

Anna-Maija Koskimies-Hellman

Inre landskap i text och bild

Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker



Anna-Maija Koskimies-Hellman

(f. 1979) har studerat litteraturvetenskap vid Åbo Akademi och Stockholms universitet.

Pärmbild: Katri Kirkkopeltos bilderbok Pikku Pesu ja iso Ikävä (Helsingfors: Lasten Keskus, 2002)

Pärm: Tove Ahlbäck

Åbo Akademis förlag

Biskopsgatan 13, FIN-20500 ÅBO, Finland

Tel. int. +358-20 786 1468

Fax int. +358-20 786 1469

E-post: forlaget@abo.fi

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

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab

PB 33, FIN-21601 PARGAS, Finland

Tel. int. +358-2-454 9200

Fax int. +358-2-454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

INRE LANDSKAP I TEXT OCH BILD

Inre landskap i text och bild

Dröm, lek och fantasi i svenska och
finska bilderböcker

Anna-Maija Koskimies-Hellman

ÅBO 2008

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Koskimies-Hellman,

Anna-Maija

Inre landskap i text och bild: dröm,
lek och fantasi i svenska och finska
bilderböcker /

Anna-Maija Koskimies-Hellman. –

Åbo: Åbo Akademis förlag, 2008.

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 978-951-765-441-8

ISBN 978-951-765-441-8
ISBN 978-951-765-442-5 (digital)
Oy Fram Ab
Vasa 2008

Förord

Idén till denna avhandling fick jag en eftermiddag i april 2004 när jag var på väg hem från universitetet i Vasa. Studierna var avklarade och framtiden var oviss. Forskarstudier hade varit ett lockande alternativ, men jag tvekade ändå. Vad skulle jag forska i? Vad var jag intresserad av? Tanken slog mig när jag cyklade uppför en backe: fantastiska inslag i bilderböcker. Då kändes det självklart. Jag måste åtminstone få prova. Ett halvår senare blev jag inskriven som forskarstuderande i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi. Frågeställningarna, rubrikerna och till och med materialet har under åren ändrat skepnad, men grundtanken har alltid varit densamma.

Jag tror ändå inte att jag någonsin hade övervägt forskarstudierna om inte min handledare, professor Maria Nikolajeva, hade föreslagit det när jag bearbetade min kandidatavhandling vid Stockholms universitet. Till henne går mitt största tack – för all uppmuntran, stöd och inspiration under alla dessa år. Tack, Masja, utan dig skulle jag aldrig ens ha vågat börja!

Jag är också mycket tacksam för att jag har fått ha mitt akademiska hem i ämnet litteraturvetenskap vid Åbo Akademi. FD Maria Österlund har varit ovärderlig som biträdande handledare med alla sina kloka kommentarer och sin hjälp med i synnerhet den språkliga delen av avhandlingsskrivandet. Professor Roger Holmström och professor Clas Zilliacus har under flera års tid hjälpt mig med såväl det akademiska som det praktiska, vilket jag är mycket tacksam för. Många knepiga frågor har diskuterats under forskningsseminarierna, frågor som tvingat mig att tänka om och förbättra min argumentation. Seminarierna har varit givande och intressanta, och därför vill jag även tacka alla forskarstuderande i ämnet. Era kommentarer har varit mycket värdefulla. FM Eva Johansson vill jag dessutom tacka för trevliga pratstunder kring en forskares vardag här på Åland.

Kretsen av barnlitteraturforskare vid Åbo Akademi har gjort att jag har känt mig som hemma i forskarvärlden. Ett

stort tack går därför till FD Maria Lassén-Seger som dels har inspirerat mig med sin egen doktorsavhandling, dels kommit med kloka förslag till min text och dels varit en god vän som jag har kunnat tala med också om annat än forskning. Likaså har FM Mia Franck varit både en god vän och en god kritiker. Tack, Miorna och Maria, för att det har varit så roligt att forska!

Även barnlitteraturforskarna utanför Åbo Akademi har möjliggjort utbyte av idéer och många roliga stunder. Framför allt vill jag tacka medlemmarna i nätverket för nordisk barnlitteraturforskning, Norchilnet, och i synnerhet FD Janina Orlov och FM Elina Druker. Janina, tack för att du introducerade mig i barnlitteraturens fascinerande värld länge innan jag ens tänkte på att forska! Elina, tack för att du har varit ett så stort stöd under hela processen, och speciellt för att du läst mitt manuskript och kommit med så konstruktiva förslag. Jag vill även tacka de andra finländska medlemmarna i detta nätverk samt i det forskarnätverk som samlas i Barnboksinstitutets lokaler i Tammerfors, i synnerhet FD Kaisu Rättyä, FD Sirke Happonen och FM Sanna Lehtonen. Med er har jag fått diskutera min forskning på mitt modersmål, och det har varit mycket värdefullt. Också deltagarna i barn- och ungdomslitteraturkollokvier vid Åbo Akademi har bidragit med konstruktiv kritik. Tack till er alla!

I avhandlingsarbetets slutskede har förgranskarna FD Nina Christensen och docent Stefan Mählqvist noggrant läst och kommenterat mitt manus. Tack för alla konkreta förslag som hjälpt mig i finslipningen av manuskriptet! Jag vill även passa på att tacka mina finansiärer, Stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut, Svenska kulturfonden, Kulturfonden för Sverige och Finland, Ålands kulturstiftelse och Svensk-österbottniska samfundet.

Det akademiska livet är naturligtvis centralt i en forskares vardag, men ingenting blir gjort om inte man har ett fungerande socialt nätverk. Först och främst, ett oändligt stort tack till mina kära vänner Laura Hekkala-Vatula och Matti Vatula för att jag under alla dessa år har fått bo hos er när jag besökt Åbo. Tack vare er har Åbo blivit ett andra hem för mig. Det har varit skönt att få prata ut efter seminarierna, men också att diskutera annat än studier. Utan er skulle jag aldrig ha orkat ta mig igenom den här processen! Tack även till alla andra som låtit mig bo hos sig under mina många besök i Åbo!

Jag vill också tacka alla mina vänner och släktingar för det stöd ni visat mig under mina forskarstudier. Speciellt vill jag tacka Isabella Sarling och min svärmor Iris Grüssner-Hellman för korrekturläsning, min svägerska Maria Hellman för ombrytningshjälp samt min kusin Hanna Hagmark-Cooper för såväl de spännande akademiska luncherna som översättningshjälpen.

Sist, men inte minst, ett stort tack till familjen. Mina föräldrar har stöttat projektet såväl mentalt som ekonomiskt. Tack för att ni har gjutit i mig tron att jag klarar av vad som helst! Tack, mamma, för givande diskussioner kring barn, böcker och lekpedagogik. De har gett mig många värdefulla insikter! Denna avhandling tillägnar jag min man Jan Hellman. Tack för att du finns där för mig oavsett vilka påhitt jag får!

Mariehamn, 29.9.2008
Anna-Maija Koskimies-Hellman

INNEHÅLL

| | |
|--|-----------|
| Förord | |
| Inledning | 1 |
| Syfte | 3 |
| Material och avgränsningar | 5 |
| <i>Kategorierna dröm, lek och fantasi</i> | 7 |
| Centrala teoretiska begrepp och tidigare forskning | 8 |
| <i>Bilderbokens dimensioner</i> | 9 |
| <i>Inre karaktärgestaltning: narratologisk terminologi och problematik</i> | 18 |
| <i>De ambivalenta begreppen fantasi och realism</i> | 29 |
| <i>Modalitet</i> | 39 |
| Metod | 41 |
| Avhandlingens uppläggning | 42 |
| | |
| Föregångarna: bilderböcker med fantastiska inslag 1900–1975 | 44 |
| Bilderbokens utveckling i Sverige och Finland från sekelskiftet 1900 | 44 |
| Inre landskap hos Elsa Beskow | 50 |
| <i>Magiskt men didaktiskt</i> | 51 |
| <i>Exotisk lekmiljö</i> | 62 |
| Drömbilderbokens uppfostrande funktion | 71 |
| Efterkrigstidens fantastiska bilderbok | 77 |
| Konventionerna tar form | 80 |
| | |
| Den konventionella drömmen: karneval och tillfällig makt | 84 |
| Natten som liminal tidpunkt | 86 |
| <i>Läggdagsproblematik i barnlitteraturen</i> | 89 |
| Karnevalsstruktur och det pedagogiska drömslutet | 93 |
| <i>Vägvisarens varierande roller</i> | 102 |
| <i>En nattlig metamorfos</i> | 113 |
| <i>En dröm utan återvändo</i> | 116 |
| Resor mellan dröm och verklighet | 119 |
| <i>Tillfälliga hjältar</i> | 124 |
| <i>Ambivalens och förvirring bortom konventionens ramar</i> | 138 |
| Det inre landskapet problematiseras | 143 |
| Drömmresans symbolik | 148 |
| <i>Drömmens funktioner: frigörelse och önskeuppfyllelse</i> | 154 |

| | |
|---|------------|
| Den kreativa leken: en bro mellan inre och yttre världar | 171 |
| Leken i teorin | 172 |
| Den idealiserade barndomens lekar | 182 |
| <i>Miljön transformeras</i> | 185 |
| <i>Lek i bild</i> | 192 |
| Lekens maktgivande skuggsida | 195 |
| <i>Ett terapeutiskt dödsrike</i> | 198 |
| <i>Ett idealiserat himmelrike</i> | 208 |
| <i>En trösterik lekfärd</i> | 212 |
| Ensammas barns kompensatoriska lekar | 216 |
| <i>Ambivalenta låtsaskompisar tänjer konventionens gränser</i> | 234 |
| <i>Rollen och projektionen förenas</i> | 247 |
| | |
| Den krävande fantasin: resor mellan makt och maktlöshet | 254 |
| Den maktgivande fantasiresans karnevalska struktur | 255 |
| <i>Hotfulla vuxna och bortrövade barn</i> | 259 |
| <i>Inre styrka i en metafiktiv berättelse</i> | 268 |
| Fantasilandskapet blir destruktivt | 272 |
| Maktlöshet i den skrämmande fantasin | 286 |
| <i>Det trygga hemmets förvandling</i> | 289 |
| <i>Omvända roller</i> | 295 |
| <i>Konfrontation med rädslan</i> | 300 |
| | |
| Slutdiskussion | 311 |
| Gränsen mellan litteratur och verklighet problematiseras | 312 |
| Det inre landskapet i karaktärsgestaltningen | 318 |
| | |
| Summary | 325 |
| Litteraturförteckning | 331 |
| Personregister | 349 |

Inledning

Tvättbjörnen Pikku Pesu ("Lilla Tvätt") sover över hos sin mormor och morfar för första gången. När lampan släcks, kryper en liten genomskinlig gestalt ut ur Pikkus kappsäck och sätter sig på hans nos. Det är Längtan. Längtan påminner Pikku om hans mamma och pappa och om hur oändligt lång natten är. Samtidigt växer den och tar allt större plats i Pikkus säng. Längtans tårar orsakar en översvämning i Pikkus rum, och först när mormor öppnar dörren, försvinner han. Pikku får höra en godnattsaga till och somnar tryggt i mormors säng.

Den genomskinliga gestalten personifierar en aspekt av det lilla barnets inre: konflikten mellan det modiga stora barn han vill vara och det osäkra, hemlängtande barn han är i det skrämmande gränslandet mellan dag och natt. Att gestalten växer och dränker sin omgivning i tårar illustrerar hur den känsla som börjar som en liten aning sprider sig i hela kroppen hos protagonisterna och till slut får honom att brista ut i gråt. Genom att ge barnets hemlängtan en konkret form fångar författaren Katri Kirkkopelto en central aspekt av karaktären Pikku Pesus personlighet och uttrycker denna abstrakta och ambivalenta känsla i både ord och bild. Med hjälp av relativt enkla och konkreta medel dyker *Pikku Pesu ja iso Ikävö* ("Lilla Tvätt och stora Längtan", 2002) in i protagonistens inre och skildrar karaktären inifrån.

Att läsaren ibland ges tillträde till en fiktiv karaktärs inre värld genom visuell och verbal gestaltning av rädslor, drömmar, önskningar, fantasier och lekar, gör att personskildringen i berättelsen får en djupare dimension. I bilderboken, där budskapet konstrueras av två olika typer av berättande medier, blir då även möjligheterna till tolkningar fler. Text och bild läses på olika sätt, och tillsammans med text kan bilders innebörd förändras eller få ytterligare nya dimensioner, och vice versa. Möjligheterna till nyanserad karaktärsskildring är således många.

Moderna bilderböcker visar en ökande tendens till en djupare personskildring. De letar sig under den konventionellt handlingsorienterade ytan för att i samspelet mellan ord och bilder uttrycka känslor, drömmar och tankar.¹ I denna avhandling undersöks tendensen till inre karaktärsskildring i bilderböcker genom motivet inre landskap².

Med inre landskap avses här de övernaturliga inslag i bilderböckerna som kan analyseras som symboler för huvudpersonens inre upplevelser. Det inre landskapet betraktas som ett *motiv* eftersom det inkluderar en förflyttning mellan karaktärens yttre och inre verklighet. Den terminologi som används för att beteckna bilderbokens inre karaktärsskildring är dock inte helt oproblematiserad. Den engelska motsvarigheten, "mindscape", står i princip för alla former av mental aktivitet,³ och med tanke på detta är det oväntat att termen inte ingår i etablerade allmänna ordböcker. Däremot finns ordet med i en del ordböcker på Internet, och en ordboksdefinition avgränsar termens användningsområde: "A mental or psychological scene or area of the imagination [...]. A representation of such a scene or an area, as in a work of art."⁴

När ordet "mindscape" förekommer i litteraturvetenskapliga sammanhang kan det vara synonymt med "imaginary world" eller "imaginary setting",⁵ som i sin tur kan förknippas med sekundära världar i fantasy eller science fiction. Det material som analyseras i denna studie har ett visst släktskap med fantasy, men de världar som här undersöks är exklusivt inre landskap i en snävare betydelse;

1 Bilderboken har i tidigare forskning betraktats som handlingsorienterad i stället för personorienterad på grund av dess format och tilltänkta publik. Se bland annat: Nikolajeva, Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund 2000, s. 141 f.

2 Begreppen "inre värld" och "mentalt landskap" används synonymt med denna term.

3 En sökning på Internet resulterar i miljontals träffar med samband till olika typer av mental aktivitet, dataspel och nya livsåskådningar.

4 <http://www.thefreedictionary.com/mindscape>. Hämtat 5.2.2007.

5 Se t. ex. *Mindscapes: The geographies of imagined worlds*, red. George E. Slusser och Eric S. Rabkin, Carbondale 1989, s. 3.

de är visuella och verbala representationer av de fiktiva huvudpersonernas känslor samt av deras uppfattning av sin omgivning.⁶ Dessa representationer kommer till uttryck, verbalt och/eller visuellt, antingen som helt nya, främmande landskap, som nya personer eller gestalter, eller som mindre förändringar i huvudpersonens egen vardagsmiljö. De kan presenteras som korta avsnitt i växelverkan mellan två olika perspektiv, ett inre och ett yttre, eller så kan de skildras ur ett inre perspektiv berättelsen igenom.

Moderna bilderböcker visar en mångfald i användningen av motivet inre landskap. De inre världar som gestaltas, präglas av ständig förnyelse och fantasifullhet. Ur denna mångfald föds även de frågor som avhandlingen ämnar besvara.

Syfte

Denna doktorsavhandlingens syfte är att göra en komparativ studie av motivet inre landskap i svenska och finska bilderböcker samt att undersöka i vilken utsträckning motivet används som ett medel i bilderbokens personskildring. Målet är att bilderböcker kan förmedla inre tillstånd på ett sådant sätt att läsare oavsett ålder och läskompetens kan förstå dem. I denna studie undersöks i detalj hur en inre värld återges i text och bild. Dock misstänker jag att alla bilderböcker som behandlar detta motiv inte använder det i syfte att fördjupa personskildringen, utan snarare använder det i andra, till exempel pedagogiska eller underhållande, syften.

Detta arbete koncentrerar sig på olika varianter av inre landskap i det material som omfattar 41 svensk- och finskspråkiga bilderböcker samt tar fasta på den ambivalens som ofta präglar användningen av motivet. Jag ämnar behandla de berättartekniska grepp (visuella och verbala) med vilka ett inre landskap gestaltas samt undersöka huruvida text och bilder i bilderböckerna stöder en läsning av en magisk

6 Därmed använder jag mig av termen "inre landskap" i samma bemärkelse som Maria Nikolajeva gör i några av sina bilderboksanalyser. Se t. ex. Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 259.

värld eller fantastiska inslag som en representation av ett mentalt tillstånd. Slutligen diskuteras huruvida användningen av motivet bidrar till personskildringen.

Av utrymmeskäl har en aspekt av persongestaltningen uteslutits, nämligen genus. Jag anser att genusproblematiken är ett så pass omfattande område att det inte på ett tillfredsställande och tillräckligt djupgående sätt kan behandlas som en av de många synvinklarna på karaktärsgestaltningen. Istället borde genusproblematiken i dessa bilderböcker ägnas en skild studie som har möjlighet att beakta den variation i frågeställningar genusperspektivet medför.⁷ Några hänvisningar till relevant tidigare forskning ur genusperspektiv kommer dock att ges under analysens gång.

Utgångspunkten för analyserna är den konventionella synen på bilderboken som handlingsorienterad. I textanalyserna önskar jag kunna belysa bilderboksmediets möjligheter till introspektion och inre karaktärsgestaltning och därmed ifrågasätta den konventionella synen. Därför aktualiseras bland annat frågor kring de olika typer av inre landskap som skildras, samt vad de fyller för funktioner i berättandet. Fungerar drömmen som en genväg till annars omöjlig handling och spänning eller avslöjar den till exempel huvudpersonens icke-verbaliserade rädsla? Är leken tidsfördriv eller ett sätt att bearbeta ensamheten? Är fantasin ett uttryck för önsketänkande eller en dold mognadsprocess? Dessutom kommer diskussionen att byggas kring de

7 För mera allmänna studier om genusfrågor i bilderboksforskningen, se bland annat: Toijer-Nilsson, Ying, "Från Tant Grön till Mamma Grön. Kvinnoperspektiv i bilderböcker" i: *I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985, ss. 99-126, och Kåreland, Lena, "Nåt så dumt kan bara tjejer komma på". Om genus i bilderboken" i: *Bokprovning på Svenska barnboksintitutet*, Årgång 2004, ss. 17-21. Även antologin *Barnlitteraturanalyser* finns artiklar som berör genus i bilderboken, se bland annat: Grettve, Anna, "Barnet i klädkammaren. Kläder, klass och genus i två barnberättelser" (ss. 27-40) och Österlund, Maria, "Kavat men känslösam. Den komplexa bilderboksflickan i Pija Lindenbaums Gittan-trilogi" (ss. 97-112) i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008.

uttrycksmedel som används i gestaltningen av inre landskap, hur de används och vilken effekt de skapar.

Material och avgränsningar

Materialet består av svensk- respektive finskspråkiga bilderböcker utgivna i Sverige och Finland mellan 1976 och 2005. Hänvisningar till äldre bilderböcker inom dessa språkområden samt till samtida betydelsefulla författare utanför språkområdet kommer dock emellanåt att göras för att visa på mer omfattande utvecklingslinjer och för att placera de analyserade bilderböckerna i en större kontext.

Materialet har formats genom ett flertal sökningar ämnesvis i biblioteksdatabaser samt årsvis i utgivningskataloger, både i Finland och i Sverige. Urvalskriterierna i databas- och katalogsökningarna har varit följande: Jag har letat efter *bilderböcker*, som preliminärt definierats enligt Ulla Rhedins avgränsning som böcker där "text och bild samverkar i en växelverkande jämviktsprocess. Handlingen bärs i denna dynamiska process ömsom fram av texten, ömsom av bilden, men bägge elementen är lika viktiga för berättandet."⁸ Därmed har det som Rhedin benämner "den illustrerade texten"⁹ uteslutits, exempelvis illustrerade folksagor och andra illustrerade berättelser där det visuella berättandet har en sekundär och i första hand dekorativ funktion.

Innehållsmässigt har jag främst letat efter bilderböcker med *fantastiska inslag*, och i den processen har katalogernas och databasernas korta innehållsbeskrivningar varit centrala. Av dessa har jag sedan valt ut de bilderböcker som ger en möjlighet att tolka det fantastiska inslaget som ett *inre landskap* genom att presentera två olika världar, en inre värld och en yttre värld som sammanfaller med den fiktiva verkligheten¹⁰,

8 Rhedin, Ulla, *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992), Stockholm 2001, s. 70.

9 Ibid., s. 73 f.

10 För att undvika onödiga upprepningar, använder jag i analyserna endast ordet "verklighet" när jag syftar på den fiktiva verkligheten, om inte annat anges.

samt genom att låta protagonisten färdas mellan dessa världar. Materialet har ytterligare avgränsats genom att jag valt ut de bilderböcker som representerar den variation som förekommer i bilderböcker med detta motiv och som innehåller en komplexitet i det visuella och det verbala berättandet. Sökningen har resulterat i det urval bestående av 41 bilderböcker som utgör primärmaterialet. I materialet är fördelningen mellan finska och svenska bilderböcker följande: 17 finskspråkiga bilderböcker och 24 svenskspråkiga, varav 2 finlandssvenska. Att det finskspråkiga materialet är mindre omfångsrikt beror dels på en sparsammare utgivning av bilderböcker i Finland jämfört med Sverige och dels på traditioner. I Finland har den illustrerade berättelsen utvecklats jämsides med bilderboken.¹¹

Urvalskriterierna har gjort att en del populära böcker har uteslutits ur materialet. Enkla sängdagsbilderböcker, till exempel Kaj Beckmans *Lisen kan inte sova* (1969) har uteslutits på grund av innehållet, då de inte skildrar en förflyttning mellan verkligheten och det inre landskapet. Andra berättelser som tangerar motivet, till exempel Kaarina Helakisas *Prinsessan siivet* ("Prinsessans vingar", 1999) med Heli Hietas illustrationer, har uteslutits på grund av att jag inte betraktar dem som bilderböcker utan som illustrerade berättelser.

Tidsramen 1976–2005 har utformats under materialinsamlingsprocessen. Den motiveras av att från och med 1980-talet har motivet inre landskap blivit allt vanligare i finska och svenska bilderböcker, i motsats till de vardagsrealistiskt betonade bilderböckerna på 1960- och 1970-talen.¹²

11 Laukka, Maria, "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys" i: *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*, red. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa och Maria Laukka, Helsingfors 2003, s. 89 ff.

12 Angående motivvärlden i den svenska och finska barnlitteraturen på 1960- och 1970-talen, se: Westin, Boel: "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar. Svenska bilderböcker 1945–1980" i: *I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985, ss. 55-98 resp. Heikkilä-Halttunen, Päivi, "Patikkamatka maalta kaupunkiin" ("Promenaden från landet till

Motivet inre landskap förekommer rikligt i svenska bilderböcker under decennierna kring sekelskiftet 1900 men blir mindre vanligt efter andra världskriget.¹³ Strömningarna i samhället och kulturen påverkar således utvecklingen även på den barnlitterära fronten.¹⁴ Tidsramens ena gränspunkt faller naturligt vid den övergångstid då den realistiska barnlitteraturen börjar ge utrymme åt den fantastiska barnlitteraturen. Den äldsta bilderboken i materialet är Gunilla Bergströms *Alfons och hemlige Mållgan* från 1976 och de nyaste bilderböckerna är bland andra Mervi Lindmans *Urhea pikku Memmulii* och Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort* från 2005. Mitt material spänner därmed över en tidsperiod på trettio år.

Kategorierna dröm, lek och fantasi

Efter att primärmaterialet utkristalliserats, har det organiserats i tre kategorier enligt den typ av aktivitet som protagonisterna utövar för att nå sitt inre landskap. Dessa tre kategorier är dröm, lek och fantasi, och de har framstått som de tydligaste linjerna i materialet. Däremot är gränserna mellan kategorierna ibland otydliga. De principer som använts möjliggör en grov kategorisering men samtidigt även ett visst gränsöverskridande.

Om det skildrade äventyret i berättelsen äger rum nattetid, ligger drömtolkningen närmast till hands. Några visuella tecken på en eventuell dröm är att huvudpersonen blundar, gnuggar sina ögon eller visar andra tecken på trötthet. Ett vaket barn fullt av energi både i text och i bild kan däremot knappast sägas drömma sitt äventyr. Då kan det i stället vara fråga om en lek eller en fantasi som till exempel ska jaga bort vardagens tristess. Detta ger även en fingervisning om de olika grader av aktivitet som engagerar protagonisterna. Generellt sett är drömmar oftast passiva,

staden”) i: *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*, ss. 216-232.

13 Se: *I bilderbokens värld 1880–1980*, ss. 11-98.

14 Heikkilä-Halttunen, s. 221.

huvudpersonen behöver en vägvisare för att komma in i drömmens värld och kan inte påverka handlingen nämnvärt. Leken däremot kräver aktivitet speciellt på det fysiska planet. Den kan göra ett arbete eller en utflykt mera givande och involverar ofta även andra personer och föremål från huvudpersonens omgivning. En fantasi kräver också aktivitet från protagonistens sida, men denna aktivitet är snarare mental än fysisk. Därför inkluderar jag dagdrömmeriet¹⁵ i denna kategori snarare än i den nattliga drömmen. Huvudpersonen kan i princip stillasittande skapa en ny värld och därmed genomgå ett spännande äventyr enbart med tankens kraft.

Avgränsningarna ovan klargör skillnaden mellan de tre typerna av inre landskap trots att gränserna fortfarande inte är absoluta. Vissa inre landskap kan innehålla aspekter av flera kategorier, men de ovannämnda kriterierna motiverar avhandlingens uppdelning i tre typer av inre landskap samt förklarar den ordning i vilken de presenteras. Riktningen går från den passiva och tidvis enkla drömmesnan mot det aktiva och komplexa fantasiäventyret.

Centrala teoretiska begrepp och tidigare forskning

För att kunna skapa en mångsidig uppfattning om användningen av motivet inre landskap i mitt material, behöver det belysas och behandlas ur ett flertal olika synvinklar. Det eklektiska förhållningssättet aktualiserar olika teorier i de tre textanalyskapitlen: i kapitlet om lekvärldar används lek teori, och i kapitlet om drömvärldar används terminologi från psykoanalytisk drömtolkning. Jag har dock valt att utesluta allt biografiskt material om bilderboksskaparna där det inte är nödvändigt. De olika teorierna presenteras i samband med textanalysen. I detta

15 Boel Westin definierar dagdrömmeriet som "en aktivitet av inbillningskraft, som inom fiktionen är förbunden med en vilja till berättande och dikt". Hon betraktar detta som en kreativ aktivitet. Se: Westin, Boel, "Drömmens texter: äventyret som rêverie i barnlitteraturen" i: *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1996:2, s. 3 f.

kapitel lyfter jag fram de teoretiska nyckelbegrepp och den tidigare forskning som är aktuella för hela avhandlingen.

Bilderbokens dimensioner

Kristin Hallberg beklagar i en artikel i *Tidskrift för litteraturvetenskap* år 1982 att det finns så sparsamt med forskning om bilderboken och att det saknas ett teoretiskt ramverk för analys av bilderböcker.¹⁶ Hon menar att det bedrivs forskning med bilderboken som objekt men att denna inte behandlar metodologiska och teoretiska frågor. Som exempel på tidigare forskning lyfter hon fram endast två verk, *Bilden i barnboken* (1977), redigerad av Lena Fridell och *Barnlitteraturforskning* (1972) av Göte Klingberg. Det framgår också av hennes analys att en stor oenighet råder bland forskarna om hur bilderboken bör definieras och vad den har för funktion.

Hallberg skrev sin artikel för 26 år sedan. Sedan dess har intresset för bilderboksforskning ökat märkbart, såväl i Norden som internationellt.¹⁷ Metodologiska och teoretiska frågor har diskuterats, och idag har man som bilderboksforskare betydligt fler undersökningar, både teoretiskt och analytiskt inriktade, att ta hänsyn till.

De vetenskapliga studier inom bilderboksforskningen som är aktuella här berör främst bilderboken som medium och i synnerhet förhållandet mellan text och bild. Receptionsstudier¹⁸ som undersöker hur barn i olika åldrar

16 Hallberg, Kristin, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen" i: *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1982:3-4, ss. 163-168.

17 För en redogörelse över den internationella bilderboksforskningens utveckling, se: Nikolajeva, Maria, "Verbal and visual literacy: the role of picturebooks in the reading experience of young children" i: *Handbook of early childhood literacy*, red. Nigel Hall, Joanne Larson och Jackie Marsh, London 2003, ss. 235-248. Se även: Nodelman, Perry, "Decoding the images: illustration and picture books" i: *Understanding children's literature*, red. Peter Hunt, London 1999, ss. 69-80.

18 Enligt Päivi Heikkilä-Halttunen blev det allt populärare att göra receptionsstudier inom barnlitteraturen på 1970-talet för att engagera barnen i barnboksproduktionen. Se: Heikkilä-Halttunen, s. 216. Receptionsstudier görs

förstår och använder bilderböcker har här uteslutits, eftersom det är estetiska frågor snarare än barns respons till bilderböcker som är relevanta för detta arbete.

En stor del av de begrepp och definitioner som kommer att användas i avhandlingen är hämtade ur *Bilderbokens pusselbitar* skriven av Maria Nikolajeva samt ur Nikolajevas och Carole Scotts gemensamma verk *How picturebooks work*¹⁹. För mig erbjuder dessa studier verktyg för analys av text och bild samt bilderboksanalyser som fungerar som underlag för vidare diskussioner.

Historisk bakgrundsinformation, verktyg till bilderboksanalys och detaljerade analyser finns även att hämta i Ulla Rhedins studie *Bilderboken. På väg mot en teori* samt i *I bilderbokens värld 1880–1980* redigerad av Kristin Hallberg och Boel Westin. Den sistnämnda kartlägger bland annat den svenska bilderbokens historia och erbjuder både en översikt av de motiv som förekommit i den svenska bilderbokstraditionen och några djupare analyser av enskilda författares bilderboksproduktion.

Medan bilderboken i Sverige har undersökts på flera håll, är forskningen i Finland inte lika långt hunnen. Den mest framträdande bilderboksforskaren i Finland är Maria Laukka som undersökt finländska barnboksillustrationer i drygt tjugo år.²⁰ Hon har också bidragit med ett bilderboksavsnitt i det barnlitteraturhistoriska översiktsverket *Pieni suuri maailma*²¹. År 2001 gavs dessutom artikelsamlingen *Tutkiva katse*

fortfarande, dock oftast ur pedagogiskt perspektiv. Se t. ex. Simonsson, Maria, *Pedagogers möte med bilderböcker i förskolan*, diss., Linköping 2006.

19 Nikolajeva, Maria och Carole Scott, *How picturebooks work*, New York 2001.

20 Se t. ex. *Satujen saari. Suomalaista lastenkirjallisuutta 1847-1960*, red. Maria Laukka, Tammerfors 1985.

21 *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia* ("Den lilla stora världen"), red. Liisi Huhtala, Karl Grønn, Ismo Loivamaa och Maria Laukka, Helsingfors 2003.

*kuvakirjaan*²² ut, i vilken forskare och illustratörer diskuterar bilderböcker jämsides med barnboksillustrationer.²³

Internationellt finns det flera betydande bilderboksstudier från de två senaste decennierna. Joseph Schwarcz *The ways of the illustrator: visual communication in children's literature*²⁴ samt Perry Nodelmans *Words about pictures*²⁵ undersöker bilderbokens särdrag framförallt i form av det visuella berättandets möjligheter. Utöver Nodelman och Schwarcz har William Moebius²⁶, David Lewis²⁷, Peter Hunt²⁸, John Stephens²⁹, Jane Doonan³⁰ och Lawrence Sipe³¹ bidragit till den moderna bilderboksforskningen genom att undersöka det visuella berättandet samt bilderbokens unika kommunikation och metafiktiva egenskaper.³²

22 *Tutkiva katse kuvakirjaan* ("En forskande blick på bilderboken"), red. Kaisu Rätttyä och Raija Raussi, Helsingfors 2001.

23 Intresset tycks dock växa även i Finland. Till exempel Sirke Happonen har undersökt visuellt och verbalt berättande i sin doktorsavhandling. Se: Happonen, Sirke, *Viljonkka ikkunassa - Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike* ("Filifjonkan i fönstret – bild, ord och rörelse i Tove Janssons mumilverk"), diss. Helsingfors 2007.

24 Schwarcz, Joseph, *The ways of the illustrator: visual communication in children's literature*, Chicago 1982. Av Joseph och Chava Schwarcz har utkommit även *The picture book comes of age*, Chicago 1991.

25 Nodelman, Perry, *Words about pictures*, Athens Ga. 1988.

26 Moebius, William, "Introduction to picturebook codes" i: *Word & Image*, 1986:2, ss. 141-158.

27 Lewis, David, "The Constructedness of texts: Picture books and the metafictional" i: *Signal* 62, 1990, ss. 131-146. Se även: Lewis, David, *Reading contemporary picturebooks: Picturing texts*, London 2001.

28 Hunt, Peter, *Criticism, theory, and children's literature*, London 1991, kap. 10: "Criticism and the Picture Book".

29 Stephens, John, *Language and ideology in children's fiction*, London 1992, kap. 5: "Primary scenes: the family and picture book" och Stephens, John, "Modality and space in picture book art: Allen Say's *Emma's Rug*" i: *CREArTA* 1 (1), 2000, ss. 44-59.

30 Doonan, Jane, *Looking at pictures in picture books*, Stroud 1993.

31 *Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-referentiality*, red. Lawrence Sipe, New York 2008.

32 För en omfattande kritisk översikt över bilderboksforskningen, se: Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work* och Lewis, *Reading contemporary picturebooks*.

Det som förenar en stor del av de ovannämnda forskarna är intresset för bilderboken som ett flerdimensionellt medium och för dess kommunikativa funktioner. Det finns betydligt färre enskilda omfattande motivstudier. Därför kan den tidigare bilderboksforskningen erbjuda de grundläggande verktygen och begreppen för denna avhandling men däremot inte så mycket en modell för hur man studerar ett visst motiv i bilderböcker.³³

En översiktlig introduktion i bilderboksteori är motiverad eftersom termen *bilderbok* definieras på olika sätt inom forskartraditionerna. Till exempel på svenskt håll ger man en betydligt snävare definition av termen³⁴ än på finskt håll. Den finskspråkiga bilderboksforskningen, främst i form av översiktsverket *Pieni suuri maailma* och artikelsamlingen *Tutkiva katse kuvakirjaan*, förmedlar en uppfattning om att åtminstone forskarna för det mesta fokuserar på barnboksillustrationen snarare än på det som Ulla Rhedin benämner "den genuina bilderboken". Bilderboksavsnittet i *Pieni suuri maailma* heter "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys" ("Den finländska barnboksillustrationens utveckling")³⁵ och behandlar illustratörer och illustrationer av sagor jämsides med bilderböcker och bilderboksskapare. Författaren till avsnittet, Maria Laukka, gör ingen skillnad mellan dessa, och en saga kan enligt henne förvandlas till en bilderbok när den illustreras. Bland annat i samband med illustratören Maija Karma anser Laukka att Karmas mest betydelsefulla bilderböcker var Zacharias Topelius "Hallonmasken", "Walters äventyr" och "Adalminas pärla".³⁶

33 Mindre omfattande motivstudier finns dock att få tag i. Till exempel Lena Kåreland och Barbro Werkmäster har gett ut en studie kring den jungianska individuationsprocessen i Tove Janssons bilderböcker. Se: Kåreland, Lena och Barbro Werkmäster, *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan*, Uppsala 1994. Även Schwarzc och Schwarzc lägger upp sina analyser enligt olika motiv.

34 Detta gäller även Perry Nodelmans terminologi i *Words about pictures*.

35 Laukka, Maria, "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys" i: *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*, ss. 89-136.

36 Laukka, "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys", s. 119.

Trots att jag i mina urvalsprinciper har valt att hålla fast vid skillnaden mellan bilderbok och illustrerad text, kan jag även förstå den ståndpunkt Laukka representerar. Laukkas resonemang understöds bland annat av den brittiska bilderboksforskaren Jane Doonan som hävdar att bilden alltid ger en ny dimension åt texten och att bilder aldrig enbart är dekorativa.³⁷ Jag anser dock att genom att illustrera en saga gör illustratören sin egen tolkning av texten, vilket gör att helhetsintrycket inte skapas i samarbete mellan författaren och illustratören.

Maria Laukkas och Jane Doonans syn på bilderboken står även i kontrast mot Boel Westins och Kristin Hallbergs definition enligt vilken bilderböcker är "böcker med en eller flera bilder på varje uppslag, vanligtvis kombinerade med text". Westin och Hallberg vidareutvecklar definitionen:

[B]ilderbokens text [...] är skriven med tanke på en bildgestaltning, liksom bilderna är gjorda med tanke på en text. Bilderboken är en symbiotisk konstart, där texten, den verbaliserade berättelsen, samverkar med bilden, den visualiserade berättelsen. Det är i mötet mellan ordet och bilden bilderbokens estetik skapas, den konstnärliga helhet läsaren möter när hon eller han öppnar boken och går in i bilderbokens värld.³⁸

Westins och Hallbergs definition av bilderboken har anammats och utvecklats vidare av andra svenska bilderboksteoretiker såsom Ulla Rhedin och Maria Nikolajeva. Westins och Hallbergs definition utgör även grunden till hur begreppet *bilderbok* används i denna avhandling. I och med att avhandlingen fokuserar på den ambivalens i gestaltningen av inre landskap som uppstår i samspel mellan text och bild, är det väsentligt att text och bild uppstått med avsikt att samverka.

37 Se: Doonan, s. 7. Även Sirke Happonen delar denna syn och använder den som utgångspunkt för sina analyser av Tove Janssons muminillustrationer i sin doktorsavhandling *Vilijonkka ikkunassa*, s. 12 f.

38 *I bilderbokens värld 1880 – 1980*, s. 8.

Nära sammankopplad till denna samverkan mellan text och bild är termen ikonotext, som myntats av Kristin Hallberg. Termen innebär att text och bild formar en oupplöslig enhet där båda existerar samtidigt och bidrar till betydelsen.³⁹ Hallberg motiverar begreppet genom att konstatera att bilderbokens budskap konstitueras av två teckensystem, text och bild:

Texten utgörs av ett konventionellt system som avses linjärt, bilden är däremot inte uppbyggd av generella och disjunktiva enheter. [...] Bilden är ikonisk men inte alltid mimetisk, imiterande verklighet. Avläsningen sker diskontinuerligt och arbiträrt [...]. Bilderbokens "egentliga text" är interaktionen mellan dess båda semiotiska system. Dvs. det är först i lärsituationen när den implicerade interaktionen bild/text förverkligas som "bilderbokstexten" blir en realitet.⁴⁰

Denna "bilderbokstext" benämner Hallberg *ikonotext*. Termen är etablerad i den nordiska bilderboksforskningen och kommer även att användas genomgående i detta arbete.⁴¹

Ikonotexten i en bilderbok kan fungera på olika sätt eftersom det finns flera typer av samverkan mellan text och bild. I sin narratologiskt inriktade bilderboksstudie nämner Maria Nikolajeva fem typer av samverkan mellan text och bild: symmetrisk, kompletterande, expanderande, kontrapunktisk och motstridig. I alla dessa typer av

39 Utöver bilderboken finns det flera andra medier som använder sig av samspelet mellan ord och bild i sitt berättande. Den etablerade termen för detta är *intermedialitet*. Bilderbokens intermediala karaktär undersöks av Elina Druker i sin doktorsavhandling: Druker, Elina, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, diss. Stockholm 2008 (kommande). För övriga studier kring intermedialitet, se t. ex.: *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund 2002.

40 Hallberg, Kristin, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", s. 165.

41 Internationellt finns det flera alternativa termer till det som Hallberg benämner ikonotext. Maria Lassén-Seger diskuterar flera av dem i: Lassén-Seger, Maria, *Adventures into otherness. Child metamorphs in late twentieth-century children's literature*, diss. Åbo 2006, s. 72.

bilderböcker förmedlas budskapet på olika sätt med hjälp av text och bild.⁴² I och med att det finns varierande former av samspel mellan text och bild, behöver man ibland skilja mellan visuellt och verbalt berättande, trots att ikonotexten betraktas som en ouplöslig enhet. Om helheten, ikonotexten, är motsägelsefull, kommer jag att undersöka det visuella och det verbala berättandet skilt och i detalj för att visa hur kontraster i textens och bildens budskap konstrueras. I vissa bilderböcker är text-bild-förhållandet starkt redundant och text och bild förmedlar mer eller mindre samma information. I sådana fall diskuterar jag enbart vad ikonotexten förmedlar för budskap, utan att nödvändigtvis gå in på detaljerad text- eller bildanalys. I analyserna kommer termerna visuell respektive verbal berättare att figurera för att belysa hur olika historier kan berättas i en och samma bok.

Trots att den visuella och den verbala berättaren har olika förutsättningar för sitt berättande, kan båda berättarna fungera på en opersonlig och personlig nivå. Detta möjliggör en stor variation i perspektiv och berättarröster i bilderböcker.

Maria Nikolajevas och Carole Scotts modell för text-bild-samverkan kritiserar av både Perry Nodelman⁴³ och David Lewis⁴⁴. Nodelmans främsta invändning är att *How picturebooks work* koncentrerar sig på *hur* bilderböcker förmedlar sitt budskap men inte på *vad* det är för budskap som förmedlas eller *varför*. Han ställer sig kritisk till de olika kategorierna av samverkan mellan ord och bild samt anser att författarna förbiser bilderbokens ideologiska innehåll.⁴⁵ Vidare kritiserar han även författarnas sätt att värdera de komplexa bilderböckerna högre än de enkla samt att betrakta en bilderbok som skapats av en person eller ett samarbetande

42 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 22. Denna distinktion görs även i *How picturebooks work* av Nikolajeva och Carole Scott.

43 Nodelman, Perry, "How, but not what or why" i: *Children's literature* 31, 2003, ss. 192-200.

44 Lewis, David, "Showing and telling: the difference that makes a difference" i: *Reading literacy and language*, November 2001, ss. 94-98.

45 Nodelman, "How, but not what or why", s. 193.

författare-illustratör-team äkta i motsättning till exempel till en illustrerad saga.⁴⁶

Kritiken är värd att tas upp och diskuteras här då jag i detta arbete kommer att använda mig av Nikolajevas och Scotts modell. Jag anser att deras terminologi möjliggör en analys av hur betydelse skapas i samverkan mellan text och bild, och den hjälper mig också att ta fasta på skillnaderna mellan olika typer av samspel. Genom sin narratologiska inriktning möjliggör modellen användningen av begreppen *berättarperspektiv* och *fokalisering* som är väsentliga redskap för min analys av hur det subjektiva inre landskapet används i karaktärsskildringen. Genom att skilja mellan den visuella och den verbala berättarens perspektiv kan man förstå hur en viss effekt, till exempel ambivalens, uppnås. Ur det perspektiv jag valt är det intressantare att studera komplexa bilderböcker som kan förmedla inre tillstånd med hjälp av ikonotexten än sådana bilderböcker som med enklare medel skildrar ett yttre händelseförlopp. Detta innebär naturligtvis inte att komplexitet i sig skall betraktas som ett egenvärde.

Nodelman anser dessutom att det inte finns någonting som kan benämnas "symmetriskt" i förhållandet mellan text och bild,⁴⁷ och även David Lewis tar fasta på denna punkt när han kritiserar Nikolajeva och Scott för att de glömmer bort det bildspecifika i sina bilderboksanalyser. Lewis anser att det hur bilder läses påverkas av språkets dominans: "[W]e simply cannot identify what it is that a picture 'states' in relation to the narrative outside of its animation by the words".⁴⁸ Då text och bild till sitt väsen är olika, kan de enligt Lewis inte sägas berätta samma historia, och symmetrin är således bara en illusion.⁴⁹ Orden påverkar alltid hur bilden tolkas.

Även Lewis kritik bör bemötas innan jag kan gå vidare i mitt arbete, då mina analysredskap bygger på verbalt och visuellt *berättande*, av vilka det senare enligt Lewis inte är

46 Ibid., s. 195 f.

47 Ibid., s. 199.

48 Lewis, "Showing and telling", s. 96.

49 Ibid., s. 96.

möjligt. Om det är så att bilder enbart har en visande funktion och således inte kan kläs i ord och om orden styr läsningen av bilderna, är en bilderboksanalys omöjlig. Om bilder inte kan tolkas med hjälp av ord, låter de sig inte heller analyseras med hjälp av språket. Detta utgör ett problem, i synnerhet när jag studerar icke-verbala tillstånd som förmedlas genom ikonotexten. Jag betraktar ändå inte det som en orsak att inte försöka med hjälp av språket analysera det som bilderböckerna förmedlar. Även andra vetenskaper, bland andra film-, musik- och konstvetenskap, använder sig framgångsrikt av verbala uttryck för att beskriva icke-verbala fenomen.

Även Lewis kritik berör främst Nikolajevas och Scotts kategori "symmetrisk". Han illustrerar hur text och bild kan fylla varandras luckor till exempel när texten explicit inte berättar någonting och bilden kompletterar denna textuella lucka. Vad Lewis egentligen vill visa med sin artikel är det bilderboksspecifika berättandets möjligheter, hur betydelsen uppstår genom det som inte sägs rakt ut.⁵⁰ Att han med detta budskap försöker ställa sig mot Nikolajeva och Scott anser jag däremot vara missvisande, eftersom en stor del av analyserna i *How picturebooks work* fokuserar på hur text och bild samverkar i icke-symmetiska förhållanden.

Jag kommer att använda mig av de kategorier som Nikolajeva och Scott skapat främst på grund av att de erbjuder verktyg för att analysera, beskriva och namnge de olika typerna av ambivalens – eller brist på ambivalens – i ikonotexten. Jag är fullt medveten om att det visuella berättandet har andra villkor än det verbala och att min analys alltid kommer att styras av det språk jag använder mig av i analysen. Att benämna text-bild-förhållandet symmetriskt anser jag innebära att bilden inte förmedlar ett för mig betydelsebärande budskap som skiljer sig från texten, eller tvärtom. Att språket används som ett verktyg att förmedla de analytiska tankegångarna anser jag inte betyda att bilder inte analyseras på sina egna villkor. Alla intryck kan inte kläs i

50 Ibid., s. 97.

ord, precis som allt inte kan uttryckas i bild – det är en av utgångspunkterna för denna avhandling.

I mina analyser strävar jag efter en helhetsuppfattning av ikonotextens innebörd. Jag ämnar inte göra en uppslag-för-uppslag-analys av bilderna enligt till exempel Jane Doonans modell, eller, för den delen, detaljerade ord-för-ord-analyser av texten. Endast där jag upptäcker märkvärdigheter och särskilt enligt min synpunkt betydelsebärande visuella eller verbala detaljer, lyfts dessa fram. I övrigt talar jag mera generellt om vilket budskap ikonotexten förmedlar. Jag anser att en redogörelse för varje enskild bild- och textanalys som jag gjort leder bort uppmärksamheten från själva undersökningen. Således ligger utgångspunkten till mitt tillvägagångssätt inte i en underskattning av det intermediala berättandets funktioner utan i behovet att behålla blicken vid de mest centrala frågeställningarna.

Inre karaktärgestaltning: narratologisk terminologi och problematik

Som narratologen Seymour Chatman påpekar, är det i många fall tillgången till karaktärens medvetande och inre värld som gör att läsaren identifierar sig med karaktären.⁵¹ Att trovärdigt skildra en karaktärs medvetande betraktas däremot som krävande. Kan ett medvetande överhuvudtaget skildras i en verbal berättelse?

De väsentliga aspekterna i skildringen av ett inre landskap består, något förenklat, för det första, av berättaren, den som återger händelserna. Berättaren kan ha tillgång till information om karaktärens inre upplevelser och denna kan lägga fram informationen i klarspråk eller bara antyda någonting om karaktärens inre värld. Berättaren kan också välja att inte avslöja någonting om karaktärens känslor och tankar, utan koncentrera sig på karaktärens yttre skepnad. För det andra är det viktigt att urskilja vem som *visar* händelseförloppet och,

51 Chatman, Seymour, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, Ithaca 1978, s. 157.

för det tredje, vem som *upplever* det. Dessa tre instanser behöver inte sammanfalla. De begrepp som därmed blir aktuella är narratologins grundbegrepp *berättare*, *berättarperspektiv* och *fokalisering* som Gérard Genette utvecklar i sin studie *Discourse du récit*.⁵²

Genette påpekar att kunskapen om de fiktiva händelserna alltid är förmedlad genom den narrativa diskursen.⁵³ Händelserna återges alltid av en berättare även om denna skulle vara dold. Den som berättar behöver inte vara identisk med den person som upplever händelserna, berättaren behöver inte heller vara en person i berättelsen.⁵⁴ Berättaren återger händelserna antingen i form av representation (*mimesis* eller genom att visa) eller i form av narration (*diegesis* eller genom att berätta).⁵⁵ Skillnaden mellan dessa termer kan illustreras med att dialoger, direkt tal och tankar kan betraktas som imiterade, representerade och därmed icke-berättade. Handlingsförloppet återges däremot av en berättare indirekt, det filtreras genom berättaren. Det är i synnerhet denna uppdelning som väckt många kritiska röster, och flera bland annat lingvistiska studier ägnar sig åt att undersöka var gränsen mellan den direkta representationen och det indirekta berättandet går, i synnerhet när det gäller representation av tal och tankar – karaktärernas medvetanden.⁵⁶

I bilderboken kan två olika typer av berättare urskiljas, den visuella och den verbala. Trots att det enklaste förhållandet mellan dessa tyder på att det är den verbala

52 Genette, Gérard, *Narrative discourse (Discourse du récit)*, 1972), Oxford 1980.

53 *Ibid.*, s. 28.

54 Angående berättarens relation till historien, se Genettes kategorier hetero- och homodiegetisk samt extra- och intradiegetisk berättare: Genette, ss. 212 ff.

55 Genette, s. 30. På denna punkt är Genettes terminologi etablerad men visserligen ifrågasatt av andra narratologer och lingvister. Se till exempel: Fludernik, Monika, *The fictions of language and the languages of fiction*, London 1993. Fludernik diskuterar termerna *mimesis* och *diegesis* och visar hur de har använts i litteraturkritiken genom tiderna.

56 Se till exempel: Fludernik samt Banfield, Ann, *Unspeakeable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Boston 1982.

berättaren som *berättar* och den visuella berättaren som *visar*⁵⁷, kan texten ha en egen synvinkel samtidigt som bilden kan vara berättad.⁵⁸ I bilderboken har således både den visuella och den verbala berättaren möjlighet att skildra karaktären invärtes och utvärtes. De två berättarnas tillgång till den interna informationen beror på det perspektiv som tillskrivs dem.

Med berättarperspektiv avser Genette det sätt på vilket informationen om händelserna förmedlas. Berättarperspektivet uppstår vid valet av synvinkel i berättelsen.⁵⁹ De två berättarna i bilderboken, den visuella och den verbala, kan ha olika berättarperspektiv. Båda kan ha ett opersonligt, allvetande perspektiv eller ett personligt jagperspektiv.⁶⁰ När dessa inte sammanfaller med varandra, uppstår stimulerande kontrapunkter eller frustrerande motsägelser i berättelsen och tolkningen blir ambivalent.

Även om det är allvetande berättare som återger händelserna, kan de avslöja huvudpersonens tankar och känslor och skildra handlingsförloppet ur huvudpersonernas synvinkel. Denna teknik benämner Genette *intern fokalisering*.⁶¹ Om det däremot enbart är yttre händelser som skildras ur denna karaktärs synvinkel, utan tillgång till hans/hennes känslor eller tankar, är det fråga om *extern fokalisering*.⁶² Fokalisatorn, personen som fokaliseras, behöver inte vara densamma hela berättelsen igenom,⁶³ och genom att byta

57 Enligt Maria Nikolajeva kan skillnaden mellan mimesis och diegesis illustreras mycket tydligt med hjälp av bilderboksmediets två olika berättare, då bland annat den visuella miljöbeskrivningen kan betraktas som icke-berättad. Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 119.

58 *Ibid.*, s. 177.

59 Genette, s. 185 f.

60 Se kapitel 6 "Berättarröst och synvinkel" för detaljerat resonemang kring bilderbokens berättarpositioner i: Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 177 ff. Se även: Nodelman, Perry, "The eye and the I: Identification and first-person narratives in picture books" i: *Children's literature* 19, New Haven 1991, ss. 1-30.

61 Genette, s. 189.

62 *Ibid.*, s. 190.

63 *Ibid.*, s. 189.

fokalisator kan berättaren ge en mera komplett uppfattning om händelseförloppet. I bilderboken är fokaliseringen främst ett grepp som den verbala berättaren använder sig av, men bilderboken kan förmedla en subjektiv synvinkel även visuellt⁶⁴ trots att bildens möjlighet till direkt introspektion är begränsad.

Jag har ovan nämnt att berättare har möjlighet att skildra sina karaktärer utifrån och inifrån samt att persongestaltningens natur beror på författarens val av berättarinstans. Även den tradition som berättelsen representerar kan ställa krav på hur de litterära karaktärerna beskrivs.⁶⁵ Yttre beskrivning är ett av de enklaste greppen i karaktärsskildring och det är ett grepp som används i synnerhet i handlingsorienterad barnlitteratur.⁶⁶ Yttre beskrivning är också det mest grundläggande sättet att presentera en litterär karaktär. Att beskriva en gestalt utifrån dess yttre egenskaper kan ha flera funktioner. Beskrivningen kan fungera som en enkel presentation av karaktären, men den yttre beskrivningen kan även ha en symbolisk funktion, då vissa karaktärsdrag associeras med vissa personliga egenskaper.⁶⁷

Den yttre personbeskrivningen i bilderboken tillhör den visuella berättarens starka sidor.⁶⁸ Den visuella berättaren kan med enkla grepp skapa en uppfattning om protagonisten eller de andra karaktärerna genom att skildra deras yttre egenskaper. Genom att skildra karaktären utifrån kan man också med hjälp av kläder, ansiktsuttryck, kroppsform och andra egenskaper antyda hurdana dessa personer är på insidan. Detta grepp är till en stor del beroende på kulturella konventioner.

64 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 178.

65 Nikolajeva, Maria, *The rhetoric of character in children's literature*, Lanham, Md. 2002, s. 182.

66 *Ibid.*, s. 182.

67 Nikolajeva visar till exempel hur hårfärg kan antyda karaktärens inre egenskaper antingen som en god eller som en ond person. Se: *Ibid.*, s. 183.

68 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 140.

Litterära karaktärer delas traditionellt upp i *platta* och *runda* karaktärer.⁶⁹ De platta karaktärerna representerar oftast bara en eller ett par egenskaper och saknar nyanser, medan de runda karaktärerna är mera fylliga och komplexa. Det är de runda karaktärerna som kan utvecklas under berättelsens gång. Ett sätt att "fylla ut" en karaktär och ge den mera djup är att skildra dess inre egenskaper. Att trovärdigt göra detta är ändå betydligt mera invecklat än den yttre karaktärsskildringen. En verklig persons inre förblir alltid okänt för omgivningen, men till exempel Dorrit Cohn visar hur litterära karaktärs inre världar blir tillgängliga för läsarna genom skönlitteraturen. Hon menar, i samklang med Käte Hamburger, att "narrative fiction is the only literary genre, as well as the only kind of narrative, in which the unspoken thoughts, feelings, perceptions of a person other than the speaker can be portrayed".⁷⁰ Cohn visar hur författare besitter nästan obegränsad makt i och med att de kan skapa varelser vars inre liv de kan avslöja precis som de vill.⁷¹ Problematiskt i en analys av inre karaktärsskildring är enligt Cohn att det råder stor oenighet om huruvida tankar är verbala. Cohn anser själv att det inre livet består av stoff som inte är verbalt.⁷² Detta utgör den centrala frågan för hennes studie där hon undersöker hur icke-verbala tillstånd kan förmedlas genom ett verbalt medium, den skönlitterära texten.

För att skilja mellan det verbala och det icke-verbala⁷³ språket kan den franska psykoanalytikern Jacques Lacans teori vara användbar. För Lacan är språket en av de mest centrala aspekterna i mänsklig utveckling. Han menar att

69 Se: Forster, E. M., *Aspects of the novel* [1927], London 1928, s. 93 f. och jfr. bl.a. Nodelman, Perry, *The pleasures of children's literature*, New York 1996, s. 51 f.

70 Cohn, Dorrit, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton 1978, s. 7.

71 *Ibid.*, s. 4.

72 *Ibid.*, s. 11.

73 Motsatsen till verbalt benämns härefter *icke-verbalt*. Termer som *preverbalt* och *subverbalt* figurerar också i facklitteraturen, men termen *icke-verbalt* ter sig mest neutral och signalerar därmed ingen tillhörighet med någon specifik psykoanalytisk inriktning.

språket utgör subjektet.⁷⁴ I lacansk psykoanalys skiljer man mellan den imaginära och den symboliska ordningen. Förenklat kan man säga att den imaginära ordningen är naturens ordning, medan den symboliska ordningen tillhör kulturen. Den imaginära ordningen består av bilder och fantasi, medan den symboliska ordningen strukturerar dessa bilder med hjälp av det logiska språket. Den imaginära ordningen har sin utgångspunkt i det som Lacan benämner *spegelstadiet*, där barnet identifierar sig själv genom sin egen *spegelbild*.⁷⁵ Barnet blir dock ett subjekt först efter att det har fått tillgång till språket, eller till "culturally encoded representational systems", som Karen Coats påpekar.⁷⁶ Den imaginära och den symboliska ordningen kommer tydligt till uttryck i Coats analys av Lewis Carrolls *Through the looking glass, and what Alice found there* (1871). Coats anser att Alice är, precis som det lilla barnet Lacan beskriver, intresserad av sin egen spegelbild och vill därför gå in i världen bakom spegeln, in i det imaginära. I denna nya värld vill hon dock bli betraktad som en kvinna, en drottning, och således ta ett steg in i det symboliska nätverket. Carroll, däremot, vill att Alice ska stanna i den nya absurda, ologiska världen, i det imaginära, för att han skall kunna utforska vad denna värld har att erbjuda.⁷⁷ Han vill inte heller att Alice ska mogna under sitt äventyr: "Carroll, by writing Alice back through the looking glass without any change in herself, [...] wants to show her that growing and aging are not necessary or inevitable; they are merely concessions we make to the version of sanity that plays in the Symbolic."⁷⁸ Coats betraktar således Alices äventyr som Carrolls önskan att förflytta sig från den

74 Lacan, Jacques, "The function and the field of speech and language in psychoanalysis" i: *Écrits. A selection* (Éditions du Seuil, 1966), London 1989, ss. 33-125, samt Coats, Karen, *Looking glasses and Neverlands. Lacan, desire, and subjectivity in children's literature*, Iowa City 2004, s. 2.

75 Lacan, Jacques, "The mirror stage as formative of the function of the I" i: *Écrits. A selection* (Éditions du Seuil, 1966), London 1989, ss. 1-8.

76 Coats, s. 3.

77 Ibid., s. 84.

78 Ibid., s. 88.

symboliska ordningen tillbaka till det imaginära och att kunna stanna där. Detta gör han genom att förneka Alice hennes subjektivitet.

Coats analys visar hur de lacanska begreppen imaginärt och symboliskt kan användas i analys av barnlitteratur. Spänningen mellan det visuella, eller snarare icke-verbala, och det verbala är central i skildringen av ett inre landskap som består av de aspekter språket inte räcker till att uttrycka. Språket tenderar dock att ta över det icke-verbala området, precis som det symboliska strukturerar och kontrollerar det imaginära. Coats visar hur språkets dominans gestaltas i den lacanska psykoanalysen:

Children know even before they learn to talk that the speech act is what will give them power; accession to the world of language is seen as the greatest good. Once in the Symbolic order, they achieve a sense of mastery over the object; the distance between signified and signifier is a distance that enables the speaker to exercise some control over the way in which the thing is perceived [...].⁷⁹

Den lacanska psykoanalysens betoning på språket, framför allt på det talade språket, skapar ett intryck av dominans över alla de övriga aspekterna i det mänskliga psyket. Underskattas dessa aspekter, de tankar, känslor och bilder som inte kan kläs i ord? Bilderboksmediet har möjlighet att ta fasta på även dessa intryck hos fiktiva personer och ägna dem utrymme vid sidan av den verbala berättelsen. I synnerhet är detta viktigt med tanke på att de protagonister som bilderböckerna skildrar (och de verkliga barn bilderböckerna marknadsförs till) inte nödvändigtvis har nått den mognad som den symboliska ordningen förutsätter och finns således kvar på det imaginära stadiet. Även därför är det viktigt att kunna ge uttryck åt den icke-verbala sidan av protagonistens inre landskap.

Som Karen Coats påpekar, ger talakten barnet makt. Genom att tala kan man också agera – och få andra att göra

79 Ibid., s. 80.

detsamma. Det talade språket kan fungera som ett effektivt grepp i skildringen av fiktiva karaktärer, likaså det otalade språket, det som tänks och upplevs av karaktärerna och som uttrycks med hjälp av språket. Lingvisten Ann Banfield undersöker det litterära språkets representativa och kommunikativa funktioner och fäster sin uppmärksamhet vid det som hon benämner "represented speech and thought"⁸⁰, en motsvarighet till Erlebte Rede eller det som senare etablerats i engelskan, "free indirect discourse"⁸¹. Banfield menar att verbala representationer av en karaktärs medvetande genom ovannämnda tekniker saknar den kommunikativa funktion som narratologerna tillskriver en litterär text: "This style articulates the movements of the mind, the 'stream of consciousness,' in a way which avoids suggesting that the processes of reflection occur as inner speech or that consciousness can be reduced to the logical content of any propositions it contains."⁸² Banfield påpekar att språket är det medium som används för att representera tankar, men framhäver att de tankar som representeras inte behöver ha en lingvistisk form i tänkarens huvud.⁸³ Hon anser även att "if the speaking subject cannot *speak* his non-reflective knowledge, this does not mean that language cannot *represent* it".⁸⁴ Detta betraktar Banfield som skönlitteraturens väsen:

The linguistic cotemporality of PAST and NOW and the coreference of SELF and the third person supply a language for representing what can only be imagined or surmised – the thought of the other. By separating SELF from SPEAKER, this style reveals the essential fictionality of any representation of consciousness, of any approximation of word to thought, even of our own. Through it, language represents what can exist without it

80 Banfield, s. 12.

81 Fludernik, s. 360.

82 Banfield, s. 138.

83 Ibid., s. 138.

84 Ibid., s. 199. Författarens kursiv.

[...]. What is represented in the mind need not reflect anything outside it, and the style for representing consciousness may capture this fact.⁸⁵

Banfield argumenterar således för att medvetandet kan representeras och förmedlas med hjälp av språket, då språket i hennes lingvistiska mening inte förutsätter talande utan existerar bortom talet – och berättandet.

Banfields teori har väckt kritik bland lingvister och narratologer. Till exempel Monika Fludernik ägnar ett helt kapitel åt Banfields forskning i sin studie *The fictions of language and the languages of fiction*. Fludernik anser att trots att Banfields tes om "unspeakable sentences" är användbar på grund av att den skapar nya termer och kategorier samt ett nytt sätt att behandla problematiken kring medvetandeskildring i skönlitteraturen, hotar den även att undergräva narratologins begreppsapparatur. Narratologin vilar enligt henne till stor del på uppfattningen om att skönlitteratur är kommunikation på olika nivåer och mellan olika instanser.⁸⁶ Fludernik vidareutvecklar Banfields teori i sin omfattande studie kring hur tal och tankar representeras i skönlitteraturen:

Since narrative texts portray agents, i.e. characters, in an effort at representation that echoes our cognitive understanding of the structure of action [...], these agents, once on the fictional stage, become part of the structure of a cognitive frame or script, and they therefore acquire very specific goals and intentions as well as a verisimilar psyche geared towards explaining the motivational structure of the fictional situation. It is precisely the real-world patterns of psychological inferencing [...] that the reader projects on characters in fiction [...].⁸⁷

85 Ibid., s. 260. Författarens betoning.

86 Fludernik, s. 361.

87 Ibid., s. 452.

Fludernik visar att i stället för att traditionsenligt betrakta karaktärens direkta tal som den mest pålitliga delen av den fiktiva verkligheten och berättarens återgivning av händelserna som en förvrängning av denna verklighet, kan den narrativa diskursen presenteras som "a uniform one-levelled linguistic entity which by its deictic evocation of alterity [...] *projects* a level of language which is not actually *there* but is implied and manufactured by a kind of linguistic hallucination".⁸⁸ Litterära karaktärer och deras fiktiva liv är således ingenting annat än hallucinationer skapade genom projektion och språkets obegränsade möjligheter. Centralt för detta arbete blir därmed att undersöka hur de enskilda hallucinationerna skapas: Vad förmedlas med de ord som används för att gestalta protagonisten och hans/hennes inre landskap?

Både Banfields och Fluderniks primärmaterial består enbart av vuxenlitteratur. I barnlitteraturen skiljer sig förhållandet mellan berättare och karaktär markant från detsamma i den allmänna litteraturen. I barnlitteraturen är (tredjepersons-) berättaren en vuxen, medan protagonisten oftast är ett barn.⁸⁹ Här uppstår ett glapp som är större och ännu mera betydelsefullt än det som kan urskiljas i den allmänna litteraturen. Användningen av direkt tal är ett effektivt grepp i personskildringen, i synnerhet om man fäster uppmärksamheten vid vilka karaktärer som ges en egen röst.⁹⁰ Maria Nikolajeva hävdar dock att "even when a child character is given a voice, there is always an adult voice accompanying direct speech, adjusting it to guide the reader toward 'correct' understanding".⁹¹ Nikolajeva anser att på grund av denna vuxenkontroll fungerar det direkta talet i barnlitteraturen snarare som ett grepp i att föra handlingen vidare än som ett grepp i personskildringen. Obalansen

88 Ibid., s. 453. Författarens kursiv.

89 Nikolajeva, *The rhetoric of character in children's literature*, s. 240.

90 Ibid., s. 239.

91 Nikolajeva, *The rhetoric of character in children's literature*, s. 240.

mellan berättarinstansen och karaktärerna exemplifierar tydligt det förvrängda maktförhållande som präglar barnlitteraturen i allmänhet, och därmed även bilderboken. Bilderboken har dock även en annan dimension som i vissa fall kan kompensera för och komplettera denna obalans. Den visuella berättaren kan anamma ett annat perspektiv i sitt berättande än den verbala berättaren samt ge uttryck för barnprotagonistens tankar och känslor utan att kommentera dem.

Trots att både Banfield och Fludernik anser att medvetandet kan representeras verbalt, oavsett om det anses bestå av verbala eller icke-verbala element, visar deras – och Dorrit Cohns – studier att det ingalunda är enkelt att skapa en trovärdig illusion, eller hallucination, av en fiktiv person med ett inre landskap och ge läsaren tillgång till detta med hjälp av språket. Den visuella dimensionen som utgör en del av bilderbokens väsen, och som till exempel Fludernik utesluter från sin studie, bidrar med nya möjligheter till att på ett omedelbart sätt skildra karaktärens inre. Maria Nikolajeva och Carole Scott utgår ifrån Dorrit Cohns studie när de i sin artikel "Images of the mind: the depiction of consciousness in picturebooks"⁹² undersöker bilderbokens möjligheter vid inre karaktärsskildring. De påpekar att skildringen av de fiktiva karaktärernas inre liv är ett relativt nytt fenomen i den västerländska litteraturen.⁹³ När de räknar upp olika möjligheter till att med berättartekniska grepp skildra karaktärens medvetande, konstaterar de att alla dessa tekniker (bland annat *Erlebte Rede* och *stream of consciousness*) "presuppose that authors through their narrators penetrate the minds of their characters and are able to convey their state of mind to readers by means of language".⁹⁴ Nikolajeva och Scott påpekar i samklang med Cohn att detta utgör ett problem, då språket inte räcker till för att uttrycka tankar och känslor.

92 Nikolajeva, Maria och Scott, Carole, "Images of the mind: the depiction of consciousness in picturebooks" i: *CREArTA*, 2001:1, ss. 12 – 36.

93 *Ibid.*, s. 12.

94 *Ibid.*

När det verbala språket inte räcker till, tar bilderboken det visuella språket till hjälp. Nikolajeva och Scott menar att "[p]ictures in picturebooks can both supplement and extend verbal communication by making use of pictorial symbols, metaphors and allusions, affecting the reader/viewer immediately and more efficiently."⁹⁵ Bildmediet har sina egna sätt att förmedla det som försiggår i karaktärens inre, sätt som är effektivare än den verbala berättelsens. Medan den verbala återgivningen av inre landskap försvåras av glappet mellan berättarens diskurs och det egentliga inre tillståndet som ska skildras, kan den visuella berättaren kringgå denna problematik genom att på ett mera omedelbart sätt förmedla de icke-verbala rörelserna i den fiktiva karaktärens psyke. Användningen av dubbla medier, både verbal och icke-verbal kommunikation, hjälper bilderboksskaparna att avspegla karaktärens inre landskap på ett sätt som når läsarna på alla nivåer.

Att bilderböckerna använder sig av den visuella dimensionen för att skildra komplexa psykologiska tillstånd är ett av de påståenden som kommer att prövas i textanalyserna avhandlingen igenom. Vilka bilderböcker utnyttjar verkligen denna möjlighet till inre personbeskrivning och på vilket sätt?

Berättarens beskrivning av en person och ett händelseförlopp utgör självklart grunden till läsarens uppfattning om huruvida händelsen har ägt rum i den yttre eller den inre världen. Valet mellan dessa två tolkningar är ändå inte alltid enkelt då gränserna mellan fantasi och verklighet suddas ut.

De ambivalenta begreppen fantasi och realism

Frågorna kring den inre och den yttre världen i skönlitteraturen aktualiserar diskussionen om begreppen fantasi och realism. Dessa begrepp kan fungera som verktyg för att gestalta den ambivalens som skapas när berättaren skildrar en övernaturlig händelse mitt i en vardaglig

95 Ibid., s. 13.

omgivning. Begreppen fantasi och realism utgör även kärnan i de flesta undersökningar kring den fantastiska litteraturen. Trots att jag inte kommer att gestalta några genremönster, är de ovannämnda begreppen så pass väsentliga i behandlingen av inre landskap att några definitioner och en översikt över den tidigare forskningen inom området är på sin plats.

Begreppen fantasi och realism kan härledas till ett av litteraturforskningens äldsta problem, nämligen frågan om i vilken utsträckning litteraturen kan sägas imitera eller representera verkligheten. Begreppet *mimesis* förekommer redan i antakens försök att gestalta litteraturens väsen. Aristoteles skriver i *Om diktkonsten* att den mänskliga verksamheten grundar sig på imitation som skapar en känsla av igenkännande och vidare tillfredsställelse hos människan.⁹⁶ Efterbildningen betraktas hos Aristoteles som någonting eftersträvansvärt, som ett tecken på gott författarskap. Ingemar Düring påpekar dock i sitt förord till den svenska utgåvan av *Om diktkonsten* från 1961 att det bakom ordet *mimesis* snarare ligger en övertygelse om att en diktare hämtar element ur verkligheten och skapar någonting nytt med hjälp av dem, än att någon specifik händelse efterbildas. Detta är en krävande intellektuell process och därför uppskattad av Aristoteles och hans samtid.⁹⁷ Däremot har litteraturforskarna efter Aristoteles inte varit ense om vilket förhållandet mellan litteratur och verklighet egentligen är. Diskussionen försvåras naturligtvis av att alla litterära verk inte ens strävar efter att upprätthålla ett mimetiskt förhållande till verkligheten.

Erich Auerbach är en av dem som studerar "hur verkligheten tolkas genom litterär framställning eller 'efterbildning'" i sin bok *Mimesis*.⁹⁸ Med hjälp av den

96 Aristoteles, *Om diktkonsten* [350 f Kr], Stockholm 1961, s. 26 f.

97 Düring, Ingemar i: *Om diktkonsten*, s. 11.

98 Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen (Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit, 1946)*, Stockholm 1999, s. 583.

Sekundärlitteraturen kommer att citeras på svenska i mån av möjlighet. Om ingen svensk översättning finns tillgänglig, återges citaten i min egen översättning med originalcitaten i fotnoten, förutom de citat vars originalspråk

västerländska litteraturens klassiker studerar han förhållandet mellan litteratur och verklighet, och hur uppfattningen om vad som är realistiskt har förändrats genom tiderna. Absolut efterbildning i litteratur är dock enligt Auerbach omöjlig eftersom författaren alltid blir tvungen att lämna bort och organisera om intryck och detaljer i sin text.⁹⁹ Beroende på de rådande idealen i samhället har även ordet "realistisk" fått nya betydelser, men Auerbach menar att vissa grundmotiv ska "kunna påvisas i varje realistisk text"¹⁰⁰, genom hela verklighetsframställningens historia. Syftet med realistiska texter har enligt Auerbach alltid varit att efterbilda livet och vardagliga händelser ur verkligheten, och det är formen som genom tiderna har varierat.¹⁰¹

I och med att det redan är svårt att exakt bestämma den realistiska litteraturens relation till verkligheten, är det inte förvånande att den fantastiska litteraturens förhållande till densamma är minst lika svårhanterligt. Om realistiska skildringar betraktas som en imitation av verkligheten, hur fungerar då berättelser med fantastiska inslag?

Fantasy är ett exempel på litteratur som inte strävar efter mimetisk framställning, och den är ett omtvistat område bland litteraturforskare.¹⁰² På samma vis som i fråga om realism, handlar det även här om problem med definitioner och avgränsningar. Den fantastiska berättelsen har inte alltid betraktats som seriös litteratur, vilket engagerat forskarna till motargument.¹⁰³ Även författaren J. R. R. Tolkien försvarar fantasylitteraturen i sin essä "Om sagor": "Fantasien är en

är engelska. Primärlitteraturen citeras på originalspråk med mina egna översättningar från finska till svenska i fotnoter.

99 Ibid., s. 577 f.

100 Ibid., s. 577.

101 Ibid., s. 583 f.

102 Det finns en stor variation i definitionerna av fantasy i de olika vetenskapliga studierna. En grundlig genomgång av fantasyforskningen finns hos Anna Karlskov Skyggebjerg där bland annat genrebegreppet problematiseras. Se: Skyggebjerg, Anna Karlskov, *Den fantastiske fortælling i dansk børnelitteratur 1967-2003*, Köpenhamn 2005, ss. 21-73.

103 Se t. ex. Swinfen, Ann, *In defence of fantasy. A study of the genre in English and American literature since 1945*, London 1984.

naturlig mänsklig aktivitet. Den kan aldrig vare sig skada eller ens såra förnuftet, den avtrubbar inte aptiten på vetenskaplig verklighet och sanning och beslöjar heller inte blicken för den. Tvärtom. Ju skarpare och klarare förnuftet är, desto bättre fantasi kan det åstadkomma.”¹⁰⁴ Tolkien anser även att den magi som förekommer i fantastiska berättelser inte får bortförklaras eller förlöjligas, utan den bör tas på allvar.¹⁰⁵ Tolkien undersöker således inga inre landskap utan strävar efter att tolka de fantastiska inslagen mimetiskt och att läsa magin som en naturlig del av den fiktiva verkligheten.

Rosemary Jackson menar i sin bok *Fantasy: the literature of subversion* att det redan i själva begreppet ”fantasy” finns inbyggt en ambivalens som syftar på någonting överkligt¹⁰⁶, och att förhållandet till verkligheten är komplext: ”Fantasy recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite.”¹⁰⁷ Denna ambivalenta litterära form (ordet genre vill inte Jackson använda¹⁰⁸) är enligt Jackson ett berättargrepp som blandar element från den mimetiska (realistiska) och den underbara litteraturen (”the marvellous”), ”borrowing the extravagance of one and the ordinariness of the other”¹⁰⁹, men olikt någondera går fantasy i dialog med verkligheten.¹¹⁰

Det problematiska med såväl Tolkiens som Jacksons argumentation är att, trots att de till synes behandlar samma problematik, är det skönlitterära material som de kan tänka sig placera under termen fantasy¹¹¹ sinsemellan mycket

104 Tolkien, J. R. R., ”Om sagor” i: *Träd och blad (Tree and Leaf)*, 1964), Stockholm 1972, s. 61.

105 Ibid., s. 18. Det centrala för Tolkiens undersökning är berättelser där det magiska elementet accepteras och inte bortförklaras till exempel som en dröm.

106 Jackson, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, London 1981, s. 20.

107 Ibid., s. 20.

108 Ibid., s. 32.

109 Ibid., s. 35.

110 Ibid., s. 36.

111 I *The Oxford companion to children’s literature* definieras ”fantasy” som ”a term used (in the context of children’s literature) to describe works of fiction,

motsägelsefullt. Det som Maria Nikolajeva och Ying Toijer-
Nilsson kategoriserar som fantasy (sekundära världar/high
fantasy¹¹²) räknar Jackson som "marvellous", medan det i
Tolkiens "fantasi" ingår även sagor. Forskarnas
kategoriseringar skiljer sig således radikalt från varandra.
Medan Tolkien förkastar drömtolkningar av fantastiska
berättelser som ett svek mot "sagolandet",¹¹³ anser Jackson att
"[f]antasy in literature deals so blatantly and repeatedly with
unconscious material that it seems rather absurd to try to
understand its significance without psychoanalysis and
psychoanalytic readings of texts",¹¹⁴ och tillämpar därför
freudianska och lacanska teorier på sitt material. Det verkar
vara sinsemellan helt olika fenomen dessa forskare
undersöker, vilket innebär att mer eller mindre samma term
får helt olika innebörd.

Då mitt material tangerar det som i vissa fall kan
definieras som fantasy, är det nödvändigt att ytterligare
förtydliga terminologin. Precis som Rosemary Jackson, talar
även andra forskare ogärna om en genre i fråga om fantasy. I
inledningen till sin doktorsavhandling skriver Maria
Nikolajeva att fantasy snarare är en egenskap än en genre.¹¹⁵
Hon utvecklar genrediskussionen utifrån Michail Bachtins
kronoptopteori, och anser att fantasy kan betraktas genom en
kronotop med sin egen uppfattning av tid och rum. Fantasy
kommer till uttryck genom olika mönster, av vilka den

written by a specific author (i.e. not traditional) and usually novel-length,
which involve the supernatural or some other unreal element." Carpenter,
Humphrey och Mari Prichard, *The Oxford companion to children's literature*,
London 1984, s. 181. Följande termer används helt eller delvis synonymt med
"fantasy" av olika forskare: "fantastisk berättelse" (Toijer-Nilsson), "det
fantastiska" (Todorov) och "fantasien" (Tolkien).

112 Se t. ex. primärlitteraturen i: Toijer-Nilsson, *Fantasins underland. Myt och
idé i den fantastiska berättelsen*, Stockholm 1981 och i: Nikolajeva, Maria, *The
magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*, diss. Stockholm
1988, eller avsnittet om fantasy i: Nikolajeva, Maria, *Children's literature comes
of age*, New York 1996, s. 122 f.

113 Tolkien, s. 21.

114 Jackson, s. 6.

115 Nikolajeva, *The magic code*, s. 9.

sekundära världen är den viktigaste. Maria Lassén-Seger anser att Nikolajevas tillvägagångssätt är mera givande än till exempel Rosemary Jacksons, då det erbjuder ett inkluderande och mera nyanserat perspektiv på det fantastiska i barnlitteraturen.¹¹⁶ Nikolajevas begrepp erbjuder verktyg till analysen av de fantastiska inslagen i stället för att fokusera på den begränsande och inte så fruktbara definitionen av genren.

I textanalysen kommer jag att betrakta hur olika element av fantasi och realism blandas med varandra i bilderböckerna för att kunna avgöra om de skildrade äventyren ska tolkas som inre eller yttre händelser. I mitt material är det vanligt att det magiska/fantastiska/övernaturliga inträffar mitt i en realistisk/verklighetstrogen miljö, vilket gör att fantasi och verklighet båda är närvarande i berättelsen och att en osäkerhet mellan dessa uppstår.¹¹⁷ En stor del av materialet representerar varken den realistiska eller den fantastiska berättelsen i en renodlad form, utan element från båda kombineras. Av denna anledning finns det även skäl att lyfta fram studier som strävar efter att upplösa denna dikotomi.

John Stephens diskuterar den konvention som ställer begreppen fantasi och realism emot varandra och anser att en definition av fantasi och realism som sinsemellan konkurrerande termer utgör en *ideologisk* dikotomi.¹¹⁸ Detta har enligt honom sin grund i att den realistiska litteraturen har ansetts vara seriös, medan den fantastiska litteraturen har betraktats som oseriös och dessutom riktad till en sådan publik som inte kan uppskatta litteraturens estetiska värden. För att undvika denna tudelning föreslår Stephens en

116 Lassén-Seger, s. 30.

117 I Maria Nikolajevas termer skulle *implied world* (den sekundära världen som kommer till uttryck som övernaturliga inslag i den primära världen) motsvara denna typ av magiskt inslag i vardagen. Även några exempel på *open world* (där både den primära och den sekundära världen presenteras i berättelsen) finns i mitt material. Däremot har jag uteslutit de bilderböcker som skulle kunna kategoriseras under *closed world* (där den sekundära världen saknar kontakt med den primära världen), då en symbolisk tolkning av en sådan värld som ett inre landskap inte är befogad. Se diskussionen kring dessa kategorier: Nikolajeva, *The magic code*, s. 36 f.

118 Stephens, *Language and ideology in children's literature*, s. 241.

uppdelning som baserar sig på en grundläggande skillnad i vad dessa två typer av litteratur refererar till och vad de har för förhållande till den egentliga, faktiska världen. Realistisk litteratur speglar verkligheten på ett sådant sätt att den enligt Stephens kan betraktas som en metonymi av verkligheten: den fiktiva världen representerar den verkliga världen såsom en del representerar helheten. Fantastisk litteratur fungerar däremot som en metafor där den fiktiva berättelsen står för någonting annat i den faktiska verkligheten.¹¹⁹ Detta innebär att den fantastiska litteraturen egentligen ligger åtminstone två förvandlingar från den faktiska verkligheten: berättelsen representerar någonting i den fiktiva verkligheten som i sin tur speglar den faktiska verkligheten. För en realistisk berättelse räcker en enkel förvandling, förflyttningen till fiktionen. Stephens sätt att gestalta skillnaden mellan fantasi och realism ger dock inte helt tillfredsställande begrepp för denna studie då det ibland är svårt att avgöra huruvida de händelser som bilderböckerna skildrar ska uppfattas som verkliga eller fantastiska inom den fiktiva ramen. Trots att Stephens strävar efter att göra skillnaden mellan termerna mindre, består gränsen dem emellan.

Även Kathryn Hume strävar efter att göra gränserna mellan fantasi och realism mindre absoluta. Hon anser, i likhet med Auerbach, att det som betraktas som realistiskt berättande aldrig kan vara fullständigt realistiskt och menar att fantasi är ett element i nästan all skönlitteratur.¹²⁰ Hume ställer sig också kritiskt till den attityd som enligt henne präglar den västerländska kulturen, nämligen den att realistiskt berättande på något vis skulle vara mera eftersträvänsvärt än fantastiskt berättande.¹²¹ I sin kartläggning av tidigare forskning kring realism, fantasi och verklighet kommer hon fram till att alla teorier är tillämpbara på ett

119 Ibid., s. 248.

120 Hume, Kathryn, *Fantasy and mimesis. Responses to reality in Western literature*, New York 1984, s. xii.

121 Ibid.

snävt område, men för en helhetsbild är de otillräckliga. Därför föreslår hon att litteraturen förenar två väsen:

These are *mimesis*, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations, and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and *fantasy*, the desire to change givens and alter reality – out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audience's verbal defences.¹²²

Eftersom såväl fantastiska som realistiska inslag blandas i ikonotexterna i mitt material, utgör Humes definitioner av termerna ett ramverk för denna avhandling. Trots att jag inte kommer att engagera mig i en genrediskussion, kommer verktyg att behövas för att diskutera den effekt inslagen har i mitt material. Största delen av materialet innehåller både realistiska (eller mimetiska) och fantastiska (eller symboliska) element, och därför skall dessa inte betraktas som ömsesidigt uteslutande genrer.

Begreppsparet fantasi/realism kan inte förbises som enbart tendenser eller trender inom barnlitteraturen. Tidvis dominerar en litteratur där fantasin ges ett stort utrymme, tidvis får den verklighetstrogn, realistiska berättelsen mera plats i både den svenska och den finska barnlitteraturen. Dessa perioder motsvarar de olika epokerna i västerländsk idé-, kultur-, konst- och litteraturhistoria där en pendlande rörelse mellan romantik och realism i olika former kan skönjas. Med "realism" syftar man i den västerländska litteraturens historia på en epok mellan 1830 och 1880 (trenden nådde Norden på 1870-talet och Finland omkring 1885 och påverkade utbudet av skönlitteratur fram till ca 1900)¹²³, även om realistiska tendenser naturligtvis har dominerat även under andra epoker. Till exempel 1960- och 70-talen karakteriseras ofta som vardags- eller socialrealismens

122 Ibid., s. 20. Författarens kursiv.

123 *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*, ("Finlands litteraturhistoria 2") red. Lea Rojola, Helsingfors 1999, s. 8 ff.

decennier, präglade av politisk medvetenhet och samhälleligt engagemang.¹²⁴ I denna miljö blir även litteraturen i allmänhet och barnlitteraturen i synnerhet mera realistisk i och med att barnlitteraturens pedagogiska funktion betonas allt mer. Trots att vardagsrealistiska berättelser var aktuella i synnerhet under 1960- och 1970-talen, finns det, såsom Boel Westin och Päivi Heikkilä-Halttunen visar, även exempel på barnlitteratur med fantastiska inslag från denna period. I vissa bilderböcker förstärker de fantastiska inslagen berättelsens budskap, medan barnets vardag i andra böcker behandlas med hjälp av fantasifigurer som till exempel Inger och Lasse Sandbergs Spöket Laban.¹²⁵

Som framgår av diskussionen kring termerna fantasi/realism, är "verklighet" en av de centrala termer som aktualiseras. Det är verkligheten samt de fiktiva händelsernas relation till den som termerna fantasi/realism strävar till att beteckna. Denna relation är dock ytterst problematisk, då i synnerhet den postmoderna teorin har börjat ifrågasätta konstens överensstämmelse med verkligheten. Linda Hutcheon skriver till exempel i sin studie *Poetics of postmodernism* att den postmoderna litteraturen "subverts its mimetic engagement with the world"¹²⁶ och problematiserar "the entire notion of the representation of reality"¹²⁷. Även Gérard Genette lyfter fram skillnaden mellan litteraturen och verkligheten. Han anser att "[t]he narrative of events [...] is always narrative, that is, a transcription of the (supposed) non-verbal into the verbal. Its mimesis will thus never be anything more than an illusion of mimesis, depending like every illusion on a highly variable relationship between the sender and the receiver."¹²⁸

124 Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin, ("Finlands litteraturhistoria 3") red. Pertti Lassila, Helsingfors 1999, s. 158 ff.

125 Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 74 f. och 83, och Heikkilä-Halttunen, s. 227 f.

126 Hutcheon, Linda, *Poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, London 1988, s. 20.

127 Ibid., s. 223.

128 Genette, s. 165.

Att en illusion av verklighetsrepresentation skapas och bryts är den postmoderna litteraturens sätt att fästa uppmärksamhet vid begrepp som kunskap, förståelse, verklighet och referens.¹²⁹ Det visar även hur problematiska de begrepp är som här kommer att användas. Med tanke på Kathryn Humes tes om att all litteratur innehåller såväl realistiska som fantastiska inslag kan man fråga sig om det ens är viktigt att kunna avgöra om det är fråga om fantasi eller verklighet i en bilderbok med fantastiska inslag. Att ge några definitiva svar på den frågan är inte mitt mål, men då en stor del av mitt material präglas av en ambivalens mellan fantasi och verklighet, vill jag ta tag i den och undersöka hur denna ambivalens skapas, samt om, och i så fall hur, en balansgång mellan dess olika nivåer hittas.

Filosofen och litteraturteoretikern Tzvetan Todorov anser i sin studie *Introduction à la littérature fantastique* att den fantastiska litteraturen kännetecknas av en tvekan som uppstår när någonting oförklarligt händer. Todorov anser att behandlingen av det övernaturliga inslaget och dess verkan på den fiktiva huvudpersonen och läsaren delar upp berättelser med fantastiska inslag i två huvudkategorier: *le merveilleux / det underbara* och *l'étrange / det kusliga*. Det underbara fenomenet innebär att magin accepteras som en del av den fiktiva verkligheten medan det otroliga fenomenet innebär en logisk förklaring (till exempel i form av en illusion eller en dröm) till det inträffade i en fiktiv verklighet där naturlagarna är orubbade.¹³⁰ *Le fantastique / det fantastiska* uppstår i förhållandet mellan dessa poler. Det fantastiska betecknar tvekan mellan dessa två förklaringar som såväl den fiktiva personen som läsaren känner när någonting övernaturligt inträffar.¹³¹

Todorovs tre begrepp aktualiseras i mitt material. I vissa fall erbjuds en logisk förklaring till det övernaturliga, i andra

129 Hutcheon, s. 153 och s. 157.

130 Todorov, Tzvetan, *The fantastic. A structural approach to a literary genre (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, New York 1980, s. 41.

131 Ibid., s. 24 ff.

fall ifrågasätts det aldrig. De mest dynamiska och ambivalenta bilderböckerna närmar sig dock det fantastiska då den visuella och den verbala berättaren försätter läsaren och den fiktiva huvudpersonen i ett tillstånd av tvekan. I dessa bilderböcker uppstår tolkningen, såsom Todorov menar, i en balansgång mellan verkligheten och det fantiserade.¹³²

Den tvekan som kännetecknar Todorovs kategori det fantastiska präglar därmed även det material som undersöks i denna avhandling. Här uppstår tvekan som ett resultat av det stora antal motsattpar och den ambivalens som skapas när perspektivet förflyttas mellan dessa poler. Denna tvekan och ambivalens skapar den spänning som för handlingen i böckerna – och avhandlingen – framåt.

Såsom det framgår av resonemanget ovan, är dikotomin fantasi-realism ett problematiskt verktyg, och för mig i många avseenden även otillräckligt. För att konstatera att berättelsen är ambivalent till sin karaktär krävs inga flera verktyg, men för att kunna analysera ambivalensen och hur den uppstår i ikonotexten behövs ett grepp som har skapats för detta ändamål. Modalitet är ett sådant teoretiskt begrepp.

Modalitet

Modalitet, i den betydelse som den används här, är en lingvistisk term¹³³ som har använts i analys av visuell och verbal kommunikation av bland andra Gunther Kress och Theo van Leeuwen¹³⁴ samt Maria Nikolajeva och Carole Scott¹³⁵. Modalitet betecknar ett sätt att mäta sanningshalten

132 Ibid., s. 25.

133 Termen *modalitet* används även inom andra vetenskaper, bland annat inom filosofin (såväl i logik som i epistemologi och metafysik). Även i filosofin syftar termen på innehållet i ett påstående. Olika satser kan, beroende på vad de har för modalitet, till exempel delas upp i olika grader av möjlighet. För termens historiska bakgrund, se:

<http://plato.stanford.edu/entries/modal-epistemology/>. Hämtat 31.8.2008.

134 Kress, Gunther och Theo van Leeuwen, *Reading images. The grammar of visual design*, London 1996, ss. 159-168.

135 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, ss. 173-210.

hos text respektive bild, men därutöver definierar forskarna termen på radikalt olika sätt. För Kress och van Leeuwen utgör ett färgfotografi det ultimata exemplet på en sann bild – bilden är så lik verkligheten som den bara kan vara. Därför har ett färgfotografi också den högsta graden av modalitet.¹³⁶ Termen modalitet används i denna betydelse bland annat av John Stephens¹³⁷ och Sirke Happonen¹³⁸.

Nikolajeva och Scott närmar sig däremot termen ur ett lingvistiskt perspektiv. Enligt dem är modalitet "a linguistic notion covering categories such as possibility, impossibility, contingency or necessity of a statement. Modality enables us to decide on the degree of truth in the communication we receive."¹³⁹ Nikolajeva och Scott gör en grundläggande uppdelning mellan mimetisk eller bokstavlig läsning som framställer händelserna som sanna, och symbolisk läsning som framställer händelserna som en önskan eller en orimlighet.

De tre huvudsakliga modaliteter som Nikolajeva och Scott lyfter fram för bilderboksanalys är indikativ, optativ och dubitativ. Indikativen är, som i dess lingvistiska betydelse, den konstaterande modaliteten, medan optativen uttrycker önskan och dubitativa tvakan. De olika kombinationerna av textens och bildens modalitet skapar varierande möjligheter till tolkning av handlingsförloppets natur i berättelsen.

I de flesta bilderböcker som här analyseras uppstår en spänning mellan den verbala och den visuella berättelsens

136 Kress och van Leeuwen, ss. 163-167. Det skall dock påpekas att de olika bildmediernas förmåga att förmedla "verklighet" och "sanning" har ifrågasatts på många håll. Till exempel den amerikanska litteraturforskaren Marie-Laure Ryan diskuterar det manipulerade sken av verklighet som olika TV-bolag serverar sina tittare som "dokumentär" i: Ryan, Marie-Laure, "From The Truman Show to Survivor: Narrative *versus* reality in fake and real reality TV", 2001, <http://intensities.org/Essays/Ryan.pdf>. Hämtat 14.8.2007.

137 Stephens, John, "Modality and space in picture book art: Allen Say's *Emma's Rug*" i: *CREArTA* 1 (1), 2000, ss. 44-59.

138 Happonen, Sirke, "On representation, modality and movement in picture books for children" i: *Visual history: Images of education*, red. Ulrike Mietzner, Kevin Myers och Nick Peim, Oxford 2005, ss. 55-83.

139 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 173.

modalitet. Den verbala berättelsen kan till exempel frammana en mimetisk läsning medan den visuella ifrågasätter den och i stället lockar läsaren att tolka berättelsen symboliskt. Eftersom Nikolajevs och Scotts definition av modalitet utgör ett verktyg att hantera denna ambivalens med, kommer termen att användas i enlighet med deras definition. Modalitetsdiskussionen, och därmed diskussionen om textens och bildens samverkan, i skildringen av det inre landskapet, är en av de röda trådar som löper igenom hela avhandlingen.

Metod

Detta arbete är en komparativ motivstudie med fokus på narratologi och bilderbokens intermediala karaktär. Tyngdpunkten i min avhandling ligger på analys av de skönlitterära texterna som är kategoriserade under tre huvudrubriker: dröm, lek och fantasi, vilka under materialinsamlingen har visat sig vara de vanligaste sätten för huvudpersonen att nå sitt inre landskap. Jag kommer att analysera bilderböckerna under huvudrubrikerna och ta hjälp av relevanta teorier (till exempel karnevalsteori, lek teori och psykoanalytisk teori) för att belysa särdragen hos de olika kategorierna. Det eklektiska förhållningssättet medför problemet att jag inte alltid kan fördjupa mig i en enskild teoretisk inriktning. De eventuella brister detta innebär, hoppas jag kunna kompensera med den mångfald av perspektiv som mitt tillvägagångssätt erbjuder.

I varje kapitel kommer 10-20 bilderböcker att diskuteras. Alla dessa analyseras inte i detalj, utan en stor del diskuteras kort, enbart för att belysa det väsentliga hos motivet. Däremot kommer representativa exempel att väljas ut för en mer ingående analys. På detta vis eftersträvas både bredd och djup i textanalyserna.

För att föregripa möjlig kritik vill jag påpeka att jag inte avser att göra en konstvetenskaplig analys av bilderböckerna. Jag betraktar det visuella elementet som en aspekt i berättelsen. Därför kommer inte till exempel olika stilar eller

tekniker att diskuteras, utan fokusen ligger i bildernas berättande funktion.

