

KRISTINA HERMANSSON

INKOMPETENTA VUXNA OCH KOMPETENTA BARN

En framträdande tematik
i 2000-talets skandinaviska bilderbok

I förlagens allt större satsningar på rådgivningslitteratur är föräldrar en viktig målgrupp. Ständigt kommer nya böcker avsedda att ge vägledning. På teve visas nannyprogram, där ”experter” lär ut handfasta metoder för uppfostran. Runt om i Sverige anordnas föräldrakurser i kommunal regi. På det hela taget tycks det råda en kulturell oro kring detta att vara förälder, en oro kopplad till de förskjutningar i relationen mellan barn och vuxen som hör senmoderniteten till. Med etnologen Helene Brembecks ord innebär förändringen att ”vuxenvärlden är barnligare och barndomen vuxnare”.¹ Tendensen märks även i skönlitteraturen; såväl den som vänder sig till vuxna som den som riktar sig till de yngsta uppehåller sig alltmer vid vuxna i allmänhet och föräldrar i synnerhet – särskilt vid deras tillkortakommanden. Under senare år har vuxenvärldens brister utkristalliserat sig som ett växande tema även i bilderboken.²

När det gäller skandinaviska bilderböcker där vuxna i olika avseenden inte lyckas axla det förväntade ansvaret för egna och/eller andras barn, hör norska författar/illustratörsparet Gro Dahles och Svein Nyhus samt danska Dorte Karrebæks och (pseudonymen) Oscar K:s till de mer uppmärksammade. De förra har skildrat både en deprimerad mor och våld i hemmet, medan de

senare tagit sig an ämnen som självmord och barnadråp. I Sverige är bilderboksutgivningen överlag mindre vågad, även om enstaka mer eller mindre utmanande gestaltningar av relationen barn–vuxen förekommer. Författaren och illustratören Pija Lindenbaum har, om än mindre brutalt än nämnda nordiska kolleger, behandlat den tematik som jag här kallar ”den inkompetenta föräldern”. Från svensk horisont bör också nämnas Viveka Sjögren, som i bilderboksformat gestaltat såväl exilens fasor (i en allegorisk skildring med fågelkaraktärer) som erfarenheten av att ha/vara en förälder med svårigheter att orientera sig i det nya hemlandet Sverige.

Hur framställs då föräldrars och andra vuxnas inkompetens? Vad utmärker gestaltningarna av relationen barn–vuxen? I det följande kommer dessa frågor belysas genom fyra verk av nämnda författare, nämligen: Gro Dahles och Svein Nyhus *Sinna Mann* (2003), Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort* (2005), Viveka Sjögrens *Den andra mamman* (2007) samt Dorte Karrebæks och Oscar K:s *Lejren* (2011).³ Den norska och den danska titeln föreligger båda utgivna i svensk översättning, men jag kommer här att använda mig av originalutgåvorna.

I exemplen ovan utgör vuxnas bristande kompetens vad gäller att ta hand om barn ett

framträdande tema, behandlat ur olika synvinklar och med fokus på olika slags problematiska situationer eller relationer. För att belysa tematiken undersöker jag hur framställningarna med litterära och visuella verktygsmedel iscensätter relationen mellan barn och vuxen/förälder, med tonvikt på den senare. På så vis hoppas jag visa på inte bara *var* problematiken förläggs och *vad* den består av utan framförallt *hur* de vuxnas inkompetens eller tillkortakommanden uttrycks. Indirekt kommer analyserna därmed även att kasta ljus över hur barnens kompetenser framställs. Genom att göra bruk av relevant senmodern teori, avser jag sätta in fiktionens framställningar i en vidare kontext där frågor om barn, barndom och föräldraskap omsätts och förhandlas.

BARNS KOMPETENSER

Det kompetenta barnet är en diskurs som varierats genom det västerländska samhällets historia, påminner barnkulturforskaren och teatervetaren Karin Helander. Tidigt betonades barns förmåga att arbeta, medan dagens samhälle snarare ser till barn som konsument. En viktig vändning i synen på barn följde med de nya strömningar inom pedagogik och psykologi som tog fart i början av 1900-talet, inte minst genom Lev Vygotskij och Maria Montessori som båda båda framhöll barns inneboende, individuella kapaciteter.⁴

Under efterkrigsåren skedde en genomgripande uppgörelse med den auktoritära syn på barn som tidigare dominerat. Förändringen präglade även barn- och ungdomslitteraturen, där föräldrar fick en mer tillbakadragen roll eller var helt frånvarande. Lena Kåreland har beskrivit hur den förhärskande realismen och de fogliga mönsterbarnen fick ge plats åt mer självständiga och fantasifullt utformade karaktärer såsom Pippi Långstrump och Krakel Spektakel. En bakomliggande faktor är modernismens entré i barnkulturen, i form av djävare stilexperiment, mer fantasi och språklekar. Bar-

net skildras nu som mer självständigt, medan de vuxna framställs som komplexa, "fristående individer med problem och svårigheter".⁵

Bilderboken präglades under perioden av språklig och visuell nydaning, i linje inte bara med modernistiska tendenser utan också med den kraftfulla tekniska utvecklingen inom grafisk formgivning runt om i Europa.⁶ Det var emellertid senare som barn kom att omtalas i just termer av kompetens. Ett kliv i denna riktning togs i och med den danske familjeterapeuten Jesper Juuls bok *Dit kompetente barn. På vej mod et nyt værdigrundlag for familien* (1995, i svensk översättning 1997). Ungefär då börjar också en förskjutning i framställningen av relationen mellan barn och vuxna märkas i bilderboken, där inte bara det kompetenta barnet utan också "den inkompetenta föräldern" framträder allt mer som ett tema i egen rätt. På ett innehållsligt plan handlar det, med Kårelands ord, om att "föräldrarna förbarnsligas, medan barnen ikläder sig de vuxnas ansvar".⁷

