



FLICKAN RITAR SIG FRI

Det naiva barnperspektivet i den postmoderna bilderboken

av Mia Österlund

Vad gör flickan i bilderboken? Och hur görs hon? Dessa frågor aktualiseras av den samtida variant av bilderboken som fått beteckningen postmodern bilderbok. Med etiketteringen avses enligt bilderboksforskaren David Lewis en bilderbok som är gränsöverskridande, spelar med överdrift, obestämthet, parodi och med performans.¹ Michéle Anstey och Geoff Bull lyfter även fram variationer i layout, motstridiga diskurser, intertextualitet samt multipla betydelser och mottagare som utmärkande drag för denna typ av bilderbok.² Gestaltningen av kön kan inordnas under dessa kategorier särskilt eftersom den postmoderna bilderboken utmärks av att nya iscensättningar av självet formuleras i ett processperspektiv.³ Graden av postmodernitet varierar i den samtida bilderboken från renodlad postmodernism till användning av endast några postmoderna drag. Som Maria Nikolajeva påpekar rör det sig inte om en historisk period utan om en speciell bilderboksetetik, och de flesta av dagens bilderböcker uppvisar inte postmoderna drag.⁴ I det följande beaktar jag hur två postmoderna bilderböcker konstruerar könsbestämda subjektpositioner för barn och överblickar hur det naiva perspektivet uttrycks i relation till flickors aktörskap och frigörelsetaktiker i den ovan beskrivna typen av bilderbok. De bilderböcker som undersöks i detalj är Finn Zetterholms och Mimmi Tollerup-Grkovics *Klara hela dagen*, 2000, samt Håkan Jaenssons och Gunna Gråhs *Rita ensam*

hemma, 2002.⁵ Dessa bilderböcker formulerar olika flicktyper, nämligen den flickaktiga starka flickan respektive den androgyna flickan enligt nedtonings- och effekttaktiken. Postmoderna är böckerna eftersom de leker med och utmanar själva bilderbokskonventionen.

Tecknandet synliggör flickrösten

Bilderboken förstås överlag numera som en litterär form som introducerar unga läsare för konventioner som vidmakthåller representation och sociala ordningar.⁶ Bilderboksmediet anses även vara instruktivt.⁷ Den postmoderna bilderboken anspelar på och låter olika ideologiska diskurser samspela. Diskursen om starka flickor genererar en ikonotext⁸ som konstruerar flickor enligt bestämda mönster. Närvaron av dessa mönster väcker frågan om huruvida den flickmatrix som utgår från flick- och ungdomsböcker äger relevans även för bilderbokens gestaltning av flickor. Såväl flickboken som ungdomsromanen upprätthåller motivet frigörelse genom kreativitet, vilket manifesteras genom skrivande flickor, det vill säga gestalter som blir starka och rubbar traditionella heteronormativa förväntningar genom den kreativa processen. Flickskildringen i den postmoderna bilderboken utnyttjar en relationell rollrepertoar under förhandling, som motsvarar de mönster flickmatrixen består av.⁹

Motivet kreativa flickor hör samman med taktiken att tysta flickprotagonister, som därmed växer ner snarare än växer upp.¹⁰ Flickornas skrivande är således ett sätt att få röst: »art provides a metaphorical expression of voice«¹¹. Röst ses här ur ett feministiskt perspektiv som ett sätt att beteckna flickans aktörskap.¹² Att teckna har traditionellt varit en del av den borgerliga flickuppföstran i likhet med sömnad, musicerande och andra praktiska sysslor som ansetts forma ett dekorativt och underhållande kvinnligt beteende. Samtidigt innebar dessa sanktionerade kvinnoysslor en form av kreativitet för flickorna, en struktur som fortlever i motivet skrivande flickor. I bilderbokens värld motsvaras detta grepp av ritande flickor, eftersom det rör sig om yngre protagonister som ännu inte är skrivkunniga.

I de bilderböcker som analyseras här ägnar sig Klara i *Klara hela dagen* uteslutande åt att teckna, medan Rita i *Rita ensam hemma* både tecknar och förser sina teckningar med bildtext och därmed använder dubblerade frigörelsetaktiker. Att tyngdpunkten här uttryckligen läggs vid hur den postmoderna bilderboken gestaltar en flickprotagonist som använder sig av kreativt skapande som en taktik för aktörskap, makt och frigörelse utesluter inte att tecknandets frigörelsepotential gäller även för bilderbokens tecknande pojkar. Som Roberta Seelinger Trites påpekar angående könsproblematiken handlar det om att barnets kön inte framställs som ett bestående hinder för barnets utveckling, och detta oberoende om barnet är en flicka eller en pojke.¹³

Bilderboks barn, både pojkar och flickor, gör kön i bilderboken genom att imitera könsstereotyper. Men ibland sker detta »slarvigt« och då uppstår läckage i fiktionen.¹⁴ Frågan är vilka bevekelsegrunder som finns för detta grepp och om bilderboksskaparna medvetet strävat efter att skapa en androgyn barnvision genom att på detta sätt grumla kön. Bilderboken har länge dominerats av pojkar, som bildat norm.¹⁵ I takt med samhällsdebatten har flickor tagit plats i

bilderboken, och i och med deras inträde har omedelbart könstillhörigheten problematiserats i allt högre grad. Som ett svar på debatten om frånvarande bilderboksfigurer förekommer numera en del starka flickor – Elin, Victoria, Britten, Snurran, Tilda, Hanna.¹⁶ De använder kreativitet – i form av ritande, lek eller påhitt – i kombination med ett naivt perspektiv, som ett medel att uttrycka sin subjektivitet. Entydig och oproblematiserad är flickskildringen inte.

Tidigare studier av bilderboken fokuserar ofta på stereotyper och heteronormativa mönster som bekräftas.¹⁷ Senare forskning har uppmärksammat kön mer explicit.¹⁸ Gestaltningen av genus utgående från perspektiv influerade av genusforskning, maskulinitetsstudier och queerteori har aktualiserats först under 1990-talet och framåt. Granskningen av hur kön görs i bilderboken går numera längre än att konstatera stereotyper; istället betraktas gestaltningen som beroende av de heteronormativa mönster som återspeglas, återupprättas och eventuellt omtolkas i bilderboksform.

Flickskildringens taktiker

Den postmoderna bilderboken betecknas bland annat av att den iscensätter performans. Bilderbokskategorin svarar även på queerteorin och den feministiska forskningens diskussion om heteronormativitet. Detta sker bland annat genom gestaltningar av grumlat kön. Grumlandet utförs enligt två motsatta taktiker. Den första taktikens, effekttaktikens, verkningssmedel är att gestalta kön genom att blanda stereotypa drag, gärna i form av könshyperboler. Denna kategori inrymmer Klara i *Klara hela dagen*. Den andra taktiken, nedtoningstaktiken, går ut på att framställa barnet som könsneutralt och utbytbar genom att könsmarkörer undviks eller är av utpräglad unisexkaraktär. I denna kategori placeras Rita i *Rita ensam hemma*. Bägge bilderböckerna anspelar på och spelar en cen-

tral roll i (om)formandet av diskurser om flickskap som redan är i omlopp i en vidare social kontext. Den australiensiska barnboksforskaren John Stephens, specialiserad på ideologiska och genusrelaterade frågeställningar i barnlitteraturen, uppmärksammar att sådana formationer och reformationer uttryckligen kan vara del av en explicit agenda.¹⁹ I detta fall är agendan att gestalta driftiga flickor.

