

# TFL 2014:2

- 3 FRÅN REDAKTIONEN
- 5 NINA CHRISTENSEN  
**I BEVÆGELSE**  
Billedbøger og billedbogsforskning under forvandling
- 21 KRISTINA HERMANSSON  
**INKOMPETENTA VUXNA OCH KOMPETENTA BARN**  
En framträdande tematik i 2000-talets skandinaviska bilderbok
- 35 ANETTE ALMGREN WHITE  
**DEN LEVANDEGJORDA STATYN**  
En intermedial analys av statyekfraser i bilderboken
- 49 SARA PANKENIER WELD  
**DELAD LÄSEKRETS OCH DUBBELT SEENDE**  
Aisopiska djup i Osip Mandelstams *Två spårvagnar*
- 69 NINA GOGA  
**KART OG KRIM**  
Litterære kart og steders betydning i krimserier for barn
- 83 YLVA LINDBERG  
**SATIRISKA FEMINISTISKA SERIER**  
Nina Hemmingsson och Liv Strömquist
- 101 OMLÄSNING  
**TZVETAN TODOROV, INTRODUCTION À LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE (1970)**  
Eva Hættner Aurelius, Per Israelson, Henrik Johnsson
- 109 RECENSIONER  
Anna Jungstrand, *Det litterära med reportaget*; Stefan Jonsson, *Crowds and Democracy*; Åsa Arping, "Hvad gør væl namnet?"; Brix Jacobsen, Kjerkegaard, Andersen Kraglund, Skov Nielsen, Møhring Reestorff & Stage, *Fiktionalitet*; Per Krogh Hansen, Henrik Skov Nielsen & Stefan Kjerkegaard (red.), "Fiktion og Fortæling"; Kari Løvaas, *Och de såg att de var nakna*; Andrew Goldstone, *Fictions of Autonomy*
- 125 MEDVERKANDE



# FRÅN REDAKTIONEN

Årets andra *TFL*-nummer uppmärksammar olika former av visuellt berättande med ett särskilt fokus på skandinavisk barn- och ungdomslitteratur. Den nordiska bilderboken befinner sig i dag i ett spännande och innovativt skede, med såväl nyligen debuterade bilderbokskonstnärer som etablerade författarskap med långa produktioner bakom sig. I samtliga nordiska länder framträder också en likartad utveckling där de litterära och konstnärliga metoderna varierar – från traditionella uttrycksmedel till nyare, digitala illustrationstekniker – och berikar varandra. Samtidigt arbetar bilderboken och serieromanen gränsöverskridande, har en öppen struktur och ett mångbottnat innehåll, där barnläsaren eller barnets perspektiv ofta utgör en utgångspunkt. Denna tendens har uppmärksammats även internationellt, bland annat i samband med att Sverige som hedersgäst och temaland ordnade en omtalad bilderboksutställning vid Bologna bokmessa 2013.

Temanumret inleds med en artikel av Nina Christensen som diskuterar teoriutvecklingen inom den skandinaviska bilderboks- och serieforskningen, samt de analytiska och terminologiska utmaningar som bland annat den mediala utvecklingen skapar för fältet. De alltmer komplexa relationerna mellan barn och vuxna i den moderna bilderboken står i centrum i Kristina Hermanssons motivstudie av inkompetenta föräldrar och kompetenta barn. Berättelser som förmedlas via text och bild öppnar för intermediala infallsvinklar och i Anette Almgren Whites artikel utforskas bilderbokens förhållande till bildkonst genom en analys av statyekfraser. Ett annat perspektiv på bilderbokens gränsöverskridande tendens ges i Sara Pankenier Welds diskussion av barnlitteraturens skilda läsekretsar och de möjligheter dessa skapar för att förmedla dolda budskap i en repressiv kultur med utgångspunkt i en tidig avantgardistisk bilderbok av Osip Mandelstam. Nina Goga diskuterar hur visualiseringen av platser i såväl kartillustrationer som text används för att skapa spänning i två populära barndeckare. Slutligen sätter Ylva Lindberg fokus på 2000-talets satiriska, feministiska serieroman och de litterära strategier som Liv Strömquist och Nina Hemmingsson använder för att framföra samhällskritik.

Flera av artiklarna aktualiserar frågor om genre och medium. Även i Omläsning berörs denna problematik, då Eva Hættner Aurelius, Per Israelson och Henrik Johnsson ger sin syn på Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) och dess relevans för litteraturvetenskapen i dag. I den avslutande recensionsavdelningen presenteras och diskuteras en rad aktuella litteraturvetenskapliga böcker om ämnen som resereportage, fikcionalitet, namn och skam.

Sist men inte minst vill vi rikta ett varmt tack till Elina Druker som varit temaansvarig för detta nummer. Vi vill också påminna om *TFL*-dagarna den 10–11 oktober med en förhoppning om att få möta många av er i Stockholm!

*Maria Andersson & Per Anders Wiktorsson*



## I BEVÆGELSE

### Billedbøger og billedbogsforskning under forvandling

Billedbogen som udtryksform er under stadig forvandling. Aktuelt kan der overordnet peges på mindst tre betydningsfulde forandringer: For det første har fortællinger i tekst og billeder, der oprindeligt udkom som bøger, bevæget sig over på digitale platforme og har her antaget nye former. Samtidig ses en række markante eksempler på, at billedbøger udgivet i bogform i højere grad forholder sig til bogen som medie og udnytter bogens særlige materielle muligheder. Endelig ser man en række eksempler på, at udgivelser bevæger sig ind på tilgrænsende områder, særligt i retning af den grafiske roman og tegneserien. Dette gør, at man tvinges til at overveje grænsefeltet mellem forskellige former for visuelle narrativer. Denne artikel har til formål at pege på nogle af de terminologiske og analytiske udfordringer, udviklingen stiller billedbogsforskningen over for.

#### TIDLIGE AFGRÆNSNINGER AF BILLEDBOGSFELTET

Billedbogsforskning er et relativt nyt forskningsfelt, der i nordisk sammenhæng først etableredes i Sverige i dialog med litteraturvidenskabelig forskning. De tidlige afgrænsninger af feltet kan bidrage til at sætte den nyeste udvikling i perspektiv. Kristin Hallberg placerer i den indflydelsesrige artikel "Litteraturveten-

skapen och bilderboksforskningen" (1982) billedbogen inden for det litteraturvidenskabelige forskningsfelt og skriver indledningsvist, at der på det tidspunkt forskes og undervises i billedbogens historie og genrer samt i billedbogen som objekt. Fokus i hendes beskrivelse af billedbogen er, at det er i interaktionen mellem tekst og billeder, i ikonoteksten, at billedbogen realiseres.<sup>1</sup> Billedbogen placeres inden for en litteraturvidenskabelig kontekst, hvilket sker med ordene "bilderböcker *har* text, är litteratur, används och recenserar i första hand som litteratur, inte som bildkonst".<sup>2</sup> Formålet med dette udsagn er, som jeg læser Hallberg, at få etableret et tekstbegreb, der kan omfatte visuelle udtryk, således at den tekstorienterede litteraturvidenskabelige forskning kan inkludere billedbogen. I den første ph.d.-afhandling inden for feltet, *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992),<sup>3</sup> tager Ulla Rhedin udgangspunkt i bogformatet og i samspillet mellem tekst og billeder: "Med 'bilderbok' avses i denna inledande fas en bok av begränsat omfång som i skönlitterärt syfte vill berätta en historia genom en kombination av text och bilder, så att det förekommer minst en bild per uppslag".<sup>4</sup> I lyset af den senere tids udvikling er det bemærkelsesværdige her, at hun specifikt peger på en interesse for billedbogen som medie,<sup>5</sup> dels at hun forholder sig til dens

interaktion med andre udtryksformer, herunder film, drama og tegneserier.<sup>6</sup> Et fokus på bogen som medie medfører, at hun opfordrer til analyse af bogen som fysisk objekt og for eksempel undersøger format, for- og bagside og betydningen af bladring. Med påpegnings af forbindelser mellem billedbogen og film, drama og tegneserier tager hun de første skridt mod at placere billedbogen inden for et intermedialt forskningsfelt, uden at betegnelsen specifikt anvendes på dette tidspunkt. Med analyserne i Elina Drukers afhandling *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden* (2008) slås det fast, hvor nyttigt det er at opfatte billedbogen på en gang som et medie og et intermedialt udtryk. Hendes brug af betegnelsen medie opererer på flere niveauer, idet hun skriver: ”Termen *medium* är, trots sitt vida användningsområde och åtskilliga betydelse, mer lämplig i en diskussion gällande bilderbokens gränsöverskridande egenskaper. Jag använder termen för själva uttrycksformen, det vill säga den förmedlande tekniska plattformen, men även för att beteckna medier som litteratur eller film”.<sup>7</sup> Druker går ikke længere ind i en terminologisk diskussion af mediebegrebet, men som det vil fremgå af det følgende, bliver det en tilgang, hvis brugbarhed understøttes af billedbogens senere udvikling, omend den også kalder på yderligere terminologiske præciseringer.

Mit eget udgangspunkt i den første danske ph.d.-afhandling inden for feltet, *Den danske billedbog 1950–1999. Teori, analyse, historie* (2003), var at indkredse billedbogen som en genre og dermed også at pege på visse genrekonstituerende træk.<sup>8</sup> Udgangspunktet var en definition af den fiktive billedbog, der i forlængelse af Hallberg og Rhedin lagde vægt på interaktionen mellem tekster og billeder inden for bogens ramme og på barnet som den implicite læser, men som også påpegede forbindelsen til den mundtlige fortælling gennem højtlesningen. I bakspejlet må jeg konstatere, at selv om afhandlingen anfører en række træk

ved billedbogen som objekt og ved billedbogens måde at formidle narrativer i tekster og billeder på, så ville man med god ret på baggrund af samme definition kunne have taget udgangspunkt i, at billedbogen er et medie. Jeg ser i dag genreperspektivet som et udslag af ønsket om at indskrive billedbogen i en litteraturvidenskabelig kontekst, parallelt med Kristin Hallbergs positionering i 1982, og som et eksempel på at forskere inden for et relativt ubeskrevet forskningsfelt kan forsøge at tegne nogle relativt klare og skarpe grænser omkring feltet med udgangspunkt i eksisterende og genkendelige kategorier. Genreperspektivet er naturligvis ikke i sig selv irrelevant i forhold til diskussioner af billedbogen, hvilket også fremgår af aktuelle diskussioner i internationale kontekster omkring relationen mellem billedbøger og tegneserier, men som det vil fremgå af det følgende, kan det være frugtbart at bruge medie som overordnet betegnelse og genre som en specificerende mulighed for at gruppere tekster og andre udtryksformer ud fra fælles træk. Det er da også udgangspunktet for Maria Nikolajevas introduktion til billedbogsanalyse på semiotisk og narratologisk grundlag i *Bilderbokens pusselbitar* (2000).<sup>9</sup> Ingeborg Mjør føjer i ph.d.-afhandlingen *Højtlesar, barn, bildebok. Vegar til meining og tekst* (2009) endnu et perspektiv til forståelsen af billedbogen: Idet hun analyserer højtlesningssituationer med 1–2-årige børn, udvides billedbogens ”tekst” til at være et multimodalt udtryk, der også omfatter gestik, stemme og i det hele taget interaktionen mellem barnet og den voksne højtleser. Læsning som kropslig handling og det taktile element i barnets tilegnelse af bogen bliver dermed en vigtig dimension af hendes billedbogsdefinition. Mjør skriver, at læseren tilegner sig bogens helhed ”gjennom å bla, i episke bildebøker i fastlagd rekkefølge” og at ”[i]nndelinga i oppslag, sidevendinga og forventinga som knyter seg til det å bla om, er særmerkt for bildeboka som

medium, og bladinga tilfører bildebokslæsninga ein taktil dimensjon".<sup>10</sup> Påtegningen af bladringens betydning er ikke ny, men i og med at den knyttes tæt til undersøgelser af konkrete højt-læsnings-situationer, får den ny tyngde og peger – i lighed med Mjørs videreførelse af forestillingen om billedbogens tekst som en fortælling barnet møder i mundtlig form – frem mod aktuelle forandringer vedrørende billedbogen. Mjør har altså i høj grad barnets oplevelse af bogen som udgangspunkt, og den samme interesse for undersøgelse af barnets forståelse af billedbøger finder man i Anne Skarets receptorsorienterede ph.d.-afhandling *Litterære kulturmøter. En studie av bildebøker og barns resepsjon* (2011).<sup>11</sup>

Beskrivelsen af hvorledes billedbogsforskningen i en tidlig fase har arbejdet med at definere og dermed afgrænse genstandsfeltet kan opsummeres således: Der hersker enighed om det fundamentale i, at billedbogen bygger på to semiotiske koder, tekst og billeder, og at begrebet ikonotekst er anvendeligt til at beskrive interaktionen mellem disse. Bogen som medie, den fysiske bog, har i forskellig grad tiltrukket sig opmærksomhed i analyser. I dag kunne man, også under inspiration af udviklingen inden for boghistorie, tale om undersøgelser med fokus på bogens materialitet.<sup>12</sup> Nogle forskere har ud over tekst-billedrelationen og ikonotekst-bogrelationen gjort opmærksom på tekst-billede-lydrelationen i billedbogens samlede udtryk. Billedbogen har i begrænset omfang været diskuteret som en særegen genre, men det er Rhedins og Drukers beskrivelser af billedbogen som et medie i dialog med andre medier og kunstneriske udtryksformer, der har vundet hævd. Igen vil jeg fremhæve, at dette blot giver mulighed for udfoldede genrediskussioner i forhold til billedbøger i mere specifikke sammenhænge. For de nævnte undersøgelser gælder det, at de analyserede bøger har kunnet defineres som børnelitteratur ud fra Torben Weinreichs definition, altså som litteratur der

har barnet som en indskrevet eller implicit læser.<sup>13</sup> Disse elementer af beskrivelser af billedbogen som udtryksform bliver sat i spil på nye måder i kraft af de senere års udvikling på billedbogsmarkedet.

### **HVAD GØR VANDRINGEN TIL DIGITALE PLATFORME VED BILLEDBOGSBEGREBER?**

Når man iagttager markedet for digitale billedbøger, der for eksempel læses via smartphones eller tabletcomputere, kan man have tendens til at glemme, at billedbogen altid har været i udvikling. En række forskellige teknikker har gennem tiderne været anvendt til at producere og reproducere billeder, herunder træsnit, kobberstik, litografi og i dag tegninger udført ved hjælp af computers billedbehandlingsprogrammer og reproduceret via digital teknologi. Folkelige, oprindeligt mundtlige, fortællinger har dannet grundlag for billedbøger, og illustrerede udgivelser af noder og sange har bragt billedbogen i dialog med musikken. I Norge er børnelitteraturens historie omkring 1950 tæt knyttet til radioen, og en række af Thorbjørn Egners billedbøger udspringer af radioudsendelser.<sup>14</sup> På to planer bevæger billedbogen sig altså mellem medier: Inden for den enkelte bog i interaktionen mellem tekst, lyd og billeder og i den enkelte billedbogs dialog med andre medier. Denne dobbelthed er blevet reaktualiseret med fremkomsten af nye teknologier.

Tabletcomputeren blev lanceret af Apple i 2010,<sup>15</sup> og relativt kort derefter blev versioner af eksisterende billedbøger tilgængelige i form af apps (forkortelse for applikationer), altså programmer, der enten kan købes eller downloades gratis via forhandlere på internettet. Billedbogen har tilpasset sig nye kanaler og en række allerede udgivne billedbøger er udkommet som e-bøger, altså i en form der kan tolkes som en kombination af lyd-bøger og billedbøger i digital form. Ikonoteksten er i disse tidlige digitale udgivelser ofte identisk med det

visuelle/verbale narrative forløb i bogformatet, men dette formidles nu via en tabletcomputer. Det er en væsentlig forskel i forhold til billedbogen, at barnet nu enten kan få læst bogen højt af en indtalt stemme eller som vanligt af en "analog" stemme fra en nærværende krop. Dermed forstærkes behovet for, at forskningen begynder at interessere sig for nogle af de elementer, som også lydbogsforskningen analyserer, herunder den højtælende stemmes betydning for fortolkning.<sup>16</sup>

En anden variation af de digitale visuelle narrativer for børn er de såkaldte berigede e-bøger, hvor de oprindelige fortællinger tilføjes små animationer af enkeltelementer, der bevæger sig eller frembringer lyde ved berøring, som tilfældet er i eksempler som Stian Holes *Garmanns sommer* (2011) eller Tove Janssons *Hur gick det sen?* (2012).<sup>17</sup> De små animerede elementer forbinder på nye måder billedbogen med den animerede film, men i en hybrid form hvor "langsomme" visuelle narrativer bygget op omkring statiske billeder kombineres med små, "hurtige" filmiske billedforløb, såsom en flyvende sommefugl eller et æble, der falder ned fra et træ. Endelig tilføjes der i disse tidlige eksempler, hvad man kunne kalde ludiske elementer i form af opgaver, som barnet skal udføre for at komme videre i fortællingen. I producenten Nosy Crows versioner af folkeeventyr skal læseren således hjælpe Rødhætte med at pakke kurven med madvarer, eller assistere Askepot i indsamlingen af elementer til karetten eller påklædningen af stedsøstre.<sup>18</sup> Disse to eksempler bygger ikke på billedbogsforlæg, men tankevækkende nok på det der oprindeligt var folkelige, mundtlige fortællinger. Betegnelsen billedbog forekommer umiddelbart unødvendig i forhold til sådanne fortællinger, der er skabt uden en billedbog som forlæg. Snarere kunne man betegne dem som digitale, fiktive, visuelle og auditive narrativer for børn, der i lige så høj grad rækker ud mod animerede film, mundtlige fortællinger,

leg og spil som mod bogen som medie. I nogle tilfælde har de en udfoldet lydside, der for eksempel i de nævnte Nosy Crow-produktioner ikke kun inkluderer stemmer men også forskellige former for musik. Den billedbogsforsker, der vil inkludere sådanne fortællinger i sit korpus, får dermed behov for at udvide sine analytiske kompetencer med viden om lydlig og musikalsk analyse og analyse af spilelementer.

I forhold til konkrete analyser bliver det hermed nødvendigt at operere med et mediebegreb på to niveauer. Den amerikanske medieforsker Marie-Laure Ryan anvender en dobbelt definition, hvis udgangspunkt er to definitioner på "medium" i *Webster's Dictionary*: 1) "A channel or system of communication, information, or entertainment" og 2) "Material or technical means of artistic expression".<sup>19</sup> Den første definition betegner hun "the transmissive definition" og den anden "the semiotic definition". Hun præciserer:

Transmissive media include television, radio, the Internet, the gramophone, the telephone – all distinct types of technologies –, as well as cultural channels, such as books and newspapers. Semiotic media would be language, sound, image, or more narrowly, paper, bronze, the human body, or electromagnetically coded signals stored in computer memory.<sup>20</sup>

Almindeligvis ville man finde det problematisk, at en betegnelse, i dette tilfælde "media", refererer til fænomener på forskellige niveauer, her både til medier forstået som teknologier, der kan formidle et indhold, og som medier forstået som måder hvorpå et udtryk fremkommer, for eksempel via stemme, billede eller sprog. Medie i denne sidstnævnte forstand kan nogle gange være en form for materialer eller redskaber for kunstnerisk produktion, men kan også anvendes synonymt med "udtryksmåder". Jeg finder denne dobbelte brug af betegnelsen medie anvendelig, fordi man ved



analyse af billedbøger og visuelle narrativer for børn netop har brug for at kunne undersøge interaktionen

1. mellem udtryksformer inden for det enkelte medie, det vil sige mellem forskellige semiotiske koder,
2. mellem de forskellige semiotiske koder og det ”transmitterende” medie (for eksempel bog eller tabletcomputer),
3. bogen og andre ”transmitterende” medier, herunder for eksempel film, computerspil eller radio.

Ryans definitioner giver altså mulighed for at undersøge karakteristika både ved mediet i sig selv og ved intermediale relationer på flere niveauer, jævnfør også Irina O. Rajewskys beskrivelse af forskellige former for intermedial analyse.<sup>21</sup>

Ovenstående karakteristika ved billedbogens vandring til et digitalt medie som tabletcomputeren peger på, at billedbogsforskeren fortsat må undersøge billedbogen i intermedialt perspektiv, men at nye elementer og fagområder tydeligere bliver bragt i spil i digitale visuelle narrativer for børn og dermed kan medføre en øget forskningsmæssig interaktion mellem de æstetiske fag og medievidenskab. Et eksempel ses i Ture Schweps’ analyse af app-versionen af William Joyces *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*,<sup>22</sup> hvor Schweps tager udgangspunkt i James Gibsons begreb ”affordances”, der betegner de former for interaktivitet og handling, som et medie tilbyder læseren eller modtageren.<sup>23</sup> Gibsons begreb er knyttet til medievidenskab, men bliver for eksempel også anvendt i Birgitte Stougaard Pedersen og Iben Haves undersøgelse af lydbogen.<sup>24</sup> Det børnelitterære markeds stigende produktion af lydbøger er et andet eksempel på, at fortæl-

linger forlader bogmediet, så læseren møder fortællingen via nye teknologier, for eksempel smartphones eller mp3-afspillere.

## **HVORDAN VISER ET FOKUS PÅ BILLEDBOGEN SOM OBJEKT SIG I NYE UDGIVELSER?**

Udviklingen på bogmarkedet generelt, hvor bøger i dag i nogle tilfælde udkommer simultant som e-bøger, lydbøger og papirbøger, understreger det konstruktive i at opfatte (billed)bogen som et medie. I artiklen ”Bogen som medie. Nedslag i bogobjektets historiske transformationer” (2003) peger medieforskeren Niels Brügger på, at forholdet mellem litteratur og bog har været taget for givet: ”Imidlertid har relationen medie/litteratur i mange år været selvfølgelig og uproblematisk, idet litteraturens mest anvendte medie var den trykte bog – vi har så at sige ikke set mediet (bogen) for bare litteratur”.<sup>25</sup> Ifølge Brügger har fremkomsten af digitale medier medført, at bogen har mistet sit primat og sin selvfølgelighed i forhold til litterære tekster, og derfor må forskningen både forholde sig til udviklingen af bogmediet i relation til andre medier og til de nye mediers karakteristika.

I forhold til billedbogen er disse overvejelser interessante, fordi også billedbogsforskningen før har interesseret sig for det, man kunne kalde de særlige betydningsbærende elementer ved billedbogens fysiske udformning. Tankevækkende er det, at også litteratur- og medieforskning de senere år i højere grad begynder at interessere sig for sådanne materielle elementer ved bogmediet. Fokus bliver rettet mod det, man med den amerikanske litteratur- og bogforsker N. Katherine Hayles kan kalde værket ”boghed”. Dette begreb bliver bragt i spil i en artikel, hvor hun på baggrund af en analyse af Jonathan Safran Foers bogeksperiment *Tree of Codes* (2010) konkluderer:

Texts that employ their bodies to create narrative complexity must be read not for their words alone but also for the physical involvements readers undertake to access their materialities – including smells, tactile sensations, muscular manipulations, kinesthetic perceptions, and proprioceptive feedback. That is what reading requires in the age of the aesthetic of bookishness.<sup>26</sup>

Foers bog er et eksempel på, at forfattere af skønlitteratur for voksne i stigende grad forsøger at udnytte det særegne ved bogmediet, men læser man Hayles' artikel på baggrund af viden om billedbogens mange måder at udnytte mediet på, kan man ikke undgå at tænke, at "the age of the aesthetic of bookishness" rækker længere tilbage. Man kan således pege på eksempler på værker, der eksperimenterer med bogformatet på meget tidlige tidspunkter i billedbogens historie. Maleren J. Th. Lundbye illustrerede i 1845 det, der regnes for at være den første danske billedbog, digteren H. V. Kaalunds *Fabler for Børn*.<sup>27</sup> Bogen var i et traditionelt billedbogsformat, men få år efter lavede Lundbye en lang billedfrise til børn i sin omgangskreds, et værk der blev udgivet i 1883 og genudgivet i 1941.<sup>28</sup> Få år efter udgav Egon Mathiesen, der virkede som billedkunstner, forfatter og illustratør, et lignende værk, *Rullebogen* (1953),<sup>29</sup> som ligeledes er en ordløs fortælling udformet som en bogrulle. I sin afhandling peger Elina Druker i svensk sammenhæng på eksperimenter med og udnyttelse af bogformatet i Tove Janssons og Egon Møller-Nielsens billedbøger, og senest beskriver hun udfoldet i biografien *Eva Billow. Bilderboks-konstnär och författare* (2014), hvordan Billow intensivt arbejdede med bogen som medie og materiale.<sup>30</sup> Biografien kan ses som et eksempel på, at børnelitteraturforskningen tangerer boghistoriske studier og viser en øget interesse også for alle materielle dele af bogens udformning. I en dansk sammenhæng har en sådan tilgang været stort set ikke-eksisterende,

når man ser bort fra en enkelt, kort artikel om børnelitteratur som objekter af Thomas Hvid Kromann, der særligt har forsket i kunstnerbøger og bogobjekter. Han fremhæver eksempler på bøger med perforerede permer, "hulbøger",<sup>31</sup> bøger med særegne formater, for eksempel Erik Nerløes *Den store slik'pind* (1955),<sup>32</sup> der er udformet som en stor slikkepind inklusive træpind, og fra nyere tid Marianne Iben Hansens *Hvad er en evighed?* (2011).<sup>33</sup> Sidstnævnte beskriver Kromann som et værk, hvor "bogryggen er erstattet af en harmonikafoldning, der afspejler bogens tema, idet der brydes med sideopdelingen og skabes et kontinuum".<sup>34</sup> Jeg mener at kunne iagttage en stigende tendens til, at forfattere og illustratører eksperimenterer med at udnytte mulighederne for at skabe betydning gennem alle elementer af det analoge bogmedie. Et aktuelt dansk eksempel er Birde Poulsens *Hvirvelvinden* (2013),<sup>35</sup> en billedbog i et smalt højformat, der formidler fortællingen om en lille gris, som oplever et voldsomt blæsevejr. Udformningen af tekst og billeder tvinger i dette tilfælde læseren til selv at hvirvle bogen rundt i luften: først dreje den rundt halvfems grader ved hver bladrning og senere bevæge bogen rundt i en cirkel for at læse den spiralformede udformning af teksten.

Sådanne bøger peger ikke kun på billedbogen som et objekt, der sætter spørgsmålstegn ved indkulturerede læsestrategier, såsom blandring i en bestemt retning, men også på læsning som en taktil og fysisk handling. Dermed bliver det tydeligt, at ikke kun digitale, visuelle narrativer for børn fordrer og appellerer til interaktivitet.

### HVAD BETYDER INTERAKTIONEN MELLEME TEGNESERIER OG BILLEDBØGER FOR AFGRÆNSNINGER AF FELTET?

Det tredje og sidste element af udvikling på billedbogsområdet, der skal berøres i denne artikel, er en tendens til øget interaktion mellem billedbog og tegneserie. Dette aspekt inddrages

Med *Hvirvelvinden* har illustratoren Birde Poulsen skabt et værk, hvor læseren bogstaveligt talt må bevæge sig i vindens retning. På dette opslag må læsere dreje bogen rundt og rundt og dermed mime hvirvelvindens bevægelser.

Birde Poulsen, *Hvirvelvinden*, ABC forlag 2013.

blandt andet, fordi diskussioner af begrebet genre i relation til både tegneserie og billedbog dermed reaktualiseres. Annette Herzogs og Katrine Clantes *Pssst!* (2013), der i en form for visuel dagbog beskriver en 12-åriges piges liv, er et aktuelt eksempel på, at det bliver stadig vanskeligere at afgrænse billedbogen fra tegneserien. Umiddelbart peger bogens format og længde i retning af den grafiske roman: Bogen måler 17 x 24,5 centimeter og strækker sig over 95 paginerede sider. For- og bagsats er illustrerede, hvilket forekommer hyppigere i billedbøger end i grafiske romaner eller tegneserier, men titelbladet oplister en række kapitler, hvilket yderst sjældent ses i billedbøger. En række grafiske fortælleformer, såsom tale- og tankebobler, narrative forløb iscenesat gennem en række adskilte rammer og tekstblokke under rammerne, kendes fra tegneserien, som det ses i den meta-fiktive afbildning af, hvorledes hovedpersonen tegner sine forestillinger om arternes udvikling.

Værket indeholder imidlertid også mange opslag, altså et billede, der udfoldes over to sider, hvilket hyppigere anvendes kontinuerligt i billedbøger end i tegneserier. Et eksempel ses på side 26–27, der iscenesætter en collage skabt af bogens hovedperson, hvori hun i tekst og billeder beskriver, hvad hun engang var, hvad hun er, hvad hun aldrig vil blive, for derefter sammenfattende at konstatere, at hun er ”FORVIRRET!!!”.<sup>36</sup>

En bog som *Pssst!* opfordrer således ved sin hybride form læseren til at overveje analytiske og begrebsmæssige berøringsflader mellem tegneserie og billedbog.<sup>37</sup>

Tegneserie- og billedbogsforskning er begge relativt unge forskningsfelter, hvilket afspejler sig i, at man inden for begge felter har forsøgt at definere og dermed afgrænse feltet. Både begreberne genre og medie er i denne proces blevet diskuteret, og begge begreber spiller en stor rolle i artiklerne i det særnummer fra 2012 af *Children’s Literature Association Quarterly*, hvori forholdet mellem tegneserier (”comics”) og billedbøger diskuteres. I introduktionen taler tegneserieforskerne Charles Hatfield og Craig Svonkin om billedbogen og tegneserien som adskilte men forbundne genrer: ”the two genres share historical antecedents and formal features, most obviously visual/verbal hybridity but also, arguably compositional and stylistic repertoires”.<sup>38</sup> Fremhævninger af de fælles kompositoriske og stilistiske ”repertoier” viser tilbage til elementer af *Pssst!*. Hatfield og Svonkin ønsker med artikelrækken at bidrage til udviklingen af genre-teori generelt og udtrykker håb om, at ”by dialectically smashing together two similar yet culturally distinct genres, picture books and comics, we can spark a discussion that will offer new ways of thinking about the distinctions among genres, forms and modes”.<sup>39</sup> Det er bemærkelsesværdigt, at begreberne genre, former og modaliteter, men ikke medie nævnes i denne sammenhæng. Hatfields og Svonkins insisteren på at bruge genre som paraplybegreb forekommer især overraskende, eftersom nogle af de efterfølgende artikler forholder sig kritisk til genre som et overordnet taksonomisk organiseringsprincip. Nathalie op de Beeck præsenterer i sin artikel et alternativ,

Till höger: I forfatteren Annette Herzogs og illustratoren Katrine Clantes *Pssst!* iscenesættes et selvportræt af den 12-årige Viola. Værket kombinerer visuelle koder fra blandt andet tegneserie og billedbog, her også inklusiv en iscenesættelse af hovedpersonen som illustratør og dermed visuel fortæller.  
Annette Herzog & Katrine Clante, *Pssst!* Høst 2013, s. 35.

Nästa uppslag (s. 14–15): Annette Herzog og Katrine Clante väver skrift och billede tätt samman. På detta uppslag skapas på en och samma tid en form för trompe l’oeil effekt genom collagens bruk av affotograferet slikpapper och en affotograferet munt, men samtidigt är det typiska fotografiska klassbilledes koder förmedlat i en händtegring, så illusionen brydes.  
Herzog & Clante, s. 26–27.







idet hun indleder med at citere tegneserieforskeren Hillary Chute: "I treat comics as a medium – not as a lowbrow genre, which is how it is usually understood".<sup>40</sup> Op de Beeck, og også Philip Nel,<sup>41</sup> skriver sig frem til, at billedbogen, såvel som tegneserien, overordnet set må betragtes som medier, hvilket vil være i overensstemmelse ikke kun med tendensen i skandinavisk billedbogsforskning, men også med den dominerende tilgang i skandinavisk tegneserieforskning. To af pionererne inden for tegneserieforskning i en dansk sammenhæng, Anne Magnussen og Hans-Christian Christiansen, bruger betegnelsen medium som udgangspunkt i en introduktion til tegneserieanalyse, hvorefter de inddeler mediet i forskellige genrer eller formater.<sup>42</sup> I sin ph.d.-afhandling om tegneserier for børn har Helena Magnusson et lignende udgangspunkt, idet hun skriver: "[e]t interartielt medium som serier har emellertid meget gemensamt med andra, beslätade medier",<sup>43</sup> og også hun reserverer betegnelsen genre til at betegne underkategorier inden for mediet.<sup>44</sup>

Årsagen til, at jeg opridsrer elementer af terminologiske diskussioner i forhold til begrebet genre inden for billedbogs- og tegneserieforskning er, at jeg mener, de har betydning for analyser af specifikke værker. I forhold til et værk som Annette Herzogs og Katrine Clantes *Pssst!* og lignende udgivelser, der kombinerer visuelle fortælle-måder fra henholdsvis billedbog og tegneserie, forekommer det nødvendigt at anlægge en form for dobbeltblik, således at viden og analytiske tilgange fra begge felter kan komme i spil. En analyse af *Pssst!* kunne blandt andet undersøge betydningen af mediet (bogen), intermediale relationer til den grafiske roman, billedbogen og tegneserien, de litterære genrer den forholder sig til, herunder dagbogen og ungdomsromanen, samspillet mellem tekst og billeder (ikonoteksten) og de visuelle strategier, teknikker og stilarter, der bringes i spil, og som både peger i retning af billedbog og tegneserie.

En sådan tilgang vil være baseret på den forestilling, som også Hatfield og Svonkin giver udtryk for: at man må rette opmærksomheden mod fælles "compositional and stylistic repertoires" inden for billedbog og tegneserie, hvis man vil blive klogere på de to udtryksformer.

Et sidste argument for sådanne undersøgelser er, at hybridformer ikke kun er hyppigt forekommende blandt billedbøger og tegneserier. Den grafiske roman kan i sig selv siges at være en sammensat form, i lighed med de såkaldte "billedromaner" for børn, en særlig serie udgivet af forlaget Dansk lærerforening. Genreforskningen har da også bevæget sig fra at betragte genre som et klart afgrænset klassifikationssystem til at være et udgangspunkt for leg med eller udfordring og forhandling af netop genrekonventioner i specifikke værker.<sup>45</sup>

#### AFSLUTTENDE BEMÆRKNINGER

Det er nu mere end 30 år siden, at Kristin Hallbergs artikel i *Tidskrift för litteraturvetenskap* udkom. Efterfølgende er der udkommet ph.d.-afhandlinger om billedbøger i alle de skandinaviske lande, om end antallet stadig er begrænset. Opmærksomheden har været rettet mod billedbogen som genre, som intermedialt udtryk og som multimedie, og der er blandt andet blevet udarbejdet næranalyser, historiske oversigter, receptionsstudier og bøger med beskrivelser af mulige analysemetoder. Fremtidige veje for forskningen kunne for det første være et fortsat fokus på intermedialitet samt en øget interaktion med medievidenskaben, ikke mindst i kraft af samspillet mellem billedbøger og digitale narrativer. Dette perspektiv ville skærpe opmærksomheden over for de punkter, hvorpå billedbogen henholdsvis adskiller sig fra og lægger sig tæt op ad andre medier, og det ville give mulighed for, at udvikling af begreber, analysemetoder og undersøgelser af teoretiske tilgange, for eksempel i forhold til karakteristika ved visuelle narrativer, kunne ske på tværs af felter, der har mange fællestræk. For det andet



har jeg påpeget vigtigheden af fortsat opmærksomhed over for bogmediet, gerne i dialog med boghistoriens undersøgelser af værkeres materialitet i bred forstand. Også i dette tilfælde ville en kombination af viden fremkommet gennem analyser af billedbøgers materielle egenart og af viden fra studier af bogobjekter generelt på én gang sikre en opmærksomhed over for specifikke træk ved billedbøger for børn og at sådanne undersøgelser forankres i en bredere videnskabelig kontekst. Endelig henleder aktuelle udgivelser opmærksomheden på nytten af udveksling mellem billedbogs- og tegneserieforskning. I den sammenhæng kan man særligt pege på det gavnlige ved at udvikle et fælles

begrebsapparat til analyse af visuelle narrativer. At forfølge disse muligheder vil ikke kun være relevant for billedbogsforskningen, men også for analyser af de mange skønlitterære værker udgivet for voksne: I stigende grad udkommer også tekster for voksne i digitale former, man ser også her en bevægelse i retning af en øget opmærksomhed over for bogen som fysisk objekt, samt at visuelle udtryk i form af fotografier eller illustrationer interagerer med den skrevne tekst.<sup>46</sup> Billedbogsforskningen har et forspring i forhold til at undersøge sådanne forandringer. Når skrevne tekster og visuelle fortællinger bevæger sig i nye retninger, må både litteratur- og billedbogsforskning følge med.<sup>47</sup>

1. Kristin Hallberg, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1982:3-4, s. 163-169.
2. Hallberg 1982, s. 163.
3. Ulla Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, diss. Göteborg; Stockholm: Alfabeta, 1992.
4. *Ibid.*, s. 15.
5. *Ibid.*, s. 11.
6. *Ibid.*, s. 22.
7. Elina Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, diss. Stockholm: Makadam, 2008, s. 17.
8. Nina Christensen, *Den danske billedbog 1950-1999. Teori, analyse, historie*, diss. København; Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2003.
9. Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund: Studentlitteratur, 2000, s. 11.
10. Ingeborg Mjør, *Høglesar, barn, bildebok. Vegar til meining og tekst*, diss. Kristianssand: Universitetet i Agder, 2009, s. 34.
11. Anne Skaret, *Litterære kulturmøter. En studie av bildebøker og barns resepsjon*, diss. Oslo: Universitetet i Oslo, 2011.
12. Se fx Peter D. McDonald, "Ideas of the Book and Histories of Literature. After Theory?", i *PMLA* 2006:121: 1, s. 214-228.
13. Torben Weinreich, *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik*, 2. udg., Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2004.
14. Tone Birkeland, Gunvor Risa & Karin Beate Vold, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 2. udg., Oslo: Samlaget, 2005, s. 175.
15. Ghada Al-Yaqout, "From Slate to Slate. What Does the Future Hold for the Picturebook Series?", i *New Journal of Children's Literature and Librarianship* 2011:17, s. 57-77.
16. Se fx Birgitte Stougaard Pedersen & Iben Have, "Sonic Mediatization of the Book. Affordances of the Audiobook", i *MedieKultur* 2013:54, s. 123-140.
17. Stian Hole, *Garmanns sommer*, Oslo: Cappelen Damm, 2011; Tove Jansson, *Hur gick det sen?*, Stockholm: Norstedts, 2012.
18. *Cinderella* by Nosy Crow, 2012, *Little Red Riding Hood* by Nosy Crow, 2013.
19. Marie-Laure Ryan, "Media and Narrative", i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge, 2005, s. 288-292, her s. 289.
20. *Ibid.*, s. 289.
21. Irina O. Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality", i *Intermedialités* 2005:6, s. 43-64. Se også Birgitte Stougaard Pedersen, "(Inter)medialitet", i Birgitte Stougaard Pedersen & Mette-Marie Zacher Sørensen, *Medialitet*,

- intermedialitet og analyse*, Århus: Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse, 2012, s. 69–78 for en diskussion af Rajewskys tekst.
22. *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* by Moonbot Studios, 2012.
  23. Ture Schweps, "The Affordances of an App. A Reading of *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*", i *Barnelitterært forsknings-tidsskrift* (BLFT), 2014:5, <http://dx.doi.org/10.3402/blft.v5.24169>.
  24. Stougaard Pedersen & Have 2013.
  25. Niels Brügger, "Bogen som medie. Nedslag i bogobjektets historiske transformationer", i *Passage* 2003:48, s. 76–95, her s. 77.
  26. N. Katherine Hayles, "Combining Close and Distant Reading. Johathan Safran Foer's *Tree of Codes* and the Aesthetic of Bookishness", i *PMLA* 2013:128:1, s. 226–231.
  27. Se Torben Weinreich, *H. V. Kaalund & Biedermeier*, Lundby: Phiomia 2013 og Nina Christensen, "Om barnet, kunstneren og dyret. Med udgangspunkt i H. V. Kaalund og J. Th. Lundbyes *Fabler for Børn*", i Nina Christensen & Anna Karlskov Skyggebjerg (red.), *På opdagelse i børnelitteraturen. Festskrift til Torben Weinreich*, København: Høst, 2006, s. 154–170.
  28. J. Th. Lundbye, *Rejse i Billeder*, København: Hendriksen 1883, genudgivet 1941.
  29. Egon Mathiesen, *Rullebogen*, København: Rasmus Naver, 1953.
  30. Druker 2008 og Elina Druker, *Eva Billow. Bilderbokskonstnär och författare*, Stockholm: Makadam, 2014.
  31. Kromann nævner som eksempler på hulbøger Peter Newells *The Hole Book* (1908), Carl Røginds *Hul Bogen* (1916) og Vagn Steens *Et godt bogøje* (1969), Thomas Hvid Kromann, "Børnebogobjekter", i *Standart* 2011:3, s. 7. Man kunne som et nyere eksempel tilføje Øyvind Torseters *Hullet*, Oslo: Cappelen Damm, 2012.
  32. Erik Nerløe, *Den store slikpind*, København: Levison, 1955.
  33. Marianne Iben Hansen & Bodil Molich (illust.), *Hvad er en evighed?*, Frederiksberg: Dansk lærerforeningen, 2011.
  34. Kromann 2011, s. 7.
  35. Birde Poulsen, *Hvirvelvinden*, Helsingør: ABC Forlag, 2013.
  36. Annette Herzog & Katrine Clante (illust.), *Pssst!*, København: Høst, 2013.
  37. Jeg anvender i denne sammenhæng begreberne tegneserie og grafisk roman synonymt, da jeg fokuserer på de visuelle narrative koder, der er fælles for de to udtryksformer.
  38. Charles Hatfield & Craig Svonkin, "Why Comics Are and Are Not Picture Books. Introduction", i *Children's Literature Association Quarterly* 2012:37:3, s. 429–435, her s. 431.
  39. *Ibid.*, s. 432.
  40. Nathalie op de Beeck, "On Comics-Style Picture Books and Picture-Bookish Comics", i *Children's Literature Association Quarterly* 2012:37:3, s. 468–476, her s. 468. Se også Hillary Chute, "Comics as Literature? Reading Graphic Narrative", i *PMLA* 2008:123:2, s. 452–465.
  41. Philip Nel, "Same Genus, Different Species? Comics and Picture Books", i *Children's Literature Association Quarterly* 2012:37:3, s. 445–453.
  42. Anne Magnussen & Hans-Christian Christiansen, "Tegneserieanalyse", i Gitte Rose (red.), *Analyse af billedmedier. En introduktion*, Frederiksberg: Samfundsfag, 2009, s. 191–232.
  43. Helena Magnusson, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, diss. Stockholm: Makadam, 2005.
  44. *Ibid.*, s. 21.
  45. Se fx John Frow, "'Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need'. Genre Theory Today", i *PMLA* 2007:122:5, s. 1626–1634. Genrespørgsmål inden for børnelitteratur diskuteres i Anna Karlskov Skyggebjerg, "En fascinerende galakse. Om børnelitterære genrer", i Anna Karlskov Skyggebjerg & Ayoe Quist Henkel (red.), *Stjernebilleder. Børnelitteratur – teori og metode*, Frederiksberg: Dansk lærerforeningen, 2009, s. 8–20.
  46. Se fx Sara Tanderup, "Hybride tilbageblik. Montage, fotografi og mediebevidsthed i den moderne eksperimenterende erindringsroman", i *Passage* 2012:68, s. 7–26.
  47. Jeg ønsker at takke mine kolleger Ayoe Quist Henkel, Sarah Mygind og Anna Karlskov Skyggebjerg for læsning af artiklen og for konstruktiv kritik.