Till skillnad från både den tidiga barnlitteraturens auktoritära, mönstergilla vuxenvärld och den moderna barnlitteraturen under efterkrigsåren då föräldrarna snarare marginaliserades, ställs under 2000-talet vuxna alltmer i centrum. "Bilderböckerna gestaltar idel till åren komna karaktärer", konstaterar Mia Österlund om den finlandssvenska utgivningen sedan millennieskiftet. Bland de vuxna urskiljer hon två sorter: "de som betar sig naivt, och de som betar sig vuxet."⁸ De vuxna framställs dock som lekfulla och livsbejakande, "ställföreträdande barn" snarare än som bristfälliga eller inkompetenta.⁹

Att vuxna tar till våld, blir psykiskt sjuka eller på andra sätt gravt misslyckas i sin omsorg om barnen hör fortfarande inte till vanligheterna i bilderboken. Men under de senaste decennierna har ett flertal sådana skildringar publicerats. Ofta är den innehållsliga nydaningen förenad med djävare stilgrepp och

uttrycksformer. Sandra L. Beckett framhåller bilderbokens särskilda möjligheter till gränsöverskridande i fråga om genre och målgrupp; särskilt banbrytande både vad gäller innehåll och form finner hon de senaste årens utgivning i just Norge, Danmark och Sverige.¹⁰ En orsak är att bilderboken från att ha ansetts vara ämnad de allra yngsta i högre grad kommit att uppfattas som allålderslitteratur. Detta slags gränsöverskridande är i sig inget nytt, men olika framträdande i olika perioder. En våg av allålderslitteratur svepte genom svensk barnlitteratur under 1960- och 70-talen, vilket AnnaKarin Kriström uppmärksammade i sin avhandling.¹¹ Sedan omkring millennieskiftet kan en tendens mot bilderböcker som osäkrar gängse åldersindelningar åter skönjas, även om förlagen inte etiketterar den som "allålders". Till dels är det fråga om en förskjutning i framställningen av vuxna, något det följande kommer att behandla med utgångspunkt i fyra exempel.

EN FADERS VÅLDSAMMA VREDE: SINNA MANN

Sinna Mann, med text av Gro Dahle och bilder av Svein Nyhus, skildrar en aggressiv, fysiskt våldsam far i en lyriskt förhöjd berättelse med expressiva illustrationer. Också titeln (i svensk översättning *Den Arge*) anknyter till fantastik och saga snarare än till en identifierbar samtid genom att en av bokens karaktärer betecknas efter sin mest framträdande egenskap. Boken tillkom på initiativ av familjerådgivare Øjvind Aschjem, och Dahle har beskrivit hur hon i författandet av den tagit intryck av intervjuer med barn som upplevt misshandel.¹² *Sinna Mann* ligger även till grund för en animerad film, och texten har dramatiserats och iscensatts bland annat i Norge, Sverige och Kanada.¹³

Huvudpersonen heter här Boj. Redan första uppslaget klagör maktförhållandena i den lilla kärnfamilj som skildras. Pojken befinner sig här i utkanten av vänstersidan, naivistiskt tecknad med runt huvud och liksom övriga familjen

med svarta prickar till ögon och spetsig pinnliknande näsa. Längst till höger i bild tronar en enorm mansfigur, Pappa. Mellan son och far svävar Mamma: en feminin, avsevärt mindre figur, i klänning, med ett tårtfat framsträckt mot mannen. Rummet är symbolmättat: tapetens mönster består av eldar, på byrån står ett akvarium med tre fiskar varav en betydligt större än övriga. Boj är försedd med block och penna, attribut som föregriper det brev han senare ska författa till Kungen, som liksom föräldrarna benämns arketyiskt, ur barnperspektiv. På uppslaget finns också en hammare; likt geväret i en naturalistisk teaterpjäs ger den en fingervisning om de slag som ska utdelas. Fast ännu ter sig alla glada, av text och bild att döma.

Av texten framgår att Boj kontinuerligt söker läsa av faderns humör. Inledningsvis konstaterar berättaren hyperboliskt, med en oväntad metaforik anpassad till barnets förmodade referenser: "Se så glad Pappa er! Han er blid som epler på bordet og rosiner / i en gul skål. Blid som en pose med drops og kransekake med flagg." Modern beskrivs också som glad, vilket istället kopplas till henne klädsel: "Mamma ler i den fineste kjolen." Text och bild stärker i så måtto varandra vad gäller framställningen av modern ur genussynpunkt.

Gradvis förbyts glädjen i den darrande tystnad som föregår faderns utbrott. Visuellt skildras fadern alltmer som ett jättelikt, argt troll i mörka färger, medan texten aktualiserar ett freudianskt tankegod: "Men i kjelleren bak stemmen / til Pappa er det noen som reiser seg. Og opp / trappa inne i Pappa er det noen som kommer: Boj hører det i pusten". Snart kommer *Sinna Mann*, *Den Arge* – en personifikation av faderns hejdlösa vredesutbrott.

Genom språkliga överdrifter och i uttrycksfulla, bitvis brutala bilder med förvrängda proportioner och korsade synvinklar framhävs moderns och barnets utsatthet. På flera uppslag medverkar Boj i marginalen; en liten hopkurad figur med händerna för öronen och med ögonen

stängda. Slutligen visar såväl text som bild hur Sinna Mann brinner upp av en vrede ingen sägs kunna stoppa. Här löser även språket upp sig:

Ba ba ba ba.
Ba ba ba ba.
Ba ba ba ba.
Ba ba.
Ba.

Kvar finns en ömklig, stukad far och spåren efter Den Arges framfart i hemmet. Bilden visar hur mamman tröstar och bandagerar den gråtande faderns trasiga händer.

Moderns (och därmed indirekt sonens) beroende av fadern, uttrycks genom återskapandet av en traditionell genusordning: ”For hvem skulle ellers ordne med datamaskinen? / Og hvem skulle ellers reparere bilen og skru inn / lyspærene? Hvor skulle vi ellers bo? Hvordan skulle vi klare oss uten Pappa?”