Det vita pappersarket

Bilderböcker avbildar ofta barn som ägnar sig åt att teckna.²⁰ Motivet tecknande barn anspeglas på i olika hög grad, det kan röra sig om en lätt antydning i form av närvaron av ritmaterial, vita ark och kriter, eller så att själva ritandet får en upphöjd betydelse i texten.²¹ Tecknandet fungerar som metonymi för skapande och kreativitet, och förmedlar därmed en bild av det aktiva barnet som uttrycker sig ur ett subjektivt perspektiv. Samtidigt anknyter tecknandet till barnaktivitet, lek och barnslighet på ett mer övergripande plan eftersom ritandet är något som barn vanligtvis sysselsätter sig med. Motivet bär därmed på en dubbelhet. En avbildad gestalt som tecknar fungerar allt som oftast som ett sofistikerat alter ego för barngestalten men även som en kommentar till konstens och kreativitetens inneboende kraft. Inte minst bidrar den tecknande bilderboksgestalten med en metafiktiv nivå som passar den postmoderna bilderbokens estetik som hand i handske.

Den postmoderna bilderboken använder sig mångsidigt av visuella medel för att återge barnets inre värld. Det vita arket kan betraktas som en bild för den kämpande konstnären som tampas med konstnärskapets utmaningar för att fylla pappret med meningsskapande tecken. I den postmoderna bilderboken ger motivet uttryck för att konsten, den kreativa processen, är ett grundbehov även hos barn samt ett sätt på vilket uppväxande barn kan hävda sin sub-

jektivitet. Även det negativa bildutrymmet eller den reducerade miljön, populära grepp i och med 1970-talets nyenkla bilderboksestetik, kan tolkas som varianter av temat det vita arket, där bilderbokscharaktererna ofta avbildas i barnhärmande naivistisk gestalt, som om de vore levandegjorda barnteckningar. Användningen av konventionen det vita pappersarket/ritande barn kan dessutom tolkas som ett meta-fiktivt självkommenterande drag genom vilket den postmoderna bilderboken diskuterar sin litteraritet.

Det naiva perspektivet

Begreppet det naiva berättarperspektivet har länge varit aktuellt inom barnlitteraturforskningen.²² Detta grepp, som betecknar författarens berättartekniska metod att filtrera handlingen genom ett barnligt medvetande eller genom ett naivt sinne, har blivit allt vanligare under 1900-talet.²³ *Rita ensam hemma* ger uttryck för ett barns perspektiv. Denna effekt uppstår genom att berättarrösten ger sken av att ge röst åt ett barn genom utrop som »Hemska tåget kommer dånande!« Bilderbokstexten gestaltar flickans hisnande upplevelse av att klara av en stund ensam hemma. Denna aspekt, att klara sig helt på egen hand, är i detta fall oroande eftersom Rita i bild framställs som ett mycket litet förskolebarn i en stadsmiljö. Att hon verkligen även skall klara hemvägen ensam framstår som att hon försummas, särskilt i dagens perspektiv då det finns en utbredd uppfattning om att små barn bör beskyddas och inte för tidigt lämnas på egen hand. Eftersom boken utgår från flickans perspektiv lämnas ingen förklaring till denna övergivenhet. *Klara hela dagen* å sin sida berättas närmast i dialogform där pappans vuxenperspektiv stöts mot flickans krav på hans närvaro.

Uppfattningen om det genuint barnliga, den barnliga oskuldfullheten, som utvecklades

under romantiken och modernismen, är idag mindre framträdande i barnlitteraturen, vilket harmonierar med den allmänna utvecklingen inom prosan.²⁴ Utvecklingen hänger även samman med den förskjutning av auktoritet från de vuxna till barnen som ägt rum såväl i samhället som i skönlitteraturen. Tendensen att utgå från barnets erfarenheter är särskilt stark i 1970-talets barnlitteratur.²⁵ Detta arv, att tillämpa ett barnligt eller naivt perspektiv, vidareutvecklas i senare tids bilderböcker. Nackdelarna med det naiva perspektivet är den unga personens begränsade erfarenhet och uttrycksförmåga, men dessa kompenseras i bilderboken med hjälp av alternativa grepp, ofta genom bilderna.

Bilderboksforskaren Ulla Rhedin kallar tendensen att utgå från barnets erfarenhetsvärld för »det konsekventa barnperspektivet«, en gestaltungsprincip som hon anser förändrade bilderboken under 1980- och 1990-tal genom återgivning av barntid och barnrum, det vill säga en fokusering på en skildring av barnets upplevelse av tids- och rumsperspektiv.²⁶ Det kan röra sig om att en kort stund uppfattas som en evighet eller att vuxna framställs ur det lilla barnets perspektiv, det vill säga de återges i bild enbart i form av enstaka kroppsdelar istället för en helkroppsframställning. Detta nya, poetiska, expressiva bilderbokskoncept inbegriper gestaltande mer än beskrivande. Skildringen är expressiv, subjektiv och förmedlar ett direkt innehåll framom ett kommenterat och berättat. Dessutom är texternas didaktiska syften nedtonade och barnperspektivet yttrar sig på såväl strukturell som tematisk nivå.²⁷ I förlängningen kan begreppet det konsekventa barnperspektivet även upphäva den begränsning som begreppet det naiva perspektivet belastas av, eftersom naivitet och barnlighet inte nödvändigtvis är vad som uttrycks genom ett barnperspektiv. Exempelvis Rita ger uttryck för ett omformulerat naivt perspektiv genom att uttrycka sin oro i bild. Bilderboksbarn rymmer även mer komplexa sidor än vad som i allmänhet förknippas med ett naivt perspektiv, något som redan Ulla

Rhedin poängterar. Valet av ett naivt perspektiv hos karaktären, i text såväl som i bild, harmonierar väl med tendensen att den postmoderna bilderboken allt mer komplext återger karaktärens inre.²⁸

Både Klara i *Klara hela dagen* och Rita i *Rita ensam hemma* skapar. I Klaras fall handlar det om teckningar som blir levande medan det i Ritas fall rör sig om en episodiskt sammanflätad bilderbok som tematiserar flickans känslor. Att använda sig av tecknande barn är ett sätt att gå nära barnets upplevelsevärld. Eftersom det är en vuxen som skapar bilderna kan de bara antyda en naiv estetik uttryckt i en barnhärmande stil. Denna stil dominerar ställvis hela illustratörskap, där barnligheten och naivismen är ledstjärnor för det avbildade, vilket gäller en stor del av de moderna bilderböckerna, inte minst huvudfotingliknande klassiska bilderbokskaraktärer som Strit eller Alfons. I det följande beaktar jag hur de två postmoderna bilderböckerna *Klara hela dagen* och *Rita ensam hemma* konstruerar könsbestämda subjektpositioner för barn och överblickar hur det naiva perspektivet uttrycks i relation till flickors aktörskap och frigörelsetaktiker.

