

VASA UNIVERSITET

Filosofiska fakulteten

Emmi Håkansson

Rädsla i ikonotext  
Text och bild i svenska bilderböcker

Avhandling pro gradu i svenska språket

VASA 2014



## INNEHÅLL

TIIVISTELMÄ	5
1 INLEDNING	7
1.1 Syfte och forskningsfrågor	9
1.2 Material	10
1.2.1 <i>Pelles ficklampa</i> av Jan Lööf	12
1.2.2 <i>Jaguaren</i> av Ulf Stark och Anna Höglund	13
1.2.3 <i>Billy och monstret</i> av Birgitta Stenberg och Mati Lepp	14
1.2.4 <i>Ellis blir mörkrädd</i> av Siri Reuterstrand och Jenny Wik	15
1.2.5 <i>Hej rädd</i> av Joar Tiberg och Yokoland	16
1.3 Metod	17
1.4 Tidigare forskning	19
2 RÄDSLÅ I BARNLITTERATUR	21
2.1 Vad är rädsla?	21
2.2 Att gestalta känslor i barnlitteratur	22
3 BILDERBOKEN SOM FORSKNIGSOBJEKT	25
3.1 Begreppet bilderbok	25
3.2 Bilderboken i ett historiskt perspektiv	27
3.3 Bilderboken i Sverige	29
4 TEORETISKA PERSPEKTIV PÅ TEXT OCH BILD	35

4.1 Text – vad är det?	35
4.2 Bildanalys och bilderboksanalys – tre perspektiv	37
4.2.1 Hermeneutik	37
4.2.2 Semiotik	39
4.2.3 Receptionestetik	40
5 GESTALTNING AV RÄDSLÅ I FEM SVENSKA BILDERBÖCKER	41
5.1 Pelles ficklampa	41
5.2 Jaguaren	45
5.3 Billy och monstret	50
5.4 Ellis blir mörkrädd	54
5.5 Hej rädd	59
6 SLUTDISKUSSION	65
KÄLLOR OCH LITTERATUR	68



---

**VAASAN YLIOPISTO****Filosofinen tiedekunta**

<b>Tekijä:</b>	Emmi Håkansson
<b>Pro gradu -tutkielma:</b>	Rädsla i ikonotext. Text och bild i svenska bilderböcker
<b>Tutkinto:</b>	Filosofian maisteri
<b>Oppiaine:</b>	Ruotsin kieli
<b>Valmistumisvuosi:</b>	2014
<b>Työn ohjaaja:</b>	Harry Lönnroth

---

**TIIVISTELMÄ:**

Tämän tutkielman tavoitteena on ottaa selville, miten pelkoa kuvataan kuvakirjoissa tekstin ja kuvan välityksellä, niin sanotussa *ikonotekstissä*. Kuvakirjan kerronta tapahtuu kahden eri merkkijärjestelmän avulla ja on täten *multimodaalista*. Tutkielmassani haluankin selvittää, millainen tekstin ja kuvan suhde on ja miten ne voivat tukea toisiaan kerronnassa. Joskus tunnetta voi olla vaikea kuvata tekstin avulla, ja tällöin kuva auttaa kertomaan sen, mitä teksti ei pysty kertomaan. Teksti ja kuva voivat myös jättää aukkoja lukijalle täytettäväksi. Lähtökohtanani on selvittää myös aikuislukijan suhdetta kuvakirjaan. Aikuiset eivät välttämättä huomio kuvaa samalla tavalla kuin lapset, mutta voivat sen sijaan poimia (ikono)tekstistä erilaisia merkityksiä. Monet tutkijat ovatkin kiinnittäneet huomiota siihen, miten kuvakirjat nykyään puhuttelevat aikuislukijaa jopa enemmän kuin lasta.

Tutkielman aineisto koostuu viidestä nykyaikaisesta ruotsalaisesta kuvakirjasta, jotka on kirjoitettu viidellä eri vuosikymmenellä. Vanhin on 1970-luvulta ja uusin 2010-luvulta. Kaikissa kirjoissa pelko on keskeinen motiivi. Tutkimusmenetelmiksi olen valinnut *hermeneutiikan*, *semiotiikan* ja *reseptioestetiikan*, sillä ne kattavat sekä teksti- että kuva-analyysin.

Analyysin tuloksena ilmeni, että pelkoa kuvataan ikonotekstissä lähinnä käyttämällä kuvissa tummia värejä. Myös tarinan hahmojen ilmeillä ja asennoilla on tärkeä asema tunteen välittämisessä. Usein ei tarvitse erikseen suoraa mainita, että hahmoa pelottaa. Kuvan tunnelma yhdistettynä pelottaviin paikkoihin (kuten metsä), yksinäisyyteen ja ajankohtaan (kuten yö) viestittävät sen lukijalle. Lähes kaikissa kirjoissa pelkotila sijoittuu yöaikaan ja kirjan hahmolle vieraaseen paikkaan. Osa kirjoista osoittautui moniselitteisiksi. Aukot ikonotekstissä tekevät tämän mahdolliseksi, ja aikuislukija voikin tulkita kirjan erilalla kuin lapsi. Tutkielman tuoreimmasta kirjasta löytyi eniten viitteitä siihen, että kirja on suunnattu myös aikuisille. Kuvakirjaa voidaan täten pitää kaikille ikäluokille suunnattuna kirjallisuutena.

---

**AVAINSANAT:** rädsla, text, bild, bilderbok, ikonotext



## 1 INLEDNING

Att vara liten innebär ofta att man har anledning att fundera på ensamhet och rädsla. Dessa är också de två mest förekommande motiven i Sven G. Hartmans (1986) undersökning om barns tankar och funderingar. Hans avhandling innehåller intervjuer med knappt tretusen barn. I intervjuerna kom det fram bland annat att barnen är rädda för spöken, olyckor, vilda djur och konflikter i familjen. Människans sätt att tänka och reflektera varierar med åldern: tänkandets utveckling visar en utveckling från det jag-centrerade till det de-centrerade, från det konkreta till det abstrakta, från det speciella till det generella och från det enkla till det komplicerade. (Hartman 1986: 105, 115, 151.) I denna avhandling pro gradu kommer jag att redogöra för hur denna känsla gestaltas i bilderböcker, som kan enligt Ulla Rhedin (2004: 33) beskrivas som barnets första möte med ordkonst och bildkonst.

Enligt Rhedin (2004: 47) har det skrivits allt fler barnböcker i Norden under de senaste decennierna. I Sverige har flera olika bilderboksfigurer sett dagens ljus. Människor är omgivna av bilder och texter från vaggan till graven. Barnets första bok är vanligen en bok med endast bilder i. Så småningom ersätts den med en bok där bilderna kombineras med enkel text, en bilderbok. (Nikula 2004: 9). I dag möter barnen också en mängd andra medier som serier, filmer, barnprogram och dataspel. Bilderboken är dock den enda konstarten där det dynamiska mötet mellan ordkonst och bildkonst sker i bokmediet. (Rhedin 2004: 33.)

Bilderböckerna tilltalar läsaren på olika nivåer och utmanar både den intellektuella och den estetiska känslan. De är flerskiktade, mångdimensionella och varje liten detalj är intressant och värd att studera. (Nikolajeva 2000: 263.) Till skillnad från annan typ av barnlitteratur handlar bilderböckerna mycket om det visuella; bildernas förhållande till varandra och till texten samt hur de har placerats på bokens sidor. (Trumpener 2009: 55). Enligt Anna-Malin Karlsson (2009: 60) är multimodalitet ett begrepp som i dag används i stor utsträckning. Texterna beskrivs som visuella, flersemitiska och multisekventiella, forskarna talar om det så kallade vidgade textbegreppet och olika kurser i bildanalys ingår ofta i universitetskurser i svenska.

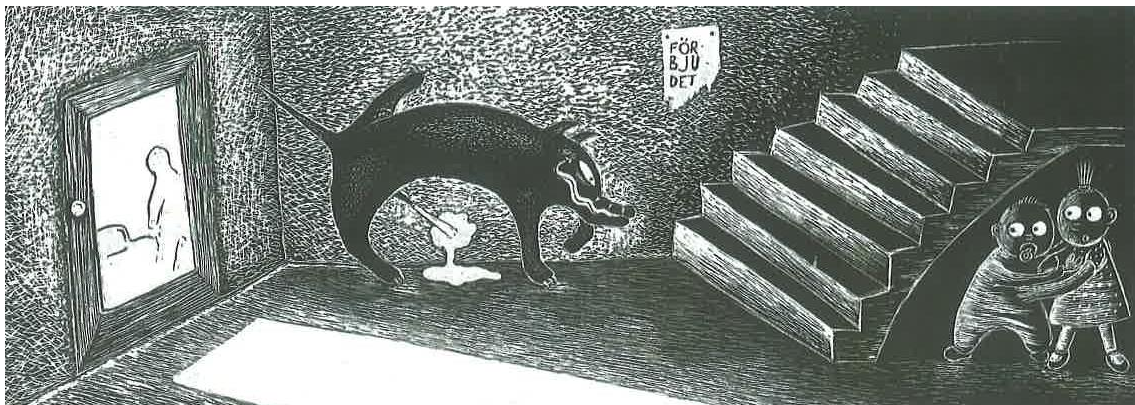


Så här beskrivs den lille pojken Elmers rädsla i Ulf Starks och Anna Höglunds bilderbok *Jaguaren* från år 1987:

- (1) Elmers hjärta flaxar, som en fågel i sin bur,  
för nu har han glömt att han är ett farligt djur.  
”Hjälp!” ropar lille Elmer, och skrumpnar alldeles ihop.  
Då dånar mellan husen Jaguarens hemska rop.

På bild 1, som är tagen ur samma uppslag som exempel (1), ser man en stor svart hund som ser elak ut och två förskräckta barn som gömmer sig under trappan. Bilden är svartvit och mörk, det är tydligen en natt eller en kväll, vilket tillsammans med den beskrivande texten gör stämningen skrämmande.

**Bild 1.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.



Maria Nikolajeva (2012: 289) skriver att den endimensionella litteraturen aldrig kan gestalta en känsla fullständigt. Bilderna kan fylla de luckor som texten inte kan fylla. Med hjälp av så kallade *multimodala* texter, det vill säga texter vilkas betydelse realiserar genom mer än en semiotisk kod, kan de läsare som ännu inte lärt sig läsa lära sig läsa andra människors känslor. Enligt Nikolajeva (2012: 276) handlar nästan all litteratur om känslor av något slag. När man läser skönlitteratur, jämför man sina egna upplevelser på basis av de påhittade händelserna och ”förstår” gestalternas känslor genom att jämföra dem med vad man själv har upplevt. Jag är intresserad av hur en för barn typisk känsla, rädsla, kan gestaltas för läsaren i multimodala bilderböcker.

Bilderboken är en kommunikationsform som har sina egna regler. Jag vill ta reda på vilka dessa regler är och hur de kan förmedla rädslan.

### 1.1 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med min avhandling pro gradu är att studera rädsla i moderna svenska bilderböcker. Jag ska ta reda på hur text och bild samspelar och vilka medel som använts för att gestalta rädsla. Med samspel avser jag textens och bildens samarbete: huruvida de säger samma sak eller huruvida bilden eventuellt säger det som texten inte kan. För rädsla och hur känslor kan skildras i barnlitteratur se kapitel 2.

Speciellt intresserad är jag av den så kallade *ikonotexten*, som jag kommer att undersöka i fem bilderböcker. Med *ikonotext* avser jag följande:

Bilderbokens ”egentliga text” är interaktionen mellan dess båda semiotiska system. Dvs. det är först i läsarsituationen när den implicerade interaktionen bild/text förverkligas som ”bilderbokstexten” blir en realitet. Denna ”text” kallar vi fortsättningsvis i k o n o t e x t. (Hallberg 1982: 165)

Begreppet är myntat av Kristin Hallberg (1982: 165), som skriver att ikonotextbegreppet är ett hermeneutiskt textbegrepp som används i bilderboksforskningen. Det används som en teori för att hantera bilderboken som en (konst)art i sin egen rätt. Ikonotextbegreppet kräver därför att man oavbrutet tar hänsyn till interaktionen på enskilda sidor och uppslag samt att bilderboken ses som en helhet. Varje gång vi läser en bilderbok skapar vi en förståelse av text och bild. Anna-Maija Koskimies-Hellman (2008: 15), också utnyttjat Hallbergs ikonotextbegrepp i sin doktorsavhandling, konstaterar att även om ikonotexten anses som en oupplöslig enhet, kan det finnas varierande former av samspel mellan text och bild, vilket gör att man ibland måste skilja mellan visuellt och verbalt berättande.

I min analys kommer jag att koncentrera mig på gestaltningen av rädsla i bilderböckernas ikonotext. Med *gestaltning* avser jag här det sätt på vilket rädslan har skildrats i text och bild. För att uppnå mitt syfte ställer jag följande forskningsfrågor:

- Hur ser samspelet mellan text och bild ut?
- På vilket sätt kan bilden stödja texten i en bilderbok och fylla de luckor som eventuellt uppstår och vice versa?
- Hur ser bilderbokens estetiska layout ut och hur stöder den motivets gestaltning?

Förhållandet mellan del och helhet ska också betraktas. Delen bör alltid betraktas i förhållande till helheten och tvärtom och om det finns ställen där texten säger ett och bilden säger annat granskar jag dessa extra noga. Sådana punkter kan tolkas som ironiska, vilket är någonting som barn inte nödvändigtvis förstår; således kan man anta att författaren också vill tilltala den vuxna läsaren. Mitt intresse ligger inte således bara på den typiska målgruppen, barnläsarna. Jag är också intresserad av de vuxna som målgrupp, det vill säga huruvida bilderboken också har någonting att säga till den vuxna läsaren.

Enligt Rhedin (2004: 17) är det barn mellan två och sju år som läser, ”tittläser”, bilderböcker. Med *bilderbok* avser hon böcker med åtminstone en bild per uppslag. (Rhedin 1992: 15). I Sverige och Finland sker skolstarten, det vill säga barn lär sig läsa, vid sju års ålder. Framtill det är de beroende av vuxnas läsning. Många författare är medvetna om det faktum att bilderböckerna kan uppfattas som ett slags flergenerationslitteratur. Det är också de vuxna som väljer, köper eller lånar böcker. Bilderboken kan därför sägas ha dubbla adressater. (Rhedin 1992: 133.)

## 1.2 Material

Som material använder jag fem svenska bilderböcker utgivna åren 1978–2011. De böcker som jag har valt att analysera i min avhandling pro gradu är

- *Pelles ficklampa* (text och bild: Jan Lööf, 1978)
- *Jaguaren* (text: Ulf Stark, bild: Anna Höglund, 1987)
- *Billy och monstret* (text: Birgitta Stenberg, bild: Mati Lepp, 1994)
- *Ellis blir mörkrädd* (text: Siri Reuterstrand, bild: Jenny Wik, 2008)
- *Hej rädd* (text: Joar Tiberg, bild: Yokoland, 2011).

Jag analyserar ikonotexten i fem bilderböcker och böckerna har valts ut så att det finns en bok per årtionde från 1970-talet till 2010-talet. Tidsramen beror huvudsakligen på det material som står till buds. Från och med 1970-talet fick jag flera träffar med sökorden ”rädsla” och ”rädd”. Jag fick bara några få träffar som var äldre än detta årtionde. En bok kan inte representera hela årtiondet, men huvudsaken är att det finns bilderböcker från olika tider. På grund av detta kan jag kommentera om jag märker att någonting har ändrats i bilderbokens kommunikationsform under tiden.

Som påpekats vill jag undersöka hur rädslan gestaltas i bilderböckerna och därför sökte jag böcker med sökorden ”rädsla” och ”rädd” på olika biblioteks hemsidor och på Svenska barnboksinstitutets hemsida. Denna avhandling skulle också kunna behandla andra medier än bilderboken såsom filmer och serietidningar. Jag har ändå valt att begränsa mig till bilderboken eftersom jag ville koncentrera mig på just ikonotexten. De böcker som jag valt måste ytterligare vara skrivna av svenska författare och inte översatta till svenska från andra språk, eftersom det är just den svenska bilderboken som ska analyseras.

Bilderboken som estetiskt föremål och framför allt som (konst)art är centralt i avhandlingen. De språkliga och visuella förhållningssätt jag utgår ifrån innebär att de pedagogiskt syftande bilderböckerna, faktaböckerna och ordlösa bilderböckerna faller utanför ramen för denna undersökning. Jag har valt endast sådana böcker som fyller de krav som begreppet *bilderbok* ställer.

Enligt Lars Peterson (1985: 166) skapas en del bilderböcker så att en och samma person skriver, tecknar eller målar, men de flesta har tillkommit ändå så att någon illustrerar en redan existerande text. Nikolajeva (2000: 89) konstaterar att ikonotexten blir annorlunda om text och bild har olika upphovspersoner. De mest berömda och bästa bilderböckerna har skapats av en person. När konstnärer illustrerar sina egna texter tillkommer text och bild ofta samtidigt. När en illustratör illustrerar åt andra blir förhållandet annorlunda eftersom bilderna ofta måste anpassas till en färdig text.

