi han har sagt til Liam, at gælden kan slettes, hvis han får lov at ”kneppe” Louise (ibid. 210). Denne ofring for kærligheden resulterer i en voldtægt begået af både Johannes og Mawi, og det fratager Louise den sidste rest af selvrespekt: ”*Luder. Grædekone. Fisse.*” (ibid: 225). ”Hvordan skulle han nogensinde mere kunne se mig i øjnene?” (ibid: 241).

Johannes opererer efter egne regler, hvilket betyder, at gælden blot vokser. Liam gennemtæskes, og han og Louise må flygte ud på landet i Jammerbugts kommunes ingenting, hvor de lever i skjul i en ussel campingvogn på en faldefærdig landejendom hos excentrikeren Jens, som ryger hash og citerer digte i en intertekstuel reference til digteren Morten Nielsen.<sup>31</sup> Liam kan ikke forholde sig til Louise efter voldtægten, og idéen om den store kærlighed er det eneste holdepunkt, de unge hovedkarakterer har tilbage. Louise skriver dagbog, men lever kun for Liam, som blot forsvinder ind i hashtågerne sammen med Jens (ibid: 278). Til slut ser det unge ulykkelige par ingen anden udvej end at springe i døden sammen:

”Det var smukt på den anden side. Det var Liam sikker på. Der var fred og lyst, og der var ikke en vind, der rørte sig. Det var ligesom at drømme, sagde han [...] man kunne være sammen på en anden og meget mere åndelig og intens måde [...]

”Og så er der ikke nogen ondskab. Ikke noget at være bange for. Det er kun os og... kærlighed. [...]” (ibid: 298).

Liams beskrivelse af efterlivet leder tankerne hen på Astrid Lindgrens *Brødrene Løvehjerte* (1973), hvor storebror Jonathan fortæller lille Karl ”Tvebak” om det paradisiske Nangijala; en intertekstuel reference som i øvrigt også nævnes eksplicit langt tidligere i fortællingen i forbindelse med Liams beskrivelse af den irske by Glenbeigh, hvor han drømmer om at flytte til med Louise (ibid: 78). Ligesom i Lindgrens børnebog, er forældrene fraværende i Louise og Liams bevidsthed og anses ikke som en mulighed for hjælp. Det er karakteristisk for YA-genren og gør sig også gældende i specialets øvrige to romaner, men i *Dig og mig ved daggry* får forældrene slet ingen chance for at hjælpe, før det er for sent.

---

<sup>31</sup> Morten Nielsen (1922-1944): Dansk digter og modstandsmand fra Aalborg. Forfatter til digtsamlingen *Krigere uden vaaben* (1943). I *dig og mig ved daggry* optræder Niensens digt *Bestemmelse* (Munk Jensen og Ringtved 2013: 263), som fascinerer Liam, fordi det kredser om døden. Tre af digtets verslinjer udgør slutningen på romanen (ibid: 309).



Nutidssporet i fortællingen inddrager forældrenes synsvinkel og skildrer således med Louises stemme det traume, som forårsages af et mistet barn. Den alvidende Louise beskriver, hvordan ”alt er dødt i huset” (ibid: 137), som moren ikke længere kan holde ud at være i, mens faren desperat forsøger at holde fast i alt, hvad der minder om datteren. Meningsløsheden er overvældende, og forældrenes forskellige reaktioner på sorgen, skiller dem ad i en grad, at de ikke længere kan mærke hinanden (ibid: 143). Forældrene bebrejder sig selv, de sover ikke, og de overvejer begge selvmord (ibid: 30, 43, 137). Samtidig har omgivelserne svært ved at håndtere deres sorg:

”I starten er mor sygemeldt, men stilheden derhjemme, tavsheden mellem hende og far, er næsten værre end at skulle konfronteres med verden udenfor igen, så hun melder sig rask [...] Hendes job adskiller hende fra de andre på afdelingen, hun sidder mest for sig selv, og når hun kommer ind i køkkenet i frokostpausen, forstummer al samtale. [...] Hun er ikke en man bare går hen og giver et kram, heller ikke nu, og heller ikke selv om de alle sammen kan se på hende, at hun ikke har det godt. De lader hende være i fred. Eller i virkeligheden forsøger de vel nærmest at smyge sig udenom og undgå at tale med hende [...]” (ibid: 99).

Citatet illustrerer den tavshed, sorgramte forældre ofte mødes med, og som resulterer i, at forældrene i endnu højere grad isoleres.<sup>32</sup> Den nøgterne tone, hvori Louise beskriver forældrenes sorgreaktioner og omgivelsernes afstandtagen, gør formidlingen filterløs og rå og afspejler derved det nådesløse og uigenkaldelige ved at miste et barn. Det giver en fornemmelse af autenticitet, som især taler en implicit læser, der er voksen, måske selv har børn, og som ikke længere lever på ungdommens følelse af udødelighed.

Karaktertegningen af Louises forældre er, særligt i nutidssporet af fortællingen, meget nuanceret og inkluderer også alle de ”forbudte” tanker og følelser, som er en del af sorgen: selvmordstanker, vreden, skyldfølelsen og den seksuelle lyst, der blandt andet fører Louises mor sammen med Liams far i et enkelt erotisk møde, som både er skamfuldt, men som også er med til at løfte dem begge ud af den tungeste sorg.

---

<sup>32</sup> Et fænomen, som blandt andet er beskrevet af Videnscenter for Psykotraumatologi på SDU: [https://www.sdu.dk/da/om\\_sdu/institutter\\_centre/institut\\_psykologi/forskning/forskningsgrupper/videnscenter\\_for\\_psykotraumatologi/temasider/sorg/gode+raad+til+paarørende](https://www.sdu.dk/da/om_sdu/institutter_centre/institut_psykologi/forskning/forskningsgrupper/videnscenter_for_psykotraumatologi/temasider/sorg/gode+raad+til+paarørende)

### Stilistik

Fortællingens nuancerede karaktertegnning understreges af replikker, som afspejler de enkelte karakterers alder og person. Liam og hans irske far blander dansk og engelsk i et sprog, som afslører deres sociale status:

”Dad, could you please fuck off? I’ve got my cock in Loui’s cunt.” (ibid: 29)

Ligesom i *Valget*, oversættes de engelske replikker og udtryk i fortællingen ikke. Det tegner et billede af en implicit læser, som forstår engelsk, og det illustrerer, hvordan henvendelsesformen er præget af, at der skrives til en implicit læser, som kan håndtere et til tider grænseoverskridende sprogbrug. Liam og hans far taler konsekvent engelsk sammen, men fortællingens andre karakterer anvender ligeledes et sprog, som indeholder mange engelske udtryk og bandeord. Dette gælder dog ikke Louises middelklasseforældre, hvis sprog stort set er rensat for samme. Denne kontrast ses blandt andet i farens samtale med Louises veninde Cille:

””Du må undskylde, men det har fucked mig helt vildt op, det hele. Jeg har haft det virkelig dårligt. Men jeg har det bedre nu. For det meste.” [...]

”Det er godt,” siger far [...]. Han føler med hende. ”Det er jeg glad for at høre. At det går bedre med dig.”” (ibid: 233).

Cille bruger udtryk som ”fucked op”, en fordansket udgave af det engelske slangudtryk ”fucked up”, som sammen med andre engelske udtryk og bandeord er med til at karakterisere de unges sprogbrug i fortællingen. Louise har ”noia-trip” (ibid: 58), hun skal bare tage en ”chill-pill” (ibid: 83), og Liam mener, at ”man knalder pisse godt på penge” (ibid: 85). ”Det var the easy life. Virkelig.” (ibid). Bandeordene og de engelske udtryk fremstår i fortællingen som en naturlig del af karakterernes sprog, og bliver dermed et udtryk for det Jansen kalder ungdommens egen æstetik (Jansen 2006: 199-120).

Romanen er opdelt i to lige store dele, som blot kaldes 1. DEL og 2. DEL, og som splitter fortællingen op mellem vennen Jappes selvmord og hans efterfølgende begravelse. Denne opsplnitning markerer samtidig et ”point of no return” i fortællingen, hvor Liams sorg over Jeppe, og den stadig dybere involvering med rockerne i den aalborgensiske underverden, i datidssporet river de unge hovedkarakterer fra hinanden og sætter dem på kollisionskurs med deres skæbnesvangre møde med den iskolde Limfjord. I nutidssporet ses en modsatrettet bevægelse, hvor moren endelig begynder at mærke sig selv igen, og faren finder de svar, han søger i Louises dagbog, så han til slut i fortællingen bliver i stand til at tilgive, hvorved forældrene finder hinanden igen. Legen med tekstens materialitet, som

er stærkt kendetegnende for *Valget*, og de mange intertekstuelle referencer, som ligeledes er til stede i stor stil i *Skildpadder hele vejen ned*, kendetegner ikke på samme måde stilistik og fortælleform i *Dig og mig ved daggry*. Komplexiteten øges her af de skiftende synsvinkler samt fortællingens to spor, der fletter sig ind mellem hinanden, mens de tidsmæssigt fortælles i to forskellige retninger, hvilket understreges af fortællerens brug af henholdsvis nutids- og datidsform. Hvert nyt kapitel markeres af en prik, og der er således ikke grafisk forskel på de to spor. De første tre ord af hvert kapitel er skrevet med blokbogstaver, hvilket visuelt er med til at markere sporskiftet i fortællingen. Det samme er tilfældet med de få korte uddrag fra Louises dagbog, som optræder i begge spor og er markeret med kursiv (Munk Jensen og Ringtved 2013: 76, 269, 301,304).

De karaktertegnede replikker er med til at skabe et sprog i fortællingen, som afspejler virkelighedens ungdomssprog og socialklasser, og som dermed er genkendeligt for læseren. Det giver en fornemmelse af autenticitet, som er beskrevet flere gange i analysen, og som er karakteristisk for de moderne YA-værker inden for realismen (Henkel 2011: 19). YA-litteraturen er endvidere kendetegnet ved sin barske tematik, som indimellem giver anledning til debat i medierne (Almbjerg 2016). Her tager *Dig og mig ved daggry* på mange måder skridtet videre med behandlingen af en identitetstematik, som blandt andet indeholder udførlige beskrivelser af vold og misbrug.

### Tematik

I *Dig og mig ved daggry* oplever Louise et identitetstab, der er så omfattende, at hun i bogstavelig forstand forsvinder, da hun sammen med Liam vælger at begå selvmord. Generelt tematiserer de læste værker unges identitetsdannelse som noget, der foregår under massivt pres. I *Skildpadder hele vejen ned* hæmmes Aza af tvangstanker, og i *Valget* kan Xenia ikke slippe tvivlen, som hele tiden gør hende usikker på, om hun gør det rigtige. Alligevel forsøger karaktererne at holde ud, tage ansvar og leve op til forventningerne. Samtidig skildres de som sårbare og letpåvirkelige, idet de alle vælger at håndtere problemerne på egen hånd i stedet for at søge hjælp hos deres forældre.

I *dig og mig ved daggry* søger Louise at frigøre sig fra forældrenes normer ved at gøre oprør mod det trygge forstadsliv og de fordomme, som blandt andet kommer til udtryk, da Louise fortæller sin mor om sin nye kæreste:

””Han hedder Liam,” sagde jeg [...] og udtalte hans navn højt og langsomt, nærmest lidt højtideligt.

”Nå? Li-am,” sagde hun og smagte ligesom på det. Jeg vidste udmærket, hvad hun tænkte.

”Er han... er han udlænding?” [...]

”Hvor er han fra?” spurgte hun, inden jeg nåede at sige noget, og hun prøvede forgæves at skjule, hvor lettet hun blev, da jeg svarede, at han bare var halvt irsk, efter sin far, og havde boet hele sit liv i Danmark.

”Årh, jamen *herreste* Gud,” vissevassede hun, og lige pludselig var det nærmest lidt eksotisk med sådan en halvt udenlandsk filejs, og der skulle være så smukt derovre, havde hun hørt.” (Munk Jensen og Ringtved 2013: 23-24).

Moren skildres som ængstelig og reserveret i fortællingen, og i ovenstående dialog udmønter ængsteligheden sig i en modstand mod mellemøstlige indvandrere, som ofte tillægges Dansk Folkepartis vælgerskare. Citatet illustrerer endvidere den lidt ironiske distance, Louise lægger til sine forældre i datidssporet. Hun gennemskuer sin mor og mister respekten for hende i hendes forsøg på ikke at fremstå fremmedfjendsk. Den store forskel på Louise og Liams baggrund bliver tydelig i mødet mellem deres forældre, da Liams far kører Louise hjem, selvom han har drukket. Louises far gør ham klart, at det ikke kommer til at ske igen, men det er morens nedladende snak om Ian, efter han er gået, som tænder Louises vrede:

””Fuck dig,” sagde jeg til hende, og far pegede på mig og sagde ’hey’, og at jeg skulle snakke ordentligt, men det gjorde jeg ikke, jeg stirrede på mor og sagde det én gang til, bare højere: ”Fuck. Dig.”” (ibid: 27).