Jag är fullt medveten om att analyser av litterära verk alltid är subjektiva. Jag eftersträvar således inte att ge heltäckande och uttömmande, objektiva tolkningar av materialet. Analyserna och tolkningarna färgas av det perspektiv, det teoretiska ramverk och den tidigare forskning jag valt att använda mig av. Jag är således även medveten om att mitt material kan tolkas annorlunda med hjälp av andra teoretiska infallsvinklar och verktyg.

Avhandlingens uppläggning

Textanalysen inleds med en diskussion kring normbildande äldre barnlitteratur, i synnerhet bilderböcker, som använt sig av motivet inre landskap. I det kapitlet undersöks motivet i synnerhet i Elsa Beskows bilderböcker, och de konventioner som dessa verk har skapat, diskuteras.

Det andra analyskapitlet berör inre landskap som skildras genom drömmar. Här framstår kvällen som en lämplig tidpunkt för äventyr. Detta ger författaren och illustratören möjlighet att förklara det inträffade som en dröm. Samtidigt lyfts flera äventyr fram som äger rum nattetid, även om de inte entydigt skildras som drömmar. Michail Bachtins karnevalsteori blir aktuell i diskussionen om det tidsavgränsade äventyret, och kapitlet avslutas med två bilderboksanalyser där freudiansk terminologi används som hjälpmedel för att diskutera de olika aspekterna av huvudpersonernas inre landskap.

I det tredje analyskapitlet behandlas inre världar som nås genom lek. Termen lek definieras mot en bakgrund av lekteori med fokus på analys av de fiktiva barnens lekar. I detta kapitel lyfts både lekens underhållande och terapeutiska funktion hos fiktiva barn fram. Även låtsaskompisar analyseras här som en typ av lek. Utgångspunkten för detta kapitel är att de olika lekvärldarna representerar de lekande barnens inre landskap.

Det fjärde analyskapitlet är uppdelat i två underkategorier. Kapitlet behandlar fantasivärldar, av vilka

det finns två skilda typer i mitt material. I en del bilderböcker är resan till ett fantasilandskap maktgivande – barnet får en tillfällig maktposition – medan fantasilandskapet i andra böcker framstår som främmande och skrämmande, och huvudpersonen krymper, ibland rentav bokstavligen, i sin rädsla. Som underliggande teoretiskt ramverk för denna diskussion ligger fortfarande Bachtins karnevalsteori, men även jungiansk psykoanalys kommer att användas i analysen av den senare typen av fantasiresor.

Föregångarna: bilderböcker med fantastiska inslag 1900–1975

Mitt val att avgränsa materialet till bilderböcker som utkommit efter 1970-talet betyder inte att motivet inre landskap inte skulle förekomma i tidigare bilderböcker. Det finns i synnerhet bland de svenska bilderböckerna ett flertal exempel på motivet. Gränsen vid 1970-talet sammanfaller med en tillväxt i den finländska bilderboksproduktionen och med en ny ökning i användningen av motivet inre landskap i båda länderna. Gränsen faller naturligt vid den brytningspunkt då fantasin återvänder till barnlitteraturen efter realismens frammarsch.

Att helt förbise de tidigare förekomsterna av motivet vore dock som att vända dövörat till en stor källa av intertextuellt material. Att känna till detta material och ta upp delar av det i avhandlingen hjälper till att berika och fördjupa analyserna. Detta kapitel inleds med några ord om bilderbokens utveckling i Sverige och i Finland och om den forskning som finns kring denna utveckling, för att sedan med några konkreta exempel diskutera användningen av motivet inre landskap i några bilderböcker från 1900-talets första hälft.

Bilderbokens utveckling i Sverige och Finland från sekelskiftet 1900

Kristin Hallberg och Boel Westin kartlägger den svenska bilderbokens historia från 1880-talet till 1980-talet i *I bilderbokens värld 1880–1980*. I sitt förord nämner de att boken inte ska betraktas som en historisk översikt av den svenska bilderboken. De två första studiernas material omfattar ändå sammanlagt 600 bilderböcker, från vilka skribenterna gör sitt urval. Materialet kan således betraktas som tillräckligt stort för att genomgående trender och utvecklingslinjer ska gå att urskilja. De studier som skribenterna gör, ger en representativ

bild av den svenska bilderbokens motivvärld fram till 1980-talet.

Även Ulla Bergstrand har undersökt svenska bilderböcker från sekelskiftet 1900 till 1930-talet.¹⁴⁰ Bergstrand presenterar i *En bilderbokshistoria* en katalog och beskrivningar av alla bilderböcker utgivna i Sverige åren 1900-1930, och kartlägger även de främsta tematiska tendenserna i bilderboksproduktionen under dessa tre decennier.

Bilderboken och den illustrerade berättelsen har i de olika översiktsverken över barnlitteraturhistoria ägnats ganska litet utrymme, och såsom Westin och Hallberg påpekar i sitt förord, saknas större övergripande verk om den svenska bilderboken.¹⁴¹ Detta gäller även för den finska bilderboken. Inte heller jag ämnar ge en heltäckande bild av den historiska utvecklingen av bilderboken i dessa två länder. I fråga om det historiska perspektivet – som i analyser av den moderna bilderboken är av stor betydelse – finns ändå några tillförlitliga källor att vända sig till.¹⁴²

Trots att forskningen kring den äldre bilderbokstraditionen finns utspridd i flera olika verk och en direkt jämförelse mellan finsk och svensk bilderbokshistoria därmed blir svår, förmedlar den svenska och den finska forskningen två sinsemellan mycket olika uppfattningar av bilderbokens utveckling. Kristin Hallbergs studie ger en inblick i det stora utbud av bilderböcker som funnits i Sverige sedan 1880-talet, medan Maria Laukkas kapitel i *Pieni suuri maailma* för det mesta följer den illustrerade berättelsens utveckling i Finland. Dessa studier ger intrycket av att den

140 Bergstrand, Ulla, *En bilderbokshistoria. Svenska bilderböcker 1900-1930*, Stockholm 1993.

141 *I bilderbokens värld 1880-1980*, s. 7.

142 Den västerländska bilderbokens historia och utveckling kan man läsa om till exempel i Ulla Rhedins *Bilderboken*, kapitel "Bilderboken i det historiska rummet", ss. 26-72, i Maria Nikolajevas *Bilderbokens pusselbitar*, kapitel 1 "Kort historik och genreöversikt", ss. 45-62, i Göte Klingbergs *Barnlitteraturforskning – en introduktion*, Stockholm 1972 samt i: Bergstrand, Ulla, *Bilderbokslandet Längesen: från 1800-tal till 1900-tal med Heinrich Hoffmann, Lorenz Frölich, Marie von Olfers, Ernst Kreidolf och Sibylle von Olfers*, Uppsala 1996.

genuina bilderboken har blomstrat i Sverige, medan den illustrerade berättelsen har besvarat efterfrågan på visuellt och verbalt berättande i Finland. Den ena är ingalunda bättre eller sämre än den andra, men däremot skapar läsningen av de olika barnlitteraturhistorierna en uppfattning av att den finska och den svenska barnbokskulturen på denna punkt har varit sinsemellan mycket olika. Det ska även påpekas att antalet utgivna bilderböcker (illustrerade eller genuina) i Finland har varit mycket litet under årtiondena kring sekelskiftet, den period som kallas för guldåldern i den svenska bilderbokens historia.¹⁴³ På grund av detta är det svårt att hitta finskt material att jämföra till exempel med Elsa Beskows bilderböcker från denna specifika tid.¹⁴⁴

Skillnaderna dessa barnbokskulturer emellan har med tiden minskat, och i mitt primärmaterial är de knappt märkbara. Den illustrerade berättelsen behåller sin betydelse i den finländska bilderbokskulturen, men den genuina bilderboken slår igenom med nya författare och nya uttrycksformer för att blomstra på 1980-talet.¹⁴⁵

Den svenska och den finska bilderboken har således haft sinsemellan olika utvecklingslinjer, men i dagens läge är de närmare varandra än någonsin tidigare. Den finlandssvenska bilderboken har däremot en betydligt mera anspråkslös historia. Maria Nikolajeva påpekar i *Finlands svenska litteraturhistoria*¹⁴⁶ att bilderboken aldrig varit "en betydelsefull del av den finlandssvenska barnlitteraturen",¹⁴⁷ men hon kan inte ge en entydig förklaring till detta. Som exempel på den finlandssvenska bilderboken lyfter hon enbart fram Tove

143 Se t. ex. Nikolajeva, *Children's literature comes of age*, s. 90.

144 Laukka, Maria, "Kuvakirjan vuosikymmenet" ("Bilderbokens årtionden") i: *Tutkiva katse kuvakirjaan*, s. 28. Det ska även poängteras att Ulla Rhedin lyfter fram Elsa Beskows bilderböcker som exempel på den "genuina bilderboken". Se Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, s. 68.

145 *Pieni suuri maailma*, s. 122 f.

146 Nikolajeva, Maria, "Barnlitteraturen efter kriget" i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman, Helsingfors 2000, ss. 303-317.

147 Nikolajeva, "Barnlitteraturen efter kriget", s. 314.

Janssons och Camilla Mickwitz författarskap. I mitt material ingår dock några nyligen utgivna finlandssvenska bilderböcker som kan tyda på att den finlandssvenska bilderboken är på väg att åter vakna till liv och utvecklas utanför "Tove Janssons skugga"¹⁴⁸.

Skillnaderna mellan hur bilderboken utvecklats i Finland och Sverige påverkar betoningen i detta kapitel där tyngdpunkten ligger vid bilderböcker som utkommit före eller omkring andra världskriget och som använder sig av motivet inre landskap. Som Kristin Hallberg och Boel Westin visar, är fantasiresor ett ytterst vanligt motiv i äldre svenska bilderböcker,¹⁴⁹ medan det bland finska bilderböcker från samma period bara finns ett fåtal exempel på motivet.

Helt isolerade har kulturerna dock inte varit: intertextuella samband kan man hitta oberoende av de geografiska och språkliga gränserna. Däremot tycks intrycken grannländerna emellan ha varit rätt så ensidiga. Svenska bilderböcker har översatts till finska,¹⁵⁰ och de har influerat de finska bilderboks författarna, medan den finska bilderboken alltid har haft svårt att etablera sig i Sverige.¹⁵¹

Situationen på det litterära fältet i Finland kring förra sekelskiftet skiljer sig markant från den i Sverige under samma tid. Medan Sverige vid den tiden hade långa litterära anor, kämpade i synnerhet de finsktalande författarna för att etablera en finskspråkig skönlitteratur. Det skrevs nästan ingenting på finska under Sverigetiden (ca 1150–1809), och

148 Nikolajeva, "Barnlitteraturen efter kriget", s. 317. Nikolajeva menar att den finlandssvenska bilderboken redan länge har befunnit sig i Tove Janssons skugga.

149 Hallberg, "Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer", ss. 35-48 och Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", ss. 61-72.

150 Enligt Irja Lappalainen utgör den svenska barnlitteraturen den största gruppen av översatt barnlitteratur i Finland. Se: Lappalainen, Irja, *Suomalainen lasten- ja nuortenkirjallisuus* ("Finländsk barn- och ungdomslitteratur"), Helsingfors 1979, s. 53.

151 Maria Laukka skriver i sin artikel "Kuvakirjan vuosikymmenet" i *Tutkiva katse kuvakirjaan* att medan Japan har varit mycket mottagligt för den finska bilderboken, har till exempel Sverige varit ett land där den finska bilderboken haft svårt att etablera sig. Laukka, Maria: "Kuvakirjan vuosikymmenet", s. 31.

även under den ryska tiden, fram till 1860, kunde finländarna beskrivas som "det sovande folket".¹⁵² Under 1800-talets andra hälft började det finska språket få en starkare ställning i lagstiftningen och så småningom fick det även status som kulturspråk.¹⁵³ Den första finska romanen, Aleksis Kivis *Sju bröder*, utkom 1870. Även om utgivningen av finsk skönlitteratur ökade mot sekelskiftet 1900, kan man kanske mot denna bakgrund förstå att den finskspråkiga och den svenskspråkiga barnlitteraturen inte riktigt hade samma grundförutsättningar att blomstra kring sekelskiftet.

Dessutom präglades det finländska kulturlivet kring sekelskiftet av en kraftig pessimism, vilken tillsammans med det år 1899 inledda förtrycket från Rysslands sida ledde till en splittring på såväl det politiska som det kulturella och litterära fältet.¹⁵⁴ Denna splittring syntes bland annat i att de finskspråkiga och de svenskspråkiga gick skilda vägar politiskt och kulturellt, men splittringen gjorde också att till exempel barnlitteraturen så småningom blev etablerad i Finland.¹⁵⁵

Det kulturella och det litterära klimatet i det fridfullare Sverige var en betydligt fruktsammare grogrund för den idylliska barnlitteratur som till exempel Elsa Beskows produktion representerar. Finland, som blev en självständig stat först 1917, kom av förståeliga skäl flera steg efter.

Att kunna följa motivet inre landskap konsekvent längre tillbaka i tiden är svårt och inte särskilt givande på grund av att den moderna bilderboken i Finland började utvecklas på allvar först senare. Det finns några enstaka exempel på böcker där motivet förekommer, men de äldre finländska bilderböckerna och illustrerade berättelserna är starkt realistiska. I det urval av bilderböcker och illustrerade berättelser från 1800-talets slut till 1950-talet som Maria

152 Laitinen, Kai, *Suomen kirjallisuuden historia* ("Den finländska litteraturens historia"), Helsingfors 1991, s. 145

153 Ibid., s. 143-155.

154 *Suomen kirjallisuushistoria* 2, ss. 108-111.

155 Ibid., s. 110.

Laukka presenterar och diskuterar såväl i *Tutkiva katse kuvakirjaan* som i *Pieni suuri maailma*, finns det mycket få bilderböcker som kan sägas likna den beskowska bilderboken. Laukka lyfter fram Arvid Lydeckens och Wäinö Hämmäläinens *Ihmeellinen kalaretki* ("Den otroliga fiskeutflykten", 1912) och nämner även en bilderbok av Erik O. W. Ehrström, *Maan ympäri lentokoneella* (*Jorden rundt i flygmaskin*, 1905), som innehåller fantastiska motiv. Dessa böcker avviker från den starkt realistiska traditionen under 1900-talets första hälft.

På grund av det obalanserade materialutbudet och de kraftigt olika motivkretsarna väljer jag att inte i detta kapitel göra en konsekvent studie av motivet inre landskap i finska och svenska bilderböcker ända från förra sekelskiftet. Däremot vill jag fokusera på ett mindre antal främst svenska bilderböcker där motivet finns representerat. Dessa böcker har nästan utan undantag varit inflytelserika då de på grund av sin vida spridning och mångfalden översättningar lämnat sina spår i det modernare material som kommer att analyseras i de följande kapitlen.

Bilderböcker är dessutom, precis som litteraturen i allmänhet, barn av sin tid. Medan Zacharias Topelius betonar värderingar som familj och fosterland, vill till exempel Aili Laurila uppfostra sina läsare till att bli lydiga och hjälpsamma barn precis som huvudpersonen Sirkka i *Sirkan sienimatka* ("Sirkkas svampresa", 1946). Även Elsa Beskows bilderböcker förmedlar bilder av prydliga flickor och duktiga pojkar. Det kunskapsförmedlande och uppfostrande syftet i äldre bilderböcker kan vara mera påtagligt än i de samtida, troligtvis på grund av det tidsmässiga avstånd en modern läsare har till dem. Samhället och värderingarna förändras, synen på barnlitteraturens innehåll och uppgift likaså. Uppfostrandet påverkar dock inte bara tonen i berättarrösten, det påverkar även berättelsens form och läsarens tolkning av handlingen. För att exemplifiera detta utvidgar jag i slutet av detta kapitel tillfälligt de geografiska avgränsningarna för mitt material och lyfter fram ett danskt exempel som väckt stor

uppmärksamhet internationellt och som därför har fått en vid spridning även utanför Norden.

Bilderboken i det tidiga 1900-talets Sverige var dock inte enbart uppfostrande och sedelärande, trots att dessa aspekter tillhörde traditionen. I Elsa Beskows författarskap finns ett flertal exempel på fantastiska resor in i sagans förtrollade värld. Dessa fantasivärldar, deras uppbyggnad och funktion, analyseras i det följande avsnittet.

Inre landskap hos Elsa Beskow

Ulla Bergstrand visar att sekelskiftet 1900 har en stor betydelse för den svenska bilderbokens utveckling och lyfter fram Elsa Beskow som en av de mest betydelsefulla förnyarna.¹⁵⁶ Atmosfären i det tidiga 1900-talets Sverige var kritisk mot importerade bilderböcker, och därför var tiden mogen för det som skulle bli den svenska bilderbokens guldålder.¹⁵⁷ Elsa Beskow och den svenska bilderboken uppstår dock inte i något vakuum. Bergstrand visar att Beskow hämtat intryck och inspiration av bilderboksskapare som Kate Greenaway, Walter Crane, Ernst Kreidolf och Sibylle von Olfers.¹⁵⁸ Beskows bilderböcker präglas såväl av inspiration av som reaktioner mot de internationellt betydelsefulla bilderboksskaparna.¹⁵⁹ Beskows arbete består således snarare av nyskapande än av imitation.

Ottilia Adelborg var den svenska bilderboksskapare som mest influerade Elsa Beskow, och dessa två var nära vänner. Enligt Stina Hammar betraktade Adelborg Beskow rentav som sin efterföljare: Adelborg såg i Beskow "nästa länk i konstnärsgenerationernas kedja".¹⁶⁰ Medan Adelborg betonar Beskows konstnärssida, är det just illustratörrollen som Beskow lämnar bakom sig. Enligt Ulla Bergstrand är den främsta orsaken till Beskows framgång hennes frigörelse från

156 Bergstrand, *En bilderbokshistoria*, s. 11 ff.

157 Ibid.

158 Ibid., s. 13.

159 Ibid.

160 Hammar, Stina, *Elsa Beskow. En biografi*, Stockholm 1958, s. 253 f.

andra författares texter.¹⁶¹ I stället för att *illustrera* kända sagor, började Beskow *skapa* sina egna *bilderböcker*. Elsa Beskow är därmed även den författare vars produktion utan tvekan har påverkat de kommande bilderboksskaparna – såväl i Sverige som i Finland.

Fantasi- och drömmesor representerar en av de två tydliga linjerna i Beskows författarskap (vid sidan av de realistiska berättelserna om bland annat Petter och Lotta), och därför har hon en central roll även i denna avhandling, trots att hennes bilderböcker tidsmässigt faller utanför avgränsningarna för primärmaterialet. I Beskows produktion finns exempel på alla de olika typer av inre landskap som jag senare kommer att analysera, det finns världar som kan tolkas som drömmar, lekar eller fantasier¹⁶². Några exempel på dessa olika inre landskap behandlas i detta avsnitt. Avsikten med analyserna är dock inte att vara heltäckande. Snarare önskar jag kunna ge några exempel på det mångsidiga utbud av inre landskap som Beskows produktion består av.

Magiskt men didaktiskt

Kristin Hallberg konstaterar att framförallt de svenska bilderböckerna från förra seklets början ofta skildrar äventyr ute i naturen:

Skogen, den djupa, mörka granskogen, där man aldrig skådar furornas toppar, där den skygga pyrolan bor inne i skuggan vid granens fot, där björnen, älgen, sagan och äventyret finns, är en central miljö i sekelskiftets bilderbok. Skogen blir berättelsens scen eftersom friheten och äventyret finns längst inne i skogens fantasieggande dunkel.¹⁶³

161 Bergstrand, *En bilderbokshistoria*, s. 12.

162 I enlighet med min definition i inledningskapitlet betraktar jag inte böcker som *Hattstugan* (1930) och *Tomtebobarnen* (1919) som exempel på inre landskap då det inte finns någon utomstående person i berättelserna vars inre landskap dessa fantasivärldar skulle kunna utgöra.

163 Hallberg, "Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer", s. 25.

Som ett specifikt motiv bland dessa skogsäventyr träder de beskowska blomster- och bärriken fram, riken som den unga protagonisten hamnar i när han eller hon ensam vandrar i skogen eller på ängen.

Blomsterängar och bärskogar reflekterar den idyll som förknippas med barnlitteraturens motivvärld och den pastorala synen på barnet och barndomen.¹⁶⁴ Roni Natov beskriver den litterära pastoralen som ett svar på världens världslighet:

Whether it represents a retreat from the world's injustices [...] it offers a natural critique of civilization and stands in contradistinction to the "unnatural" – machines, laws and customs, all that runs contrary to children's sense of freedom. And the pastoral, when coupled with the literature of childhood, often elicits a nostalgia for the past – both personal and historical.¹⁶⁵

Den nostalgiska pastoralen benämner Natov *the green world*¹⁶⁶ / *den gröna världen*, och hon syftar på de intryck av tidlöshet som präglar barndomen samt en längtan till ett tidigare stadium i livet, verkligt eller inbillat.¹⁶⁷ Kännetecknande för idyllbeskrivningarna är att den pastorala miljön framstår som om den var skild från resten av världen,¹⁶⁸ existerade i ett slags tid- och rumslöst vakuum samt bestod av

164 För en nyutkommen artikel om den beskowska idyllen, se: Andersson, Maria, "Borta bra men hemma bäst? Elsa Beskows och Astrid Lindgrens idyller" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008, ss. 55-70.

165 Natov, Roni, *The poetics of childhood*, New York 2003, s. 91.

166 Uttrycket härstammar från Annis Pratts "green world archetype" presenterad i: *Archetypal patterns in women's fiction*, red. Annis Pratt, Barbara White, Andrea Loewenstein och Mary Weyer, Bloomington 1981.

167 Natov, s. 91.

168 Nikolajeva, Maria, *From mythic to linear. Time in children's literature*, Lanham, Md. 2000, s. 21. Se även: Nodelman, *The pleasures of children's literature*, s. 165 f.

generell harmoni. Utöver detta är hemmet viktigt, likaså frånvaron av civilisation, död och sexualitet. Idyllen präglas således av "a general sense of innocence".¹⁶⁹ Elsa Beskows bilderböcker uppfyller i princip alla pastoralens kännetecken. Naturen, hemmet och barnet är centrala för hennes författarskap som präglas av harmoni och oskuldsfullhet.¹⁷⁰ Beskow bidrar således till den barnlitterära konvention som ställer likhetstecken mellan barndom och idyll.

Naturens betydelse för Elsa Beskow kommer till uttryck i de världar som består av förmänskligade växter. I ett flertal exempel reser huvudpersonerna antingen i drömmen eller i leken till en värld där blommor, bär eller trädgårdsväxter lever sina liv och presenterar sig för dem. Ulla Bergstrand menar att intresset för naturen i bilderboken är ett typiskt svenskt drag i det tidiga 1900-talets bilderbok: "Den besjälade naturens intåg i svensk bilderbok avslöjar en påverkan från samtida diktning."¹⁷¹ Bergstrand påpekar även att skogen får en dubbel roll hos Beskow och hennes samtid. Skogen är både en farlig plats som utgör en kontrast mot hemmets trygghet, men den är även en plats där barnet kan leka.¹⁷² Beskows blomsterfolk är en följd av dessa tendenser, och de lever länge kvar i hennes författarskap och inspirerar även andra samtida författare.¹⁷³

Flera av Beskows bilderböcker, bland annat *Puttes äventyr i blåbärsskogen*¹⁷⁴ (1901), *Blomsterfesten i täppan* (1914) och *Lasse-liten i trädgården* (1920) följer ungefär samma struktur: ett ensamt barn möter en magisk vägvisare som leder barnet in i en värld där växter lever. Hur barnet helt praktiskt får tillgång till den nya världen varierar. Putte förminskas kraftigt genom beröring av Blåbärskungens trollstav, Lisa i *Blomsterfesten* får två droppar vallmosaft av en midsommarfé på sina ögonlock

169 Nikolajeva, *From mythic to linear*, s. 21.

170 Se t. ex. Bergstrand, *En bilderbokshistoria*, s. 12 ff.

171 Bergstrand, *En bilderbokshistoria*, s. 12.

172 *Ibid.*, s. 13.

173 *Ibid.*

174 I originalet: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Jag använder mig av årets 2004 upplaga.

och blir osynlig, medan Lasse genom sitt bollspel möter pojken September som leder honom till en trädgård där de förmänskligade växterna är av samma storlek som han själv. Berättelserna väcker associationer till Zacharias Topelius¹⁷⁵ saga "Hallonmasken" (1854) där systrarna Aina och Thérèse går vilse bland hallonbuskarna och bjuds in i hallonkungens värld där alla deras önskningar uppfylls. Vid hemkomsten får de stora gåvor, bland annat tolv stora korgar fyllda med hallon. Den visuella dimensionen som finns i Beskows berättelser tillåter henne att vidareutveckla de bär- och växtriken som hon introducerar i sina bilderböcker till fullständiga miniatyrsamhällen med olika samhällsklasser och -funktioner. Mönstret följer dock "Hallonmasken": barnen är ensamma i skogen, trädgården eller på blomsterängen och möter en gestalt från en värld av bär, blommor eller trädgårdsväxter. Dessa gestalter tar huvudpersonerna med sig in i de främmande världarna, där de får uppleva växternas vardag. Kännetecknande för dessa världar är att de består av snälla och vänliga förmänskligade växter, gestaltade med detaljrik noggrannhet i bild, som i vissa fall också vill hjälpa det lilla människobarnet att plocka bär samtidigt som de introducerar det intressanta växtrikets hemligheter för barnet. Förutom själva resan finns det inga uppdrag som barnet måste klara av, eller några oväntade hot. Barnet får bara ha det roligt. Själva förflyttningen fungerar här som ett äventyr och ingenting hotar idyllen.

I *Blomsterfesten i täppan* säger midsommarfén uttryckligen att "för var midsommarnatt kan blommorna gå och röra sig fritt alldeles som vi, fast ni människor inte kan se det"

175 Zacharias Topelius kan för övrigt betraktas som den finländska föregångaren, då hans motivvärld även inkluderar fantastiska inslag av den typ som skildras i "Hallonmasken". Topelius texter för barn var populära och inflytelserika både i Finland och i Sverige. Topelius skrev dock inga bilderböcker, men vissa av hans sagor har illustrerats av bland annat de mest framstående finska illustratörerna Rudolf Koivu och Maritta Wendelin. Se: Rajalin, Marita, "Finlandssvensk barnlitteratur före 1945" och Laukka, Maria, "Finländska illustratörer" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984, ss. 38-53 resp. 144-177.

(*Blomsterfesten i täppan*, s. 4¹⁷⁶). Blomsterriket existerar enligt henne på riktigt, men det är osynligt för människorna.¹⁷⁷ Detsamma gäller indirekt för de miniatyrsamhällen (pojknarnas blå blåbärsvärld och flickornas röda lingonvärld¹⁷⁸) som skildras visuellt i *Puttes äventyr i blåbärsskogen* och det svamprike som presenteras i den mindre framgångsrika finska varianten av motivet, Aili Laurilas *Sirkan sienimatka* över fyrtio år senare. Handlingen i *Sirkan sienimatka* följer nästan exakt *Puttes äventyr i blåbärsskogen*. Berättelsens huvudperson Sirkka vill vara lika duktig och få lika mycket beröm av modern som sin syster och beger sig därför till svampskogen. Även hon möter en vägvisare från en annan värld, en tomtegubbe, som leder henne in i sin värld. Äventyret avslutas precis som *Puttes*: hemkomst med en full svampkorg.¹⁷⁹

Alla dessa miniatyrsamhällen framstår som en sådan del av verkligheten vars existens människorna är omedvetna om på grund av att de inte kan se dem. Deras existens ifrågasätts inte i ikonotexten, de framställs inte som motstridiga med

176 Då bilderböcker sällan är paginerade, räknas titelbladet som sid 1 och hänvisningar till primärmaterialet återges därefter.

177 En föregångare med detta motiv är H. C. Andersens saga "Den lille Idas blomster" (1835).

178 Elsa Beskow gestaltar sina flick- och pojkkarakterer på ett mycket stereotypiskt sätt. Flickorna beskrivs som prydliga och pojkarna som modiga. Ur dagens läsares synpunkt kan dessa beskrivningar te sig fördomsfulla, men jag betraktar dem främst som didaktiska grepp som speglar Beskows samtid och tillskriver dem ingen betydelsebärande funktion. Däremot kan beskrivningar av denna typ ha bidragit till de genusrelaterade konventioner som Maria Österlund undersöker i sin doktorsavhandling. För Österlunds diskussion kring flick- och pojkmatiser, se: Österlund, Maria, *Förklädda flickor. Könsoverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, diss., Åbo 2005, ss. 63-129.

179 Laurilas bilderbok har även en för sin tid typisk kunskapsförmedlande funktion: de svampar Sirkka möter i skogen beskrivs i detalj. Detta reflekterar och anknyter till den propaganda "för svamp i folkhushållet alltsedan nödären" som började bära frukt kring sekelskiftet och som Ulla Bergstrand lyfter fram som en orsak till den rikliga förekomsten av svampar i de svenska bilderböckerna omkring denna tidpunkt. Se: Bergstrand, *En bilderbokshistoria*, s. 14. Svampar förekommer i Elsa Beskows författarskap, och denna tendens kan även urskiljas till exempel i Jeanna Oterdahls barnvisa "Kantareller" (i: *Blommornas bok*, 1905).

logiken eller som rent omöjliga. I berättelserna ges det inget skäl att tro att dessa samhällen inte finns. Detta ger läsaren två tolkningsmöjligheter: den mimetiska tolkningen som accepterar den verbala och den visuella berättarens symmetriskt indikativa ton, eller den symboliska läsningen som tolkar handlingen som en dröm eller eventuellt som en fantasi.

I *Puttes äventyr i blåbärsskogen* karakteriseras blåbärslandet som "ett stort förtrollat land / mellan palmer som vajar för vinden" (*Puttes äventyr i blåbärsskogen*, s. 9). Förvandlingen hos Putte sker så snabbt och oväntat att han till en början inte ens själv inser att han har blivit liten och befinner sig bland ormbunkar och blåbärsris, vilket den visuella berättaren dock omedelbart förmedlar till läsaren. Den visuella berättaren byter här perspektiv på ett fyndigt sätt. Den skog och de blommor och bär som läsaren på de två första uppslagen ser uppifrån, betraktas nu nerifrån, vilket skapar nya möjligheter till fantastiska äventyr. Blåbären och lingonen framställs som frukt i träd – de plockas som frukt och är lika stora som äpplen i förhållande till personerna. Ett lönnlov fungerar som ett segel i Puttes och blåbärspojkarnas segelbåt, och möss används som hästar. Perspektivbytet möjliggör att de vardagliga sakernas funktion och betydelse förskjuts när ett litet skogsfolk skapas.¹⁸⁰

[Se: ill. 1]

Även *Puttes äventyr i blåbärsskogen* berättas ur ett symmetriskt indikativt perspektiv. Den verbala berättaren poängterar att Putte först tror att han drömt, precis som Thérèse i "Hallonmasken", men att de fulla bärkorgarna övertygar honom om att äventyret har ägt rum. Den visuella berättaren visar två korgar fulla med bär på marken bredvid Putte, och den verbala berättaren upprepar denna

180 Efter *Puttes äventyr i blåbärsskogen* har Beskow gett ut ett flertal bilderböcker som skildrar ett litet skogsfolk och som utnyttjar samma grepp som Putte, till exempel *Tomtebobarnen* (1919), *Ocke, Nutta och Pillerill* (1939) och *Hattstugan* (1930). Dessa följer dock annars inte samma mönster som *Puttes äventyr i blåbärsskogen*, då de inte kontrasterar dessa miniatyrsamhällen mot en annan verklighet.

information: "Men båda korgarna har han ju kvar / med bären så granna och fina / så nog var den drömmen riktigt sann." (*Puttes äventyr i blåbärsskogen*, s. 31.) De fulla bärkorgarna fungerar som "Mary Poppins-bevis"¹⁸¹, som ifrågasätter den rationella och symboliska läsningen.

Mary Poppins-beviset förekommer inte i de två andra bilderböcker av Elsa Beskow som analyserats här. I *Blomsterfesten i täppan* tar inte den visuella berättaren alls ställning till hur äventyret ska tolkas. Den verbala berättaren konstaterar att Lisa somnar mitt bland blommorna och att hennes mormor bär in henne till stugan – läsaren får aldrig veta vad som händer efter att hon vaknar.¹⁸² I *Lasse-liten i trädgården* undergrävs den mimetiska tolkningen genom att Lasses vän September sjunger en liten sång för Lasse: "Den leken blev både glad och lång, / vi träffas åter en annan gång" (*Lasse-liten i trädgården*, s. 32), och försvinner. Med honom förvandlas trädgården, enligt den verbala berättaren, tillbaka till sin ursprungliga form (förutom äppelträdet som fortfarande talar med Lasse). Medan det för Lisas och Puttes äventyr föreslås en drömtolkning, presenteras Lasses äventyr både i text och i bild som en lek där hans fantasi är den kraft som får bärbuskarna, fruktträden och grönsakslandet att vakna till liv. Lasses bollspel är den drivkraft som för honom från buske till buske.

Som visats är ingen av berättelserna ändå entydiga i tolkningsfrågan, och en möjlighet för den mimetiska läsningen kvarstår. Puttes fulla bärkorgar och det äppelträd som trots

181 Nikolajeva och Scott, 2001, s. 175. Nikolajeva och Scott använder termen "Mary Poppins-evidence" för att beteckna detaljer som tyder på att det som presenterats som dröm egentligen har ägt rum. Termen syftar på användningen av de fantastiska inslagen i Pamela Travers böcker om Mary Poppins. Termen används genomgående i mina analyser, då de subversiva detaljerna saknar etablerade motsvarigheter i den svenska bilderboksforskningen.

182 Ulla Bergstrand påpekar att i den första versionen av *Blomsterfesten i täppan* bryts förtrollningen av en hagelskur och Lisa hinner berätta allt för mormor. Hennes roll i den första versionen är således betydligt mindre passiv än i den etablerade versionen som analyseras här. Se: Bergstrand, *En bilderbokshistoria*, s. 87.

trädgårdens förvandling viskar till Lasse talar för att det magiska äventyret verkligen har ägt rum. Att Lisa somnar på blomsterängen och inte under berättelsens gång vaknar, tyder däremot på att hela blomsterfesten har varit en dröm. Det finns ändå varken visuella eller verbala detaljer som bekräftar eller förnekar detta. Förvandlingen och övergången från verkligheten till det eventuella inre landskapet får därför en betydande roll i tolkningen. I Puttes, Lisas, Lasses och Sirkkas fall är det en magisk vägvisare som möjliggör övergången. Vad är då blåbärskungen, midsommarféen, pojken September och tomtegubben för gestalter?

Midsommarféen framställs i texten som en grann fru med mild röst. Bilden presenterar en ung kvinna i blommig klänning med blommor i famnen. Till skillnad från blåbärskonungen är denna kvinna lika stor som en människa. Hennes replik ("var midsommarnatt kan blommorna gå och röra sig fritt alldeles som vi, fast ni människor inte kan se det" s. 4) klargör dock att hon inte är en människa. Hon verkar varken tillhöra blommorna eller människorna.¹⁸³ Trots det har hon tillgång till blommornas värld och kan även ge protagonisten Lisa det. Detta raderar dock Lisa nästan helt från både den visuella och den verbala berättelsen. Att Lisa blir osynlig och får betrakta blommornas värld utan att själv påverka händelserna i den tyder på att handlingen från och med mötet med midsommarféen antingen är en dröm (eller snarare en pedagogiskt präglad återgivning av ett fiktivt barns dröm) eller ett ensamt barns fantasi inspirerad av midsommartidens traditioner och en barnlig tro på magi.

183 Carole Scott diskuterar liminala karaktärer – blandningar mellan djur och människor eller mytiska gestalter och människor – i flera av sina artiklar. Hon poängterar den visuella framställningens betydelse i skapandet av uppfattningar om bland annat maktrelationer. Scotts exempel är för det mesta anglosaxiska, men hon hänvisar även till Elsa Beskows författarskap. Se bland annat: Scott, Carole, "Between me and the world: clothes as mediator between self and society in the work of Beatrix Potter" i: *The lion and the unicorn* 16, 1992, ss. 192-198, och Scott, Carole, "Ecological dress: art, pedagogy, and ambiguity in the work of C. M. Barker" i: *Styling texts. Dress and fashion in literature*, red. Cynthia Kuhn och Cindy Carlson, New York 2007, ss. 293-311.

Beskows användning av en blåbärskung tyder däremot på släktskap med Topelius "Hallonmasken" där hallonkungen med hjälp av sin magi ger barnen tillträde till sitt rike. Blåbärskungen, hallonkungen och Laurilas tomtgubbe är alla variationer av samma gestalt, en vägvisargestalt som kan spåras såväl till gammal folktradition som till Dantes *La Divina Commedia* (1308-1321). Maria Nikolajeva har undersökt dessa vägvisares roll i fantasyromaner och menar att: "the contact between the primary and the secondary world is established by a figure that may be called a *messenger*, or *intermediator*. With some reservations, the messenger has the same function in the narrative as the *sender* in Propp's terminology."¹⁸⁴ I mitt material betraktar jag dock inte fantastiska resor i samma betydelse som i fantasyromanen. Här undersöks dock främst färden till det inre landskapet, och jag anser att vägvisarna i bilderböcker i huvudsak fungerar som ett behändigt grepp för berättaren att skildra övergången från den fiktiva verkligheten till fantasin, drömmen eller leken. Ansvar för överförelsen överförelsen från barnet till en vuxen eller på andra sätt mogen gestalt, och barnet får passivt följa med.

Även Kristin Hallberg diskuterar tolkningen av Lisas midsommarfest som en dröm. Hon menar att Lisas upplevelse förklaras med "att flickan drömt alltihop. Men Elsa Beskow iscensätter ingen drömresa utan förändrar verklighetens dimension genom att förmänskliga djur och växter. Midsommarféen är den 'mytiska' gestalt som ger flickan möjlighet att se världen med andra ögon."¹⁸⁵ Det som främst präglar Lisas upplevelse är just hennes passivitet. I stället för att få ta del av ett spännande äventyr, fungerar Lisa som en osynlig åskådare i sin egen dröm. Lisas position som en osynlig betraktare gör att hon även blir en *maktlös* och *passiv* betraktare i sitt eget inre landskap. Skillnaden mellan Lisas äventyr i *Blomsterfesten i täppan* och de två pojkarernas äventyr i *Puttes äventyr i blåbärsskogen* respektive *Lasse-liten i trädgården*

184 Nikolajeva, *The magic code*, s. 82, hennes kursiv.

185 Hallberg, "Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer", s. 44.

är att pojkarna åtminstone får agera själva under sina äventyr, de blir inte osynliga och obetydliga – berättelsen fortsätter att handla om dem. I och med att de följer sina vägvisare in i de nya världarna får de inte visa någon aktivitet själva. Vägvisargestalterna besitter all makt som behövs för förflyttningen, och de delar med sig av den makten precis så mycket som behövs för att barnen kan ta del av den magiska världen. Detta återspeglar en tydlig motsättning mellan den vuxna och barnet: även om den vuxna delar med sig sin förmåga och sina kunskaper, förblir barnet maktlöst.

Även en sådan passiv dröm kan dock ses som en skildring av det inre landskapet. Hallberg menar att Lisa ser världen med andra ögon. Det är den nya upplevelsen, iscensatt av hennes fantasi, som drömmen handlar om och som förmedlas till läsaren genom en allvetande visuell och verbal berättare som fokaliserar Lisa. Den visuella och den verbala berättaren fokaliserar dock Lisa internt, förmedlar hennes dröm som hon inte är delaktig i efter mötet med midsommarféen. På samma sätt som den verbala berättarens synvinkel flyttas från det yttre till Lisas inre landskap i början av berättelsen, flyttas den åter från det inre till det yttre landskapet när festen är över och mormor bär in den sovande flickan.

Medan Lisas upplevelse främst ter sig som en dröm och Puttes äventyr balanserar på gränsen mellan dröm och verklighet (och därmed försätter läsaren i en stimulerande ovisshet om händelsernas sanna natur), framstår Lasses möte med pojken September och de levande trädgårdsväxterna främst som en lek. Lasses bollspel antyder lek som grundmönster för berättelsen vilket tyder vidare på att Lasses lek innebär mest aktivitet av dessa tre äventyr. Lisa är helt passiv och Putte följer med sin vägvisare, medan Lasse åtminstone initierar sin lek själv genom att kasta bollen till September som sitter i trädet. Särskilt imponerande är inte denna aktivitet, men en skillnad till de två andra berättelserna kan urskiljas.

En förklaring till den högre graden av aktivitet som Lasse visar kan vara den att vägvisarfiguren September inte är lika

mäktig som de vuxna gestalterna blåbärskonungen och midsommarféén, han är en pojke som i bild framställs som något större än Lasse och som i text framstår som en lekfull ung man. Han talar gåtfullt om sitt ursprung, men det framkommer i hans sång att han egentligen är hösten personifierad: "Far, han är så kall och sträng, / släkt med nordanvinden, / mor går varm på blomsteräng, / mjuk och skär om kinden, / själv så är jag far mins dräng, / håller mor i kjolen, / att hon ej i hastig fläng / rymmer bort med solen" (*Lasse-liten i trädgården*, s. 4). Man kan läsa Lasses vandring genom trädgården som en lek där han kastar bollen från buske till buske och föreställer sig att dessa växter lever. Inga andra människor förekommer i berättelsen, så det finns ingenting som skulle bekräfta eller förneka uppfattningen av trädgården som Lasses inre landskap. Det finns ingen "objektiv" verklighet i text eller i bild som man kan spegla denna subjektiva verklighet mot.

Pojken September kan även uppfattas som en låtsaskompis till Lasse. I och med att hans roll som vägvisare inte är lika självklar som midsommarfééns eller blåbärskonungens, kan denna läsning vara mera tillfredsställande. Dessutom talar pojkens unga ålder för att Lasse kanske snarare ser honom som en vän än som en vuxen vägvisare. Att kasta en boll in i vinbärsbuskar och jordgubbsland kan dessutom knappast ses som ett beteende Lasses föräldrar uppskattar, och det kan vara behändigt för huvudpersonen att ha en låtsaskompis att skylla på.

Hur bidrar då dessa skildringar av inre landskap till persongestaltningen? Finns det tecken på icke-verbala tillstånd eller känslor som kommer till uttryck genom de drömmar och den lek som skildrats ovan? Är de ovan beskrivna inre landskapen "verkliga" inom fiktionens ramar, trogna sina protagonister? Den starka vuxna berättarrösten skapar ett intryck av vuxen kontroll och de inre landskap som skildras ter sig "falska". De är alldeles för idylliska och har en alltför tydlig didaktisk uppgift. Skenet av inre landskap används således i andra syften.

Beskows drömskildringar ger därmed inga trovärdiga intryck av den inre karaktärsgestaltningen. Passivitet och maktlöshet återges visserligen indirekt men som känslor får de inget utrymme i det vuxenkontrollerade berättandet. Den lek som skildrats ovan antyder viss aktivitet trots det starkt didaktiska innehållet. Frågan blir därmed om lekmotivet tillåter Beskow att släppa den vuxna kontrollen som hon har över sina protagonister och ge utrymme för deras verkliga inre världar.

Exotisk lekmiljö

I tre bilderböcker av Elsa Beskow finns antydningar om att de magiska inslagen i handlingen är del av en lek. I *Lillebrors segelfärd* (1921) och *Duktiga Annika* (1941) leker ensamma barn, medan det i *Resan till landet Längesen* (1923) är fråga om två barns gemensamma lek. Lekarna skiljer sig dock från varandra betydligt mer än de tidigare nämnda resorna till bär-, blom- och grönsaksvärldar.

Duktiga Annika utspelar sig i en realistisk miljö. I denna bok skildrar Beskow en familjs vardagliga sysslor på landsbygden och framhäver Annikas hjälpsamma personlighet. Huvudpersonens snällhet är också utgångspunkten för hennes äventyr. Annika erbjuder sig att vakta familjens ko Majros ute i hagen eftersom stängslet har gått sönder. På vägen till kohagen möter hon tre karaktärer: en stor, talande hund, grannpojken Skryt-Olle och en gammal gubbe. Mönstret associerar till Ivar Arosenius *Kattresan* (1909) där Lillan och katten reser från vänster till höger och möter nya gestalter på varje uppslag resande från höger mot dem, men till skillnad från *Kattresan* innehåller bara ett av dessa möten magiska inslag. Hunden talar till Annika på detta uppslag, men när han senare i berättelsen visar några kaninungar åt henne, skildras han åter som en vanlig hund i text och bild. Redan detta tyder på att Annikas fantasi bidrar till hur hon uppfattar händelserna och hur den verbala berättaren återger dem: hundens skall tolkar hon som tal, i och med att hon troligtvis är lite rädd. Dialogen "'Vov, vov, nu är

du allt rädd', sa hunden. 'Nej, det är jag inte, för du ser snäll ut', sa Annika" (*Duktiga Annika*, s. 6) avslöjar en projektion av rädslan och ett snabbt avvisande av den. I den fantiserade dialogen med hunden framgår även att Annika lockas av tanken att följa med hunden, men att hon istället gör som hon lovat sin mamma och går till hagen för att vakta Majros.

Först när Annika försöker laga gårdsgärdet händer det verkligt märkliga. Hon river av misstag sönder en rishög som visar sig vara en tomtfamiljs hem. Som tack för att Annika inte förstör resten av deras hem, hjälper tomtarna henne att laga staketet och skänker henne dessutom en hink full med smultron. Tomtarna presenteras såväl i bild som i text, och deras existens ifrågasätts inte förrän den verbala berättaren nämner att Annika hör sin mammas röst. Då försvinner tomtarna från text och bild på ett ögonblick, och deras hem förvandlas åter till en rishög. Denna korta episod mitt i en på ytan realistisk berättelse ger en snabb inblick i huvudpersonens, duktiga Annikas, inre landskap. Den ger prov på hennes livliga fantasi och kreativitet.

Att tomtepisoden skildras som en lek och inte som en verklig händelse framgår av hur den avslutas. Att mammans röst får tomtarna att försvinna tyder på att Annika färdats mellan två verkligheter: den inre och den yttre. I hennes inre landskap har tomtarna hjälpt till med att laga gärdet och plockat smultron åt henne, medan hon i den yttre verkligheten har, som den duktiga flicka hon är, lagat gärdet och plockat bär själv – och gjort det hela lite roligare genom att leka att allt detta händer med hjälp av en hel familj tomtar. Men är läsningen så enkel? Den från *Puttes äventyr i blåbärsskogen* kända fulla bärkorgen signalerar att tolkningen inte är helt entydig. Bärhinken, Mary Poppins-beviset, talar för en annan läsning som i stället bokstavligen skulle acceptera de magiska inslag som den visuella och den verbala berättaren presenterat som sanna, men som definitivt strider emot berättelsens övergripande realistiska ton. Inblicken i Annikas inre landskap är dock mycket kort och enkel. Trots att den ger bevis på hennes fantasifullhet, hinner inte läsaren ta del av de

komplexa aspekterna av hennes personlighet som skymtar till exempel i ögonblicket av tvekan mellan att lyda eller inte lyda. Är hon så duktig och alltigenom snäll som hon verkar vara?

Det uppfostrande innehållet tar inte lika stor plats i Annikas inre landskap som det gjorde i de tidigare nämnda böckerna. Däremot genomsyras de realistiska scenerna av traditionella värderingar och uppfattningar om barnuppfostran.

Medan inblicken i det inre landskapet är kort i *Duktiga Annika*, är den desto längre i *Lillebrors segelfärd*. Här upptar leken en betydligt större del av ikonotexten. Händelseförloppets natur däremot är otydligare. Handlingen – segelfärden – i sig presenteras som verklig, men den ifrågasätts av omslagsbilden. Leken i *Lillebrors segelfärd* är mycket subtilare presenterad än i det föregående exemplet. Kontrasten mellan innehåll och omslag gör boken till ett tacksamt analysobjekt i synnerhet ur modalitetssynpunkt, och därmed också till ett undantag bland Elsa Beskows symmetriskt indikativa bilderböcker. Berättelsens modalitet är indikativ både i ord och i bild, men omslaget visar en annan verklighet. Pojken sitter i leksakslådan med sin nalle. Maria Nikolajeva uppmärksammar detta i *Bilderbokens pusselbitar*:

Även om själva berättelsen hävdar att händelserna är sanna antyder omslaget att det rör sig om lek. Omslaget undergräver berättelsens indikativ. Eftersom vi normalt börjar läsa böcker med att titta på omslaget manipulerar omslagsbilden oss redan från början att tillämpa irreal modalitet, att uppfatta berättelsen som icke-sann. Som läsare är vi försatta i tvekan; berättelsens modalitet blir dubitativ.¹⁸⁶

186 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 235. Se även: Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 176 f.

Även Kristin Hallberg konstaterar att författaren tydligt låter läsaren "förstå att resan är en lek i fantasin".¹⁸⁷ Både den visuella och den verbala berättaren ger således läsaren tillträde till Lillebrors inre värld genom att skildra resan som sann – och genom att på omslaget visa att det är fråga om lek.

Den lek som skildras är aktivitetsfylld och visar på en viss grad av självständighet, åtminstone en önskan om sådan. Visserligen äger leken helt och hållet rum i det trygga hemmet, och de fjärran länder som utgör det inre landskapet blir därmed blandningar av exotik¹⁸⁸ och trygghet, men de visar också att Lillebror själv tar initiativet till leken, är aktiv och vågar i sina tankar lämna tryggheten. Den exotiska miljön framhäver nämligen motsättningen till det bekanta hemmet. Trots att en komplex mental gestaltning uteblir, har Lillebror fått visa att han är en aktiv person. Den vuxna berättarrösten följer honom men undergräver inte verklighetskänslan av hans äventyr. Det gör däremot den visuella berättaren, nådigt utanför själva berättelsen, men desto effektivare.

Aktiv lek är utgångspunkten även i *Resan till landet Längesen* där syskonen Kaj och Kajsa flyger iväg med en gammal trädstam som förvandlats till en drake. Det framgår av texten i den inledande scenen att syskonen ofta lekt med trädstammen och den har fått vara både häst och krokodil. Ett trasigt paraply förvandlar Kaj och Kajsas trädstam till en drake med vingar, även om det enligt den verbala berättaren är en tomtgubbe som gör draken levande.

Draken, visualiserad som en trädstam med paraplyvingar (s. 5), flyger barnen till landet Längesen där de träffar en prinsessa vars riddare sitter inlåst i ett torn. Barnens uppgift blir att jaga bort den farliga draken som vaktar tornet, hämta nyckeln till tornets port av en skrämmande trollkung och

187 Hallberg, "Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer", s. 38.

188 Intresset för det exotiska upprepas mera subtilt även i Beskows övriga produktion. Till exempel blåbärriset beskrivs som palmer i *Puttes äventyr i blåbärris-skogen* (s. 11).

rädda riddaren. De lyckas med sitt uppdrag och blir hjältar hos prinsessans familj. Medan det firas bröllop mellan prinsessan och riddaren faller barnens drake i bitar och kan inte längre flyga. Barnen blir kvar i landet Längesen, och deras hemkomst verkar omöjlig ända tills den tomte som i början gjort draken levande börjar leta efter dem och ser till att de äntligen lyckas ta sig hem.

[Se: ill. 2]

Berättelsen igenom är ikonotexten symmetrisk. Texten och bilderna upprepar varandras information, och modaliteten är indikativ. Det uppstår en oväntad förvandling under berättelsens gång: äventyret börjar alldeles tydligt som en lek, både i text och i bild, men den långa frånvaron hemifrån och de kungabarnskläder barnen bär i bild vid hemkomsten tyder på någonting annat. Landet Längesen med sin sagokaraktär ger ett starkt intryck av fantasilandskap, ett inre landskap som uppstår i barnens lek, kanske inspirerat av de sagor barnen läst. Att denna tolkning starkt ifrågasätts av såväl texten som bilden i slutet gör att läsoplevelsen blir motsägelsefull. Läsaren förväntas acceptera den mimetiska berättelsen och dess magi. Den symmetriskt indikativa ikonotexten, det allvetande perspektivet såväl i det verbala som i det visuella berättandet samt den vuxna berättarrösten kontrasterar det fantastiska innehållet.

Trots att det enligt den verbala berättaren är en tomtgubbe som möjliggör resan till landet Längesen, visar Kaj och Kajsa en anmärkningsvärd grad av självständighet och aktivitet i det sagoland de anländer till. Till skillnad från de passiva drömmarna i *Puttes äventyr i blåbärsskogen* och *Blomsterfesten i täppan*, där inga uppdrag finns, får Kaj och Kajsa visa sitt mod och verkligen agera i sin lek, om äventyret ska tolkas så. De fungerar inte som passiva åskådare utan blir hjältar efter räddningsoperationen i fantasilandet.

Denna bilderbok avviker från Beskows övriga bilderböcker även på andra sätt. Utöver den omvända genuskonstruktionen i scenen med den inlåsta riddaren är till exempel distansen mellan det inre landskapet och

verkligheten större än i någon annan berättelse. Bär-, blom- och grönsaksvärldarna är en del av verkligheten, även om de är dolda. Annikas tomtar finns i kohagen, nära hemmet, även de synliga enbart för henne. Endast de exotiska länder Lillebror besöker kan jämföras med landet Längesen, trots att de har inspirerats av verkligheten. Landet Längesen är det mest främmande inre landskapet, då dess kopplingar till verkligheten är obefintliga. Den fråga som detta ger upphov till är om Elsa Beskow har behövt flytta äventyret så långt bort till en värld som definitivt har sagokaraktär, och således inte existerar på riktigt, för att kunna tillåta ett maktgivande äventyr som detta. Tyder det samtidigt på en obeslutsamhet när hon inte ens berövar sina protagonister makten vid hemkomsten, utan låter dem behålla sina kungliga kläder? Den obeslutsamhet jag tycker mig se gäller frågan om huruvida barn kan ha makt och vara aktiva trots att samhället och de barnlitterära konventionerna förespråkar det motsatta. Denna fråga förblir obesvarad.

Även om en förändring kan anas i *Resan till landet Längesen* och även om leken här har en maktgivande funktion, förblir den inre karaktärsskildringen tunn. Aktiviteten i det inre landskapet är fysisk, och trots att hjältedåden kan läsas symboliskt, bidrar skildringen inte nämnvärt till förståelsen av karaktärerna Kaj och Kajsa. De förblir platta och onyanserade i enlighet med sagans natur, där karaktärerna är ensidiga "funktioner" snarare än flerdimensionella, trovärdiga personer.¹⁸⁹

De tre ovannämnda inre landskapen är sinsemellan olika och uppstår i olika situationer. Annika gör sitt arbete roligare med hjälp av leken, Kaj och Kajsa får en idé till sin lek när de hittar paraplyet, och Lillebror inspireras troligtvis av leksakslådan och den blårandiga mattan. Övergången från verklighet till lek sker i *Lillebrors segelfärd* någonstans mellan det ögonblick omslaget skildrar och det ögonblick då den verbala berättelsen

189 För folksagans struktur och karaktärer, se: Propp, Vladimir, *Morphology of the folktale (Morfoloġiâ skazki)*, Austin 1971.

inleds (alternativt upprepar omslaget någon scen ur berättelsen men återger den ur ett annat, objektivt, visuellt perspektiv), medan *Resan till landet Längesen* och *Duktiga Annika* skildrar såväl verkligheten utanför lekens tid och rum som leken själv.

I dessa tre böcker exemplifieras tydligt de olika sätten att använda motiven lek och inre landskap på. De visar även olika grader av ambivalens i framställningen av en leksituation. Samtidigt blir det tydligt hur diffusa gränserna mellan fantasi och lek är, liksom gränserna mellan fantasi och dröm. Det går inte alltid entydigt att fastställa vilken form av fiktiv verksamhet det är fråga om. De beskowska exemplen innehåller därmed ambivalens på två olika nivåer: aspekter av de olika typerna av inre landskap blandas ihop samtidigt som berättelserna balanserar på gränsen mellan fantasi och verklighet. Däremot är den inre persongestaltningen i samband med detta motiv ännu i barnaskor och den vuxna berättaren släpper inte kontrollen över sina protagonister. Beskows författarskap kan därför ses både som trendsättande och som utmanande för de bilderboks-författare som är verksamma nästan hundra år efter henne, både i Finland och i Sverige.

Elsa Beskows bilderböcker förmedlar en idyllisk bild såväl av barndomen som av naturen. Inget av barnen råkar ut för någon fara under äventyrets gång. Växternas världar presenteras både visuellt och verbalt som harmoniska och ofarliga. Barnen är för det mesta lydiga och duktiga, kvinnorna vackra och männen kloka. Idyllen förmedlas delvis visuellt genom de växter som förmänskligas. De vackra blommorna, fruktträden och de röda bären är kvinnliga, de ståtligare blommorna, de olika sädesaxen och de mörka bären däremot är manliga. Uppdelningen i kvinnligt och manligt är i hennes böcker tidsbundet stereotyp: de kvinnliga växterna framställs i bild antingen som sköra och vackra unga kvinnor eller som rediga gamla gummor, medan de manliga växterna presenteras som snygga och spänstiga unga män eller som äldre herrar vars utseende antyder en maktposition. Förutom

den visuella uppdelningen könen emellan, lyfts i *Blomsterfesten i täppan* både i text och i bild en klyfta fram mellan de värdefulla växterna och ogräset, eliten och de ociviliserade. Alla dessa aspekter – värderingar och förutfattade meningar – förmedlas av den vuxna berättaren genom barnprotagonistens inre värld, vilket kan te sig orättvist. Det fiktiva barnet utnyttjas till vuxna ändamål.

En kunskapsförmedlande funktion finns även i den verbala berättarens sätt att räkna upp blommorna och avbilda dem i förmänskligad form. Det undervisande syftet här är uppenbart: att lära ut namn på växter. I *Puttes äventyr i blåbärsskogen* är berättaren mera försiktig, men däremot får blåbärskungen fungera som berättarens språkrör. Han kallar Putte dum för att han inte har insett sin förvandling.

I fråga om det uppfostrande syftet, som under den första halvan av 1900-talet var betydligt mera påtaglig i barnlitteratur än vad den är idag,¹⁹⁰ framstår den tidigare nämnda finska bilderboken av Aili Laurila, *Sirkan sienimatka*, som betydligt strängare än Beskows bilderböcker. Den verbala berättelsen i *Sirkan sienimatka* genomsyras av en stark vuxen berättarröst som vid flera tillfällen lyfter fram Sirkkas duktighet och hennes plikter som en god dotter och syster. Detta skapar dock även en kontrast. Varken den verbala eller den visuella berättaren ifrågasätter det magiska äventyret, utan lämnar slutet öppet. *Sirkan sienimatka* har inte fått samma föregångarstatus i Finland som Elsa Beskows bilderböcker har i Sverige. Snarare är boken bortglömd och närmast omöjlig att få tag på. Detta kan bero på att boken ter sig som en enkel kopia av Beskows *Puttes äventyr i blåbärsskogen* där nästan bara huvudpersonens namn och kön har förändrats. Text-bildförhållandet är enkelt och redundant, och boken kan inte betraktas som nyskapande. Dessutom framstår kontrasten mellan berättelsens fantastiska form och didaktiska innehåll som motsägelsefull för dagens läsare.

Enligt Maria Laukka användes bilderboken vid förra sekelskiftet både i Finland och i Sverige för att stärka den

190 Laukka, "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys", s. 96.

nationella identiteten. Dessutom strävade man efter att betona hemmets, familjens och miljöns betydelse i berättelser för barn.¹⁹¹ Den finska litteraturforskaren Kerttu Manninen beskriver i ännu strängre ordalag hur barnboken i det tidiga 1900-talets Finland enbart utnyttjades i uppfostrande syften: "Uppfostrare, idealister och folkbildare tillfredsställde kanske mer sina egna inre behov då de i sagor och berättelser hos ungdomen ville frammana sådant som fosterlandskärlek och omtanke om allt levande. De åstadkom däremot inte en litteratur byggd på konstnärliga behov och skapande självständighet."¹⁹² Av någon anledning lyckades författare som Elsa Beskow balansera på gränsen mellan konst och pedagogik och skriva böcker som förnyade bilderboksmediet i Sverige. De finländska bilderboksskaparna trampade däremot på stället utan att åstadkomma annat än genomskinliga pekpinningar under flera års tid. De två samhällena såg annorlunda ut, likaså kulturen och de litterära kretsarna i dem, men är det den enda förklaringen? Det erbjuder mina källor inget svar på.

Elsa Beskow var verksam som bilderboksförfattare fram till sin död år 1953, men även andra författare gjorde henne sällskap i att gestalta barns fantasiresor. Kristin Hallberg nämner bland andra Ivar Arosenius, Jeanna Oterdahl, Einar Nerman och Mollie Faustman som författare som skildrade drömmar och fantasier i sina bilderböcker.¹⁹³ Många av de bilderböcker Hallberg nämner visar släktskap med den beskowska motivvärlden. Detta betyder inte nödvändigtvis att alla andra författare skulle varit influerade av Beskow utan att det ter sig snarare som en trend att skildra fantasilandskap i ord och bild i det tidiga 1900-talets Sverige.

För att kunna illustrera den moderna bilderbokens genombrott i Norden och det viktiga steget ut ur den magiska idyllen Beskow och hennes samtid skildrade, måste de

191 Ibid.

192 Manninen, Kerttu, "Finskspråkig barnlitteratur före 1945" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, s. 26.

193 Hallberg, "Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer".

geografiska gränserna tillfälligt överskridas. Den danska fröbelpedagogen Jens Sigsgaards och den grafiska konstnären Arne Ungermanns bilderbok *Palle alene i verden* (1942) blev en verklig källa av inspirerande impulser för bilderboksskaparna runtom i Norden. Boken fick en betydande roll på grund av sin vida spridning genom översättningar. Dess tydliga drömstruktur med en uppfostrande berättarröst och en rationell förklaring till det fantastiska äventyret i slutet av berättelsen gjorde att boken bidrog till en ny konvention som senare bilderböcker skulle spegla sig mot.

Drömbilderbokens uppfostrande funktion

Palle alene i verden är en inflytelserik dansk bilderbok som har översatts till flera språk och som ofta används som ett exempel på den förnyade bilderboken i Norden omkring mitten av förra seklet.¹⁹⁴ Boken finns i två versioner (1942 och 1974), och Arne Ungermann har illustrerat båda utgåvorna. Det sista uppslaget i originalutgåvan har dessutom fått ett nytt slut såväl visuellt som verbalt år 1954. Den avslutande bilden med en inomhusscen där Palle gråter i sin säng har ersatts av en utomhusscen där Palle leker med sina kompisar. Ett litet textstycke har dessutom lagts till för att ackompanjera texten. Den svenska översättningen av årets 1954 utgåva avslutas med orden: "Å, vad Palle tycker att det är skönt att han slipper vara ensam här i världen!" (*Palle är ensam i världen*, Stockholm 1961, s. 22.) Då handlingen i *Palle alene i verden* går ut på att Palle en morgon konstaterar att han är ensam i världen och efter en hel dag med spännande äventyr vaknar i sin egen säng och inser att han bara drömt alltihop, antyder det nya slutet en förändring i författarnas syn på äventyret. Den övergår från besvikelse till glädje vid uppvaknandet och visar att det inte är bra att vara ensam i världen och att fantastiska resor av denna sort enbart kan företas i drömmar.

194 Se till exempel: Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar" och Christensen, Nina, *Den danske billedbog 1950-1999. Teori, analyse, historie*, Roskilde 2003, s. 133 f.

I samband med Elsa Beskows bilderböcker framstod ambivalensen i tolkningen av de fantastiska äventyren som en central aspekt eftersom Beskow i de flesta fall lämnar slutet öppet för både mimetiska och symboliska tolkningar. Hon placerar Mary Poppins-bevis, som oftast motsäger den mest rationella tolkningen, i den verbala eller den visuella berättelsen. I Palles fall finns inget utrymme för alternativa läsningar. I texten konstateras att Palle har drömt alltsammans och i bilden visas antingen en storgråtande Palle i sin säng (1942) eller Palle lekande med sina kompisar (1954 och 1974).

Alla de tre olika avslutande uppslagen är lika entydigt symmetriska när det gäller tolkning. Palle vaknar i sin egen säng (visuellt och verbalt 1942, enbart verbalt 1954 och 1974), och den verbala berättaren konstaterar att allting har varit en dröm. Detta konstaterande framhävs genom att det är tryckt i versaler eller kursiv stil och att det avslutas med ett utropstecken, vilket ger påståendet betydligt mera tyngd jämfört med den övriga berättelsen. Den enda korrekta tolkningen serveras således läsaren färdigt genomtänkt och utan några alternativ. Detta ger ett intryck av att Sigsgaard och Ungermann explicit *inte* har önskat skapa ambivalens i tolkningen av denna bilderbok (eller snarare alla dessa tre bilderböcker under samma titel). Slutet på Palles äventyr reflekterar den barnlitterära konvention som har sina rötter i Lewis Carrolls stilbildande *Alice's adventures in Wonderland* (1865), ett fantastiskt äventyr som avslutas med ett uppvaknande. Uppvaknandet ter sig som en bekväm lösning för berättaren, eftersom det befriar huvudpersonen från allt ansvar för de moraliskt tvivelaktiga handlingarna i berättelsen¹⁹⁵ – som att stjäla mat och pengar i *Palle alene i verden*. Samtidigt erbjuder uppvaknandet en behändig utväg för berättaren: ett fantastiskt äventyr kan skildras utan att det egentligen strider emot logikens lagar, för i drömmen är allting möjligt. I Palles fall behövs inga komplicerade förklaringar till hur flygturen till och krocken med månen är

195 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 237.

möjliga. Sigsgaard och Ungermann gestaltar således en fantasiresa inom ett realistiskt ramverk.

[Se: ill. 3]

Uppvaknandet som enligt Maria Nikolajeva "saboterar" det indikativa berättandet i *Palle alene i verden* till läsarens besvikelse,¹⁹⁶ förvandlar en fantastisk berättelse till en realistisk skildring av ett barns dröm. Palles inre landskap presenteras för läsaren som sant fram till det sista uppslaget där Palle inser att äventyret bara varit en dröm och både den visuella och den verbala berättaren förflyttar fokus från Palles inre värld till hans yttre omgivning. Denna lösning kan vara en besvikelse för läsaren, men den har definitivt en pedagogisk, noga genomtänkt grund. Författaren till texten i *Palle alene i verden*, Jens Sigsgaard var psykolog och pedagog. Som Nina Christensen påpekar, blev det allt vanligare i det tidiga 1940-talets Danmark att "progressive pædagoger, lærere och børnepsykologer nu også blev forfattere til billedbogstekster, og at det således ikke længere overvejende var forbeholdt professionelle tegnere og forfattere at producere børnebøger".¹⁹⁷ Dessutom, såsom Ulla Bergstrand poängterar, tillhör det *Palles* samtid att bilderböckerna präglas av ett pedagogiskt budskap. Detta förklarar även det faktum att ingen ambivalens präglar ikonotexten i *Palle alene i verden*. Det pedagogiska budskapet förutsätter att ingen tvekan får råda angående innehållet. Budskapet skall vara tydligt och inte lämna några frågor obesvarade. Enligt Bergstrand gäller det pedagogiska budskapet ändå främst texten: "Texterna har moralpedagogisk klang, men i bilderna framför Ungermann budskapen utan pekpinne, med humor [...]."¹⁹⁸ *Palle alene i verden* är en produkt av samarbetet mellan en fröbelpedagog och en grafisk konstnär, men det faktum att illustrationerna redigerats flera gånger efter utgivningen och till och med bytts

196 Ibid.

197 Christensen, s. 133.

198 Bergstrand, Ulla, "Pionjär i skandinavisk bilderbokshistoria. Arne Ungermann 1902-1981" i: *Barnboken*, nr 2/2003, s. 6.

ut mot nya,¹⁹⁹ talar för att texten och bilden inte har skapats samtidigt, i ett tätt samarbete mellan författare och illustratör, som ett enhetligt konstverk där båda delarna av ikonotexten är lika viktiga. Åtminstone utgivaren verkar ha lagt större vikt vid den verbala berättelsen än vid den visuella som har fått anpassa sig efter de förändrande trenderna i samhället och uppfostran.

Det uppfostrande syftet förknippas med barnlitteratur och är i synnerhet i många äldre bilderböcker mycket påtagligt. Göte Klingberg diskuterar de uppfostringsideal som förekommit i barnlitteraturen genom tiderna. Som exempel lyfter han fram upplysningspedagogiken (med betoning på förnuftet och sedelärandet) och den romantiska pedagogiken (med betoning på känslan och fantasin) och menar att dessa fortfarande är grundläggande för de västerländska uppfostringsidealerna. Han menar även att dessa paradigmer inte är sinsemellan uteslutande. Aspekter från båda idealerna finns i synnerhet i det äldre skönlitterära material som används i denna avhandling.²⁰⁰

Klingbergs paradigmer reflekterar synen på barnet som också varierat genom tiderna. Som en utgångspunkt för sin undersökning av transformerande barnkaraktärer diskuterar Maria Lassén-Seger den konventionella uppdelningen i synen på barnet och barndomen. Enligt Lassén-Seger representerar *det romantiska barnet* det oskuldsfulla stadiet i livet, idealiserat av romantikens konst och litteratur, medan *det demoniska barnet* representerar den augustinska synen på barnet som syndigt.²⁰¹ Lassén-Seger påpekar att uppdelningen är etablerad i barnlitteraturforskningen, där de två barn typerna har getts olika benämningar,²⁰² men också att denna extrema polarisering kan tänkas förvränga bilden av barnet och barndomen i skönlitteraturen. Även om dikotomin ter sig

199 Ibid., s. 7-8.

200 Klingberg, Göte, *Barn- och ungdomslitteraturen förr och nu*, Stockholm 1968, s. 80 f.

201 Lassén-Seger, s. 38 f.

202 Ibid. Till benämningarna hör bland annat änglar och monster, dockor och demoner samt demoniserade och idealiserade barn.

föråldrad, onyanserad och förenklad, misstänker jag att den reflekteras även i modern barnlitteratur, i synnerhet om den skrivs med avsikt att uppfostra.

Göte Klingberg hävdar att barnlitteratur "i regel [kan] betraktas som en *funktion av uppfostringsideal*".²⁰³ Detta är ett påstående som jag vill ta avstånd ifrån. Det framhäver barnlitteraturens pedagogiska funktion och underskattar dess värde som konst, samtidigt som det väcker en av de mest centrala frågorna i barnlitteraturforskningen, nämligen frågan om barnlitteraturens väsen.²⁰⁴ Klingberg medger att den uppfostrande funktionen är mest framträdande i den äldre barnlitteraturen, men hans påstående fungerar som ett klart ställningstagande i debatten om barnlitteraturens väsen.

Att förmedla ett pedagogiskt budskap är bara *ett* sätt att ladda innehållet i en barnbok med en viss ideologi. Till exempel John Stephens anser att ideologin kan vara explicit (budskapet är uttalat och framkommer tydligt) eller implicit (budskapet finns inbyggt i språket och till exempel i de sociala relationerna som berättelsen skildrar) eller en kombination av dessa. Stephens betraktar dock inte nödvändigtvis ideologin som negativ, utan lyfter fram dess socialiserande funktion. Han menar att all litteratur innehåller någon form av ideologi, eftersom detta ligger i litteraturens väsen.²⁰⁵ Ideologin hör ihop med författaren och hans eller hennes samtid och dessa kan inte skiljas från konstverket, bilderboken. Bara ideologins synlighet kan varieras.

Peter Hunt skriver i sitt förord till kapitel 1 om ideologi i *Understanding children's literature* att "[o]ne of the most useful insights of modern criticism has been that no work, even the most apparently simple book for children, can be innocent of some ideological freight".²⁰⁶ Enligt Hunt är denna fråga ytterst

203 Klingberg, Göte, *Barnlitteraturforskning – en introduktion*, Stockholm 1972, s. 82.

204 Se t. ex. Weinreich, Torben, *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik*, Roskilde 1999. För diskussion kring bilderbokens pedagogiska aspekter, se: Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, kap. 2.

205 Stephens, *Language and ideology in children's fiction*, s. 8-11.

206 *Understanding children's literature*, red. Peter Hunt, London 1999, s. 18.

aktuell inom barnlitteraturen, i och med att den präglas av ett speciellt maktförhållande mellan författaren (den vuxna) och läsaren (barnet). Detta maktförhållande försvarar även i vissa fall analysen av de ideologiska aspekterna i bilderböcker. Som jag konstaterat tidigare, finns det en tydlig vuxen berättarröst i Elsa Beskows bilderböcker, och detta exemplifierar motsättningen (implicit) vuxen författare/(implicit) barnläsare. I *Palle alene i verden* är det dock den fokaliserade huvudpersonen som konstaterar att det är bra att han bara har drömt, vilket skapar ett intryck av att det är barnet självt som uppskattar den rationella verkligheten framom ett fantastiskt äventyr. Detta är ett sätt att tona ner den explicita vuxna berättarrösten och behålla det uppfostrande innehållet i berättelsen. Ändå framstår *Palle alene i verden* som ytterst uppfostrande – kanske just på grund av att de ord som egentligen tillhör en vuxen berättarröst placeras i Palles mun, eller på grund av att man idag har möjlighet att läsa *Palle alene i verden* med över 60 års avstånd i tid. Hunt påpekar i *Criticism, theory and children's literature* att barnböcker skall betraktas "in terms of the world which creates them and the world which surrounds them".²⁰⁷ Uppfostringsidealen förändras med tiden, likaså litteraturen, och läsaren kan närma sig en äldre bok med ett visst avstånd och perspektiv samt en bakgrundskunskap om tillkomsttiden. Då framkommer det ideologiska innehållet tydligare än i den litteratur som tillhör läsarens egen samtid.

Palle alene i verden har inte bara varit betydelsefull i Danmark. Ulla Bergstrand påpekar att efter krigsslutet "gjorde den lilla boken sitt segertåg ute i världen, den översattes till ett 30-tal språk, både i väst- och östvärlden och blev snabbt en älskad klassiker".²⁰⁸ När *Palle alene i verden* dessutom representerar en helt ny bilderbokstyp med "klara, enkla bilder utan onödiga detaljer"²⁰⁹ – något som kom att prägla de kommande årtiondenas bilderboks-konst – innebär detta att

207 Hunt, Peter, *Criticism, theory and children's literature*, London 1991, s. 154.

208 Bergstrand, "Pionjär i skandinavisk bilderbokshistoria", s. 7.

209 Ibid.

Palle alene i verden påverkat bilderboksskapare även i det övriga Norden.²¹⁰ Bergstrand poängterar att den svenska översättningen av boken sammanfaller med tiden för Lennart Hellsings förnyelse av den svenska bilderboken.²¹¹ Den finska översättningen utkom några år senare. Trots att det inte finns någon forskning kring Sigsgaards och Ungermanns inflytande på den finska bilderbokskulturen, talar antalet nya översättningar²¹² och utgåvor för att boken lästs flitigt under många årtionden.

Trots att *Palle alene i verden* faller utanför såväl tidsavgränsningarna som de språkliga och geografiska gränserna för denna avhandling, är dess betydelse som inspirationskälla, trendsättare och intertext relevant. Detta gäller framför allt estetiken och motivet. Trots att dylika samband är svåra att bevisa, är det uttryckligen detta pedagogiska slut som bidrar till den konvention moderna bilderboksförfattare ständigt tar ställning till i sina böcker. Dagens bilderboksskapare använder sig av den självklara drömtolkningen som en förväntning som kan ifrågasättas och motbevisas. Alternativa tolkningar uppstår i bilderböcker där slutet präglas av ambivalens och osäkerhet. Sigsgaard och Ungermann har med sin estetiskt betydelsefulla och förnyande bilderbok bidragit till en av de motivmässiga konventioner som moderna författare avspeglar i sina berättelser.

210 Elina Druker betraktar Arne Ungermanns bilderbokstillustrationer i den samtida modernistiska kontexten i sin doktorsavhandling under arbete: Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*.

211 Bergstrand, "Pionjär i skandinavisk bilderbokshistoria", s. 7.

212 Boken finns översatt både som *Ypö yksin maailmassa* ("Alldeles ensam i världen", WSOY, 1948, huvudpersonen heter Palle) och *Olli yksin maailmassa* ("Olli ensam i världen", Tammi, 1974, huvudpersonen heter Olli).

Efterkrigstidens fantastiska bilderbok

År 1945 betraktas som en brytningspunkt i den nordiska barnlitteraturhistorien. Det är då, vid det andra världskrigets slut, som den moderna barnlitteraturen börjar utvecklas. Boel Westin lyfter fram denna tidpunkts betydelse i inledningen till sitt kapitel om svenska bilderböcker i *I bilderbokens värld*:

Tiden för andra världskrigets slut är liksom sekelskiftet en av de mest betydelsefulla perioderna inom svensk barnbokshistoria. [...] Det är 1945 som Pippi Långstrump tar sitt första steg ut i offentligheten, det är 1945 som finlandssvenskan Tove Jansson presenterar sin unika muminvärld i bokform, det är 1945 som Lennart Hellsing tillsammans med Bo Notini ger ut sin första barnbok [...].²¹³

I bilderbokskretsar är det främst den danska bilderboken som fungerar som föregångare. Enligt Westin är den nya synen på barns läsning avgörande i denna våg av förnyelse: "det läsande barnets egna fantasibilder"²¹⁴ lyfts fram av både författare och illustratörer. Bildernas funktion blir fantasiförmedlande. Westin menar att "[l]iksom i Danmark var tiden nu även i Sverige mogen att fokusera barnet i dess egen värld gyllad av lek, vardag, fantasi och känslor".²¹⁵ Få av de bilderböcker som gestaltar fantastiska motiv har dock haft den banbrytande funktion som Elsa Beskows bilderböcker hade. Med några undantag är de fantastiska bilderböckerna från denna tid relativt enkla och upprepar samma mönster.

De kommande årtiondena kännetecknas av en stor variation i tematik. Dels skildras lekar och fantasier, men framför allt betonas under 1960- och 70-talen den vardagsrealistiska berättelsen för barn. Enligt Westin är de nya motiv som förs in i bilderböckerna "skildringar av

213 Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 55.

214 Ibid., s. 56.

215 Ibid., s. 57.

daghemsliv och politisk-sociala orättvisor. I början av 70-talet kommer de första böckerna om tidigare tabubelagda ämnen som skilsmässor och död".²¹⁶ Författare som Inger och Lasse Sandberg blandar fantastiska gestalter med vardagliga händelser i sina bilderböcker om Spöket Laban, men generellt betecknar 1960- och 70-talen ett avbrott i den fantastiska bilderbokens utveckling. Kursen förändras åter drastiskt av Stefan Mählqvists och Tord Nygrens drömbilderböcker *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* (1977) och *Kom in i min natt, kom in i min dröm* (1978) som tillsammans med Gunilla Bergströms *Alfons och hemlige Mållgan* (1976) representerar den tidiga delen av mitt material.

I Finland kan en likadan utveckling urskiljas. Tove Jansson lyfts upprepade gånger fram som den författare som skapat den moderna finländska barnboken.²¹⁷ Jansson förnyar den finländska bilderboken genom *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och lilla My* (1952) och utvecklar detta vidare i sina två andra bilderböcker *Vem ska trösta knyttet* (1960) och *Den farliga resan* (1977). Visserligen finns det inga bilderboksskapare som skulle följa i Janssons fotspår eller efterlikna hennes produktion, men Janssons bilderböcker är banbrytande såväl i Finland som internationellt. I *Barnboken i Finland förr och nu* skriver Maria Laukka att man på bilderbokens område småningom började "gynna ett enklare, till och med abstrakt uttrycksätt. Under följande årtionde [1960-talet] börjar denna inriktning bli märkbar och få ett internationellt erkännande, t ex i Oili Tanninens produktion."²¹⁸ Trots att kursen ändras redan i början av 1950-talet, kommer den finländska bilderboksproduktionen i gång på allvar först under 1970-talet, och sin blomstring når den på 1980-talet.²¹⁹ Tove Jansson kan betraktas som en länk mellan den finländska och den svenska bilderbokskulturen. Både Boel

216 Ibid., s. 83.

217 Laukka, Maria, "Finländska illustratörer" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, s. 171.

218 Laukka, "Finländska illustratörer", s. 171.

219 Laukka, "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys", s. 122 f.

Westin och Maria Laukka lyfter fram henne som en banbrytande bilderboksförfattare.²²⁰

Den finländska bilderboken efter kriget och fram till 1980-talet präglas, precis som Laukka uttrycker det, av ett abstrakt uttryckssätt. Detta kommer bland annat till uttryck genom användning av collageteknik på 60- och 70-talen samt i det språk som används i den finländska barnlitteraturen. Vid sidan av den vardagsrealistiska berättelsen blomstrar nämligen nonsenstraditionen, med poeten Kirsi Kunnas som banbrytare. Även folktraditionen har fått stort utrymme i den finländska bilderboken. Den fantastiska bilderboken med motivet inre landskap utgör således nästan en obefintlig del i den finländska bilderboken fram till 1980-talet. Trots att bilderbokskonsten blomstrar, erbjuder de etablerade författarna med Mauri Kunnas och Maikki Harjanne i spetsen föga relevant material för mig. Kunnas bilderböcker "grundar sig på detaljerade studier av finsk mytologi och finska levnadsvanor"²²¹ och är snarare korta episodiska berättelser med Richard Scarry-inspirerad detaljriktighet än fantasifyllda äventyr, medan Harjanne i sina bilderboksserier främst skildrar vardagliga händelser genom barnen Minttu och Vanttu. Den nästan totala avsaknaden av fantastiska bilderböcker är grunden för den utveckling som kommer igång i mitten av 1970-talet i Sverige och några år senare i Finland. De fantastiska bilderböckerna som ingår i mitt material kan dels betraktas som motreaktioner på den vardagsrealistiska berättelsen, dels som modifikationer av den. Inspirationskällorna och intertexterna sträcker sig via Tove Jansson och Jens Sigsgaard och Arne Ungermann ända till Elsa Beskow och den magiskt betonade idyllen hon skildrar. Med dessa traditioner i bagaget är möjligheterna att skapa nytt inom området otaliga och outtömliga.

220 Se även: Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden* samt de två kapitlen om bilderböckerna i Tove Janssons författarskap i: Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, ss. 30-117.

221 Vuorinen, Minna, "Finskspråkig sago- och fantasilitteratur, barndikter" i: *Barnlitteraturen i Finland förr och nu*, s. 66.

Konventionerna tar form

I Elsa Beskows bilderböcker förekommer motivet inre landskap frekvent och varierat. Hon skildrar lekar, drömmar och fantasier. Det som präglar Beskows berättande är dels en vuxen berättarröst som har en kunskapsförmedlande uppgift och som leder huvudpersonen och läsaren genom det magiska äventyret, och dels en nästan barnslig vilja att tro på magin och att lämna dörren öppen för en tolkning som accepterar det magiska i berättelsen. Dessa två uppgifter går inte alltid att förena, men de skapar en stimulerande tvetydighet i slutet av berättelsen där varken läsaren eller huvudpersonen säkert vet vad som varit dröm och vad som varit verklighet. Den sagolika stämningen upprätthålls trots att det är dags för barnet att återvända hem. Beskow bidrar således till en av de konventioner som moderna bilderboksskapare anspelar på i sina bilderböcker, tvetydigheten mellan fantasi och verklighet.

En annan lösning introduceras på 1940-talet av Jens Sigsgaard och Arne Ungermann som i sin tidstypiskt pedagogiska *Palle alene i verden* avslutar Palles spännande äventyr med att entydigt konstatera att det bara rört sig om dröm. Detta kan betraktas som ett pedagogiskt knep som tillåter en fantasiresa inom realismens ramar men som även undviker diskussionen kring moralfrågor som i samband med ett beskowskt slut hade blivit aktuella. Trots att dagens läsare kan känna sig besvikna vid ett drömslut, tycks berättelsen ha tilltalat en stor publik världen över. På grund av sin vida spridning har *Palle alene i verden* bidragit till en annan konvention, den motsatta till Beskows, där fantasin entydigt bortförklaras och huvudpersonen avsägs allt ansvar.

Ur karaktärsgestaltningssynpunkt har varken Beskow eller Sigsgaard och Ungermann varit lika nyskapande. De representerar, deltar i och förstärker den konvention som framställer barnlitteraturen som handlingsorienterad och inte som personorienterad. Personerna framstår som onyanserade och endimensionella. Den verbala berättaren går inte in på komplexa känslor men kan i vissa fall återge tankar, filtrerade genom den vuxna berättaren. Den visuella berättaren följer

inte heller troget ett barns inre värld. *Palle alene i verden* skildrar en aktiv dröm, kanske mest trovärdig av alla jag diskuterat, då den ger uttryck åt ett barns innersta önskningsar, men den kompenseras av det mest dramatiska och absoluta slutet där barnet totalt och utan minsta tvekan berövas all den makt som han haft i den maktgivande drömmen. I fråga om inre persongestaltning ter sig därför både Beskow och Sigsgaard och Ungermann som något skenheliga. De använder sig av ett barns inre landskap för att förmedla någonting annat än det som tillhör detta inre landskap – de använder sig av barnen och deras världar som didaktiska verktyg. Samtidigt ska det påpekas att tiden kanske inte var mogen för dem att verkligen gå in i ett fiktivt barns psyke och skildra det. Barnlitteraturen tjänade andra syften och den inre personschildringen blev betydligt senare en del av gestaltningen. Däremot har dessa tidiga bilderboksskapare fungerat som språngbrädor för många moderna författare genom att skapa modeller för inre landskap. Moderna bilderboksskapare har fått formen färdig. Deras uppgift är att variera innehållet.

En av de aspekter som framstår allra tydligast i diskussionen kring Beskow och Sigsgaard och Ungermann är makten, det vill säga hur de vuxna författarna använder sig av sin självklara maktposition gentemot barnet, både sina barnkaraktärer och de implicita barnläsarna. Detta gäller naturligtvis, precis som Peter Hunt påpekar, all barnlitteratur, och detta obalanserade maktförhållande kan sägas utgöra barnlitteraturens väsen. Att skapa ett sken av ett barns inre landskap och sedan använda det till att uppfostra barnläsare är ett av de sätt på vilka detta maktutövande kommer till uttryck, likaså den vuxna kontrollen av innehållet i barnkaraktärernas drömmar. Den vuxna författaren har obegränsad makt att få sin karaktär att drömma hur ointressanta drömmar som helst, eller få dem att leka hur ooriginella lekar som helst. Den fiktiva karaktären protesterar naturligtvis inte. Att låta karaktären själv ta över makten är ett sken det också. Att tillåta de fiktiva karaktärerna ett

psykologiskt djup och utveckling är däremot aspekter som får skenet att förändras till ett sådant som innefattar mindre utomstående vuxen kontroll och därmed mera trovärdighet för de nyanserade karaktärerna. Varken Beskow eller Sigsgaard och Ungermann tillåter sina karaktärer att ta några steg ut i maktens fält, ut ur idyllen, och därmed förstärker de den konvention som några moderna bilderboksskapare strävar efter att bryta när de skapar psykologiskt trovärdiga bilderbokskaraktärer.

Två centrala aspekter framträder i denna historiska tillbakablick. Dels bilden av hur inre landskap skildrats tidigare och dels hur författarna har valt att hantera problematiken med den fantastiska berättelsen: vad är fantasi och vad är verklighet – och hur går dessa att kombinera? I de följande kapitlen analyseras bilderböcker som anspelar på de konventioner deras föregångare har bidragit till att skapa och som visar hur de hanterar problematiken mellan fantasi och verklighet. I vilken mån förflyttas blicken från det yttre äventyret till det inre, och i vilken utsträckning förstärks konventionerna?

Den konventionella drömmen: karneval och tillfällig makt

Att tolka händelseförloppet som en dröm är den enklaste symboliska läsningen av en bilderbok med fantastiska inslag. Om det magiska dessutom förekommer nattetid, finns starka belägg för en sådan tolkning. Det är dock modaliteten i bilderboken som avgör hur pass trovärdig en sådan läsning är. Om boken slutar med att huvudpersonen vaknar i sin säng, såsom Palle gör i Sigsgaard och Ungermanns *Palle alene i verden*, och verkligheten inte har förändrats under resans gång, har man inga skäl att ifrågasätta tolkningen av händelserna som en dröm. Om det däremot finns detaljer som tyder på att någonting verkligen har hänt under natten, trots att huvudpersonen vaknar i sin säng och tror att hon eller han bara drömt, blir berättelsen mera ambivalent och väcker frågan om det magiska ändå kan ha ägt rum.

Under materialinsamlingen har jag konstaterat att de allra flesta moderna bilderböcker som skildrar ett fantastiskt äventyr på natten inte är entydiga i sin modalitet. I de flesta finns en verbal eller visuell detalj som ifrågasätter den annars dominerande modaliteten, oavsett om det är fråga om en mimetisk eller en symbolisk läsning. Den ambivalens som därmed skapas är avgörande för hur berättelsen tolkas.

Drömmen är en av de främsta nycklarna till en fiktiv persons inre landskap. I sin studie av drömmens poetik definierar den franska filosofen Gaston Bachelard drömmen som ett fenomen som avspeglar drömmarens själ.²²² Genom att ta del av en persons dröm, får man dela denna persons inre värld – eller själ, som Bachelard kallar det – åtminstone tillfälligt. Samtidigt är drömmen, i alla fall i verkligheten, den mest oåtkomliga aspekten av en persons inre: de mentala bilderna är bortom räckhåll för andra än drömmaren. Inte ens

222 Bachelard, Gaston, *The poetics of reverie. Childhood, language, and the cosmos* (*La Poétique de la Rêverie*, 1960), Boston 1969, s. 14.

en verbal återgivning gör drömmen rättvisa – orden räcker sällan till för att beskriva drömmens absurda och icke-verbala värld. Författarna möter således en hopplös uppgift i att försöka skildra drömmar. Drömmar kan inte fångas med ord och de följer sin egen, från verkligheten avvikande logik. Drömmens logik är dessutom olik den som en berättelse bör ha, för att inte bli surrealistisk.²²³ Kausalitet och struktur saknas i drömmen, men det linjära språket kan strukturera drömmen till en berättelse.

I synnerhet i barnlitteraturen är drömmen ett ofta förekommande motiv.²²⁴ Författarna och illustratörerna skildrar sänggående och drömmar genom att verbalt och visuellt försöka fånga det som inte egentligen låter sig fångas. Hur de olika drömmarna gestaltas och hur ambivalensen kring äventyret skapas är några av de mest centrala variablerna i de bilderböcker som ingår i mitt material. I detta kapitel analyseras ett flertal typer av motivet drömräsa, bland annat enkla och ambivalenta drömmar samt mardrömmar. Många drömskildringar är ytterst mångtydiga i sin representation av motivet. Jag utgår ifrån bilderböckerna och använder mig av begreppet modalitet för att i första hand avgöra huruvida boken skildrar en dröm. Drömmens uppbyggnad diskuteras, likaså vad den berättar om huvudpersonen. Trots att drömmen kan erbjuda en nyckel till en inre värld, är det inte självklart att alla drömskildringar samtidigt är inre personskildringar. Drömmen har, precis som Sigsgaards och Ungermanns *Palle alene i verden* visar, använts även i andra syften i barnlitteraturen, både pedagogiskt och underhållande.

För att ta fasta på de element som kan bidra till den inre personskildringen, kommer jag att utvidga analysen med

223 Även surrealistiska drömskildringar finns bland bilderböcker, men de är i en klar minoritet. Som exempel kan nämnas Sven Nordqvists August-prisvinnare *Var är min syster?* (2007).

224 Se bl. a. Westin, "Drömmens texter" samt Westin, Boel, "'Ej verklighet men mer än verklighet ...' Drömtexter i barnlitteraturen", i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008, ss. 71-82.

infallsvinklar från karnevalsteori och freudiansk drömteori. Dessa belyser dels underliggande maktstrukturer och dels symboliken i drömmarna, och möjliggör således en djupare analys av de litterära karaktärernas drömmar än en vanlig modalitetsanalys.

Natten som liminal tidpunkt

Natten fungerar i skönlitteraturen som en sorts liminal tidpunkt, en övergång eller ett gränsland, vilket innebär att den laddas med magi och mystik. Detsamma gäller för de andra, årligen återkommande liminala tiderna som nyår²²⁵ och midsommar, vilket bland annat Elsa Beskows *Blomsterfesten i täppan* exemplifierar. Medan midsommar och nyår är relativt sällsynta, fast regelbundet återkommande, tider, är natten den tid som avbryter dagen, ljuset och vakenheten varje dygn. Natten innebär sömn och sömnen i sin tur okontrollerade drömmar och ensamhet, vilket av ett barn kan upplevas som skrämmande. Detta förklarar motivets popularitet i barnlitteraturen. Natten är en för barnet väsentlig tid.

Boel Westin kartlägger den svenska bilderbokstraditionen från andra världskriget till 1980-talet i sin artikel i *I bilderbokens värld 1880–1980* och konstaterar att många bilderboksresor företas just i drömmen. I en av sina analyser påpekar hon att "drömmotivets fantasiskapande möjligheter utnyttjas helt i enlighet med romantikens dyrkan av natten, tiden då omedvetna känslöstämningar infinner sig och fantastiska händelser kan inträffa".²²⁶ Detta uttalande gäller Lennart Hellsings och Kerstin Hedeby's *Drömbok* (1967), men samma drag återfinns i många moderna bilderböcker. Den bärande tanke dessa bilderböcker ger uttryck för är att nattetid är allting möjligt.

225 För en religionsvetenskaplig studie av tiden och de olika ritualerna förknippade med liminala tider såsom nyår, se t. ex.: Eliade, Mircea, *Myten om den eviga återkomsten: Arketyper och upprepning (Le mythe de l'éternel retour: archetypes et répétition)*, 1949), Ludvika 2002, kap. 2.

226 Westin, Boel, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 66.

Många bilderböcker med fantastiska inslag äger således rum just vid läggdags. I sin artikel "Drömmens texter. Äventyret som réverie i barnlitteraturen" diskuterar Boel Westin Gaston Bachelards idé om att drömmen får näring av "dunklet, skuggorna, skymningen".²²⁷ Maria Nikolajeva och Carole Scott tangerar denna diskussion när de lyfter fram denna tid på dygnet som en speciellt tacksam tidpunkt för äventyr och påpekar att "[t]he initial bedtime situation [...] supports the objective interpretation that the story is not real, even though the text does not necessarily say explicitly that the protagonist has fallen asleep and is dreaming".²²⁸ Att äventyret utspelar sig vid läggdags gör att drömtolkningen alltid står närmast till hands. Samtidigt kan själva berättelsen antyda att äventyret faktiskt har ägt rum. Berättelsen präglas då av ambivalens, vilket antingen gör den mera dynamisk genom de alternativa tolkningarna eller skapar frustrerande motsägelser.

William Moebius undersöker nattliga äventyr i sin artikel "Room with a view. Bedroom scenes in picture books". Han analyserar sovrumsmiljöns inverkan på det äventyr som väntar och betraktar sovrummet som en port till och från drömmens värld.²²⁹ Moebius drar en gräns mellan den gamla världen ("the old world"), verkligheten, och den nya världen ("the new world"), äventyret eller drömmen. Detta argument ger stöd åt tolkningar av drömmesor som resor till protagonisternas inre världar. För Moebius är sovrummet en teaterscen, dit huvudpersonen skickas, oftast mot sin egen vilja: "Hostages to values not their own, trapped in circumstances they did not create, the characters, like the reader must recover their freedom. [...] The character's mission [...] is to take over the role of sender, to become an author, to rephrase, revise, or review what is given."²³⁰ En flykt

227 Westin, "Drömmens texter", s. 15.

228 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 184.