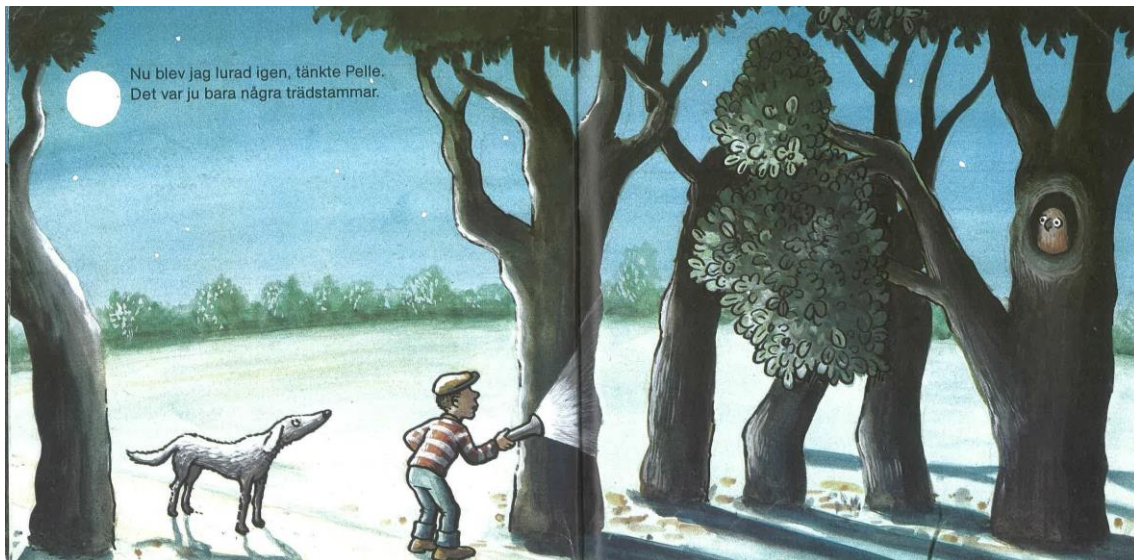
Den gemensamma nämnaren för de fem böckerna är motivet rädsla. Annars är de ändå väldigt olika. De är skrivna under fem olika årtionden, somliga är skrivna och illustrerade av berömda konstnärer, medan andra inte är sådana. Skriv- och bildstilarna

varierar: en är skriven på rim och en annan använder sig av modern grafisk stil som effektmedel. I de fem följande avsnitten redogör jag mera för böckerna och deras författare och illustratörer. Bilderböckerna är inte sidnumrerade, vilket gör att sidnumrering inte anges.

### 1.2.1 *Pelles ficklampa* av Jan Lööf

*Pelles ficklampa* (1978), den äldsta bilderbok som ingår i analysen, är skriven och illustrerad av Jan Lööf, en svensk konstnär, författare, serietecknare och jazzmusiker. Många bilderboksforskare har lyft fram honom samt hans verk i sina avhandlingar. Till exempel Maria Nikolajeva (2000), Gustaf Cavallius (1982) och Ann Boglind och Anna Nordenstam (2010) nämner Lööfs böcker. Cavallius har valt Lööfs bok *Sagan om det röda äpplet* (1974) som huvudexempel i sin bilderboksanalys. Cavallius (1982: 34) skriver att boken ”på ett tydligt sätt åskådliggör olika gestaltungsprinciper” och ”genom sin sammansatthet och flerbottnade karaktär klargör den också vad man måste vara öppen för vid varje analys”.

**Bild 2.** Ur *Pelles ficklampa* (1978). Illustratör Jan Lööf.



*Pelles ficklampa* berättar om en mörkrädd pojke som en kväll får ett uppdrag av sin mamma att gå hem till morbror Sven med pannkakor som blev över från kvällsmat. Pelle är motvillig eftersom det är mörkt ute och han är rädd. Mamman skickar honom iväg med hans nya ficklampa.

På vägen till morbror Sven måste Pelle gå igenom en byggplats, ett skrotupplag och en park. I skuggarna ser han skrämmande odjur. Men när han lyser med ficklampan märker han att i stället för en drake, ett troll och en gorilla ser han i själva verket bara en grävsropa, rostiga tunnor och trädstammar. Framme i morbror Svens hus frågar denne Pelle om Sven har sett hans hund. Pelle har inte märkt någonting men en uppmärksam läsare kan märka att hunden följer Pelle på varje uppslag, vilket är en intressant detalj som Lööf har lagt till i boken. Nikolajeva (2000: 82) skriver att hunden i boken är en detalj som unga läsare alltid märker och känner därför sig duktig jämfört med den ouppmärksamma pojken. Vuxna läsare däremot är så fixerade vid den verbala berättelsen att de oftast inte lägger märke till hunden. Jag märkte inte heller hunden vid den första genomläsningen.

### 1.2.2 *Jaguaren* av Ulf Stark och Anna Höglund

*Jaguaren* (1987) är en bok skriven av Ulf Stark och illustrerad av Anna Höglund. *Jaguaren* är en väldigt populär bok bland forskare att analysera och den nämns i princip i varje avhandling som behandlar bilderböcker. Både Ulf Stark och Anna Höglund är berömda bilderbokskapare och deras verk är uppskattade. Nikolajeva, som alltemellanåt lyfter fram Starks produktion, betonar ändå illustratörens roll i bilderboksskapandet. Nikolajeva (2000: 90) skriver att illustratörer som Anna Höglund, Mati Lepp och Eva Eriksson utan tvivel har tillfört den framgångsrika Starks texter något nytt och spännande.

Boken *Jaguaren* är skriven på rim. På ett roligt och vackert sätt berättar boken om en pojke, Elmer, som blir jaguar för en kväll. Elmer är en liten pojke som drömmer en natt om att förvandla sig till en stor och farlig jaguar som hamnar i ett vilt och spännande äventyr. Som jaguar vågar Elmer möta de saker som under dagen skrämmer honom. Han stöter på grannens elaka hund och den stora staden som liknar en djungel och skrämmer människor.



Elmer möter också en katt, Ellinor, som tittar på honom med sina stora, vackra ögon. Tillsammans med Ellinor ska Elmer uppleva ett äventyr. Till sist blir Elmer så trött att han somnar på marken och mamman bär honom till sängen.

*Jaguaren* handlar om uppväxten och känslan att bli stor och stark. Den handlar också om förmågan att möta sina rädslor. Samtidigt visar boken också den negativa sidan av att vara stor och stark. *Jaguaren* handlar om en liten pojkes entusiasm, rädsla och oro för uppväxten och för den stora världen därute.

### 1.2.3 *Billy och monstret* av Birgitta Stenberg och Mati Lepp

*Billy och monstret* (1994) är en bok skriven av Birgitta Stenberg och illustrerad av Mati Lepp. Stenberg är en svensk konstnär som har varit aktiv som författare, översättare, illustratör, tolk och journalist. Som bilderboksförfattare fick hon ny publik efter Billyböckerna som hon skapade tillsammans med Lepp. Tillsammans har de skrivit och illustrerat 16 böcker om den lilla pojken Billy. Billy har sedan han först såg dagens ljus 1989 blivit en välkänd bilderbokskaraktär i Sverige och övriga Norden. Lepp är en välkänd svensk-estnisk bilderboksillustratör som har illustrerat också till exempel Ulf Starks och P. C. Jersilds böcker. Både Stenberg och Lepp har fått priser för sitt arbete.

*Billy och monstret* berättar om Billy och hans mamma som reser till en ö på sommaren. Det är första gången Billy får se havet och han tycker att det är mycket spännande. I hamnen på ön finns det sjöbodrar och Billy blir nyfiken och går in i en av dem. Den är full av fiskeredskap och i hörnet upptäcker han det hemskaste huvudet han någonsin sett. Det är ett monster tänker Billy. Plötsligt står det en gammal man i dörröppningen. Billy får veta att mannen är farbror Dysterkvist. Dysterkvist berättar hemsk historier om monstret, eller marulken som det heter, och andra farliga saker som lurar små barn i vattnet.

Efter farbror Dysterkvists historier blir Billy rädd för att gå och bada med mamma. Det visar sig att Billy inte är den enda som har fått höra farbror Dysterkvists skrämmande historier – även hans mamma blev skrämmd av honom när hon var liten. Hon tycker att det nu får vara nog. På kvällen tar mamman och Billy med sig marulken och smyger till

farbror Dysterkvists fönster. De skrämmer honom och efter att blivit förskräckt skrämmer farbror Dysterkvist aldrig mer barnen.

#### 1.2.4 *Ellis blir mörkrädd* av Siri Reuterstrand och Jenny Wik

*Ellis blir mörkrädd* (2008) är en bok skriven av Siri Reuterstrand och illustrerad av Jenny Wik, som båda bor i Göteborg. Tillsammans har Reuterstrand och Wik skapat en serie böcker om Ellis i olika äventyr och normala situationer i barns liv. Ellis får syskon, Ellis är mörkrädd, Ellis åker ut på landet och går till tandläkaren. Ellis-böcker har översatts till flera språk. Vad är speciellt intressant med Ellis-böckerna är att läsaren aldrig får veta vilket kön Ellis har. Det nämns aldrig och också barnet i illustrationerna ser könsneutralt ut.

I *Ellis blir mörkrädd* ska Ellis för första gången sova över hos sin morfar. Hen är mycket engagerad, packar sin väska och tycker att det är mycket spännande att få sova över i ett nytt ställe. Först är allt som vanligt. Ellis och Morfar fikar och spelar kort. Men när det blir dags att lägga sig på soffan är det mörkt och allt ser konstigt ut i ljuset från gatlyktan utanför. Ellis hör också konstiga ljud och är rädd för att det finns tjuvar eller spöken i huset. Morfars hus till och med luktar lite annorlunda. Ellis går och väcker morfar. Denne skrattar och säger att det är han som är spöket. Det nämligen blåser luft ur morfars näsa när han sover.

Boken visar på ett roligt sätt att saker som känns skrämmande är helt naturliga och i själva verket inte alls skrämmande. Det finns också humoristiska inslag i boken: i slutet av boken skrattar Ellis och morfar åt Ellis rädsla och pappan förstår inte alls vad de skrattar åt. Det som tidigare kändes skrämmande är nu skojigt.

*Ellis blir mörkrädd* är en berättelse om ett barns typiska rädsla och den är skriven ur ett barnperspektiv. Ellis betraktar händelser ur sitt eget perspektiv som barn här i exempel (2):

- (2) Det känns lite konstigt att borsta tänderna i morfars badrum.  
Här finns ingen pall, som hemma, så att Ellis når upp.  
Och morfar är inte så van vid att borsta tänder på barn.  
Det märks.



Det är lätt att identifiera sig med barns känslor och det hur helt normala saker är olika och kan kännas skrämmande hemma hos andra människor.

### 1.2.5 *Hej rädd* av Joar Tiberg och Yokoland

*Hej rädd* (2011) är skriven av den svenska poeten och barnboksförfattaren Joar Tiberg och illustrerad av en norsk designstudio som heter *Yokoland*. Tiberg, som är född i USA men uppvuxen i Sverige, började skriva dikter i tonåren och debuterade som författare och poet 2001. *Yokoland* är en designstudio grundad av två personer: Aslak Gurholt Ronsen och Espen Friberg. Tillsammans gör de illustrationer, videor och design samt fotograferar och ritar.

*Hej rädd* skiljer sig från de andra böckerna på följande sätt. Den är en bok om rädslor som utgår ifrån att ingen är ensam med sin rädsla. Alla är rädda för någonting och det är naturligt och helt okej att vara rädd. Boken börjar med orden:

- (3) Alla är rädda.  
Alla pappor, och alla mammor, och alla barn.  
Inte alltid, men ibland.

Därefter presenteras det en ny rädsla på varje sida eller uppslag, vilket görs på ett humoristiskt sätt. Det presenteras alla slags rädslor, möjliga, omöjliga, löjliga, fysiska och abstrakta, hos barn och hos vuxna och även hos djur. Ofta säger man till barnen att det inte finns någonting att vara rädd för. *Hej rädd* visar att alla rädslor är lika verkliga och även de vuxna som säger att man inte ska vara rädd i själva verket är rädda för någonting. Det som de vuxna är rädda för kan kännas dumt för barnen på samma sätt som vuxna tänker att barnens rädslor är löjliga. Boken föreslår att de olika former av rädsla uttrycker andra känslor, som ängslan, förskräckelse, oro och ilska och hjälper att identifiera sig med andra och förstå dem.

*Hej rädd* är ingen traditionell sagobok. Den är en poetisk och tankeväckande bok som passar bra för att väcka diskussion antingen med barnen eller med läsaren själv. Pendlandet mellan de humoristiska och allvarliga rädslorna är bokens styrka vilket säkert väcker diskussion om de uttryck som förknippas med rädsla.

**Bild 3.** Ur *Hej rädd* (2011). Illustratör Yokoland.



Bild 3 är ett exempel ur boken. Det är den första sidan i boken. Varje sida (eller uppslag) i boken är illustrerad med olika färger. Färgerna är mycket starka och bilderna enkla. Texten är kort och koncist.

### 1.3 Metod

Nikolajeva (2000: 12–14) konstaterar att för att förstå hur bilderboken kommunicerar kan man använda tre olika metoder: *hermeneutik*, *semiotik* och *receptionsetetik*. De beaktar både texten och bilden varav bilderboken är uppbyggd. I denna avhandling kommer jag att tillämpa dessa metoder. Metoderna beskrivs närmare i kapitel 4. Här ska jag berätta hur de används vid analysen av bilderböckerna.

Enligt Per-Johan Ödman (2003: 74) består den hermeneutiska processen av fyra huvudmoment: *förförståelse*, *förståelse*, *tolkning* och *förklaring*. *Förförståelsen* gör att

analysen blir min egen. Detta innebär att en annan persons resultat troligen inte skulle bli helt likadana. Mina erfarenheter och tidigare läsning är det som påverkar min analys och genom min *förförståelse* kommer jag att bilda en *förståelse*. Ju flera böcker jag har läst och tittat på desto mera kommer jag att ha förväntningar på de andra böckerna och desto större kommer min förförståelse att bli. När jag sedan bildat min *förståelse* kommer min *tolkningsprocess* igång och denna *förklarar* jag i texten för läsaren.

Här kommer semiotiken med i bilden. Jag analyserar ikonotexten och kommer att titta på om bilderna avslöjar mer än vad texten gör (eller tvärtom) och om det finns utrymme för mer tolkning. Barn som mottagare förstår kanske inte allt på samma sätt som vuxna läsare gör. Om det finns sådana punkter i boken som barn inte förstår har författaren troligen adresserat boken åt de vuxna läsarna. Jag kommer att fundera över hur ikonotexten skapar ett intryck hos läsaren, eller i detta fall forskaren. På detta sätt understryks att tolkningen blir unik och min egen. Jag ska läsa böckerna flera gånger och under varje omläsning kommer jag att få en djupare förståelse av ikonotexten, såsom teorin om den hermeneutiska cirkeln föreslår.

Receptionsetetiken använder jag när jag analyserar så kallade *luckor*. Det som texten utelämnar kan finnas i bilden eller tvärtom. Ikonotexten kan också lämna luckor som jag måste fylla i med hjälp av mina tidigare kunskaper och erfarenheter.

Som vuxen är jag inte den typiska läsaren som bilderboken huvudsakligen riktar sig till. Min förförståelse är större och jag har också en olik lässtrategi än ett litet barn har. Jag vet att böckerna kommer att behandla motivet rädsla och det är vad jag också koncentrerar mig på när jag läser böckerna. Jag läser böckerna mycket noggrant och granskar hur texten och bilderna samspekar.

Som hjälp i analysen av bildernas estetik använder jag Nikolajevas (2000: 86–87) förslag till bildanalysen. I Nikolajevas modell beaktas följande punkter:

- Är bilderna svartvita eller i färg? Om de är svartvita, har det på något sätt att göra med bokens innehåll (t.ex. imitation av barnteckningar, serier, karikatyrer, fotografier). Och om de är i färg, har färgerna någon symbolisk funktion?
- Återger den dominerande färgen något i bokens tema?

Olika illustrationer i samma bok kan använda sig av olika tekniker. Det kan finnas till exempel en helsidesbild i full färg och en liten svartvit vinjett på samma uppslag. Blandade tekniker kan ha olika betydelser, till exempel svartvita bilder kan markera det förflutna och färgbilder stå för nuvarande tid. Enligt Nikolajeva (2000: 87) kan de föregående iakttagelserna bidra till en bättre förståelse av boken, men vill man diskutera bildböckernas mera avancerade bildmässiga egenskaper behövs behärskning av speciella konstvetenskapliga kunskaper.

**Bild 4.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.

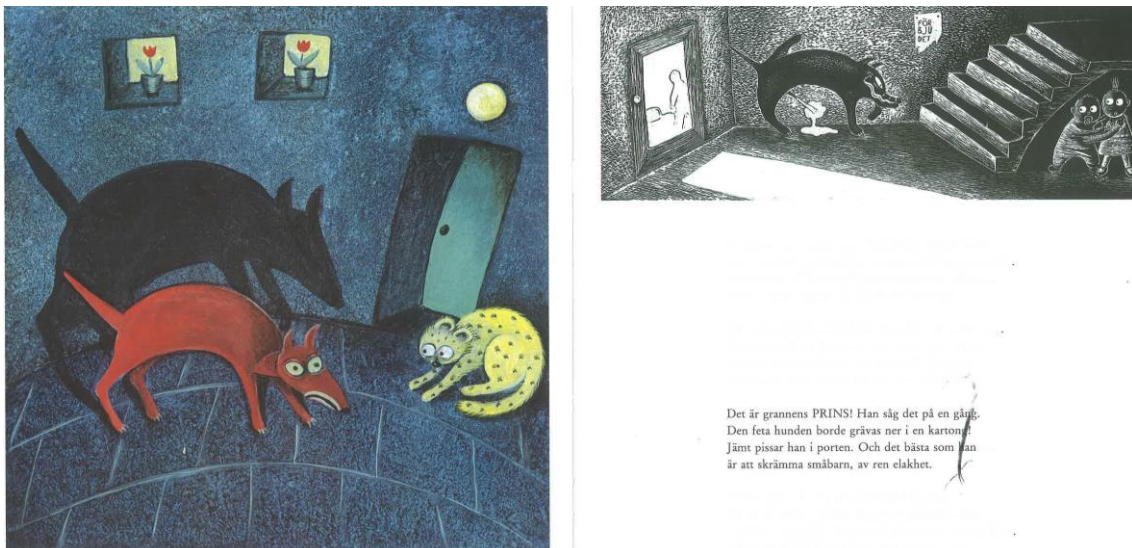


Bild 4 är ett exempel ur *Jaguaren* där en stor bild i färg har placerats på vänstersidan och en smalare svartvit bild på högersidan. Bildernas och textens placering är likadan på varje uppslag.

#### 1.4 Tidigare forskning

Enligt Jane Sunderland (2011: 3, 16) är barnlitteratur inget lätt forskningsområde som många kanske tror. Text och bild borde alltid betraktas som en helhet och inte som två skilda uttrycksmedel. På 1980-talet skrev Peterson (1985: 164) att bilderbokskritiken

ofta behandlar texten mera omsorgsfullt än bilderna. Senare har förhållandet text och bild i bilderböcker forskats mycket inom litteraturvetenskap samt gestaltningen av känslor i allmänhet i den övriga litteraturen. I Sverige är det närmast Maria Nikolajeva, Ulla Rhedin, Kristin Hallberg och Göte Klingberg som har forskat i barn- och bilderböcker utifrån detta perspektiv.