Inte utan min pappa

Finn Zetterholms och Mimmi Tollerup-Grkovics *Klara hela dagen* berättar om en kavat flicka som lockar med sin motvilliga pappa i en lek. Klara skildras enligt effekttaktiken, eftersom hennes flickskap understryks och hon fyller med lätthet rollen som driftigt flickmakt-flicka. Små barn i socialrealistiska bilderböcker befinner sig ofta i hemmiljö, och frågan är hur papporna integreras i denna miljö. Upprätthållandet av hegemonisk manlighet och underordnade maskuliniteter förekommer ofta i bilderbokssammanhang.²⁹ Pappa- och pojkbilden är uppluckrad och bilderna av manlighet är mångfacetterade. Birgitta Fransson urskiljer ett skifte från de portföljbarande och tidnings-

läsande papporna, det vill säga pappor som upprätthåller traditionell maskulinitet och inte deltar nämnvärt i hushållsarbete och barnskötsel, till de omhändertagande familjefäderna, annorlunda till klädsel och handling, som representerar en ny mjukare maskulinitet.³⁰ Bilden av portföljpappan har rubbats rejält allt sedan Alfons Åbergs pappa träder in på scen som en ansvarstagande, hemmabunden vårdande faderstyp.³¹ Delaktiga pappor, ensamföräldrande pappor och pappor som tar hand om sina barn är numera vardag i bilderbokssammanhang. Pappaskildringen i *Klara hela dagen* anspelar därmed på en förlegad stereotyp. Huvudpoängen i Finn Zetterholms och Mimmi Tollerup-Grkovics *Klara hela dagen* är att pappan skall lockas till närvaro och till deltagande i lek. Klaras pappa är inte den lekfulla typen och han signalerar allt annat än barnasinne. Tvärtom är han försedd med övertydliga traditionella fadersattribut, där han frånvänd sitter i sin fätölj med tidningen, distanserad från familjelivet. I bild skildras pappan kantigt, med rutig kostym, rektangulära glasögon och portfölj. Han arbetar på bank och föredrar att läsa tidningen i lugn och ro: »– Jaha, säger pappa. Jag tänkte läsa tidningen lite grann. Du kan väl leka under tiden. / – Nej säger Klara. Du skall leka med mig. / – Leka, säger pappa. Jaha. Hur då?«³² Poängen i bilderboken går ut på att bryta ner den strikta maskuliniteten med hjälp av flickans handlingskraft och ge utrymme för barnslighet även inom maskuliniteten. Boken är en klar satir över den frånvarande pappan. I bild framställs Klara som ledarfigur, hon drar bokstavligen i pappans armar för att få honom dit hon vill.

Pärmen introducerar motivet att teckna genom att pappan är placerad på ett vitt pappersark. Klaras minspel är klurigt och hon står för aktiviteten i bild eftersom hon har en nyckel i hand som hon står i beråd att öppna ett lås med. Låset återfinns på teckningen av pappan. Därmed är symboliken klar; Klara har nyckeln som skall öppna relationen till hennes pappa.

Försättsbladen föreställer en hög pastellfärgade pappersark och understryker även de tematiken att teckna. Pappersarken är Klaras teckningar, men de fungerar även i form av ramar som grumlar gränsen mellan flickans inre fantasivärld och hennes yttre vardagsvärld. Detta grepp är utmärkande för den postmoderna bilderboken.³³ I detta fall uttrycks flickans aktörskap genom att användningen av inramande pappersark problematiserar berättandet och ger den rakt återgivna, handlingsorienterade texten en fördjupande, metaaktiv dimension.

Att bokstavligen bryta sig ut ur det vita pappersarket blir i *Klara hela dagen* en sinnebild för att pappan kan ge sig hän. Den vuxna medlekaren glömmer därmed sin självmedvetenhet och leker fritt. Tollerup-Grkovic arbetar med vita ramar och pastellakvarell med flytande konturer, där även bildelement blöder ut över ramarna i levandegjorda teckningar. Denna användning bidrar till ifrågasättandet av vad som är fantasi och vad som är verklighet i bilden; särskilt inramningen kring pappan ifrågasätter om pappan verkligen finns där eller om han också är en av Klaras teckningar. Tollerup-Grkovic avslutar inte sina bilder utan lämnar dem öppna, exempelvis saknar köksbordet Klara sitter vid bordsben, vilket förstärker känslan av att bilderna återger Klaras inre landskap. Användningen i bild av de vita pappersarken och de halvfärdiga miljöskildringarna understryker med andra ord flickans subjektiva perspektiv.

Texten pekar korthugget ut den distans, frånvaro och vuxenauktoritet som pappan representerar i Klaras tillvaro. Klara håller provande och glad upp en bild där hon porträtterat pappan med rufsigt hår, glödande kinder och brett leende. På golvet ligger ett självporträtt av en likaså glad Klara, utförd i barnhärmande stil. Texten konstaterar att Klara tecknat en delfin som hon vill visa för sin pappa. »– Oj så fint, säger pappa och ser upp från tidningen. Men stör mig inte nu Klara.«³⁴ En annan avgörande bild presenteras på första sidan, där pappan avbildas som om han vore en av Klaras teckning-

ar. Tollerup-Grkovic låter pappan ramas in av ett vitt ark, medan något föremål eller någon kroppsdel blöder ut över inramningens kanter som för att förebåda pappans utträde ur det vita arket.

Första gången pappan försvinner från det vita arket är då Klara tvingar honom att åka rutschkana. Omedelbart efter sin halsbrytande vurpa, då tidningssidor flaxar för vinden, återfinns han igen inom det vita arkets ramar och försöker släta till sin tilltufsade frisyr, alltmedan han tittar på sin klocka och texten säger att han vill gå hem för att ringa några samtal. Följande utträde ur det vita arket sker då pappan på Klaras uppmaning gnäggjar som en häst, vilket roar en förbipasserande vuxen. Både text och bild är entydiga i att Klara envist och med gott humör hävdar sitt perspektiv som här konkretiseras i att hon tvingar pappan att leka med henne. Pappan skildras upprepade gånger som bortgjord då han inte uppfyller sin traditionella vuxenroll. Han gör särskilt bort sig inför andra vuxna, som när Klara och han leker att de kör en övergiven motorbåt och de förbipasserande bara urskiljer pappa som högljutt härmar motorknatter. Efter denna episod saknas de vita inramande arken eftersom pappan lever sig in i leken.