Förhållandet mellan föräldrarna är med andra ord långt från de demokratiska ”pure relations” som Anthony Giddens förknippar med senmoderniteten. Sådana antas människor ingå för sin egen skull, oberoende av yttre betingelser som ekonomi eller kulturella mönster. De varar bara så länge båda parterna anser relationen ”deliver enough satisfaction for each individual to stay in it”.¹⁴ I *Sinna Mann* framställs inte äktenskapet som vare sig ett modernt kontrakt i giddensk mening eller grundat på romantisk kärlek. Snarare skildras en asymmetrisk maktrelation, där kvinnan och barnet är beroende av mannens färdigheter och utkomst. Frigörelsen görs därmed till ett individuellt projekt, där initiativet i hög grad ligger hos barnet. Moderns uppgift består i att göra Boj varse detta. Frigörelsen förutsätter inte att relationen med fadern upplöses, utan att han blir vän med sin ilska och lär sig hantera den mer konstruktivt.

I det brev Boj senare författar till Kungen, formuleras den skuldbemängda fråga sonen länge ruvat på:

Pappa slår, skriver Boj.
Er det min skyld? skriver Boj.
Hilsen Boj, skriver Boj.

Konungens dom blir friande, förstås. På bilden avbildas denne auktoritet som en väldig man med mantel och krona. På golvet knäfaller den nu förkrympta, beigefärgade pappan. Av texten framgår att han ber om ursäkt och om hjälp, varpå han utlovas boende på slottet, för att ”reparere seg selv [...] lime sammen bitene og sy sammen lappene”. Så utvecklas och konkretiseras formuleringen, samtidigt som ordet ”reparera” återfår sin metaforiska kraft. Illustrationen använder emellertid ett annat slags bildspråk. Där syns fadern, lugn och harmonisk; den väldiga kroppshyddan är lutad mot ett livets träd med nycklar i grenverket. I famnen har han tre bedrövade miniatyrvarianter av sig själv – och på marken en fjärde med käpp. Faderns uppgift är att ”trække ned hele den lange, lange trappe til Sinna Mann og bli kjent med ham”. Han ska ”trøste bittelille Pappaliten som alltid er på gråten”, för att bli ”hel” igen. Här aktualiseras åter det psykoanalytiska tankegodset i bild och text. Kungen framträder i berättelsen likt en sagofigur som dyker upp för att ställa allt tillrätta. Mot bakgrund av de freudianska inslagen överlag kan han förstås som en representant för överjaget, den symboliska ordningen eller Lagen. Problemet med faderns våld löses alltså inte exempelvis genom att familjestrukturen görs om eller att socialtjänsten griper in. Att förändringen påbörjas beror dels på att sonen börjar berätta om sin situation, dels på kungens ingripande – men huruvida den fullbordas ankommer ytterst på pappan själv.

Dahle och Nyhus ställer ingen explicit diagnos, men gestaltar pappans våldsbeteende som en osund avvikelse med grava konsekvenser för honom och familjen. Dahle har beskrivit hur hon under arbetet med boken tagit intryck av Jean Piagets teorier om barnets preoperatio-

nella fas, ett utvecklingssteg hos barn i förskoleåldern vars tänkande kan beskrivas som fantasifullt eller magiskt då det anses sakna förmåga att uppfatta kategorier eller orsaks samband såsom äldre barn eller vuxna.¹⁵

Sista uppslaget visar hur pappan kastar Boj i luften, medan mamman skymtar i nederkant. Alla skrattar. ”Ha ha hi hi / Hi hi”, lyder sista meningen. Kungen, en granne och en vit pudel omger den nu lyckliga kärnfamiljen. Av texten framgår att de befinner sig vid slottet, vilket gör slutet något ambivalent. ”There is some hope that Boj’s father will be able to return to his family after psychiatric treatment, although it is only hinted at in the happy images of the final page”, skriver Beckett.¹⁶ Här aktualiseras åter frågan om adressatens ålder; hur slutet uppfattas blir i hög grad beroende av barnets ålder och förmåga att tolka antydningarna om en alltjämt pågående psykologisk behandling i den sagobetonade framställningen.

Huruvida slutet bör förstås som ”lyckligt” eller inte beror på utgångspunkt: Lyckligt för vem? Ur vilket perspektiv? Klart är att maktordningen inom familjen förblir i princip oför-

ändrad. Inte heller omprövas maskuliniteten; pappan får endast lära sig hantera en förment inneboende vrede så att den kan uttryckas i för familjen mindre skadliga former. De arkety-piska benämningarna på karaktärerna, Boj och (Sinna) Mann eller Pappa, kan förstås som att maskuliniteten i någon mån är given, inskriven i namnen. Son och far får då representera olika stadier eller sidor hos pojkar/män.

EN STRESSAD

MODERS METAMORFOSER:

NÄR ÅKES MAMMA GLÖMDE BORT

I *När Åkes mamma glömde bort* skildrar Pija Lindenbaum hur en mamma, på en bokstavlig nivå, förvandlas till drake. På ett symboliskt plan berättas om hur mamman ur barnets perspektiv kapitulerar i sitt föräldraskap. Redan omslaget slår an en annan, ljusare, mer samtidsförankrad och realistisk ton än vad som utmärker *Sinna Mann*. Lindenbaums illustrationer är tydligare förankrade i tid och rum, med klara färger, utan framträdande symbolik och med mer realistiska proportioner. Också språket är mer direkt, med inslag av barns idiom.

Sinna Mann. Svein Nyhus våldsamme fadersgestalt i länsstolen.

På första uppslaget introduceras huvudpersonen, "Det här är en kille och han heter Åke". Redan från början slås könet och därpå namnet fast. Vad som sedan görs klart är att "han har nästan alltid den där drakgrejen på huvet". Bilden visar Åke mitt i frukosten, iförd grön drakmask och med små leksaksdrakar på bordet. Intill framträder mamman, avbildad genom *simultansuccession*. Det innebär, enligt Maria Nikolajeva, att olika rörelser avbildas i en och samma illustration, i ett antal "bilder [...] som var och en skildrar ett enskilt moment i rörelsen, men uppfattas just som en följd".¹⁷ I detta fall riktas mammans ansikte i samma bild åt både höger och vänster. Dessutom har hon sex händer, varav två är tomma medan de andra fyra håller i en tandborste, en hårfön, en mobiltelefon respektive en mugg. Ena foten befinner sig i luften och ur muggen skvalpar kaffet. Texten accentuerar den stress bilden förmedlar, och låter förstå att detta är normaltillståndet hos modern så här dags på dygnet: "Åkes mamma heter Berit och på mornarna är hon alldeles vild". Följande uppslag skildrar en annan morgon, då Åke stigit upp först och finner att mamma "blivit nån slags drake". Bilden visar en rosa, nyvaken, naken drakfigur, med små bröst och en tofs på huvudet lik den Berit har på föregående uppslag. Vid sängen står en uppslagen laptop; ytterligare en nutidsmarkör som tillsammans med röran av papper och kuvert på golvet samt de visnande krukväxterna i fönstret stärker intrycket av stress, tidsbrist och kontrollförlust – samtidigt som detaljerna bidrar till illustrationernas samtidsartade vardagsrealism.