## SUMMARY

*On the Move. Picture Books and Picture Book Studies in Times of Change*

This article discusses three significant changes in picture books as a medium that have consequences for picture book studies: First the transformation of visual narratives from the codex format to digital platforms; second an increasing number of experiments with the analogue book as medium and material; and finally the publication of a number of books that blur the boundaries with regard to modes of expression such as the picture book, the graphic novel and comic. The discussion is based on an introduction to 30 years of Scandinavian research into picture books. Having discussed examples and consequences of these three main changes, the article suggests possible lines of future research: First, a focus on the picture book as a medium in dialogue with other media on the basis of impulses from media theory and intermediality studies, for instance using the work of Niels Brügger, Marie-Laure Ryan, Birgitte Stougaard Pedersen and Iben Have. Second, analyses of the characteristics of the analogue book as a medium that combines picture book studies and book history with particular focus on the material aspects and contexts of the picture book, inspired by Elina Druker, Katherine Hayles and others. And finally, an increasing interaction and cooperation between picture book and comic studies, aiming in particular at a more common vocabulary for the analysis of visual narratives. The article concludes that these approaches to the analysis of visual narratives may be fruitful not only for picture book studies, but also in relation to the analysis of contemporary fiction in general, since the use of new digital formats, increasing attention on the analogue book as an object, and the inclusion of visual modes of expression in verbal texts are not limited to picture books for children.

*Keywords:* picture book, medium, genre, intermediality, comics, book history, contemporary fiction, children's literature



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”.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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).<sup>3</sup> 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.

## BARNES 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 konsumenter. 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.<sup>4</sup>

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”.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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”.<sup>7</sup>

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.”<sup>8</sup> De vuxna framställs dock som lekfulla och livsbejakande, ”ställföreträdande barn” snarare än som bristfälliga eller inkompetenta.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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 Anna Karin Kriström uppmärksammade i sin avhandling.<sup>11</sup> Sedan omkring millennieskiftet kan en tendens mot bilderböcker som osäkrar gångse 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.<sup>12</sup> *Sinna Mann* ligger även till grund för en animerad film, och texten har dramatiserats och iscensatts bland annat i Norge, Sverige och Kanada.<sup>13</sup>

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”.<sup>14</sup> 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 fadern 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 orsaksamband såsom äldre barn eller vuxna.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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".<sup>17</sup> 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."<sup>18</sup>

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".<sup>19</sup> 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”.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> Den beslöjade kvinnan upplevs, skriver Gardell, som provocerande, på en gång "ett offer och ett hot".<sup>22</sup> *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 CLOWNÄSOR: 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.<sup>23</sup> 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 dokumentärgenren 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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> *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...”<sup>27</sup>

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”.<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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”.<sup>30</sup> 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: Mån-pocket, 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

## DEN LEVANDEGJORDA STATYN

### En intermedial analys av statyekfraser i bilderboken

Föreställningen om statyn som blir levande förekommer historiskt i många genrer och medier, i allt från sagor, myter och drama till film och reklam, skriver Kenneth Gross i *The Dream of the Moving Statue* (1992).<sup>1</sup> I Ovidius *Metamorfoser* blir bildhuggaren Pygmalion förälskad i sin staty, vilket gör att den får liv. Det förekommer också en omvänd rörelse i de antika och bibliska berättelserna, från liv till död. Lots hustru förvandlas till en saltstod, Atlas och drottning Niobe till sten. Människans förmåga att förflytta sig mellan organisk och oorganisk materia är del av en mytbildning som traderats genom årtusendena. Mot denna bakgrund är det av intresse att uppmärksamma den levandegjorda statyn som motiv inom barnlitteraturen eftersom den ingår i två litterära system, ett riktat till barnet och ett riktat till den vuxne. Särskilt intressant som studieobjekt är då den moderna bilderboken emedan den är en konstform som visar stark intertextuell samhörighet med bildkonsten inom den västerländska kulturen.<sup>2</sup> Barnlitteraturens dubbla tilltal ger sig också särskilt tydligt till känna i bilderböcker som har referenser till bildkonstverk.

Syftet med artikeln är att undersöka förekomsten av levandegöring av statyer i bilderböcker och vilka relationer de levandegjorda statyerna har till bildkonstverk. På så sätt be-

reds möjlighet att belysa ytterligare sidor av statymotivet som barnlitteraturen kan förse oss med. Begreppet bilderbok används här i en vid bemärkelse och avser skönlitterärt berättande med minst en bild per uppslag och rymmer därför såväl illustrerade böcker som böcker där bilderna spelar en avgörande roll för handlingens framåtskridande.<sup>3</sup>

De böcker som ingår i undersökningen är *Göran och draken* (2002) av Ulf Stark och Anna Höglund, *Hva skal vi gøre med lille Jill?* (1976) av Fam Ekman och *Malte møter Ängel en majkväll på Millesgården* (2001) av Maria Hellstadius Wiberg och Karin Södergren.<sup>4</sup> Urvalet speglar olika kategorier inom bilderboken. Den första är en illustrerad konstsaga, den andra en bilderbok där bild och text samverkar i handlingens framåtskridande, och den sista är en fiktioniserad konstpedagogisk illustrerad berättelse. Trots sina olikheter har de gemensamt att de rymmer inom en genre som Sandra L. Beckett kallar ”art fantasy” eftersom de är ”fantasies that bring to life masters (and their works) in new, exciting – even surprising – contexts”.<sup>5</sup> Det innebär att levandegöringen av konstverken sker inom ramen för ett fantastiskt berättande.

Inom barnlitteraturen brukar företeelsen att levandegöra materiella ting som leksaker och bruksföremål förklaras utifrån ett psykolo-

giskt tolkningsplan som exempelvis lekteorin.<sup>6</sup> Barnet levandegör föremålet i sin inre fantasi-värld. Det som emellertid skiljer ut statyn från leksaken är att den förra är en representation som pekar på ett konstnärligt objekt. Statyn har en reell motsvarighet eller är fiktiv. Oavsett hur det förhåller sig är artefakten i sig en hänvisning till något som är främmandegjort eller frånvarande. För att förstå hur levandegöringen av statyn som motiv skiljer sig från levandegöringen av leksaken, behövs därför ett analytiskt perspektiv som synliggör såväl intertextuella som intermediala samband av konstnärligt slag. Intermedialitet står i korthet för både ett forskningsfält och ett analytiskt perspektiv som intresserar sig för intertextuella samband som överskrider mediegränser. Det innebär att analysen riktar in sig inte bara på samband mellan texter utan även på mediala samband, med fokus på hur det nya mediet utifrån sina specifika egenskaper ger det ursprungliga verket en ny inramning.

Statyn som får liv kommer här till uttryck i bilderbokens form: en berättelse som består av text och bild som benämns ikonotext.<sup>7</sup> Ur ett intermedialt perspektiv är representationen av den levandegjorda statyn i bilderboken en transformation, närmare bestämt en ekfras.<sup>8</sup> Begreppet härleds från grekiskans *ek*, ”ut”, och *phrasein*, ”tal”, och avser i traditionell mening en dikt som beskriver, tolkar eller hänvisar till en målning. På senare år har, inom den livliga (och långt ifrån eniga) forskningen, definitioner av ekfras tagits i bruk som kommit att inbegripa såväl visuella som verbala transformationer av konstverk. Claus Clüver undersöker transformationer av visuella texter till verbala texter liksom det omvända i sin inflytelserika artikel om intersemiotisk överföring.<sup>9</sup> Han reserverar emellertid ekfrasbegreppet till att beteckna en verbalisering av existerande eller fiktiva texter skapade i ett icke-verbalt teckensystem.<sup>10</sup>

Med utgångspunkt i Clüvers definition föreslår emellertid musikvetaren Siglind Bruhn en

genomgripande omformulering för ekfrasen som lyder: ”a representation in one medium of a text composed in another medium”.<sup>11</sup> Hon berättigar expansionen av ekfrasens tillämpning genom att framhålla att även bildframkallande beskrivningar och berättelser om texter som tillhör icke-verbala teckensystem kan tjäna samma syfte som den traditionella ekfrasen. De följer samma konventioner och ställer samma krav på läsarens delaktighet som de verbala texter som frammanar bilder av bildkonstverk. Mot denna bakgrund argumenterar Bruhn för att ”the recreating medium need not always be verbal, but can itself be any of the art forms other than the one in which the primary ’text’ is cast”.<sup>12</sup> Hon tillämpar sitt begrepp inom musikens område. En musikalisk ekfras är följdenligt en tonsatt komposition, som transformerar visuella och/eller verbala representationer. Hennes definition är intressant för mitt syfte eftersom ett liknande synsätt kan appliceras på bilderbokens transformationer av visuella och verbala representationer.

Även Valerie Robillard tar avstånd från ekfrasens logocentriska ursprung. I stället för musik har hon fokus på relationer mellan bildkonst och litteratur. Även hon pläderar för bredare definitioner av ekfras eftersom man annars riskerar att utgå från en alltför begränsad syn på vad som utmärker bildkonst respektive litteratur, storheter som bevisligen under historiens lopp har varierat.<sup>13</sup> I stället vill hon lyfta fram ekfrasen som ett intertextuellt och intermedialt fenomen, som hon anser öppnar upp för en vidare förståelse av hur olika konstarter och medier utmanar och spränger konventionella gränser. Robillard har också i linje med sitt vidgade synsätt på ekfrasens möjligheter, myntat definitionen visuell ekfras, som avser när en bild hänvisar till en text.<sup>14</sup> I enlighet med Bruhns och Robillards vidgade definitioner på ekfras argumenterar jag för att transformationer av visuella och verbala representationer i ikonotexten är ekfraser.

## STATYN SOM ETT SÄRSKILT SLAGS REPRESENTATION

Statyer, till skillnad från tvådimensionella bildkonstverk, är förenklat sett inte avgränsade till en särskild yta. Det är fysiskt möjligt att röra sig kring dem och betrakta dem från olika vinklar. "Unlike paintings, statues occupy the space of bodies, compete with bodies for that space, the same light and atmosphere", skriver Gross.<sup>15</sup> Han menar att det faktum att statyn delar utrymme med människan har betydelse för tendensen att mytologisera och narrativisera statyer. I bilderboken behöver statyn framställas på ett sådant vis att den uppfattas som ett bildkonstverk i stället för en fiktiv karaktär. Statyns tre dimensioner måste reduceras till två och i stället imiteras med hjälp av perspektiviska konventioner, former, poser och färger.

En transformation avser följaktligen inte bara överföringen mellan olika teckensystem utan påverkar även materialiteten i bytet mellan olika medier. Såväl de intertextuella som de intermediala sambanden är alltså av betydelse för att förstå hur ekfrasen både refererar till och omtolkar bildkonstverket i bilderboken. När titeln hänvisar till en viss staty eller statygrupp blir den styrande i att fastställa en intermedial relation. Titeln på Höglunds och Starks bok *Göran och draken* refererar till Bernt Notkes skulpturgrupp *Sankt Göran och draken* i Storkyrkan i Stockholm. Omslagsbilden visar en riddare med höjt svärd på en stegrande häst på väg att anfalla en drake. Mellan de båda kombattanterna står en prinsessa på knä. I titeln har epitetet sankt utelämnats och orsaken härtill förklaras i bokens inledande mening. Sagan utspelas före Göran blir helgon. På ett annat sätt förhåller det sig givetvis med de ekfraser där det inte framgår vilket konstnärligt objekt som åsyftas. Då är det i stället tolkarens identifikation som avgör. Ulla Rhedin anser till exempel att Maurice Sendak anspelar på Auguste Rodins skulptur *Adam och Tänkaren* (1880) i omslagsbilden på *Till Vildingarnas land* (1967).<sup>16</sup>

Här finns inte någon hänvisning som kopplar till ekfrasen förutom den snarlika posen. Rodins skulptur föreställer en naken man som sitter och vilar sitt huvud i höger hand. Vildingen på omslagsbilden sitter med slutna ögon och stöttar sin högra armbåge mot knäet samtidigt som han vilar huvudet mot höger hand.

Bilderbokens text kan i en skala från explicit till implicit ge signaler om att bilden föreställer en staty. Med anledning av detta behövs en systematisk metod för att synliggöra vilka relationer som väcker associationer till statyekfraser i bilderböcker och på vilket sätt. Värdet av att tillföra ett intermedialt angreppssätt till det intertextuella är att det intermediala perspektivet även tar hänsyn till de mediala förändringarna. Ytterst handlar det om att förstå på vilket sätt levandegöringen knyter an till statymotivet.

Robillard har arbetat fram ett teoretiskt ramverk, "the differential model", i syfte att skilja ut olika slags mediala samband mellan ekfrasen och det konstnärliga objektet. Hon skiljer på referentiella, re-representativa och associativa relationer.<sup>17</sup> I de ekfraser som är referentiella finns tre underkategorier: namngivning, allusion, obestämd markering. Den första underkategorin betecknar explicita samband medan den sista betecknar de implicita. I den första underkategorin, namngivning, finns en direkt hänvisning till förlagan, exempelvis återges verkets titel eller konstnärens namn. Den andra underkategorin, allusion, avser hänvisningar av mer subtilt slag, men som ändå är möjliga att upptäcka av en initierad grupp. En koppling till förlagan etableras genom att vissa välkända element förekommer utan att verkets namn är utskrivet. I den sista underkategorin, obestämd markering, rör det sig om relationer som bara en påläst läsare kan upptäcka.<sup>18</sup> Sendaks anspelning på Rodins staty anser jag lämpligen bör placeras i underkategorin obestämd markering. Det finns flera skäl till detta men huvudskälet är att det hos Sendak inte finns någon markör för att Vildingen skulle vara en

skulptur i fiktionen. Statyer varken imiteras eller tematiseras i berättelsen. Hänvisningen till skulpturen finns enbart på det metafiktiva planet och kan förklaras av igenkänning.

Den andra kategorin, re-presentation, har fokus på grad av återgivning och skiljer på selektivitet och strukturalitet. Selektivitet avser hur pass detaljerat förlagan överförs till ekfrasen, vad som väljs ut och vad som lämnas kvar. Strukturalitet beaktar det sätt som ekfrasen följer den kronologiska organisationen av förlagan. Robillard ger exempel på hur triptyken ofta följer förlagens linjära berättarstruktur. I den sista kategorin, association, placerar Robillard ekfraser som förhåller sig mer fritt till förlagan och hon väljer att dela in associationer i två undergrupper: myter/topoi och dialogicitet. Ekfraser som är följsamma mot konventioner eller idéer som finns i förlagan kallar hon för mytiska/topiska. Ekfraser som däremot skapar en medveten spänning av såväl semantisk som ideologisk art gentemot förlagan betecknar hon som dialogiska.<sup>19</sup> Jag har emellertid en invändning mot Robillards definition av vad som utmärker en dialogisk ekfras och det är hennes krav på att spänningen ska vara medvetet skapad. Enligt min hållning är det läsaren/betraktaren som avgör om spänning uppstår, inte vilka konstnären/författarens intentioner har varit. Intentioner kan som bekant gå läsaren/betraktaren spårlöst förbi. Som jag ser det är det i tolkningen som ekfrasen upprättar ett kritiskt eller kreativt ifrågasättande av förlagan. Om vi återgår till Sendaks ekfras av *Adam och Tänkaren* menar jag att den kastar nytt ljus över Rodin. När den fridfullt sovande Vildingen ställs i relation till den djupt tänkande mannen som ska representera mänskligheten, framstår den senare som något av en patetisk grubblare.

## FÖRVÄXLING OCH FÖRTROLLNING

Bilderboken kan utnyttja ambivalens i det visuella och det verbala berättandet för att skapa komplexa spänningar i ikonotexten. Här ska

jag visa hur ambivalensen utnyttjas i levandegöringen knuten till motiven förväxling och förtrollning samt vilka tematiska implikationer det medför.

*Göran och draken* är en travesti på en helgonberättelse om riddaren Göran som led martyrdöden efter att först ha befriat en prinsessa genom att dräpa en drake. I bilderboken smälts tider och platser samman så att även bildhuggaren deltar i kampen mot draken. Som tack för att Göran räddat bildhuggaren och prinsessan, som älskar varandra, låter denne skapa en skulpturgrupp till Görans ära. Monumentet med tre statyer – riddaren, prinsessan och draken – har slående likheter med det utfört av Notke och för att tala med Robillard är det en detaljerad representation. Det är uppenbart att ikonotexten har ett konstpedagogiskt syfte, men det överskuggar inte de skönlitterära ambitionerna. Tidigare skönlitterära referenser till skulpturgruppen finns i Birgitta Trotzigs dikt ”St Göran och draken” och i Verner von Heidenstams berättelse ”Sankt Göran och draken”.<sup>20</sup>

I ikonotexten utnyttjas först motivet förväxling. Statyn misstas för att vara människa. När Göran första gången får se prinsessan är det i form av en avbildning. Bildhuggaren, som är kär i prinsessan, har skapat en exakt kopia av henne. Prinsessan är placerad bredvid den säng där Göran vaknar upp efter att han, förgiftad av drakens ångor och medvetlös, blivit ditförd. Men då hon är förvillande lik den sköna flicka han sett i en dröm misstas han henne först för att vara levande. Även Göran blir omedelbart förälskad i denna avbildning – en nutida parallell till Pygmalion.

Var han i Paradiset? Så snart han slog upp ögonen, såg han en kvinnogestalt stå på knä vid hans sida. Och hon var skönare än någon han sett! Nej, det var hon inte. För han hade sett henne förut, i sina drömmar. Det var prinsessan med hår som spunnet guld, med läppar söta som smultron och ögon blå som havet. (s. 49)

Ikonotextens öppenhet försätter läsaren i ovisshet. Utifrån bilden är det möjligt uppfatta prinsessan som levande då inget markerar att det är en staty. Den som känner igen motivet förstår däremot att figuren är ett bildkonstverk eftersom den delar signifikanta ikoniska element med prinsessan hos Notke. Förutom posen finns det guldfärgade håret, den långa klänningen, de röda läpparna, den höga utsirade kronan och avsaknaden av fötter. Höglund är trogen förlagan. Släpet är avkapat liksom det är i skulpturgruppen. Däremot är prinsessan inte skalenligt återgiven. Hon är liksom övriga statyer i gruppen av Notke framställd i övernaturlig storlek.<sup>21</sup> I berättelsen har prinsessan anpassats till mänskliga proportioner för att kunna möjliggöra förväxlingsmotivet. Om vi utgår från Robillardrs modell kan anpassningen inordnas i kategorin association eftersom anpassningen knyter an till myter som handlar om sammanblandning av människa och skulptur.<sup>22</sup>

Även motivet förtrollning eller metamorfos används för att inom sagans formelspråk förklara den förvandling till praktfull riddare som Göran genomgår och som gör det möjligt för honom att besegra draken. Metamorfosen beskrivs av Stark som ett religiöst underverk:

Då öppnade sej ett hål i molnen. En flod av bländande ljus strömmade över Göran och hans häst. Och i samma stund blev rocken och byxorna till en gudomlig rustning av gyllene plåt, besatt med både rubiner och smaragder. Händerna fick ett par rejåla pansarhandskar. Och herdestaven var inte längre en herdestav, den var ett svärd av härdat stål. För att nu inte tala om hästen. Den apelmastade fällen skimrade som siden och sammet. Bjällror av guld fick den att plinga som ett klockspel varje gång den rörde sej. Och den hade blivit så snabb och stark att den var framme vid draken i tre språng. (s. 86)

Denna beskrivning är också i linje med hur förvandlingen fångats av Höglund på omslagsbilden. Ett ljussken ur mörka moln riktas mot en ståtlig riddare, som med höjt svärd och på en stegrande häst är på väg mot en drake med uppspärrat gap. Bredvid finns den knäböjande prinsessan och längst ut till höger i bilden skymtar den fallne tråsnidarens fötter. Metamorfosen är gestaltad som en vändpunkt i berättelsen och en sådan konvention hör hemma i den associativa kategorin myter/topoi.

En liten miniatyrbild på samma uppslag visar när förvandlingen är fullbordad. Bilden återger riddaren i sin fulla prakt och kompletterar texten, som inte omnämner de höga färgade plymerna på Görans diadem och på hästens huvud. Ikonotexten med sin noggranna deskription av riddarens och hästens mundering kopplar tydligt tillbaka till Notkes staty. Notkes praktpjäs är täckt med guldfärg samt utsmyckad med bjällror och mängder av gröna och röda ädelstenar. Texten beskriver också att den levandegjorda statyn låter som ett klockspel när alla bjällror rör sig (s. 87).

Stark och Höglund har, genom att framställa Görans förvandling via ett *deus ex machina* av epifaniskt slag, tagit fasta på den religiösa myt som är knuten till helgonets kamp med draken. Notkes framställning tros vara inspirerad av den tradition som säger att "Sankt Göran enligt legenden fått utrustning och vapen från himlen".<sup>23</sup> På nästa uppslag finns en helsidesbild med text i vänster bildrum där ikonotexten berättar om besegradet av draken. Bilden visar hur riddaren sticker den på rygg liggande draken i magen och hur svart sörja väljer ut ur såret. Avbildningen pekar på ett flertal förlagor, inte bara Notkes skulptur, och skulle därför inte enbart ingå i Robillardrs kategorisering representation utan också i kategorin association. Riddaren är visserligen lik Notkes men med draken förhåller det sig annorlunda: framförallt drakens färg och grövre huvud avviker. Den röda nyansen tillsammans med huvudformen har i

stället likheter med de drakmotiv som förekommer i danska kyrkomålningar.<sup>24</sup> Avbildningen av draken väcker associationer till tvådimensionella bildkonstverk och kan ses som ett utslag av självreferentialitet: konstnären pekar på sitt eget bildskapande och därmed på bilden som medium. En sådan tolkning stärks av det faktum att det några uppslag längre fram, i bilden med det färdigställda monumentet, vid podiets högra sida står två burkar rödfärg med varsin istucken pensel. Förekomsten av två penslar kan uppfattas som en gemensam blinkning eller konstnärlig hälsning från bilderboksmakarna.

Höglund är här i sin representation av det färdiga monumentet noggrann då hon återger skulpturens olika figurer och hur de två separata delarna (prinsessan respektive riddaren och draken) förhåller sig till varandra. Berättelsen är också, för att tala med Robillard, strukturellt organiserad på ett sätt som avspeglar hur de två olika statyerna är spatialt åtskilda i Storkyrkan. I berättelsens kronologi förekommer, som jag visat, prinsessan som staty redan innan Göran och draken är påtänkta som statymotiv. Det märkliga är att hon står på knä som om hon ska vara sin skapares slav. Ur ett genusperspektiv är

Omslagsbilden framställer metamorfosen av Göran till riddare som ett religiöst underverk. Ur ett moln på himlen strömmar ljus ner på honom och förvandlar honom till en riddare.



den knäböjande prinsessan problematisk. Den följsamhet som Höglunds ekfras intar mot förlagan kan vi konstatera sker på bekostnad av genusmedvetenhet.

Även gestaltningen av statyn av lammet, som i Notkes skulpturgrupp ligger bredvid prinsessan, visar på samma ambition att vara trogen förlagan. I berättelsens final motiveras närvaron med att prinsessan vill ha en avbildning av lammet för att det är hennes kära husdjur. Men eftersom lammet inte förekommit i berättelsen tidigare framstår avslutningen som omotiverad.

Bilden där prinsessan och bildhuggaren med ryggarna vända mot betraktaren tittar på det färdigställda monumentet tematiserar också seendet, vilket är i linje med ekfrasens huvudsakliga uppgift: åskådliggörande. Ekfrasen är selektivt organiserad i förhållande till Notkes monument. Den framställer skulpturgruppen som två separata pjäser där prinsessan och lammet är placerade på ett podium längre ner och i ögonhöjd medan Göran och draken befinner sig högt ovan betraktaren.

Ekfrasen återger striden – det pregnantaste ögonblicket – som en ständigt pågående

Här ser vi hur ikonotexten utnyttjar förväxlingsmotivet. Endast den som känner till Notkes staty förstår att flickan på knä är en avbildning.

Bilden där prinsessan och bildhuggaren med ryggar vända mot betraktaren tittar på det färdigställda monumentet tematiserar seendet. Det är i linje med ekfrasens huvudsakliga uppgift, vilken är att åskådliggöra det bildkonstverk som ekfrasen hänvisar till.

oavslutad händelse. Göran förvandlad till en praktfull riddare är på väg att slå draken.

En kväll satt han [bildhuggaren] på golvet med ett leende på läpparna. Han hade sopat golvet. Och plockat undan sina verktyg. Över honom reste sej statyn. Och allt var precis som det hade varit en gång. Draken räckte ut sin långa tunga. Hästen reste sig på bakbenen. Göran höjde sitt svärd. Och en bit bort stod prinsessan på knä. (s. 98)

Ekfrasen som tillhör statyns dramaturgi är här dock klart åtskild från berättelsens fiktiva verklighet där bildhuggaren nöjt betraktar sitt verk. Statyn i egenskap av representation pekar emellertid på Notkes objekt som är frånvarande och är ett exempel på främmandegöring.

Avslutningsvis kan konstateras att bilderboken som helhet utgör en levandegöring av Notkes staty, genom att såväl legenden om Göran som en berättelse om statyns ursprung berättas. Däremot blir statyn inte bokstavligen levande inom fiktionen, även om det i en scen sker en förväxling mellan statyn och en levande människa.

### ETT MAGISKT RUM

Här ska jag belysa hur ambivalensen i bilderbokens visuella och verbala berättande också kan utnyttjas för att knyta levandegöringen av statyn till motivet ett magiskt rum och vilka tematiska följer det får. Levandegöringen i *Hva skal vi gøre med lille Jill?* och *Malte møter Ängel en majkväll på Millesgården* sker inom den fiktiva verkligheten och under vissa villkor som bestäms av tiden och rummet, vilket gör att skeendet framställs som ett fantastiskt inslag. I båda berättelserna sker levandegöringen på ett museum efter stängningsdags och barnet är där ensamt.

De yttre likheterna till trots är berättelserna om Malte och Jill tematiskt mycket olika. Den om Malte har ett konstpedagogiskt syfte som är att berätta om Carl Milles konstnärsgärning

på Millesgården i Stockholm. Den om Jill aktualiserar det lilla barnet som befinner sig i lekens värld och inte bryr sig om att skilja på levande varelser och avbildningar av dem.

Jill framställs som ett barn som försummas av sina föräldrar. Beckett menar att: "Ekman portrays the loneliness of a child and the experience of feeling very small in a big adult world."<sup>25</sup> Jill sysselsätter sig i sin ensamhet. Likt hjälten i sagan, som ska genomföra ett uppdrag, ger hon sig ut för att skaffa en häst. Ett regnväder tvingar henne att söka skydd i ett hus, vilket visar sig vara ett museum som har såväl målningar som skulpturer.<sup>26</sup> Av ikonotexten framgår att huset rymmer tavlor och statyer, men utifrån Jills agerande framkommer att hon inte betraktar statyerna som representationer utan som levande varelser. Berättelsen knyter an till sagans tretal då förväxlingsmotivet används vid tre tillfällen. Första gången är när Jill vill leka med en torso av en naken kvinna. Jill klär också av sig naken och ställer sig bredvid statyn och imiterar hennes pose. Andra gången är när hon undgår att bli upptäckt. Den avklädda Jill smälter så väl in i miljön att vaktmästaren som går en sista rond inte lägger märke till henne. Det tredje tillfället är när Jill finner sin häst, men den är förargligt nog upptagen av en riddare.

Torson som Jill imiterar är en fiktiv ekfras. Statyn är inte så pass detaljerad att den pekar på ett specifikt konstverk och fungerar i berättelsen framförallt som ett främmandegörande grepp. Den nakna kvinnokroppen, "the female nude", med rötter i fruktbarhetssymbolik är ett återkommande motiv i konsthistorien.<sup>27</sup> Utifrån Robillard's modell räknas motivet till den associativa kategorin myter/topoi. Jills imitation av statyns pose kan ur ett genusperspektiv läsas som ett uttryck för ett ifrågasättande av hur genus konstrueras, var gränsen går mellan biologiskt och socialt konstruerat kön. En sådan tolkning kan vidare knytas till vad som utmärker den dialogiska ekfrasen. För att tala med Robillard skapar en sådan ekfras en

kreativ relation av ideologisk art gentemot förlagan. Jills lekfulla imitation av den nakna torsen kan läsas som en genuskritisk kommentar och på så vis blir förlagan, "the female nude", skärskådad. Här finns en parallell till den dialogicitet som Sendak upprättar med Rodin i det exempel jag tidigare tagit upp.

Även i denna bok förkommer en gestaltning av en vändpunkt. Den sker när Jill möter riddaren till häst. Han levandegörs när Jill frågar honom om hon kan få låna hans häst. Riddaren som är trött på att sitta till hästs lånar mer än gärna ut hästen bara hon hjälper honom ur sadeln. Först i och med mötet med riddaren kan Jill fullgöra sitt uppdrag som är att finna en häst och därmed lämna museet. Episoden kan tolkas som en travesti på sagan om Törnrosa eftersom Jill förlöser riddaren som säger sig ha suttit femhundra år på hästryggen. Sett ur ett genusperspektiv antar karaktärerna i Ekmans bilderbok omvända roller. Samma förhållande gäller när vi betraktar episoden ur ett barn/vuxen-perspektiv, genom att barnet räddar den vuxna, och därmed kan vi se hur även ett *mundus inversus*-motiv kommer till uttryck i levandegöringen.

Statyn är en ekfras av Donatellos ryttarmonument *Erasmus da Narni* (1443–1453) i Padua.<sup>28</sup> Eftersom titeln inte framgår är detta en alluderad referens enligt Robillard. Det finns en kopia av verket på Nasjonalgalleriet i Oslo. Ekman har gjort ett lekfullt tillägg som för att markera ryttarens höga ålder genom att ge denne ett långt vitt skägg och en skepparkrans. Riddarens åldrade utseende anpassas till berättelsen där det framgår att han suttit femhundra år på hästryggen. Samspelet mellan det verbala och det visuella berättandet är ambivalent. Det är endast bilden som avslöjar att riddaren till häst är en staty som står på ett fundament. Av Jills bemötande framgår att hon inte betraktar statyerna som representationer och därmed inte som index för något frånvarande.

Sammanfattningsvis kan fastslås att staty-

erna i boken bokstavligen blir levande inom fiktionen; levandegöringen antyds vara ett resultat av barnets fantasivärld. Även här sker förväxlingar genom att Jill misstas för att vara en staty och statyerna misstas för att vara levande.

Likasa i boken *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården* sker besöket på ett museum av en händelse. Malte som är nyinflyttad knackar på porten till Millesgården av ren nyfikenhet. Han visar sedan runt i museet av bronsstatyn Ängel, som redan i inledningen är levandegjord före Maltes entré. Efter stängning är statyn ledig och kan röra sig fritt. Övergången mellan organisk och oorganisk materia framställs på ett lekfullt sätt: "Jag blir så vansinnigt stel av att stå på det här sättet hela dagarna" (första uppslaget). Ängel, i grågrön färgskala, berättar för Malte att han är av brons "men ganska levande ändå" (andra uppslaget). Det pedagogiska greppet kan tyckas krystat för den läsare som känner igen den grågröna färgen på legeringen.

Titeln *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården* har en uppenbar verklighetsreferens, vilket förutsätter att ekfraserna är möjliga att identifiera. Såväl titel som omslagsbild hänvisar till konstverk, museum och konstnär och för att tala med Robillard är de explicit referentiella. Den levandegöring som sker kan framför allt knytas till Robillards associativa kategori myter/topoi. Förebilden finns i filosofen Filostratos den äldres *Eikones* från 200-talet e. Kr. i vilken denne i undervisande syfte under en rundvandring i ett galleri beskriver bildkonstverk för en yngling. Filostratos framställer verken som om de vore levande representationer.<sup>29</sup> På liknande sätt levandegörs statyerna i mötet med Malte under rundturen. Sett ur ett genusperspektiv traderas den konventionella föreställningen om mannen som kulturbärare. Ikonotexten tematiserar seendet, vilket också är ekfrasens främsta uppgift: att få åskådaren att se det konstverk framför sig som

ekfrasen hänvisar till. Nästan alla bilder där Malte förekommer visar hur han tillsammans med Ängel betraktar och pekar på statyer. I den verbala berättelsen återkommer verb som har med betraktandet av konstverk att göra: titta, se, peka och visa. Med undantag för Ängel och andra änglar i brons är statyerna inte levande.

Södergrens avbildningar av Milles konst är utförda i pedagogiskt syfte och ekfraserna förhåller sig därmed, för att tala med Robillard, selektivt korrekt till varandra. Det är uppenbart att boken ska fungera som en konstguide för barn och att den ska locka till besök på Millesgården. Avbildningarna har med karaktäristiska drag som underlättar igenkänning. Texten bidrar också med titlar på skulpturerna. Ängel namnger statyerna på visningen: Poseidon, Europa, Afrodite, Pegasus och Bellerophon, Orfeus och Eurydike, liksom myter förknippade med dem. Ekfrasen som verbalt beskriver statyn Afrodite lyder så här: ” – Här ser du Afrodite, eller Venus, som hon också heter, säger Ängel. Hon var kärlekens gudinna. Carl har satt henne på knä framför en snäcka som det rinner vatten ur. Enligt den grekiska sagan föddes hon på en snäcka ur havets skum” (s. 20). Ekfrasen som visuellt beskriver statyn visar dessutom hur Malte pekar på den. I och med det konstpedagogiska syftet hamnar Södergrens följsamhet i att återge Milles konst ibland i konflikt med författarens berättelse. Enligt texten bär Ängel en bronskostym ur vilken han plockar fram två foton av Milles och hans fru Olga. I den sidoställda bilden är emellertid Ängel naken i enlighet med förlagan. Sådana spänningsförhållanden mellan det visuella och verbala berättandet är ett exempel på ett metafiktivt inslag.

Även i denna bok används levandegöring för att gestalta en vändpunkt i berättelsen. Orfeus är den enda staty som också framställs som människa men det sker på en annan berättarnivå, i en hypodieges. Ängel berättar den tragiska myten om Orfeus och Eurydike för

Malte medan de betraktar Orfeus byst. Intill finns en bild som visar mytens vändpunkt, hur Orfeus inte kan låta bli att vända sig om och titta på sin älskade. Vändpunkten i hypodiegesen spelar en avgörande roll för utvecklingen av handlingen på nuplanet. Malte som fram till nu varit full av upptäckarlust blir illa berörd av Ängels berättelse om Orfeus öde. På så vis föregriper myten en vändpunkt även på handlingens nuplan. Malte deltar härefter inte med samma intresse i rundvandringen. I egenskap av representationer pekar statyerna på något frånvarande och därmed främmandegjort.

Om vi ska summera karaktären på levandegöringen i boken blir Ängel levande inom fiktionen; det sker efter stängning i en fantastisk dimension och kan inte betraktas som utslag av Maltes fantasi. Här sker även en levandegöring genom att statyernas mytologiska ursprung och ”livsberättelser” återges, men de blir inte bokstavligen levande.

#### **SAMMANFATTANDE SLUTSATSER**

Artikeln belyser hur levandegöringen av statyn är ett konstnärligt grepp som kan förklaras med hjälp av intertextuella och mediala samband. Statyn är en transformation, närmare bestämt en ekfras, och pekar därmed på något som är främmandegjort eller frånvarande. Analysen utgår från Robillards ramverk, ”the differential model”, för att visa hur ekfrasen förhåller sig till sin frånvarande förlaga, vad som överförs och vad som förändras. I de tre analyserade bilderböckerna sker levandegöringen av statyerna på olika sätt och den har skilda tematiska implikationer. Starks och Höglunds *Göran och draken* utgör som helhet en levandegöring av Notkes monument. Där emot kommer ingen staty bokstavligen till liv inom fiktionen. I Ekmans *Hva skal vi gøre med lille Jill?* får statyerna liv inom fiktionen, men levandegöringen uppfattas vara ett resultat av barnets fantasi. Även i Hellstadius Wibergs och Södergrens bok om Malte blir statyn Ängel

och andra bronsänglar levande. I övrigt levandegörs statyerna i denna bilderbok genom att deras mytologiska ursprung återges i klassisk ekfrastisk tradition.