Jag kommer att använda Nikolajevas *Bilderbokens pusselbitar* (2000) och Rhedins *Bilderbokens hemligheter* (2004) och *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) då jag beskriver bilderboken som forskningsobjekt, dess historia och utformning. Också boken *Läs mig sluka mig* (red. Hallberg 1998) samt Hallbergs (1985, 1998), Netterviks (1994) och Boglinds och Nordenstams (2010) teorier kommer att användas.

Det som förenar de ovannämnda forskarna är intresset för bilderboken som ett flerdimensionellt medium och för dess kommunikativa funktioner. Det finns betydligt färre omfattande motivstudier. Koskimies-Hellmans (2008) avhandling *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker* är en motivstudie som kommer att användas som hjälpmedel när det gäller frågan om motivet i min avhandling.

Som metod fungerar hermeneutiken, semiotiken och receptionsetetiken vilka har valts ut enligt Nikolajevas (2000) rekommendationer. Ödmans (2003), Alvessons och Skölbergs (1994), Kjørups (2004) och Hellspongs och Ledins (1997) böcker används för att förklara metoderna. Också Nikolajevas egna definitioner av dessa tre teorier används. För att definiera begreppen *multimodalitet*, *text* och *bild* har jag valt att använda mig av Svenssons och Karlssons (2012), Kress och van Leeuwens (2006), Kress (2009, 2010) och Järvis (2005) modeller.

Nikolajeva undersöker i sin artikel ”Reading Other People’s Minds Through Word and Image” (2012) hur känslorna har gestaltats i bilderböcker i ord och bild. Denna artikel, vid sidan av Tamms (1982, 2003) samt Sylvanders och Ödmans (1985) definitioner av rädsla, ska användas som hjälp i kapitel 2 där gestaltningen av rädsla och känslor i barnlitteratur presenteras.

## 2 RÄDSLÅ I BARNLITTERATUR

I detta kapitel berättar jag först om rädsla och hur den framkommer hos barn. Sedan behandlar jag hur man kan gestalta rädsla och andra känslor i (barn)litteratur. Det är ändå viktigt att komma ihåg att denna avhandling är skriven ur en språk- och litteraturvetenskaplig synvinkel och handlar om rädsla i bilderböcker och därför kommer jag inte ge någon djup psykologisk beskrivning här.

### 2.1 Vad är rädsla?

Rädsla är en känsla som alla bär med sig och den kan uttryckas med många ord och begrepp: fruktan, oro, bävan, ängslan, skräck, panik och ångest. (Tamm 2003: 11). Många människor anser att rädsla enbart är något negativt, men den är verkligen en livsnödighet och en fundamental förutsättning för vår överlevnad, skriver Inga Sylvander och Maj Ödman. (1985: 11). Männsklighetens existens grundar sig på rädslan för det obehagliga. Maare Tamm (2003: 11) konstaterar att rädsla antingen kan vara av inlärd eller biologisk härkomst. Några rädslor är inte vettiga och deras enda funktion är att tynga sin bärare. Sylvander och Ödman (1985: 11–12) konstaterar att vi inte kan skydda barn mot livets alla faror, men genom att ta reda på vad de upplever som skrämmande kan vi lindra många negativa effekter av skadande rädsla.

Enligt Tamm (2003: 15–16) utspelas barndomens rädslor i en kronologisk ordning. Barn börjar bli medvetna om döden vid cirka fem års ålder. Först är de rädda för att föräldrarna skall dö, senare att de själva kan dö. Från och med att barnet är kring sju-åtta år utvecklas rädslor snabbt: de blir mer verklighetsanpassade än tidigare och barnen börjar känna rädsla för krig, katastrofer, olyckor och naturkatastrofer. Även den så kallade sociala rädslan kan förekomma vid denna ålder.

Sylvander och Ödman (1985: 16, 20) har gjort om en undersökning som för första gången hade gjorts år 1963. De fick fram att barns rädsla för det fysiska hade ökat till det dubbla. Dessa rädslor var bland annat rädsla för kidnappare, tjuvar, mobbare, trafik, brand och drunkning. Också djur som spindlar och ormar gav upphov till rädsla.

Världen har förändrats och barnen möter faror överallt: i tidningar, filmer och TV. Tamm (1982: 208) påpekar att eftersom barnen dagligen kommer i kontakt med media kan det hända att det blir svårt för dem att sortera mellan realistiska och orealistiska händelser. De kan känna en rädsla för mördare i garderoben, spioner under sängen eller tjuvar i badrummet. Sylvander och Ödman (1985: 76) påpekar ändå att en orsak till barndomens rädslor också kan vara vuxnas pressade livssituation och stress. Ödman och Sylvander fann i sin undersökning att barnen i den yngre skolåldern inte fick stöd eller engagemang från de vuxna vilket barnen upplevde som negativt.

Natten är en skrämmande tid för barn. Rädslor kan förbli omedvetna under den vakna tiden men på natten komma fram i form av mardrömmar. (Tamm 1982: 209). Flera av barns rädslor är ändå positiva rädslor och det är bara genom att träna som de lär sig att undvika farligheter. Barnen ska fostras att känna respekt för naturens lagar så att de vet att bryggor och båtar inte är några lämpliga lekplatser och att det finns giftiga bär och svampar i skogen. Är ett barn rädd för främmande hundar så lär det sig att respektera dem. Detsamma gäller trafiken. Sådana här rädslor har ett livsbevarande syfte. (Tamm 1982: 154–155.)

## 2.2 Att gestalta känslor i barnlitteratur

Enligt Tamm (2003: 47–48) kan barn genom sagoböcker lära sig vad de skall frukta. Många folksagor och berättelser har olika djur i centrala roller. I *Rödluvan* lär barn sig att frukta vargen (som kan jämföras med en stor hund) och Katla i *Bröderna Lejonhjärta* blir en prototyp för barns rädsla för olika djur. Häxor, spöken, jättar och troll finns också i sagans värld och ett litet barn skiljer sig inte verklighet från fantasi. Genom att lyssna på sagor får barnet möjlighet att stärka sin empatiska förmåga och bearbeta sina känslor. De kan identifiera sig med olika karaktärer och pröva på olika känslor.

Nikolajeva (2012: 273, 289) har forskat hur känslorna förmedlas till unga läsare genom samspelet mellan text och bild i bilderböcker. I bilderböcker kan de verbala och visuella komponenterna antingen störa eller stödja varandra. Den verbala texten kan inte gestalta

en komplex känsla fullständigt och där det finns luckor hjälper bilderna till. Detta är särskilt nyttigt för unga läsare med begränsad läskunnighet.

Nästan all litteratur bygger på åtminstone en känsla. Det enklaste sättet att gestalta en känsla i litteratur är att helt enkelt konstatera att någon är glad, ledsen eller arg. Det kan också vara antingen berättaren som förmedlar detta – ”*Han var glad*” – eller en person kan själv uttrycka känslor: ”*Jag är glad*.” När man läser skönlitteratur, relaterar man sina egna upplevelser till de påhittade händelserna och ”förstår” gestalternas känslor genom att relatera dem med det man själv har upplevt. (Nikolajeva 2012: 276.)

Nikolajeva (2012: 274) konstaterar att genom att läsa en människas ansiktsuttryck och kroppsposition får man ett starkare intryck än genom att läsa orden ”*Den här människan är glad, ledsen eller rädd*”. Det är en viktig social kunskap att kunna förstå andra människor och hur de känner. Litteratur kan hjälpa barn mycket att utveckla den här kunskapen. Nikolajeva (2012: 275) skriver också att tidigare forskning i människornas förmåga att läsa karaktärernas känslor bara har hämtat exempel ur den klassiska litteraturen, vilket ändå är monomedial (endast en semiotisk kod används för att skapa mening). Nikolajeva som barn- och bilderboksforskare är intresserad av hur detta sker i multimodala texter. Också i det verkliga livet baserar sig läsandet av andra människors känslor i hög grad på vad man ser, alltså människors reaktioner, ansiktsuttryck och kroppspråk. (Nikolajeva 2012: 275.)

För unga läsare är andrahandsupplevelser särskilt viktiga eftersom deras erfarenhet av riktiga känslor kan vara ganska begränsad eller till och med obefintlig. Alla förstår inte det verbala påståendet ”*Han var ledsen*” på samma sätt, men var och en som tidigare har upplevt denna känsla (antingen i det verkliga livet eller i litteratur) kan empatisera med en ledsen gestalt i en berättelse. Alla vet vad det betyder att vara glad eller ledsen och när känslan har nämnts verbalt (icke-bildspråkligt) kan den vidare fördjupas med bilder och andra ord. (Nikolajeva 2012: 277.)

Vad som är problematiskt med gestaltningen av känslor är att det inte alltid är så lätt att namnge känslan. Det finns olika grader av sorg och också till exempel just rädslan kan beskrivas med många olika ord och uttryck. Alla dessa former av rädsla har lite olika nyanser. Känslor är icke-verbala och språket kan aldrig förmedla dem tillräckligt väl.



(Nikolajeva 2012: 277.) Vidare skriver Nikolajeva (2012: 278) att läsning av bilder sker naturligt, men däremot måste man lära sig förstå verbala uttryck. Det verbala och det visuella i en bilderbok kan också vara i konflikt med varandra vilket gör att resultatet är ironiskt. Ironin är någonting som barn inte förstår och Nikolajeva (2012: 282) antar att de i sådana fall lutar mera på bilden. Hon framhäver att det ännu inte finns tillräckligt med empirisk forskning kring ämnet.

### 3 BILDERBOKEN SOM FORSKNIGSOBJEKT

I detta kapitel kommer jag att redogöra för hur en typisk bilderbok ser ut och hur den utvecklas speciellt i Sverige. I avsnitt 3.1 ska begreppet *bilderbok* definieras. Där ska det också berättas hur en typisk bilderbok är konstruerad: de typiska dragen för bilderböcker och deras uppbyggnad presenteras. I avsnitt 3.2 ska jag redogöra för den moderna bilderbokens historiska utveckling: hur den ”föddes” och vilka författare och faktorer som har påverkat dess utveckling. Också en kort översikt över den svenska bilderbokens historia ska ges i avsnitt 3.3. Där ska jag också diskutera hur de böckerna, som jag valt att analysera är en del av den svenska bilderbokens historia.

#### 3.1 Begreppet bilderbok

I sin avhandling *Bilderboken – På väg mot en teori* (1992) definierar Rhedin bilderboken som en egen konstart, ”ett bimedialt fenomen”, där narrationen sker både i text och i bild. I den moderna bilderboken möts text och bild på ett sådant sätt att de bildar en enhet och de är lika nödvändiga för förståelsen. Boglind och Nordenstam (2011: 107, 112) skriver att det i moderna bilderböcker finns en stark relation mellan text och bild medan förr var det oftast texten som förde handlingen framåt. Nu är texterna i regel korta och en stor del av berättelsen äger rum i bilderna. I bilderna rör sig berättelsen långsamt framåt. Färgernas funktion är att förstärka känslor och olika färger står för olika känslouttryck.

Med *bilderbok* avses enligt Rhedin (1992: 15) ”en bok av begränsat omfång som i skönlitterärt syfte vill berätta en historia genom kombination av text och bilder, så att det förekommer minst en bild per uppslag”. Netterviks (1994: 60) definition förtydligar detta ytterligare: ”En bilderbok är inte detsamma som en bok med bilder i, utan en bok där bilderna spelar en dominerande roll. I regel förekommer minst en stor bild per uppslag. Bilderna är oftast, men inte nödvändigtvis, tryckta i färg.” Enligt Rhedin (2004: 33) har bilderboken också länge brukat beskrivas som barnets första möte med ordkonst och bildkonst.

Nikolajeva (2000: 63) skriver att bilderboken har ett mindre omfång än en roman. Tittar man rent omfångsmässigt så utgör till exempel endast omslaget, försättsbladet och titelsidan en stor del av bilderboken. Den verbala delen i en bilderbok är oftast mycket kort och därför är titeln procentuellt sett en väsentlig del av bokens verbala aspekt. Bilden på bilderbokens omslag är också viktig för helheten, särskilt om bilden inte upprepar någon bild inne i boken. Ibland börjar berättelsen redan på omslaget och kan fortsätta till sista sidan och in på pärmens baksida. På försättsbladet kan det också finnas viktig information med tanke på förståelsen av hela berättelsen. (Nikolajeva 2000: 63.)

Nikolajeva (2000) har också tittat närmare på bilderbokens komposition. Enligt henne är bilderbokens format en mycket väsentlig del av dess utformning. Fast många bilderböcker brukar vara i A4-format, finns det dock en stor variation. Det finns vissa idéer om vilka format som passar bäst för barn; antingen kan man tänka att små böcker är bra för små händer eller att stora böcker är lättare att hålla och bläddra i, de är också mer attraktiva och tillåter fler detaljer. Det finns ytterligare en variation i formen; somliga bilderböcker använder sig vertikalt (stående) format, andra av horisontellt (liggande). Också fyrkantiga bilderböcker förekommer. Liggande format är unikt för bilderböcker, det används aldrig för romaner. Liggande format är bättre i skildringen av rummet och rörelsen och det används i bilderböcker som bygger på rörelsen. Stående format lämpar sig däremot bra för att ha flera mindre bilder på samma sida. (Nikolajeva 2000: 64–65.)

Enligt Nikolajeva (2000: 65) är titeln viktig för boken som helhet, eftersom de unga läsarna ofta väljer (eller väljer bort) böcker på grund av titeln. Bokens titelsida kan också vara en stor del av bokens verbala innehåll. Detta gör att titelsidan till en bilderbok har en större betydelse än den till en roman. Bilderbokstitlar innehåller ofta huvudpersonens namn och/eller attribut (t.ex. *Billy och monstret*) eller den kan ge en kort uppfattning om bokens handling (t.ex. *Till vildingarnas land*).

De flesta bilderböcker har vita eller neutralt kulörta försättsblad. Till skillnad från romaner kan de också helt sakna försättsblad. Titelsidan och copyrightsida finns då direkt intill pärmen. Ett vanligt grepp som illustratörer använder sig av är att illustrera försättsbladet eftersom bokomfånget är begränsat. Illustrationerna kan till exempel vara

en överblick som inte finns i boken. Ofta är också de främre och bakre försättsbladen identiska. (Nikolajeva 2000: 65–69.)

Titelsidan brukar innehålla bokens titel, textförfattarens och illustratörens namn och ofta förlagets namn. Det finns ofta även en liten bild, till exempel en utskuren detalj på titelsidan. Ibland kan berättelsen börja redan på titelsidan. I många bilderböcker hänger omslagets framsida och baksida ihop och om man faller upp pärmen får man en sammanhängande bild. (Nikolajeva 2000: 72–73.) Nikolajeva menar (2000: 74) att när man talar om bilderböcker bör man inte tala om sidor utan om uppslag där vänster- och högersida utgör en helhet.

Uppslaget hamnar i obalans om bilden är på ena sidan och texten på den andra för att bildsidan drar större uppmärksamhet till sig. Bilden kan ligga antingen på höger- eller på vänstersida och dess placering kan omväxla både till höger och till vänster i samma bok. Dessutom kan flera bilder vara placerade på varje sida. Det klassiska mönstret är ändå att bilden är på den högra sidan och texten på den vänstra; med bilden på höger sida uppmanas läsaren att bläddra vidare. (Nikolajeva 2000: 74–75.)

Nikolajeva (2000: 81–82) skriver att bilderna i en bilderbok skiljer sig kompositionsmässigt från vanliga målningar eller teckningar, eftersom varje bilderboksbild ska få läsaren att fortsätta bläddra vidare. Det finns oftast en tyngd i den nedre högerkanten som pekar mot nästa uppslag och uppmanar att bläddra vidare och upptäcka vad som kommer att hända. För att göra läsaren nyfiken på att bläddra vidare använder illustratören sig av så kallade *pageturners*. En *pageturner* är antingen en visuell eller en verbal detalj som gör att läsaren vill vända bladet och se vad som händer på nästa sida. I många bilderböcker upprepas den verbala och visuella *pageturnern*. Barnböcker får ofta uppföljare med samma personer och miljöer, vilket är vanligare bland bilderböcker än romaner.

### 3.2 Bilderboken i ett historiskt perspektiv

Rhedin (1992: 26) skriver att de första böckerna med bilder i för barn utkom i Europa ungefär vid samma tid som illustrerade böcker för vuxna började tryckas, det vill säga

under 1400-talets senare hälft. Den första bildförsedda bok som enligt forskare uttryckligen riktade sig till barn var försedd med helsidesbilder och utkom 1478. I och med reformationen ökade läskunnigheten och de första illustrerade ABC-böckerna utkom i början av 1500-talet i England och Tyskland.

Senare på 1700- och 1800-talen blev det vanligt med illustrerade encyklopedier som senare ersattes av faktaböcker som innehöll rikligt med bilder. De var ofta färggranna verk ur till exempel naturhistorien. Dessa faktaböcker, menar Rhedin (1992: 29–30), låg till grund för vår tids faktabilderböcker. De första bilderböckerna för barn var alltså egentligen läroböcker för skola och hemundervisning. Illustrationerna blev mer pedagogiska med tanke på att underlätta inläringen genom att förena nytta med nöje. Också begreppet *bilderbok* myntades den tiden av tysken Friedrich Justin Bertuch som gav ut *Bilderbuch für Kinder* i tolv band 1790–1830. Han uppmanade barnen att själva måla böcker och klippa ut bilderna. (Boglund & Nordenstam 2010: 113.)

Vid mitten av 1800-talet började barnlitteraturen frigöra sig från den moraliserande pedagogiken och den sentimentala barnskildringen för att i stället använda sig av satirer och karikatyrer. Berättelserna som nu utkom protesterade och gav respons till dem som tidigare moraliserade och tillrättavisade elaka barn. De protesterade också historier där barnens värld alltid framställdes som en idyll. Nu presenterades en lång kavalkad av antihjältar som råkade ut för bisarra olycksfall och straff. (Rhedin 1992: 46–47.)