Barnslighet och lekfullhet är något som ständigt (åter)upprättas i den postmoderna bilderboken. Den postmoderna bilderbokens barnslighet kommer till uttryck genom det naiva perspektivet, som ändå inte utesluter ett samtidigt tilltal utan tvärtom används för att framställa vuxenauktoritet i ny belysning. Den postmoderna bilderboken präglas uttryckligen av ett samtidigt tilltal.³⁵ Den postmoderna bilderboken har utvecklats till en allålders- eller crossoverlitteratur, det vill säga ett medium som riktar sig till en generationsblandad publik på jämlika villkor.³⁶ Crossovertendenser märks inte minst i hur det naiva perspektivet får ta plats i bilderboken, ofta omgärdat av en maktkamp mellan generationerna. Postmoderna bilderböcker innehåller därmed ett starkt mått av vuxentilltal. De kan rentav te sig antingen som lektioner

i idealvuxenskap, som norska Iben Sandemoses *Fiat och farmor*, 2002, eller som nidbilder av otillräckliga vuxna, som både svikande, självupptagna och utmattade, som exempelvis Åkes mamma i Pija Lindenbaums *När Åkes mamma glömde bort*, 2005. Den postmoderna bilderboken demoniserar eller detroniserar i hög grad föräldraauktoriteten. Böckerna ingår i en trend vid millennieskiftet, då den traditionella rollfördelningen mellan barn och vuxna beskrivs på varierande sätt.³⁷ Handlingen bestäms utgående från den unga protagonistens horisont och det begränsade barnperspektivet används därmed ofta för satiriska eller komiskskapande effekter. Men då måste man ta i beaktande att detta inte sker på barnets bekostnad, snarast finns i postmodern bilderbok en tendens att ta ställning för barnet på den vuxnas bekostnad. Det naivas estetik återfinns i skärningspunkten mellan vuxen- och barnkultur, men perspektivet gestaltas även relationellt, det vill säga inskrivet i en familjekonstellation. En utsuddning mellan generationerna gör sig gällande i postmoderna bilderböcker där traditionella roller, nämligen de som barn eller som förälder, luckras upp genom att det naiva ges företräde, något som anspelas på i både *Klara hela dagen* och *Rita ensam hemma*.

Den postmoderna bilderboken präglas samtidigt av en förnekelse av skillnaden mellan barn och vuxna. Bilderboken uppsöker ofta gränsdragningen mellan ansvarstagande eller abdikerade vuxna och ansvarsfulla eller handlingskraftiga barn, och detta görs paradoxalt nog genom hävdandet av ett naivt perspektiv. Denna frågeställning är synnerligen närvarande i *Rita ensam hemma*, där den underliggande frågan om varför hon lämnats ensam ekar genom läsningen. Det naiva perspektivet inrymmer barnslighet, begränsning, frigjordhet från normer, ofullständighet och obestämdhet som en motvikt till den vuxnas mer fixerade roll som förälder. Utsuddningen mellan generationerna kommer till uttryck genom skildringen av kompetenta, starka barn som inbegriper sig

i en maktkamp gentemot de vuxna som Klara i *Klara hela dagen*. Poängen är att de använder sig av sina vuxenliknande egenskaper, som att bestämma uttryckligen genom att slåss för bevarad barnslighet, vilket gäller i högre grad för Klara i *Klara hela dagen* än för Rita i *Rita ensam hemma*.

Lena Kåreland talar om en estetik som har barnet som måttstock, det naivas estetik, och utgår från hur fenomenet tar sig uttryck i allmänlitteratur.³⁸ I bilderboken framträder barnet som måttstock i själva bilderbokens samspel mellan ord och bild. Det naivas estetik anknyter till ett vidgat estetikbegrepp som lägger tonvikt vid det sinnliga och det kroppsliga. Skrivande, kreativitet och barnslighet är exempel på en sådan naiv estetik. Barnlitteraturforskningen har noterat dilemmat att barnböcker legitimeras av vuxena auktoriteter, vilket implicerar att bilden av det barnsliga barnet och det naiva perspektivet i själva verket är uttryck för en idealbarnslighet som härrör från vuxnas syn på barn och barndom.³⁹ Barnboken gestaltar spänningar mellan barn och vuxna, och dessa varierar över tid. Såväl barnet som det naiva perspektivet demoniseras och romantiseras simultant och materialiseras i föreställningar om antingen onda eller oskuldsfulla barn. Eftersom vuxna skriver för barn färgas barnlitteraturen starkt av de föreställningar om barn som tiden och den vuxna (re)producerar, skriver mot eller upprätthåller. Barndomen har ur den vuxnas synvinkel beskrivits som dröm, utopi, eller som förlorat paradiset, men inrymmer numera ett brett känsloregister där barn även skildras som arga, ledsna, frustrerade och övergivna, vilket tyder på en vidgning av innebörden i begreppet det naiva.⁴⁰

Flickans tecknande och de vita pappersarken problematiserar i *Klara hela dagen* effektivt berättelsen; i och med den konsekventa användningen av levandegjorda och blödande teckningar erbjuder bilderna tolkningsmöjligheten att händelseförloppet utspelar sig i flickans fantasi. Klaras pappa ter sig, i likhet med småpapporna i Pija Lindenbaums *Else-Marie och*

småpapporna, 1990, som påhittad.⁴¹ Slutbilden antyder ett vitt ark som pappan och Klara kliver in i. Bilden presenterar ett lyckligt slut i form av en klocka vars visare sprängts, det vill säga den normala tidsuppfattningen har upphävts till förmån för barnets lektid, eftersom pappan även följande dag kommer att vara hemma för att leka med sin dotter. »– Aj, aj, kaptен« lyder pappans slutreplik, vilken antyder att han underkastar sig dotterns krav på en medlekande pappa samtidigt som en könsöverskridande lekroll avses för flickans del. Klara har därmed med hjälp av taktiken att rita upphävt sin pappas vuxennormalitet till förmån för en barnsligare vuxenroll som innefattar avslappnad lek och modet att göra bort sig. Till vuxennormaliteten och maskuliniteten hör en ovilja att leka, som flickan här frigör pappan från. Därmed tvingar hon fram hans barnsliga sida.

Pappa var är du?

Håkan Jaenssons och Gunna Grähs *Rita ensam hemma* handlar om Rita som skall klara sig ensam hemma en eftermiddag. På omslaget blickar hon rakt mot läsaren. Rita håller upp sin teckning mot läsaren och dubbelxponeras därmed eftersom teckningen visar henne själv när hon uttrycker den känsla hon har då hon efter en lång räcka obehagliga upplevelser kliver in genom dörren där hemma. Denna dubbling går igen och kompliceras ytterligare i boken. Rita avbildas i en realistisk men oskarp kritteknik som får föreställa verklighetsnivån, hennes primärvärld. Krittekniken associerar även till barns konst. Sekundärvärlden präglas av ett barnhärmande ritande i form av den bilderbok Rita själv skapar sig till tröst.⁴² Ritas bilderbok är en självkommenterande episodisk dagbok som i första hand gestaltar hennes känsloläge. Försättsbladet etablerar en vardaglig hemmiljö, med en arbetsbänk i ett kök och en lapp på ett kylskåp där det står »Rita ensam hemma torsdag eftermiddag« skrivet med barnslig handstil.

Gunna Gråhs låter i sina illustrationer samspela mellan ett realistiskt bilduttryck och ett barnhärmande uttryck harmoniera med de mardrömsvisioner den tecknande karaktären i boken skapar. Flickan framställer sin otrygghet och rädsla expressivt i en räkka ögonblicksbilder som knappast någon vuxen bilderboksskapare skulle presentera på grund av det ovanligt starka innehållet.⁴³ Den ritande flickan får således utsätta sitt alter ego för otaliga hemskheter. Därmed innebär tecknandet en frizon där hon kan uttrycka sina känslor.