Förekomsten av statyer som får liv väcker associationer till de klassiska myterna. I *Göran och draken* finns en parallell till Pygmalion. Göran blir kär i en avbildning, vilket på ett symboliskt plan kan läsas som en idealisering av kärleken och som en spegling av de höviska dygder som Görans karaktär rymmer. I *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården* finns paralleller till antikens didaktiska verk *Eikones* av Filostratos, som också det innehåller levandegjorda bildkonstverk. Berättelsen om Malte är en konstguide för barn och är strukturerad som en rundvandring på ett museum där bildkonstverk förevisas på ett levandegjort sätt. Ängel återger de berättelser som konstverken är förknippade med.

De motiv som utgör förutsättningen för levandegöringen av statyerna i de tre bilderböckerna är förväxling, förvandling/förtrollning, drömtillstånd och slutligen föreställningen om ett magiskt rum. I *Göran och draken* utnyttjas de tre första motiven. Förväxling används i Stark och Höglunds gestaltning av prinsessan. När hon står knäböjande vid Görans sjukbädd misstar han henne för att vara levande. För den som är bekant med Notkes monument av *Sankt Göran och draken* tolkas prinsessan som en ekfras. För att kunna strida mot draken förvandlas Göran till en praktfull riddare. Metamorfosen som fenomen har inte bara antika anor utan ingår också i kriterierna för helgonlegender. Där skildras förvandlingar som gudomliga ingripanden. Bildhuggarens representation av Görans seger över draken visar det pregnanta ögonblicket. Riddaren på sin stridshäst liknar Notkes monument medan drakens utseende har större likhet med de medeltida

drakar som pryder väggarna i danska kyrkor. Seendet och det levandegörande som utmärker ekfrasen tematiseras när bildhuggaren nöjt beskådar sitt verk i Höglunds illustration på näst sista uppslaget i *Göran och draken*.

I *Hva skal vi gøre med lille Jill?* och i Hellstadius Wibergs och Södergrens bok om Malte sker levandegöringen inom ett magiskt rum. När barnet är ensamt på museet efter stängning får statyerna mänskliga egenskaper. I boken om Jill, där även förväxlingsmotivet utnyttjas, kan levandegöringen rimligast förstås ur ett psykologiskt perspektiv. Flickan kompenserar sin torftiga tillvaro genom att fly in i fantasins värld där hon drömmer fram ett fullödigt liv. Av Jills bemötande framgår att hon inte bryr sig om att skilja på människor och representationer. Förekomsten av levandegjorda statyer ifrågasätter på ett kreativt sätt gränsen mellan verklighet och fiktion liksom den pekar på konstens förmåga att med fantasins kraft berika och skapa liv. Jills underläge i fiktionens verklighet vänds till ett överläge inom fiktionens fantastiska dimension. I boken om Malte förstås levandegöringen bäst som ett pedagogiskt grepp förenligt med ekfrasens historiska uppgift.

Den levandegöring jag lyft fram i Starks och Höglunds, Hellstadius Wibergs och Södergrens samt Ekmans bilderböcker är dels knuten till de förlagor som de refererar till, dels till föreställningar om statyn som ett gränsöverskridande konstnärligt objekt. Gränsöverskridandet kan förklaras av att statyn är tredimensionell, delar samma rum som människan och dessutom kan vara förvillande lik en människa. Samtidigt är statyn i egenskap av ekfras ett inslag av främmandegöring som belyser och medvetandegör det komplexa förhållandet mellan verklighet och fiktion liksom det mellan liv och död.

1. Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1992, s. XI.
2. Ulla Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, diss. Göteborg (1992), rev. upplaga, Stockholm: Alfabet, 2001, s. 137. Se också Elina Drukers avhandling *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, diss. Stockholm: Makadam, 2008, och Sandra L. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York: Routledge, 2012.
3. Rhedin 2001, s. 63f.
4. Ulf Stark & Anna Höglund, *Göran och draken*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2002, Maria Hellstadius Wiberg & Karin Södergren, *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården*, Bromma: Opal, 2001 och Fam Ekman, *Hva skal vi gøre med lille Jill?* (1976), Oslo: Cappelen, 1990.
5. Beckett 2012, s. 163.
6. Mia Österlund, "Kavat men känslösam. Den komplexa bilderboksflöken i Pija Lindens baums Gittantriologi", i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 100. Författaren skriver att lekteorin är ett fält som omfattar forskning från utvecklingspsykologi, pedagogik och litteraturvetenskap. De fantastiska inslag som förekommer i berättandet förklaras utifrån barnets inre känslvärld. De äventyr som bilderboksflöken Gittan upplever är imaginära och gestaltar hennes inre lekvärld.
7. Kristin Hallberg, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1982:3–4, s. 164.
8. Lars Elleström, "Adaptations within the Field of Media Transformations", i Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (red.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London: Bloomsbury Academic, 2013, s. 120–124.
9. Claus Clöver, "Om intersemiotisk överföring", övers. Magnus Eriksson, i Ulla-Britta Lagerroth (red.), *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag, se särskilt s. 191–195.
10. Claus Clöver, "Quotation, Enargeia, and Ekphrasis", i Valerie Robillard & Els Jongeneel (red.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam: VU University Press, 1998, s. 49.
11. Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, N. Y.: Pendragon Press, 2000, s. 8.
12. Bruhn 2000, s. 7.
13. Valerie Robillard, "In Pursuit of Ekphrasis. An Intertextual Approach", i Valerie Robillard & Els Jongeneel (red.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam: VU University Press, 1998, s. 53f.
14. Valerie Robillard, "Beyond Definition. A Pragmatic Approach to Intermediality", i Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 154.
15. Gross 1992, s. 17.
16. Rhedin 2001, s. 139.
17. Robillard 1998, s. 60–62, 2010, s. 152f.
18. Robillard 2010, s. 153.
19. Ibid., s. 153.
20. Birgitta Trotzig, *Anima. Prosadikter*, Bonnier: Stockholm, 1982, och Verner von Heidenstam, *Heliga Birgittas pilgrimsfärd. Sankt Göran och draken*, [Jubileumsuppl.], Stockholm: Bonniers, 1929.
21. Jan Svanberg, *Sankt Göran och draken*, Stockholm: Rabén Prisma, 1998, s. 54.
22. Här finns också en specifik intertext till Heidenstam som utnyttjar förväxlingsmotivet genom att låta avbildningen av prinsessan vara i naturlig storlek.
23. Svanberg 1998, s. 58.
24. Kirsten Gammelgaard, *Ondskabens betvinger. Sct. Georg i de danske kalkmalerier = St. George in Danish wall paintings*, Hammel: AKKA, 2002, s. 13, 70.
25. Beckett 2012, s. 167.
26. Ekman återger exteriört de karaktäristiska dragen av Vigeland medan interiören är inspirerad av Nasjonalmuseet, båda finns i Oslo.
27. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992.
28. Marilyn Stokstad, *Art. A Brief History*, 3. ed., Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice-Hall, 2006, s. 325.
29. Grant F. Scott, *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover, N. H.: University Press of New England, 1994, s. 10f.

## SUMMARY

### *The Animated Statue. An Intermedial Analysis of Statue Ekphrasis in Picture Books*

This article examines the animation of statues in three Scandinavian picture books: *Göran och draken* (2002) by Ulf Stark and Anna Höglund, *Hva skal vi gøre med lille Jill?* (1976) by Fam Ekman and *Malte møter Ängel en majkväll på Millesgården* (2001) by Maria Hellstadius Wiberg and Karin Södergren. The transformation of humans from organic to inorganic matter is part of an abundant mythopoeia, which calls for a closer examination of the statue motif in children's literature. This article examines the statue motif, aiming to shed light on the animated statue that children's books with its dual audience can address. The modern western picture-book, with its strong affinity to the visual arts, is especially pertinent to this area of inquiry. This article employs an intermedial perspective in order to clarify how the animation of statues differs from that of toys. In contrast to a toy, a statue is a representation and therefore an index for something absent or alienated. The statue is a transformation, more precisely an ekphrasis (Bruhn 2000). This study therefore utilizes the differential model of Robillard (2010), designed to mark different medial relations between the ekphrasis and the plastic object, in order to uncover particular relations and the way in which they suggest associations to statue-ekphrasis. This analysis shows that animation is an artistic device relying on intermedial connections to depict conditions of mix-up, confusion, metamorphosis and reverie. The concept of a magic space is also addressed. On one hand, animation suggests art's imaginative ability to enrich and breathe life into representations. On the other hand, statue-ekphrasis that brings forth the *Verfremdungseffekt* illustrates and raises awareness of the complex relation between fiction and nonfiction, life and death.

*Keywords:* picture book, intermediality, ekphrasis, statue, animation



SARA PANKENIER WELD

## DELAD LÄSEKRETS OCH DUBBELT SEENDE

Aisopiska djup i Osip Mandelstams

*Två spårvagnar*

Только детские книги читать,  
Только детские думы лелеять,  
Все большое далеко развезть,  
Из глубокой печали восстать.

[Att bara läsa barnböcker  
Att bara njuta av barntankar  
Att kasta långt bort allt som är stort  
Att resa sig från en djup sorg.]  
Osip Mandelstam, 1908

”Dödstrött på livet” [Я от жизни смертельно устал], söker diktjaget i Osip Mandelstams dikt från 1908 ”Только детские книги читать...” (”Att bara läsa barnböcker”) sin tillflykt till det infantila.<sup>1</sup> Därifrån hoppas han kunna resa sig ur sin levnadströtta sorg och förtvivlan. Mellan 1924 och 1926, då han var på väg att glida in i en period av poetisk tystnad,<sup>2</sup> fann Mandelstam verkligen en tillflykt i barnlitteraturen när han publicerade fyra böcker med barnpoesi: *Примус (Primusköket)* (1925), *Два трамвая (Två spårvagnar)* (1925), *Шары (Luftballonger)* (1926), och *Кухня (Köket)* (1926).<sup>3</sup> Mandelstam, en av de främsta poeterna i det tjugonde seklets Ryssland-Sovjetunionen,<sup>4</sup> som förvisades och dog i Stalins läger i december 1938, var bara en av många framstående ryska författare som skrev barnlitteratur på 1920- och 30-talet.<sup>5</sup>

Dessa sällsynta böcker av märkvärdiga människor förtjänar ofta mer uppmärksamhet än de hittills har åtnjutit. Uppfattningen att periodens författare endast motvilligt gav ut barnlitteratur har i förväg dömt ut böckerna som biprodukter framtvingade av författarens ekonomiska behov och en restriktiv censur. För de författare som sökte sig en tillflykt var denna uppfattning en bekväm osanning.

Lev Losev, som själv var poet och barnlitteraturförfattare, insåg och presenterade censurans fördelar i boken med samma namn, *On the Beneficence of Censorship*. Genom sitt fokus på ”aisoposspråk”, fäster Losev uppmärksamheten på en sofistikerad tvetydighet i den ryska litteraturen i allmänhet och i barnlitteraturen i synnerhet. Losev beskriver aisoposspråk på följande vis:

Imagine the situation, therefore, when the Author, who fully understands the system of political taboos (i.e., the censorship) determines to anticipate the Censor’s intervention: dispensing with a number of direct statements in the text and with the straightforward depiction of certain details of real life, he replaces them with hints and circumlocutions. While his rationale in this instance lies outside literature, the Author has no means but the literary – tropes, rhetorical

figures, and intrigues within the structure of the work as a whole – to realize his hints and circumlocutions. [...] It is this systematic alteration of the text occasioned by the introduction of hints and circumlocutions which these pages will take to be Aesopian language.<sup>6</sup>

Losev ägnar ett helt kapitel åt barnlitteratur: "Aesopian Languages as a Factor in the Shaping of a Literary Genre (From the Experience of Children's Literature)".<sup>7</sup> Han sammanfattar diskussionen av ämnet med anmärkningen att aisoposspråkets syfte avseende barn "is, of course, the gradual nurturing of a future Aesopian reader".<sup>8</sup> Sett från denna synvinkel visar sig ryska barnböcker sällan vara fullt så harmlösa som de framstod för de censorer som gav klartecken för publicering eller för den delen för de läsare som inte förstod att tyda deras aisoposspråk. Jag instämmer i Losevs påstående att rysk barnlitteratur inte bara använder sig av ett aisoposspråk utan till sin natur är aisopisk, eftersom denna litteratur erbjöd en alternativ uttrycksmöjlighet som ryska författare kunde utnyttja för att koda sina budskap. Sådana barnböcker utgör inte bara en tillflykt utan fungerar snarare som en plats för avancerade undanmanövrar och antydningar.

För att illustrera något av den ryska barnlitteraturens aisopiska komplexitet, kommer jag i denna artikel att visa vilka aisopiska djup som göms i en relativt okänd artefakt från perioden – den berömde poeten Osip Mandelstams bilderbok *Два трамвая. Клик и Трам* (*Två spårvagnar. Klik och Tram*) (1925).<sup>9</sup> Den aisopiska ambivalensen i denna barnbok från Sovjet-tiden uppstår genom att den på samma gång riktar sig till flera mottagare, bland andra censorn, barnet och den vuxne. Innehållet i barnberättelsen framstår som harmlöst och endast genom några ögonblickliga sprickor antyds dess ambivalens och aisopiska djup. En undersökning av dessa brytpunkter avslöjar en mer tragisk berättelse, som det politiska klimatet

och censuren förhindrade författaren från att uttrycka öppet. Jag vill påstå att användningen av aisoposspråk ger denna originella bilderbok rika undertexter som avslöjar ett kontextuellt och intertextuellt djup, samtidigt som det skapar ett subtilt betydelseskifte för vuxna läsare dolt under den till synes enkla ytan av en bilderbok för barn. Därmed innehåller denna text flera parallella nivåer. Avsikten är att låta censorn och barnet läsa samma enklare berättelse med ett lyckligt slut,<sup>10</sup> medan författaren och vuxna tränade i att läsa en aisopisk text kan kommunicera mörkare politiska eller psykologiska teman som de gömmer bakom denna falska barnkonstruktion.

Lev Losev föreställde sig aisoposspråk i relation till en triad bestående av censor, författare och läsare i den ryska litteraturen. Barnlitteraturens unika omständigheter skapar en än större komplexitet genom att dela läsaren i två: barnläsare och vuxenläsare. Det är ett komplext förhållande i sig eftersom vuxenläsaren ibland intar rollen som censor gentemot barnläsaren. I likhet med censurerade skrifter, måste barnböcker först tillfredsställa vuxna, som har makt och kontroll över den litteratur barnen har tillgång till, läser, eller får läsa för sig, innan de kan nå barnen. En likartad obalans i maktförhållandena ligger således till grund för båda formerna av stilistisk ambivalens. På en nivå måste texten av nödvändighet tilltala hegemonin som utövar makt och censur, medan den andra nivån reserveras för dem som läser texten delvis för dess subversiva undertoner. Berättelsens enkla ytplan vilseleder den trögtänkta censorn och underhåller den naiva läsaren eller barnet. Samtidigt förutsätter den djupare meningsproduktionen en avancerad och aktiv insats av en kunnig läsare som kan avkoda "sense in nonsense" för att låna Freuds ord.<sup>11</sup>

Liknande tankegångar om barnlitteratur har formulerats i de senaste decenniernas barnlitterära teoribildning, i synnerhet i föreställningen om dubbla adressater som ursprungligen for-

mulerades av Zohar Shavit och ofta återopas inom barnlitteraturforskningen.<sup>12</sup> De två läskategorierna i barnlitterära texter – tilltalet till barn respektive vuxna, eller leken med mångtydighet och enkelhet som Losev uppmärksammar i sin studie av aisoposspråk i en rysk/sovjetisk kontext –<sup>13</sup> har en parallell i Shavits senare diskussion av dubbelt tilltal och hennes tillämpning av Jurij Lotmans semiotiska begrepp ”ambivalens” på en större grupp av barnlitterära texter. Hon skriver:

In such a way, unlike other texts that assume a single implied reader and a single (though flexible) ideal realization of the text, the ambivalent text has two implied readers: a pseudo addressee and a real one. The child, the official reader of the text, is not meant to realize it fully and is much more an excuse for the text than its genuine addressee.<sup>14</sup>

Mandelstams *Två spårvagnar* utgör ett exempel på sådan ambivalens, eftersom barnläsaren, som jag kommer att visa, snarast visar sig vara en pseudoadressat, medan den genuina adressaten inte bara är vuxen utan även en skicklig aisopisk läsare. Som vi kommer att se innehåller aisopisk barnlitteratur i en sovjetisk kontext dubbla koder, vilket skapar en ambivalens som ibland förenar barnet och censorn (som exempelvis förblir ovetande om den politiska undertexten) och ibland förenar censorn och den vuxna (som skyddar barnet från teman som bedöms vara opassande, till exempel antropomorfism). Barnlitteraturen spelar inte bara en mycket komplex roll i den sovjetiska/ryska kontexten; den sovjetiska situationen, och analyser av densamma av insiktsfulla kritiker som Lev Losev, exponerar även teoretiska spörsmål av mer allmän relevans för diskussioner av dubbla läsare. De överlappande koderna gör frågan om aisoposspråk i sovjetisk barnlitteratur särskilt intrikat. Texterna demonstrerar den narrativa ambivalensens meningsbärande

potential, då den möjliggör en simultan samexistens av flera betydelsenivåer. Därigenom kommunicerar ambivalenta texter skilda budskap till skilda läsare, som till exempel kan delas upp utifrån ålder, kunskapsnivå och lojalitet mot författaren.

Osip Mandelstams texter för barn från 1920-talet kastar ett unikt ljus över frågor om censur och aisoposspråk. Enligt den vedertagna historieskrivningen skrev han för barn under denna period av ekonomiska skäl. Hans hustru Nadezjda Mandelstam hävdade att maken ”had not written them with children in mind at all, but rather to entertain her and to earn some much-needed money”.<sup>15</sup> Mandelstams dikter för barn har vanligen avfärdats, som i de representativa kommentarerna av A. Tvardovskij, vars artikel från 1968 hyllade Marshaks lyrik genom att förlöjliga Mandelstams barnpoesi:

dikterna ger ett intryck av tillgjordhet och stelhet. Som om den vuxna människan hade lämnats [...] hela dagen i en stadslägenhet med små barn [...] och försökte förströ dem med dikter [стихи эти оставляют впечатление принужденности и натянутости. Как будто оставлен был этот взрослый [...] человек на весь день в городской квартире с маленькими детьми [...] стремясь занять их стихами]<sup>16</sup>

Trots att kritiken kanske främst kan sägas gälla exempelvis *Primusköket* eller *Köket*, hånade Tvardovskij även innehållet i *Två spårvagnar*:

[Han] skrev till och med en hel berättelse om två spårvagnar – Kлик och Трам, men det var av nödvändighet, utan äkta entusiasm. [[Он] сочинил даже целую сказку о двух трамваях – Клик и Трам, но все это по необходимости, без подлинной увлеченности.]<sup>17</sup>

Det här exemplet utgör ett typiskt, ryggradsmässigt avvisande av Mandelstams berättelser för barn som en produkt av tvingande behov och svåra omständigheter. På samma gång gör emellertid tillkomstsituation texterna än mer brännande; censuren både begränsar kommunikationsmöjligheterna och provocerar fram protester. Antagandet att barnlitteratur skriven av författare som söker sig en tillflykt inte har något att kommunicera är, vilket jag kommer att visa, felaktigt.

På femtioårsdagen av poetens död, inledde E. Zavadskaja omvärderingen av Mandelstams verk för barn med artikeln ”Трамвайное тепло” (”En spårvagns värme”). Zavadskaja går i polemik med föreställningen att Mandelstam var ointresserad av barnlitteratur och enbart skrev texterna av ekonomiska skäl, genom att poängtera att barnslighet, eller ”детскость”, allmänt sammankopplades med hans person och verk.<sup>18</sup> Många barnlitteraturförfattare har beskrivits på ett likartat sätt, men även utsatta ryska modernistiska författare som Daniil Charms. De infantiliserades av såväl aggressiv censur som svåra omständigheter och vanskliga positioner. Som Mandelstams poetiska rader i artikelns motto antyder kunde det infantila erbjuda trygghet och en mental tillflykt. Den förutfattade meningen att författarna skrev för barn på grund av desperation snarare än begär är i sig en konsekvens av den unika sovjetiska situationen. Man har utgått ifrån att den statliga politiken inriktad på barnindoktrinering gav litteraturen en så stor betydelse att det blev ekonomiskt och politiskt fördelaktigt att skriva för barn, vilket i sin tur kunde leda till skepticism och misstro bland intelligencien. Dylika antaganden tar dock inte hänsyn till att det inte var sovjetisk politik som ledde de intellektuella till barnet. Redan tidigare fanns ett dokumenterat intresse för barn inom många områden, bland annat i modernistisk litteratur och avantgardekonst.<sup>19</sup> Det var i stället denna överdeterminering som

drog den sovjetiska politiken till barnet. De konstnärliga influenserna utgjorde naturligtvis även en direkt inspirationskälla för diktare som Mandelstam utöver det som förmedlas via den sovjetiska politiken.

Mandelstam uttryckte personligen oro för barnlitteraturens framtid, men också sympati för ledande personer som föll i onåd när den sovjetiska staten hävdade sin kontroll över denna spirande litterära sfär. Ett exempel är den framstående kritikern och författaren Kornej Tjukovskij som ägnade sig åt barnpoesi såväl som åt mer teoretiska undersökningar av barns språk i *От двух до пяти (Från två till fem år)*.<sup>20</sup> Mandelstam skrev den satiriska ”Детская литература” (”Barnlitteratur”) vid tidpunkten för debatten om fantasins plats i barnlitteraturen i det sena 1920-talet och texten innehöll ett implicit försvar för den kritiserade Tjukovskij.<sup>21</sup> Den utgjorde en dräpande attack mot pedagogerna som leddes av Lenins änka Nadezjda Krupskaja och kunde inte publiceras när den skrevs. Privat engagerade sig Mandelstam dock i den samtida debatten om barnlitteratur och han försvarade dess ledstjärnor. Även om dikten *Två spårvagnar* vanligen har avfärdats uttryckte han i ett brev att den var särskilt betydelsefull för honom.<sup>22</sup> Mandelstam visade följaktligen intresse för barnlitterära frågor och skrev flera egna texter, vilket kan motivera en närmare undersökning av *Två spårvagnar*. En dylik studie framstår inte minst som relevant då publiceringen av boken föregår en period av poetisk tystnad – i en tid då censurens utbredning blev alltmer kännbar för författarna.

*Два трамвая (Två spårvagnar)* – berättelsen om en spårvagn som går sönder och till slut hittas av sin vän efter ett långt sökande – publicerades ursprungligen som en bilderbok i Leningrad 1925, även om den skrevs 1924. Originalutgåvan av *Två spårvagnar*, med illustrationer av Boris Ender, är visuellt anslående och konstnärligt betydelsefull i sig själv (se bild 1). Inspirerad

Bild 1. O. Mandelstam, *2 Трамвая (Två spårvagnar)*, ill. B. Ender, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.  
Bildkälla: Ryska statliga bibliotekets samling (Rossiiskaia gosudarstvennaia biblioteka), Moskva, Ryssland.

Bild 2. O. Mandelstam, 2 *Трамвая* (*Två spårvagnar*), ill. B. Ender, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.

av avantgardistisk och konstruktivistisk konst utformade Ender en bilderbok med kromolito-grafiska tryck, bestående av ett dynamiskt omslag och tolv sidor text.<sup>23</sup> Djarva primärfärger och överdrivet geometriska former understryker de skildrade föremålens mekaniska natur samtidigt som de blottlägger den konstnärliga kompositionens principer.

Organisationen av sidoställda geometriska former i Enders illustrationer skapar tvådimensionella stadsscener och framhåller de moderna fordonens, byggnadernas och infrastrukturens mekaniska konstruktion. Den platta och distanserade avbildningen av stadsföremål får en främmandegörande effekt på läsaren. Bilderbokens visuella element uppvisar en ny framställning av barndomsmiljöer som radikalt skiljer sig från den romantiska barndomens pastorala scener eller Rousseaus uppfostringsideal. Lantliga och urbana symboler såväl som gamla och nya teknologier framställs sida vid sida och genererar en spänning som blir påtaglig i exempelvis samexistensen av sekelslutets hästdroskor och bilar. Bara på ett uppslag förekommer vuxna fotgängare (och ett litet barn i sällskap med en kvinna), och de går bland hästdroskorna snarare än bland bilar. Vuxna och barn framstår därmed som malplacerade i ett främmande stadslandskap. Denna urbana berättelse utspelas i en ny och modern era. Det är en bild av en kal och bister modernitet där det finns lite utrymme för barnet (se bild 3).<sup>24</sup>

På samma gång är det emellertid uppenbart att barntextens struktur och handlingsförlopp i *Två spårvagnar* formas av äldre folksagokonventioner. Det är en typisk berättelse som, med Propps termer, börjar med frånvaro och brist eller ett brott och slutar med undanröjandet av bristen eller brottet och en antydd hemkomst.<sup>25</sup> Hjälten, spårvagnen Tram, ber upprepade gånger stadsinvånarna om hjälp i sökandet efter vännen Klik, men de är oförmögna att bistå honom tills han finner en hjälpare, en bil, som ger honom den kunskap han

behöver för att hitta sin försvunna vän. Efter att han funnit Klik förbereder han sig för att dra honom hem. Vid första anblicken följer allt detta på ett förutsägbart sätt folksagens grundstruktur.

Allt pekar till en början på att texten riktar sig till en barnpublik, inte minst öppningsradernas sagoton och de mönster som etableras genom rim och rytm. Diktens första strof skapar i gungande trokeisk takt en sagoliknande inledning som tydligt placerar berättelsen i vad som kan kallas hemmet (se bild 2).

I parken bodde två spårvagnar / Klik och Tram. /  
De åkte iväg tillsammans / På mornarna  
[Жили в парке два трамвая / Клик и Трам. /  
Выходили они вместе / По утрам]

Här delar den grafiska utformningen upp två rimmade rader med trokeisk hexameter i längre och kortare rader, vilket simulerar ljudet av spårvagnar som kör över räls (jfr engelskans "clickety-clack"). Första versens trokeiska meter och rimföljd följer de normer för barnpoesi som utarbetades av Kornej Tjukovskij i *Från två till fem* utifrån hans undersökning av barns egen diktning.

Gatan, (den) skönheten, som är mor till alla  
spårvagnar,  
Älskar att glatt blinka med sin elektricitet.  
Gatan, (den) skönheten, som är mor till alla  
spårvagnar,  
Skickade iväg gatusoparna att sopa av rälsen.  
[Улица-красавица, всем трамваям мать,  
Любит электричеством весело моргать.  
Улица-красавица, всем трамваям мать,  
Выслала метельщиков рельсы подметать.]

Den barnorienterade inledningen använder sig av ett aktivt och lekfullt bildspråk, och ett barnperspektiv etableras så tillvida att spårvagnarna framställs som en vacker moders barn.

Efter dessa två inledande strofer förändras

Bild 3. O. Mandelstam, 2 *Трамвая* (*Tvá spårvagnar*), ill. B. Ender, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.



dock det huvudsakligen trokeiska versmättet. De följande tio raderna innehåller en stadig ström av amfibracker; då metern förändras dras uppmärksamheten mot två rader (se bild 4).

Dunklet och skramlet vid varje fog  
Fick Kliks plattform att värka  
[От стука и звона у каждого стыка  
На рельсах болела площадка у Клика]

Här simulerar den skramlande taktförändringen Kliks maskinhaveri. Illustrationen betonar också denna kritiska tidpunkt genom att skildra flera mekaniska explosioner såväl som omöjliga sammanfogningar och brott i rälsen.

Genom hela dikten ger Mandelstams poesi och Enders illustrationer spårvagnarna individualitet och röst. Deras familjeband och relation till varandra betonas inledningsvis och berättelsen fortsätter med att framställa deras förmåga att känna smärta och vänskap. Inom en socialistisk realistisk eller propagandistisk kontext skulle dessa maskiner annars kunna antas vara hyllade mekaniska föremål som perfekt följer ett planerat program, symboliserat av rälsen som sträcker ut sig framför dem.<sup>26</sup> Kliks maskinhaveri bryter i stället mot denna mekaniska modell; hans svaghet representerar en avvikelse från ett ideal. Av det skälet hånas han och ingen utom hans ”bror” Tram bryr sig tillräckligt för att hjälpa honom.

En droskkusk och barnen skrattar åt Klik:  
”Vilken trött spårvagn! Titta!”  
[Смеются над Кликом извозчик и дети:  
«Вот сонный трамвай, посмотри!»]

Här är barnen, bokens förmodade målgrupp, bland de första att göra narr av berättelsens nyckelfigur, trots Kliks mycket mänskliga upplevelse av smärta – ”fick Kliks plattform att värka [болела площадка у Клика]”. I denna enda direkt verbala framställning av de tilltänkta läsarna framställs de som hjärtlösa.

Det kan framstå som ett okonventionellt drag i en barnbok som i övrigt verkar uppmana till medlidande med svaga (en position som barnen själva kan tänkas identifiera sig med), om det inte ses som ett tecken på att dikten i själva verket riktar sig till andra läsare. Denna uppenbara distansering från bokens förmodade målgrupp utgör den första sprickan i den barnorienterade berättartonen som anslogs i inledningen av Mandelstams dikt.

På en bokstavlig nivå förklarar de ovanstående raderna varför Kliks plattform har börjat gå sönder. Användningen av verbet ”värka [болеть]” ger emellertid även hans smärta och slutliga haveri en mänsklig aspekt, och leder läsaren mot en antropomorf tolkning av hans problem. Ordvalet har ytterligare aiospiska skikt; ”стук” (här: ”dunk”) kan mer allmänt betyda knackande, som vid oväntat besök, och ”звон” (här: ”skrammel”) kan i vardagligt tal syfta på rykte eller olycksbådande viskningar.

De ihärdiga plågorna, som uppträder vid varje fog eller mötesplats (”стык”), påverkar Kliks mentala stabilitet till den grad att han glömmer sitt eget nummer, det språkliga tecknen som spårvagnar går under: ”Han glömde sitt nummer, inte fem, inte tre [Забыл он свой номер, не пятый, не третий].” Att Klik har glömt en grundläggande aspekt av sin identitet signalerar situationens allvar och att hans svårigheter inte bara handlar om fysisk smärta utan innefattar ett mentalt sammanbrott. Parallellen till Mandelstams egen situation, som citerades i artikelns motto, understryker dessa antydningar. Dikten skildrar sålunda Klik med stor känslighet och sympati, trots andras reaktioner. Efter att Klik frågar efter sin vän byter texten fokalisator.

”Säg mig, konduktör, säg mig, förare,  
Var är min kära kusin Tram?..”  
[«Скажи мне, кондуктор, скажи мне,  
вожатый,  
Где брат мой двоюродный Трам?..»]

Här hänvisar Klik till Tram med termen ”двоюродный брат”, som bokstavligen betyder kusin, men dess etymologi antyder att de är födda liksom på parallella spår, vilket symboliserar att de är själsfränder.

Den nära relationen mellan de två spårvagnarna, såväl som upplevelser av vänskap, smärta och lidande, förutsätter en antropomorfisering av dem. Denna berättelse om en ny urban era, som låter kollektivtrafikens stadsfordon spela hjälte och offer, är i hög grad beroende av en dylik personifikation. Under de mest känsloladdade ögonblicken i historien – på omslaget då vi möter hjälten, på första sidan när vännerna Klik och Tram presenteras, och på den tredje sidan när Klik går sönder – skapar skildringen av spårvagnarna framifrån en antropomorf effekt som får framljuset att likna ögon. Kopplingen mellan framljus och ögon framgår också av texten. När Klik frågar efter Tram säger han: ”Jag känner alltid igen honom på hans ögon [Его я всегда узнаю по глазам].” Kliks kännetecken är hans ”olikfärgade framljus [разноцветные огни]” och längre fram är det dessa som bekräftar att det är han som har blivit återfunnen: ”Ett öga är rosenfärgat, det andra är mörkare [Один глаз розовый, другой темней].” När han befinner sig i kris kan Kliks ögon till och med gråta – ”hans rosenfärgade framljus fylldes av tårar [слезятся разноцветные огни]”. Framljuset–ögonen ger alltså uttryck för egenart och personlighet, och fungerar som ett fönster mot ett (icke-)levande föremåls själ.

De högst antropomorfa ögonen, såväl som spårvagnarnas individuella personligheter och talförmåga, utgör ett uppenbart avsteg från de regler som höll på att utarbetas för den sovjetiska barnlitteraturen. Mandelstams brott mot förbudet mot antropomorfism kan förklara inledningen till hans satiriska text ”Barnlitteratur”:

Barnlitteratur är en svår sak. Å ena sidan kan man inte tillåta antropomorfiseringen av djur och ting. Å andra sidan har barnet

behov av lek. Men så snart som den lilla besten börjar leka sätter han genast igång att personifiera något. Man måste hålla ett öga på barnlitteraturen.

[Детская литература – вещь трудная. С одной стороны, нельзя допускать очеловеченья зверей и предметов, с другой – надо же ребенку поиграть, а он, бестия, только начнет играть, сразу ляпнет и что-нибудь очеловечит. За детской литературой нужен глаз да глаз.]<sup>27</sup>

Den sista raden ovan, som händelsevis använder sig av ett idiomatiskt uttryck med ögon – ”hålla ett öga på [нужен глаз да глаз]” – riktar satiriskt uppmärksamheten mot statens granskning och ideologiska censur av barnlitteraturen. Den har också en dubbelmening, då en dylik vaksamhet också kan avkrävas de aisopiska läsare som utgör textens målgrupp.

Den aisopiska läsaren måste undersöka de intertextuella referenserna i Mandelstams dikt för att avkoda dess mest subtila innebörd. Spårvagnen är ett vanligt motiv i rysk lyrik från tidigt 1900-tal, vilket R. Timentjik har visat i sin semiotiska studie ”К символике трамвая в русской поэзии” (”Om spårvagnens symbolik i rysk lyrik”).<sup>28</sup> Mandelstams barndikt, som beskriver en försvunnen spårvagn, syftar dock på en specifik text, nämligen Nikolaj Gumiljovs populära visa ”Заблудившийся трамвай [Den försvunna spårvagnen].”<sup>29</sup> Den skildrar en flygande spårvagns surrealistiska resa genom utomjordiska sfärer.

Jag gick på en obekant gata  
Och hörde plötsligt en korps skri,  
Och ljudet av en luta, och fjärran åska,  
Framför mig flög en spårvagn.

Hur jag hoppade upp på dess fotsteg,  
Var ett mysterium för mig,  
Till och med i dagsljuset syntes bakom den  
Ett glödande spår i luften.

Bild 4. O. Mandelstam, 2 *Трамвая* (*Två spårvagnar*), ill. B. Ender, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.

Den rusade som en mörk, bevingad storm,  
Och försvann i tidens avgrund ...  
Spårvagnsförare, stanna,  
Stanna spårvagnen nu!

[Шёл я по улице незнакомой  
И вдруг услышал вороний грай,  
И звоны лютни, и дальние громы,  
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,  
Было загадкою для меня,  
В воздухе огненную дорожку  
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей тёмной, крылатой,  
Он заблудился в бездне времён...  
Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон!]

I den magiska världen bortom ”tidens avgrund [в бездне времен]” ser talaren till och med en person han vet är död.

Och utanför fönsterrutan gled förbi  
En fattig gamling som såg frågande på oss –  
Samme gamle man, förstås,  
Som dött i Beirut för ett år sedan.

[И, промелькнув у оконной рамы,  
Бросил нам вслед пыливый взгляд  
Нищий старик,- конечно, тот самый,  
Что умер в Бейруте год назад.]

Den intertextuella kopplingen till Gumiljovs visa utgör en tolkningsnyckel till den aisopiska koden och det dubbla tilltalet i Mandelstams dikt. *Två spårvagnar* visar sig därmed inte bara vara en enkel barnberättelse. Dikten är även ett avancerat verk för vuxna med betydande tolkningsmöjligheter gömda i en till synes vän bilderbok.

Dikten innehåller fler antydningar som underbygger den intertextuella tolkningen

och länken mellan poeterna Mandelstam och Gumiljov. Vid ett tillfälle beskrivs handlingens geografiska omgivning:

Gatan började vid fem hörn  
Och gatan slutade bland stora trädgårdar  
[Начиналась улица у пяти углов,  
А кончалась улица у больших садов]

Som Zavadskaја påpekar i ”Трамвайное тепло” slutar denna rutt vid Tsarskoje Selo, där Nikolaj Gumiljov bodde.<sup>30</sup> Efter att först ha konkretiserat relationen mellan dikten och visan ”Den försvunna spårvagnen” i Klik, den försvunna spårvagnen, för Mandelstam följaktligen även in poetens eget vardagsliv i texten. I *Två spårvagnar* förkroppsligas den avlidne poeten Gumiljov av Klik, medan författaren skriver in sig själv i Tram som söker efter sin vän. Evgeny Steiner har uttolkat den anagrammiska innebörden i namnen: Tram/Mandelstam och Klik/Nikolaj Gumiljov.<sup>31</sup> Frändskapet mellan de två spårvagnarna signalerar på så vis ett frändskap mellan poeterna.<sup>32</sup>

Bilderboken, som antogs vara för barn, innehåller således en mäktig undertext om minnet efter Nikolaj Gumiljov som hade dött fyra år tidigare. Liket den gamle mannen som hade dött i Beirut ett år tidigare väcks till liv i ”Den försvunna spårvagnen”, återuppväcker *Två spårvagnar* författaren till ”Den försvunna spårvagnen”. Denna poetiska uppståndelse är desto mer betydelsefull med tanke på att Gumiljovs avrättning för påstått deltagande i Vita armén i augusti 1921, var en traumatisk händelse såväl för Mandelstam personligen som för intelligentian i Sankt Petersburg. Avrättningen betraktades som ”the end of Petersburg” eller ”the end of any kind of normalcy for intellectuals”.<sup>33</sup> *Två spårvagnar* kan ses som Mandelstams bearbetning av den tragiska och traumatiska händelsen genom litteraturen, eller mer specifikt barnlitteraturen. Vid diktens tillkomsttid hävdade Mandelstam även i ett brev till Gumiljovs före detta

hustru Anna Achmatova att hans dialog med "Nikolaj Stepanovitch [Gumiljov]" aldrig upphört.<sup>34</sup> Dessa indikationer på att Mandelstam upplevde ett överjordiskt band till den döde poeten och kunde kommunicera med honom stöder också denna tolkning.

Barnlitteraturen visade sig utgöra ett idealt forum för att behandla detta tema av flera skäl. Först och främst var det mindre riskabelt att behandla det förbjudna och kontroversiella ämnet – en avrättad poet – på ett aisopiskt vis i den aisopiska litteraturkategorin barnlitteratur. Språkets, bildernas och handlingens enkelhet erbjöd en möjlighet att fylla berättelsen med en allegorisk innebörd. Barnlitterära konventioner gjorde det möjligt för författaren att omvandla de svagas och sårbaras lott i enlighet med den rigida men rättvisa folksagans struktur eller barnlitteraturens tröstrika sensmoral. Snarare än att för alltid vara förlorad, som Gumiljov och andra av statens offer, hittas den försvunna spårvagnen Klik slutligen av Tram: "Och Klik fann Tram på torget [И Клика находит на площади Трам]." I barnboken *Två spårvagnar* lyfter Mandelstam fram vänskapen mellan de två spårvagnarna och ger Tram makten att rädda Klik från ett sorgligt öde. Läst som Mandelstams dolda tribut till den bortgångne Gumiljov, och som en omskrivning av en traumatisk historisk händelse som drabbat Mandelstam personligen och intelligentian i allmänhet, får *Två spårvagnar* stor betydelse som ambivalent aisopisk text. De kontextuella och intertextuella associationerna ger bilderboken en rik innebörd, även om den förmedlar olika berättelser till olika läsare och kommunicerar olika meddelanden till var och en.