Rhedin (1992: 49–54) betonar den engelske bilderbokskonstnären Randolph Caldecotts (1844–1886) betydelse i utvecklingen av bilderboken. Han anses allmänt ha varit upphovsmannen till det nya bilderboks-konceptet. Han hann skriva och illustrera sexton bilderböcker före sin död vid 39 års ålder. Enligt Rhedin (1992: 49–54) är Caldecott orsaken till att ”den underhållande, berättande, konstnärligt drivna och genomkomponerade bilderboken i färg och svart/vitt fötts”. Denna nya bilderbok var helt fri från didaktiska, moraliska och religiösa inslag. Helheten är omsorgsfullt genomtänkt, det vill säga bokens formella drag och design spelar en stor roll. Placeringen av texten och bilderna sker på ett medvetet och genomtänkt sätt.

Hallberg (1998: 213–216) skriver om den svenska bilderboken och bilderboksläsningens betydelse inom familjen från 1880 till 1945. Enligt henne blev

familjebegreppet viktigt i det borgerliga samhället i mitten av 1800-talet vilket innebär att man umgicks mer som en familj och till exempel läste sagor tillsammans. Hallberg (1985: 12) skriver att tanken var att litteraturen förenade familjen och söndrade den inte i olika intressegrupper och därför läste man tillsammans och valde böcker som passade för hela familjen. I början av 1800-talet fanns det endast utländska böcker eftersom de första svenska bilderböckerna utkom under den senare hälften av 1800-talet. (Hallberg 1998: 216).

Både Hallberg (1998) och Nikolajeva (2000) nämner Elsa Beskow som en normsättande författare kring sekelskiftet. Enligt Nikolajeva (2000: 46) introducerade Beskow och den engelska författaren Beatrix Potter kring sekelskiftet 1900 nya drag i bilderboken. Ett gemensamt drag är att bilderna fyller textens luckor och texten kompenserar bildernas otillräcklighet med sin humor och persongestaltning. Beskows bok *Sagan om den lilla, lilla gumman* (1897) är också ett tidigt exempel på simultansuccession, ett grepp som skapar en känsla av rörelse inuti en statisk bild. Denna dynamik var ett viktigt steg från enkel illustrering mot en komplex samverkan mellan text och bild.

Ett senare exempel som nämns i princip i varje litterärt verk om bilderböcker är den amerikanska författaren Maurice Sendaks *Till vildingarnas land* (1963). Nikolajeva (2000: 47) skriver att boken är ”bilderböckernas bilderbok” och att ingen modern bilderbokskonstnär kan vara helt oberoende av dess påverkan. Den är en av de första bilderböcker som i ord och bild skildrar ett barns inre liv: tankar, rädsla, önskemål och fantasier. Boken är ett radikalt nytt sätt att använda bilderboksmediet till något mera än bara att återge ett yttre handlingsförlopp. (Nikolajeva 2000: 47.)

### 3.3 Bilderboken i Sverige

Under den senare delen av 1900-talet började en av de mest betydelsefulla perioderna för barnlitteraturen i Sverige. Enligt Nettervik (1994: 146–147) markerar året 1945 en brytningspunkt i den svenska barnbokens historia. Andra världskriget hade just tagit slut och många intellektuella hade förlorat sin tro på människan och skapat en grundstämning av pessimism och livsångest. Nya litterära uttrycksmedel som var fria

från krav och konvention krävdes, vilket kan ha varit orsaken till varför barnlitteraturen kunde utvecklas just efter 1945. Nettervik (1994: 147) konstaterar att det också kan hända att lek med språket och de djärva konstnärliga experimenten bara var något som låg i tiden.

Efter 1945 utkom flera böcker som bröt mot tidigare trender. Då debuterade några författare (t.ex. Astrid Lindgren, Lennart Hellsing och Tove Jansson) som nuförtiden räknas till den moderna svenska barnlitteraturens främsta representanter. Detta år börjades den svenska barnlitteraturens andra guldålder. Den första inföll under åren kring sekelskiftet. (Nettervik 1994: 146–147.)

Boel Westin (1998: 246–250) framhäver också den danska bilderboken som en viktig impulsgivare för utvecklingen av den moderna svenska bilderboken. I Danmark hade pedagoger och psykologer utvecklat en bilderbok där barnet sattes i fokus och syftet var att beskriva det lilla barnets begreppsvärld. Också en ny färg- och formvärld fördes in i bilderboken av reklam- och plakatkonstnärer. I Danmark började också intresset för bilderböcker växa under 1940-talet och artiklar om den nya bilderboken gavs ut i tidningar. Efter kriget började man översätta danska bilderböcker till svenska vilket satt igång det svenska bilderboksskapandet. Bilden av den ensamma, starka och självständiga Pippi Långstrump blev en förebild för bilderbokens verbala och visuella flickskildring. Detta är helt nytt för den svenska bilderboken: tuffa och självständiga bilderboksflickor. Enligt Boglind och Nordenstam (2010: 115) var kvinnor pionjärer också inom bilderboksskrivandet i Sverige. Den första svenska originalbilderboken var Jenny Nyströms *Barnkammarens bok* (1882). Nyström fick mycket beröm och flera andra konstnärer fortsatte i hennes fotspår (bl.a. Ottilia Adelborg, Nanna Bendixson och Elsa Beskow).

Senare under 1960- och 1970-talen började enligt Nettervik (1994: 152–154) nya motiv förekomma i bilderböcker. Bilderböckernas motivkrets blev bredare och skildringar av det vardagliga livet började förekommas. Som exempel kan nämnas *Pelles ficklampa*, som ingår i min analys. Den har skrivits i slutet av 1970-talet och skildrar just det vardagliga livet: en helt vanlig kväll i en pojkes liv. Också resor, flykt och vandringar i dröm, fantasi och verklighet blev vanliga motiv i berättelser. Bilderböckerna gestaltade

hur äventyret och spänningen kan förekomma mitt i vardagen. Även miljöskildringen blev vanlig och den präglas av realism. (Westin 1998: 250–251, 266.) Både i *Jaguaren* och i *Billy och monstret* är resan ett centralt motiv. Billy reser till havs, medan Elmers äventyr kan tolkas som en dröm eller som en fantasi. Ingenting i ikonotexten avslöjar att han har somnat på riktigt, men det är ändå hur den vuxna läsaren gärna tolkar boken.

På 1960- och 1970-talen blev det ytterligare vanligt för bilderböcker att skildra daghemsliv samt politisk och social orättvisa. Också tidigare tabubelagda ämnen som död och skilsmässor började förekomma i bilderböcker. Den traditionella synen på män och kvinnor började ändras: i böcker skrevs det nu om självständiga flickor och känsliga pojkar. En naturlig följd till böcker med motiv som död eller skilsmässor som motiv var att gestalta barns känslor kring sorg och förlust. Även vardagliga känslöstämningar, som barns rädsla eller ilska, blev vanliga i bilderböcker. (Boglund & Nordenstam 2010: 117.)

Enligt Lena Kåreland (1998: 278) blev svenska bilderböcker också populära utomlands på grund av de vardagliga motiven. Också intresset för barnboken växte. Barnboken debatterades i pressen, forskning och undervisning inom barnboksområdet kom igång. År 1967 började Svenska barnboksinstitutet sin verksamhet. (Kåreland & Werkmäster 1985: 65).

Under 1970- och 1980-talen stärktes barnperspektivet i bilderboken och de traditionella episka mönstren övergavs. Då kom de förstå bilderböcker som också tydligare tilltalar vuxna. (Boglund & Nordenstam 2011: 119.) Under 1990-talet hörde bilderboken till de mest vitala genrerna i svensk barnlitteratur, tack vare uppmärksamheten den fått utomlands. Under 1990-talet blev bilderboken alltmer komplex och fick en alltmer avancerad utformning där traditionella mönster ersattes av nya former, vilket betydde att den inte längre kunde betraktas enbart som en småbarnsbok. Då framstod bilderboken snarast som en allåldersbok med ”dubbelt” tilltal. (Kåreland 1998: 277–278.) Rhedin (2004: 11) skriver att det som var nytt var att bilderboken nu hade något att säga också till den vuxna som förmedlar bokens text till barnet i en högläsningssituation. Också de pedagogiska aspekterna fick träda undan för de estetiska och litterära.

Ett av de mest specifika dragen för den svenska bilderboken har redan från början varit känslan för naturen. (Kåreland 1998: 278). Naturen spelar också en viktig roll i de flesta



böcker som jag valt att analysera. I *Pelles ficklampa* förorsakar naturen rädsla för att den känns okänd i mörkret. I *Billy och monstret* placerar händelserna sig i en typisk svensk skärgårdsmiljö. *Ellis blir mörkrädd* är den enda bok där händelserna helt och hållet utspelar sig inomhus.

**Bild 5.** Ur *Billy och monstret* (1994). Illustratör Mati Lepp.



Kåreland (1998: 282) skriver om Billy-böckernas illustratör Mati Lepp. Enligt henne fångar Lepp särskilt väl småpojkers tuffa hållning som ofta döljer rädsla eller ångslan bakom sig. Lepps skildringar är humoristiska och lekfulla. På bild 5 ovan ser man till exempel Billy och farbror Dysterkvist. Skillnaden mellan deras storlek är framstående, också farbroderns utseende är hotande: han har tjocka, mörka ögonbryn och hans min är elak. Billy tittar på honom förskräckt. Senare i boken får Billy veta att farbrodern har avsiktligt skämtat med honom och då bestämmer han sig för att hämnas.

Kåreland (1998: 284) skriver också om Anna Höglund, en annan bilderboksskapare vars produktion ingår i min analys, och understryker hennes poetiskt expressiva produktion

som kan tolkas på flera nivåer. Enligt Kåreland (1998: 284) präglas Höglunds bilderböcker ofta av grotesk fantasi som har blandats med vardagslivet. Som stilgrepp använder Höglund ofta överdrift. Enligt Boglind och Nordenstam (2011: 119) har Höglund förnyat bilderboksgenren med sina uttrycksfulla och mångtydiga teckningar.

**Bild 6.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.



Bild 6 är tagen ur *Jaguaren* som är illustrerad av Höglund. Där ser man exempel på överdrift och grotesk fantasi som är typiska för Höglund. Man kan studera hennes bilder länge och märka nya tvetydiga detaljer. Här är minerna och positionerna överdrivna och

djuren mänskliggjorda. Fantasin har alltså blandats med vardagen som konstaterats ovan.

Nuförtiden hittar man realism blandad med surrealism i bilderböcker: blommor kan vara större än hus och det finns fotografier kombinerade med teckningar. Barn kan även involveras i läsningen med hjälp av olika aktiviteter. Det finns sidor med hål att kika igenom och sidor som ska vikas ut. Böcker kan vara gjorda av tyg och plast. Det finns också olika tekniker kombinerade i bilderboksbilder. (Boglund & Nordenstam 2011: 108.)

Boglund och Nordenstam (2011: 120–122) nämner Pija Lindenbaum, som använder serietechnik i sina *Gittan*-böcker. Skriket skrivs ut med versaler och rörelsen markeras med fartränder. I hennes böcker finns det också inter- och intratextuella kopplingar. Till exempel i *Gittan och gråvargarna* finns både litterära allusioner och kopplingar i bilderna på *Rödluvan*. I hennes böcker hittar man också detaljer som endast vuxna kan förstå. I *Hej rädd*, som är illustrerad av Yokoland, har det till exempel använts en speciell grafisk teknik som skiljer sig från de andra böckerna i min analys. Färgerna är mycket starka och jämna vilket ger en modern känsla. Man får ett intryck av att bilderna är riktade till vuxna.

Enligt Boglund och Nordenstam (2011: 126–129) har döden som motiv blivit vanligare i bilderböcker. Det är också populärt att låta gestalterna i en bilderbok vara djur, vilket är säkert någonting som leder sitt ursprung från fablerna. Genom att använda djur som gestalter kan karaktärerna vara ”könlösa”. Koskimies-Hellman (2008: 2) konstaterar att de moderna bilderböckerna också visar en tendens till en djupare personskildring. Genom samspelet mellan text och bild uttrycks känslor, drömmar och tankar jämfört med den tidigare handlingsorienterade bilderboken. *Ellis blir mörkrädd* kan nämnas som ett exempel på detta. Ellis tankar och känslor uttrycks jämt genom boken: det finns många bilder där fokus ligger på Ellis ansikte och miner. Handlingen formas enligt Ellis sinnestämningar och känslor. Också i *Hej rädd* är de olika gestalternas känslor i en centrall roll, medan handlingen fattas helt och hållet.

## 4 TEORETISKA PERSPEKTIV PÅ TEXT OCH BILD

I detta kapitel ska metoderna, *hermeneutik*, *semiotik* och *receptionestetik*, presenteras. De hjälper att förstå hur bilderboken kommunicerar med läsaren och i denna avhandling utgör de grunden för analysen. Först ska ändå begreppet *text* definieras. För att kunna analysera text (eller ikonotext) måste man veta vad det egentligen innebär. Ett viktigt begrepp är också *multimodalitet*. Vad man avser med multimodalitet och multimodala texter ska också diskuteras i detta kapitel.

### 4.1 Text – vad är det?

Jan Svensson och Anna-Malin Karlsson (2012: 6) behandlar betydelsen av begreppet text. Enligt dem finns det inget entydligt svar på frågan ”vad som är text?”. Olika forskare och språkbrukare väljer att definiera begreppet på olika sätt beroende på sina syften och behov som forskare. En tolkning kan vara: Vad är en *text*? En annan kan vara: Vad är *en* text? Ytterligare kan man fråga: Vad är konstitutivt för text(er) och hur kan text(er) avgränsas?

När *text* används i vardagliga sammanhang avser man ofta ”ett papper med ord på”. Det är inte alls problematiskt att definiera vad som menas med text i den dagliga kommunikationen, men när begreppet hanteras vetenskapligt blir det svårare. För det första kan *text* syfta på ett perspektiv på språk eller ett faktiskt fenomen i världen. Om man avser att text är ett fenomen i världen, bör man avskilja text från andra (språkliga) fenomen som samtal. (Svensson & Karlsson 2012: 6.)

Svensson och Karlsson (2012: 7–11) definierar *text* på fyra olika sätt. Dessa avgränsningar baserar sig på de olika synsätt som forskare och språkbrukare kan ha på texten: text som sammanhängande struktur, text som betydelseskäpande språkbruk, text som yttranden i dialog och avgränsningen mellan tal och skrift. De olika principerna överlappar varandra delvis. Genom att samla ihop dem får man en extra snäv och sträng uppfattning. Man kan också tänka sig en mycket öppen hållning som säger att texter är allting som på något sätt kan utnyttjas i kommunikationen mellan människor.

Med tanke på bilderboksanalys är det andra sättet att definiera texten (semiotiken) viktigast eftersom textsynen i min avhandling är semiotisk och enligt den kan texter vara multimodala. *Text* enligt denna definition står ungefär för 'meningsbärande språkbruk i kontext'. Också annat än språk kan anses vara text, och betydelsen kan realiseras på olika (multimodala) sätt för att texter i första hand förstås bestå av flera meningsbärande resurser. (Svensson & Karlsson 2012: 8.)

Svensson och Karlsson (2012: 17–18) konstaterar att den så kallade sociosemiotiken är den semiotiska teoribildning som har haft störst inflytande på (svensk) textforskning. Med begreppet *multimodalitet* betecknar de hur verbalspråk bildar text tillsammans med exempelvis bilder, layout, färg och grafik. Gunther Kress och Theo van Leeuwen (2006: 18) går ännu ett steg längre genom att behandla bilder som texter. Enligt Merja Koskela (2005: 10) kan det ändå förorsaka terminologiska problem om man betraktar bilder som text. Det blir problematiskt om man använder begreppet *text* för både text och bild och den helhet som de bildar tillsammans.

Med *multimodala* texter avser Kress och van Leeuwen (2006: 177) texter vilkas betydelse realiseras genom mer än en semiotisk kod. Multimodala texter kan innehålla text och bild eller andra grafiska elementen och de kan existera på en pappersida, på dataskärmen eller i tv. De olika elementen i multimodala texter ska också läsas som en helhet, inte som skilda kommunikationsmedel. De olika *modaliteterna* (eng. *modes*), alltså de semiotiska koder som skapar meningen, kan vara till exempel bild, text, layout, musik, gest, tal, rörande bild, ljud och 3D. (Kress 2010: 79). Problematiskt med tanke på multimodalitet är, enligt Kress (2009: 54), varken de olika modaliteterna behövs eller inte, om de endast upprepar det som redan kommit fram på något annat sätt? Det är inte fallet säger Len Unsworth och Chris Cléirigh (2009: 162–163). Enligt dem används bilden till exempel för att visualisera de onämnda kvaliteterna som form, färg och material.

Inom bilderboksforskningen använder man begreppet *ikonotext* för att beskriva samspelet mellan bilderbokens båda semiotiska system (text och bild). Text och bild anses alltså vara en kombination som skapar ett eget tecken som kallas *ikonotext*. Det är ett hermeneutiskt begrepp applicerat på bilderboken som anses som en självständig egen



(konst)art. (Hallberg 1982: 165.) I denna avhandling kommer jag också således att använda termen *ikonotext* för att beteckna helheten. Ibland måste jag ändå avskilja dem två och då använder jag termerna *text* och *bild*.

#### 4.2 Bildanalys och bilderboksanalys – tre perspektiv

För att kunna analysera bilderböcker räcker det inte att man vet vad text är för någonting. Man ska beakta helheten som består både av text och av bild, det vill säga hur dessa samspelar och hur helheten ska tolkas och förstås. Detta kommer att hända med hjälp av hermeneutiken, semiotiken och receptionsetetiken. Det centrala innehållet i dessa teorier presenteras i de tre följande avsnitten.

Det är också viktigt att veta vad man avser med *bild* eftersom bildernas värld är så mångfacetterad. Att försöka definiera begreppet *bild* är problematiskt bland annat därför att utgångspunkterna är så olika. En bild kan till exempel vara ett materiellt objekt eller en bild målat på tyg. Men den kan också vara en sinnebild, en dröm, ett minne eller en hallucination. Bilder kan vara resultat av konstnärligt arbete, men största delen av de bilder som man dagligen ser har någon annan än konstnärlig betydelse. Också bildernas funktioner varierar: de kan hänvisa, informera, övertala, varna eller underhålla. (Järvi 2005: 16.)

Man brukar säga att bilden säger mera än tusen ord. Enligt Outi Järvi (2005: 16) kräver bilder ändå den verbala textens hjälp för att bli förstådda. Bilder kan inte tala själva, åtminstone inte bättre än texten. Därför har också konstverk namn. Namnen hjälper mottagaren att tolka dem på det sätt som konstnären vill. Järvi (2005: 29) betonar att varje person tolkar bilder på sitt eget sätt.