Mamman visar sig i sin nuvarande skepnad oförmögen att ta hand om Åke, som själv får ordna med frukost. Han ringer till hennes kontor för att meddela att hon blivit sjuk, eller med hans ord "fått nåt i öronen". Sedan tar han henne till en läkarmottagning.

Likt Boj i *Sinna Mann* identifierar Åke den transformerade gestalten fortfarande som sin

förälder. Skillnaden är på vilka sätt barnen söker ta ansvar för pappan respektive mamman. I det första fallet sker det genom samvetsrannsakan, tystnad och därpå genom att berätta om de egna erfarenheterna; i det andra främst genom att sjukvården anlitas. Båda barnen vill ha tillbaka den *goda* eller *kompetenta* föräldern, den som är kapabel att ta ansvar för sitt barn tillika den de uppfattar som den *egentliga* föräldern.

På väg till sjukhuset använder han sig av den frihet hennes förvandling innebär genom att först ta vägen genom djurparken, för att därefter uppsöka glasskiosken. Inför omvärlden försvarar barnet lojalt sin mamma. När personalen på zoo kallar Berit krokodil, protesterar han genom att slå fast hennes identitet: "[D]et är min mamma!" Inför honom är hon alltså fortfarande ytterst densamma, om än i ett läge där hon inte fungerar som tidigare.

Läkarbesöket visar sig dock vara föga givande. Att patientavgiften inkrävs i mottagningsrummet – utan att vare sig undersökning eller behandling äger rum – framställer läkaren i dålig dager. Läkarens bristande engagemang understryks av illustrationen; hon sitter på en stol och stirrar ut i tomma luften. Längst ut på uppslagets högersida dunkar Åkes mamma "svansen ilsket i golvet" medan läkaren med skrämmd uppsyn flyger upp ur stolen. Av texten framgår att utfallet innebär att de undslipper avgiften.

När Åkes mamma glömde bort framställer en förälders metamorfos från hyfsat fungerande förälder till inkapabel drake och tillbaka igen. Stressen tycks göra henne oförmögen att axla ett förväntat ansvar, men med Åkes hjälp hittar hon tillbaka till *sig själv* och kan åter bli en trygg punkt för sitt barn. Det omgivande samhället ter sig oengagerat och inkompetent, sjukvården havererad och ytterst driven av ekonomiska intressen. Medlemmarna i den lilla familjen är hänvisade till varandra och till den luttrade mormor, som obekymrad om dot-

terns tillstånd, ser till att Åke får mat innan han skickas hem med sin drakmamma.

Även denna berättelse slutar alltså lyckligt i så måtto att ordningen återställs. När Åke och hans mamma på sista uppslaget åter befinner sig i köket är hennes yttre restaurerat. Men en sak har ändrats jämfört med hur hon inledningsvis framträdde, något som artikuleras i bild och text: "[H]on har inte bråttom".

Inte heller på Berit ställs någon diagnos, även om skildringen konnoterar utbrändhet – bland annat genom tonvikten på stress och mammans eldsprutande. Martin Hellström har i en artikel poängterat att de namngivna varumärkena i ikonotexten bidrar till att skapa igenkänning, samtidigt som de fyller en narrativ funktion genom att indikera ett orsaks-sammanhang: "Mjölken och Bregottasken och O'boypaketet kan också ses som ett tydligt stilleben över en av de situationer som lett till mammans förvandling från en moder med ansvarstagande ambitioner till ett dysfunktionellt urtidsmonster – de stressiga morgnarna."¹⁸

Bortsett från att det inte är urtidsmonstret som är dysfunktionellt utan mamman, kan resonemanget förstås som en privatisering eller intimisering av problematiken. Texten berättar att mamman arbetar på ett kontor och i en illustration håller hon, som tidigare påpekats, i en mobiltelefon samtidigt som hon upptas av en rad andra sysslor. Den nämnda laptopen bidrar ytterligare till att placera karaktären i ett informationstekniskt nutida sammanhang, där arbetslivet integrerats i hemmet med ökade krav på tillgänglighet. På sista uppslaget, när mamman återgått till sin inledande framträdandeform, beskrivs hur hon ringer till sitt jobb för att ta ledigt. Slutet lanserar emellertid inte något hemmafruideal; mamman säger inte upp sig, utan slår sig bara lös från arbetet för en dag – likt busschauffören i Tage Danielssons novell "Busschauffören som tänkte att vafan".¹⁹ I Lindenbaums bok planerar dock Berit ägna den arbetsfria dagen åt en utflykt med sitt barn.

Tidstypiskt skildras Berit snarare såsom fjättrad i en viss situation än av en tydligt identifierbar makt eller i en social hierarki; det finns ingen konkret fiende såsom en elak chef eller ett klassamhälle som ska bekämpas. Att vara mor i den senmoderna tillvaro som skildras görs i denna lindenbaumska berättelse förenligt med (intellektuellt) förvärvsarbete så länge det utförs inom rimliga gränser; så länge den enskilde är kapabel att hantera situationen utan att hen eller de egna barnen drabbas. Den fridag som slutligen tas framstår därmed som en ventil genom vilken rådande ordning säkras snarare än utmanas. Åkes mamma klarar sig trots allt och återfår sin kapacitet som förälder och yrkesarbetande, mest tack vare sitt driftiga barns kompetenta ingripande. Det ligger i alla fall nära till hands att se hans visade omsorg om henne som ett avgörande led i att hon förvandlas tillbaka till "sig själv" igen.