På ett mer universellt plan uttrycker den enkla barnberättelsen det moraliska budskapet att man bör visa medlidande och hjälpa dem som är svagare än en själv.

"... Nu ska jag dra dig efter mig.  
Du är yngre – så haka fast därbak!"

[«... Я возьму тебя сейчас на прицеп.  
Ты моложе – так ступай на прицеп!»]

Om man läser texten som en förtäckt reaktion på Gumiljovs öde, som försvann och aldrig återfanns framstår den dock som mer ambivalent. Dikten uttrycker en implicit kritik av ett förtryckande system och ett samhälle som inte skyddar de svaga och sårbara – eller de som inte lyckas hålla sig på rätt spår. Deras enda hopp står till hängivna vänner som till varje pris försöker spåra upp dem.<sup>35</sup> Barndiktens undertext bär på en anklagelse mot stadens grymma likgiltighet inför den svaga och vilsna individen.

Stadsinvånarnas okunniga och likgiltiga svar på Kliks enträgna frågor om Tram förvandlas till ett omkväde i dikten. Upprepningen av rim och rytm får frasen att närmast låta som en retsam barnramsas:

"Vi vet ingenting, / Vi har inte sett honom."  
[«Мы не знаем ничего, / Не видели мы его.»]

Omkvädet framhäver hur hjälplös och ensam individen är inför den urbana, sociala likgiltigheten.

Till slut vänder sig Tram till ett högt sjuvåningshus omgivet av tre gator och ber denna idealt placerade auktoritetsfigur om hjälp (se bild 5). Han vädjar:

"Säg mig, du, sjuvåningar höga  
Storögda hus av sten,  
Med alla dina fönster ser du  
Tre gator runtomkring,  
Du har väl inte hört något om Klik,  
Den unga spårvagnen?"  
[« Ты скажи, семизэтажный  
Каменный глазастый дом,  
Всеми окнами ты видишь  
На три улицы кругом,  
Не слышал ли ты о Клике,  
О трамвае молодом?»]

Bild 5. O. Mandelstam, z *Трамвая* (*Två spårvagnar*), ill. B. Ender, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.

Trams bön möts av stel likgiltighet och sedvanlig grymhet.

Huset svarade mycket elakt:  
”Många såna ting har skett här”  
[Дом ответил очень зло:  
«Много здесь таких прошло»]

Höghuset framstår som en skurk i Propps bemärkelse som är okänslig inför den vilсна och sårbara huvudpersonens belägenhet. Dess uttalande utgör kulmen på stadens grymma likgiltighet och signalerar att förlusten av denna individ samtidigt symboliserar många andra som försvunnit.

Med tanke på diktens politiska undertoner, som påminnelserna om den avlidne Gumiljovs öde för upp till ytan, framstår höghuset som skurk även i en mer konkret bemärkelse. Tram vänder sig till det storögda huset, som övervakar allt i alla riktningar, i egenskap av en auktoritetsfigur som kan tänkas känna till vad som hänt med Klik. Byggnaden påstår sig inte vara okunnig om hans öde utan menar snarare att denna individs potentiellt sorgliga lott saknar betydelse, eftersom många sådana ting har skett här. Därigenom framträder den stenkalla byggnaden, orubblig som en sten, som en potentiell föröware av brott mot individer den betraktar som obetydliga. Den står också för den opersonliga auktoriteten som i avsaknad av medlidande vägrar att hjälpa dem som letar efter närstående som försvunnit på ett mystiskt vis. Således representerar den storögda stenbyggnaden den hemliga polisen, samma institution som var ansvarig för mordet på poeten Nikolaj Gumiljov. Hjälten däremot skildras i Enders illustration som en liten, enkelt tecknad figur placerad långt under det upptornade höghuset. Det flankeras även av andra stora byggnader med många fönster som opersonligt betraktar hans svåra belägenhet. Kanske är det ingen tillfällighet att KGB-högkvarteren från Sovjet-tiden – Ljubjanka-huset vid

Ljubjanka-torget i Moskva – i likhet med den elaka byggnaden i Mandelstams bok har sju rader med fönster och omges av tre gator. Här understödjer Enders illustrationer det aisopiska syftet genom att fördunkla denna koppling. De framställer höghuset med åtta fönsterrader och placerar en rad byggnader bredvid det, i stället för att visa att huset omges av tre gator.

Till skillnad från denna skrämmande vuxna undertext skapar barnlitteraturens konventioner en möjlighet att revidera slutet på historien. Med Propps strukturalistiska terminologi, som ofta kan överföras på barnlitteraturen tack vare dess släktskap med sagan, måste den ursprungliga bristen eller brottet undanröjas. Tram hittar också Klik i en ensam versrad. Efter att det som var försvunnet har återbördats, slutar barndikten med de två vännernas sammanträffande och Trams efterföljande monolog.

Och spårvagn sa till spårvagn  
”Jag saknar dig, Klik,  
Det gör mig mycket glad att höra  
Dina klockor klinga.”  
[И сказал трамвай трамваю  
«По тебе я, Клики, скучаю,  
Я услышать очень рад,  
Как звонки твои звенят.»]

Tram talar om sin saknad efter vännen Klik i presens, som om texten vore ett meddelande till någon som fortfarande saknas, vilket blir betydelsefullt om meningens betraktas som Mandelstams ord till Gumiljov. När Tram berättar om hur glad han är över att höra Kliks klingande klockor, för klockorna tankarna till Gumiljovs lyrik, som fortsätter att ljuda, även om han inte längre lever. Den näst sista kupletten med Trams fråga och Kliks svar är anmärkningsvärd i ett barnlitterärt sammanhang: ”Var är ditt rosenfärgade öga? Det har blivit blint. [Где же розовый твой глаз? Он ослеп.]” Spårvagnen Klik har förlorat sitt rosenfärgade framljus, vilket symboliserar förlusten av en

rosenfärgad optimism och oskuld under prövningarna – inte minst skammen och bristen på sympati som han fick utstå efter haveriet. Det är en påminnelse om att en persons lidande får varaktiga konsekvenser. Även om en dylik tematik ofta förekommer i en folksagotradition eller i ritualer är den ovanligare i en berättelse för barn, vilket antyder att texten utforskar mörkare djup än man först kunnat tro.

Det blinda ögat leder tankarna till den enögde Oden, den nordiske Oidipus som offrade ett öga för att få visdom.<sup>36</sup> Andra berömda exempel på blindhet i den klassiska traditionen tydliggör att någon form av fysisk skada kan signalera förekomsten av andra ovanliga förmågor, som den blinde Homeros berättartalanger eller den blinde Tiresias profetiska insikter. Kliks skadade öga symboliserar således inte bara den visdom han vunnit genom lidande och uppoffringar utan antyder också hans poetiska eller visionära förmåga.

Synen utgör i själva verket genomgående en framträdande metafor i *De två spårvagnarna*.

Det börjar med antropomorferingen av de två spårvagnarna när deras framljus liknas vid ögon, men även framhävandet av de olikfärgade ögonen som särskiljer Klik från andra och ger honom en egen personlighet. Därefter följer mötet med det storögda och skurkaktiga höghuset som är allvetande men likgiltigt inför deras svåra belägenhet. Metaforiken avlutas med scenen då Tram ser att Klik blivit blind på ett öga på grund av sina umbäranden. Skillnaden mellan de två olikfärgade ögonen i inledningen och i än högre grad mellan avslutningens seende och oseende öga, utgör en perfekt symbol för denna litterära texts ambivalens, såväl som för aisopisk litteratur och barnlitteratur i allmänhet. I texten skapas ett slags dubbelt seende genom att den riktar sig till en delad läsekrets. Den försöker förmedla kunskap till vissa och undgå upptäckt av andra, som genom sin oförmåga att avkoda det aisopiska språket förblir ovetande i sin blindhet.

Artikeln har översatts till svenska av Maria Andersson i samarbete med Sara Pankenier Weld. Tack till Janina Orlov för granskning av översättningarna från ryska till svenska.

1. Osip Mandel'shtam, *Polnoe sobranie stikhotvorenii*, Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agestvo "Akademicheskii proekt", 1995, s. 89. Om inte annat anges är samtliga översättningar utförda av artikelförfattaren. Materialet kommer att ingå i artikelförfattarens kommande bok med arbetstiteln *Rare Books by Remarkable Russians* (på John Benjamins Publishing Company i Amsterdam). En rysk version av denna artikel kommer även att ingå i en minneskrift tillägnad den bortgångne Lev Losev. Mikhail Gronas & Barry Scherr (red.), *Lifshits/Losev/Loseff/levlosev*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
2. Vid denna tidpunkt övergav Mandel'shtam lyriken, även om han fortsatte att publicera prosa och utförde omfattande översättningsarbeten.
3. Osip Mandel'shtam, *Primus*, ill. M. Dobuzhinskii, Leningrad: Vremia, 1925. Osip Mandel'shtam, *Dva tramvaia*, ill. B. Ender, Leningrad: GIZ, 1925. Osip Mandel'shtam, *Shary*, ill. N. Lapshin, Leningrad: GIZ, 1926. O. Mandel'shtam, *Kukhnia*, ill. V. Izenberg, Leningrad: Raduga, 1926.
4. För en samling av Mandel'shtams poesi, se den tidigare nämnda *Polnoe sobranie stikhotvorenii*. För andra verk, se Osip Mandel'shtam, *Sobranie sochinenii v trekh tomakh*, T. 3, New York: Mezhdunarodnoe literaturnoe sodruzhestvo, 1969; Osip Mandel'shtam, *Sochineniia*, (2 vols.) Moskva: Khudozhestvennaja literatura, 1990; Osip Mandel'shtam, *Proza*,



- Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1983. För akademiska studier av Mandelstams verk, se till exempel: S. S. Averintsev (red.) & Osip, *Zhizn' i tvorchestvo O. E. Mandel'shtama: vospominaniia, materialy k biografii "Novye stikhi", kommentarii, issledovanija*, Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, 1990; Clarence Brown, Osip Mandel'stam & Koubourlis, Demetrius J. (red.), *A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam*, Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., 1974; Clarence Brown, *Mandelstam*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1973; Steven Broyde, *Osip Mandelstam and His Age*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975; Clare Cavanagh, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995; Gregory Freidin, *A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-presentation*, Berkeley: Univ. of California Press, 1987; Nadezjda Jakovlevna Mandel'sjtam, *Stalins mirakel. En bok om Osip Mandel'sjtam*, Stockholm: W & W, 1970; Nils Åke Nilsson, *Osip Mandel'sjtam. Five Poems*, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1974; Omry Ronen, *Poetika Osipa Mandel'shtama*, Sankt-Peterburg: Giperion, 2002; Peter Zeeman, *The Later Poetry of Osip Mandelstam. Text and Context*, Amsterdam: Rodopi, 1988.
5. Lev Losev kommenterar också detta i början av sin diskussion av "[the] situation in Russian children's literature to which, ever since the 1920s [...] the most prominent writers had extended their energies", och nämner som exempel författarna Jesenin, Zosjtjenko, Mandelstam, Majakovskij, Pasternak, Platonov, Prisjvin, Vvedenskij, Zabolotskij, Charms, Vladimirov, Olejnikov och Schwarz, en lista som alltså innehåller Osip Mandelstam. Lev Loseff, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, övers. Jane Bobko, München: Sagner, 1984, s. 193.
  6. Loseff 1984, s. 6.
  7. Loseff 1994, s. 193–213.
  8. Ibid., s. 213.
  9. Bilderboken *2 Tramvaia. Klik i Tram* publicerades i 10 000 exemplar i Leningrad av Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1925, med text av O. Mandel'shtam och illustrationer av B. Ender. De reproducerade bilderna är hämtade från Ryska statliga bibliotekets samling (Rossijskaia gosudarstvennaia biblioteka) i Moskva, Ryssland.
  10. Larissa Klein Tumanov formulerar det fint i en artikel som analyserar aisoposspråk hos Tjukovskij, Zosjtjenko och Charms: "there was another hypothetical adult reader: the censor, who it was hoped, would read more like a child and not perceive (or even attempt to perceive) any subversive Aesopian subtext". Larissa Klein Tumanov, "Writing for a Dual Audience in the Former Soviet Union. The Aesopian Children's Literature of Kornei Chukovsky, Mikhail Zoshchenko, and Daniil Kharms", i Sandra Beckett (red.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York: Garland, 1999, s. 129f.
  11. Sigmund Freud, *Wit and Its Relation to the Unconscious*, övers. A. A. Brill, London: Routledge, 1999, s. 329.
  12. Den grundläggande undersökningen av ambivalenta texter och dubbelt tilltal är Zohar Shavits *Poetics of Children's Literature*, Athens: University of Georgia Press, 1986. För nyare forskning om ämnet, se Sandra Beckett (red.), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York: Garland, 1999.
  13. Loseff 1994, s. 193f.
  14. Shavit 1986, s. 71.
  15. Elena Sokol, *Russian Poetry for Children*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1984, s. 170.
  16. A. Tvardovskii, "O poezii Marshaka", i *Novyi Mir* 1968:2, s. 238.
  17. Ibid.
  18. E. Zavadskaia, "Tramvainoe teplo", i *Detskaia literatura* 1988:II, s. 54.
  19. Sara Pankenier Weld, *Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014. Se även Sara Pankenier, *in fant non sens. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde, 1909–1939*, diss., framlagd vid Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University, 2006.

20. Kornei Chukovskii, "Ot dvukh do piati", i *Sobranie sochinenii v piatnadsati tomakh*, T. 2, Moskva: Terra-Knizhnyi klub, 2001, s. 5–388. För en svensk utgåva, se Kornej Tjukovskij, *Från två till fem år. Om barns språk, dikt och fantasi*, övers. Staffan Skott, 2. uppl. Stockholm: Gidlund, 1976.
21. Osip Mandel'shtam, "Detskaia literatura", i *Sobranie sochinenii v trekh tomakh*, T. 3, New York: Mezhdunarodnoe literaturnoe sodruzhestvo, 1969, s. 50–51, 357–359.
22. Zavadskaia 1988, s. 51.
23. För en undersökning av bilderböcker från denna period, se Evgeny Steiner, *Stories for Little Comrades. Revolutionary Artists and the Making of Early Soviet Children's Books*, övers. Jane Ann Miller, Seattle: University of Washington Press, 1999. Se även Evgenii Shteiner, *Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskustvo sovetskoi detskoi knigi 1920 godov*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
24. En intressant parallell återfinns i Majakovskijs urbana dikter, som antropomorfiserar och levandegör stadsföremål, och på ett likartat sätt balanserar mellan infantil estetik och modernistisk vuxenkonst.
25. Vladimir Propp, *Morfologija skazki*, Moskva: Labirint, 1998.
26. Steiner 1999, s. III–167, diskuterar hyllningen av det mekaniska i kapitlet "The Production Book. Locomotives and All the Rest".
27. Mandel'shtam 1969, s. 50.
28. R. D. Timenchik, "K simvolike tramvaia v russkoi poezii", i *Simvol v sisteme kul'tury. Trudy po znakovym sistemam*, XXI, Tartu, 1987, s. 135–143.
29. Nikolai Gumilev, *Novaia biblioteka poeta*, Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000.
30. Zavadskaia 1988, s. 55.
31. Steiner 1999, s. 126.
32. Mandelstam och Gumiljov hade betydande sociala och poetiska band. De ingick båda i det s.k. poetgillet och tillhörde den poetiska inriktningen akmeism.
33. Katerina Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge: Harvard UP, 1995, s. 150.
34. Zavadskaia 1988, s. 55.
35. Här går tankarna till Gumiljovs före detta hustru Anna Achmatova, som censuren tvingade till tystnad 1925. Hon behandlade samma tema i hemlighet i den långa dikten "Requiem", som kunde publiceras först 1963.
36. Denne nordiske Oidipus har diskuterats i förhållande till fysiska skador av Lois Bragg. Lois Bragg, *Oedipus borealis. The Aberrant Body in Old Icelandic Myth and Saga*, Madison, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2004. Klik uppvisar emellertid genomgående en skörhet som skiljer honom från den mäktige Oden och andra avvikande kroppar i de myter som Bragg diskuterar, men Kliks poetiska gåva antyds även genom omnämmandet av hans klingande klockor.

## SUMMARY

*Divided Audience and Double Vision. The Aesopian Depths of Osip Mandelstam's Two Tramcars*

Though a belief that children's literature served only as a form of reluctant outlet for writers in the early Soviet period has predetermined a view of these books as mere byproducts of authorial necessity and restrictive censorship, this article argues that such books represent no mere refuge, but rather serve as a site for sophisticated subterfuge. Drawing on Lev Losev's work *On the Beneficence of Censorship*, the author claims that children's literature offered an alternative expressive outlet which Russian writers could use to encode their messages. To illustrate this point, this article exposes what sophisticated Aesopian levels coexist in a little-known artifact of this period – the renowned poet Osip Mandelstam's picturebook *Два Трамвая. Клик и Трам* (*Two Tramcars. Klik and Tram*) (1925). Addressing multiple audiences at once, including censor, child, and adult, this book reveals ambivalence, fissures, and ruptures in its tone, which hint at its Aesopian depths and reveal a more tragic trajectory, one that the political environment and censorship precluded from being openly expressed. Ultimately, this article claims that, through its use of Aesopian language, this unique picturebook offers contextual, intertextual, and subtextual depths that tremendously enrich its system of signification and add adult sophistication beneath the apparently simple surface of a picturebook for children. Thus, the author and adult reader trained to read an Aesopian text accomplish their own communication around darker political and psychological themes as they shelter behind a falsified construction of the child.

*Keywords:* Aesopian language, Osip Mandelstam, Russian/Soviet, children's literature, picture-books, censorship



## KART OG KRIM

### Litterære kart og steders betydning i krimserier for barn

I litteraturen og ikke minst i kriminallitteraturen er stedet for handlingen, og forbrytelsen, ofte et like avgjørende element som fortellingens hovedkarakterer. De fleste teoretiske tilnærminger til kriminallitteratur har først og fremst vært opptatt av å diskutere sjanger-typologier med utgangspunkt i plottet og i etterforskerens og etterforskningens karakter. Kriminallitteraturens landskap har vært viet mindre oppmerksomhet i teori og analyser. I denne artikkelen tar jeg for meg Bjørn Sortlands Kunstdetektivserie og Martin Widmarks og Helena Willis' LasseMajas Detektivbyråserie. De to seriene er valgt som eksempel fordi samtlige bøker i serien er utstyrt med kart over stedet for handlingen. I tillegg kan begge seriene karakteriseres som svært populære kapitelt- og mellomalderbøker. Det betyr at nettopp kartene i slike bøker kan ha betydning som lesestrategisk støtte for unge og ofte uerfarne lesere.

Kart er ikke et uvanlig peritekstuelt fenomen i bøker for barn og kartene i de aktuelle seriene ses derfor innledningsvis i sammenheng med andre barnelitterære kart. Videre skal artikkelen vise at kartet og stedet er viktige spenningsforsterkende element i krimbøker, og også uttrykk for den krimsjangeren og det samfunnsyn seriene representerer.

#### KART I BARNELITTERATUREN

I boken *Writing Worlds* (1992) hevder J. B. Harley at "[a]ll maps state an argument about the world", og i en artikkel om sted og litteratur skriver Frederik Thygstrup at "forholdet mellom kortet og territoriet alltid er et strategisk forhold".<sup>1</sup> Selv om vår tids verdensatlas, by- og bilkart ved sin detaljrikdom og sin posisjonsnøyaktighet kan gi inntrykk av objektivt å holde verden fast etter klare regler, så har alle kart vært gjenstand for abstraksjon og valg. Karttegnerens blikk er et kodet blikk, karttegneren er den som velger hvilke betydningselement som skal visualiseres. Påstanden om at alle kart uttrykker en mening om verden gjelder også barnelitteraturens kart. I disse avbildes både fiktive, mytiske og faktiske steder. Kartene kan ofte minne om middelalderens kart fordi de er mytiske og poetiske snarere enn vitenskapelig geografiske og fordi de markerer det perspektivet landskapet er sett fra. I kartene i mange bøker for barn er dette perspektivet barnets perspektiv. Viktige landemerker i de barnelitterære kartene er kuperte landskap, kystlinjer og hus og bygninger som har tilknytning til handling og karakterer. Videre mangler kartene gjerne rutenett og målestokk.

Mange av kartene er plassert på bokens innsidepermer og som peritekst har de ofte som

funksjon å visualisere for leseren det landskapet karakterene beveger seg i og å plassere sentrale steder i karakterenes liv i forhold til hverandre. Lesere med god leseforståelse er ifølge Cathy Collins Block og Michael Pressley lesere som er aktive og strategiske og som kan "make guesses about what will occur in a text".<sup>2</sup> Kartene kan motivere til aktiv og strategisk lesing ved å være en leseguide til hjelp for leseren når denne skal orientere seg i teksten, og som Gérard Genette skriver om periteksten, være "at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it".<sup>3</sup>

I essayet "My First Book" (1884) hevder Robert Louis Stevenson at da han skrev *Treasure Island* (1883), var kartet over øyen "the chief part of my plot".<sup>4</sup> I boken beskrives det som et kart over en øy med

latitude and longitude, soundings, names of hills, and bays, and inlets, and every particular that would be needed to bring a ship to safe anchorage upon its shores. It was about nine miles long and five across, shaped, you might say, like a fat dragon standing up, and had two fine land-locked harbours, and a hill in the centre part marked "The Spy-glass".<sup>5</sup>

Richard Philips beskriver Stevensons kart som "sketchy, with few formal cartographic symbols and minimal detail; it is without scientific pretensions. It is rather, an alluring and ambiguous geographical suggestion".<sup>6</sup> Denne beskrivelsen kunne også gjøres gjeldende for andre imaginære geografier i barnelitteraturens kart der eventyr og spenning spinner ut av stedet og som man ved å studere nøye kan drømme seg vekk i.

Et annet eldre karteksempel er Joyce Lankester Brisleys kart i bøkene om Milly-Molly-Mandy (1928–1967). I disse kan leseren studere detaljene i Milly-Molly-Mandys landsbylandskap, som stien til skolen eller "The Blackberry Patch (where M-M-M and little-friend-Susan

did not go blackberrying)".<sup>7</sup> Et nyere eksempel på et barns lokale geografi finnes i kartet som dekker innsidepermene i Maria Parrs bok om Tonje Glimmerdal.<sup>8</sup> Landskapet leseren møter på kartet samsvarer godt med Tonjes karaktertrekk. Hun er stadig i fysisk aktivitet og bevegelsesmønsteret kommer til uttrykk som "krusedullar og strekar over heile Glimmerdalen".<sup>9</sup> Noen av disse sporene er synlige i kart. Også landskapsformene passer Tonjes personlighet. Kartet viser taggete, temperamentsfulle tinder, en foss etterfulgt av en buktende elv og en stor skog med navnet Eventyrskogen. I tillegg til å studere stedets naturgeografi kan leseren studere kartet med tanke på å orientere Tonje i forhold til bygdens øvrige innbyggere. Avbildete bygninger er enten merket med opplysninger om byggets funksjon, som "butikken" og "kiosken", eller dets beboer(e), som "Peter og mor hans" eller "Gunvald sin gard".

En annen type barnelitterære kart er de fantastiske kartene i for eksempel Tove Janssons Mumin-bøker eller i Svein Nyhus' *Lille Lu og trollmannen Bullibar* (2001).<sup>10</sup> Det første kartet over Mumindalen finner vi i *Trollkarlens hatt* (1948). Andre kart over dalen finnes i *Trollvinter* (1957) og *Sent i november* (1970). I det første er dalen dekket av snø og derfor bare delvis synlig og det andre er et kystkart. Det mytologiske og poetiske i Janssons kart kan blant annet spores i sjødyret som opptrer mellom Hattifnattarnas ö og kysten av Mumindalen, men selvsagt også i alle de små krypene som finnes avbildet på fastlandet. Kartet over Mumindalen i *Trollkarlens hatt* viser et kupert landskap med fjell og knauser, en dalbunn, en kystlinje med både strand og klipper og en elv som går fra øst til vest og deler kartet på midten. Slike kartdetaljer er framtreddende også i mange eldre kart og skyldes at dette er naturens mest markante landemerker og ledetråder.

Til tross for en fastlagt topografi, for fjell, strandlinjer og elver, er ikke forståelsen av ulike steder nødvendigvis stabil. For Mumintrøtlet

er landskapet preget av ensomme rop, sommerens lys og småkryp som tasser. Opplevelsen og forståelsen av et sted er knyttet til det sansende subjektets fysiske reaksjoner på landskapets topografi, men også lyset, luktene og fargene som preger landskapet. Hver stedsopplevelse har sitt eget språklige uttrykk og en stedsbeskrivelse som kombinerer visuelt kart med verbal tekst spiller på spenningen mellom det kartografisk deskriptive og realistiske (som ikke er nøytralt om enn det kan ville gi inntrykk av det) og det personlig, subjektive, kroppslig sansete stedet.

## KART OG KRIM

Ulike forskere har pekt på forbindelseslinjene mellom krimlitteraturen og eventyrromanens fartsfylte intriger og mellom eventyrromanen og den geografiske litteraturen.<sup>11</sup> Å utstyre krimbøker med kart var spesielt vanlig i amerikanske pocketbøker på 1940- og 50-tallet. Forlaget Dells Map Books-serie er et eksempel på det. Mellom 1943 og 1952 ble det utgitt 577 Dell Map Books med kart på baksiden. Av disse var om lag halvparten krimbøker.<sup>12</sup> Kartene i bøkene kunne være over lukkede og oversiktlige steder som leiligheter og avgrensede byområder eller over større by- og landområder. Kartene over de sterkt avgrensede områdene liknet planløsningskart eller detaljerte og realistiske bykart. Kartene over større områder var gjerne tegnet på måter som fikk dem til å likne en blanding av landskapstegning og eldre kart der landskapet ses skrått fra luften.

Fordi man liker å tenke at stedets topografi er fastlagt og forutsigbar, egner visuell og verbal stedsframstilling seg godt som stemnings- og spenningsforsterkende element i krimfortellinger. Stedenes ustabilitet forsterkes ofte i krimlitteraturen av en særegen topologi der trange, svingete og labyrintiske veinett eller landskapsformer dominerer og der regn og mørke er typiske vær- og døgnforhold. I tillegg preges gjerne karakterenes, og lesernes, steds-

opplevelse av at de beveger seg i dette landskapet enten på jakt etter en forbryter eller som forfulgt av en. I begge situasjoner kan det være avgjørende å finne egnete skjulesteder.

Kartene i krimserien jeg har studert er hentet fra henholdsvis *Venezia-mysteriet* (2000) og *Diamantmysteriet* (2002) begge er første bok i serien (ill. 1 og 2, s. 72–73 og 74–75).<sup>13</sup> Allerede i første bok etablerer forfatterne og illustratørene måtene å beskrive de ulike stedene på. I Sortlands serie er det et poeng at hver ny bok finner sted i en ny (stor)by og at denne byen er lokalisert på ikke-fiktive kart. Kartene i LasseMaja-serien viser derimot det samme fiktive området (småstedet Valleby), men åstedet for de kriminelle handlingene er forskjellig fra bok til bok. I over halvparten av bøkene er åstedet angitt i tittelen, for eksempel *Hotellmysteriet* (2002), *Biografmysteriet* (2004) og *Biblioteksmysteriet* (2007). Til tross for at kartstilen i seriene er markert forskjellig, har de kartlagte stedene mange fellestrekk. Først og fremst det at de ligger ved kysten eller ved vann i form av en elv eller innsjø. Dette gjelder selvsagt alltid Valleby, men også for 12 av 13 steder i Sortlands serie.<sup>14</sup> Et særlig forhold ved kystbeliggenheten er de muligheter havet eller vannet gir som adkomstvei og fluktrute. Det er åpent, lunefullt, og det er mer direkte forbundet med den store verden.<sup>15</sup>

Et annet, ikke alltid like tydelig, fellestrekk er det uregelrette veinettet. Foruten dette med veinett og tilknytningen til vann, er kartene i de to seriene også kjennetegnet av at viktige bygninger er markert og navngitt på kartet. Svingete veier, buktende kystlinjer og betydningsfulle, noen ganger gåtefulle, bygninger og stedsnavn er alt sammen grunn for det Phillips kaller ”geographical imagination” og som han med en åpen definisjon beskriver som ”sensitivity towards the significance of place, space and landscape in the constitution and conduct of social life”.<sup>16</sup> Ikke bare fyller krimserier for barn det litteraturslukende barnets behov for









Martin Widmark og Helena Willis *Diamantmysteriet* (2002)

gjenkjennbare fortellingsmønstre og tydelige helter og heltinner, de bidrar også til å danne leserens geografiske forestillingsevne og derigjennom til å øke lesekompetansen. Kart i krim kan gjøre det litterære spenningslandskapet lettere å lese. Samtidig som kartene både fortetter og gir oversikt, forankrer de også handlingen til et sted og åpner for personlige forestillinger om dette stedet.

## SERIENES Plass

### I SJANGERTYPOLOGIEN

Til å diskutere serienes særlige sjangertrekk, benytter jeg meg av Tzvetan Todorovs artikkel "Typologie du roman policier" (1966), som er å regne som en standardreferanse, og av Kerstin Bergmans og Sara Kärrholms *Kriminal-litteratur. Utveckling, genrer, perspektiv* (2011). Bergman og Kärrholm presenterer oppdaterte og oversiktlige drøftinger av en nyansert sjangertypologi og har et særlig blikk for den nyeste nordiske krimlitteraturen samt et eget kapittel om "barn- og ungdomsdeckare". Et viktig poeng hos Todorov er at krimlitteraturen må vurderes som vellykket når den evner å passe inn i sjangertypologien. Å utvikle eller forbedre bøker i denne sjangeren er å skuffe leserne.<sup>17</sup> At bøkene i de to seriene ønsker å markere sjangertilhørighet går fram av bøkens titler. I Sortlands serie er stedet den variable faktoren i boktitlene, mens sjangermarkøren 'mysteriet' er konstanten. Jeg vil anta at en slik sjangermarkør, som også finnes i LasseMaja-seriens titler, er vanligere i bøker for barn enn voksne. Hvis dette stemmer, kan det være med å forklare populariteten til både krim- og seriebøker hos barn som i 6–12 årsalderen ser ut til å foretrekke bøker som tilbyr begynnerlesere forutsigbare og kjente mønstre som fungerer støttende i en ellers kanskje utfordrende øvelse i å bli leser. Titlenes tydelige sjangerinformasjon er også til hjelp når barn selv skal finne fram til bøker de vil lese, for, som Kärrholm skriver, detektivfortellinger er "en av de berättargenrer

som människor snabbt lär sig känna igen och behärska".<sup>18</sup>

Bergmans og Kärrholms definisjon av kriminalitteratur som "alla fiktionella skildringar där brott och utredningen av brott står i centrum för berättelsen" åpner for et vidt register av undersjangerer.<sup>19</sup> Mens Todorov først og fremst er opptatt av den klassiske detektivromanen ("whodunit"), den hardkokte kriminalromanen og thrilleren, drøfter Bergman og Kärrholm også politiromanen. Jeg vil her vise til karakteristikkene av de ulike undersjangerne der det er aktuelt i forhold til de to seriene når det gjelder stedets betydning for handlingen, framstillingen av etterforskeren og etterforskningsarbeidet, bestemmelsen av hva slags kriminalitet som begås og hva denne kriminaliteten er et samfunnsmessig uttrykk for. Til tross for at hverken Kunstdetektivserien eller LasseMaja-serien kan plasseres helt og holdent i en av krimlitteraturens undersjanger, skal jeg forsøksvis sette noen merkelapper på dem.

Kunstdetektivene har mange av den hardkokte krimmens kjennetegn. Stedet for handlingene er som regel store byer. Historien er fortalt av den om lag elleve år gamle David som er den midterste i en søskenflokk på tre og viss særlige karaktertrekk er "en overopphetet fantasi", velutviklet magesfølelse og lidenskapelig interesse for krimbøker.<sup>20</sup> Selv om han løser mysteriet i samspill med andre barn og bøkene slik kan ha trekk av politiromanens etterforskningsteam, har hans forteller- og etterforskningsstil mange likhetstrekk med den hardkokte krimmens "private eye".<sup>21</sup> I likhet med den ensomme privatdetektiven på utsiden av politiet og delvis også samfunnet, kan barnedetektiven få tilgang til hemmelige og farlige situasjoner fordi ingen i utgangspunktet regner dem som en trussel. Ytterligere to karakteristika som taler for merkelappen hardkokt krim er den actionfylte handlingen (og språket) og at det dreier seg om organisert kriminalitet (kunsttyverier) der de store, farlige skurkene alltid slipper unna.

I LasseMaja-serien er det adskillig mindre action og kriminaliteten er snarere av typen hverdagslig og kortsiktig vinningskriminalitet. Serien har tydelige likhetstrekk med den klassiske detektivromanen og den såkalte puslespillkrimmen, noe som nærmest er eksplisitt uttrykt i *Diamantmysteriet* der det heter at "[t]illsammans lägger de ihop vad de vet. Ledtrådarna är som pusselbitar".<sup>22</sup> Vennene Lasse og Maja er mer enn gjennomsnittlig interessert i kriminalbøker og har startet eget detektivbyrå utstyrt både med en rekke klassiske detektivrekvisita (som kikkert, løsbart og forstørrelsesglass) og med klare forestillinger om hva en detektivs arbeid går ut på: "En detektiv spionerar och spejar på misstänkta personer, fotograferar och kollar i kikare. Och till slut åker boven fast".<sup>23</sup> I alle LasseMaja-bøkene introduseres leseren for stedet der handlingen utspiller seg enten på innsidepermen eller like etter kartet over byen: "Böckerna utspelar sig i och omkring den lilla staden Valleby, där de flesta känner varandra och kyrkan står mitt i byn".<sup>24</sup> Det er typisk for detektivromanen at handlingen utspiller seg i et småby- eller landsbymiljø der idyllen er normen. Fortellingen om etterforskningen fungerer som regel som en gjenoppretting av "idyllen genom att fördriva det onda".<sup>25</sup> LasseMaja-bøkene kan sies å følge puslespillkrimmens etablerte mønster der leseren blir introdusert for detektiven før forbrytelse og ledetråder blir presentert og der leseren alltid selv skal kunne være med i etterforskning og gjerne finne løsningen på forbrytelsen før den annonseres og forklares av detektiven(e).

### SPENNINGENS TOPOGRAFI

I Edgar Allan Poes fortelling "The Murders in the Rue Morgue" (1841), som gjerne regnes som den første "det lukkede rommet-gåten", hevder lenestoldetektiven Dupin at "[t]ruth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial".<sup>26</sup> Setter man

denne påstanden i sammenheng med *Veneziamysteriet* og *Diamantmysteriet*, kan vi si at sannheten, eller svarene på krimgåtene i disse, finnes eller kan leses ut av kartene i bøkene og deres gjengivelse av landskapets overflate. Men denne overflaten er ikke nødvendigvis entydig. Uavhengig av om handlingen i de ulike seriene foregår i reelle storbyer eller i en fiktiv småby-idyll, legges det fra forfatterens og illustratørens side vekt på å framstille landskapet slik at det framstår som labyrintisk og uoversiktlig. På denne måten er kartene med på å underbygge spenning i bøkene.

Betegnelsen "det lukkede rommet-gåten" brukes om oppklaringen av en gåte (et mord, en forbrytelse) som er begått innenfor et forseglet eller avstengt rom og der spørsmålet om hvordan man kan ta seg inn eller ut uten å bli avslørt er det sentrale logiske problem.<sup>27</sup> I kraft av å være et utsnitt av et større landskap og en innramming eller visuell avgrensning av et åsted, kan man kanskje snakke om kartene i krimbøkene som en variant av "det lukkede rommet". Ved å avgrense og visualisere det labyrintiske eller kronglete landskapet, gir kartene støtte for leseren som skal orientere seg i fortellingen og som gjerne selv vil forsøke å løse gåten før den oppklares til slutt.

Det er vanskelig å fastslå hvorfor Sortland valgte Venezia som første by i serien om kunstdetektivene. Kanskje kan det ha å gjøre med at byen har mange nasjonale og internasjonale utstillingsrom for kunst, både utendørs, temporære (Biennalen) og innendørs, permanente (Guggenheim), og at byen selv "er et av de stiligste museene i verden" som det heter i oversikten over "ting og tips" bakerst i boken.<sup>28</sup> Men det kan også være at byen egner seg svært godt som åsted for spenning og mysterier. Veinettet består av trange, "mørke, dødsstille smug", uoversiktlige gater og kanaler.<sup>29</sup> Mulighetene for å forvirre forbrytere eller forfølgere er derfor mange. I tillegg åpner Veneziaakarnevalets kjente masker for skumle og utydelige

karakterer. Sortland er heller ikke den eneste som har valgt å legge en spenningsbok for barn til Venezia. Andre eksempler er Cornelia Funkes *Herr der Diebe* (2000) og Ingeborg Dybvigs *Mareritt i Venezia* (2007).

Kartene i Kunstdetektivserien er tegnet av Trond Bredesen og har vært i farger fra første bok. Det gjelder også illustrasjonene inne i boken. Kartet i *Venezia-mysteriet* viser kun en del av Venezia. Det vil si den mest kjente delen fra Rialtobroen, og venstre og høyre del av Canal Grande fram til Markusplassen og Dogepalasset. Den store kanalens sidekanaler og de trange gatene mellom kanalene er kun antydning på kartet. I motsetning til på andre kart i serien, som *New York-mysteriet* (2003), er ingen gatenavn oppgitt. På kartet er beliggenheten til sentrale bygninger i fortellingen angitt. I tillegg er det trukket en strek fra den abstrakt angitte bygningen til en tredimensjonal tegning av bygget. Siden bygningene befinner seg nokså spredt plassert i kartutsnittet, forstår leseren også noenlunde hvordan karakterene har forflyttet seg mellom dem. Både bygningene og små scener fra områdene rundt finnes i mer detaljert og større skala blant illustrasjonene inne i boken. De dominerende fargene i Bredesens illustrasjoner til *Venezia-mysteriet* er blandinger av gult, brunt og rødt. Fargen reflekterer slik byen Venezias dominerende farger, men gjør også stedene og stemningen mørk og opphetet. Da Bredesen i 2012 ble tildelt Kulturdepartementets illustrasjonspris for barne- og ungdomslitteratur for Kunstdetektivserien, skrev juryen at illustrasjonene har ”en skisseaktig friskhet og spontanitet som kler spenning og tempo i Sortlands fortellinger. Persontegningene hans er lett karikerte portrett som passer krimsjangerens typer, og bildeutsnitt og perspektiv viser en overbevisende klo”.<sup>30</sup>

Samtlige bøker i Kunstdetektivserien innledes med gjenfortellingen av en drøm, eller et mareritt, jeg-fortelleren David har hatt. Drømmene er gåtefulle og har spor av det

kommende mysteriet i seg. I den første boken dreier drømmen seg om at David har gått seg vill og at han blir forfulgt. Han prøver å gjemme seg i folkemengden i ”en spøkelsesby uten andre lyder enn skulping av vann”.<sup>31</sup> Selv om han våkner fra stedet i drømmen, kobler David noen sider lenger ut i boken beskrivelsen av dette stedet med byen Venezia der han og familien befinner seg.<sup>32</sup> David synes ”byen er utrolig stilig” og at selv ”i dagslys er Venezia nesten en sånn by som i drømmene”.<sup>33</sup> Han beskriver så i detalj bygningenes former og farger og bemerker også at selv om det snart er vår er luften ”ganske kald og rå”.<sup>34</sup> Deretter tar David leseren med på en guidet tur langs Canal Grande og over Rialtobroen. Parallelt med familiens ferieopplevelser av byen, er David også vitne til flere, etter hvert sammenfallende, situasjoner der et mystisk par viser seg å være kunsttyver. Når jakten på tyvene tar til i bokens siste del, veksler den mellom å finne sted på Venezias kanaler og i kjelleren i Dogepalasset. Kjelleren i Dogepalasset er som det labyrintiske Venezia i miniatyr og David ”får nesten klaustrofobi” i ”den gamle, rå og fuktige fangekjelleren”.<sup>35</sup> Forfølgelses scenene utgjør fortellingens spenningstopp og Sortland har lagt dem til svært spenningskapende steder som karakteriseres av elementer som vann, lange, uoversiktlige kanaler og ganger (som også er mørke) der det er lett å gjemme seg bort og slippe unna.