229 Moebius, William, "Room with a view. Bedroom scenes in picture books" i *Children's literature* 19, 1991, s. 55 f.

230 Ibid., s. 71 f.

till en drömvärld kan under dessa omständigheter vara den enda möjligheten att slippa fångenskapen, och drömmen får därmed en befriande funktion.

Att tala om två skilda världar, den fiktiva verklighetens och den fiktiva drömmens, kan vara missvisande och associeras till den tidigare diskussionen kring fantasy litteraturen och dess primär- och sekundär världar. Samtidigt som jag anser att Moebius sätt att gestalta skillnaden mellan den fiktiva verkligheten och den fiktiva drömmen illustrerar de två motpolerna som tolkningen av en drömbilderbok utgår ifrån, anser jag också att hans framställning inte beaktar det gränsland och den ambivalens som präglar skildringar av nattliga äventyr. Äventyret kan ha haft en befriande funktion, men det råder osäkerhet om äventyrets natur.

Ambivalensen i drömbilderböcker är en av beståndsdelarna i Joseph Stantons artikel "The dreaming picture books of Chris Van Allsburg"²³¹ där han diskuterar surrealistiska element i Chris van Allsburgs bilderböcker och lyfter fram kopplingarna till surrealistisk bildkonst. Han menar att "although surrealism is not ordinarily thought of as being aimed at an audience of children, much was made in Breton's manifestos, and in other primary surrealist documents, of the value of a 'childlike' outlook".²³² Ett av de surrealistiska²³³ element som van Allsburgs bilderböcker enligt

231 Stanton, Joseph, "The dreaming picture books of Chris Van Allsburg" i *Children's literature* 24, 1996, ss. 161-179.

232 Ibid., s. 162.

233 *Surrealism*, i snäv bemärkelse, betecknar en rörelse, snarare än en enhetlig stil, med början i 1920-talets Frankrike. Rörelsens utgångspunkt var drömmen och det undermedvetna, och psykoanalysen fungerade som en inspirationskälla för surrealisterna. Se: Bradley, Fiona, *Moderna konstruktningar: Surrealismen (Movements in modern art: Surrealism, 1997)*, Malmö 2000, s. 6 ff.

Att jag i avhandlingen benämner vissa illustrationer som surrealistiska betyder inte att jag betraktar illustratörerna som representanter för denna rörelse. Däremot vill jag genom att använda termen i en mera generell betydelse fånga illustrationens drömlika och överkliga stämning. För det surrealistiska i barnlitteraturen, se bland annat Pankenier, Sara, "Avant-garde art as child's play: the origins of Vladimir Lebedev's picturebook aesthetic" i:

Stanton innehåller är intrycket av hallucination som kännetecknas av förvrängda föremål i bilden och magiska inslag. Förutom surrealism, hittar Stanton inslag som han benämner *strangely enough* / *underliga*. Med detta syftar han på berättelser där det drömlika och otroliga ter sig som sant, berättelser där det förvrängda inte har varit en dröm eller hallucination utan där ambivalensen i slutet förklaras med att det magiska äventyret verkligen har ägt rum. Termen *underlig* betecknar därmed berättelser som till sin natur liknar Tzvetan Todorovs underbara: det fantastiska inslaget neutraliseras till en acceptabel del av den fiktiva verkligheten. I en fotnot skriver Stanton att drömförklaringen i vissa fall ter sig för enkel: "The strangely-enough plot provides a way of understanding the bizarreness of the tale without resorting to the unpersuasive leap to the it-was-just-a-dream explanation".²³⁴ Både Moebius och Stantons syn på drömbilderböcker är viktiga för detta arbete. Moebius framhäver förflyttningen mellan verkligheten och drömmen, medan Stanton hävdar: "Surrealism and the weird tale constitute two different but related ways that dreams intrude on everyday life"²³⁵. Därmed bekräftar han drömbilderbokens ambivalenta karaktär.

Läggdagsproblematik i barnlitteraturen

Natten och sänggåendet innebär inte bara att stiga in i gränslandet mellan dröm och vakenhet. Denna tid betecknar även övergången från ljus till mörker (från liv till död, om man så vill) och från det livliga och sociala till ensamhet. I detta gränsland tar fantasin över, detaljer från vardagen kan få ovanliga proportioner – och det som känns tryggt i dagsljus blir skrämmande. Dessutom blandas vakna förnimmelser med drömmen, vilket kan resultera i högst märkvärdiga drömmar som ter sig verkliga. Medan den vardagsrealistiska berättelsen

Expectations and experiences: children, childhood, and children's literature, red.

Clare Bradford och Valerie Coghlan, Lichfield 2007, ss. 259-272.

234 Stanton, s. 178.

235 Ibid., s. 176.

äger rum i dagsljus, får det fantastiska ta över när det börjar skymma.

Mary Galbraith undersöker bilderböcker med motivet sänggående i sin artikel "'Goodnight Nobody' revisited: Using an attachment perspective to study picture books about bedtime".²³⁶ Hon poängterar att separationen från föräldrarna är en av de viktigaste orsakerna till barnens motvillighet att gå och lägga sig. Hon menar att det i synnerhet i den västerländska kulturen anses vara ett problem om barnet behöver en vuxen bredvid sig vid läggdags. Den fysiska närheten skapar trygghet hos barnet.²³⁷ Frånvarande föräldrar finns inte enbart i de verkliga västerländska hemmen, Galbraith hittar sådana i flertal även i de bilderböcker hon undersöker. Otryggheten och den av mörkret förvrängda miljön sätter det fiktiva barnets fantasi i rörelse. Galbraith avslutar sin artikel genom att konstatera att barn i alla kulturer lägger sig motvilligt eftersom mörkret, oavsett kultur, kan kännas hotfullt för ett barn. Av denna orsak är det också förståeligt att det finns en marknad för barnböcker som behandlar godnattsituationen ur olika synvinklar.²³⁸

Författaren E. M. Forster anser att soandet inte kan vara ett föremål för en skönlitterär skildring.²³⁹ I den allmänna litteraturen är sängdags- och drömskildringar också relativt få. I barnlitteraturen utnyttjas dock detta motiv även utanför bilderboksmediet. Till exempel den fantastiska men ambivalenta drömvärld som skildras i A. Philippa Pearces *Tom's midnight garden* (1958) är en resa både i tiden och i fantasin – möjliggjord av drömmens obegränsade värld. Drömmotivets popularitet i barnlitteraturen kan tänkas ha åtminstone två orsaker. Dels möjliggör drömmen sådana händelser som det maktlösa barnet inte annars kan vara delaktig i, den tillåter en maktposition som är återkallelig.

236 Galbraith, Mary, "'Goodnight Nobody' revisited: Using an attachment perspective to study picture books about bedtime" i: *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 23, Nr. 4, 1998-99, ss. 172-180.

237 Ibid., s. 173.

238 Ibid., s. 179.

239 Forster, s. 77 f.

Dels har drömmen en mera realistisk anknytning i det dagligen återkommande sänggåendet och den skrämmande övergång som natten innebär för barnet.

Galbraith konstaterar att varken fiktiva eller verkliga barn vill gå och lägga sig. Ett exempel på ett fiktivt barn som brottas med denna motvilja finns i Astrid Lindgrens *Jag vill inte gå och lägga mig!* (1947/1988)²⁴⁰ där femåriga Lasse inte vill gå och lägga sig förrän en gammal tant genom sina magiska glasögon har visat honom hur olika djurbarn sover. Först då vill han överraska mamman, borsta tänderna och krypa ner i sin säng. Den väsentliga skillnaden mellan de två utgåvorna är hur sekvensen med de magiska glasögonen läggs fram i ikonotexten. Den verbala berättelsen är förutom några mindre ändringar densamma, men den visuella berättelsen i Birgitta Nordenskjölds version (1947) frammanar en mimetisk tolkning, medan Ilon Wiklands (1988) bilder stöder en symbolisk tolkning av de kvällsrutiner hos djurbarnen som Lasse får följa.²⁴¹ Trots att utgåvorna radikalt skiljer sig från varandra gällande tolkningen av det fantastiska inslaget, avslutas de båda med att Lasse går och lägger sig. Däremot följer ingendera med honom ända in i drömmen.

Godnattsituationen återkommer ständigt i barnlitteraturen, såväl realistiska som fantastiska bilderböcker tar itu med problematiken kring sänggåendet och den ovilja barnen har mot det. Godnattsituationen kan betraktas som ett förstadium till drömmen, och på den punkten kan den realistiska och den fantastiska bilderboken ha flera likheter. Hur situationen löses och huruvida berättelsen fortsätter in i drömmens värld är väsentliga för diskussionen kring inre landskap. Katti Hoflins och Bo Rosanders *Karlsson är inte trött* (2004) behandlar frågan ur ett realistiskt perspektiv, likaså gör Tove Appelgren och Salla Savolainen det i *Sov nu, Vesta-Linné!* (2003). Den realistiska miljön kontrasteras däremot i

240 Astrid Lindgrens text är från 1947 då den utkom med bilder av Birgitta Nordenskjöld. År 1988 gavs boken ut med illustrationer av Ilon Wikland.

241 För en detaljerad jämförelse mellan de två utgåvorna, se: Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, ss. 51-54.

Tarja Lapinties *Lassi ei tahdo nukkumaan* ("Lassi vill inte sova", 1997) av ett fantastiskt element i form av en John Blundgestalt. Alla tre bilderböcker behandlar samma problematik. Huvudpersonen Krut Karlsson i *Karlsson är inte trött* påstår att han inte alls är trött och projicerar sin trötthet och ovilja att gå och lägga sig på sina leksaksdjur, precis som Lisen gör i Kaj Beckmans *Lisen kan inte sova* (1969). Vesta-Linnéas rädslor och mardrömmar hindrar däremot henne från att sova lugnt i sin säng. Lassi å sin sida vill bara inte sova, utan undviker John Blund, betar sig fullt mot honom, tills John Blund bestämmer sig för att ge upp.

I alla tre böckerna drabbar barnens sömnsvårigheter hela familjen. I Karlssons och Vesta-Linnéas fall får de trötta mammorna lida på grund av att barnen inte kan eller vill lägga sig. Karlsson vill fortsätta leka, trots att mamman inte vill det, medan Vesta-Linnéa lider av rädslor och mardrömmar så fort hon lämnas ensam i sängen. I *Lassi ei tahdo nukkumaan* insjuknar hela familjen på grund av att John Blund inte längre besöker familjen, och berättelsen genomsyras av ett starkt pedagogiskt budskap då Lassi tvingas be John Blund att återvända.

Problematiken är hämtad ur verkligheten i alla dessa berättelser, och den pedagogiska dimensionen finns närvarande i alla tre. Läggsdagssituationen behandlas ur tre olika synvinklar, och ett av syftena med böckerna tycks vara att hjälpa verkliga familjer att hantera situationen. Det som dessa berättelser har gemensamt och som skiljer dem (och de andra inom samma ämnesområde) från drömbilderböckerna i mitt material är att de inte sträcker sig ända till själva insomnandet och in i drömmen. Däremot skildrar de barnens sätt att projicera sina komplexa känslor kring denna tidpunkt till exempel på sina leksaker, även om känslorna inte blir specificerade. Varken *Karlsson är inte trött* eller *Lassi ei tahdo nukkumaan* berör heller frågan om *varför* barnet inte vill sova. Däremot skildrar böckerna den av Moebius nämnda

maktkampen mellan vuxna och barn som föregår sänggåendet och som drömmen kan ses som en befrielse ifrån.²⁴²

Problematiken kring sömn och drömmar får nya dimensioner när berättelsen följer huvudpersonen förbi det stadium som beskrivs i de ovannämnda exemplen, förbi sänggåendet in i drömmen – och möjligen tillbaka till verkligheten. Böcker som skildrar huvudpersonens drömmar har möjlighet att leda läsaren in i barnets inre landskap.

I det följande undersöks flera fiktiva drömmar; både renodlade och ambivalenta drömmar. Trots att äventyren sinsemellan är olika, förenas de av sömnen. Äventyren äger rum på natten förutom i ett fall där händelserna utspelar sig dagtid men som entydigt förklaras som en dröm.

Karnevalsstruktur och det pedagogiska drömslutet

Ett spännande äventyr som avslutas med ett uppvaknande (exempelvis *Palle alene i verden*) reflekterar inte bara barnlitteraturens cirkulära hem-äventyr-hem-struktur²⁴³, utan också den karnevalsstruktur som den ryska litteraturvetaren Michail Bachtin introducerat i den västerländska litteraturen. Det centrala i den karnevalska²⁴⁴ litteraturen är det tillfälliga avbrottet från vardagen och den omvända maktstrukturen som råder under detta avbrott.

Det mönster som ligger i bakgrunden för karnevalsteorin är den medeltida karnevalen presenterad av Michail Bachtin i *Rabelais och skrattets historia*. Bachtin undersöker karnevalens och det folkliga skrattets roll i François Rabelais författarskap

242 Moebius, "Room with a view", s. 71 f.

243 Handlingen och tidsuppfattningen i barnböckerna är traditionellt cirkulära. Vivi Edström presenterar det för barnlitteraturen vanliga handlingsmönstret hem-äventyr-hem i: Edström, Vivi, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*, Göteborg 1980. Strukturen och dess karakteristika diskuteras även av Perry Nodelman i: Nodelman, *The pleasures of children's literature*, s. 155 f. Maria Nikolajeva talar om den cirkulära strukturen som typisk för barnlitteraturen och den lineära strukturen som typisk för ungdomslitteraturen i: Nikolajeva, *From mythic to linear*.

244 Ordet *karnevalessk* används synonymt med *karnevalsk* i svenskspråkig barnlitteraturforskning. Se exempelvis: Österlund, *Förklädda flickor*, s. 206 f.

och konstaterar att karnevalen utgör "en tillfällig befrielse från den förhärskande sanningen och den rådande ordningen, ett upphävande av alla hierarkiska förhållanden, privilegier, normer och förbud".²⁴⁵ Karnevalen kännetecknas, förutom av denna befrielse, av tidsbegränsningen som innebär att kaoset är kontrollerat och ordningen återvänder efter att karnevalen är över. Likaså präglas den "av 'det omvändas' originella logik [...], av 'tvärtom', av ständiga växlingar mellan högt och lågt [...], mellan fram och bak, av de mest olikartade former av parodier och travestier, nedsättanden, profaneringar, farsartade kröningar och detroniseringar".²⁴⁶ Vem som helst kan krönas och få makten för en begränsad tid.

I barnlitteraturen kan detta mönster exemplifieras med att det fiktiva barnet i sin vardag är maktlöst och underlägset, precis som de medeltida narrarna Bachtin beskriver. Genom ett äventyr i drömmen kan barnet erhålla en tillfällig maktposition, genomgå en statushöjning, för att vid uppvaknandet återgå till sin maktlösa ställning som barn. I synnerhet framträder karnevalsmönstret i fantastiska berättelser: "Tales of the supernatural [...] which may be grounded in alternative realities or altered moral frames, are always potentially carnevalesque and / or interrogative, and can be profitably explored"²⁴⁷, menar den australiensiska litteraturforskaren John Stephens. Maria Nikolajeva vill däremot vidga karnevalsbegreppet till att omfatta i princip all barnlitteratur. Hon anser, i enlighet med Bachtin, att litteraturen i sig kan uppfattas som karneval. I litteraturen är det trots allt i många fall fråga om ett subversivt ifrågasättande av auktoriteter. Dessutom förekommer omkullkastandet av maktstrukturer ofta i barnlitteraturen,²⁴⁸ vilket gör att karnevalsstrukturen kan urskiljas även i andra genrer än de av Stephens nämnda berättelserna med

245 Bachtin, Michail, *Rabelais och skattets historia (Tvojtjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa)*, 1965), Uddevalla 1986, s. 19.

246 Ibid., s. 21.

247 Stephens, *Language and ideology in children's fiction*, s. 157.

248 Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar*, Lund 2004, s. 17.

fantastiska inslag. Som Nikolajeva påpekar, är den litteratur på vilken teorin tillämpas begränsad. Teorin tas upp i samband med texter som innehåller tydliga karnevalsdrag som "förvrängning, upp-och-nervändande, grotesk, skatologisk humor, teater, marknad, gycklarspel och så vidare".²⁴⁹ Detta anser hon vara en alltför snäv uppfattning.

Karnevalsmönstret och den tillfälliga befrielsen kan uppfattas som genomgående i all skönlitteratur. Men frågan är hur noggrant man ska följa det medeltida karnevalska mönstret för att man kan kalla ett litterärt verk karnevalskt. Räcker det med den tillfälliga befrielsen, eller ska skrattet, hånet och makten också finnas med? Maria Österlund tangerar denna problematik när hon ställer frågan huruvida karnevalen ens är tillämpbar på andra epoker än medeltiden. Hon noterar att Bachtin själv främst anknyter strukturen till den medeltida karnevalen, men påpekar att den senare litteraturforskningen har ansett karnevalsstrukturen vara användbar även i andra genrer.²⁵⁰ Österlund konstaterar även att trots att karnevalsteorin sedan 1980-talet har varit en populär analysmodell, har den inte använts i någon betydande omfattning i ungdomslitteraturforskningen.²⁵¹ Detsamma gäller barnlitteraturforskningen.

I de ungdomsromaner som Maria Österlund undersöker ur karnevalsperspektiv förknippas karnevalsmönstret ofta med humor och lekfullhet.²⁵² Skrattet *har* en central roll i Bachtins verk om Rabelais,²⁵³ men är det en förutsättning för identifierandet av karnevalsmönstret? I mitt material finns det ett flertal berättelser som skildrar en befrielse, en tillfällig maktposition, genom att ett barn genomgår en temporär statushöjning. Få av dessa statushöjningar innebär dock lättsam glädje, för att inte tala om det hänfulla skrattet som är centralt för den medeltida karnevalen. Däremot finns ett stort

249 Ibid.

250 Österlund, *Förklädda flickor*, s. 207.

251 Ibid., s. 209.

252 Ibid., s. 208.

253 Se t. ex.: Bachtin, s. 15.

antal andra känslor representerade. Den förändrade maktstrukturen mellan barn och vuxna är en av de mest framträdande karnevalska aspekterna i avhandlingens primärmaterial. Mina exempel tangerar karnevalsstrukturen utan att till varje punkt uppfylla den. Ändå anser jag att eftersom samtliga skildrar en tillfällig vistelse i en annan verklighet och en definitiv yttre statushöjning, förtjänar de – såsom Stephens påpekar i citatet ovan – en analys och undersökning ur karnevalsperspektivet.

De väsentliga begrepp som aktualiseras i tillämpningar av karnevalsteorin är makt och maktlöshet. Dessa kan betraktas som två motsatta tillstånd eller poler som berättelsens protagonist färdas mellan. Ordet makt definieras av *Norstedts svenska ordbok* som "position och resurser att styra personer och händelser" men även som "behärskning av den egna kroppen och dess funktioner". I båda betydelserna används ordet således konkret, liksom i de växlande positionerna mellan kungar och narrar i Bachtins framställning av karnevalen hos Rabelais. De litterära (barn-) protagonisternas maktpositioner kan däremot vara mera abstrakta och symboliska och syftar sällan på konkret fysisk makt. Istället kan en maktposition bestå av ökad självkänedom, självförtroende, subjektivitet och aktörsskap²⁵⁴. Med andra ord är protagonisten kapabel till sådant agerande som kräver självständighet och mental styrka.²⁵⁵ Maktlöshet i sin tur innebär ett tillstånd av osäkerhet och psykologisk underlägsenhet. Ett händelseförlopp som erbjuder

254 Maria Österlund översätter den etablerade engelska termen *agency* till *aktörsskap* och syftar på makten att handla. Se: Österlund, *Förklädda flickor*, s. 27.

255 Se bl. a. Lassén-Seger, s. 3. Litterära karaktärers maktpositioner i ungdomslitteraturen har undersökts bland annat av den amerikanska genusforskaren Roberta Seelinger Trites, vars perspektiv är genusbetonat och vars maktbegrepp härstammar från den franska filosofen Michel Foucaults begrepp. Se: Trites, Roberta Seelinger, *Disturbing the universe: power and repression in adolescent literature*, Iowa City 2000. Maria Lassén-Seger skiljer dessutom mellan "power over" och "power to" varav det förra syftar på en mera konkret makt och det senare på en inre makt att kunna göra någonting. Se: Lassén-Seger, s. 111.

protagonisten en maktposition av denna typ benämner jag *maktgivande*, likaså benämns händelseförlopp som fråntar protagonisten makten *maktberövande*.²⁵⁶

Användningen av maktpositioner i barnlitteraturen går hand i hand med det mera övergripande, obalanserade maktförhållandet mellan den allsmäktiga, vuxna författaren och de karaktärer han/hon skapar. Karaktärernas självkänsla och förmåga att agera självständigt regleras av författaren. Maria Nikolajeva menar att barnboksförfattare kan "använda sig av olika strategier för att ge sina fiktiva barn makt och för att beröva dem makten, men grundprincipen är densamma: makten tillåts på vissa villkor och är nästan utan undantag tidsbegränsad".²⁵⁷ Den vuxna författaren tillåter således sällan sina karaktärer en fullständig och obegränsad maktposition.

Vilken är då den mest tacksamma utgångspunkten för en karnevalsisk analys av mitt material? John Stephens skriver att "[s]ince about 1960 there has appeared a variety of books for children which broadly share an impulse to create roles for child characters which interrogate the normal subject positions created for children within socially dominant ideological frames".²⁵⁸ Bland de texter som Stephens behandlar i sin bok urskiljer han tre typer eller grader av karnevalsstrukturen. Den första typen erbjuder protagonisten en "time-out"²⁵⁹, en tidsfrist från det vanliga och vardagliga livet men erbjuder

256 Ordet *maktgivande* används som en motsvarighet till engelskans *empowering* (motsats: *disempowering*) som är en etablerad term i den anglosaxiska barnlitteraturforskningen. Då en exakt översättning saknas, anser jag att *maktgivande* tydligast uttrycker processen där protagonisten genomgår en statushöjning gentemot andra personer eller en inre mognadsprocess och erhåller således en konkret eller symbolisk maktposition. Även *bemäktigande* har använts i detta sammanhang (se t ex: Österlund, *Förklädda flickor*, s. 157), men jag anser att det ordet tydligare konnoterar till makt över någon annan. Jag baserar mitt val på *Svenska Akademiens ordlista* där *bemäktiga* definieras som "sätta sig i besittning av".

257 Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 19.

258 Stephens, *Language and ideology in children's fiction*, s. 120.

259 Maria Österlund översätter Stephens term till "tidsfrist" i sin doktorsavhandling. Jag kommer att följa Österlunds exempel och talar i fortsättningen om tidsfrist när jag syftar på Stephens begrepp.

samtidigt även en trygg återkomst till vardagen efter äventyret. Den andra typen strävar med hjälp av att kasta omkull vissa roller efter att ironisera samhället medan den tredje typen ställvis ifrågasätter större auktoriteter och moral.²⁶⁰

Drömmen är ett ypperligt exempel på en tidsfrist då alla logiska lagar kullkastas och drömmaren erbjuds en möjlighet att utforska världen med hjälp av tillfälliga magiska krafter. Drömmen uppfyller även, som påpekats tidigare, det andra kravet på en tidsfrist, nämligen tidsbegränsningen. De bilderböcker som enligt konventionen låter protagonisten vakna i sin säng i slutet av berättelsen följer karnevalsmönstret noggrant och låter cirkeln slutas och protagonisten återvända till den verklighet som rått före äventyret. Karnevalsmönstret tillhör konventionen, men den tillfälliga makt den innehåller inbjuder till ett ifrågasättande av den slutna, cirkulära strukturen. Karnevalen har alltid en subversiv verkan, i och med att den innebär ett kullkastande av normer. Den visar hur saker och ting *kunde* vara, även om ordningen återställs och inga bestående förändringar har skett.

Karnevalens cirkulära struktur reflekterar den för barnlitteraturen kännetecknande hem-äventyr-hem-strukturen där trygghet och fara, tristess och spänning ställs emot varandra och uppbrottet är lika viktigt som hemkomsten. Maria Nikolajeva gestaltar de olika typerna av handlingsstruktur och tidsuppfattning i barn- och ungdomslitteraturen i sin bok *From mythic to linear – time in children’s literature* och i sin artikel "Growing up. The dilemma of children’s literature". Hon urskiljer tre skilda faser i barnlitteraturen: den prelapsariska, den karnevalska och den postlapsariska. Den första fasen, den prelapsariska litteraturen

260 Stephens, *Language and ideology in children’s fiction*, s. 121. Stephens presenterar de olika typerna av karnevalsstruktur i en tabell, där han lyfter fram några kännetecknande egenskaper för varje typ. Den för mitt arbete aktuella tidsfristen kännetecknas av det för barnlitteraturen typiska cirkelmönstret som lägger stor vikt på hemkomsten, dess ton är allvarlig och inte ironiserande och det tillfälliga omkullkastandet leder till djupare förståelse. Se: *ibid.*, s. 126.

(även kallad arkadisk eller utopisk litteratur), utspelar sig i en idyllisk miljö, utan några antydningar om civilisationens kontrollerande element som ekonomi eller juridik. Denna miljö kännetecknas av känslan av harmoni och frånvaron av död och sexualitet.²⁶¹ Berättelsens personer varken mognar eller växer upp. Den karnevalska skönlitteraturen tillåter däremot huvudpersonen att ta några steg in i det vuxna livet, men återkomsten till det idylliska är lika viktig som avbrottet.²⁶² Döden kan vara ett element i dessa berättelser, men den är återkallelig.²⁶³ Ingenting avgörande händer i dessa berättelser och barnets maktposition förblir tillfällig. Tidsuppfattningen i denna typ av texter är cyklisk, medan tiden egentligen inte existerar i de prelapsariska texterna, den står stilla. Det är först i de postlapsariska texterna som oåterkalleligheten introduceras. Dessa texter kan handla om död eller om sexualitet, och tidsbegreppet blir lineärt. Att växa upp innebär att det inte finns någon återvändo till den initiala idyllen.

Idyllen kan exemplifieras med bland annat Astrid Lindgrens Bullerby-böcker.²⁶⁴ Även Elsa Beskows bilderböcker reflekterar den idylliska synen på barndomen och barndomens miljö. Den karnevalska bilderboken tar ett steg ut ur idyllen, men återvänder till den efter äventyret. Sett ur ett maktperspektiv är detta steg ut ur idyllen viktigt. Barnet får prova på en maktposition, men återvänder till sin maktlösa

261 Nikolajeva, Maria, "Growing up. The dilemma of children's literature" i: *Children's literature as communication*, red. Roger Sell, Amsterdam 2002, s. 115.

262 Som en motpol till de karnevalska erfarenheterna inom vuxenvärlden, de prövningar som ökar självkännedomen, skildras i barnlitteraturen även sådana karnevaler där protagonisten genomgår en regression. Detta exemplifieras bland annat av Karen Coats diskussion om *Alice's adventures in Wonderland* och hur Carroll i sin berättelse förflyttar Alice från den ordnade symboliska sfären tillbaka till den kaotiska, mera primitiva imaginära sfären. Se: Coats, 84 f. Boel Westin konstaterar dock att den barnlitterära drömtexten ofta erbjuder strategier för processen att lämna barndomen och växa upp. Westin, "Drömmens texter", s. 17.

263 Nikolajeva, "Growing up", s. 121.

264 Nikolajeva, Maria, "Barnlitteratur – en berättelse om konsten att växa upp", i: *Konsten att berätta för barn*, Stockholm 1996.

ställning för att undgå det ansvar som makten medför. Karnevalsstrukturen i sig är således inte subversiv, utan utgör en av barnlitteraturens konventioner. Det som sker under karnevalen, de val och de gärningar som protagonisten utför, kan däremot vara subversiva och tillåta ett steg mot mognad, trots att cirkeln sluts.

Karnevalens och tidsfristens kaos är per definition tillfälligt. Den makt som barnen på något magiskt sätt erhåller under natten gör dem överlägsna de vuxna som på kvällen utövar sin makt som föräldrar när de tvingar barnen till sängs. Det magiska inslaget är väsentligt i denna förvandling, och utan det skulle drömmen, tidsfristen och den tillfälliga maktpositionen troligtvis utebli. Det maktgivande magiska elementet förkroppsligas i många bilderböcker, vilket leder till att vägvisargestalterna dyker upp i nya former i de moderna bilderböckerna.

Vägvisargestalterna, de mäktiga personerna som ersätter de frånvarande föräldrarna och ger barnen tillgång till en ny värld kan läsas som variationer av H. C. Andersens John Blund-gestalt. Andersens saga "Ole Lukøie" ("John Blund", 1841) följer John Blund och pojken Hjalmar under en veckas tid. Varje kväll berättar John Blund en ny berättelse och tar med sig Hjalmar till en ny fantasivärld. Oavsett hur otroliga Hjalmars och John Blunds upplevelser i de nya världarna är, vaknar Hjalmar följande morgon, och han reflekterar aldrig över huruvida drömvärlden var verklig eller inte. Trots de detaljer som indikerar att verkligheten inte förändrats under natten, exempelvis bokstäverna som är lika fula på morgonen, skildras John Blunds och Hjalmars nattliga resor som om de verkligen ägde rum. Berättaren förväntar sig ändå att läsaren, åtminstone den vuxna, förstår att de bara är drömmar. De två verkligheternas samexistens problematiseras aldrig, då varje äventyr har ett likadant slut. Fantasin avslutas med ett uppvaknande som visar att äventyret varit en dröm.

Om de moderna vägvisargestalterna läses som variationer av John Blund, blir den maktposition som barnet under sin tidsfrist erhåller ifrågasatt. John Blunds roll till exempel i

Hjalmars drömmesor är betydande. Han avgör vilka drömmar Hjalmar kommer att drömma, och han kan också frånta Hjalmar förmågan att drömma. John Blund är således den aktiva parten i drömmarna, han initierar drömmen.

Vägvisargestalten i den moderna bilderboken har fått en mindre dominerande roll, och de moderna protagonisterna försöker undvika att samarbeta med denna gestalt. Vägvisaren – i egenskap av en traditionell John Blund-gestalt (*Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*, 1977) eller som en ballong (*Hur natten ser ut på mitten*, 1983), en alf (*Tuuli ja taikametsän yö / "Tuuli och natten i trollskogen"*, 2002) eller en hund (*Vilda bebin får en hund*, 1985) – har fortfarande som uppgift att leda huvudpersonen in i drömmen men kan inte nödvändigtvis påverka drömmens innehåll. En sådan fantasifigur kan även fungera som ett subversivt element i en berättelse som utspelar sig i en realistisk miljö, vilket i sin tur även påverkar tolkningen av berättelsen. Ambivalensen berör framförallt vägvisargestaltens existens då det är oklart om vägvisaren är en del av huvudpersonens inre landskap eller en extern gestalt som avgör vad huvudpersonen skall drömma. Om man enligt den mimetiska läsningen accepterar vägvisargestaltens existens, berövar man det fiktiva barnet hans eller hennes maktposition. Om man däremot tolkar vägvisargestalten som en produkt av det inre landskapet, tillskrivs barnprotagonisten den makt som tillhör karnevalen och tidsfristen.

Användningen av en John Blund-gestalt i moderna bilderböcker visar hur den intertextuella dialogen med Andersen, Topelius, Beskow och folksagorna fortgår. En del av de vägvisare som finns i mitt material har kvar den uppfostrande uppgiften som kännetecknar förebilden. Andersens John Blund låter inte bara de fula bokstäverna i Hjalmars skrivbok störa hans dröm utan visar också hur den andra John Blund, Döden²⁶⁵, favoriserar människor som inte klarat sig utmärkt i skolan. Budskapet är detsamma trots

265 Andersens John Blund-gestalt har även en skuggsida som omtalas i sagan. Denna gestalt är döden personifierad.

moderniseringen i *Lassi ei tahdo nukkumaan* där Lassis motvilja att samarbeta med John Blund faktiskt leder till sömnlöshet. Hos Andersen har John Blunds ena paraply nämligen som uppgift att inte ge några drömmar till barn som varit olydiga. De övriga vägvisarna ser däremot bara till att äventyret kommer igång. I de bilderböcker som följer konventionen, försvinner vägvisaren och drömmen så fort huvudpersonen vaknar i sin säng. Vägvisaren i de ambivalenta böckerna kan däremot finnas kvar trots att det som ter sig som en drömräsa tagit slut.

I följande avsnitt undersöks drömvärldar som nås med hjälp av en vägvisargestalt. Dessa drömmar följer för det mesta konventionen i och med att de avslutas med ett uppvaknande. Ändå är en del av berättelserna nyanserade och utgör således ett tacksamt underlag för diskussion kring de inre landskapens funktion i karaktärsskildringen.

Vägvisarens varierande roller

Stefan Mählqvist och Tord Nygren använder sig av konventionella vägvisare i sina drömbilderböcker *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* (1977) och *Kom in i min natt, kom in i min dröm* (1978). Berättelserna kan läsas som exempel på Stantons surrealistiska drömvärld²⁶⁶ eftersom den namnlösa pojktoprotagonisten förflyttas till en förvrängd verklighet på natten. Av dessa två bilderböcker kretsar framför allt *Inte farligt pappa* kring sänggåendet och gränslandet mellan sömn och vakenhet där verkliga förnimmelser blandas med drömmen.

Handlingen i *Inte farligt pappa* består av en problematisk godnattsituation som övergår i en absurd dröm där pojken och hans pappa färdas genom Amsterdams kanaler i pojkens säng, möter bekanta och hotas bland annat av krokodiler. Drömmen avslutas uppe i ett träd dit fåglarna från pojkens pyjamas har burit resenärerna.

266 Stanton, s. 162 f.

Precis som i Tarja Lapinties *Lassi ei tahdo nukkumaan*, visualiseras John Blund i boken, helt uppgiven efter de många försöken att få protagonisten att somna, men i stället för att lämna rummet stannar han kvar, och hans arbete bär till slut frukt. Boel Westin menar att det äventyr som godnattsituationen övergår i delvis initieras av John Blund.²⁶⁷ Till skillnad från de drömvärldar som Andersens John Blund skapar, består drömlandskapet i *Inte farligt pappa* av vardagsintryck som antar ovanliga proportioner. Gestalten John Blund står i kontrast mot den annars vardagsrealistiska omgivningen, vilket även drömmen avspeglar. Detta är en av de första anspelningarna på den ambivalens som präglar boken.

Redan på bokens andra uppslag blandas verkligheten visuellt samman med drömmen, och den visuella berättaren målar upp ett surrealistiskt drömlandskap. Det finns tydliga likheter i den mimetiska tolkningen av de inledande scenerna i *Inte farligt pappa* och i Maurice Sendaks *Where the wild things are* (1963) där rummet gradvis förvandlas till ett fantasilandskap. Den visuella berättaren i *Inte farligt pappa* skildrar en sådan magisk förvandling.²⁶⁸

Den symboliska läsningen talar starkt för att en dröm skildrats. Textens "Äventyret började. Där kan allt hända" (*Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*, s. 6) blandat med de bilder där verklighet och fantasi förenas ger ett intryck av att ikonotexten skildrar gränslandet mellan dröm och vakenhet.

Om händelserna i *Inte farligt pappa* är en dröm, vem är då drömmaren? Maria Nikolajeva och Carole Scott föreslår att pojkens och pappans drömmar förenas i en blandning av barn- och vuxenallusioner.²⁶⁹ Frågan är då om det är pappan eller pojken som drömmer. Den verbala jagberättarens röst tillhör pojken, trots att texten vid flera tillfällen signalerar att

267 Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 67.

268 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 244.

269 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 186.

det inte är en treåring som berättar.²⁷⁰ Berättarens långa meningar står i kontrast till dialogens korthuggna barnspråk när den skildrar mötet med en krokodil på följande vis:

Hur skulle det nu gå? Pappa var ute ur leken, jätterädd, då måste jag vara lika modig. Just som krokodilen var alldeles nära. Och spände upp sitt stora gap, fick jag syn på min bokhylla som kom och flöt i vattnet. Utan att tänka tog jag Putte i Blåbärsskogen²⁷¹ och stoppade den i munnen på krokodilen, så den inte kunde bita. Putte satt fast mitt i ett stort krokodilskratt. (s. 16.)

I dialogen med pappan verkar pojken fåordig: "Vi åka flygplan i morgon?" (s. 6) och "Krokodilen glad" (s. 16) är några exempel. Kontrasten mellan berättarrösten och dialogen ger ett intryck av att berättarjaget försöker, retrospektivt, återge det upplevande jagets mentala tillstånd verbalt, ackompanjerat av bilderna. Replikerna ska däremot föreställa autentiska kommentarer från en treåring, de är inte återberättade. Detta illustrerar Genettes termer *diegesis* och *mimesis*²⁷²: det mentala tillståndet är representerat och filtrerat genom den nu vuxna berättaren i fri indirekt diskurs, medan replikerna imiterar treåringens tal. Detta glapp förekommer inte i den visuella berättelsen.

Den visuella berättaren visar läsaren drömbilder utan att desto noggrannare ange vem dessa bilder tillhör. Det finns både barn- och vuxenallusioner i det visuella berättandet, allusioner till både barnkammarens märkvärdiga inredning (en bild av Karl Marx i helfigur) och Amsterdams

270 Stefan Mählqvist diskuterar själv de språkliga nivåerna i *Inte farligt pappa* i sin artikel "Två som läser. Om bilderböcker för barn och vuxna" i: *Bonniers litterära magasin*, 1980:4, ss. 224-227. Mählqvist identifierar tre nivåer i jagberättandet: treåringens enkla repliker, det berättande jagets monolog och de ironiska, inskjutna kommentarerna. Den sista tilltalar enligt Mählqvist främst den vuxna läsaren.

271 Intertextualiteten och sambanden med Elsa Beskows trendsättande drömskildring lyfts fram på ett humoristiskt sätt i denna scen.

272 Genette, s. 30 f.

konstmuseums samlingar.²⁷³ Maria Nikolajeva menar att det inte är helt omöjligt att pojken skulle ha sett bilderna i ett konstalbum – men skulle han kunna koppla ihop bilderna med staden Amsterdam (trots att staden aldrig nämns vid namn) som väller över ramarna på den bild som hänger på hans vägg?

Den sofistikerade verbala berättaren och de många vuxenallusionerna gör att ikonotexten förblir ambivalent. Är det verkligen bara pojkens inre landskap som skildras? Idén om att samtidigt kunna skildra två drömmar ter sig motstridig, i och med att drömmen är mycket mera subjektiv än en fantasi eller en lek som man eventuellt kan dela med någon annan – i vaket tillstånd. Drömmen stänger ute andra människors medvetanden vilket leder till att kommunikation drömmar emellan omöjliggörs. Detta gäller visserligen främst verkligheten och faktiska människors drömmar. I skönlitteraturen kan deltagandet i andras drömmar vara möjligt, såsom A. Philippa Pearces *Tom's midnight garden* exempelvis visar genom att låta två – emellanåt även tre – personer drömma samma dröm. I litteraturen kan två fiktiva personer mötas i varandras drömmar eller dela en dröm med varandra på ett ambivalent sätt.

När en dröm saknar en entydig drömmare, blir subjektet i drömskildringen ambivalent. Det ambivalenta subjektet representerar det postmoderna subjektstänkandet, illustrerat med begreppet *intersubjektivitet*. Det postmoderna subjektet består enligt Linda Hutcheon av en mängd olika röster och olika subjektspositioner.²⁷⁴ Subjektspositionerna skapas med hjälp av språket och förenas till en helhet av läsaren. Den tidigare uppfattningen om ett enhetligt och stabilt subjekt i en text förkastas.²⁷⁵ Det finns således inget specifikt subjekt i texten, utan "the complex 'subject' of a narrative has to be assembled by the reader from several individual

273 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 244.

274 Hutcheon, s. 160 f.

275 Ibid., s. 161 f.

consciousness",²⁷⁶ som Maria Nikolajeva formulerar det. Det kan finnas flera fokalisatorer i ikonotexten, två eller flera medvetanden som presenteras. Nikolajeva har undersökt intersubjektiviteten i barnlitteraturen. I de exempel²⁷⁷ som hon nämner finns det oftast (med Antoine de Saint-Exupéry's *Le petit prince*, 1943, som undantag) en tredjepersonsberättare som alternerar mellan att fokalisera de centrala personerna.

Tillämpningen av intersubjektivitetsteorin på *Inte farligt pappa* är något problematisk. I boken finns en verbal jagberättare som redogör för händelseförloppet och för sina egna upplevelser. Visserligen berättas händelserna i retrospekt. Själva berättandet sker efter att drömmen har ägt rum, men den verbala berättaren fokaliserar bara sig själv, inte pappan.

Den visuella berättaren kan däremot tänkas fokalisera även pappan. Det är möjligt att de tidigare nämnda vuxenallusionerna är hans inre bilder. I och med att de flesta detaljerna under den absurda drömmen kan härledas till barnkammaren eller till pojakens vardag (till exempel de barn från pojakens daghem som förekommer på ett av uppslagen), är det inte entydigt att den visuella berättaren gestaltar pappans dröm och inre landskap.

Maria Nikolajeva föreslår i sin studie att man med hjälp av intersubjektiviteten kan skildra ett möte mellan kvinnligt och manligt eller den vuxna och barnet.²⁷⁸ Motsatserna formar enligt henne ett enhetligt och helt subjekt där de olika sidorna kompletterar varandra. Om termen ska användas i samband med *Inte farligt pappa*, anser jag att det i så fall är fråga om intersubjektivitet mellan visuellt och verbalt – och därigenom indirekt mellan en vuxen och ett barn. Då den visuella berättaren fokaliserar både pappan och sonen, ligger ikonotextens tyngdpunkt dock definitivt hos pojken. Därför

276 Nikolajeva, Maria, *The rhetoric of character in children's literature*, s. 88.

277 Bl.a. Linde, Gunnel, *Den vita stenen* (1964), Hoban, Russell, *The mouse and his child* (1967) och Burnett, F. H., *The secret garden* (1909).

278 Nikolajeva, *The rhetoric of character in children's literature*, s. 89 f.

anser jag inte heller att denna bok effektivast exemplifierar termen intersubjektivitet.

Det finns inte heller någonting i slutet av boken som skulle svara på de frågor som väckts under berättelsens gång. Det nästsista uppslaget skildrar ytterligare en övergång, motsvarande den i berättelsens början. Pappan verkar ha förvandlats till Karl Marx och fåglarna från huvudpersonens pyjamas flyger bort. Pappan och pojken sover i ett träd som når ända ut till rymden. Alla dessa detaljer betraktar jag dock som huvudpersonens visualiserade drömbilder. Fåglarna från pyjamasen, fjärilarna från tapeten och stjärnorna från John Blunds paraply blandas samman i denna drömbild, och den verbala berättaren konstaterar: "Sen hände inget mera, så äventyret måste ha slutat där" (s. 23). Det avslutande uppslaget skildrar huvudpersonen sovande under täcket på ett sådant sätt att det inte går att se om fåglarna finns kvar på hans pyjamas eller inte. Den verbala jagberättarens distans till det upplevande jaget förstärks genom att berättaren påpekar: "Jag sov och undrade om alla fåglarna på min pyjamas skulle vara borta när jag vaknade" (s. 25). Drömtolkningen får stöd av denna slutscen, och jag uppfattar det som mera sannolikt att drömmen som skildrats varit pojkens, snarare än pappans.

Vägvisarfigurens roll i själva drömmen är obetydlig, och således är det inte heller motiverat att hävda att vägvisaren skulle bestämma drömmens innehåll, såsom de beskowska vägvisarna gör. Protagonisten är därmed inte passivt underkastad vägvisarens auktoritet, utan får själv agera i sin dröm. Detta gör att den bachtinska karnevalen kommer tydligare till uttryck hos Mählqvist och Nygren än hos Beskow. Trots att drömmen är fullständigt absurd, styrs den av barnets (och delvis även pappans) inre. Protagonisten är fyndig och löser problemen, precis som titeln antyder. Drömmen är således klart maktgivande. Drömmen avslutas med att ordningen återvänder. Barnet ligger tryggt bredvid sin far som i sin Karl Marx-gestalt besitter definitiv auktoritet och makt. I jämförelse med honom har barnet i sin tur berövats all makt, och bilden illustrerar dessa två motpoler

tydligt. Jag föreslog tidigare att pappans Karl Marx-gestalt kunde vara pojkens drömbild, men den kan även tillhöra pappan som identifierar sig med denna mäktiga person. Det är trots allt troligtvis han och inte pojken själv som valt att hänga upp tavlan på väggen i barnkammaren. I så fall kan detta betraktas som en humoristisk och ironisk detalj som avslöjar pappans maskulina fantasi och önskedröm.

[Se: ill. 4]

Genom att både sonens och faderns drömbilder åtminstone i någon utsträckning skildras, ges en inblick i dessa två karaktärers inre. Framst gäller detta för sonen, men som jag visat ovan, kan vissa bilder även tillhöra pappan. Trots att den fartfyllda handlingen har betydelse för hur berättelsen framskrider, är inte till exempel kampen med krokodilerna det centrala i denna bilderbok. Att istället låta läsaren ta del av absurda drömbilder och därigenom icke-verbala aspekter av karaktärens/karaktärernas inre är troligtvis orsaken till att bilderboken läses ännu idag.

Som Lewis Carrolls *Alice's adventures in Wonderland*, H. C. Andersens "Ole Lukøie" och Jens Sigsgaards och Arne Ungermanns *Palle alene i verden* visar, är dröm slutet en behändig utväg ur fantasin och det övernaturliga. Uppvaknandet avslutar karnevalen utan att några invecklade förklaringar behövs. I *Palle alene i verden* är det den enda möjliga tolkningen, då både det visuella och det verbala berättandet understryker att Palle vaknar i sin säng och konstaterar att allt är som förr. Detta är ett sätt att återvända till verkligheten efter ett fantastiskt äventyr. Fantasin avslutas och distanseras, för att protagonisten tryggt ska kunna återvända till verkligheten. Inte bara huvudpersonen befrias från ansvar, utan också berättaren. Han har skildrat en resa med övernaturliga inslag – men gjort det inom ramarna för den realistiska traditionen. Dröm slutet innebär att barnet åter berövas den tillfälliga makten, att barnet igen blir underlägset de vuxna och att ordningen återvänder. Samtidigt kan resan ändå ha haft en stor betydelse för karaktärens utveckling, och

den eventuellt uppnådda insikten fråntas inte nödvändigtvis honom/henne vid uppvaknandet. Karnevalmönstret utgör den konvention som de bilderböcker som rör sig inom drömvärldar anspelar på. Vissa följer den, vissa ifrågasätter den diskret och vissa strider mot den.

För att visa hur användningen av motivet inre landskap och ambivalens har utvecklats inom ramarna för den ovannämnda konventionen, kommer jag i det följande att analysera ytterligare två bilderböcker som följer den, nämligen *Hur natten ser ut på mitten* (1983) av Gunnel Linde och Svend Otto S. samt *Tuuli ja taikametsän yö* ("Tuuli och natten i trollsbogen", 2002) av Petri Nummi och Anne Peltola.

I *Hur natten ser ut på mitten* fungerar en ballong, Dalli Bitti, som vägvisare, och den tar, precis som snögubben i Raymond Briggs *The Snowman* (1978), med sig huvudpersonen Klara på en flygtur ut i natten. Det Klara och ballongen vill se är, som titeln antyder, hur natten ser ut på mitten.

Även Klaras äventyr inleds med en godnattsituation. På bokens andra uppslag finns två närmast identiska bilder bredvid varandra som båda skildrar Klaras rum. Den vänstra bilden visar rummet när solen ännu lyser, när Klara just ska lägga sig. I bilden på den högra sidan har solen redan gått ner, rummet är mörkt och skuggorna stora. Den visuella ellipsen står i kontrast mot den verbala dialog mellan Klara och ballongen som inte verkar bli avbruten. Att det som följer är en dröm antyds av den verbala berättarens avslutande meningar på detta uppslag: "Klara andades och blundade. Nu började hon glida upp mot taket, filtarna ramlade av..." (*Hur natten ser ut på mitten*, s. 5). Om dessa rader skildrar det ögonblick då hon somnar, har samtalet med ballongen tidigare ägt rum i hennes fantasi.

[Se: ill. 5]

Äventyret i sig innehåller inte särskilt många övernaturliga inslag, Klara och Dalli Bitti får följa nattlivet i staden, i de olika husen och i skogen. De flyger ända upp till molnen men hittar ändå nattens väsen, "mitt-i-natten", vid ett träd där tiotals katter sitter: "Detta är mitt i natten. I det

mörkaste mörka såg Klara ett himmelshögt träd. Där satt alla katter som hade gått ut på kvällskvisten för att fånga nattens svans..." (s. 20). När Klara återvänder hem, går hon enligt den verbala berättaren och lägger sig direkt. Berättaren poängterar att hon faktiskt ligger i sin säng redan innan hon ens har märkt hemkomsten, vilket bekräftas av bilden. En lucka mellan det föregående uppslagets flygtur och det som ser ut att vara lugn sömn uppstår. Denna scen är den mest ambivalenta i hela boken. Den visuella berättelsen tar slut då Klara ligger i sin säng. På sidan mittemot finns ännu en vinjett (troligtvis en inblick i framtiden) där Klara leker med sin vän Martin dagen efter äventyret. Den verbala berättelsen fortsätter och komplicerar tolkningen. Enligt den verbala berättaren säger Dalli Bitti åt Klara att hon ska skynda sig att sova så att hon hinner drömma. Hon gör så – men då fokaliseras Dalli Bitti. Han betraktar flickan och den verbala berättaren menar att "Klaras dröm var som ett roligt TV-program för Dalli Bitti" (s. 26). Den symboliska tolkningen av ikonotexten blir nu allvarligt ifrågasatt: Hur kan ballongen följa flickans drömmar? Hur kan den leva utanför Klaras inre landskap?

När Klara vaknar, säger hon att hon har drömt mycket skojigt på natten. Innebär detta att hon själv betraktar sitt äventyr med ballongen som en dröm? Den verbalt fokaliserade ballongen avslutar berättelsen med en didaktisk tanke: "Såna där viktiga uppfinningar kan man bara hitta på i en dröm [...]. Det är därför alla barn måste vara hemma och drömma om nätterna" (s. 27). Situationen är nu omvänd och ikonotexten sänder motstridiga budskap. Både Klara och ballongen anser att äventyret bara har varit en dröm, medan ikonotexten som ända till slutet signalerat en dubitativ modalitet, en drömtolkning, börjar nu antyda en indikativ modalitet, en tolkning av resan som sann. *Hur natten ser ut på mitten* visar således på ytterligare ett sätt att spegla konventionen. Karaktärerna i boken verkar eniga om att fantasin avslutats med att Klara vaknar i sin säng, medan det blir svårt att kombinera den realistiska vakna miljön med en

tänkande och talande luftballong. En kreativ ambivalens uteblir, och istället skapar ikonotexten förvirring.

Ambivalensen är mera stimulerande i *Tuuli ja taikametsän yö* som på ytan följer ett likadant mönster som *Hur natten ser ut på mitten*. *Tuuli ja taikametsän yö* handlar om en flicka som inte kan somna utan sitter kvar i sin säng och läser faktaböcker om djur. Just innan insomnandet läser hon om fladdermöss och dessa berättelser stannar kvar i hennes tankar. Hon väcks av konstiga ljud i huset, stiger upp och förväntar sig se alla de skrämmande djur hon läst om. I stället möter hon en liten grön alf som tar henne med på äventyr i skogen. Alfen, precis som John Blund i Andersens saga, ger Tuuli förmågan att höra höga ljud och förstå djurens tal samt förminska henne så att hon kan röra sig obehindrat bland de minsta djuren.

Den gröna alfen Sammo som Tuuli möter påminner om den gröna alf som leder huvudpersonen i Mählqvists och Nygrens *Kom in i min natt, kom in i min dröm* in i en mardrömsvärld. Visserligen är inte Tuulis alf lika hemlighetsfull, han delar gärna med sig informationen om de djur de besöker – vilket förstås är helt i enlighet med bokens informerande karaktär.²⁷⁹ Men även Sammo är näsvis och irriterad, precis som den namnlösa gröna alfen i *Kom in i min natt*.²⁸⁰

Under äventyrets gång möter Tuuli många olika djur och får lära sig hur de lever, vilket kan tänkas alludera på Astrid Lindgrens *Jag vill inte gå och lägga mig*. Förutom Sammos trollkonster och mötet med alfgumman Lemma är nattens äventyr framförallt informativa. När Tuuli återvänder hem tidigt på morgonen, går hon direkt till sängs och somnar.

279 Boken är utgiven av Metsälehti Kustannus ("Förlaget Skogsblad"), vilket torde förklara dess informationsbetonade innehåll inom den fiktiva ramen.

280 Alferna i dessa bilderböcker ter sig som blandningar av två olika mytologiska gestalter: alfer och dvärgar. *Larousse Dictionary of World Folklore* beskriver dvärgar som "hot-tempered and quick to take offence, but nevertheless generous and loyal to those they befriend", vilket stämmer överens med de egenskaper alferna i egenskap av vägvisare besitter i mitt material. Se beskrivningar av alfer och dvärgar: *Larousse Dictionary of World Folklore*, red. Alison Jones, Edinburgh 1995, s. 16 och 161 resp. s. 153 f.

Detta berättas bara i text. Den sista bilden visar Tuuli på sin gård i morgonljuset. Det finns varken några verbala eller visuella detaljer som ifrågasätter äventyret, men konstaterandet att hon somnar direkt när hon kommer hem och sover djupt tyder på att denna bok ändå snarare följer konventionen än ifrågasätter den.

Tuulis faktaböcker och anteckningsblock dyker upp i illustrationerna, i synnerhet på för- och eftersättsbladen. De vittnar om hennes stora intresse för naturen och djuren samt visar att hon har både läst och antecknat om de djur som dyker upp under äventyret. Tillsammans med anteckningarna gör den realistiska miljön och godnattsituationen att ikonotexten kan tolkas symboliskt. De berättelser och den information om djur och växter som Tuuli läst utgör nu hennes inre landskap när hon somnar. Det övernaturliga inslaget i form av de två alferna förstärker det drömlika intrycket, likaså syftar "taikametsän yö" ("natten i trollskogen") i bokens titel på ett inslag av magi – trots att skogen och djuren i sig skildras realistiskt. Titeln antyder att Tuulis dröm blir en blandning av fakta och fiktion, ett fantastiskt äventyr med inslag från verkligheten, precis som drömmen i *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*. Det finns heller ingenting i ikonotexten som strider mot en läsning av den som en dröm, och mot denna bakgrund är det legitimt att läsa berättelsen som en skildring av en flickas inre landskap.

Tillsammans är *Tuuli ja taikametsän yö* och *Hur natten ser ut i mitten* de två böcker i mitt primärmaterial som minst strider emot drömberättelsens konventionella form. Båda flickorna får med hjälp av magiska vägvisare ta del av ett äventyr som avslutas vid gryningen, och ordningen återvänder till verkligheten. Det finns tydliga tecken på att det i båda berättelserna främst är fråga om drömmar och äventyr som utspelar sig i det inre landskapet. Den osäkerhet som uppstår i slutet av *Hur natten ser ut i mitten*, ter sig främst som ett resultat av ett misslyckat försök att skapa en stimulerande ambivalens. Karnevalsstrukturen och den tillfälliga maktpositionen framhävs i dessa två tidsbegränsade äventyr.

Personerna förblir också platta då de inre landskap som skildras delvis genomsyras av pedagogiskt budskap och delvis av ren handling. Enbart små glimtar in i drömmens värld kan anas.

En nattlig metamorfos

Ett exempel på en bok som kreativt kombinerar frågorna kring sänggående och drömmens inre landskap är Ulf Starks och Anna Höglunds *Jaguaren* (1987) där huvudpersonen Elmer förvandlas till en jaguar och utforskar sin omgivning i denna nya skepnad.²⁸¹ Den förvrängda Stockholmsmiljön med tropiska växter och bilar med horn och snablar får representera Elmers inre landskap under den korta stund som hans dröm varar. *Jaguaren* låter läsaren sväva i osäkerhet när det gäller det "verkliga" händelseförloppet och suddar ut gränsen mellan dröm och verklighet.

Jaguaren alluderar på ett humoristiskt sätt på den finlandssvenska modernisten Elmer Diktonius diktsvit med samma namn ("Jaguaren", 1921). Att huvudpersonen i Starks och Höglunds bok har samma förnamn som poeten förstärker denna koppling.²⁸² Även de ord som Diktonius använder i sin skildring av jaguaren upprepas i bilderboken: det talas om röda nosar, morrhår, tassar, gap och klor. Diktonius jaguar "slungar sig [...] över granarnas toppar", medan Höglund skildrar Elmer flygande över det nattliga Stockholm. Diktonius betonar att det under jaguarens starka yta och rytningar döljer känslor, smärta, tårar och sentimentalitet, medan Starks jaguar Elmer inte vill skrämmas och förtvivlat ropar efter sin mamma. Tanken som slår honom innan han somnar är sorgsen: "För nu är han ett vilddjur, och inget som förut. / Plötsligt vill han gråta och det känns nästan kallt. /

281 För diskussion om djurmetamorfos i barnlitteraturen och i synnerhet denna form av förvandlingar från barn till ett vilddjur, se t. ex.: Lassén-Seger, s. 59 ff. Lassén-Seger diskuterar även Starks och Höglunds *Jaguaren*, se: s. 167 och 204.

282 Detta samband har uppmärksammats även av Boel Westin. Se: Westin, "Drömmens texter", s. 8.

För jaguarer dom har inget hem. Dom bor överallt." (*Jaguaren*, s. 27.) Att tematiken i Diktonius dikt är en annan än i Starks och Höglunds bilderbok trots det gemensamma motivet, gör inte kopplingen mindre betydelsefull.

Bill Romefors beskriver Diktonius dikt som en "högeexpressionistisk programdikt", en jagdikt med nietscheanskt innehåll: "Genom [Diktonius] panteistiska känsla av alltings sammanhang uppstår ett slags jaglöshet. [...] Jaguaren uttrycker Diktonius nietscheanskt färgade vilja att skapa den nya människan."²⁸³ Romefors påpekar även att det i ordet *jaguar* ingår ordet *jag*, vilket förstärker denna koppling.

Det är för långsökt att leta efter samma typ av tematik i Starks och Höglunds bilderbok, men en viss modifikation av temat "jaglöshet" kan anas i bilderboken. Jaglöshet, eller snarare någon form av identitetssökande kännetecknar Elmers nattliga äventyr. Han känner sig inte helt bekväm i sin nya skepnad, då föräldrarna inte känner igen honom och då katten Ellinor skräms av honom. Å andra sidan kan han utnyttja sitt nya utseende till att skrämma iväg den hotfulla grannhunden. När Ellinor blir påkörd av en bil och Elmer tror att hon är död, uttalar han sin motvilja mot denna nya skepnad: "Jag vill inte va nån jaguar!" (s. 17.) Då Ellinor vaknar till liv (kanske tack vare att kattor anses ha nio liv, men även för att förstärka karnevalens återkalleliga natur²⁸⁴) sker också en vändpunkt i Elmers jaguar-jag. Han börjar identifiera sig med sin nya skepnad. Detta kommer fram i hans och Ellinors gemensamma flykt från poliser samt i att han blir upprörd över att en kvinna vill ha på sig "skinn från såna djur som mej!" (s. 21.) Förvandlingen och drömmen är förutsättningar för Elmers nya identitet. Boel Westin konstaterar angående identitetstematiken i *Alice's adventures in Wonderland* att "[d]römmandet som aktivitet ger [...] möjlighet till

283 Romefors, Bill, "Elmer Diktonius 100-årig modernist" i: *Hjärnstorm* nr. 58, <http://hjaernstorm.com/hjaernstorm/58/romefors.html>. Hämtad 4.9.2007. Se även: Romefors, Bill, *Expressionisten Elmer Diktonius*, diss. Helsingfors 1978, s. 70 f.

284 Döden i karnevalen är oftast återkallelig. Se: Nikolajeva, "Growing up", s. 121.

metamorfoser av det egna jaget och i förlängningen ett ifrågasättande av föreställningen om det egna jagbegreppet".²⁸⁵ För att veta vem han är, måste Elmer först bli någon annan.

Elmers nattliga äventyr skildrar således en kamp mellan den maktlösa lilla pojke Elmer är på dagen och den starka och mäktiga jaguar han förvandlas till på natten. Det är en kamp mellan två roller, två sidor hos honom som under äventyrets gång smälter ihop till ett jag. Karnevalens statushöjning kommer således tydligt fram.

Liksom i *Lillebrors segelfärd*, är omslagsbilden i *Jaguaren* ur modalitetssynpunkt avgörande för tolkningen.²⁸⁶ Ikonotexten under själva berättelsen har dubitativ modalitet, det rör sig tydligt om en dröm. Elmer somnar på golvet i sitt hem, går i sömnen ut på gatan och hämtas av föräldrarna. Omslagsbilden fungerar däremot som ett Mary Poppins-bevis då den skildrar Elmer med svans och tassar – hans skugga har även jaguaröron. Omslagsbilden antyder således att jaguaridentiteten inte enbart är en dröm, utan förvandlingen sker i vaket tillstånd.

[Se: ill. 6]

Om man utgår ifrån att en dröm skildras, är Elmers inre landskap fullt av spännande detaljer. Det nattliga Stockholm får drömlikt förvängda former i den visuella berättelsen, då byggnader, bilar, träd och trafikmärken ändrar skepnad. Den visuella berättaren återger således Elmers icke-verbala drömbilder, men visar ställvis även mera än så. Att katten Ellinor kikar med sitt ena öga när Elmer sitter sörjande bredvid henne är snarare den allvetande visuella berättarens kommentar om katten som låtsas vara död och som ser på när den andra sörjer. Likaså flyttas det visuella perspektivet i slutet från intern fokalisering till extern när Elmer somnar på gatan och hans mamma hämtar hem honom. Den verbala berättaren poängterar att "Elmer bara sover och känner inte hur hon kramas, / hennes egen lille pojke i prickig nattpyjamas!" (s. 29.) Att den visuella berättaren skildrar hur

285 Westin, "Drömmens texter", s. 10.

286 Se t. ex.: Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 187-190.

Elmers jaguaröron, svans och tassar faller av och ligger på marken kan även det vara en aspekt av den interna fokaliseringen: den gradvisa förvandling som Elmer upplever i sin dröm och som skildras i texten illustreras i bild. Svansen och tassarna på marken behöver således inte fungera som ifrågasättande Mary Poppins-bevis, utan snarare som tecken på att den visuella berättaren återger Elmers inre upplevelse.

[Se: ill. 7]

Jaguaren fungerar som ett tydligt exempel på att även om konventionen följs både till formen och till innehållet, behöver inte handlingen vara ointressant eller karaktärerna platta. *Jaguaren* gestaltar en inre värld av rädslor, önskningsglädje och identitetssökande med hjälp av drömmen. Att äventyret "bara" var en dröm signalerar att Elmer kanske inte är gammal nog att genomgå ett sådant identitetssökande på riktigt, utan tar sina första steg och provar på det i drömmen.

En dröm utan återvändo

I samband med de konventionella drömskildringarna vill jag lyfta fram en svårkategoriserad bilderbok som enligt den verbala berättaren använder sig av konventionen (att äventyret är en dröm), men som skapar en stark ambivalens angående ikonotextens modalitet. Johanna Immelis och Esko Junkkaris bilderbok *Lentävä tyttö* ("Den flygande flickan", 2005) skildrar ett barns dröm om att flyga. Berättelsen inleds med flera utomhusscener där huvudpersonen Johanna följer sin pappas trädgårdsarbete och frågar honom om naturfenomen. Speciellt är hon intresserad av sländor och fåglar som flyger fint. Hon undrar också varför hon inte kan flyga.

När Johanna lägger sig på kvällen, bestämmer hon sig för att flyga precis som sländan och fjärilen. Hon ska visa sin pappa att hon kan. Följande morgon klättrar hon på husets tak och hoppar ner med ett paraply i handen – men kan inte flyga

utan ramlar ner på marken direkt.²⁸⁷ Enligt texten i *Lentävö tyttö* händer det ingenting med Johanna, utan hon somnar där på marken bland maskrosorna: "Uni ottaa vallon, ja unen mukana mieli saa siivet."²⁸⁸ (*Lentävö tyttö*, s. 18.) Här börjar enligt den verbala berättaren Johannas dröm, och i drömmen kan hon flyga. Den visuella berättaren skildrar hennes färd när hon svävar upp och ner, fram och tillbaka över ett absurt gestaltat landskap, ända tills hon kommer till rymden där hon flyter tyngdlöst med sin katt. Jordklotet skymtar bakom dem och de svävar bland stjärnorna. Till slut slår även Johannas pappa följe med dem, och de beger sig tillsammans ut i rymden.

Den verbala berättelsen dominerar i synnerhet i början av boken med en starkt vuxen berättarröst som visserligen fokaliserar huvudpersonen Johanna men definitivt inte tillhör henne. Den verbala berättelsen tycks snarare ställvis sympatisera med Johannas pappa när den lyder: "[Johanna] *pommittaa isää kysymyksillä*"²⁸⁹ och "*Isä rauhoittelee tytön kiihtyvää kysymystulvaa*"²⁹⁰ (s. 11, min kursiv). Dessa är knappast flickans egna observationer.

Illustrationerna är i stort sett symmetriska med texten, och i början har de främst en dekorativ funktion. De får dock mera utrymme när det verbala berättandet tonas ner och drömsekvensen inleds. Meningarna blir kortare och även orden ser ut att sväva i luften. Det inre landskap som framförallt illustrationerna förmedlar är fyllt av glada färger, stjärnor, moln och regnbågar. Flygturen skildras som en

287 Bilderboken alluderar således på Astrid Lindgrens *Madicken* (1960). Också *Madicken* vill prova på att flyga och hoppar ner från taket med ett paraply, faller direkt på marken, slår sig och får hjärnskakning. Kristin Hallberg påpekar att "flickor på tak" är ett återkommande motiv hos Astrid Lindgren. Enligt Hallberg illustrerar motivet ett genusperspektiv på att bli sedd som flicka. Se: Hallberg, Kristin, "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar" i: *Läs mig, sluka mig!* red. Kristin Hallberg, Stockholm 1998, s. 128.

288 "Drömmen tar över, och med drömmen får fantasin vingar."

289 "Johanna bombarderar fadern med sina frågor"

290 "Fadern lugnar ner flickans växande flod av frågor"

hisnande upplevelse som får det att pirra i magen och snurra i huvudet på Johanna. Det är ett lyckligt inre landskap.

Berättelsen tar abrupt slut i rymden, och det konventionella uppvaknandet utelämnas. Det har gjorts tydligt att svävandet i luften är en dröm, men kommer Johanna någonsin att vakna ur sin dröm eller slog hon kanske sig så illa när hon föll från taket att hon svävar i rymden för evigt? Vad är det egentligen som har hänt? Drömmer Johanna? Är hon medvetlös – eller rentav död? Har hon fått en hjärnskakning och känner därför sig sväva omkring och se stjärnskott runt omkring sig? Och vad gör fadern i rymden med henne? Dessa frågor ger bilderboken inga svar på.

Eftersom drömmar tenderar att vara absurda, ifrågasätts inte heller faderns närvaro i rymden trots att han dyker upp från tomma intet. Texten nämner att det går en varm känsla av glädje genom Johanna när hon upptäcker att fadern är bredvid henne. Detta kan innebära att fadern har hittat sin dotter liggande på marken efter den misslyckade flygturen och att Johanna känner glädje över faderns närvaro i den fiktiva verkligheten, men fortsätter sin drömrresa. Berättelsens cirkel sluts inte på det för drömbilderböcker konventionella sättet. I stället fortsätter den in i det oändliga och lämnar många frågor obesvarade. Drömmen och det inre landskapet ger inte heller stoff för djupare karaktärs gestaltning. Även angående makten är *Lentävö tyttö* ambivalent. Johannas önskan att kunna flyga uppfylls, men kanske på ett sätt som inte kan betraktas som maktgivande: genom medvetlöshet eller död. Dessutom återvänder inte ordningen i enlighet med den bachtinska modellen. Cirkeln sluts inte och resultatet är förvirrande.

I *Lentävö tyttö* återspeglas konventionen när flygturen uttryckligen skildras som en dröm och inte som ett verkligt äventyr. Däremot lämnas ett av de viktiga elementen av drömkonventionen, uppvaknandet, bort. Därmed representerar boken en övergång från den konventionella till den normbrytande drömskildringen. I subversiva, ambivalenta drömskildringar är det inte längre tydligt var gränsen går mellan dröm och verklighet.

Resor mellan dröm och verklighet

Som tidigare nämnts, finns det många moderna bilderböcker som snarare ifrågasätter konventionen än bekräftar den. De nöjer sig inte med den enklaste förklaringen utan strävar efter det som Joseph Stanton kallar för underligt²⁹¹ och Tzvetan Todorov för underbart²⁹². Ur maktsynpunkt kan berättelser som inte entydigt berövar barnet makten genom uppvaknandet vara mera subversiva. De försätter protagonisten och läsaren i tvekan: var maktpositionen inbillad? Frågan blir således om de ur modalitetssynpunkt ambivalenta bilderböckerna vågar ifrågasätta barnlitteraturens andra konventioner och skildra mognad eller andra mentala processer vid sidan av det handlingsfyllda äventyret.

Maria Nikolajeva anser att det i Barbro Lindgrens och Eva Erikssons *Vilda bebin*-böcker inte finns utrymme för "någon djupare gestaltning av personernas själsliv. Alla känslor är sådana som just går att återge med enkla visuella medel. Det gör att böckerna är tämligen okomplicerade i sitt text/bildförhållande i fråga om personskildringen."²⁹³ Den tredje *Vilda bebin*-boken öppnar dock en möjlighet till djupare och mera komplicerad personskildring genom att skildra en ambivalent dröm. I *Vilda bebin får en hund* (1985) genomförs en nattlig resa som mycket väl kan tolkas som en dröm och därmed som en resa in i bebins inre landskap.

Den tyghund som bebin får i födelsedagspresent blir plötsligt levande och tar med sig bebin och hans leksaksvänner på ett äventyr. Som vanligt, sker denna förvandling på natten, i fullmånens sken. Hunden stiger upp och börjar vifta på svansen. Hundens uppvaknande är bara början på äventyret: "Från bergets topp nu hunden glatt sig svingar / för han har ett tu tre fått vingar!" (*Vilda bebin får en hund*, s. 15.) Bilden visar dock att det är bebins paraply som förvandlas till hundens vingar. Paraplyet är en detalj som ständigt återkommer i bilderböcker och sagor som kretsar

291 Stanton, s. 162 f.

292 Todorov, s. 41 f.

293 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 150.

kring magiska händelser i synnerhet på natten. Visserligen använder Immelis och Junkkaris Johanna samt Astrid Lindgrens Madicken sina paraplyer på dagen, men deras funktion är en annan. De används för flygförsök i en realistisk omgivning, trots att Johannas flygtur senare leder till en drömvärld. Paraplyet används för att möjliggöra en magisk resa även i Elsa Beskows bilderbok *Resan till landet Längesen* där det utgör vingarna på en drake, och dess ursprung kan återigen spåras till H. C. Andersens "Ole Lukøie" där John Blund går omkring med två paraplyer av vilka det ena ger söta drömmar och det andra inga drömmar alls.²⁹⁴

Bebins och hundens resa går via en planet med tygkaniner, en giraffplanet och månen, tills de slutligen når en glassplanet. Den verbala berättaren räknar upp dessa, medan den visuella berättaren ger en ganska grundlig inblick i världarna. Tygkaninplanet består av ett rutigt täcke, kuddar och en filt som utgör kaninernas bon. Där lever kaninerna som människor. De läser, sover och äter middag. Giraffplanet består av tyggiraffer, som visserligen är levande, och på månen möter bebin flera andra bebisar och tyghundar – som alla har vingar, precis som bebins hund. Den sista planeten påminner om en glassportion, i gigantisk storlek.

I och med att det är natt när hunden blir levande och äventyret börjar, är den modalitet som ligger närmast till hands dubitativ. Trots att händelserna presenteras som sanna, är äventyrets tidpunkt och dess karaktär sådana att åtminstone en vuxen läsare gärna balanserar de logiska luckorna med utomlitterär kunskap och väljer att inte acceptera textens och bildernas indikativ utan tolkar händelserna som en dröm. Det är uttryckligen drömtolkningen som fördjupar personskildringen. Den presenterar bebins önskedrömmar (att få en riktig hund), de viktigaste aspekterna i hans liv (trygghet i form av bekanta detaljer från hemmet: leksaker, mjuka täcken och kuddar,

294 Även Pamela Travers gestalt Mary Poppins förknippas med paraplyer. För denna avhandling är Mary Poppins främst aktuell i samband med de små detaljer som undergräver den symboliska tolkningen av ikonotexten.

växter från trädgården) och hans växande mod (att våga flyga till rymden). Samtidigt lyfts också ett behov av att återvända till det trygga hemmet fram i enlighet med den traditionella cirkulära strukturen och karnevalsmönstret. En mimetisk tolkning förbiser dessa aspekter och förvandlar dem till ren handling. En symbolisk läsning förstärker och fördjupar förståelsen av den vilda bebin som person. Trots det representerar dessa aspekter grundläggande behov hos barnet. De ger bebin karaktär men någon djuppsykologisk gestaltning är det inte fråga om. Inga komplexa inre tillstånd skildras.

Det ska även noteras att aspekterna av bebins inre landskap förmedlas genom den visuella berättaren. Abstrakta inre egenskaper som mod, önskningar och längtan tillhör i bilderboken för det mesta den icke-verbala delen av en persons inre landskap. De kommer effektivare till uttryck i bildens värld, det imaginära, än i språkets symboliska och logiska system.

Några detaljer talar dock emot en enkel drömtolkning. När bebin återvänder hem, har natten blivit dag. Mamman har enligt den verbala berättaren längtat efter sina barn, och hundens svans som fattat eld och lossnat under flygresan är fortfarande borta. Dessutom verkar hunden förbli levande, medan de andra resenärerna i det visuella berättandet åter förvandlas till livlösa tygjur i mammans famn. En symbolisk tolkning av resan ifrågasätts av hundens plötsliga förvandling och dess korta svans.

Samtidigt presenteras på det sista uppslaget visuella detaljer som talar för att de olika planeterna ändå bara inspirerats av bebins vardagliga omgivning. Filten i hängmattan liknar filten på tygkaninplaneten, de stora bladen som växer i trädgården påminner om träden på giraffplaneten och tallriken på bordet liknar glassplaneten. Dessa detaljer finns endast i den visuella berättelsen. Den verbala berättelsen presenterar resan som sann och betonar att resenärerna verkligen har besökt andra världar: "Nu närmar resan sig sitt

slut. / Efter sin långa mödosamma färd / är de tillbaka i sin egen värld." (s. 26.)

[Se: ill. 8]

Vid tillämpningen av en mimetisk tolkning av denna berättelse, framstår hunden som den som möjliggör resan till de andra världarna. Hunden kan läsas som ytterligare en variant av vägvisarmotivet, han är bebins motsvarighet till John Blund. Sambandet dessa gestalter emellan förstärks av paraplyet som förvandlas till hundens vingar. Redan innan hunden blir levande, antyds det att den inte är som vilken leksak som helst: "På golvet ligger hunden tyst / och önskar att han vore levande" (s. 8, min kursiv.) De andra leksakernas inre liv gestaltas aldrig på detta sätt. Berättelsens slut antyder att hunden verkligen har blivit levande.

Motivet, leksaker som vaknar till liv i något som kan läsas både som dröm och fiktiv verklighet, sträcker sig till början av 1800-talet, då en av barnlitteraturens banbrytare, E. T. A. Hoffmanns *Nusssnacker und Mauseköping* (1816) gavs ut. Trots att motivet är flitigt använt av barnlitteraturförfattare genom tiderna, till exempel av Carlo Collodi i *Pinocchio* (1883) och av Margery Williams i *The velveten rabbit* (1922), återkommer det ofta även i nyare barnböcker. Motivet levande leksaker undersöks ur psykoanalytiskt perspektiv av Lois Rostow Kuznets²⁹⁵ som betraktar levande leksaker som projektioner av vissa känslor hos barnprotagonister och anser att levande leksaker ofta har en subversiv funktion i berättelsen. Den subversiva funktionen har i många fall sitt ursprung i leksaksvärldens maktgivande effekt för barnprotagonisten som från sin maktlösa ställning blir överlägsen sina leksaker.²⁹⁶ Även Alison Lurie uppmärksammar detta i sin diskussion kring berättelserna om Nalle Puh: "Surely part of the universal appeal of the Pooh books is due to the pleasure any child must feel in imagining himself or herself larger, wiser,

295 Kuznets, Lois Rostow, *When toys come alive: narratives of animation, metamorphosis, and development*, New Haven 1994.

296 Ibid., s. 50 f.

and more powerful than the surrounding adults.”²⁹⁷ Leksakerna i A. A. Milnes böcker framstår som vuxna. De lever sina egna liv och har till och med barn. När ett människobarn kan visa att han är smartare och modigare än dessa ”vuxna”, kastas den konventionella maktfördelningen om.

En subversiv förvandling är det fråga om även hos den vilda bebin. Han trotsar mammans beslut att endast ge honom en leksakshund genom att göra hunden levande. Bebins överlägsenhet över leksakerna kommer ännu tydligare fram i Lindgren och Erikssons föregående bok, *Den vilda bebiesan* (1982), där bebin dessutom får agera som hjälte och rädda leksakerna under sin segelfärd. Framförallt fungerar de levande leksakerna dock i mitt material som projektioner av olika känslor: önskningar, rädslor och inre motsägelser.

Hunden och dess svans i *Vilda bebin får en hund* ifrågasätter den tolkning som de andra detaljerna frammanar. Det finns ingen annan logisk förklaring till förvandlingen än att även slutscenen speglar bebins inre landskap, att han inte ännu är vaken utan fortfarande drömmer. Om det visuella perspektivet på det sista uppslaget är bebins, kan man spekulera om han i sin dröm noterar att planeterna bara har varit produkter av hans fantasi då de visas på sina riktiga platser. Alternativt kan det tänkas att han återkommer till sin verklighet där alla dessa detaljer finns men att han är omedveten om kopplingen mellan drömlandskapet och de impulser den vardagliga omgivningen skapat. I så fall lägger den uppmärksamma läsaren över bebins huvud märke till detaljerna och förstår kopplingen. Den allvetande visuella berättaren poängterar i så fall varifrån bebin fått sina intryck till drömmen, trots att drömmen fortfarande pågår. Detta förklarar även förflyttningen i tid från godnattsituationen till dagsljuset.

Frågan är om en sådan läsning är tillfredställande och om en logisk förklaring till övernaturliga inslag måste ges. Inte,

297 Lurie, Alison, *Don't tell the grown-ups. The subversive power of children's literature*, Boston 1990, s. 145.

om man i enlighet med Stanton betraktar drömförklaringen som en enkel utväg. Däremot gärna, om man vill tolka det skildrade som en representation av huvudpersonens inre landskap. Det inre landskap som skildras erbjuder dock bara en glimt av hur bebin är som person. Bilderboken ger uttryck åt grundläggande behov och ingen djuppsykologisk kunskap krävs för att tolka impulserna i karaktärens inre värld.

Enligt Ulla Rhedin kan den vilda bebin skildras psykologiskt som "en liten överlevare eller livlig krabat som utforskar sin omvärld, undersöker sina gränser och ger prov på kreativitet och fantasi i sina problemlösningar".²⁹⁸ Hon menar dock att detta är att "göra honom för tung och realistisk (särskilt när det som här gäller ett bilderboks barn)".²⁹⁹ Jag anser att Rhedins beskrivning tydligt sammanfattar den vilda bebins egenskaper som person så som han skildras i de tre böckerna. Däremot finner jag det obegripligt att hon samtidigt undergräver denna läsning. Att den vilda bebin är ett bilderboks barn anser jag inte vara ett hinder för att hans inre egenskaper skulle kunna skildras, tvärtom. Tack vare att han är ett bilderboks barn kan hans kreativitet och nyfikenhet komma till uttryck. Bilderboksmediet fungerar som en kanal för hans personliga egenskaper.

Tillfälliga hjältar

Trots att själva flygandet kan betraktas som en maktfaktor, har makten som sådan en relativt liten betydelse i *Vilda bebin får en hund* trots att den vilda bebins äventyr uppfyller tidsfristens kännetecken. Karnevalens maktaspekt framträder tydligare i de böcker som analyseras i detta avsnitt och där protagonisternas karnevalska drömmar kännetecknas av tydliga hjältepositioner. I avsnittet undersöks vad detta har för betydelse för berättelsens gång och vad det berättar om huvudpersonerna, som för övrigt i samtliga exempel är pojkar.

298 Rhedin, Ulla, *Bilderbokens hemligheter*, Stockholm 2004, s. 98.

299 Ibid.

Två exempel som diskret ifrågasätter den konventionella drömtolkningen är Anna Höglunds *Nattresan* (1990) och Markus Majaluomas *Olavi ja Aapo – merten urhot* (*Oliver och Pekka – hjältar till sjöss*³⁰⁰, 1998). Både *Nattresan* och *Olavi ja Aapo – merten urhot* handlar om nattliga äventyr som två bröder företar sig. Båda böckerna inleds med den konventionella godnattsituationen. Bröderna Nisse och Egon i *Nattresan* är motvilliga att somna, och deras mamma skulle hellre vilja tala i telefon än läsa ytterligare en godnattsaga. Situationen illustrerar således Mary Galbraiths påstående om att vuxna uppfattar barns behov av närhet vid läggdags som ett hinder.³⁰¹ Olavi och Aapo blir däremot inbjudna att sova över i sin fasters och farbrors båt. Godnattsituationen och de eventuella konflikter den ger upphov till får knappt med utrymme i böckerna. Det avgörande är tiden efter att lamporna släckts och dörrarna stängts.

Så fort Nisses och Egons mamma stänger dörren, börjar saker hända i rummet: en tiger smyger genom dörrspringan och pojkarne följer efter. Under äventyrets gång möter pojkarne hemska monster, flyger till en vulkan och till månen samt dyker ner i Indiska Oceanen. Efter det åker de båt och sportbil tills de kommer hem och väcker mamman som varken har hört eller sett något.

Olavi och Aapo väcks i sin tur av skeppshunden och förvandlas till sjörövare. De reser iväg till en öde ö tillsammans med fyra riktiga sjörövare. När de vaknar på morgonen, misstänker de själva och de vuxna att äventyret bara har varit en dröm. Detaljer som tyder på det motsatta inkluderas – och dessutom ges pojkarne en möjlighet till ett liknande äventyr följande natt. I originalet antyds detta

300 Då de flesta finska bilderböckerna i mitt material inte finns i svensk översättning, har jag valt att i analysen ange mina egna översättningar av såväl titlar som citat. *Olavi ja Aapo – merten urhot* är ett undantag i och med att det finns en svensk översättning av boken (översättare: Inga-Britt Rova). Protagonisterna i översättningen heter Oliver och Pekka. Översättningen stämmer dock ställvis inte överens med originalet, och därför återges i citat både Rovas och min egen översättning.

301 Galbraith, s. 173.

visserligen bara i bild, skeppshunden öppnar dörren till pojkarnas sovrum. Den svenska översättningen tolkar bilden färdigt: "...nästa natt så kom drömmen tillbaka" (*Oliver och Pekka – hjältar till sjöss*, s. 28).

Det verbala och det visuella berättandet i *Olavi ja Aapo – merten urhot* skiljer sig från de övriga exemplen i detta kapitel som har en allvetande berättare eller en jagberättare. En stor del av den verbala berättelsen återges i form av en sångtext. Texten är ny men melodin, påpekar den verbala berättaren, är densamma som i den finska sången "Rosvo-Roope" ("Rövar-Roope", Tapio Rautavaara, 1949).³⁰² Sången nämns även i den tidigare bilderboken om Olavi och Aapo (*Olavi ja Aapo/Oliver och Pekka*, 1996), där en rövare spelar denna sång på dragspel. Enligt texten i *Olavi ja Aapo – merten urhot* sjunger vågorna den sång som utgör det enda verbala elementet på sju sidor i boken.

Det verbala berättandet ifrågasätts genomgående av visuella detaljer i *Olavi ja Aapo – merten urhot*. Redan omslaget avbildar en bläckfisk som läser boken om Olavi och Aapo – därmed införs en metafiktiv detalj som ytterligare komplicerar tolkningen. Brödernas lekar kretsar kring båtar och sjörövare, vilket Olavis sjömansklädsel och Aapos leksaksbåt antyder. Fasters och farbrors sjökort är ett av de föremål som inspirerar pojkarnas fantasi. Väl ombord på båten finns det flera sjöfartsverktyg som även de kommer till användning under äventyrets gång.

I början av äventyret skräms pojkarna av monstret Ahti och några jättelika bläckfiskar, men odjuren flyr när sjörövarskeppet anländer. Både monstren och sjörövarna anspelar på gestalter ur folksagor och äventyrsberättelser. En av sjörövarna har en krok som hand, vilket skapar en intertextuell länk till Kapten Krok i J. M. Barries *Peter Pan* (1904). Bläckfiskmonstren associeras i sin tur med monstren Skylla och Kharybdis i *Odysséen*, och havets kung Ahti är en central gestalt i den finländska folktraditionen. Även annars

302 Inga-Britt Rova har uteslutit uppgifterna om sångens ursprung ur den svenska översättningen.

följer sjörövaräventyret etablerade genremönster med en öde ö, en dold skatt och ett sjunket fartyg med guldlast. Detta kombinerat med Olavis uppenbara intresse för sjörövaräventyr gör att läsningen av resan som en dröm eller som en fantasi är den mest troliga.

Den visuella berättelsen i *Nattresan* antyder också diskret att den verbala återgivningen av brödernas äventyr inte äger rum utanför någondera av pojkarnas inre landskap. Det etablerande uppslaget (*Nattresan*, s. 2) skildrar pojkarnas rum och innehåller många av de detaljer som återkommer under äventyrets gång – och som inspirerar pojkarnas fantasi. En målning på väggen avbildar Stålmannen i en hotfull miljö. Stålmannen i tavlan dyker ner i havet på det följande uppslaget (s. 4), precis som bröderna gör under sitt äventyr flera uppslag senare (s. 16). Dessutom härmar Egon och gosedjuret Kapten Gräddnos Stålmannens flygstil (s. 10) när de flyger iväg för att fly från ett monster som jagar dem.

Ytterligare förstärks sambandet mellan verklighet och dröm genom den kartbok som ligger på golvet i barnkammaren, uppslagen vid Afrika och Indien. Samma vy återkommer i bild när pojkarna sitter på månen och tittar ner på jorden. Dessutom möter bröderna ett köttätande monster som visar tydliga likheter med ett leksaksskelett som ligger på golvet i barnkammaren. Stjärnhimlen som omger pojkarna när de sitter på månen (s. 14) reflekteras i sin tur i det paraply som är upphängt på Egons säng.
[Se: ill. 9]

Uppslaget som skildrar barnkammaren innehåller således i stort sett hela äventyret i miniatyr, bestående av betydelsefulla visuella detaljer. Detta påminner om ikonotextens avspeglingar i Mählqvists och Nygrens *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* där de vakna förnimmelserna från barnets vardagsmiljö blandas med drömmen. Till skillnad från *Inte farligt pappa* är intrycken i *Nattresan* organiserade till en någorlunda logiskt sammanhängande berättelse. Detsamma gäller för *Olavi ja Aapo – merten urhot*. Istället för att gestalta drömmens absurda,

icke-verbala händelseförlopp, processar de verbala opersonliga berättarna drömmen till en återgivbar berättelse med en början, en mittpunkt och ett slut enligt en dramaturgisk struktur som verkliga drömmar saknar. En utomstående berättares närvaro är också den aspekt som skiljer *Olavi ja Aapo – merten urhot* och *Nattresan* från *Inte farligt pappa*. En allvetande visuell och verbal berättare som fokaliserar pojkarna skiljer sig tydligt från den personliga berättarrösten i retrospekt och den verbala fokaliseringen enbart av barnprotagonisten i *Inte farligt pappa*. Skillnaden mellan en allvetande berättare som fokaliserar barnkaraktären och en jagberättare som berättar i retrospekt betraktas ändå som obetydlig i barnlitteraturen. Maria Nikolajeva menar att båda berättarna är utomstående, extradiegetiska, enligt Genettes terminologi: "Both occupy an unequal power position toward the child, possessing greater knowledge, life experience, and linguistic skills".³⁰³ Gällande maktfördelningen delar jag Nikolajevas syn. Analysen av *Inte farligt pappa* visar tydligt skillnaden mellan jagberättaren och protagonisten, i synnerhet språkligt. Däremot anser jag att skillnaden ändå är betydelsefull i fråga om medvetandeskildring. Trots att retrospektivt jagberättande har flera likheter med opersonligt berättande med stark fokalisering, anser jag inte att den verbala jagberättaren på samma villkor kan tränga sig in i pappans medvetande som när han skildrar sina egna barndomserfarenheter. En jagberättares möjligheter till introspektion begränsas således till hans/hennes egen person.

De visuella detaljerna i *Nattresan* ifrågasätter den verbala berättelsens indikativa ton. Det verkar klart att det handlar om en dröm i det här fallet eftersom omgivningen, mörkret och kvällstiden inspirerar drömmaren. Skulle berättelsen avslutas med att pojkarna vaknar tryggt i sina sängar, skulle det inte råda någon tvekan om hur händelserna tolkas. Istället kommer pojkarna hem med en svart bil, som i den sista bilden skymtar genom fönstret, och väcker mamman vars

303 Nikolajeva, *The rhetoric of character in children's literature*, s. 243.

morgontidning berättar om ett vulkanutbrott. Om de visuella detaljerna hittills har fått styra tolkningen av händelserna som en dröm, tyder slutet på ett annat alternativ, nämligen en mimetisk tolkning.

Äventyret diskuteras aldrig av karaktärerna, och frågan kring äventyrets sanningshalt tas således inte upp i den verbala berättelsen. Ingen undrar om det bara har varit en dröm. Tidningsrubriken som handlar om vulkanutbrottet är den enda detaljen som knyter ihop morgonstunden med det äventyr som presenterats. Detta kan ha sin förklaring i att den verbala berättelsen fokaliserar pojkarna Egon och Nisse, och för dem verkar det inte råda någon tvekan om att äventyret var sant. Den ambivalens som skapas i samverkan mellan texten och bilderna ifrågasätts av tidningsrubriken.

Ytterligare en detalj som ifrågasätter drömtolkningen är katten Kaptan Gräddnos. Genom att i början av berättelsen låta katten ligga i en docksäng och att låta Egon bära honom som en trasdocka, förmedlar den visuella berättaren ett intryck av att Kaptan Gräddnos är en leksakskatt. På det tredje uppslaget där pojkarna har anlänt till det drömlandskap där ett farligt monster hotar dem, har katten blivit levande. I slutet av berättelsen förvandlas katten inte tillbaka till en leksak utan fortsätter leva – utan att någon tycker att det är märkvärdigt. Kaptan Gräddnos är precis som den vilda bebins hund. Han är en leksak som vaknar till liv när äventyret börjar men som lever vidare trots att drömmen, fantasin eller äventyret tagit slut.

Både *Nattresan* och *Olavi ja Aapo – merten urhot* berör samma problematik. Förutsatt att berättelserna gestaltar drömmar, är följdfrågan *vems* drömmar det är. I båda böckerna använder sig den visuella och den verbala berättaren av ett allvetande perspektiv. Detta gäller dock bara ifall en mimetisk tolkning av händelserna tillämpas. Ifall det är fråga om en dröm, blir frågan om drömmaren aktuell. I *Olavi ja Aapo – merten urhot* ser Olavi ut att vara den aktiva parten i äventyret. Dessutom stöder hans intresse för havet och båtar

en läsning av honom som drömmaren. I så fall skulle Aapo bara vara en av karaktärerna i hans dröm.

Karaktärernas ålder blir även en avgörande faktor i drömmardiskussionen. Aapo är ett spädbarn som inte kan tala och således inte heller verbalisera sina fantasier. Den visuella och den verbala berättaren kan dock hjälpa honom att uttrycka dem. Icke-verbala tillstånd kan i viss mån uttryckas i text, såsom Dorrit Cohns, Ann Banfields och Monika Fluderniks studier visar.³⁰⁴ I denna bilderbok är det ändå inte fråga om fri indirekt diskurs eller stream of consciousness, de tekniker som romanförfattarna har till sitt förfogande i mental representation. Den visuella berättaren kan återigen visa sin styrka genom att återge ett barns icke-verbala dröm. Men är det Aapo som drömmer?

På det sista uppslaget är det uttryckligen Aapo som är vaken och ser skeppshunden komma efter dem igen. Då det ter sig osannolikt att ett barn som varken kan tala eller gå skulle kunna ha kunskap om sjörövare, finska folksagor och grekisk mytologi, väcker den avslutande scenen frågan om hur det är möjligt att det är Aapo och inte Olavi som förbereds för det nya äventyret.

I *Nattresan* är Kapten Gräddnos nyckeln till den centrala frågan: om det är en dröm, vem av pojkarna drömmer? Kapten Gräddnos kan läsas som en projektion av Egons känslor.³⁰⁵ Katten får i vissa situationer agera i stället för Egon, och i slutet är det katten som spiller choklad i sängen, inte Egon. En möjlig läsning är då att Egon reser in i sitt inre landskap tillsammans med sin leksakskatt. Detta inre landskap präglas av detaljer från Egons egen omgivning – precis som den namnlösa pojkens drömmesor i Mählqvists och Nygrens *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* – och den

304 Se: Cohn, s. 11; Banfield, s. 138; Fludernik, s. 453.

305 Gosedjurets namn associeras med gestalten Maja Gräddnos i Gösta Knutssons böcker om Pelle Svanslös (1939-1972). Maja Gräddnos är en mycket feminin karaktär vilket utgör en kontrast med gestalten Kapten Gräddnos. *Kapten* associeras med både maskulinitet och makt. Namnet Kapten Gräddnos kombinerar således leksakskattens (och därmed Egons) feminina och maskulina egenskaper.

avspeglar hans rädslor, önsknings och fantasier. De exotiska miljöer som pojkarna läst om, de skrämmande leksakerna och den hotfulla målningen i barnkammaren tycks sätta Egons fantasi i rörelse i drömmen. Katten får dela dessa upplevelser med honom, visa känslorna och agera i vissa situationer. Storebrodern Nisse är i så fall bara en gestalt i drömmen, en vars mod lillebrodern önskar sig ha. I denna handlingsfyllda berättelse ter sig Egons önskan att dela Nisses mod som den enda inblicken i karaktärernas inre. Att detaljer från verkligheten avspeglas i drömmen ger inte personerna något djup. Trots att ikonotexten förmedlar en dröm, förblir personerna otillgängliga aktörer i den. Ingen djupare insikt erbjuds.

En läsning av äventyret som Egons dröm är tillfredsställande ända fram till slutet av berättelsen där den symboliska läsningen kullkastas. En möjlig förklaring är att Egon inte har slutat drömma än och att han, precis som den vilda bebin, drömmer att han är vaken och att äventyret är över. En annan möjlig läsning är den mimetiska: nattresan har faktiskt ägt rum i den fiktiva verkligheten.

I *Olavi ja Aapo – merten urhot* kunde däremot den tidigare nämnda termen intersubjektivitet vara mera belysande än till exempel i Mählqvists och Nygrens *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*. Visserligen är Olavi den aktiva parten i största delen av äventyret, men både den visuella och den verbala berättaren fokaliserar båda pojkarna. Det som framstår som *en* dröm kan alltså vara *två* ihopvävda drömmar och därmed skildras två inre landskap i ett. Att intersubjektivitet illustrerar subjektfrågan bättre i *Olavi ja Aapo – merten urhot* än i *Inte farligt pappa* anser jag bero på det perspektiv som den verbala berättaren tillskrivits. En allvetande, opersonlig berättare kan fokalisera båda personerna, vilket en personlig berättare inte kan. En personlig berättare har inte tillgång till någon annans medvetande, åtminstone inte hos Mählqvist och Nygren, bara till sitt eget. Således kan bara den visuella berättaren skildra pappans inre landskap, och även detta görs sparsamt. Olavi

och Aapo ter sig som mera likvärdiga subjekt i den dröm som skildras i ikonotexten som helhet och deras drömmar kan verkligen betraktas som sammanvävda. Medan det i *Inte farligt pappa* är möjligt att skilja mellan barn- och vuxenintryck i den visuella berättelsen, kan de olika intrycken i *Olavi ja Aapo – merten urhot* inte entydigt stämplas som *antingen Olavis eller Aapos*.