Louises oprør kommer endvidere til udtryk i hendes forsøg på at ryge hash samt det faktum, at hun flytter ud af forældrenes hus og ind i Liams lejlighed i en diffus søgen efter selvstændighed. Hun flygter fra de mange regler og forældrenes bekymrede blik (ibid: 47), men kommer samtidig til at flygte fra sig selv. Morens bekymring tager form som bebrejdelser, der rammer Louise på selvværdet:

”Tænkte på det, jeg havde skrevet i min venindebog engang. At far var min bedste ven. Var det ikke fint nok? Det var det nok ikke. Det var nok ikke det, der var meningen. Man skulle have andre venner. Mange. Jeg vidste bare ikke, hvordan man gjorde. Hvad man sagde til dem. [...] Jeg vidste ikke en skid. Og nu sad mor der og havde villet det så meget og lavet lasagne og alting, og så ødelagde jeg det for hende på den måde” (ibid: 49).

Morens venne-projekt på Louises vegne får Louise til at føle sig forkert. Den svære identitetsdannelse, som finder sted i ungdommen, besværliggøres yderligere af det pres, som hviler på Louise i forhold til at efterleve et normsæt, som hun har svært ved at forstå, hvilket får hende til at føle sig ubetydelig:

”Vidste jeg overhovedet selv, hvem jeg var? Jeg var vel ingen, rigtigt. Sådan for alvor. Bare en eller anden udvisket lille tøs ude fra Hasseris, der aldrig anede, hvilket ben hun skulle stå på” (ibid: 28)

Identitetsproblematikken, som også ses i en anden form i *Skildpadder hele vejen ned*, italesættes i ovenstående citat direkte, og Louises manglende selvfølelse er nøglen til at forstå sammensmeltningen med Liam, og det fatale valg, de til slut træffer sammen. I takt med at Louise distancerer sig fra sine forældre, fjerner hun sig langsomt længere fra sin væsenskerne, og til sidst føler hun sig helt værdiløs: ”*Hans liv ville være meget bedre, hvis jeg bare forsvandt*” (ibid: 284). Hun tror på Liam, når han fortæller hende, at hun ingen visioner har: ”Han sagde det så mange gange, at jeg til sidst troede på det” (ibid: 77), ligesom hun overtales til at glemme sine forbehold overfor Johannes og narkohandlen, da Liam nævner et fremtidsscenario, der indeholder børn:

”Tanken var nærmest svimlende, og skuffelsen over det hele, stofferne, Johannes og slangen og alt det, knitrede ligesom bare og forsvandt som vanddråber på en glohed kogeplade. [...]

Det var nok også bare mig, der var dum.

Liam bukkede sig ned og kyssede mig. Det var nemlig lige præcis det, det var.”

(ibid: 82-83).

Citatet illustrerer, hvordan Louise ikke længere kan mærke sig selv og sine grænser. Hendes sårbarhed og usikkerhed grænser til desperation, og da hun ikke føler, at hun kan betro sig til nogen, begynder hun at skrive dagbog (ibid: 76, 269, 301-304). Hun befinder sig i et eksistentielt vakuum, som ofte tematiseres i litteratur til unge (Henkel 2011: 24), men hendes søgen efter mening og identitet kan virke lige så genkendelig for en voksen, som for en ung læser. Det samme gælder romanens øvrige tematikker. Flere tabuiserede emner tages op i fortællingen og behandles indgående og uden filter, eksempelvis morens utroskab, de tre selvmord og forældrenes overvejelse af samme, samt de forbudte følelser, som knytter sig til sorgprocessen.

### Opsamling

Henvendelsesformen i fortællingen er præget af, at der skrives til en implicit læser, som anses for ligeværdig. Det kommer til udtryk i tekstens stilistik, hvor engelske replikker og udtryk hverken oversættes eller forklares. Det viser sig i romanens komposition, hvor de to spor følger forskellige tidsperspektiver, som endvidere afspejles i fortællerens stemme, der varieres fra nutids- til datidsspoet.

Endvidere kommer det til udtryk i det usædvanlige fortællerforhold med en alvidende jeg-fortæller og skiftende synsvinkler, som yderligere bidrager til tekstens kompleksitet. Den nuancerede karaktertegning, miljøbeskrivelsen og det karaktertegnede sprog gør teksten identificerbar for læseren og fordrer en fornemmelse af autenticitet, som på sin vis gør realismen i fortællingen mere realistisk og dermed mere nådesløs i forhold til modtageren. Tekstens kompleksitet indikerer således, at den henvender sig til en fagligt udbygget implicit læser, som repræsenterer et erfaringsgrundlag, der gør læseren i stand til at opfange fortællingens litterære signaler, hvilket umiddelbart peger i retning af en voksen læser. Den rå formidling af fortællingens grænseoverskridende tematik understreges af autenticiteten og bekræfter, at værket henvender sig til den mere modne del af YA-målgruppen. Den implicite voksenlæser tilgodeses endvidere med romanens nyeste omslag, samt i dagbladenes anmeldelser, idet disse repræsenterer en voksen læserskare.

Samlet peger analysen af *Dig og mig ved daggry* mod en placering nær voksenlitteraturen i det litterære hierarki. Samtidig fastholder værkets paratekster i en vis grad romanen i kategorien børne- og ungdomslitteratur, hvilket blandt andet kan tilskrives booktrailereren, der fremstår som en teenageudgave af filmen *Pusher* fra 1996 eller *Nordkraft* fra 2005, samt Kulturministeriets Forfatterpris for børne- og ungdomsbøger, som med denne kategorisering formelt afskærer romanen fra voksenlitteraturen. Dermed ender *Dig og mig ved daggry* i et definitionsspænd mellem børne- og voksenlitteraturen, som placerer romanen lige midt i mellem – som YA-litteratur, der henvender sig til både unge og voksne læsere.

### *Skildpadder hele vejen ned* (2017) af John Green

Hovedkarakteren Azas tankespiraler dominerer hendes liv og besværliggør de ting, som i forvejen er besværlige, når man er ung og jonglerer med studie, venskaber og familierelationer, alt imens man tager de første favntag med kærligheden. Tankespiralerne kaldes også OCD, som er en forkortelse for "Obsessive Compulsive Disorder"; en kronisk psykisk lidelse, der forårsager tvangstanker og/eller tvangshandlinger.<sup>33</sup> For Aza er der tale om en kombination af tvangstanker- og handlinger, eftersom tankerne tvinger hende til at genåbne et gammelt sår og rense det i en gentagen, nærmest rituel, tvangshandling. John Green fortæller åbent i interviews, hvordan han selv har kæmpet med tankespiraler det meste af livet, og at *Skildpadder hele vejen ned* dermed er hans mest personlige roman til dato (Flood 2017). Med flere verdensomspændende succesromaner bag sig, er Green nærmest et YA-

---

<sup>33</sup> <https://ocd-foreningen.dk/om-ocd/hvad-er-ocd/>

fænomen. *TIME Magazine* har kåret ham som et af de 100 mest indflydelsesrige mennesker i verden med flere millioner følgere på instagram og twitter,<sup>34</sup> og den indflydelse vil han blandt andet gerne bruge til at skabe opmærksomhed omkring OCD og nedbryde nogle af de fordomme, der knytter sig til psykiske lidelser. Ifølge ham selv, er det hovedformålet med romanen: ”I really wanted to try and write against those stigmas” (ibid).

Denne del af analysen er struktureret som de forrige. Først behandles værkets paratekster, herunder omslag, markedsføring og anmeldelser. Dernæst analyseres romanens tematik og stilistik med fokus på metatekstualitet, fortællerforhold og æstetik. Til slut følger en opsamling med særlig vægt på henvendelsesformen i romanen.

## Paratekster

### *Omslag*

Forsiden af *Skildpadder hele vejen ned* er domineret af en orange spiral, der på hvid baggrund fletter sig sammen med romanens titel og forfatterens navn. Spiralen er bredest foroven og trækker dermed blikket ned over titel og forfatternavn, som er skrevet med blokbogstaver i den karakteristiske font, der kendetegner samtlige af John Greens bøger (se bilag 3). Med en mindre skrift i venstre side henvises til Greens succesroman fra 2012 med teksten: ”Af forfatteren til bestselleren *En flænge i himlen*” og nederst til højre fremgår navnet på det danske forlag, Høst & Søn, som er et forlag under Rosinante & Co, der udgiver børne- og ungdomsbøger.<sup>35</sup> I forhold til specialets andre romaner, er forsiden af *Skildpadder hele vejen ned* forholdsvis kønsneutral. Med den stærke orange farve og bogstaver, der ser ud som om, de er malet på med en tyk pensel, er udtrykket skødesløst og signalerer en ungdommelig fandenivoldskhed. Den orange spiral agerer blikfang, og den atypiske titel pirrer nysgerrigheden hos potentielle læsere, der i udgangspunktet kan være både unge og voksne af begge køn. Hvis man ikke i forvejen er bekendt med forfatternavnet John Green, får man hjælp af den tekst, som fastslår, at der her er tale om en bestsellerforfatter, hvilket signalerer for læseren, at det er litteratur, som andre finder læseværdig.

Bagsiden af romanen er hvid med en taleboble i midten i samme orange farve som spiralen på forsiden. Taleboblen er bagsidens blikfang, hvor der med hvid tekst er trykt et uddrag af romanen, som gengiver Azas første møde med Davis. Derudover indeholder bagsiden en beskrivelse af indholdet med udgangspunkt i Aza som karakter, og nederst præsenteres John Green igen som

---

<sup>34</sup> <http://www.penguin.com/newsroom/john-green-named-time-100-influential-people-list/>

<sup>35</sup> <http://rosinante-co.dk/>

bestsellerforfatter med en reference til nogle af hans tidligere romaner samt rosende ord om hans evne til at skildre ”de skæve karakterer”. Bagsiden er således tæt beskrevet, og den omhyggelige indføring i romanen levner ikke megen plads til læserens egne forestillinger og forventninger til indholdet. Omslagets flapper indeholder en kort tekst om forfatteren flankeret af et foto (forsideflap) samt korte uddrag af toneangivende mediers anmeldelser af Greens tidligere romaner (bagsideflap).<sup>36</sup> De rosende anmeldelser virker overbevisende for potentielle læsere, efter markedsføringsprincippet om den såkaldte ”bandwagon-effekt” (når mange mennesker, synes et produkt er godt, så må det være sandt).<sup>37</sup>

### Markedsføring

Ligesom Sarah Engell, er John Green tilhænger af en tæt kontakt med læserne, som han interagerer med via flere forskellige digitale medier. Sammen med sin bror har Green oprettet et internetfællesskab kaldet ”Nerdfighteria”, hvor han videoblogger om forskellige emner.<sup>38</sup> Derudover er Green aktiv på Facebook<sup>39</sup>, ligesom hans hjemmeside (www.johngreenbooks.com) indeholder en omfangsrig FAQ-side, hvor Green svarer på spørgsmål omkring hans bøger, Vlogging med videre. Greens amerikanske forlag, Penguin, reklamerer for *Turtles All the Way Down* med ordene ”The wait is over! John Green, the #1 bestselling author of *The Fault in Our Stars*, is back, with a book hailed by the Guardian as ’a new modern classic’.”<sup>40</sup> Det danske forlag har en lignende tilgang til markedsføring med en lang række uddrag af anmeldelser, som igen viser, hvor stor lid der sættes til bandwagon-effekten.

Markedsføringen på forlagenes hjemmesider kræver, at man aktivt går ind og orienterer sig på dem. Forfatterens egen markedsføring kan derfor være den mest effektive, især hvis man som Green og Engell formår at brande sig selv og række ud til læserne via de sociale medier. Brugen af de sociale medier mindsker afstanden mellem forfatter og læser, hvorved der opstår en intimitet og et læsersammenhold, som styrker forestillingen om forfatteren i læserens bevidsthed. En af Greens videoer, som både kan findes på hjemmesiden og på YouTube, er af en optagelse af Green selv, som læser det første kapitel af *Turtles All the Way Down* højt.<sup>41</sup> Videoen fungerer som ”teaser” eller reklame for romanen, og det personlige islæt er effektivt, fordi det imiterer en intim situation, som skaber en følelse af, at Green læser for den pågældende seer alene. Samtidig skaber højtlesningen associationer

---

<sup>36</sup> Berlingske, *Politiken og Information*

<sup>37</sup> <http://www.onlinemarketing.dk/koebemotiver-hos-forbrugeren.html>

<sup>38</sup> <http://www.nerdfighteria.com/>

<sup>39</sup> <https://www.facebook.com/JohnGreenfans/>

<sup>40</sup> <https://www.penguin.co.uk/books/188458/turtles-all-the-way-down/>

<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=D3QznpvVuGU>



til børnelitteraturen, idet det som oftest er i denne kategori, højtlesning finder sted. Videoen henvender sig dermed umiddelbart ikke til de mere modne læsere i YA-målgruppen.