David løser som nevnt ikke mysteriet alene, søsteren og lillebroren er viktige hjelpere både aktivt og mer på slump. I tillegg kommer morens kunnskaper godt med og etter hvert også onkelen Willys kunnskaper om folk og forbrytelser fra arbeidet som fengelsprest og fra bøker og aviser. Onkel Willy kan likne lenestoldetektiven. Han bistår alltid David med bakgrunnsstoff og utfyllende opplysninger som setter saken i nytt og ofte større perspektiv.<sup>36</sup> Han er også den som har kontakter mot politiet og gjennom ham kobles fortellingen mot større strukturelle utfordringer i samfunnet, som stor-

skurker og organisert kunstkriminalitet. Willy er trolig et talerør for forfatteren, og benytter gjerne anledningen når mysteriet er løst til å (be)lære både David og leseren om de store perspektivene: ”Tenke på alle bildene som forsvinner hvert år. Selv om noen greier å stjele dem, er mange av dem helt umulige å selge, fordi kunstsamlere og folk som investerer i kunst straks skjønner det er tjuvgods. Bildene er rett og slett for kjente til at noen vil ha dem”.<sup>37</sup> Bredezens skisseaktige, eller rufsete, kart og illustrasjoner derimot er ikke kunsttyveri, men lån, som gjør det mulig på en spennende, og lovlig, måte å orientere barn i kunsthistorien.

I LasseMaja-serien er innsidepermene illustrert med detaljer som refererer til mysteriet i bokens tittel. Kartet er plassert mellom tittelbladet og første kapittel. I tillegg til kart er bøkene innledningsvis også forsynt med presentasjoner av sentrale personer i de ulike bøkene. Ifølge Kärrholm preger Helena Willis' illustrasjoner serien minst like mye som teksten: ”Medan texten är ganska enkel ger bilderna liv åt karaktärerna Lasse och Maja och åt kretsen av misstänkta. De sistnämnda är mycket karikatyrmässigt framställda och har ofta namn som förstärker denna effekt”.<sup>38</sup> Kartet i *Diamantmysteriet* er i svart-hvitt og går over to sider. I *Guld-mysteriet* (2006) kommer kartet for første gang i farger og fra og med *Biblioteksmysteriet* går det over tre sider. Utvidelsen kan forklares med behovet for flere åsteder og kartene endrer seg også fra bok til bok ved at flere og flere bygninger navngis. Mens syv av tolv bygninger er navngitt på kartet i *Diamantmysteriet*, er ytterligere fire, hvorav en er ny (Valleby skola), navngitt på tilsvarende kartoppslag i *Biblioteksmysteriet*. Å kalle Willis' visuelle framstilling av Valleby for kart ville kanskje ikke aksepteres fra et strengt geo- og kartografisk perspektiv. Det dreier seg like mye om portretter av en by. Kart- eller portrettstilen er preget av et slags splittet perspektiv. Byen er sett både ovenfra og fra venstre og høyre side midt i. Gater og natur, som trær og

gress, er gjengitt med mer symbollike tegn enn bygningene. De ulike bygningenes detaljrike utforminger harmonerer godt med karakteristikken av serien som typisk detektivroman og puslespillkrim der det avgrensede åstedet, det lukkede rommet, er et sentralt trekk.

Heller ikke Widmark bruker mye plass på å beskrive byrommet, men når han gjør det er det med detaljer som med all tydelighet skal framkalle et bilde av et potensielt spennende sted:

Gatorna ligger *tomma* i den lilla staden Valleby. Klockan är halv fyra på eftermiddagen och det är redan *mörkt*. Det är *blött* och *slaskigt* på gator och torg. Det är februari. Det lyser i Majas *källarfönster*. Där nere sitter två barn och myser i värmen.<sup>39</sup>

Det ene barnet kjenner også på seg ”att något spännande händer snart”.<sup>40</sup> Selv om Lasse og Maja selv annonserer med oppdrag knyttet til ”tappade plånböcker och bortsprungna katter”, er det først og fremst tyverisaker de havner oppi. Slik er det også i *Diamantmysteriet*.<sup>41</sup>

I denne boken foregår, og løses, mysteriet i og rundt juvelbutikken til Muhammed Karat der den ene diamanten etter den andre forsvinner. Det er Karat som ber Lasse og Maja om hjelp og som kanskje forstår at barn, fordi de får tilgang til steder uten å vekke mistanke, kan avsløre hvem diamanttyven er. Karats butikk er merket med skiltet ”guld” på kartet og ligger i Kyrkogatan ”mellan caféet och posten”.<sup>42</sup> På andre siden av gaten ligger kirken viss kirketårn egner seg som spaningsplass og spenningselement (kirke, tårn, lyder i trange trapper). Fortellingen om etterforskningen av diamanttyveriene er tredelt og tett forbundet med butikkens planløsning. Først presenteres Lasse og Maja for de tre mistenkte som alle er Karats medarbeidere og som arbeider i hver sin etasje i butikken. De har alle tilsynelatende motiv for å stjele. Under dekke av å skulle vaske vinduer, spionerer Maja etasje for etasje på de tre mistenkte. Lasse følger

henne fra kirketårnet og kan se saker hun eventuelt er tvunget til å stå med ryggen til. Ikke uventet er det rommet og bevegelsene til han som viser seg å være tyven som beskrives mest utførlig i teksten og illustrasjonene.<sup>43</sup>

Ved å studere åstedet etasje for etasje og fra kirketårnet, ser Maja og Lasse det fra ulike perspektiv, fra nært og fjernt hold og fra innsiden og utsiden. Det grundige arbeidet setter puslespilldetektivene i stand til å kartlegge alle bitene i mysteriet. Som sjangerkonvensjonen tilsier skal også leseren ha en sjanse til selv å løse mysteriet. Når Maja gjennom søker den mistenktes rom ”och rotar och letar efter ledtrådar”, har leseren anledning til å oppdage det samme som Maja.<sup>44</sup> I tillegg får leseren også tilgang til de spørsmål Lasse og Maja stiller seg selv, hverandre og de mistenkte. Og til slutt blir alle spørsmål besvart, for en ”bra detektiv lämnar inga frågetecken outhredda”.<sup>45</sup>

Når mysteriet er løst, gjenopprettes lov og orden og forbryteren får sin straff. Hvis Kunstdetektivserien uttrykker et snev av desillusjonert samfunnskritikk, uttrykker Lasse-Maja-serien en klarerer optimisme og tro på en samfunnsbevarende rettsstat. I tillegg til at Lasse og Maja berømmes for sin innsats i lokalavisen, går det også fram av avisens omtale av saken at nå ”väntar ett långt fängelsestraff för Lollo Smitt”.<sup>46</sup> Lang fengselsstraff gjenoppretter bildet av en hyggelig, pittoresk småby der de fleste bygg har skifertak og smårutete vinder og ingen er høyere enn fire etasjer.

## OPPØVING I SAMFUNNSKRITIKK

Ved å nærlese noen få eksempler på kart og litterære topografier i to krimserier for barn har jeg vist hvordan disse forsterker spenningen og orienterer leseren i krimfortellingene. Mer indirekte har jeg forsøkt å vise hvordan det å lære seg å lese et sted gjennom visuelle og verbale stedsbeskrivelser ikke bare er en nødvendig kompetanse for den som vil være en god detektiv, men også for den som vil bli en god leser. Med god leser mener jeg en som både kan skaffe seg oversikt og som kan studere en detalj på nært hold, altså en som kan følge en vei, en gang, en ledetråd, og som kan stoppe ved en detalj, et ansiktsuttrykk, en maske eller noe som mangler. En god leser må gjerne ha et kart eller et litterært mønster å gå etter, men han er også åpen for avstikkere, slump og innfall – for spenningen ved det ukjente. Ved å streife, snuble og peile på kryss og tvers, kan steder, saker og samfunn oppleves og forstås fra nye og uventete perspektiv.

Krimserier for barn kan oppfattes som borgerlige og samfunnsbevarende, men jeg tror det er å undervurdere serienes potensiale til å øve lesernes evne til å resonnerer analytisk, logisk og kritisk. Å utvikle seg som detektiv og leser dreier seg om å utvikle evnene til å avdekke og avsløre (merk det latinske *detegere* som betyr avdekke). Og hvem vet, kanskje vil barn og unge siden bruke denne evnen i møte med samfunnets hemmende institusjoner, diskriminerende praksiser og kyniske maktutøvere.

1. J. B. Harley, ”Deconstructing the Map”, i Trevor J. Barnes & James S. Duncan (red.), *Writing Worlds*, London/New York: Routledge, 1992, s. 242 og Fredrik Thygstrup, ”Sted”, i Lasse Horne Kjældgaard (m.fl.), *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2013, s. 297.
2. Cathy Collins Block & Michael Pressley, ”Best Practices in Comprehension Instruction”, i

- Lesley Mandel Morrow, Linda B. Gambrell & Michael Pressley (red.), *Best Practices in Literacy Instruction*, New York: The Guilford Press, 2003, s. 115.
3. Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, övers. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 2.
4. Robert Louis Stevenson, ”My First Book”, i *Treasure Island*, Oxford: Oxford University



- Press, 1998, s. 198. Det er ulike meninger om hvem som tegnet det første kartet over Skatteøya. Stevenson hevder det var han. Stesønnen Lloyd, som var Stevensons viktigste tilhører under tilblivelsen av fortellingen, hevder det var han. Fortellingen ble først publisert uten kart og som fortsettelsesfortelling i bladet *Young Folks* (1881–1882). Kartet som er trykket i bokversjonen er Stevensons bearbejdet rekonstruksjon.
5. Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 33–34.
  6. Richard Phillips, *Mapping Men & Empire. A Geography of Adventure*, London/New York: Routledge, 1997, s. 3.
  7. Joyce Lankester Brisley, *The Milly-Molly-Mandy Stories*, Trowbridge/London: Redwood Press Limited, 1971, insideperm.
  8. Kartet er tegnet av Åshild Irgens.
  9. Maria Parr, *Tonje Glimmerdal*, Oslo: Samlaget, 2009, s. 15.
  10. Ingeborg Mjør skriver at kart i fantasy ”gir lesaren informasjon om forholdet mellom ulike verder som er i konflikt med kvarandre og rettleder i forhold til motiv som vandringar, reiser, sentrale stader og landskapsformasjonar” (Ingeborg Mjør, ”I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur”, i *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, Vol. 1, 2010 DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856 2010, s. 3). I tillegg til *Sølvhesten. Historien om Katriona Teresadatter* (1992) som er Mjørs eksempel, kan kartene i Lene Kaaberbøls Skammer-serie (2000–2003) og kartet i Lars Mæhles *Landet under isen* (2009) illustrere dette.
  11. Kerstin Bergman skriver at eventyrromanen er en del av krimlitteraturens ”brokig[a] skara föregångare” (Kerstin Bergman & Sara Kärrholm, *Kriminallitteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*, Lund: Studentlitteratur, 2011, s. 125). Phillips hevder at eventyrromanen var ”the most popular geographical literature, of the modern period” (Phillips 1997, s. 10).
  12. Gary Lovisi, ”Dell Map Back Mysteries: They Don’t Make ’em Like that Anymore!”, [http://www.mysteryscenemag.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=92%3Adell-map-back-mysteries-they-dont-make-em-like-that-anymore&catid=46%3Afeature&Itemid=138](http://www.mysteryscenemag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=92%3Adell-map-back-mysteries-they-dont-make-em-like-that-anymore&catid=46%3Afeature&Itemid=138), 15.05.2013.
  13. I Kunstdetektivserien er det per dags dato utgitt 13 bøker. Første bok i serien var *Venezia-mysteriet* (2000). Bøkene er illustrert og illustrasjoner og kart er tegnet av Trond Bredesen. I LasseMajas Detektivbyråserie er det per dags dato utgitt 22 bøker. Første bok i serien var *Diamantmysteriet* (2002). Bøkene er illustrert og illustrasjoner og kart er tegnet av Helena Willis.
  14. Unntaket er Mexico City, men byen skal opprinnelig ha ligget på øyer i Texcocosjøen, en sjø som i dag for det meste er tappet ut.
  15. Et eksempel på enda en krimserie for barn der kart er del av fortellingens spenningskonstruksjon er Jørn Lier Horst CLUE-serie der første boken i serien er *Salamandergåten* (2012). Handlingen i denne serien foregår i kystidyllen Skutebukta. Kombinasjonen av ordene skute og bukt kan gi assosiasjoner til sjø(røver)- og eventyrfortellinger og slik skape en slags latent spenning i stedet.
  16. Phillips 1997, s. 12.
  17. Tzvetan Todorov, ”The Typology of Detective Fiction”, övers. Richard Howard, i *The Poetics of Prose*, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1977, s. 43.
  18. Bergman & Kärrholm 2011, s. 161.
  19. Ibid, s. 11.
  20. Bjørn Sortland, *Venezia-mysteriet*, Oslo: Aschehoug, 2005, s. 22.
  21. Se Bergman & Kärrholm 2011, s. 90.
  22. Martin Widmark & Helena Willis, *Diamantmysteriet*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 2012, s. 64.
  23. Ibid, s. 11.
  24. Ibid, fremre innsideperm
  25. Bergman & Kärrholm 2011, s. 75.
  26. Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London: Penguin Classics, 1986, s. 204.
  27. Se Bergman & Kärrholm 2011, s. 17.
  28. Sortland 2005, s. 123.
  29. Ibid, baksideteksten.
  30. Se [http://barnebokinstituttet.no/sites/default/files/file\\_attachment/juryens\\_tale\\_\\_2013.pdf](http://barnebokinstituttet.no/sites/default/files/file_attachment/juryens_tale__2013.pdf), 16.07.2013.
  31. Sortland 2005, s. 7–8.

32. I Kunstdetektivserien er David og familien som består av mor, far, storesøster Siri og lillebror Thor, alltid på ferie. Familie-medlemmene har fått velge reisemål og det er trukket lapp om rekkefølgen de skal besøkes i. Venezia var morens valg, men planen med turene er å kombinere morens (og Sortlands) kunstkompetanse og farens (og Sortlands?) bokprosjekt, å skrive en reisebokserie med arbeidstitelen "Familie-ferier" (ibid, s. 15).
33. Ibid, s. 18.
34. Ibid, s. 18.
35. Ibid, s. 100.
36. Lenestoldetektiven regnes som en egen detektivskikkelse som først og fremst er fokusert på de små detaljene og logisk tenkning (Bergman & Kärholm 2011, s. 59).
37. Sortland 2005, s. 117.
38. Bergman & Kärholm 2011, s. 159.
39. Widmark & Willis 2012, s. 9, min kursiv.
40. Ibid, s. 10.
41. Ibid, s. 15.
42. Ibid, s. 23.
43. Ibid s. 56–57 og s. 52–55.
44. Ibid, s. 57.
45. Ibid, s. 74.
46. Ibid, s. 76.

## SUMMARY

### *Maps and Crime. Literary Maps and the Meaning of Places in Crime Series for Children*

In literature, and especially in crime fiction, the site of the action and the crime itself are often as crucial an element for the story as the main characters. Most theoretical approaches to crime literature have been primarily concerned with discussing genre typologies on the basis of the plot, the investigator and the investigation. Less attention has been paid to the landscape of crime fiction in both theory and analysis. In this article, I will discuss two series: Bjørn Sortland's Art Detective Series and Martin Widmark and Helena Willis' Whodunit Detective Agency Series. These very popular series have been chosen as examples because all the books in the series provide the readers with a map of the location of the action. In addition, both series are classified as chapter and young reader books. This means that the maps may provide strategic reading support for young and often inexperienced readers.

Maps are not an uncommon peritextual phenomenon in books for children, and the maps in the series discussed here are therefore initially considered in the context of other maps in children's literature. The article goes on to discuss how the maps and the places function as important tension-reinforcing elements in crime novels, and also as an expression of the mystery genre and the society the series represents.

*Keywords:* children's literature, crime fiction, maps, Bjørn Sortland, Martin Widmark, Helena Willis

## SATIRISKA FEMINISTISKA SERIER

### Nina Hemmingsson och Liv Strömquist

Serieskapande har länge varit en manlig företeelse, men under 2000-talet i Sverige kan man observera en radikal förändring i genusrepresentationen. Bland de kvinnliga serietecknarna i Sverige idag har jag valt att undersöka Nina Hemmingssons och Liv Strömquists skapande, mer specifikt i seriealbumen *Jag är din flickvän nu* (2006) och *Mina vackra ögon* (2011) av Hemmingsson och *Prins Charles känsla* (2010) av Strömquist.<sup>1</sup> Båda är frontfigurer i en rörelse i den svenska serievärlden som bryter med "the maleness of the comics culture".<sup>2</sup> De för fram feministiska budskap, som omprövar sociala koder och umgängesregler i kontakten mellan kvinnor och män. Trots de i grunden allvarliga ämnena, gestaltas dessa i bild och text med en hejdlös satir.

I det följande är det inte främst humorn som undersöks, utan snarare de tolkningsnivåer som konstnärerna aktiverar visuellt och narrativt genom serierutornas återkommande rytm.<sup>3</sup> Det är således inte serien som genre eller medium i sig som står i fokus, utan seriernas potential att bli lästa och tolkade som litteratur. I sin avhandling *Principes de littératures dessinées* (2003) utreder Harry Morgan på vilka sätt seriemediet är förbundet med och skiljer sig från skönlitteraturen. Morgan menar att man bör läsa serier som "ritad litteratur",<sup>4</sup>

utan att för den skull försöka göra serier till skönlitteratur, eftersom läspremisserna i de här uttrycksformerna är alltför olika för att kunna likställas. Föreliggande studie syftar till att visa att det finns ett värde i att framföra litterära infallsvinklar på serier, exempelvis för att nå bortom ett enbart efemärt underhållningsvärde. I Hemmingssons fall lyfter studien fram hur serierna aktiverar en kritik av 1800-talets romantiskt-realistiska syn på kvinnan och i Strömquists fall en kritik av heteronormativiteten. Analysen av Hemmingsson lyfter fram den satiriska kritiken genom Michail Bachtins teori om medeltidens karnevaliska grotesk. Läsningen av Strömquist sker främst genom Frantz Fanons tankar om postkoloniala maktförhållanden.

#### FORMSPRÅK

Eftersom serier fortfarande är sparsamt utforskade i Sverige, krävs några inledande ord kring vad serier är och hur tecknarna ifråga skriver in sig i uttrycksformen. I den enda litteraturvetenskapliga avhandlingen på svenska om serier, laborerar Helena Magnusson med en beskrivande definition av typfall, där det sekventiella och tydliga berättandet är centralt. Detta tillvägagångssätt passar hennes studieobjekt som består av berättande serier för barn.<sup>5</sup>

Som Thierry Groensteen (2012) formulerar det har varje aktör på seriemarknaden idag sin egen definition av genren, som beror av hur man byggt upp sin relation till serier och hur man använder och hanterar dem. Magnusson skriver även att ”den tecknade serien har blivit vuxen” och menar att konstarten fått högre status sedan 1980-talet och framåt, mycket tack vare att den frigjort sig från stereotypa former.<sup>6</sup> Med detta i åtanke är det intressant att notera att trots skilda förklaringsmodeller och innovativt serieskapande, har Magnussons definition av serier förblivit oproblematiserad i svensk, litteraturvetenskaplig teoribildning.<sup>7</sup>

Groensteen är kritisk mot den anglosaxiskt influerade svenska synen på serier. Han anser den för enkel och hävdar att franska serieteoretiker, till skillnad från anglosaxiska, inte bara tänker sig serier som sekventiella, utan tar hänsyn till serien som ett flerfaldigt inramande eller en *multiframe*.<sup>8</sup> Sidans estetik och de många inramningarna är intressanta att studera hos serietecknarna som behandlas här. Både i inramandet och i det sekventiella bryter Hemmingsson och Strömquist mot traditionella förväntningar på hur serier ska konstrueras, bland annat genom att associera till andra uttrycksformer, såsom måleriet och collage.

Strömquists collage teknik interfolieras mellan de jämförelsevis täta texterna och traditionella seriesekvenserna. Dels återvinner hon bilder och material från den glassiga, sensationslystna kvällspressen och dess behandling av kändisskap; dels inflikar hon kritiska omtolkningar av klassiska konstverk, exempelvis av Gustav Klimt, Nils Dardel och Frida Kahlo. Kollaget blir en gemensam nämnare för Strömquists skapande, där samhällsföreteelser exemplifieras från de mest disparata håll och förs samman till en svårligen motsägbar bild av verkligheten.<sup>9</sup>

Hemmingsson å sin sida sparar på orden, som dyker upp likt överraskande explosioner i anknytning till den dominerande bilden. I för-

hållande till Strömquist är det själva bilderna som har övertaget i Hemmingssons skapande. I ett berättande som tar tag i känslor läsaren kanske inte ens ville veta om att han eller hon hade formar bilderna ofta självständiga miniatyrtavlor. Bildernas och porträttens egenart och inramning avviker i detta avseende från traditionellt serieskapande och vittnar om hennes tidigare önskan om att verka som målare.<sup>10</sup>

I Hemmingssons och Strömquists respektive verk är bildens förmåga att producera mening den överordnade princip som leder texten. I Strömquists fall gäller dock detta bara delvis, eftersom hon alternerar textdominans och bilddominans i olika passager. Föreliggande litterärt inriktade analys fokuserar på de textdominerade passagera. Bildens roll som motor för berättelsen poängteras dock av Groensteen som en grundläggande utgångspunkt i analys av serier.<sup>11</sup> Hos Hemmingsson och Strömquist har bildens drivkraft i berättandet till stor del att göra med att de båda illustratörerna är vad man kallar *auteurs complètes* (upphovsmän som både skriver och ritar). Till skillnad från serieskapare som samarbetar och där den ena parten skapar texten och den andra bilden, har Hemmingsson och Strömquist full kontroll över hela skapandeprocessen. Bilden och texten kan därför växa fram närmast symbiotiskt.

Rent formmässigt är det troligtvis synen på serier som förknippade med en narrativitet i bilder som följer på varandra – en ritad berättelse – som de aktuella serietecknarnas verk opponerar sig emot. Visst kan bilder skapa subtila berättelser i lika hög grad som text, men på ett annorlunda vis. Sofia Malmbergs album *Elin under havet* (2012) och Joanna Helligrens trilogi om Frances (2009–2012) är paradexempel på det. Som Paul Riceur uttryckte det finns det en berättande genre, men olika berättande former.<sup>12</sup> I Hemmingssons och Strömquists fall uppvisar dock inte serieramarna nödvändigtvis bilder som följer på varandra i en narrativ kedja i syfte att skapa en fiktion-

berättelse, som i ovan nämnda exempel. Deras serieprojekt ställer inte narrativiteten som textfunktion i första rummet, utan avser främst att vara en kommentar till den pågående berättelsen om kvinnor och män i verkligheten, utanför seriealbumen. Denna utanföriggande berättelse är underförstådd och fundamental för deras verk. Mellan pärnarna möter läsaren omtolkningar av och svar på just den historien. Därför gör inte de sekventiella bilderna anspråk på narrativitet i traditionell bemärkelse. Denna brytning ger sig främst till känna i deras serier genom en avsaknad av kronologi och av någon form av enhetlig tidsrymd. Till skillnad från traditionellt berättande, oavsett medium, görs nedslag i två skilda universum som griper både bakåt och framåt i historien. Läsaren kastas tvärt mellan situationer och perioder i ett enskilt liv eller i vår gemensamma tillvaro.

I detta avseende får man ställa sig kritisk till Ricoeurs yttrande i *Temps et récit* (1984) om att "ingen mimetisk konst har gått så långt i representationen av tanken, känslorna och det talade som romanen".<sup>13</sup> Hemmingsson och Strömquist visar att bilden, i kombination med textuell form, kan förmedla tankar och känslor, i detta fall feministiska sådana, som i enbart gestaltande text troligtvis skulle te sig demagogiska, eller bara alltför brutala. Vidare visar Hemmingsson, tack vare bilden, kraften i det situerade talade ordet genom karaktärernas dialoger. Men främst är det rutorna och stripparnas följd och korrelationer som skiljer serieberättandet från romanvärldens. Trots romanens potential att bryta upp kronologi och spela med alternativa och parallella plan, fordrar den en linjär läsning, som måste fortgå för att man ska få grepp om den fiktiva världen. Enligt Groensteen tillåter emellertid serieformen att läsaren "sätter bo" (*nidifie*) i en bild, eftersom den står i ett metonymiskt förhållande till övriga bilder i helheten.<sup>14</sup> Med andra ord kan en enda serieruta visuellt och ögonblickligen ge läsaren insikter om ett helt

fiktivt universum. Det är därför serieformen kan innehålla fler "gap" berättartekniskt, utan att störa läsarens meningsskapande. Formen inbjuder på så sätt till särskilda läsarstrategier. Exempelvis blir tomrummet mellan serierutornas ramar kognitiva hål, där tolkning och föreställningsförmågan aktiveras. Hemmingssons och Strömquists serieskapande är långt mer "hållslaget" än de serier Magnusson tar upp i sin avhandling, eftersom "barnserier eftersträvar visuell och narrativ tydlighet".<sup>15</sup> De utnyttjar denna potential hos seriemediet till att göra tvära hopp i tid och rum med ärendet att kritiskt kommentera den avlägsna, pågående och framtida berättelsen om män och kvinnor.

### SATIRENS SPRÅK

Med Hemmingsson och Strömquist i fokus är det inte bara seriegenren som belyses, men också humorgenren. Flera av dagens yngre kvinnliga serietecknare använder sig av skarp samhällssatir, till exempel Nanna Johansson, Loka Kanarp, Sofia Olsson och Sara Granér. Det är betydelsefullt att uppmärksamma humorn, främst för att det fortfarande finns en uppfattning om att kvinnor inte är roliga. I artikeln "Humor and Gender Politics" (2001) ger Wendy Siuyi Wong och Lisa M. Cuklanz en överblick över den internationella humorforskningen inom seriemediet. De visar att humoristiska serier traditionellt varit en maskulin genre och att kvinnor ofta fungerat som objekt för den manliga humorn. Eftersom humor har ansetts vara ett manligt område, inbjuder det inte det motsatta könets aktörer att ta för sig. Istället blir kvinnliga humorister en egen kategori som studeras i periferin. Därför får också kvinnlig humor starkare politiska undertoner.<sup>16</sup> Dagens kvinnliga serietecknare i Sverige har flyttat fram positionerna i förhållande till dem som Wong och Cuklanz studerade i Hongkong. Exempelvis befinner sig Hemmingsson och Strömquist inte helt i periferin av den svenska seriemarknaden. Kulturpriserna som

tilldelats dem de senaste åren, samt översättningen till franska av *Prins Charles känsla* är bevis för det.<sup>17</sup> Däremot kvarstår den feministiska satiren med politiska undertoner som en egen kategori, vilket den yngre generationen kvinnliga serietecknare pekar på.

Satir och ironi är en vanlig litterär teknik som använts för att beröra djupt allvarliga ämnen. Filosofen Henri Bergson, som skrev en essäserie om skrattet (*Le Rire* 1900), medvetandegjorde denna humorns effekt genom att påstå att humorn är vetenskaplig.<sup>18</sup> Han menade att den kräver en viss distans och objektivitet av den som skrattar. En sådan neutral attityd ger möjlighet att se sig själv och andra utifrån, utan att bli sårad eller känna sig illa till mods – det är ju bara på skoj! Därför blir den satiriska humorn så effektiv för att kritisera rådande genusförhållanden. Enligt Gloria Kaufman, "Pulling Our Strings. Feminist Humor and Satire" (1994), och Alice Sheppard, "Social Cognition, Gender Roles, and Women's Humor" (1991), är också kärnan i feministisk humor att gestalta verkligheten, främst stereotypa könsroller, och att uttrycka önsknningar om förändringar.<sup>19</sup> Humorn blir även Hemmingssons och Strömquists främsta verktyg för att kommunicera sina feministiska budskap.

## **DEN KROPPSLIGA KVINNAN – NINA HEMMINGSSON**

När Bachtin utreder skrattets historia genom sin läsning av Rabelais medeltida satiriska verk om jättarna Gargantua och Pantagruel, skriver han sig fram till en definition av grotesken och det karnevaliska som företeelser med positiva förtecken.<sup>20</sup> Hans teori har använts flitigt i feministiska sammanhang, ofta i analyser av kvinnlig humor.<sup>21</sup> Troligtvis appellerar Bachtin till genusforskare för att hans idéer erbjuder alternativa tolkningar av kvinnokroppen, vilken blivit exponerad, förlöjligad, föraktad och undertryckt genom seklerna. Hos Hemmingsson bevitnar läsaren just en sådan positiv

omvärdering av kvinnokroppen. Men hennes försök att sprida nytt ljus över kvinnans kropp krockar ofta med en idealiserad kvinnosyn. Genom att visa fram två estetiska normer, den ena med ursprung i medeltiden och den andra med ursprung i 1800-talet, kan mötet mellan dessa olika synsätt på kvinnan urskiljas.

Det karnevaliska och grotesken tillämpar det frigörande skrattet för att bryta upp fasta strukturer och forskare som Anna Lundberg och Kathleen Rowe understryker betydelsen av grotesken och "det kroppsliga nedre" i en typ av kvinnlig humor. Det karnevaliska skratt som lyfter fram könsorgan, samlag, avföring, mat och ätande, det vill säga hela den sfär som är förknippad med njutning och basala livsfunktioner, utnyttjas rebelliskt och som ett vapen för att kvinnan ska skapa sig ett eget utrymme och kunna påverka sin omvärld.<sup>22</sup> Det är den här öppna kroppen som både Ingemar Haag och Maria Jönsson tar fasta på när de beskriver den groteska estetik. I den modernistiska svenska lyriken ser Haag grotesken i beskrivningen av det dynamiska tillstånd då kroppen går upp i ett "utanför" eller penetreras av ett "utanför".<sup>23</sup> I sin studie av Agneta Klingspors författarskap, visar Jönsson å sin sida fram hur gränser för det mänskliga suddas ut i grotesken: "Det rör sig om bilder som låter växters djurs och människors former flyta in i och övergå i varann".<sup>24</sup>

Även hos Hemmingsson framträder grotesken genom djuriska associationer. Faktum är att oavsett om en kvinna eller en man är avbildad, framträder de med näsor som liknar gristrynen och med händer och fötter som mer för tankarna till klövar och tassar. Denna likhet med djuren påträffas signifikativt nog hos flera av de yngre kvinnliga serieskaparna och karaktärsdraget är särskilt uppenbart hos Granér. Även om Hemmingsson använder det djurlika mer diskret, är det uppenbart att det mänskliga och det djuriska existerar på en gemensam nivå.

Den djuriska sfären dominerar särskilt i mittpartiet av albumet *Mina vackra ögon* där bilderna framträder på egna sidor, med endast en neutral *hyperram* som en indikation på att vi fortfarande är i seriemediet.<sup>25</sup> Här möter läsaren ett äkta bestiarium: haren, hunden, katten, hästen, fjärilen. Även om denna del går tillbaka på Bachtins idé om det karnevaliska där det kroppsliga nedre är förenat med det bestialiska, låter Hemmingsson snarare människan och djuret spegla sig i varandra, än fokusera på de otyglade krafter som det karnevaliskt djuriska står för.

Bilderna illustrerar ett slags huvudperson, möjligtvis en författarens *alter ego*. Hon har svart pagefrisyr och ögon utan pupiller som liknar påsydda knappar med tydliga stygn runt om. Hon är rund och fyllig och hennes mun är inte helt olik hennes kön, vilket tydliggörs i en bild där hon går över ett övergångsställe, klädd i en djurdräkt (på huvan reser sig två spetsiga öron) som är så kort att den visar hennes underliv. I bilderna råder en viss sammanblandning som signalerar upphävandet av gränserna mellan det mänskliga och det djuriska, mellan det eftersträvansvärda sublimes och det föraktligt låga. Motsatserna existerar simultant och i varandra, som ett försök att peka på en väg mot accepterandet av det karnevaliska och groteska i varje individ.

De teman som Bachtin kategoriserar under grotesken och det karnevaliska syftar till att avslöja subversiva rörelser i en dominant och fast struktur. Han menar att ett samhälle behöver det karnevaliska och groteska för att överskrida sociala gränser och regler, för att rucka på det stela systemet och därigenom skapa mer dynamik.<sup>26</sup> Paradoxalt nog försöker det dominerande systemet att hålla tillbaka det karnevaliska för att inte störa den stabila ordningen. I en sådan enhet av två motpoler representerar var och en av aspekterna en funktion: *öppnandet* och *stängandet*.<sup>27</sup> Hemmingssons bestialiska bilder fungerar som ett försök till att öppna

upp och förändra gränserna för hur det kvinnliga könet skildras.

När grotesken under 1800-talet avlägsnades från sin karnevaliska och positiva förebild förlorade den i styrka och komplexitet. I stället utformades den som en motsats till det sublimes och de ideal mannen strävade emot. Enligt Yvonne Hirdman har den allmänna kvinnosynen sedan 1800-talets vetenskapliga positivism definierats som en negation i förhållande till mannen.<sup>28</sup> Mot historiens manliga försök att nedvärdera kvinnan, erbjuder det karnevaliska och det groteska ett bejakande alternativ till ett förstelnat kvinnogestaltande.<sup>29</sup> När det groteska i den romantiska kontexten förknippas med kvinnan, förvandlar sig det glädjefyllda och komiska snarare till skräck och tragedi. Faktum är att den groteska kvinnan inte har rätt att finnas till i 1800-talets romantisk-realistiska estetik. Hon får representera intet själv, ett slags inkarnerad negation. I denna typ av litteratur är hon systematiskt exkluderad, undertryckt och instängd, vilket Sandra M. Gilberts och Susan Gubars numera klassiska analys i *The Madwoman in the Attic* (1979) bekräftar.<sup>30</sup> Den groteska och romantiska kvinnan blir ett monster, på gränsen till galenskapens avgrund, berövad på mänskliga kännetecken.<sup>31</sup>

I mittpartiet av albumet *Mina vackra ögon* byts också skrattet i allvar, då bilderna expressionistiskt visar fram självstillstånd såsom glädje, lust, ömhet, ångest, sorgsenhet och destruktivitet. Istället för att skratta stannar läsaren upp i häpnad för att beundra en grotesk kvinna som poserar i svart, likt en deformerad Sarah Bernhardt, eller en annan som masturberar i kaninmössa, sittandes i en röd fåtölj. Närvaron av den romantiskt tragiska grotesken präglar läsningen av dessa bilder, samtidigt som det karnevaliska gör sig påmint genom att ge ny betydelse till element som stör och chockerar. Faktum är att bildserien låter kvinnan från 1800-talets skuggsida, *la femme fatale*, hon som censurerades och uteslöts, stiga upp på scenen

*La femme fatale* från 1800-talets skuggsida stiger upp på scenen och blir sedd.  
Nina Hemmingsson, *Mina vackra ögon* (2011), s. 69.



och bli sedd. I strålkastarljuset kräver hon att få existera helt och fullt och positivt. Det påminner om Hemmingssons kritiska uttalande om en feminism som ständigt utmålar kvinnan från sin bästa sida, enligt samhällets syn, i stil med slagorden "Kvinnor kan" från 1980-talet.<sup>32</sup> Det är helt enkelt inte rättvist att en man ska kunna vara vidrig, sexfixerad och halvt alkoholiserad utan att förlora i respekt, medan en kvinna är manad att dölja socialt oacceptabla karaktärsdrag. Det konkreta kroppsliga och groteska i ord och bild fungerar således som ett medel i Hemmingssons berättande för att skapa nytt utrymme och större uttrycksfrihet åt kvinnan.

I ett exempel från *Jag är din flickvän nu* dominerar det karnevaliska groteska över det tragiskt romantiska i en scen där konventionerna ifrågasätts. Det gäller en seriestripp med fyra rutor, där den första innehåller scenens titel: "Tre exempel på socialt oacceptabla svar på frågan "Tycker du om att dansa?" I följande rutor ser man ett par vid ett bord med var sitt glas vin framför sig. I varje ruta är det underförstått att mannen har ställt frågan i titeln. I den första rutan svarar kvinnan leende: "Jag sätter min tjocktarm på att jag dansar bättre än din förra hugga till flickvän. Nå, ska vi ta oss en svängom?" I den andra rutan svarar hon med samma leende: "Dansa? Nej, inte särskilt. Men om du ger mig en kniv kan jag hugga mig i pulsådern i takt med musiken". I den sista rutan svarar kvinnan, fortfarande med ett leende: "Jovars, men min specialitet är oralsex. Skål!"<sup>33</sup>

Som hos Rabelais exponeras här sfären för det kroppsliga nedre, nära förbunden med svordomar och vulgär vokabulär som berör matsmältningssystemet, sex och njutning, men också blod och våld, allt för att den stereotypa kommunikationen ska uppmärksammas, förblekna och förnyas. Kroppen går uppenbarligen inte att undertrycka. Den stör och chockerar den moderna och romantiskt påverkade läsaren genom sin naturliga närvaro. Det

är just denna bejakande och rebelliska kropp som tillåter kvinnan att skapa sig en personlig plats i världen, fri från manschauvinistiska regler och förlegade traditioner.

Den medeltida och den romantiska grotesken existerar sida vid sida i Hemmingssons serielalbum. Ett exempel på sambandet mellan de båda uppenbarar sig i början av *Jag är din flickvän nu*. I en ruta som täcker sidan, observerar läsaren till vänster en blond något orolig dam, som håller sin man i handen. De befinner sig i en bar och mannen dricker vin. I den första pratbubblan presenterar mannen sin fru för brunetten till höger: "Hej. Det här är min fru." I den andra pratbubblan svarar brunetten: "Ja. Och det här är min armhåla", samtidigt som hon lyfter armen för att peka med fingret mot ett av kroppens intima ställen i form av armhålan, dess svett och svarta små hår.<sup>34</sup>

På den ena sidan har vi den traditionella kvinnan: stum, underkastad och gåtfull. På den andra sidan har vi kvinnan som talar och som öppnar "det kroppsliga nedre" för att slå ut sociala regler och en konvens som känns förtryckande. Reaktionen från brunetten kan uppfattas som aggressiv och det verkar som om blondinen är skeptisk till uppträdandet och blir lite rädd. Den romantiskt sublimerade och idealiserade kvinnan står här mot den fruktansvärda groteska. I Rabelais estetik är det den groteska, livsbejakande och förkroppsligade kvinnan som är den mest verkliga och trovärdiga.<sup>35</sup> Hon accepterar inte ytliga artighetsfraser som befäster koder om hur män och kvinnor ska vara, utan avslöjar dem i en befriande gest. Brunetten sticker hål på "det här är min fru" och säger indirekt vad det betyder: mannen äger kvinnan såsom man äger en bit av det kroppsliga nedre. På så vis projicerar brunetten subtielt den negativa grotesken på mannen.