EN UTVECKLANDE UTFLYKT I DET NYA HEMLANDET: DEN ANDRA MAMMAN

Även Viveka Sjögrens *Den andra mamman* skildrar ur barnperspektiv en förälder såsom inkompetent inför den situation hon ställs inför. Här möter vi en mamma som, till en början oförmögen att orientera sig i det nya hemlandet Sverige, gradvis hittar sina egna strategier för att kunna ta det förväntade ansvaret för sina barn.

Första uppslaget visar den namnlösa mamman som en frånvänd, gråklädd gestalt. Bredvid står de till synes villrådiga syskonen jämte skyltar med svårtydd information om bussarnas avgångstider. Familjen ska på utflykt med förskolan, men på hållplatsen är det ödsligt och inga andra barn eller vuxna syns på bilden.

På nästa uppslag tar berättaren/storasystemen Shirin till orda: "Du har läst fel som vanligt!" säger jag. Jag är arg och besviken." När en buss stannar stiger de på och Shirin får mammans plånbok för att betala, fast ingen vet om det är rätt buss. När familjen stigit av springer barnen

iväg; de leker hästar och flygplan. Äldsta dottern önskar sig bort från sin inkompetenta, eller med berättarjagets ord, ”dum[ma]” förälder vars brister hon skäms över. Hon får ikläda sig rollen som den ansvarstagande vuxne, men badutflykten med förskolan blir inte alls som planerat. Istället för en utflykt med förskolan, blir det en omvälvande familjeutflykt med modern som protagonist.

På femte uppslaget avbryts leken av en tjur som hejdar barnens framfart; på bilden antar den enorma proportioner. Då dyker mamman upp, nu en ”vildögd tjurfäktare med fladdrande hår och snabba ben”. På bilden har den grå huvudduk hon tidigare burit knuten under hakan tagits av och förvandlats till ett rödglittrande tjurfäktarskynke. Med det brokiga tygstycket jagas kreaturet bort, och modern tar täten mot stranden. I en av recensionerna beskrivs scenen

som en symbolisk gestaltning av hur modern övervinner ”den patriarkaliska makt som deras djärva resa sätter på undantag”.²⁰

När det så blir dags att fara hem från utflykten kommer ingen buss. Småningom återvänder familjen till stranden för att övernatta. Av texten framgår att mamman tillverkar ett tält och av bilden att materialet är huvudduken, som tillförts ytterligare ett färgstråk. När morgonen gryr gör hon en drake av tältet. ”Är det här vår mamma?” undrar Shirin. Frågan accentuerar den förändring av modern som i texten främst skildras ur barnens perspektiv. När draken lyfter, är tygets mönster än mer komplext, med citrongula stiliserade figurer. Det alltmer intrikata motivet representerar hur moderns personlighet successivt vecklas ut. Att inte bara håret hänger fritt utan koftan är uppknäppt och leendet nu är så stort att tänderna blot-

tas, understryker förändringens art och grad. När tyget inte används i andra syften och när familjen beger sig hemåt, täcker mamman åter huvudet med sjalen – trots att familjen fortfarande befinner sig i enskildhet, utan manlig närvaro. Hennes förändring kan alltså inte på något enkelt sätt knytas till huvuddukens avlägsnande, även om kopplingen aktualiseras.

Som titeln indikerar är det fråga om en utvecklingshistoria där *den andra* mamman ska visa sig. Så sker också: i den fiktiva världen kan förändringen ses som ett resultat av hur såväl dotterns blick på mamman som mammans framträdande förändras i den nya situationen och den nya miljön. På sista sidan syns modern och barnen åter vid en busshållplats, mot ett abstrakt mönster i olika kulörer. Illustrationerna förstärker och kompletterar textens beskrivning av tyget där det framgår hur *bruket* av den skiftar, men inte att även färgen eller strukturen ändras. Förvisso är mammans hår täckt även i slutet, men inte desto mindre öppnar skildringen som helhet för följande slutsats: under, eller snarare bortom, den inledningsvis grå slöjan dolde sig en mångsidig, modig, kreativ och fullt kapabel förälder. Baksidestexten ger för handen att utflykten leder till "[n]ågot som varit borttappat", vilket antyder att modern tidigare besuttit den mångsidighet som uppdragas i berättelsen.

Även om huvudduken har en narrativt positiv funktion och att titeln "den andra" kopplas till mammans omvandling i relation till barnen, kan skildringen problematiseras ur ett postkolonialt perspektiv. I *Islamofobi* skriver Mattias Gardell om hur vår tids aversion gentemot slöjan började gro i och med att den kom att uppfattas som just specifikt muslimsk. Under 1990-talet tog den europeiska besattheten kring "livet 'under', 'bakom' eller 'bortom' slöjan" fart, och den har sedan dess tilltagit.²¹ Den beslöjade kvinnan upplevs, skriver Gardell, som provocerande, på en gång "ett offer och ett hot".²² *Den andra mamman* förhåller sig

till denna kontext, även om direkta referenser till religion saknas. Värt att notera är att det är när slöjan används till annat än den primärt är avsedd för, och därefter, som den får en positiv laddning. Genom att framställningen av mammans positiva förändring knyts så starkt till hennes huvudbonad, tangerar skildringen en kolonial diskurs där just *avslöjandet* av den muslimska kvinnan och fixeringen vid vad som förmodas döljas inunder slöjan utgör centrala komponenter. Detta motsäger nu inte att skildringen uppenbart har ett annat ärende, vilket snarare handlar om att ifrågasätta stereotypa bilder av "invandrarkvinnor", slöjor eller islam. Relevant i sammanhanget är också att moderns bristande kompetens som förälder i inledningen förändras med miljöbytet och de olika situationer familjen ställs inför. På sista uppslaget bär den påtagligt förändrade modern åter huvudduk.