#### *Anmeldelser*

*Skildpadder hele vejen ned* har fået overvejende positive anmeldelser i både Danmark og USA. De etablerede dagblade herhjemme har alle anmeldt *Skildpadder hele vejen ned* og er langt hen ad vejen enige med deres amerikanske kolleger om, at romanen lever op til forventningerne efter den seks år lange pause siden udgivelsen af Green sidste roman; den internationale bestseller *The Fault in Our Stars* (2012) (Sørensen 2017, Reinholdt 2017b, Rasmussen, A. B. 2017, Senior 2017, Haig 2017). Flere af anmelderne nævner Greens brug af klichéer, som de engelsksprogede anmeldere dog umiddelbart har lettere ved at sluge end de danske, men ingen lader det stå i vejen for samlet set rosende anmeldelser, som især vægter romanens skildring af livet med OCD. Ligesom dagbladenes anmeldere, er de fleste bogbloggere begejstret for *Skildpadder hele vejen ned*, der betegnes som ”sød, sjov og barsk”, og også her roses forfatteren for det særlige tema (Xenia 2018, Malene 2018, Hald 2018, Patten 2017). Dagbladene repræsenterer en voksen læserskare i en bred alderskategori, mens bogbogs oftest læses af unge voksne.<sup>42</sup>

Samlet set tegner henvendelsesformen i parateksterne til *Skildpadder hele vejen ned* et billede af en implicit læser, der kan være både ung og voksen, hvorfor henvendelsesformen som i specialets øvrige romaner kan karakteriseres som *dual address*. Greens markedsføringsvideo og omslagets pædagogiske bagside peger mest i retning af den lidt yngre del af YA-målgruppen, mens anmeldelserne tilgodeser den mere modne del af målgruppen. Parateksterne rykker således ikke ved genrens placering i det litterære hierarki, og billedet af en implicit læser, der kan være både ung og voksen, bekræftes ligeledes i nedenstående læsning af romanens indhold og form.

#### *En historie i en historie*

Den 16-årige hovedkarakter og jeg-fortæller, Aza, kæmper med tvangstanker, der gør det svært at leve et normalt ungdomsliv. Efter farens død bor hun alene med sin mor, hun går i high school og fritiden bruges med veninden Daisy. Romanen skildrer et øjebliksbillede i Azas liv, hvor et puf fra veninden skubber Aza en smule ud af komfortzonen til et møde med kærligheden i form af den jævnaldrende Davis. Tankespiralerne, der dominerer både forsiden af romanen og Azas liv, dominerer på samme måde fortællingen, hvor alle begivenheder og relationer skildres ud fra dette perspektiv. Med

---

<sup>42</sup> En empirisk undersøgelse fra SDU viser, at langt størstedelen (66 %) af brugerne af bogbogs er mellem 18-29 år (Larsen 2016: 24).

hjælp fra en psykolog forsøger Aza at løsrive sig fra tvangstankerne, der truer med at underminere hendes identitetsfølelse og får hende til at føle sig som en ”fiktiv karakter”:

”Første gang jeg blev klar over, at jeg muligvis var en fiktiv karakter, gik jeg på en helt almindelig skole, der hed White River High School, som lå i den nordlige ende af byen Indianapolis.” (Green 2017: 7).

Citatet udgør de første linjer af *Skildpadder hele vejen ned*, som dermed indledes med en metafiktiv reference til værkets egen status som fiktion, og det indikeres fra start, at dette er en historie, som rummer en historie. Aza føler sig som en fiktiv karakter, hvilket hun også er – både i virkeligheden og i romanen, hvor hendes veninde, Daisy, har opdigtet en fiktiv udgave af Aza i sin Star Wars fanfiction. Med Azas italesættelse af sig selv som en fiktiv person, tematiserer fortællingen sin egen status som fiktion og reflekterer over forholdet mellem fiktion og ikke-fiktion. Ligesom i specialets øvrige to romaner, rummer *Skildpadder hele vejen ned* en eksistentiel tematik, som her kommer til udtryk i Azas truede identitetsfølelse. Den svage selvfølelse betyder, at hun ikke er upåvirkelig overfor Daisys fanfiction, som skildrer Azas alter ego, karakteren Ayala:

”Jeg havde lyst til at sige nej, men så tænkte jeg på, hvordan Ayala altid sagde nej til alting, og jeg havde ikke lyst til at være som mit fiktive jeg.” (ibid: 194).

Aza accepterer Ayala som ”sit fiktive jeg”, hvorved denne figur ligeledes indgår som et metafiktivt element i fortællingen. Endvidere omtales fortællingen som helhed i en metafiktiv reference, da Daisy kommenterer på temaet for historien:

”Det er bare, fordi det her ikke er sådan en historie, hvor den stakkels, fattige pige bliver rig og derefter indser, at sandheden er vigtigere end penge, og viser sin heltmodighed ved at gå tilbage til at være den stakkels fattige pige, okay?” (ibid: 196).

De metafiktivt elementer i teksten åbner gradvist for nye lag i fortællingen, hvilket højner tekstens kompleksitet og indikerer, at der er tale om en implicit læser, som i stand til at tolke disse lag. Den faktiske læser, der kan genkende sig selv i dette billede af læseren, og som sætter pris på ”selvrefleksionens retorik” (Larsen 2001), hører således i udgangspunktet ikke til blandt de helt unge YA-læsere.

### Tematik

Aza skildres som en velreflekteret og indadvendt teenager, der forsøger at leve et ”semi-normalt” ungdomsliv (Green 2017: 96) med high school og venner, og som nyder friheden ved at have sin egen bil (ibid: 54). Azas mor aflæser let, når Aza føler angst og kæmper med tankerne (ibid: 16), og selvom

Aza forstår sin mors bekymring og følelse af afmagt, forsøger hun alligevel at skjule omfanget af sin angst: ”det ville skræmme hende mere, hvis hun *kunne* se, hvad der foregik derinde [i hovedet]” (ibid: 166). Ligesom de unge karakterer i *Valget* og *Dig og mig ved daggry*, vender Aza bekymringerne indad og forsøger at håndtere problemerne selv. Den manglende tillid til, at de voksne kan håndtere omfanget af de unges problemer, er en tematisk tendens i YA; i stedet for at bede om hjælp, beskytter de unge deres forældre mod det kaos, de oplever, og ender med at stå alene med alle bekymringerne. Tendensen afspejler det pres, der eksisterer i det moderne samfund, hvor de mange muligheder er ledsaget af høje krav om at præstere, og hvor enhver er ansvarlig for selv at realisere egne behov.

I *Skildpadder hele vejen ned* domineres fortællingen af Azas OCD som et symbol på, hvordan lidelsen styrer hendes liv og forhindrer hende i at være nærværende i hendes relationer;

”Jeg tænkte på, hvordan en del af dig kan være et sted, mens den vigtigste del af dig kan være et andet sted, et sted som dine sanser ikke har adgang til. Ligesom at jeg havde kørt hele vejen til skole uden rigtig at være inde i bilen.” (Green 2017: 74-75).

I citatet bekender Aza ved hjælp af den generaliserende 2. person ental, hvordan tvangstanker påvirker hende i en grad, at hun dissocierer ved at adskille sit indre og ydre jeg. Beskrivelsen af Azas OCD, og de konsekvenser lidelsen har for hendes liv og hendes selvfølelse, er romanens hovedtema. De andre temaer – venskab, kærlighed, forholdet til forældrene – er klassiske temaer i ungdomslitteraturen, men i *Skildpadder hele vejen ned* fungerer de mest som stillads for hovedtemaet om livet med OCD. Azas venskab med Daisy agerer platform for de udfordringer tvangstanker skaber i tætte relationer, hvor henholdsvis manglende nærvær og manglende forståelse skaber grobund for misforståelser, frustration og sårede følelser. Et skænderi om Daisys fanfiction karakter, Ayala, presser Aza til at forklare Daisy (og dermed læseren), hvor forfærdeligt det er at være fanget af sine egne tanker:

”TI STILLE. Hold nu kæft, du har snakket uafbrudt de sidste ti år. Jeg beklager, hvis det ikke er sjovt at være sammen med mig, fordi jeg er spærret inde i mit eget hoved, men forestil dig så *rent faktisk* at være spærret inde i mit hoved uden at kunne komme ud, uden nogensinde at holde en pause fra det, for sådan er mit liv” (ibid: 214).

Læserhenvendelsen er skjult bag karakterernes dialog. Aza henvender sig til Daisy, men i laget nedenunder henvender fortælleren sig til læseren, hvorved karakterernes skænderi tjener et dobbelt formål: som led i udviklingen af karakterernes venskab, og som forklaring til læseren. Skjulte læserhenvendelser kendes også fra børnelitteraturen, hvor teksten taler til en implicit læser, som ikke forventes

at være i stand til at afdække alle tekstens lag, og som derfor skal ”holdes i hånden” af fortælleren undervejs. I *Skildpadder hele vejen ned* trækker denne henvendelsesform derfor romanen mod børnelitteraturen i det litterære hierarki.

Tematisk reducerer det stærke fokus på OCD venskabet med Daisy til et sidetema, og det samme gør sig gældende med kærlighedsforholdet mellem Aza og Davis, der i fortællingen danner grundlag for en beskrivelse af, hvordan tvangstanker hæmmer udlevelsen af et normalt liv med kærester og intimitet. Det første kys, som måske altid kan være lidt akavet, er i dette tilfælde direkte angstprovokerende for Aza: ”pludselig slog det ned i mig: Hans tunge havde været i min mund [...] våd, levende og fuld af bakterier” (ibid: 152-153). Forholdet mellem romanens hovedtema og sidetemaer afspejler, hvordan tvangstanker dominerer Azas verden og reducerer alle andre aspekter af hendes liv til sidehistorier. Særligt romanens krimispor om den forsvundne mangemilliardær skiller sig ud i fortællingen, da dette behandles overfladisk, ligesom karakteren Pickett skildres unuanceret som kriminel og en dårlig far (ibid: 177). Her adskiller *Skildpadder hele vejen ned* sig fra specialets danske YA-romaner, som begge gør meget ud af karaktertegningen og er mindre kontrastfyldte i deres vægtning af hoved- og sidetemaer.

### Ungdomsæstetik

Når det i fortællingen skildres, hvordan Aza og hendes jævnaldrende hjemmevante færdes i det virtuelle rum, er det et udtryk for ungdommens egen æstetik (Jansen 2006: 119-120). Ligesom i *Valget*, spiller de sociale medier en væsentlig rolle i karakterernes liv, og det afspejles i romanens formsprog:

”Jeg var ikke helt sikker på, at det var ham, indtil jeg opdagede, at mange af citaterne fra hans Instagram-konto gik igen på bloggen. Blandt andet det fra Jane Eyre:

’Jeg klarer mig selv. Jo mere ensom og venneløs, jeg er, jo færre jeg har at vende mig imod, jo mere vil jeg respektere mig selv.’

– Charlotte Brontë”

(Green 2017: 62)

I ovenstående eksempel omtaler Aza Instagram og Davis’ blog, ligesom hun i sin søgning efter spor af den forsvundne Pickett er omkring både Facebook, YouTube og Twitter (ibid: 61). Teksten udtrykker virkelighedens ungdomskultur, hvor de unge blogger, twitter, chatter og facetimer (ibid: 182, 206). Brontë-citatet ovenfor er trykt i en anden font og er opsat med indryk, så det rent grafisk adskiller sig fra resten af teksten. Det er en materiel form, som taler til læserens æstetiske oplevelse og

forståelse af ungdomsliv. Udover Brontë finder Aza også citater af blandt andre Emily Dickinson, James Joyce, Robert Frost og Shakespeare på bloggen (ibid: 165, 183, 185, 205). Ikke typisk teen-agelæsning, men *Skildpadder hele vejen ned* rummer også intertekstuelle referencer til populærkulturen; Jupiter Ascending (ibid: 177), Star Wars (ibid: 12), Missy Elliott (ibid: 19) m.fl.