Texten i *Rita ensam hemma* omtalar Rita som »hon« och hennes teckning avbildar »en stackars ensam flicka som gått vilse«. Att boken hon ritat handlar om »Rita« framgår både i text och i teckningens bildtext på de två första sidorna av boken i boken. Den tredje teckningen lägger ytterligare ett nytt skikt till berättelsen och problematiserar framställningen eftersom texten lyder: »Sedan ritat hon en bild av sig själv som sitter och ritat«. Efter detta kallas karaktären på teckningarna för »flickan« hela tretton gånger, minst en gång per uppslag. Således tonas individen Ritas roll ner på bekostnad av strukturens roll, det vill säga Ritas självuppfattning som flicka fokuseras starkt enligt devisen »liten vilsen flicka i skrämmande omvärld«. Ritas upplevelser av vad man kan anta är en gestaltning av hennes hemväg uttrycks expressivt. Flickan skräms och angrips av bilar, män, hundar, och elaka barn. Barnen ter sig som pojkar trots att någon av dem i enlighet med Ritas androgyna framtoning kan vara flicka. Då Rita ritat sitt alter egos alter ego »flickan« förses denna med en chockrosa mössa, »flickans finaste mössa«, som barnen stjälar av henne då hon inte har pengar att ge dem. Denna återgivning av barn som attackerar ett annat barn ger en bild av yttersta utsatthet och nöd.

Att våga vara ensam hemma och att stävja sin rädsla med hjälp av kreativitet är bokens huvudtematik. Miljön Rita avbildar är barnvänlig, farlig, smutsig och utpräglad urban. Rita tecknar sina rädslor och överväldigas av

sina bilder och bryter slutligen samman i gråt så att hennes tårar löser upp bilden hon ritat i våta suddiga fläckar. Död, huliganism och stöld är ovanliga teman, inte minst inom pärmarna för en och samma bilderbok som gestaltar en mycket ung protagonist, men dessa teman stiger fram ur barnets naiva berättande i ord och bild.

Då barnet själv konstruerar en bilderbok kommer den att skildra en verklighet i sin skrämmande mångfald utan att vara tillrättalagt barnvänlig. Därmed handlar barnsligheten i Ritas fall om att bearbeta den olustkänsla som möter henne. I och med att bilderboken öppnar sig också för mörkare strömningar uppstår en möjlighet att åter hävda ett naivt perspektiv, men ett mer nyanserat sådant, eftersom det ger utlopp för flickans barnslighet i form av hennes beroende, rädsla och trygghetsörst. Ett naivt perspektiv är inte längre synonymt med ett romantiserat eller oskuldskraftigt innehåll. *Rita ensam hemma* bryter därmed konventionerna för vad en bilderbok vanligtvis gestaltar. Då det fiktiva barnet ges röst, och möjlighet att uttrycka sig i bild, använder hon sin röst för att uttrycka rädsla, vilket resulterar i att bokens innehåll blir oroande, rentav störande. Det uppstår en klar diskrepans mellan förväntat bilderboks innehåll och barnets egen version av en bilderbok. Genom att bryta mot normerna ställer denna bilderbok den angelägna frågan om vad en bilderbok egentligen är samtidigt som den synliggör de rådande normerna, helt i enlighet med den postmoderna bilderbokens estetik.

På omslaget omges Rita på ena sidan av mörker, på andra sidan av ljus. Hon kommer hem till ett tomt hus och försöker trösta sig genom att rita en egen bilderbok som handlar om en liten och rädd flicka. Hennes teckningar utgör en metafiktiv nivå i bilderboken, en bilderbok i bilderboken, men de presenteras aldrig i sin helhet utan omges dels av en kvarvarande kant av det vita ark hon ritat på, dels av en grå bakgrund som utgörs av den bordsyta Rita använder då hon tecknar. Dubbleringen av texten i form av

Ritas egna bildtexter är ett eko av bilderbokstextens allvetande enkelt hållna berättarröst och skapar ett tilltal som kommenterar flickans inre värld. Den ena textnivån tillhör således den allvetande berättaren, som kunde vara Rita eftersom fokalisering och diskurs ter sig som hennes. Den kompletterande nivån består av fragment av ursprungstexten, skriven av Rita direkt på teckningarna och är inte tillgänglig för läsaren i sin helhet. Texten på teckningarna används för att förstärka intrycket av att detta är den lilla flickans subjektiva diskurs. Läsaren kan enbart varsebli fragment av Ritas text, men noterar likheten mellan texterna samt avvikelserna i form av stavfel, exempelvis i den engelska frasen »I love you« eller »tillsammans«. Att barn inte kan stava är ett grepp som är mer regel än undantag och som används för att skapa ett naivt barnperspektiv i barnlitterära sammanhang.

Ritas framtoning är androgyn och könsobestämd, endast hennes namn avslöjar hennes könstillhörighet. Framställningen illustrerar hur kön kan framställas enligt nedtoningstaktiken, vilken kan tänkas appellera till en bredare publik.

Könsrelaterade frågeställningar har kommit att bidra till att forma en del postmoderna bilderböcker. Könskonstruktion är därför en framträdande del av karaktärsbeskrivningen i dessa bilderböcker. Kön gestaltas i denna typ av postmoderna bilderböcker som ett samspel mellan makt, performativitet, subjektivitet och aktörskap.

En uppfattning inom det barnlitterära fältet har varit att barnet i bilderboken är könsneutralt. Trots att könsbestämda markörer förekommit har dessa uppfattats som underordnade en könsöverskridande vision. Kön har därmed betraktats som oväsentligt i bilderboken. »The protagonist's gender is in many cases not essential«⁴⁴ skriver Maria Nikolajeva och Carole Scott, och de menar att pojkar och flickor i bilderböcker framställs som könsneutrala, ålderslösa och utbytbara, trots att de könsbestäms genom yttre markörer som kläd-

sel. Deras poäng är att bilderboksbarn visserligen könsbestäms, men att handlingen och karaktärsteckningen trots detta är »neutral«. Även om bilderboksbarn till sin karaktärskonstruktion och funktion i texten har nedtonade könade drag är det svårt att som Nikolajeva och Scott bortse från vikten av dessa yttre markörer, eftersom förväntningarna på att karaktärer skall vara könsmarkerade och agera normenligt trots allt är grundläggande. Då en bilderbok grumlar eller tonar ner kön kommer en ofrånkomlig del av läsningen handla om att, mer eller mindre medvetet, försöka identifiera kön. Eftersom de skenbart könsneutrala barnen könskonstitueras med hjälp av yttre attribut, som metonymiskt ger karaktärsteckningen riktning, läser barn in könstillhörighet i berättelserna. Genom att singla ut den postmoderna bilderboken och dess estetik kan man bättre beakta även gestaltningen av kön. Dock gäller det att hålla i minnet att bara en begränsad del av bilderboksutgivningen verkligen kan kallas postmodern.