VUXENVÄRLDEN SOM LÄGERVAKTER MED CLOWNNÄSOR: LEJREN

I *Lejren*, med illustrationer av Dorte Karrebæk och text av Oscar K, drivs flera av de tendenser jag urskilt i exemplen ovan ytterligare ett antal steg – så även den brutalitet med vilken den i detta fall extrema situationen skildras. Verket kan klassificeras som en allegorisk dystopi samtidigt som den rymmer klara referenser till en specifik historisk situation: Förintelsen.²³ Den utspelar sig till skillnad från det övriga materialet i artikeln i familjens hägn, och osäkrar därtill radikalt föreställningen om bilderboken som småbarnslitteratur. Dessutom är förhållandet mellan text och bild här än mer komplext och spänningsfyllt än i de övriga exemplen, samtidigt som maktrelationen mellan barn och vuxna framställs som våldsamt asymmetrisk på makronivå.

Det allegoriska draget framhävs genom den formulering som föregår själva berättelsen: "Barndomen övergår alle..." Detta uppslag upptas av ett fält med orangefärgade blommor

mot en mattblå himmel. Därpå följer en helvetesskildring i ord och bild. Som titeln anger är platsen ett läger, en horribel miljö där barn befinner sig utan föräldrar men under kontroll av vakter i clownmundering. Vuxenvärlden har här inte abdikerat eller förlorat i auktoritet, tvärtom: problemet är att den är helt maktfullkomlig. Den framställs också som i princip homogen, utan tydliga inbördes hierarkier (åtminstone inte på lägret). Lägerverksamheten bedrivs med största kompetens i så måtto att maskineriet även tycks reproducera sig självt. Men innehållet och de övergrepp som här institutionaliserats är tydligt fränstötande

De historiska referenserna överlag är uppenbara för den något äldre läsaren, men knappast möjliga för mindre barn att greppa. Redan titeln antyder kopplingen till andra världskrigets koncentrationsläger. Av text och/eller bild framgår att barnen skiljs från sina tillhörigheter: "De voksne tager alt fra dem, også deres navne". Över ingången till lägret står det: "Kærligheden besejrer alle"; en tvetydig problematisering av kärlek på ojämlika grunder. Texten återspeglas även i de skuggor som stängslet kastar över uppslaget, vilket betonar dess innehåll ytterligare.

Lejren har en kollektiv huvudperson, de internerade barnen – eller på en symbolisk nivå *barndomen*. Berättarperspektivet är mer distanserat än i de andra exemplen; det beskrivs hur barnen anländer med buss och tåg medan bilden visar bruna konturer av barn eller ungdomar vars överkroppar och huvuden inte syns på uppslaget som istället domineras av deras fötter, väskor och långsmala blå skuggor. Stämningen antyds genom beskrivningar av barnens tillstånd: John är hård i magen eftersom han hållit sig i flera dagar, Elvira blöder näsblod medan Hamid, som saknar bagage, "fjoller rundt med en flad gummibold".

Dokumentära inslag blandas med grotesk och fantastisk. Lägervakter i clownmundering syns ta hand om sådant som rakning, utfod-

ring och musicerande. Barnen skildras särskilt inledningsvis mer realistiskt på bilderna men förlorar strax sin individualitet även visuellt. På ett uppslag porträtteras de likt en flock utmärglade, rovlystna djur, på ett annat som bleka skelett. Ett exempel på hur dokumentärnren aktiveras är de återkommande uppslagen med åtta fotolika porträtt av barn vars förnamn anges i nederkant. Namnen är av olika ursprung, såsom hebreiska "Rakel" och arabiska "Hamid", liksom polska "Krzysztof" och det ursprungligen anglosaxiska "John". När porträtten återkommer, är huvudena rakade, ansiktsdragen suddigare och alla försedda med nummer istället för namn. Som Nina Christensen klargjort finns en intertextuell koppling mellan barnporträtten här och dem i Karrebæks illustrerade självbiografiska verk *I tilfælde af krig* (2009); i bägge fall framställs barnen som individualiserade personer som av de vuxna reduceras till ett anonymt kollektiv.²⁴

De uttrycksfulla illustrationerna förvränger perspektiv och proportioner. På motsvarande sätt varieras det verbala berättarperspektivet, men skillnaden är att i texten görs internt fokaliserade nedslag hos enskilda barn. På så vis ges glimtar av deras respektive bakgrund, där relationen mellan barn och vuxna ter sig djupt problematiska. Exempelvis fokaliseras Hamid återkommande internt, och det framgår att han tidigare på ett flyktingläger utsatts för vuxnas övergrepp.

Den i alla avseenden extrema skildringen av relationen barn–vuxen går stick i stäv med tongivande uppfattningar i senmodern teori, exempelvis hos Giddens som framhåller hur också dessa relationer demokratiserats.²⁵ Lika illa rimmar den med den danske familjeterapeuten Jesper Juuls beskrivning av barns villkor i dag. "För första gången är vi redo att se möjligheterna att etablera genuint jämlika relationer mellan män och kvinnor och mellan vuxna och barn", skriver Juul som gjort sig känd för att förorda en ansvarstagande men

anti-auktoritär relation mellan vuxna och barn där de förra tar personligt ansvar istället för att gömma sig bakom en anonym auktoritet.²⁶ *Lejren* skildrar maktfullkomliga vuxna i form av lägvakter förklädda till clownar, vilket innebär att inte bara de internerade barnen utan människor i alla åldrar avidentifieras. Förvisso utspelar sig verket inte i en tydligt identifierbar senmodern tillvaro utan blandar historiska referenser med allegoriska och groteska inslag. Inte desto mindre är den tillkommen och utgiven på 2000-talet. Den skildrar, hävdar jag, inte i första hand barns villkor i en extrem specifik situation, utan gör snarare bruk av historiska referenser för att säga något om dagens förhållanden.

I enstaka antydningar om barnens liv före lägret nämns internatskolor, flyktingläger och förbud – idylliska eller överhuvudtaget mer positiva motvikt saknas helt. Harry, exempelvis, ”arbejdade för sin far, da han fik ret til ham efter skilsmissen. / *Du ved jo, jeg elsker dig, Harry. / Og hvad kan han stille op mod kærligheden?*”

Mot slutet examineras de nu halvvuxna barnen, på bilden med utsträckta armar och mössor som liknar vakternas. Så sammanlänkas de båda grupperna och verksamheten med dess tillspetsade maktrelation tycks reproducera sig själv igen och igen fastän lägret monterar ned av maskiner. Att allt ska börja om indikeras också, som Anna Karlskov Skyggebjerg påpekat, av de avslutande orden, knappt läsbara i grått mot grått, vilka återknyter till inledningen och därmed sluter cirkeln: ”Det er sommarferie og sidst på eftermiddagen. / Børnene ankommer i busser og togvogne...”²⁷

Vad som betonas är inte de vuxnas inkompetens. *Lejren* gestaltar hur vuxna systematiskt utövar en närmast absolut makt över barnen som stängs in, disciplineras och likriktas. Vissa dör på kuppen, men flertalet tycks sluta som lägvakter i det att systemet återskapar sig självt.