##### 4.2.1 Hermeneutik

Hermeneutiken har sina rötter i den protestantiska bibelanalysen och det humanistiska studiet av antika klassiker, där utgångspunkten är texttolkningen. Det centrala för hermeneutiken har ändå alltid varit att delarnas betydelse endast kan förstås om de sätts i samband med helheten. En bibeltext kan alltså inte förstås om den inte sätts i samband

med hela Bibeln. Därmed består en helhet alltid av sina delar. (Alvesson & Sköldberg 1994: 115.)

Hermeneutikens syfte är förståelse och den har tolkningen som sitt främsta medel. Ödman (2003: 74) konstaterar att den hermeneutiska processen sker i fyra delar: *tolkning, förståelse, förförståelse* och *förklaring*. Det första momentet, tolkningen, innebär att forskaren presenterar sin förståelse för sig själv och andra. Med förståelse menas en djupare förståelse så att forskarens existens berörs och förändras. Detta kallar Ödman (2003: 74) för *hermeneutisk förståelse*. Det tredje momentet, förförståelsen, är själva grunden till att vi överhuvudtaget kan förstå något. Utan förförståelse finns det alltså ingen förståelse. En persons förförståelse bygger på tidigare kunskaper och erfarenheter och den är aldrig neutral, den kan både hindra och hjälpa med forskningsarbetet. Tolkning är en uppfattning av någonting och den är påverkad av våra förförståelser. Det fjärde momentet är förklaring som står nära begreppet förståelse. För att förklara någonting måste man ha förstått det och för att förstå måste man kunna förklara det. (Ödman 2003: 75.)

Ödman (2003: 80) talar också om kontexten. Enligt honom är det en av de mest centrala uppgifterna i hermeneutiken att definiera kontexten till det som vi tolkar. Kännedom av kontexten ökar sannolikheten att vår tolkning blir giltig.

Lennart Hellspång och Per Ledin (1997: 224) skriver att olika läsare kan uppfatta samma text på olika sätt och till och med samma läsare kan få olika intryck av en text i olika situationer. I stil med Ödman anser också Hellspång och Ledin (1997: 224–225) att förförståelsen är en av de viktigaste tolkningsförutsättningarna. Helt utan förkunskaper kan vi inte få något grepp om det vi läser eftersom ingen text kan börja från noll och förklara allt. Någonting måste alltid tas för givet.

Som konstaterats ovan, tänker man inom hermeneutiken att helheten består av delar. Huvudtemat för hermeneutiken är just denna relation mellan del och helhet. Delen kan endast förstås med hänsyn tagen till helheten och tvärtom. Detta kallas för en *hermeneutisk cirkel*. (Alvesson & Sköldberg 1994: 115.) Hellspång och Ledin (1997: 226–228) skriver att våra tankar rör sig inte bara bakåt utan också framåt i den hermeneutiska cirkeln. När vi läser så anar vi ofta vad som komma skall. Tankarna går

över till det olästa och samtidigt hjälper det lästa oss att tolka det nya. Vår förståelse går i en cirkel där förståelsen hela tiden växer.

Nikolajeva (2000: 13) skriver om hur ”läsandet” av en bilderbok kan jämföras med en hermeneutisk cirkel. Om man börjar med bild skapas det förväntningar om text, och om man börjar med text skapas det förväntningar om bild. Läsaren pendlar mellan det visuella och det verbala, och förståelsen blir bredare och djupare vid varje omläsning. Nikolajeva (2000: 13) påpekar också att unga läsare inte upplever en bok på samma sätt när de läser den många gånger. Vid varje omläsning går de djupare in i dess betydelser. Vuxna har ofta tappat denna förmåga och uppfattar bilderna endast som dekorationer och kan inte se helheten. För att kunna förstå denna helhet, *ikonotext*, behövs det kännedom av *semiotiken*, studiet av tecken.

#### 4.2.2 Semiotik

Semiotiken handlar om studiet av tecken, fusion av form och betydelse. (Kress 2010: 54). Redan John Fiske (1982: 57–58) skrev för trettio år sedan om läsarens roll vid tolkningen av texter. Enligt honom spelar läsaren en mycket aktiv roll i tolkningen av texter, eftersom han/hon skapar textens betydelse genom att låta sina erfarenheter, attityder och känslor påverka den. Kress (2010: 54) uttrycker saken på följande sätt: han skriver om individer som med sina sociala bakgrunder, i sina egna sociala miljöer och kulturer aktivt påverkar hur man kommunicerar och använder tecken. Till exempel i den här avhandlingen är alla bilderboksskapare en del av den svenska kulturen och sociala miljön. Därmed skriver och illustrerar de sina böcker med de kunskaper som de lärt sig i den svenska miljön och kulturen. Om Stenberg och Lepp var spanska, hade Billys utflykt troligen utspelas i någon annan miljö. Eller om *Hej rädd* var skriven av en afrikansk författare, hade gestalternas rädslor kanske varit ”enklare”. Skulle en afrikan vara rädd för att det inte är tillräckligt fint hemma?

Enligt Søren Kjörup (2004: 9–10) finns det två olika slags tecken inom semiotiken. Det ena kallas *index* eftersom tecknet indikerar något. Till exempel feber är ett tecken på en infektion. Det andra tecknet kallas för det *kommunikativa* tecknet som först och främst är tecken *på* något meddelande *om* något. Exempel på kommunikativa tecken är talspråkets ord, diagram, kartor och bilder, symboler, som vi skapat för att visa varandra



något. I stället för termen *tecken* (eng. *sign*) talar van Leeuwen (2005: 3) om *resurs* (eng. *resource*) för att beskriva hur betydelsen hos (multimodala) texter skapas. Inom den sociala semiotiken har fokus flyttas från tecken till hur man använder olika semiotiska resurser.

Nikolajeva (2000: 12) använder termerna *ikoniskt tecken* och *konventionellt tecken* i stället för indexikala och kommunikativa tecken. Enligt henne kommunicerar bilderboken med hjälp av dessa tecken. Bilderna i bilderboken är sammansatta ikoniska tecken medan texter (oftast) är sammansatta konventionella tecken. Dessa två har sina egna funktioner: bilden beskriver och texten berättar. Det unika samspelet mellan text och bild gör att det finns gott om möjligheter för varje läsare att uppfatta bilderboken på ett unikt sätt.

#### 4.2.3 Receptionestetik

Utöver hermeneutik och semiotik behövs det enligt Nikolajeva (2000: 13) receptionestetik för att kunna förstå hur bilderboken kommunicerar. Inom receptionestetiken används begreppet *lucka*, vilket har en central roll i bilderboksanalysen. I en bilderbok lämnar text och bild luckor för varandra att fylla ut. Det kan också hända att text och bild lämnar luckor för läsaren i med sina tidigare kunskaper och erfarenheter. Dessa luckor kan både lämnas medvetet eller omedvetet för att stimulera läsaren. Om luckorna har lämnats omedvetet kan det hända att bilderboksskaparen har felbedömt sina läsare. Text och bild kan även fylla ut varandras luckor eller sedan lämna luckor åt läsaren att fylla i.

Nikolajeva (2000: 13) berättar också om den så kallade *läsorienterade semiotiken* och konstaterar att den står nära receptionestetiken. Den läsorienterade semiotiken förutsätter att läsaren behärskar litterär kompetens för att tolka textens meddelande. Denna kompetens kan tränas och fast det naturligtvis är möjligt att förstå vissa enkla meddelanden utan särskilda kunskaper behövs det kännedom av en rad konventioner för att kunna tolka mer komplicerade bilderbokstexter. Bilderböcker har, precis som andra konstformer, sina egna regler och konventioner. Kännedom kan behövas till exempel i tolkningen av de så kallade paratexterna (omslag, försättsblad, titelsidor), formgivning, läsriktning, bläddrande, grafiska koder och så vidare.

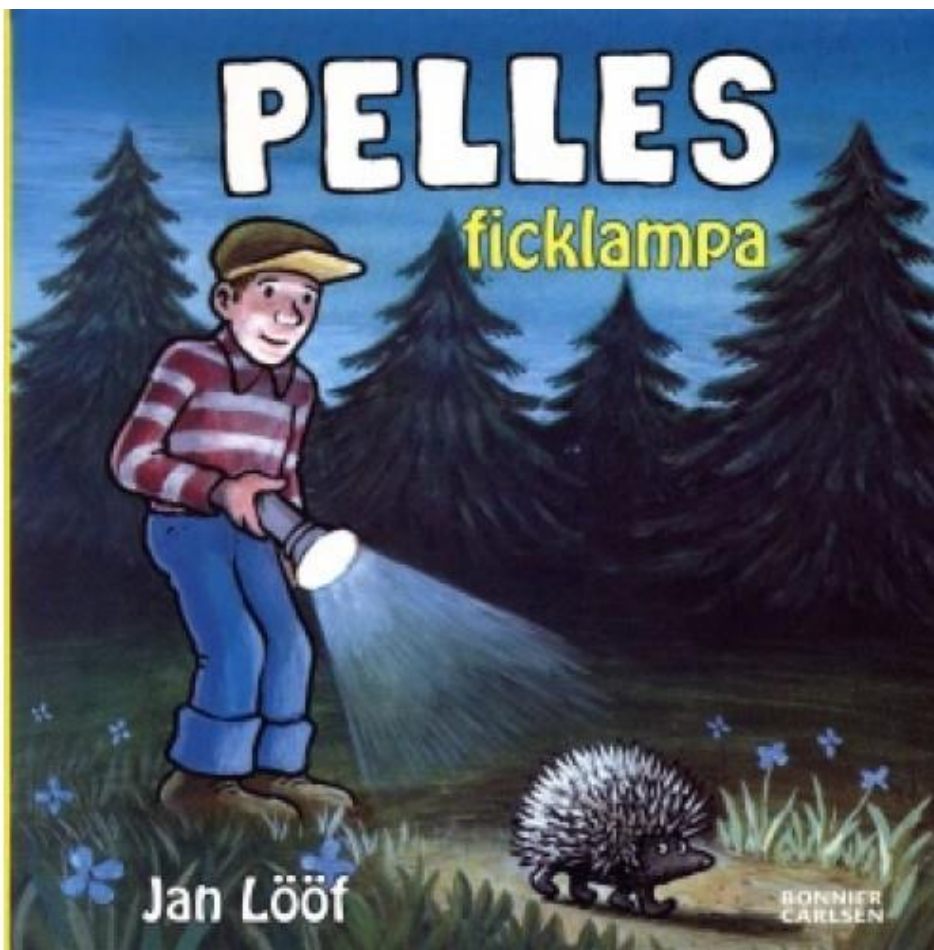
## 5 GESTALTNING AV RÄDSLÅ I FEM SVENSKA BILDERBÖCKER

I detta kapitel presenterar jag resultaten av min analys av bilderböckerna. Jag ska först analysera en bok åt gången och sedan i kapitel 6 gör jag en sammanfattning av min läsning av böckerna.

### 5.1 Pelles ficklampa

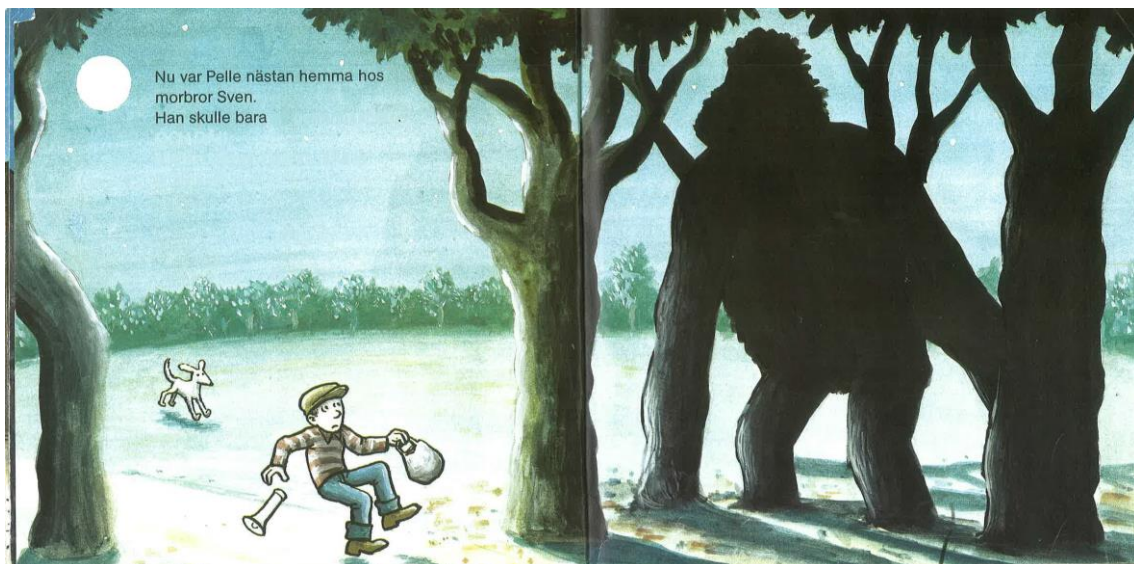
*Pelles ficklampa* är en liten fyrkantig bilderbok med mjuka pärmar. Storleken tyder på att boken är riktad åt mindre barn. En mindre bok är nämligen lättare att hålla i små händer.

**Bild 7.** Ur *Pelles ficklampa* (1978). Illustratör Jan Lööf.



På omslaget finns en bild av Pelle som lyser en igelkott med en ficklampa (se bild 7). Pelle ser glad ut vilket skiljer sig från de övriga bilderna. I resten av bilderna ser han rädd eller förskräckt ut (förutom på de två sista bilderna). Omslagsbilden är varken en del av berättelsen eller en bild hämtad ur själva berättelsen. Den kan tolkas som en skildring av hur Pelle vanligen leker med sin ficklampa, vilket inte passar ihop med handlingen, eftersom Pelles mamma redan i början av boken konstaterar att ficklampan är ny. Omslagsbilden berättar inte heller någonting om rädslan vilket är ett centralt motiv i boken. Man kan således inte välja ut boken på grund av att den behandlar rädslan om man endast tittar på omslagsbilden och läser titeln, det vill säga på grund av ikonotexten på omslaget. Titeln *Pelles ficklampa* är mycket typisk för bilderböcker som ofta har huvudkaraktärens namn i titeln. Den säger inte ändå någonting om rädslan. Titeln betonar ficklampan som ett centralt element för handlingen. Ficklampans roll förstår man när man läser vidare. Dess funktion är att göra det som känns skrämmande tryggt.

**Bild 8.** Ur *Pelles ficklampa* (1978). Illustratör Jan Löf.

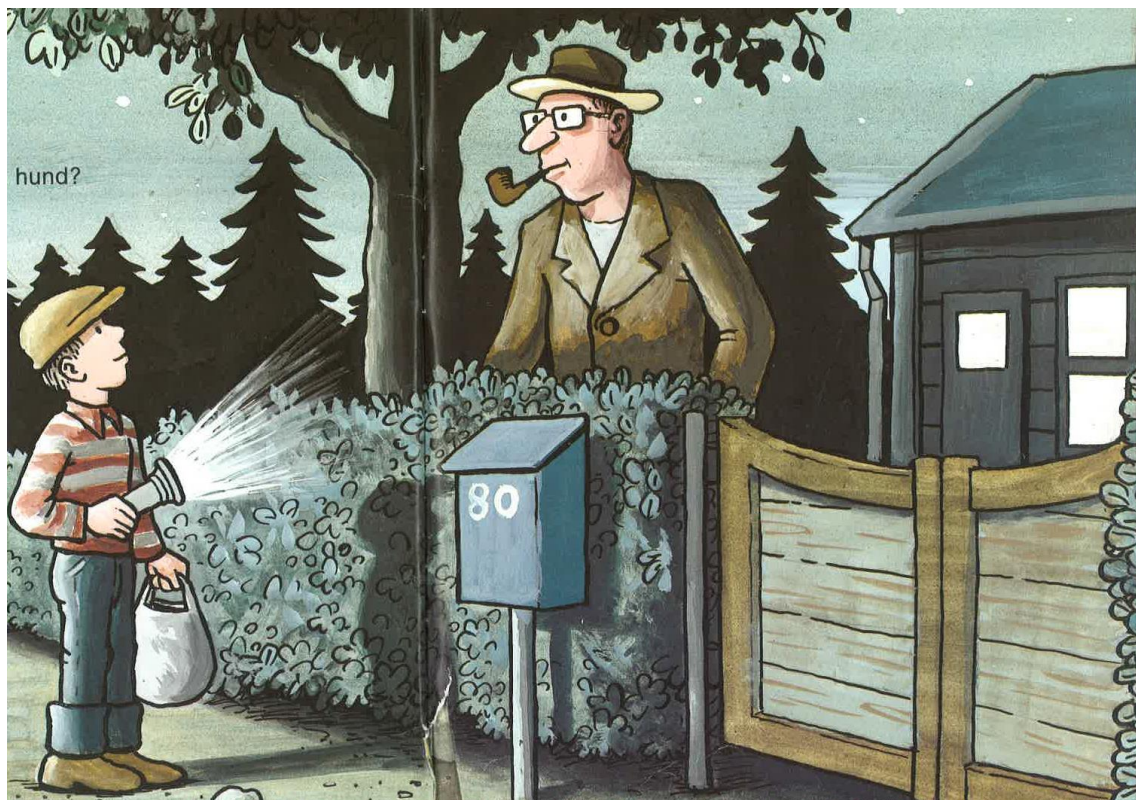


Texten i boken är placerad antingen i vänster- eller högersidans övre del. Den är kort men den allvetande berättaren avslöjar ändå mycket. Händelserna förklaras noggrannare



i text än i bild. Det är inte möjligt att totalt förstå berättelsen endast genom att titta på bilderna. Bilderna kan nästan förstås som ett slags tillägg, eftersom boken endast kan förstås genom att läsa texten. Bilderna är ändå mycket detaljrika; det finns många små detaljer i dem vilka tillägger lite extra i storyn, fast de kanske inte är så centrala med tanke på den. Ett exempel på en sådan detalj är den vita hunden på bild 8. Det märker man inte nödvändigtvis när man läser boken för första gången. Inte heller märker Pelle hunden, vilket kanske är en orsak till att den inte nämns i texten (före det nästsista uppslaget). Hunden följer Pelle hela vägen hem till morbror Sven. Först när Pelle är framme hos morbrodern frågar denne Pelle om han sett hunden, vilket får läsaren att bläddra bakåt. Hunden kan anses som en pageturner som gör att läsaren gärna vill bläddra bakåt. Enligt John Stephens (1992: 158–201) är läsarrollen helt avgörande för hur texten påverkar läsaren. I bilderböckerna tjänar ofta illustrationerna som öppningar in i texten för barnläsaren. I Pelles ficklampa tilltalar bilden (och detaljer som den vita hunden som vuxenläsaren lätt missar) tveklöst just barnläsaren.