Titlen, *Skildpadder hele vejen ned*, er en intertekstuel reference til en gammel filosofisk vittighed om en ældre dame, der til et foredrag om kosmos og jordklodens historie, informerer foredragsholderen om, at jorden er flad og hviler på ryggen af en skildpadde, og under den er der ”skildpadder hele vejen ned” (ibid: 242). I romanen er det Daisy, der fortæller historien til Aza, men i virkeligheden siges den at være en udledning af hinduistisk mytologi helt tilbage fra 1500-tallet.<sup>43</sup> Henvendelsesformen kan her karakteriseres som *dual address*, idet referencen både taler til en læser, som i kraft af sin referenceramme og erfaringsgrundlag er i stand til at genkende historien om skildpadderne, der tidligere er fortalt i forskellige versioner, blandt andet i Stephen Hawkings *A Brief History of Time* (1988) og i *Forføreren* af Jan Kjærstad (1993). Samtidig kan den implicite læser være yngre og spejle den læser, som hører historien for første gang og derfor blot indoptager det lommefilosofiske budskab om at være nærværende og leve livet uden at fortabe sig i tanker og bekymringer. Ofte bruges historien som en tilbagevisning af Guds eksistens, men den rummer flere lag, og i romanen er historien kærlig medicin mod det tankemylder, som truer Azas identitetsfølelse. ”Skildpadder hele vejen ned” er således både en kuriøs titel, som kan pirre læserens nysgerrighed, og en historie i historien, hvor der i henvendelsesformen er indlejret en implicit læser, som kan være både ung og voksen.

Intertekstuelle referencer og inkorporering af andre medier i teksten er et kendetegn ved YA-genren, hvorved tekstens materialitet bliver et udtryk for sammenhængen mellem medie, form og indhold (Henkel 2016: 80). Det ses i ovenstående eksempel, men også i karakterernes sms-korrespondancer, som markeres grafisk i teksten med indryk, kolon og en font, der adskiller sig fra resten af teksten (Green 2017: 135, 223). Særligt i beskrivelserne af Azas kamp mod tvangstankerne, er der lagt vægt på at illustrere grafisk, hvordan hun langsomt suges ind i tankespiralen og bliver tiltagende panisk og desperat. Da Aza indlægges på hospitalet efter en bilulykke, opsluges hun af tankespiralerne, som fortæller hende, at hun vil dø af bakterien *C diff*, hvorefter hun drikker håndsprit og kaster op, alt imens hendes mor forsøger at stoppe hende.

”[...] nu rejser du dig og triller derover med dit dropstativ sæt mig fri af det her tril dit dropstativ hen til væggen slip mig ud af det her tril dit dropstativ hen til væggen hjælp og

---

<sup>43</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Turtles\\_all\\_the\\_way\\_down](https://en.wikipedia.org/wiki/Turtles_all_the_way_down)

*så pumper du håndsprit i hånden og putter skummet i munden, kører det rundt mellem dine ulækre tænder og gummer. Men der er alkohol i som min ødelagte lever så bliver nødt til at nedbryde VIL DU DØ AF C. DIFF nej men det her er ikke rationelt SÅ REJS DIG OP OG TRIL DIT DROPSTATIV OVER TIL DEN SKIDE DISPENSER MED HÅNSPRIT PÅ VÆGGEN DIN IDIOT [...] Jeg sveder du har allerede fået det intet gør så ondt som det her du har det allerede vær sød at stoppe Gud stop det du bliver aldrig fri af det her du bliver aldrig fri af det her [...] vil du dø af det her for det vil du det vil du det vil du det vil du det vil du.” (ibid: 225).*

Azas indre logiske stemme er holdt i normal tekst, mens tvangstankerne er markeret med henholdsvis versaler og kursiv. Manglen på tegn øger fortælletempoet og illustrerer grafisk, hvordan Aza suges ind i spiralen, som drejer stadig hurtigere, indtil tvangstanken overtager den logiske stemme med det resultat, at der til slut i citatet er overensstemmelse mellem de to respektive stemmers indhold. Tvangstanken vinder. Den grafiske opsætning af tankespiralen er et eksempel på tekstlig materialitet i romanen, hvor det kaotiske udtryk i teksten afspejler Azas indre kaos. Denne mere komplekse form adskiller sig fra romanens ellers lettilgængelige sprog, som et billede på, hvordan tankespiralerne griber ind i Azas ellers normale teenageliv. Det høje fortælletempo symboliserer tankespiralens snurren, og tekstens grafiske udtryk forstærker fornemmelsen af autenticitet. Det er et indblik i en persons tanker, som normalt holdes skjult for omverdenen, hvorfor dette indblik er som en skamfuld hemmelighed, som læseren indvies i. Denne særlige indvielse spiller på læserens egne følelser, hvilket får scenen til at fremstå troværdig. Mens tekstens æstetik understøtter fortællingens tematik, forholder det sig lidt anderledes med fortællerforholdet i teksten, der først opbygger en fortrolighed mellem fortæller og læser, og derefter bryder den.

#### Fortællerforhold

*Skildpadder hele vejen ned* er præget af et ekstra henvendelseslag i teksten, som blandt andet kommer til udtryk i den måde, hvorpå der rækkes ud efter læseren:

”Måske har **du** engang haft en kæreste og oplevet den slags kærlighed, som min bedstemor plejede at beskrive ved at citere fra apostlen Paulus’ Første Brev til Korintherne [...]”  
(ibid: 18, min fremhævning)

Citatets ”du” signalerer, at her er tale om en direkte henvendelse til læseren, mens henvendelsen er mere indirekte i det følgende eksempel, hvor Aza forklarer læseren i hypotetisk du-form, hvordan tvangstankerne opstår og langsomt overtager kontrollen over den frie vilje:

”Efter sigende har alle mennesker den slags tanker – du kigger ud fra en bro eller sådan noget, og pludselig får du den tanke, at du bare kunne springe. Og hvis du er som folk er flest, så tænker du: Hey, det er sgu da en skør tanke, og så fortsætter du med dit liv. Men for nogle mennesker tager de invasive tanker over [...]. Du sidder og ser tv med din mor [...] og så slår tanken ned i dig: Du burde tage plasteret af og se, om der er nogen tegn på infektion. Det er ikke noget, du har sådan rigtig lyst til at gøre. Det er bare en invasiv tanke [...] (ibid: 50).

Citatet udgør begyndelsen på en to sider lang passage, hvor 1. personfortælleren er udskiftet med en 2. personfortæller, der inviterer den læseren til at forestille sig, hvordan normale ”skøre” tanker kan udvikle sig til tvangstanker. Du-formen er fortrolig og mindsker afstanden mellem fortæller og læser. Derudover opbygger den fortrolige tone intimitet, som i nedenstående citat, hvor Aza kommenterer sin egen tilbageholdenhed i mødet med Davis:

”Jeg vidste ikke, om jeg skulle give ham et kram, og det så ikke ud, som om han vidste, om han skulle give mig et kram, så vi stod der ligesom bare uden at røre hinanden, hvilket – hvis jeg skal være helt ærlig – er min foretrukne måde at hilse på.” (ibid:35-36)

Med den indskudte sætning, ”hvis jeg skal være helt ærlig”, peger fortælleren på en norm for ærlighed. Fortælleren blotlægger sig for at fortælle sin historie troværdigt og giver derved afkald på noget diskretion. Det giver læseren en følelse af at være indviet, hvilket bevirker, at historien fremstår autentisk. Læseren er dog ikke det eneste ”du” i fortællingen, hvilket kan virke en smule forvirrende. Til slut i teksten ændres både tid og fortælleform, når fortælleren – nu som voksen – henvender sig til sit eget yngre jeg:

”Men alt dette ved du endnu ikke, mens du ligger her under denne himmel med din hånd – nej, min hånd – nej, vores hånd – i hans.” (Ibid: 279).

I citatet afsløres det, at fortællingen indtil nu har været ét langt flashback fortalt af en voksen kvinde, der nu ser tilbage med den erfaringsramme, der hører til voksenlivet. Måden, hvorpå fortælleren retter på sig selv: ”din hånd – nej, min hånd – nej, vores hånd”, kan ses som en kommentar til fortællingens eksistentielle identitetstematik. *Skildpadder hele vejen ned* er gennemgående kronologisk fortalt i datidsform, og det er derfor et markant brud med fortælleformen, når tiden på næstsidste side i romanen spoles frem til den voksne Aza, som i nutidsform fortæller den unge Aza, at det hele nok skal gå:

”Men det viser sig, at det ikke er så forfærdeligt, for jeg kender den hemmelighed, som den version af mig, der lå under himlen den aften ikke kunne forestille sig: Jeg ved, at den pige fortsatte, at hun voksede op, fik børn og elskede dem.” (ibid: 279).

Den voksne Aza omtaler sit yngre jeg, og dermed sig selv, i 3. person, hvilket lægger en pludselig distance til den fortæller, læseren har fulgt med gennem hele fortællingen. Skiftet i tid kan betragtes som en eksperimentering med formen, hvilket ikke er atypisk for YA-genren (Jansen 2007: 37). Det giver et fortællermæssigt brud i teksten, som puffer demonstrativt til læseren, og gør fortællingen mere levende. Samtidig bevirker det dog også et brud med fortroligheden. Som fortæller er Aza interessant, fordi hun på den ene side fremstår troværdig i sine beskrivelser af de udfordringer, tankespiralerne skaber, og samtidig upålidelig, fordi hun snyder læseren ved først til allersidst at afsløre, at hendes fortælling er ét langt flashback. Det pludselige brud i fortælleformen trækker læserens opmærksomhed mod det påfaldende i, at en fortælling, som er fremkaldt af den voksne fortællers hukommelse, kan være så præcis og detaljeret. Der er en fin grænse mellem erindring og digtning, når det gælder vores gælder minder, hvilket også anerkendes af fortælleren: ”Jeg husker det, jeg har forestillet mig, og jeg forestiller mig det, jeg husker.” (Green 2017: 266). Citatet er en metarefleksion, som peger på troværdighedsspørgsmålet og leder tilbage til fortællingens metafiktionelle diskussion om værkets egen status som fiktion.

Som læsningen viser, er det særligt den fortrolige tone i fortællingen og følelsen af at være indviet i en hemmelighed, som giver fornemmelsen af autenticitet. Derfor påvirker det læseoplevelsen, når det til sidst afsløres, at fortællingen er en voksen kvindes tilbageblik fremfor en ung kvindes nutidsberetning. Læseren er blevet snydt. Fortælleren er ikke den, som hun giver sig ud for at være. Det er en provokation, som inviterer læseren til at genforhandle sit førstehåndsindtryk, men længere end det rækker invitationen ikke. Slutningen levner ingen mulighed for at læse mellem linjerne eller selv gøre sig forestillinger om resten af Azas liv og de erfaringer, hun tager med sig fra ungdommen. Moralen serveres i højstemt stil:

”ved at skrive det ned, forstod du, at kærligheden hverken er en tragedie eller en fiasko, men en gave. Du husker din første kærlighed, fordi den viser dig, beviser for dig, at du kan elske og blive elsket, at man ikke gør sig fortjent til noget her i livet, bortset fra kærlighed, og at den både er grunden til, at du bliver den, du er, og måden, du bliver det på.” (ibid: 279).



Det er en sentimental slutning, som ikke er ulig den triviallitteratur, YA-genren ellers forsøger at hæve sig over i det litterære hierarki. Fortællerens omhyggelige forklaring af tekstens budskab indikerer, at der i henvendelsesformen er indlejret en mindre erfaren implicit læser, som har brug for at blive holdt i hånden af fortælleren undervejs i historien. Dette billede af den implicitte læser bekræftes af tekstens slet skjulte læserhenvendelser, som giver en fornemmelse af flerstemmighed i teksten.

### Flerstemmighed

Fortællerforholdet i *Skildpadder hele vejen ned* rummer et ekstra henvendelseslag, hvor budskabet formidles indirekte til læseren ved hjælp af karakterernes dialog. Et eksempel på denne polyfoni, hvor forfatteren kommer til orde gennem forskellige stemmer, ses blandt andet i dialogen mellem Aza og hendes mor, når de taler om de økonomiske omkostninger ved at gå på universitetet i USA:

”Daisy arbejder der [Chuck E. Cheese] bare for at spare penge sammen, så hun kan komme på universitetet.” Min mor så ned på sin bog. ”Du ved godt, at hvis man bor i Europa, så koster det næsten ikke noget at læse videre ikke?” Jeg forberedte mig på mors sædvanlige prædiken om, hvor dyrt det var at uddanne sig i USA. [...] ”her i landet skal man betale 25.000 dollars om året [...]. Jeg er først lige blevet færdig med at betale af på mine studielån for et par år siden, og snart skal vi tage nye lån til dig.” (ibid: 17).