AVSLUTANDE REFLEKTIONER

I artikeln ”Det (post)moderna moderskapet” skriver Helene Brembeck om värdet i att avtäckta centrala myter om mamma, pappa och barn: ”Befriad från myten om familjelyckan skulle familjen kunna bli en samlevnadsform som gav utrymme för nytänkande och experiment med både relationer och identiteter”.²⁸

Det som uppfattas som en barndomens kris bör, hävdar barn- och ungdomsforskaren Mary Jane Kehily, snarare förstås som en återspeglning av vuxenvärldens osäkerhet, i den västerländska fas som här betecknas som senmodern.²⁹ Osäkerheten leder till en romantisering av barndom och medför att barn ses som en grupp som ska skyddas, något som i sin tur bejakas av konsumtionssamhället och tekniska innovationer såsom andningslarm och ultraljudsutrustning för privatbruk. Allt detta ökar i sin tur oron kring barnen.

Bilderböckerna i mitt urval generellt skildrar inte överbeskydd, utan vuxnas bristande förmåga att ta ansvar för och visa omsorg om barnen. De som förändras är – *Lejren* undantagen – de vuxna/föräldrarna, vilket kan ses som en fingervisning om den primära målgruppen. Enligt barnlitteraturforskaren Perry Nodelman ligger det didaktiska i barnlitteraturen snarare i vad barnen *inte* får ta del av: ”by *not* teaching them what they cannot or should not know”.³⁰ Vad som exkluderas varierar över tid. I mina exempel – även här bortsett från *Lejren* – rör det sig inte om ett undanhållande av vuxnas våld, psykisk sjukdom eller andra former av problem eller bristande kapacitet, tvärtom. Däremot framställs det som att fysiska övergrepp, utbrändhet eller sociokulturell marginalisering går att komma till rätta med i en handvändning, vilket knappast grundas i världen utanför fiktionen utan snarare får anses syfta till att inskräpa hopp om förändring i positiv riktning.

Till skillnad från övriga verk förmedlar *Lejren* föga förtröstan; även på denna punkt

osäkras idén om bilderboken som småbarnslitteratur. Om något utelämnas är det således snarare framställningen av konstruktiva möjligheter, tänkbara utvägar.

Utsattheten kopplas i alla fyra exemplen mer eller mindre tydligt till tendenser som brukar förknippas med det moderna, i synnerhet det senmoderna, samhällets förhållande till tid. Om natten yrar ett barn kallat "Tre-tretten" i *Lejren*: "Du glade verden! Jeg kommer for sent! / Tak skæbne, hvor klokken er mange ..." Drömmen gestaltas visuellt i form av en gigantisk hare som rusar över sidan med jagad uppsyn och med ett fickur i handen. Haren möts av en brett flinande katt och en skylt med texten: "FOR SENT". Nedan på bilden framträder ett av de internerade barnen, Teresa, sovande i den utstyrelse hon bar då hon tidigare tvingats hålla folkonsert.

I *När Åkes mamma glömde bort* signaleras tidspress på första uppslaget, med formuleringar som "SKYND A DEJ MED MACKAN" och "nu hinner vi aldrig!" Barnets lek går stick i stäv med samhället och arbetslivets fasta tidsramar och effektivitetskrav, villkor som i *Lejren* dragits till sin spets. Stressen görs så till en grundbult i den (sen-)moderna tillvaron, något som människor i alla åldrar har att förhålla sig till, inte bara genom att se till att passa tider, utan att göra det på ett för barn och vuxna hälsosamt – eller kompetent – sätt.

Även i *Sinna Mann* accentueras tidens gång, om än i andra syften. På ett uppslag visar en klocka fem i tolv, senare prick tolv. På tolvslaget briserar pappans vrede, även det skildrat med koppling till tid. Här avser tidsreferenserna alltså inte något slags senmodern tidspress, utan fyller en mer symbolisk funktion. De gestaltar en stegrande anspänning och varslar om de slag som komma ska, enligt ett mönster barnet känner väl. I detta mer sagoartade verk saknas tydliga samtidsmarkörer. Föräldrarna

skildras inte heller som förvärvsarbetande, utan i sina traditionellt utmejslade roller inom familjen. Sålunda görs heller ingen förskola eller sociala myndigheter närvarande; i den mån samhället märks är det i symbolisk form.

I *Den andra mamman* hamnar karaktärerna utanför samhällets tid och rum sedan de missuppfattat skolans anvisningar om tid och plats. Detta ter sig efter hand som en frizon. Liksom hos Dahle och Nyhus samt hos Lindenbaum erövrar också denna förälder gradvis ökad förmåga att ta ansvar för sina barn. Men detta skildras här mer som resultatet av moderns egna ansträngningar i naturens avskildhet – och huvuddukens tillfälliga avlägsnande – än som en följd av kompetenta barns ingripande.

Som jag visat utmärker sig *Lejren* i flera avseenden. Här är det inte undantaget utan den rådande ordningen som utgör problemets kärna – och det som formar personerna. Medan *Sinna Mann*, *När Åkes mamma glömde bort* och *Den andra mamman* fokuserar specifika fenomen och brister hos de enskilda föräldrarna samt erbjuder individuella lösningar, går *Lejren* längre i sin kritik och är mer oförsonlig i sin framställning av vuxenvärlden. Hela organiseringen av barndomen sätts ifråga i denna föga uppbyggliga och djupt systemkritiska skildring, där barnen snarare fråntas de kompetenser och den individualitet de inledningsvis har. Även om detta verk gravt utmanar centrala föreställningar om såväl barn och barndom som om bilderböcker, ställer den sig således på barnens sida genom att inte lasta vare sig dem eller deras föräldrar, utan istället med hjälp av en blandning av allegori och historiska referenser visa på samhällsordningens absurditet och våldsamma konsekvenser för de yngsta. Att slutet i likhet med i flertalet av mina exempel återknyter till inledningen, blir därmed inte något positivt eftersom det här är den rådande ordningen som görs till det grundläggande problemet.