De visuella detaljerna som talar emot drömtolkningen i *Olavi ja Aapo – merten urhot* står i kontrast mot den verbala texten som på flera nivåer antyder att äventyret enbart har varit en dröm. Vågornas sång som igen tar över det verbala berättandet i slutet av äventyret vaggar in barnen i drömmen: "Taas nousee päivä, vaipuu yö / myös loppuu unen työ. / Et unest mitään mukaan saa, / kun hetki aamun lyö. / Viel tuolla näet laivan. / Se kyntää unen merta. / Voi muistot jättää vaivan. / Ne puijaa joka kerta."³⁰⁶ (*Olavi ja Aapo – merten urhot*, s. 25.) När faster och farbror dessutom konstaterar att äventyret inte kan ha varit sant, blir pojarna enligt texten ledsna. Bilden visar dock att bara Olavi är ledsen; bebin Aapo sover nöjd i din säng. Enligt den verbala berättaren hoppas pojarna även på att drömmen ska återkomma nästa natt, vilket den visuella berättaren bekräftar att den gör.

Hur man än närmar sig berättelsen, kan man inte få en tillfredsställande förklaring till händelserna vare sig ur en mimetisk eller ur en symbolisk utgångspunkt. Å ena sidan saknar de vuxna på morgonen sina silverbestick som en av sjörövarna åt upp och å andra sidan finns en bild av den öde ön på väggen i barnkammaren. I den här boken är varken den visuella eller den verbala berättelsen konsekvent i sin modalitet, båda växlar mellan drömantydningar och detaljer som bekräftar den mimetiska läsningen. I samspel med

306 "Åter gryr dagen och natten förgår. Slut är drömmarnas bestyr. Inget från drömmen man med sig får, när nattens skuggor nu flyr. Skeppet fortfarande synligt är på sin väg från drömmarnas land. Bortglömda är alla mödor och besvär, ur minnet suddas de ut efter hand" (*Oliver och Pekka – hjälftar till sjöss*, s. 25, översättning Inga-Britt Rova). I originalet lyder den avslutande meningen dock snarast som: "Minnena kan lämna kvar ett bekymmer, de lurar en varje gång."

varandra skapar texten och bilderna ständigt kontraster, och huruvida det har varit en inre resa eller ett riktigt äventyr som bröderna har varit med om förblir oklart. Bokens komplexitet döljer sig i dessa kontraster.

Karnevalens omkullkastade maktpositioner framkommer tydligt i både *Olavi ja Aapo – merten urhot* och *Nattresan*. De vanliga barnen förvandlas till sjörövare och superhjältar, roller som illustrerar en stark maktposition i kontrast mot deras maktlösa ställning som barn. Karnevalsmönstret består oavsett vilken tolkning som tillämpas på de båda berättelserna, då superhjärte- och sjörövarstatusen bara är tillfälliga.

Även Arne Norlins och Gunna Grähs *Mittinattenmysteriet* (1992) upprepar ett liknande karnevalsmönster där ett barn får agera som en hjälte under en natt. Denna berättelse har ännu starkare indikationer på att det nattliga äventyret faktiskt har ägt rum. I *Mittinattenmysteriet* väcks huvudpersonen Petter av sina leksaker mitt i natten för att de behöver hans hjälp. En av leksakerna, Star Wars-gestalten Darth Vader, har tappat sitt ben och detta ben ska letas fram i samarbete mellan Petter och hans leksaker. I sitt letande behöver Petter och hans leksaker hjälp av legoklossar, en elvisp och en dammsugare – som alla ligger kvar på golvet på morgonen när Petters mamma vaknar.

Den skiftande balansgången mellan dröm och verklighet börjar redan innan själva berättelsen inleds. På försättsbladen presenteras Petters rum på natten. Petter sover men leksakerna lever. Legoklossarna är kvar i lådan och Darth Vader lutar sig mot den och gråter, vilket skapar en kontrast till denna leksaks förebild, den ondskefulla gestalten i Star Wars-filmerna³⁰⁷. På eftersättsbladen visas samma rum på morgonen efter att Petter gått till dagis. Leksakerna spelar nu fotboll på golvet och legoklossarna är utspridda i rummet. Innan den verbala berättelsen ens kommer igång, skapas ett intryck av att leksakerna verkligen vaknar till liv och att det nattliga äventyret inte bara utspelar sig i Petters dröm.

307 En filmsvit i sex delar av George Lucas, utkommen åren 1977-2005.

Berättelsen inleds och avslutas med ett stycke i kursiv text där huvudpersonen berättar vad som händer före respektive efter nattens äventyr, den del av äventyret som presenteras som sann och verklig inom fiktionens ramar. Den övriga berättelsen är skriven i normalt typsnitt och den inleds med att jagberättaren vaknar och hör ljud som han senare uppfattar som leksakernas röster. Under övergången från det första uppslaget där Petter vaknar till det andra där leksakerna visualiseras händer någonting. På det första uppslaget avbildas Petter i normal storlek. På det andra uppslaget har han plötsligt krympt betydligt.³⁰⁸ Förvandlingen beskrivs aldrig, varken verbalt eller visuellt. Petters förminskade storlek märks i kontrast mot hans överstora möbler och den sko som ligger på golvet. I den verbala berättelsen konstaterar han bara att det är mycket långt från sängkanten till golvet.

Petters litenhet försvårar å ena sidan letandet av det försvunna benet men möjliggör å andra sidan själva räddningen. Petter och hans leksaker är så små att de inte kan ta sig nerför trappan utan hjälp av legoklossar, medan Petter tack vare sin litenhet kan krypa in i dammsugaren för att hämta det förlorade benet.

Det krympande barnet är ett återkommande motiv i barnlitteraturen och exemplifieras tydligt av Lewis Carrolls *Alice's adventures in Wonderland*. Förutom att stöda handlingsförloppet absurditet och kontrasten mot verkligheten, fungerar de fysiska deformationerna även som uttryck för en strävan efter mognad.³⁰⁹ Boel Westin lyfter fram två sinsemellan uteslutande funktioner för användningen av den kroppsliga deformationen: möjlighet och straff.³¹⁰ Krympningen fungerar såväl för Alice som för Elsa Beskows Putte i *Puttes äventyr i blåbärsskogen* som en möjlighet att betrakta världen, och sig själv, med nya ögon, medan

308 Att Petter krymper i sin egen säng utgör en intertextuell länk till Alf Prøysens *Kjerringa som ble så lita som ei teskje* (1957) där Teskedsgumman en morgon vaknar i kraftigt förminskad skepnad.

309 Westin, "Drömmens texter", s. 12.

310 Ibid.

exempelvis hos Selma Lagerlöf används motivet i ett mera didaktiskt syfte. För Nils Holgersson är den kroppsliga deformationen ett straff för hans olydighet.³¹¹ Hos Norlin och Grähs erbjuder krympningen nya möjligheter samtidigt som den bekanta hemmiljön främmandegörs. Hemmets trygghet försvinner dock, och de vardagliga föremålen blir hinder för uppdraget.

Petters äventyr i sig erbjuder inga märkvärdigheter när det gäller tolkningen. Alla leksaker bidrar på olika sätt till att Darth Vaders ben hittas. Sällskapet avbryts när Petters mamma går på toaletten och trampar på en av legoklossarna och när katten Tarzan upptäcker de små figurerna som rör på sig i hans revir – men dessa episoder kunde likaväl utspela sig i drömmen. Om händelserna hittills har tolkats som en dröm, kommer det sista uppslagets kursivstycke att ifrågasätta den läsningen. Den verbala berättaren återger Petters mammas undran om vad elvispen gör i övre våningen (s. 27) och pappans kommentar om dammsugaren som spottat ut allt damm (ibid.). Påståendena indikerar att det inte har varit fråga om en dröm utan en nattlig lek. Modaliteten i boken är således indikativ, både i texten och i bilderna. Drömtolkningen frammanas inte av bilderna eller texten, dess ursprung är snarare i konventionen.

Även *Mittinattenmysteriet* exemplifierar motivet leksaker som vaknar till liv. Motivets karnevalska drag framhävs genom berättelsens cirkulära struktur som, bortsett från för- och eftersättsbladen, antyder att leksakerna bara levt under natten och att ordningen blivit återställd på morgonen. Till skillnad från *Vilda bebin får en hund* och *Nattresan* där leksakerna fortsätter leva efter att drömmen är slut, är *Mittinattenmysteriet* mera traditionell i sin användning av motivet. En kontrast mot konventionen skapas således av för- och eftersättsbladen där leksakerna visas som levande utanför drömmens ram. De levande leksakerna kan dock även här betraktas som projektioner av vissa känslor hos huvudpersonen Petter.

311 Ibid.

Den detalj som får *Mittinattenmysteriet* att avvika från konventionen är karaktären Darth Vader som å ena sidan kan tyda på bristande estetik hos författaren och illustratören. Gestalten ur Star Wars ter sig som ett kommersiellt knep, precis som hänvisningarna till seriehjältar i bland annat *Nattresan*. Å andra sidan kan Darth Vader-gestalten användas som ett sätt att ge berättelsen en realistisk ton. Leksaksindustrin producerar plastkopior av serie- och filmkaraktärer och marknadsför dessa för barn. Att bland legoklossar samt traditionella dockor och nallar ha en Darth Vader-kopia anknyter berättelsen till sin samtids leksakskultur. Darth Vader kan förstärka illusionen av ett genuint inre landskap genom att skildra ett barns erfarenheter. För Petter är alla leksaker likvärdiga, såväl den handsydda nallebjörnen som plastkopian av en filmkaraktär.

Samtidigt ter sig beskrivningen av karaktären Darth Vader motsägelsefull. De ondskefulla och hotfulla egenskaper gestalten associeras med på grund av utomlitterär kunskap och kännedom om de intermediala sambanden mellan denna bilderbok och Star Wars-filmerna, kontrasteras med nya, mera sympatiska egenskaper. Att gestalten av Grähs och Norlin skildras som ynkelig kan faktiskt berätta någonting om huvudpersonen Petter. Leksaken har fått en ny "personlighet" hos honom. Trots att utseendet fortfarande är Darth Vaders hotfulla, har Petter gett leksaken nya, mjukare egenskaper. Han kan även ha projicerat vissa av sina egna egenskaper på leksaken, varav en kan vara motsägelsen mellan att vara tuff och känslig.³¹² I Petters värld är det kanske inte märkvärdigt att modiga Darth Vader sörjer sitt förlorade ben. Utöver denna aspekt är *Mittinattenmysteriet* dock sparsam gällande den inre

312 Petters känsliga och tuffa egenskaper reflekterar de olika pojktyperna "old age boy", "new age boy" och "mommy's boy", presenterade av John Stephens i "'A page just waiting to be written on.' Masculinity schemata and the dynamics of subjective agency in junior fiction." i: *Ways of being male. Representing masculinities in children's literature and film*, red. John Stephens, London 2002. Maria Österlund vidareutvecklar detta schema i sin doktorsavhandling och benämner pojktyperna "macho", "mes" och "mjuk pojke". Se: Österlund, *Förklädda flickor*, s. 74 f.

karaktärsgestaltningen. Någon djupare inblick i karaktärens inre erbjuds inte.

Ett händelseförlopp som liknar det i *Mittinattenmysteriet*, och därmed tangerar det i Hoffmans *Nötknäpparen*, finns i John Burningham *Hey! Get off our train!* (1989). Burningham skildrar nämligen en nattlig lek som också har drömkaraktär men avslutar berättelsen genom att låta mamman på morgonen undra varför det ligger leksaker runtom i huset. Den drömtolkning som även i denna berättelse ligger närmast till hands undergrävs, men detta sker enbart verbalt, då leksakerna inte visas i bild.³¹³ Mammans påpekande kan således tillhöra protagonistens dröm. I *Mittinattenmysteriet* ifrågasätts den symboliska läsningen däremot både visuellt och verbalt. Dels återger huvudpersonen föräldrarnas reaktioner på elvispen och dammsugaren verbalt och dels visas de levande leksakerna på försättsbladen utan några verbala påpekanden, utanför den verbala berättelsen så att säga. Därmed bekräftas den symmetriska indikativens som präglar ikonotexten berättelsen igenom.

[Se: ill. 10]

Samtidigt lämnas några frågor obesvarade: Hur kommer det sig att Petter vaknar i sin säng med nallen i handen precis som han somnade (s. 27)? Hur förklaras hans förvandling till liten och till stor igen som varken gestaltas i ord eller i bild? Varför berättas början och slutet i kursivt typsnitt och resten av berättelsen i normalt typsnitt? Antyder inte det någon form av övergång, till exempel mellan verklighet och dröm? Det förblir oklart om det är ett inre drömlandskap som gestaltas eller om ikonotexten istället skildrar ett yttre handlingsförlopp. Därmed är bokens titel berättigad: det är ett mysterium som kvarstår.

Mittinattenmysteriet aktualiserar frågan om berättarens tillförlitlighet. Den jagberättare vars visuella och verbala synvinkel berättelsen filtreras genom (förutom försättsbladen) kan inbilla sig att detta äger rum – också det som återges i kursiv text – eller kan av någon anledning försöka få läsaren

313 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 238.

att tro det. Han kan ljuga eller hitta på. Detta alternativ vilar inte på särskilt stadig grund och kan ifrågasättas, men erbjuder ett alternativt sätt att närma sig berättelsen. Barnets vilda fantasi har satt igång äventyret som pågår dels i drömmen och dels efter uppvaknandet där han fortsätter att inbillas sig att händelserna varit verkliga. I så fall sätter boken Petters inre landskap i ett nytt ljus, och ger ett intryck av honom som antingen en öppen, fantasifull och naiv eller en ytterst opålitlig, manipulerande och osympatisk person som ljuger. Gäller det sistnämnda, tillskrivs jagberättaren en position där han kan vilseleda läsaren. Detta signalerar nästan obegränsad makt och står därmed i kontrast med den fysiska förminskning som Petter genomgår under berättelsens gång. Ligger karnevalens omkullkastade maktstruktur sist och slutligen som grund i det hjältedåd som Petter genomför när han hittar det försvunna benet – eller besitter jagberättaren Petter en annan typ av makt i form av konsekventa lögner? Denna typ av makt ligger närmare ordboksdefinitionen där makten konkret utövas över någon annan snarare än symboliserar en mognadsprocess. Den senare typen av maktposition upphör inte heller i berättelsens slut – och därmed kan den för barnlitteraturen typiska karnevalsstrukturen bli ifrågasatt. Genom att överlåta berättandet till Petter ger författaren honom en maktposition få protagonister i mitt material erhåller. Petter ges även möjligheten att vilseleda läsaren angående det inre landskap som skildras, vilket gör att uppfattningen om honom som person blir motsägelsefull.

Ambivalens och förvirring bortom konventionens ramar

En viss sorts vilseledning och ambivalens dominerar även mitt sista exempel på ambivalenta drömmesor, Harri Tarkkas *Liian innokas Nukkumatti* ("Alltför ivrig John Blund", 2005). Berättelsen skildrar en godnattsituation, men både handlingen och personerna är absurda. Personerna är förmänskligade djur. Huvudpersonen Nestori påminner om en and med sin långa näbb, och John Blund är en säl. Så fort Nestori blundar,

kör sälen in i hans rum med en traktor och ropar i en megafon att Nestori bör somna. Sälen John Blund visar sig vara Nestoris vän, vilket avspeglar drömmens surrealistiska natur som i sin tur präglar hela berättelsen.

Händelserna är absurda från berättelsens början till dess slut. In i Nestoris rum kommer förutom traktorn, en stor sanddammsugare, pingviner med en jättelik vetebulle, en ko, en rodeoapparat, sju stycken får och en lyftkran. Alla dessa används i syfte att få Nestori att somna, men förgäves. Ytterligare en gestalt, en pelikan med namnet Bluffen, dyker upp mot berättelsens slut.

Förutom den surrealistiska handlingen finns en del humoristiska men ologiska detaljer i illustrationerna. Nestoris leksaker deltar i händelserna, och en stor gädda som Nestori har på väggen ovanför sin säng avspeglar hans reaktioner med sitt minspel (t. ex. ss. 7 och 11). En drömmeny och en reklam för drömsand visas i bild (ss. 9 resp. 24), precis som den godnattsaga som sälen berättar för Nestori (ss. 12-13). Gränserna mellan fantasi och verklighet suddas ut och en stark ambivalens skapas kring händelsernas natur.

En logisk förklaring är att allt är en dröm. Surrealistiska drömmar av denna typ förekommer i gränlandet mellan sömn och vakenhet. Förmimmelserna utifrån smälter samman med drömbilderna, och resultatet är absurt. Nestoris övergång från vakenhet till djup sömn kan således betraktas i berättelsen. Alternativt kan det finnas en implicit drömmare utanför själva texten. Hela händelseförloppet skulle i så fall vara en del av denna persons dröm. Denna tolkning stöds dock inte av ikonotexten.

Den ordlösa sista sidan motsäger en symbolisk läsning. Den skildrar sälen som tagit av sig John Blund-mössan och pelikanen som tvättar av sig den nattblå färgen. De tittar på läsaren med blickar som avslöjar att de har gjort någonting otillåtet. De har lurat sin vän – och läsaren. Denna läsning förstärks av pelikanens namn. Namnet "Bluffen" väcker definitivt misstankar hos en svenskspråkig läsare: är hela berättelsen bara bluff, lek med läsarens förväntningar på en

logiskt framskridande berättelse? Verbet "bluffata" förekommer även i finskt talspråk, så associationen till skoj och fusk kan förväntas även hos den finskspråkiga läsaren. Pelikanen och sälen ifrågasätter den symboliska läsningen på samma sätt som leksakerna i *Mittinattenmysteriet* och den svarta sportbilen och tidningsrubrikerna i *Nattresan*. Den symmetriskt dubitativa modaliteten som ikonotexten frammanar på grund av sin nonsenskaraktär motsägs med hjälp av den avslutande bilden, vilket gör att den inre värld som frammanats genom berättelsen endast visar sig vara en illusion.

[Se: ill. 11]

I och med att huvudpersonen Nestori blir lurad under dessa nattliga händelser, förblir han den enda personen bland mina exempel i detta kapitel som *inte* genomgår en statushöjning. Tvärtom är hans upplevelse närmast förnedrande och förvirrande. Samtidigt som berättelsens nonsenskaraktär antyder att det är fråga om en bisarr mardröm, gör det kraftiga ifrågasättandet av drömtolkningen att händelsernas natur som sanna i den fiktiva verkligheten skapar ett intryck av genomtänkt förödmjukelse från pelikanens och sälens sida. Dessa gestalter utövar en obegränsad makt på Nestori som måste göra som de säger. Ur Nestoris synvinkel är karnevalsmönstret omvänt, och det nattliga äventyret erbjuder ingen tidsfrist för honom. Berättelsen i *Liian innokas Nukkumatti* kretsar så mycket kring den absurda handlingen, vars drömkaraktär dessutom starkt ifrågasätts, att persongestaltningen definitivt förblir sekundär. Något inre tillstånd, såtillvida att händelserna inte läses som en dröm, skildras inte.

Samtliga bilderböcker som diskuterats under rubriken "Resor mellan dröm och verklighet" följer ett gemensamt mönster. Trots att handlingen återges som verklig, är dess väsen så pass otroligt eller absurt att en mimetisk läsning blir otillräcklig. När handlingen dessutom utspelar sig om natten, förstärker konventionen en symbolisk läsning. Äventyret tolkas som en

dröm och de händelser som skildras presenteras som om de utspelade sig i huvudpersonens inre. Var och en av exempelböckerna avslutas med en detalj, ett Mary Poppins-bevis, som undergräver den symboliska läsningen. Som det föregående kapitlet visar, utgör även de beskowska bärkorgarna, Mary Poppins-bevisen, en konvention i sig. Att en dröm ifrågasätts i slutet är inte i sig subversivt om man betraktar barnlitterära konventioner i större skala. Det är snarare hur, och i vilken utsträckning, den symboliska läsningen ifrågasätts som utgör graden av subversivitet – och ambivalens.

Ambivalensen hos Beskow är uttalad och tydlig. Att bärkorgarna är fulla efter drömmen upprepas både i text och i bild. I de moderna bilderböckerna är de ifrågasättande detaljerna mera diskreta och ibland väl dolda. Vissa detaljer, till exempel namnet Bluffen, riktar sig till en sofistikerad läsare, samtidigt som det finns visuella detaljer som tilltalar läsare oavsett läskompetens och ålder, som till exempel vilda bebins hund och dess svans. Ambivalensen skapas av en balansgång mellan den betydelsefulla detaljen och resten av berättelsen som mot den annars realistiska och trovärdiga bakgrunden logiskt kan läsas enbart som en dröm. Denna ambivalens präglar ikonotexten i de bilderböcker som diskuterats. Högst antagligen är detta avsiktligt eftersom spänningen mellan de sinsemellan motsägelsefulla läsningarna kan kännas mera inspirerande och motiverande än en uttömmande förklaring och ett slutligt svar. I dessa fall vacklar läsaren mellan två läsningar: en mimetisk och en symbolisk, som innebär att man enligt Stanton tar den enklaste utvägen och tolkar händelserna som en dröm.³¹⁴ Endast den symboliska läsningen avslöjar dock någonting om huvudpersonens inre landskap. Ambivalensen och tvekan mellan dessa två poler, som illustrerar Tzvetan Todorovs kategori "det fantastiska", ger däremot berättelserna djup och komplexitet.

314 Stanton, s. 178.

I fråga om karneval, tidsfrist och makt skiljer sig dessa fem böcker markant från varandra. Graden av ambivalens och de surrealistiska inslagen ökar berättelsernas subversiva karaktär. Den traditionella cirkulära strukturen och den tillfälliga maktgivande karnevalen är närvarande nästan utan undantag. Handlingsförloppet avslutas i ursprungssituationen trots att berättelserna inte är entydiga i tolkningsfrågan. Oavsett om äventyret har varit en dröm eller inte, återställs ordningen efter kaoset och karnevalen, och barnet berövas sin tillfälliga makt. En viss skillnad mot föregångarna, med Beskow i spetsen, finns ändå. Under det tillfälliga äventyret är barnet mera aktivt jämfört med sina förebilder. Protagonisterna får också uppleva mer och påverka sina äventyr. Trots att de flesta äventyren fortfarande ackompanjeras av en vuxen berättarröst, är denna inte lika didaktisk som hos Beskow eller Sigsgaard och Ungermann. Den tycks ha släppt en del av kontrollen. Samtidigt framkommer den opersonliga berättarinstansens kontroll på andra sätt, till exempel i hur drömmen återges. Den verbala berättaren utövar sin makt över protagonisten genom att enbart skildra vissa aspekter av drömmen och således underkasta den en logisk ordning. Trots att ambivalensen blir allt mer omfattande och sträcker sig förbi gränslandet mellan dröm och verklighet, ligger spänningen i mina exempel i frågan: var detta en dröm? Personskildringen håller sig för det mesta inom konventionens ramar. De flesta av de analyserade drömskildringarna koncentrerar sig på handlingen, äventyret, och återger endast sparsamt aspekter ur huvudpersonernas inre landskap.

Vad händer med ambivalensen, modaliteten och personskildringen när bilderboksskaparna vänder på den konventionella situationen där barn drömmer om fantastiska föremål och gestalter? I det följande avsnittet undersöks ett monsters inre landskap och, med hjälp av det, ontologiska frågor kring dröm och fantasi.

Det inre landskapet problematiseras

De underliggande strukturerna bakom fiktiva drömmar – cirkulär form och maktgivande funktion – reflekterar större barnlitterära och även kulturella konventioner. Det farliga förkroppsligas av monster och blir således möjligt att konfrontera och bekämpa.³¹⁵ Kampen mellan gott och ont som motiv är inte särskilt aktuellt i bilderböcker, däremot finns det exempel på bilderböcker där det hotfulla figurerar i ett barns drömmar eller fantasier, till exempel monstret i *Nattresan* och mardrömsbilderna i *Sov nu, Vesta-Linnéa!*. Även Tove Jansson, Anna-Clara och Thomas Tidholm samt Mervi Lindman gestaltar barnens skrämmande fantasier. Hotet är mera abstrakt i dessa bilderböcker, egentligen är det fråga om hotbilder som barnet självt har skapat och som har en stark psykologisk förankring. Ondska som sådan förekommer sällan. Ändå skildras många monster i berättelser som handlar om rädsla. Perspektivet är ofta barnets, men att berätta ur det farliga elementets synvinkel kan också visa sig vara en utmaning. För att exemplifiera detta har jag valt en prisbelönt finsk bilderbok, *Hiroeää, parkaisi hirviö* ("Hemskt, skrek monstret", 2005) av Katri Kirkkopelto och Suna Vuori.³¹⁶

Hiroeää, parkaisi hirviö handlar om ett litet monster som drömmer mardrömmar om en nöjespark där han skräms av ljud och färger och av att människorna skrattar åt honom. Boken skildrar inte den värld som han lever i särskilt tydligt. Författarna vänder på den konventionella situationen där det

315 För diskussion om ondskefulla och hotfulla gestalter i barnlitteraturen, se till exempel: Warner, Marina, *No go the bogeyman: scaring, lulling and making mock*, London 2000. I min opublicerade magisteravhandling undersöker jag onskans former och funktioner i fantasylitteraturen, se: Koskimies, Anna-Maija, *I skuggan av mörkret. En komparativ studie av onskans former och funktioner i fantasy*, D-uppsats, Stockholms universitet 2003.

316 Ett annat exempel på en bilderbok som handlar om små monsters rädslor är *Nej! sa lilla monster* (2003) av Kalle Güettler, Rakel Helmsdal och Áslaug Jónsdóttir (se även andra monsterböcker av samma författare). Det vardagliga livet ur skrämmande gestalters perspektiv skildras även bland andra av Inger och Lasse Sandberg i böckerna om Spöket Laban samt av Mauri Kunnas t. ex. i *Vampyyriöarain tarinoita* (*Vampyrfarfars berättelser*, 1991/1992).

främmande – i det här fallet monster – hotar människor, och visar istället den rädsla som människorna skapar hos dessa gestalter. *Hirveää, parkaisi hirviö* anspelar på stereotypierna kring monster och vänder dem till sympatiska egenskaper. Den värsta delen av det lilla monstrets mardröm är det ögonblick då barnen i nöjesparken säger att det inte finns till. I synnerhet detta upprör monstret och väcker samtidigt frågan om vad det innebär att existera.

Boken berör flera av de frågor som diskuterats i detta kapitel. Den handlar om söngående och drömmar, visserligen på ett relativt enkelt plan. Komplexiteten i boken består av den filosofiska diskussionen kring tillvaro, död och verklighet, vilket i sin tur leder till frågor om inre landskap och dess makt- och persongestaltungsaspekter. Boken skildrar monsternammans och det lilla monstrets diskussion om vad det innebär att finnas till:

Äitihirviö katseli mietteissään kiiltomatoja. [...] – Ehkä me olemme vain unta. Tai ajatus. Tai kirja, jota joku lukee lapselleen. Sinähän tiedät, että useimmat ihmiset eivät usko meihin. [...] Kuitenkin me olemme tässä, sinä ja minä, sanoi äitihirviö. – Niin että mitä se olemassa oleminen sitten on? Jos se, että näkee unta ja herää, että itkee ja miettii tällaisia asioita ei ole olemassa olemista, niin mikä sitten?³¹⁷ (*Hirveää, parkaisi hirviö*, s. 9 – 10.)

Den ontologiska diskussionen går vidare när monsterpappan deltar i den: "Aloin miettiä, minkälaista olisi olla olemassa vain jonkun toisen mielikuvituksessa. Minä en pidä siitä. Se kuulostaa ihmisiltä."³¹⁸ (s. 15.) Detta innebär en kritik mot den alltmer fantasilösa västerländska människan,

317 "Monsternammans tittade fundersamt på lysmaskarna. [...] – Kanske vi bara är en dröm. Eller en tanke. Eller en bok som någon läser för sitt barn. Du vet ju att de flesta människorna inte tror på oss. [...] Ändå så är vi här, du och jag, sade monsternammans. – Så att vad innebär det då att finnas till? Om det att man drömmer och vaknar av att man gråter och funderar på sådana här saker inte är att finnas till – vad är det då?"

318 "Jag började fundera på hurdant det skulle vara att bara existera i någons fantasi. Det gillar jag inte. Det låter som människor."

men också bevis på att dessa monster existerar, då de kan reflektera över sin egen tillvaro. Ingen obefintlig varelse kan göra det – eller tvärtom. För att hänvisa till grundtanken i den kartesiska filosofin: de tänker, således existerar de.

Monsterfamiljen lever i sin egen verklighet. Det finns flera av dem. I texten syftas på släkten, grannarna och "ne hassunnäköiset hirviöt, jotka asuvat meren toisella puolella"³¹⁹ (s. 8). Huruvida monstrens verklighet är en del av den mänskliga verkligheten eller om den är en värld för sig klargörs aldrig. Klart är däremot att de har, åtminstone i drömmen, tillgång till människornas värld liksom människor i drömmen eller litteraturen har tillgång till deras.

Hirveää, parkaisi hirviö väcker åter frågan om vems inre landskap som skildras, eller snarare, om denna bok överhuvudtaget handlar om inre landskap. Frågeställningen här skiljer sig från de tidigare analyserade böckerna genom att valet tidigare stått mellan två drömmande subjekt. I *Hirveää, parkaisi hirviö* problematiseras begreppet inre landskap när den konventionella dikotomin inre/yttre kullkastas. Den mimetiska nivån i denna berättelse är den värld som jag i denna avhandling i regel behandlar som protagonistens inre landskap. Berättelsens enda människobarn finns i nöjesparken – och synvinkeln är monstrens. Dessutom sägs det i klartext på flera ställen att läsaren inte skall tolka för mycket eller förneka monstrens existens. I fråga om hur monstren skall tolkas ställer *Hirveää, parkaisi hirviö* den kompetenta läsaren mot väggen.

[Se: ill. 12]

Problematiken kring det eventuella inre landskapet i denna bok diskuteras med hjälp av metafiktiva element. Förutom att centrala ontologiska frågor behandlas, framförs även möjligheten att allt bara är fiktion. I en av illustrationerna (s. 12-13) förflyttas blicken från monstrens värld till illustratörens skrivbord. På skrivbordet finns halvfärdiga teckningar av monster bland vattenfärger, papper och skissböcker. Det lilla monstret sitter på skissboken och är på

319 "de konstiga monster som bor på andra sidan av havet"

väg ut ur den. Monstren på bilderna påminner starkt om berättelsens monsterfamilj. Detta, tillsammans med monsternammans svar på det lilla monstrets fråga om vad som händer om allting trots allt är saga, antyder att monstrens tillvaro sist och slutligen är möjlig enbart i litteraturen: "Kaikki vain pysähtyisi ja päättyisi niin kuin satu, kun se on luettu loppuun. Tai niin kuin uni silloin, kun herää. Ja voisihan käydä niinkin, että myöhemmin, kenties piankin, joku tulisi ajatelleeksi meitä. Silloin me olisimme taas täällä, omassa kotiluolassamme aivan kuten nytkin, emmekä ehkä tietäisi muuta koskaan olleenkaan"³²⁰ (s. 12). Däremot är existensen i skönlitteraturen inte mindre värd eller mindre verklig än tillvaron i det som läsaren upplever som sin verklighet. Att monstren existerar så fort någon tänker på dem, läser om dem eller drömmer om dem innebär att de finns till, åtminstone på något plan.

Monsterrappans kommentar om fantasilösa människor är ytterligare en humoristisk metafiktiv detalj, eftersom det är människor som fantiserar, drömmer och läser om dessa monster. Monstren lever sina liv och diskuterar filosofiska frågor i sin egen värld som består av det som människor uppfattar som den fiktiva verkligheten. Det faktum att monstren enbart existerar i människornas tankar gör att de är en del av en mental värld. Visserligen tillhör inte det inre landskapet någon specifik person, utan frågan är mera allmän. Människornas inre världar, de dröm- och fantasilandskap där det farliga konfronteras, består av varelser av denna sort. Att förneka deras existens är "människoaktigt" i negativ bemärkelse, rationellt och kortsiktigt. Däremot uppmuntrar *Hirveää, parkaisi hirviö* den implicita läsaren att lära känna dessa monster, ta dem på allvar, konfronteras med dem om så

320 "Allting skulle bara stanna upp och ta slut som en saga när man har läst färdigt. Eller som en dröm när man vaknar. Och visst kan det hända att senare, till och med bara om en liten stund, skulle någon komma att tänka på oss. Då skulle vi återigen vara här, i vår egen grotta, precis som nu, och skulle kanske inte veta om att någonting annat någonsin funnits."

behövs eller låta dem leva sitt eget liv i den fiktiva men för dem verkliga verkligheten.

Hiroeää, parkaisi hirviö nyanserar även den maktdiskussion som hittills förts. Monstrens existens är, som citatet ovan visar, fullständigt beroende av att någon tänker på, drömmer eller skriver om dem. Samtidigt som det ter sig sorgligt att dessa sympatiska monster är underkastade en sådan enväldig makt som de själva inte kan påverka, gäller det omvända. Om monster enbart existerar i ett inre landskap och när någon aktivt tänker på dem, kan den som tänker utöva sin makt på dem och låta bli att tänka på dem. Detta öppnar en möjlighet för de barnprotagonister som jagas av sina inre skuggor. Barnet självt har möjlighet att få monstren att försvinna. För att kunna göra det krävs dock mental styrka och andra färdigheter som inte alla protagonister har. Däremot skildrar ett flertal bilderböcker i mitt material den resa under vilken processen att tackla de inre monstren påbörjas.³²¹

Få av de böcker som hittills analyserats i detta kapitel har gett prov på komplex inre karaktärgestaltning. Det är möjligt att de verktyg som använts inte har kunnat locka fram de djupare betydelsenivåerna och därför inte heller kunnat avslöja komplexa tillstånd i protagonisternas inre världar, eller så prioriteras inte den inre karaktärsskildringen i de flesta drömbilderböckerna i mitt material. En psykoanalytisk läsning kan erbjuda redskap för att ta fasta på de inre tillstånd som bilderböckerna förmedlar, trots att böckerna på ytan ter sig handlingsorienterade. I det följande avsnittet analyserar jag således inte bara spänningen mellan två olika läsningar (symbolisk och mimetisk), utan också den information som den symboliska läsningen egentligen kan förmedla om huvudpersonernas inre landskap.

321 För en mera generell diskussion om inre monster i barnlitteraturen, se till exempel: Lassén-Seger, s. 65 f.

Drömresans symbolik

I detta kapitel har jag hittills diskuterat huruvida de äventyr som presenterats i bilderböckerna frammanar en tolkning av dem som drömmar eller som verkliga äventyr inom fiktionens ramar; med andra ord, *huruvida* äventyret äger rum i huvudpersonens inre landskap eller i den fiktiva verkligheten. Frågan om *vad* drömmarna betyder, vad de berättar om drömmarens inre landskap, har vid flera tillfällen varit sekundär på grund av att handlingen stått i fokus i ikonotexten. Jag är dock övertygad om att det döljer sig andra betydelsenivåer under den handlingsorienterade ytan, åtminstone i några av bilderböckerna. När en bilderbok uppvisar komplexitet och nytänkande angående ikonotextens modalitet, finns det skäl att tro att den inte nöjer sig med fullständigt platta och ointressanta personer.

Det finns många tillvägagångssätt för den som vill ägna sig åt drömtydning: utbudet består av kommersiella dröm- och symbolhandböcker men även av seriösa drömstudier till exempel inom psykoanalysen. Både den freudianska och den jungianska psykoanalysen ägnar sig åt drömmar och drömtydning, eftersom drömmen anses vara en av nycklarna till människans undermedvetna impulser.

Grundtesen i psykoanalys är att skönlitteratur, liksom all konst, till sitt väsen är icke-mimetisk. Detta innebär att den alltid är en skildring av en inre värld som dessutom uppfattas representera konstnärens psyke. Vid tillämpning av en psykoanalytisk tolkning av en bilderbok utesluts en mimetisk tolkning. Således blir en psykoanalytisk studie av en bilderbok ett *alternativ* till en modalitetsanalys. Analysen kan även bygga på en modalitetsanalys av en bilderbok av vilken en symbolisk läsning har visat sig vara möjlig.

I psykoanalytiska studier får termen *symbolisk* en kompletterande betydelse. I modalitetsanalys används begreppet *symbolisk* i betydelsen *icke-mimetisk*. Termen syftar således på berättelsens form eller natur i förhållande till verkligheten. I en psykoanalytisk studie av bilderböcker syftar begreppen *symbol* och *symbolisk* på innehållet, det som

gestalterna och händelserna *står för* i verkligheten. I detta avsnitt undersöks drömsymboler och symboliska drömmar i skönlitteraturen ur en freudiansk psykoanalytisk synvinkel. Dessa exemplifieras med två bilderboksanalyser.

Drömmar och deras betydelser är personliga och någon generaliserande, heltäckande symbolsamling är omöjlig att göra, detta är psykoanalytikerna Sigmund Freud och Carl Gustav Jung eniga om. Båda lyfter fram ett antal drömmotiv som återkommer hos många människor. Jung anser att det finns typiska och återkommande drömmar och symboler, eller motiv:

Sådana motiv är att falla, att flyga, att vara förföljd av farliga djur eller av fientligt sinnade människor, att vara otillräckligt eller tokigt klädd på offentliga platser, att ha oerhört bråttom eller att vara förlorad i en myllrande folkmassa, att kämpa med odugliga vapen eller vara helt försvarslös, att springa av alla krafter och inte komma någonstans. Ett typiskt infantilt motiv är drömmen, att man blir försvinnande liten eller kolossalt stor eller att man förvandlas från en sak till något annat – som Lewis Carrolls *Alice i Underlandet* ger oss exempel på.³²²

Jung menar att man skall se drömmen som en helhet och inte översätta enskilda symboler.³²³ Freud är däremot av en annan åsikt. Han anser att drömmens betydelse döljer sig i de enskilda detaljerna och att "man inte får studera drömmen som helhet, utan bara de enskilda delarna av dess innehåll".³²⁴ Även han lyfter fram ett antal drömmotiv som återkommer hos hans patienter. Förutom de av Jung nämnda drömmarna om att flyga och falla, finns det gemensamma drömmotiv som handlar om kära personers död, att inte hinna i tid, att resa bort, att vara naken och att ta examen. Freud menar att det är

322 Jung, Carl Gustav, *Människan och hennes symboler (Man and his symbols, 1964)*, Stockholm 1974, s. 53.

323 Jung, s. 53.

324 Freud, Sigmund, *Drömtydning (Die Traumdeutung, 1899)*, Stockholm 1984, s. 11.

möjligt att dessa gemensamma drömmotiv även har universella betydelser:

Men nu finns det – i skarp motsats till individens övriga frihet att ge sin drömvärld en strängt personlig prägel och därmed göra den otillgänglig för andra – ett visst antal drömmar som nästan var och en har drömt på samma sätt och om vilka vi också brukar anta att de hos var och en betyder detsamma. Dessa typiska drömmar tilldrar sig ett särskilt intresse också därför att de förmodligen hos alla människor härstammar från samma källor [...].³²⁵

De av Freud och Jung uppräknade drömmotiven återkommer som grundmotiv i barnlitteraturen, även i bilderböcker. Av mina tidigare exempel representerar *Vilda bebin får en hund*, *Lentävö tyttö* och *Hur natten ser ut på mitten* motivet att flyga, *Tuuli ja taikametsän yö* och *Mittinattenmysteriet* att "bli försvinnande liten" och *Olavi ja Aapo – merten urhot* att resa bort. Dessutom jagas bröderna Nisse och Egon i *Nattresan* av ett monster som vill äta upp dem (även de räddar sig från döden genom att flyga iväg), och huvudpersonen i *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* hotas av vilda djur medan han flyter iväg längs Amsterdams kanaler i sin säng. De drömmotiv som både Jung och Freud räknar upp är således vanliga även hos fiktiva barn. Frågan blir därmed om det är en del av den vuxna författarens maktutövande att inte tillåta barnen annat än typdrömmar som enkelt kan reduceras och omarbetas till ren handling och återges som spännande äventyr. Var är de absurda, osammanhängande och ångestladdade mardrömmarna? Om inte slutet i *Liian innokas Nukkumatti* undergrävde den symboliska läsningen, skulle denna nonsensberättelse komma närmast en autentisk dröm.

Den freudianska psykoanalysen grundar sig på Freuds studier av vuxna patienter som han kallar hysteriska eller neurotiska: "[F]riskas människors oförbehållsamma drömmar innehåller ofta en mycket enklare, genomskinligare och mer

325 Freud, *Drömtydning*, s. 108.

karaktäristisk symbolik än neurotiska personers drömmar³²⁶. Likaså är de "små barnens drömmar [...] ofta enkla önskeuppfyllelser och därför i motsats till de vuxnas inte särskilt intressanta"³²⁷. Troligtvis är detta en grov generalisering då de små barnen knappast kan verbalisera sina drömmar eller återge dem i all sin komplexitet och absurditet. Freuds uttalande kan betraktas som ett sätt att kringgå ett problematiskt ställningstagande – någonting som de vuxna barnboksförfattarna ivrigt tar fasta på i sina drömskildringar. I samband med drömskildringar kan man ställa frågan om det egentligen är de vuxnas drömmar och mardrömmar som avspeglas. De vuxnas barndomsminnen anses ändå präglade utformningen av de idylliska miljöerna som barnlitteraturen är full av.³²⁸ Att barnlitteraturen egentligen inte alls handlar om barn utan om de vuxna författarnas minnen eller föreställningar om vad det innebär att vara barn är ett av de grundläggande argument som präglar diskussionen om barnlitteraturens väsen.³²⁹

I den freudianska psykoanalysen spelar barndomen en central roll. Viktiga händelser i barndomen lämnar spår i människans undermedvetna, och ger därmed material för drömmarna.³³⁰ En del reservationer är dock nödvändiga vid användning av freudiansk terminologi i analys av fiktiva personers drömmar. Framför allt skall det påpekas att en utomstående enligt Freud i allmänhet inte är "i stånd att tyda en annan persons dröm om denne inte vill utlämna till oss de bakom drömmen liggande omedvetna tankarna, och härigenom blir vår drömtydnings praktiska tillämplighet

326 Freud, *Drömtydning*, s. 203.

327 *Ibid.*, s. 31.

328 Till exempel Roni Natov behandlar barnlitteratur som konstruktioner av de vuxna författarnas minnen om och längtan till barndomen. Se: Natov, s. 50 f.

329 Jacqueline Rose betraktar barnlitteraturen som en omöjlighet på grund av motsättningen mellan vuxna och barn samt initierar en livlig debatt om barnlitteraturens väsen med sin bok, *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*, London 1992. För en diskussion kring denna debatt, se Lassén-Seger, s. 10 f.

330 Freud, *Drömtydning*, s. 58.

allvarligt begränsad".³³¹ Däremot hävdar Freud i *Orientering i psykoanalysen* att ett drömelement är "en symbol för den omedvetna drömtanken"³³². Han menar att symbolerna är fastslagna översättningar:

I vissa fall tillåter de oss att tolka en dröm utan att fråga ut drömmaren, som ju för övrigt inte skulle ha något att tillägga om symbolerna. Känner man till de vanliga drömsymbolerna och något om drömmarens person, hans levnadsförhållanden och de intryck som föregick drömmen, befinner man sig ofta i det läget att man kan tolka en dröm genom att liksom direkt översätta drömtexten [...].³³³

En sådan symbolöversättning kan inte enligt honom ersätta en drömtydning som görs med hjälp av associationer.

De symboler som Freud lyfter fram både i *Drömtydning* och i *Orientering i psykoanalys* har långa anor. Han påpekar att symbolförhållandena inte är "särskilt utmärkande för drömmaren eller för det drömarbete, som ger uttryck åt dem. Som vi såg, kommer samma symbolik till användning i myter och sagor, ordstäv och folkvisor, i dagligt tal och i dikten. Symboliken är överhuvudtaget ett mycket vidsträckt fält, och drömsymboliken är ju bara en liten del därav."³³⁴ Detta förklarar även den frekventa användningen av drömsymboler och drömmotiv i barnlitteraturen. Motiven är i det närmaste allmänmänniska och därför aktuella över språkliga och kulturella gränser.

Psykoanalytikerna Freud och Jung analyserade verkliga människor, men deras metoder och teorier har senare tillämpats även på skönlitteratur. Barnlitteraturen betraktas på många håll som ett tacksamt föremål för psykoanalytisk

331 Ibid., s. 107 f.

332 Freud, Sigmund, *Orientering i psykoanalysen (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1915-17)*, Stockholm 1996, s. 144. Författarens kursiv.

333 Ibid., s. 145.

334 Ibid., s. 158.

litteraturanalys,³³⁵ i synnerhet när den tillåter läsaren att nå nivåerna bortom den handlingsorienterade ytan. Folksagor däremot anses innehålla aspekter ur "det kollektiva undermedvetna".³³⁶

Ett av de problem som uppstår vid tillämpning av psykoanalytiska modeller på skönlitteratur är att gränsen mellan oseriös drömtydning och djuppsykologisk litteraturanalys lätt suddas ut. Drömtydning är trots allt en verksamhet som involverar olika kommersiella intressen och kan sakna trovärdighet. Då drömmen är en av nycklarna till en fiktiv persons inre landskap, vill jag ändå tillämpa den freudianska modellen på de två bilderböcker som analyseras härnäst. I min analys håller jag mig dels till Freuds teori, presenterad i *Drömtydning* och *Orientering i psykoanalys* och dels följer tillämpningarna av hans lära på skönlitteratur genom bland annat Bruno Bettelheims studier av bröderna Grimms sagor.

I det underkapitel som följer, kommer jag att analysera två bilderböcker. Den ena, *Hanna huset hunden* (2004) av Anna-Clara Tidholm, analyseras först ur modalitetsperspektiv och sedan ur ett psykoanalytiskt perspektiv, och den andra, *Olavi ja Aapo – merten urhot*, analyseras enbart ur ett psykoanalytiskt perspektiv som svar på den ambivalens som modalitetsanalysen av boken avslöjade. Jag kommer att använda mig av terminologi från i synnerhet den freudianska psykoanalysen.³³⁷

335 Se till exempel: Karen Coats lacanska analys i *Looking glasses and neverlands*, Lena Kårelands och Barbro Werkmästers jungianska analys i *Livsöandring i tre akter* och Jacqueline Roses freudianska analys "Peter Pan and Freud" i: Rose, Jacqueline, *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*, London 1992, ss. 12-41.

336 von Franz, Marie-Louise, *Sagotolkning. En introduktion (Psychologische Märcheninterpretation)*, 1986), Stockholm 1987, s. 15 f.

337 Min analys kommer att vara ett överdrivet experiment med den freudianska terminologin. Jag anser att de psykoanalytiska teorierna med fördel kan användas i litteraturanalys, men att det i vanliga fall ska göras med viss försiktighet, på grund av att en del av teorierna tenderar att vara något deterministiska och till och med förvrängande.

Drömmens funktioner: frigörelse och önskeuppfyllelse

Ur modalitetssynpunkt är *Hanna huset hunden* en förvirrande bilderbok. Huvudpersonen Hanna är av allt att döma inget barn. Hon framstår som en ung kvinna som bor ensam i sitt hus med sin hund. Medan en stor del av de bilderböcker som ges ut har barn eller djur som uppför sig som barn som protagonister, finns det en allt större del bilderböcker som istället handlar om vuxna människor eller förmänskligade (vuxna) djur.³³⁸ Exempel på denna tendens är Anna Höglunds böcker om Mina och Kåge³³⁹ samt den norska bilderboksskaparen Fam Ekmans bilderböcker som har vuxna karaktärer som protagonister. Bilderböckerna av Höglund och Ekman berör även vuxenvärldens problematik till skillnad från konventionella barnlitterära temata.³⁴⁰

Handlingen i *Hanna huset hunden* går inte att sammanfatta enkelt. Boken skildrar Hannas och hundens relation och Hannas frigörelse från hunden och huset samt hennes sökande efter ett nytt hus. Förhållandet mellan text och bild i boken är expanderande. Texten består av några korthuggna meningar som dubbleras och expanderas av bilderna. Bilderna är suggestiva och dominerar berättelsen. Tidholms mörka kritstreck skapar ett intryck av ångestfyllt kaos. Den absurda handlingen väcker frågan om huruvida det som skildras är en dröm eller om Hanna verkligen lyckas frigöra sig från den kontrollerande hunden och sina destruktiva tankar, såsom ikonotexten hävdar.

Berättelsen får en ny, surrealistisk karaktär efter att Hanna somnar i sin säng i den tämligen realistiska omgivningen. Trots att den verbala berättaren hävdar att hon vaknar, är det

338 Svensson, Sonja, "Barnböcker utan barn" i: *Barnkultur – igår, idag, imorgon*, red. Anne Banér, Stockholm 1999, ss. 73-102.

339 *Mina och Kåge* (1995), *Mina går sin väg* (1997), *Mina i Kina* (1999) samt *Mina och Kåge drar västerut* (2005).

340 En analys av den ambivalenta personschildringen i *Mina och Kåge* finns i: Nikolajeva, Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, ss. 153-156, samt i: Rhedin, Ulla, "Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen" i: *Barnomens kulturalisering. Barnkulturforskning i Norden 1*, red. Ulf Palmenfelt, Åbo 1999, ss. 93-108.

möjligt att hon fortsätter att drömma. Den verbala textens tempus förändras från imperfekt till presens efter att Hanna gått och lagt sig (*Hanna huset hunden*, s. 5-6), vilket också kan vara ett tecken på att det som uppges äga rum här och nu är en dröm. Motiv som antyder att ett inre drömlandskap gestaltas istället för verkliga händelser är att hunden springer iväg med huset på sin rygg (s. 7) och återvänder i form av flera hundar (s. 8), och att Hanna befinner sig i en hall där otaliga dörrar leder till okända ställen (s. 9) eller att hon förgäves går runt och letar efter någonting (s. 12-13). Detsamma gäller en springa i väggen som släpper in mörker och forsande vatten som sedan flyter ihop med den röda halsduk som Hanna håller på att sticka (s. 16-17). Samtidigt är ikonotextens modalitet indikativ. Handlingsförloppet presenteras som verkligt trots att det strider emot det sunda förnuftet.

Att det absurda handlingsförloppet inleds på natten tyder enligt konventionen på att drömtolkningen är ett sannolikt alternativ, och detta framhävs av förändringen i den verbala berättelsens tempus. Den allvetande verbala berättaren inleder sin skildring således genom att upprätta distans till protagonisten, men avståndet försvinner, och den verbala berättaren smälter nästan samman med sin fokalisator då hon delar Hannas perspektiv i just den stund som pågår utan att göra några hänvisningar framåt eller bakåt i tiden. Den verbala berättaren förmedlar samma här och nu som Hanna själv upplever. Detta talar för att berättaren har trängt sig in i Hannas medvetande och således kan ta del av och förmedla det som ter sig som hennes dröm.

Utöver det förändrade tempuset bygger tolkningen således främst på konventionen. Natten som tidpunkt för de absurda händelserna stöder drömtolkningen. Samtidigt fyller inte handlingen konventionens krav. Ett uppvaknande ingår i handlingsförloppet, men detta sker anmärkningsvärt nog redan innan det absurda kommer igång. Berättelsen är dessutom starkt lineär eftersom Hanna går vidare i sitt liv. Detta gör att boken avviker från majoriteten av drömbilderböckerna. Angående tolkningen är denna

bilderbok därmed ambivalent vilket inte är oväntat med tanke på dess surrealistiska innehåll. Surrealismen och, i förlängningen av den, drömligheten skapar förutsättningar för att en drömtolkning är berättigad.

Både huset och hunden är viktiga aspekter i Hannas liv och de får både i text och i bild en mångfald av betydelser när hennes absurda dröm om hus och hundar i olika storlekar kommer igång. Den verbala berättelsen består, som påpekats, av korta, ibland absurda meningar. Den visuella berättelsen å sin sida sätter läsarens fantasi i rörelse: Vad är det egentligen som händer i Hannas dröm? Och vad kan drömmen betyda?

Den visuella berättelsen använder sig av starka kontraster mellan ljusa och mörka färger. Folksagans symboliskt laddade färger, rött, vitt och svart,³⁴¹ återkommer i flera olika kombinationer. Hannas röda hus ligger till exempel i ett vitt vinterlandskap mot en svart himmel (s. 10). Av dessa tre färger är svart den mest dominerande.³⁴² Hanna omringas av den svarta tomheten vid flera tillfällen och texten förstärker den ångestladdade stämningen: "Hunden vaktar inte huset. Huset vaktar inte Hanna. Hanna måste in i natten." (s. 10.) Kontrasterna mellan dessa tre färger framkommer tydligast i berättelsens vändpunkt. På ett uppslag (s. 16-17) skildras två ögonblick: ett ögonblick då allting är lugnt och ett då kaos utbryter. Svart färg strömmar in i rummet med vitt golv där Hanna sticker sin långa röda halsduk.

[Se: ill. 13]

341 Bruno Bettelheim diskuterar färgernas betydelse i sin freudianska sagoanalys av "Snövit". I Snövits fall symboliserar den röda och den vita färgen kontrasten mellan sexuell oskuld och sexuell åtrå. Den röda färgen förknippas även med menstruation och födelse. Se: Bettelheim, Bruno, *Sagans förtrollade värld. Folksagornas innebörd och betydelse (The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales, 1976)*, Stockholm 1982, s. 240.

342 Den dominerande svarta färgens hotfulla karaktär kan associeras med bortträngda, undermedvetna impulser som i den *jungianska* psykoanalysen gestaltas med arketyper som Skuggan. Se t. ex.: von Franz, Marie-Louise, *Skuggan och det onda i sagan (Der Schatten und das Böse im Märchen, 1985)*, Stockholm 1994, s. 12 f.

Huset är en av de centrala symbolerna i freudiansk psykoanalys, det symboliserar människan i sin helhet.³⁴³ Husets fasad, dess rum och våningar symboliserar alla olika aspekter av människan. I Hannas fall tycks både in- och utsidan av huset vara av betydelse. Utifrån sett är hennes hus en enkel stuga i ett plan, medan där inne öppnar sig otaliga dörrar till olika mörka vrår. I den verbala texten nämns det att det "blåser genom huset" (s. 9). När Hanna går ut genom ytterdörren (s. 11), växer dörren till gigantisk storlek (eller Hanna krymper, detta nämns inte i texten).

Freud menar att ett hus med slät fasad symboliserar mannen, medan ett hus med balkonger symboliserar kvinnan.³⁴⁴ Dörrar och olika rum är däremot alltid kvinnliga symboler.³⁴⁵ Den visuella berättaren skildrar oftast Hannas hus inifrån, och huset förändras jämnt. Olika dörrar öppnas och stängs, men vart de leder är oklart. Huset är Hannas kvinnliga sfär, men hon är inte helt trygg i den. De olika öppningarna i husväggarna framstår som hotfulla, i synnerhet när det plötsligt strömmar in både mörker och vatten genom en av väggarna. Den kvinnliga sfären som kontrolleras av det manliga skalet i form av husets ytterväggar utgör närmast ett fängelse för Hanna, och när hon äntligen går ut ur huset, börjar det brinna. Bilden som föreställer branden är vacker och texten säger: "Nu brinner huset som en blomma. Nu regnar stjärnorna. Fåglarna är med" (s. 21). Hanna har befriat sig från det hotfulla.

Hunden har en lika viktig roll i berättelsen som huset. Hunden tycks symbolisera en man som har ett starkt grepp om Hanna.³⁴⁶ Att det inte är fråga om ett vanligt husdjur är

343 Freud, *Orientering i psykoanalysen*, s. 146.

344 *Ibid.*, s. 146.

345 *Ibid.*, s. 149.

346 De ur freudiansk synpunkt manliga symbolerna är så många i boken att jag läser den huvudsakliga konflikten i denna berättelse som en spänning mellan det kvinnliga och det manliga. Dessutom talar Bettelheim om andra hotfulla djurkaraktärer som representanter för det manliga könet. I Rödluvans fall till exempel menar han att vargen symboliserar såväl mannen (förföraren) som det animala inom människan. Se: Bettelheim, s. 206.

uppenbart genom bilderna: Hannas dubbelsäng är bäddad för två personer och hunden sitter på andra sidan av sängen. Den verbala berättaren betonar vid flera tillfällen att hunden vaktar eller skyddar Hanna – men vad skyddas hon ifrån? Det verkar som om hunden istället kontrollerade Hanna, att de har ett förhållande där han dominerar. I Hannas dröm försvinner hunden med huset men kommer tillbaka, i form av flera olika hundar. I bild dricker Hanna kaffe med en hund, medan åtta andra hundar springer omkring i rummet. Texten säger att hunden "är hemma och är många hundar. Hanna undrar" (s. 8). De andra hundarnas olika storlekar och färger tyder på att hunden – mannen – i Hannas ögon har flera olika personligheter. Trots att han enligt texten vaktar, skapar han inget intryck av trygghet. Tvärtom, han försvinner på natten, och Hanna måste bege sig ut i kylan för att förgäves leta efter honom. Hunden återvänder när han behagar, och visas i bild som så stor att han fyller hela huset: "Hunden är hemma igen. Hunden har redan ätit frukost. Jag vaktar huset, säger hunden. Jag vaktar huset hela dagen" (s.14). Hanna ser liten och olycklig ut, hon sitter i ett hörn, inklämd av den enorma hunden som tar allt utrymme. När mörkret och vattnet strömmar in i huset åker hunden iväg igen. Den här gången står han rakt upp och har hatt och portfölj på sig, två mycket maskulina accessoarer. Hanna försöker stoppa hunden men lyckas inte.

Denna läsning tyder på att boken handlar om ett förhållande mellan en man och en kvinna där mannen dominerar och kontrollerar kvinnan, kanske till och med använder våld mot henne, åtminstone psykiskt. I avgörande ögonblick försvinner ändå mannen. Berättelsen skildrar kvinnans frigörelse från detta destruktiva förhållande. Hannas frigörelse från hundens dominans skildras både av den visuella och av den verbala berättaren. Vändpunkten i Hannas attityd kommer fram stunden innan den hotfulla svarta färgen strömmar in i rummet tillsammans med det forsande vattnet: "Det är lugnt, säger hunden. Är det lugnt, tänker Hanna." (s. 16.) Hanna har redan börjat ifrågasätta hunden. Efter att ha

bränt ner sitt hus några uppslag senare, hittar hon ett nytt och flyttar in ensam. När hunden tar kontakt, säger hon: "Kanske imorgon [...]. Ja, vi får se." (s. 28.)

Med freudiansk symbolik kunde man abstrahera och tolka ytterligare. Hunden behöver inte nödvändigtvis representera en man som Hanna har ett förhållande med i det fiktiva nuet. Bruno Bettelheim analyserar hundgestalten i en av bröderna Grimms sagor ("De tre språken") som en representant för det medvetna jaget.³⁴⁷ Man kan således också läsa Hannas berättelse så att det är hon själv som censurerar de bortträngda, mörka tankarna och inte vill släppa fram dem. Att hunden vaktar huset och Hanna i drömmen tycks ha en stor betydelse och kan associeras med den censur som människan enligt Freud utövar när hon tränger bort önsknings- och otrevliga intryck.³⁴⁸ Freud definierar drömmen som "*(den fördolda) uppfyllelsen av en (undertryckt, bortträngd) önskan*".³⁴⁹ Det kan således vara Hannas självkontroll som gör att mörkret kommer fram i stora oformliga klumpar, och det är det som skapar ångest hos henne. Ett sådant bortträngt element skulle kunna vara ett ouppklarat oidipuskomplex³⁵⁰, ett motiv som åtminstone Bettelheim anser ligga dolt bakom de allra flesta sagorna. Detta skulle förklara spänningen mellan den kvinnliga och den manliga sfären i Hannas omgivning.

Boken är fylld av bilder som lockar till och stöder en freudiansk tolkning. Fallossymbolerna i form av flygplan och tåg fyller ett uppslag efter att Hanna har bränt ner sitt hus. Tunneln som tunnelbanan är på väg in i tolkas i freudiansk

347 Ibid., s. 123.

348 Freud, *Drömtydning*, s. 43.

349 Ibid., s. 54. Författarens kursiv.

350 Freuds diagnos baserar sig på Sofokles tragedi *Kung Oidipus* (ca 427 f. Kr.) Freud definierar oidipuskomplexet som kärlekskonkurrens med betoning på könstillhörigheten: "Sonen börjar redan som litet barn att utveckla en särskild ömhet gentemot modern, som han betraktar som sin egen, och att uppfatta fadern som en konkurrent som bestrider hans ensamrätt. Och på samma sätt ser dottern i modern en person som stör hennes förhållande till fadern, och intar en plats som hon mycket väl själv skulle kunna fylla." Freud, *Orientering i psykoanalysen*, s. 195.

anda som en kvinnlig sexualsymbol.³⁵¹ Kopplingen till moderskap och födelse är stark i bilden som skildrar vändpunkten i Hannas och hundens förhållande, i den bild som skildrar det forsande mörkret och vattnet.³⁵² Om det strömmande vattnet tillsammans med den långa röda halsduken i Hannas dröm symboliserar födandet, kan de små fåglarna och ekorrarna symbolisera barnet. Enligt Freud symboliseras barn nämligen av små djur och födelsen alltid av vatten.³⁵³ Dessutom får dessa små djur Hanna att flytta ut ur huset (och möjligen även att tända eld på det). Barnet som hon drömmer om kan alltså vara den dramatiska förändring som krävs för att hon skall kunna ta sig ut ur det destruktiva förhållandet.

Alternativt kan vändpunkten symbolisera det ögonblick då Hanna blir medveten om det hotfulla mörkret som hon inte vågat släppa fram och tar itu med det. Färgerna kan även tyda på en inre konflikt som berör hennes egen sexualitet, såsom Bettelheim hävdar att de gör i "Snövit".³⁵⁴ Detta vore i samklang med läsningen av det stora mörkret som oedipuskomplex. En psykisk och fysisk mognadsprocess innebär frigörelse från föräldrarna.

De frågor som Hannas dröm väcker exemplifierar tydligt den vuxenproblematik som är dominerande i *Hanna huset hunden*. Frågorna kring föräldraskap och relationer tillhör inte barnlitteraturens konventionella tematik, vilket dock inte utesluter barnen som läsare för denna bilderbok. I och med att ikonotexten är så starkt symboliskt laddad, är jag övertygad om att alla läsare kan hitta den betydelsenivå som tilltalar dem. På denna punkt skiljer sig dock *Hanna huset hunden* från resten av mitt material, eftersom vuxenproblematiken framstår som den mest uppenbara nivån.

351 Ibid., s. 149.

352 Ibid., s. 153.

353 Ibid., s. 146.

354 Bettelheim, s. 240.

I ett av de första kapitlen i *Drömtydning* skriver Freud att alla drömmar är önskedrömmar.³⁵⁵ Drömmen är en önskeuppfyllelse, och detta gäller alla drömmar, såväl barns som vuxnas. Endast önskningarna förändras. Även Hannas dröm – om man väljer att läsa berättelsen från det andra uppslaget och framåt som en dröm – kan ses som en önskedröm. Hon vill befria sig från det destruktiva förhållandet till en man, i nutiden eller i det förgångna.

Hannas fall är utan tvekan ovanligt lämpligt för freudiansk analys. Hennes neurotiska drag och ångestladdade dröm gör henne till ett idealt föremål för en psykoanalytisk studie. Är det då så att bara de neurotiska vuxna lämpar sig för en sådan analys? Drömmer de fiktiva barnen verkligen så tråkiga drömmar att de inte är av något intresse för en psykoanalytiskt inriktad studie? I det följande avsnittet vill jag pröva mina verktyg på en bilderbok med två små barn i huvudrollen, och undersöka om den freudianska teorin kan belysa deras inre världar genom deras gemensamma dröm.

En psykoanalytisk tolkning av Markus Majaluomas *Olavi ja Aapo – merten urhot* domineras av livets centrala, stora händelser, liv och död. Händelseförloppet i boken följer äventyrsgenrens mönster, och det finns tydliga intertextuella samband med bland annat R. L. Stevensons *Treasure Island* (1883). Handlingen består som bekant av de två brödernas nattliga äventyr som skildras ambivalent. Bröderna reser med ett sjörövarskepp, möter monster, hittar en skattkista och återvänder hem. Trots att boken har starka samband med äventyrsgenren, kan den inte reduceras till ren handling. Den ambivalens som modalitetsdiskussionen åskådliggör, tyder på att berättelsen är mångbottnad. Vid hemkomsten är det oklart om äventyret har varit en dröm eller inte. Förutsatt att det är en dröm som skildras, kan den freudianska drömsymboliken erbjuda verktyg för tolkning av det inre landskapet.

Livs- eller snarare födelsesymboliken i boken är stark. Freud anser att vattnet alltid symboliserar födelse, i synnerhet

355 Freud, *Drömtydning*, s. 28 f.

om man befinner sig i vattnet eller räddar någon ur vattnet.³⁵⁶ Olavis och Aapos äventyr utspelar sig på ett stormigt hav, på ett skepp som enligt Freud är en kvinnlig sexualsymbol.³⁵⁷ Den kvinnliga symbolen upprepas dessutom i skattkistan, där kistan symboliserar kvinnan och skatten den älskade.³⁵⁸ Genom att förena dessa två, modern och den älskade, antyder kistan brödernas kärlek till modern – och således möjligen ett begynnande oidipuskomplex.

En freudian skulle kunna tyda brödernas dröm som en symbol för viljan att återvända till livmodern och födelsen. Detta antagande förstärks av den uniform Olavi bär, som enligt Freud symboliserar nakenhet³⁵⁹ och som således kan associeras med födelsen. Till Olavis uniform hör ett svärd som däremot är en tydlig manlig sexualsymbol.³⁶⁰ Han använder sig även av en *kikare* när han står i *utsiktstornet* vid *vulkanen* som alla enligt den freudianska logiken faller under kategorin manliga symboler.

[Se: ill. 14]

Även den freudianska tolkningen lyfter fram två ihopvävda drömmar. Aapos dröm består av en återvändo till den stund han föds och kännetecknas av hans ambivalenta identitet genom den hatt han bär, som hos Freud är en otydlig sexualsymbol.³⁶¹ Också Olavis dröm domineras av den kvinnliga sfären, av modern, men svärdet, kikaren och vulkanen som han drömmer om tyder på att han redan har nått det stadium där han identifierar sig med det manliga könet. Det gryende Oidipuskomplexet i form av skattkistan tillhör Olavis dröm. Hans resa går således från födelsen mot mognad och självinsikt.

Avresan, en symbol som brödernas nattliga äventyr definitivt innehåller, står enligt Freud för döden³⁶² och utgör

356 Freud, *Orientering i psykoanalysen*, s. 146.

357 Ibid., s. 149.

358 Ibid., s. 149 och s. 150.

359 Ibid., s. 147.

360 Ibid., s. 148.

361 Ibid., s. 150.

362 Ibid., s. 147.

således en motsats till den födelsymbolik som ovan föreslagits. Dödssymboliken är en naturlig följd av Olavis identitetssökande där insikten om hans egen dödlighet skulle vara nästa steg i utvecklingen. Brödernas resa är dock tillfällig och de återvänder hem, vilket betonar drömmens karnevalska struktur – och tyder därmed på att dödens oåterkallelighet ännu inte introducerats.

Denna tolkning, som i mycket är en överdriven symbolöversättning av den visuella återgivningen av Olavis och/eller Aapos dröm, bekräftar Freuds tes om att barns drömmar är enkla typdrömmar om önskeuppfyllelse, eller åtminstone de vuxnas (van-) föreställning om att barnens drömmar är okomplicerade. Beståndsdelarna i brödernas dröm är trygghet hos och tillhörighet med modern – som för övrigt är frånvarande i berättelsen – och den äldre broderns begynnande identitetssökande och mognad. Någon desto mera komplex symbolik avslöjas inte med hjälp av den freudianska terminologin som har konstaterats underskatta barns drömmar. Neurotiska vuxna däremot utgör de mest givande analysobjekten i freudiansk psykoanalys, och verktygen kan användas effektivare i arbetet med vuxna analysander. Detta gäller även fiktiva vuxna, vilket analysen av *Hanna huset hunden* har visat.

Tidigare i detta kapitel har jag analyserat modaliteten i Markus Majaluomas *Olavi ja Aapo – merten urhot* och konstaterat, att ikonotexten undergräver modaliteten så fort den etablerats, och därför är berättelsen ytterst ambivalent när det gäller tolkningen av handlingsförloppet. I övrigt uppfyller Majaluomas bok de barnlitterära konventionerna med cirkulär karnevalsstruktur och genretypiska element. Majaluoma använder sig dock rikligt av metafiktiva och intertextuella element, vilket fördjupar framställningen. Kan då inte även personskildringen nå samma djup?

I samband med den tidigare modalitetsanalysen av *Olavi ja Aapo – merten urhot* konstaterade jag även att begreppet intersubjektivitet bäst kan tillämpas på just denna bok i mitt material. Intersubjektiviteten komplicerar ändå urskiljandet av

en enda drömmare i berättelsen och kan således även försvåra drömanalysen. Vem är egentligen analysanden? Ett enhetligt subjekt som består av Olavi och Aapo tillsammans, eller författaren Majaluoma själv? Detta är en fråga som lämnas till en senare diskussion.

Många kritiska röster har höjts mot Freuds drömteorier, och han har bland annat anklagats för determinism och översexualisering. En av Freuds samtida kritiker är psykologen Joseph Jastrow. Han kallar Freuds drömtydningar för pseudovetenskaplig oneirologi, antaganden som framställs som fakta. Han menar att det strider emot logiken att omkonstruera varje drömsituation till en sexuell konflikt och att det är högst ovetenskapligt att enbart leta efter detaljer som passar in i ens hypotes:

By tapping in turn the associations of each item in the dream, one can go on and on through indifferent or non-sexual associations, until something is reached capable of the desired interpretation; if enough hands are dealt, some will be vulnerable. If it has the wrong meaning, the dream symbol may be reversed; if the patient recognizes, admits, or even volunteers the sexual and guilty meaning, the point is proved; a denial shows that the association obtains in the 'unconscious', or that his resistance impeded its recognition.³⁶³

En freudiansk tolkning av en dröm, ett konststycke eller ett skönlitterärt verk kan i vissa fall te sig "för enkel", bitarna faller på plats och symbolerna är tydliga. Om man följer de antaganden och hypoteser som Freud ganska djärvt uppger som fakta, hittas sexualsymboler precis överallt, även där man minst förväntar sig. Då konst och litteratur ibland anses avspegla upphovsmannens undermedvetna impulser, blir en freudiansk studie av ett konstverk eller en bok ofta en (självuppfyllande) studie av upphovsmannen, inte av det aktuella verket.

363 Jastrow, Joseph, *Freud – his dream and sex theories (The house that Freud built, 1932)*, New York 1948, s. 185 f.

Freud betonar att även de oskyldigaste drömmarna döljer ett sexuellt motiv³⁶⁴ och detta kan i hans anda även tillämpas på olika konstverk. Trots att jag anser att det är oetiskt och ointressant att börja spekulera kring författarens undermedvetna impulser i mina bilderboksanalyser, kan inte denna aspekt helt förbises i en freudiansk analys. Hanna kan anses representera upphovskvinnan, och den diagnos som ställts på henne kan i så fall föreslås gälla även för författaren själv. Att boken berör vuxenproblematik stöder detta antagande. Mera tveksamt är det intryck som tolkningen av *Olavi ja Aapo – merten urhot* skapar av författaren Majaluoma. Barnproblematik i form av förhållandet till modern skulle kunna associeras till författarens barndom – som vuxendröm skulle den vara alarmerande.

Den freudianska tolkningsmodellen blir dessutom problematisk när ett konstverk har flera upphovsmän. En symbolöversättning och tolkning av upphovsmannen i strikt freudiansk anda exempelvis av Stefan Mählqvists och Tord Nygrens *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* försvåras av att Mählqvist och Nygren inte delar samma psyke. Jag anser ändå inte att detta problem omöjliggör användningen av freudiansk terminologi i detta arbete eftersom min tyngdpunkt främst ligger vid bilderbokens estetiska egenskaper och dess sätt att skildra karaktären genom det inre landskapet. Därför är diagnosen av karaktärerna Hanna, Olavi och Aapo och därmed även diagnosen av författarna sekundära för mig. Den freudianska terminologin och dess symboler kan erbjuda intressanta insikter om de fiktiva personernas inre landskap och på så sätt visa *hur* kunskapen om psykoanalys kan utnyttjas i persongestaltningen. Symbolismen i sig kan vara användbar,³⁶⁵ det är den deterministiska viljan att se

364 "Att de påfallande oskyldiga drömmarna genomgående förkroppsligar grova erotiska önskningar har vi redan [...] framhållit och det kunde bestyrkas med talrika nya exempel", hävdar Freud i: Freud, *Drömtydning*, s. 216.

365 Även Jastrow menar att tänkandet i symboler är en naturlig andlig process. Se: Jastrow, s. 65.

sexualsymboler överallt som är ett av de största problemen i tillämpningarna av Freuds lära.

En annan aspekt som försvårar arbetet med skönlitterär text och freudiansk terminologi är det faktum att de litterära personerna är textuella konstruktioner, inte riktiga personer. Det går till exempel inte att spekulera kring Hannas barndom (trots att jag i freudiansk anda föreslår ett uppklarat oidipuskomplex som orsak till hennes ångest), för hon existerar enbart mellan pärmarna i boken, och boken skildrar bara en episod ur hennes vuxna liv. Symboliken i boken är så pass påtaglig att man skulle gå miste om en stor del av dess olika betydelser om man valde att inte använda sig av de verktyg som psykoanalysen erbjuder.

Genom att den freudianska terminologin tillämpas på *Hanna huset hunden* avslöjas även en metafiktiv nivå i berättelsen. De övertydliga symbolerna kan nämligen också fungera som en lek mellan författaren och den sofistikerade läsaren. Att fylla den absurda drömberättelsen med de mest kända freudianska motiven är ett sätt att utnyttja bilderboksmediets möjligheter till en intellektuell och humoristisk lek där symbolerna skall kännas igen och där den psykoanalytiska tolkningen görs tillgänglig även för en större publik med hög läskompetens. Detta skulle ytterligare stöda antagandet om *Hanna huset hunden* som en bilderbok (huvudsakligen) för vuxna – leken med symbolerna utesluter den implicita barnläsaren.

* * *

Alla bilderböcker som analyserats i detta kapitel berör godnattsituationen eller drömmen. Författarnas sätt att närma sig motivet varierar i och med att vissa har valt att betona den realistiska aspekten med sänggåendet medan andra har låtit drömmen leda personerna till olika äventyr.

Drömmens logik är ologisk, och det ologiska präglar de flesta av böckerna i mitt material. De böcker som passerar godnattsituationen ända in i drömmen blir alltmer

ambivalenta i sin framställning av händelserna. Allt oftare råder osäkerhet kring händelsernas verkliga natur.

De drömbilderböcker som diskuteras ovan visar alla en stark koppling till den konvention som bland annat Lewis Carrolls *Alice's adventures in Wonderland* kan sägas representera. Ett äventyr börjar när huvudpersonen somnar och avslutas när personen vaknar, och allt kan hända under äventyrets gång. Den av Michail Bachtin presenterade karnevalsteorin framhäver väl detta cirkulära mönster och dess maktgivande funktion, också när bilderboksskaparna väljer att arbeta mot konventionen såsom Esko Junkkari och Johanna Immeli i *Lentävä tyttö* och Harri Tarkka i *Liian innokas Nukkumatti* gör. Effekten av att det cirkulära mönstret bryts blir förvirrande ambivalens och motsägelser, så stark är konventionen som förväntning hos läsaren.

Såsom det förra kapitlet visar, är drömtolkningen aldrig entydig till exempel hos Elsa Beskow. Ifrågasättandet av konventionen är därför inget nytt grepp inom bilderbokskonsten. Det renodlade konventionella drömmönstret är sist och slutligen tämligen ovanligt i mitt material, men däremot finns det ett stort antal olika sätt att bemöta konventionen. Böckerna i mitt material har delats i två läger: de som följer konventionen och de som försiktigt ifrågasätter den. Oavsett vad de gör, för de en ständig dialog med sina föregångare. Den intertextuella och interviusuella dialogen med föregångarna präglar många av böckerna. Motivet drömresa tycks vara outtömligt på möjligheter då det återanvänds så flitigt, men många nöjer sig med att upprepa samma mönster. Få bilderboksskapare vågar verkligen förnya ämnet. En del av det uppfostrande innehållet har kanske fallit bort, äventyren har blivit alltmer otroliga och vägvisarfigurens utseende förändrats. Grundmönstret i en stor del av materialet har däremot inte förändrats drastiskt.

Drömresans maktgivande karaktär är en av de mest centrala aspekterna i mitt material. Att passera det stadium som godnattsituationen utgör med de visserligen kärleksfullt maktutövande föräldrarna och barnen som gör motstånd

(utan att lyckas) innebär att barnet kan lämna den fiktiva verklighetens begränsade tillvaro, den fängselika gamla världen som William Moebius skriver om.³⁶⁶ De magiska krafterna, oavsett om de kommer i form av en vägvisargestalt eller som superhjältestatus, tillåter protagonisterna att uppleva någonting sådant som de som vanliga barn inte har möjlighet till. Detta konventionella omkullkastande av maktpositioner blir mindre självklart ju mera ambivalenta bilderböckerna blir.

Jag har vid flera tillfällen betonat att när det gäller ambivalenta drömbilderböcker, ger drömtolkningen tillgång till det inre landskapet medan den mimetiska tolkningen återger en eventuellt magisk miljö där händelserna utspelar sig. I många fall har drömtolkningen framstått som den enkla utvägen. Många av böckerna använder sig av spänningen mellan dröm och verklighet som ett medel att fånga läsarnas intresse. I och med att drömtolkningen kan upplevas som den trista, rationella och vuxna lösningen, har många av författarna betonat spänningen snarare än innehållet i drömmen. Detta gör i sin tur att en del av drömmarna, om de läses som sådana, inte erbjuder så många fascinerande detaljer om det som ligger bakom drömmen. Drömmarnas symbolik är inte så mångfacetterad. En stor del av drömmarna lockar helt enkelt inte till djupa dröm- eller karaktärsanalyser, i stället inbjuder ambivalensen i ikonotexten till diskussioner kring den visuella och verbala berättarens tillförlitlighet.

Visserligen presenteras huvudpersonens inre landskap i och med att huvudpersonens dröm skildras i text och bild, men någon djupare insikt om protagonistens personlighet ges nödvändigtvis inte. En av de frågor som utkristalliserats under analysens gång berör uttryckligen det inre landskapet. Jag har redan visat att skildringar av inre världar inte nödvändigtvis bidrar till personschildringen, men ger en drömschildring alltid en inblick i det mentala landskapet? I de fall där det som skildras som dröm har ett starkt pedagogiskt budskap ter sig drömmen och det fiktiva barnet som medel för

366 Moebius, "Room with a view", s. 71 f.

att leverera detta budskap. I samband med förra kapitlet konstaterade jag att sådan verksamhet gav en falsk och otrevlig klang. Den utnyttjar protagonisterna och deras inre världar i andra syften än konstnärligt avbildande av det mentala landskapet. Trots att jag vill undvika kvalitets- och delvis även moraldiskussioner, ter sig den pedagogiska drömskildringen skenhelig. Att gestalta en person, ofta ett barn, och använda denna som ett språkrör för vuxna ideal upplever jag som oärligt – samtidigt som det är vanligt förekommande inom det barnlitterära fältet.

Sigmund Freuds kategoriska påstående om att barnens drömmar är ointressanta, enkla önskedrömmar bekräftas delvis av min analys av fiktiva drömmar. Barnkaraktärerna drömmer såkallade typdrömmar som är fyllda av handling, påverkade av sin omgivning och den föregående dagens händelser. Den vuxna författarens maktutövning bakom dessa drömmar får dock inte glömmas. Som det påpekats tidigare, är användningen av typdrömmar möjligtvis bara ytterligare ett sätt att underskatta barnets inre landskap så att det kan utnyttjas i pedagogiska syften.

Den dröm som starkast bryter mot den ovannämnda tendensen och som är ytterst starkt symboliskt laddad dröms av en fiktiv ung kvinna. *Hanna huset hunden* är ett undantag i mitt material kring drömmesor. Den slutsats som man förhastat skulle kunna dra av detta är att den freudianska terminologin enbart kan användas på böcker som skildrar vuxna, och att alla fiktiva barn drömmer ointressanta typdrömmar medan alla vuxna drömmer sexuellt laddade symboliska drömmar. Någonting så kategoriskt vill jag definitivt inte hävda. *Hanna huset hunden* kan läsas som en bok som mera tilltalar de vuxna – att kalla det en "vuxenbok" vore dock för djärvt³⁶⁷ – just på grund av huvudpersonens ålder och tematiken i boken. Det är

367 Gränsdragningen mellan barn- och vuxenlitteratur är svår, och jag har valt att i denna avhandling inte gå in på djupet i diskussionen kring dessa kategorier, då jag helst inte vill kategorisera bilderböckerna i mitt material enligt den implicita läsarens ålder. Mitt material består av bilderböcker, en kategori som *Hanna huset hunden* definitivt representerar, och därmed ser jag inget problem i att inkludera boken i mitt material.

dessa aspekter som gör att den boken bryter mot den generella tendensen i mitt material som i allra högsta grad handlar om barns inre landskap, och det kan hända att det är dessa aspekter som gör att boken är tacksam att analyseras med freudiansk terminologi.

Detta kapitel har visat att det inre landskapet i många fall endast är skenbart. Till drömkonventionen dras även de bilderboksskapare som vill skildra fartfylld handling eller förmedla pedagogiska budskap. Det som på ytan ter sig som den främsta nyckeln till en bilderbokskaraktärs inre landskap, drömmen, visar sig vara starkt tudelad. Endast i en handfull fall vågar bilderboksskaparna bryta mot den innehållsmässiga konventionen och verkligen skildra karaktärernas inre tillstånd.

I det följande kapitlet koncentrerar jag mig på lekteorier som analysverktyg i karaktärgestaltningen. Till psykoanalysen, den jungianska, återkommer jag i en analys i det femte kapitlet.

Den kreativa leken: en bro mellan inre och yttre världar

Leken utgör en stor del av ett såväl fiktivt som verkligt barns vardag. I leken dyker barnet in i en ny värld med hjälp av sin fantasi och går in i olika roller. Genom rollerna upplever han/hon mäktiga äventyr, skapar nya vänner eller bearbetar vardagen ur sin rollgestalts perspektiv. Leken har många olika former – precis som den har många olika funktioner. Alla lekar berättar någonting om den som leker, om barnet, och detta gäller även för de fiktiva barnen. Att i litteraturen få ta del av ett barns lek är att få tillgång till en representation av detta barns inre värld. Lekvärlden skapas nämligen i fantasin, oavsett hur vardagliga de föremål och miljöer som inspirerar barnet än är.

Bilderböcker behandlar med vissa undantag barnproblematik och barns vardag, trots att exempelvis Anna-Clara Tidholms *Hanna huset hunden* tydligt visar att bilderboksmediet även lämpar sig väl för motiv och frågeställningar ur vuxenvärlden. På grund av att bilderboks-karaktärer ofta är barn, är leken en naturlig del av bilderbokens värld. Gränsen mellan den fiktiva leken och den fiktiva verkligheten kan däremot i vissa fall vara diffus. Det kan vara komplicerat att avgöra vad som gestaltats.

Kan fiktiva barns lekar analyseras med hjälp av teorier som är avsedda för att tillämpas på den verkliga världen? Kan en pedagogisk lek-teori och dess slutsatser tillämpas på ett påhittat barn? Med viss reservation utgår jag ifrån detta. I litteraturvetenskapen används även andra motsvarande teorier. Exempelvis används psykoanalytiska modeller i analyser av fiktiva karaktärer. Det som krävs av avhandlingsskribenten är att komma ihåg analysobjektets fiktiva natur och därmed att hålla sig till den information (ikono-) texten ger.

I detta kapitel introduceras tre typer av lekar som erbjuder en glimt av huvudpersonens inre värld. Den första typen benämns *den idylliska fantasileken*. Till denna kategori hör harmlösa, glada äventyrslekar i vars skildring man kan se spår av en idyllisk och nostalgisk syn på barndomen. Den andra lektypen, *den bearbetande fantasileken*, är delvis av samma karaktär. Även här handlar det om fantasilek och äventyr, men glädjen och nostalgin är borta, och under lekens gång bearbetas traumatiska upplevelser. Analysen av dessa lekar fördjupas med hjälp av barnpsykologiska studier. Den tredje kategorin benämns *låtsasleken*. I denna lek skapar bokens huvudperson nya vänner eller syskon åt sig själv med hjälp av fantasin.

Liksom i samband med drömskildringar, utgår jag även här från att alla leksituationer inte samtidigt är djuppsykologiska personskildringar. Genom mina analyser försöker jag dock visa hur vissa bildersboksskapare använder sig av leken och lekvärlden för att fördjupa karaktärsgestaltningen.

Leken i teorin

Leken är ett utforskat ämne inom flera discipliner. Bland annat psykologer, pedagoger, antropologer, filosofer och historiker har undersökt fenomenet ur ett flertal synvinklar. Den breda spridningen av intresset för leken gör att termen har fått ett stort antal innebörder då varje disciplin sätter sin egen prägel på definitionen. Detta gör också att en uttömmande definition blir närmast omöjlig att ge. I detta avsnitt önskar jag belysa den aktuella lekforskningen ur några perspektiv och lyfta fram de strömningar som är väsentliga för avhandlingen. Jag strävar således inte efter att ge en heltäckande översikt av lekforskningens historia. Det finns flera verk som kan konsulteras för en djupare förståelse för hur forskningen inom detta fält har framskridit och vilka som är de mest

betydelsefulla inriktningarna inom lekteorin.³⁶⁸ I stället avgränsas det lekteoretiska fältet med hjälp av några framstående lekforskare, och en uppfattning om vad termen *lek* har för betydelser eftersträvas. Även lekens betydelse för barnlitteraturen diskuteras.

I ett av de grundläggande verken inom lekteorin, *Homo Ludens*, försöker kulturhistorikern Johan Huizinga definiera termen *lek*, trots att han erkänner att lekens väsen är svårförklarligt och svåranalyserat:

Från formell synpunkt kan leken alltså sammanfattande kallas en fri handling, som av den utövande uppfattas som 'låtsad' och som någonting utanför det vanliga livet; som inte är förknippad med något materiellt intresse eller tjänar något nyttoändamål; som utspelas inom gränserna för en egen tid och ett eget rum; som förlöper i ordning enligt bestämda regler och framkallar sammanslutningar, vilka å sin sida gärna omger sig med hemlighetsfullhet och skiljer sig ut från den vanliga världen genom förklädnad.³⁶⁹

Huizinga kartlägger i sin studie lekens olika former, dess ursprung och dess förekomst och betraktar leken som ett element i den mänskliga verksamheten och utvecklingen.

Den moderna lekforskningen delar Huizingas syn på att leken inte går att definiera entydigt. Brian Vandenberg ägnar en hel artikel åt frågan huruvida det är nödvändigt att kunna definiera termen lek:

[T]he failure to define play is not a fatal flaw, and is as much a comment on our epistemological assumptions and methodologies as it is a comment on play. This

368 Exempelvis Spariosu, Mihai, *Dionysus reborn. Play and the aesthetic dimension in modern philosophical and scientific discourse*, Ithaca, NY 1989; Sutton-Smith, Brian, *The ambiguity of play*, Cambridge 1997; *Childhood and children's culture*, red. Flemming Mouritsen och Jens Qvortrup, Odense 2002 samt Lassén-Seger, s. 123 f.

369 Huizinga, Johan, *Den lekande människan (Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur)*, 1938), Stockholm 2004, s. 24.

realization should force us to be clear about what we expect from a definition, to explore new methodologies for defining play and to value play as much as other, 'more important' psychological phenomena.³⁷⁰

Det är således karakteristiskt för leken som fenomen att den inte låter sig definieras. Det har därför blivit något av en utgångspunkt för många lekteoretiker som istället för att definiera termen ägnar sig åt att beskriva hur fenomenet kommer till uttryck och vad det har för funktioner.

Brian Sutton-Smith, som ägnat hela sin akademiska karriär åt lekforskning (såväl lekens historia som dess tvärvetenskapliga karaktär), kartlägger forskningsläget i *The ambiguity of play*. Hans syfte är att försöka komma åt de gemensamma nämnarna i de olika typerna av lek, eller snarare av det engelska ordet *play* som omfattar ett större område än den svenska motsvarigheten *lek* och inkluderar olika typer av spel och ritualer. Sutton-Smith visar i sin bok mångfalden av betydelser för fenomenet lek. Han behandlar åtta olika "retoriker" som används i samband med diskussioner kring termen *play*,³⁷¹ och menar att dessa förekommer i olika områden i den mänskliga verksamheten och involverar människor av olika typer och i olika åldrar.

Av Brian Sutton-Smiths kategorier är "child play", barnlek, den som bäst motsvarar det jag behandlar i detta kapitel. I den ingår såväl fysisk som mental aktivitet som tillsammans skapar en leksituation och vidare, eventuellt, en ny lekvärld. Visserligen ingår även aspekter som makt, utveckling, identitet och fantasi i de lekar som skildras, men i avhandlingens primärmaterial är det uteslutande barnprotagonister som leker. Barnleken blir således den avgränsade kategorin inom lekteorierna som här undersöks.

370 Vandenberg, Brian, "Play: A concept in need of a definition?", i: *The play of children: Current theory and research*, red. Pepler, Debra J. och Kenneth H. Rubin, Basel 1982, s. 20.

371 "animal progress", "child play", "fate", "power", "identity", "the imaginary", "self" och "frivolity".

Ifall man betraktar leken enbart som barnens verksamhet,³⁷² är det enligt den finska antropologen Riitta Hänninen väsentligt att förstå dels att lek bara är lek, alltså inte allvar, och dels att det är bara barnen som leker. I Hänninens snäva definition tillhör inte leken de vuxna.³⁷³ Detta kan te sig missvisande eftersom även vuxna engagerar sig i olika former av lek, men med hjälp av Hänninens kategoriska "bara" kan man ändå försöka dra en gräns mellan lek och spel. Framför allt kan denna gränsdragning skilja det som lekforskarna åtminstone inom pedagogiken betraktar som lek från de alla andra former av lek som ingår i Johan Huizingas och Hans-Georg Gadamers begrepp *Spiel*, den kulturella leken. Huizinga och Gadamer betraktar till exempel festival, ritual och teater som lekformer.³⁷⁴

Trots att Hänninen inte erbjuder användbara verktyg, är hennes gränsdragning viktig för detta arbete. Leken i denna avhandling är barnlek, och genom att studera hur leken gestaltas i bilderböckerna vill jag undersöka de fiktiva barnens inre världar. Det skall påpekas att jag inte vill utesluta den vuxnas *deltagande* i barnets lek, så länge leken initieras av barnet eller framskrider på barnets villkor.

Ifall *lek* definieras som barns verksamhet, aktualiseras dess pedagogiska och psykologiska aspekter. Studier av enskilda barns lekar och deras betydelse för barns utveckling erbjuder termer och modeller som är användbara även i undersökningen av fiktiva barns lekar. Jean Piaget analyserar leken ur psykologins synpunkt och konstaterar att lek framför

372 Hänninen, Riitta, *Leikki – ilmiö ja käsite*, Jyväskylä 2003. Hänninen använder frasen "leikki on lasten toimintaa" ("lek är barns verksamhet") som hon hämtar från *Nykysuomen sanakirja* ("Ordbok för modern finska"). I sin avhandling diskuterar Hänninen Hans-Georg Gadamers *Sanning och metod (Wahrheit und Methode, 1960)* där människans förhållande till sin omgivning beskrivs som en lek. Gadamers term "Spiel" omfattar, precis som Johan Huizingas term, både begreppet lek och begreppet spel.

373 Hänninen, s. 11.

374 *Ibid.*, s. 10. I några pedagogiska studier framhävs skillnaden mellan barnens lek och det tävlingsinriktade spelet – Birgitta Knutsdotter Olofsson kallar dessa varandras motsatser. Se: Olofsson, Birgitta Knutsdotter, *I lekens värld*, Stockholm 2003, s. 27.

allt är assimilation, anpassning och socialisering. Piaget anser att barnet härmar verkligheten i sin lek för att anpassa sig och lära sig om livet.³⁷⁵

Piaget använder sig av termen *symboliska lekar* som syftar på lekens nyttofunktioner och som står för möjligheten för barnet att symboliskt leva om sitt liv för att enklare uppta dess olika aspekter, lösa dagliga konflikter och förstå sina uppfyllda önskningar.³⁷⁶ I ett annat sammanhang benämner han den här lektypen *fantasilekar*, en kategori som innehåller aspekter som metamorfos, levande leksaker, påhittade gestalter, transformationer av omgivningen och dramatisering.³⁷⁷

Brian Sutton-Smith förhåller sig kritiskt till den riktning som Piaget representerar. Enligt honom betraktar många psykologer leken i enlighet med Piaget enbart som utveckling. Han menar att man inte automatiskt kan hävda ett samband mellan lek och utveckling, lekens väsen är mer komplicerat och nyanserat än så.³⁷⁸ En av Sutton-Smiths utgångspunkter för lekdiskussionen är sambandet mellan lek och makt, någonting som Maria Lassén-Seger tar fasta på i sin doktorsavhandling om metamorfosmotivet i engelskspråkig barnlitteratur. Lassén-Seger menar, i samklang med Sutton-Smith, att en väsentlig aspekt av leken förbises om man inte tar hänsyn till maktkampen och de mörka och irrationella sidorna av ett barns lek. Det finns en tendens att idealisera barndomen och leken – och detta innebär att lekens skuggsida lämnas i skymundan.³⁷⁹

375 Piaget, Jean, *Play, dreams and imitation in childhood (La Formation du Symbole)*, 1951), London 1972, s. 87.

376 Ibid., s. 107.

377 Ibid. Termen "imaginative games" används även av Dorothy och Jerome L. Singer när de syftar på alla lekar vars utgångspunkt är fantasin, dvs. lekar som saknar spelets tävlingsmoment. Se: Singer, Dorothy och Jerome L. Singer, *Children's play and the developing imagination*, Cambridge 1990.

378 Sutton-Smith, s. 36. Sammanfattningsvis räknar Sutton-Smith upp en mängd olika definitioner av termen "lek" i sin slutsats, s. 219 f. Denna lista, som täcker en stor variation bland olika discipliner, fungerar som stöd för det argument att termen är för bred för att entydigt definieras.

379 Lassén-Seger, s. 134.

På grund av att ämnet lek är mångfacetterat, vill jag avgränsa det fält som termen syftar på till ett snävare och mera hanterbart område. Jag använder mig av den terminologi som psykologisk och pedagogisk lekforskning erbjuder. Eftersom jag undersöker *inre* landskap hos fiktiva barn, erbjuder dessa två vetenskaper verktyg för analys då de fokuserar på inre processer respektive barns utveckling och uppfostran. Piagets termer hjälper mig ytterligare att avgränsa termen lek. Då jag i detta kapitel enbart behandlar barns lekar, ska det även påpekas att jag inte kommer att undersöka olika spel, utan koncentrerar mig på symboliska lekar: fantasilekar och deras olika variationer. Alla dessa typer av fantasilekar innebär att barnet med hjälp av sin fantasi och kreativitet förflyttas till en ny miljö, förvandlas till en annan person, skapar nya gestalter att leka med eller transformerar föremål som redan finns till någonting annat. Att jag använder mig av Piagets terminologi innebär inte att lekens skuggsidor och den maktkamp den i vissa fall illustrerar skulle förbises. Genom att behandla såväl de idylliska som de mörkare lekarna strävar jag efter att ge en helhetsbild av hur motiven lek och inre landskap behandlas i mitt material. Gällande lekens funktion sammanförs två forskningstraditioner i analysen: både den som betraktar leken enbart som underhållning³⁸⁰ och den som framhäver dess nyttofunktion. Jag anser att båda lektyperna kommer till uttryck i primärmaterialet och att funktionerna inte behöver vara sinsemellan uteslutande.