Det finns ett antal psykologiskt inriktade studier som granskar sambandet mellan barns inträde i könsstrukturerna och de bilderböcker de läser.⁴⁵ Den australiensiska feministiska forskaren Bronwyn Davies, känd för sina fältstudier om mottagandet av feministisk barnlitteratur, har visat hur förskolebarns läsning av bilderböcker sker i dialog med könsbundna mönster som redan är igenkännbara för barnläsarna som normer i deras kultur.⁴⁶ Förskolebarnens världsbild heterosexualiseras bland annat genom de bilderböcker som används i detta stadium. Därmed könsbestäms små barns tolkningar av relationer genom att bilderböcker (re) producerar kulturella föreställningar om kön.

Barnperspektivet dominerar *Rita ensam hemma*. I boken understryks motivet att rita rentav i den dubbeltydiga titeln och i valet av gestaltens namn. Nikolajeva och Scott påpekar att praktiken att låta protagonistens namn figurera i bokens titel, som i de bilderböcker som behandlas i denna artikel, ger en fingervisning

om att boken riktar sig till endera könet.⁴⁷ Påståendet strider mot deras resonemang att bilderboksprotagonisterna oftast är könsneutrala och utbytbara. *Klara hela dagen* kan även läsas i meningen att klara av och vara beredd, medan Rita kan avse aktiviteten att teckna, vilket gör titlarna mångbottnade. Vid en läsning som uppmärksammar flickors agerande blir dessa marker betydelsebärande eftersom de understryker aktivitet och beredskap, särskilt som bägge böckerna gestaltar flickor som är aktiva genom kreativitet.

Pappans entré gestaltas i Ritas bilderbok som en stor hotfull skugga, som visar sig vara hennes trygga pappa. Detta stämmer väl överens med den tematik Rita förmedlar, nämligen den lilla flickans utsatthet i en otrugg värld där andra än hon har makten. Den framtoning pappan får i boken är mjuk, omhändertagande, vilket även understryks av den suddiga och ombonade färgsättning den realistiska primärvärlden tecknas i. Hans utseende är mildt, utan traditionellt maskulina marker förutom ett helskägg. Pappans skägg associerar i detta fall till en nymjuk manlighet aktuell sedan 1970-talet.

Medan Klara i *Klara hela dagen* avbildas både inom- och utomhus befinner sig Rita inomhus samtidigt som merparten av de teckningar hon åstadkommer avbildar en skrämmande yttervärld. Klaras miljö är lantligt pastoral, medan Ritas är utpräglat urban. Klaras intresse ligger i att få kontakt med sin pappa, medan Rita koncentrerar sig på sina egna känslor och pappan är en bifigur som dyker upp på slutet och knyter samman berättelsen i tröst och trygghet på ett psykologiskt plan. Då Ritas pappa återvänder hem bekräftar han henne och läser hennes bok och hon kan tryggt vila i hans famn. Eftersättsbladet avbildar en sovande flicka som kommit till ro. Rita tecknar för att finna tröst i sitt konstnärliga uttryck. *Rita ensam hemma* illustrerar hur praktiken att använda nedtoningstaktiken, i detta fall en androgyn femininitet, ändå kan involvera en stark tematisering av en könsrelaterad problematik. Rita behöver inte

föra en kamp mot sin pappa för att tvinga honom till en mer sammansatt papparoll, för en sådan innehar han redan. Men hon behöver föra en kamp med sig själv angående sin subjektivitet och för att finna ett sätt att känna sig trygg och säker i sig själv och som flicka.

Slutdiskussion

I denna artikel har jag belyst hur två postmoderna bilderböcker exemplifierar hur »flickan» gestaltas i enlighet med de ideologiska diskurser som är i omlopp. I dessa fall understryks flickans frigörande aktörskap genom kreativitet i form av ritande. Den postmoderna bilderboken är långt ifrån idylliserande i sin gestaltning av barndomen som naiv och barnslig. Visserligen återfinns mycket av den postmoderna bilderbokens särdrag, det vill säga en expressiv och subjektiv skildring av karaktärens känsloliv. Men dragen ramas in av ideologiska ställningstaganden – maktförhandlingar, genusgrumlanden eller andra problematiseringar av relationerna mellan generationer – som förekommer allt mer intrikat i den postmoderna bilderbokens försök till en nyanserad skildring av heteronormativitet och generation.

De undersökta bilderböckerna gestaltar en diskurs om starka flickor. Detta uttrycks genom en omformning av flickskildringen i riktning mot en mer nyanserad flickbild inkluderande såväl synlighet som flickaktighet och flickmakt.⁴⁸ Dessa postmoderna bilderböcker ger uttryck för ett naivt perspektiv genom att använda sig av en rad frigörande taktiker, att teckna sig fri är en av dem.⁴⁹ De tecknande flickorna är att betrakta som indikationer på förskjutningar inom det samtida barndomsbegreppet, närmare bestämt som ett uttryck för flickors handlingskraft som så kallade starka flickor eller flickmaktflickor.⁵⁰ Risker med en överbetoning av flickkaraktärens driftighet har uppmärksamrats och en karaktärsteckning som kombinerar traditionell flickaktighet med

könsöverskridande drag blir onekligen mer komplex.⁵¹

Barndomen beskrivs i de undersökta postmoderna bilderböckerna som ett tillstånd där det naivas estetik står i frigörelsens tjänst. Barnet frigör sig inte minst från en föreskriven barnslighet som i hög grad vilar på könsbundna konventioner. De taktiker som illustrerats i denna artikel är effekttaktiken och nedtoningstaktiken. Dessa taktiker innebär användning av motsatta flicktyper i gestaltningen av ett emancipatoriskt

imperativ. Flicktyperna i de undersökta bilderböckerna korresponderar med de taktiker som flickmatrisen för flick- och ungdomsbok bygger på, men i modifierad form. Bilderboksflickorna tecknar en bild av sig själva och av sin omvärld och vinner därmed tolkningsföreträde. Samtidigt vidgas bilderboksflickans rollreper-toar i och med att flickstyrka kan innehas av huvudpersoner som antingen är flickaktiga eller inte, då de tecknar sig fria.⁵²