**Bild 9.** Ur *Pelles ficklampa* (1978). Illustratör Jan Löf.



Färgerna på boken är ljusa på de tre första uppslagen när Pelle är tryggt hemma med sin mamma. När Pelle är på väg till morbror Sven blir färgerna mörka och kalla. Detta är fallet till exempel på bild 8. Man förstår att det är fråga om kvällstid. Månen lyser på himlen och det är skuggor och mörkt överallt vilket ger ett skrämmande intryck. Även Pelles miner och kroppsposition gestaltar rädsla och ömhet. Först i slutet när han är tryggt framme hos sin morbroder står han rak i ryggen och ser nöjd ut (se bild 9).

I *Pelles ficklampa* har rädslan gestaltats genom att använda kalla och mörka färger och genom att skildra främmande ställen (t.ex. skog och byggplats) och skrämmande monster och djur i ikonotexten. Pelles miner och kroppsposition antyder att han är rädd. Alla känslor är sådana som går att gestalta med enkla visuella medel. Det gör att personskildringen i boken är rätt okomplicerad. När Pelle är inomhus och med människor han känner till, har han en känsla av att vara trygg.

**Bild 10.** Ur *Pelles ficklampa* (1978). Illustratör Jan Lööf.



Ljuset är en central faktor i boken: det är någonting som får Pelle att känna sig trygg. Ljuset av ficklampan eller ljuset hemma eller hos Sven får Pelle att inse att det inte finns någonting att vara rädd för. På bild 10 ser man samma ställe i ljuset av ficklampan som på bild 7 var skildrat i mörkret. Här ser man att ”gorillan” i själva verket bara var några trästammar.

Texten nämner explicit att Pelle är *mörkrädd* och att han är *alldess förskräckt*. Det sägs också att Pelle ser *en fruktansvärd drake, ett förfärligt troll och en gorilla*, vilka Lööf skickligt har illustrerat. De ser verkligen skrämmande ut. Pelle inser ändå att miljön bara ser olik ut i mörkret efter han ser ställen i ljuset av ficklampan. Uppslagen är ordnade parvis: efter varje ”skrämmande uppslag” kommer ett nytt uppslag som skildrar samma ställen i ljuset av ficklampan. Att uppslagen är ordnade parvis visar att det inte finns någonting att vara rädd för. Genom att sätta ihop delarna kan helheten förstås. Den västerländska läsaren vet också att inte det finns några gorillor i Sverige. Troll och drakar finns inte heller på riktigt.

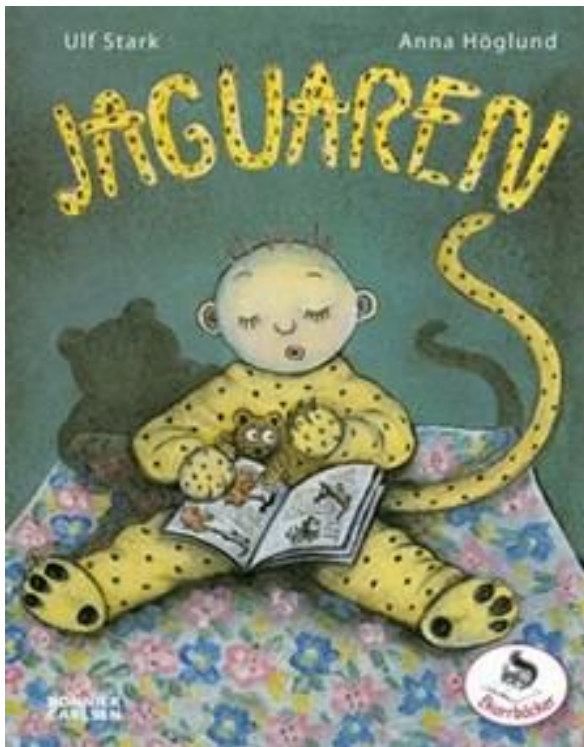
Det här är ett smart sätt att visa barnen att det inte finns någonting att vara rädd för därute i mörkret. Allting ser annorlunda ut i ljuset. Samtidigt skapas det spänning och enligt Nikolajeva (2000: 82) fungerar denna kontrastkomposition, det vill säga att uppslagen har ordnats parvis i en kausal-temporal relation, som en pageturner som är lätt att missa. Utan denna upprepning skulle boken förlora sin spänning.

## 5.2 Jaguaren

*Jaguaren* är en bilderbok i vertikalt A4-format. På omslaget finns en bild av huvudkaraktären Elmer som sitter på golvet i en prickig overall och tittar på en bok med vilda djur (se bild 11). I famnen har han ett litet jaguar-gosedjur. I stället för fötter och händer har Elmer jaguartassar och svans och hans skugga har en jaguars öron. Bokstäverna i titeln är av gul päls med svarta fläckar. Både den prickiga overallen och bokstäverna i titeln kan tolkas som en hänvisning till jaguarpälsen. I sin jaguar-overall kan Elmer föreställa sig som jaguar.



**Bild 11.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.



På det första uppslaget finns det nästan samma bild (som på omslaget) på vänstersidan. Det finns alltid en stor färgbild på vänstersidan och versen på högersidan med en liten svartvit vinjett ovanpå. Enligt Nikolajeva (2000: 75) är denna komposition inte så vanlig, men ger en större prioritet till texten. Bokens titeln *Jaguaren* är väldigt vag: den avslöjar inte alls mycket om vad som kommer att hända i boken. Det är omöjligt att förstå att boken har rädsla som ett centralt motiv på basis av omslagets ikonotext.

På det första uppslagets svartvita bild har Elmer blivit en jaguar: boken är där på golvet och i stället för den lilla pojken finns det en jaguar där. Det förefaller som om Elmer har blivit en jaguar på riktigt. Ingenting i ikonotexten (förutom läggtiden) tyder på att han drömmer. Han är vaken och sitter i den föregående bilden. På nästa uppslag skrämmer han pappan med sitt nya utseende:

- (4) Då tycker Jaguaren det är dags att sin kos  
 men först så ger han pappa en slick ifrån sin nos.  
 ”Nä pfui, du”, säger pappa. ”Kom hit, din gamla katt!”  
 Men jaguaren vill ej sova, när det har blivit natt.

Också i texten (se exempel (4)) sägs att det är natt. Det framgår inte att Elmer sover. Texten i *Jaguaren* är skriven på rim. Den beskriver Elmers äventyr på ett humoristiskt sätt (se exempel (5)). Under en natt går Elmer på äventyr som jaguar. Som jaguar kan han möta alla de saker som under dagen skrämmer honom. Han hoppar ut ur fönstret och stöter genast på grannens skrämmande hund Prins på gården. Ikonotexten berättar att Elmer är rädd. Texten är följande:

- (5) Elmers hjärta flaxar, som en fågel i sin bur,  
 för nu har han glömt att han är ett farligt djur.  
 ”Hjälp!” ropar lille Elmer, och skrupnlar aldeles ihop.  
 Då dånar mellan husen Jaguarens hemska rop.

På bild 12 nedan kan man tolka Elmers kroppsspråk så att han är rädd. Också färgerna på bilden är mörka vilket förstärker tolkningen. Hundens skugga på väggen ser jättestor ut vilket tillsammans med dess elaka min gör hunden att se farligare ut.

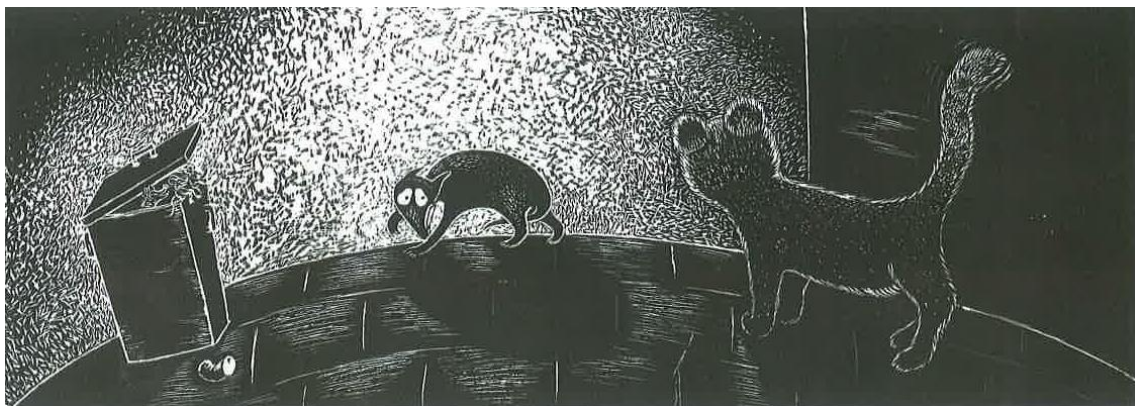
**Bild 12.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.





Textens roll i *Jaguaren* är att berätta storyn medan bilden är ett tillägg eller stöd som beskriver vissa moment ur berättelsen och ger tilläggsinformation som fina detaljer och humor. Om man endast tittar på bilderna, kan man inte förstå boken och om man endast läser texten tappar man också då bort en hel del. Ikonotexten måste betraktas som en helhet. Bilderna lämnar luckor: de är mångtydiga och skildrar staden som en djungel (bussar skildras som elefanter och bilar som noshörningar) och till slut föreslår bilden att Elmer bara har drömt. Trots att händelserna presenteras som sanna, är äventyrets tidpunkt och karaktär sådana att åtminstone en vuxen läsare lätt tolkar den som en dröm. Nikolajeva och Scott (2001: 184) konstaterar att läggtiden stöder uppfattningen om att händelserna i en bilderbok inte är riktiga, även om det inte sägs direkt att gestalten i boken har somnat.

**Bild 13.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.

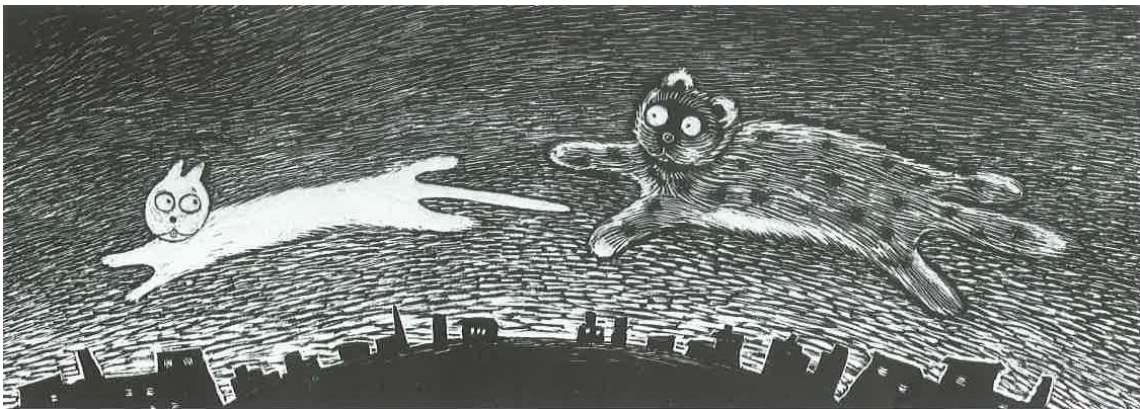


På bild 13 ovan ser man att Prins är nu den som är rädd. Han ser liten och rädd ut efter Elmer har visat att det är han som nu är större och farligare. Den svartvita färgsättningen förstärker bildens stämning. Genom hela boken har det använts mörka färger. Ikonotexten berättar klart att det är natt. Enligt Koskimies-Hellman (2008: 86) är natten ett populärt motiv i barnlitteraturen. Den fungerar i skönlitteratur som en sorts övergång eller gränsland som förknippas med magi och mystik. Natten innebär sömn och sömnen i sin tur drömmar och ensamhet, vilket kan kännas skrämmande för barn. Enligt Westin (1998: 66) företas många bilderboksresor just i drömmen för att under nattetid är allting

möjligt.

I *Jaguaren* finns det mycket rörelse på bilder, särskilt just på dessa mindre bilder i liggande format. Bildernas liggande format kan tolkas som stöd till rörelsen. Det ser nästan ut som om Elmer och katten Ellinor flög på bild 14 nedan. Ellinors förskräckta min och det att hon springer bort får Elmer att förstå att hans utseende skrämmer henne på samma sätt som den skrämmer hans föräldrar, Prins och människor ut på gatorna. Boken skildrar många barns typiska rädsla för stora djur och ensamhet på främmande ställen.

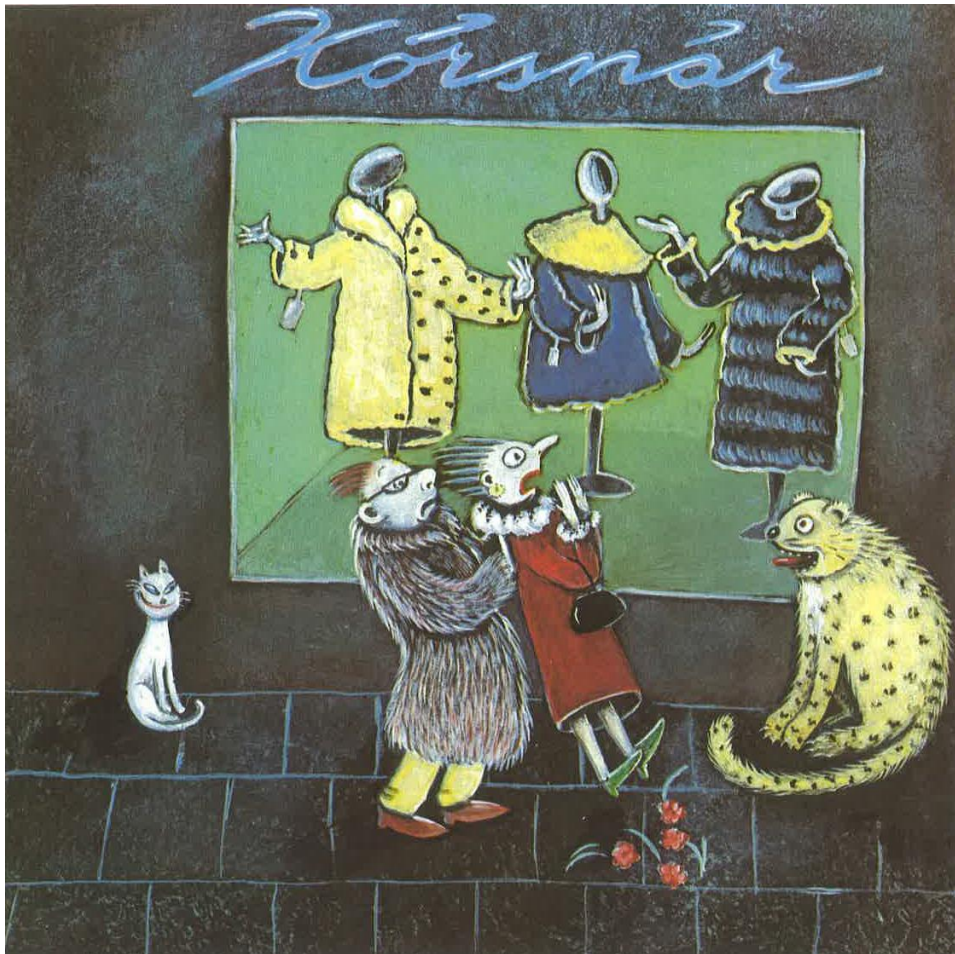
**Bild 14.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.



Rädslan i ikonotexten i *Jaguaren* har gestaltats på ett humoristiskt sätt. Miner och positioner är överdrivna (som t.ex. på bild 15) vilket gör att lässtunden inte är någon skrämmande upplevelse utan man kan snarast njuta av läsandet.

*Jaguaren* är en poetisk och humoristisk berättelse om en liten pojkes tankar i form av en vackert skriven bok. Höglunds illustrationer är vackra, dramatiska och häftiga.

**Bild 15.** Ur *Jaguaren* (1987). Illustratör Anna Höglund.

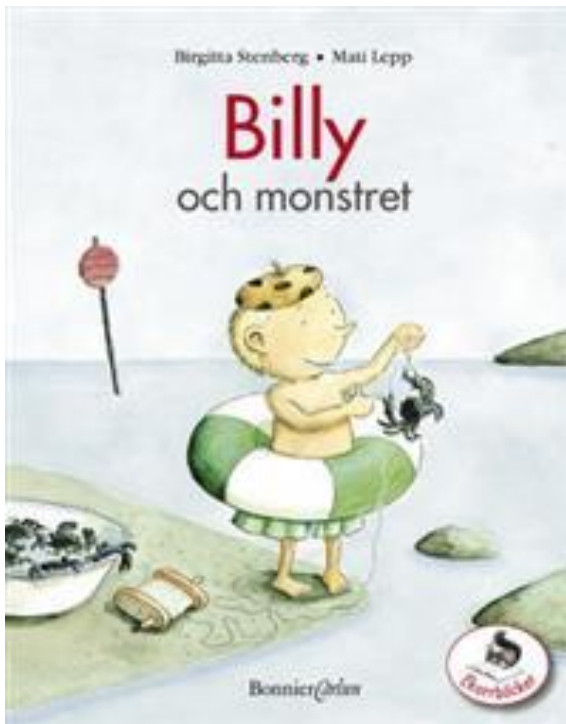


### 5.3 Billy och monstret

Också *Billy och monstret* har en för bilderböcker typiskt vertikalt A4-format. På omslaget finns det en bild av Billy på stranden där han fångar kräftor (se bild 16). Färgerna på bilden är ljusa och Billy ler och ser lycklig ut. Det är ingenting på bilden som tyder på att boken har rädsla som motiv. Titeln *Billy och monstret* berättar ändå mer än bilden. Förförståelsen berättar ändå för läsaren att monster är någonting som vanligen skrämmer barn. Genom att använda ordet *monster* i titeln antyder författaren att berättelsen kommer att ha skrämmande eller spännande inslag.