Fyra lektyper används som analysverktyg i detta kapitel.

- *Fantasilek* är, i enlighet med Jean Piaget³⁸¹ samt Dorothy och Jerome L. Singer³⁸², en lek där barnet med hjälp av fantasin förflyttas till en lekvärld som finns bortom den fiktiva verkligheten. Leken äger rum i

380 Underhållning anses av många lekforskare vara lekens främsta mål. Se till exempel Mihai Spariosus diskussion om Sigmunds Freuds lustprincip i: Spariosu, s. 177 f.

381 Piaget, Jean, *Play, Dreams and Imitation in Childhood (La Formation du Symbole)*, 1951), London 1972

382 Singer, Dorothy och Jerome L., *Children's Play and the Developing Imagination*, Cambridge 1990.

denna lekvärld. Fantasilek är en term som täcker alla de olika typer av lek som jag undersöker i detta kapitel.

- *Rollek* är, i enlighet med Gunilla Lindqvist,³⁸³ en lek där barnet tar på sig en viss roll som han eller hon följer.
- *Låtsaslek* är, i enlighet med Dorothy och Jerome L. Singer samt Birgitta Knutsdotter Olofsson,³⁸⁴ en lek där barnet i sin fantasi transformerar sig själv och föremålen i sin omgivning till någonting annat än vad de är i verkligheten.
- *Projektiv lek*, som enligt Olofsson innebär att det lekande barnet projicerar några av sina egna egenskaper eller känslor på en leksak eller en påhittad gestalt.

Låtsaslek och rollek kan i vissa fall ha likadana egenskaper, men rolleken är mera begränsad av själva rollen, på så sätt att den färdiga rollen delvis bestämmer hur leken framskrider. I en låtsaslek formas den nya identiteten friare under lekens gång. Kategorierna är ingalunda absoluta och sinsemellan uteslutande. Gränserna mellan dem är diffusa och de överlappar delvis varandra. I en vanlig fantasilek kan det till exempel även finnas spår av rollek och låtsaslek.

Lev Vygotskij lyfter fram kreativiteten som den väsentliga aspekten i ett barns utveckling i boken *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Kreativiteten yttrar sig mest autentiskt i lek. Leken är en "kreativ bearbetning av upplevda intryck, ett sätt att kombinera dem och därav skapa en ny verklighet, som motsvarar barnets egna behov och intressen".³⁸⁵ Vygotskij har fungerat som den främsta inspirationskällan för de lekpedagogiska studier som jag hänvisar till. Såväl Birgitta

383 Lindqvist, Gunilla, *Lekens möjligheter*, Lund 1996.

384 Olofsson, Birgitta Knutsdotter, *I lekens värld*, Stockholm 2003. Dorothy och Jerome L. Singer använder sig av termen "pretend play" i betydelsen "children's ability to include others in their make-believe games, to transform objects into elements needed to carry out a game [...]". Singer och Singer, s. 65.

385 Vygotskij, s. 15 f.

Knutsdotter Olofsson som Gunilla Lindqvist använder sig av Vygotskijns syn på lek och vad den har för funktion när de studerar svenska förskolebarns lekar.

Leken kan, på grund av sin kreativa karaktär, betraktas som nära relaterad till såväl dröm som skönlitteratur. Birgitta Knutsdotter Olofsson anser att leken "speglar verkligheten, men sällan realistiskt utan som i litterära berättelser med tidsförskjutningar, förkortningar, förenklingar och genom symboler".³⁸⁶ Hon påpekar att lek och litteratur som processer är nära besläktade: "De klara inre bilderna, förmågan att väva ihop upplevelser, kunskap och infall i en skapande process. I skrivandet är författaren liksom det lekande barnet långt ifrån här och nu i ett medvetandetillstånd som liknar hypnotisk trance."³⁸⁷

Lekens och litteraturens släktskap framgår även i sådana litteraturvetenskapliga studier som undersöker litteraturens lekfulla karaktär. Ulla Rhedin anser att det till bilderbokens specifika möjligheter "hör att 'leka' med bildmediet och stundom med begreppen 'bok' och 'litteratur'".³⁸⁸ Även Elina Druker³⁸⁹ och Maria Nikolajeva³⁹⁰ har undersökt lekfullheten i bilderböcker. Både Druker och Nikolajeva visar att bilderboken som medium tillåter lekar och experiment i den visuella berättelsen och i samverkan mellan text och bild. Bilderboken erbjuder således utrymme för lek mellan sändare och mottagare, författare och läsare. Bilderbokens lekfulla karaktär och motivet lek i bilderboken sammanfaller dock inte. En bilderbok som skildrar lek behöver inte vara lekfull i sitt berättande, och en lekfull bilderbok behöver inte skildra fiktiva lekar. Kategorierna kan, men behöver inte, sammanfalla. Forskningen kring den lekfulla bilderboken och

386 Olofsson, s. 40. Även Johan Huizinga ägnar i *Den lekande människan* ett kapitel åt likheterna mellan lek och poesi.

387 Olofsson, s. 41.

388 Rhedin, *Bilderboken*, s. 137.

389 Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*.

390 Nikolajeva, Maria, "Play and playfulness in postmodern picturebooks" i: *Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-referentiality*, red. Lawrence Sipe, New York 2008.

leken i bilderboken³⁹¹ visar att det finns en mångfald olika sätt att sammanföra lekforskning och skönlitteratur i en vetenskaplig analys. Samtidigt berör dessa två kategorier – lek och litteratur – även ett annat fält, nämligen drömmens. Gunilla Lindqvist påpekar i sin studie *Lekens möjligheter* att det finns flera tydliga likheter mellan leken och drömmen: "Leken påminner om en dröm med sina förvandlingar och sin rörlighet."³⁹² Hon hävdar även att likheten betonas i psykoanalysen då båda betraktas som fantasins domäner. Aili Helenius delar Lindqvists uppfattning och lyfter fram Sigmund Freuds intresse för de dolda betydelseerna i lekar och drömmar. Hon poängterar att "en väsentlig orsak till fenomenet lek är den konflikt som uppstår mellan den vaknande kraften och förståndet hos barnet å ena sidan och de begränsningar som kommer i vägen för hans eller hennes agerande å andra sidan. [...] Barnet löser konflikten genom att förflytta sig till ett imaginärt fält."³⁹³

Detta imaginära fält, som Olofsson benämner *lekvärlden*³⁹⁴, utgör det inre landskap som de ovannämnda lekforskarna är intresserade av. De undersöker förflyttningen från verkligheten till detta magiska landskap, och den transformation som sker under förflyttningens gång och som laddar alla personer och föremål i omgivningen med

391 Se till exempel: Lassén-Seger, s. 123 ff. Lekmotivets skuggsida i barnromaner analyseras även bland annat av Margaret Higonnet: Higonnet, Margaret R., "Time out: Trauma and play in *Johnny Tremain* and *Alan and Naomi*" i: *Children's literature* 33, 2005, ss. 150-171.

392 Lindqvist, s. 131.

393 Helenius, Aili, *Leikin kehitys varhaislapsuudessa* ("Lekens utveckling i den tidiga barndomen"), Helsingfors 1993, s. 22. ("olennainen syy leikin ilmenemiseen on ristiriita lapsen heräävien voimien ja ymmärryksen sekä toisaalta hänen toimintansa tielle astuvien rajoitusten välillä. [...] Lapsi ratkaisee ristiriidan siirtymällä kuvitteelliseen kenttään.")

394 Den etablerade termen på engelska är "lucid space" och används bland annat av Maria Lassén-Seger i betydelsen "a spatio-temporal world framed off from everyday reality by the fact that participants in play share a metacommunicative understanding that this is 'play reality', not everyday reality". Lassén-Seger, s. 124.

symbolik. Leken fungerar som en bro som leder barnet från verkligheten till fantasin.

En väsentlig skillnad mellan min analys och lekforskningen ovan är att i mitt material har det tagits ett steg vidare från det som dessa forskare undersöker. Med fiktionens hjälp konstrueras leksituationer och lekvärldar. Inga verkliga barn i verkliga situationer undersöks här, inte heller författarnas leklänkande skrivprocess. Däremot studeras en vuxens vision av ett barns inre lekvärld.

Birgitta Knutsdotter Olofsson betonar, som nyss påpekats, lekens och litteraturens släktskap i sin studie. Även Gunilla Lindqvist uppmärksammar detta, och i de barngrupper Lindqvist undersöker hämtas lektemat från kända barnböcker. Dessa böcker skildrar en resa eller ett äventyr som kan läsas som en resa in i ett inre landskap. Många lektemata hämtas dessutom uttryckligen från bilderböcker. Lindqvists intresse är därmed i princip precis motsatsen till mitt. Hon hanterar bilderböckerna som underlag för lek, medan jag i detta kapitel undersöker leken som underlag för bilderböcker.

I Gunilla Lindqvists faktiska verklighet styrs rolleken av en vuxen, medan det i bilderböcker som använder sig av leken är barnet som initierar lekan.³⁹⁵ Detta sker kanske inte uttalat utan på ett sätt som är omedelbart³⁹⁶ eller odistanterat. Förflyttningen från verkligheten till fantasins värld sker diskret. Det är läsarens uppgift att upptäcka den. Det är möjligt att förflyttningen är annorlunda i de verkliga barnens lekar. Trots att barnen i verkligheten kan uppslukas av leken och rollerna i den, poängterar bland annat Birgitta Knutsdotter Olofsson att barnen med sina ansiktsuttryck,

395 Det ligger naturligtvis en vuxen författare bakom den fiktiva leksituationen, men inom fiktionens ramar är det barnen själva som initierar lekarna. När det gäller forskning kring verkliga barns lekar, är de pedagogiska lekforskarna uppdelade i två skolor, där den ena gruppen anser att barnens lek är som mest äkta när de leker utan de vuxnas inblandning, och den andra gruppen anser att för att barnen skulle leka de "rätta" lekarna, behövs det en vuxen som styr leken åt rätt håll.

396 Lars-Erik Berg skiljer mellan omedelbar lek och distanserat spel i: Berg, Lars-Erik, *Den lekande människan*, Lund 1992, s. 21 ff.

blickar och röster signalerar att de befinner sig i lekens värld.³⁹⁷ Detta händer inte alltid i bilderböckerna. I många böcker liknar förflyttningen mera drömmens omedvetna förflyttning där händelserna framstår som om de verkligen ägde rum. Däremot skiljer sig drömmen och leken, som tidigare påpekats, från varandra genom att leken äger rum i vaket tillstånd och kräver en viss fysisk aktivitet, vilket drömmen per definition inte gör.

I de avsnitt som följer analyseras bilderböcker där leken utgör vägen till det inre landskapet. Tyngdpunkten i analysen ligger på hur de fiktiva barnen leker och hur deras inre världar kan tolkas med hjälp av lekforskningen.

Den idealiserade barndomens lekar

Under 1900-talets första hälft är leken ett återkommande motiv framförallt i svenska bilderböcker. Exempelvis hos Elsa Beskow fungerar leken som en väg in i det inre landskapet. Leken engagerar, som de beskowska bilderböckerna visar, det fiktiva barnet i en inre resa. Övergången från den yttre till den inre världen stöds av leksaker och andra fysiska föremål som förändrar barnets syn på sin vardagliga miljö genom att ge denna miljö nya dimensioner. Motivet lek återkommer framför allt i svenska bilderböcker även efter Elsa Beskows tid. Några andra bilderböcker som tidsmässigt faller utanför mitt primärmaterial och som bidrar till uppfattningen om lekmotivets mångsidighet är Leif Krantz och Ulf Löfgrens *Barnen i djungeln* (1959), *Barnen i luften* (1963) och *Barnen i vattnet* (1964). Samtliga berättelser har sin utgångspunkt i vardagens tristess som avbryts av en magisk vägvisargestalt, trollet Ture. Ture möjliggör för de tre barnen att ha ett äventyr inom hemmets fyra väggar genom att initiera en lek som tillåter dem att tillsammans färdas till en gemensam lekvärld. Trollet är en del av leken och förkroppsligar barnens fantasi och kreativitet.

397 Olofsson, s. 12. Även många andra lekforskare talar om leksignaler. Se bl. a. Bateson, Gregory, "A theory of play and fantasy" i: *Semiotics. An introductory reader*, red. Robert E. Innis, London 1986, ss. 131-144, s. 133 f.

I *Barnen i djungeln* används ett metafiktivt grepp när barnen målar sitt inre landskap och förändrar det ständigt under äventyrets gång genom att blanda färger och dra nya streck. Detta metafiktiva grepp framhäver lekens karaktär. Leken förenar fysisk aktivitet med skapandekraft och fantasi. De fiktiva barnen får, som Boel Westin påpekar, själva styra sin lek,³⁹⁸ vilket kan betraktas som ett av de viktigaste kriterierna i gränsdragningen mellan dröm och lek.

Det inre landskapet i *Barnen i djungeln*, föds av en teckning av en tiger, som är tvådimensionell och färglös. Elina Druker noterar i sin analys av boken att färgerna bokstavligen bärs in i historien "genom att barnen hämtar penslar och färghinkar som visas i färg".³⁹⁹ Även bokens huvudpersoner som under de inledande scenerna visas bara som konturer får därmed färg, vilket förstärker berättelsens metafiktiva karaktär. Druker menar att övergången från den fiktiva verkligheten till fantasin sker när trollet Ture målar ränder på tigern: "Tigern förvandlas till en farlig, levande tiger (som ser hungrig ut) och barnen upptäcker att de befinner sig i en riktig djungel. De vita marginalerna försvinner nu helt och färgerna fyller hela bildytan."⁴⁰⁰ Leken engagerar barnen, och ikonotexten skildrar en representation av lekens värld så som de själva uppfattar den. Med hjälp av konkreta medel, penslar och målarfärg, bidrar barnen till hur det inre landskapet utvecklas, och ikonotexten gestaltar miljöns ständiga förvandling. Djungeln utgör barnens inre landskap, precis som Druker påpekar: "Det fiktiva rummet fungerar som ett subjektivt rum som speglar karaktärernas upplevelser."⁴⁰¹

Lekarna i Krantz och Löfgrens bilderböcker har en tydlig cirkulär karaktär och avslutas i samma situation där de börjat. De skapar en idyllisk bild av barnens lekar. Förutom idyll och glädje, kännetecknar avsaknaden av påtagliga hot Krantz och Löfgrens lekvärldar. Trots att karaktärernas upplevelser

398 Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 67.

399 Druker, Elina, "Resor i målade landskap" i: *Barnboken*, 2:2003, s. 35.

400 Ibid., s. 35.

401 Ibid., s. 36.

speglas i de fantasivärldar som Krantz och Löfgren skapar, förblir de tre barnen främmande för läsaren. De inre landskap som skildras är handlingsbetonade, och utöver barnens kreativitet som personifieras i Ture, kommer inte deras personliga egenskaper till uttryck. Däremot skapar Krantz och Löfgren tre fiktiva lekvärldar som inspirerar deras efterföljare.

Den harmlösa, glada fantasileken framstår som ett frekvent motiv i svenska bilderböcker. Boel Westin noterar att efter det andra världskriget "börjar det sorglösa leklivet att blomstra i barnens böcker, ett lekliv fritt från ledsamheter, sorger och bekymmer. I den nya välfärdsstaten får barnen en ny frihet och tillåts att leka mera ohämmat".⁴⁰² Den glada fantasileken nyanseras med spänning för att den ska fortsätta, men hemkomsten är trygg och lycklig. Själva leken består av lekandets glädje. Motivets popularitet kan ha sin grund i tendensen att idealisera barndomen och leken, men det kan också vara ett sätt att lyfta fram den lättsamma sidan av barns lekar – de lekar som har som uppgift att underhålla, inte uppfostra eller bearbeta trauman.

Även andra typer av fiktiva lekar presenteras i primärmaterialet: de som gestaltar den mörkare sidan av de fiktiva barnens tillvaro, såsom osäkerhet, rädsla och sorg. Därmed uttrycks båda sidorna av barndomen. I det kommande avsnittet analyserar jag tre bilderböcker i vilka lekvärlden kännetecknas av idyll och glädje, nämligen Barbro Lindgrens och Eva Erikssons *Den vilda bebiesan* (1982), Katti Hoflins och Bo Rosanders *Spindel-Karlsson* (2003) och Maikki Harjannes *Minttu ja haltia* (1991). Alla dessa bilderböcker skildrar ett barns fantasilek och därmed det fiktiva barnets inre landskap, men *hur* dessa lekar skildras i text och bild varierar stort. Även de tolkningar som ikonotexten frammanar skiljer sig tydligt åt i dessa böcker. Efter att ha betraktat den glada och lättsamma sidan av de fiktiva barnens vardag, analyseras ytterligare några bilderböcker som behandlar barndomens skuggsidor genom att skildra terapeutiska

402 Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 72.

fantasilekar. Båda typerna av fantasilekar har undersökts hos verkliga barn, och analyserna baserar sig på lekforskningen.

Miljön transformerar

Liksom hos Krantz och Löfgren är vardagen och dess enformighet utgångspunkter för leken även i många moderna bilderböcker. Till exempel inleds äventyret i *Den vilda bebiresan* av Barbro Lindgren och Eva Eriksson med orden: "En dag när allt är tyst / och lite tråkigt / får bebin lust / att göra något bråkigt." (*Den vilda bebiresan*, s. 4.)⁴⁰³ Tristessen gör att det fiktiva barnets fantasi sätts i rörelse och den vardagliga omgivningen förvandlas till ett fantasilandskap. Den vilda bebins lek inspireras av mammans städredskap, och den tråkiga städningen förvandlas till en båtfärd. Den vilda bebins båtresa alluderar både i ord och i bild på Lillebrors resor i Elsa Beskows *Lillebrors segelfärd*. Maria Nikolajeva jämför modaliteten mellan böckerna:

På bilden [s. 7] förvandlas den blårandiga mattan till vågor, medan båten fortfarande är en låda med kvast och förkläde. Denna bild kan med fördel jämföras med [...] omslagsbilden till *Lillebrors segelfärd*, som strider emot själva berättelsen. Bilden i *Bebiresan* fångar upp just det ögonblick där fantasi och verklighet möts och där modaliteten blir ambivalent.⁴⁰⁴

Förutom den blårandiga mattan och själva fartyget finns det även andra intertextuella och -visuella kopplingar till *Lillebrors segelfärd*: barnen reser i sällskap med sina leksaksdjur, mammorna står i båda böckerna på stranden och vinkar sorgsna när barnen beger sig ut på havet – och en stor fisk hotar de båda resällskapen men besegras. I *Bebiresan* har

403 Denna inledning utgör även en intertextuell länk till Tove Janssons *Den farliga resan* (1977) som inleds: "[...] För allting som är tråkigt / ser ut som det ser ut / igår, idag, imorgon / och det tar aldrig slut!" (*Den farliga resan*, s. 3). Se även: Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 71.

404 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 240. Se även: Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 180 f.

detaljerna förutom denna intertextuella koppling också en humoristisk funktion: monsterfisken (s. 11) är gäddan som lämnat sitt fat och som familjen senare äter till middag, potatisen och saltkaret från middagsbordet flyter omkring i havet (ibid.), och mammans sätt att vinka adjö (s. 7) tyder snarare på att hon leker med än att hon på riktigt sörjer. Bilden som föreställer bebins hemkomst (s. 25) avslöjar de detaljer i bebins vardagliga omgivning som inspirerat honom till denna lek – mattan, gardinerna, fåtöljen, mammans tofflor, mössa och handskar. *Bebiresan* använder sig av lekmotivet i högre grad än *Lillebrors segelfärd*. Den visar leken både ur bebins synvinkel och ur den vuxna medlekarens, mammans, synvinkel. Bebin gör precis som Birgitta Knutsdotter Olofsson menar när hon skriver om transformation: "Att leka är att kunna transformera verkligheten till något annat. [...] När sand blir tårtor och broar över floden är detta både lek och skapande. Att skapa är att göra något som inte är vad det ser ut att vara, utan föreställer något annat."⁴⁰⁵ Olofsson visar även hur den yttre verkligheten påverkar leken: "Vad man än leker eller leker med är det alltså de inre föreställningarna som styr. Yttre stimuli underordnas det inre förhållningssättet."⁴⁰⁶ Den resa som ikonotexten skildrar är en produkt av bebins inre föreställningar. Med sin kreativitet transformerar han mattan till ett hav, gardinerna till en val och städhandskarna och skärmmössan till en bläckfisk. Den fiktiva fantasilek Barbro Lindgren och Eva Eriksson skildrar bekräftar Olofssons tes om transformationens funktion i leken.

Genom leken ger den vilda bebin uttryck för sin kreativitet vilket åtminstone indirekt fungerar som ett karakteriseringsgrepp. Genom att i bild skildra övergången från verklighet till lekens värld visas även hur den visuella berättaren vänder blicken inåt, fokaliserar bebin internt. På grund av att leken är lättsam och glad, avslöjar inte heller introspektionen några mörka, komplexa inre tillstånd – vilket naturligtvis inte heller skall betraktas som ett självändamål.

405 Olofsson, s. 11 f.

406 Ibid., s. 17.

Ett inre landskap kan vara genuint glatt och lyckligt, och detta ger *Den vilda bebiresan* uttryck för. Ikonotexten i *Den vilda bebiresan* skildrar den glada lekvärlden och således den lekfulla, kreativa bebins personlighet på ett sätt som ter sig trovärdigt och äkta.

[Se: ill. 15]

Vardagsrummets förvandling till ett sjölandskap kan tänkas illustrera den idylliska syn på barndomen som kännetecknar en stor del av barnlitteraturen. *Den vilda bebiresan* avviker inte explicit från konventionen, utan ser ut att följa den tradition som bland annat Elsa Beskow, Leif Krantz och Ulf Löfgren representerar. Samtidigt är det omöjligt att avgöra huruvida bebiresans glada karaktär är en produkt av konventionen med den idylliska barndomen som grund eller av inre gestaltning av ett lyckligt och livligt barn. Då idyllen i många sammanhang har fått en negativ klang,⁴⁰⁷ vill jag inte nödvändigtvis hävda att dessa aspekter sammanfaller. Den vilda bebin, sin ringa ålder till trots, är som karaktär en mera självständig och frigjord person än sin nästan hundra år äldre förebild Lillebror. Boel Westin beskriver bebin som ett "frigjort och hämningslöst barn, ett barn som njuter av livet och tar tillvara alla tillfällen som bjuds till lek, bus och fantasier".⁴⁰⁸ Att bebins mamma å ena sidan tillåter den vilda leken (som bland annat innebär att kasta vetebullar på ett monster) och å andra sidan leker med sitt barn, går in i hans inre landskap, tyder på att den maktlösa och passiva barnkaraktären som speglas i det tidiga 1900-talets bilderböcker, har fått ge vika för en mera aktiv karaktär som

407 Jacqueline Rose ställer sig kritiskt till den idylliska barndomsskildringen som enligt henne målar upp en falsk bild av barn och barndom. Rose benämner denna tendens "a fantasy of childhood" och använder den i en negativ bemärkelse. Rose, s. 138. Den idylliska barndomsskildringen har delvis ersatts av andra typer av berättande i modern barn- och ungdomslitteratur. För att illustrera denna trend, myntar Sonja Svensson termen "idyllofobi" i sin artikel: Svensson, Sonja, "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllofobin i ungdomsboken" i: *Konsten att berätta för barn. Barnboken*, Stockholm 1996, ss. 263-278.

408 Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar", s. 96.

inte längre är underkastad den vuxna. Den fantasilek som bebin leker beskrivs som befriande och glädjande, kanske delvis tack vare mammans delaktighet. Föräldrarnas närvaro och delaktighet i leken är centrala element även i den följande bilderboken, *Spindel-Karlsson*, som skildrar en pojke som kan förvandlas till hjälte när leken så kräver.

Utgångssituationen i Katti Hoflins och Bo Rosanders *Spindel-Karlsson* alluderar dels på *Den vilda bebiesan* och dels på *Lillebrors segelfärd* och skapar således förväntningar på en kommande leksituation i enlighet med sina föregångare. Även Karlssons lek innefattar en båtfärd. Han bygger en båt åt sina leksaker. På bokens andra uppslag visar den visuella berättaren Karlsson med sina leksaker på golvet i sitt rum. En tom låda och en del byggklossar utgör delarna av hans båt. På följande uppslag är båten redan färdig och sjösatt. Det ser ut att vara en riktig båt på ett riktigt hav. Boken skildrar inte övergången från verklighet till fantasi. Det finns en stor lucka, en ellips, i både det visuella och det verbala berättandet mellan Karlssons planer och verkställandet av dem. Förhållandet mellan den verbala och den visuella berättelsen är i det närmaste symmetriskt. Båda presenterar händelseförloppet som sant inom den fiktiva verkligheten, och således blir ikonotextens modalitet indikativ.

Mammans agerande påverkar också Karlssons lek, men på ett annat sätt än hos den vilda bebin. Här är mamman inte en inspirerande gestalt utan hennes frånvaro upplevs som frustrerande av Karlsson och han projicerar denna känsla på hur leken fortsätter. Mamman hinner inte komma och se på hans båt, vilket anknuter denna berättelse till de bilderböcker om sänggående där föräldrarnas frånvaro utgör ett av de mest frustrerande elementen i berättelsen. Som reaktion på den ointresserade mamman börjar Karlsson spela fotboll. Hans lek är så aggressiv att båten går sönder och leksaksdjuren är nära att drunkna. Mamman hinner fortfarande inte komma och rädda djuren, och Karlssons lek måste få en ny vändning: han förvandlas till *Spindel-Karlsson*.

Den intertextuella kopplingen till seriehjälten Spindelmannen verbaliseras också i texten, det påpekas att de här två är släktingar, fast inte så nära. Användningen av seriehjältar som symboler för en tillfällig maktposition är, som analyserna i det föregående kapitlet redan antytt, återkommande i moderna bilderböcker.⁴⁰⁹ Jag förhåller mig tveksam till detta grepp eftersom lån från populärkulturen inte ger uttryck åt någon särskilt stor nyskapande kraft utan erbjuder enkla, färdiga roller som direkt överförs till barnlitteraturens miljö. Förutom att detta skapar stilmässiga kontraster, uppstår även övertydliga intertexter. Det räcker inte att i verbal text nämna att Karlsson förvandlas till Spindel-Karlsson – släktskapet med förebilden lyfts också fram. Samtidigt kan rollen som en seriehjälte ha samma funktion som leksaken Darth Vader i Arne Norlins och Gunna Grähs *Mittinattenmysteriet*. Den förankrar berättelsen i verkligheten och eftersträvar därmed ett mera realistiskt uttryck. Högst antagligen representerar seriehjälten Spindelmannen hjältemodet även för många verkliga barn. Användning av en seriehjälte som en färdig roll i Spindel-Karlsson kan således ske i ett flertal syften. Det är omöjligt att avgöra huruvida Spindelmannen fungerar som ett humoristiskt, verklighetsförankrande element eller om gestalten används för att den med säkerhet ska bli igenkänd av alla läsare.

Karlssons förvandling till superhjälte signalerar att hans lek fram till detta ögonblick inte har varit lika befriande och maktgivande som den vilda bebins. För att få den maktposition som krävs för att rädda leksakerna, måste Karlsson förvandlas. Här kan mammans frånvaro vara en central aspekt. Den skapar frustration och irritation hos

409 Identitet som seriehjälte återkommer även i Jukka Lemmettys *Leo Z* (1996) som skildrar en pojke som vid behov kan förvandlas till Leo Z, en imitation av gestalten Zorro. Berättelsen utspelar sig i en omgivning som visuellt skildras som någon slags futuristisk miljö – den ger ett intryck av science fiction med högteknologi och rymdfarkoster. Lekmotivet i denna bilderbok vävs in i berättelsens nonsenskaraktär och boken är därmed svårhanterlig och inte så tacksam för analys ur leksynpunkt.

Karlsson, vilket i sin tur ger upphov till en ny identitet för att han skall kunna ta avstånd från den maktlösa ställning han befunnit sig i. Spindel-Karlsson kan, precis som sin förebild, flyga och lyckas naturligtvis rädda djuren i nöd.

När mamman äntligen får tid och kommer in i Karlssons rum, hamnar också hon i vattnet bland hajarna. Spindel-Karlsson lyckas rädda henne, och därmed kommer den från karnevalsteorin bekanta omvända maktstrukturen till uttryck. Det maktlösa barnet har tillfälligt fått makt över sin förälder och kan begå hjältedåd utifrån den nya, mäktiga rollen. Efter att mamman räddats, är konflikten löst. Detta innebär att även den korta karnevalen, illustrerad av Karlssons förvandling till Spindel-Karlsson, är över och maktstrukturerna återupprättas.

Trots att Karlssons lek har några gemensamma nämnare med den vilda bebins lek, skildrar leksituationen i *Spindel-Karlsson* inte en genuin glädje, utan istället skildras djupa och komplexa negativa känslor som frustration och ensamhet. Dessa känslor enbart antyds. De kommer till uttryck i den våldsamma vändningen, men de ges aldrig något utrymme i ikonotexten. Karlssons roll som Spindel-Karlsson tränger undan känslorna och överröstar dem med handling. Det inre landskap som skildras erbjuder i sig ingen djupare kunskap om karaktären, men den antyder att det finns stora och svåra känslor som familjen Karlsson inte handskas med.

Både det verbala och det visuella perspektivet i boken tillhör Karlsson. I synnerhet i bilderna ges tillträde till hans inre landskap direkt, utan några mellanfaser som markerar förflyttningen mellan verklighet och fantasi. Han är fokalisatorn även i den verbala berättelsen, som är skriven i korthuggna meningar i tredje person. Genom den verbala berättelsen återges även hans känslor, om än inte i klartext. Enligt den verbala berättaren vet Karlsson att man inte får sparka hårt inomhus, men ändå gör han det. Han konstaterar att han inte kan vänta på mamman och stänger dörren med kraft. Han inser att havet är aningen skrämmande – men då förvandlas han. Mitt under fantasileken introduceras en ny lek: rolleken.

Gunilla Lindqvist påpekar att rollen har en central betydelse i de psykologiska lekteorierna. Hon menar att rollen inte är någon realistisk person utan "en abstraktion som innehåller olika aspekter; dels rollens funktioner, dvs. målinriktade handlingar, dels relationer till andra personer, och till sist de karaktäristiska egenskaper och attityder som hör ihop med rollen."⁴¹⁰ Hon anser även att man behöver kunna framträda och föra dialog i enlighet med rollgestalten för att kunna personifiera rollen. Då Karlsson klär ut sig till Spindel-Karlsson, utför han just detta, till och med hans ansiktsuttryck förändras. Den verbala texten tyder på att hans sätt att tänka och tala också förändras. Den verbala berättaren som fokaliserar Karlsson konstaterar innan förvandlingen: "Lite rädd för havet är han" (s. 16) och efter förvandlingen: "Och han är aldrig rädd. Inte ens för hajar." (s. 18.) Bildmässigt förmedlas inte samma förvandling. Kontrasten skapas snarast mellan Karlssons hjälplösa och skräckslagna min vid översvämningen (s. 13) och Spindel-Karlssons tuffa ansiktsuttryck efter förvandlingen (s. 17). Som Spindel-Karlsson kan Karlsson inte vara rädd för vattnet. Han är stark och modig och kan vid behov rädda även modern. De negativa känslorna, frustrationen, rädslan och aggressionen, ger upphov till denna roll av superhjälte som kan lösa problemet.

[Se: ill. 16 och 17]

De två ovannämnda lekarna, den vilda bebins och Karlssons, har, som visats, flera gemensamma drag. Båda lekarna har sin utgångspunkt i särskilda leksaker och andra föremål som gör att leken utspelar sig i ett fantiserat sjölandskap. Båda har också ett för barnlitteraturen typiskt cirkulärt mönster: lekarna avslutas i samma situation som de inletts i, och lekens maktgivande funktion har varit tillfällig. Till skillnad från den vilda bebins lek, introduceras i *Spindel-Karlsson* även drag av rollek, vilket ytterligare framhäver berättelsens karnevalska struktur. Både Karlssons och den vilda bebins lekar för dem ut på ett äventyr i en farlig och

410 Lindqvist, s. 127.

exotisk miljö. Däremot stannar flickprotagonisten Minttu inomhus även i sitt inre landskap i den lek som skildras i Maikki Harjannes *Minttu ja haltia* ("Minttu och älvan", 1991).⁴¹¹

Lek i bild

Minttu ja haltia tillhör Maikki Harjannes bilderboksserie om Minttu omfattande över tjugo titlar. Böckerna om Minttu handlar om vardagliga situationer som att gå till biblioteket, baka och hjälpa till, och såväl omgivningen som handlingen i böckerna är realistiska.⁴¹² I *Minttu ja haltia* introduceras, trots den realistiska inramningen, ett fantastiskt element genom Minttus och hennes mammas lek. Utgångspunkten för leken är de sagor om älvor som mamman läser för Minttu. Minttu vill diskutera älv- och prinsesstematiken med mamman, och som en följd av deras diskussion skildrar den verbala och den visuella berättaren olika handlingsförlopp. Enligt den verbala berättaren uppenbarar sig en älva för Minttu och erbjuder, enligt sagokonventionen, att uppfylla tre önskningar. Minttu önskar sig en elefant, att hon skulle kunna flyga⁴¹³ och att hon skulle bli osynlig. Älvan uppfyller alla dessa önskningar. Den visuella berättaren gestaltar däremot någonting annat. Mamman är utklädd till en älva. Minttu förstår detta direkt, hon skrattar i bilden, men hon leker med. Minttus önskan att flyga uppfylls genom att pappan lyfter upp henne och osynligheten genom att gubben Neppius blundar och Minttu

411 Även här framträder ett stereotypiskt genusförhållande. Pojkkarakters lekar involverar handling och en imaginär resa ut i världen, medan flickkaraktern skildras lekande inomhus i sitt hem. Som Denna teknik används i karaktärsgestaltningen till exempel i Anthony Brownes bilderbok *The tunnel* (1989), där skillnaden mellan barnprotagonisterna framhävs genom att system presenteras läsande i en trygg inomhusmiljö, medan brodern spelar fotboll på en karg bakgård. Nikolajeva, Maria, "Word and picture" i: *Teaching children's fiction*, red. Charles Butler, New York 2006, s. 136 f.

412 Harjannes Minttu-böcker utgör således en finsk motsvarighet till Gunilla Woldes vardagsrealistiska bilderböcker om Totte och Emma.

413 Genom att tillskriva Minttu denna önskan reflekterar Harjanne önskedrömmen om att flyga. Denna dröm representerar de typdrömmar Freud diskuterar och stöder uppfattningen om Minttu som en relativt okomplicerad karaktär.

lämnar lägenheten under tiden. Detta berättas enbart visuellt. Den elefant hon önskar sig är det enda som återges i bild, men rubriken "Toivomus 1" ("Önskning 1") talar om för läsaren att elefanten bara är en önskedröm, ikonotextens modalitet är således optativ.⁴¹⁴

Medan Minttu och mamman leker, formas ikonotexten av två skilda berättelser, en visuell och en verbal. Den verbala berättaren skildrar lekens värld och den visuella berättaren den verklighet som leken utspelar sig i. Leken skildras genomgående på två nivåer: lekens och verklighetens. Kontrasten mellan texten och bilderna skapar ikonotextens optativa modalitet. Ungefär halvvägs in i boken avbryts leken plötsligt, och Minttu befinner sig hos grannen Neppius. De diskuterar älvor, och Neppius berättar att han fått en kista av en älva en gång. Sedan går Minttu till gårdskarlen Pärssinen som berättar att även han besökts av en älva. Under hans berättelse möts textens och bildens modalitet, och den visuella berättaren gestaltar för första gången en älva i bild. Denna bild illustrerar enbart Pärssinens berättelse som kan vara påhittad, det är möjligt att han spelar med i Minttus älvalek. I så fall återger bilden Minttus inre föreställning av hur älvan har sett ut, skapad av Pärssinens berättelse.

Sekvensen som återger Minttus besök hos grannarna kan upplevas som malplacerad mitt i leken. Utgångssituationen är en kväll (eller en morgon) då Minttu leker iklädd i pyjamas. Under besöken hos grannarna är hon helt påklädd. Sekvensernas inbördes ordning kan diskuteras med hjälp av den terminologi som Gérard Genette har myntat. Det fenomen som innebär att händelseförloppet bryts för att berättelsen ska förflyttas till en annan tid benämner Genette anakroni.⁴¹⁵ Då en anakroni enligt Genette kan sträcka sig såväl in i det fiktiva förflutna som i den fiktiva framtiden, skiljer han mellan två

414 Maria Nikolajeva och Carole Scott ger också exempel på hur ett enda ord kan undergräva den indikativa modaliteten för en realistisk bild: "For instance, a landscape in a painting titled 'A Dream' will most probably be interpreted as imaginary, even though the picture itself may be true-to-life." Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 174.

415 Genette, *Narrative discourse*, s. 35 ff.

typer av anakronier: analepser och prolepser. Analepser "förflyttar berättelsen till en tidpunkt före primärhistoriens nutid" och prolepser "förflyttar den till framtiden".⁴¹⁶ I *Minttu ja haltia* är det svårt att avgöra vad det är för typ av anakroni som avbryter primärhistorien. Det som å ena sidan talar för att det är fråga om en proleps, en glimt in i framtiden, är att Minttu under sin lek får "förmågan" att bli osynlig. Hon har inte kunnat bli osynlig tidigare men hos Neppius leker hon att hon blir det. Det som å andra sidan ifrågasätter denna tolkning och i stället stöder en läsning av episoden som en analeps, en tillbakablick, är den trollstav som Minttu hittar hos Pärssinen, en trollstav som älvan lämnat efter sig och som Minttu använder senare i leken för att i sin tur uppfylla mammans önskningar. En möjlig läsning som kringgår anakroniproblematiken är att berättelsen löper kronologiskt och att Minttu och mamman fortsätter sin lek på kvällen eller nästa dag. Förhållandet mellan de olika sekvenserna redogörs aldrig, varken i ord eller i bild. Detta skapar ett starkt intryck av ambivalens och tvekan samt gör ikonotextens modalitet till dubitativ.

Hur tidsbegreppet i berättelsen än tolkas, är det tydligt att Maikki Harjannes skildring av lekvärlden skiljer sig från de tidigare nämnda exemplen. Förutom de få ögonblick då den visuella berättaren skildrar Minttus föreställningsvärld eller önskedröm, skildras lekvärlden som verklig endast i den verbala texten. Bilderna förankrar berättelsen starkt vid verkligheten, men avslöjar också att det är fråga om lek och inte till exempel dröm. Trots att man kan tycka att bilderna undergräver den verbala berättelsen, fyller de en viktig funktion i tolkningen. *Minttu ja haltia* skiljer sig också från *Den vilda bebiresan* och *Spindel-Karlsson* genom att det cirkulära karnevalsmönstret inte är lika tydligt. Ett karnevaliskt drag är ändå det att Minttu åtminstone i texten tillskrivs en tillfällig maktposition. Det inre landskapet skildras inte heller som en exotisk miljö. Den magi som leken medför utspelar sig i den vardagliga hemmiljön.

416 Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 206.

[Se: ill. 18]

Då den visuella berättelsen är förankrad i verkligheten och inte tillåter inblickar i Minttus inre landskap, förblir även möjligheterna till inre karaktärsgestaltning oanvända. Den verbala berättaren gör inte heller några seriösa försök att skildra icke-verbala tillstånd. Båda berättarna nöjer sig med att skildra en underhållande lekstund.

Trots skillnaderna i lekens karaktär har den vilda bebins, Karlssons och Minttus lekar många gemensamma drag, vilket gör att de representerar den idylliska föreställningen om barndomen. De följer den beskowska traditionen och skildrar en lycklig barndom med inslag av spänning och faror, men med ett definitivt lyckligt slut och en återförening i det trygga hemmet. Skildringar av dessa lekar skapar en illusion av tillgång till huvudpersonens inre värld.

Enligt lekforskningen har leken även andra syften än att underhålla, och lekskildringar i bilderböcker kan förmedla en annorlunda syn på barndomen än den idylliska.⁴¹⁷ Trots att antalet sådana lekskildringar inte är stort i mitt material, vill jag diskutera några bilderböcker som använder sorgen eller förlusten som utgångspunkt för en fantasilek.

Lekens maktgivande skuggsida

De fantasilekar som diskuterats ovan kännetecknas till en viss grad av lekandets glädje. Dessutom ger de ett intryck av att den lekvärld som skildras är färgad av nostalgi, eftersom leken utspelar sig i en idyllisk miljö och förmedlar en något förskönande bild av barndomen. Men leken kan också vara mera nyanserad än vad de ovannämnda bilderböckerna antyder. Inom leken kan man till exempel lämna den idylliska sfären för att behandla den verkliga världen där sorg, ångest och otrygghet samspelar med glädjen.

Inom barnpsykologin betonas leken som (de verkliga) barnens sätt att erhålla och utveckla sociala, emotionella,

417 Se t. ex. Lassén-Seger, s. 123 ff.

fysiska och psykiska kunskaper.⁴¹⁸ Med hjälp av leken kan barn rentav klara av situationer där de utsätts för rädsla och smärta.⁴¹⁹ Lekens terapeutiska funktion undersöks i de flesta psykologiska och pedagogiska lekstudier.⁴²⁰ Småbarns oförmåga att verbalisera rädsla, sorg och ångest gör att leken kan bli ett av få läkande utlopp för de tunga känslorna.⁴²¹ I leken får barnet bearbeta den traumatiska upplevelsen samt återuppleva den genom att projicera känslorna på någon annan gestalt i leken. Detta gör att leken har en helande verkan. Utvecklingspsykologen Tiina Holmberg påpekar i sin artikel att den traumatiska upplevelsen präglar det sörjande barnets lek: "Inskrivna i barnets lek finns de omedvetna och medvetna erfarenheterna, rädsla och skräck, sorg, otrygghet och de otaliga frågorna; med barnets handstil och ur barnets synvinkel. I många sammanhang har man konstaterat att lek är barns arbete. Detta gäller även för barns sorgearbete."⁴²² Holmberg menar även att barnet har ett behov av att genom leken i trygga förhållanden möta den traumatiska upplevelse som hon eller han har genomgått.⁴²³ Ett sorgearbete genom lek förekommer även hos fiktiva barn. Även deras lekar tar sig olika uttryck beroende på förlustens natur och hur den behandlas i den fiktiva verkligheten. I detta avsnitt analyseras tre bilderböcker som belyser motivet ur olika synvinklar: Anna-Clara och Thomas Tidholms *Resan till Ugri-La-Brek*

418 Se t. ex. Piaget, s. 87.

419 Se bland annat: Piers, Maria W. och Genevieve Millet Landau, *Leikin lahja ja sen merkitys lapsen kehitykselle (The gift of play and why young children cannot thrive without it)*, 1980), Helsingfors 1982, s. 11.

420 Till exempel psykoanalytiker D. W. Winnicott menar att lekandet alltid är terapi. Se: Winnicott, D. W. *Lek och verklighet (Playing and reality)*, 1971), Stockholm 1989, s. 72 f.

421 Se bland annat Piers och Landau, s. 26.

422 Holmberg, Tiina, "Leikkiin on kirjoitettu lapsen surun sanat" i: *Surevan lapsen kanssa ("Orden i barnets sorg är inskrivna i leken" i: "Med det sörjande barnet")*, Helsingfors 2003, s. 60. ("Lapsen leikkiin on kirjoitettu tiedostamattomat ja tiedostetut kokemukset, pelko ja kauhu, suru, turvattomuus ja lukemattomat kysymykset; lapsen käsialalla ja lapsen näkökulmasta. Monissa yhteyksissä on todettu leikin olevan lapsen työtä. Näin on myös lapsen tehdessä surutyötä.")

423 Holmberg, s. 64.

(1988), Mikaela Sundströms och Linda Bondestams *Linnéa och Änglarna* (2003) och Liisa Kallios *Lentäviä talo* ("Det flygande huset", 2003). Såväl förlusterna som de lekar som används för att bearbeta dem är sinsemellan olika, vilket gör att flera teoretiska verktyg tillämpas i analysen.

Döden och sorgen efter den döda är inte helt ovanliga motiv i barnlitteraturen. Sagor av bland annat H. C. Andersen och Zacharias Topelius, exempelvis "Den lille Pige med Svovlstikkerne" (1845) respektive "Björken och stjärnan"⁴²⁴ (1852), berör ämnet, och även moderna bilderböcker diskuterar problematiken. De flesta bilderböcker som gestaltar döden gör det i en realistisk omgivning, direkt, utan något utrymme för alternativa tolkningar. Böcker av denna typ skrivs ofta i ett terapeutiskt syfte. Det svårbegripliga fenomenet förklaras för barnet av en starkt didaktisk och ofta religiös, men även trygg, vuxen berättarröst. Frågor som besvaras är varför man dör och vad som händer när och efter att man dör. Dessutom behandlas även skuld känslor och sorg. Exempel på den här typen av bilderböcker är *Lasses farfar är död* (1972) av Anna Carin Eurelius och Monika Lind, *Hej då, farmor!* (1998) av Annu Liikkanen och Lars Andersson. Likaså behandlas ämnet i den norska *Pelle og de to hanskene – ei bok om døden* (1999) av Kari Vinje och Vivian Zahl Olsen som i finsk översättning (*Pelle ja kaksi käsinettä: kirja kuolemasta*, 2000) ingår i de flesta finländska allmänna biblioteks utbud av barnböcker om död. Alla dessa böcker erbjuder bara en läsning: den mimetiska. Trots att upplevelserna kring en nära människas död återges ur barnets synvinkel, hålls händelserna på en mycket realistisk nivå. Ulla Rhedin menar att böcker av denna typ bara refererar eller omtalar sorg och saknad, utan att uttrycka dessa känslor.⁴²⁵ I dessa socialrealistiska bilderböcker om döden tycks inte barnprotagonisternas sorg få något utrymme i ikonotexten, utan böckerna har en mera förklarande och pedagogisk funktion.

424 I originalet: "Björken och stjärnan".

425 Rhedin, "Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen", s. 98.

Döden kan figurera i bilderböcker även humoristiskt och distanserat, som i Ulf Nilssons och Eva Erikssons *Alla små döda djur* (2006) samt i Barbro Lindgrens och Charlotte Ramels *Ängeln Gunnar dimper ner* (2000), eller som personifierad, i *Den svarta fiolen* (2000) av Ulf Stark och Anna Höglund. Hela familjens sorg vid ett barns död skildras däremot smärtsamt och allvarligt i den finlandssvenska bilderboken *Ängelungen* (1990) av Margareta Thun och Cris af Enehielm. De tre sistnämnda bilderböckerna introducerar ett fantastiskt element i ikonotexten genom att återge barns inre bilder av änglar och döden. Böckerna rör sig främst inom drömmens och fantasins domäner men utnyttjar inte det inre landskapet i karaktärsgestaltningen. Modaliteten i samtliga är symmetriskt indikativ, och trots att böckerna är estetiskt tilltalande, fördjupar de inte karaktärsdiskussionen i detta arbete. Enbart *Ängeln Gunnar dimper ner* är ambivalent i sitt uttryck, främst på grund av att handlingsförloppet strider mot det sunda förnuftet. Ikonotextens modalitet däremot är entydigt indikativ. Först när sorgen bearbetas genom lek och leken skildras i bild och text, blir en bilderbok aktuell för detta arbete. I de följande avsnitten behandlas tre fantasilekar som uppfyller dessa kriterier.

Ett terapeutiskt dödsrike

Anna-Clara och Thomas Tidholms omskrivna *Resan till Ugri-La-Brek* är en bilderbok som gestaltar den bearbetningsprocess som bokens huvudpersoner genomgår efter att deras morfar har dött. Boken följer inte den ovannämnda traditionen med realistiska händelseförlopp, didaktiska berättare och entydiga läsningar. Istället skildrar denna komplicerade berättelse barnens sorg genom deras lek. Ur de två barnens – Hinkens och Myrans – synvinkel är omständigheterna inte ideala efter morfaderns död. Barnen upptäcker att morfadern har försvunnit, men i texten konstateras det att "mamma vill inget säga / Och pappa vet ingenting" (*Resan till Ugri-La-Brek*, s. 4). Barnen lämnas ensamma med sin oro, osäkerhet och sorg. Tiina Holmberg betonar att barn inte skall lämnas ensamma i

sin sorg. De behöver stöd av de vuxna: "Att förbise barnet i sorg lämnar ofta den lilla sörjande alarmerande ensam med sina frågor, magiska tankar och känslor som går upp och ner i bergochdalbana."⁴²⁶ Osäkerheten leder till att barnet med hjälp av sin fantasi börjar fylla de luckor som uppstått – och detta kan ge upphov till ökad osäkerhet och rädsla. Detta kan också gälla för de fiktiva barnen. Hinken och Myran är oroliga över att någonting har hänt morfadern, och de kommer fram till att de måste åka till andra sidan världen för att rädda honom.

I Hinkens och Myrans lek förenas den mimetiska och den symboliska nivån. Maria Nikolajeva lyfter fram de olika möjliga läsningarna (en mimetisk och två symboliska) som *alternativ* till varandra,⁴²⁷ men med utgångspunkt i lekteorin kan dessa förenas. Nikolajeva skriver att "[m]ed en renodlat mimetisk läsning handlar [*Resan till Ugri-La-Brek*] om två barn som företar en magisk resa för att finna sin morfar. De får på ett magiskt sätt inträde till det magiska riket dit de reser under ett tusen år utan att bli äldre. Detta rike kan, om man så vill, tolkas som dödsriket."⁴²⁸ Denna läsning är den enda som behandlar Ugri-La-Brek, eller Byn-Där-Rökarna-Stiger-Rakt-Upp som en riktig sekundär värld. Trots att läsningen inte ger tillfredsställande svar på många av de frågor som uppstår kring Morfars mystiska försvinnande, öppnar den upp ytterligare en nivå i berättelsen: den som återger händelserna så som de upplevs av barnen under lekens gång.

I sin lek följer barnen något som de tolkar som spår efter Morfars tofflor och enligt den verbala berättaren reser de "i tusen år och [...] blir tusen år gamla / Dom får röda näsor och lappar på kläderna / och skorna går sönder och

426 Holmberg, s. 60. ("Lapsen ylittäminen surussa jättää pienen surijan usein hälyttävän yksin kysymyksineen, maagisine ajatuksineen ja vuoristoradassa matkaavine tunteineen.")

427 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 256. Förutom en mimetisk läsning, där resan verkligen äger rum, och en symbolisk läsning, där resan behandlas som en process under vilken barnen bearbetar sin sorg, föreslår Nikolajeva även en ironisk läsning, där den symboliska läsningen nyanseras med barnens naivitet och läsarens överlägsenhet.

428 Ibid., s. 259.

pepparkakorna tar slut / och dom kommer ingen vart" (s. 23). Förvandlingen visas aldrig i bild, trots att resans tröstlöshet betonas i texten. Detta tyder på att det snarare är känslan hos barnen som texten beskriver än en verklig förvandling. Till slut kommer de ändå fram till Byn-Där-Rökarna-Stiger-Rakt-Upp, där det bor "gamla gubbar och tanter och deras katter" (s. 24). Där bor även Morfar. I Byn-Där-Rökarna-Stiger-Rakt-Upp verkar tiden stå stilla. Människorna står tysta och ingenting händer. Både Hinken och Morfar konstaterar att resan dit är hemskt lång, men väl framme står tiden stilla. Genom dessa konstateranden framhäver Thomas Tidholm barnens upplevelsetid framom realtiden.

Mycket tyder på att Ugri-La-Brek är ett dödsrike. För att komma dit måste man resa över en mörk, stor flod, som associeras med floden Styx i den grekiska mytologin.⁴²⁹ Till skillnad från många andra beskrivningar av dödsriken, är Ugri-La-Brek ändå inte alls dystert eller deprimerande. Där finns ingenting hotfullt.

Den fråga som uppstår är huruvida det är sannolikt att barnen skulle vilja leka en lek som tycks vara så utmattande och obehaglig som Hinkens och Myrans resa återges för läsaren. I lekens värld är alla lekar möjliga, och lekar som hos verkliga barn byggs kring olika trauman brukar vara av obehaglig karaktär.⁴³⁰ Barnen behöver leka sig igenom den traumatiska upplevelsen trots att det är slitsamt. Leken är frivillig, som poängterats tidigare, för ingen kan mot sin egen vilja använda sin kreativitet för att skapa nya miljöer att leka i. Så som *Resan till Ugri-La-Brek* visar, behöver inte lekupplevelsen ens i skönlitteraturen vara alltigenom trevlig. I *Resan till Ugri-La-Brek* betonas resans nödvändighet i bild: barnen rör sig diagonalt bortåt från bildens mitt, mot det

429 Ibid., s. 259.

430 Piers och Landau påpekar att barnen bearbetar sina trauman genom att upprepa den smärtsamma upplevelsen i leken. Piers och Landau, s. 24. Även Holmberg påpekar att ett traumatiserat barns lek är smärtfylld och glädjelös. Holmberg, s. 71.

okända. Rörelsens riktning skapar en känsla av obehag,⁴³¹ men barnen rör sig bestämt allt längre bort. Resan mot det okända är nödvändig för dem.

Den visuella berättaren återger den verklighet som utgör ramarna för leken. Texten nämner "världen utanför staketet" vid flera tillfällen, och staketet ingår i de flesta bilderna innan barnen börjar sin bestämda vandring mot Ugri-La-Brek. Således kan man, med utgångspunkt i den visuella berättelsen, förstå att resan inte sträcker sig längre än precis utanför gården. Den verbala berättelsen ger en helt annorlunda uppfattning genom att resan beskrivs som oändligt lång vilket gör att modaliteten i boken kan upplevas som förvirrande. Maria Nikolajeva rubricerar sin analys av *Resan till Ugri-La-Brek* "Pendlande ambivalens" och hävdar att ikonotextens modalitet undergrävs allteftersom den har etablerats.⁴³² Det finns stora luckor i ikonotexten, även utöver de perspektivskiften som finns i texten och i bilderna.

Ulla Rhedin menar att *Resan till Ugri-La-Brek* uttrycker "ett konsekvent barnperspektiv".⁴³³ Texten gestaltar enligt henne "en trovärdig psykologisk process" i vilken läsaren inbjuds att delta på barnets nivå.⁴³⁴ Rhedin anser också att Thomas Tidholm visar hur "barn anpassar sig till världen och hur de tänker", vilket innebär att "Hinkens och Myrans värld förevisas som den är, texten förklarar ingenting för barnet/läsaren".⁴³⁵ Nikolajeva anser däremot att barnperspektivet i *Resan till Ugri-La-Brek* är skenbart och att bilderna stödjer tvetydigheten.⁴³⁶ I den verbala texten används

431 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 156. Se även: Rhedin, *Bilderboken*, s. 177. Författarnas tolkning av rörelseriktningens effekt har sin utgångspunkt konstvetenskapen.

432 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 256.

433 Det konsekventa barnperspektivet kännetecknas enligt Rhedin av att bilderboken är gestaltande snarare än förklarande, expressiv snarare än berättande och apedagogisk snarare än undervisande. Texten är poetisk och dramatisk och bilderna subjektiva och symboliska. Rhedin, *Bilderbokens hemligheter*, s. 153.

434 Rhedin, *Bilderbokens hemligheter*, s. 145.

435 Ibid.

436 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 257.

dessutom ett "narrativt filter" som gör att "läsaren väntas förstå mer än vad personerna i boken gör".⁴³⁷ Att texten förmedlar ett barnperspektiv, eller snarare de fiktiva barnens perspektiv, anser jag stämma åtminstone delvis. Rhedins begrepp, "det konsekventa barnperspektivet", däremot är problematiskt. Jag anser inte att aspekter som expression, gestaltning och avsaknad av pedagogiskt innehåll nödvändigtvis betyder att det är fråga om barnperspektiv. Dessa egenskaper innebär att de drag som traditionellt har kännetecknat barnlitteraturen – pedagogiskt syfte och vuxen berättarröst – är frånvarande och att en av gränserna mellan barnlitteraturen och den allmänna litteraturen således suddas ut. En vuxen författares återgivning av ett verkligt barnperspektiv är fortfarande en av de stora utmaningarna inom barnlitteraturforskningen.⁴³⁸ Thomas Tidholm låter karaktärernas upplevelser föra den verbala berättelsen framåt, men innebär det att den verbala berättelsen har ett barnperspektiv? Den verbala berättelsen är ändå skapad av en vuxen och detaljer har placerats i den för att skapa *illusionen* av att ett barnperspektiv förmedlas. Till exempel ur tidssynpunkt är barnens långa resa en av de detaljer som förmedlar deras upplevelse, medan berättelsens kronologi, liksom i de återberättade drömmarna, tyder på att det är en vuxen som konstruerat den.

Rhedin bortser också från en mycket viktig aspekt när hon talar om det konsekventa barnperspektivet i *Resan till Ugri-La-Brek*. Hon låter den verbala berättelsen dominera och ger bilderna en sekundär, tolkande funktion.⁴³⁹ Eftersom bilderna undergräver textens perspektiv, kan *ikonotexten* inte ha ett konsekvent barnperspektiv. Den verbala berättaren försöker förmedla handlingsförloppet som huvudpersonerna upplever det, men ett annat, lika viktigt perspektiv läggs till med hjälp av det visuella berättandet. Därmed skiljer sig inte *Resan till Ugri-La-Brek* så markant från en stor del av mitt övriga

437 Ibid.

438 Se bl. a. Rose, s. 1ff.

439 Rhedin, *Bilderbokens hemligheter*, s. 150.

material där förhållandet mellan text och bild är expanderande eller kontrapunktiskt. Att Rhedin på detta sätt skiljer mellan det visuella och det verbala berättandet och är beredd att överrösta den visuella berättarens perspektiv gör att hela ikonotextens perspektiv inte tas i beaktande. Inte heller den ambivalenta modalitet som den verbala och den visuella berättelsen tillsammans har, lyfts fram.

[Se: ill. 19]

Även om det emellanåt är svårt att forma en helhetsuppfattning av den verbala och den visuella berättelsen, anser jag att texten trots det narrativa filtret stöder tolkningen av Hinkens och Myrans resa som en lek. I en fantasilek som denna blir barnen uppslukade av sin uppgift, och de vardagliga föremålen och miljöerna får nya dimensioner, nya betydelser. Genom den verbala berättelsen förmedlas barnens lek, den långa väntan, den omväxlande miljön, årstiderna samt dag och natt som alla är verkliga i lekens värld. Det som är motstridigt i boken – tidsbegreppet, miljöväxlingarna – tillhör fantasins värld som barnen når genom leken. Birgitta Knutsdotter Olofsson menar att fantasin ger människan möjlighet att se saker, höra röster och känna dofter som inte finns i verkligheten.⁴⁴⁰

Som Olofsson påpekar, är det inte alltid enkelt att se någon skillnad mellan begreppen. Hon menar att de väsentliga likheterna mellan fantasi och lek är att de

- inte är "på riktigt"
- tar sin näring ur verkligheten
- utnyttjar minnet som källa för sin verksamhet
- inkluderar dubbelhet, paradoxer och motsägelser
- innefattar närhet och distans
- blandar sanning och "lögn".⁴⁴¹

Men Olofsson lyfter också fram skillnader termerna emellan. Leken har alltid ett visst ramverk av regler som den skapas

440 Olofsson, s. 62.

441 Ibid.

genom. Dessa regler inspirerar fantasin. Lek är således "både ren reproduktion av det man minns och nyskapande produktion med hjälp av det man minns"⁴⁴².

I Hinkens och Myrans lek blandas fantasin med deras minnen, tidigare upplevelser och begränsade kunskap om världen.⁴⁴³ Den inre världen av lek som barnen hittar bakom staketet är en blandning av dessa. Världen som börjar bakom staketet innehåller allt det tänkbara: "öknar med kameler / och städer med tusen miljoner människor [...] och banditer som skjuter och fabriker där dom gör möbler" (s. 16). Detta omfattar saker som nyheter, tidningar och de vuxnas konversationer om vad som händer i världen och som således utgör barnens uppfattning om sin omvärld. På andra sidan av denna värld finns Morfar, utan sina glasögon och tipskuponger. Den visuella berättaren skildrar "Världen" så som Hinken och Myran ser den i sin lek (s. 16-17).

Man kan således säga att lekens värld och verkligheten återges samtidigt, såsom de upplevs av de lekande barnen. Leken äger rum i verkligheten, och trots att barnen går in i leken, försvinner inte verkligheten helt. De yttre ramarna för leken finns i den verkliga (fiktiva) omvärlden. Detta gör att läsaren får ta del av både den yttre verkligheten och lekens verklighet som framhävs i den verbala berättelsen. Kombinationen kan te sig ambivalent, motsägelsefull och förvirrande. I karaktärernas värld är den ändå högst sannolik alldeles naturlig och logisk, vilket stöder Rhedins påstående om att ett konsekvent barnperspektiv används. Detta kan konstateras gälla för de flesta skildringarna av inre landskap. Drömmen, leken och fantasin är verkliga för de protagonister som upplever dem. Således blir motsättningen fantasi-verklighet i modalitetsanalyser snarare en motsättning mellan en subjektiv och en objektiv verklighet.

442 Ibid.

443 Nikolajeva föreslår att utformningen av Ugri-La-Brek kan ha inspirerats av till exempel barnens tidigare resa till någon skidort eller av den tavla som hänger på väggen hos Morfar. Se Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 258.

Bilderna har även en annan funktion än att skildra leken i den verkliga världen: "[B]ilderna [tar] oss till ytterligare en nivå, den ironiska, där barnen inte begriper att de genom sin lek bearbetar sorgen och undersöker sin attityd till döden. Deras resa är en inre resa, en terapi."⁴⁴⁴ Någon form av insikt förekommer under resans gång. Ulla Rhedin hävdar att det uppslag där barnen letar efter Morfar "bakom alla buskar i hela världen" (s. 18) är ett slags vändpunkt i deras sökande. Hon menar att "barnen just förstår och börjar acceptera, att morfadern har rest för att inte återvända. [...] Barnen har nu lämnat sina tankar på att morfar har försvunnit mot sin vilja, rövats bort eller gått vilse. I fortsättningen handlar deras tankar om att han rest medvetet eller frivilligt."⁴⁴⁵ Denna insikt kommer precis mitt i berättelsen och markeras med interpunktionen: "[E]n enda gång avslutas en mening med punkt. Denna visar sig vara placerad i bokens exakta mitt och i handlingens vändpunkt".⁴⁴⁶ På sitt eget sätt inser Hinken och Myran att morfadern är död och att det inte lönar sig att leta bakom buskar och i hål i marken. Från och med detta ögonblick reser de enligt texten i tusen år till Ugri-La-Brek.

Vad är det då som tyder på att det i denna bok är fråga om just barnens sorgearbete? Förutom det tidigare nämnda behovet hos verkliga barn av att fortsätta leken trots att den inte känns särskilt rolig, finns det i texten flera markörer som tyder på att det är en komplex blandning av känslor barnen bär på. Av dem framträder oron, förvirringen och skuld känslorna tydligast. Oron för Morfar är ett återkommande element i Hinkens och Myrans lek. De prövar olika förklaringar till hans försvinnande: han kan ha blivit bortrövad till ett annat land där han måste "jobba i ett träsk" (s. 4), han kan ha gått vilse i en skog eller han kan ha fastnat med foten utan att komma loss. Barnen funderar på

444 Ibid., s. 259.

445 Rhedin, *Bilderboken*, s. 128.

446 Ibid. Rhedin syftar på texten på s. 19 i *Resan till Ugri-La-Brek*: "Världen är full av hål, men ingen med Morfar i / för han är inte kvar. Han har rest längre bort / till andra sidan om Världen".

alternativen medan de letar efter Morfar. Förvirringen och osäkerheten kring Morfars försvinnande ger upphov till barnens oro. Föräldrarna kan eller vill inte tala om för dem vad som har hänt. Barnen går omkring i Morfars lägenhet där allting är tomt och övergivet. Ett sådant plötsligt och oförklarligt försvinnande tär på barnens känsla av trygghet och de börjar inbilla sig de olika öden Morfar kan ha råkat ut för. Hinkens och Myrans rädsla uttrycks genom de alternativ de tänker på: att bli bortrövad, gå vilse eller fastna med foten är erfarenheter på barnnivå. Såsom Holmberg visar, är rädslan en av de dominerande känslorna som uppstår vid en traumatisk upplevelse.⁴⁴⁷

Förutom rädslan är skuld känslorna nära förknippade med en traumatisk upplevelse som denna. Verkliga barn – och vuxna – kan i en sådan situation börja anklaga sig själva, tro att de har orsakat den andra människans olycka eller död.⁴⁴⁸ Maria Nikolajeva uppmärksammar en av Myrans repliker när barnen befinner sig i Ugri-La-Brek: "Var det för att vi klampade i trappen?" (s. 27) som hon betraktar som ett tecken på att flickan känner skuld för morfaderns död.⁴⁴⁹ Genom att morfadern nekar till detta och försäkrar att klampandet i trappan inte har någonting med hans försvinnande att göra, får flickan en sorts absolution som hjälper henne att acceptera den nya situationen – och kanske sörja ifred.⁴⁵⁰ Förutom skuld känslan avslöjar Myrans replik även att hon nog innerst inne har vetat att Morfar har dött. Annars hade hon inte kunnat få skuld känslan. Osäkerheten kring vad som hänt morfadern gör att hon inte säger detta rakt ut – förrän hon fått ett svar.

Leken, sökandet efter den försvunna morfadern, har en terapeutisk inverkan på barnkaraktärerna i *Resan till Ugri-La-Brek*: Hinken och Myran återvänder från Ugri-La-Brek

447 Holmberg, s. 60.

448 Ibid., s. 65.

449 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 260.

450 Holmberg betonar att sorg och trauma är två separata begrepp. Man måste bearbeta den traumatiska upplevelsen först innan man kan börja sörja. Holmberg, s. 61 f.

uppenbarligen lättade. Deras färdriktning är fortfarande diagonal i bild, men de reser nu tillbaka in i bilden. I texten nämns att trots att även hemresan tar tusen år, går den ändå betydligt snabbare. Hinken och Myran som i början av boken framstår som osäkra, oroliga och förvirrade, återvänder hem lugna och trygga. De har svaret på den fråga som föräldrarna inte förmår diskutera med dem.

De lekvärldar som jag har behandlat tidigare i detta kapitel har alltid skildrats ut *ett* barns perspektiv, alltså har de kunnat läsas som de enskilda barnens inre världar. I denna bok finns det två personer, och frågan om inre landskap blir därmed mera komplicerad. Maria Nikolajeva ställer sig skeptisk till hur den inre resan och den kollektiva huvudpersonen⁴⁵¹ kombineras i boken. Hon skriver att "vi måste bestämma vems inre landskap vi betraktar".⁴⁵² Jag anser att i en lektolkning kan ett delat inre landskap vara en möjlighet. En fantasilek barnen emellan skulle vara omöjlig om inte barnen kunde dela varandras föreställningsvärld och delta i samma fantiserade miljö. Att kunna dela på den miljö som enbart existerar i och är tillgänglig genom leken är en förutsättning för att två människor ska kunna leka tillsammans. Till exempel Birgitta Knutsdotter Olofsson behandlar "de inre bilderna" som någonting de lekande barnen delar under lekens gång. Hon menar bland annat att barnen vänder blicken inåt så att "de inre bilderna framstår klarare"⁴⁵³ och att en av de centrala förutsättningarna för leken är ett samförstånd, vilket innebär att "båda [lekande] är införstådda med ATT de leker och VAD de leker".⁴⁵⁴ De måste kunna dela det tranceliknande tillståndet Olofsson nämner för att kunna leka samma lek på samma villkor. Den värld som

451 En kollektiv karaktär består av olika egenskaper personifierade av enskilda personer i en grupp. Tillsammans utgör dessa egenskaper en enhetlig och mångsidig karaktär. Kollektiva karaktärer förekommer främst i barnlitteraturen. Se: Nikolajeva, *The rhetoric of character in children's literature*, s. 67 ff.

452 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 259.

453 Olofsson, s. 12.

454 Ibid., s. 25.

Hinken och Myran finner bakom staketet är visserligen en inre värld, men en inre värld som barnen skapar tillsammans under lekens gång.

På en mera abstrakt nivå kan diskussionen åter knytas till det postmoderna subjektet och intersubjektiviteten. Jag anser att *Resan till Ugri-La-Brek* ypperligt exemplifierar sammansmältningen av två subjekt: två medvetanden och två inre landskap. Händelseförloppet kan inte samtidigt vara till exempel Myrans dröm, vilket hon tillfälligt misstänker när de befinner sig i Ugri-La-Brek (s. 29). Att hon funderar på denna möjlighet tyder på att leken känns så verklig för dem att den blandas ihop med den verklighet som enligt Olofsson alltid är närvarande i leken. Såsom jag påpekat tidigare är leken ändå en medveten verksamhet på ett annat sätt än drömmen. I drömmen är avståndet till verkligheten inte lika uppenbart.

Ur persongestaltningsspektiv kan *Resan till Ugri-La-Brek* upplevas mera svårhanterlig på grund av intersubjektiviteten. Det är tydligt att det pågår en maktkamp mellan barnen och föräldrarna. Boken avslöjar många djupa, icke-verbaliserade känslor, men eftersom gränsen mellan subjekten suddas ut, förblir det oklart vilken aspekt som tillhör vem.⁴⁵⁵ Denna fråga kan dock kringgås genom att konstatera att det är den kollektiva huvudpersonen som gestaltas genom denna återgivning av en psykologisk process. Den kollektiva huvudpersonen ger genom leken uttryck för sin kreativitet, mentala styrka och problemlösningsförmåga.

Ett idealiserat himmelrike

Ett annat exempel på en terapeutisk fantasilek där döden är ett centralt motiv är den finlandssvenska bilderboken *Linnéa och Änglarna* (2003) av Mikaela Sundström och Linda Bondestam. Den lägger ytterligare en nyans till diskussionen om fiktiva barns sorgearbete genom att skapa en inre lekvärld som består

455 Det visuella berättandet i *Resan till Ugri-La-Brek* avslöjar några genusstereotyper som profilerar de två subjekten tydligare som en flicka och en pojke samt tillskriver dem vissa personliga egenskaper. Se: Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 170 f.

av ett dynamiskt förhållande mellan huvudpersonen och hennes döda mamma. Boken skildrar barnets bearbetning av sorgen i form av en fantasilek med spår av låtsaslek. Linnéas mamma är en ängel som bor i en värld ovan molnen, "på en av de allra mjukaste och luddigaste av de vita tussarna, i ett gult hus med himmelskt sköna blomrabatter" (*Linnéa och Änglarna*, s. 5). I berättelsen kallas mamman Mamma Ängel. Enligt den verbala berättaren bor Mamma Ängel granne med Pippi Långstrumps mamma, som i Astrid Lindgrens berättelse (*Pippi Långstrump*, 1945) är en ängel och övervakar sin dotter från himlen. Mammorna brukar dricka kaffe och diskutera sina döttrar dagarna igenom. Trots en opersonlig berättare är perspektivet Linnéas. Det framgår mellan raderna att mamman har dött och att världen ovan molnen och samtalen med Mamma Ängel äger rum i Linnéas fantasi. Detta nämns aldrig i klartext, då Mamma Ängel och hennes värld är ytterst verkliga för Linnéa. De är delar av hennes vardag, och utgör således hennes inre värld.

Två traumatiska upplevelser bearbetas i berättelsen: mammans död och pappans nya flickvän. Mammans död verkar inte vara någon ny händelse. Linnéa har vant sig vid livet tillsammans med pappan, och de dagliga samtalen med Mamma Ängel har blivit rutin. Genom den fantasilek som består av Mamma Ängels tillvaro i himlen och hennes diskussioner med Pippis mamma har Linnéa redan accepterat moderns bortgång. Den nya, aktuella krisen i denna bok är således inte direkt moderns död utan den nya flickvännen Helga. Genom att samtala med Mamma Ängel lär Linnéa sig slutligen också att acceptera Helga.

Den verbala berättaren skildrar hur det för Linnéa är fullständigt obegripligt att hennes pappa skulle kunna förälska sig i en ny kvinna. Hon uppberar flera gånger att pappa redan har mamma och att han redan är gift. Mamma Ängel, Linnéas bästa vän Johanna, alla släktingar och framför allt pappan själv verkar tycka att det är helt acceptabelt att gifta om sig. Linnéa gör sitt bästa för att protestera och för att hindra det som uppenbarligen håller på att hända. Hon låtsas

bli sjuk, låser in sig i lekstugan och försvinner till sitt rum mitt under en middagsbjudning. Händelseförloppet i sig är realistiskt och associeras med den problemcenterade, socialrealistiska barnlitteraturen från 1970-talet. Det som gör *Linnéa och Änglarna* speciell är det inre landskapet som integreras som en alldeles naturlig del av Linnéas liv. Det görs aldrig något stort nummer av mammans bortgång.

Linnéas föreställning om himlen är inte ett renodlat kristet paradis, utan en blandning av världsliga ting och ett barns uppfattning av den kristna himlen. Den verbala berättaren beskriver den som en "värld med kullar och dalar, bagerier och bokhandlare, orgelblåsare, vingaverkstäder och spårvagnar på räls" (s. 4). Mamma Ängel dricker kaffe, äter bakelser och går på baler där.⁴⁵⁶ Samtidigt håller hon ett öga på sin flicka på jorden för att sedan kunna ge henne råd och svara på hennes frågor. Trots att den verbala berättaren emellanåt byter fokalisator till Mamma Ängel (berättelsen inleds med att hon dricker kaffe och tittar neråt, först då introduceras Linnéa), kan även detta tolkas som att det är Linnéa som fokaliseras eftersom denna himmel finns i Linnéas fantasi. Ledtrådar till hur himlen har utformats i Linnéas fantasi ges i ikonotexten. Den tydligaste detaljen är den intertextuella kopplingen till Astrid Lindgrens författarskap i form av Pippi Långstrumps mamma. Att Pippis mamma också är en ängel har troligtvis tröstat Linnéa när hennes egen mamma har dött. Föreställningen av hur mammorna umgås i himlen kan ha stillat flickans oro över mamman.

[Se: ill. 20]

Förutom himmelriket, visualiseras också Linnéas "intuition" i form av "en liten klok koltrast som ibland viskar hemligheter i ens öra" (s. 8).⁴⁵⁷ Koltrasten har en viktig

456 Beskrivningen av himmelriket i denna bok alluderar på Elmer Diktonius dikt "Barnets dröm" (1930) där gud bjuder barn på korv, glass och bakelser i himlen.

457 Fåglar i folksagor har ofta rollen som vägvisare. Fågeln kan även betraktas som en symbol för en högre makt eller en annan andlig varelse, eller som en gestalt som bär sanningen inom sig. Se t. ex. Bettelheim, s. 196. I *Larousse*

funktion i början av boken där mötet med Helga är aktuellt. Precis före mötet ligger koltrasten på marken, döende, och ropar: "nej, nej, nej" (s. 21). Koltrasten personifierar Linnéas ångest inför mötet med denna nya kvinna. Genom fågeln får Linnéa en kanal för sina känslor. Ordet "intuition" kommer förmodligen från pappans sofistikerade ordförråd (han är professor), och Linnéa har gett det en ny innebörd.

Linnéa visar sig vara ett barn med livlig fantasi och flera metoder att projicera och bearbeta svåra känslor. Linnéas inre landskap har kommit till genom en blandning av fantasilek och låtsaslek.⁴⁵⁸ De två lekarna, den med koltrasten som representerar Linnéas spontana känslor och den med Mamma Ängel som representerar den mer rationella sidan av Linnéa, skapar en spänning i Linnéas tillvaro och gör henne till en komplex litterär karaktär. Kampen mellan förnuft och känsla för henne vidare i livet och hjälper henne att växa upp. Ur persongestaltningssynpunkt är *Linnéa och Änglarna* ändå inte speciellt nyskapande. Trots att Linnéas inre värld förmedlar hennes önskningar och rädslor, är dessa konventionella och förutsägbara egenskaper. Linnéa förväntas reagera som hon gör. Mera ovanligt är att hennes fantasi och "intuition" förkroppsligas och personifieras i så stor omfattning. Detta skapar en bild av en kreativ person i en krissituation, men känslorna i sig kommer inte till uttryck. Det som inte går att uttrycka verbalt får inte heller utrymme i bild.

En nära persons död är den vanligaste formen av traumatisk upplevelse som skildras i bilderböcker, och de två ovannämnda exemplen visar hur upplevelserna bearbetas av de fiktiva barnen genom lek. De två typerna är dock sinsemellan olika. Hinkens och Myrans tidsbegränsade lek är troligtvis en engångsföreteelse som har sitt ursprung i den tystnad som omger familjen eller i den olösta föräldra-barn-

dictionary of world folklore, s. 67 f., påpekas även att människor och fåglar i folksagor kan kommunicera med varandra.

458 Mamma Ängel kan även tolkas som en låtsaskompis. Låtsaskompismotivet diskuteras i nästa avsnitt.

konflikten.⁴⁵⁹ Denna konflikt samt sorgen och saknaden bearbetas av barnen genom en fysiskt och psykiskt krävande lek, som ger barnen den kunskap de behöver och med kunskapen en sorts maktposition gentemot de tigande föräldrarna.

Linnéas lek är däremot en långvarig process som gör att den döda mamman lever vidare i hennes tankar och blir en del av vardagen. Fantasileken som innebär nattliga samtal med mamman ger Linnéa den makt hon behöver för att klara av den nya konflikten i form av pappans flickvän. Ur ett maktperspektiv bryter både *Resan till Ugri-La-Brek* och *Linnéa och Änglarna* mot det karnevalska mönstret som innebär att barnet berövas makten när leken eller drömmen är över. Såväl Linnéa som Hinken och Myran når en viss insikt och mognad under sina lekar, vilket signalerar en strävan bort från barnlitteraturens strikt cirkulära mönster. Huvudpersonerna återvänder inte till samma ursprungssituation i slutet av berättelsen, trots att ordningen återupprättas. De besitter en sådan kunskap och inre balans som gör att de förblir överlägsna de vuxna. Detta uttrycks i klartext i *Resan till Ugri-La-Brek*: "Mamma vill inget säga / och Pappa vet ingenting / Men Myran och Hinken vet / Dom säger ingenting" (s. 34). Insikten skiljer också Linnéa, Hinken och Myran från huvudpersonerna i de bilderböcker som skildrar idylliska lekvärldar, där det cirkulära mönstret med återvändo till tryggheten fortfarande är starkt närvarande.

En trösterik lekfärd

Ytterligare ett exempel som illustrerar en terapeutisk fantasilek är Liisa Kallios *Lentävä talo* ("Det flygande huset", 2003) där huvudpersonen Riku har svårt att acceptera flytten till ett nytt hem i en ny stadsdel. Saknaden efter bästa kompisen Olli kan jämföras med Hinkens och Myrans saknad efter Morfar eller Linnéas saknad efter Mamma Ängel, trots att förlusten inte har samma oåterkalleliga karaktär. Rikus sätt att

459 Rhedin, *Bilderbokens hemligheter*, s. 150.

komma över saknaden och sorgen är att föreställa sig att det nya huset kan flyga vart som helst. Då har han alltid möjlighet att komma till Olli – och till andra spännande platser.

På bokens andra uppslag visas Riku i närbild i det nya hemmet. Väggarna i lägenheten är kala, flyttlådorna ligger ännu på golvet och Riku sitter ihopkrupen, uppenbart deprimerad, i en stol. Hans blick är tom och ansiktsuttrycket saknar glädje. I texten berättas det att han sitter i sitt nya rum och suckar. Han stirrar ut och tänker på sitt gamla hem och sin bästa vän.

Den första flygturen med huset gör Riku ensam. Den verbala berättaren påpekar att Riku plötsligt upptäcker att huset är högt uppe i luften. Huset flyger till Rikus gamla grannskap där han ser sin kompis Olli vinka från sitt fönster. Riku hinner ropa till Olli att han saknar honom innan han blir avbruten av sin mamma. Då har huset återvänt till sin gamla plats. När mamman kommer in till Rikus rum, berättar han att huset kan flyga. "Niinpäs lentääkin. Kappas vain" (s. 10)⁴⁶⁰, säger mamman, trots att hon genom fönstret ser att huset står stadigt på sin plats. Liksom i *Den vilda bebiresan*, deltar mamman i sonens fantasilek. Att leken – eller fantasin – upphör när mamman kommer in i rummet tyder, liksom i Elsa Beskows *Duktiga Annika*, på att resan har ägt rum enbart i hans inre värld.

Under berättelsens gång övergår Riku från en drömliknande fantasi till en medveten lek. Både den visuella och den verbala berättaren har Riku som fokalisator. Texten återger Rikus tankar och upplevelser, och bilderna visar hur huset flyger till den gamla stadsdelen och hur kompisen Olli vinkar i fönstret. Trots att det visuella perspektivet inte bokstavligen är Rikus, får läsaren följa händelserna så som de utspelar sig i hans inre värld.

Situationen kompliceras när Riku möter pojken Hamid i trapphuset. Även Hamid har varit med om att flyga med huset. Han har också flugit till sin gamla hemtrakt som är betydligt längre borta än Rikus. Alltså kan inte flygandet ske

460 "Det gör det faktiskt. Ser man på."

enbart i Rikus fantasi. Samtidigt står det också klart att Hamid inte har varit med på Rikus flygtur, eller Riku på Hamids, trots att både texten och bilderna betonar att det är hela huset som flyger. Detta är ytterligare ett tecken på att flygandet sker i det inre landskapet, men att dessa två pojkars inre landskap sammanfaller på den här punkten gör berättelsen mera nyanserad. När pojkarna upptäcker att de båda kan flyga med huset, vill de pröva på att flyga tillsammans. De får huset att flyga ända till månen. Senast här klargörs att det inte är fråga om en dröm. Nu flyger pojkarna medvetet. "Olen huomannut, että kun mietin tai ikävöin jotain paikkaa oikein kovasti, talo lentää sinne" (s. 21)⁴⁶¹, säger Hamid. När pojkarna blundar och tänker på månen, flyger huset iväg. Pojkarna delar således varandras inre föreställningar under lekens gång. Här är det fråga om en gemensam fantasilek på nästan extrem nivå. Pojkarna sitter och blundar och får huset att flyga. Deras lek innefattar nästan ingen fysisk aktivitet. Pojkarna talar med varandra, beundrar den vackra rymden och bestämmer sig sedan för att återvända hem. De lämnar aldrig Rikus rum. Precis som i *Resan till Ugri-La-Brek*, utspelar sig leken i det delade inre landskapet.

Hamids upptäckt verbaliserar även en annan aspekt i berättelsen. Leken och fantasin fungerar som tröst och som ett sätt att komma över saknaden, eller tvärtom: saknaden och sorgen är de krafter som sätter igång leken. Förutom att Riku har fått en ny vän, har han även hittat ett sätt att hålla kvar banden till det förflutna och till sitt gamla liv med hjälp av leken. Lekens terapeutiska funktion är lika stor i denna berättelse som den är i berättelsen om Hinkens och Myrans resa till Ugri-La-Brek, trots att barnens förluster är olika.

En sådan läsning av boken skapar inte särskilt många motsägelser. Det finns inte några nämnvärda detaljer som skulle undergräva ikonotextens optativa modalitet. Enbart i slutet, efter att pojkarna har återvänt från månen och satt sig vid middagsbordet, visar den visuella berättaren att ett annat

461 "Jag har upptäckt att när jag tänker på eller saknar något ställe riktigt mycket, flyger huset till det stället."

hus flyger i bakgrunden. I bilden sitter pojkarna vid matbordet, med blickarna vända neråt mot tallrikarna, och den verbala berättaren tiger om denna detalj. Det är inte Rikus och Hamids lek som pågår i bakgrunden. Är det något annat barn som fått sitt hus att flyga? Är det någon annan som bearbetar sin saknad genom samma lek? Hur kommer det sig då att detta okända barns inre landskap visas i den visuella berättelsen som hittills har fokuserat på Riku? Dessa frågor saknar svar, och lektolkningen blir därför delvis undergrävd. Å andra sidan utvidgas den symboliska läsningen utanför Rikus och Hamids inre världar. När det visuella perspektivet förflyttas från deras inre värld till ett mera objektivt, allvetande perspektiv, kan även andra personers inre landskap skildras. Leken att flyga med huset tycks vara universell i denna specifika fiktiva verklighet.

[Se: ill. 21]

Trots den lekvärld som visualiseras, förblir karaktärerna platta. Deras längtan kompenseras av leken, men tyngdpunkten ligger vid det som pojkarna åstadkommer med hjälp av fantasins kraft. Hade inte leken visualiserats, skulle denna bok tillhöra kategorin socialrealistiska problemböcker.

Hittills i detta kapitel har olika typer av fantasilekar behandlats. Lekarnas funktioner har varierat från ren underhållning till bearbetning av sorg, men de grundläggande beståndsdelarna har varit desamma. Med hjälp av fantasin skapar barnen en ny värld där äventyret utspelar sig. Bilderböckerna går i dialog med barnbokens konventionella form, hem – äventyr – hem. De böcker som återger den idylliska leken följer detta mönster och förmedlar en karnevalsk syn på lekens maktgivande funktion, medan de bilderböcker som skildrar lekar med utgångspunkt i en förlust, antyder en mera svävande tidsuppfattning och en begynnande mognadsprocess som leder till att de fiktiva huvudpersonerna inte berövas sin maktposition i slutet av berättelsen.

Jag har främst betraktat lekvärlden som barnprotagonistens inre värld. Mera problematiskt blir det att förhålla sig till sådana berättelser som inte innehåller en lika tydlig förflyttning, till berättelser där lekvärlden är en oskiljbar del av barnets vardag. Sådana fall förekommer i bilderböcker som handlar om låtsaslekar där ensamma barnprotagonister med hjälp av fantasin skapar nya lekkamrater och syskon. Dessa gestalter kallas allmänt för låtsaskompisar.

Ensammas barns kompensatoriska lekar

Många verkliga barn hittar på lekkamrater. Dessa "låtsaskompisar" uppstår ofta som en reaktion på ensamhet, hjälplöshet eller rädsla. Detta visar de studier som psykologerna Dorothy och Jerome L. Singer gjort med barn i daghemsålder.⁴⁶² Låtsaskompisar hos verkliga barn är inte ett särskilt välutforskat område inom lekforskningen. Detta beror på att materialet huvudsakligen baserar sig på föräldrarnas observationer, då leksituationen ofta uppstår hemma när barnet är ensamt.⁴⁶³ Enligt Dorothy och Jerome L. Singer kan de lekar som innebär att en helt ny person skapas, tolkas som tecken på kreativitet och intellektuell styrka hos barnet.⁴⁶⁴ Denna lektyp kommer till uttryck exempelvis genom leksaker och seriefigurer som blir levande i barnets fantasi samt genom personer som saknar förankring i den fiktiva verkligheten.⁴⁶⁵ Lekens funktioner är bland annat att dämpa ensamheten, men även att erbjuda tröst, skydd och syndabockar för det lekande barnet.⁴⁶⁶

462 Singer och Singer, s. 89 och 97.

463 Ibid., s. 105.

464 Ibid., s. 98. Även Maria W. Piers och Genevieve Millet Landau skriver i sin pragmatiskt orienterade handbok för småbarnsföräldrar att lekar med en låtsaskompis kanske är den mest värdefulla formen av lek, då den utvecklar såväl kreativitet som intellektuell kompetens, emotionell kraft och balans samt producerar glädje hos barnet. Se: Piers och Landau, s. 33.

465 Singer och Singer, s. 105 f.

466 Ibid.

Birgitta Knutsdotter Olofsson anser att låtsaslekar framförallt handlar om transformationer, att barnets omgivning i sin helhet transformeras.⁴⁶⁷ Att i sin fantasi skapa en helt ny person som inte har några som helst fysiska kopplingar kräver kreativitet, intelligens och emotionell styrka. Det är en svårare lekform som också är mera sällsynt än de tidigare nämnda fantasilekarna.⁴⁶⁸ Skillnaden mellan Olofssons låtsaslekar och den lektyp som analyseras här är att omgivningen inte nödvändigtvis transformeras, utan att en helt ny person skapas. Genom att tillämpa de funktioner Singer och Singer betraktar som väsentliga för denna lektyp, kan leken med låtsaskompisar förslagsvis benämnas *kompensatorisk lek*, för att skilja den från den vanligare låtsasleken och för att ta fasta på dess mest centrala funktion. Låtsaskompisen utformas enligt barnets behov, uppväxtmiljö och personlighet och personifierar därmed någon eller några aspekter av barnet självt. Detta är mitt antagande när jag behandlar fiktiva barn med låtsaskompisar. När en fiktiv låtsaskompis visualiseras i en bilderbok, utgår jag ifrån att läsaren ges tillgång till åtminstone en del av huvudpersonens inre värld.

I detta avsnitt behandlas bilderböcker som använder sig av motivet låtsaskompis som en form av inre landskap. Jag undersöker hur låtsaskompisar gestaltas i ikonotexten och vilka funktioner de fyller i berättelserna.

En av de internationellt uppmärksammade variationerna av motivet låtsaskompis återfinns i John Burningham's bok *Aldo* (1991). Aldo är en kanin, jagberättarens hemliga vän som alltid uppenbarar sig när någonting obehagligt händer. Den verbala jagberättaren i *Aldo* inleder sin berättelse med att säga att hon ofta känner sig ensam. Ensamheten är en av de gemensamma nämnarna för de fiktiva barnen med låtsaskompisar. Aldo fyller även andra funktioner än att bara

467 Olofsson, s. 12.

468 Singer och Singer menar att man i vanliga fall anser att ungefär vart tredje barn har låtsaskompisar. Författarnas egen studie visar på en något högre statistik. Singer och Singer, s. 100.

dämpa ensamheten. Förutom leksällskap erbjuder han trygghet och äventyr. Framställningen av kaninen Aldo är ambivalent. Mitt i berättelsen konstaterar den verbala jagberättaren i klartext att Aldo bara är hennes låtsaskompis. Hon är således medveten om att Aldo bara finns i hennes fantasi – men ändå spelar kaninen en viktig roll i hennes liv.

Maria Nikolajeva och Carole Scott menar att Aldo egentligen handlar om den fas i livet där flickan håller på att växa upp och lämna den trygghet låtsaskompisen har erbjudit. "The girl is self-conscious enough to realize that she is lonely, neglected by her mother, and not popular with her classmates. Aldo is a typical compensation for everything she lacks in her real life."⁴⁶⁹ Aldo som gestalt framställs inte så mäktig och stark i bild som jagberättaren i sin verbala berättelse vill få läsaren att tro. Bilderna berättar någonting helt annat:

The words never mention that Aldo is a rabbit [...]. It is, however, significant that Aldo is the same size as the girl; he is a friend and not a pet. The picture presenting Aldo shows him as a shy and passive figure, with thin arms against his body and his head sunk. Portrayed this way, he is obviously a visualization of the girl's fear and insecurity.⁴⁷⁰

Ambivalensen i boken skapas av kontrasten mellan text och bild. Flickan vet att Aldo inte finns på riktigt, men ändå vill hon fortsätta att tro på honom. "The implication is that, although she knows that Aldo is a fancy (impossibility), she still believes in him (possibility), or even that he is as yet real for her (indicative) – a clash between modalities expressed by words and by the picture."⁴⁷¹ Som Nikolajeva och Scott påpekar, står Aldo för kompensation för allt som barnet saknar i livet. Det är inte bara sällskap barn är ute efter när de skapar sina egna kompisar. Låtsaskompisen fyller alltid en lucka, men dessa luckor är olika. Därför berättar

469 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 198.

470 Ibid.

471 Ibid., s. 199.

låtsaskompisen mycket om huvudpersonen, låtsaskompisen är en behändig genväg in i huvudpersonens inre landskap.

Gunilla Bergströms *Alfons och hemlige Mållgan* (1976) är ett tidigt svenskt exempel på låtsaskompismotivet. Den är betydligt enklare i sin framställning av det inre landskapet än *Aldo*, och Bergström tillskriver Alfons Åbergs låtsaskompis Mållgan mera konkreta funktioner än vad Burningshams Aldo har. Mållgan står för de förbjudna lekarna. Han kommer på idén att de ska använda pappans pipa i sin tåglek. Mållgan hittar även den försvunna pipan i slutet av berättelsen. Även Dorothy och Jeremy L. Singer diskuterar i sin bok en pojke som slår sönder sin pappas pipa och anklagar sin låtsaskompis för dådet. Författarna benämner fenomenet "splitting": låtsaskompisen personifierar den olydiga sidan av pojken så att han själv lättare kan uppfylla föräldrarnas förväntningar.⁴⁷² Detta skildrar exakt hur Mållgan fungerar i familjen Åberg. Han personifierar Alfons olydiga sida och är samtidigt en oskiljbar del av Alfons själv,⁴⁷³ nästan i sådan utsträckning att ett jungianskt skuggmotiv kunde läsas in berättelsen. Skuggmotivets övriga aspekter kommer dock inte till uttryck i den enkla berättelsen *Alfons och hemlige Mållgan* består av, och således tar låtsaskompisanalysen fasta på Alfons tudelade personlighet på ett mera pragmatiskt sätt.

Den verbala framställningen av Mållgan skiljer sig inte markant från den av Aldo. Om Mållgan konstateras det att han är "en hemlig vän som kommer precis när Alfons vill. Han är så hemlig, så bara Alfons kan se honom" (*Alfons och hemlige Mållgan*, s. 4). Till skillnad från Aldo, upprepas osynligheten i bild där Mållgan visas som en genomskinlig figur som har många gemensamma drag med Alfons själv. Det vita (och ibland blåa) moln som i bild omringar Mållgan

472 Singer och Singer, s. 106.

473 Merete Møller Olesen beskriver Mållgan som Alfons "alter ego, hans dubbelgångare och sekundant i många farliga och festliga situationer". Møller Olesen, Merete, "Mellan modernism och moralism. Alfons Åberg mellan realitetens lilla och fantasins stora värld" i: *Abrakadabra*, september 1992, s. 10.

förstärker intrycket av honom som en fantiserad gestalt.⁴⁷⁴ Merete Møller Olesen betraktar Mållgans genomskinliga gestalt som ett uttryck för "ett slags omnipotent gloria"⁴⁷⁵ och anser att han är en mystisk gestalt som "svävar som en ande över vattnet".⁴⁷⁶ Ur lekperspektiv och mot bakgrund av Bergströms konkreta motivvärld ter sig en mystifiering av denna typ överdriven. I min tolkning signalerar genomskinligheten enbart att Mållgan är påhittad, och likheterna i utseendet förbinder honom entydigt med Alfons och hans fantasi.

Alfons pappa kan inte se Mållgan och han glömmer ofta bort att Mållgan finns. Visserligen dukar pappan frukost också åt Mållgan, men han orkar inte riktigt engagera sig i vad som uppenbarligen är sonens lek. Han tillhör inte de medlekande vuxna som framträder i en del av mitt primärmaterial, utan han tycks betrakta leken som obetydlig och ointressant.