Det nämnda exemplet kan man knyta till Hemmingssons många episoder där könsrollerna inverteras genom att kvinnan, på ett ofta överraskande sätt, ger svar på tal, vilket får

mannen istället för kvinnan att tystna. Så sker i albumet *Mina vackra ögon* där mannen håller kvinnans hand i sin och säger: ”Din hand är så liten och len!”, varpå kvinnan svarar:

Ja, och svettig! Man skulle kunna tro att jag är i klimakteriet men var inte orolig, det är bara helt vanliga ångestattacker! Oj, nu darrar den lite, gulligt va?<sup>36</sup>

Exemplet speglar kontrasten mellan vad omgivningen förväntar sig av kvinnan och vem hon verkligen är, mellan det intagande yttre och det okontrollerade inre, mellan det sublima och det groteska. Utan att i just denna text gå in på fler exempel hos Hemmingsson kan man dra slutsatsen att den romantiska grotesken tillsammans med den karnevaliska används för att återupprätta en bild av kvinnan där det högre sublima får samsas med det lägre groteska, samt för att bryta upp gränserna för de konventioner som behärskar oss.

Romantikens syn på grotesken medför en tvetydighet i dagens syn på bilden av det groteska: å ena sidan förknippas det groteska med livet självt, föreställningsförmågan, skrattet och med människans direkta verklighet, å andra sidan uttrycker den ett totalt förnekande av glädje, agerande, skapandekraft, intelligens och socialt accepterande. Det är denna tvetydighet som sedan romantiken finns inneboende i grotesken och som vi ser i Hemmingssons bilder och strippar som om den moderna kvinnan bär med sig dessa estetiska normer.<sup>37</sup>

### **ETT POSTKOLONIALT SYSTEM OCH ETT MANLIGT SKRIVANDE – LIV STRÖMQUIST**

Om bilden av den fysiska kroppen och kommentarer om kroppen dominerar Hemmingssons serier, placerar sig Strömquist från första början i *Prins Charles känsla* i en sfär där intellektet och resonandet är avgörande. Hos henne är det koncepten och begreppen som tar

över det kroppsliga, såsom kärlek, romantik, manlig självständighet, heteronormativitet, makt och politiska intressen. Den kritiska genomlysningen av nämnda begrepp står i centrum och texterna tvekar inte att oblygt skriva ut att serieprojektet är tänkt som fostrande, med tydliga pedagogiska förtecken.

Strömquists sätt att närma sig komplexa problem, där relationen mellan män och kvinnor är i fokus, kan relateras till en gren av postkoloniala teorier som intresserar sig för hur Historien skrivits och hur man tolkar den. För den ex-koloniserade är det nödvändigt att omvärdera Historien, eftersom dåtiden har blivit tolkad, skriven och officiell genom före detta imperier. Jan Vansina, historiker och specialist på Centralafrika, har visat att den afrikanska historien utmanar den dominerande akademiska historien, på grund av att den går stick i stäv med de historiepantomaten och de stora idéerna som formats av den etnocentriska europeiska intelligentsian. Med anledning av denna europeiska dominans i historieskrivningen behövs innovativa och interdisciplinära metoder för att dekonstruera och rekonstruera verkligheten.<sup>38</sup>

Det är möjligt att i Strömquists album observera en riktning som motsvarar denna typ av omtolkning av Historien, eftersom det är den vite mannen som skrivit den utifrån ett patriarkalt perspektiv som ofta utesluter kvinnan. Strömquist anstränger sig för att presentera andra nyanser och tolkningar av historiska händelser och epoker, vilka rubbar vedertagna idéer om vårt samhälle och dess uppbyggnad. Framför allt erbjuder hon illustrerade förklaringar – som genom seriemediet inte blir realistiska men väl ”hyperrealistiska” och inte sällan överraskande – till varför relationen mellan man och kvinna ser ut som den gör.<sup>39</sup> Dessutom arbetar Strömquist eklektiskt för att stödja sina resonemang, utan att oro sig för hur disciplingränser fungerar. Hon blandar lustfyllt psykoanalys, litteraturhistoria, statsvetenskap, historia och

populärkultur. Referensramarna som presenteras för läsaren speglar detta gränsöverskridande genom att Nancy Chodorow, Jonathan Swift, Georg Brandes, Whitney Houston och Ronald Reagan plötsligt hamnar i samma serie.

Utan att läsaren får upplevelsen av att författaren blandar äpplen och päron, lyckas Strömquist på detta sätt med att, likt en forskare i postkoloniala studier, observera beteenden i samhället, i medierna och i olika konstnärliga uttryck. Hon för sedan in sina observationer i en politisk kontext, där kvinnan, i analogi med den koloniserade, kämpar för sin självständighet och sin identitet.<sup>40</sup> Som hos Hemmingsson är den strömquistiska kvinnan konstruerad och definierad av mannen. Målet är att befria sig från det oket och att omskapa bilden av kvinnligt genus. På ett likartat sätt är den koloniserade konstruerad och definierad av den koloniserande. Som Fanon beskrivit i *Les Damnés de la Terre* (1961) existerar emellertid varken den förtryckta eller den förtryckande utan varandra och ingen av dem kan bryta sig loss ur beroendet, då de är fångade i ett paradoxalt system.

Fanon hävdar att i en schematisk kolonialism, önskar den koloniserande civilisera den koloniserade. Men så snart den koloniserade blir civiliserad, finns det inte längre någon skillnad mellan de två och den förstnämnde riskerar att förlora sina privilegier. Det är därför som den koloniserande försöker att vidmakthålla bilden av den koloniserade som underlägsen och mindre mänsklig. Den koloniserade är i sin tur tvingad att anpassa sig till den koloniserandes kultur, trots risken att förlora sin egen identitet. Om den koloniserade vägrar anpassning, utsätts han eller hon för den koloniserandes förakt och sanktioner.<sup>41</sup>

Fanons fälla upprepas hos Strömquist mellan man och kvinna, där kvinnan får den koloniserades plats och blir den mest sårbara. I relationen till mannen riskerar hon att förlora sig själv och bli olycklig, patetisk och identi-

tetslös, om hon inte kommer till insikt om vad som pågår i en heterosexuell kärleksrelation.

I anknytning till ett postkolonialt idésystem aktiveras själva skrivandet som en feministisk handling i Strömquists serieskapande. I *Le Rire de la Méduse* (1975) talade Hélène Cixous om kvinnan som en svart kontinent, som skulle penetreras och koloniseras. Hon förordade även utvecklingen av ett kvinnligt skrivande, som ett slags utbrytning från det patriarkala och dominerande sättet att skriva och använda språket.<sup>42</sup> Enligt henne var det kvinnliga skrivandet ett verktyg för att bryta med fallocentriska strukturer. Oavsett om man kan definiera Strömquists skapande som feminint eller ej, är det i detta avseende intressant att notera att hon använder sig av en genre som troligtvis är den mest representativa för en patriarkal princip, det vill säga den diskursiva och argumenterande genren. Denna genres karaktärsdrag kan sammanfattas som att vara officiell, auktoritär, objektiv och lärd. Med en nerv och intelligens, som låter oss ana universitetsstudierna i statsvetenskap, antar Strömquist utmaningen att tillämpa genren systematiskt. Samtidigt förlöjligar hon den totalt genom övåntade associationer och inslag av utpräglat ungdomsspråk, märkt av en mängd anglicismer. Detta vanvördiga sätt att skriva blir hennes primära teknik för att upplysa kvinnor i 2000-talet.

## MÄNNENS FALSKA SJÄLVSTÄNDIGHET

*Prins Charles känsla* inleder med en episod med titeln ”De fyras gäng”, som associerar till den politiska gruppen i Kina som var upphov till kulturrevolutionen. Efter en första ruta där ”de fyras gäng” är illustrerade med ett kritiskt budskap – de slänger en 3 000 år gammal ovärderlig receptbok på en eld – presenteras ett annat ”de fyras gäng”, nämligen de fyra TV-komiker som varit världens bäst betalda under de senaste åren.<sup>43</sup> Det handlar om Tim Allen, Jerry Seinfeld, Ray Romano och Charlie Sheen.

Kvinnor vill ha tillgång till deras person och det är "asjobbigt".  
Liv Strömquist, *Prins Charles känsla* (2010), s. 11.

Deras yttre är bestickande likt det kinesiska "gänget". Dessa manliga komiker har enligt berättaren en gemensam nämnare: i deras TV-serier vill kvinnor ha tillgång till deras person på ett eller annat sätt och det är "asjobbigt".<sup>44</sup> Genom en humoristisk och argumenterande stil ställer sig berättaren frågan varför kvinnor anser sig behöva dessa män, som uppenbarligen föraktar dem och undviker deras sällskap. I serierutornas textplattor kommer berättarrösten fram till att TV-seriernas popularitet beror på en humor som bygger på igenkänning, där åskådarna känner igen sitt eget heteronormativa beteende.

Efter det inledande exemplet följer, med utgångspunkt i Nancy Chodorow, en koncis och pedagogisk, men givetvis också satirisk tolkning av fenomenet. Enligt berättaren anser denna sociolog att en uppväxt i en heteronormativ familj kan leda till "psykiska störningar" på grund av de skillnader som görs mellan att vara flicka och pojke, man och kvinna.<sup>45</sup> Kvinnan tar hand om barnen, talar med dem och skapar emotionella band. Mannen gör tvärtom och hävdar sin frihet och självständighet genom att vara frånvarande, inte lyssna på eller prata med sina barn, samt genom sitt arbete. I en situation där könen polariseras kan pojken inte identifiera sig vare sig med sin mor eller med sin frånvarande far. Istället måste pojken identifiera sig med en kulturell och oftast sexistisk konstruktion av mannen.

Strömquists tolkning visar på en variant av Fanons fälla och på problemet att identitetskapandet i många fall bygger på en konstruktion av skillnaden mellan könen. På samma vis som mannen tror sig vara tvungen att distansera sig från kvinnan för att skapa sin identitet, måste den koloniserande distansera sig från den koloniserade för att upprätthålla sin identitet som civiliserad och överlägsen. I dagens postkoloniala värld vidhålls detta maktsystem, då den kulturella bilden av den vite mannen inte bara är sexistisk utan även uttrycker arro-

gans gentemot andra folkgrupper och kulturer. Två former av globala dominansförhållanden vecklas på detta sätt ut i Strömquists berättande, samtidigt som det öppnas möjligheter för förändring.

Detta politiska perspektiv på kärleksrelationen ges flera infallsvinklar i samma objektiva anda, under flera episoder och genom flera exempel, särskilt från kändisvärlden. Reflektionen utmynnar i ett avsnitt med titeln "Makt, kärlekskraft och politiska intressen". Här frågar sig berättaren:

Varifrån får patriarkatet sin enorma pepp att bara fortsätta och fortsätta existera i dagens västerländska samhälle?<sup>46</sup>

Under texten finns ett urklippat foto på två män som kramas (troligtvis deltagare i Killinggänget eller motsvarande). Strömquist finner svaret hos statsvetaren Anna G. Jonasdóttir, som menar att kraften kommer ur kärlek, för kärleken är fundamental för vår existens. I kärleksrelationer generellt är det enligt Jonasdóttir emellertid männen som använder sig maximalt av den kärlek som kvinnor lärt sig att leverera i de flesta situationer, utan att de för den skull ger tillbaka i samma mån. Det finns alltså en ojämlikhet i resursfördelningen, vilken är observerbar, inte bara mellan man och kvinna, men även på en global nivå, där den ex-koloniserade utmålas som krävande, samtidigt som det är den ex-koloniserande som fortfarande utnyttjar en stor del av den föregående resurser.

## **OMSKRIVNINGEN AV HISTORIEN OCH AV KVINNAN**

Strömquist fokuserar inte bara på mannens brister, utan även på kvinnans genom att ställa frågan: "Varför vill då kvinnor vara ihop med män som upprätthåller denna känslomässiga distans" och som tar deras resurser?<sup>47</sup> I detta avseende får psykoanalytikern Lynne Layton



Männen använder sig maximalt av den kärlek som kvinnor lär sig att leverera i de flesta situationer, utan att de för den skull ger tillbaka i samma mån. Liv Strömquist, *Prins Charles känsla* (2010), s. 38–39.

bidra med svar. I Strömquists tolkning av Layton blir den yttersta konsekvensen av den heteronormativa familjen att kvinnan aldrig kan identifiera sig med fadern. Därmed får hon aldrig tillgång till maskulina karaktärsdrag, såsom självständighet och agerande. Dessutom kan hon inte stärka sitt självförtroende annat än genom känslomässiga relationer, eftersom det är detta hon lärt av sin mor. När hon inte blir bekräftad genom sina relationer blir kvinnan frustrerad och vill göra som mannen, det vill säga: "sätta egna behov framför andras", "gå upp i ett eget intresse utan hänsyn till andras känslor", "ha ett starkt ensamhetsbehov" samt "ligga med alla man träffar utan att ta ansvar för deras känslor".<sup>48</sup> Men i en genusindelad kultur är det tabu för kvinnan att uppföra sig så. För att ändå få tillgång till det manliga beteendet söker sig kvinnan till en man som inkarnerar allt vad det patriarkala samhället förnekar henne.

Detta upprepade schematiska beteende är inte så långt från det postkoloniala, där före detta imperier tillåter sig att fortsätta utnyttja före detta kolonier, vilket genererar frustration och en önskan om att ha samma privilegier som de dominerande folkgrupperna. Här finns möjligheten att på olika sätt alliera sig med den före detta kolonialmakten eller att, fast det är tabu, exploatera resurser och människor på samma sätt som historien visat. Trots den generaliserande jämförelsen kvarstår en uppenbar polarisering mellan grupper på grund av vår gemensamma historia. Den är väl förankrad i vårt beteende och Strömquists humor lyckas sätta fingret på vad som obönhörligt haltar i de mänskliga relationerna.

En väg att gå för att sticka hål på rådande maktförhållanden är att skriva om historien och se den i nytt ljus. Strömquist gör det genom att fokusera på kvinnan och hur hon har censurerats i historien. Hon gör det delvis genom att utforska vad hon kallar för "mannens sexuella äganderätt över kvinnan" under

olika epoker och i olika kulturer.<sup>49</sup> Exempelvis visar hon det konstgjorda i de sexuella koderna genom att framhäva den nordiska mytologin och Frigg, som enligt författarens källor hade flera män utan att hennes man Oden för den skull hade flera kvinnor. Under den romantiska epoken, då nationalismen var en stark strömning inom litteraturen passade, enligt berättarrösten i *Prins Charles känsla*, denna typ av frigjord kvinna inte in i den samhällsbild man ville skapa. Här gestaltar Strömquist Viktor Rydberg med pennan i hand, fullt sysselsatt med att censurera moraliskt störande inslag i den nordiska mytologin.<sup>50</sup> I Strömquists omtolkningar av historien får kvinnan en helt annan roll; hon blir företagsam och delaktig i dåtidens händelser. Plötsligt ges kvinnan en röst och ett erkännande och hon blir en viktig aktör i historieskrivningen. Detta projekt att inkludera kvinnans röst i historien delar Strömquist med flera romanförfattare med ursprung i före detta kolonier, exempelvis Assia Djebar, vars prestigefyllda litteratur saknar all den lätta komik Strömquist förmedlar. Kanske står Strömquist här närmare Calixthe Beyalats burleska språk, vars satir slår lika hårt mot män som mot kvinnor, men med en tydlig sympati för kvinnornas situation.

Seriekonsten inbegriper en mängd nivåer och möjligheter för skapande, både på det textuella och det bildliga planet. Därmed ökar även potentialen för uttolkning och sätten på vilka läsaren för ihop de olika nivåerna. Studiens analyser har utgått ifrån att Hemmingssons och Strömquists bildsekvenser inte främst syftar till att skapa sammanhängande narrativ, utan snarast kritiskt vill kommentera verklighetens berättelse om man och kvinna. Det humoristiska anslaget blir i detta avseende det effektiva medlet för att nå ut med feministiska budskap. I Hemmingssons fall används den groteska estetiken för att kritiskt kommentera en romantisk och idealiserad bild av kvinnan. I Strömquists fall utnyttjas bildens möjlighet



att pragmatiskt visa fram likheter och samband mellan ting som inte är uppenbart förbundna i verkligheten. Vidare bryter båda serieskaparna textuellt med olika konventioner. Hemmingsson gestaltar i stripparnas dialoger förväntningar om hur kvinnan ska vara och agera diskursivt. Strömquist, å sin sida, raljerar med den prestigefyllda argumenterande genren, när hon uppfostrande skriver om heteronormativa mönster. Båda serieskaparna sätter kvinnan i centrum. Hos Hemmingsson är det individen och dess inre som understryks, medan Strömquists texter och bilder vidgar perspektiven mot samhället. På detta sätt kompletterar de varandra i det gemensamma ärendet att omvärdera synen på kvinnan, normerna och på

relationerna vi mekaniskt accepterar i vardag och samhälle.

Perspektiven kan troligtvis flerfaldigas och lyfta frågan vidare om hur man ska eller kan läsa serier. Även om Will Eisner hävdar att serier är en litterär form får man tillstå med Douglas Wolk att ”they are their own thing” och kräver sina egna lässtrategier och tolkningsmetoder.<sup>51</sup> Detta egna uttryck har visat sig attrahera unga, talangfulla kvinnor, som plötsligt når ut till en bred publik med sina röster och med sin syn på världen. Denna nya riktning, som serieskapandet tagit i Sverige under 2000-talet, är inte oväsentlig och utvecklingen kan bli intressant att följa.

1. Nina Hemmingsson, *Mina vackra ögon*, Stockholm: Kartago förlag, 2011; dens., *Jag är din flickvän nu*, Stockholm: Kartago förlag, 2006. Liv Strömquist, *Prins Charles känsla*, Stockholm: Ordfront, Galago, 2010.
2. Douglas Wolk, *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*, Cambridge: Da Capo Press, 2007, s. 70.
3. Thierry Groensteen, *Système de la Bande dessinée*, Paris: PUF, 1999, s. 5.
4. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême: Éditions de l’An, 2003.
5. Helena Magnusson, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, diss. Stockholm; Göteborg/Stockholm: Makadam, 2005, s. 28ff. Konst- och bildvetenskapen har nyligen bidragit med en avhandling på området: Ylva Sommerland, *Tecknad tomboy. Kalejdoskopiskt kön i manga för tonåringar*, Acta Universitatis Gothoburgensis, diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2012.
6. Magnusson 2005, s. 263. I anknytning till Magnussons forskning bör även avhandlingen *Den rörliga skämtteckningen* av Midhat Ajanovic nämnas. Liksom Magnusson ger Ajanovic en historisk överblick över utvecklingen från 1800-talets serietecknande och pekar på central tematik i animerade filmer.
7. Midhat Ajanovic, *Den rörliga skämtteckningen. Stil, transformation och kontext*, diss. Göteborg: Optimal Press, 2009.
7. Magnusson 2005, s. 28.
8. Thierry Groensteen, ”The Current State of French Comics Theory”, i *Scandinavian Journal of Comic Art*, Spring, 2012, s. III–122. Groensteen 1999, s. 38. Magnusson 2005, s. 44.
9. Anna Nordenstam ger sin syn på Strömquists serietechnik i en nyutgiven antologi. Anna Nordenstam, ”Feminism och serier”, i Kristina Hermansson, Christian Lenemark & Cecilia Pettersson (red.), *Liv, lust och litteratur. Festskrift till Lisbeth Larsson*, Göteborg: Makadam, 2014, s. 120–130.
10. Sara Teleman, *Nina Hemmingsson – Svenska illustratörer och konstnärer*, Stockholm: Orosdi-back, 2010.
11. Groensteen 1999, s. 10.
12. André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, s. 9.
13. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 2, Paris: Seuil, 1984, s. 132: ”[...] nul art mimétique n’a été aussi loin dans la représentation de la pensée, des sentiments et du discours que le roman.” Översättningarna är om inget annat anges gjorda av artikelförfattaren.

14. Termen *nidifier* är myntad av författaren och konstkritikern Pierre Sterckx. Thierry Groensteen, "Plaisir de la bande dessinée", i *g' Art*, nr. 2, Angoulême: CNBDI, janvier 1997, s. 20.
15. Magnusson 2005, s. 272.
16. Wendy Siuyi Wong & Lisa M. Cuklanz, "Humor and Gender Politics. A Textual Analysis of the First Feminist Comic in Hong Kong", i Matthew P. McAllister, Edward H. Sewell & Ian Gordon (red.), *Comics & Ideology*, New York: Peter Lang, 2001, s. 70ff.
17. Liv Strömquist, *Les Sentiments du Prince Charles*, Paris: Rackham, 2012.
18. Henri Bergson, *Ceuvres, textes annotés par André Robinet*. Introduction par Henri Gouhier, Paris: PUF, 1991, s. 388, 448.
19. Gloria Kaufman, "Pulling Our Strings. Feminist Humor and Satire", i L. A. Morris (red.), *American Women Humorists. Critical Essays*, New York: Garland, s. 25. Alice Sheppard, "Social Cognition, Gender Roles, and Women's Humor", i J. Sochen (red.), *Women's Comic Visions*, Detroit: Wayne State University Press, s. 42, 47.
20. Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, övers. Lars Fyhr, Gråbo: Anthropos, 1991.
21. Jane Arthurs, "Revoluting Women. The Body in Comic Performance", i Jane Arthurs & Jean Grimshaw (red.), *Women's Bodies. Discipline and Transgression*, London/New York: Cassel, 1999, s. 137–164. Susan R. Bowers, "The Witch's garden. The Feminist Grotesque", i Ronald Dotterer & Susan Bowers (red.), *Sexuality, the Female Gaze and the Arts*, Selinsgrove: Susquehanna University Presses, 1992, s. 19–36. Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, London: Routledge, 1996. Anna Lundberg, *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattkultur*, diss. Linköping; Göteborg/Stockholm: Makadam, 2008. Kathleen Rowe, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin: University of Texas Press, 1995. Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*, New York: Routledge, 1994. Nathalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Cambridge: Polity Press, 1987.
22. Lundberg 2008, s. 55. Rowe 1995, s. 33. Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, diss. Uppsala; Årsta: Rosenlarv förlag, 2012, s. 125ff.
23. Ingemar Haag, *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, diss. Stockholm: Aiolos, 1999, s. 22.
24. Maria Jönsson, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*, diss. Umeå: h:ström, 2006, s. 246.
25. Groensteen 1999, s. 38. *Hyperram* som term kritiserar av Magnusson, som föredrar att använda Eisners begrepp *superram*. Den senare beteckningen behöver inte gälla enbart sidan som i Groensteens fall, utan kan även representera ramen kring en hel stripp eller en halvsida. Magnusson 2005, s. 44. Groensteen laborerar här med termen *multicadre* (*multiframe*) för att beteckna ramar utanför och innanför själva sidans ram.
26. Bachtin 1991, s. 70. Brenda Goldberg, "Come to the Carnival. Women's Humour as Transgression and Resistance", i Eric Burman (red.), *Psychology Discourse Practice. From Regulation to Resistance*, London: Taylor and Francis, 1996, s. 154.
27. Bachtin 1991, s. 57. André Belleau, "Carnavalesque pas mort?", i *Études françaises*, Vol. 20, No 1, 1984, s. 39.
28. Yvonne Hirdman, *Genus – om det stablas föränderliga former*, Malmö: Liber, 2001, s. 54ff.
29. Se not 20.
30. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2. ed., New Haven: Yale University Press, 2000.
31. Lundberg 2008, s. 20.
32. Teleman 2010, s. 20.
33. Hemmingsson 2006, s. 23.
34. *Ibid.*, s. 5.
35. Bachtin 1991, s. 241.
36. Hemmingsson 2011, s. 23.
37. Goldberg 1996, s. 160.
38. Jan Vansina, "Lessons of Forty Years of African History", i *International Journal of African Historical Studies*, 25.2., 1992, s. 391–398; dens., *Living with Africa*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1994.

39. Julia Round, "Be Vewy, Vewy Quiet. We're Hunting Wippers", i Joyce Googin & Dan Hassler-Forest. Jefferson (red.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature*, N. C. McFarland, 2010, s. 196.
40. Eleni Coundouriotis, "Why History Matters in the African Novel", i Gaurav Desai (red.), *Teaching the African Novel*, New York: The Modern Language Association of America, 2009, s. 54.
41. Frantz Fanon, *Jordens fördömda*, övers. Per-Olov Zennström, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1969.
42. Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée, 2010.
43. Strömquist 2010, s. 9.
44. Ibid., s. 10.
45. Ibid., s. 12.
46. Ibid., s. 111.
47. Ibid., s. 18.
48. Ibid., s. 21.
49. Ibid., s. 57.
50. Ibid., s. 61.
51. Wolk 2007, s. 14.

## SUMMARY

### *Satiric Feminist Comic Art. Nina Hemmingsson and Liv Strömquist*

This article focuses on the satiric works of the contemporary Swedish female cartoonists Nina Hemmingsson and Liv Strömquist, particularly on their potential to be read and interpreted on a literary level. The development of comic arts in Sweden during the last decade indicates in fact that comics are not only a product of ephemeral entertainment or a subculture for some happy few. Literary analysis presuppose a complex piece of work, which invites the reader to different interpretations. Some of these levels of sense making are revealed in this study on how Hemmingsson and Strömquist transmit feminist messages through text and image. In the first case, the theoretical frame used in the analysis is based on Bakhtin's aesthetics of the grotesque. In the second case, post-colonial theories represented by Fanon, reveal how Strömquist criticize heteronormativity and power positions in society.

*Keywords:* comic art, feminism, humour, post-colonialism, Michail Bakhtin, Frantz Fanon, grotesque, carnivalesque, Nina Hemmingsson, Liv Strömquist



# OMLÄSNING:

## TZVETAN TODOROV, INTRODUCTION À LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE (1970)

### INTRODUKTION

Trots att Tzvetan Todorov (1939–) hör till de yngre bland de ”franska strukturalisterna” framstår han kanske som den som också tog den vetenskapliga *systematiseringen* och *disciplineringen* av litteraturstudiet på störst allvar. Där ”berättelsens grammatik” för många utgjorde litet mer än ett slagord eller en vägledande metafor, var den för Todorov tidigt ett konkret mål, hägrande inte minst i den banbrytande *Grammaire du Décaméron* (1969), som han publicerade vid trettio års ålder.

Todorov föddes i Sofia men kom snart efter ankomsten till Paris 1963 att utöva ett avgörande inflytande på den franska litteraturteorin, bland annat introducerade han de ryska formalisterna, Pragsemiotiken och Michail Bachtins arbeten för den brokiga *Tel Quel*-gruppen. Det var också Todorov som hänvisade den unga landsmaninnan Julia Kristeva till Roland Barthes seminarier, och 1970 grundade han tillsammans med Hélène Cixous och Gérard Genette den fortfarande aktiva tidskriften *Poétique*.

Ehuru den saussurskt influerade synkroniseringen av den narrativa strukturen präglar de tidiga arbetena kom Todorov snart att mer och mer framträda som historiker, först

av semiotikens uppkomst och utveckling i *Théories du symbole* (1977), sedan i synnerhet över den moderna västerländska civilisationens svårare övergrepp: kolonialiseringen av Amerika, Gulag, Förintelsen. Vägledande för dessa studier är figuren ”den Andre”, och det etiska och politiska intresset ledde också tillbaka till litteraturteorin. I en sen bok som *The Limits of Art* (2010) ägnar sig Todorov bland annat åt Iris Murdochs moralfilosofi och förhållandet mellan konst och diktatur.

*Introduction à la littérature fantastique* utgör något av ett tröskelverk i denna utveckling där Todorov situerar genrebegreppet i en egentligen oförlöst slitning mellan text och intertext, struktur och utveckling, norm och överträdelse, logik och dialektik. Det oförlösta är också centralt för själva beskrivningen av ”det fantastiska” som osäkerheten inför det övernaturligas eventuella intrång i en vardaglig verklighet. Trots att *Introduction à la littérature fantastique* blivit ett standardverk inom såväl den allmänna genreteorin som teorin om de särskilda genrer som förknippas med fantastiken har denna definition i sin snävhet blivit minst sagt omstridd, liksom Todorovs eget begränsade urval av undersökningsobjekt – en handfull äldre verk ur traditionell europeisk litterär kanon. Det senare gäller för övrigt stora delar av

den litterära strukturalismen, trots disciplinens tidigt formulerade pannarrativa ambitioner. Ändå står det klart att rörelsen varit avgörande för att bredda litteratur- och kulturstudiet.

Hur står sig då *Introduction à la littérature fantastique* idag? Vi bad tre litteraturvetare – professor Eva Hættner Aurelius vid Lunds universitet, doktorand Per Israelson vid Stockholms universitet och Henrik Johnsson, lektor i skandinaviska studier vid Århus universitet – att i varsitt kort bidrag lyfta fram några av de frågor som Todorovs arbete väcker idag.

Erik van Ooijen

### GENRETEORETISKA FUNDAMENTA

Det första kapitlet i *Introduction à la littérature fantastique* handlar om vad en genre egentligen är för sorts entitet. Via en kritik av Northrop Fries *Anatomy of Criticism* (1957) kommer Todorov fram till en mycket viktig och grundläggande distinktion i genreteorin, nämligen den mellan teoretiska och historiska genrer:

Det som man lär sig i skolan om genrer har alltid att göra med de historiska genrer. Man talar om en franskklassisk tragedi därför att det i Frankrike har funnits verk som öppet har visat sin förbindelse med den klassiska, antika tragedin. Men man kan också finna exempel på teoretiska genrer hos de antika poetikförfattarna. Diomedes delade till exempel på 300-talet i Platons efterföljd in alla verk i tre kategorier: de där berättaren ensam talar, de där endast personerna talar och de där de båda talar. Denna klassifikation baseras inte på en jämförelse mellan verk som finns i litteraturens historia (som i fallet med de historiska genrer) utan på en abstrakt hypotes som postulerar att utsägelens subjekt är det viktigaste elementet i litterära verk och att man i enlighet med detta subjekts natur kan urskilja ett logiskt kalkylerbart antal teoretiska genrer.<sup>1</sup>

De teoretiska genrer är strukturer som inte är immanenta i texten, de är härledda från en teori om litteratur. De historiska genrer däremot är omöjliga att inordna i ett system; de är svårdefinierade, gränserna mellan genrer är otydliga, och de förändras och korsas. Vad Todorov siktar mot är att eliminera de historiska genrer, eller rättare sagt att kunna deducera dem från de teoretiska genrer. Han ställer med andra ord ett grundläggande krav på relationen mellan de historiska och teoretiska genrer – man får inte blanda nivåerna, man får inte härleda de teoretiska genrer från de historiska. Skiljelinjen mellan dessa båda betydelser av ordet "genre" gäller också med nödvändighet skillnaden mellan genre som en logisk klass och som kulturellt eller socialt faktum. Om genrer uppfattas som klasser, innebär det att föremål som förs till en genreklass, definieras på ett sådant sätt att föremålen förda dit klart särskiljs från andra föremål. De element som definierar klassen är nödvändiga, tillräckliga och upprättar så en klar gräns till andra genrer. Om ett föremål förs till en viss klass, måste det ha alla de egenskaper som kännetecknar klassen, och det kan inte föras till någon annan klass. Dessa genretermer uppfattas vanligen som vetenskapliga begrepp, som del av en terminologi. Om man däremot uppfattar genrer som kulturella eller sociala faktum, är de kulturellt givna konventioner som medverkar vid eller till och med styr både produktion och reception av litterära verk. Då får genrer en annan logisk natur. Definitioner eller beskrivningar handlar då om att identifiera exempel på genrer. Dessa genrer är de historiska genrer<sup>2</sup> och de finns som genresignaler i texterna.

Vad händer sedan med Todorovs teoretiska genrer? Det finns ett fundamentalt problem med dessa, som har att göra med att han insisterar på att objektets språk (textens språk, vari ingår den historiska genren) och metaspråket (den teoretiska genrens språk) inte får blandas. Men deduktionen från den teoretiska genren

till den historiska genren måste kunna verifieras, fortsätter Todorov. Men denna verifikation har en logiskt problematisk natur, eftersom den teoretiska genren och objektet, texten, är helt oberoende av varandra, då det ena är en teoretisk storhet, det andra är ett konkret ting. Texten manifesterar en genre, men genren existerar inte i texten. Detta betyder att det inte är möjligt att verifiera eller falsifiera en teoretisk genre på ett logiskt tvingande sätt. Man kan inte bevisa att en teoretisk genre är ett misslyckande som beskrivning av en text. Detta att inte blanda objektspråk och metaspråk för alltså in i en återvändsgränd – de historiska genrerna undflyr systemet eller så förvandlas de teoretiska genrerna till historiska genrer eller så råkar man in i motsägelser, paradoxer. Om man till exempel definierar Cervantes *Don Quijote* som en riddarroman, uppstår det problemet att den samtidigt såsom en parodi demolerar denna genre – *Don Quijote* är på samma gång en riddarroman och *inte* en riddarroman. Möjligheten till sådana här självdestruerande lekar är som bekant legio i litteraturen. Den är ständigt språk om språk, objektspråk och metaspråk på samma gång. Detta har allt att göra med det faktum att det är mycket svårt, kanske omöjligt, att genomföra distinktionen objektspråk och metaspråk i ett naturligt språk, och de många, kanske de flesta av termerna för de historiska genrerna är del av det naturliga språket, och därmed underkastade de villkor som gäller för detta. Filosofen Alfred Tarski påpekade redan 1936 att de naturliga språkens anspråk på att vara heltäckande lägger hinder i vägen för särskiljandet av objektspråk och metaspråk i naturliga språk:

Ett karakteristiskt kännetecken på vardags-  
språket (i motsats till olika vetenskapliga språk)  
är dess universalism: det skulle vara oförenligt  
med andan i detta språk om det uppträdde ord  
eller uttryck i andra språk som man inte kunde  
översätta till vardagspråket; om man kan tala

begripligt om något, så kan man också tala om  
det i vardagspråket.<sup>3</sup>

Bertrand Russell försökte 1940 i *An Inquiry into Meaning and Truth* göra ett objektspråk av vårt vardagspråk: ett språk rensat från allt som satte språket i relation till andra språk, allt som i språket används för att tala om annat språk. Han upptäckte då att oändligt mycket i vardagspråket är relaterat till annat språk och kan handla om annat språk. Han såg själv att det rena objektspråk han sökte konstruera skulle sakna ord som: ”ja”, ”nej”, ”sant”, ”falskt”, ”inte”, ”alla”, ”några”, där skulle saknas svar, tvivel, bekräftelse, fiktioner, konjunktioner, artiklar, pronomen, *intentionala* verb.<sup>4</sup> Risken att hamna i paradoxer finns emellertid bara om man ställer Todorovs krav på ordning i genresystemet: detta att man inte får blanda objektspråk och metaspråk. Men det gör litteraturen ständigt, genrer existerar både i texten som objektspråk och metaspråk och utanför texten som ett metaspråkligt påstående. Todorovs teoretiska genrer är kanske till syvende og sist omöjliga att i praktiken skilja från de historiska genrerna, kanske är de ohjälpligt insnodda i dem. Kanske är Todorovs mycket fruktbara begrepp, ”det fantastiska” och den fantastiska genren, historiska storheter.

Eva Hættner Aurelius

## NOTER

1. Tzvetan Todorov, ”De litterära genrerna”, översättning av ”Les genres littéraires” i *Introduction à la littérature fantastique*, Coll. Poétique, Paris: Éd. du Seuil, 1970, av Eva Hættner Aurelius, i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 93.
2. För den som vill fördjupa sig i teorin om de historiska genrerna hänvisas till Hans Robert Jauss, ”Teori om medeltidens genrer och litteratur”, Michail Bachtin, ”Frågan om talgenrer”, Alastair Fowler ”Genrebegrepp” och Jean-

- Marie Schaeffer, "Från text till genre. Anteckningar om genreproblematiken", samtliga i *Genre teori*, samt Fowlers monografi *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Oxford University Press, 1982.
3. Alfred Tarski, "Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen", i K. Berka & L. Kreiser (red.), *Logik-Texte*, Berlin: Akademie-Verlag, 1986, s. 447–559, översatt i Eva Hættner Aurelius, "Att förstå och definiera genrer. Ett semantiskt perspektiv på genre teori", i B. Agrell & I. Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska problem/ Genres and Their Problems. Theoretical and Historical Perspectives*, Göteborg: Daidalos, 2003, s. 46. I denna uppsats diskuteras mer utförligt problemet med objektspråk och metaspråk, detta i anslutning till Erhard Schüttpehlz, "Objekt- und Metasprache", i J. Fohrmann & H. Müller (red.), *Literaturwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1995, s. 179–216.
  4. Bertrand Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth. The William James Lecture for 1940 Delivered at Harvard University*, Harmondsworth: Penguin, 1962, kap. 4 och 5, även i Hættner Aurelius 2003 och Schüttpehlz 1995.

## MÄNNISKA, MEDIUM, MÖRKER

Det är slående hur illa ansedd Todorovs bok idag är inom stora delar av fantastikforskningen, närmare bestämt inom den växande forskning som befattar sig med det populära fältets fantastik – skräck, science fiction, fantasy, och dess gyttor av undergenrer. Todorovs undersökning erkänns förvisso här ofta som en grundläggande studie, men en studie vars problematiska aspekter närmast har verkat menligt för förståelsen av fantastik.

I synnerhet inom fantasyforskningen har Todorov uppfattats som problematisk. Brian Atteberry menar exempelvis i *Strategies of Fantasy* (1991) – som fortfarande hålls som en avgörande undersökning av genren – att Todorov mest har grumlat frågan. Visserligen talar inte Todorov om fantasy i den mening Atteberry

gör, mycket för att genren knappt har formulerats under det 1960-tal då Todorov skriver sin bok. Men samtidigt är det förstås beklämmande om en undersökning av fantastik inte har något att tillföra förståelsen av fantasy, oavsett om man vill diskutera fantasy som ett avgränsat marknadssegment eller som ett generellt estetiskt modus i kontrast till mimesis, så som Kathryn Hume resonerar i sin *Fantasy and Mimesis* (1984). Och frågan är om inte Todorovs inflytande fortfarande har en tendens att grumla forskningen. Även den forskare som har tillgång till det samtida fältet inom fantastiken, och som inte minst är medveten om fantastikens envisa vandring över mediegränser – nya såväl som gamla – hamnar lätt i Todorovs resonemang. De senaste årens kanske mest inflytelserika studie av fantastik, Farah Mendlesohns *Rhetorics of Fantasy* (2008), tillskriver det som i hennes analys möjligen oavsiktligt framstår som den kvalitativt främsta kategorin av fantasy egenskaper som i hög utsträckning sammanfaller med Todorovs definition. En kategori som därmed försvårar förståelsen av just den genre Mendlesohn menar sig tala om.