Det er særligt sætningen ”Du ved godt...” (2. linje), som giver en fornemmelse af flerstemmighed i teksten. Her er ikke kun tale om en mor, der taler til sin datter; ”Du” er også en slet skjult henvendelse til læseren, hvilket blandt andet kan aflæses af sætningens konstruktion. At sætningen er formuleret som et hypotetisk spørgsmål virker umiddelbart mindre naturligt i dialogen mellem mor og datter, end hvis den havde været formuleret som en påstand: ”Hvis man bor i Europa, så koster det næsten ikke noget at læse videre”. Derudover fremgår det af den efterfølgende sætning om mors ”prædiken”, at emnet om de dyre universitetsuddannelser har været oppe og vende mange gange før, hvorfor det kan undre, at det er nødvendigt for moren at gentage budskabet – endda med betoning af beløbet (kursiv). Det giver kun mening, hvis budskabet i virkeligheden er tiltænkt læseren. Ikke desto mindre opstår risikoen for, at læseren føler sig talt ned til, når forfatteren henvender sig indirekte under dække af dialog mellem romanens karakterer. Et andet eksempel på en slet skjult læserhenvendelse ses i mor og datters samtale om ligheden mellem amerikanske skoler og fængsler:

”Ja, på denne og sikkert også mange andre måder minder de amerikanske skoler lidt om fængsler.” Jeg spærrede øjnene op. ”Åh gud, mor. Du har så meget ret. Tag bare metal-detektorerne og murene, der er bygget af de samme store, grimme sten.” ”Ja, og både

skolerne og fængslerne har for mange indsatte og for få ressourcer,” sagde mor. [...]”  
(ibid: 16)

Dialogen føles kunstig; måske på grund af det politiske indhold, som falder udenfor romanens øvrige tematik. Aza nævner behovet for metaldetektorer på skolerne, hvilket kan læses som en reference til landets liberale våbenlove, og moren taler om de manglende ressourcer. Det er et budskab i tråd med demokraternes politiske dagsorden, men et budskab til og fra hvem? Idet romanen ikke i øvrigt behandler politiske emner eller fremstiller Aza som specielt politisk interesseret, virker dialogen konstrueret og bekræfter, at det er læseren, som er den egentlige modtager af budskabet. Afsenderen af budskabet er forfatteren, som henvender sig indirekte til læseren under dække af karakterernes dialog. I modsætning til *Valget*, som står ved sin læserhenvendelse, tegner henvendelsesformen i *Skildpadder hele vejen ned* et billede af en implicit læser, som ikke tager afstand til denne form for indirekte læserhenvendelse, hvilket peger i retning af en yngre og mere uerfaren læser.

Green erkender ærligt, at dialogen i hans værker indimellem er en smule klichefyldt: ”I tell too much and show too little. My plots are thin. I’m too fond of turning phrases” (Flood 2017). Citatet er interessant, fordi det adresserer det velkendte ”show, don’t tell”-dogme; et skel, som Booth har behandlet i hans *The Rhetoric of Fiction* fra 1961. Her undersøger Booth fortælleformen i forskellige værker, og konkluderer blandt andet at: “[...] though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear” (Booth 1961: 20). I *Skildpadder hele vejen ned* forklæder Green sig ikke altid lige godt og er derfor konstant nærværende i teksten, hvor han via fortælleren og under dække af dialog, formidler holdninger og budskaber til læseren.

### Opsamling

Greens status som YA-stjerneforfatter betyder, at hans værker på mange måder er med til at definere genren: ”It doesn’t get bigger than Green”, som *The Guardian* udtrykker det (Flood 2017). *Skildpadder hele vejen ned* indeholder således mange af de karakteristika, som kendetegner den moderne realistiske YA-roman. Fortællingen behandler en barsk tematik, hvor Azas tankespiraler resulterer i en eksistentiel krise, der truer hendes identitetsfølelse. Det høje fortælletempo afspejler Azas indre kaos, og romanens stilistik er udtryk for ungdommens æstetik, hvor sprog og materialitet bliver en del af sammenhængen mellem form, indhold og medie. Intertekstuelle referencer og metafiktive elementer er medvirkende til at højne fortællingens kompleksitet, men samtidig er fortælleren atypisk pædagogisk og forklarende i sin udpensling af romanens budskab. Samlet set placerer *Skildpadder hele vejen ned* sig som karakteristisk YA-roman over børne- og ungdomslitteraturen, men under

voksenlitteraturen i det litterære hierarki. Værkets metafiktion henvender sig til en implicit læser, der er i stand til at tolke på teksten og afdække de metafiktive lag. Romanens fortællerforhold og parateksterne, med bagsidens omhyggelige indføring i fortællingen samt Greens højtlesningsvideo, taler derimod til en yngre og mere uerfaren implicit læser.

### Afrunding

Indeværende kapitel har undersøgt henvendelsesformen i samtidig realistisk YA-litteratur med udgangspunkt i tre repræsentative værker: *Valget* (2017), *Dig og mig ved daggry* (2013) og *Skilpadder hele vejen ned* (2017). Analysen viser, at værkerne er præget af henvendelsesformen *dual address*, som kendetegner en implicit læser, der kan være både ung og voksen. Dermed afspejler henvendelsesformen genrens crossovertendens med læsere, som er karakteriseret ved interesse fremfor alder. Værkerne behandler alle barske tematikker, og de er generelt formmæssigt og sprogligt komplekse med skiftende synsvinkler, atypiske fortællerforhold, metafiktive elementer og leg med tekstens materialitet. Det tvinger læseren til selvstændige valg og refleksion, hvilket forudsætter en læser med erfaringsgrundlag og kompetence til at tolke og afkode tekstens narratologi. I det følgende kapitel sammenbindes teori og analyse i en diskussion af genrens crossovertendens.

## Diskussion

I dette kapitel sammenbindes det teoretiske grundlag og analyseresultaterne i en diskussion af crossovertendensen i den samtidige realistiske YA-litteratur. Diskussionen tager udgangspunkt i tesen om, at hvis voksne læser bøger, der i teorien er skrevet til unge, så må der være noget i genren, som også henvender sig til en mere moden læser. Tekstens forestilling om modtageren er indlejret i henvendelsesformen, og når den faktiske læser kan spejle sig i den implicite, opstår muligheden for identifikation, selvforståelse og indlevelse hos læseren. Derfor vil jeg først se nærmere på, hvad der karakteriserer den implicite læser, og dernæst diskutere YA-genrens crossovertendens ud fra et sociologisk- og et samfundsmæssigt perspektiv.

### Henvendelsesform

Analysen viser, at de læste værker er karakteriseret ved henvendelsesformen *dual address*, som betyder, at teksten henvender sig til en implicit læser, som repræsenterer både unge og voksne læsere. I *Valget* er henvendelsesformen præget af, at den implicite læser behandles som ligeværdig. Romanen besidder en formmæssig og sproglig kompleksitet, hvor faktakoder, angliciserede udtryk og intertekstuelle referencer ikke forklares, men blot indgår som en del af fortællingen, hvilket stiller krav til læserens fortolkningsevne og erfaringsgrundlag og bekræfter forlagets definition af aldersgruppen som unge voksne i 20'erne og 30'erne. Dette billede af den implicite læser understøttes af værkets paratekster, som generelt henvender sig til de mere modne YA-læsere, hvilket især ses i markedsføringen af romanen. Genrens crossovertendens afspejles således i værkets henvendelsesform, som den aflæses i både indhold, form og kontekst.

*Dig og mig ved daggry* er interessant, fordi den er udkommet med to forskellige omslag, der i princippet henvender sig til to forskellige læsere. Selve indholdet er det samme og taler til læsere på tværs af aldersgrupper, men de forskellige omslag viser, hvordan forlaget arbejder bevidst med parateksterne for at appellere til først en målgruppe og dernæst en anden.<sup>44</sup> Den kompleksitet, der karakteriserer YA-litteraturen, er mest udtalt i *Dig og mig ved daggry*, hvor der tales til en implicit læser, som repræsenterer et erfaringsgrundlag, der gør hende i stand til at opfange fortællingens litterære signaler. Den rå formidling af fortællingens grænseoverskridende tematik giver en fornemmelse af autenticitet og bekræfter, at værket henvender sig til den mere modne del af YA-målgruppen.

---

<sup>44</sup> Romanen blev genudgivet med et nyt omslag i 2015, hvilket måske ikke er helt tilfældigt taget i betragtning af den opmærksomhed, der var omkring YA det år. Engell slog igennem med sin YA-roman *21 måder at dø* (2015), medierne diskuterede crossovertendensen i YA-genren (Rahbek 2015), og ungdomslitteraturforskerne skrev artikler om YA-begrebet (Christensen 2015).

Hovedkarakterens alder placerer værket i ungdomskategorien, men *Dig og mig ved daggry* er på mange måder en voksenbog, hvor kun booktraileren og det første omslag peger i retning af en yngre læser.

*Skildpadder hele vejen ned* er det af de læste værker, som kræver mindst af læseren. Fortællerens forklaringer og udpensling af budskabet bevirker, at læseren får et meget lille rum til selv at reflektere over teksten. Sammen med forfatterens slet skjulte politiske agenda og parateksterne, der blandt andet indbefatter Greens højt-læsningsvideo, peger disse forhold på en yngre, mere uerfaren implicit læser. Som modvægt rummer teksten metafiktive elementer og formeksperimenter, der henvender sig til en mere erfaren læser, som er i stand til at tolke på teksten og afdække de metafiktive lag. Det er interessant, hvordan henvendelsesformen i de danske romaner bærer præg af, at YA herhjemme bruges som et nichebegreb for den mere komplekse ungdomslitteratur, der også læses af voksne, mens den oversatte titel mere henvender sig til det publikum, som traditionelt udgør målgruppen for ungdomslitteratur. At vi i Danmark har et ekstra begreb at jonglere med, gør måske diskussionen om begreberne mere kompleks, men det medvirker samtidig til at frigøre YA-begrebet fra alderskategorisering, hvorved det i stedet kan bruges som genrebegreb.

Definitionen af YA som en genre fremfor en alderskategori påvirker endvidere placeringen i det litterære hierarki, idet frigørelsen fra børne- og ungdomslitteraturen betyder, at genren kan placere sig højere mod voksenlitteraturen i hierarkiet. YA er således en inkluderende genre, idet den i tematik og litterær kompleksitet stræber mod voksenlitteraturen og den voksne læserskare, der findes her, og samtidig er uprætentios i sit udtryk og sprog, hvilket blandt andet kan ses i inkorporeringen af medier og populærkultur, som de intertekstuelle referencer til realityprogrammer, pop- og rockmusik. Hvis man på den baggrund skal karakterisere den implicite læser, vil der overordnet set være tale om en moden, reflekteret og robust læser, som forventes at kunne rumme teksternes behandling af barske temaer, og som er i stand til at afkode komplicerede tekster med skift, brud og mange lag af mening. Herved afspejler henvendelsesformen genrens crossovertendens. Den implicite forfatter henvender sig, særligt i de danske romaner, på en måde, som indikerer, at der tales til en ligeværdig implicit læser, hvorfor henvendelsesformen kommer til at minde om den, der ses i voksenlitteraturen. Samtidig kan YA-værkerne læses på flere niveauer, og henvendelsesformen tillader, at også yngre læsere vil kunne spejle sig i den implicite læser. Parateksterne, de unge hovedkarakterer, tematikken, inkorporeringen af medier og sproget, som i værkerne er en del af ungdommens æstetik, er ligeledes medvirkende til, at den implicite læser kan være både ung og voksen, hvorfor henvendelsesformen i de tre værker kan betegnes dual address.

Analysen viser, at den implicitte læser, som er indlejret i henvendelsesformen i de læste værker, er en, som også voksne læsere kan spejle og indleve sig i. Det kan være en del af forklaringen på, at voksne læser YA-litteratur i en tid, hvor det samlede antal af hyppige læsere er faldende.<sup>45</sup> Der er dog også et sociologisk perspektiv i crossovertendensen, som har udgangspunkt i forståelsen af ungdom som en social konstruktion snarere end en afgrænset livsfase.