Motsättningen rationalitet och lek framhäver obalansen gällande de vuxnas naturliga maktposition gentemot barnet. Barnets lekvärld underskattas. Pappans motvilliga deltagande i Alfons lek bekräftar även Mållgans natur. När Mållgan ska kramas utanför daghemmet visar bilden att Alfons får kramen istället. Detta perspektivskifte från Alfons inre till hans yttre verklighet stärker intrycket av Mållgan som en del av Alfons själv. Både den didaktiska verbala och den visuella berättaren betonar detta genom hela berättelsen. Det lämnas inget utrymme för tolkningar och boken erbjuder inte mycket stoff för en ingående analys av motivet inre landskap.

[Se: ill. 22]

Mållgan är inte bara Alfons låtsaskompis, han figurerar även i en senare bok av Gunilla Bergström, *Milla Mitt-i-natten*

474 Samma teknik används i Bergströms *Aja baja, Alfons Åberg* (1973) där Alfons och hans pappas resa i en helikopter skildras entydigt som en lek med hjälp av inramningen. Lekmotivet i Bergströms bilderböcker behandlas av Kristin Hallberg i artikeln "Kom an, Alfons Åberg! En studie av Gunilla Bergströms bilderbokssvit" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008, ss. 9-26.

475 Ibid.

476 Ibid., s. 9.

(1991). Alfons och Milla är bästa vänner, vilket förmedlas i *Alfons och Milla* (1985), men kan en så pass subjektiv aspekt av den inre världen som en låtsaskompis vara gemensam? I samband med analysen av *Resan till Ugri-La-Brek* diskuterade jag möjligheten att två barn delar en inre värld i leken. Rent teoretiskt skulle detta kunna vara en förklaring till Alfons och Millas gemensamma låtsaskompis, men som det framgår av böckerna, visar Mållgan sig bara när barnen är ensamma. Därmed kan han inte i det ögonblicket skapas gemensamt av de båda barnen. En tänkbar förklaring skulle kunna vara att Alfons har delat med sig av sin hemliga vän, berättat om honom för Milla. Millas Mållgan kan vara en produkt av härmning, hon skapar sin egen Mållgan. Millas Mållgan uppför sig något annorlunda än Alfons Mållgan. Han är stark, orädd och rationell, nästan som en vuxen – och nästan som Aldo. Alfons Mållgan är däremot ett olydigt barn. De båda Mållgan är svar på respektive barns behov. Då är det snarare fråga om två variationer av ett tema, av en låtsaskompis, än om en delad låtsaskompis, en delad inre värld.

Genom dessa två Mållgan kommer även skillnaden mellan Alfons och Milla till uttryck. Genom Alfons Mållgan skapas en uppfattning av ett aktivt, olydigt barn och genom Millas Mållgan ett försiktigt och osäkert barn. Detta fungerar delvis som ett grepp i karakteriseringen, men det stärker även de könsrelaterade stereotypierna och vänder på förhållandet mellan dessa två barn från den tidigare boken (*Alfons och Milla*) där Milla skildrats som det tuffa, modiga och kreativa barnet.

Spår av låtsaskompistraditionen kan ses även i Pija Lindenbaums tre böcker om Gittan (*Gittan och gråvargarna*, 2000; *Gittan och fårskallarna*, 2001 och *Gittan och älgrorsorna*, 2003) som alla kan läsas som representationer av ett barns lekvärld. I samtliga böcker är det den försiktiga flickan Gittan som bryter sin ensamhet genom att umgås med olika djur. Gittans inre värld gestaltas med värme och humor, trots att ensamheten är ett allvarligt problem för henne.

Den första av Gittan-böckerna, *Gittan och gråvargarna* kan läsas som en allusion (eller rentav travesti) av det klassiska rödluan-motivet. Det är en liten flicka i röd jacka som möter vargar i skogen, men vargarna här är inte farliga, bara "[r]ufsig och lite gnälliga" (*Gittan och gråvargarna*, s. 12). Gittan, som hittills har presenterats som ytterst försiktig och lite feg, utvecklas nu till en modig flicka som försöker lära vargarna olika lekar, lagar mat åt dem och ser till att de går och lägger sig i tid. På ett humoristiskt sätt introduceras här det grundläggande karnevalsmönstret genom att kullkasta en av de mest konventionella maktstrukturerna i västerländsk barnlitteratur.⁴⁷⁷ Som tidigare påpekats, kan vargen i sagan om Rödluan tolkas som den manliga förföraren som är överlägsen Rödluan i alla avseenden.⁴⁷⁸ Vargen är fysiskt större, han representerar en vuxen man. Dessutom är han smartare, han lurar Rödluan. Förnedringen fullbordas genom att vargen äter upp Rödluan. Det råder ingen tvekan om maktkonstruktionerna i det fallet. Berättelsen om Gittan har samma utgångsläge. Hon går ensam i skogen. Vargarna kunde potentiellt vara ännu mera överlägsna flickan än i intertexten, eftersom de uppenbarar sig i flock. I stället för att falla offer för vargarna, styr Gittan dock handlingsförloppet i den riktning hon vill. Hon blir överlägsen vargflocken och går in i en förälders maktposition. Berättelsen skildrar denna lekfulla, befriande karneval som dessutom avslutas av Gittan själv då hon väljer att återvända till daghemmet.

I de två andra Gittan-böckerna är handlingsförloppet något liknande. Gittan är ensam och uttråkad tills hon plötsligt får sällskap av lustiga får eller busiga älgar. I alla tre böckerna sker en karnevalesk förskjutning i Gittans personlighet när hon möter djuren. Från att ha varit det försiktiga och blyga barnet hon är i de vuxnas ögon, börjar

477 Rödluan och vargen är ett av de grundläggande och därmed även mest parodierade folksagomotiven i västerländsk litteratur. Motivet används såväl i barn- som i vuxenlitteraturen. För analys av motivets användning, se till exempel: Beckett, Sandra, *Recycling Red Riding Hood*, New York 2002.

478 Bettelheim, s. 206.

hon nu själv agera som en vuxen i och med att hon försöker få djuren att bete sig som människobarn. Böckerna om Gittan erbjuder en färd in i flickans inre landskap – och det är tydligt att det verkligen är fråga om ett inre landskap i Gittans fall. I de tre böckerna finns inga vuxna närvarande under mötet med djuren, det finns ingen utomstående person som kan bekräfta eller förneka djurens existens. I *Gråvargarna* går Gittan vilse i skogen, i *Fårskallarna* leker hon ensam på stranden och i *Älgbrorsorna* är hon hemma – men inga föräldrar syns till. De vuxna kan vara ointresserat bortvända eller skymta i en skugga (*Fårskallarna*, s. 7; *Älgbrorsorna*, s. 24), och således avbryter de inte Gittans lek. Trots sin opersonliga position fokaliserar den verbala berättaren Gittan, genom att hennes tankar återges och händelserna berättas ur hennes synvinkel. Detsamma gäller för den visuella berättaren. Trots att läsaren inte bokstavligen delar Gittans perspektiv, följer den visuella berättaren enbart Gittans äventyr under berättelsens gång och återger hennes inre landskap i bild för läsaren.

Den visuella berättaren lägger in vissa detaljer som försvårar en entydig läsning av Gittans möten med de olika djuren som en representation av hennes inre lekvärld. Dessa detaljer finns det mest av i *Gittan och älgbrorsorna*. Älgarna har inte bara gjort hennes rum stökigt, de har även lämnat en massa älgpluttar och hårstrån i rummet. Dessa plockar Gittan upp, både i text och i bild. På en vinjett på sista uppslaget får läsaren ännu se en hink full med älgpluttar som finns kvar trots att älgarna redan har lämnat Gittans hem. Dessa pluttar fungerar antingen som Mary Poppins-bevis som stöder en mimetisk läsning av Gittans älgbrorsor, vilket helt strider mot logiken och det sunda förnuftet. Alternativt fungerar de som en förlängning av leken. Hinken med älgpluttar utgör dessutom en humoristisk intervisuell länk till Elsa Beskows författarskap. I många av Beskows berättelser fungerar en bärhink som ett Mary Poppins-bevis.

Samtidigt finns det några ytterst små detaljer som ger mera stöd åt den symboliska läsningen. Jag nämnde förut att

inga vuxna finns närvarande under Gittans möten med djuren. I *Älgbrorensorna* skymtar en vuxen gestalt som en skugga i bakgrunden när älgarna stökar i vardagsrummet. Precis som de bortvända vuxna i *Fårskallarna*, lägger denna vuxna inte märke till vad som försiggår i vardagsrummet, vilket är förbryllande om man håller fast vid den mimetiska läsningen. Skulle inte en vuxen reagera på tre fullvuxna älgar som hoppar upp och ner i vardagsrumssoffan? Den vuxna skuggans likgiltighet tyder på att det bara är Gittan som leker i rummet. Som ett ensamt barn skapar hon sig säkert ofta låtsaskompisar.

En tavla i Gittans rum i *Älgbrorensorna* föreställer får på bete. Dessutom finns det en leksaksvarg i bokhyllan ovanför hennes säng (s. 2). Dessa två metafiktiva och intratextuella detaljer ifrågasätter, i efterskott, den mimetiska tolkningen av de två föregående berättelserna om Gittan samtidigt som de utgör en intervisuell koppling till de tidigare böckerna. Såväl vargen som fåren är i det närmaste identiska med de vargar och får som skildras i de tidigare böckerna. Har Gittan hämtat inspiration till sina låtsaslekar från sitt eget rum? I så fall erbjuder den tredje boken om Gittan en lässtrategi för de två föregående böckerna. Detaljerna i barnkammaren har stor betydelse för hur det inre landskapet gestaltas i drömmen, fantasin och leken. Detta har många bildböcker med *Nattresan* och *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* i spetsen redan visat.

[Se: ill. 23]

Gittans möte med djuren framställs på ett tvetydigt sätt. I synnerhet i *Gråvargarna* genomsyras framställningen av ambivalens. Både i text och i bild betonas att Gittan tillbringar hela natten i skogen. Ändå är det ingen som letar efter henne. Visserligen avbryts berättelsen innan hon kommer tillbaka till daghemmet, och därför berättas det inte hur hon tas emot när hon återvänder. Är det oroliga föräldrar och daghemspersonal som väntar på henne? Eller har ingen ens märkt hennes frånvaro? Solen skiner på det avslutande uppslaget och natten har åter blivit dag. I verkligheten har troligtvis inte så lång tid

förflutit, men ikonotexten är trogen protagonisten. Hemkomsten är troligtvis oviktig ur Gittans synvinkel och därför har författaren valt att inte låta den avgöra hur boken ska läsas.

Låtsaskompisarna kan förklaras som de ensamma barnens substitut för riktiga vänner, men som jag nämnde, förbiser många lekforskare den här formen av lek. De forskare som talar om låtsaslekar gör det i betydelsen av att barnet självt låtsas vara någon annan medan låtsaskompisarna lämnas i skymundan.⁴⁷⁹ Som tidigare påpekats, har de barn som har låtsaskompisar förmåga till ytterst invecklat fantiserande, och låtsaskompisen fyller ofta många andra funktioner än att bara variera det ensamma barnets vardag. I Gittan-böckerna står låtsaskompisarna, de olika djuren, för de vildare egenskaper som Gittan inte har, eller snarare inte vågar visa. Gittan projicerar de egenskaper som hon önskar att hon hade på dessa fantasigestalter och låter dem istället gnissla sina tänder, klättra upp i träd och äta sandsoppa, eller busåka i hissen, rita sönder alla kriterier och hoppa i soffan. Detta påminner om pojken Max och hans agerande innan han blir skickad till sitt rum utan middagsmat i Maurice Sendaks *Till vildingarnas land*. Samtidigt tar Gittan själv den vuxna rollen. Hon är den samlade, rationella gestalten som vet att vargarna måste kissa innan de lägger sig, att fåren behöver mjölkas och att älgarna inte kan vistas inomhus. Två lekar pågår parallellt: rollek och projektiv lek. Den väsentliga skillnaden mellan dessa är enligt Olofsson att rolleken bygger på identifikation och den projektiva leken på projektion.⁴⁸⁰ I den projektiva leken projicerar den lekande "sina tankar och föreställningar på dockorna och figurerna. Dessa får leva ut dem för den lekandes räkning".⁴⁸¹ I rolleken är den som leker någon annan: "[b]arnet går in i en roll och betar sig och talar som rollen kräver".⁴⁸² De här två lektyperna kombineras i Gittans fall.

479 Se till exempel: Olofsson, s. 6 ff.

480 Ibid., s. 89 f.

481 Ibid., s. 89.

482 Ibid.

Hon går själv in i sin nya roll som den modiga och rationella flickan och projicerar sina dolda egenskaper på sina låtsaskompisar (och -syskon), de busiga djuren.

Pija Lindenbaum har använt sig av en variant av låtsaskompismotivet även före Gittan-trilogin. I stället för att gestalta ensamheten med ett substitut för syskon, ger Lindenbaum i *Else-Marie och småpapporna* (1990) uttryck åt ett barns faderslängtan i form av sju små pappor.⁴⁸³ Liksom i *Linnéa och Änglarna* där den bortgångna mamman lever vidare som Mamma Ängel och erbjuder ett moderssubstitut och en låtsaskompis för Linnéa, utgör de sju små papporna en fadersgestalt för Else-Marie.

Else-Marie och småpapporna är högst ambivalent i sitt berättande. Pappornas existens ifrågasätts varken i text eller i bild, vilket gör att läsaren delar Else-Maries inre landskap hela berättelsen igenom. Trots att papporna är enskilda individer med egna namn, är de så pass lika varandra att inte ens Else-Marie kan skilja mellan dem. Else-Marie saknar sina pappor när de är på sina arbetsresor, men hon är också medveten om att de utgör en märklig familj. Hon konstaterar att "[a]lla andra barn har en pappa. En stor". (*Else-Marie och småpapporna*, s. 11). Else-Maries oro för hur de andra skolbarnen ska förhålla sig till hennes sju pappor utgör största delen av handlingsförloppet i boken. Hon föreställer sig hur de kommer att jagas av en hund och mosas när tanten Siv på fritis sätter sig på dem. Med denna bilderbok tangerar Lindenbaum motivet att krympa, som konstaterats återkomma i barnlitteraturen. I de exempel som diskuterats tidigare krymper dock huvudpersonen, och den kroppsliga transformationen erbjuder en möjlighet att betrakta omgivningen ur ett nytt perspektiv. De sju pappornas storlek tycks inte variera, för dem är litenheten en bestående egenskap. Även för småpapporna erbjuder storleken möjligheter. Exempelvis får hela familjen rum i badkaret (*Else-*

483 Berättelsen kan betraktas som en humoristisk variant av "Snövit och de sju dvärgarna".

Marie och småpapporna, s. 30). Avgörande för protagonisten är ändå de problem denna ovanliga splittrade fadersgestalt förorsakar.

Ikonotexten i *Else-Marie och småpapporna* kan sägas återge det konsekventa barnperspektiv Ulla Rhedin efterlyser i samband med sin analys av *Resan till Ugri-La-Brek*. Både den visuella och den verbala berättaren är konsekvent i återgivningen av Else-Maries perspektiv. Inte bara de sju papporna visualiseras, utan också deras sockor, tandborstar och tofflor i hemmet. Papporna är med på familjefotografier såväl i albumet som på väggarna. Det finns ingenting som talar emot deras existens. Detta skapar i sin tur en stor kontrast mot den ytterst realistiska omgivning händelserna utspelar sig i samt mot det sunda förnuft och den utomlitterära kunskap läsaren oavsett läskompetens besitter. Ikonotextens indikativa modalitet strider emot läsarens förnuft, och resultatet blir således förvirrande.

[Se: ill. 24]

Trots att ikonotexten presenterar papporna som verkliga, väcker den ovannämnda dominerande kontrasten frågan om vad papporna *egentligen* står för. Det är svårt att acceptera den verbala och den visuella berättarens framställning, och det finns inga detaljer i ikonotexten som stöder en symbolisk läsning. Jag kan tänka mig tre alternativa tolkningar som passar in i berättelsens realistiska ram. Antingen har Else-Marie ingen pappa alls, och hennes fantasi har kompenserat faderslängtan med sju små pappor istället för en stor. Papporna är stereotypiska med sina portföljer och viktiga jobb samt sin byråkratiska sakkunskap, men de har även en lättsammare sida som kommer till uttryck när de hoppar upp och ner i sängen. Pappornas likhet gör att de inte kompletterar varandra och således inte heller utgör en kollektiv karaktär, utan snarare en splittrad person. En och samma pappa har delats i sju mindre kopior av sig själv. De stereotypa papporna fyller alla uppgifter som Else-Marie associerar med pappor. De läser tidning, uppfostrar henne och läser godnattsaga, trots att Else-Marie måste hålla reda på läsningen. Ifall hon inte har

någon fadersgestalt, fungerar småpapporna som ett substitut som hon själv har producerat.

Det andra alternativet är att hon har en pappa som är frånvarande, som inte av någon anledning lever upp till hennes förväntningar eller hennes föreställningar om hurdan en pappa borde vara. Samma substituttänkande kan sägas gälla i det fallet.

Det tredje alternativet finner jag minst trovärdigt, nämligen att Else-Maries mamma skulle ha flera oseriösa pojkvänner som kommer och går, och att ingen av dem hinner bli en fadersgestalt för Else-Marie. Det som stöder denna tanke är att papporna är så många och att Else-Marie inte kan komma ihåg deras namn eller skilja dem åt. Alla är trevliga, men ingen av dem gör ett speciellt intryck. De försöker uppfostra men får aldrig någon auktoritet. Detta alternativ skulle även förklara Else-Maries oro. Att inte ha någon bestående, trygg fadersgestalt som hämtar henne från fritis gör henne orolig över hur andra reagerar. Oron över den ständigt förändrande fadersgestalten kommer i sådant fall till uttryck genom den märkliga bilden av sju små pappor.

I auktoritetsfrågan och fadersgestaltens utformning ligger en av nycklarna till tolkningen av denna bok. Berättelsen skildrar en pågående karneval där fadern, den konventionella auktoriteten förlöjligas och bokstavligen förminskas. Else-Marie är den som måste oroa sig för pappornas överlevnad bland farliga hundar och stora tanter, och hon måste ta ansvar för pappornas läsning. Papporna är tankspridda och klarar inte av sina uppgifter om inte någon ständigt påminner dem om vad som ska göras. Trots att de ibland försöker uppfostra, ser Else-Marie ut att ha den egentliga maktpositionen. Denna situation kan tänkas uppstå i en familj där medlemmarna inte vet var de har varandra och där rollerna är oklara.

Oavsett hur berättelsen om Else-Maries pappor tolkas, skapar den en uppfattning om hur ett barn med lekens hjälp bearbetar ett knepigt familjeförhållande. Låtsaskompisen får ytterligare en ny skepnad i denna bok. Samtidigt som detta konstateras, ska det dock åter påpekas att den symboliska

tolkningen i det här fallet inte har någon egentlig grund i ikonotexten utan i motsägelsen mellan ikonotextens modalitet och läsarens förväntningar och utomlitterära kunskap. Antingen skildras ett komplext inre landskap ur ett konsekvent barnperspektiv eller så tillhör berättelsen nonsenstraditionen. Då magin inte överhuvudtaget figurerar i boken, blir den svår att läsa mimetiskt som en fantastisk berättelse. Pija Lindenbaum skildrar den kompensatoriska leken troget ur det lekande barnets perspektiv.

Ett mera skiftande perspektiv och en medvetenhet om leken skildras i *Min syster är en ängel* (1996) av Ulf Stark och Anna Höglund.⁴⁸⁴ I den behandlas substitut och komplexa känslor i en realistisk omgivning med hjälp av lek och låtsaskompisar. *Min syster är en ängel* tangerar två av de lekmotiv som diskuterats ovan. Dels skildras ett barns bearbetning av sorg och dels en låtsaslek, i likhet med den i *Linnéa och Änglarna*. Låtsasleken är starkare representerad, dessutom i en ovanligare form, och därför analyseras boken utifrån låtsaskompismotivet.

Huvudpersonen Ulfs syster har dött redan innan hon föddes, och Ulf har därför aldrig träffat systemen som han saknar och vars trivsel i himlen han är orolig för. Ulf har således skapat en bild av systemen som en ängel och som en låtsaskompis som följer honom i osynlig skepnad. Systemen gestaltas i bild som en genomskinlig ängel. Den visuella berättaren stöder således den verbala jagberättarens påstående om att ingen annan ser henne och att det är hon som får honom att bete sig olydigt. Detta motiverar den

484 Denna bok *kan* betraktas som en illustrerad berättelse, då texten senare även har publicerats utan Höglunds bilder i Ulf Starks *Liten och stark* (2007). I denna samlingsvolym ingår dock även andra, kortare bildböcker av Ulf Stark, exempelvis *När pappa visade mej världsalltet* (1998, med Eva Eriksson) och *När mamma var indian* (2002, med Mati Lepp) som märkligt nog också har utgivits utan illustrationerna. Anna Höglunds bilder nyanserar berättelsen i *Min syster är en ängel* i den mån att jag anser det vara motiverat att inkludera boken i min undersökning.

verbala jagberättaren med att systemen aldrig blivit uppfostrad på grund av att hon alltid har varit en ängel:

Och eftersom hon aldrig hade hunnit få någon uppfostran så var hon också vild och fräck. Hon kunde sätta ut min fot så att brorsan föll på näsan. Och ibland satte hon fingret under vattenkranen så att det sprutade på pappa. Sedan skrattade hon bara högt med sitt hesa, ohörbara skratt. (*Min syster är en ängel*, s. 10.)

Liksom *Linnéa och änglarna* anspelar även *Min syster är en ängel* på den kristna uppfattningen om himlen och återger den ur ett barns perspektiv. Dels undrar Ulf om systemen har tillgång till godsaker och filmer i himlen, vilket resulterar i att religionsläraren skickar ut honom från klassrummet (ss. 5-6), och dels har han i sin fantasi diskussioner med Jesus:

Allt det där skulle Jesus ha begripit. Det visste jag. Han skulle bara ha snuddat vid min panna med sitt långa finger och lett en smula extra.

- Var inte orolig, skulle han ha sagt. Om du älskar din syrra, som är en ängel, tillräckligt mycket så kan hon nog se genom dina ögon. Då kan hon känna smaken på din jordiska tunga och höra det du hör med dina öron.

- Så hon kan höra om jag spelar en skiva, då? skulle jag ha frågat.

- Javisst. (s. 12.)

Diskussionen återges även i bild där den visuella berättaren humoristiskt blandar intryck från kyrkokonsten och hippiemode i gestaltningen av Jesus. Religionen återkommer även i form av kvällsbön, som består av materiella önskningar och som även den visualiseras i samma stil som Palles önskningar i en tankebubbla i *Palle alene i verden* (*Min syster är en ängel*, s. 14-15, *Palle alene i verden*, originalutgåvan, s. 26)

Den religiösa aspekten i *Min syster är en ängel* återges ständigt ur Ulfs något naiva perspektiv. Boken saknar således den pedagogiska funktion som en del andra bilderböcker om döden har. Religionen utgör ett sätt för Ulf att begripa det som

hämt systemen och hantera den oro som systemens död gett upphov till.

Ulfs inre landskap kommer till uttryck dels genom visualiseringen av den genomskinliga systemen och den verbala jagberättarens återgivning av de händelser som systemen är inblandad i och dels genom några drömbilder vars drömkaraktär framhävs genom den runda inramningen och suddiga linjer. Systemens genomskinlighet signalerar likaså gränsen mellan fantasi och verklighet.

Under den första hälften av boken är ikonotexten expanderande. Bilden återger textens budskap och lägger till humoristiska detaljer, samtidigt som huvudpersonens fantasilek återges traditionsenligt. Den verbala berättelsen har en indikativ modalitet och bilderna tolkar den som önsketänkande. Modaliteten är således optativ.

Det som gör att *Min syster är en ängel* avviker från de ovannämnda konventionella skildringarna av låtsaskompisar, är den förändring i lekens karaktär som upptar den senare hälften av berättelsen. En av Ulfs böner går i uppfyllelse när mamman köper honom en ljus peruk. Ulfs högsta önskan är nämligen att kunna visa de viktigaste sakerna i sitt liv för sin syster, ge henne de smakupplevelser han tror hon saknar i himlen och låta henne träffa hans bästa vänner. Ulfs förvandling till sin syster sker gradvis i ikonotexten. Den visuella berättaren skildrar en pojke i röd, avklippt klänning, högglackade skor och peruk. Den verbala jagberättaren återger ögonblicket som magiskt:

Det var ett magiskt ögonblick när jag provade peruken. [...] Jag ville bara se hur min syrra skulle ha sett ut, om hon inte hade dött innan hon föddes. Jag tyckte att hon såg gudomlig ut! Håret lyste som en gloria i skenet från lampan över tvättfatet. Hon log ett strålande leende mot mig. Och jag kände hur hon liksom tog plats i min kropp, under den röda klänningen. (s. 24.)

Från och med detta ögonblick är Ulf och hans syster två personer i en kropp.

[Se: ill. 25]

När Ulf går runt i staden för att visa sin syster de viktiga platserna, talar den verbala jagberättaren om "vi", medan den visuella berättaren skildrar bara en person. Ulfs fantasilek har nu övergått i en rollek. Han identifierar sig med rollen samtidigt som han behåller sin egen identitet. Ulfs beteende i den nya rollen är motsägelsefullt. Samtidigt som han smyger ut ur huset så att ingen ser honom, visar han sig i sin nya skepnad hos sina kompisar. Han förstår inte varför folk ser konstigt på honom.⁴⁸⁵

I samband med analyserna av Gittan påpekade jag att hennes lek kombinerar rollek och projektiv lek då hon tar på sig en stark roll och projicerar sina svagare egenskaper på låtsaskompisarna. Ulfs lek genomgår däremot en förvandling från fantasilek till en rollek som inkorporerar aspekterna ur fantasileken. Under en kort stund är Ulf både sig själv och någon annan.

Ulfs nya lek kan också betraktas som en renande avslutning på den långvariga fantasileken. Han får äntligen agera, visa sin syster det han tycker hon behöver få uppleva. Efter att leken är över försvinner nämligen systemen och säger att hon kanske inte kommer tillbaka. Den nya leken gör det möjligt för Ulf att släppa systemen och växa upp. Samtidigt är den nya leken också maktgivande. Ingen annan har kunnat se Ulfs syster tidigare och han upplever att han blir missförstådd när han gör och säger saker för sin systers skull. Ur denna maktlösa position får Ulf nu agera, trots att det av omvärlden uppfattas som konstigt eller rentav löjligt. Övergången från den komplicerade rolleken tillbaka till fantasileken och vidare till verkligheten markeras med att Ulf på det nästsista uppslaget tar farväl av sin syster. Den verbala berättaren skildrar hur "[h]on blinkade med ena ögat. Och sedan var hon borta. Peruken såg inte alls ut som änglahår längre. Den såg inte klok ut. Jag hörde hur det blåste till i trädet då hon

485 För en fördjupad diskussion om könsförklädning och cross-dressing i barnlitteraturen, se till exempel: Flanagan, Victoria, *Into the closet: cross-dressing and the gendered body in children's literature and film*, London 2007.

försvann” (s. 38). Samtidigt visas i bilden på uppslagets vänstra sida att Ulf ser sig själv blinka i spegeln. På den motsatta sidan håller han peruken i handen och tittar bort från systemen som klättrar uppför en stege utanför fönstret. Liksom övergången från verklighet till lek, det enligt jagberättaren magiska ögonblicket, övergår berättelsen igen tillbaka till verkligheten och visar hur Ulf och hans syster åter blir två skilda personer.

Glappet mellan den visuella och den verbala berättelsen växer under den nya leken, och förhållandet mellan dessa är snarast kontrapunktiskt. Den visuella berättelsen undergräver nu den verbala berättelsens indikativa modalitet och gör ikonotextens modalitet till dubitativ. Ikonotexten övergår dock i expanderande optativ i slutet när leken är över och systemen försvinner från Ulfs liv både i ord och i bild. Den nya lekens karnevalska karaktär framhävs således av skiftningarna i ikonotextens modalitet. Ulf återgår inte helt till sin maktlösa position, men ordningen återställs. Detta tröstar säkerligen Ulfs fader som i en humoristisk scen (s. 37) uttrycker sin seriösa oro för sonens böjelser att klä sig i kvinnokläder – och sin fullständiga brist på förståelse för den process Ulf genomgår.⁴⁸⁶

Min syster är en ängel är en berättelse som på flera nivåer ger uttryck åt huvudpersonens mentala tillstånd, både de som kan uttryckas i ord och de som är för abstrakta för att verbaliseras. Den gestaltar en process som är väsentlig för protagonistens uppväxt och skapar en nyanserad och djup uppfattning av protagonisten.

486 Maria Österlund konstaterar i sin doktorsavhandling att pojkars cross-dressing i regel behandlas humoristiskt i barnlitteraturen, medan samma motiv hos flickkaraktärer har en allvarsammare ton. Österlund, *Förklädda flickor*, s. 126. Kaisu Rätttyä delar dock inte Österlunds syn, utan visar i sin doktorsavhandling att även pojkars cross-dressing kan gestaltas allvarligt. Se: Rätttyä, Kaisu, *Rajoja kohdaten. Teemojen ja kerromman suhde Hannele Huovins nuortenromaaneissa 1980- ja 1990-luvuilla* ("Mot gränser. Förhållandet mellan tema och berättande i Hannele Huovins ungdomsromaner på 1980- och 1990-talen") diss., Tammerfors 2007, s. 96.

Få av de ovan analyserade låtsaskompisarna har som uppgift att enbart dämpa ensamheten. Bakom låtsaslekarna skymtar komplexa processer och känslor som protagonisterna inte kan klä i ord. Graden av ambivalens varierar i de ovannämnda skildringarna av låtsaskompisar. Vissa, till exempel Mållgan, är entydigt låtsaskompisar, medan andra, speciellt de som gestaltats av Pija Lindenbaum, tydligt tillhör barnens verklighet utan att de är medvetna om gestalternas natur. Låtsaskompisens del i mognadsprocessen varierar likaså. Som Nikolajeva och Scott visar i samband med Aldo, svävar huvudpersonen i gränslandet mellan att tro eller att inte tro på låtsaskompisens existens.⁴⁸⁷ Ulf Stark och Anna Höglund skildrar processen som leder mot mognaden, medan Lindenbaums protagonister inte ännu har nått denna mognad.

En karnevalsk maktstruktur kan urskiljas i berättelserna om låtsaskompisar. En låtsaskompis funktion blir maktgivande antingen genom att gestalten personifierar protagonistens svaga sidor eller genom att den på andra sätt ifrågasätter auktoriteter. Således ter sig de fiktiva låtsaskompisarna i mitt svenska material som ett berikande element i personskildringen. Hur fungerar de finska bilderböckerna på denna front? Är låtsaskompisarna lika effektiva nycklar till protagonisternas inre landskap i dem?

Ambivalenta låtsaskompisar tänjer konventionens gränser

Användningen av låtsaskompismotivet i finska bilderböcker är mera sällsynt. Några exempel finns trots allt. Förutom konventionella låtsaskompisar av Mållgan-typ finns det många ambivalenta gestalter som inte entydigt låter sig analyseras som låtsaskompisar. I detta avsnitt analyseras två mera svårtolkade bilderböcker som tangerar låtsaskompismotivet. Inledningsvis nämns ändå några av de böcker som följer motivet mera traditionsenligt.

487 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 198.

Jarkko Mäki och Taru Castrén har skrivit tre böcker om Seppo Sohvantakuinen ("Seppo Bakom-Soffan").⁴⁸⁸ Seppo Sohvantakuinen som gestalt kan associeras med Astrid Lindgrens Karlsson på taket (*Lillebror och Karlsson på taket*, 1955). Han är en märklig liten man som bor bakom soffan hos huvudpersonen Jakke och som ställer till med en hel del oreda. Seppo Sohvantakuinen reser från hus till hus på en solstråle och bosätter sig bakom soffor i de olika husen. Hans huvudsakliga uppgift är att välla ner små pojkar och flickor från soffan. Seppo Sohvantakuinen är en typisk låtsaskompis, i den mån låtsaskompisar kan vara typiska, då de är produkter av ett barns fantasi. Bara Jakke kan se Seppo och föräldrarna visar inte något intresse för honom. Seppo kan flyga, förflytta sig blixtnabbt, och han tar med sig Jakke på ett äventyr som inte upptar någon tid i den fiktiva verkligheten.

I illustrationerna omringas Seppo – precis som Alfons Mållgan – av ett vitt moln, och i texten beskrivs hans utseende som ambivalent: "Hahmoa oli vaikea kuvailla; se näytti hieman pikkupojalta ollen kuitenkin epämääräinen ja ikään kuin häilyvä."⁴⁸⁹ (*Seppo Sohvantakuinen*, s. 12.) När Jakkens föräldrar gestaltas i bild, syns Seppo oftast inte till. I den tredje boken, *Seppo Sohvantakuinen ja talvirieha*, visar sig Seppo dock för Jakkens nyfödda lillebror och vistas i samma rum som Jakkens mamma – men bara när hon sover. I den första boken, *Seppo Sohvantakuinen*, finns en scen där Jakke och Seppo hoppar upp och ner i soffan, och mamman närmar sig bakifrån med upprörd min. Det är svårt att avgöra om hon ser Seppo eller inte. I texten fästs hennes uppmärksamhet enbart på Jakke som förstört sina festkläder i leken. Det verkar tydligt

488 *Seppo Sohvantakuinen*, ("Seppo Sohvantakuinen", 2001), *Seppo Sohvantakuinen ja kesäseikkailu* ("Seppo Sohvantakuinen och sommaräventyret", 2002) och *Seppo Sohvantakuinen ja talvirieha*, ("Seppo Sohvantakuinen och vinterjippot", 2003). Även dessa tre böcker balanserar på gränsen mellan bilderbok och illustrerad berättelse. Eftersom låtsaskompismotivet förekommer sparsamt i mitt finska material, har jag valt att inkludera även dessa gränsfall i undersökningen.

489 "Det var svårt att beskriva gestalten; den såg lite ut som en liten pojke men var samtidigt obestämd och på sätt och vis genomskinlig."

att Seppo förblir osynlig för de vuxna, vilket bekräftas av texten: "Minua eivät juuri ketkään näe, joten minua ei yleensä sanota miksikään. Oletko varma, että haluat nähdä minut ja sanoa minua joksikin?"⁴⁹⁰ (s. 16.)

Jakkes föräldrar visar öppet sin misstro mot Seppo, vilket förstärker glappet mellan barnperspektivet och vuxenperspektivet. De vuxna och deras värld framställs som tråkig och ointressant, och det är den tristess som Seppos närvaro bryter. Fram tills det att Jakkes lillebror Jussi föds i slutet av den tredje boken är Jakke ett ensamt barn och Seppo fungerar som broderssubstitut för honom. Seppo framstår, sitt unga utseende till trots, som äldre än Jakke själv. Hans erfarenheter från resor fungerar som ett bra underlag för de häftiga berättelserna som han underhåller och imponerar Jakke med. Seppo har de egenskaper som de flesta fiktiva låtsaskompisarna har. Han är modig, tuff och fri från begränsande föräldrar. Han är allt barnet självt skulle vilja vara.

Finns det någonting som skulle kunna ifrågasätta gestalten Seppo som låtsaskompis, som en del av Jakkes inre värld? Seppo har onekligen en hel del sådan kunskap som en fyra-femåring knappast skulle kunna ha. Han talar om de olika sofforna som han har bott bakom med främmande ord som funkissoffor och divaner. Dessutom kan han berätta om andra länder. Inkonsekvensen i fråga om den främmande vokabulären kan vara författarens miss, eller så kan den betraktas – något långsökt – som ett band till scener som inte gestaltas inom ikonotextens ramar. Det är möjligt att ett barn som Jakke har hört dessa främmande ord och berättelser om andra länder till exempel när hans föräldrar har haft besök av sina vänner. En sådan scen finns i den första boken, och enligt den verbala berättaren upplever Jakke de vuxnas eviga prat om saker han inte förstår långtråkigt. I de vuxnas diskussioner kan Jakke ha snappat upp uttryck som sedan lever vidare i hans fantasi. Några explicita tecken på detta finns ändå inte i

490 "De flesta kan inte se mig, så därför kallas jag ingenting heller. Är du säker på att du vill se mig och kalla mig någonting?"

böckerna. Det mesta i de tre böckerna talar tydligt för att Seppo är en del av en liten pojkes livliga fantasivärld, i enlighet med barnlitteraturens estetik.

Som karaktär förblir Jakke platt och relativt ointressant, trots att han har en låtsaskompis. Seppo ter sig främst som en upprepning av barnlitterära konventioner och bidrar med få nya impulser. Jakke framstår också som en konventionell karaktär som är osäker, rädd och maktlös. Detta framkommer mest som ett givet faktum – och att det inte ifrågasätts, gör att böckerna förblir upprepande istället för nyskapande. Ur persongestaltningsspektiv är de nästintill intetsägande.

En något mera ambivalent gestalt är leksakskaninen Joosef Pullistus som introduceras i Veera Kannosto-Puhakkas och Iina Pohjoisvirtas *Joosef Pullistus ja Möttöset* ("Joosef Pullistus och familjen Möttönen", 2001). Boken är utgiven av Förbundet för njur- och transplantationspatienter, vilket också förklarar att handlingen kretsar kring en pojkes njurtransplantation. På grund av den upplysande och informativa handlingen förblir boken rätt didaktisk. Den balanserar på gränsen mellan en faktabok för barn och skönlitteratur, och således är den ur min forskningsutgångspunkt inte särskilt relevant. Det finns dock en levande leksakskanin i berättelsen som liknar de låtsaskompisar som analyserats ovan. Denna kanin kan bidra till diskussionen genom att visa hur två barnlitterära motiv, levande leksaker och låtsaskompisar, kan förenas.

Boken inleds med kaninen Joosefs replik: "Hei! Minun nimeni on Joosef Pullistus. Olen erityisen tärkeä henkilö Möttösten perheessä. Eli paljon muutakin kuin sahanpurua ja pitkiä korvia"⁴⁹¹ (s. 4). I vinjetten visas en förmänskligad leksakskanin som står på sina bakben och promenerar framåt med människoliknande fötter. Efter det första uppslaget där Joosef fungerar som fokalisator och berättare förändras berättarperspektivet till allvetande så att familjen Möttönen, och i synnerhet barnen fokaliseras. Med jämna mellanrum

491 "Hej! Jag heter Joosef Pullistus. Jag är en speciellt viktig person i familjen Möttönen. Alltså mycket mera än bara sågspån och långa öron."

avslöjar den allvetande berättaren Joosefs tankar och funderingar, men berättarrösten är genomgående starkt didaktisk och vuxen.

Från och med början av berättelsen står det klart att Joosef är en leksakskanin. Därför står framställningen av honom som en levande karaktär med egna tankar och känslor i kraftig kontrast till den realistiska omgivningen som berättelsen utspelar sig i. För som Joosef själv säger, är han inte viktig bara för pojken Mauri eller flickan Mimmi, utan för hela familjen. Den visuella berättaren skildrar mamman när hon går omkring med Joosef på sina axlar och pappan när han lagar frukost med Joosef i famnen. Dessutom diskuterar läkaren på sjukhuset njurarnas funktion med Joosef. Leksakskaninen ter sig således som levande. Ikonotexten antyder dock inte i något skede att den levande leksakskaninen skulle väcka någon större uppmärksamhet i sjukhuset eller i skolan. Alla behandlar honom som om det vore helt naturligt att han var levande.

På sjukhuset träffar Joosef dessutom ett annat levande leksaksdjur, räven Kerttu, som är vän till en flicka som också opererats. Medan barnen sover, pratar djuren med varandra och den verbala berättaren undrar om de inte blir lite förälskade i varandra också. Genomgående lever Joosef sitt eget liv som vilken som helst person i berättelsen, vilket gör att läsningen förblir ambivalent. Både den verbala och den visuella textens modalitet är indikativ, vilket i den ytterst realistiska miljön ger ett högst osannolikt och otrovärdigt intryck. Finns det någon annan tolkning som skulle fungera bättre?

Läsningen av Joosef som Mauris låtsaskompis och som en del av hans inre värld är inte självklar, som visats. Det allvetande berättarperspektivet och den vuxna, rationella, didaktiska berättarrösten försvårar en sådan tolkning. Men det finns en möjlighet att den allvetande berättaren återger ett konsekvent barnperspektiv och skildrar Mauris inre landskap som verklighet utan att någonsin antyda att det är fråga om lek. Detta skulle innebära att den allvetande verbala berättaren

vore opålitlig då den framstår som allvetande men berättar selektivt och till och med förvränger sanningen. En sådan läsning får stöd av illustrationerna. I de bilder där kaninen enbart vistas med föräldrarna, ser den livlös ut. Ingenting i bilderna tyder på att det inte kunde vara en leksak som föräldrarna bär på. Varför de gör det, förblir däremot oklart, men det är möjligt att de gör det för att glädja barnen genom att delta i deras lek. Det är först i barnens sällskap som Joosef själv blir aktiv och börjar röra på sig och tänka. Joosef följer Mauri överallt: till skolan, sjukhuset och kojan. Detta tyder på en stark förbindelse mellan barnet och leksaken samt kan förknippas med Bill Wattersons seriefigurer Calvin och Hobbes (i: *Calvin and Hobbes* 1985-1995) som lyfts fram som ett exempel på litterära låtsaskompisar av Singer och Singer.⁴⁹² Även Lois Rostow Kuznets analyserar Wattersons serie och anser att Hobbes framstår som en vuxen och vid vissa tillfällen kan betraktas som Calvins överjag.⁴⁹³ Kuznets vill ändå inte okritiskt acceptera synen på att serien ger direkt tillgång till huvudpersonens inre, däremot anser hon att Wattersons serie strävar efter att skapa en sådan illusion.⁴⁹⁴ Joosef har vissa gemensamma drag med Hobbes, i synnerhet det att han framstår som en vuxen. Relationen mellan Mauri och Joosef utvecklas dock aldrig lika långt som relationen mellan Calvin och Hobbes, då serien under en längre tid har kunnat fördjupa karaktärerna och deras relationer. Att peka ut Joosef som Mauris överjag vore också för djärvt, då boken är alldeles för realistisk och platt för att en sådan relation skulle kunna uppstå. Den kanske har som avsikt att anspela på temat, men går aldrig in i relationen mellan barnet och leksaken på djupet. Däremot är motivet låtsaskompis lämpligare, trots att det egentligen är fråga om en levande leksak. Motiven överlappar således varandra i denna bok.

Joosef förenar den levande leksakens otillgängliga och låtsaskompisens tidlösa natur. Låtsaskompisar är långvariga

492 Singer och Singer, s. 89.

493 Kuznets, s. 55.

494 Ibid., s. 54 f.

fenomen, de upphör vanligtvis inte att existera på morgonen, utan lever kvar så länge de behövs. Joosef är en låtsaskompis uttryckligen ur det perspektivet. Han lever kvar den realistiska berättelsen igenom och uppmärksammas av hela familjen, precis som Alfons Åbergs Mållgan. Däremot är Joosef inte en nyckel till huvudpersonens icke-verbala inre tillstånd. Han personifierar inte rädslan eller de stora frågorna ett barn högst antagligen bär inom sig inför en stor operation.

Däremot kan Mauri tänkas projicera sin okunskap på kaninen och kaninen får fungera som språkrör för honom. Det är Joosef som diskuterar operationen med läkaren, inte Mauri själv. För att kunna projicera vissa av sina egna känslor på Joosef måste Mauri föreställa sig att kaninen också på andra sätt lever ett normalt liv och till exempel kan förälska sig i en leksaksräv. Kanske Mauris föräldrar, läkare och lärare förstår det viktiga i denna projektion och låter den pågå. De leker med så länge den svåra sjukdomen och operationen styr pojkens liv. I så fall är det denna lek som ikonotexten återger.

En läsning av Joosef som Mauris låtsaskompis ger boken ett psykologiskt djup som den vid den första, mimetiska läsningen definitivt saknar. Denna skildring av en njurtransplantation går att läsa även som en berättelse om ett barns inre värld i en avgörande fas i livet. Frågan är således om detta djup är avsiktligt eller om det har tillkommit genom ett konstärligt misslyckande – eller om min tolkning är överdriven och tillskriver boken ett djup den inte har. Den informerande uppgiften framstår nämligen som den centrala i boken. Berättelsen är i alla andra avseenden endimensionell och enkel. Karaktärerna är platta och handlingsförloppet enkelt. Gestalten Joosef är förvirrande – och dess mångfacetterade funktion kan likaväl vara en övertolkning av en konstnärligt anspråkslös bilderbok.

Medan Seppo Sohvantakuinen och Joosef Pullistus är konventionella låtsaskompisar, gestaltar Riitta-Liisa Heikkinen och Sari Airola den mystiska figuren Pöökö ambivalent i sina bilderböcker *Pöökö päättää uskaltaa* ("Pöökö

bestämmer sig för att våga”, 2003) och *Pöökö ja Mysteerin kesävieraat* (“Pöökö och sommargästerna i huset Mysteeri”, 2004). Trots att Pöökö är titelpersonen i båda böckerna, framgår det aldrig vad han eller hon är för gestalt. I det hus där händelserna äger rum bor en pojke vid namn Pekka Pensastukka (“Pekka Buskhår”) och en stor, svart björn, Mustanalle (“Svartnalle”). Både den visuella och den verbala berättelsen återges ur Pekkas och Mustanalles synvinkel. Pöökö däremot är en mystisk varelse som rör sig i närheten av huset och kamouflerar sig så att ingen kan se annat än två ögon. Det är Mustanalle som hittar på namnet Pöökö, och den första instinktiva tolkningen av denna gestalt är att den är en låtsaskompis – eller någon annan typ av fantasifigur som saknar förankring i verkligheten. Som i de fall som jag har diskuterat ovan, kräver en låtsaskompis alltid en “värd”, ett barn i vars fantasi kompisen föds och existerar. Det här förhållandet förblir otydligt i de båda böckerna om Pöökö. För att kunna svara på frågor kring förhållandet, måste man först analysera pojken Pekka och björnen Mustanalle.

Den verbala berättaren presenterar allra först huset Mysteeri: “Mysteeri oli salaperäinen talo ja siellä asui arvoituksellista väkeä”⁴⁹⁵ (*Pöökö päättää uskaltaa*, s. 2). Av husets märkliga invånare presenteras sedan Pekka och Mustanalle, och den verbala berättaren konstaterar att dessa redan länge har bott ihop: “itse asiassa siitä asti kun Pekka Pensastukka täytti kymmenen vuotta”⁴⁹⁶ (s. 5). Pekka ser för det mesta ut som en vanlig pojke, förutom hans hår som är en buske med rötter och löv. Mycket tyder ändå på att allting inte är riktigt vanligt och att omgivningen saknar förankring i verkligheten. Aspekter som ytterligare ifrågasätter berättelsens realism är huruvida det är möjligt att en 10-årig pojke bor ensam, eller snarare utan sina föräldrar i ett stort hus samt vad Mustanalle egentligen är för en gestalt. Likaså uppstår frågan om huruvida huset är laddat med någon övernaturlig kraft. En intertextuell koppling till Astrid

495 “Mysteeri var ett hemlighetsfullt hus och det bodde gåtfullt folk där”

496 “i själva verket ända sedan Pekka Pensastukka hade fyllt tio år”

Lindgrens *Pippi Långstrump* kan anas även här. Berättelsen handlar om ett ensamt barn som bor i ett gammalt och spännande hus med sina djurvänner. Den verbala berättaren nämner aldrig Pekkas bakgrund – om han har föräldrar och var de i så fall är. Inte heller avslöjas någonting om Mustanalles bakgrund. Ingenting tyder på att han till exempel skulle vara ett leksaksdjur, men han uppför sig inte heller som ett riktigt djur.

Både den verbala och den visuella berättelsens modalitet är indikativ i böckerna. Det finns inga detaljer som ifrågasätter den verbala eller den visuella berättelsen. I och med att händelserna och personerna är så absurda i den till synes realistiska miljön, blir läsoplevelsen förvirrande.

Ytterligare en komplicerande aspekt är titelpersonen Pöökö. Pekka och Mustanalle är de personer kring vilka handlingen utspelar sig, men de nämns inte i titeln. Titelpersonen syns inte i bild, förutom ögonen, den⁴⁹⁷ nämns bara som en varelse som rör sig osynlig i buskarna och träden och som kamouflerar sig i olika kostymer. Denna mystiska gestalt skulle inte ens ha ett namn om inte Mustanalle hade hittat på namnet Pöökö. Pöökö framstår således som en gåta, och förväntningar om att gåtan ska lösas under berättelsens gång skapas. Därför är det mycket förvånande när den verbala berättaren abrupt byter fokalisator från Pekka och Mustanalle till Pöökö.

Trots att Pöökö är titelperson och tidvis även fokalisator i böckerna, är det svårt att acceptera den som huvudperson. I *Barnbokens byggklossar* ger Maria Nikolajeva några råd angående hur man kan avgöra vem som är huvudpersonen i en bok.⁴⁹⁸ Som första regel nämner hon att huvudpersonen är den som handlingen kretsar kring. Hon påpekar dock att det inte alls är klart att titelpersonen och bokens huvudperson sammanfaller. Däremot är den som "genomgår en förändring,

497 Till Pöökö syftas i originalet med pronomenet "se" (den/det). Gestalten är således könsneutral.

498 Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 92 f.

finner lyckan, får nya kunskaper eller insikter”⁴⁹⁹ eller den som mognar en mera trolig kandidat till huvudperson. Handlingen i båda Pöökö-böckerna kretsar kring Pekka Pensastukka. Han står i handlingens centrum, utvecklas och får nya kunskaper. Han är, tillsammans med Mustanalle, den aktiva parten i berättelsen. Titelpersonen Pöökö är snarare en katalysator som sätter igång förändringarna.⁵⁰⁰ I och med att Pekka framstår som böckernas huvudperson, är det möjligt att läsa båda böckerna som skildringar av Pekkas inre landskap. Det är även möjligt att Pekka, som enligt texten har bott ihop med Mustanalle sedan han fyllde tio år, har skapat Mustanalle i sin fantasi. Kunde Mustanalle vara Pekkas låtsaskompis, på samma sätt som Hobbes är Calvins och Joosef är Mauris låtsaskompis? I så fall skulle Mustanalle bli levande enbart i Pekkas fantasi. I jämförelse mellan Pöökö-böckerna, Wattersons serie och *Joosef Pullistus ja Möttöset* framträder en väsentlig skillnad: det finns ingenting som tyder på att Mustanalle är en levande leksak. Om han är en produkt av Pekkas fantasi, är han i så fall en låtsaskompis utan några fysiska dimensioner. Om berättelserna läses så, aktualiseras Lois Kuznets tes om låtsaskompisar som överjag.⁵⁰¹ Pekkas och Mustanalles relation tyder på ett sådant förhållande, då Mustanalle framstår som den aktiva, kreativa och dominerande parten i detta märkliga par. Inga tydliga indikationer bekräftar dock dessa spekulationer.

Skulle då även Pöökö kunna vara en låtsaskompis, en påhittad gestalt i den fiktiva verkligheten? Om man betraktar båda berättelserna i sin helhet som äventyr som enbart äger rum i Pekkas fantasi, är detta möjligt. Man kan tänka sig att Pekka, tillsammans med sin låtsaskompis Mustanalle hittar på en hemlighetsfull gestalt, en gåta att lösa, så som barn gör i sina detektivlekar. Vidare benämner han gestalten Pöökö och föreställer sig att denna gestalt vill bli deras vän. Denna

499 Ibid., s. 94.

500 Nikolajeva nämner flera titelpersoner i barnlitteraturens historia som fungerar som katalysatorer i stället för att själva utvecklas. Ibid., s. 94.

501 Kuznets, s. 55.

läsning får stöd av ett citat av psykologerna Maria Piers och Genevieve Millet Landau, där låtsaskompisar kallas för "osynliga små gubbar"⁵⁰². Pöökö är osynlig, eller åtminstone framstår han/hon som osynlig, och Pekkas förklaring till detta är att det är hans/hennes blyghet som förorsakar osynligheten. Blyga gestalter som blir osynliga känns igen till exempel från Tove Janssons novell "Berättelsen om det osynliga barnet"⁵⁰³. På samma sätt som Janssons osynliga Ninni, samlar Pöökö mod i Pekkas och Mustanalles vänliga sällskap och flyttar till en början in i huset Mysteeri (därav också bokens titel: Pöökö *bestämmer sig* för att våga). När Pöökö senare känner sig trygg, visar den sig utan kamouflage. De intertextuella kopplingarna till Janssons osynliga barn framträder i och med att Pöökö flyttar in i övre våningen av detta hus som är öppet för alla gäster. Inte heller i muminhuset låses dörrarna, och den osäkra, osynliga Ninni får bosätta sig i vindskammaren. Trapporna har dessutom en viktig betydelse i denna intertextuella länk. När Ninni har fått tillbaka sin kropp, vågar hon klättra ner för vindstrappan. Pöökö springer snabbt upp till sin vindsvåning efter sommaren, fortfarande kamouflerad, men återvänder senare till den nedre våningen för första gången utan förklädnad.

Pöökös osynlighet tangerar även en diskussion om det problematiska förhållandet mellan barn och vuxna som barnlitteraturen enligt Ulla Rhedin behandlat sedan 1980-talet. Hon menar att "de osynliga barnen och de ovuxna vuxna" är ett återkommande motiv i bilderböcker, och att detta avspeglar en ny syn på barndomen: "Barndomen innehåller både ljusa och mörka aspekter. Det finns inga lyckliga slut, möjligen stunder av upplevd jämvikt."⁵⁰⁴ I Pekkas fall framstår i synnerhet föräldrarna som ovuxna då de är frånvarande och Pekka är ensam. Om Pöökö personifierar känslor som rädsla, osäkerhet och ensamhet hos Pekka, kan förkroppsligandet av

502 Piers och Landau, s. 33.

503 Jansson, Tove, "Berättelsen om det osynliga barnet" i *Det osynliga barnet och andra berättelser* (1962)

504 Rhedin, *Bilderbokens hemligheter*, s. 165.

dessas känslor och mötet med dem, symboliserad av Pöökös förvandling till en synlig varelse, vara ett tecken på mognad hos Pekka. I så fall döljer diskussionen om ensamhet och föräldrars frånvaro sig relativt svåråtkomligt på en av de symboliska nivåerna i dessa två bilderböcker.

Det blir oklart huruvida även läsaren får se Pöökö utan kamouflage. I texten berättas att "ja sitten, ovenraosta kurkisti Pöökö"⁵⁰⁵ (*Pöökö ja Mysteerin kesävieraat*, s. 24). Den verbala berättelsen tar slut här – och ingen vidare diskussion kring Pöökös skepnad förs. I bilden visas Mustanalle med en underlig, liten rosa varelse på nosen, men är varelsen Pöökö? En hel del märkliga småkryp dyker upp på sidorna i båda böckerna utan att de har någon desto större uppgift i den verbala berättelsen. Pöökös yttre skepnad förblir ett av de många mysterierna i böckerna.

Läsoplevelsen av båda Pöökö-böckerna är således förvirrande. Tolkningen genomsyras av tvekan och av en stark misstro, och därmed blir ikonotextens modalitet dubitativ, trots att varken den verbala eller den visuella berättelsen egentligen ger upphov till det. Den mimetiska läsningen strider helt enkelt emot logiken. De absurda elementen gör att det blir svårt att acceptera den indikativa framställningen i både den visuella och den verbala berättelsen. En möjlig symbolisk läsning av böckerna är att de skildrar en lek. Allt som händer skapas i Pekkas fantasi som underhållning i den trista och ensamma vardagen i det gamla, stora huset. Med sin låtsaskompis Mustanalle får Pekka vara med om att lösa gåtor och uppleva märkliga händelser. Men böckerna är långt ifrån traditionella representanter för låtsaskompis- och lektemat. Många frågor förblir obesvarade, och mysterierna i huset *Mysteeri* består.

[Se: ill. 26]

Ifall handlingsförloppen i Pöökö-böckerna tolkas som Pekkas lek, kan de, som nämnts ovan, avslöja en lekvärld blandad med en maktgivande fantasi. Pekkas ensamhet har flera beröringspunkter med Pippi Långstrumps värld.

505 "och sedan tittade Pöökö in genom en springa i dörren"

Sambanden böckerna emellan framträder exempelvis genom den materiella maktposition och det oberoende av föräldrarna som höjer Pippi ovanför andra maktlösa barn. Maktpositionen erbjuder en yttlig kompensation för de frånvarande föräldrarna. Pippi är en tydligt karnevaliserad gestalt, och karnevalen är synlig även i Pekkas liv, då han själv får bestämma över huset Mysteri och sitt liv i det. Är det verkligen så, kan Pekkas karnevaliserande lek fungera som en bearbetning av ensamhet, längtan och till och med sorg. Tolkningen är ändå långsökt, då ikonotextens ton är alltigenom glad och optimistisk. Detta exempel söker sig mot nonsens snarare än mot djup personskildring under den yttre handlingen.

De ovannämnda finska exemplen visar alla på en alltmer komplex utveckling i gestaltningen av låtsaskompismotivet. Medan *Joosef Pullistus och Möttöset* balanserar på gränsen till ett misslyckande i sin ambivalens, visar böckerna om Pöökö nonsensdrag. Är den förvirring som kännetecknar såväl Pöökö-böckerna som så många andra av mina finska exempel en följd av konstnärliga tillkortakommanden eller är den ytterligare ett led i den finska nonsensbilderbokens utveckling? Det vore fel att kategorisera den misslyckade ambivalensen som nonsens, eftersom nonsens är ett etablerat uttrycks sätt i synnerhet i barnlitteraturen. Trots att nonsenstraditionen är stark i Finland, har hittills i analysen enbart Harri Tarkkas *Liian innokas Nukkumatti* visat nonsens tendenser.⁵⁰⁶ De övriga förvirrande exemplen visar att stimulerande ambivalens är svår att skapa. Förutom de ur persongestaltningsspektiv anspråkslösa böckerna om

506 Enligt *Oxford companion to children's literature* är drömmen inget genuint nonsensdrag, utan den associeras med nonsens på grund av Lewis Carrolls drömskildringar. Nonsens framskrider, till skillnad från drömmen, enligt en logisk sekvens, förutsatt att dess utgångspunkt accepteras av läsaren. Den förvränger och överdriver verkligheten och utnyttjar språket för detta ändamål. *Oxford companion to children's literature*, s. 380 f. Således kan inte de förvirrande bilderböckerna automatiskt inkluderas i denna kategori som betraktas som krävande och bemästrad av få författare.

Seppo Sohvantakuinen, saknas inom den finska bilderbokskulturen en tradition av fiktiva låtsaskompisar i den form som till exempel Gunilla Bergström och Pija Lindenbaum skapat i Sverige.

Jag avslutar diskussionen om låtsaskompisar med ytterligare ett svenskt exempel, Inger Edelfeldts bilderbok *Nattbarn* (1994) som är en skildring av hur ett fiktivt barn med lekens hjälp hanterar en djup psykologisk problematik.

Rollen och projektionen förenas

Inger Edelfeldts *Nattbarn* handlar om en flicka som kallar sig prinsessan av Bonaventura, ett ensamt men av sina föräldrar bortskämt barn som uppsöks av en skogsflicka. Skogsflickan *Nattbarn* hävdar att hon är prinsessans syster. Precis som de tidigare låtsaskompisarna är *Nattbarn* osynlig för andra människor än prinsessan. *Nattbarn* är prinsessans motsats. Hon bor ensam i skogen, bär trasiga kläder och har leksaker av trä, mossa och sten. Dessutom uppför hon sig uppkäftigt och är aldrig glad. Den naiva prinsessan, som till och med själv inser att hon som kungabarn har det oerhört bra, dras trots allt till denna konstiga skogsflicka som till skillnad från prinsessan själv har ett riktigt namn.

Nattbarn kan betraktas som ytterligare en variation av låtsaskompismotivet, men de psykologiska undertonerna i boken är så starka att de lockar fram även andra tolkningar. Den inre personskildringen i *Nattbarn* analyseras av Maria Nikolajeva och Carole Scott: "*Nightchild* [...] suggests psychological aspects of character through the device of doubling, for the action involves the meeting and interaction of the protagonist of the story, the Princess of Bonaventura with *Nightchild*, her dark alter ego"⁵⁰⁷. Nikolajeva och Scott menar att boken handlar om självinsikt och kan läsas med hjälp av jungiansk terminologi som mötet mellan jaget och Skuggan.

507 Ibid., s. 102.

Trots att den ljusa och den mörka sidan skiljs åt så tydligt, är inte huvudpersonens identitet helt entydig. Maria Österlund visar att det i Inger Edelfeldts författarskap är vanligt att huvudpersonerna är "sammansatta av olika sorters flickskap, vilka samsas eller slåss inom samma flickkropp"⁵⁰⁸ samt att protagonistens olika sidor försonas när berättelserna avslutas.⁵⁰⁹ I det avseendet kan även *Nattbarn* läsas som en uppföljning av det som Österlund benämner flickuppväxttrilogin⁵¹⁰, trots att protagonisten i *Nattbarn* är betydligt yngre än protagonisterna i de ungdomsromaner Österlund undersöker.

Identitetsdiskussionen kompliceras även av dissonansen mellan den visuella och den verbala skildringen av huvudpersonen. Illustrationerna av prinsessans hem strider emot den verbala beskrivningen.⁵¹¹ Flickans hem gestaltas som vilket som helst vanligt hem. Det finns inga övertygande tecken på kunglighet i familjens boende, om man bortser från de överdrivet många kronprydnader som finns på en del av de vardagliga föremålen (muggar, fotoramar, tekannor) i familjens hem. Detta tyder på att även huvudpersonens identitet som prinsessa är påhittad.⁵¹² Med all sannolikhet är det fråga om ett vanligt, ensamt flickebarn som tycker om att fantisera. Hon gör sin egen tillvaro mera dramatisk i och med att hon identifierar sig med en prinsessa och skapar en låtsaskompis som är underlägsen henne och på alla sätt hennes motsats. Detta kommer till uttryck till exempel i den teckning som hon skickar till *Nattbarn*. Bilden föreställer en ljushårig prinsessa med en krona på huvudet. I verkligheten bär huvudpersonen ingen krona.

Någonting i den verbala berättelsen signalerar att det är fråga om en rollek hos protagonisten. Birgitta Knutsdotter Olofsson nämner att barn använder en speciell röst för att

508 Österlund, *Förklädda flickor*, s. 53.

509 Ibid., s. 52.

510 *Missne och Robin: en berättelse om skogen* (1980), *Juliane och jag* (1982) och *Drakvinden* (1984).

511 Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 103.

512 Ibid.

markera leken. Att den verbala jagberättaren i *Nattbarn* presenterar sig själv som prinsessan av Bonaventura, och sina föräldrar som Drottningen och Kungen av Bonaventura (*Nattbarn*, s. 2), samt hennes reflektioner över hur bra hon själv har det avslöjar att hon leker en rollek, kanske inspirerad av sagor om prinsessor. Att hon inte kommer att tänka på att de kungliga har namn utöver Kung, Drottning och Prinsessa avslöjar att hon kanske inte ändå är så väl insatt i hur de kungliga lever sin vardag. Däremot kan hon ha inspirerats av folksagor där kungligheterna ofta saknar namn. Efter att *Nattbarn* har poängterat att alla människor faktiskt ska ha namn, hittar hon på ett namn för sig själv, Prinsessan Längtan.

Nattbarn får, som påpekats, förkroppsliga flickans mörka sidor. Hon är en låtsaskompis (eller en låtsassyster) som fungerar som en projektion av allt som Prinsessan Längtan inte är. Prinsessan Längtan, däremot, är en roll som den namnlösa huvudpersonen går in i när hon umgås med *Nattbarn*. Således är det även här fråga om en kombination av rollek och projektiv lek. Den intertextuella kopplingen mellan *Nattbarn* och Astrid Lindgrens saga "Allrakäraste Syster" (1949) är här uppenbar. I Lindgrens saga är det dock den hemliga tvillingsystemen Ylva-Li som enligt jagberättaren är kunglig och personifierar allt det goda och vackra, medan huvudpersonen Barbro är ett vanligt barn. Låtsaskompismotivet kommer således tydligt till uttryck hos Lindgren.

Att närma sig den komplicerade personschildringen i *Nattbarn* som ett resultat av en lek står inte i kontrast mot de psykoanalytiska tolkningarna som Nikolajeva och Scott föreslår. Tvärtom, läsningarna kompletterar varandra väl. Enligt några forskare har de verkliga barnens lek ofta ett syfte – ibland omedvetet – och en betydelse, vilket innebär att en specifik lek initieras av behovet av att leka just den leken.⁵¹³

513 Se t. ex. Holmberg, s. 64. Det bör dock poängteras att, denna uppfattning inte delas av alla lekforskare, och till exempel Johan Huizinga ställer sig kritiskt till detta. För en genomgång av kritiska röster till "nyttotänkandet" inom lekteorin, se: Berg, s. 106 ff.

Låtsaskompisar föds, som jag har noterat tidigare i detta kapitel, ur ett visst behov hos de fiktiva barnen. De kan fungera som kompensation för en frånvarande fader, ett efterlängtat syskon eller en vän, men de kan, åtminstone i skönlitteraturen, också fungera som föremål för projicering av vissa egenskaper som barnet kanske inte vill känna igen hos sig själv – en variant av den jungianska Skuggan. I *Nattbarn* är det troligtvis fråga om båda. Huvudpersonen behöver sällskap och hittar plötsligt en tvillingsyster som *dessutom* förkroppsligar hennes mörkare sida.

Under berättelsens gång kommer projektionen och rollen närmare varandra, tills de i slutet förs samman både i text och i bild. I texten önskar Prinsessan Längtan att när hon och Nattbarn växer upp "ska vi göra allting tillsammans. Vi ska bygga ett stort eget slott där vi kan bo [...], och det slottet ska heta Slottet Natt och Dag i landet Sol och Måne" (s. 30). I bilden visas ett mäktigt slott i ett sagolandskap – ytterligare en lekvärld – samt en bild av en flicka som är till hälften Nattbarn och till hälften Prinsessan av Bonaventura.

[Se: ill. 27]

Rollen och projektionen, båda delar av flickans inre landskap, smälter ihop till en enda person. Det är den här personen som är identisk med den egentliga jagberättaren i boken vars inre landskap skildrats genom Prinsessan och Nattbarn.

* * *

Fiktiva barns lekar i bilderböcker skiljer sig inte, åtminstone ur den vuxnas perspektiv, markant från de verkliga lekar som lekforskarna undersöker. Det leks olika fantasi-, låtsas- och rollekar också i bilderböcker. Genom att skildra de fiktiva barnens lekvärldar gestaltar en del av författarna dessa barns inre landskap. Ulla Rhedin benämner denna teknik det konsekventa barnperspektivet, vilket trots sina problematiska grundförutsättningar ändå belyser den tendens som återfinns i många bilderböcker. Teknikens utgångspunkt är att skildra det fiktiva barnets inre landskap utifrån dess egna

erfarenheter och upplevelser, ur barnets perspektiv utan några utomstående, vuxna kommentarer. Detta gör att läsaren får dela det fiktiva barnets glädje, bearbeta sorgen och bemöta komplexa känslor som rädsla, längtan eller frustration genom olika typer av lek. Många av de lekforskare som citerats i detta kapitel noterar att leken är barnets sätt att lära sig leva livet. Denna utveckling skildras även hos de fiktiva barnen, och utvecklingen kan ha sin grund i att författarna inte har kunnat frigöra sig från den pedagogiska uppgiften en stor del av barnlitteraturen kännetecknats av genom tiderna. Pedagogiken är väl undangömd, men ändå närvarande – och leken tillskrivs om och om igen en nyttofunktion. Paradoxalt nog framstår de bilderböcker som gestaltar leken som nöje som enklast i mitt material, emedan de gestaltar en idyllisk barndom och således följer konventionen.

Förhållandet mellan ikonotextens två beståndsdelar gör att barnperspektivet i de flesta fall inte är helt konsekvent. Antingen den visuella eller den verbala berättaren förmedlar det fiktiva barnets perspektiv. Detta kontrasteras i många fall av den andra berättelsen som löper parallellt vilket gör att en kontrapunkt mellan berättelsens olika nivåer uppstår. Detta är ingenting negativt, utan skapar möjligheter till olika tolkningar och gör berättelsen mångbottnad.

Alla de böcker som diskuterats i detta kapitel har inte varit självklara exempel på lekvärldar. I vissa fall har läsoplevelsen varit förvirrande på grund av böckernas ambivalenta karaktär, och några bestämda slutsatser har inte kunnat dras. En tydlig skillnad mellan den finska och den svenska bilderbokstraditionen framträder i synnerhet i böcker med lekmotiv. De svenska exemplen har komplex modalitet utan att de ändå blir förvirrande. Förhållandet mellan text och bild varierar från kompletterande till kontrapunktisk. Många av de finska exemplen har däremot ett symmetriskt förhållande mellan text och bild samtidigt som själva händelseförloppet strider mot det sunda förnuftet. De finska bilderböckerna balanserar således i många fall (såväl i det här som i det föregående kapitlet) på gränsen till nonsens – eller

till ett misslyckande i försöket att skapa stimulerande ambivalens. I ett större perspektiv verkar detta gälla i synnerhet för de något äldre finska bilderböckerna. På finskt håll råder samtidigt en stark realistisk tradition och en tradition av nonsens, medan de författare som blandar verklighet med fantasi och på ett kreativt sätt skildrar huvudpersonernas inre landskap är i minoritet. På svenskt håll – inklusive finlandssvenskt – finns det däremot många böcker som blandar fantasi och verklighet på ett stimulerande sätt.

Denna skillnad är också förklaringen till att materialurvalet och analyserna i synnerhet i detta kapitel är svenskbetonade. Lekmönstret är tydligare i svenska bilderböcker. Mot den bakgrund de svenska bilderböckerna utgör blir även de finska exemplen möjliga att analysera ur lekteoretisk utgångspunkt.

Hur lekvärlden framstår påverkar naturligtvis även den inre persongestaltningen, och även där finns en tydlig skillnad mellan det svenska och det finska materialet. Medan författare som Inger Edelfelt och paret Tidholm använder sig av psykologisk karakterisering och således gör sina gestalter till djupa och flerdimensionella, trovärdiga personer, förblir de finska exemplen konventionella skildringar med platta personer som betonar handlingsförloppet. Någon stark nyskapande tendens inom detta område kan jag inte se bland de finska lekexemplen.

Det karnevalska mönstret ligger till grund för många av de lekskildringar som behandlats i detta kapitel. De flesta lekarna är maktgivande, trots att en del av dem behandlar traumatiska upplevelser. Maktpositionen varierar mellan ett konkret rollbyte till en superhjärte och en mera abstrakt mognad som barnet kan genomgå under lekens gång. Den senare typen av maktgivande lek tenderar att bryta mot karnevalens tidsbegränsning och tycks pågå i all oändlighet. Samtliga av de valda exemplen illustrerar dock en positiv utveckling ur maktperspektiv, trots att lekarna inte alltid är roliga. Eftersom lek som aktivitet är frivillig, kan den, till

skillnad från drömmen, aktivt styras av det lekande barnet. Detta gör att åtminstone mitt primärmaterial innehåller enbart maktgivande lekar.

De vuxna tillskrivs två skilda roller i lekskildringarna. Vissa föräldrar deltar i leken, dem benämner jag *de vuxna medlekarna*. Andra föräldrar leker däremot inte, och ofta fungerar föräldrarnas frånvaro och den ensamhet den skapar som en utgångspunkt för leken. De vuxna är ändå av betydelse oavsett hur de agerar. Till exempel i *Resan till Ugri-La-Brek* sätter föräldrarnas tystnad kring morfaderns död igång barnens fantasi och därigenom leken. De vuxnas fullständiga frånvaro, däremot, ifrågasätter hela ikonotextens trovärdighet, såsom böckerna om Pöökö visar.

Som jag nämnde i början av kapitlet, efterlyser Maria Lassén-Seger behandling av maktkamp mellan barn och vuxna och menar att denna aspekt ofta lämnas i skymundan i analyser av fiktiva barns lekar. Enligt henne betonas det idylliska för mycket på bekostnad av lekens skuggsida. Detta kapitel visar på olika sätt de vuxnas betydelse för barnens lekar, men i få fall i primärmaterialen är det fråga om egentlig maktkamp som bearbetas i leken. Barnen utnyttjar lekens maktgivande funktion, men en reaktion *mot* de vuxna är utgångspunkten för den maktgivande leken bara i ett fåtal fall, främst i *Spindel-Karlsson* och i *Resan till Ugri-La-Brek*.

Som framkommit av analyserna, är den fysiska aktiviteten en väsentlig del av leken. Leksaker och vardagliga föremål ändrar form och betydelse i det inre landskapet, och rörelsen mellan olika ställen skapar ett intryck av en resa till exotiska miljöer. En ännu mera intellektuellt eller mentalt krävande form av inre landskap uppstår i fantasin, där den yttre omgivningen inte nödvändigtvis behöver påverka handlingsförloppet och där huvudpersonen kan nå sitt inre landskap bara genom att ligga i gräset. Dessa mentalt utmanande inre landskap och deras olika funktioner analyseras i det följande kapitlet.

Den krävande fantasin: resor mellan makt och maktlöshet

Min tredje kategori av inre landskap består av fantasivärldar. Som konstaterats tidigare är gränsen mellan de olika kategorierna inte entydig. Detta beror på att fantasi och lek inte alltid går att skilja åt och att drömmet också i vissa fall kan tolkas som fantiserande. Det som skiljer den nattliga drömmen från fantasin och från dagdrömmet är att fantasin uppstår i vaket tillstånd medan drömmen per definition uppstår när huvudpersonen sover. Skillnaden mellan fantasi och lek däremot är långt mera diffus. Jag anser att en lek aktiverar och involverar den lekande såväl fysiskt som psykiskt medan fantiserandet inte omfattar detta krav. En fantasi kan utgöras av en tankelek, som uppstår exempelvis när huvudpersonen uttråkad ligger ute på gräsmattan eller sitter inlåst i sitt rum. Fantasiresan företas i den inre världen och den fysiska omgivningens påverkan är mindre. Visserligen kan man se barnkamrarna förvandlas, men sådana omfattande transformationer som de lekande barnen ägnade sig åt i det föregående kapitlet finns inte i samma utsträckning i de fantasilandskap som undersöks i detta kapitel.

Fantasiresan fungerar i en del av mina textexempel som en befriande utväg ur tristess, fångenskap eller fattigdom, medan den i andra exempel skildras som en symbolisk frigörelse från inre skuggor. I mitt material kan tre typer av fantasiresor urskiljas: för det första, maktgivande resor som har en positiv effekt på huvudpersonen, för det andra, maktgivande resor som inkluderar en starkt hotfull sida och för det tredje, skrämmande fantasier som i stället för att ge huvudpersonen makt, berövar honom eller henne makten.

I synnerhet den första typen av fantasiresa har karnevalska drag, och i analysen av dem används Michail Bachtins karnevalsteori. De två andra typerna av fantasiresor

är mer psykologiska i sin ton, och därför diskuteras de utifrån jungiansk litteraturteori.

Karnevalsteorin aktualiserar de litterära gestalternas maktpositioner. Makten är därför en av de centrala aspekter som jag fäster uppmärksamhet vid i detta kapitel. Jag undersöker fantasins maktgivande eller maktberövande funktioner, men även de berättartekniska strategier som åskådliggör utvecklingen av huvudpersonernas maktpositioner. Metafiktion och intertextualitet är några av de grepp som bilderboks författarna i mitt material använder sig av för att tillskriva (eller frånskriva) de fiktiva karaktärerna makten.

Efter att i de föregående kapitlen ha granskat drömmar och lekar, vidgar jag nu analysen till att omfatta även fantasier. Jag anser att de utgör den mentalt mest krävande kategorin hos de fiktiva huvudpersonerna och visar på en gestaltning av såväl kreativitet som av djupgående psykologiska processer.

Den maktgivande fantasiresans karnevalska struktur

I avhandlingens tredje kapitel introducerades Michail Bachtins karnevalsteori som tillämpades på bilderböcker med motivet drömresa för att illustrera önskedrömmens maktgivande funktion och dess tidsbegränsning. Maktdiskussionen och det cykliska mönstret fungerade som centrala beståndsdelar även i analysen av leken i det föregående kapitlet.

Maria Lassén-Seger påpekar att det karnevalska kullkastandet av maktpositioner är ett komplext fenomen. Hon visar även att det med fördel kan användas för att synliggöra och ifrågasätta maktrelationerna mellan vuxna och barn.⁵¹⁴ I analyskapitlet ovan har endast karnevalens tidsfrist aspekt iakttagits, vilket kan te sig som en selektiv och begränsad användning av karnevalsteorin. Jag anser dock att den tidsfrist som John Stephens introducerar på basen av Bachtins teori hjälper att öppna upp bilderböcker med motivet

514 Lassén-Seger, s. 145.

inre landskap. Den kan användas för att illustrera en övergång från barndomens idyll till en viss mognad hos protagonisten och återvändandet till idyllen. Processen fungerar som ett smakprov på mognaden.

Det cykliska mönstret, som vid flera tillfällen har nämnts som kännetecknande för barnlitteraturen, har varit otydligt i några skildringar av inre landskap då det som framstår som tidsfristn inte har upphört vid berättelsens slut. Framför allt illustrerar tidsfristen en förskjutning i maktpositioner, någonting som bilderböckerna i detta kapitel tydligt kretsar kring. Alla exempel skildrar inte en maktgivande fantasi. Lika centralt ter sig ifrågasättandet av karnevalen och makten, och därigenom framstår strävan efter det motsatta, den maktberövande fantasin, som en tydlig tendens.

John Stephens nämner Maurice Sendaks prisbelönta bilderbok *Where the wild things are* som ett exempel på tidsfrist, en av de tre typerna av karnevalsstruktur som han presenterar.⁵¹⁵ Flera aspekter i denna bilderbok reflekterar detta mönster. Handlingen i boken går ut på att huvudpersonen Max, protesterande mot sin mamma, reser till ett fantasilandskap, närmare bestämt till vildingarnas land. Mycket tyder på att denna resa äger rum i Max fantasi. Perry Nodelman lyfter fram den drömlika stämning som kännetecknar Max äventyr. Han anser att illustrationerna saknar energi och således skapar ett intryck av att allting händer långsamt.⁵¹⁶ Ulla Rhedin däremot tolkar resan som en lek där barnet bearbetar konflikten med sin mamma.⁵¹⁷ Dessa tolkningar visar hur svår gränsdragningen mellan de tre kategorierna dröm, lek och fantasi är. De påvisar även att berättelsen innesluter varierande tolkningar, som för det mesta rör sig inom de olika symboliska nivåerna. Maria Nikolajeva ser inte bara Max resa utan hela den visuella representationen av hans rum som en bild av hans inre

515 Stephens, *Language and ideology in children's fiction*, s. 120 f.

516 Nodelman, *Words about pictures*, s. 169.

517 Rhedin, *Bilderboken*, s. 202.

landskap.⁵¹⁸ I illustrationerna återges Max rum som fängelselikt, med oproportionellt stor säng och påtaglig avsaknad av leksaker. Detta rum förvandlas i Max inre landskap till en djungel som paradoxalt nog blir hans utväg ur "fängelset". Tolkningarna är många, men det ter sig klart att resan är en inre resa och att vildingarnas land är Max inre landskap.

Konflikten med modern är orsaken till att Max lämnar hemmet, men en ny konflikt uppstår i det nya landet som är bebott av monster. I text beskrivs monstren som farliga: "they roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws" (*Where the wild things are*, s. 18-19). I bild avslöjar deras ansiktsuttryck att de egentligen är mera ute efter att bråka, snarare än att skada Max. Intrycket av långsam och tung, drömlik rörelse återfinns nämligen i illustrationerna även i denna scen där ingen explosiv aggressivitet förmedlas. Monstrens vildhet symboliserar Max aggressioner som orsakat konflikten med modern. Precis som i de projektiva lekarna jag diskuterade i det föregående kapitlet, blir Max aggressioner projicerade på monstren och monstren får leva ut dem i stället för Max. Max lyckas tämja de hotfulla varelserna och lär sig att härska över dem. Han blir deras kung, och det är först då han börjar längta hem. Monstren har uppfyllt sin uppgift, Max har fått leva ut sin aggression och kan återvända till verkligheten.

Trots att ikonotextens modalitet i *Where the wild things are* är ambivalent – bland annat fullmånen och den varma middagstallriken drar tolkningarna åt olika håll⁵¹⁹ – är grundmönstret karnevalsakt. Max som blir inlåst i sitt rum kan med hjälp av sin fantasi fly från rummet till en värld där hans position som det olydiga barnet som straffas kastas omkull och han blir kung över de hemska monstren. Även om maktpositionen bara är tillfällig, har det maktgivande äventyret tjänat sitt syfte och Max kan återvända till sitt rum nöjd och belåten. I sin fantasi har han lyft sig ovanför sin

518 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 239.

519 Se t. ex. Lassén-Seger, s. 139.

mamma, som framstår som kall och oförstående. Detta räcker för att lugna ner honom.

Lika kristallklara exempel på en maktgivande, karnevals fantasiresa saknas i mitt material. En del författare utnyttjar ändå fantasins kraft i sina beskrivningar av ensamma barns tillfälliga flykt från verkligheten. Att narren krönes till kung är en av de aspekter som präglar den medeltida karneval Bachtin analyserar,⁵²⁰ och man kan ana en fascination av det kungliga även i de karnevalska bilderböckerna. Detta är ingalunda oväntat, då det knappast finns någonting som symboliserar en maktposition lika bra som att plötsligt tillhöra den regerande familjen. Max blir *kung* över vildingarna och ett antal *prinsessor* dyker upp i mitt material. Detta kan också tyda på ett intertextuellt samband mellan bilderböckerna och folksagor där kungligheter är rikligt representerade, ofta som protagonister dessutom. Hos Bachtin symboliserar en kunglig titel den ultimata höjningen i hierarkin, och detta återspeglas såväl i folksagor som i bilderböckerna i mitt material.

Av någon anledning är inte vistelsen i den kungliga miljön ändå så tillfredsställande som det till en början verkar. Max blir uttråkad bland vildingarna. Även prinsessorna i mitt material börjar snart längta tillbaka till sina hem och familjer. Upplevelserna har dock, trots att de inte har varit alltigenom trevliga, en positiv verkan på huvudpersonerna som framstår som nöjdare och lyckligare vid hemkomsten. På detta vis kan ett slags hjältestatus identifieras hos protagonisterna, någonting som präglar Stephens tidsfrist.⁵²¹ Huvudpersonerna i mitt material genomför inga hjältedåd, men jag anser att deras position kan förändras under berättelsens gång tack vare den maktgivande fantasin.

520 Se bland annat diskussionerna om upphävandet av hierarkin och den medeltida parodin: Bachtin, s. 20 resp. s. 32.

521 Stephens, s. 126. I de andra typerna av Stephens karnevalsstruktur framstår huvudpersonerna som *icke-hjältar / non-hero* eller *anti-hjältar / anti-hero* efter äventyret.

I detta avsnitt analyseras tre maktgivande fantasier som följer det cykliska tidsfristmönstret, varav de två första även introducerar andra karnevalska element i berättelsen. Inger Edelfeldts *Genom den röda dörren, eller Sagan om den lilla flickan, Gråtkungen och Lejonpojken* (1992) och Tarja Lapinties *Kiveen kätketty linna* ("Slottet gömt i stenen", 1992) skildrar en kvinnlig protagonist och hennes tidsfrist i en annan värld, medan den tredje, Katri Tapolas och Virpi Talvities *Satu joka oli totta* ("Sagan som var sann", 2004) lösgör sig från karnevalens typiska drag och gestaltar huvudpersonens fantasiresa med hjälp av metafiktiva element.

Hotfulla vuxna och bortrövade barn

Den namnlösa huvudpersonen i Inger Edelfeldts *Genom den röda dörren* får sin tidsfrist när hon väntar på sin pappa som köper en tidning. En stor röd dörr öppnas i den gråa muren som flickan står bredvid, och dörren leder till ett övergivet tivoli. Karusellens röda häst för flickan till det röda landet där hon möter Gråtkungen – en grå gestalt mitt bland de röda träden. Hans gestalt förväntas av den bronsmask som finns ovanför den röda dörren,⁵²² och hans ansiktsdrag påminner om flickans pappa. Gråtkungen rövar bort flickan till sitt slott och gör henne till en prinsessa. I slottet får flickan leksaker och karameller och allt vad hon kan önska sig bara hon dansar för Gråtkungen. Hon dansar, trots att hon inte trivs, för annars dränker han hela världen i sina tårar. Flickans räddning blir lekkamraten Lejonpojken som vill att flickan ska fly, vilket hon till slut också vågar göra. När hon väl kommer ut genom den röda dörren har nästan ingen tid förflutit. En viss förskjutning har ändå skett eftersom det har börjat regna, vilket tyder på att Gråtkungen har börjat gråta.

Ett kännetecken för tidsfrist i fantasylitteratur är att episoderna inte tar någon tid i primärhistorien.⁵²³ I fantasivärlden kan en lång tid gå, men när huvudpersonen

522 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 236.

523 Nikolajeva, *The magic code*, s. 65.

återvänder till verkligheten, verkar tiden där ha stått stilla under äventyret. Detta händer inte i den finska varianten av samma tema, Tarja Lapinties *Kiveen kätketty linna*, som på ytan följer ett liknande mönster som *Genom den röda dörren*. I Lapinties bok hör en fattig flicka, Sanni, en sorglig sång i en sten. Sången handlar om en drottning som önskar sig en liten flicka. Hon svarar på lockropet och förs av en liten skrynklig gubbe genom stenen till ett kungaslott där drottningen förtrollar henne så att hon inte längre kommer ihåg sin tidigare identitet. Även Sanni lyckas till slut fly från slottet. Men när hon återvänder till sitt hem, har modern blivit gråare eftersom hon har väntat i flera månader.⁵²⁴

Förutom skillnaden i tidsaspekt är likheterna böckerna emellan många. Även Sannis hemlängtan aktiveras av en pojke hon leker med i slottsparken. I båda böckerna har flickorna starka motpolar, dels i Gråtkungen som hotar att dränka hela världen i sina tårar (*Genom den röda dörren*, s. 14), och dels i den ondskefulla drottningen som drog ner Sanni varje natt (*Kiveen kätketty linna*, s. 13). Gråtkungens hotfulla personlighet förstärks av en illustration där han sitter hopsjunken i sin mörka dräkt i sitt droppstensslott, rökande och gråtande. Han utgör en stark kontrast till den lilla flickan som skildras som en genomskinlig älva i sin gula ballerina-dräkt. Även drottningens mörka sidor förstärks av det visuella berättandet i *Kiveen kätketty linna*. Drottningens hår är flätat med små ormar och en hotfull svart korp sitter på hennes axel och äter chokladpraliner ur hennes hand.⁵²⁵ Gråtkungen framstår inte direkt som ondskefull, snarare är han djupt deprimerad och förmår inte låta flickan gå. Drottningen däremot gestaltas som en häxa och ormarna i hennes hår symboliserar det ondskefulla i hennes inre. Båda

524 Händelseförloppet kan associeras med bergtagen-motivet i bland annat nordisk folktro.

525 Här finns ett intertextuellt samband med det kvinnliga monstret Medusa i grekisk mytologi. Medusas hår bestod av ormar och alla som såg henne i ögonen förvandlades till sten. Även den svarta korpen är olycksbådande och kopplas ofta samman med det ondskefulla i folktraditionen. Se: *Larousse dictionary of world folklore*, s. 365.

flickorna lever på ytan lyxigt. Detta framgår av illustrationerna som i båda böckerna skildrar ett överflöd av läckerheter och leksaker. De vill ändå befria sig från de starka, hotfulla gestalterna som fångat dem.

[Se: ill. 28]

Vistelsen i den kungliga miljön är maktgivande, trots att flickorna inte trivs. De båda flickorna utgör det enda ljuset i livet för dem som tillfångatagit dem – och de har således även makten att beröva dem det. I och med att de dessutom lyckas ta sig ut ur fångenskapen (visserligen med hjälp av Lejonpojken respektive den skrynkliga lilla gubben), framstår de nästan som hjältar i slutet av berättelserna.

Hur fungerar då dessa två kungliga världar som representationer av flickornas inre landskap? Frammanar ikonotexten en mimetisk eller en symbolisk läsning av händelserna? I *Genom den röda dörren* är ikonotextens modalitet dubitativ i och med att illustrationerna är symboliskt laddade. Jag nämnde redan att flickans pappa bär flera likheter med Gråtkungen. Dessutom finns det visuella detaljer som ifrågasätter en eventuell mimetisk läsning. I det övergivna tivolit finns en vagn där dockteater har spelats. Det finns tre dockor på scenen som alla liknar titelpersonerna i berättelsen. Dockan Gråtkungen ligger livlös över scenkanten medan dockorna som föreställer den lilla flickan och Lejonpojken ser trotsiga ut. Dockan Lejonpojken dyker upp igen på berättelsens sista uppslag som en marionett i flickans rum, där hon dessutom tecknar en röd häst och en prinsessa i gul klänning. Den fråga som uppstår är om tivolit och dockteatern är verkliga eller om de ingår i flickans fantasi. Var börjar hennes fantasi och var slutar den? Utgör den röda dörren, och allting som finns bakom den, flickans inre värld, eller finns de i verkligheten? I så fall kan de vara de detaljer som inspirerar flickans fantasi. Varken den visuella eller den verbala berättelsen stöder direkt tolkningen att dörren och tivolit skulle vara verkliga. Den verbala berättaren är förvånad när dörren dyker upp i början av berättelsen: "Men vad nu! I muren är det en röd dörr! Den fanns inte där förut!" (*Genom*

den röda dörren, s. 3.) Den visuella berättaren låter däremot dörrens konturer försiktigt suddas ut på det sista uppslaget. Allting bortom stadsmuren ter sig som flickans fantasi som inspirerats av den gråa muren, det duggregniga vädret, hennes egen pappa och möjligen inredningen i hennes sovrum.

Den fråga som återstår är hur det inre landskap som berättelsen förmedlar ska tolkas. Maria Nikolajeva gör en tolkning utifrån färgtemat i berättelsen och lyfter fram den röda färgens betydelse. Hon menar att färgen symboliserar kvinnan och hela berättelsen kan läsas som en skildring av den kvinnliga huvudpersonens befrielse från en dominerande far-dotter-relation.⁵²⁶ Som motpol till den dominerande fadern (representerad av den utpressande Gråtkungen) nämner Nikolajeva "en ung manlig partner", Lejonpojken.⁵²⁷ Jag finner dock inte denna läsning av *Genom den röda dörren* som en ung kvinnas önskedröm helt tillfredsställande. Den visuella berättaren skildrar huvudpersonen som en liten flicka, medan den av Nikolajeva presenterade önskedrömmen med menstruationssymbolik snarare förknippas med en ung kvinna. Symboliken och den tolkning som Nikolajeva gör utifrån den kommer nära min läsning av Anna-Clara Tidholms *Hanna huset hunden* i avhandlingens tredje kapitel. Den för mig avgörande skillnaden är just huvudpersonen och hennes ålder. Medan Hanna framstår som en ung kvinna som bor ensam, skildras den namnlösa huvudpersonen i *Genom den röda dörren* tydligt som ett barn som leker med dockor och tecknar med färgkritor.

Naturligtvis kan man inte ignorera färgsymboliken, de lockande frukterna som ropar "Ät mig! Ät mig!" (s. 10, författarens kursiv), de två manliga gestalterna och kopplingarna till flickans fiktiva verklighet. Att entydigt deklarerar berättelsen som en symbolisk skildring av en ung kvinnas relation till sin dominerande far ställer jag mig ändå tveksam till. Jag ser i boken en ensam flicka som, liksom

526 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 236 f.

527 Ibid., s. 237.

Prinsessan av Bonaventura i Edelfeldts *Nattbarn*, använder den tråkiga väntetiden till att fantisera fram ett äventyr där hon blir en prinsessa som lyckas ta sig loss från den farliga Gråtkungens slott, vilket får henne att känna sig som en hjälte efter att fantasin är avslutad. Fantasin inspireras av hennes omgivning och eventuellt även av hennes tidigare bekantskap med folksagor.

Framställningen av det inre landskapet, ifall det ska tolkas som ett sådant, i *Kiveen kätketty linna* skiljer sig något från det som diskuterats i samband med *Genom den röda dörren*. Jag nämnde redan den avvikande tidsframställningen, något som förknippar berättelsen starkare med dess intertext folksagan än med den fantastiska berättelse som *Genom den röda dörren* med vissa reservationer kan sägas representera. Stöd för tolkningen av kungaslottet som Sannis inre landskap ger det att hon sitter i skogen och lyssnar på stenen som sjunger. Sannis fattiga bakgrund gör att hon inte har annat att leka med än skogen och dess djur,⁵²⁸ och hon tycks vara van vid att fylla ut tristessen med livliga fantasier. Hon föreställer sig en kunglig bal med kvinnor i vackra klänningar. Denna mentala bild återges av den visuella berättaren i form av genomskinliga figurer som dansar bland träden i skogen. På det följande uppslaget, som föreställer våren ett år senare, sitter hon på en blomsteräng (ett intervjuellt samband med den inledande scenen i Tove Janssons *Den farliga resan*) och hör stenens sång igen. Den här gången låter hon sig lockas av den. Den lilla skrynkliga gubben som leder Sanni till slottet skildras aldrig i bild, och på det uppslag som återger övergången från verkligheten till vad jag tolkar som hennes fantasi, är den visuella berättaren mycket sparsam i sitt berättande. Övergången skildras överhuvudtaget inte i bild, däremot skymtar vita liljor i det övre vänstra hörnet och en kudde med en gyllene krona i det nedre högra hörnet på det uppslag (s. 8-9) där övergången skildras verbalt. På det därpå följande ordlösa uppslaget (s. 10-11) är den nya kungliga

528 Kristin Hallberg analyserar skogens betydelse för barnlitterära flickkaraktärer i: Hallberg, "Änglprinsessa och flickbyting", s. 144 f.

familjen redan klädd i festkläder och följer narrarnas skådespel framför ett dignande middagsbord, vilket utgör ett samband med karnevalen.

[Se: ill. 29]

Fantasin är maktgivande för en fattig flicka som Sanni. Att leva bland guld och glitter och ha tillgång till all världens delikatesser tillsammans med den världsliga makt som hon som prinsessa har, måste vara den totala motsatsen till vad hon upplevt fram till dess. En sådan fantasi är säkert tillfredsställande under en kortare tid, men i och med att det inte är fråga om att Sanni skulle vilja bryta med sin riktiga mamma (hon är knappast ens gammal nog för att göra det), kan inte karnevalen pågå i all oändlighet. Därför behövs en ondskefull drottning – en "ond styvmor"⁵²⁹ och moderns skuggsida – som ger flickan en anledning att återvända till sitt hem.

Tidsaspekten och den symmetriskt indikativa modaliteten står inte helt i samklang med denna läsning. Den verbala berättaren är opersonlig och använder en vuxen röst som visserligen fokaliserar Sanni men skapar ett starkt intryck av distans. Distansen förstärks genom att både texten och bilderna är brett inramade. Den visuella berättaren är allvetande och visar bland annat drottningens mörka sida i den tidigare nämnda illustrationen och slottets övergivna fasad ur en synvinkel som ter sig mera objektiv än de illustrationer som fokaliserar Sanni. Den verbala berättelsen avslutas med stenens sång: "Näinpä loppuun saatetaan / satu Kultaisen Auringonmaan. / Se päättyy niin kuin sadut aina: / On poissa huolten taakka / ja elämänsä loppuun saakka / he elivät onnellisina."⁵³⁰ (*Kiveen kätkeyty linna*, s. 31.) Den verbala berättaren betonar att det är fråga om en saga – men vilken del av detta som skall uppfattas som en saga förblir oklart. Skildras händelserna i slottet som en saga, eller rentav hela

529 Ondskefulla föräldrar och drag av oedipuskomplex i folksagor analyseras i: Bettelheim, s. 231 ff.

530 "Så här avslutas / sagan om den gyllene solens land. / Den slutar som sagor brukar: / Bekymren är borta / och de lever lyckliga i alla sina dagar."

berättelsen? I så fall kan väl inte stenen ha kunskap om att även den befinner sig i en saga. Stenens sång bekräftar samtidigt sambandet med folksagan genom att använda en variant av den för sagor typiska slutformeln. Med alla dessa frågor i bagaget är det svårt att acceptera den symmetriskt indikativa tonen som ikonotexten i princip har berättelsen igenom. Den symboliska framställningen av händelserna som ett tillfälligt avbrott ur fattigdomen och ensamheten tränger sig på i den mimetiska läsningen.