Problemet med Todorovs definition av det fantastiska kan möjligen vara att den på samma gång är för bred och för smal. Å ena sidan kan den tvetydighet och epistemologiska tvekan som det fantastiska mellanläget genererar tas som en konstens generella modus. Konst – och i synnerhet god konst – möjliggör en kulturellt sanktionerad presentation av det främmande, av det som tidigare inte varit möjligt att presentera. Och denna presentation är, eftersom den saknar begrepp, med nödvändighet en källa till hermeneutisk ambivalens, den framträder i ett mellanrum. Å andra sidan talar Todorov om den fantastiska berättelsen – *le conte fantastique*. Och denna genre är som alla andra genrer ett historiskt fenomen, vars beståndsdelar skiftar över tid. En karakteriserande egenskap hos den fantastiska berättelsen tycks vara en bundenhet till den borgerliga romanens ideologi. Även



den i Todorovs förståelse mest exemplariska fantastik – och det finns egentligen bara en förekomst, nämligen Henry James *The Turn of the Screw* – hemför i slutändan den potentiellt subversiva osäkerheten till den borgerliga salongen. Den fantastiska berättelsen markerar såtillvida gräns mot såväl avantgardistiska formexperiment som det populära och masskulturella fältets varuhybrider. Men kanske ännu mer avgörande är att den fantastiska berättelse som Todorov behandlar är en tryckprodukt, dess medium är den tryckta boken, avgränsad lika mycket av det moderna förlagssystemet som av den fysiska bokens pärmar. Trots talet om gränsgenrer och epistemologiskt mellanläge arbetar Todorov slutligen med ett autonomt verkbegrepp: texten är ett tolkningsobjekt till vilket ett tolkande subjekt kan närma sig. Den ruvar på mening att frilägga.

Samtidigt strider detta mot den dynamik som analysen av det fantastiska så förtjänstfullt blottlägger. Det är uppenbart att det fantastiska – även i Todorovs förståelse – kräver en deltagande läsare, i en absolut radikal mening. Som ett affektivt tillstånd bestäms det fantastiska av en kroppslig erfarenhet vars upprinnelse återfinns i textens pågående ingrepp i kroppen. Här är det inte fråga om att frivilligt och självständigt närma sig ett semiotiskt objekt. Fantastiken ruvar inte på mening, det är i själva verket inte den poetiska eller allegoriska läsningen som är dess fiende, som Todorov menar, utan tolkningen i sig. Fantastiken är en våldsamt konfrontation med textens stumma närvaro. Och det är en närvaro som förvandlar själva den läsande kroppen till förmedlande instans, till ett medium.

De mest fruktbara tillämpningarna av Todorovs fantastikläsning har sannolikt varit narratologiska undersökningar. Ansatsen till sådana finns förstås redan i Todorovs bok, men det är i synnerhet Genettes i förbifarten utslängda kommentar om den narrativa metalepsen som har varit produktiv. Genette menar, utifrån en

novell av Julio Cortázar där en läsare möjligen mördas av en av figurerna i den bok han läser, att brott mot berättandets former, och i synnerhet dess diegetiska nivåer, medför fantastisk ambivalens i Todorovs mening. Med detta i åtanke har ett antal förtjänstfulla studier kartlagt hur berättandet självt, som i Cortázars novell eller i Alain Robbes-Grilletts perspektivöverskridande romanexperiment, görs till ett inbrott av det övernaturliga. Den litterära apparaten är alltså potentiellt fantastisk. Vilket återigen – möjligen – leder till en på samma gång för smal och för bred förståelse av fantastik. Om litteraritet utgörs av fantastisk ambivalens blir all litteratur fantastisk, samtidigt som den populära fantastiken – all denna historiska fantasy och zombieapokalyps som svämmar över våra kommunikationskanaler – inte alls är fantastisk. Eller litteratur, för den delen.

Emellertid är det ändå utifrån en analys av den litterära apparaten som Todorovs undersökning kan uppnå fortsatt relevans, även för studiet av populärkulturell fantastik – *inte minst* för studiet av den populärkulturella fantastiken! Vad som krävs är att blicken lyfts från det enskilda litterära verket. Det slags genreundersökning som Todorov befattar sig med utgår i grunden från ett autonomt verkbegrepp, hur mycket han än förespråkar litterära modus och hypotetiska genrer. Om vi istället för att tänka genrer utifrån föreställningen om humanismens idealtext anställer en mediearkeologisk undersökning och kartlägger de nätverk litteraturen utgör och ingår i, kan det fantastiska bli ett operativt begrepp för en posthumanistisk förståelse av det kulturella kretsloppet. Vad vi då ser är hur det fantastiska mellanläget beskriver de undflyende subjekt- och objektpositioner som materiellt orienterade medieteorier, som Bruno Latours nätverksteori, inbegriper. I just Latours Actor-Network-Theory existerar ting och platser, liksom andra icke-mänskliga enheter, under samma förutsättningar och på lika villkor för meningsproduktionen som människan. I själva

verket är det så att människan här stundom är ett ting. Och det är förmodligen hit Todorovs analys med närmast kuslig clairvoyance hela tiden har blickat, mot en fördjupad förståelse av mediets förankring i det övernaturliga.

Eugene Thacker har i en nyligen utkommen bok, *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation* (2014), beskrivit denna relation mellan tinget, mediet och det övernaturliga som *dark media*. Dark media påminner oss om att det övernaturliga med nödvändighet är något som måste förmedlas, samtidigt som denna förmedling alltid är dömd att misslyckas: det övernaturliga går ju inte att tala om. Todorovs beskrivning av det fantastiska mellanläget blir till en beskrivning av hur medier på en och samma gång utplånar och upprätthåller avstånd.

Det är denna spänning som provocerar fram fantastikens spridning i transmediala nätverk. Ingen enskild utsaga är tillräcklig, utan ytterligare utsagor måste tillfogas, och det enda sättet detta låter sig göras – men inte ens då – är som en gemensam erfarenhet i nätverkets distribuerade subjektivitet. Todorovs analys öppnar på så vis för en bred förståelse av den samtida fantastikens kollektiva kreativitet och deltagarkultur. Fantastiken gör människan till medium, kort och gott.

*Per Israelson*

## **TODOROV OCH DEN ESOTERISKA ROMANEN**

Av alla de texter som Tzvetan Todorov diskuterar i sin studie *The Fantastic* intar Gérard de Nervals roman *Aurélia* (1855) en särställning i det att den i efterhand har kommit att ses som ett tidigt modernistiskt verk, skrivet av en författare som inspirerades av Marcel Proust och andra modernistiska författare. Todorov anför romanen som ett exempel på ett litterärt verk där karaktärernas tvekan inför mötet med det potentiellt övernaturliga står i fokus. Vad Todorov

däremot inte uppmärksammar är att *Aurélia* är en roman som är präglad av och ingår i en dialog med den västerländska esoteriska traditionen. I det att romanen övertar idéer och föreställningar från esoterismen och omsätter dem i litterär form kan den benämnas en esoterisk roman, det vill säga en roman som vad gäller både motiv, tematik och struktur existerar i ett beroendeförhållande till esoterismen. Om den esoteriska romanen betraktas som en fristående genre som utgörs av ett stort antal texter som alla uppvisar vissa gemensamma drag kan *Aurélia* med fördel jämföras med exempelvis August Strindbergs *Inferno* (1897). En sådan jämförelse skulle blottlägga den esoteriska romanens grundläggande grammatik på samma sätt som Todorov gör med den fantastiska litteraturen.

Ett av de centrala kriterier Todorov tillämpar för att definiera den fantastiska litteraturen är den tvekan hos karaktärerna som ytterst handlar om individens relation till verkligheten. Som Todorov uttrycker det måste den fantastiska texten få läsaren att tveka mellan en naturlig och en övernaturlig förklaring till de beskrivna händelserna, denna tvekan måste upplevas av karaktärerna, och läsaren måste slutligen avfärda såväl allegoriska som poetiska läsarter. Den karaktär som ställs inför det oförklarliga måste välja ett av två möjliga alternativ; om det övernaturliga inte ges en naturlig förklaring, måste han revidera sin verklighetsuppfattning. Det fantastiska existerar under den tidsrymd tvekan varar, innan det som förefaller omöjligt antingen bortförklaras eller godtas. När en lösning infinner sig övergår texten till att istället bli en del av en angränsande genre, det kusliga eller det sagolika, som utsluter respektive accepterar det övernaturliga som förklaring. Den fantastiska texten tillåter inte att det ifrågasättande av verkligheten som äger rum i texten får någon upplösning. Det är gåtfullheten, frånvaron av enkla lösningar, som präglar den fantastiska texten.

Denna osäkerhet är ett framträdande tema i

både *Aurélia* och *Inferno*, där de anonyma berättarna tvekar inför det som kan tolkas som utslag av vansinne hos Nerval eller tecken från makterna hos Strindberg. Todorovs läsning av *Aurélia* tar som sagt inte upp de esoteriska inslagen, men hans kommentar om att huvudpersonen i själva verket utgörs av två olika personer<sup>1</sup> kan belägas mer ingående genom att man ser till det fenomen som Strindberg benämner dubblering och som något förenklat handlar om en uppdelning i (med Strindbergs språkbruk) ett exoteriskt och ett esoteriskt jag. Det exoteriska jaget är det jag som syns utåt och kan uppfattas av omgivningen, medan det esoteriska jaget agerar och kommunicerar på ett sätt som endast kan begripas av de redan initierade. Denna uppdelning avgör individens verklighetsuppfattning: det exoteriska jaget söker (bort)förklara det övernaturliga med rationella argument, medan det esoteriska jaget väljer att se dem som en del av en översinnlig men faktiskt existerande verklighet. Det jag i *Aurélia* som till fullo tar till sig och bejakar denna okulta verklighet är just det esoteriska jaget.

Om det esoteriska jagets förklaringsmodell tillåts avgöra hur verkligheten är beskaffad innebär detta att slumpen utesluts som förklaring, vilket resulterar i den pan-determinism och åtföljande pan-signifiering som Todorov ser som utmärkande för den fantastiska litteraturen: "since relations exist on all levels, among all elements of the world, this world becomes highly significant".<sup>2</sup> Allt som sker antas bero på kausala faktorer vars existens om inte annat kan bevisas indirekt genom att man iakttar deras konsekvenser. Todorov argumenterar för att den relation mellan människa och omvärld som kännetecknar fantasin utmärks av att gränsen mellan subjekt och objekt försvagas.<sup>3</sup> Todorovs kommentar kan med fördel appliceras på både *Aurélia* och *Inferno*, i synnerhet vad gäller det bruk romanerna gör av esoterismens korrespondenstanke, som används för att förklara de underliga sammanträffanden berättarna noterar.

Korrespondensteorin, som spelar en betydande roll i Emanuel Swedenborgs tänkande och som i Nervals samtid återfinns hos esoteriker som Eliphas Lévi och författare som Charles Baudelaire (vars dikt "Correspondances" kan jämföras med Levis dikt "Les correspondances"), erbjuder *Aurélias* berättare en som han upplever det logisk förklaring till allt det märkliga han upplever. När han menar sig kunna "uppfatta relationerna mellan den verkliga världen och andarnas värld" delar han upp verkligheten i två delar: den värld vi människor bebor, och en värld som bebos av mystiska väsen vars agerande vi inte kan begripa.<sup>4</sup> Korrespondenstanken tillhandahåller en förbindelse mellan dessa världar; när berättaren ser ett husnummer som motsvarar hans egen ålder och tolkar detta som ett förebud om sin egen eller Aurélias död,<sup>5</sup> väljer han att fylla ett till synes tomt tecken med mening. Han är inte tvungen att tro att en stjärna har ett inflytande över hans öde,<sup>6</sup> men han väljer att tro det eftersom en sådan förbindelse för honom framstår som fullt rimlig och kanske även önskvärd, då den gör honom till en unikt betydelsefull person.

Berättaren i *Inferno* går tillväga på samma sätt i sina försök att förstå det han utsätts för. När han läser Honoré de Balzacs swedenborgianska roman *Séraphita* noterar han att dagens datum, den 29 mars, som råkar vara palmsöndagen, också var Balzacs dödsdag.<sup>7</sup> När han finner två pappersbitar med siffrorna 207 och 28 väljer han att se dem som ett tecken på att han bör använda bly och kisel, vars atomvikt är 207 respektive 28, för att skapa guld. Detta föranleder den retoriska frågan om man kan "tala om slump eller sammanträffande omständigheter i denna händelse som bär prägeln av en orubblig logik?"<sup>8</sup> Svaret på denna fråga är, enligt korrespondensteorin, att det inte rör sig om slumpen utan tvärtom makternas ingripande i berättarens liv. Valet att se korrespondenser där andra endast skulle ha sett sammanträffanden är ett avståndstagande från "naturliga"

förklaringar. Allt som sker ses istället som en del av en övergripande plan som har formulerats i enlighet med en gudomlig logik som människan inte kan begripa. Den värld som genomsyras av korrespondenser är en magisk värld: allt står i förbindelse med allt, och alla fenomen döljer en översinnlig verklighet som de ännu icke initierade inte kan förnimma.

Även om Todorov inte uppmärksammar de esoteriska inslagen i *Aurélia* och inte nämner *Inferno*, och trots att hans nedsättande kommentar om Swedenborgs mentala hälsa antyder att Todorov ställer sig oförstående till esoterismen,<sup>9</sup> visar det sig vid en hastig genomgång av några av de mest påfallande likheterna mellan Nervals och Strindbergs romaner att Todorovs genre teori kan tillämpas på litterära texter som ingår i en dialog med den västerländska esoteriska traditionen. En sådan genreanalys skulle göra det möjligt att teckna bilden av en esoterisk romantradition som både Nerval och Strindberg väljer att skriva in sig i.

*Henrik Johnsson*

## NOTER

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, övers. Richard Howard, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1975, s. 37: "a character who perceives unknown worlds [...] and the narrator who transcribes the former's impressions".
2. *Ibid.*, s. 112.
3. *Ibid.*, s. 113: "the limit between the physical and the mental, between matter and spirit, between word and thing, ceases to be impervious".
4. Gérard de Nerval, *Aurélia*, i *Œuvres complètes*, 3 vols, Paris: Gallimard, 1984–93, vol. 3, s. 724. (Min övers.)
5. *Ibid.*, s. 698.
6. *Ibid.*, s. 699.
7. August Strindberg, *Inferno*, i *Samlade verk*, Stockholm: Norstedt, 1981–2014, vol. 37, s. 85
8. *Ibid.*, s. 89.
9. Todorov 1975, s. 147: "it is no accident that the mystic Swedenborg was a schizophrenic".

# RECENSIONER

ANNA JUNGSTRAND

**DET LITTERÄRA MED REPORTAGET.  
OM LITTERARITET SOM JOURNALISTISK  
STRATEGI OCH ETIK**

Lund: ellerströms, 2013, 347 s.  
(diss. Stockholm)

Litteraritet har varit något mycket omhuldat. Begreppet har i sin essentialistiska mening tjänat som ett instrument för att definiera, avgränsa och ge legitimitet åt litteraturen. Litterariten har ibland fungerat som ett normerande verktyg för den goda smaken, inte minst för klassicerande tidevarv – som när Boileau i sin *L'Art poétique* föreskriver de goda stilistiska greppen; i andra stunder har den växt fram ur en vilja att precisera den skönlitterära texten – som när de ryska formalisterna etablerar det litterära som en avvikelse från det vardagliga språket. Litterariteten har ofta betraktats som en inomlitterär dimension med uppgiften att bevaka litteraturens gränser, men denna hållning blev alltmer problematisk på ett teoretiskt plan under 1900-talet. Det gångna århundradet hade helt enkelt inte så mycket till övers för essenser generellt! Allt har fallit sönder – den stora "Litteraturen" inkluderad. Vi har sedan länge avlägsnat oss från det klassicistiska gen-

resystemet, men än idag kan litteraturens bastarder väcka ont blod, som om det fortfarande fanns gränser att ta hänsyn till.

Reportaget är en sådan genre, liksom historieskrivningen. Och i viss mån självbiografin – även om dess litteraritet nog får betraktas som accepterad. I anslutning till dessa genrer lurar alltid föreställningen om ett sakförhållande, en "verklighet", "fakta", "händelser", som transcenderar texten. Men det krävs också en berättelse för gestaltningen. Litterariteten har under vissa tider och i vissa skolor blivit något som stått i vägen för "verkligheten". När historiografin utvecklades till en positivistisk vetenskap under 1800-talet fördrevs självframställande former, som självbiografi och memoar, från fältet för att ge plats åt ett objektivt förhållningssätt. Tidigare hade särskrivningen mellan självbiografi/memoar och historieskrivning inte varit särskilt skarp.

Det objektiva vetenskapsidealet kom att prägla också journalistiken, men med det "moderna reportaget" fick vi en form som vred sig ur det objektiva idealets grepp och anammade litterära strategier. Det moderna reportaget och dess litteraritet är ämnet för Anna Jungstrands avhandling, *Det litterära med reportaget. Om litteraritet som journalistisk strategi och etik*. Som undertiteln ger vid handen etablerar

också dessa litterära strategier en etisk dimension. Fundamentet för såväl litterariteten som etiken etableras i mötet: ”Det finns något i mötet med verkligheten som lockar fram just reportageskrivandets modus, något som väcker journalistens behov av litterära uttrycksmedel och som gör att reportagens genre blir aktuell. Vid närmare undersökning visar det sig vara mötet själv, dess intensitet och ovillkorliga krav om ansvar. Reportagens litteraritet måste därför också betraktas som *etik*.” (s. 13) Betonandet av reportagens etiska dimension är ett mycket fruktbart grepp som förankrar oss i genrens specificitet: reporterens konkreta möte med personer och händelser.

Jungstrand panorerer 1900-talets litterära reportage och gör sex närläsningar av i tur och ordning: Djuna Barnes, Ryszard Kapuściński, Truman Capote, Hanna Krall, Sven Lindqvist, Joan Didion. Självklart kunde andra författare ha kommit på tal, men samtidigt har dessa valts med omsorg utifrån de olika sätt varpå de förhåller sig till de litterära strategierna och det etiska ansvaret. Naturligtvis är det en utmaning att analysera litterariteten i ett sammanhang där vi inte betraktar den som självklar. Litterariteten har en funktionell betydelse hos Jungstrand, och betraktas som ett ”arbetsredskap” (s. 15). Det är helt i linje med vissa teoretiska diskurser under 1900-talet, där man väjer för en essentialistisk förståelse av litterariteten. Hennes närmande till den ligger i själva verket ganska nära hur exempelvis Jacques Derrida varsamt förhåller sig till detta svårfångade begrepp. Hos honom blir inte litterariteten förbehållen den sköna litteraturen och inte heller något som konstituerar texten i sig; Derrida talar istället om ”litterär *funktion* och litterär *intentionalitet*, en erfarenhet av snarare än en essens hos litteraturen” (Jacques Derrida, ”This Strange Institution Called Literature’. An Interview with Jacques Derrida”, *Acts of Literature*, New York/London: Routledge, 1992, s. 45). När Derrida påstår att ”en filosofisk, journalistisk eller vetenskaplig diskurs kan läsas

på ett ’icke-transcendent’ vis” (Derrida, s. 44), alltså utan att lämna det betecknande, formen, språket till förmån för meningen och referenten, kan vi delvis känna igen oss i Jungstrands tillvägagångssätt. Och detta perspektiv är trots allt tydligt förankrat i en historicitet hos Derrida, vilket är helt i linje med Jungstrands tanke.

Avhandlingen söker ett sätt att ”tala om litteraritet med fokus på strukturella betingelser, som tillåter tydliga kopplingar till 1900-talets skönlitterära strömningar och analystexternas konstruktioner” (s. 15), och den litterära strömning som spelar enskilt störst roll är modernismen. Det är tveklöst i blottläggandet av reportagens modernistiska litteraritet och hur den journalistiska praktiken omvandlar litterariteten från autonomt egenvärde till en pragmatisk retorik som avhandlingens verkliga kraft ligger. De litterära aspekter som Jungstrand utgår från är subjektivitet, narrativitet och språkfunktion, och hon för själv fram subjektiviteten som ”möjligen den allra tydligaste kopplingen mellan genrens historiska motrörelse och den motrörelse vi finner i textstrukturen” (s. 60). Reportersubjektets instanser är en komplex fråga eftersom vi inte kan tala om en samlad instans, utan snarare en tredelning: den explicite reportern, den implicite reportern samt berättaren. Denna mobilisering av instanser bildar sammantaget den ”subjektiva strategin”, och ”dessa tre tillsammans bryter ner tanken på en objektiv återgivning av verkligheten – inte bara för att det är ett ekande ’jag’ som sträcker sitt tilltal mot oss från texten, utan för att detta jag alltid är ett eko av tre, och således alltid måste betraktas som en konstruktion” (s. 61f.). Utöver detta gör Jungstrand en stor – och viktig – poäng av att subjektet i reportaget är kluvet i ett upplevande och ett berättande jag, där det senare inte sällan reflekterar över sin upplevelse och etablerar ett dissonant förhållande mellan upplevelse och berättande. Ur detta dissonanta förhållande, som kan präglas av ett oförstående inför eller till och med ett ifrågasättande av

själva upplevelsen från berättarjagets perspektiv, utvecklar Jungstrand ett mycket tankeväckande spår. Dissonansen, som vid en första anblick skulle kunna försvaga reportagets trovärdighet och slunga reportaget ner i subjektivitetens nyckfullhet, verkar snarare upprätta en ”ärlighetens retorik”: ”Genom att visa upp en svag sida och sin inre splittring vinner subjektet som helhet sympati och läsarens igenkänning.” (s. 68) I många stycken handlar detta om den auktoritet berättaren kan vinna genom att manifesterar den objektiva blickens omöjlighet.

En berättigad fråga som Jungstrand ställer sig är hur långt självfokaliseringen kan gå. När blir reporterssubjektets jag en svart stapel som överskuggar texten? Gränsen är naturligtvis skör men det är mötet med verkligheten som särskiljer reportaget från essän och krönikan – och delvis också självbiografen. Mötet är inget som drabbar reportern, utan ”reporterblicken tvingar sig på skeendet snarare än tvärtom” (s. 81). Det främmande som jaget uppsöker blir också det som ”möjliggör subjektets födelse”; det är först i mötet som subjektet blir till, enligt Jungstrand, och däri ligger reportagets etiska dimension. Med avstamp i Emmanuel Levinas filosofi, där etiken och mötet med den andre med nödvändighet föregår ontologin och frågan om varat, definierar Jungstrand reportagets etiska dimension som det ansvar jaget har att bekräfta mötet med den andres ansikte. Man kan visserligen fråga sig hur det är möjligt för reporterblicken att ”tvinga sig på skeendet” för att därefter födas och berättas, men på ett generellt plan blir den etiska aspekten av jagets möte med annanheten en viktig poäng i analysen.

Det måste understrykas att de andra aspekterna av litteraritet, det vill säga, narrativitet och språkfunktion, också bär upp det etiska i reportaget, enligt Jungstrand. Det sker med en tydlig hänvisning till inte minst den senare Levinas, som betonar *sägandets* modaliteter framför *det sagda*. Jungstrand relaterar detta sägande till såväl narrativiteten som till

språkfunktionen – genom att de förevisar en förskjutning mot berättandets dimension. En aspekt av narrativiteten är exempelvis intertextualiteten, som liksom jaginstansens splittring gör oss uppmärksamma på själva berättandet – och i slutändan alltså det subjektiva och den manifesterade perspektiveringens ärlighetsretorik.

Med reportagets litterära strategier betonas alltså själva berättandet – och därmed också jaget. Men Jungstrand uppmärksammar också något märkvärdigt med dessa strategier när vi följer dem genom historien: ”Genrens motrörelse är således knuten till sin historia, men också anmärkningsvärt statisk i sin upproriska form. Uppgörelsen med den objektiva journalistiken är i dagens reportage lika aktuellt som det var för hundra år sedan.” (s. 51) Det är möjligen en iakttagelse som man kunde gjort mer av. Vad händer med motrörelsen, med polemiken mot det objektiva idealet, när genrens grepp har stelnat till konventioner? Form har en tendens att förstelnas – det ligger i själva begreppet. Det finns egentligen ingenting som i sig kan hindra att de litterära strategierna förlämnas med tiden, att till exempel jagets dissonans och intertextualiteten blir kraftlösa återbruk.

Jungstrand håller hårt i litterariteten, sägandet och det etiska – och skriver sig därmed bort från det sagda, det tematiska. Utom vid några tillfällen! I analysen av Sven Lindqvists reportage *Kina nu. Vad skulle Mao ha sagt?* beskriver Jungstrand hur ”[b]erättelsen om reporterens möte med verkligheten är undertryckt de sanningar och slutsatser som berättaren kommit fram till” (s. 242), och i kapitlet om Truman Capotes *In Cold Blood* menar hon att ”[p]å ett tematiskt plan ringlar sig det meningslösa, slumpmässiga och obegripliga som en röd tråd genom texten” (s. 210). Här tycks tematiken plötsligt viktig, det sagda träder fram som en väsentlig komponent för att förstå reportagens strukturer. Detta sker mindre ofta, men Jungstrand gläntar på dörren till ett perspektiv som kunde ha vidgats. Om den etiska grundtonen

slås an genom att mötet mellan reportern och den andre äger rum, så kanske tonen skorrar lite genom *vad* reportern trots allt möter.

Ingemar Haag

STEFAN JONSSON

**CROWDS AND DEMOCRACY. THE IDEA AND IMAGE OF THE MASSES FROM REVOLUTION TO FASCISM**

New York: Columbia University Press, 2013, 312 s.

I sin tidigare bok *Tre revolutioner. En kort historia om folket* (2005, eng. övers. 2008) studerade Stefan Jonsson tre episoder, symboliserade av årtalen 1789, 1889 och 1989, då folket trädde in på historiens scen. Studien struktureras utifrån konstverk som fångade historien just när den pågick. I den nya boken gör han ett mer koncentrerat nedslag. Utifrån en historisk och sociologisk analys får olika konstverk illustrera analysen av hur "massan" eller "massorna" betraktades och definierades av ett antal intellektuella i Centraleuropa mellan 1914 och 1933.

Det första kapitlet introducerar "massorna" när de 1927 reagerar på ett domstolsutslag i Wien. En högerextrem frontkämpe som under en socialdemokratisk marsch hade dödat en arbetare och en pojke frikändes och en proteststorm utbröt bland stadens arbetare. Polisens våldsamma ingripande mot en demonstration besvarades med stenar och andra projektiler; en polisstation sattes i brand när gripna fritogs. Polis ställdes på led för att skydda justitiepalatset, men demonstranter trängde in i palatset som stacks i brand. Poliserna utrustades med gevär och ett vilt skjutande inleddes. 85 civila och fyra poliser dödades och mer än tusen personer skadades. Händelserna blev sammanbrottet för den demokratiska representation som hade kanaliserat politiska och sociala motsättningar i Österrike efter imperiets sönderfall 1918.

Dessa händelser är en referenspunkt genom *Crowds and Democracy*, de får teckna bakgrunden till, och följderna av, att så många intellektuella och konstnärer i Tyskland och Österrike under mellankrigstiden blev närmast besatta av "massorna" som kategori. Massorna kom ofta, i enlighet med tidens genusediskurs, att identifieras som feminina. Både "kvinnan" och "massan" ansågs vara känslolystyrda och sakna rationalitet och självbehärskning.

Jonsson konstaterar att "massorna" är ett meningslöst begrepp i sig, men att det är fyllt av innebörder i ett historiskt sammanhang – motstridiga innebörder som sammantaget ger en bild av den historiska dynamiken i Österrike och Tyskland under mellankrigstiden. Jonsson vill föra samman alla dessa bilder och idéer till en sammanhängande analys och en sammanhållen historisk berättelse. Berättelsen börjar 1895 när sociologen Simmel recenserar Le Bons bok *Psychologie des foules*, som aktualiserar föreställningar om massorna, och slutar när Hermann Broch 1939 föreslår att ett särskilt institut bör grundas för att studera politisk psykologi och massgalenskap.

Jonsson förklarar massornas allmänna förekomst i dåtidens offentliga diskurs genom att koppla den till samma tids "demokratiska problem", det vill säga bristen på verklig representation för folkets intressen. Bokens struktur bildar enligt Jonsson själv en båge där ena änden är förankrad i en hierarkisk föreställning om samhället, där massan görs ansiktslös genom den överväldigande närvaron av en ledare eller en elit, och den andra i en horisontell syn på samhället i vilken massan omvandlar sig själv genom kollektiv självrepresentation. Mot slutet konstaterar Jonsson att det inte bara är ett epistemologiskt val att röra sig från att betrakta massans ansikte på avstånd till att anta massornas blick, utan att det också är ett politiskt val.

Det spontana våld som myndigheternas och polisens agerande i Wien utlöste ansågs av många observatörer vara resultatet av arbetar-



massornas primitiva tillstånd. Den primitiva folkmassan, som betraktades som en djurisk pöbel, kunde bara – i likhet med ”primitiva” folk, kvinnor och barn – skrika och skriken måste översättas till rationellt tal. Jonsson visar hur definierandet av delar av befolkningen som en massa legitimerade att de hölls utanför både politikens och kulturens arenor.

Det andra kapitlet studerar olika framställningar av massan. Fritz Langs film *Metropolis* (1927) får illustrera hur massan kunde gestaltas i samtiden: anonym och uniformerad, placerad under marken och i avsaknad av kognitiv förmåga och individualitet. Massan behärskas i filmen dels av hård disciplin, dels av ideologisk manipulation som väcker starka känslor och leder till upplopp och förödelse. Filmen förknippar systematiskt kollektiv politisk organisering med feminin hysteri och vansinnigt våld.

Massan sågs av många intellektuella som löst organiserad och dåligt förankrad i civilsamhället; den kunde lätt mobiliseras av yttre händelser eller mäktiga ledare och förvandlas till en aktiv folksamling förenad av hat eller förbittring. Massan innefattade alla som stod utanför det etablerade samhället och betraktades av en del som oklar och av andra som en destruktiv kraft. Den kom sedan att identifieras med proletariatet, som blev det främsta exemplet på frånvaron av de gemensamma värden som skulle hålla samman samhället.

För Hermann Broch var novemberrevolutionen 1918 lika med sammanbrottet för den europeiska civilisationen, trots att den – som Jonsson framhåller – i historiens ljus innebar demokratins genombrott i Tyskland. Han gestaltade sin uppfattning i trilogin *Der Schlafwandler* (1931–1932; sv. övers. *Sömngångare*) där ett enskilt medvetande fjärrmar sig från gemensamma värden för att slutligen duka under för massans galenskap.

Ernst Tollers drama *Masse Mensch* (1921) får också illustrera massans ställning i 1920-talets offentliga diskurs. Dramat söker orsaken till

den tyska revolutionens nederlag i en metafysisk konflikt mellan människan och massan. Jonsson finner det anmärkningsvärt, eftersom författaren själv deltagit i revolutionen i Bayern, att just Tollers gestaltning av massan har stora likheter med den dominerande diskursen i Weimarrepubliken. Massan uppträder som amorf, gränslös, impulsiv och våldsam, och därmed som en negation av människan (*der Mensch*). Den är också i behov av en ledare för att dess destruktivitet ska kunna tyglas.

Det fjärde och sista kapitlet kretsar kring kollektiva visioner. Störst uppmärksamhet ägnas fotografiet och teatern. Walter Benjamins uppfattning att fotografiet är framtidens språk är välkänd, men ingen har, enligt Jonsson, försökt att rekonstruera hans teori om massorna. Massorna är hos Benjamin ett sekundärt fenomen, ett *symptom* i den moderna staden och dess kommersiella infrastruktur. De är en förmedlande kategori och en social effekt av den allt snabbare cirkulationen av varor.

Benjamin upptäckte folksamlingens (”massans”) centrala ställning i modernitetens kultur. I dess föreställningar återspeglas cirkulerandet och exponerandet av varor. Massor bildades, enligt Benjamin, av den kapitalistiska marknaden och cirkulationen av bytesvärden. Proletariatet blev däremot till genom den kapitalistiska produktionen. Därför dominerar folkmassan av småborgerligheten. Hos Benjamin är arbetarens blick likvärdig med kamerans lins, de ser båda under ytan och djupare än andra, och kameran kunde i arbetarens händer bli medlet för att framställa och representera de breda folklagren.

Två exempel lyfts fram där kollektivet är såväl producent som mottagare, och dessutom representerar sig självt. Det kulturella imperium med socialistiska förtecken som byggdes upp av Willi Münzenberg innefattade *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, vars upplaga i slutet av 1920-talet utmanade den illustrerade borgerliga pressen. Den innebar, enligt Jonsson, inget mindre än en ny estetisk utbildning av läsarna. De började

utveckla en egen estetik för representation för att överskrida den borgerliga offentlighetens gränser. I samma anda publicerades tidskriften *Der Arbeiter-Fotograf* som också blev ett verktyg för en förening för arbetarfotografer. Här uppfanns ett kollektivt seende som skapade en ny estetik; ”massan” kunde med hjälp av kameran skapa en egen estetik där arbetarklassens verksamhet stod i centrum.

Det andra exemplet är den Total-Theater som Erwin Piscator utvecklade. Även här organiserades amatörer i en förening för arbetarteater. Piscator ville omvandla publiken till ett tänkande och argumenterande kollektiv genom en teater som förenade massorna och teknologin till ett nytt koncept där den estetiska formen var oskiljbar från folkets representation av sig själv. Jonsson kontrasterar Piscators projekt mot fascisternas estetik där underkastelsen inför ledaren var det centrala. Piscators estetik hade tvärtom som uttryckligt mål att lära arbetarpubliken att lita på sina egna sinnen och sin egen förmåga att tänka.

Jonssons analyser har, när det gäller Weimarepokens konstnärliga experiment i kollektiv anda, en delvis annan infallsvinkel än vad som tidigare varit vanligt. I bokens perspektiv blir avantgardets experiment ett slags ersättning för de proletära och folkliga skiktens demokratiska representation. Det handlar inte om skapandet av en proletär eller folklig offentlighet, som hos Negt och Kluge, utan om ett substitut som tillkommer på grund av demokratins oförmåga att integrera proletariatet och andra folkliga klasser. Det hade varit intressant om Jonsson åtminstone någonstans hade kommenterat den typen av analys.

En del av de positiva exempel som lyfts fram förekom dessutom också i det ryska avantgardet vid samma tid. Teatermannen Meyerhold reste exempelvis runt med sitt teatertåg och spelade pjäser vars handling hämtats hos publiken och filmskapare som Vertov och Medvedkin gjorde detsamma med sitt tåg.

Stefan Jonssons studie av massan som fenomen under Weimarepokan är i många avseenden imponerande. Det finns dock skäl att diskutera urvalet av de verk som används som illustrationer. Döblins *Berlin Alexanderplatz* är visserligen välkänd men frågan är om inte hans stora verk i fyra delar om den tyska revolutionen, *November 1918* (1949–1950), bättre skulle ha försvarat sin plats. Här gestaltas på ett intressant sätt inte bara de berömda ledarna (Luxemburg och Liebknecht), utan här ges också andra bilder av massan än de som Jonsson presenterar.

Jonsson nämner kort att den politiska kontexten för både Münzenbergs olika projekt och Piscators teaterestetik dominerades av det tyska kommunistpartiet. Det skulle föra allt för långt att dra in partiets betydelse i sammanhanget, men som det nu är får det bara en perifer roll i samband med två positiva exempel som avslutar boken. Innan stalinismen helt ströp den kommunistiska rörelsens kulturpolitik fanns det ett livligt utbyte mellan konstnärer i olika länder och ett gemensamt sökande efter nya former där det ryska avantgardet spelade en framträdande roll. Det är fullt begripligt att Jonsson avgränsat sin studie gentemot *den* kontexten, men det blir ändå en viss skevhet i bilden när den helt lämnas utanför.

*Per-Olof Mattsson*

ÅSA ARPING

**”HVAD GÖR VÅL NAMNET?”**

**ANONYMITET OCH VARUMÄRKESBYGGANDE I SVENSK LITTERATURKRITIK 1820–1850**

Göteborg/Stockholm: Makadam, 2013, 350 s.

Att publicera betyder inte nödvändigtvis att trycka. Den första betydelse som anges i *SAOB* är faktiskt att ”offentligen uppläsa”, att ”kunga, bekanta, bekantgöra”. Det är en betydelse som fallit

litteraturvetenskapen ur minnet; man har stirrat sig blind på den tryckta texten och därmed förbisett att det litterära fältet långt in på 1800-talet innefattade alternativa publiceringsvägar. Även definitionen ”offentligen utpeka, i. skandalisera i. skämma ut ngn” (s. 36) har förefallit obegripligt gammaldags – fram till idag, när nya, mer eller mindre oreglerade publiceringsvägar åter blottar oss för skam. Anonymitet ger onekligen vissa fördelar. Det påminner Åsa Arping om i *”Hvad gør væl namnet?” Anonymitet och varumärkesbyggnad i svensk litteraturkritik 1820–1850*. Hon visar övertygande att vår tid av tidningsdöd och nåthet har all anledning att förnya intresset för pressens slyngelår.

Tyngdpunkten i framställningen ligger på 1840-talet, ett misskänt decennium förknipat med efterklangslitteratur. Det är märkligt att det årtionde som innebar dagspressens genombrott blivit så ringaktat och lite undersökt inom litteraturvetenskapen med tanke på att tidningsväsendet tillmätts så stor betydelse för framväxten av en fungerande demokrati och av föreställningen om nationen. Arping lokaliserar problemet: det handlar om namnet. Litteraturforskningen står handfallen inför ett redaktionellt kollektiv, inför en text som inte kan inordnas under författarfunktionen, för att tala med Foucault. Anonymiteten var graderad, understryker Arping, från absolut anonymitet till olika slags signaturer och pseudonymer som skribenterna varierade, och attributionsproblemen är avsevärda.

Att analysera namnbruk kräver att hänsyn tas till en rad olika omständigheter. Bestämmelser som reglerar juridiskt ansvar samt rena typografiska förutsättningar, som behovet av en särskild plats på sidan för namnet, är två historiska villkor som inte får glömmas bort. Den pågående uppluckringen av ståndssamhället och samtida debatt om namnpublicering, är två andra. Tvärtemot vad vi idag tar för givet, uppfattade många att anonymitet garanterade ärlighet och allmängiltighet. Arping citerar

J. E. Rydqvist, som i en osignerad artikel i *Heimdall* 1828 argumenterade emot att sätta ut namnet: ”Man ser icke längre på sjelfva skriften och hvad den kan innehålla, utan på författarens person.” (s. 82) Samtidigt var det väl känt att anonymitet uppmuntrade till ofog som att recensera egna skönlitterära alster, kapa andras signaturer eller sälja texter till konkurrerande arbetsgivare av skilda politiska färger. Att avstå från namnpublicering innebar emellertid inte att anonymiteten var säkrad. Ett exempel Arping lyfter fram är just nämnde Rydqvist, som i egenskap av ensam redaktör och skribent, identifierades med sin tidskrift och kallades rätt och slätt ”Heimdall”. *”Hvad gør væl namnet?”* ställer frågan om ”hur och vad namnet betyder, även när det inte nämns” (s. 22).

Den mest intressanta aspekten gäller namnets funktion i framväxten av en litterär marknad, och det är också här studien tar sin ansats. Att etablera ett varumärke kräver dock inget personnamn, vilket bevisas av det Genette kallar ”the Austen-Scott formula” det vill säga att personnamnet ersätts av formuleringen ”By the Author of”. Denna formel, etablerad med Jane Austens romaner och välutnyttjad av Walter Scott, handlar ”i ringa mån om att skydda ett *inkognito*”, konstaterar Arping, men desto mer om att förena ett blygsamhetstopos eller rolltagande med framfusig reklam (s. 78). Detsamma gäller de tre välkända pennor i 1840-talets svenska offentlighet som ägnas en mer ingående granskning: Orvar Odd, W. alternativt Liana samt ”guillotins-mannen” – folkbokförda under namnen Oscar Patrick Sturtzenbecher (1811–1869), Wendela Hebbe (1808–1899) respektive Johan Peter Theorell (1791–1861). De intresserar Arping i första hand som exempel på det litterära fältets diversearbetare; undersökningen syftar till en kollektiv yrkesbiografi. Understundom förloras namnet ur sikte och analysen lyfter inte riktigt ur arkiven, men det är också en mångfacetterad process Arping vill synliggöra.