**Bild 16.** Ur *Billy och monstret* (1994). Illustratör Mati Lepp.

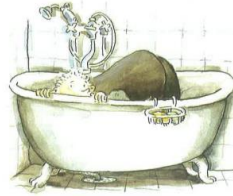


I *Billy och monstret* har bilderna placerats på olika sätt på olika uppslag. Det finns bilder som täcker hela uppslaget och uppslag där det finns två bilder: en på varje sida och uppslag där det finns en stor bild på den ena sidan och flera små på den andra. Också textens placering och längd varierar. I *Billy och monstret* finns det mycket text och dess huvudsakliga uppgift är att föra handlingen framåt.

På bild 17 ser man det nästsista uppslaget ur boken. Där finns det en större bild på vänstersidan och fyra mindre bilder på högersidan. Texten säger *plötsligt fylldes hela utrymmet av ett väldigt monster*. Bilden visar *hela utrymmet*: texten och bilden samspelar. På följande sida har farbror Dysterkvists försök och gömma sig skildras på fyra små bilder. Dessa fyra bilder kan man titta på samtidigt. Ikonotexten blir humoristisk eftersom man ser på bilderna att hans försök är hopplösa. Läsaren vet att det är Billy och hans mamma som försöker skrämman honom och få honom att lära sig att han inte mer kan skrämman barn. På den stora bilden är det mörkt och farbror Dysterkvists min är förskräckt. Också på de små bilderna kan hans miner och kroppspråk tolkas så att han är rädd. Rädslan nämns ändå inte direkt i texten.

**Bild 17.** Ur *Billy och monstret* (1994). Illustratör Mati Lepp.

Plötsligt fylldes hela utrymmet av ett väldigt monster. Det öppnade sin stora käft mot honom. Samtidigt för det blixtar ur munnen så att han blev alldeles bländad.



Farbror Dysterkvist sprang runt i huset och försökte gömma sig. Därför såg han aldrig när Billy och hans mamma smög bort igen.

Det finns många ställen där texten berättar mera än bilden. På det allra första uppslaget sägs det till exempel *Billy hade aldrig sett havet förut*. Det kan man inte förstå utifrån bilden där Billy och hans mamma sitter i båten och reser till ön. Det finns flera sådana ställen i boken där texten berättar mera än vad bilden gör. Bilderna är ändå detaljrika och stöder texten med hjälp av de humoristiska inslagen. På bild 18 ser man hur otroligt detaljerat Lepp har skildrat sjöboden. Farbror Dysterkvist däremot ser överdrivet stor ut bredvid Billy vilket får honom att se farlig ut. Han har också tatueringar i armar och hans min är sur. Det här är Billys (och läsarens) första tolkning av Dysterkvist. Sedan börjar Dysterkvist även skrämna Billy med skrämmande historier om monster och farliga djur som bor i havet. Tolkningen förstärks alltså.

**Bild 18.** Ur *Billy och monstret* (1994). Illustratör Mati Lepp.



Där fanns nät och tinor och linor och en massa saker som Billy aldrig sett förut. En fågel låg på en hylla, alldeles orörd. När han kom närmare såg han att den var konstgjord. Det var då han upptäckte monstret längst inne i hörnet. Det var det hemskaste huvud han sett. Det satt uppspikat och den väldiga munnen gapade full av vassa tänder.

Billy stod alldeles stilla. Plötsligt blev det mycket mörkare därinne, bara de hemska tänderna lyste. Billy vände sig om. Hela dörröppningen spärrades av en storväxt gammal man. När han fick syn på Billy rynkade han pannan.  
– Vad är du för en? Du rör väl ingenting härinne, sa han vresigt.  
– Jag heter Billy. Jag tittar på monstret.



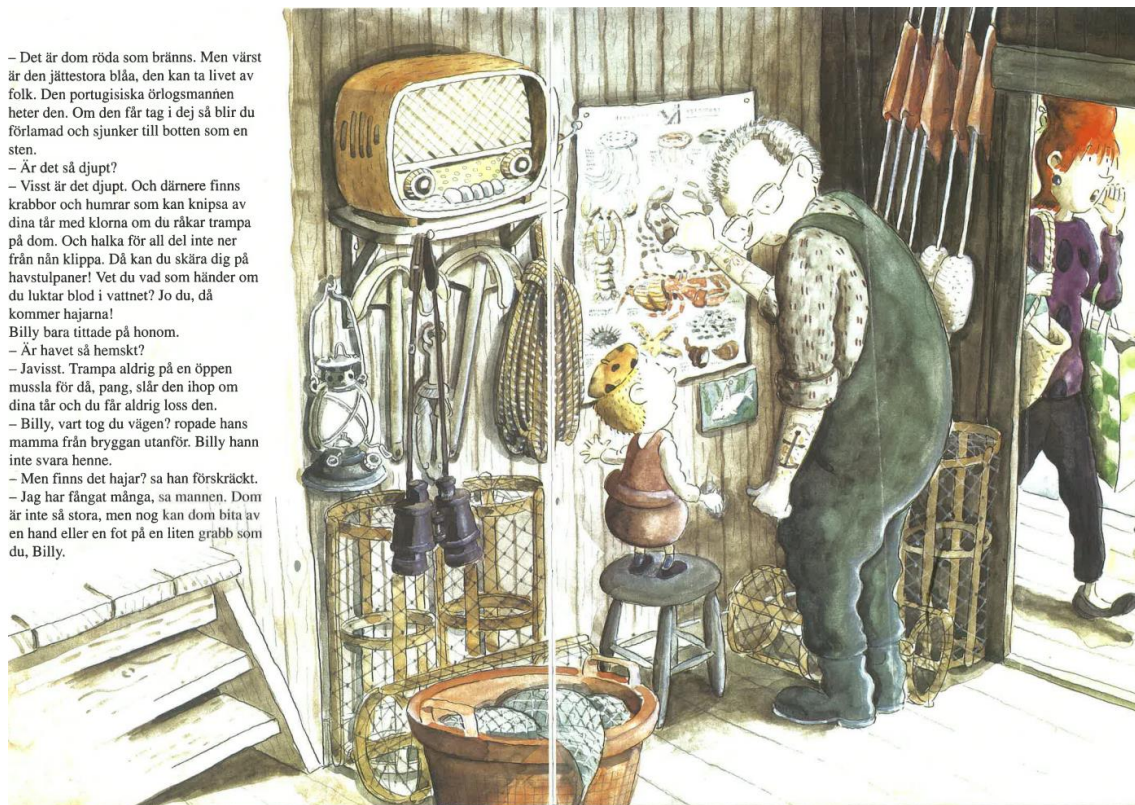
I början av boken är det fortfarande dagtid. Billy befinner sig ändå på ett främmande ställe, på en ö dit han har rest med sin mamma. Till slut när han och mamman går och skrämmer Dysterkvist är det kväll eller natt och det är mörkt därute. Då är också färgerna på bilderna mörkare vilket bidrar till en skrämmande stämning.

Det är mest genom ikonotexten och bilden som rädslan har gestaltats i *Billy och monstret*, (fast texten i allmänhet berättar mera än bilden) men det finns också ställen där texten avslöjar mer än bilden. På bild 19 står Billy med ryggen mot bilden och ser endast hälften av sitt ansikte. Det är inte möjligt att se hans min. Texten säger ändå: *Men finns det hajar? sa han [Billy] förskräckt.* Läsaren förstår då att Billy är rädd. I *Billy och monstret* stöder text och bild varandra under hela boken och endast genom att läsa texten eller genom att titta på bilden kan man inte förstå berättelsen fullständigt. Igen måste man beakta ikonotexten som en helhet. I *Billy och monstret* spelar rädslan inte så stor roll som i några andra böcker. Här handlar det mest om att övervinna sin



rädsla och visa att det mest skrämmande finns i vårt eget huvud. Med sin tidigare kännedom och kulturella bakgrund vet läsaren också att det inte finns hajar i Sverige.

**Bild 19.** Ur *Billy och monstret* (1994). Illustratör Mati Lepp.



– Det är dom röda som bränns. Men värst är den jättestora blåa, den kan ta livet av folk. Den portugisiska örlogsmannen heter den. Om den får tag i dej så blir du förlamad och sjunker till botten som en sten.  
 – Är det så djupt?  
 – Visst är det djupt. Och därere finns krabbor och humrar som kan knipsa av dina tår med klorna om du råkar trampa på dom. Och halka för all del inte ner från nån klippa. Då kan du skära dig på havstulpaner! Vet du vad som händer om du luktar blod i vattnet? Jo du, då kommer hajarna!  
 Billy bara tittade på honom.  
 – Är havet så hemskt?  
 – Javisst. Trampa aldrig på en öppen mussla för då, pang, slår den ihop om dina tår och du får aldrig loss den.  
 – Billy, vart tog du vägen? ropade hans mamma från bryggan utanför. Billy hann inte svara henne.  
 – Men finns det hajar? sa han förskräckt.  
 – Jag har fångat många, sa mannen. Dom är inte så stora, men nog kan dom bita av en hand eller en fot på en liten grabb som du, Billy.

#### 5.4 Ellis blir mörkrädd

*Ellis blir mörkrädd* är en liten fyrkantig bilderbok. På omslaget (se bild 20 nedan) finns en bild av Ellis som ligger i sängen i mörkret och ser trött ut. Det är konstigt att Ellis inte ser rädd ut eftersom det är bokens tema och också själva boken heter *Ellis blir mörkrädd*. Det kan bero på att det är Wiks skildring av Ellis rädsla och det bara är läsarens (min) tolkning att hen ser trött ut. Samma min återkommer nämligen så gott som genom hela boken. Bilderna är mångtydiga, som konstaterats i avsnitt 4.2, och varje person tolkar dem på sitt eget sätt. I den här boken tycks det finnas särskilt mycket rum för läsarens egna tolkningar.

**Bild 20.** Ur *Ellis blir mörkrädd* (2008). Illustratör Jenny Wik.



I den här boken finns det alltid två bilder på ett och samma uppslag: en på vänstersida och en på högersida. Bilderna är också alltid av samma storlek och av samma form. Texten är placerad under bilderna. Bilderna täcker största delen av sidorna och det finns ont om utrymme för texten nedanför. Det kan tolkas så att det är meningen att barnen tittar på bilderna och den vuxna läser texten samtidigt. Bilderna är ljusa och färggranna (se bild 21) och på varje bild är det Ellis som skildras vid olika tillfällen. Det finns mycket detaljer på bilder och vid varje läsning kan man upptäcka något nytt. Till exempel Ellis gosedjur Ballowits kan man hitta på varje bild. Den återspeglar Ellis känslor och humör ofta starkare än Ellis själv eftersom Ballowits miner är lättare att tolka.



**Bild 21.** Ur *Ellis blir mörkrädd* (2008). Illustratör Jenny Wik.



Innan det är dags att gå iväg till morfar packar Ellis en liten väska.  
 En pyjamas, en tandborste, en bra bok, kudden, två pengar, en ostsmörgås,  
 en bil, en kotte, en tröja till Ballowits, täcket...  
 – Stopp! säger pappa. Hur mycket tror du att du behöver egentligen?

5

I boken ska Ellis sova över hos sin morfar för första gången. Först är Ellis ivrig inför denna nya upplevelse, men senare när det är dags att lägga sig är det mörkt överallt och det hörs underliga ljud i huset. Titeln till boken heter *Ellis blir mörkrädd* vilket betonar motivets roll i boken. I boken understryks den nya upplevelsens (att sova över på ett nytt ställe) vikt för ett barn och att det kan vara en skrämmande erfarenhet. Med sin förförståelse kan läsaren uppfatta detta. Rädsla för mörkret, vilket är en vanlig rädsla för barn, har använts som ett centralt motiv här så att många barn kan identifiera sig till boken. Ellis kön nämns aldrig, vilket gör det möjligt för barn av båda könen att identifiera sig själva till karaktären. Ellis könlöshet kan möjligen anses som en lucka. Författaren kan anta att man känner till det om man har läst Ellis-böcker tidigare. Om man inte har läst dem kan man inte veta att det inte avslöjas där heller.

**Bild 22.** Ur *Ellis blir mörkrädd* (2008). Illustratör Jenny Wik.



Ellis kryper längre ner.  
 Allting luktar annorlunda än hemma. Hos morfar luktar det kaffe  
 och någonting annat som Ellis inte vet vad det är.  
 På dagen är det trivsamt men nu börjar Ellis undra om det inte är  
 spöklukt.

På bild 22 ovan föreslår ikonotexten att Ellis är rädd. Detta framstår inte direkt men kan läsas mellan raderna. Det får också sin förklaring om man beaktar det som kommit fram tidigare. Också Ellis och särskilt Ballowitz ser rädda ut. Båda drar täcket ovanpå ansiktet och ser förskräckta ut. Ljuset från gatlyktan skapar en skugga ovanför sängen och Ellis har tidigare tänkt att allt ser konstigt ut i mörkret när det endast finns gatlyktans ljus utanför. Ellis hör också främmande ljud och tänker att det finns en bov eller ett spöke i huset. Ljud och Ellis rädsla för bovar och spöken är någonting som nämns endast i texten. De finns inte i bilden. Enligt Koskimies-Hellman (2008: 89–90)

innebär natten och läggstunden inte bara att stiga in i gränslandet mellan dröm och vakenhet. Denna tid betecknar också övergång från ljus till mörker och i detta gränsland kan fantasin ta över. Det som känns tryggt i dagsljus blir skämmande när det är mörkt. Också den fysiska närheten som föräldrarna betyder skapar trygghet hos barnet i de västerländska hemmen.

**Bild 23.** Ur *Ellis blir mörkrädd* (2008). Illustratör Jenny Wik.



Färgsättningen (se bild 22) är mörk på natten när Ellis är rädd. Tidigare var det ljus. Ellis springer till morfars rum och väcker honom. Med honom känner Ellis sig trygg. Det är också ljus inne i hans rum (se bild 23). Morfar skrattar åt Ellis rädsla för spöken och säger att ljudet kommer ur hans näsa när det puffar luft därifrån. Färgsättningen har igen blivit ljus: det finns inte längre några skuggor och mörka färger och Ellis kan äntligen somna.

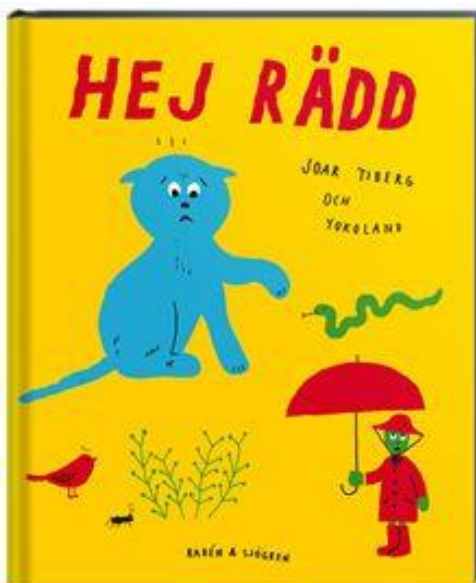


I *Ellis blir mörkrädd* samspelar text och bild, men det finns ställen där texten berättar mera eller där bilden är mer detaljerad än texten. Rädslan har gestaltats genom den mörka färgsättningen, miner och kroppspråk och genom att ange att Ellis tror att det finns spöken eller bovar i huset. Ellis blir också rädd i ett nytt ställe när det är natt (och mörkt) och när hen är ensam. I boken finns också humoristiska inslag så att läsaren får skratta och till slut skrattar också Ellis och morfar åt Ellis ”dumma” rädsla.

### 5.5 Hej rädd

*Hej rädd* har också en bok i vertikal A4-format. Omslaget är gult och försett med små bilder (se bild 24 nedan). Bilderna ser ut nästan som barn gjord dem. På omslaget finns det olika figurer. Det finns en bild av en katt, en orm, en fågel, en myra, några grenar och ett barn med ett paraply. Gestalterna är tagna ur boken. I övre delen av omslaget står det bokens namn med röda bokstäver. Omslaget passar bra för boken: det finns många färgstarka uppslag med grafiska bilder på också i boken och det finns ingen egentlig intrig utan på varje uppslag eller sida presenterar man nya gestalter med olika rädslor.

**Bild 24.** Ur *Hej rädd* (2011). Illustratör Yokoland.



Joar Tiberg verkar intresserad av temat rädsla. Han har skrivit ytterligare en bok om detta tema, *Månen blev rädd* (2010) med bilder av Anna Höglund. I *Hej rädd* behandlar Tiberg viktiga tankar och teman. Han gör alla slags rädslor synliga och möjliga att hantera och övervinna.

*Hej rädd* är ingen typisk bilderbok. Det finns ingen egentlig handling. Här tillåts alla vara rädda. Det är inte endast barn vilkas rädslor skildras utan också vuxnas och även djurs. Det är också ganska svårt att analysera boken. Det går inte att analysera den med tanke på delarnas förhållande till helheten; varje sida eller uppslag i boken är en fristående helhet. Somliga bilder täcker en sida, somliga hela uppslaget så det går inte alltid att tala om uppslag. Boken börjar med orden *Alla är rädda. Alla pappor, och alla mammor, och alla barn. Inte alltid, men ibland.* Därefter presenteras det olika rädslor vanligen med orden *Nån kan vara rädd för* eller *Man kan vara rädd för*. Dessa ord upprepas frekvent och således blir språket ensidigt och det är huvudsakligen bilden man koncentrerar sig på. Man kan studera bilderna länge och på dem hitta flera intressanta detaljer.

**Bild 25.** Ur *Hej rädd* (2011). Illustratör Yokoland.



På bild 25 återfinns ett uppslag där rädslan har gestaltats på ett för boken typiskt sätt. Färgerna är mörka, mannen är ensam i skogen och han ser rädd ut. Det är mörkt, antagligen en kväll eller en natt. Mellan träden finns det ögon som observerar mannen. Man vet inte vems ögon de är fråga om, om de är människors eller djurs, och denna osäkerhet gör stämningen på bilden skrämmande. Ett av träden har också ett ansikte som ser ut som om det skrek. Långt borta ser man ett hus och barn som leker på gården. I nedre kanten står det *Nån kan vara rädd för att gå till skolan*. Texten är kort, vanligen en eller två meningar per sida eller uppslag, och dess funktion är att hjälpa med tolkningen av bilder.