Förutom den ovannämnda sången, ifrågasätter varken texten eller bilderna varandra och båda framställer händelserna som sanna. Denna tolkning stöds även av det faktum, som den visuella berättaren framför, om att Sannis hår har vuxit betydligt under äventyrets gång. En visuell detalj som däremot ifrågasätter den mimetiska läsningen är den vita liljan som förekommer både i den kungliga miljön och i Sannis fattiga hem. Jag nämnde redan att det uppslag som ersätter skildringen av övergången från verklighet till fantasi innehåller vita liljor i det övre vänstra hörnet, men liljan upprepas i bild gång på gång. Den kungliga festsalen (s. 10-11) är dekorerad med vita liljor, men så är även Sannis sovrum på det sista uppslaget (s. 30). I hemkomstscenen (s. 29) springer Sanni hemåt med en vit lilja i handen, och det är förmodligen denna samma lilja som pryder sovrummet. Har Sanni hämtat liljan med sig från slottet eller har hon aldrig ens varit i slottet? Kanske hon bara har suttit på blomsterängen och fantiserat på samma sätt som flickan som väntar på sin pappa i Edelfeldts bok. Från blomsterängen kan hon ha plockat med sig en blomma som hon ger till sin mamma. Eller kanske är allt detta en lek; mamman är med och leker att flickan rövas bort och är lycklig, precis som den vilda bebins mamma, när barnet kommer hem från sin låtsasresa. Ingen av läsningarna är helt övertygande, men som i de flesta ambivalenta bilderböcker skapar spänningen mellan de olika läsningarna den dynamik som krävs för att behålla läsarens intresse.

Trots en viss ambivalens i framställningen, anser jag att *Genom den röda dörren* och *Kiveen kätketty linna* är de bilderböcker i mitt material där tidsfristmotivet tydligast kommer till uttryck. I dem är inte karnevalen endast en underliggande struktur, utan även dess andra kännetecken uppfylls. Böckerna gestaltar, med några reservationer, en karneval, då de erbjuder en konkret statushöjning för barnprotagonisterna. Tidsfristens typ fungerar även som ett grepp i persongestaltningen. Att fantisera om att bli tillfångatagen och förvandlad till en prinsessa med obegränsad tillgång till läckerheter och rikedomar ter sig som en naiv önskan som kan ha sitt ursprung i de folksagor flickorna läst. På den nivån framstår inte protagonisterna som särskilt komplexa personer. En närmare undersökning av det icke-verbala innehållet i fantasierna kan dock ändra på den uppfattningen. Färgerna i *Genom den röda dörren* inspirerar till en psykoanalytisk tolkning, och även i *Kiveen kätketty linna* finns det element som vid en freudiansk psykoanalys är betydelsebärande. Det enkla huset och dess variant, slottet, står som nämnts, för människan i sin helhet. Stugan med sin släta fasad står i kontrast mot det utsmyckade slottet, och kontrasten framhäver Sannis övergång i den kvinnliga sfären. Även blommor är kvinnliga sexualsymboler,⁵³¹ och den vita liljans betydelse för handlingen har redan klargjorts. Mat i form av godsaker symboliserar sexuell njutning, och genom frukt symboliseras den kvinnliga kroppen.⁵³² Även de underjordiska grottorna och tunnarna som protagonisten rymmer genom kan associeras dels med den kvinnliga kroppen och dels med det undermedvetna, i form av slottets understa våning.⁵³³

En undermedveten kamp mellan barndom och mognad, oskuldskraft och sexualitet kan således vara en av de symboliska nivåerna även i *Kiveen kätketty linna*. Också tillfångatagarnas kön är av betydelse. De ondskefulla eller

531 Freud, *Orientering i psykoanalysen*, s. 151.

532 Ibid., s. 149 f.

533 Ibid., s. 149.

elaka vuxna har sina goda motparter i de föräldrar som väntar på huvudpersonerna utanför fantasivärlden. Gråtkungen och den ondskefulla drottningen kan sägas personifiera den namnlösa flickans pappas respektive Sannis mammas skuggsidor i de båda flickornas fantasier. *Kiveen kätketty linna* kan således skildra ett komplext mor-dotter-förhållande, medan *Genom den röda dörren* gestaltar förhållandet mellan far och dotter, som Maria Nikolajeva föreslår.⁵³⁴ Förhållandet mellan protagonisten och hennes far kännetecknas enligt Nikolajeva av faderns dominans. Detta ökar likheterna med Anna-Clara Tidholms *Hanna huset hunden*, där den manliga sfärens kontroll upplevs som ett hot. I *Genom den röda dörren* kan det även vara fråga om ett oidipuskomplex, vilket faktiskt är en mera trovärdig tolkning här än i samband med *Hanna huset hunden*. Oavsett vilken analytisk modell som tillämpas på protagonisterna i *Kiveen kätketty linna* och *Genom den röda dörren*, inbjuder båda böckerna till psykologiska spekulationer och visar således att karaktärernas personligheter tillägnats utrymme i ikonotexten. De icke-verbala, och möjligen även omedvetna, inre tillstånd kommer till uttryck genom fantasierna som är ambivalenta i sin framställning.

Ambivalensen i *Genom den röda dörren* skapas med hjälp av omvända Mary Poppins-bevis, där dockan ifrågasätter det mimetiska äventyret och förespråkar en symbolisk tolkning. *Kiveen kätketty linna* ifrågasätter däremot den symboliska tolkningen av ikonotexten genom att dels frammana en mimetisk läsning på grund av tidsflödet och dels låta den verbala berättaren, genom den talande stenen, undergräva verkligheten. Att på detta sätt hävda att det som skett bara har varit en saga⁵³⁵, fungerar som ett metafiktivt grepp som utvecklas betydligt längre i den finska bilderbok som analyseras härnäst. Även denna bok kan sägas representera

534 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 236 f.

535 Enligt min uppfattning används inte termen *saga* i *Kiveen kätketty linna* i den snäva betydelsen folksaga/konstsaga, utan snarare som en synonym till *berättelse* och en motsats till *sanning*.

tidsfristen, men som jag påpekat tidigare, tänjs karnevalens gränser i den.

Inre styrka i en metafiktiv berättelse

En maktgivande fantasi skildras av Katri Tapola och Virpi Talvitie i *Satu joka oli totta* på ett sätt som skiljer sig markant från de två ovannämnda exemplen. Bokens huvudperson, som i den verbala berättelsen kallas "barnet",⁵³⁶ tar på sig en "äventyrskappa" och beger sig in i skogen. Han följer, precis som Sanni i *Kiveen kätetty linna*, ett litet musikstycke som lockar honom ut ur sitt hem. Den verbala berättaren gör det klart redan på det första uppslaget att barnet ska stiga in i en berättelse: "Lapsi syöksyi satuun ja seikkailuun, sillä oli niiden aika."⁵³⁷ (*Satu joka oli totta*, s. 7.) Detta gör att ikonotextens modalitet bestäms redan på det första uppslaget. Trots att de händelser som följer presenteras såväl visuellt som verbalt i indikativ, förhåller jag mig skeptiskt till den "sanning" som texten och bilderna förmedlar.

Händelseförloppet består av fyra olika möten under fyra årstider. Barnet möter fyra djur som alla representerar och framkallar en särskild känsla hos honom. Vargens djupa ilska gör barnet argt och han vrålar allt vad han orkar – och skrämmer därmed iväg vargen. Rävns lömskhet framkallar en stor rädsla hos pojken, men ju mera han stirrar på räven desto bekantare blir den, och rädslan försvinner. Igelkotten sörjer sitt förstörda hem, och dess sorg får barnet att komma ihåg sin döda kanin.⁵³⁸ Tillsammans gråter de tills allt börjar kännas bättre. Slutligen träffar barnet en säl som utstrålar

536 I och med att finskans "hän" är könsneutralt är frågan om huvudpersonens kön inte aktuell för en finskspråkig läsare. För att kunna referera till huvudpersonen smidigt i min analys, tolkar jag barnet enligt de visuella intryck som jag får som en pojke och refererar alltså till honom som "han". Detta har ingen betydelse för min tolkning av det inre landskap som boken skildrar.

537 "Barnet rusade in i sagan och äventyret, för det var dags för dem."

538 En sorgen igelkott skapar ett intertextuellt samband med Kirsi Kunnas dikt "Tunteellinen siili" ("En känslös igelkott", 1956).

kärlek. Barnet kryper intill sälen, hör sagans sång igen, och somnar.

Den poetiska texten, de suggestiva bilderna och de många symboliska nivåerna gör att det är svårt att få ett grepp om berättelsen. Berättelsen är cyklisk i och med att den går igenom alla årstider och alla tider på dygnet, och detta förstärker berättelsens karnevalsstruktur. Handlingen börjar i hemmet där "rakkaus leijui kimaltavana hiekkana"⁵³⁹ (s. 7) och slutar hos den säl vars kärlek som "svävar runt i luften" får barnet att somna. Det visar sig senare att sälen egentligen är barnets mor som ligger under en filt.⁵⁴⁰ Detta nämns aldrig i den verbala texten som fortsätter att tala om sälen, trots att bilden (s. 37) avslöjar hur det egentligen ligger till i den fiktiva verkligheten. Den visuella berättarens avslöjande bekräftar den dubitativa modalitet som den tidigare citerade meningen på bokens första uppslag skapar.

Riktigt så lätt släpper inte den verbala berättaren taget. "Sälen" och barnet för en dialog om äventyrets sanningshalt, och på barnets fråga om huruvida äventyret var en dröm eller en saga, svarar sälen att det inte spelar någon roll: "Totta se ainakin oli"⁵⁴¹ (s. 37). Denna diskussion skapar en motsägelse, eftersom termerna *saga* (även i dess breda betydelse) och *sanning* framstår som sinsemellan uteslutande.

Diskussionen om berättelsens modalitet besvarar inte frågorna kring det inre landskapet eller kring huruvida upplevelsen varit maktgivande för barnet. Huvudpersonens "äventyrskappa" och tanken att det är dags för saga och äventyr skapar inte bara en dubitativ modalitet, utan de fungerar även som markörer för att barnet lämnar den fiktiva

539 "Kärleken svävade omkring som glittrande sand"

540 Jag antar att kvinnan på bilden är barnets mor, men i och med att personen aldrig nämns i den verbala berättelsen, kan det även vara fråga om någon annan kvinnlig bekant eller släkting som står barnet nära. I så fall är det fråga om ett moderssubstitut som ändå har samma funktion.

541 "Sant var det i alla fall." Sälens avslutande replik kan associeras till de avslutande raderna i Tove Janssons *Den farliga resan*: "Hon fick aldrig reda på / om allting var på riktigt, / men såvitt man kan förstå / så är det inte viktigt." (*Den farliga resan*, s. 26.)

verkligheten för att träda in i fantasins värld. Den stig som barnet följer genom fantasins skog beskrivs som: "sellainen, ettei koskaan voinut tietää, mitä mutkan takana odotti"⁵⁴² (s. 37). Denna fantasiresa är således en resa in i det okända. Det som väntar barnet längs med vägen är starka känslor: hat, rädsla, sorg och kärlek. Dessa känslor skall barnet hitta hos sig själv. Äventyret är en resa in i självkänedom. De tre första känslorna beskrivs till en början som ångestframkallande men när barnet hittar känslorna hos sig själv och ger uttryck åt dem, mår han bra och vill fortsätta sin färd längs med stigen. Då börjar han till utseendet mer och mer likna just det aktuella djuret. Man kan rentav säga att han hittar sin inre varg, räv och igelkott (ss. 14, 22 resp. 29). Barnets identifiering med de olika djuren och den visuellt skildrade förvandling som symboliserar detta påminner om Max förvandling till vilding i *Where the wild things are*. Även Max förkroppsligar sin aggression och hans utseende och beteende förändras därefter. Däri kan den sanning ligga som bokens titel syftar på. Trots att upplevelserna var förklädda till en saga eller ett äventyr, var de känslor som de väckte verkliga för barnet självt, och därmed sanna. Således exemplifierar boken ypperligt hur icke-verbala tillstånd kan uttryckas genom bilderboksmediet. Den inre persongestaltningen går före den yttre handlingen och utgör kärnan för hela berättelsen.
[Se: ill. 30]

I och med att barnet dessutom lärt sig att bemästra sina egna känslor, blir äventyret maktgivande och kan läsas som en variant av tidsfristsmotivet trots den uppenbara avsaknaden av konventionella äventyrs- och hjältemönster. Att barnet återvänder till det kärleksfulla och trygga hemmet efter möten med de negativa känslor som förvandlats till positiva, bekräftar att motivet finns där. Den konventionella statushöjningen har ersatts av ett trefaldigt bemästrande av de egna negativa känslorna.

Satu joka oli totta skiljer sig markant från de två andra berättelser som diskuterats i detta avsnitt. Den fantiserade

542 "En sådan att man aldrig visste vad som väntade på en bakom hörnet."

statushöjningen uteblir och äventyret har en mera symbolisk karaktär. Barnet får inte makt av någon utomstående på det sätt som prinsessorna i de föregående exemplen får, utan makten kommer inifrån honom själv. Det finns även likheter dessa berättelser emellan. Alla tre skildrar mer eller mindre uttalat en fantasiresa. Det är inte fråga om en lek eller en dröm utan det är tre ensamma barn som agerar. Barnen hämtar inspiration till sina fantasier från olika håll, och resorna bär sin individuella prägel. Samtliga återvänder ändå till det trygga hemmet nöjda och lyckliga. De är inte direkt heroiska vid hemkomsten, men alla tre har övervunnit sig själva under resans gång.

I jämförelse med de drömmar och lekar som analyserats i de föregående kapitlen introducerar i synnerhet *Genom den röda dörren* och *Kiveen kätketty linna* ytterligare en dimension. De vuxna framstår som hotfulla, och en motsättning mellan barnen och de vuxna framhävs. Detta gör att böckerna avviker från resten av mitt material. De vuxna utgör inget hot i de tidigare analyserade bilderböckerna. Som jag konstaterat förut, agerar de vuxna i böcker om lek på två olika sätt. Antingen deltar de i leken eller så avvisar de barnet, och då är de antingen helt med i leken på barnets sida eller helt frånvarande. I de två ovannämnda bilderböckerna ställer sig däremot de vuxna *emot* barnen och utgör därmed ett hot mot barnens överlevnad. Den karnevalska maktförhöjningen uppstår i förhållande till dessa vuxna och är en nödvändighet för att barnet i sin fantasi ska överleva faran och för att fantasin ska kunna avslutas och ordningen återupprättas.

Den vuxnas roll är annorlunda i *Satu joka oli totta*. Även här är karnevalens karaktär orsaken till maktförhöjningen. I denna bilderbok utgör barnet självt, och känslorna inom honom, de utmaningar han måste klara av. Den vuxna deltar inte i processen, varken som ett hot eller som en följeslagare. Inte heller avvisar hon barnet. Den vuxnas uppgift i denna berättelse är att bekräfta den process, den tidsfrist, barnet i sin fantasi har genomgått.

Utvecklingen ur maktperspektiv kan även se annorlunda ut i en bilderbok som skildrar en fantasiresa. Karnevalen, eller tidsfristen, är inte den självklara strukturen i de två bilderböcker som analyseras härnäst.

Fantasilandskapet blir destruktivt

Satu joka oli totta ger smakprov på berättelser där den maktgivande tidsfristen utspelar sig i ett landskap som är starkt psykologiskt laddat. Trots att huvudpersonen konfronteras med negativa känslor som rädsla, ilska och sorg, finns det dock aldrig någonting direkt hotfullt i berättelsen. Det är snarare de mera konventionella exemplen som introducerar hotet i form av tillfångatagarna Gråtkungen och den ondskefulla drottningen. Ett hotfullt element behövs för att spänningen i berättelsen ska kvarstå precis som i Maurice Sendaks *Where the wild things are*. Men vad gör man när det farliga blir för farligt och huvudpersonen svävar i livsfara? I detta avsnitt behandlar jag två fantasilandskap som visserligen följer tidsfristmönstret men som leder läsaren djupare in i huvudpersonernas psyken och de mörka sidorna hos dem som hotar att helt ta över huvudpersonerna och hindra den trygga hemkomsten. Utgången för handlingen skiljer sig betydligt mellan dessa bilderböcker, *Den farliga resan* (1977) av Tove Jansson och *Lanas land* (1996) av Thomas och Anna-Clara Tidholm.

Huvudpersonen Susanna i Tove Janssons *Den farliga resan* förflyttas från den vardagliga verkligheten till en ny värld i och med att hon tar på sig ett par nya glasögon. Den värld hon kommer in i genom dessa glasögon är fylld av faror, katastrofer och hotande skuggor. Den drivande kraften i denna förändring och förflyttning är förutom Susannas glasögon, hennes önskan att "det farligaste kom / och allt blev mindre tjatigt / och just precis tvärtom!" (*Den farliga resan*, s. 3.)

Susannas äventyr är fyllt av mörker och skuggor ända tills hon och hennes resällskap anländer till Mumindalen. Redan de första uppslagen visar den hotfulla sidan av den värld

Susanna kommit till. Den uppsvällda monsterkatten med stora ögon, vassa tänder och långa klor fräser åt Susanna (s. 4), och när hon tittar på sig själv i mangrovekärrets vatten, ser hon ett monster (s. 7). Texten och bilden förmedlar även en annan sida. Bilden visar att Susanna betraktar katten lugnt, det uttråkade ansiktsuttrycket från den tidigare bilden finns kvar. Hon tycks varken bli skrämmd eller särskilt förvånad, trots att katten ser ut som ett monster. Susanna ropar bara: "Lilla katt, jag ångrar mig / förlåt mig [...] / Jag är inte arg på dig / jag ber dig om att stanna!" (s. 5.) Spegelbilden skrämmer henne något mer enligt illustrationen. Texten nämner bara att bilden "var i uppsyn lika vild / som hos den arma katten" (s. 6). Susanna inser att någonting har förändrats, och att det farligaste, som hon önskade sig, verkligen har kommit. Denna insikt når hon gradvis under sin resa, för det farliga blir allt farligare under resans gång.

Susannas resa fortsätter genom ett ödsligt landskap med röd himmel, svart sol, höga berg och övergivna byggnader (s. 8-9). På himlen flyger svarta rovfåglar, vattnet har försvunnit och Susanna står vid ett "avgrundshål". Lena Kåreland och Barbro Werkmäster karakteriserar detta landskap som drömlikt och surrealistiskt i boken *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan*. Enligt dem frammanar både text och bild här "i sin mardrömslika skräckstämning" en "ogästvänlig och närmast fientlig natur."⁵⁴³ Visserligen skriker Susanna: "Jag går genast hem igen / jag springer!" men hon kommer nästan direkt på andra tankar: "Men jag har likasom på känn / att jag vill hellre stanna." (s. 8.) Landskapet är för Susanna "förskräckligt" men intressant. Detta är också orsaken till att man kan betrakta Susannas resa som ett slags tidsfrist. Trots alla farligheter och all skräck är Susannas upplevelse ändå positiv och maktgivande. En sådan läsning stöds av en vidare tolkning av Susanna som kraften bakom förändringen. Hennes glasögon kan symbolisera hennes beslut att göra vardagen mera spännande, men under äventyrets

543 Kåreland och Werkmäster, s. 104.

gång blandas denna nyfikenhet med rädsla. Man kan tänka sig att hon har börjat uppfatta de mörkare sidorna hos sig själv (avspeglade till exempel i mangrovekärrets vatten). Detta mörker tar allt mera utrymme, tills det växer bortom Susannas kontroll. I synnerhet den visuella berättaren förespråkar denna läsning. Susannas ansiktsuttryck avslöjar hur hennes fascination övergår i rädsla under äventyrets gång.

Hotet blir allt större under Susannas resa.⁵⁴⁴ Precis innan sällskapet ska räddas är det hotfulla, som nu har personifierats som "Någon" i text och som fem svarta tassar i bild, nära att nå dem. Sällskapet står på en klippa och kommer varken framåt eller bakåt (s. 21). Nu kunde det vara dags för Susanna att konfronteras med sin förföljare, det hotfulla som hon själv har skapat. Istället håller hon händerna för ögonen och blir räddad i sista sekund. Boel Westin menar att denna balansgång mellan trygghet och skräck är typisk för Tove Janssons författarskap. Äventyret och det skrämmande är viktiga element i en barnbok, eftersom de gör berättelsen rolig. Räddningen skall ändå alltid vara nära.⁵⁴⁵

Att "vara hotad bakifrån och inte kunna hoppa" är enligt Ulla Rhedin ett ofta förekommande motiv hos Jansson.⁵⁴⁶ Rhedin anser att detta kan betraktas som ett existentiellt grundmotiv i *Den farliga resan*, en situation där människan befinner sig mellan det förflutna som hon inte kan återvända till och framtiden som ter sig skrämmande. Detta är en möjlig tolkning, men framför allt förmedlas i dessa situationer en obehaglig – men i viss mån även fascinerande – stämning: man omringas av det farliga. Huruvida Susanna uttryckligen var ute efter den känslan i sin önskan, förblir oklart, men i scenen som föregår räddningen är rädslan verklig, både i ord och i bild: "Titta! Nu är sagan all - / snart slutar vi att rimma... / de står inför ett vattenfall / och de kan inte simma!" (s. 21)

544 För analys av skräckscenernas visuella och verbala utformning, se: Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, ss. 82-93.

545 Westin, Boel, "Resan till Mumindalen. Om Tove Janssons bilderboksetetik" i: *I bilderbokens värld 1880-1980*, s. 249

546 Rhedin, *Bilderboken*, s. 203.

och: "Nu flåsar Någon närmare... Vad illa har de gjort?!" (s. 22.) Dessa citat visar återigen hur fascinationen har övergått i rädsla. Känslor som skräck, fasa, till och med dödsångest återspeglas i dessa ord, vilket skapar ett intryck av att det farliga inte längre känns roligt. Men detta är bara tillfälligt, då de obehagliga känslorna försvinner så fort sällskapet räddas. Samtidigt kan denna korta stund av verklig rädsla och desperation fungera som en bra krydda till äventyret, en "kick". Resenärerna utmanar döden. Kanske den verkliga rädslan behövs för att framhäva räddningen och det lyckliga slutet.

Såväl Ulla Rhedin som Lena Kåreland och Barbro Werkmäster läser hela *Den farliga resan* som en jungiansk mognadsprocess.⁵⁴⁷ Ur Kårelands och Werkmästers synvinkel är det logiskt att det hotfulla i boken symboliserar Susannas Skugga, "en projicering av Susannas inre, av hennes negativa sidor, den Skugga som hon flyr från och inte vågar möta ansikte mot ansikte."⁵⁴⁸ Detta motiv är inte helt ovanligt i barn- och ungdomslitteraturen. Till exempel trollkarlen Ged i den amerikanska fantasyförfattaren Ursula Le Guins roman *A wizard of Earthsea* (1968) förföljs av en ondskefull kraft som han själv har manat fram från dödsriket. Denna kraft visar sig vara hans skugga, och förföljelsen slutar först när Ged står ansikte mot ansikte med sin skugga och ger den ett namn som är hans eget. Skillnaden mellan Geds och Susannas flykt är att Susanna aldrig stannar upp och tar reda på vad eller vem som förföljer henne. På detta vis konfronteras det hotfulla aldrig och detta "Någon" förblir okänt för såväl läsarna som Susanna

547 Sirke Happonen påpekar i en fotnot att Jansson har betraktat de psykoanalytiska undertonerna främst som lekfulla kopplingar. I sina vuxenillustrationer förmedlar Jansson en sarkastisk ton till psykoanalysen. Se: Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, s. 93.

548 Kåreland och Werkmäster, s. 105 f. Enligt Marie-Louise von Franz utgår en arketypsanalys av amplifikation, igenkännandet av ett visst mönster, som leder vidare till tolkning av detta mönster. Se: von Franz, *Sagotolkning*, ss. 31-39. För en övergripande kartläggning av användningen av arketyper i litteraturforskning, se: Rönnerstrand, Torsten, *Arketyperna och litteraturen – om arketypbegreppet i litteratur och litteraturanalys*, Malmö 1993.

själv.⁵⁴⁹ Boel Westin påpekar att just detta är typiskt för Jansson: "Berättaren ska ge barnet möjlighet att tänka vidare, att forma sagan i sin egen fantasi."⁵⁵⁰

Genom att benämna det mörka "Någon" väljer Jansson ändå att personifiera hotet. Även om dess skepnad förblir ett mysterium, påpekas ändå att *någon* försöker få grepp om Susanna. Susannas rädsla blir konkret i "Någon" och således lättare att hantera och eventuellt möjlig att konfrontera. Om utgångspunkten är att Susanna är den initierande kraften bakom sitt eget äventyr, är då även "Någon" hennes egen konstruktion och därmed ingen utomstående gestalt.

[Se: ill. 31]

Den fråga som blir aktuell i denna diskussion är huruvida Muminvärlden ska läsas som Susannas inre landskap. Om hela förflyttningen endast sker i hennes fantasi, är detta en logisk tolkning. Å andra sidan introduceras under berättelsens gång flera gestalter som känns igen från de övriga muminböckerna där Susanna inte nämns. Det vore alldeles för långsökt och rentav orimligt att behandla hela muminsviten som en skildring av ett inre landskap som tillhör en karaktär som introduceras flera tiotals år efter den första muminbokens utkomst. Skulle man då kunna tillämpa en annorlunda läsning på boken, en läsning som tolkar resan som en dröm eller som ett tankeexperiment? Boel Westin skriver:

Mumintrollens värld har kunnat karakteriseras som en fantastisk mytvärld, en sluten sagovärld, en värld dit människor inte haft tillträde. I *Den farliga resan* bryts denna illusion när människobarnet Susanna reser genom sagovärldens fantasibetonade drömlandskap på sin väg mot sagans mumindal. Susannas sagolika upplevelser

549 Tove Jansson har senare (år 1982) avvikit från sin princip att lämna utrymme för läsarens fantasi och på begäran av en läsare tecknat en bild av monstret i grottan. Monstret har ett bekymrat ansiktsuttryck, och bilden undergräver fullständigt den skräckstämning de hotfulla svarta benen skapar. Bilden ur läsarbrevet har publicerats i Sirke Happonens doktorsavhandling. Se: Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, s. 90.

550 Westin, "Resan till Mumindalen", s. 249.

antyder osäkerhet, ovisshet: vad är dröm, vad är fantasi, vad är fiktionens verklighet?⁵⁵¹

Westin drar flera paralleller mellan *Den farliga resan* och Lewis Carrolls *Alice's adventures in Wonderland*.⁵⁵² Likheterna finns i synnerhet i illustrationerna, och Westin poängterar att Jansson faktiskt har illustrerat en upplaga av *Alice i Underlandet*.⁵⁵³ Hon lyfter fram några av de likheter som finns mellan dessa illustrationer och den värld som Jansson målar upp i *Den farliga resan* innan Susanna hamnar in i den nya världen. Alice somnar mitt i sin läsning och drömmen blir hennes passage till underlandet. Också Susannas resa kan vara en fantasi eller en dröm inspirerad av de böcker hon har läst. Att muminvärldens slutna universum öppnas upp kan endast vara en illusion om man väljer att läsa berättelsen så. Perspektivet i denna bok är ett helt annat än i Janssons övriga böcker. Här är det Susanna som är fokalisatorn och den muminvärld som förut skildrats inifrån gestaltas nu utifrån, med Susannas ögon.

Även Lena Kåreland analyserar likheter mellan Susanna och Alice i sin artikel "Susanna och Alice. Två barnbokshjältinnor som utmanar och utmanas av verkligheten".⁵⁵⁴ Kårelands utgångspunkt är förhållandet mellan fantasi och verklighet hos Carroll och Jansson samt hur det yttre äventyret egentligen avspeglar den inre mögnadsprocessen. Hon påpekar att både Susanna och Janssons illustrationer av Alice framstår som förändligade, drömska och veka. De saknar volym.⁵⁵⁵ Detta förstärker den psykologiska sidan av äventyret. Kåreland anser att för "både Susanna och Alice är [...] frågan om den egna identiteten central. De båda hjältinnorna befinner sig i en ständig

551 Westin, "Resan till Mumindalen", s. 237.

552 ibid.

553 Tove Janssons illustrationer ingår i den utgåva av *Alice i Underlandet* som är översatt av Åke Runnqvist och utgiven av Albert Bonniers förlag år 1966.

554 Kåreland, Lena, "Susanna och Alice. Två barnbokshjältinnor som utmanar och utmanas av verkligheten" i: *Barnboken* 1995:1, s. 11-21.

555 Ibid., s. 14.

osäkerhet om vad som är dröm, illusion och verklighet. De visar båda upp ett splittrat, kluvet jag, vilket förstärks av att den värld, där de rör sig, har drag av kulissvärld, av teater”.⁵⁵⁶ De två kvinnliga protagonisternas inre osäkerhet avspeglas således i deras yttre skepnad som saknar starka färger och tydliga detaljer. I bilden framstår Susanna, precis som Kåreland formulerar det, som om hon saknade volym. Detta gör också att hon framstår nästan som ett spöke bland det färggranna och glada folket i Mumindalen (ss. 26-27). Hon är tydligt utomstående. Susannas bleka och svaga skepnad kan även associeras med det osynliga barnet Ninni som Jansson introducerar i sin novellsamling *Det osynliga barnet och andra berättelser* (1962). Även Ninni är en främling i muminhuset och muminfamiljens glada och utåtriktade livsstil är ny för henne. Ninnis självförtroende stärks mot slutet av novellen och hon får tillbaka sin kropp och sina färger. Susannas skepnad förblir däremot oförändrad i bild trots vandringen i Mumindalen och bekantskapen med muminfamiljen.

Att Susanna fokaliseras av ikonotexten står i kontrast till hur hon skildras i bild. Den nästan genomskinliga gestaltens inre landskap förväntas inte bestå av starka färger och absurda händelser, samtidigt som kontrasten mellan det yttre och det inre kan vara ytterligare ett sätt att framhäva den inre världens betydelse framför den yttre verkligheten. Att Susanna fokaliseras kan stödja läsningen av resan som en fantasi där muminvärlden *förvandlas* till Susannas inre landskap. Detta kan förstås som ett av Tove Janssons metafiktiva knep som återkommer i alla hennes bilderböcker. Muminvärlden är fiktiv, den existerar enbart i böcker, och här inspirerar böckerna en flicka att omvandla världen till en miljö för sin inre resa. Även på det här sättet skulle denna bok kunna läsas som en variation av Alice-motivet.

Jansson placerar ytterligare en metafiktiv detalj i berättelsen och komplicerar därmed frågan om fiktionens verklighet. Som både Boel Westin och Lena Kåreland påpekar, ifrågasätter lilla My Susannas existens genom att konstatera:

556 Ibid., s. 16.

”Den där är inte klok, / hon ser ju ut som nånting ur en fånig bilderbok!” (s. 27.) Westin menar att i och med att begreppen fantasi och verklighet kastas om, blir det oklart vem som egentligen representerar verkligheten och vem fantasin i denna berättelse.⁵⁵⁷ Kåreland anser däremot att det i lilla Mys uttalande ligger en paradox: ”Bokens enda realistiskt tecknade person betraktas som avvikande och fånig. Men vad som är verkligt beror på ur vems synvinkel världen betraktas.”⁵⁵⁸ Lilla Mys kommentar är förvånande kanske just på grund av att perspektivet i denna bilderbok inte är hennes utan Susannas. Kåreland menar att repliken uttrycker ”en ironisk drift med själva det medium [...] som Tove Jansson använder”.⁵⁵⁹ Verklighetsuppfattningen undergrävs således av både självvironiska och metafiktiva detaljer.

Såväl de metafiktiva detaljerna som de intertextuella sambanden står i kontrast mot den nästan symmetriskt indikativa tonen som präglar ikonotexten. Ambivalensen uppstår därmed inte direkt i samverkan med det visuella och det verbala berättandet, utan i de distanserade och ständigt ifrågasättande detaljerna som främst vidrör läsarnas utomlitterära kunskap förutsatt att de känner till muminvärlden.

Även layoutmässiga lösningar förstärker distansen till den fiktiva verkligheten och stöder (i synnerhet i den första och den sista illustrationen i boken) därmed läsningen av *Den farliga resan* som Susannas inre resa. Såväl den inledande som den avslutande illustrationen är rund med breda vita kanter och visar Susanna i hennes verkliga värld. Bilderna, precis som de metafiktiva detaljerna, skapar ett intryck av avstånd, som om Susanna betraktades genom en kameralins. Dessa illustrationer skildrar Susanna i den tråkiga verkligheten, och kontrasten mot de illustrationer i vilka hon befinner sig i äventyrets värld är stor. Läsaren kastas in i hennes inre värld genom att Jansson tar bort de avståndsskapande ramarna.

557 Westin, ”Resan till Mumindalen”, s. 251.

558 Kåreland, ”Susanna och Alice”, s. 14.

559 Ibid., s. 11.

Denna detalj är också det starkaste visuella stödet för läsningen av den farliga resan som ett äventyr i Susannas inre värld.

En skugga förföljer protagonisten även i Anna-Clara och Thomas Tidholms *Lanas land* som skildrar en flickas konfrontation med ett monster som hon själv uppfostrat. Monstret Ogg finns i Lanas eget land, "på andra sidan om det stora vattnet" (*Lanas land*, s. 3). I enlighet med den karnevalska konventionen är Lana drottning i sitt land, och i den positionen är hon i det närmaste allsmäktig. Det finns dock vissa aspekter som Lanas makt inte täcker, och hennes lilla gris Ogg växer så fort att hon snart inte längre kan kontrollera honom. Ogg blir så stor att han håller på att förstöra hela Lanas land. Landet lider av torka, och monstret Ogg terroriserar allt och alla. Först efter att Lana och Ogg har lämnat landet försvinner de stora skuggorna.

I berättelsen om Lana och Ogg kan man urskilja ett flertal psykologiska undertoner. Ogg är Lanas favorit och han får hennes uppmärksamhet och all mat i hennes land. Denna särbehandling gör att Ogg blir okontrollerbar. Mycket tyder på att Ogg är en del av Lanas personlighet, hennes destruktiva sida. Bara Ogg får denna särbehandling. Han är "Lanas egen lilla gris som hon kan mata och dadda" (s. 7). Endast Ogg och Lana bär namn i detta land. De andra djuren tillhör en namnlös massa.

Liksom analysen av Susanna och hennes mystiska förföljare, kan analysen av Lana och Ogg genomföras till exempel med hjälp av psykoanalytisk terminologi. Förhållandet mellan Lana och Ogg associeras med de jungianska arketyperna Animus och Anima. Ogg representerar det manliga könet och skulle därmed kunna tolkas som en del av Lana, hennes Animus. Marie-Louise von Franz analyser i *Sagotolkning* stöder denna läsning. Hon påpekar bland annat att i sin negativa gestalt drar Animus "kvinnan bort från livet och mördar hennes liv".⁵⁶⁰ Oggs

560 von Franz, *Sagotolkning*, s. 155.

destruktiva beteende i Lanas eget land skulle mycket väl kunna förstås som den negativa Animusgestaltens verk. För varje dag blir Ogg större och svårare att kontrollera: "När Ogg kommer hörs dånet och det blir en skugga. Då måste djuren fly eller dö under Oggs väldiga fötter" (s. 15).

De jungianska arketyperna är inte entydiga. Som von Franz påpekar, går de vanligtvis in i varandra.⁵⁶¹ Oggs gestalt skulle därmed också kunna läsas som den jungianska Skuggan, trots att Skuggan vanligtvis är av samma kön som protagonisten. Han är en oskiljbar del av Lana, men när hon tappat kontrollen över honom, är han nära att förgöra henne och hennes land, hennes inre landskap. Lana kan inget göra, och först efter att de andra djuren ber om hennes hjälp (s. 19) inser hon att endast hon själv kan få situationen att förändras genom att konfronteras med Ogg. Detta associeras åter med den nödvändiga konfrontationen med Skuggan som står för människans omedvetna egenskaper.⁵⁶² Medan Susanna inte utnyttjar sin chans att konfronteras med Skuggan, är Lana tvungen att göra det och lämna sitt eget land för att föra bort sin Skugga. Ogg är en så pass väsentlig del av Lana att hon inte bara kan köra bort honom och själv stanna kvar. De måste bort båda två för att de små djuren i hennes land ska överleva.

Läsningen av Ogg som Lanas Skugga får stöd av illustrationerna där Ogg framställs som en stor, svart, oformlig klump. Han verkar suga i sig allt ljus och all färg ur sin omgivning och bli en enda stor skugga. Trots att Ogg kallas för Lanas egen lilla gris, är likheterna med en gris få. Egentligen står den visuella berättelsen i kontrast med de associationer som väcks av den verbala berättelsen. En liten

561 Ibid., s. 22.

562 Marie-Louise von Franz menar att Skuggan representerar "attribut och egenskaper hos egot, som det självt vet mycket litet eller ingenting om" och att den kommer till uttryck i egenskaper och motiv som personen i fråga har förnekat hos sig själv. Insikten om skuggan betraktas som en del av individuationsprocessen. Se: von Franz, Marie-Louise "Individuationsprocessen" i: Jung, *Människan och hennes symboler*, ss. 158-229. Stavningen av de jungianska arketyperna varierar mellan olika författare. Både *Skugga* och *skugga* förekommer.

gris väcker i verkligheten mest positiva associationer med mjuk, rosa päls och korkskruvssvans. Oggs svarta, oformliga skepnad framkallar däremot enbart obehag. Att Ogg är Lanas egen gris berättar kanske mest om Lana själv. Hon uppfattar honom så och vägrar inse Oggs riktiga natur.

Boken avslutas med en enda mening på den sista sidan: "Nu reser Lana till ett annat land" (s. 32), och flera stora frågor förblir därmed obesvarade. Är detta nya land ett nytt inre landskap där hon kan börja om från början? Eller återvänder hon till verkligheten efter den krävande konfrontationen som var mera lätthanterlig i ett land där Skuggan var konkret? I bild (s. 32) visas att ringarna i vattnet efter Oggs hopp följer Lanas lilla båt. Följer Ogg med till det nya landet? Eller blir han kvar i "det stora vattnet" som skiljer världarna åt?

Lanas land kan tolkas som ett fantasilandskap som Lana själv har skapat. Det finns en koppling till låtsaslekar som diskuterades i det föregående kapitlet. Landet är ett ensamt barns konstruktion. Landet skildras främst i de mycket starka illustrationerna som berättar mera om Lanas land än den verbala berättaren någonsin nämner. Den visuella berättelsen domineras av mörka färger och hotfulla skuggor. Himlen och molnen är svarta, brinnande orange eller gula. Illustrationerna skapar en mycket ångestladdad stämning redan från början, och stämningen blir allt värre ju större Ogg blir. Detta mörker omtalas inte i den verbala berättelsen. Visserligen påpekas det att Oggs närvaro skapar skuggor, men att landet faktiskt är mörkt redan när Lana kommer dit tyder återigen på att det är någon väsentlig aspekt av detta landskap som Lana vägrar – eller helt enkelt inte förmår – inse.

Trots sitt obehagliga utseende framstår inte Ogg i illustrationerna som en främmande gestalt eller som ett utomstående monster. Rörelseriktningen talar för att Oggs ursprung är detsamma som Lanas. Bland annat Ulla Rhedin påpekar att den vänstra sidan på ett bilderboksuppslag representerar det kända och trygga hemmet, medan den högra sidan står för det främmande och det farliga.⁵⁶³ Första gången

563 Rhedin, *Bilderboken*, s. 176.

Ogg skildras ensam i bild (s. 8), befinner han sig på den vänstra sidan och ser ut att sakta vandra mot den högra. Ogg är således på väg hemifrån mot det okända. Om den vänstra sidan representerar hemmet och tryggheten för bokens huvudperson, talar framställningen av Ogg för att han hör ihop med Lana och att han inte är någon främling.

Några uppslag senare beskrivs Ogg återigen av ikonotexten, "stor som ett betonglok" (s. 15). Även här kommer det stora, farliga djuret från vänster. Nu råder det inte längre någon tvekan om Oggs destruktiva krafter, men han befinner sig fortfarande på "hemma-sidan"⁵⁶⁴. Ogg rör sig bestämt mot det övre högra hörnet av uppslaget, och där lägger han sig ner. Denna diagonala rörelse finns även i paret Tidholms tidigare bilderbok, *Resan till Ugri-La-Brek*, där barnprotagonisterna rör sig från bildens mitt diagonalt bortåt när de letar efter sin döda morfar. Som noterats tidigare, skapar denna rörelse en känsla av oro, och detta är en av de centrala grafiska lösningarna som förstärker stämningen i *Resan till Ugri-La-Brek*.⁵⁶⁵ I *Lanas land* är det inte huvudpersonen som rör sig i den här riktningen, utan det hotfulla elementet, Ogg. Från att behärska den vänstra, trygga sidan förflyttar sig Ogg nu till den högra sidan, äventyrssidan, och tar över den. Den verbala berättaren bekräftar detta: "Lana vet inte hur man gör för nu har hennes land blivit Oggs land" (s. 21).

Lana och Ogg går skilda vägar, vilket kan läsas som Lanas insikt i Oggs destruktiva påverkan och hennes egen skyldighet att agera. Vid konfrontationen står Lana och Ogg på var sin sida av uppslaget, Ogg nu hotfullt som ett monster på höger sida och Lana liten men bestämd på sin vänstra sida med alla de andra djuren bakom sig. Efter konfrontationen följer Ogg återigen Lana från vänster till höger vilket visuellt

564 Maria Nikolajeva använder denna term för bilderboksuppslagets vänstra sida. Se: Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 212. Även Ulla Rhedin benämner bilderboksuppslagets vänstra sida som "hemma". Se: Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, s. 183.

565 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 214.

bevisar Lanas seger. De går till stranden och vidare in i vattnet och beger sig mot det nya landet, som finns långt inne i det okända, i övre högra hörnet av den sista sidan.

[Se: ill. 32]

I sitt land har Lana – åtminstone tillfälligt, innan Ogg tar över – makt över hela befolkningen och, som det framgår senare, även över regnet och växtligheten. Hennes oförmåga att använda denna maktposition orsakar den långsamma undergången. Hon favoriserar ett av djuren som i sin tur blir okontrollerbart. Eller, om man föredrar läsningen av Ogg som Lanas Skugga eller Animus, kretsar Lanas uppmärksamhet bara kring henne själv. Hennes allsmåttiga ställning är inte till någon nytta om hon inte kan kontrollera sig själv och sin rädsla, som troligtvis är den förträngda egenskap som utgör Skuggan i det här fallet.

Den fråga som nu uppstår är varför Tove Jansson låter Susanna fly undan sin förföljare, medan det tycks vara nödvändigt för Lana att konfronteras med Ogg. Att konfronteras med sin Skugga innebär att personen blir vuxen, det finns ingen återvändo till den oskuldsfulla fasen i livet.

Det karnevalska mönstret förekommer både i *Den farliga resan* och i *Lanas land*, men äventyrets art och effekt skiljer dem från de tre bilderböcker som analyserades i det föregående avsnittet, *Genom den röda dörren*, *Kiveen kätketty linna* och *Satu joka oli totta*. Jag har i samband med tidigare diskussioner hänvisat till Maria Nikolajevas bok *From mythic to linear – time in children's literature* och hennes artikel "Growing up. The dilemma of children's literature" där hon urskiljer tre olika faser i barnlitteraturen: den prelapsariska, den karnevalska och den postlapsariska. Nikolajevas tes aktualiseras i synnerhet i samband med diskussionen kring *Den farliga resan* och *Lanas land*. Mina tidigare exempel har bekräftat att det cykliska händelseförloppet är inrotat som en konvention i bilderböckerna, och mitt material har nästan utan undantag visat sig tillhöra antingen den prelapsariska eller den karnevalska fasen i barnlitteraturen. Trots att en del bilderböcker inte visar en tydlig cirkulär struktur, kan de inte

heller påstås representera den postlapsariska litteraturens grundmönster. Endast ett exempel har hittills signalerat en sådan mognadsprocess som inte tillåter en återvändo till barndomens oskuldsfulla och idylliska trygghet, nämligen Anna-Clara Tidholms *Hanna huset hunden*.

Med sina mörka och psykologiska undertoner ifrågasätter *Den farliga resan* och *Lanas land* den idylliska synen på barndomen, och det är främst berättelsernas slut som avgör vilken kategori de kommer att representera. Den insiktsfulla inre resan ger både Susanna och Lana makt, men endast för Lana innebär den en möjlighet att växa upp och gå vidare. Susanna återvänder istället till "ur-idyllen", Mumindalen. Lana måste fatta ett viktigt beslut att lämna sitt land, då hennes närvaro är skadlig för landet, och Susanna och hennes sällskap är nära att förgöras av den mystiska förföljaren. Susanna är inte redo att se sin förföljare i ögonen, att bli vuxen. Susannas äventyr är en undersökning av hennes psyke, men mörkret i det skrämmer henne och hon flyr. Jansson väljer att låta Susanna fly för att hon i slutet av berättelsen skall kunna återvända hem som om ingenting hade hänt. Därför är det inte heller viktigt ur hennes synpunkt om äventyret "var på riktigt", för ingenting oåterkalleligt har hänt. Jansson ger Susanna en utväg, en möjlighet att återvända till barndomens idyll genom att skicka en luftballong för att rädda sällskapet och dessutom ifrågasätta resans verklighet med de avslutande orden: "Hon fick aldrig reda på / om allting var på riktigt, / men såvitt man kan förstå / så är det inte viktigt" (s. 28). Hennes resa har varit en karneval. Däremot har Lana tagit ett steg vidare, förutsatt att hon inte enbart reser till en annan fantasivärld. Till sitt land kan hon inte återvända, utan hon måste resa vidare.

Den farliga resan och *Lanas land* ger i högsta grad uttryck för huvudpersonernas icke-verbala och omedvetna inre egenskaper. I båda böckerna dominerar den inre persongestaltningen över den yttre handlingen som dessutom ter sig ytterst absurd.

De intertextuella sambanden och de metafiktiva detaljerna skapar olika möjligheter till tolkning, men de distanserar samtidigt läsaren från den fiktiva verkligheten. I synnerhet ifrågasätts gränsen mellan fantasi och verklighet vilket Linda Hutcheon betraktar som ett typiskt postmodernt drag.⁵⁶⁶ Såväl intertextualitet som metafiction används i mitt material för att skapa å ena sidan ambivalens och å andra sidan distans till det handlingsförlopp som gestaltats av ikonotexten. De intertextuella och de intervisuella sambanden i mitt material fungerar dels som humoristiska detaljer, som interna skämt mellan avsändaren och mottagaren (över de fiktiva karaktärernas huvud) och dels som allvarligt undergrävande faktorer som bryter illusionen om en fiktiv verklighet så fort den byggs upp. Att den fiktiva verkligheten saknar referens innebär det ultimata berövandet av makt och trovärdighet.

Intervisuella detaljer utgör även en väsentlig del av det som presenteras som det inre landskapet i två av de följande bilderböckerna. Mervi Lindman samt Stefan Mählqvist och Tord Nygren visar hur barnet missuppfattar de vuxna, gör sina egna tolkningar av berömda konstverk och klassisk skönlitteratur – och hur dessa uppfattningar och tolkningar bidrar till en skrämmande vardag. Pija Lindenbaum däremot gestaltar en annan typ av källa till rädsla som visserligen också har sitt ursprung i vuxenvärlden. De ovannämnda författarna skildrar fantasier som inte är maktgivande på samma sätt som de fantasier som skildrats i de föregående avsnitten. Trots att Lanas och Susannas fantasier domineras av skuggor, gestaltas de som maktgivande, och i Susannas fall även som spännande och positiva. Tidsfristens tillfälliga maktförhöjning finns på ett eller annat sätt närvarande i samtliga böcker som hittills analyserats, trots att formerna och tidsbegreppet varierar. I de följande böckerna är mönstret ur maktsynpunkt ett annat.

566 Hutcheon, s. 224 f.

Maktlöshet i den skrämmande fantasin

När det skräcklandskap som barnet målar upp i sin fantasi blir så hotfullt och skrämmande att barnet istället tappar sina krafter, sitt mod och sin glädje, ifrågasätts tidsfristens och karnevalens innebörd. Fantasin är inte längre maktgivande, tvärtom. Rädslan berövar barnet all makt. Rädslan kan initieras av föremål i barnets omgivning, eller orsakas av ett fenomen eller beteende som barnet inte förstår. Fantasin fyller ut de luckor som förståndet lämnar, vilket förklarar de många monster som vardagliga föremål och personer förvandlas till. Huvudpersonerna i de följande exemplen kämpar med att bemöta sin rädsla och i vissa fall även med att lära sig hantera den. Rädslan antar olika former, och den förkroppsligade rädsla som förmedlas visuellt och verbalt leder läsaren in i de inre landskapen. Insikter som rädslan och bemötandet av den för med sig kan dock också ha en maktgivande funktion. Rädslan i sig behöver inte tyda på karnevalens frånvaro.

Motsättningen mellan det trygga men tråkiga hemmet och det farliga men spännande äventyret samt den cirkulära rörelsen mellan dessa är, som påpekats tidigare, kännetecknande för barnlitteraturen.⁵⁶⁷ Att lämna det trygga hemmet anses vara en förutsättning för att äventyret ska kunna äga rum, och återvändandet till hemmet avslutar äventyret. Detta avspeglar åter karnevalsmönstret och visar hur de få bilderböcker som istället strävar efter ett linjärt handlingsförlopp utgör ett undantag i konventionen.

Ett annat sätt att strida mot normen på är att vända på de konventionella elementen. Detta kan till exempel göras genom att ifrågasätta den grundläggande tryggheten i hemmet. Det finns exempel där faran hotar i de allra vanligaste sysslorna och den vardagligaste omgivningen. I det följande undersöker jag de landskap av skräck som finns i barnets närmaste omgivning, i det trygga hemmet och som skapas genom att rädslan och fantasin tar över. Jag inleder med de mera

⁵⁶⁷ Se t. ex. Edström, *Barnbokens form*, s. 25 ff.; Nodelman, *The pleasures of children's literature*, s. 155 f. och Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 57 f.

realistiskt förankrade bilderböckerna av Gunilla Bergström, *Vem spökar, Alfons Åberg?* (1983) och *Milla mitt-i-natten*, och fördjupar analysen med Mervi Lindmans *Urhea pikku Memmuli* ("Tappra lilla Memmuli", 2005) och Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort* (2005). Jag avslutar diskussionen om de farliga fantasivärldarna i hemmet med en av de äldsta bilderböckerna i mitt material, *Kom in i min natt, kom in i min dröm* (1978) av Stefan Mählqvist och Tord Nygren.

Monster i hemmet är ett återkommande motiv i Gunilla Bergströms bilderböcker. Såväl i *Vem spökar, Alfons Åberg?* som i *Milla mitt-i-natten* förvandlas den trygga hemmiljön i mörkret till ett ställe fullt med farliga odjur och spöken. *Milla mitt-i-natten* handlar om en liten flickas rädsla vid läggdags medan *Vem spökar, Alfons Åberg?* handlar om de spöken som den mörkrädda Alfons ser överallt. I båda böckerna visar sig vardagliga föremål i hemmet vara orsaken till rädslan: gardiner, lakan, tidningar, möbler. Ingendera av dessa böcker ger tillgång till de fiktiva barnens inre värld. Trots att illustrationerna emellanåt skildrar de spöken och monster som barnen är rädda för, är den verbala berättarens röst så starkt didaktisk, att den enda tolkningen av den visuella berättelsens fantastiska detaljer som erbjuds är att de är de mörkrädda barnens fantasibilder.

I *Milla mitt-i-natten* är dockan Dora enligt den verbala berättaren rädd medan låtsaskompisen Mållgan får stå för de rationella förklaringarna. Det är klart att både den levande dockan och låtsaskompisen reflekterar Millas inre värld, eller snarare, att kampen mellan hennes rädsla och de rationella, vuxna förklaringarna projiceras på två utomstående gestalter. Doras rädsla blir överröstad av Mållgan, som personifierar Millas rationella sida och kompenserar, såsom jag föreslog i det föregående kapitlet, som låtsaskompis huvudpersonens bristfälliga mod. Mållgan får även agera som den didaktiska berättarens språkrör i boken då han övertygar Milla att det inte finns någonting att vara rädd för. Därmed finns det ingen, vare sig i den verbala eller i den visuella berättelsen som tar Alfons och Millas rädsla på allvar.

Bergströms sätt att behandla rädslan influeras antagligen av den realistiska tradition som de flesta av hennes bilderböcker representerar. Förutom de få ögonblick då den visuella berättaren visar en skymt av monstret eller spöket i Alfons fantasi, är perspektivet den rationella vuxnas. Trots försöken att dela Alfons rädsla, återkommer ikonotexten snabbt till den rationella verkligheten där pappan skrattar åt spöken. Det kanske inte ens är författarens syfte att ge läsarna tillträde till den inre värld där rädslan regerar, då böckernas viktigaste innebörd tycks vara den ramsa som pappan lär Alfons i *Vem spökar, Alfons Åberg?*: "Stick du stygga spöke – för du finns ju inte!" (s. 11.)

Gunilla Bergströms bilderböcker bidrar inte till diskussionen kring de skrämmande fantasierna som uppstår i hemmet, eftersom det inre landskapet skildras sparsamt, om ens alls, i dem. Den till en början realistiska hemmiljön kan erbjuda inblickar i huvudpersonernas inre landskap förutsatt att den verbala och den visuella berättelsen får skifta mellan olika perspektiv och turvis skildra den inre och den yttre verkligheten. En förutsättning är även att detta görs utan en kommenterande och tillrättavisande berättarröst. Mervi Lindmans *Urhea pikku Memmuli* och Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort* är däremot exempel på bilderböcker som skildrar det skrämmande inre landskapet ur barnprotagonistens perspektiv.

Det trygga hemmets förvandling

Mervi Lindmans *Urhea pikku Memmuli* är en berättelse om en liten flicka vars hem, precis som Alfons hem, är fullt av farliga varelser. Det finns en krokodil i toalettstolen, farlig jordgubbskräm på tallriken, ett badskumsmonster i badkaret och skrämmande skuggor och monster i sovrummet, för att inte tala om de otaliga pudlar som trots mammans försök att dammsuga varje fredag håller på att ta över huset. Alla dessa hotar att äta upp Memmuli, och hon är rädd trots att hon vill övertyga sig själv och sina föräldrar om att hon är tapper:

”Minä olen jo iso tyttö, en minä pelkää!”⁵⁶⁸ (*Urhea pikku Memmuli*, s. 10.) Föräldrarna ser inte farligheterna i flickans omgivning utan uppberar hur stor flicka Memmuli är. De tillrättavisar Memmuli och poängterar att det är onödigt att vara rädd för toaletten och oartigt att sticka ut tungan när man äter, trots att Memmuli bara vill se om hennes tunga är kvar efter att hon ätit den farliga jordgubbskrämen.

En natt växer sig skuggorna så stora att Memmuli måste stiga upp och tända lampan, men hon är för liten och når inte till kontakten. Just när monstren håller på att fånga henne, blåser hon bort genom springan under dörren. Under sitt nattliga äventyr inser hon äntligen att hon *är* rädd, och ropar på mamma. Mamman kommer och tröstar sin lilla flicka som återigen befinner sig i sin egen säng. Mamman säger att det som verkligen är tappert är att våga säga att man är rädd, och i hennes sång förvandlas mörkrets svarta färg till blåbärsblått och de hotfulla skuggorna försvinner. Memmulis rum förvandlas till en blåbärsskog där hon äntligen kan somna under de vänliga blåbärsbuskarna.

Den verbala berättelsen i boken återges i tredje person men ur Memmulis synvinkel. Texten ifrågasätter inte Memmulis rädslor, utan skildrar dem som Memmuli upplever dem: ”Memmuli ei uskalla vetää vessanpönttöä. Siitä lähtee aivan hirrvittävä ääni. Pönttöhän voi imaista Memmulin sisäänsä!”⁵⁶⁹ (s. 4.) För det mesta är även det visuella perspektivet Memmulis. Den visuella berättaren gestaltar därmed alla de hemska monster som föräldrarna inte ser. Memmuli är således fokalisatorn i både den verbala och den visuella berättelsen. På detta sätt kan läsaren ta del av hennes inre värld där krokodilen hotar att bita en i rumpan medan man sitter på toaletten (s. 2) och där jordgubbskrämen kan äta upp tungan (s. 7). Samtidigt skildrar texten och bilderna även sådana detaljer som avslöjar monstrens ursprung, detaljer som finns i Memmulis vardag och som ingalunda döljs för henne.

568 ”Jag är redan en stor flicka, jag är inte rädd!”

569 ”Memmuli vågar inte spola toaletten. Det låter alldeles hemmskt! Hon kan ju sugas in i toaletten!”

Dessa kan upptäckas över huvudet på Memmuli. Några exempel på sådana verbala detaljer är pappans kommentar om jordgubbskrämen: "Tämähän vie ihan kielen mennessään"⁵⁷⁰ (s. 6) och Memmulis rädsla för pudlarna: "Jos ne on niitä villakoiria, mitä äiti aina perjantaisin jahtaa. Niitä jotka valtaavat koko talon."⁵⁷¹ (s. 14.) Båda meningarna visar hur det bildspråk som de vuxna använder kan få en helt ny betydelse när barnet tar det bokstavligt.

Förutom att berättelsen anspelar på döda metaforer och återuppväcker dem, finns det också några intertextuella kopplingar, till exempel en scen som enbart äger rum i den visuella berättelsen och där Memmuli försvinner in i avloppet. Bilden är nästan identisk med den scen i Tove Janssons *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och lilla My* (1952) där Muminrollet och Mymlan sugts in i Hemulens dammsugare. Ett annat intervisuellt samband finns med Barbro Lindgrens och Eva Erikssons *Mamman och den vilda bebin* (1980), där bebin plumsar in i toaletten. Det framgår att just denna scen äger rum endast i Memmulis fantasi. Memmuli ropar: "Isä, tule äkkiä, tai pönttö imaisee minut ikiajoiksi!"⁵⁷² (s. 4.) Den visuella berättaren återger att Memmuli är rädd för det som *kan* hända om hon måste vara ensam på toaletten.

[Se: ill. 33 och 34]

Gardiner och möbler som förvandlas till spöken utgör ett uppenbart intertextuellt samband mellan *Urhea pikku Memmuli* och Gunilla Bergströms Alfons- och Milla-böcker. Ytterligare några intertextuella och intervisuella länkar kan man hitta mellan *Urhea pikku Memmuli* och till exempel Elsa Beskows *Puttes äventyr i blåbärsskogen*, där blåbärsskogen framställs som

570 "Det här är så gott att den tar tungan med sig!" (Ett etablerat uttryck på finska)

571 "Tänk om det är de pudlar som mamma jagar varje fredag och som hotar att ta över hela huset!" (På finska använder man ordet "villakoiria" (=pudel) när man syftar på dammrättor.)

572 "Pappa, kom fort! Annars sugts jag in i toaletten och kommer aldrig ut igen!"

en vänlig och trygg miljö för lilla Putte. Blåbärsskogen är även ett tryggt ställe för Memmuli att somna i.

Att de intertextuella kopplingarna framträder vid de tillfällena då Memmuli är ensam tyder på att Memmuli faktiskt känner till de böcker som det här refereras till och att de i hennes fantasi återkommer i ett nytt sammanhang. Det kan rentav påstås att hennes inre landskap till stor del består av de olika intertextuella och -visuella detaljerna. I så fall är det fråga om en liknande läsning som föreslogs i samband med *Den farliga resan*. Protagonistens läsupplevelser bidrar till hur det inre landskapet formas. Att Memmuli föreställer sig att hon sugts in i toalettstolen kan bero på att hon har sett hur det har gått för Mumintriolet och Mymlan när de kommer till Hemulen mitt i storstädningen och sugts in i dammsugaren. Detta är naturligtvis en koppling som endast en informerad läsare gör, eftersom inga detaljer tydligt pekar på att Memmuli är bekant med Tove Janssons bilderbok. Barnlitterära klassiker läses hos familjen, det framgår av de många böckerna som finns i Memmulis rum. En finsk klassiker, Hannu Mäkeläs *Herra Huu* (1973), ligger på golvet, och pappan bär på den finska översättningen av *Alice's adventures in Wonderland*, Liisa Ihmemaassa. Även i Lewis Carrolls bok försvinner små flickor in i främmande världar, vilket kan ha bidragit till Memmulis rädsla. Det är således inte orimligt att anta att även Tove Janssons *Hur gick det sen?* ingår i föräldrarnas repertoar av godnattsagor. Den intertextuella kopplingen kvarstår trots att ingen förklaring ges. Jag vill påpeka att kopplingen inte nödvändigtvis bara är riktad till sådana (erfarna) läsare som känner till Janssons bilderbok, över huvudet på barnet, och i det här fallet över huvudet på Memmuli vars perspektiv den visuella berättaren förmedlar. Att Memmuli föreställer sig just detta tyder på att hon känner till boken *Hur gick det sen?*, och därmed blir de böcker som hon läser en del av hennes inre landskap.

På samma sätt som i Anthony Brownes *The tunnel* (1989) upprepas detaljerna från Memmulis eget rum i hennes skräckfantasier. Leksakerna och möblerna blir levande och

bilderna som hänger på väggen i hennes rum dyker upp på senare uppslag. Kontrasten mellan det ljusröda uppslag (ss. 12-13) där pappan diskuterar godnattsagan med Memmuli och det följande uppslaget (ss. 14-15) där Memmuli är ensam i rummet där allting har börjat leva, är stark och erbjuder en tillfällig förskjutning av det visuella perspektivet. På det första uppslaget visas rummet som pappan ser det: med trevliga leksaker, en bekväm fåtölj och några dammtussar på golvet. På det senare uppslaget visas rummet genom Memmulis ögon efter att lampan släckts. Fåtöljen har förvandlats till ett monster med händer och fötter, dammtussarna har fått ögon och gardinerna har blivit spöken som sträcker sig efter Memmuli. De vackra blommorna på skåpdörrarna har blivit det långa gräset som Memmuli senare går vilse i. Möblerna och leksakerna försvinner ur bilden när Memmuli sträcker sig för att tända ljuset. Nu finns det bara hotfulla monster kvar i rummet.⁵⁷³

[Se: ill. 35 och 36]

I *Urhea pikku Memmuli* är växlandet mellan det inre landskapet som de övernaturliga inslagen är en central del av, och det objektiva, yttre landskapet konstant. Detta skapar en atmosfär av bestående rädsla. Till skillnad från många andra bilderböcker med övernaturliga inslag, reser som sagt inte huvudpersonen i denna bok till någon främmande värld för att möta sina rädsor, utan de finns i hennes omgivning hela tiden. Hennes rädsor får allt mera näring av föräldrarnas oförsiktiga språkbruk (ss. 6 och 14), skrämmande godnattsagor (ss. 12-13), tidningsbilder (s. 6) och hennes egen fantasi. Att hon dessutom måste försöka vara tapper och förneka sina rädsor gör att hennes egna monster till slut fångar henne.

573 Perspektivskiftet påminner om Satoshi Kitamuras bilderbok *Lily takes a walk* (1987) där landskapet ur huvudpersonens synvinkel är trevligt och lugnt, medan hennes hund ser bara hotande monster vart han än vänder sig. Till skillnad från Kitamuras bok där hundens rädsla aldrig verbaliseras, kläs rädslan i *Urhea pikku Memmuli* både i ord och i bilder. Även Ulf Stark och Eva Eriksson kontrasterar barnets och den vuxnas perspektiv i *När pappa visade mej världsallett* (1998).

Visuella och verbala detaljer från Memmulis omgivning avslöjar att det verkligen är ett inre landskap som ikonotexten förmedlar. Samtidigt antyds att monstren inte finns utanför Memmulis egen värld, åtminstone inte i den form hon ser dem. I denna bok ser man hur vardagliga föremål från en objektiv fiktiv verklighet får andra funktioner i en subjektiv fiktiv verklighet. Återigen förenas den mimetiska och den symboliska nivån, och en helhetsförståelse av Memmulis inre värld formas i förhållande till den yttre verkligheten hon lever i. Lindmans berättelse är samtidigt både fantasifull och realistisk.

Hur förhåller sig då *Urhea pikku Memmuli* till den karnevalsstruktur som framkommit i många av de bilderböcker som analyserats? Handlingen saknar ett tydligt, cirkulärt mönster då rädslan inte introduceras som en följd av en händelse som skulle flytta Memmuli hemifrån. Berättelsen börjar in medias res i den vardag som rädslan redan är en del av. Att de inre monstren senare driver ut Memmuli till staden och skogen är bara en episod i den vardag som fyllts med skrämmande tankar. Avslutningen i mammans trygga famn signalerar däremot en återvändo till barndomens idylliska sfär.

Inte heller själva handlingsförloppet – ordet *äventyr* kan vara missvisande – blir maktgivande för Memmuli. Som jag redan visat, krymper hon bokstavligen i sin rädsla och berövas all eventuell makt ända tills hon i slutet måste erkänna att hon inte är stor nog för att klara av det skrämmande i sin omgivning. Däremot ger mammans trösterika ord om att den som vågar erkänna sin rädsla egentligen är modig, en oväntad höjning. Det som Memmuli tror är den ultimata förnedringen, att erkänna sin rädsla, omvänds av mamman till ett tecken på verklig tapperhet. Till skillnad från karnevalens återvändo till maktlösheten i ett cykliskt handlingsförlopp, kan handlingen i *Urhea pikku Memmuli* uppfattas som karnevalsk genom att Memmuli, visserligen delvis med hjälp av mammans tröstande röst, når en insikt under händelseförloppets gång. Hon har lärt sig någonting nytt om sig själv men återvänder

till tryggheten. Vägen till Memmulis insikt har gestaltats så att hennes icke-verbala rädslor förmedlats till läsaren genom den visuella berättelsen, vilket i sin tur har fördjupat förståelsen av Memmuli som karaktär i hennes kamp mellan förväntningar och verklighet.

Omvända roller

Ur maktsynpunkt följer handlingsförloppet i Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort* ett liknande mönster som *Urhea pikku Memmuli*. Även i denna bok finns det främmande och hotfulla i hemmet. När Åkes uppenbart stressade mamma vaknar en morgon, har hon förvandlats till en drake. Till skillnad från Memmuli, visar Åke inte sin rädsla, han får snarare ta ansvar för modern som inte längre kommer ihåg hur man lagar frukost eller uppför sig bland folk. Medan de vuxna hos Lindman erbjuder trygghet i det monsterfyllda hemmet, skildrar Lindenbaum mamman som ett monster.

Att mamman förvandlats till en drake berättas både i text och i bild. Draken knyts bildmässigt samman med mamman genom att den har samma rosa färg som mammans morgonrock (jämför: *När Åkes mamma glömde bort*, ss. 3 och 5) och att dess huvud pryds av en tofs som liknar mammans hår. Förutom dessa egenskaper är figuren som kryper upp ur sängen lik en drake. Mammans förvandling ifrågasätts varken i text eller i bild. Till skillnad från monstren i Memmulis hem, skildras situationen aldrig "objektivt", utanför barnets synvinkel. Att mamman är en drake noteras även av personalen i djurparken där hon som djur erbjuds gratis inträde (s. 10). Likaså skräms barnen i lekparken av det rosa monstret (s. 12-13), och när mamman sprutar eld, tillkallas brandkår och polis (ss. 16-17). Mammans förvandling tycks således inte äga rum enbart i Åkes fantasi.

[Se: ill. 37]

Det finns vissa detaljer som komplicerar tolkningen. På uppslagsbilden bär mamman "drakgrejen", drakmasken som Åke har på sig morgonen före mammans förvandling (s. 2). Att Åke gömmer sig bakom drakmasken när mamman är

stressad och besvärlig på morgnarna tyder på att masken fungerar som en sköld, ett skydd mot den yttre världen. Med hjälp av masken går Åke således in i en rollek som hjälper honom att hantera sin omvärld. Mammans stressade skepnad antyder att hennes förvandling i verkligheten innebär att hon blir utbränd och kanske förlorar greppet om vardagen ett tag. Hon börjar uppföra sig konstigt. Kanske hon till och med tar på sig drakmasken och Åke inbillar sig att hon blivit en drake, precis som han vill bli när han inte orkar med mamman. [Se: ill. 38]

I hemmiljön skulle detta vara en logisk förklaring, men kan omvärldens agerande förklaras som en del av Åkes fantasi? Om Åke går omkring med mamman som är sjuk och uppför sig konstigt, ska väl inte djurskötaren ändå tro att hon är en krokodil? Hur förklarar man brandbilen och de skrikande människorna? En möjlighet är att även själva äventyret utomhus sker i Åkes fantasi. Mamman kan göra någonting annat som skrämmer barnen i lekparken och de vuxna vid glasskiosken. Alternativt lämnar Åke och mamman aldrig hemmet, utan berättelsen reflekterar Åkes fantasi från början till slut. Att den visuella berättaren gestaltar en drake och fartfylld handling tyder på att Åkes uppfattning av händelserna förmedlas.

Av de tidigare analyserade bilderböckerna av Pija Lindenbaum har det framgått att författaren strävar efter det som Ulla Rhedin benämner som ett konsekvent barnperspektiv. De sju små papporna i Else-Maries liv (i *Else-Marie och småpapporna*) ifrågasätts inte heller av ikonotexten, utan de tas på allvar av de övriga fiktiva karaktärerna. Jag tolkade detta som att Else-Marie saknar en trygg fadersgestalt, och boken skildrar genomgående hur *hon* upplever situationen. Endast läsarens utomlitterära kunskap ifrågasätter ikonotextens budskap. I *När Åkes mamma glömde bort* kan liknande problematik urskiljas. Istället för ett komplicerat far-dotter-förhållande skildras här ett invecklat mor-son-förhållande. Situationen ur Åkes synvinkel är dock svårare än hos Else-Marie som trots allt har en trygg vuxen i

sin närhet. Hennes mamma gestaltas som varm och kärleksfull. Vad Åke har för fadersgestalt framgår inte av berättelsen. När mamman, som i bilderböcker konventionellt symboliserar tryggheten,⁵⁷⁴ förvandlas, förblir Åke ensam. Även Else-Marie tar ansvar för de tankspridda papporna, men ansvaret och oron gäller inte överlevnad såsom hos Åke.

Mycket hos drakmamman tyder på att det under ytan finns en djupt deprimerad människa. De svarta påsarna under ögonen, tröttheten, oförmågan att klara av de vardagliga sysslorna och det förändrade beteendet kan läsas som symptom på en form av depression.⁵⁷⁵ Om detta är fallet, varför kan inte läkaren hjälpa? I bild gestaltas läkaren med en likgiltig och ointresserad min, och texten beskriver hur hon avvisar Åke som behöver hjälp: "Tyvärr. Vi har inga såna sprutor. Tack och ajö det blir trehundra spänn." (s. 21.) Läkaren sitter med ryggen vänd mot patienten och Åke och verkar inte ens ha tagit en titt på drakmamman.⁵⁷⁶

Den enda vuxna i berättelsen som erbjuder stöd och hjälper Åke och hans mamma är Åkes mormor. Mormor springer inte bort eller ropar på polis, utan låter draken sova på golvet i vardagsrummet. Hon verkar inte ens särskilt förvånad vilket tyder på att detta har hänt dottern förut. Hon säger bara: "Det går säkert över om ett par dagar" (s. 23)⁵⁷⁷. Vistelsen hos mormodern har även annars helande verkan. När Åke säger att han är trött, tar drakmamman honom i famnen, bär hem honom och bäddar ner honom i sängen. Det verkar som om hon börjat få tillbaka sin förmåga att vara

574 Se till exempel Elsa Beskows *Lillebrors segelfärd*, Barbro Lindgrens och Eva Erikssons trilogi om den vilda bebin samt Tarja Lapinties *Kiveen kätetty linna*.

575 Motivet mamma blir drake finns även i Gunnel Lindes *Mamm- och pappsagor* (1976). I Lindes variant är orsaken till mammans förvandling hennes menstruation, vilket också kommer fram i klartext under berättelsens gång.

576 Scenen med läkarbesöket fungerar som en ironisk och samhällskritisk kommentar till nedmonterad sjukvård, samtidigt som den åskådliggör barnets maktlösa ställning i samhället. Dels tas inte mammans problem på allvar och dels erbjuds Åke ingen hjälp när han ensam försöker ta ansvar för den sjuka mammans välbefinnande.

577 Detta citat kan också uppfattas som stöd för den tolkning som presenteras i Lindes *Mamm- och pappsagor*.

mamma igen. Dessutom väcker hon inte längre de andra stressade människornas uppmärksamhet på hemvägen.

Det finns en detalj som tyder på att det tunga äventyret i djurparken, lekparken och vid glasskiosken inte har ägt rum utanför Åkes inre värld. Det är mammans kappa, kappan som hon slänger av sig innan de kommer till lekparken. Den verbala berättelsen nämner inte detta, men följer man bilderna (i bildsekvensen s. 12) i den västerländska läsriktningen från vänster till höger och uppifrån och neråt, händer detta efter djurparksbesöket. Om jackan blir liggande där, hur kan den ligga på marken utanför mormors hus? Kanske Åke och drakmammans bara har tagit sig hemifrån till mormor, och de övriga händelserna har bara ägt rum i Åkes fantasi.

Om detta är fallet, erbjuder denna bok ytterligare en nyans till skildringen av ett barns inre värld. Denna värld är inte uppbyggd på samma vis som den värld som skildras i *Urhea pikku Memmuli*, trots att huvudpersonen inte i någondera av böckerna behöver lämna hemmet för att vara med om det farliga och främmande. I Memmulis värld finns tryggheten i form av mammans famn, trots att det farliga omger henne i hemmet. I Åkes värld måste han vara den starka då mamman inte mera orkar. Mammans plötsliga sjukdom får Åke att se henne som ett monster. En symbolisk läsning är således väsentlig för förståelsen av denna bok. Samtidigt är mammans plötsliga förvandling det centrala i berättelsen, och detta fungerar även på den mimetiska nivån. Att Åke inte kan verbalisera den förändring som plötsligt sker hos mamman, gör att han tar de verktyg till hjälp som han kan hantera. Han börjar verkligen se mamman som en drake. Samtidigt börjar han förmodligen betrakta även andras reaktioner på mammans beteende som reaktioner på en som går omkring med en drake, han möts av rädsla och misstro. Troligtvis är även de hans egna känslor. Resan med en eldsprutande drake är en resa i en inre värld, medan den lilla pojakens oro för den sjuka mamman och försöket att skaffa hjälp åt henne är verkliga även i den yttre verkligheten.

Åkes inre landskap skildras i indikativ såväl i text som i bild. De detaljer som ifrågasätter den symmetriskt indikativa ikonotexten är dolda, och den symboliska läsningen förutsätter dessutom viss utomlitterär kunskap. Liksom Lindenbaums *Else-Marie och småpapporna*, kommer även *När Åkes mamma glömde bort* närmare att exemplifiera det konsekventa barnperspektivet, än majoriteten av mitt material. Barnperspektivet förmedlar effektivt den ångest som Åke upplever när mammans beteende förvandlas. Samtidigt visar det också hur dagen med drakmamman ter sig maktberövande snarare än maktgivande, åtminstone på ytan. Detta illustreras av den drakmask som föreställer Åkes roll som en stark drake, på samma sätt som Krut Karlsson tar på sig rollen som en superhjärte, i sådana stunder då vardagen blir för tung. När mamman istället förvandlas till en drake, berövas Åke denna roll och sköld, och han blir hjälplös.

Liksom i *Urhea pikku Memmuli* visualiseras de känslor som protagonisten varken kan uttrycka eller hantera. Även här används det inre händelseförloppet för att skildra Åkes mod när han – för Lindenbaums författarskap troget – måste ta ansvar och växa upp när föräldrarna inte räcker till. Handlingens cirkel sluts när Åke i slutet av berättelsen återvänder hem med mamman. Det skrämmande äventyret har bevisat att han klarar sig och att han till och med kan ta hand om familjens auktoritet, mamman. Det skrämmande händelseförloppet är sist och slutligen maktgivande trots att det är obehagligt.

Såväl Åke som Memmuli har åtminstone någon vuxen de kan vända sig till när deras egna kunskaper och krafter inte räcker till. Åke söker sig till mormodern och Memmuli ropar på mamma. Den namnlösa protagonisten i Stefan Mählqvists och Tord Nygrens *Kom in i min natt, kom in i min dröm* är helt ensam med sina skrämmande fantasier, och föräldrarna vaknar inte ens när han kryper in i deras säng för att söka tröst i slutet av berättelsen. Detta gör att han inte får dela sin rädsla med någon annan än den gröna alf som ingår i den skrämmande fantasin.

Konfrontation med rädslan

Många bilderböcker i mitt material skildrar hur rädslan tar över när barnet ska gå och lägga sig. Det problematiska kring läggdags har diskuterats i kapitel 3 där flera exempel på drömvärldar presenterats. På basen av diskussionen i det kapitlet kan man konstatera att det är denna tid innan barnet somnar då monstren vaknar till liv och tar över. Det är den tid på dygnet då föräldrarnas trygga famn är långt borta, omgivningen är förvrängd av mörkret och skuggor, och tystnaden gör alla vanliga ljud större och farligare. Kvällen är, som konstaterats, en tacksam tidpunkt för farliga äventyr.

Stefan Mählqvists och Tord Nygrens andra drömbilderbok, *Kom in i min natt, kom in i min dröm*, bär gemensamma drag med den tidigare boken *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*. Det är sannolikt att böckerna har samma huvudperson.⁵⁷⁸ Dessutom finns det i båda böckerna en magisk vägvisargestalt mitt i den vardagsrealistiska miljön. Denna gestalt, John Blund i den första och en grön alf i den andra boken, leder huvudpersonen in i en drömvärld. Även om *Inte farligt pappa* är ambivalent i fråga om vems inre värld den skildrar, är kontrasten mellan det fantastiska och det realistiska betydligt större i *Kom in i min natt* där ambivalens angående resans natur skapas. Utifrån ikonotexten är det problematiskt att avgöra om det är fråga om en mardröm eller en verklig resa.

Kom in i min natt, kom in i min dröm ger ett exempel på hur världen förvrängs nattetid och hur just denna tid bjuder på otaliga möjligheter till äventyr. Berättelsen balanserar hela tiden på gränsen mellan fantasi och verklighet, och visar även inslag av alla de tre typer av inre landskap som diskuterats. Den börjar med att huvudpersonen planterar ett magiskt frö. Det magiska fröet som är ursprunget till det äventyr som huvudpersonen upplever återges aldrig i bild. Det introduceras i texten i huvudpersonens replik: "Jag har planterat [...] ett trollfrö" (*Kom in i min natt, kom in i min dröm*,

578 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 189.

s. 2.) Att ett magiskt frö dyker upp i början av en bok som denna är samtidigt både förvånande och helt naturligt. Förvånande är det därför att det första intrycket av det inledande uppslaget är huvudsakligen realistiskt. Bilden föreställer en familj i sitt kök, och de första meningarna skildrar en vardaglig situation. Inget övernaturligt eller magiskt finns i den stämning som detta uppslag skapar. Samtidigt tycks det vara det mest naturliga för denna pojke att plantera ett magiskt frö. Det är så naturligt att inte ens föräldrarna orkar bry sig desto mera. Det intryck som bilden och texten skapar är så starkt verkligt och vardagligt att det blir lätt att acceptera de vuxnas överlägsna attityd och betrakta alltihop som en fantasilek. Föräldrarnas irriterade avståndstagande från sonens lek kan förknippas med den visuellt frånvarande och kyliga modern i Maurice Sendaks *Where the wild things are* och kontrasteras mot de föräldrar som med glädje deltar i barnens lek, som till exempel den vilda bebins mamma. Föräldrarnas delaktighet verkar även visa riktningen för lekens karaktär. Att föräldrarna ställer sig negativt till barnets lek har i mitt material ofta lett till aggressiva eller skrämmande lekar, och så är fallet även i *Kom in i min natt, kom in i min dröm*.

Föräldrarnas skeptiska attityd till leken med det magiska fröet får sin bekräftelse av att fröet inte är synligt på det följande uppslaget (ss. 4-5) och att modern något nedlåtande konstaterar att det inte fanns någonting på mattan i vardagsrummet. Även jagberättarens replik visar att han accepterar moderns iakttagelse och ifrågasätter fröets existens: "Sen glömde jag alltihop. Lekte med annat." (s. 5.) Var trollfröet också bara en lek? Trots tvivlet har det osynliga – och kanske till och med obefintliga – trollfröet en stor betydelse för berättelsen och för hur den kan tolkas.

När pojken vaknar på natten, möter han en alf som står på mattan i vardagsrummet, precis där pojken planterat det magiska fröet. Från och med detta ögonblick är allt det vardagliga och verkliga borta från såväl den verbala som den visuella berättelsen. Pojken möter absurda gestalter, råkar ut

för konstiga händelser och stiger så småningom in i en drömlig värld. Bokens titel, som utan kännedom om bokens innehåll lätt kan förknippas med *pojkens* dröm, upprepas i texten, men det är inte huvudpersonen som uttalar orden "Kom in i min natt, kom in i min dröm", utan alfen (s. 18). *Alfen* bjuder in pojken i sin natt och i sin dröm. Den drömlika värld som dessa två besöker är fylld av element från *pojkens* liv och vardag, saker som han är rädd för men som han enligt alfen behöver konfrontera.

Modalitetsdiskussionen kan erbjuda verktyg för att hantera balansgången mellan fantasi och verklighet i denna bok. Den verbala berättelsen är återgiven i jagform, och läsaren får ta del av huvudpersonens tankar och upplevelser under berättelsens gång. Det råder aldrig någon tvekan om att jagberättaren upplever händelserna precis som de återges för läsaren. Det verbala berättandets modalitet är indikativ.

Det visuella berättandet är mera nyanserat. Det visuella perspektivet skiftar mellan *pojkens* eget perspektiv och ett allvetande perspektiv, och i vissa fall kolliderar dessa med varandra. Till exempel tredje uppslagets panoramaperspektiv visar att vardagsrummet är tomt, medan det finns en alf mitt på golvet i vardagsrummet när läsaren återvänder till *pojkens* perspektiv. En möjlig slutsats av detta är att alfen står på mattan enbart i *pojkens* fantasi och att panoramaperspektivet återger verkligheten ur en objektiv synvinkel. Det finns även en annan förklaring: alfen kan vara osynlig för vuxna, precis som fröet var osynligt för *pojkens* föräldrar. Utifrån detta skulle man kunna definiera det visuella berättandets modalitet som optativ. Detta intryck förstärks av de bilder som finns på för- och eftersättsbladen, bilder som i sig skapar en uppfattning om berättelsens sanningshalt redan innan man får bekanta sig med själva berättelsen. I dessa bilder kliver alfen tillsammans med en uggle och en padda ut ur *pojkens* huvud och de skapar ett intryck av att alla dessa figurer har sitt ursprung i *pojkens* tankar.⁵⁷⁹

579 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 187.

Den indikativa verbala berättelsen står i kontrast till den optativa visuella berättelsen, men man kan också se förhållandet mellan text och bild som dominerat av det visuella. Den visuella berättelsen expanderar, till och med i viss mån ifrågasätter, den verbala. Ikonotextens modalitet förblir optativ, det verbala stöder intrycket av den något naiva huvudpersonens önsketänkande.

Med denna utgångspunkt blir fantasi- eller drömtolkningen – trots de luckor som nämnts – den mest givande. Återigen får de olika intrycken från pojken vardagliga omgivning en avgörande betydelse för resan.⁵⁸⁰ I synnerhet en tavla som hänger på väggen hos huvudpersonen blir betydelsefull. Pablo Picassos *Guernica* (1937) förvandlas till pojken inre landskap. Pojken följer den gröna alfen, sin magiska vägvisare, genom en värld som i mycket liknar Picassos tavla men som samtidigt avbildar allt som huvudpersonen är rädd för. Maria Nikolajeva beskriver detta ordlösa uppslag som en guldgruva för såväl konstvetare som psykoanalytiker: "en mängd erfarenheter förvandlade till mardrömmar. [...] Den visuella texten avspeglar barnets drömmar och fantasier, hans rädsla och intryck från vuxenvärlden, allt som han saknar ord för att skildra."⁵⁸¹
[Se: ill. 39]

Den didaktiska berättarrösten, som kan förknippas med den realistiska barnlitteraturen på 1970-talet och som diskuterats i samband med Elsa Beskows samt Jens Sigsgaards och Arne Ungermans bilderböcker i avhandlingens andra kapitel, är till synes frånvarande i *Kom in i min natt*. Resan med dess absurda inslag skildras ur barnets perspektiv. Saknar boken då ett pedagogiskt budskap? En uppmärksam läsare lägger märke till de tidigare nämnda visuella detaljerna som ifrågasätter resans verklighet. Nikolajeva benämner dessa

580 Även en humoristisk metafiktiv detalj och intertextuell länk till författarnas tidigare bilderbok med samma protagonist skapas genom att boken *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag* ligger på golvet i barnkammaren.
581 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 189.

detaljer "indirekt bilddidacticism"⁵⁸² då det är bilderna i barnkammaren som reflekteras i barnets mardrömmar. Drömmens källa pekas således explicit ut för läsaren trots att drömmen innehåller även andra aspekter än de som läggs fram i barnkammarscenen.

Dessutom fungerar den gröna alfen som en didaktisk röst. Trots att han kan tolkas som pojkens inre projektion, framställs han – vilket tidigare konstaterats vara typiskt för alfer – som en irriterad vuxen som tycker att pojakens frågor är onödiga och som bara vill bli av med sitt uppdrag. En del av den gröna alfens kommentarer är pedagogiska. Han säger till exempel att pojken måste följa med honom till denna nya värld för att konfronteras med sina rädslor. Han säger även att efter resan kommer pojken att vara sig själv. Dessa repliker innehåller psykologisk kunskap, och frågan är om det ändå inte är den didaktiska vuxna berättarrösten som via alfen vill tränga sig in i berättelsen.

Jag benämnde tidigare ikonotextens modalitet i denna bok optativ, ett uttryck för önskan eller möjlighet, men ordet kan skapa vilseledande associationer. Det var knappast en figur som denna som pojken hoppades skulle växa av det magiska fröet. Det var knappast heller ett äventyr som detta han hoppades få vara med om, ett äventyr fyllt av rädsla. I pojakens fantasi förenas den önskan som hör till hans lek med det magiska fröet och den okontrollerbara, absurda resan in i det undermedvetna. Dessa vävs samman i den resa som enligt alfen är nödvändig för pojken att genomgå.

Som jag påpekade ovan, förmedlar alfens ord kunskap om det fiktiva barnets behov. Han är inte bara en gammal, irriterad man. Att människan skall konfronteras med sin förträngda rädsla för att fungera som hon ska är ett påstående som återkommer i synnerhet i de vetenskapliga texter som stöder sig på psykoanalys.⁵⁸³ Med dessa ord leder alfen i *Kom*

582 Ibid.

583 Bland annat i den jungianska psykologin anser man att ett möte med det förträngda är nödvändigt. Se till exempel von Franz diskussion om självet integration i: von Franz, "Individuationsprocessen", s. 118 f.

in i min natt alltså huvudpersonen och läsaren in i det inre landskapet och lämnar knappt något utrymme för alternativa tolkningar.

Kom in i min natt, kom in i min dröm illustrerar hur gränserna mellan kategorierna dröm, lek och fantasi kan suddas ut. Boken berör alla tre kategorier genom att övergå från en lek till en fantasi och vidare in i drömmens värld. Huvudpersonen är den aktiva parten fram till mötet med alfen som sedan tar över och leder honom in i det symboliskt laddade drömlandskapet.

De avvisande föräldrarna berövar huvudpersonen makten i början av berättelsen, men när det magiska fröet gror, bevisar han att föräldrarna haft fel. Alfen gör som föräldrarna och förlöjligar huvudpersonen, vilket leder till att han redan före besöket i drömvärlden saknar makt. Mötet med rädslan har inte heller någon karnevalsk effekt, snarare tvärtom. Den visuella berättelsen andas ångest.

Pojkens möte med alfen kan tolkas som en konfrontation med Det Andra och alfen kan således läsas som en del av huvudpersonens undermedvetna.⁵⁸⁴ Detta skulle tyda på en liknande tolkning som jag föreslog i samband med *Lanas land*: mötet med skuggorna i det undermedvetna bidrar till mognad och uppväxt, vilket i sin tur innebär ett kliv ut ur barnlitteraturens mönster och motivvärld mot den postlapsariska skönlitteraturens ungdom eller vuxenliv. Det enda problematiska med denna kanske uppenbara tolkning uppstår när man betraktar bokens huvudperson. Ett steg in i vuxenvärlden är väl inte aktuellt för ett barn i daghemsålder? Snarare är det enligt konventionen ett steg *mot* vuxenvärlden – och tillbaka till barndomen – som är aktuella för barns karnevalska äventyr.

Är det i *Kom in i min natt* fråga om en mognadsprocess? I *Lanas land* och *Hanna huset hunden* är den linjära strukturen betydligt klarare. Huvudpersonen i *Kom in i min natt* söker sig trots allt till föräldrarna, symboliskt tillbaka till barndomen, efter sitt äventyr. Han tar av sig kläderna och lägger sig i

584 Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 187.

fosterställning mellan föräldrarna i deras säng, vilket definitivt inte signalerar uppväxt och mognad. Maria Nikolajeva uppmärksammar det fysiska avstånd som finns mellan barnet och hans föräldrar och menar att det tyder på kyliga relationer inom familjen.⁵⁸⁵ Jag betraktar det främst som ett tecken på att barndomens värme och trygghet ter sig som oåtkomliga för honom efter detta äventyr. Föräldrarna ser ut att redan ha övergett honom. *Kan* den namnlösa huvudpersonen återvända till barndomens oskuldsfulla trygghet, bara för att han *vill* det? Då berättelsen avslutas med denna scen, förblir frågan obesvarad.

Kom in i min natt, kom in i min dröm är nästan övertydlig i tillämpningen av den visuella berättartekniken i samband med icke-verbala inre tillstånd. Det ordlösa uppslaget ger en djupare inblick i protagonistens psyke än resten av berättelsen tillsammans. Samtidigt kontrasteras den djuppsykologiska tolkningen med barnets ålder och hans behov av att "vara nära", att vara barn igen.

De tre bilderböcker som jag analyserat som representanter för den skrämmande och maktberövande fantasin visar alla tecken på en annorlunda struktur. De strider mot konventionen både till form och till innehåll. Den lättsamma, underhållande karnevalens frånvaro är påtaglig. Maktpositionen i dessa berättelser nås på andra sätt än i de tidigare exemplen: genom insikt och prövningar. Den karnevalska cirkeln sluts med verklig eller symbolisk hemkomst hos föräldrarna, men den nya insikten tillåter ingen återvändo till den ursprungliga situationen.

Barnperspektivet används i dessa böcker på olika sätt och i olika syften. Dels skildras kontrasten mellan vuxenvärlden och barnets värld, dels de allra djupaste och starkaste känslorna hos barnet. Persongestaltningen fördjupas ytterligare från de tidigare exemplen.

585 Ibid., s. 189.

I detta kapitel har variationen bland de inre landskapen varit störst i jämförelse med de två tidigare kapitlen. De fiktiva barnens fantasier skildras i varierande syften. En del barn genomgår i fantasin en process som de upplever tillfredsställande och maktgivande. För några av dem är äventyret en lämplig underhållning i den trista vardagen medan andra genomgår en mognadsprocess och några upplever ångest och rädsla. Att hitta ett enda teoretiskt verktyg för analysen av alla dessa olika former låter sig inte göras.

Karnevalsteorin erbjuder begrepp som gör det möjligt att analysera även den maktgivande fantasin:

[Karnevalsteorin] är som gjord för att förklara barnlitteraturens väsen. Barn i vårt samhälle är förtryckta och maktlösa, men paradoxalt nog tillåts barnen, i skönlitteratur skriven av vuxna, till de unga läsarnas upplysning och nöje, vara starka, rika, mäktiga och oberoende, fast enbart på vissa villkor och under en begränsad tid. Det viktigaste villkoret är ett temporärt eller ibland permanent avlägsnande av föräldrarnas beskydd, vilket ger barnet i berättelsen frihet att utforska världen och pröva oberoendets gränser.⁵⁸⁶

Det temporära avlägsnandet av föräldrarnas beskydd möjliggör den tidsfrist som John Stephens analyserar, och den strukturen återfinns i ett stort antal bilderböcker i mitt material. Den maktgivande fantasin har en tydlig positiv verkan på huvudpersonerna. De låter sig inte påverkas alltför mycket av de hotfulla elementen i sina fantasier, trots att dessa element i några av exemplen är dominerande. Huvudpersonerna lyckas lösa konflikten till sin egen fördel och återvända till det trygga hemmet.

586 Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 18.

Karnevalsteorin åskådliggör främst en struktur i berättandet. Den konkretiserar en förskjutning i det rådande maktförhållandet, vilket i mina exempel oftast är förhållandet mellan vuxna och barn. Karnevalsstrukturen i en berättelse innebär däremot inte automatiskt att en inre mognadsprocess skildras. Av denna anledning räcker inte Bachtins terminologi ensam till att ta fasta på de nyanser i den inre karaktärsskildringen som mitt material bjuder på. Ett karnevalskt ifrågasättande av de vuxnas auktoritet, av samhällets tidvis nedlåtande syn på barnen kan vara ett tecken på att kullkastandet fungerar som ett grepp i personskildringen. Karnevalen uppmanar läsaren att söka vidare efter djupare betydelser.

Medan ett flertal av bilderböckerna i denna avhandling konventionenligt följer karnevalsstrukturen, framstår de bilderböcker som skildrar barnens skräckfantasier i hemmet som en motpol till den ovannämnda maktgivande tidsfristen. Dessa fantasier berövar barnet den konventionella maktposition som de andra når under sina äventyr. Skräcken och oförståelsen är överväldigande och fantasin ser ut att ha en negativ inverkan på barnet – trots att alla av mina tre exempel, *Urhea pikku Memmuli*, *När Åkes mamma glömde bort* och *Kom in i min natt, kom in i min dröm*, slutar relativt väl: i mammans famn, vid frukostbordet eller i föräldrarnas säng. Den glädje som präglar slutet i många av de bilderböcker som skildrar maktgivande fantasier är frånvarande trots att tryggheten har återvänt. Makten är av en annan karaktär i dessa böcker. Den kännetecknas inte av rikedom eller läckerheter utan av en inre mognad och insikt som även de kan vara maktgivande.

Många av de inre landskapen som skildrats innehåller ett stort antal intertextuella samband. Jag har visat att de intertextuella sambanden antingen kan läsas som delar av det inre landskapet (i bemärkelsen att protagonistens fantasi har påverkats av till exempel folksagor eller tidigare lästa barnböcker) eller så ska de främst skapa associationer hos (den vuxna) läsaren och på det sättet bidra till den helhetsberättelse

som ikonotexten förmedlar. De kan dessutom erbjuda lässtrategier för bilderböckerna.

Liksom de intertextuella sambanden spelar detaljerna från den fiktiva verkligheten en viktig roll i hur det inre landskapet formas i fantasin. Barnkammarens inredning och detaljerna i hemmet inspirerar barnet och får nya betydelser, trots att de inte nödvändigtvis används (såsom i leken) i själva fantiserandet.