1. David Lewis, *Reading Contemporary Picture-books: Picturing Text*, New York: Routledge, 2001, s. 94–98. Begreppet postmodern bilderbok avser en specifik typ av bilderbok med upptruten handling samt metafiktiva och intertextuella drag som skapar möjlighet till många läsarter.
2. Michèle Anstey, »It's not All Black and White: Postmodern Picture Books and New Literacies«, i *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 2002:6, 444–458. Michèle Anstey & Geoff Bull, »The Picturebook: Modern and Postmodern«, i Peter Hunt (red.), *International Encyclopedia of Children's Literature*, Vol 1, 2 uppl., New York: Routledge, 2004, s. 328–339.
3. Ann Grieve, »Postmodernism in Picturebooks«, i *Papers: Explorations into Children's Literature*, 1993:4, s. 15–25.
4. Maria Nikolajeva, »Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks«, i Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (red.), *Postmodern Picture-books: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge, 2008, s. 55–74.
5. Finn Zetterholm & Mimmi Tollerup-Grkovic, *Klara hela dagen*, Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2002; Håkan Jaensson & Gunna Grähs, *Rita ensam hemma*, Stockholm: Afbeta, 2001.
6. Perry Nodelman, *Words about Pictures*, Athens: Georgia UP, 1988; John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London & New York: Longman, 1992.
7. David Lewis, *Reading Contemporary Picture-books*, 2001; Maria Nikolajeva & Carole Scott, *How Picturebooks Work*, New York: Garland, 2001; Sylvia Pantaleo, »Young Children Interpret the Metafictive in Anthony Browne's Voices in the Park«, i *Early Childhood Literacy*, 2004:2, s. 211–233.
8. Kristin Hallberg, »Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1982:3–4, s. 163–168, myntar begreppet ikonotext för bilderbokens samspel mellan text och bild.
9. Flickmatrisen presenteras i Maria Österlund, *Förklädda flickor: Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, (diss.), Åbo: Åbo Akademi förlag, 2005, som en analysmodell för flickskildring.
10. Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Brighton: Harvester, 1981, s. 29, visar på mönstret att flickuppväxten kringskärs och får flickan att krympa snarare än att växa.
11. Roberta Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*, Iowa: University of Iowa Press, 1997, s. 48.
12. Begreppet röst har sitt ursprung såväl i amerikansk feminism – Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale UP, 1979, som en strategi för att omforma kvinnobilder – som i fransk feminism (Hélène Cixous, Julia Kristeva och Luce Irigaray), se Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London: Methuen, 1985, där modersrelation, materialitet och kroppslighet betonas. I barnlitteraturforskningen vidareut-

- vecklar Christine Wilkie-Stibbs, *The Feminine Subject in Children's Literature*, New York & London: Routledge, 2002, det psykoanalytiska perspektivet medan Roberta Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty*, 1997, i en Foucault-baserad maktanalys belyser hur en feministisk röst fungerar i barnlitteraturen. I den nordiska barnlitteraturforskningen följs diskussionen upp av Mia Franck, »Öronbedövande tystnad: Flickskildringen i Peter Pohls Anette-böcker«, i Elina Druker & Maria Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 149–161, där tigandets roll poängteras.
13. Seelinger Trites, *Waking Sleeping Beauty*, 1997, s. 4. Risken med resonemanget är att diskussionen om barnlitteraturens »könlösa« barn väcks. Jfr Nikolajeva & Scott, *How Picture-books Work*, 2001. Angående användningen av begreppet taktik betonar Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, övers. från franskan Steven F. Rendall, Berkely: California UP, 1984, skillnaden mellan begreppet strategi som är förbehållet ett övergripande strukturellt plan och taktik för ett individuellt agerande.
 14. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1991; Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002, s. 118–123.
 15. Lena Kåreland, *Modig och stark – eller ligga lågt: Skönlitteratur och genus i skola och förskola*, Stockholm, Natur och Kultur, 2005, s. 25.
 16. Se Gun-Britt Sundström & Gunna Gråhs, *Det underbara dagis hemmet*, 1987; Katarina Kuick & Eva Lindström, *Elin starkast i världen*, 1988; Pija Lindenbaum, *Britten och Prins Benny*, 1996; Eva Bergström & Annika Samuelsson, *Snurran och den osande abborren*, 2003; Cecilia Davidsson & Helena Neppelberg, *Prinsessan Tilda*, 2003; Titti Knutsson & Lisen Adbåge, *Händiga Hanna lagar pappa*, 2007.
 17. Toijer-Nilsson, »Från Tant Grön till Mamma Grön: Kvinnoperspektiv i bilderböcker«, i Kristin Hallberg & Boel Westin (red.), *I bilderbokens värld 1880–1980*, Stockholm: Liber, 1985 s. 99–126; Kåreland, *Modig och stark*, 2005.
 18. Davies, *Frogs and Snails and Feminist Tales: Preschool Children and Gender*, St. Leonards: Allen & Unwin 1989; Sue Saltmarsh, »Picturing Economic Childhoods: Agency, Inevitability and Social Class in Children's Picture Books«, i *Journal of Early Childhood Literacy*, 2007:7, s. 95–113; Kerry Mallan, »Picturing the Male: Representations of Masculinity in Picture Books«, i John Stephens (red.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York: Routledge, 2002, s. 15–37.
 19. John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London: Longman, 1992, s. 158.
 20. Den klassiska bilderboken i sammanhanget, Crockett Johnsons *Harold and the Purple Crayon*, New York: Harper Collins, 1955, skildrar en pojke med en magisk krita som skapar sin omvärld genom att rita den. Elina Druker granskar i *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden*, (diss.), Göteborg: Makadam, 2008, en nordisk motsvarighet i norska Zinken Hopps och Malvin Nesets *Trollkrittet*, Bergen: Eides forlag, 1948, där en pojke ritat sin värld med en magisk krita. Jane Doonans *Looking at Pictures in Picture Books*, Woodchester: Thimble Press, 1993, inleds med en bild av ett får som sitter vid ett bord och tecknar en bild av ett får ur japansk-brittiska Satoshi Kitamuras *When Sheep Cannot Sleep*, 1986. Detta exemplifierar användningen av bilderboks-konventioner med betoning på en metaforisk läsning som uppmärksammar anspelningar på idéer, stämningar och abstrakta begrepp.
 21. En flicka som inte begränsas av det vita arket är Pippi Långstrump som både ritat en dam på väggen i Ville Villekulla och en häst på golvet i skolsalen, Astrid Lindgren & Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*, 1947, se även Eva Söderberg, »Golvperspektiv och livsrum i böckerna om Pippi och Gulla«, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1995:2–3, s. 103–107. I Gisela Frisén & Per Ekholm, *Jag är så arg så jag vet nästan inte vad jag gör*, 1974, ritat en flicka både på tapeten och på sin egen kropp. Tecknandet är inte förbehållet enbart far-dotter-relationen, i Carin och Stina Wirséns *Små flickor och stora*, 2004, frigör sig flickan från modern genom att rita. Se Mia Österlund, »'Se så söt du blir i den här': Maktkamp, generation och genus i Carin och Stina Wirséns bilderböcker«, i *Barnboken*, 2008:2, s. 4–17.