### Et sociologisk perspektiv

Ifølge Gillis er ungdom ikke en alder men en tilstand, som mennesker på tværs af alderskategorier kan træde ind og ud af (Gillis 1999: 3). Diskussionen om YA og ungdomslitteraturbegrebet kan ses som en forlængelse af udviklingen i opfattelsen af ungdomsbegrebet, der ligeledes bliver stadig sværere at definere. YA-genren behandler eksistentielle spørgsmål om identitet, liv og død på en måde, som også henvender sig til voksne læsere, og det er en tematik, som går igen i de læste værker. I *Dig og mig ved daggry* skildres det, hvordan hovedkarakterens gradvise identitetstab fører til hendes undergang, i *Valget* inviteres læseren til, ligesom hovedkarakteren, at tage stilling til et etisk spørgsmål baseret på grundlæggende værdier, og i *Skildpadder hele vejen ned* leder identitetsspørgsmålet til en metarefleksion over værkets egen status som fiktion.

Hovedkaraktererne er unge, men de står alene med problemer, der lige så godt kunne være en voksens. Psykiske lidelser, indre konflikter over moralske valg, oplevelsen af at miste sig selv i forholdet med en anden – disse er alle emner, som også voksne kan relatere til. Samtidig strækker ungdommen sig nu langt ind i voksenlivet, hvorfor den faktiske læser sagtens kan være en voksen kvinde på 35, hvis interesser, behov og prioriteringer til forveksling ligner en yngre kvindes. Både ungdom og ungdomslitteraturen opfattes i denne optik som variable størrelser, og YA-genren fungerer dermed som en niche for den gruppe af unge og voksne læsere, som gerne vil læse litteratur, der skildrer en moderne tilværelse, læseren kan genkende, og som samtidig hverken er for tung eller for let. Genrens crossoverpotentiale skyldes dermed ikke mindst skildringen af de unge karakterers livsverden, som kendetegnes af mange forandringer og valg, der har betydning for identitetsdannelsen. Eftersom mange mennesker i dag forsøger at finde sig selv gennem hele livet, appellerer YA-litteraturens behandling af eksistentielle spørgsmål til læsere på tværs af aldersgrupper. Illeris kobler den forlængede ungdom med udviklingen i det moderne samfund, hvor alt hele tiden er under forandring og spørgsmålet om identitet derfor er kompliceret (Illeris 2009: 35). Med udgangspunkt i en forståelse af, at litteraturen

---

<sup>45</sup> <https://slks.dk/bogen-2017/bogforbrug/>

som sproghandling både udtrykker og udfordrer sin samtid, er det derfor interessant også at diskutere crossovertendensen fra et samfundsmæssigt perspektiv.

### Et samfundsmæssigt perspektiv

I de læste YA-romaner tematiseres identitetsdannelsen som noget, der foregår under massivt pres, hvor de unge karakterer alle på forskellig vis forsøger at tilpasse sig og leve op til krav og idealer defineret af samfundet. I *Skildpadder hele vejen ned* forsøger Aza at skjule sine tvangstanker, mens hun gør sit bedste for at efterleve normen for en ung pige, der passer sine studier, lever et socialt liv og forbereder sig fornuftigt på fremtiden. Louise i *Dig og mig ved daggry* er splittet mellem forventningen til, at hun modsvarer billedet af en gymnasiepige fra det pæne hjem i Hasseris, og den farlige kærlighed, som på én gang får hende til at føle sig i live, men som også fører til hendes død. Af de læste romaner, beskæftiger *Valget* sig mest direkte med samfundsdebatten, idet den helt konkret handler om politik og den aktuelle flygtningeproblematik. Xenia har rigtig travlt, fordi hun både vil leve op til normen for en dygtig gymnasiestuderende med et rigt socialt liv, forfølge sine ambitioner i politik og realisere sig selv som et anstændigt og moralsk funderet menneske, der hjælper andre.

Perfektionismen og følelsen af at skulle præstere både på arbejdsmarkedet og privat er en grundlæggende problemstilling i vores samfund i dag, som diskuteres bredt både i medierne og inden for faglige discipliner som psykologi og sociologi. I en kritisk samfundsdiagnose beskriver sociolog Rasmus Willig, hvordan konkurrencestatens krav til individet er medvirkende til, at det moderne menneske ikke længere stiller sig kritisk overfor samfundets indretning eller kæmper imod de undertrykkende mekanismer i samfundsstrukturen. I stedet vendes problemer og kritik indad, således at stress, angst og manglende evne til at fungere under samfundets normer og rammer bliver individets eget ansvar (Willig 2013: 56-58). I YA-litteraturen kommer det blandt andet til udtryk ved de unge karakterers insisteren på selv at håndtere udfordringer og kriser og deres følelse af skam, når de ikke formår at leve op til normerne. Psykiske lidelser, stress, ensomhed og usikkerhed bliver således i vidt omfang forsøgt skjult, fordi det ikke passer ind i billedet af den robuste, omstillingsparate, selvrealiserende og opportunistiske personlighed, som er idealet i konkurrencestaten. Herved udfordrer litteraturen en samfundsdiskurs, som læsere på tværs af alder kan genkende og indleve sig i.

I *Valget* skal Xenia vælge mellem succes og samvittighed, men spørgsmålet er, hvorfor det overhovedet er et valg. Litteraturen afspejler præstationspresset og den øgede individualisering i det moderne samfund, hvor individet oplever indre konflikter omkring arbejds- og privatliv, og hvor det at passe sit arbejde ikke altid længere er foreneligt med ønsket om at følge sit moralske kompas. Et

stigende antal psykiatriske diagnoser<sup>46</sup> understøtter teorien om, at mange mennesker lider i konkurrencestaten, hvor man ikke længere er noget i sig selv, men kun er noget i kraft af sine kompetencer og præstationer. Denne tematik skildres i YA-litteraturen, hvor vi møder sårbare unge, der både kæmper og fejler i forsøget på at efterleve normer, som er defineret af samfundet. I sit sproglige og visuelle udtryk imiterer litteraturen virkeligheden og skaber derved en autenticitet, som er medvirkende til læserens indlevelse og selvforståelse. Inkorporeringen af digitale medier i YA-værkerne afspejler det moderne liv og den selvscenesættelseskultur, der ligger i forlængelse af konkurrencestatens krav om at præstere og dokumentere resultater og færdigheder.

Det er i mødet med læseren, at der gives liv til de idéer, forfatteren har formuleret. ”Den litterære erkendelse” er sammen med tekstens litterære virkemidler, indhold og kontekst afgørende for, at teksten kan udøve sin virkning på læseren. I de læste værker er der i henvendelsesformen indlejret en implicit læser, som også voksne læsere kan spejle sig i, ligesom værkerne i tematik, indhold og form behandler samfundsmæssige problemstillinger, som er relevante og genkendelige for læseren. Således afspejler henvendelsesformen genrens crossovertendens, som endvidere kan ses i lyset af et sociologisk perspektiv, idet ungdommen i dag strækker sig langt ind i voksenlivet, hvorved hverken ungdom eller ungdomslitteratur længere kan betragtes som fast definerede størrelser.

Crossovertendensen i den samtidige YA-litteratur betyder, at genren befinder sig i et hierarkisk spændingsfelt mellem børne- og ungdomslitteraturen på den ene side og voksenlitteraturen på den anden. Det betyder, at den i realiteten kan få svært ved at opnå anerkendelse som en ”destination literature” (Coats 2011), idet det ligger implicit i forståelsen af genren, at den rummer litterære egenskaber fra både børne-, ungdoms- og voksenlitteraturen, ligesom den henvender sig til læsere på tværs af alderskategorier. Ved at YA behandles akademisk, åbnes der ikke desto mindre op for, at genren tages alvorligt blandt litteraturforskere som andet og mere end et crossoverfænomen i ungdomslitteraturen.

---

<sup>46</sup> <https://adhd.dk/voldsom-stigning-antallet-boern-psykiatriske-diagnoser/>



## Konklusion

I indeværende speciale har jeg undersøgt henvendelsesformen i tre repræsentative YA-værker, og på den baggrund diskuteret crossovertendensen i den samtidige realistiske YA-litteratur. Undersøgelsen har taget sit udgangspunkt i litterære analyser af henholdsvis en oversat og to danske YA-romaner, der alle indeholder karakteristika, som er kendetegnende for genren. Læsningen af værkerne har været koncentreret omkring form, indhold og kontekst, hvorfor analysen indbefatter værkernes paratekster men særligt har fokus på analysekomponenter som fortællerforhold, karaktertegning, tematik og stilistik. Formålet med analysen har været at karakterisere den implicite læser, idet denne siger noget om den faktiske læser, som kan spejle sig heri.

Analysen viser, at værkerne alle behandler en barsk tematik, og at de generelt er kendetegnet ved en formmæssig og sproglig kompleksitet med atypiske fortællerforhold, skiftende synsvinkler, tekstlig materialitet og metafiktive elementer, hvilket tegner et billede af en moden og reflekteret implicit læser. Romanerne skildrer unge karakterer, der står mere eller mindre alene med voldsomme problemstillinger, som en spejling af samtidens øgede individualisering og præstationspres. Karaktertegningen i værkerne er nuanceret, og de unge fremstilles som usikre og sårbare, men samtidig opsatte på at leve op til normerne og tage ansvar for de udfordringer og konflikter, de møder i deres liv. Forældrene er enten fraværende i fortællingen, eller også fravælges de bevidst af de unge, som ikke viser tillid til, at forældrene kan håndtere omfanget af deres problemer. De formeksperimenter, der kendetegner YA-genren og den nye ungdomslitteratur er særligt udtalte *Valget* og i *Skildpadder hele vejen ned*. Brug af faktakoder, inkorporeringen af digitale medier og leg med tekstens materialitet forstærker fornemmelsen af autenticitet, hvilket ligeledes er tilfældet med det karaktertegnede sprog, som er særdeles gennemført i *Dig og mig ved daggry*. Stilistisk taler værkerne til læserens æstetiske oplevelse, hvor materialiteten bliver et udtryk for sammenhængen mellem form, indhold og medie. Normalt associeres tekstlig materialitet med børnelitteratur, men formeksperimenterne kan ses som en udvikling i ungdomslitteraturen, som samtidig rammer en tendens inden for voksenlitteraturen.<sup>47</sup>

Overordnet set tages der i de læste værker ikke hensyn til læserens alder og erfaringsgrundlag, og både i form, indhold og kontekst er henvendelsesformen præget af, at der skrives til en moden og reflekteret implicit læser, som forventes at kunne håndtere og identificere sig med barske problemstillinger, der især i de danske titler formidles nøgternt uden forklaringer eller hjælp fra fortælleren. Det tvinger læseren til selvstændige valg og refleksioner, hvilket forudsætter en fagligt udbygget

---

<sup>47</sup> Det formelle gennembrud (Kampp 2006: 47)

implicit læser, som kan opfange de mere komplekse fortællingers niveauer og nuancer. Herved afspejler henvendelsesformen YA-genrens crossovertendens, hvor også voksne læsere kan indleve og spejle sig i den implicitte læser. Samtidig kan værkerne læses på flere niveauer, hvorfor henvendelsesformen kan karakteriseres som *dual address*, hvor den implicitte læser kan være både ung og voksen. Denne henvendelsesform understøttes af parateksterne, der i udgangspunktet taler til både den yngre og den mere modne YA-læser. De danske værker peger begge mod voksenlitteraturen i det litterære hierarki, og samtidig er anerkendelsen af værkerne og dets forfattere i form af priser, normeringer, og i Engells tilfælde tildelingen af Statens Kunstfonds 3-årige arbejdslegat, et kvalitetsstempel af YA-genren generelt, som påvirker placeringen i det litterære hierarki.

I diskussionen har jeg, ud over henvendelsesformen, haft fokus på et sociologisk og samfundsmæssigt perspektiv i crossovertendensen, hvor det er tydeligt, at der er flere årsager til, at voksne læser litteratur, der i udgangspunktet er udgivet for unge. YA-litteraturen skildrer en livsfase med mange valg og forandringer og behandler eksistentielle identitetsspørgsmål, som appellerer til læsere på tværs af aldersgrupper. Det skyldes blandt andet, at ungdommen ikke længere er en afgrænset livsfase, og at de udfordringer og indre konflikter, som karaktererne oplever, er nogle, både unge og voksne læsere kan genkende fra deres eget liv. I YA-litteraturen afspejles præstationspresset og den øgede individualisering i det moderne samfund, hvor konkurrencestatens normer og idealet om en rationel, omstillingsparat og robust personlighed ofte viser sig ikke at være så let at leve op til. Nedenunder de sociale mediers opdateringer og billeder på det perfekte liv, lurer stress, angst, ensomhed og usikkerhed, som gemmes væk i forsøget på at fremstå succesfuld i både privat- og arbejdsregi. Denne problematik har YA-litteraturen ingen berøringsangst overfor, og den formår at formidle tematikken på en måde, så også voksne læser med.