1. Helene Brembeck, "Postmodern barndom", i Helene Brembeck & Barbro Johansson (red.), *Postmodern barndom*, Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige, 1996, s. 17.
2. Se exempelvis Sandra L. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York/London: Routledge, 2012; Lena Kåreland, *Barnboken i sambället*, Lund: Studentlitteratur, 2013.
3. Gro Dahle & Svein Nyhus, *Sinna Mann*, Oslo: Cappelen, 2003; Pija Lindenbaum, *När Åkes mamma glömde bort*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2005; Viveka Sjögren, *Den andra mamman*, Göteborg: Kabusa böcker, 2007; Oscar K & Dorte Karrebæk, *Lejren*, Köpenhamn: Høst, 2011.
4. Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund: Studentlitteratur, 1993, s. 12.
5. Kåreland 2013, s. 26.
6. Elina Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, diss. Stockholm; Göteborg: Makadam, 2008, s. 171f.
7. Kåreland 2013, s. 27.
8. Mia Österlund, "Vart tog barnet i bilderboken vägen? Tanter och farbröder i finlandssvensk bilderbok", i Maria Lassén-Seger & Mia Österlund (red.), *Till en evakuerad igelkott/Celebrating a Displaced Hedgehog. Festskrift till Maria Nikolajeva*, Göteborg: Makadam förlag, 2012, s. 205, 209.
9. *Ibid.*, s. 210 och s. 213.
10. Beckett 2012, s. 316.
11. AnnaKarin Kriström, *De gränslösa böckerna. Om Hans Alfredsson och Barbro Lindgren i 60- och 70-talens allålderslitteratur*, diss. Uppsala; Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2008.
12. Gro Dahle, "Bilderböcker som lekplats", i Ulla Rhedin, Oscar K & Lena Eriksson (red.), *En fanfar för bilderboken*, Stockholm: Alfabet, 2013, s. 117ff.
13. Anita Killi, *Sinna Mann*, Troll Film, Norge, 2009. Vad gäller iscensättningar för teater kan nämnas Teater Egals uppsättning i regi av Annalisa Dal Pra som turnerade i Norge under 2008. Uppsättningen var en del av Forum för barnekonventionens rikstäckande kampanj mot våld i familjen. I Sverige turnerade Riks-teatern och Teater Tittut med en uppsättning regisserad av Sven Wägelin-Challis år 2013.
14. Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge: Polity Press, 1992, s. 58.
15. Dahle 2013, s. 117ff.
16. Beckett 2012, s. 248.
17. Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund: Studentlitteratur, 2000, s. 204.
18. Martin Hellström, "Förpackningens förvandlingar. Konsumtion och karneval i barnboken", i *Barnboken* 2011:2, s. 159.
19. Tage Danielsson, "Sagan om busschauffören som tänkte att vafan", i *Sagor för barn över 18 år*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1964.
20. Magnus William-Olsson, "... och plötsligt blev mamma modig", *Aftonbladet* 2007.09.06.
21. Mattias Gardell, *Islamofobi*, Stockholm: Leopard förlag, 2011, s. 167ff.
22. *Ibid.*, s. 170.
23. Anna Karlskov Skyggebjerg, "Vidnesbyrdlitteratur för børn. Skildringen af ekstreme barndomsoplevelse og overgreb i aktuelle danske børnebøger", i Bjarne Markussen (red.), *Navigationer i barne- og ungdomslitteraturen. Festskrift til Rolf Romøren*, Kristiansand: Portal, 2011, s. 253f.
24. Nina Christensen, "At blive den, man er. Om Dorte Karrebæks barndomserindring I TILFÆLDE AF KRIG", i Maria Lassén-Seger & Mia Österlund (red.), *Till en evakuerad igelkott/Celebrating a Displaced Hedgehog. Festskrift till Maria Nikolajeva*, Göteborg: Makadam 2012, s. 197.
25. Giddens 2001, s. 162.
26. Jesper Juul, *Ditt kompetenta barn. På väg mot nya värderingar för familjen*, övers. Cecilia Wändell, Stockholm: Månepocket, 2010, s. 14.
27. Karlskov Skyggebjerg 2011, s. 253f.
28. Helene Brembeck, "Det (post)moderna moderskapet", i Birgitta Meurling, Britta Lindgren & Inger Lövkrona (red.), *Familj och kön. Etnologiska perspektiv*, Lund: Studentlitteratur, 1999, s. 188.
29. Mary Jane Kehily, "Childhood in Crisis? Tracing the Contours of 'Crisis' and its Impact upon Contemporary Parenting Practices", i *Media, Culture & Society* 32, 2010:2, s. 184. Se även Ulrich Beck, *Risksambället. På väg mot en annan modernitet*, övers. Svenja Hums, Göteborg: Daidalos, 2000.
30. Perry Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2008, s. 158.

SUMMARY

Incompetent Parents and Competent Children. A Significant Theme in 21st Century Scandinavian Picture Books

In our time, the task of parenting seems fraught with anxiety. Such parental angst is manifested, for instance, in the extensive number of books and tv-programs aimed at guiding parents in child rearing. Fictional works, including children's literature, also feature an increasing interest in parental failure or dysfunction, which stands in sharp contrast to the high standards society places upon the act of parenting. In the 21st Century, the issue is becoming more and more profound even in picture books. In this article, I study how adults and children and the relations between the two are depicted in four picture books from Sweden, Norway and Denmark. All of the stories deal with the issues of dysfunctional parenting, but approach the subject from somewhat different angles. My primary aim is to investigate which adult-child discourses are expressed and especially in what ways adults' incompetences or failures are depicted, but I also hope to shed some light on the books' general treatment of parenting and childhood in contemporary Scandinavia.

Keywords: children's literature, picture books, adult-child discourse, late modernity