I *Hej rädd* betyder rädsla också många andra känslor. Det kan vara fråga om oro, ängsla, förlorad kontroll, maktlöshet, modlöshet, skam, ensamhet och så vidare. Eftersom alla dessa komplexa känslor har gestaltats kan man tänka sig att bokskaparna också tänkt vuxna som målgrupp. Det är svårt att tänka sig att de allra yngsta barnen kunde förstå bokens budskap, inte på samma sätt som de vuxna åtminstone. Alla läsare kan ändå säkert känna igen någon känsla som behandlas i boken. Här kan man konstatera att utan förförståelse går det inte förstå och tolka de olika känslöstämningarna. Läsaren fyller alltså luckorna med sina tidigare kunskaper.

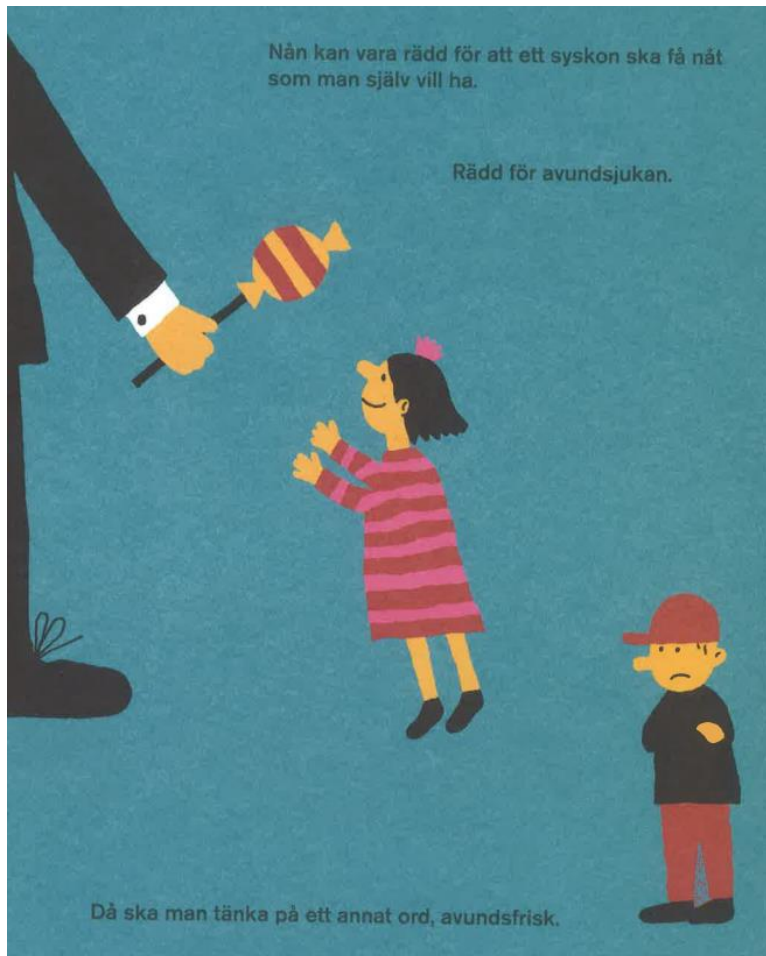
Varje sida eller uppslag i boken har olika färger. De olika färgerna kan tänkas skildra de olika känslorna och det att rädslor inte alltid är typiska för barn (t.ex. rädsla för mörker eller för monster) så man behöver inte förstärka känslan med mörka färger och skuggor och så vidare. På bild 26 är bakgrunden ljus. Gestalten på bilden är rädd för att det inte är tillräckligt fint hemma. Det är inte en likadan rädsla som till exempel rädslan för mörkret (jämför bild 25) och färgsättningen behöver inte vara mörk.

**Bild 26.** Ur *Hej rädd* (2011). Illustratör Yokoland.



Ikonotexten är ofta humoristisk och tonen sarkastisk. Med humoristiska inslag visas att rädslor hör till det vardagliga livet; en annans rädsla kan kännas löjlig för en annan. Alla är rädda för någonting. På bild 26 finns det en gubbe som har det mycket fint och rent hemma. Han märker att en tavla inte står rakt på väggen och ser bestört ut och fixar den. Ovanför bilden står det *Nån kan vara rädd för att inte ha tillräckligt fint hemma. Att det ska bli stökigt.* Det står att mannen är rädd fast känslan han känner är kanske inte just *rädsla*. Inte ser han *rädd* ut heller. Just sådana punkter kan tolkas som luckor eftersom det behövs förförståelsen för att kunna förstå vad som menas. Vuxna är rädda inte för samma saker som barn och de är också vanligen rädda på olika sätt. Barndomens rädslor är på samma gång mera irrationella och mera logiska, och barn kan skratta åt att någon kan vara rädd för att det inte är tillräckligt fint hemma.

**Bild 27.** Ur *Hej rädd* (2011). Illustratör Yokoland.



På bild 27 ovan ser man två barn. Det andra får en slickepinne och det andra ser avundsjuk ut. Här har det använts humor igen:

- (6) Nån kan vara rädd för att ett syskon ska få nått som man själv vill ha. Rädd för avundsjukan. Då ska man tänka på ett annat ord, avundsfrisk.

Leken med språket i exempel (6) får pojken att se dum ut. Han är avundsjuk på sin syster som får en slickepinne. Det borde ju inte göra någon avundsjuk. Den här känslan kan säkert många barn känna igen. Med sina vackert formulerade tankar ger Tiberg barn möjlighet att utveckla och reflektera över sina känslor. Man kan inte identifiera sig med en person i den här boken, utan det handlar mer om att identifiera sig med just känslan.

Det sista uppslaget sammanfattar bokens budskap:



- (7) Alla är rädda. Alla vuxna, och alla barn. Och fåglarna? Räd finns där.  
Rädd kan vara bra, kan säga vad jag inte ska göra. Räd håller mig i  
handen. Hej Räd!

Tillsammans med titeln skapar bokens komposition och avslutning (se exempel (7)) en bra helhet som verkar genomtänkt. Boken väcker diskussion om rädlornas uttrycksformer och understryker att alla är rädda ibland och det är naturligt och inte farligt. De olika rädlorna har gestaltats med hjälp av humor och användning av starka färger. Bokskaparna litar också på att varje läsare kan identifiera sig till någon känsla som tas upp i boken.

## 6 SLUTDISKUSSION

Avhandlingens syfte har varit att genomföra en analys av hur motivet rädsla har gestaltats i ikonotext i moderna svenska bilderböcker. Jag ville redogöra hur text och bild samspelar, om de säger samma sak eller huruvida bilden säger det som texten inte kan. Om texten eller bilden lämnar luckor för läsaren att fylla blir bilderboken mera komplex och intressant. Därför var jag intresserad av dessa luckor. En komplex bilderbok kan tänkas tilltala den vuxna läsaren.

Jag ville också ta reda på vilka medel som använts för att gestalta rädsla, hurdan bilderboks estetiska layout är och hur den stöder motivets gestaltning. De olika delarna som forskades betraktades alltid i förhållande till helheten, det vill säga i förhållande till hela boken, och tvärtom. Analysmaterialet bestod av fem svenska bilderböcker. Den äldsta är skriven på 1970-talet och den nyaste på 2010-talet.

Nikolajeva (2000: 263) konstaterar att det finns två fördomar när det gäller bilderböcker. Den första är att bilderböcker riktar sig till de yngsta barnen, att bilderböckerna är småbarnsböcker. Den andra är att bilderböckerna är väldigt enkla, den enklaste genren inom barnlitteraturen. Jag tycker att de här båda fördomarna har visat sig vara felaktiga. Bilderböckerna kan vara mångtydiga och tilltala också den vuxna läsaren.

Analysen av ikonotexten visar att det ibland finns luckor i text och bild, som ger olika möjligheter för läsaren att tolka innehållet. Så länge det finns dessa luckor i bilderboken, har den dubbla adressater. Även om bilderböckerna kategoriseras som bilderböcker för barn anser många barnlitteraturforskare att det inte går att tala om en sådan gräns. Som konstaterats tidigare i kapitel 5.2 är läsarrollen helt avgörande för hur texten påverkar läsaren. I bilderböckerna tjänar ofta illustrationerna som öppningar in i texten för barnläsaren. Också det att det finns humor och ironi i många böcker, gör att bilderböckerna utan tvivel talar till vuxenläsaren. Det är ändå barnperspektivet som gör att också barnläsaren kan öppna *texten*. Att tala om en gräns i bilderbokssammanhang är inte relevant.

Av mina analysböcker är den nyaste boken *Hej rädd* den som tydligast talar till den vuxna läsaren. Där finns det många luckor som kräver tidigare erfarenhet, *förförståelse*, för att tolka bilderbokens djupare innehåll och inte tolka den bara som en humoristisk bilderbok med konstiga rädslor. *Jaguaren* däremot har luckor som tillåter olika tolkningsmöjligheter: den kan tolkas som en fantastisk berättelse eller så att pojken drömmer. *Pelles ficklampa* har en intressant konstruktion: uppslagen är ordnade parvis. Det är bokens styrka vilket skapar spänning i boken och gör den rolig. *Billy och monstret* och *Ellis blir mörkrädd* är enklare än de tre andra böckerna. Det finns inte många olika tolkningsmöjligheter i dessa två. De skildrar barns typiska rädsla för monster och mörker och gör det på ganska enkelt sätt.

Det som böckerna med tanke på gestaltningen av rädsla har gemensamt är att händelserna ofta placerar sig i natte- eller läggtiden. Mörka färger används för att förstärka den skrämmande stämningen. Karaktärerna är ofta ensamma när de känner sig rädda. Ofta är de också på ett främmande ställe. Pelle i *Pelles ficklampa* går genom skogen och andra skrämmande ställen. Elmer i *Jaguaren* befinner sig i storstadsmiljön (eller djungel som Elmer själv upplever) vilket känns skrämmande för en liten pojke. Billy reser till en ö och Ellis sover hos morfar för första gången. *Hej rädd* där själva handlingen fattas skildrar däremot många olika ställen. Där hittar man också skogar och stadsmiljöer. Ensamhet, resor, främmande miljöer och mörker (natten) är bland de teman som tas upp i ikonotexten.

Ofta framgår det inte direkt av texten att karaktären är rädd. Det är typiskt att rädsla gestaltas genom bilden: protagonisternas miner och kroppspositioner samt de mörka färgerna berättar att de är rädda. Ibland skapas en känsla av rädsla genom protagonistens tankar och fantasi i texten. I *Ellis blir mörkrädd* nämns det spöken och bovar i texten men de finns inte i bilden. Pelle föreställer sig att det finns monster i mörkret (vilka sedan visas vara helt realistiska saker i ljuset av ficklampan) och de skildras också i bilden. I *Ellis blir mörkrädd* finns det en intressant detalj; Ellis rädsla och andra känslor reflekteras genom hans/hennes gosedjur Ballowits. Ellis känslor är svåra att tolka genom hans/hennes egna miner eftersom minen är nästan densamma i varje bild.

Bilden är ofta ett stöd eller tillägg till texten, men det kan också vara tvärtom. I *Jaguaren*, där texten är skriven på rim, kommer det mesta fram i texten. Bilden stöder texten genom att till exempel tillägga alternativa tolkningssätt (t.ex. drömtolkning) och endast genom att titta på bilderna kan man inte få den fullständiga upplevelsen. Detsamma gäller också för *Billy och monstret* där den långa texten med många dialoger också för handlingen framåt. I de två nyaste böckerna, *Ellis blir mörkrädd* och *Hej rädd*, kan bilden däremot sägas vara det viktigaste. Texten är kort och bilderna täcker största delen av uppslagen. Ingen av böckerna skulle ändå kunna tolkas och förstås på samma sätt om man tog bort texten eller bilden. Det är deras samspel, ikonotexten, som är viktigt. De är varken illustrerade berättelser eller bildberättelser med några kommentarer i.

Bilderboken är inte något lätt forskningsobjekt och varje läsare tolkar den på sitt eget sätt. Det är ändå mycket intressant att studera bilderböcker eftersom man vid varje läsning kan upptäcka nya saker. Det är också givande att upptäcka likheter mellan böckerna och märka hur rädsla och andra känslor har gestaltats i de olika böckerna. Det skulle vara intressant att testa barns reaktioner inför dessa böcker och se hur de faktiskt förstår dem: om deras tolkningar av böckerna skulle vara mycket olika än mina som vuxenläsare och om de skulle hitta sådant i böckerna som jag inte ens lagt märke till.

## KÄLLOR OCH LITTERATUR

*Källor*

Lööf, Jan (1978). *Pelles ficklampa*. Stockholm: Bonnier Carlsen.

Reuterstrand, Siri & Jenny Wik (2008). *Ellis blir mörkrädd*. Stockholm: Wahlströms Bokförlag.

Stark, Ulf & Anna Höglund (1987). *Jaguaren*. Stockholm: Bonnier Carlsen.

Stenberg, Birgitta & Mati Lepp (1994). *Billy och monstret*. Stockholm: Bonnier Carlsen.

Tiberg, Joar & Yokoland (2011). *Hej rädd*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

*Litteratur*

Alvesson, Mats & Kaj Sköldbberg (1994). *Tolkning och reflektion. Vetenskaplig och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.

Boglund, Ann & Anna Nordenstam (2010). *Från fabler till manga: litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barn- och ungdomslitteratur*. Malmö: Gleerups.

Cavallius, Gustaf (1982). Bilderbok och bildanalys. I: Fridell, Lena (red.). *Bilden i barnboken*. Göteborg: Gothia. 31–60.

Fiske, John (1982). *Kommunikationsteorier. En introduktion*. Övers. Lennart Olofsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Hallberg, Kristin (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3: 4, 163–168.

Hallberg, Kristin (1998). Bilderbokens barn – drömmens och verklighetens resenärer. Svenska bilderböcker 1880–1845. I: Hallberg, Kristin (red.). *Läs mig – sluka mig!* Stockholm: Natur och Kultur. 213–245.

Hartman, Sven G. (1986). *Barns tankar om livet*. Stockholm: Natur och Kultur.

Hellspång, Lennart & Per Ledin (1997). *Vägar genom texten. Handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.

Järvi, Outi (2005). Kuvia konteksteissaan. Kuvallisen ilmaisun perinteitä ja uusia ulottuvuuksia. I: Järvi, Outi & Merja Koskela (toim.). *Kuvia analysoimaan. Kuva-analyysin malleja ja sovelluksia*. Vaasa: Vaasan yliopisto. 7–15.

Karlsson, Anna-Malin (2009.) Språket och ”det andra”. Om relationen mellan modaliteter och diskurser. I: Koivisto, Johanna & Kristina Nikula (red.). *Med bilden i tiden. Analys och tolkning av multimodala budskap*. Tampere: Tampere University Press. 59–82.

- Kjørup, Søren (2004). *Semiotik*. Övers. Sven-Erik Torhell. Lund: Studentlitteratur.
- Koskela, Merja (2005). Kuvallisen käänteiden kielellisellä puolella – Pitäisikö kuvan kiinnostaa kielentutkijaa? I: Järvi, Outi & Merja Koskela (toim.). *Kuvia analysoimaan. Kuva-analyysin malleja ja sovelluksia*. Vaasa: Vaasan yliopisto. 7–15.
- Koskimies-Hellman, Anna-Maija (2008). *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Kress, Gunther (2009). What is mode? I: Jewitt, Carey (ed.). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge. 54–67.
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Second edition. London: Routledge.
- Kåreland, Lena & Barbro Werkmäster (1985). *Möte med bilderboken*. Stockholm: Liber.
- Kåreland, Lena (1998). 1990-talets svenska bilderbok. Några exempel. I: Kristin Hallberg (red.). *Läs mig – sluka mig!* Stockholm: Natur och Kultur. 277–298.
- Leeuwen, Theo van (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- Nettervik, Ingrid (1994). *I barnbokens värld*. Malmö: Gleerups.
- Nikolajeva, Maria (2000). *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria & Carole Scott (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- Nikolajeva, Maria (2012). Reading Other People's Minds Through Word and Image. *Children's Literature in Education* 43: 3, 273–291.
- Nikula, Kristina (2004). Text, bild, samhälle. En projektskiss. I: Nikula, Kristina, Kaisa Alanen & Harry Lönnroth (red.). *Text, bild, samhälle*. Tammerfors: Tammerfors universitet. 9–38.
- Peterson, Lars (1985). Om upprorets lust och en frigörande bananrevy. Sex bilderboksanalyser. I: Hallberg, Kristin & Boel Westin (red.). *I bilderbokens värld*. Stockholm: Liber. 164–189.
- Rhedin, Ulla (1992). *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabetabeta.
- Rhedin, Ulla (2004). *Bilderbokens hemligheter*. Stockholm: Alfabetabeta.
- Stephens, John (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London: Longman.
- Sunderland, Jane (2011). *Language, Gender and Children's Fiction*. London:

Continuum.

- Svensson, Jan & Anna-Malin Karlsson (2012). Inledning: text, textforskning och textteori. *Språk och stil. Tidskrift för svensk språkforskning* 22: 1, 5–30.
- Sylvander, Inga & Maj Ödman (1985). *Jag är rädd för att bli bortglömd och ensam*. Stockholm: Brombergs.
- Tamm, Maare (1982). *Barnets känslvärld*. Stockholm: Esselte studium.
- Tamm, Maare (2003). *Barn och rädsla*. Lund: Studentlitteratur.
- Trumpener, Katie (2009). Picture-book worlds and ways of seeing. I: M.O Grenby & Andrea Immel (red.). *Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 55–75.
- Unsworth, Len & Chris Clérigh. Multimodality and reading. The construction of meaning through image–text interaction. I: Jewitt, Carey (ed.). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge. 151–163.
- Westin, Boel (1998). Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar. Svenska bilderböcker 1945–1980. I: Hallberg, Kristin & Boel Westin (red.). *I bilderbokens värld*. Stockholm: Liber. 55–98.
- Ödman, Per-Johan (2003). Hermeneutik och forskningspraktik. I: Bengt Gustavsson. (red.). *Kunskapande metoder inom samhällsvetenskapen*. Lund: Studentlitteratur. 71–95.