## Abstract

During the past decade the interest for Young Adult literature (YA) has reached new heights and although YA is initially written and published for a younger audience, YA literature is increasingly being read by adults. This so-called crossover phenomenon is not new, but it was the global success of J. K. Rowling's *Harry Potter* that sparked an academic interest in crossover literature. Thanks to writers like John Green, and in Denmark Sarah Engell, the crossover phenomenon is no longer limited to fantasy, as readers of all ages now enjoy realistic YA novels, characterised by heavy topics and a more complex structure. These YA novels often experiment with form, mixing genres and incorporating text sequences from the social media in a reflection of today's society.

In this thesis I examine how the reader is addressed in contemporary YA literature by analysing three representative novels in terms of content, form and context. The aim of the literary analysis is to characterise the implied reader hidden in the different layers of the texts and to see if there are elements in the text that appeal especially to adult readers. Following the analysis, I lean on theory of sociology, literature and social sciences as I discuss the crossover phenomenon in YA literature. The analysis shows that contemporary YA literature is characterised by *dual address*, a term coined by Barbara Walls, as it speaks to more than one age group. This form of address reflects the crossover phenomenon in the genre, and the study shows that it is one of the reasons why adults read YA literature. The more complex literary and stylistic form of the YA novel is another, while changes in modern society and the blurring of borders between adolescence and adulthood constitutes further reasons why YA can be described as a genre that also appeals to adult readers.

## Litteraturliste

- Almbjerg, S. I.** (2016): "Er der ingen grænser i ungdomslitteraturen?" i *Berlingske*, Sektion 4, side 24, 7. november 2016
- Arguimbau, D.** (2013): "Selvmord i stereo" i *Weekendavisen*, Sektion 2, side 7, 22. november 2013
- Arguimbau, D.** (2017): "Hvad hvis min lykke koster din ulykke?" i *Weekendavisen*, Sektion 3, side 12, 6. oktober 2017
- Beckett, S. L.** (2009): *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge
- Boisen, J.** (2000): *Stor og lille litteratur: Om værdi og hierarki i litteratur*. KU
- Booth, W. C.** (1961): *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press
- Bucher, K. T. og Hinton, K. M.** (2010): *Young Adult Literature – Exploration, Evaluation, Appreciation*. Pearson
- Cart, M.** (2010): *Young Adult Literature: From Romance to Realism*. American Library Association
- Christensen, N.** (2015): "Ungdomslitteratur eller YA?" i *Standart*, 29. årg., 2015
- Christensen, N.** (2016): "Overgange: Børne- og ungdomslitteratur og barndomsopfattelser i bevægelse" *PASSAGE: Tidsskrift for litteratur og kritik*. Årg. 31, Nr. 75
- Coats, K.** (2011): "Young Adult Literature. Growing up, in Theory" i Wolf, S. A., Coats, K., Enciso P. og Jenkins, C. A. (red.): *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. New York: Routledge
- Dahl, M.** (2014): "The Dudes Who Read Young Adult Fiction". *The Cut*, 8. juni 2014: <https://www.thecut.com/2014/06/dudes-who-read-young-adult-fiction.html>, tilgået 7. marts 2018
- Engell, S.** (2015): "Begyndelse og afsked - En forfatters tanker om at skrive til unge" *Litteratursiden*: <https://litteratursiden.dk/artikler/begyndelse-og-afsked-en-forfatters-tanker-om-skrive-til-unge>, tilgået 20. februar 2018
- Engell, S.** (2017): *Valget*. Carlsen
- Engholm, P.** (2013): "Prisvindende reklamefilm-instruktør køber filmrettighederne" på *Bureaubiz*, 10. oktober 2013: <https://bureaubiz.dk/prisvindende-reklamefilm-instruktoer-koeber-filmrettigheder/>, tilgået 27. marts 2018

- Falconer, R.** (2009): *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership*. New York: Routledge
- Flood, A.** (2017): "John Green: Having OCD is an ongoing part of my life" i *The Guardian*, 14. oktober 2017: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/14/john-green-turtles-all-the-way-down-ocd-interview>, tilgået 2. april 2018
- Forlagsliv** (2017a): "CarlsenPuls: Nyt forlag for young adult litteratur" på *Forlagsliv*, 12. september 2017: <http://forlagsliv.dk/carlsenpuls-nyt-forlag-for-young-adult-litteratur/>, tilgået 20. februar 2018
- Forlagsliv** (2017b): "Sarah Engell: Q&A om must read-romanen VALGET" på *Forlagsliv*, 18. oktober 2017: <http://forlagsliv.dk/sarah-engell-qa-om-must-read-romanen-valget-ya/>, tilgået 20. februar 2018
- Genette, G.** (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press
- Genette, G.** (2010): "Paratekster" i Bjerring-Hansen, J. og Jelsbak, T. (red.) *Boghistorie: Moderne litteraturteori* 8. Aarhus Universitetsforlag
- Gillis, J.** (1999): *Vanishing Youth: The Uncertain Place of the Young in a Global Age*. SAGE Journals
- Graham, R.** (2014): "Against YA" i *Slate*, 5. juni 2014: [http://www.slate.com/articles/arts/books/2014/06/against\\_ya\\_adults\\_should\\_be\\_embarrassed\\_to\\_read\\_childrens\\_books.html](http://www.slate.com/articles/arts/books/2014/06/against_ya_adults_should_be_embarrassed_to_read_childrens_books.html), tilgået 2. februar 2018
- Green, J.** (2017): *Skildpadder hele vejen ned*. København: Høst & Søn
- Haarder, J. H.** (2004): "Performativ biografisme: Litteraturvidenskaben og det intime liv" i *Kritik*, nr. 167, 2004
- Hahn, D.** (2015): *The Oxford Companion to Children's Literature*. Second Edition. Oxford University Press
- Haig, M.** (2017): "Turtles All the Way Down by John Green review – a new modern classic" i *The Guardian*, 10. oktober 2017: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/10/john-green-turtles-all-way-down-review>, tilgået 2. april 2018
- Hald, K.** (2012): "Om mig" på *Skrivepulten*: <http://karinhald.blogspot.dk/p/om-mig.html>, tilgået 2. april 2018
- Henkel, A. Q.** (2011): "Billeder af ungdomsliv – Temaer og tendenser i den nye ungdomslitteratur" i *Sjernerbilleder: Ungdomslitteratur – indføring og læsninger*, Bind III. København: Dansk lærerforeningens Forlag

- Henkel, A. Q.** (2016): "Ungdomslitteratur former(er) sig" i *Passage: Tidsskrift for litteratur og kritik*. Årg. 31, nr. 75. Royal Danish Library
- Henkel, A. Q.** (2017): *Mellemværender. Litteratur for børn og unge midt i en medietid: Intermedialitet, materialitet og litteraturredaktiske perspektiver*. Aarhus Universitet
- Illeris, K. et.al** (2009): *Ungdomsliv: Mellem individualisering og standardisering*. København: Samfundslitteratur
- Jansen, L. B.** (2006): "Ungdommens egen æstetik i ungdomslitteraturen" i Mørch-Hansen, A. og Pohl, J.: *Børnelitteratur i tiden – om danske børne- og ungdomsbøger i 2000'erne*. København: Høst & Søn
- Jansen, L. B.** (2007): *Ungdomslitteraturen opdrager – på den fede måde! Det digitale bibliotek om børnelitteratur*, [www.dansklf.dk/boernelitt](http://www.dansklf.dk/boernelitt) Forfatteren og Daneklærerforeningens Forlag
- Jensen, E.** (2015): "Ungdomslitteraturen: Børnelitteraturens storesøster eller voksenlitteraturens stedbarn"? i *Børn & Bøger: Tidsskrift for pædagogiske læringscentre, skole- og kulturpolitik samt børne- og ungdomskultur*. Nr. 4
- Jensen, S. M. og Ringved, G.** (2013): *Dig og mig ved dag gry*. Gyldendal
- Kampp, B.** (2001): *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum*. Danmarks Pædagogiske Universitet
- Kampp, B.** (2004a): "Perspektiver på ungdomslitteratur – nationalt og globalt" i Dorte Eriksen et.al (red) *Børnelitteratur: Læsning og undervisning*. København: Daneklærerforeningens Forlag
- Kampp, B.** (2004b): "Senmoderne børnelitteratur i skolen. Den implicite læser og den faktiske i Rørbech et.al (red) *Perspektiver på dansk*. København: Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag
- Kampp, B.** (2006): "Kampen om fortællingen: Om ungdomslitteraturens egenart" i Christensen, Nina & Skyggebjerg, Anna Karlskov (red.) *På opdagelse i børnelitteraturen*. Høst & Søn
- Kjær, N. T.** (2016): *Hvad jeg taler om, når jeg taler om YA: Young Adult litteraturen mellem alderskategori, genre og markedsføringstrend*. Aarhus Universitet
- Kristiansen, A. L.** (2014): "Flere voksne end unge låner ungdomsbøger" *DR Kultur*, 16. oktober 2014: <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/boeger/flere-voksne-end-unge-laaner-ungdomsboeger>, tilgået 20. februar 2018
- Lahme, J.** (2017): "Det grundlæggende valg" i *Femina*, 26. oktober 2017
- Larsen, G.** (2001): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*. Forlaget Medusa
- Larsen, S.** (2017): "Ny stærk ungdomsbog skildrer en ung dansk piges svære dilemma på charmerende og renfærdig vis" i *Politiken*, 22. oktober 2017:

<https://politiken.dk/kultur/boger/art6171217/Ny-st%C3%A6rk-ungdomsbog-skildrer-en-ung-dansk-piges-sv%C3%A6re-dilemma-p%C3%A5-charmerende-og-renf%C3%A6rdig-vis>, tilgået 20. februar 2018

**Lucia, E.** (2018): *Forfatter-interview #87 Sarah Engell*. Eva Lucia – Reviews & Literature: <https://evaluciamusicandliterature.wordpress.com/2018/03/05/forfatter-interview-87-sarah-engell/>, tilgået 20. februar 2018

**Löfström, K.** (2013): ”Lig er besværlige” i *Information*, Sektion 2, s. 14, 22. november 2013

**Madsen, S. A.** (2017): ”Sarah Engell modtager Carlsen-prisen” på *Forlagsliv*, 30. november 2017: <http://forlagsliv.dk/carlsen-prisen/>, tilgået 20. februar 2018

**Malene** (2018): “”Skildpadder hele vejen ned” af John Green” på *Wondrous Bibliophile*, 8. februar 2018: <http://wondrousbibliophile.blogspot.dk/2018/02/skildpadder-hele-vejen-ned-af-john-green.html>, tilgået 2. april 2018

**May, T. & Arne-Hansen, S.** (2013): *Fandango 7 - Vinkler på dansk*. Gyldendal: <http://fandangoudskoling.gyldendal.dk/~media/Dansk%20fandangoudskoling/ressourcer/Om%20litteraturen.ashx>, tilgået 2. februar 2018

**Nikolajeva, M.** (2000): *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press

**Patten, E.** (2017): “Turtles All the Way Down by John Green” på *Blogging for Dopamine*: <https://bloggingfordopamine.wordpress.com/2017/10/18/turtles-all-the-way-down-by-john-green-book-review/>, tilgået 2. april 2018

**Pedersen, O. K.** (2011): *Konkurrencestaten*. København: Hans Reitzels Forlag

**Plusblog** (2017): ”Sarah Engell om YA-romanen Valget” på *Plusblog*, 4. november 2017: <https://www.plusbog.dk/blog/sarah-engell-om-ya-romanen-valget-290/>, tilgået 12. marts 2018

**Pratt, N.** (2014): ”Why adults shouldn't be embarrassed to read children's books” i *The Guardian*, 10. juni 2014: <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jun/10/adults-reading-ya-kids-teen-fiction-non-pratt>, tilgået 2. februar 2018

**Rahbek, B.** (2015): ”Dansen om ungdommen” i *Berlingske*, Sektion 5, side 4, 4. september 2015

**Rasmussen, A. B.** (2017): ”John Green sætter ord på ungdommens fortvivlelse bedre end nogen anden” i *Information*, Sektion 1, side 15, 12. oktober 2017

**Rasmussen, B.** (2017): ”Valget er svært, men 'Valget' er god” i *Folkeskolen*, 31. oktober 2017: <https://www.folkeskolen.dk/618456/valget-er-svaert-men-valget-er-god>, tilgået 20. februar 2018