Den centrala diskussionen rör hur Sturtzenbecher, Hebbe och Theorell växlar namnbruk, stil och argumentation. Vid ena polen framträder ett redaktionellt kollektiv, ett "vi" som lutar sig mot en "objektiv" värderingsgrund, vilket under denna tid var liktydigt med en akademisk argumentation i idealrealistisk anda. Vid den andra polen börjar den moderna litteraturkritikern ta form: ett "jag" träder fram, hävdar subjektiva åsikter och driver politik i kåserande stil. I själva verket blandas drag från vad vi idag uppfattar som skilda genrer – novell, recension, kåseri, resebrev – men som då fortfarande gick under samlingsbeteckningen "följetong". Analysen av professionaliseringen, av hur signaturer etableras och blir försäljningsargument på en allt hårdare konkurrensutsatt marknad, är också en analys av förutsättningarna för den moderna litteraturkritiken som avgränsad genre. Det är dessutom en analys där genus ständigt kommer i blickfånget.

Med stöd i internationell forskning slår Arping fast att pressens anonymitet erbjöd möjligheter för kvinnor att delta i offentligheten och att det namnbruk kommersialiseringen drev fram försvårade saken. Hebbe anställdes som landets första kvinnliga journalist på *Aftonbladet* 1841, och även om hennes karriär uppvisar många likheter med de manliga kollegernas, finns även betydande skillnader. Hebbes rörelsefrihet i offentligheten var kringgårdad, men hennes mångskiftande verksamhet i arbetsgivaren och älskaren Hiertas medieimperium (författare, kulturjournalist, redaktör, översättare) gav försörjning, skydd och en stark informell maktposition. Arping komplicerar genusanalysen på ett befriande sätt och ger inte de enkla, förutsägbara svaren. Theorell å sin sida använde den oslagbara kvinnliga treklövern Bremer, Knorrning, Carlén för att profilera sig och skapa sitt eget namn, även om själva namnet inte sattes ut. Den mördande kritik med politiska förtecken han riktade mot framför allt Bremer och Knorrning, gjorde honom ändå känd som

"guillotins-mannen" – ett slagkraftigt varumärke. Sturtzenbecher, "landets kanske första 'stjärnjournalist'" (s. 112) och utrikeskorrespondent, bidrog till att med signaturen Orvar Odd utveckla en ny genre, kåseriet, med drag som tidigare kopplats till kvinnlighet.

Ett viktigt ärende för Arping är att vidga det litterära fältet och därmed fånga in kvinnors insatser. Litteraturkritik publicerades (i ordets första betydelse) inte bara i bladen, utan också i salongen och i brev. Den subjektivitet och sensibilitet som med tiden kom att utmärka recensionen och kåseriet har sitt ursprung i dessa halvoftentliga verksamheter, menar Arping. Detta slags offentlighet kunde rentav – både för män som C. G. von Brinkman och kvinnor som Martina von Schwerin – fungera som ett motstånd mot marknaden, ett sätt att undandra litteraturen och det egna namnet från varucirkulationen. "Litteraturkritiken som en egen genre och litteraturkritikern som yrkesperson kan bara existera inom en litterär institution med en fungerande litterär marknad", skriver Arping (s. 66f.). Den självklara följdfrågan är vad som utgör studieobjektet innan det existerar? Det klagörs inte om det räcker för den litteraturkritiska praktik i alternativa offentligheter som undersöks, "att utveckla en kompetens som läsare och uttolkare av skönlitterära texter" (s. 49) eller om undersökningen gäller möjligheten att "nä inflytelserika skaror och få substantiell betydelse" (s. 50).

Avundsjukt påpekar Arping att kritikhistoriska handböcker givits ut i både Norge, Danmark och Tyskland, medan Sverige ännu saknar ett översiktsverk. Hur förhåller sig 1840-talets debatt om "tendenslitteratur" till debatten om samma trätoämne i det sena 1880-talet? Hur ska man förstå beskyllningar mot kvinnliga 1840-talsförfattare för pjunk och sjukdomsfixering i förhållande till motsvarande retorik i det tidiga 1900-talets argumentation för och emot modernism? Hur kan exempelvis Elin Wägners kåseristil och K. J.:s litteraturkritiska

retorik belysas på ett nytt sätt mot bakgrund av genrernas framväxt under 1800-talet? Och hur kan historien ge perspektiv på dagens förändrade villkor för litteraturkritik och på den kåserande hållning som nu verkar invadera snart sagt alla genrer? "Hvad gør væl namnet?" väcker en mängd frågor som endast kan besvaras av en mer övergripande studie. Arping tar väl tillvara tidigare svensk litteraturvetenskaplig forskning, även av äldre datum, och är väl orienterad i internationell forskning om namnbruk, villkoren för celebritet och reception av kvinnliga författare. Emellertid är perspektivet snävt nationellt när det gäller för studien så centrala frågor som litteraturkritikens stil och estetiska bedömningsgrunder. Den samtida tyska *Vormärz*, där litteraturkritiken politiserades som en av få frizoner från censur, hade varit en given referenspunkt för den intressanta diskussionen om relationen mellan estetik och politik. I förbigående nämns att Theorell influerats av skotsk kritikertradition, men en samtida världsberömd journalist som Harriet Martineau, med rötter i just denna skotska miljö, lyfts inte in i analysen. När Hebbe ska jämföras med kvinnliga kolleger aktualiseras varken Martineau eller Margaret Oliphant, som kom att bli Storbritanniens mest fruktade recensent, utan den sedan länge döda Mary Wollstonecraft. När Mary Ann Evans åberopas gäller det författaren George Eliot och inte redaktören till *Westminster Review*.

Förhoppningsvis blir "Hvad gør væl namnet?" startskottet för ett mer omfattande projekt som kan följa den svenska litteraturkritikens historia och sätta in den i ett internationellt sammanhang. Med denna vackra bok i klotband – en njutbar vara med angeläget innehåll – har Åsa Arping stärkt sitt eget varumärke och gjort reklam för forskning om litteraturkritikens historia: den behövs för att förstå vår samtid. Mätte anslagsgivarna bistå med ekonomiskt kapital!

Anna Boblin

LOUISE BRIX JACOBSEN, STEFAN KJERKEGAARD, RIKKE ANDERSEN KRAGLUND, HENRIK SKOV NIELSEN, CAMILLA MØHRING REESTORFF & CARSTEN STAGE

#### **FIKTIONALITET**

Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2013, 168 s.

PER KROGH HANSEN, HENRIK SKOV NIELSEN & STEFAN KJERKEGAARD (RED.)

#### **"FIKTION OG FORTÆLING"**

*K&K (Kultur og Klasse)*, nr. 115, 2013, 183 s.

I två danska volymer, universitetsläroboken *Fiktionalitet* och ett nummer av tidskriften *K&K*, omprövas det som beskrivs som rådande synsätt på fiktion och fiktionalitet utifrån Richard Walshs *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2007). Grundtanken i denna omprövning är att fiktionalitet, som innebär att man varken återger sanningen eller ljuger, har en retorisk funktion och används i olika situationer och medier. Fiktionalitet skiljs därmed från fiktion som genre eller kategori. Detta framställs som ett nytt anslag som sägs få betydande teoretiska och analytiska konsekvenser.

I *Fiktionalitet* driver författarna konsekvent denna linje. Boken inleds med två kapitel i vilka det nya synsättet presenteras i kontrast mot det man framställer som fram till nu rådande fiktionsteorier. Därefter följer en rad analytiska kapitel som fokuserar på "fiktionstvetydige værker", politisk fiktion och fiktion i politiken, fiktionalitet i sociala medier och traditionell generisk fiktion. I *K&K* är bilden inte riktigt lika enhetlig. Numret inleds med Rolf Reitans danska översättning av det första kapitlet av Walshs bok och en artikel av Reitan själv i vilken han kommenterar Walsh och dennes teoretiska kontext. Så följer en räkka av goda bidrag som, trots att alla visserligen anknyter till fiktionsfrågan, i olika mån förhåller sig till Walshs

teser. Två artiklar som sticker ut på intressanta, om än mycket olika, sätt är Göran Rossholms "Bidrag till en fiktionologisk epistemologi" och översättningen av det tal som den namnlösa ledaren av konstnärsprojektet Das Beckwerk höll enbart för Richard Walsh under en konferens i Århus. Rossholm diskuterar det notoriska problemet med fiktionens inkompleta världar och argumenterar med hänvisning till framför allt Petr Kotatko för att det i fiktionen i första hand rör sig om en epistemologisk ofullständighet.

Walsh, som har ett pragmatiskt och retoriskt anslag, betraktar fiktion/fiktionalitet som seriöst tal. Han anknuter till Dan Sperbers och Deidre Wilsons diskussion om att relevansmaximen bör överordnas sanningsmaximen i Paul Grices talaktsteoretiska tes om konversationsmaximer. Mycket enkelt innebär det att det avgörande för att kommunikation ska fungera inte är att vi uppfattar ett yttrande som sant utan som relevant. Walsh gör också upp med konkurrerande fiktionsteorier, som olika antaganden om fiktionsvärldar och det som har beskrivits som den narratologiska standardteorin: att en författare diktat upp en historia i vilken en fiktionell berättare återger något som sant. Det misstag man gjort är, menar han, att man betraktat en fiktionsframställning som en referensakt istället för en kommunikationsakt (Reitan, *K&K*, s. 43). Simona Zetterberg Gjerlevsen försöker både förklara och modifiera teorin genom att argumentera för att fiktion ska förstås som indirekt tal. Hon menar att Walsh tar avstånd från Gérard Genettes förslag om att fiktion ska betraktas som indirekt tal på grund av att Genette utgår från J. R. Searles teorier om icke-seriöst tal. Zetterberg Gjerlevsen stöder visserligen Walshs tankar om att fiktionen gör något mer än att bara skapa världar och att dess syfte alls inte bara är estetiskt, men tänker sig alltså att man kan kombinera indirekt och seriöst tal (Zetterberg Gjerlevsen, *K&K*, s. 62). Jag är dock inte övertygad om värdet av en sådan modifiering.

Hur som helst, det fiktionsbegrepp Walsh

driver och hans kritik mot uttalade eller underförstådda fiktionsteorier sägs få avgörande betydelse för narratologin. Enligt Reitan introducerar Walsh en fiktionsteori som tillför en pragmatisk dimension till narratologin samtidigt som den utmanar denna i grunden. Det är dock, enligt min uppfattning, inte helt klart hur radikal denna utmaning är, eftersom Walsh väljer att använda och omdefiniera för teorin centrala begrepp istället för att skapa en ny teoretisk begreppsapparat. Men i denna process gör han till exempel upp med, vilket alls inte är nytt, teoretiska antaganden som att det finns en "story" som så att säga föregår diskursen och med gängse teorier om berättaren i fiktionen. Walsh ser detta som onödiga antaganden som kan förklaras som eftergifter för felaktiga fiktionsteorier.

Frågan om hur vi bör uppfatta termen "story" behandlas inte vidare i volymerna men frågan om berättaren diskuteras i flera artiklar i *K&K* som tar sin utgångspunkt i den så kallade homodiegetiske berättaren, se till exempel Lasse Gammelgaards "Poesins fiktionslabile 'Jeg'". Teoretiske overvejelser over det lyriske jeds fiktionsstatus" och Mari Hatavaras "Narration, vetande och kommunikation. Icke-mimetiska drag i förstapersonsberättande".

I båda volymerna återkommer tre argument för att fiktionsbegreppet behöver omprövas. Det första argumentet är teoretiskt. Man pekar på brister i tidigare teorier och visar på fördelarna med Walshs teori och danska teoretikers, som Skov-Nielsens, bearbetning av denna teori. Man menar också att man genom dessa nya teorier får bättre analysredskap, och flera artiklar syftar till att visa just detta. Ett tredje argument är att det i olika medier uppstått nya framställningsformer som tvingar fram nya teorier och analysmetoder.

Fokus i de analyser som presenteras i de två volymerna faller på vad fikcionaliteten "gör". Det är dock mer osäkert hur man ska identifiera fikcionalitet (trots listan på tio punkter i *Fiktionalitet*, s. 43ff.). Flera gånger återkom-

mer en definition från Skov-Nielsen som, trots att Anne Myrup Munk beskriver den som en ”spidsformulering”, inte lyckas tydliggöra vad som är radikalt nytt med det anslag man förespråkar: ”fiktionalisering förstås som en handling, hvormed man gør något med virkeligheden og med vilje og med formål” (*Fiktionalitet*, s. 29 och Myrup Munk, *K&K*, s. 115).

För mig framstår det som att de flesta av skribenterna trots allt förutsätter att fikcionalitet framför allt är en fråga om ontologi och epistemologi, och att vi känner igen den genom att något framstår som uppdiiktat eller genom att författare tar sig friheter som de inte borde ta sig om deras avsikt var att ge ”sanna” framställningar.

Kanske ska man förstå Walsh som att fikcionalisering uppträder varje gång den ontologiska eller epistemologiska sanningsfrågan inte uppfattas som relevant. För att citera Reitan: ”Walshs bedste våben er antaglesen om, at i et pragmatisk-retorisk perspektiv hviler distinktionen mellem fiktion og ikke-fiktion på den retoriske brug af tekster, det vil sige den respons, de inviterer til, når de udgives som det ene eller de andet” (Reitan, *K&K*, s. 40).

Walsh föreslår alltså en distinktion mellan fiktion och icke-fiktion utifrån funktionella och retoriska termer snarare än formella. De formella kvaliteter som teoretiker som Dorrit Cohn pekat ut associerar vi då visserligen med fiktion men de utgör inte tillräckliga och nödvändiga betingelser. I flera artiklar återkommer man till framställningar där författarna tar sig friheter som enligt teoretiker som Cohn signalerar att man nu skriver generisk fiktion utan att detta faktiskt sker. Dessa fiktionstve-tydiga verk (*Fiktionalitet*, s. 47ff.) eller fusioner (Pedersen Høeg, *K&K*, s. 69ff.) sägs istället äga en speciell typ av relevans: ”Trods højst forskelligartede udtryk fremstår blandningen af fiktion og ikke-fiktion [...] som en *fusion*, hvor fiktivt og ikke-fiktivt forener sig, er indbyrdes afhængigt og i samspil skaber et udtryk, der

overskrider både fiktionens og ikke-fiktionens domæner” (Pedersen Høeg, *K&K*, s. 70).

I en rad kapitel i *Fiktionalitet* vill man visa på värdet av den typ av funktions- och syftesorienterade analyser av fikcionalitet i olika sorters framställningar som det antagna teoretiska anslaget sägs generera – analyser av romaner som Jonas Hassen Khemiris *Montecore*, TV-serien och mediafenomenet *Klovn*, dokumentärer som *Amabassadøren*, Neda-demonstrationerna, Sverigedemokraternas valfilm, Obamas tal där han gör upp med Donald Trump eller fikcionaliseringar i sociala medier. Liknande analyser finns även i *K&K*: Hellbo Bondegaards ”Autenticitet og fikcionalitet i Junot Díaz’ *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, Myrup Munks ”Selvfed genresampling eller refleksiv samtidslitteratur? Fiktionalisering av selv og samtid i Weihus *Shanghai Baby*” och Baake-Hansens ”Det er tidens skyld! Om nostalgi og etik i Joseph Roths *Radetzky-march*”.

De analysfrågor man utgår ifrån i dessa kapitel eller artiklar är i första hand frågor som: Varför väljer författaren (avsändaren) den eller den framställningsformen? Och hur påverkar läsarens (mottagarens) förståelse av framställningsformens karaktär dennes förståelse av den kommunikation man tar del av? De svar man ger är pragmatiska och knyter an till retoriska funktioner. Frågan om syftet ska, menar man, inte förstås som att man återgår till att tolka författaren men den förutsätter att det är en författare på vår ontologiska nivå som gör något med en intention (något som redan hävdas av Lars-Åke Skalin i *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*, Uppsala: Univ., 1991).

Jag har ingen invändning mot dessa frågor eller de analyser man presenterar. Frågan är dock i vilken grad de verkligen är nya och förutsätter Walshs teorier. Detta är ett återkommande problem i de båda volymerna: Vem är det egentligen som varit bunden med de knutar man nu menar sig kunna lösa upp? Och

är de förslag man beskriver som ett slags nya landvinningar bara nya för dem som i alltför hög grad suttit fast i ett visst teoretiskt nät?

En intressant fråga är förstås vilka konsekvenser de föreslagna teorierna får för det man beskriver som generisk fiktion. Denna fråga behandlas i det sista kapitlet av *Fiktionalitet* (s. 127–150). Kapitlet innehåller goda analyser av flera verk där man betonar funktion, syfte och detta att fiktionen också kan kommentera den verkliga världen. Jag har emellertid en delvis annan uppfattning om de så kallade ”separatisterna” – de som menar att fiktion är en särskild kategori som bör åtskiljas från andra typer av narrationer – än författarna till *Fiktionalitet*. Min poäng är att man, genom att nedtona skillnaden mellan generisk fiktion och olika typer av fiktionalitet, kan komma att upprepa ett av narratologins misstag. Det jag syftar på är tanken att en enhetlig teori om narration kräver att fiktionen ses som en sekundär variant av en primär icke-fiktional form. Nu finns risken, menar jag, att man kommer att resonera på samma sätt om generisk fiktion och alltså betrakta denna som en sekundär variant av ett generellt fenomen. Frågan är helt enkelt om den typ av syftes- och funktionsanalyser som man förordar gör rättvisa åt den estetiska fiktionens speciella *raison d'être*.

Hur som helst, detta är två mycket spännande volymer fulla av goda analyser som kan fungera som exempel på hur fiktionalitetsteorin kan operationaliseras. Det har också, menar jag, ett stort värde att få insyn i den teoretiska diskussion som pågår inom narratologin. Inte minst är det spännande att följa hur Walshs bok från 2007 nu får allt större genomslag. Det finns dock ett inslag i de två volymerna som jag har svårt att hantera. Det är det ständigt återkommande anspråket på att detta är nya tankar och formuleringar. Men jag väljer att se dessa anspråk som akademisk ”fiktionalitet” utan att analysera dess retoriska funktion.

*Greger Andersson*

KARI LØVAAS

### **OCH DE SÅG ATT DE VAR NAKNA. OM SKAM OCH BESKYDD**

övers. Lars Andersson, Stockholm: Ariel  
Litterär kritik, 2013, 298 s.

Det är valår och det blåser vänstervindar. Det sägs att sex av tio svenskar är för ett förbud mot vinster i välfärden, solidaritet har åter blivit ett ord på dagordningen. Det är som om vi plötsligt nått en gräns och insett hur skamlös den nyliberala kapitalistiska samhällsordningen i själva verket är. Jag tänker på det när jag läser Kari Løvaas essäsamling *Och de såg att de var nakna. Om skam och beskydd*. Inte för att den utgör ett direkt politiskt inlägg utan för att Løvaas i sina fjorton kapitel om skammens framträdelseformer i den skandinaviska samtidslitteraturen visar hur djupt förbundet fenomenet är med det sociala och därmed också med politiska och etiska frågor.

Ja, skam är troligtvis den sociala känslan *par excellens*. På samma sätt som subjekt blir till i relation till andra kommer sig skam av att man blir sedd – men på fel sätt, av fel personer, under fel omständigheter. För att ta ett paradigmiskt exempel kunde det inte ha blivit mer fel än när Gud på bar gärning såg Adam och Eva äta av den förbjudna frukten med påföljden att ”de såg att de var nakna”, som det heter i Första Mosebok och som Løvaas valt som titel till sin bok.

Løvaas diskuterar nu inte bara skam som en följd av den andres blick och den moraliska eller nedtryckande verkan den har för jaget. Avstampet utgörs snarare av den skamlöshet vår samtid är präglad av, exempelvis i form av ”den populärkulturella utlämnande- och bekännelsemarknaden” (s. 5), och överhuvudtaget ett avhållande av skam som emancipatoriskt projekt. Mot den bakgrunden och i en värld som alltmer kommit att domineras av egenintressets utbredande och allmänna acceptans söker Løvaas åter aktualisera skam som etisk sensibilitet. Hon återknyter därmed



till en lång tradition, rentav till en för- och tidigmodern skamkultur präglad av antika och kristna ideal.

Det är naturligtvis med nya förtecken och erfarenheter en sådan återkoppling sker. På ett intressant vis vänder Løvaas inledningsvis på skammens klassiska logik. Om Platon eller Descartes – för att nämna två milstolpar i den äldre traditionen – betonade vikten av att upprätthålla bilden av sig själv i andras ögon framhåller Løvaas förmågan att känna skam som ett villkor för medmänsklighet. Det sker så att säga en vändning av den andres skamfrankallande blick till ett ansvar inför den andre. Undertiteln till essäsamlingen är för övrigt ”Om skam och beskydd”, och de teoretiska referenserna går ofta till tänkare som Emmanuel Levinas och Giorgio Agamben liksom till psykoanalysen. Om filosoferna citeras för att skriva fram skammen som ett etiskt grundvillkor är framställningen av psykoanalysen mer slentrianmässig, som i formuleringar om skammen som ”ett slags *return of the repressed* – exempelvis genom *freudian slips*” (s. 100). Möjligen har det att göra med att psykoanalysen nog alltid har varit mer intresserad av skuld än av skam men framför allt tror jag att det beror på att Løvaas söker utvinna en etik ur skamtematiken snarare än att analysera den.

Att skammen väcker behov av beskydd märks även av de självutlämnande personliga berättelser och återblickar som interfolieras med läsningarna av skammens litterära former. Det är som om Løvaas får den egna skamkänslan över personlig sorg och tillkortakommanden att bli till ett produktivt och verbaliserat patos, en drivkraft i det kritiska uppdraget.

Essäerna är associationsrika, uppbyggda av kortare reflektioner som sällan dröjer eller fördjupar någon tanke, men sammantaget bildar de en komplex och motsägelsefull bild av skammens samtida problematik och litteratur. Motsägelsefull, inte bara för att de till största delen skandinaviska författare och poeter som

Løvaas behandlar – Hanne Ørstavik, Kristian Lundberg, Tor Ulven, Marja-Liisa Vartio, med flera – rör sig mellan just skam och skamlöshet. Enkelt sagt tror jag att det beror på att den moderna och senmoderna litteraturen till sin natur är skamlös, om man med det menar att den inte längre är skriven utifrån moraliska konventioner och begränsningar, men att det inte hindrar att skammen fortfarande insisterar. Den tematiseras och analyseras hur som helst i och genom gestaltandet, som exempelvis hos Dag Solstad. Med fin sensibilitet visar Løvaas hur Solstad i den veritabla skamromanen *T. Singer* (1999) ringar in en ny typ av skam som inte har att göra med ”skandalösa hemligheter, estetiska eller moraliska deformiteter” utan som infinder sig ”när det fria självrealiserandet saboteras” (s. 100).

Man kan också säga att om dagens samhälle framställer skamlösheten som ideal – genom att göra maximering av njutning och vinst samt självrealisering till absoluta livsmål – känner den skamlöse skam när hen inte uppnår dessa mål. Det vill antagligen säga som oftast, vilket framtingar ett flertal sätt att dölja – beskydda – ens misslyckanden (exempelvis genom högst selektiva statusuppdateringar på nätet).

En annan aspekt av den samtida skammen har att göra med ett frihetsideal som vi nog också mer eller mindre tar för givet i dag. I ett intressant resonemang om Karl Ove Knausgårdss självutlämnande romansvit, med den skamlösa titeln *Min kamp*, påpekar Løvaas att en nyckel till verket består i ”en lidelsefull frigörelselängtan visavi det sociala” (s. 163), vilken också kan utläsas i det skrivnas stillöshet. Stilen förknippas med anständighet och social beredskap, vilket Knausgård själv skriver och Løvaas citerar: ”Stil er for teksten det moralen er for oppførselen: det som setter grensen for hva som skal og kan sies eller gjøres, og hvordan” (s. 163).

Skam framstår likväl som något oundvikligt, inte bara i den meningen att subjekt både blir till och förlorar sig själva på dess plats utan för

att man faktiskt kan tala om den skamlöses skam. För om den skamlöse föraktar skammen som en social hämsko för egenintressets utbredning avslöjas i samma rörelse jagets egen utsatthet. Utan den andres blick och de sociala band den implicerar blir den skamlöse utlämnad åt sig själv och den tomhet som visar sig i njutningens och självrealiseringens omöjliga företag. När skammen försvinner står vi där med ångesten istället. Dess utbredning visar kanske att den nyliberala kapitalistiska diskursen har mer makt över subjekten än vad den klassiska skamkulturen någonsin hade.

Man kan således förstå vår tids skamlöshet som en internalisering av skammen, eller som Løvaas skriver, ”en modalitet av djup skam” (s. 285). Det vill säga att den andres skamuppväckande blick har omvandlats till en inre uppmaning att ständigt prestera, mer och mer, i namn av individens frihet och självtillräcklighet. Är det så kan det verkligen vara dags för det *credo* som Løvaas formulerar om skam som en kontaktskapande etisk sensibilitet som säger att vi inget är utan den andre.

Carin Franzén

ANDREW GOLDSTONE  
**FICTIONS OF AUTONOMY. MODERNISM  
FROM WILDE TO DE MAN**

Oxford: Oxford University Press, 2013, 224 s.

Autonomibegreppet har nu stått i litteraturvetenskapens skamvrå tillräckligt länge för att en studie som tar det på allvar skall framstå som originell. I *Fictions of Autonomy. Modernism from Wilde to de Man* pekar Andrew Goldstone på att en polariserad föreställning om ett motsatsförhållande mellan estetisk autonomi och historisk contextualisering har gjort begreppet omöjligt att använda annat än som måltavla för dekonstruktion. Boken, som bygger på Goldstones avhandling från Yale, söker formu-

lera ett dialektiskt perspektiv på autonomi och dess motsatser. Den strävar efter att studera begreppet i dess historiska kontext, utan att framställningens mål därför begränsar sig till att avslöja det som illusion. Autonomi är aldrig en given egenskap hos litteraturen, och fokus ligger därför på den process genom vilken autonomi förhandlas fram. Autonomi är inte heller en icke-relation, utan en konkret relation som bäst förstås genom att undersöka vad litteraturen vill vara autonom i förhållande till. Denna tanke tjänar Goldstone som dispositionsmodell. Mellan inledningskapitel och avslutande diskussion rymmer boken fyra kapitel, vart och ett ägnat en specifik typ av relativ autonomi: gentemot arbetet för brödfödan, gentemot författarens person, gentemot nation och samhälle, samt gentemot referentiell mening.

Den inledande fallstudien behandlar alltså litteraturens autonomi i förhållande till arbete, något oväntat med hjälp av litteraturens framställning av tjänstefolk. Med exempel från den franska och engelska esteticismens romaner, samt Prousts *På spaning*, tecknar Goldstone en utvecklingslinje som är kantad av anonyma men nödvändiga betjänter. Det är dessa som utför arbetet som möjliggör esteternas liv i konstens tjänst. Samtidigt, menar Goldstone, letar de sig in i romanernas stil, form och teman: i Villiers drama *Axël* avfärdar den suicidala huvudpersonen verklighetens tillvaro till förmån för fantasin med repliken ”Leva? Det gör våra betjänter åt oss”; i Huysmans *Mot strömmen* utgör två tjänare den fond mot vilken des Esseintes vansinne blir synligt; i Wildes *An Ideal Husband* spelar butlern Phipps den för komiken oundgängliga rollen som ”straight man” till Lord Gorings spirituella aforismer (”To love oneself is the beginning of a life-long romance”, ”Yes, my lord”). Butlern, med Wildes egna ord, representerar ”the dominance of form”.

I *På spaning* följer Françoise, en betydligt komplexare och mindre perifer karaktär än de

ovan nämnda, Marcel romansviten igenom. Goldstone visar hur hennes roll sammanflätas med dennes skrivande, från den hemliga lapp till modern han anförtror henne i svitens inledning, till idén att låta henne hantera de blad på vilka han i sista bandet skriver sin roman. I läsningar av några passager där berättaren jämför litteraturen med Françoises kokkonst spårar Goldstone vidare en oro hos Proust – närheten till dess förgängliga produkter tycks ifrågasätta själva det övervinnande av tiden som romanen syftar till. Tjänstefolket både möjliggör och undergräver den estetiska formens renhet. Trots sitt avståndstagande från samhälle och materiell verklighet, menar Goldstone, villkorar esteticismens och modernismens romanförfattare konstens upphöjdhet genom att låta texterna själva peka ut sin grundförutsättning i andras arbete och underkastelse.

I den därpå följande studien framträder en liknande dialektik med avseende på litteraturens autonomi i förhållande till sin upphovsman. Resonemanget förs i en komparativ analys av det något omaka paret Theodor W. Adorno och T. S. Eliot. Fokus ligger å ena sidan på den förras tankar kring sen stil, formulerade med Beethovens stråckkvartetter som utgångspunkt, och å andra sidan på den senares genomgående ”senhet”, representerad dels av dikternas äldre herrar från Prufrock och Gerontion till Tiresias, dels av Eliots eget sena magnum opus *Four Quartets*. Goldstone menar att de båda modernisterna delar uppfattningen att den ”sena stilen” inte är ett personligt uttryck för ett åldrande subjekts erfarenhet och lidande, utan tvärtom en avpersonalisering, en subjektets flykt från verket. Men eftersom denna flykt är beroende av senheten – den åldrande människan, oavsett om denna är en roll i en dikt eller den faktiska författaren – lämnar den alltid ett spår av subjektet efter sig, och verket artikulerar därför personens närvaro i samma andetag som det förnekar den. I *Four Quartets* är det alltså de musikaliska referenserna som,

via Adornos Beethoventolkning, får rollen som bärare av idén om verkets relativa oavhängighet av författaren. I sin iver att få trådarna från det första och andra kapitlet att hänga ihop blir Goldstone kanske väl förenklande när han apropå Walter Paters berömda påstående att all konst strävar mot musikens tillstånd – ”the aestheticist program at its most radically formalist” – hävdar att ”Adorno’s theory belongs to this kind of aestheticism, too.” (s. 90)

Det tredje kapitlet, som bär titeln ”Expatriation as Exile”, behandlar framför allt Djuna Barnes, James Joyce och tanken på den kosmopolitiska migrationen som instrument i autonomins tjänst. Såväl Barnes som Joyce tematiserar landsflykten som autonomi, och framhäver därvidlag sambandet mellan livsstil och litterär stil. Den kosmopolitiska identiteten, som medför en social oavhängighet, kräver samtidigt att en social roll spelas av författaren. Men utanförskapet ersätts inte för den skull av en ny gemenskap, och den polemiska udden riktas i första hand mot den enligt Goldstone rådande bilden av Joyce som en ”engagerad” författare, vars frivilliga landsflykt i sig kan förstås som ett politiskt ställningstagande.

Den avslutande studien ägnas tautologier hos Wallace Stevens och Paul de Man. Den senare blir genom Goldstones autonomiperspektiv en sen företrädare för modernismen, som därmed sträcks ut längre i tiden än vad som är brukligt i angloamerikansk forskning. Tautologin, menar Goldstone, har en dubbel funktion, som kan förstås som ytterligare en variant av den relativa autonomins dialektik. Å ena sidan tycks dess cirkulära bekräftande inte kommunicera någonting, och arbetar därmed för ett språkligt oberoende av världen. Å andra sidan tycks den trots allt ha ett budskap, som är av social art: tautologin bekräftar det som redan betraktas som ett faktum i en viss mellanmänsklig kontext, och fungerar därför som ett stärkande och sammanhållande element i denna.

Hos Stevens är tautologin en återkommande figur, som regelmässigt är knuten till poesins självreflektion – ”My intention in poetry” skriver han i *Oxford Anthology of American Literature* 1938, ”is to write poetry” (s. 149), och hävdar därmed, enligt Goldstones autonomilogik, poesins oberoende av alla yttre sammanhang, samtidigt som han framhäver de sociala sammanhang – en redan existerande konsensus om vad poesi är – som krävs för att påståendet trots allt skall bli meningsfullt. Denna konsensus inkluderar, menar Goldstone, de Mans syn på litteraturens specificitet, och kopplingen mellan Stevens och de Man ligger i tanken på litteraturen som filosofins konkurrent i fråga om akademiskt tänkande. Det är svårt att förneka att de Man sticker ut något i framställningen, tematiskt såväl som kronologiskt, och det korta avsnittet om de Man är inte bokens starkaste. Goldstone begränsar sig egentligen till att låta Baudelaireläsningen i ”Antropomorfism och trop i lyriken” bekräfta tautologins roll som referensdekonstruerande element i språket (även om han framhåller de Mans beroende av en historiskt specifik släktlinje av tidiga modernister och deras romantiska föregångare som exempelkatalog för sina generaliseringar om litteraturens särart).

Goldstones syn på modernismens autonomifiktions – i den dubbla bemärkelsen fiktioner *om* autonomi och fiktioner *sprungna ur* autonomi – skulle kunna beskrivas som performativ; de är inte i första hand sanna eller osanna, utan i stället mer eller mindre effektiva i sina försök att själva åstadkomma en relativ autonomi för litteraturen genom att styra vårt sätt att läsa den. Detta har effekter inte minst på ett konkret, institutionellt plan. Goldstone understryker hur autonomifiktionserna är med och formar de institutioner och miljöer inom vilka litteratur skapas, sprids, tas emot och dis-

kuteras under 1900-talet. Två exempel behandlas, om än mycket kort, i ett epilogkapitel: den moderna angloamerikanska universitetsinstitutionen, byggd på den nykritiska närläsningens fundament och innehållande såväl kritiskt studium som kreativt skrivande, samt Nobelpriset i litteratur, vilket Goldstone (med bland andra Pascale Casanova i ryggen) menar är en struktur för premierandet av författare som strävar efter en transnationell litterär autonomi.

Som helhet är boken elegant och övertygande skriven (om än bitvis något repetitiv). En viktig styrka ligger i Goldstones förmåga att med autonomibegreppets hjälp vaska fram originella och oväntade läsningar av exempel på detaljnivå, i synnerhet i de två första kapitlen. Resan från dessa – oavsett om det rör tautologifigures desemantiserande funktion eller betjäntens roll som formbildande element – till den övergripande omläsning av modernismen som han vill att boken skall utmytna i är förstas ganska lång. Men Goldstone understryker själv att fallstudierna bör uppfattas som exempel på en läsart som skulle kunna appliceras på en mängd andra teman och författare. Hans viktigaste poäng är att vi bör göra oss av med den förenklade bild av litterär autonomi som vi vant oss vid att med vänsterhanden avslöja som en historiskt aningslös mystifikation. Modernismens autonomibegrepp betecknar inte en icke-relation mellan litteraturen och världen, utan en medvetet och mödosamt utmejslad relation med specifika historiska förutsättningar och effekter. Litteraturvetenskapen skulle ha mycket att vinna på att ta det på allvar, och Goldstones studie visar att detta inte måste ske på bekostnad av de identitetspolitiska och ideologikritiska perspektiv som lagt ned sådan möda på att underminera det.

*Axel Englund*

# MEDVERKANDE

**Anette Almgren White** är fil. dr och undervisar i litteraturvetenskap med intermedial inriktning vid Linnéuniversitetet. Hennes avhandling, *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken. Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp* (2011) undersöker fotolyrik, en genre som kombinerar dikt med fotografiska bilder i bokform. Avhandlingen undersöker aktivt interaktionen mellan text och bild och hämtar teorier delvis från bilderboksforskningen. Hon ingår i flera tvärvetenskapliga forskningsnätverk, Intermediala studier (IMS) och studier i barnlitteratur (CHILL).

**Greger Andersson** är professor i litteraturvetenskap vid Örebro universitet och lärare i gamla testamentets exegetik vid Örebro teologiska högskola.

**Anna Bohlin** är fil. dr i litteraturvetenskap. Har skrivit om Elin Wägner, Selma Lagerlöf, Klara Johanson och Fredrika Bremer. Nu verksam som forskare och lärare i Genusvetenskap, Stockholms universitet.

**Nina Christensen**, lektor i børnelitteratur ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Har blandt andet publiceret bøgerne *Den danske billedbog 1950–1999. Teori, analyse, historie* (2003), *Barnesjelen. Børnelitteraturen og det romantiske barn* (2005) og *Videbegær. Oplysning, børnelitteratur, dannelse* (2012).

**Axel Englund** är forskare vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet och skriver bland annat om modernistisk lyrik, musiklitterär intermedialitet och samtida operauppsättningar.

**Carin Franzén** är professor och föreståndare för Forskarskolan Språk och kultur i Europa vid Linköpings universitet. Hon är även medlem i redaktionerna för *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur* samt *Aiolos. Tidskrift för litteratur, teori och estetik*.

**Nina Goga** er førsteamanuensis ved Høgskolen i Bergen der hun blant annet har ansvar for masterstudiet i barne- og ungdomslitteratur. Hennes siste publikasjoner er *Gå til mauren. Om maur og danning i barnelitteraturen* (2013), ”Teknologi eller estetikk? Hvordan vurdere bildebokkaper” i *Bøygen* 2013:3 og ”Children and Childhood in Scandinavian Children’s Literature over the Last Fifty Year” i Giorgia Grilli (red.), *Bologna. Fifty Years of Children’s Books from Around the World* (2013).

**Ingemar Haag** är docent i litteraturvetenskap, verksam vid Mälardalens högskola. Han disputerade 1999 med avhandlingen *Det groteska* och publicerade 2011 boken *Att gnistra i sitt varas glans*. Han arbetar för närvarande med ett VR-stött projekt kring självframställningar.

**Eva Hættner Aurelius** är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet sedan 1996. Hon har forskat om kvinnolitteratur från äldre tider, främst självbiografier och brev, Birger Sjöbergs författarskap och genre teori. Hon har nyligen givit ut *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg* (2010) och *Women’s Language. An Analysis of Style and Expression in Letters before 1800* (2012). Hon forskar för närvarande om drottning Kristinas brev, och planerar tillsammans med en kollega från Nanjings universitet en antologi om litteraturens performativitet.

**Kristina Hermansson** är fil dr i litteraturvetenskap, verksam som lektor och forskare vid Göteborgs universitet.

**Per Israelson** är doktorand i litteraturvetenskap, knuten till forskarskolan i kulturhistoriska studier – FoKult, Stockholms universitet. Han arbetar på en avhandling om deltagande och materialitet inom västerländsk fantastik.

**Henrik Johnsson** disputerade 2009 med avhandlingen *Strindberg och skräcken*. Han är sedan 2010 lektor i skandinaviska studier vid Århus universitet och är under 2014 gästprofessor vid Gents universitet. Hans senaste arbete är monografien *Strindberg och den ockulta vetenskapen*, som är under utgivning hos Malört förlag.

**Ylva Lindberg** är docent i litteraturvetenskap vid Högskolan i Jönköping. Hon har tidigare skrivit om Nina Hemmingsson och Liv Strömquist i *Recherches feministes* och i *Scandinavian Journal of Comic Arts* (i tryck). Hon kom nyligen ut med boken *De la Belle époque à Second Life* (2013), som beskriver skapande och kunskapande, mellan bild och text från sekelskiftet fram till dagens digitala och tredimensionella virtuella världar.

**Per-Olof Mattsson** är universitetslektor i litteraturvetenskap, Stockholms universitet. Har skrivit om Rudolf Värnlund, Eyvind Johnson och andra arbetarförfattare. Arbetar med en bok om Martin Andersen Nexø och svenska författare. Medverkar i en ny nordisk litteraturhistoria.

**Sara Pankenier Weld** är assistent professor i Russian and Comparative Literature vid University of California i Santa Barbara. Hon är författare till *Voiceless Vanguard. The Infantalist Aesthetic of the Russian Avant-Garde* (2014) och den kommande *Rare Books by Remarkable Russians. Toward a Radical Recontextualization of Early Soviet Picturebooks* (John Benjamins Publishing Company).