I de tidigare kapitlen har många av mina exempel mest koncentrerat sig på den yttre handlingen, och spänningen har mest skapats av frågorna kring berättelsens modalitet. Är det fråga om dröm eller lek eller verklighet? I de exempel som presenteras i detta kapitel finner jag ett annat djup och symboliken är mera betydelsebärande. De inre landskap som skildrats i detta kapitel har varit mera psykologiskt nyanserade än i de tidigare kapitlen. Fantasins, den krävande mentala processen, avslöjar komplexa konflikter, önsknings och rädslor samt skildrar den invecklade processen att växa upp. Protagonisterna i detta kapitel är utan undantag nyanserade och mångdimensionerade karaktärer tack vare att deras inre och inte bara det yttre skildrats. Författarna utnyttjar bilderbokens möjligheter till inre karaktärsskildring och bevisar att bilderbokskaraktärer inte behöver vara platta och ointressanta. Även de kan skildras med ett psykologiskt djup, som dessutom är tillgängligt för både vuxna och barn.

I det föregående kapitlet kunde jag visa på tydliga skillnader mellan finskt och svenskt material, men i detta kapitel är skillnaderna färre. I Tarja Lapinties *Kiveen kätketty linna* framträder texten som mera dominant och bilden får en sekundär funktion i ikonotexten. Detta betraktar jag som ett typiskt drag speciellt hos äldre finska bilderböcker. Två av mina finska exempel betonar dessutom att det som jag tolkat som fantasi egentligen är en saga, vilket komplicerar tolkningen men också ger ordet *saga* en bredare och vardagligare betydelse än den litterära genre det vanligtvis betecknar i litteraturvetenskapliga sammanhang. Sagan står i motsats till en rationell förklaring och den kan, såsom påpekas

i en av titlarna, vara sann utan att påståendet skapar en motsägelse. Förutom detta finns det inga större skillnader i hur det inre landskapet uppfattas och gestaltas av de olika författarna.

Att benämna det presenterade handlingsförloppet som saga är ett sätt att ta avstånd från den fiktiva verklighetens realism. Även intertextualiteten och de övriga metafiktiva elementen i de bilderböcker som analyserats i detta kapitel har denna distansnerande verkan. De fungerar som markörer som påminner läsaren om att en fiktiv verklighet skildras och att denna verklighet inte nödvändigtvis stämmer överens med den faktiska verkligheten. Den realism som skymtar i berättelserna är skenbar. Intertextuella och metafiktiva element bidrar därtill till den ökande grad av ambivalens som präglar materialet i detta kapitel.

Slutdiskussion

Avhandlingens syfte har varit att genomföra en komparativ studie av motivet inre landskap i svenska och finska bilderböcker samt att undersöka hur det inre landskapet används som ett medel i bilderböckernas personskildring. Jag har analyserat ett material bestående av 41 bilderböcker utgivna i Sverige och Finland mellan åren 1976 och 2005. Beroende av vilken typ av inre landskap som gestaltas, har materialet indelats i tre huvudsakliga kategorier: dröm, lek och fantasi. Dessa kategorier är delvis överlappande men uppdelningen motiveras av variationer i protagonisternas aktivitet och ikonotextens komplexitet.

I böckerna har drömmen visat sig vara ett konventionellt sätt att karnevalisera det fiktiva barnets värld. De undersökta fiktiva drömmarna har kännetecknats av protagonisternas passivitet. Huvudpersonerna har inte själva nämnvärt kunnat påverka drömmarnas innehåll och de har därför huvudsakligen blivit platta och okomplicerade aktörer i sina egna drömmar.

Leken däremot har involverat det fiktiva barnet i en fysisk aktivitet som dessutom i många fall varit nyskapande. De inre lekvärldarna åskådliggör inte bara lekens kreativa sida utan också dess terapeutiska funktion. En del lekvärldar bryter således mot den konventionella och idealiserande synen på barndomen samt lyfter fram motsättningen mellan vuxna och barn.

Av de tre kategorierna innebär fantasin den mentalt mest krävande typen av aktivitet. Med tankens kraft förflyttas protagonisterna till olika världar där de genomgår mödosamma inre processer. Att bryta karnevalens cirkulära struktur blir aktuellt i fantasivärldarna vilket leder till att även personskildringen fördjupas betydligt.

Analyserna uppmärksammar hur de inre landskapen, gestaltningarna av karaktärernas inre upplevelser, kommit till uttryck i bilderböcker i Sverige och Finland under de senaste

trettio åren. Jag har ställt mig kritisk till de forskares utlåtanden som menar att det i bilderböcker inte finns utrymme för djupare karaktärgestaltning.⁵⁸⁷ Min utgångspunkt har således varit att undersöka i vilken utsträckning detta påstående stämmer överens med den moderna bilderboken i Sverige och Finland. Min tes har varit att bilderböcker kan förmedla inre tillstånd på ett sådant sätt att läsare oavsett ålder och läskompetens kan ta del av dem. Samtidigt har jag velat klargöra att alla bilderböcker som berör motivet inre landskap inte använder det som ett grepp i att fördjupa personskildringen, utan snarare i andra, till exempel pedagogiska eller underhållande syften. Detta antagande har visat sig vara korrekt i synnerhet angående bilderboksmediets möjligheter till introspektion och komplex karaktärgestaltning. Samtidigt har jag upptäckt att relativt få bilderboksskapare utnyttjar de möjligheter som bilderboksmediet erbjuder. Min studie visar att den inre karaktärgestaltningen förblir på en enkel och elementär nivå även i många sådana bilderböcker som i övrigt utnyttjar det dubbla mediet till att skapa ambivalens i tolkningen.

I denna avslutande diskussion kommer jag att fördjupa mig ytterligare i de övergripande frågeställningar som framträtt i textanalyserna. Jag kommer att utveckla och diskutera några av de idéer och mönster som framstått som centrala under textanalysen.

Gränsen mellan litteratur och verklighet problematiseras

Inom den fiktiva verklighetens ramar skildras händelser mångtydigt i spänningen mellan drömmens, lekens eller fantasins värld och verkligheten. Denna spänning uppstår i diskrepansen mellan den verbala och den visuella berättelsen, särskilt med hjälp av ifrågasättande detaljer. Inom spänningsfältet mellan fiktionens fantasi och verklighet uppstår även andra motsatser varav en berör skönlitteraturens

587 Se t. ex. Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 142 samt Nikolajeva och Scott, *How picturebooks work*, s. 82.

relation till verkligheten. Detta kommer till uttryck bland annat genom metafiktion och intertextualitet.

Analysen har visat att personskildringen inte är lika djupgående i alla bilderböcker i mitt material, trots att de flesta förmedlar vissa aspekter av det inre landskapet. Enkla önskedrömmar, underhållande lekar eller tidsfördrivande fantasier erbjuder en glimt in i protagonistens personlighet men uppmanar inte nödvändigtvis till en detaljerad analys av hans/hennes inre värld. Istället kan en spänning skapas mellan impulserna i den yttre verkligheten och det som framstår som ett inre landskap. Det finns även bilderböcker med starka fantastiska inslag som inte låter sig analyseras som skildringar av inre landskap.

När den verbala och den visuella berättelsen förespråkar olika tolkningar blir ikonotextens modalitet dubitativ vilket innebär att läsningen präglas av tvekan. I många fall har det varit omöjligt att avgöra vilken del av berättelsen som utgör fantasi och vilken som utgör verklighet. Detta beror på den ambivalens som den verbala och den visuella berättelsen tillsammans upprätthåller. I de flesta fallen står två huvudsakliga tolkningar till buds: den mimetiska som accepterar de skildrade händelserna som sanna och metonymiska samt den symboliska som tolkar händelserna metaforiskt. Som tidigare konstaterats ger endast den symboliska tolkningen tillgång till protagonistens inre landskap. I de fall där både en symbolisk och en mimetisk tolkning är tillgänglig, uppstår en spänning mellan fantasi och verklighet som behöver utredas innan någonting om det inre landskapet kan utläsas.

I största delen av mitt material presenteras det fantastiska tillfälligt som en acceptabel del av den fiktiva verkligheten. För den kompetenta läsaren är den mimetiska nivån acceptabel inom fiktionens ramar och förutsätter det som Tolkien benämner *secondary belief* / *sekundär tro*, en tro på det fantastiska på dess egna villkor.⁵⁸⁸ De böcker som utan minsta tvekan följer denna princip och frammanar en mimetisk

588 Tolkien, s. 44.

läsning, utgör det problematiska i materialet. Å ena sidan är dessa böcker de mest subversiva i materialet. En rationell tolkning av dem saknar stadig grund i ikonotexten. Å andra sidan ifrågasätter de uttryckligen kravet på konstens överensstämmelse med verkligheten. De problematiska fantastiska bilderböckerna skildrar snarast en magisk verklighet som är avskild från den faktiska verkligheten. För att trovärdigt kunna analyseras som ett inre landskap ska de fantastiska inslagen utgöra ett visst överraskningsmoment. De uppstår som en motsättning till den fiktiva verkligheten med avsikt att skapa en kontrast. Ambivalens behövs åtminstone på någon nivå i ikonotexten för att en symbolisk tolkning ska vara möjlig. Diskussionen söker sig därmed tillbaka till de olika typerna av fantastiskt berättande som Tzvetan Todorov urskiljer.⁵⁸⁹

Todorovs termer *det underbara*, *det kusliga* och *det fantastiska* reflekteras i tendenserna i avhandlingens material. Till exempel i några av Elsa Beskows bilderböcker ifrågasätts inte det magiska inslaget, vilket gör att det snarast uppfattas som en naturlig del av verkligheten. I Todorovs termer är dessa bilderböcker exempel på *det underbara*. Som motsats till denna tendens kan nämnas Jens Sigsgaards och Arne Ungermanns *Palle alene i verden*, där det fantastiska inslaget får en rationell förklaring. En stor del av mitt material balanserar ändå på gränsen mellan dessa två poler. De försätter såväl karaktären som läsaren i tvekan angående äventyrets natur, och därmed faller de under Todorovs kategori *det fantastiska*. Spänningen mellan fantasi och verklighet är en betydande beståndsdel i de flesta bilderböcker som analyserats i denna avhandling. Det skall dock påpekas att inslag av *det fantastiska* inte nödvändigtvis innebär att den inre karaktärsgestaltningen är djupgående.

Jag har konsekvent analyserat böcker med fantastiska inslag som symboliska återgivningar av inre processer hos fiktiva personer. I några fall har en sådan analys varit problematisk, som till exempel i bilderböckerna om den

589 Todorov, s. 24 ff.

hemlighetsfulla gestalten Pöökö (Heikkinen och Airola, *Pöökö päättää uskaltaa*, 2003, samt *Pöökö ja Mysteerin kesävieraat*, 2004). Dessutom finns det bilderböcker där det magiska utgör en alldeles självklar och oproblematiserad del av handlingen. Det fantastiska utgör i dessa fall inte bara en del av den fiktiva huvudpersonens vardag utan innesluter alla, såväl vuxna som barn. Pija Lindenbaums *Else-Marie och småpapporna* representerar denna tendens. Bland drömmar, lekar och fantasier framträder således en strategi som kunde benämnas *den oinramade fantasin*. Kännetecknande för denna strategi är drag av absurdism, nonsens och surrealism. Det konsekventa barnperspektivet kan konstateras tillhöra den oinramade fantasin som tar avstånd från traditionella analysverktyg och konventionella dikotomier.

Förhållandet mellan kategorierna fantasi-verklighet är en irrelevant motsättning då det gäller den oinramade fantasin. Berättelserna är avsedda att läsas på de villkor de upprättar. De förmedlar ett klart avståndstagande från tendensen att reducera det magiska inslaget till en symbolisk nivå. Detta avståndstagande associeras med 1940-talets modernistiska barnlitteratur som enligt Lena Kåreland förmedlar en "ny livshållning och en förändrad människosyn" genom att protestera mot den konventionella idyllen och barnlitteraturens pedagogiska uppgift.⁵⁹⁰ I Kårelands exempel genomförs denna protest uttryckligen med hjälp av nonsens, absurditet och surrealistiska inslag.⁵⁹¹ Från att efter 1940-talet ha återgått till att vara pedagogisk, visar resultaten av min undersökning att åtminstone en del av barnlitteraturen idag strävar efter en likartad protest mot det didaktiska och idylliska. I synnerhet har en grupp bilderboksskapare valt att följa den absurdistiska väg som bland annat Lennart Helsing och Astrid Lindgren har lagt grunden för.

Den amerikanska fantasyförfattaren Jane Yolen betonar, liksom J. R. R. Tolkien, att fantasin skall vara trovärdigt

590 Kåreland, Lena, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Stockholm 1999, s. 314.

591 Ibid.

skapad: "In order to be believed, the fantasy story must, paradoxically, convince one of its reality."⁵⁹² Att den fiktiva verkligheten inte stämmer överens med den faktiska behöver inte betyda att den skulle vara inkoherent uppbyggd och därmed otrolig.⁵⁹³ Ett växande antal bilderboks författare lyfter dock fram avsaknaden av referens mellan fiktion och verklighet samt påminner läsaren om att den fiktiva världen uteslutande är fiktiv. I min textanalys har jag noterat två huvudsakliga strategier som författare använder för att framhäva berättelsens fiktiva karaktär. Dessa är tydliga intertextuella och intervjuella samband samt metafiktiva detaljer. Intertextualiteten i sig behöver inte innebära ett avståndstagande från fiktionens verklighet. Vissa nästan direkta bildcitat, som till exempel toalettscenen i *Urhea pikku Memmuli*, har ändå en parodierande effekt och flyttar därmed fokuset från själva handlingen i boken. Metafiktiva element ifrågasätter däremot per definition den fiktiva berättelsens trovärdighet. Lilla Mys kommentar till Susanna i *Den farliga resan* problematiserar däremot inte i första hand Mumindalen som en sekundär värld, utan snarare Susannas vistelse i den. Hon kommer "ur en fånig bilderbok" in i det slutna muminuniverset och bryter därmed illusionen om en intakt fantasivärld.

Linda Hutcheon skriver i sin studie av postmodernism att postmodern konst problematiserar uppfattningen om hur verkligheten representeras i konst.⁵⁹⁴ Den postmodernerna

592 Yolen, Jane, *Touch magic. Fantasy, faerie and folklore in the literature of childhood*, New York 1981, s. 78.

593 Ytterligare exempel på koherenta och övertygande fantasivärldar i bilderböcker finns hos den finlandssvenska författaren Irmelin Sandman Lilius. Hennes bilderböcker *Gröna Öra* (2001) och *Rasse Rask och bortrövade Lucia* (2004) gestaltar en verklighetsförankrad sekundärvärld där det magiska integrerats som en självklar del i tillvaron. I postmodern anda blandar dessutom *Rasse Rask och bortrövade Lucia* serietechnik, tidningscitater och e-postmeddelanden med traditionellt bilderboksberättande, vilket skapar en stark kontrast mellan ikonotextens modalitet och läsarens utomlitterära kunskap. Böckerna utesluter en symbolisk läsning och lämpar sig därför inte för analys ur de perspektiv som valts för avhandlingen.

594 Hutcheon, s. 223.

litteraturen överskrider gränser och utmanar vår förståelse av begrepp som kunskap och sanning.⁵⁹⁵ Förhållandet mellan fiktion och verklighet kompliceras när litteraturen inte längre kan sägas spegla verkligheten.⁵⁹⁶ Metafiktiva och intertextuella element tillhör den postmoderna diskursen. De utgör författarnas verktyg för skapandet av bilderböcker som deltar i diskussionen av förhållandet mellan konst och verklighet.

Ett av de sätt på vilka bilderböckerna i mitt material deltar i diskussionen kring fiktionen är genom att komplicera begreppet *saga* i den verbala berättelsen. *Satu joka oli totta* och *Kiveen kätetty linna* är två exempel på denna tendens. Att benämna handlingen som en *saga* (inte i en snäv genrebeteckning *folksaga*, utan som synonym till *berättelse* och *osann*) är ett enkelt metafiktivt grepp. Den verbala berättaren påminner sin läsare om händelsernas fiktiva karaktär, men när detta påstående motsägs verbalt eller visuellt, blir frågan direkt betydligt mera komplicerad. *Satu joka oli totta* framhäver kontrasten redan i titeln. Titeln kombinerar två begrepp som betraktas som sinsemellan uteslutande: *saga* och *sanning*. Motsägelsen väcker både ett semantiskt och ett filosofiskt problem och exemplifierar därmed en aspekt av den postmoderna gränsöverskridningen.

Som bilderboksforskaren David Lewis påpekar, fungerar litteraturen med metafiktiva inslag i samverkan med läsarens förväntningar: "The effect is to disturb the expectations of the reader and [...] to push into the foreground the fictional nature of the story."⁵⁹⁷ Han anser också att metafiktiva element speglar författarens övilja att låta läsaren ostört njuta av en illusion av en sekundär värld.⁵⁹⁸ I synnerhet de bilderböcker som analyserats i det femte kapitlet kan sägas stämma överens med det postmoderna berättandets kännetecken som Lewis och Hutcheon lägger fram i sina studier. Det är inte bara gränsen mellan fantasi och verklighet i fiktionen som

595 Ibid., s. 157.

596 Ibid., s. 20.

597 Lewis, *Reading contemporary picturebooks*, s. 92.

598 Ibid., s. 93.

problematiseras, utan också gränsen mellan fiktionen och verkligheten. Samtidigt ifrågasätts även de analysmetoder som en del av böckerna inbjuder läsaren att tillämpa. Den fråga som uppstår är huruvida det är möjligt att betrakta en litterär konstruktions handlingar som en trovärdig psykologisk process.

Det inre landskapet i karaktärgestaltningen

Min analys har bekräftat tesen att bilderböcker *kan* skildra komplexa, icke-verbala tillstånd hos protagonisterna och således bidra till djup personskildring. Ändå utnyttjar endast ett fåtal bilderboksskapare denna möjlighet till inre karaktärsskildring. Majoriteten nöjer sig med okomplicerade karaktärer och en fantasifull yttre handling. I analysen har olika grader av komplexitet i inre karaktärgestaltning kunnat urskiljas. Komplexiteten korrelerar ofta, men inte alltid, med ikonotextens ambivalenta modalitet. De psykologiska aspekter som skildras varierar från protagonisternas enkla behov och önsknningar till komplexa processer gällande mognad, uppväxt och självständighet.

Analyserna visar att den konventionella uppdelningen av protagonister i idealiserade och demoniska barn är otillräcklig för att beskriva mångfalden av karaktärerna i svenska och finska bilderböcker. Karaktärerna tillskrivs ställvis komplexa personligheter och funktioner som är betydligt mera invecklade än att enbart idealisera eller demonisera barnet och barndomen. De olika barntyper som framträder i primärmaterialet är bland annat kreativa, lättsamma, starka och aktiva barn å ena sidan eller allvarliga, underlägsna, maktlösa, förnedrade och förlöjligade å andra sidan. De båda extrema fallen av barntyper nyanseras och de platta karaktärerna fylls ut. Paradoxalt nog utgör de fantastiska inslagen det grepp som kan göra karaktären mera realistisk och därmed även till en mera trovärdig, komplett person.

En av de tydligaste strukturella aspekter som framträtt i materialet är bekräftandet av det konventionella, cykliska mönster som bland annat Vivi Edström och Perry Nodelman

lyfter fram som barnlitteraturens kännetecken. Samtidigt, i en mindre utsträckning, ifrågasätts detta mönster. Den enklaste formen av den bachtinska karnevalsstrukturen med en maktgivande funktion, tydligt exemplifierad av *Palle alene i verden*, förknippas med de positiva drömmarna, lekarna och fantasierna i mitt material. De bilderböcker som följer denna struktur förmedlar en positiv syn på barndomen. De bekräftar även i vissa fall den idylliska bild av barnens värld som är rätt vanlig i barnlitteraturen och som idag betraktas som konservativ och till och med oärlig.⁵⁹⁹ Karnevalens maktposition är tillfällig och efter äventyret återvänder protagonisterna hem berövade sin makt men ändå nöjda och tillfreds. Även om det karnevalska äventyret inte innebär någon bestående förändring eller utveckling, är det subversivt genom att det åtminstone tillfälligt ifrågasätter de rådande normerna och föreslår en alternativ maktstruktur.

Rörelsen mellan makt och maktlöshet aktualiserar, utöver diskussionen om synen på barndomen, en diskussion om de vuxnas roll i skildringarna av inre landskap. Mitt material och de frågor jag ställer i anslutning till det utgör en paradox. Det är alltid en illusion av ett inre landskap som skapas, en vuxens konstruktion av ett barns inre värld. Den är inte identisk med en verklig persons inre värld. En verklig persons inre värld är per definition otillgänglig för andra människor, och inte ens med hjälp av detaljerade verbala beskrivningar kan de inre processerna förmedlas till utomstående. Detta är det centrala problemet i medvetandesskildringen i skönlitteraturen och innebär att konstruktionen av handlingen och de inre upplevelserna skiljer sig från verkligheten genom att de är uppbyggda enligt en viss logisk struktur med en början och ett slut, och ett handlingsförlopp som leder från början till slutet. Som visats, är detta handlingsförlopp dessutom oftast cykliskt i enlighet med den barnlitterära konventionen. Handlingen är således inte bara uppdelad i tre olika faser, utan den följer även ett visst mönster och uppfyller vissa krav. Med hjälp av bilder kan dock en illusion av ett mera autentiskt inre

599 Se t. ex. Kåreland, *Modernismen i barnkammaren*, s. 314 f.

landskap skapas. Dessutom kan ordlösa bilduppslag förmedla ett icke-verbalt, icke-linjärt och icke-ordnat tillstånd vilket motsvarar det imaginära i Lacans terminologi.

Mitt material kännetecknas av en genomgående vuxenkontroll. Detta kommer till uttryck genom förhållandet mellan den vuxna berättaren och det fiktiva barnet, den vuxna författaren och det fiktiva barnet samt den vuxna författaren och den implicita barnläsaren. I förhållande till den vuxna är barnet i alla dessa situationer underlägset eftersom bilderböckerna skrivs av vuxna författare. En del bilderböcker skildrar hur barnkaraktärer genom sina karnevalska drömmar, lekar och fantasier gör uppror mot sina föräldrar. Karnevalsstrukturen vänder på rollerna och ger barnet en tillfällig maktposition över den vuxna. De vuxnas deltagande i handlingsförloppet är sällan märkbart eftersom äventyret äger rum i barnets inre landskap där de vuxna oftast inte är närvarande. Det är snarare föräldrarnas frånvaro, fysisk eller mental, eller deras avvisande attityd som sätter igång de upproriska lekarna och fantasierna.

De fiktiva barnen kan omöjligt protestera mot den vuxna berättaren som kontrollerar vad som avslöjas. Analysen visar att endast ett fåtal bilderböcker utelämnar den didaktiska berättarens röst och verkligen förmedlar ett konsekvent barnperspektiv. Mot den vuxna författaren har karaktärerna inga möjligheter att protestera. Såsom *Hirveä parkaisi hirviö* påpekar, är fiktiva karaktärer fullständigt beroende av de människor som tänker på dem och skapar dem. Således står de vuxna författarna för de enkla, tidvis tråkiga typdrömmarna och klumpiga lekskildringarna eftersom varken användningen av barnkaraktärer eller bilderboksmediet förutsätter platt karaktärsgestaltning. Maktkampen mellan barn och vuxna skapar inte bara utgångspunkten för handlingen utan utgör även själva kärnan i den kännetecknande men olösta konflikten i barnlitteraturen. Den vuxna författaren anser sig ha kunskap om barndomen men kan inte längre frigöra sig från vuxennormerna. De böcker som tillämpar ett konsekvent barnperspektiv genom

symmetriskt indikativ modalitet utan några möjligheter till symbolisk tolkning ter sig förvirrande och till och med frustrerande. En vuxen läsare förutsätter en intellektuell kontext för som läses. Det är osäkert huruvida vuxna alls kan frigöra sig från denna konvention.

Mörka skildringar av barns inre landskap har också ett samband med motsättningen mellan barn och vuxna. Antingen uppstår rädslan på grund av att de vuxna karaktärerna inte kan förklara svåra fenomen för sina barn (*Resan till Ugri-La-Brek*) eller på grund av att de använder ett bildspråk som genererar skrämmande associationer (*Urhea pikku Memmuli*). En annan möjlighet är att den vuxna inte förmår ta hand om sitt barn och barnet måste gå in i den starkas roll mot sin vilja (*När Åkes mamma glömde bort*). Dessa "osynliga barn och ovuxna vuxna", som Ulla Rhedin benämner dem, tycks har kommit till barnlitteraturen för att stanna.⁶⁰⁰ De förmedlar en betydligt mera pessimistisk syn på barndomen än den kritiserade beskowska idyllen.

Till de inre landskapens skuggsida hör mardrömmar, terapeutiska lekar och fantasier där protagonisten möter sina bortträngda upplevelser. De bilderböcker som gestaltar ett sådant händelseförlopp tar avstånd från den självklara cykliska, karnevalska formen. Detta gör de genom att ifrågasätta och utelägna de grundläggande beståndsdelarna såsom det trygga hemmet, de vuxnas auktoritet, hemkomsten eller uppvaknandet. Endast två fall, Anna-Clara Tidholms *Hanna huset hunden* samt hennes och Thomas Tidholms *Lanas land*, representerar en renodlat linjär tidsuppfattning genom att visa att det inte finns någon återvändo till barndomens idyll och att karaktären har nått en viss grad av mognad.

Konfrontationen med rädsla eller ångest har vanligtvis en befriande och helande verkan, vilket gör att den inre resan trots sina skuggsidor uppfattas som positiv. Detta är inte fallet i alla bilderböcker i materialet. Den skrämmande fantasin kan även vara till synes maktberövande och skapa ytterligare osäkerhet och rädsla hos huvudpersonen. I de fall som avviker

600 Rhedin, *Bilderbokens hemligheter*, s. 164.

från den traditionellt cirkulära formen kan andra karnevalska drag urskiljas. Även insikt och självkänedom är positiva upplevelser som gestaltar en inre maktposition, trots att en återvändo till den ursprungliga idyllen inte längre är möjlig. En sådan utveckling betonar karnevalens subversiva funktion.

En central fråga för avhandlingen har varit huruvida de inre landskapen bidrar till personskildringen i bilderböckerna. Analysen och denna avslutande diskussion har visat att trots att bilderboks-karaktärerna traditionellt har betraktats som "platta", kan de inre landskapen i själva verket vara ett sätt att "runda" karaktärerna. Min analys har gett prov på komplexa inre processer, varav uppväxten, rädslan och konflikten mellan vuxna och barn har varit de mest framträdande. Dessa har kunnat lyftas fram och analyseras dels med hjälp av teorier som skapats för analys av bilderböcker, litterära gestalter och berättarteknik och dels med hjälp av teorier för analys av det verkliga livet och verkliga personer. Den eklektiska kombinationen av teoretiska ingångar har kunnat belysa de litterära karaktärerna ur ett flertal synvinklar. Detta har i sin tur bidragit till ett brett underlag för observationer. Dessa observationer tillåter även några generella slutsatser om personskildringen i finska och svenska bilderböcker från mitten av 1970-talet till nutid. Jag har lyft fram några karaktärer som författaren och illustratören försett med ett sådant djup att ett intryck av en levande person med ett komplext psyke skapats. Men även om ett sådant intryck skapas, är den inre dimensionen, liksom den vanligare yttre skildringen, bara illusioner. Det är trots allt fråga om litterära konstruktioner.

Dikotomin fantasi-verklighet genomgår en förskjutning i de bilderböcker där inre landskap används för att skildra karaktären. Den yttre motsättningen fantasi-verklighet blir irrelevant för karaktären då fantasin är lika verklig som verkligheten. Spänningen överförs till skillnaden mellan en subjektiv och en objektiv uppfattning av verkligheten, någonting som står utom räckhåll för karaktären. Den objektiva verkligheten suddas ut i ett flertal exempel vilket

leder till att endast det subjektiva skildras. Karaktären själv befinner sig inte i tvekan mellan olika verklighetsgrader. Endast den kompetenta läsaren med den utomlitterära kunskapen gör det.

Min studie har visat att det eklektiska förhållningssättet synliggör sådana dimensioner i bilderböcker som hittills lämnats i skymundan i bilderboksforskningen. Samtidigt framträder även frånvaron av originalitet, kreativitet och djup på ett nytt sätt i motsättningen mellan de komplexa och de enkla bilderböckerna. Detta innebär naturligtvis inte att enkla bilderböcker nödvändigtvis saknar originalitet, utan att avhandlingens primärmaterial innehåller en stor variation i estetisk kvalitet.

Generellt kan konstateras att på grund av bilderbokens historiska utveckling i Sverige och i Finland ser den inre karaktärgestaltningen olika ut i finska och svenska bilderböcker. De finska bilderboksskaparna i mitt material använder inte fullt ut möjligheterna till intern karaktärsskildring medan den svenska bilderboken tycks ligga steget före i detta avseende.⁶⁰¹ Den finska bilderboken upprätthåller en stark nonsenstradition som representerar en aspekt av bilderbokens lekfulla karaktär men som enligt min mening utesluter djupare karaktärsanalys. En ny generation finska bilderboksskapare har dock under de senaste åren profilerat sig som förnyare genom att ifrågasätta traditionerna och vara nyskapande. Bland annat Mervi Lindman, Katri Kirkkopelto, Virpi Talvitie och Markus Majaluoma framträder som intressanta namn i detta sammanhang.

* * *

I den avslutande diskussionen på den första internationella bilderbokskonferensen i Barcelona i september 2007

601 I ett nordiskt perspektiv kan den norska och den danska bilderboken betraktas som ännu längre hunna i skildringar av karaktärernas inre upplevelser. Några författare som bör nämnas i detta sammanhang är Dorte Karrebæk i Danmark samt Gro Dahle och Svein Nyhus i Norge.

konstaterades att samhällets utveckling reflekteras i "konstiga", okonventionella bilderböcker. Det nya bilderboks barnet betraktades där som en metafor för det vuxna samhällets bekymmer, och barndomen ansågs vara på väg att försvinna ur barnlitteraturen i allmänhet och ur bilderböckerna i synnerhet. Jag delar inte helt denna syn. Jag anser tvärtom att det fiktiva barnet (visserligen fortfarande under vuxenkontroll) först nu får en klart urskiljbar egen röst, en kanal för sina upplevelser och en möjlighet att agera. Bilderboks barn kan, i motsats till vad som hävdats tidigare, vara komplexa, trovärdiga litterära personer. Under de senaste åren har bilderboks karaktärerna kunnat frigöra sig från de didaktiska drömmarna och de pedagogiska lekarna och ge uttryck åt ett djup som de hittills inte erkänts.

Summary

Modern picturebooks show an increasing tendency towards a deeper character portrayal. They delve underneath the conventional action-oriented surface, expressing feelings, dreams and thoughts through the interplay between words and pictures. In this thesis, the tendency towards inner character portrayal in picturebooks is investigated through the theme of mindscapes. In this thesis, mindscapes are defined as “supernatural” elements in picturebooks that can be analyzed as symbols for the main character’s inner experiences.

The aim of the thesis is to make a comparative study of the theme of mindscapes in Finnish and Swedish picturebooks and to investigate to what extent the theme is used as a means for character portrayal in the picturebook. My hypothesis is that picturebooks can express mindsets in a way that readers, regardless of age and reading competence can understand them. This study is a detailed investigation into how mindscapes are conveyed in words and pictures. One of the starting points, however, is that all books that deal with this theme do not use it for the purpose of deepening the character portrayal, but rather for other purposes, such as educational or entertaining ones.

The work focuses on different variations of mindscapes in the material that comprises 41 picturebooks published in Sweden and Finland between 1976 and 2005, as well as considering the ambiguity that often marks the use of this theme. I deal with the narrative techniques (verbal and visual) by which a mindscape is depicted, and I explore whether text and pictures in the picturebooks support a reading of a magical world or fantastic elements as a representation of a mental state of mind. Finally, it is discussed whether the use of the theme contributes to the character portrayal. The primary material has been organized into three categories according to the type of activity the protagonist engages in to reach his or her mindscape. These three categories are dream, play and

imagination, and they have appeared as the clearest lines in the material. The analysis begins with the passive and at times simple dream voyage and continues through the physically active play towards the complex and mentally demanding imaginary adventure.

My theoretical approach is eclectic. I use different theories on different texts to highlight various aspects in my material. Mikhail Bakhtin's carnival theory emphasises partly the conventional, circular structure in children's literature and partly the movement between power and powerlessness. I use various play theories to consider how the fictive children play and whether the play has a deeper psychological function. On a few occasions I also bring forward psychoanalytical theories to partly analyze the characters' mental processes and partly to highlight the use of the picture as a playful element in the character portrayal. I am using existing picturebook research and one of the main analytical tools is modality. The term modality refers to the level of truth in the verbal and the visual story.

The text analysis begins with a review of the development of the Swedish and Finnish picturebook. Conventions in children's literature are discussed through analyses of literary trendsetters and pioneers, such as Elsa Beskow and the Danish picturebook creators Jens Sigsgaard and Arne Ungermann. Two mutually contradictory conventions emerge in this review: the magical, idyllic adventure that appears to be true at the end of the story and the destabilizing dream-end that facilitates a fantastical adventure but relieves the narrator and character from all responsibility. These conventions form the basis that modern picturebooks build upon. Some authors choose to follow the convention while others distance themselves from it. Some of the picturebooks that go against the convention create a stimulating ambiguity between the visual and the verbal story and thus become rewarding objects of analysis for this thesis.

The dream voyages that are being analyzed clearly reflect two parallel lines of development regarding conventions in

children's literature. The circular dream structure, the carnival, where the adventure's empowering function is undermined by an awakening is represented on the one hand. The awakening takes the power away from the main character of power and absolves him or her from all responsibility. On the other hand, the Beskowian ambiguity is represented, where the obvious dream analysis is questioned with the aid of a detail, the so-called Mary Poppins-evidence.

In my primary material, the good night-situation and the dream bring the power division between adult and child to the fore. By depicting the child's separation anxiety and the adults' impatient attitude the central structure of power in children's literature is illustrated. The power struggle between the parents and the children at bedtime is a realistic theme that also works as a starting point for the liberating and empowering dream where the child can free itself from the prison that the nursery is and the oppressed position the parents have put it in.

A result of my research is that the empowering and exiting dream is seldom initiated by the child itself but that a guiding figure is needed. This magical figure is indeed interpreted as a part of the dream, but its authority is necessary for the undertaking of the dream voyage

Paradoxically, few picturebook creators use the dream as an approach in inner character portrayal. In most cases, the function of the dream remains a means to depict adventures and heroic acts that otherwise would be impossible in the power-deprived child's everyday life. Thus the dream clearly represents the carnival structure in children's literature. The educational message normally associated with older children's literature is not at all strange in the dream portrayals that are analysed. The mindscape that is conveyed is only a pretext in those cases where the main purpose of the dream is educational or mediation of knowledge.

Only one dream description clearly differs from the rest, the symbolically loaded story of a young woman's dream in Anna-Clara Tidholm's *Hanna huset hunden*. In this picturebook

I regard the adult as the implied reader and the adult themes as well as the illustrations' strong Freudian mark works as a play with the reader. A psychoanalytical reading of the book deepens the insight into the protagonist's psyche but it simultaneously undermines the same through the meta-fictive play with the competent reader, so characteristic of the picturebook.

The play depictions that are studied also show that the fictive play has both an entertaining and a therapeutic function. The light-hearted, entertaining games play on the idyllic view of childhood, another convention in children's literature, but at the same time they illustrate a field within play research where the play is disconnected of its utility.

In play research, the fictive plays are separated into three categories; pretend play, projective play and role-play, which are sub-categories of imaginative play. The imaginative play, in turn, coincides with the narrower definition of child play that excludes games, competitions and other cultural rituals that in some anthropological studies are included in the play. Depictions of play in picturebooks can contain traces of several different types of imaginative play, and the different types of play can reveal aspects of the character's mindscape. The carnival is also the underlying structure in most plays. The play is limited in time and allows for empowering roles but it ends in at the starting point without anything having changed. Even the therapeutic plays that children engage in to deal with grief are empowering, as even though the joy of playing is absent, the children reach an understanding or receive some other kind of conclusion to their grief.

The educational aspect is less obvious in the play depictions. Some picturebooks, such as Iina Pohjivirta's and Veera Kannosto-Puhakka's *Josef Pullistus ja Möttöset* has a pronounced didactic message that is clumsily clad in play form, while Anna-Clara och Thomas Tidholm's *Resan till Ugri-La-Brek*, Pija Lindenbaum's books about Gittan and Else-Marie as well as Inger Edelfeldt's *Nattbarn* strive to depict the play authentically from the child's perspective, from the consistent

child perspective, as Ulla Rhedin terms it. Thus the characters too gain a deeper dimension as their mindscapes are expressed in the iconic text.

The mentally demanding imaginary voyage takes a number of different shapes in the picturebooks. The starting point is still often the same: the boredom and wait for something to happen. As in the plays, two distinct lines among the imaginative depictions become apparent in my material, the light and the dark. While the ambiguity in the modality of the iconic text is the most central aspect of excitement, particularly in the dream depictions, the fictive imaginations are characterized by symbolic undertones that invite the reader into the character's mindscape. Complex psychological processes are described, as well as feelings and conflicts, and as the analysis shows, also two cases that can be interpreted as a Jungian individuation process. Here, childhood and adolescence become a central theme, and Anna-Clara and Thomas Tidholm's *Lanas land* breaks the carnival pattern by allowing the character Lana to move on after a confrontation with her shadow instead of returning home as Susanna does in Tove Jansson's *Den farliga resan*.

Other aspects of the carnival structure and the conventions of children's literature are questioned too by letting the home, which traditionally symbolizes safety, become dangerous and threatening. The adventure in Mervi Lindman's *Urhea pikku Memmuli* thus becomes an inner journey where fear is conquered through realization of the protagonist's own weakness and safety is returned to the home.

A central question for the thesis is whether the mindscapes contribute to character portrayal in the picturebooks. The analysis shows that despite picturebook characters traditionally being perceived as "flat", the mindscapes can actually be a way of "rounding" the characters. My analysis gives examples of complex inner processes, of which childhood and adolescence, fear and conflict between adults and children stand out the most. These

are put to the fore and analysed partly with the aid of theories for the analysis of real life and real people. The eclectic combination of theoretical entries highlights the literary characters from a number of angles. This, in turn, contributes to a wide foundation of observations. These observations also allows for some general conclusions about character portrayals in Swedish and Finnish picturebooks from the middle of the 1970s till the present. I reveal a few characters that authors and illustrators have afforded with such depth that an impression of a living person with a complex psyche is created. But even though such an impression is created, the inner dimension, as well as the more common outer depiction, is only an illusion. After all, it is a question of literary constructions.

My study shows that the eclectic approach makes visible such dimensions in the picturebooks that up until now have been left in the periphery of children's literature research. At the same time, the absence of originality, creativity and depth appear in a new way in the conflict between the complex and the simple picturebooks. This does not, of course, mean that simpler picturebooks lack in originality but that a great variation in aesthetic quality appears in the primary material of the thesis.

From a general point of view it can be concluded that due to the historic development of the picturebook in Sweden and Finland, the inner character portrayal is different in Swedish and Finnish picturebooks. The Finnish picturebook creators in my material do not make full use of the possibilities of inner character portrayal while the Swedish picturebook appears to be one step ahead in this respect. The Finnish picturebook maintains a strong nonsense tradition that represents an aspect of the playful character of the picturebook but that in my opinion excludes a deeper character analysis. However, in the last years a new generation of Finnish picturebook creators have profiled themselves as innovators by questioning the traditions and being inventive.

Translated by Hanna Hagmark-Cooper

Litteraturförteckning

Primärmaterial

Bergström, Gunilla, *Alfons Åberg och hemlige Mållgan* (1976), Stockholm 2002

Bergström, Gunilla, *Milla mitt-i-natten* (1991), Stockholm 1999

Edelfeldt, Inger, *Genom den röda dörren, eller Sagan om den lilla flickan, Gråtkungen och Lejonpojken*, Stockholm 1992

Edelfeldt, Inger, *Nattbarn*, Stockholm 1994

Harjanne, Maikki, *Minttu ja haltia*, Helsingfors 1991

Heikkinen, Riitta-Liisa & Sari Airola, *Pöökö ja Mysterin kesävieraat*, Helsingfors 2004

Heikkinen, Riitta-Liisa & Sari Airola, *Pöökö päättää uskaltaa*, Helsingfors 2003

Hoflin, Katti & Bo Rosander, *Spindel-Karlsson*, Stockholm 2003

Höglund, Anna, *Nattresan*, Stockholm 1990

Immeli, Johanna & Esko Junkkari, *Lentävä tyttö*, Helsingfors 2005

Jansson, Tove, *Den farliga resan* (1977), Stockholm 2004

Kallio, Liisa, *Lentävä talo*, Helsingfors 2003

Kannosto-Puhakka, Veera & Iina Pohjoisvirta, *Joosef Pullistus ja Möttöset*, Helsingfors 2001

Kirkkopelto, Katri, *Pikku Pesu ja iso ikävä*, Helsingfors 2002

Kirkkopelto, Katri & Suna Vuori, *Hirveää, parkaisi hirviö*, Helsingfors 2005

Lapintie, Tarja, *Kiveen kätetty linna*, Helsingfors 1992

Linde, Gunnel & Svend Otto S., *Hur natten ser ut på mitten*, Stockholm 1983

Lindenbaum, Pija, *Else-Marie och småpapporna* (1990), Stockholm 2003

Lindenbaum, Pija, *Gittan och fårskillarna*, Stockholm 2001

Lindenbaum, Pija, *Gittan och gråvargarna*, Stockholm 2000

Lindenbaum, Pija, *Gittan och älgbrorensorna*, Stockholm 2003

Lindenbaum, Pija, *När Åkes mamma glömde bort*, Stockholm 2005

Lindgren, Barbro & Eva Eriksson, *Den vilda bebiresan* (1982), Stockholm 1988

Lindgren, Barbro & Eva Eriksson, *Vilda Bebin får en hund*, Stockholm 1985

Lindman, Mervi, *Urhea pikku Memmuli*, Helsingfors 2005

Majaluoma, Markus, *Olavi ja Aapo – merten urhot*, Helsingfors 1998

Mählqvist, Stefan & Tord Nygren, *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*, Stockholm 1977

Mählqvist, Stefan & Tord Nygren, *Kom in i min natt, kom in i min dröm*, Stockholm 1978

Mäki, Jarkko & Taru Castrén, *Seppo Sohvantakuinen*, Helsingfors 2001

Mäki, Jarkko & Taru Castrén, *Seppo Sohvantakuinen ja kesäseikkailu*, Helsingfors 2002

Mäki, Jarkko & Taru Castrén, *Seppo Sohvantakuinen ja talvirieha*, Helsingfors 2003

Norlin, Arne & Gunna Grähs, *Mittinattenmysteriet*, Stockholm 1992

Nummi, Petri & Anne Peltola, *Tuuli ja taikametsän yö*, Helsingfors 2002

Stark, Ulf & Anna Höglund, *Jaguaren*, Stockholm 1987

Stark, Ulf & Anna Höglund, *Min syster är en ängel*, Stockholm 1996

Sundström, Mikaela & Linda Bondestam, *Linnéa och änglarna*, Helsingfors 2003

Tapola, Katri & Virpi Talvitie, *Satu joka oli totta*, Helsingfors 2004

Tarkka, Harri, *Liian innokas Nukkumatti*, Helsingfors 2005

Tidholm, Anna-Clara, *Hanna huset hunden*, Stockholm 2004

Tidholm, Anna-Clara & Thomas Tidholm, *Lanas land*, Stockholm 1996

Tidholm, Anna-Clara & Thomas Tidholm, *Resan till Ugri-La-Brek*, Stockholm 1987

Övrig skönlitteratur

Andersen, H. C., "Den lilla flickan med svavelstickorna" ("Den lille Pige med Svovlstikkerne", 1845) i: *H. C. Andersens bästa sagor*, Stockholm 2004

Andersen, H. C., *John Blund* ("Ole Lukøie", 1841), Stockholm 1968

Andersen, H. C., "Den lille Idas blomster", 1835
http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/andersen/eventyr.dsl/hc_aev004.htm. Hämtad 29.2.2008

Appelgren, Tove & Salla Savolainen, *Sov nu, Vesta-Linnéa*, Helsingfors 2003

Arosenius, Ivar, *Kattresan* (1909), Stockholm 1978

Barrie, J. M., *Peter Pan* (1904), Oxford 2007

Beckman, Kaj, *Lisen kan inte sova* (1969), Stockholm 2004

Bergström, Gunilla, *Aja baja, Alfons Åberg*, Stockholm 1973

Bergström, Gunilla, *Alfons och Milla* (1985), Stockholm 2002

Bergström, Gunilla, *Vem spökar, Alfons Åberg?* (1983), Stockholm 2002

Beskow, Elsa, *Blomsterfesten i täppan* (1914), Stockholm 1977

Beskow, Elsa, *Duktiga Annika* (1941), Stockholm 1983

Beskow, Elsa, *Hattstugan* (1930), Stockholm 2007

Beskow, Elsa, *Lasse-liten i trädgården* (1920), Stockholm 1977

Beskow, Elsa, *Lillebrors segelfärd* (1921), Stockholm 1983

Beskow, Elsa, *Ocke, Nutta och Pillerill* (1939), Stockholm 2002

Beskow, Elsa, *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (1901), Stockholm 2004

Beskow, Elsa, *Resan till landet Längesen* (1923), Stockholm 1983

Beskow, Elsa, *Tomtebobarnen* (1919), Stockholm 1995

Briggs, Raymond, *The snowman* (1978), London 1992

Browne, Anthony, *Tunneln (The tunnel)*, Stockholm 1990

Burnett, The secret garden (1909), Ware 1993

Burningham, John, *Aldo (Aldo)*, Stockholm 1991

Burningham, John, *Hallå där! Hoppa av vårt tåg! (Hey! Get off our train!)*, Stockholm 1995

Carroll, Lewis, *Alice's adventures in Wonderland* (1865), London 2005

Carroll, Lewis, *Through the looking-glass, and what Alice found there* (1871), London 2003

Collodi, Carlo, *Pinocchio (Le avventure di Pinocchio)*, 1883), Stockholm 1988

Diktonius, Elmer, "Barnets dröm" i: *Stark men mörk*, Helsingfors 1930

Diktonius, Elmer, "Jaguaren" i: *Min dikt*, Helsingfors 1921

Edelfeldt, Inger, *Drakvinden*, Stockholm 1984

Edelfeldt, Inger, *Juliane och jag*, Stockholm 1982

Edelfeldt, Inger, *Missne och Robin: en berättelse om skogen*, Stockholm 1980

Ehrström, Erik O. W., *Maan ympäri lentokoneella / Jorden rundt med flygmaskin*, Helsingfors 1905

Eurelius, Anna-Carin & Monika Lind, *Lasses farfar är död*, Stockholm 1972

Güettler, Kalle, Rakel Helmsdal & Áslaug Jónsdóttir, *Nej! sa lilla monster*, Stockholm 2004

Helakisa, Kaarina & Heli Hieta, *Prinsessan siivet*, Helsingfors 1999

Hellsing, Lennart & Kerstin Hedeby, *Drömbok*, Stockholm 1967

Hoban, Russell, *Musen och hans barn (The mouse and his child)*, (1967), Stockholm 1988

Hoffmann, E. T. A., *Nötknäpparen (Nussknacker und Mausekönig)*, 1816), Lysekil 1989

Hoflin, Katti & Bo Rosander, Karlsson är inte trött, Stockholm 2004

Höglund, Anna, *Mina och Kåge*, Stockholm 1995

Höglund, Anna, *Mina går sin väg*, Stockholm 1997

Höglund, Anna, *Mina i Kina*, Stockholm 1999

Höglund, Anna, *Mina och Kåge drar västerut*, Stockholm 2005

Jansson, Tove, *Hur gick det sen?* (1952), Helsingfors 1991

Jansson, Tove, *Vem ska trösta knyttet?* (1960), Helsingfors 1989

Jansson, Tove, *Det osynliga barnet och andra berättelser* (1962), Helsingfors 1987

Kitamura, Satoshi, *Vilman ja Niken kävelyretki (Lily takes a walk)*, (1987), Helsingfors 1988

- Krantz**, Leif & Ulf Löfgren, *Barnen i djungeln* (1959), Stockholm 2000
- Krantz**, Leif & Ulf Löfgren, *Barnen i luften* (1963), Stockholm 1980
- Krantz**, Leif & Ulf Löfgren, *Barnen i vattnet* (1964), Stockholm 1983
- Kunnas**, Kirsi, *"Tunteellinen siili" i: Tiitiäisen satupuu* (1956), Helsingfors 2002
- Kunnas**, Mauri, *Vampyyriöaarin tarinoita*, Helsingfors 1991
- Lapintie**, Tarja, *Lassi ei tahdo nukkumaan*, Helsingfors 1997
- Laurila**, Aili, *Sirkan sienimatka*, Helsingfors 1946
- Le Guin**, Ursula, *Trollkarlen från Övärlden (A wizard of Earthsea)*, Stockholm 1977
- Lemmetty**, Jukka, *Leo Z*, Helsingfors 1996
- Liikkanen**, Annu & Lars Andersson, *Hej då, farmor*, Helsingborg 1998
- Linde**, Gunnel, *Den vita stenen* (1964), Stockholm 1979
- Linde**, Gunnel, *Mamm- och pappsagor*, Stockholm 1976
- Lindgren**, Astrid, *Madicken* (1960), Stockholm 2003
- Lindgren**, Astrid, *Lillebror och Karlsson på taket* (1955), Stockholm 2003
- Lindgren**, Astrid, *Pippi Långstrump* (1945), Stockholm 2005
- Lindgren**, Astrid & Hans Arnold, *Allrakäraste Syster* (1949), Stockholm 2000
- Lindgren**, Astrid & Ilon Wikland, *Jag vill inte gå och lägga mig* (1988), Stockholm 2000
- Lindgren**, Astrid & Birgitta Nordenskjöld, *Jag vill inte gå och lägga mig* (1947), Stockholm 1958
- Lindgren**, Barbro & Eva Eriksson, *Mamman och den vilda bebin* (1980), Stockholm 2004
- Lindgren**, Barbro & Charlotte Ramel, *Ängeln Gunnar dimper ner*, Stockholm 2000
- Lydecken** Arvid & Wäinö Hämäläinen, *Ilmeellinen kalaretki* (1912), Helsingfors 1956
- Majaluoma**, Markus, *Olavi ja Aapo*, Helsingfors 1996
- Majaluoma**, Markus, *Oliver och Pekka – hjältar till sjöss (Olavi ja Aapo – merten urhot* 1998), Stockholm 1998

Nilsson, Ulf & Eva Eriksson, *Alla döda små djur*, Stockholm 2006
Nordqvist, Sven, *Var är min syster?*, Bromma 2007
Oterdahl, Jeanna, *Blommornas bok* (1905), Stockholm 1979
Pearce, A. Philippa, *Mysteriet vid midnatt (Tom's midnight garden)*, 1958), Sundbyberg 1988
Prøysen, Alf, *Boken om gumman som blev liten som en tesked (Kjerringa som ble så lita som ei teskje)*, 1957), Stockholm 1966
de Saint-Exupéry, Antoine, *Lille prinsen (Le petit prince)*, 1943), Stockholm 1997
Sandman Lilius, Irmelin, *Gröna Öra*, Helsingfors 2001
Sandman Lilius, Irmelin, *Rasse Rask och bortrövade Lucia*, Helsingfors 2004
Sendak, Maurice, *Where the wild things are* (1963), London 2000
Sigsgaard, Jens & Arne Ungermann, *Palle alene i verden* (1942), Köpenhamn 1981
Sigsgaard, Jens & Arne Ungermann, *Olli yksin maailmassa (Palle alene i verden)*, 1942), Helsingfors 1974
Sigsgaard, Jens & Arne Ungermann, *Ypöyksin maailmassa (Palle alene i verden)*, 1942), Helsingfors 1948
Stark, Ulf, *Liten och stark*, Stockholm 2007
Stark, Ulf & Eva Eriksson, *När pappa visade mej världsalltet*, Stockholm 1998
Stark, Ulf & Anna Höglund, *Den svarta fiolen*, Stockholm 2000
Stark, Ulf & Mati Lepp, *När mamma var indian*, Stockholm 2002
Stevenson, R. L., *Treasure Island* (1883), London 1994
Thun, Margareta & Cris af Enehielm, *Ängelungen*, Helsingfors 1990
Topelius, Zacharias, "Björken och stjärnan" (1852) i: *Läsning för barn III*, Helsingfors 1922
Topelius, Zacharias, "Hallonmasken"(1854) i: *Läsning för barn II*, Helsingfors 1921
Vinje, Kari & Viviann Zahn Olsen, *Pekka ja kaksi käsinettä – kirja kuolemasta (Pelle og de to hanskene – ei bok om döden)*, 1999), Grankulla 2000

Williams, Margery, *Sammetskaninen, eller Hur leksaker får liv* (*The velveteen rabbit, Or how toys become real*, 1922), Stockholm 1984

Sekundärlitteratur

Otryckt material:

Koskimies, Anna-Maija, *I skuggan av mörkret. En komparativ studie av ondskans former och funktioner i fantasy*, D-uppsats, Stockholms universitet 2003

<http://www.thefreedictionary.com/mindscape>. Hämtat 5.2.2007

<http://plato.stanford.edu/entries/modality-epistemology/>. Hämtat 31.8.2008

Tryckt material:

Andersson, Maria, "Borta bra men hemma bäst? Elsa Beskows och Astrid Lindgrens idyller" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008, ss. 55-70.

***Archetypal patterns in women's fiction*, red. Annis Pratt, Barbara White, Andrea Loewenstein och Mary Wyer, Bloomington 1981**

Aristoteles, *Om diktkonsten* (350 f Kr), Stockholm 1961 (förord av Ingemar Düring)

Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit*, 1946), Stockholm 1999

Bachelard, Gaston, *The poetics of reverie. Childhood, language, and the cosmos* (*La Poétique de la Rêverie*, 1960), Boston 1969

- Bachtin**, Michail, *Rabelais och skrattets historia (Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa*, 1965), Uddevalla 1986
- Banfield**, Ann, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Boston 1982
- Barnboken** i Finland förr och nu, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984
- Barnlitteraturanalyser**, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008
- Bateson**, Gregory, "A Theory of Play and Fantasy" i: Innis, Robert E. (red.), *Semiotics. An Introductory Reader*, London 1986, ss. 131-144
- Beckett**, Sandra, *Recycling Red Riding Hood*, New York 2002
- Bergstrand**, Ulla, *En bilderbokshistoria. Svenska bilderböcker 1900-1930*, Stockholm 1993
- Bergstrand**, Ulla, *Bilderbokslandet Längesen: från 1800-tal till 1900-tal med Heinrich Hoffmann, Lorenz Frölich, Marie von Olfers, Ernst Kreidolf och Sibylle von Olfers*, Uppsala 1996
- Bergstrand**, Ulla, "Pionjär i skandinavisk bilderbokshistoria. Arne Ungermann 1902-1981" i: *Barnboken*, nr 2/2003, ss. 5-17
- Berg**, Lars-Erik, *Den lekande människan*, Lund 1992
- Bettelheim**, Bruno, *Sagens förtrollade värld. Folksagornas innebörd och betydelse (The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*, 1976), Stockholm 1989
- Bilden i barnboken*, red. Lena Fridell, Göteborg 1977
- Bradley**, Fiona, *Moderna konstriktningar: Surrealismen (Movements in modern art: Surrealism*, 1997), Malmö 2000
- Chatman**, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978
- Childhood and children's culture*, red. Flemming Mouritsen och Jens Qvortrup, Odense 2002
- Christensen**, Nina, *Den danske billedbog 1950-1999. Teori, analyse, historie*, diss. Roskilde 2003
- Coats**, Karen, *Looking glasses and Neverlands. Lacan, desire, and subjectivity in children's literature*, Iowa City 2004
- Cohn**, Dorrit, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton 1978

- Dante** Alighieri, *Den gudomliga komedin (La divina commedia, 1308-1321)*, Stockholm 1995
- Doonan**, Jane, *Looking at pictures in picture books*, Stroud 1993.
- Druker**, Elina, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, diss. Stockholm 2008 (kommande)
- Druker**, Elina, "Resor i målade landskap" i: *Barnboken*, 2:2003, ss. 34-42
- Edström**, Vivi, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*, Göteborg 1980
- Eliade**, Mircea, *Myten om den eviga återkomsten: Arketyper och upprepning (Le mythe de l'éternel retour: archetypes et répétition, 1949)*, Ludvika 2002
- Flanagan**, Victoria, *Into the closet: cross-dressing and the gendered body in children's literature and film*, London 2007
- Fludernik**, Monika, *The fictions of language and the languages of fiction*, London 1993.
- Forster**, E. M., *Aspects of the novel* (1927), London 1928
- von Franz**, Marie-Louise "Individuationsprocessen" i: Jung, Carl Gustav, *Människan och hennes symboler (Man and his symbols, 1964)*, Stockholm 1974, ss. 158-229
- von Franz**, Marie-Louise, *Sagotolkning. En introduktion (Psychologische Märcheninterpretation, 1986)*, Stockholm 1987
- von Franz**, Marie-Louise, *Skuggan och det onda i sagan (Der Schatten und das Böse im Märchen, 1985)*, Stockholm 1994
- Freud**, Sigmund, *Drömtydning (Die Traumdeutung, 1899)*, Stockholm 1984
- Freud**, Sigmund, *Orientering i psykoanalysen (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1915-17)*, Stockholm 1996
- Gadamer**, Hans-Georg, *Sanning och metod (Wahrheit und Methode, 1960)*, Göteborg 1997
- Galbraith**, Mary, "'Goodnight Nobody' revisited: Using an attachment perspective to study picture books about bedtime" i: *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 23, Nr. 4, 1998-99, ss. 172 – 180
- Genette**, Gérard, *Narrative discourse (Discourse du récit, 1972)*, Oxford 1980

- Grettve**, Anna, "Barnet i klädskammaren. Kläder, klass och genus i två barnberättelser" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008
- Hallberg**, Kristin, "Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer. Svenska bilderböcker 1880–1945" i: *I bilderbokens värld 1880 – 1980*, Stockholm 1985, ss. 11-54
- Hallberg**, Kristin, "Kom an, Alfons Åberg! En studie av Gunilla Bergströms bilderbokssvit" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008, ss. 9-26
- Hallberg**, Kristin, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen" i: *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1982:3-4, ss. 163-168
- Hallberg**, Kristin, "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar" i: *Läs mig, sluka mig!* red. Kristin Hallberg, Stockholm 1998, ss. 99-150
- Hammar**, Stina, *Elsa Beskow. En biografi*, Stockholm 1958
- Haponen**, Sirke, "On representation, modality and movement in picture books for children" i: *Visual history: Images of education*, red. Ulrike Mietzner, Kevin Myers och Nick Peim, Oxford 2005, ss. 55-83
- Haponen**, Sirke, *Vilijonkka ikkunassa - Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*, diss. Helsingfors 2007
- Heikkilä-Halttunen**, Päivi, "Patikkamatka maalta kaupunkiin" i: *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*, red. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa och Maria Laukka, Helsingfors 2003, ss. 216-232
- Helenius**, Aili, *Leikin kehitys varhaislapsuudessa*, Helsingfors 1993
- Higonnet**, Margaret R., "Time out: Trauma and play in *Johnny Tremain* and *Alan and Naomi*" i: *Children's literature* 33, 2005, ss. 150-171
- Holmberg**, Tiina, "Leikkiin on kirjoitettu lapsen surun sanat" i: *Surevan lapsen kanssa*, Helsingfors 2003
- Huizinga**, Johan, *Den lekande människan (Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur, 1938)*, Stockholm 2004

- Hume**, Kathryn, *Fantasy and mimesis. Responses to reality in Western literature*, New York 1984
- Hunt**, Peter, *Criticism, theory, and children's literature*, London 1991.
- Hutcheon**, Linda, *Poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, London 1988
- Hänninen**, Riitta, *Leikki – ilmiö ja käsite*, lic., Jyväskylä 2003
- I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985
- Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund 2002
- Jackson**, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, London 1981
- Jastrow**, Joseph, *Freud – his dream and sex theories (The house that Freud built, 1932)*, New York 1948
- Jung**, Carl Gustav, *Människan och hennes symboler (Man and his symbols, 1964)*, Stockholm 1974
- Klingberg**, Göte, *Barn- och ungdomslitteraturen förr och nu*, Stockholm 1968
- Klingberg**, Göte, *Barnlitteraturforskning – en introduktion*, Stockholm 1972
- Kress**, Gunther och Theo van Leeuwen, *Reading images. The grammar of visual design*, London 1996
- Kuznets**, Lois Rostow, *When toys come alive: Narratives of animation, metamorphosis, and development*, New Haven 1994
- Kåreland**, Lena, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Stockholm 1999
- Kåreland**, Lena, "'Nåt så dumt kan bara tjejer komma på'. Om genus i bilderboken" i: *Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet*, Årgång 2004, ss. 17-21
- Kåreland**, Lena, "Susanna och Alice. Två barnbokshjältinnor som utmanar och utmanas verkligheten" i: *Barnboken* 1995:1, s. 11-21
- Kåreland**, Lena och Barbro Werkmäster, *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?*, Den farliga resan, Uppsala 1994

- Lacan, Jacques**, "The function and the field of speech and language in psychoanalysis" i: *Écrits. A selection* (Éditions du Seuil, 1966), London 1989, ss. 33-125
- Lacan, Jacques**, "The mirror stage as formative of the function of the I" i: *Écrits. A selection* (Éditions du Seuil, 1966), London 1989, ss. 1-8
- Laitinen, Kai**, *Suomen kirjallisuuden historia*, Helsingfors 1991
- Lappalainen, Irja**, *Suomalainen lasten- ja nuortenkirjallisuus*, Helsingfors 1979
- Larousse dictionary of world folklore**, red. Alison Jones, Edinburgh 1995
- Lassén-Seger, Maria**, *Adventures into otherness. Child metamorphs in late twentieth-century children's literature*, diss. Åbo 2006
- Laukka, Maria**, "Finländska illustratörer" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984, ss. 144-177
- Laukka, Maria**, "Kuvakirjan vuosikymmenet" i: *Tutkiva katse kuvakirjaan*, red. Kaisu Rättyä och Raija Raussi, Helsingfors 2001
- Laukka, Maria**, "Suomalaisen lastenkirjankuvituksen kehitys", i: *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*, red. Liisi Huhtala, Karl Grunn, Ismo Loivamaa och Maria Laukka, Helsingfors 2003, ss. 89-136
- Lehtonen, Maija**, "Litteraturens utveckling i Finland" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984, ss. 9-22
- Lewis, David**, "The Constructedness of Texts: Picture Books and the Metafiction" i: *Signal* 62, 1990, ss. 131-146
- Lewis, David**, *Reading contemporary picturebooks: Picturing texts*, London 2001
- Lewis, David**, "Showing and telling: the difference that makes a difference" i: *Reading literacy and language*, November 2001, ss. 94-98
- Lindqvist, Gunilla**, *Lekens möjligheter*, Lund 1996
- Lurie, Alison**, *Don't tell the grown-ups. The subversive power of children's literature*, Boston 1990

- Manninen, Kerttu**, "Finskspråkig barnlitteratur före 1945" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984, s. 26
- Mindscapes: The geographies of imagined worlds**, red. George E. Slusser och Eric S. Rabkin, Carbondale 1989
- Moebius, William**, "Introduction to picturebook codes" i: *Word & Image*, 1986:2, ss. 141-158
- Moebius, William**, "Room with a View. Bedroom Scenes in Picture Books" i *Children's Literature* 19, 1991, ss. 53-74
- Mählqvist, Stefan**, "Två som läser. Om bilderböcker för barn och vuxna" i: *Bonniers litterära magasin*, 1980:4, ss. 224-227
- Møller Olesen, Merete**, "Mellan modernism och moralism. Alfons Åberg mellan realitetens lilla och fantasins stora värld" i: *Abrakadabra*, september 1992, ss. 7-11
- Natov, Roni**, *The poetics of childhood*, New York 2003
- Nikolajeva, Maria**, *Barnbokens byggklossar*, Lund 2004
- Nikolajeva, Maria**, "Barnlitteraturen efter krigsen" i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, utg. Clas Zilliacus, red. Michel Ekman, Helsingfors 2000, ss. 303-317
- Nikolajeva, Maria**, "Barnlitteratur – en berättelse om konsten att växa upp", i: *Konsten att berätta för barn*, Stockholm 1996
- Nikolajeva, Maria**, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund 2000
- Nikolajeva, Maria**, *Children's literature comes of age*, New York 1996
- Nikolajeva, Maria**, *From mythic to linear. Time in children's literature*, Lanham, Md. 2000
- Nikolajeva, Maria**, "Growing up. The dilemma of children's literature" i: *Children's literature as communication*, red. Roger Sell, Amsterdam 2002
- Nikolajeva, Maria**, "Play and playfulness in postmodern picturebooks" i: *Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-Referentiality*, red. Lawrence Sipe, New York 2008
- Nikolajeva, Maria**, *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*, diss. Stockholm 1988
- Nikolajeva, Maria**, *The rhetoric of character in children's literature*, Lanham, Md. 2002

- Nikolajeva, Maria**, "Verbal and visual literacy: the role of picturebooks in the reading experience of young children" i: *Handbook of early childhood literacy*, red. Nigel Hall, Joanne Larson och Jackie Marsh, London 2003, ss. 235-248
- Nikolajeva, Maria**, "Word and picture" i: *Teaching children's fiction*, red. Charles Butler, New York 2006, ss.106-151
- Nikolajeva, Maria** och Carole Scott, *How picturebooks work*, New York 2001
- Nikolajeva, Maria** och Carole Scott, "Images of the mind: The depiction of consciousness in picturebooks" i: *CREArTA*, 2001:1, ss. 12 – 36
- Nodelman, Perry**, "How, but not what or why" i: *Children's literature* 31, 2003, ss. 192-200
- Nodelman, Perry**, "The eye and the I: Identification and first-person narratives in picture books" i: *Children's literature* 19, 1991:2
- Nodelman, Perry**, "Decoding the images: Illustration and picture books" i: *Understanding children's literature*, red. Peter Hunt, London 1999, ss. 69-80
- Nodelman, Perry**, *The pleasures of children's literature* (1992), 2. utg., London 1996
- Nodelman, Perry**, *Words about pictures*, Athens Ga. 1988
- Olofsson, Birgitta Knutsdotter**, *I lekens värld*, Stockholm 2003
- The Oxford companion to children's literature*, red. Carpenter, Humphrey och Mari, London 1984
- Pankenier, Sara**, "Avant-garde art as child's play: the origins of Vladimir Lebedev's picturebook aesthetic" i: *Expectations and experiences: children, childhood, and children's literature*, red. Clare Bradford och Valerie Coghlan, Lichfield 2007, ss. 259-272
- Piaget, Jean**, *Play, dreams and imitation in childhood (La Formation du Symbole*, 1951), London 1972
- Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia**, red. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa och Maria Laukka, Helsingfors 2003
- Piers, Maria W. och Genevieve Millet Landau**, *Leikin lahja ja sen merkitys lapsen kehitykselle (The gift of play and why young children cannot thrive without it*, 1980), Helsingfors 1982

- Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-referentiality*, red. Lawrence Sipe, New York 2008
- Propp**, Vladimir, *Morphology of the folktale (Morfologiâ skazki, 1928)*, övers. Laurence Scott, Austin 1971
- Rajalin**, Marita, "Finlandssvensk barnlitteratur före 1945" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984, ss. 38-53
- Rhedin**, Ulla, *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992), Stockholm 2001
- Rhedin**, Ulla, *Bilderbokens hemligheter*, Stockholm 2004
- Rhedin**, Ulla, "Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen" i: *Barndomens kulturalisering. Barnkulturforskning i Norden 1*, red. Ulf Palmenfelt, Åbo 1999
- Romefors**, Bill, "Elmer Diktonius 100-årig modernist" i: *Hjärnstorm* nr. 58, <http://hjaernstorm.com/hjaernstorm/58/romefors.html>. Hämtad 4.9.2007
- Romefors**, Bill, *Expressionisten Elmer Diktonius*, diss. Helsingfors 1978
- Rose**, Jacqueline, *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*, London 1992
- Ryan**, Marie-Laure, "From The Truman Show to Survivor: Narrative versus reality in fake and real reality TV", 2001, <http://intensities.org/Essays/Ryan.pdf>. Hämtad 14.8.2007
- Rättyä**, Kaisu, *Rajoja kohdaten. Teemojen ja kerronnan suhde Hannele Huovin nuortenromaaneissa 1980- ja 1990-luvuilla*, diss., Tammerfors 2007
- Rönnerstrand**, Torsten, *Arketyperna och litteraturen*, Malmö 1993
- Satujen saari. Suomalaista lastenkirjataidetta 1847-1960, red. Maria Laukka, Tammerfors 1985**
- Schwarcz**, Joseph, *The ways of the illustrator: visual communication in children's literature*, Chicago 1982
- Schwarcz**, Joseph och Chava Schwarcz, *The picture book comes of age*, Chicago 1991

- Scott, Carole**, "Between me and the world: clothes as mediator between self and society in the work of Beatrix Potter" i: *The lion and the unicorn* 16, 1992, ss. 192-198
- Scott, Carole**, "Ecological dress: art, pedagogy, and ambiguity in the work of C. M. Barker" i: *Styling texts. Dress and fashion in literature*, red. Cynthia Kuhn och Cindy Carlson, New York 2007, ss. 293-311
- Simonsson, Maria**, *Pedagogers möte med bilderböcker i förskolan*, diss., Linköping 2006
- Singer, Dorothy** och **Jerome L. Singer**, *Children's play and the developing imagination*, Cambridge 1990
- Skyggebjerg, Anna** Karlskov, *Den fantastiske fortælling i dansk børnelitteratur 1967-2003*, Köpenhamn 2005
- Spariosu, Mihai**, *Dionysus reborn. Play and the aesthetic dimension in modern philosophical and scientific discourse*, Ithaca, NY 1989
- Stanton, Joseph**, "The dreaming picture books of Chris Van Allsburg" i *Children's literature* 24, 1996, ss. 161-179
- Stephens, John**, *Language and ideology in children's fiction*, London 1992
- Stephens, John**, "Modality and space in picture book art: Allen Say's *Emma's Rug*" i: *CREArTA* 1 (1), 2000, ss. 44-59
- Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan**, red. Lea Rojola, Helsingfors 1999
- Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin**, red. Pertti Lassila, Helsingfors 1999
- Sutton-Smith, Brian**, *The ambiguity of play*, Cambridge 1997
- Svensson, Sonja**, "Barnböcker utan barn" i: *Barnkultur – igår, idag, imorgon*, red. Anne Banér, Stockholm 1999, ss. 73-102
- Svensson, Sonja**, "Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllofobin i ungdomsboken" i: *Konsten att berätta för barn. Barnboken*, red. Anne Banér, Stockholm 1996, ss. 263-278
- Swinfen, Ann**, *In defence of fantasy. A study of the genre in English and American literature since 1945*, London 1984
- Todorov, Tzvetan**, *The fantastic. A structural approach to a literary genre (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, New York 1980

- Toijer-Nilsson**, *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Stockholm 1981
- Toijer-Nilsson**, Ying, "Från Tant Grön till Mamma Grön. Kvinnoperspektiv i bilderböcker" i: *I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985, ss. 99-126
- Tolkien**, J. R. R., "Om sagor" i: *Träd och blad (Tree and leaf, 1964)*, Stockholm 1972
- Trites**, Roberta Seelinger, *Disturbing the universe: power and repression in adolescent literature*, Iowa City 2000
- Tutkiva** katse kuvakirjaan, red. Kaisu Rätttyä och Raija Raussi, Helsingfors 2001
- Understanding children's literature**, red. Peter Hunt, London 1999
- Vandenberg**, Brian, "Play: a concept in need of a definition?", i: *The play of children: Current theory and research*, red. Pepler, Debra J. och Kenneth H. Rubin, Basel 1982
- Vuorinen**, Minna, "Finskpråkig sago- och fantasilitteratur, barndikter" i: *Barnboken i Finland förr och nu*, red. Maija Lehtonen och Marita Rajalin, Stockholm 1984, ss. 57-76
- Vygotskij**, Lev S., *Fantasi och kreativitet i barndomen (VooBRAZenie i tvorcestvo v detskom vozraste, 1930)*, Göteborg 1995
- Warner**, Marina, *No go the bogeyman: scaring, lulling and making mock*, London 2000
- Ways of being male. Representing masculinities in children's literature and film**, red. John Stephens, London 2002
- Weinreich**, Torben, *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik*, Roskilde 1999
- Westin**, Boel, "Drömmens texter: äventyret som rêverie i barnlitteraturen" i: *Tidskrift för litteraturovetenskap*, 1996:2, ss. 3-20
- Westin**, Boel, "'Ej verklighet men mer än verklighet ...' Drömtexter i barnlitteraturen" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008 ss. 71-82

- Westin, Boel**, "Resan till Mumindalen. Om Tove Janssons bilderboksestetik" i *I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985, ss. 235-253
- Westin, Boel**, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar. Svenska bilderböcker 1945 – 1980" i: *I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985, ss. 55-98
- Winnicott, D. W.** *Lek och verklighet (Playing and reality, 1971)*, Stockholm 1989
- Yolen, Jane**, *Touch magic. Fantasy, faerie and folklore in the literature of childhood*, New York 1981
- Österlund, Maria**, *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, diss., Åbo 2005
- Österlund, Maria**, "Kavat men känslösam. Den komplexa bilderboksflickan i Pija Lindenbaums Gittan-trilogi" i: *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker, Lund 2008, ss. 97-112

Personregister

- Airola, Sari 240, 315
Andersen, H. C. 55, 100-103, 108, 111, 120, 197
Andersson, Lars 197
Andersson, Maria 4, 52, 85, 220
Appelgren, Tove 91
Aristoteles 30
Arosenius, Ivar 62, 70
Auerbach, Erich 30-31, 35
Bachelard, Gaston 84, 87
Bachtin, Michail 33, 42-43, 93-96, 167, 254-255, 258, 308
Banér, Anne 154
Banfield, Ann 19, 25-28, 130
Barrie, J. M. 126
Bateson, Gregory 182
Beckett, Sandra 222
Beckman, Kaj 6, 92
Berg, Lars-Erik 181
Bergstrand, Ulla 45, 50-51, 53, 55, 57, 73, 76-77
Bergström, Gunilla 7, 79, 219-220, 247, 288-291
Beskow, Elsa 42, 46, 48-59, 62, 64-70, 72, 76, 78, 80-82, 86, 99, 101, 104, 107, 120, 134, 141-142, 167, 182, 185, 187, 213, 223, 291, 297, 303, 314, 321, 326
Bettelheim, Bruno 153, 156-157, 159-160, 210, 222, 264
Bondestam, Linda 197, 208
Bradley, Fiona 88
Briggs, Raymond 109
Browne, Anthony 192, 292
Burnett, F. H. 106
Burningham, John 136, 217, 219
Butler, Charles 192
Carpenter, Humphrey 33
Carroll, Lewis 23, 72, 99, 108, 134, 149, 166, 246, 277, 292
Castrén, Taru 235
Chatman, Seymour 18
Christensen, Nina 71, 73
Coats, Karen 23-24, 99, 152
Cohn, Dorrit 22, 28, 130
Collodi, Carlo 122
Dahle, Gro 323
Dante Alighieri 59
Diktonius, Elmer 113-114, 210
Doonan, Jane 11, 13, 18
Druker, Elina 4, 14, 52, 75, 77, 80, 85, 179, 183, 220
Düring, Ingemar 30
Edelfeldt, Inger 247-248, 259, 263, 265, 328
Edström, Vivi 93, 287, 319
Ehrström, Erik O. W. 49
Ekman, Fam 154
Ekman, Michel 46
Eliade, Mircea 86
af Enehielm, Cris 198
Eriksson, Eva 119, 123, 184-186, 198, 229, 291, 293, 297
Eurelius, Anna-Carin 197
Flanagan, Victoria 232
Fludernik, Monika 19, 25-28, 31
Forster, E. M. 22, 90
von Franz, Marie-Louise 153, 156, 275, 280-281, 304
Freud, Sigmund 148-153, 156-166, 169, 177, 180, 192, 266
Fridell, Lena 9
Gadamer, Hans-Georg 175
Galbraith, Mary 90-91, 125
Genette, Gérard 19-20, 37, 104, 128, 193

Grettve, Anna 4
 Grün, Karl 6, 10
 Grähs, Gunna 133-134, 136, 190
 Güettler, Kalle 143
 Hall, Nigel 9
 Hallberg, Kristin 4, 6, 9-10, 13-14, 44-45, 47, 51, 59-60, 65, 70, 116, 220, 263
 Hammar, Stina 50
 Happonen, Sirke 11, 13, 40, 80, 274-276
 Harjanne, Maikki 80, 184, 192, 194
 Hedeby, Kerstin 86
 Heikkilä-Halttunen, Päivi 6-7, 9, 37
 Heikkinen, Riitta-Liisa 240, 315
 Helakisa, Kaarina 6
 Helenius, Aili 180
 Helsing, Lennart 77-78, 86, 315
 Helmsdal, Rakel 143
 Hieta, Heli 6
 Higonnet, Margaret R. 180
 Hoban, Russell 106
 Hoffmann, E. T. A. 122
 Hoflin, Katti 91, 184, 188
 Holmberg, Tiina 196, 198-200, 206, 250
 Huhtala, Liisi 6, 10
 Huizinga, Johan 173, 175, 179, 249
 Hume, Kathryn 35-36, 38
 Hunt, Peter 9, 11, 75-76, 82
 Hutcheon, Linda 37-38, 105, 286, 316-317
 Hämäläinen, Wäinö 49
 Hänninen, Riitta 175
 Höglund, Anna 113-114, 124, 154, 198, 229, 234
 Immeli, Johanna 116, 119, 167
 Innis, Robert E. 182
 Jackson, Rosemary 32-34
 Jansson, Tove 12-13, 47, 78-80, 143, 185, 244, 263, 269, 272, 274-279, 284-285, 291-292, 329
 Jastrow, Joseph 164-165
 Jones, Alison 111
 Jonsdóttir, Áslaug 143
 Jung, Carl Gustav 148-150, 152, 281
 Junkkari, Esko 116, 119, 167
 Kallio, Liisa 197, 212
 Kannosto-Puhakka, Veera 237, 328
 Karrebæk, Dorte 323
 Kirkkopelto, Katri 1, 143, 323
 Kitamura, Satoshi 293
 Klingberg, Göte 9, 45, 74-75
 Krantz, Leif 182-185, 187
 Kress, Gunther 39-40
 Kunnas, Kirsi 80, 268
 Kunnas, Mauri 80, 143
 Kuznets, Lois Rostow 122, 239, 243
 Kåreland, Lena 4, 12, 152, 273, 275, 277-279, 315, 319
 Lacan, Jacques 22-24, 320
 Lagerlöf, Selma 134
 Laitinen, Kai 48
 Landau, Genevieve M. 196, 200, 216, 244
 Lapintie, Tarja 92, 103, 259-260, 298, 310
 Lappalainen, Irja 47
 Larson, Joanne 9
 Lassén-Seger, Maria 14, 34, 74, 96, 113, 147, 151, 173, 176, 180, 195, 253, 255, 257
 Lassila, Pertti 37
 Laukka, Maria 6, 10, 12-13, 45-47, 49, 54, 69, 79

Laurila, Aili 49, 55, 59, 69
 Le Guin, Ursula 275
 Lehtonen, Maija 54
 Lemmetty, Jukka 189
 van Leeuwen, Theo 39-40
 Lepp, Mati 229
 Lewis, David 11, 15, 16, 17, 317
 Liikkanen, Annu 197
 Lind, Monika 197, 109, 297
 Linde, Gunnel 106
 Lindenbaum, Pija 7, 221, 226, 229, 234, 247, 286-287, 289, 295-296, 299, 315, 328
 Lindgren, Astrid 52, 91, 117, 120, 209, 210, 235, 242, 249, 315
 Lindgren, Barbro 119, 123, 184-186, 198, 291, 297
 Lindman, Mervi 7, 143, 286-287, 289, 294-295, 323, 329
 Lindqvist, Gunilla 178-181, 191
 Loivamaa, Ismo 6, 10
 Lucas, George 133
 Lund, Hans 14
 Lurie, Alison 122, 123
 Lydecken, Arvid 49
 Löfgren, Ulf 182-185, 187
 Majaluoma, Markus 125, 161, 163-165, 323
 Manninen, Kerttu 70
 Marsh, Jackie 9
 Mietzner, Ulrike 40
 Moebius, William 11, 87-89, 92-93
 Mouritsen, Flemming 173
 Myers, Kevin 40
 Mählqvist, Stefan 79, 102, 104, 107, 111, 127, 130-131, 165, 286, 288, 299-300
 Mäki, Jarkko 235
 Møller Olesen, Merete 219-220
 Natov, Roni 52, 151
 Nerman, Einar 70
 Nikolajeva, Maria 2-3, 9-17, 20-21, 27-29, 33-34, 39-41, 45-47, 52-53, 57, 59, 64, 72-73, 87, 91-99, 103, 105-106, 114-115, 119, 129, 137, 154, 179, 185, 192-194, 199, 201, 204, 206-208, 218, 234, 242-243, 247-249, 256, 259, 262, 267, 283-284, 287, 300, 302-307, 312
 Nilsson, Ulf 198
 Nodelman, Perry 9, 11-12, 15, 16, 20, 22, 52, 93, 256, 287, 318
 Nordenskjöld, Birgitta 91
 Nordqvist, Sven 85
 Norlin, Arne 133, 135-136
 Nummi, Petri 109
 Nyhus, Svein 323
 Nygren, Tord 79, 102, 107, 111, 127, 130-131, 165, 286, 288, 299-300
 Olofsson, Birgitta Knutsdotter 175, 178-182, 186, 203, 207-208, 217, 225, 248
 Olsen, Viviann Zahn 197
 Palmenfelt, Ulf 154
 Pankenier, Sara 88
 Pearce, A. Philippa 90, 105
 Peim, Nick 40
 Peltola, Anne 109
 Pepler, Debra 174
 Piaget, Jean 175-177, 196
 Piers, Maria W. 196, 200, 216, 244
 Pohjoisvirta, Iina 237, 328
 Prichard, Mari 33
 Propp, Vladimir 67
 Prøysen, Alf 134
 Qvortrup, Jens 173
 Rabkin, Eric S. 2

Rajalin, Marita 54
 Ramel, Charlotte 198
 Raussi, Raija 11
 Rautavaara, Tapio 126
 Rhedin, Ulla 5, 45-46, 124, 154,
 179, 197, 201-202, 205, 212,
 244, 256, 274, 282-283, 321, 352
 Rojola, Lea 36
 Romefors, Bill 114
 Rosander, Bo 91, 184, 188
 Rose, Jacqueline 151, 153, 187,
 202
 Rova, Inga-Britt 125-126, 132
 Rubin, Kenneth H. 174
 Ryan, Marie-Laure 40
 Rätttyä, Kaisu 11, 233
 Rönnerstrand, Torsten 275
 Saint-Exupéry, Antoine 106
 Sandman Lilius, Irmelin 316
 Savolainen, Salla 91
 Schwarcz, Chava 11-12
 Schwarcz, Joseph 11-12
 Scott, Carole 10-11, 15-17, 28-
 29, 39-41, 57-58, 64, 87, 91, 103,
 115, 185, 193, 201, 218, 234,
 247-249, 312
 Sell, Roger 99
 Sendak, Maurice 103, 225, 256,
 272, 301
 Sigsgaard, Jens 71-73, 77, 80-
 85, 108, 142, 303, 314, 326
 Simonsson, Maria 10
 Singer, Dorothy 176-178, 216-
 217, 219, 239
 Singer, Jerome L. 176-178,
 216-217, 219, 239
 Sipe, Lawrence 11, 179
 Skyggebjerg, Anna Karlskov
 31
 Slusser, George E. 2
 Sofokles 159
 Spariosu, Mihai 173, 177
 Stanton, Joseph 88, 89, 102,
 119, 124, 141
 Stark, Ulf 113, 198, 229, 234,
 293
 Stephens, John 11, 34, 35, 40,
 75, 94, 96-98, 136, 255-256, 258,
 307
 Stevenson, R. L. 161
 Sundström, Mikaela 197, 208
 Sutton-Smith, Brian 173-174,
 176
 Svend Otto S. 109
 Svensson, Sonja 154, 187
 Swinfen, Ann 31
 Talvitie, Virpi 259, 268, 323
 Tapola, Katri 259, 268, 323
 Tarkka, Harri 138, 167, 246
 Thun, Margareta 198
 Tidholm, Anna-Clara 143,
 153-154, 171, 196, 198, 252,
 262, 267, 272, 279, 283, 285,
 321, 327-329
 Tidholm, Thomas 143, 196,
 198, 200-202, 252, 279, 283,
 321, 328-329
 Todorov, Tzvetan 33, 38-39,
 89, 119, 141, 314
 Toijer-Nilsson, Ying 4, 33
 Tolkien, J. R. R. 31-33, 313, 315
 Topelius, Zacharias 12, 49, 54,
 59, 101, 197
 Trites, Roberta Seelinger 96
 Ungermann, Arne 71-73, 77,
 80-85, 108, 142, 303, 314, 326
 Vandenberg, Brian 173-174
 Vinje, Kari 197
 Vuori, Suna 143
 Vuorinen, Minna 80
 Vygotskij, Lev S. 178-179
 Watterson, Bill 239, 243
 Weinreich, Torben 75

Werkmäster, Barbro 153, 273,
275
Westin, Boel 4, 6, 8, 10, 13, 37,
44-45, 47, 71, 78, 80, 85-87, 103,
113-115, 134, 183-184, 187, 274,
276, 278
Wikland, Ilon 91

Williams, Margery 122
Winnicott, D. W. 196
Wolde, Gunilla 192
Yolen, Jane 315-316
Zilliacus, Clas 46
Österlund, Maria 4, 55, 93, 95-
97, 136, 233, 248



Såret lönar de frans till en lammig drög
och blåbärslängan så vildigt lag:
"Välkommen hit in i min skog."
Men Putte ropade högt och så:
"Din kängor i minna äppeln blå,
jag stödig sett denna blå!"

Ill. 1 Puttes förtrollade land ur ett främmandegörande perspektiv
Ur: Beskow, Elsa, *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (1901), Stockholm 2004



Ill. 2. Trädstammets förvandling till en drake i *Resan till landet Längesen*
Ur: Beskow, Elsa, *Resan till landet Längesen* (1923), Stockholm 1983



Ill. 3. Den borttagna slutscenen i *Palle alene i verden*
Ur: Sigsgaard, Jens & Arne Ungermann, *Ypöyksin maailmassa (Palle alene i verden, 1942)*, Helsingfors 1948



Ill. 4. Pappans önskedröm, eller pojkens?
 Ur: Mählqvist, Stefan & Tord Nygren, *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*, Stockholm 1977



Ill. 5. Den visuella övergången från vakenhet till dröm
 Ur: Linde, Gunnel & Svend Otto S., *Hur natten ser ut på mitten*, Stockholm 1983



Ill. 6. Elmers inre landskap

Ur: Stark, Ulf & Anna Höglund, *Jaguaren*, Stockholm 1987



Ill. 7. Den inre förvandlingen visualiserar i en vinjett

Ur: Stark, Ulf & Anna Höglund, *Jaguaren*, Stockholm 1987



Ill. 8. Verkligheten: inspirationskällan för bebins resa?
Ur: Lindgren, Barbro & Eva Eriksson, *Vilda Bebin får en hund*,
Stockholm 1985



Ill. 9. Barnkammaren med äventyret i miniatyr
Ur: Höglund, Anna, *Nattresan*, Stockholm 1990



Ill. 10. Leksakerna lever utanför det inre landskapet på eftersättsbladet
Ur: Norlin, Arne & Gunna Grähs, *Mittinattenmysteriet*, Stockholm 1992



Ill. 11. Bluffen synas
Ur: Tarkka, Harri, *Liian innokas Nukkumatti*, Helsingfors 2005



Ill. 12. Metafiktionens visuella uttrycksform i *Hirveää, parkaisi hirviö*
Ur: Kirkkopelto, Katri & Suna Vuori, *Hirveää, parkaisi hirviö*,
Helsingfors 2005



Ill. 13. Vändpunkten i Hannas liv
Ur: Tidholm, Anna-Clara, *Hanna huset hunden*, Stockholm 2004



Ill. 14. Den visuella berättaren fångar Olavis mognadsprocess i en enda bild
Ur: Majaluoma, Markus, *Olavi ja Aapo – merten urhot*, Helsingfors 1998

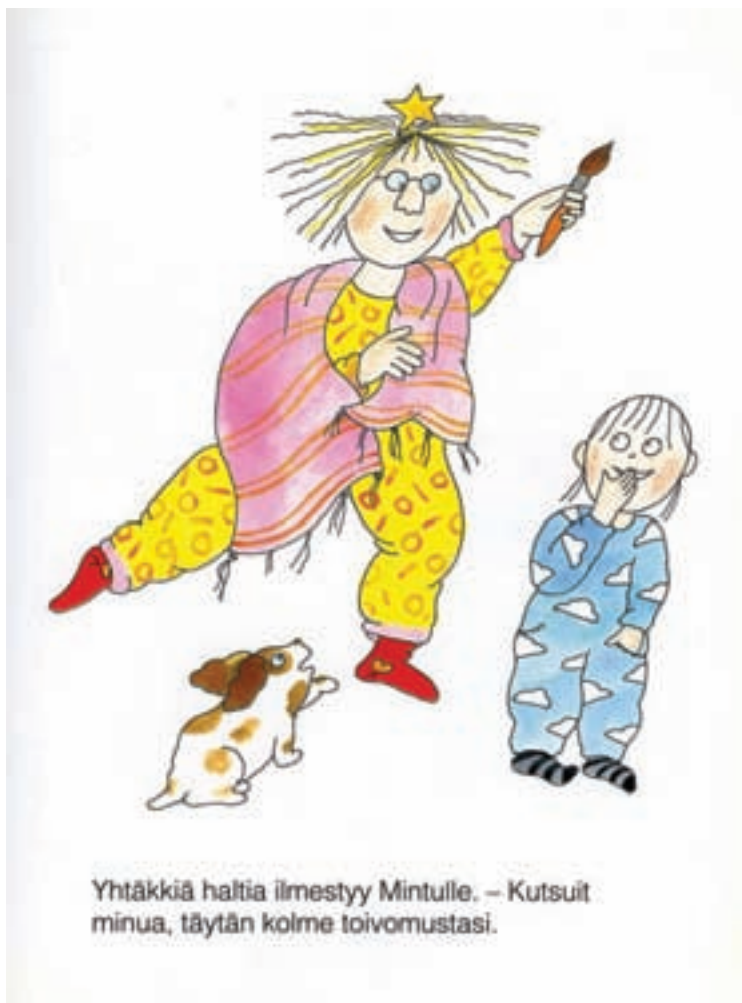


Ill. 15. Övergången från verklighet till lek
Ur: Lindgren, Barbro & Eva Eriksson, *Den vilda bebiresan* (1982), Stockholm 1988



Ill. 16 och 17. Karlsson före och efter förvandlingen.
Ur: Hoflin, Katti & Bo Rosander, *Spindel-Karlsson*, Stockholm 2003





Ill. 18. Leken i verkligheten

Ur: Harjanne, Maikki, *Minttu ja haltia*, Helsingfors 1991



Ill. 19. Bilden undergräver textens konsekventa barnperspektiv.
Ur: Tidholm, Anna-Clara & Thomas Tidholm, *Resan till Ugri-La-Brek*,
Stockholm 1987



Ill. 20. Det idealiserade himmelriket med Mamma Ängel och Pippi
Långstrumps mamma
Ur: Sundström, Mikaela & Linda Bondestam, *Linnéa och änglarna*,
Helsingfors 2003



Ill. 21. Perspektivskiftet från protagonisten till någon annans inre landskap
Ur: Kallio, Liisa, *Lentävö talo*, Helsingfors 2003



Ill. 22. Mållgan får en kram utanför daghemmet
Ur: Bergström, Gunilla, *Alfons Åberg och hemlige Mållgan* (1976),
Stockholm 2002



Ill. 23. Avslöjande detaljer i Gittans rum
Ur: Lindenbaum, Pija, *Gittan och älgbrorsorna*, Stockholm 2003



Ill. 24. Det konsekventa barnperspektivet hos Lindenbaum
Ur: Lindenbaum, Pija, *Else-Marie och småpapporna* (1990), Stockholm
2003



Ill. 25. Den magiska förvandlingen

Ur: Stark, Ulf & Anna Höglund, *Min syster är en ängel*, Stockholm 1996



Ill. 26. De ambivalenta karaktärerna Pekka och Mustanalle
Ur: Heikkinen, Riitta-Liisa & Sari Airola, *Pöökö päättää uskaltaa*,
Helsingfors 2003



Ill. 27 Prinsessan och Nattbarn på var sin sida av den symboliska spegeln
Ur: Edelfeldt, Inger, *Nattbarn*, Stockholm 1994



Ill. 28. Kontrasterna ljus/mörker, barn/vuxen, kvinna/man framhävs visuellt

Ur: Edelfeldt, Inger, *Genom den röda dörren, eller Sagan om den lilla flickan, Gråtkungen och Lejonpojken*, Stockholm 1992



Ill. 29. Den visuellt presenterade karnevalen i Kiveen kätketty linna
Ur: Lapintie, Tarja, *Kiveen kätketty linna*, Helsingfors 1992



Ill. 30. Barnet hittar sin inre räv
Ur: Tapola, Katri & Virpi Talvitie, *Satu joka oli totta*, Helsingfors 2004



Ill. 31. Det avgörande ögonblicket i *Den farliga resan*
Ur: Jansson, Tove, *Den farliga resan* (1977), Stockholm 2004



Ill. 32. Lanas och Oggs konfrontation. Det trygga och bekanta förvandlas till farligt och främmande
Ur: Tidholm, Anna-Clara & Thomas Tidholm, *Lanas land*, Stockholm 1996



Ill. 33 och 34. Är källan till Memmulis skräckfantasi berättelsen om Mumintrötten? Ur: Lindman, Mervi, *Urhea pikku Memmuli*, Helsingfors 2005 och Jansson, Tove, *Hur gick det sen?* (1952), Helsingfors 1991



Ill. 35 och 36. Perspektivskiftet förmedlar en inre och en yttre verklighet
 Ur: Lindman, Mervi, *Urhea pikku Memmuli*, Helsingfors 2005



Ill. 37. Drakmamman härjar i parken

Ur: Lindenbaum, Pija, *När Åkes mamma glömde bort*, Stockholm 2005



Ill. 38. Drakgrejen – Åkes och mammans skydd mot världen?
Ur: Lindenbaum, Pija, *När Åkes mamma glömde bort*, Stockholm 2005



Ill. 39. Picassos Guernica förvandlas till en skräckscen
Ur: Mählqvist, Stefan & Tord Nygren, *Kom in i min natt, kom in i min dröm*,
Stockholm 1978



Moderna bilderböcker visar en ökande tendens till en djupare personskildring. De letar sig under den konventionellt handlingsorienterade ytan för att i samspel mellan ord och bilder uttrycka känslor, drömmar och tankar. I denna avhandling undersöker Anna-Majja Koskimies-Hellman tendensen till inre karaktärsskildring i bilderböcker genom motivet inre landskap i bilderböcker utgivna i Sverige och Finland mellan åren 1976 och 2005.

De tre typer av inre landskap som undersöks är dröm, lek och fantasi. Den eklektiska kombinationen av teoretiska ingångar belyser de litterära karaktärerna ur ett flertal synvinklar, och analysen ger prov på komplexa inre processer, varav uppväxten, rädslan och konflikten mellan vuxna och barn är de mest framträdande.

Åbo Akademis förlag
ISBN 978-951-765-441-8