22. Barnbokens naiva perspektiv diskuteras bland annat av Vivi Edström, *Barnbokens form*, Göteborg: Gothia, 1982, samt mer bilderboksspecifikt av Ulla Rhedin, »Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen«, i Ulf Palmenfeldt (red.), *Barndomens kulturalisering*, Åbo: Nordiskt nätverk för folkloristik, 1999, s. 93–108. Se även Perry Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008, s. 191–198, för en översikt av diskussionen om ett barnligt perspektiv.
23. Edström, *Barnbokens form*, 1982, s. 69.
24. Lena Kåreland, »Med barnet som måttstock – det naivas estetik«, BIN/Nordiska Ministerrådet, Børn og kultur. Det estetiskes betydning i børnekultur och børns kultur 25–28.10 2007 Island. http://www.google.com/search?hl=en&rlz=1B3RNFA_en__FI237&q=det+naivas+estetik&btnG=Search hämtat 11.2.2009, 2007, s. 10.
25. Edström, *Barnbokens form*, 1982, s. 69.
26. Ulla Rhedin, »Resan i barndomen: Om bilderböcker för barn och vuxna«, i Vivi Edström (red.), *Vår moderna bilderbok*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1991, s. 186, etablerar begreppet det konsekventa barnperspektivet, för att understryka att gestaltningen utgår från barnet. I vilken mån ett barnperspektiv skapat av vuxna förmedlare kan vara orubbat konsekvent kan diskuteras.
27. Rhedin, »Det konsekventa barnperspektivet i barnlitteraturen«, 1999, s. 93, menar att didaktiska syften saknas, men snarast är dessa syften maskerade eftersom knappast någon barnbok lyckas kringgå denna aspekt helt.
28. Karen Coats, »Postmodern Picturebooks and the Transmodern Self«, i Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (red.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge, 2008, s. 75–88; Ulla Rhedin, »Det konsekventa barnperspektivet«, 1999; Anna-Maija Koskimies Hellman, *Inre landskap i text och bild: Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*, (diss.), Åbo: Åbo Akademis förlag, 2008.
29. Robert W. Connell, *Maskuliniteter*, övers. Åsa Lindén, Göteborg: Daidalos, 1996; Robert W. Connell & James W. Messerschmidt, »Hege-
monic Masculinity: Rethinking the Concept«, i *Society*, 2005:19, s. 829–859.
30. Birgitta Fransson, »Bilderbokspappor utan portfölj«, i *Opsis Kalopsis*, 1995:2, s. 12–18.
31. Kristin Hallberg, »Kom an, Alfons Åberg! En studie av Gunilla Bergströms bilderbokssvit«, i Druker & Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 9–26.
32. Zetterholm, *Klara hela dagen*, opaginerat.
33. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks*, 2001, s. 94–98.
34. Zetterholm, *Klara hela dagen*, opaginerat.
35. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks*, 2001, s. 94–98. Samtidigt tilltal förekommer i modern barnlitteratur som vänder sig till två implicita läsare, barnläsaren och den vuxna medläsaren, på jämlika villkor. Barbara Wall, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1991; Ulla Rhedin, »Den nya bilderboken – inte bara för barn?«, i *Dansk*, 2002:4, s. 3–14.
36. Sandra L. Beckett, *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, London: Routledge, 2008.
37. Nina Christensen, »Magtens sødme: En text og billedanalytisk undersøgelse af billedbogens fremstilling af barne og forældreroller«, i Anne Mørch-Hansen (red.), *Billedbøger & børns billeder*, Köpenhamn: Høst, 2000, s. 113–134.
38. Kåreland, »Med barnet som måttstock«, 2007, s. 3.
39. Zohar Shavit, »The Double Attribution of Texts for Children and How it Affects Writing for Children«, i Sandra L. Beckett (red.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York & London: Garland, 1999, s. 84.
40. Rhedin, »Resan i barndomen«, 1991, s. 175.
41. Pija Lindenbaum, *Else-Marie och småpapporna*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 1990.
42. Gunna Gråhs har tecknat flickans bilder med vänster hand utan att korrigera i bilderna. Detta berättade Gråhs på seminariet »Bilderboksillustrationer i Norden«, arrangerat av Norden i Finland (Nifin), Helsingfors 22.4 2009.
43. Förekommer ett starkt innehåll inramas det ofta av humor som exempelvis av splatterkomik i Petter Lidbäck & Lisen Adbåges *Kan man...?*, Stockholm: BonnierCarlsen, 2004.
44. Nikolajeva & Scott, *How Picturebooks Work*, 2001, s. 107.

45. Kerry H. Robinson, »'Queering' Gender: Heteronormativity in Early Childhood Education«, i *Australian Journal of Early Childhood*, 2005:2, s. 19–28; Bronwyn Davies, *Frogs and Snails and Feminist Tales: Preschool Children and Gender*, St. Leonards: Allen & Unwin, 1989.
46. Bronwyn Davies, *Frogs and Snails and Feminist Tales*, 1989; Bronwyn Davies, *Shards of Glass: Children's Reading and Writing Beyond Gendered Identities*, Cresskill: Hampton Press, 2003.
47. Nikolajeva & Scott, *How Picturebooks Work*, 2001, s. 243.
48. Rhedin, »Den nya bilderboken«, 2002; Kåreland (red.), *Modig och stark*, 2005; Angelika Risberg Strameus, »Pojkar dominerar barnböckerna«, i *Svenska Dagbladet*, 17.3 2003.
49. Att smutsa ner sig eller att skrika är andra taktiker i bilderbokens flickskildring, Österlund, »Se så söt du blir i den här«, 2008:2, s. 4–17.
50. Begreppen starka flickor och flickmakt flickor förekommer synonymt i såväl samhällsdebatt som forskning, det senare begreppet anknyter dock starkare till feministisk terminologi och utgår från begreppet girl power. Båda begreppen inkluderar såväl kroppslig styrka som röst. Även termen tjejkraft används synonymt, som i Anna Grettve, »Barnet i klädkammaren: Kläder, klass och genus i två barnberättelser«, i Druker & Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 27–40.
51. Maria Österlund, »Kavat men känslösam: Den komplexa bilderboksfliskan i Pija Lindenbaums Gittan-trilogi«, i Druker & Andersson, *Barnlitteraturanalyser*, 2008, s. 97–112.
52. Artikeln skrivs inom projektet »Heterologi i bilderboken« som är en del av Finlands Akademi-projektet »Hur genus skapas i barnkulturer« Projektkod 122561. Tack till Rod McGillis som inom ramen för NorChilNet (Nordic Network for Children's Literature Research) kommenterade en tidig version av artikeln.

Nyckelord: Aktörskap, flickskap, postmoderna bilderböcker, ålder, genus, naivt perspektiv.

Keywords: Agency, girlhood, postmodern picture books, generation, gender, naïve perspective.

Summary

The Girl Draws Her Way to Freedom. The Naïve Perspective of the Child in the Postmodern Picture book.

This article considers ideological aspects of postmodern Swedish picture books, with particular emphasis on the ways in which picture books construct girlhood in terms of agency. Analysing Finn Zetterholm's and Mimmi Tollerup-Grkovic's *Klara hela dagen (Klara All Day Long)*, 2000, and Håkan Jaensson's and Gunna Grähs' *Rita ensam hemma (Drawing Alone at Home)*, 2002, the article explores how the motif of drawing is used as a tactic to perform agency for girls in relation to their age. Drawing on insights from feminist poststructuralist research concerned with the textual production of gendered subjectivities, the article considers how a naïve perspective is used as a means to empower girl protagonists by making their subjectivities visible. The two picture books studied here represent two different ways of enhancing the girl protagonists' agency: the effect tactic and the defusing tactic. The argument proposed is that the motif of the drawing girl in picture books is a modified version of tactics known from girls' books and young adult fiction, as well as a response to the public debate on strong girls and girl power.

Mia Österlund
Litteraturvetenskap
Åbo Akademi
mosterlu@abo.fi