- Rasmussen, C. C.** (2013): "Årets ungdomsbog" i *Folkeskolen*, 21. november 2013: <https://www.folkeskolen.dk/536917/aarets-ungdomsroman>, tilgået 20. februar 2018
- Reinholdt, M.** (2017a): "Politisk realisme for førstegangsvælgere" i *Berlingske*, Sektion 3, s. 13, 21. november 2017
- Reinholdt, M.** (2017b): "Stjerneforfatter borer endnu engang neglene ned i livets ømme punkter" i *Berlingske*, 17. december 2017: <https://www.b.dk/boeger/stjerneforfatter-borer-endnu-engang-neglene-i-livets-oemme-punkter>, tilgået 26. marts 2018
- Rosenberg, A.** (2014): "No, you don't have to be ashamed of reading young adult fiction" i *The Washington Post*, 6. juni 2014: <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2014/06/06/no-you-do-not-have-to-be-ashamed-of-reading-young-adult-fiction/>, tilgået 20. februar 2018
- Senior, J.** (2017): "In John Green's 'Turtles All the Way Down,' a Teenager's Mind Is at War With Itself" i *The New York Times*, 10. oktober 2017: <https://www.nytimes.com/2017/10/10/books/review-john-green-turtles-all-the-way-down.html>, tilgået 26. marts 2018
- Short, K. G. et.al** (2015): *Essentials of Young Adult Literature*. Boston: Allyn & Bacon
- Sønsthagen, K.** (2013): "Rå realisme rammer rent" i *Berlingske*, Sektion 1, side 25, 22. november 2013
- Sørensen, D. H.** (2017): "5 stjerner: Amerikansk succesforfatter skriver uendelig godt om kærlighed, ensomhed og tankespiraler" i *Politiken*, 15. oktober 2017: <https://politiken.dk/kultur/boeger/art6160474/Amerikansk-stjerneforfatter-skriver-uendelig-godt-om-k%C3%A6rlighed-ensomhed-og-tankespiraler>, tilgået 26. marts 2018
- Tanderup, S.** (2016): "Bogen som ting" i *Passepartout*, 37, 20. årgang, 2016
- Tilly, T.** (2017): "Valget mellem succes og samvittighed" i *Information*, Sektion 3, side 10, 13. oktober, 2017
- Trier, M. B.** (2014): "Forfattere til lærere: Drop berøringsangsten" i *Folkeskolen*, 20. marts 2014: <https://www.folkeskolen.dk/542356/forfattere-til-laerere-drop-beroeringsangsten>, tilgået 20. februar 2018
- Willig, R.** (2013): *Kritikkens U-vending*. Hans Reitzels Forlag. København
- Winther, T. M.** (2014): "For gammel til børnebøger?" i *Politiken*, Sektion 4, side 3, 28. september 2014
- Xenia** (2017): "Valget" af Sarah Engell" på *Xenias bog-blog*, 14. oktober 2017: <http://www.xeniasbogblog.dk/2017/10/valget-af-sarah-engell.html>, tilgået 25. marts 2018



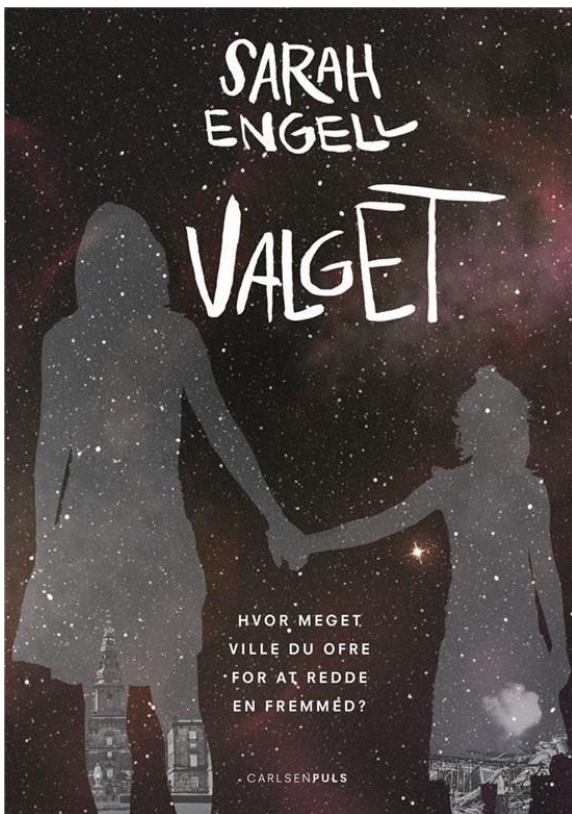
**Xenia** (2018): ””Skildpadder hele vejen ned” af John Green på *Xenias bog-blog*, 7. marts 2018: <http://www.xeniasbogblog.dk/2018/03/skildpadder-hele-vejen-ned-af-john-green.html>, tilgået 25. marts 2018

**Ørhstrøm, D.** (2017): ”Politik er en krig mellem kompromiser og etiske kompasser” i *Kristeligt Dagblad*, sektion 1, s. 7, 17. oktober 2017

**Øster, A.** (2015): ”Er det yt at være ungdomslitteratur?” *Litteratursiden*: <https://litteratursiden.dk/artikler/er-det-yt-vaere-ungdomslitteratur>, tilgået 2. februar 2018

**Aare, L.** (2017): ”Ungdomsbog bliver til voksenteater” i *Nordjyske Stiftstidende*, Sektion 2, side 6, 8. december 2017,

Bilag 1: Valget (2017) omslag



**MERE SARAH ENGELL**

"Et lille mesterværk"  
Litteraturavisen.dk

"En fantastisk fiktion, akkurat og vedkommende roman"  
Weekendavisen

"En rørende, rå, rgsende, realistisk og indsigelsesrigtig plam roman som al yngre ung, søgende, forvirret og fortabt"  
Berlingske

"Rammer hårdt et sted imellem hjertet og underlivet"  
Politiken

SARAH ENGELL  
**VALGET**

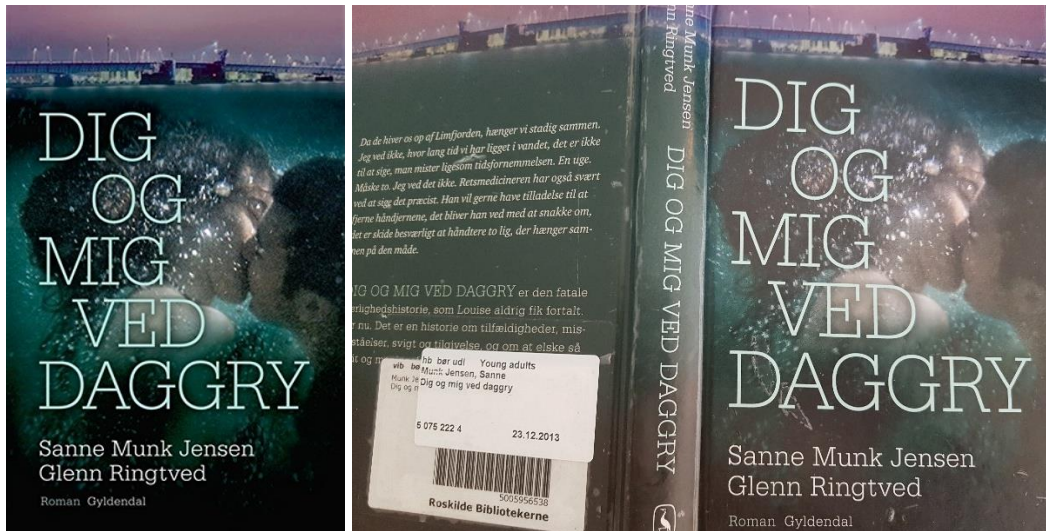
HVOR MEGET VILLE DU OFRE FOR AT HJÆLPE EN FREMMED?

CARLSEN PULS

**SARAH ENGELL**

Sarah Engell er en af de stærkeste danske stemmer inden for den realistiske YA-litteratur lige nu. Hun debuterede på Carlsen i 2009 med ungdomsromanen *Hvis bare...* Siden har hun skrevet flere bøger for både unge og voksne og blandt andet fået stor ro for sin bestseller *21 måder at dø*, som anmelderne kaldte "årrets bedste ungdomsroman", og som blev nomineret til Læsernes Bøger 2015. Herefter fulgte romanen *Hjertet er i organ*, som også høstede store anmelderroser og bl.a. blev kaldt en "usædvanlig stærk og litterær præstation".

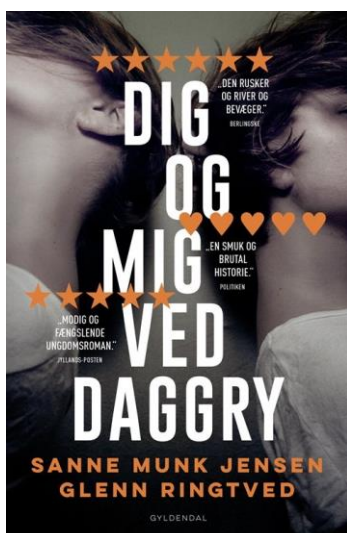
## Bilag 2: *Dig og mig ved daggry* (2013) omslag

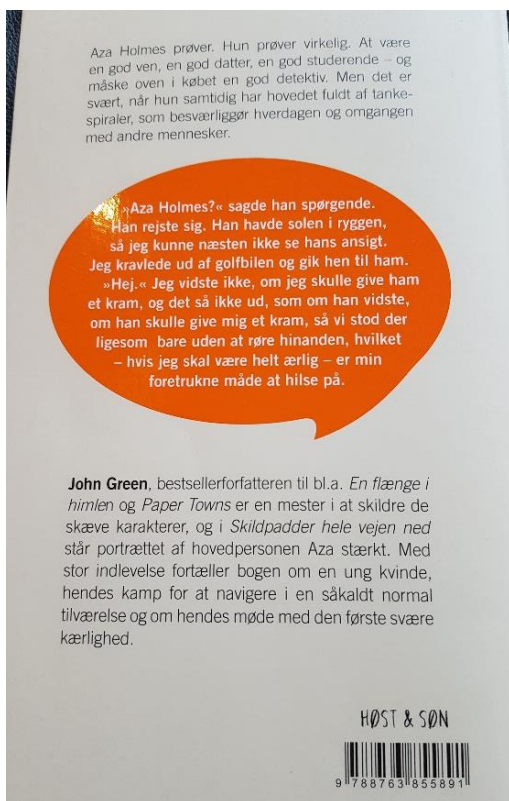


## Undervandsscene fra filmen *Romeo and Juliet* (1996):



## Nyt omslag fra 2015:



Bilag 3: *Skildpadder hele vejen ned* (2017) omslag

## Bilag 4: Studieforløbsbeskrivelse

Indeværende speciale udspringer af en interesse for samtidig ungdomslitteratur og -kultur, som stammer fra min tid som folkeskolelærer på 7.-9. klassetrin. Her oplevede jeg, hvordan de ungdomslitterære værker åbnede op for både analytiske og generelle samtaler i plenum, men samtidig ofte også gav anledning til en mere personlig snak med elever, som på baggrund af det læste efterfølgende henvendte sig med individuelle refleksioner eller bekymringer fra eget liv. YA-genrens behandling af barske emner giver anledning til debat (Almbjerg 2016), men ungdomslitteraturen har altid søgt grænser, og med italesættelsen af svære, ofte tabuiserede, emner opstår muligheden for, at læseren kan spejle sig i litteraturen og på en tryk måde få sat ord på alt det abstrakte, skamfulde og komplekse i tilværelsen.

Interessen for litteratur førte mig til RUC, hvor jeg de seneste år har taget en kandidatuddannelse i engelsk og dansk. På engelskstudiet tog jeg kurser i grammatik, fonetik, oversættelse og områdestudier, ligesom jeg for alvor fik øjnene op for engelsksproget litteratur fra Shakespeare til Hemingway og Joyce. Ikke desto mindre vender jeg altid tilbage til den samtidige litteratur, og mit dybdemodul var et meget spændende projekt om nyere irsk erindringslitteratur, som jeg nød at arbejde med og efterfølgende diskutere til eksamen. I danskstudiet har jeg fulgt kurser i videregående litteratur og skandinavistik sideløbende med, at jeg i en projektgruppe har arbejdet med et emne om forandringen i realistisk ungdomslitteratur. I projektet sammenlignede vi litteratur fra 1970'erne med moderne ungdomslitteratur, og det var i forbindelse med min research til dette emne, at jeg stødte på diskussionen om YA og det, der siden kom til at udgøre problemfeltet i indeværende speciale.

Min kandidatuddannelse har budt på faglige udfordringer og lærerige møder med inspirerende, vidende mennesker, der, ligesom jeg selv, nyder at fordybe sig i fagenes mange områder og nuancer, og det betragter jeg som et stort privilegium.