

Forældre, køn og magt

En analyse af far–barn–relationen i moderne skandinaviske billedbøger

Ida Kørner



Masteropgave i allmenn litteraturvitenskap
ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet
UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2022

Sammendrag

I denne opgave analyserer jeg seks skandinaviske billedbøger og billedbogserier for børn i aldersgruppen 3–9 år udgivet mellem 1998 og 2022. Bøgerne tematiserer på forskellig vis forholdet mellem fædre og børn. Formålet med opgaven er at undersøge, hvordan forskellige skildringer af forældreskab påvirker fremstillingen af forholdet mellem barnet og den voksne. Mit teoretiske udgangspunkt er den svenske litteraturforsker Maria Nikolajevas teori om såkaldt aetonormativitet; magtstrukturer i børnelitteratur, som fremstiller det voksne som norm i kontrast til barnet. I opgaven undersøger jeg, om den voksne magt i højere grad udfordres, når den primære omsorgsperson er en far.

Kulturelt såvel som litterært er farrollen i ændring. I børnelitteraturen kommer det til udtryk ved en svækkelse af farsautoriteten og en højere grad af følelsesmæssig nærhed til børnene. I nyere billedbøger cementeres kvinder og mænd som grundlæggende forskellige i rollen som forældre. Far er morsom og barnlig, en superhelt og et forbillede, mens mor er ansvarfuld, tryk og kedelig. Strukturelt er far hovedperson, central for fortællingen, i modsætning til mor, som opererer i periferien.

Både konstatering og udfordring af aetonormative strukturer er et gennemgående fund i mine analyser. Aetonormativitet er et vilkår både internt i fiktionen og i forholdet mellem tekst og forfatter. I allalderlitteraturen, som er særligt udbredt i Skandinavien, udfordres aetonormativiteten, dels i kraft af genrens fokus på temaer af almenmenneskelig interesse, dels i den ligeværdige henvendelse til barn og voksen. Ligeledes ligger der i billedbogens format et normbrydende potentiale. I læsningen af den visuelle fremstilling som udtryk for barnets perception af virkeligheden – af proportioner, perspektiv og farvevalg som formidler af karakterernes følelsesliv – udfordres de aetonormative strukturer ved at åbne op for tolkninger i kontrast til dét, som formidles i verbalteksten.

Tak

Først og fremmest tak til Jon, som kom ind fra sidelinjen og engagerede sig helhjertet i mit projekt. Jeg kunne ikke have tænkt mig en bedre vejleder! Tak for altid kloge og morsomme kommentarer.

Tak til Alfred, Edith, Ebbe, Pelle og Thøger for støt og stadig at kravle op på skødet for at få læst historier højt. Hvis ikke I havde introduceret mig for Sally og hendes far, var denne opgave aldrig blevet til.

Tak til verdens bedste søster, Line, som under pres kyndigt har sat alle de kommaer, jeg ikke selv evner, og som med få stikord altid ved præcis hvilket ord, jeg har på tungen.

Tak til Liv for gennemlæsning og værdifulde kommentarer.

Indholdsfortegnelse

Prolog	1
1. Introduktion	5
Børnelitteraturens didaktiske funktion	5
Implicit børnelæser	6
Behov for moderlig omsorg?	7
Far som narrativ drivkraft	8
Far skubber mor ud på sidelinjen	9
Far–barn–relationen – en ligeværdig relation?	10
En helt ny forælderrolle	11
2. Aetonormativitet	12
Karnevalisme i børnelitteratur	13
3. Den barnlige og humoristiske far	16
Sally og far	16
Sallys mor	18
Den humoristiske far	20
Karnevalisme i <i>Sallys far</i>	21
Aetonormativitet i <i>Sallys far</i>	24
Pappa i barnehagen	29
Far som et barn	30
Tinas mor	31
Aetonormativitet i <i>Pappa i barnehagen</i>	33
4. Alenefaren	36
Alfons Åberg	36
Alfons' mor	36
Bertil Åberg	38
Den autoritative far	39
Aetonormativitet i <i>Skratta lagom! Sa Pappa Åberg</i>	41
Alfons som filosof	42
Dobbelt målgruppe	44
Soldatpappan	45
Arkimedes	48
Evrekas far	48
Evreka	49
Forholdet mellem Evreka og far	50
Arkimedes og snøballen	52
Arkimedes i Prompeland	55
Den fantastiske litteraturs funktion	57
Fantastisk litteratur som samfundskritik	57
Fantastisk litteraturs psykologiske funktion	58
Den æstetiske funktion	60
Barnets perspektiv i illustrationerne	62
5. Den fraværende far	63
Vitello	63
Vitello vil have en far	65
Vitello møder Gud	69

Vitello skal have en papfar.....	72
Vitellos mor.....	75
Pappa!	79
Indre og ydre rum	80
Den idealiserede far.....	82
Forholdet mellem far og søn	84
Aetonormativitet i <i>Pappa!</i>	86
Epilog.....	89
Farrollen og morrollen i moderne billedbøger.....	90
Forholdet mellem voksne og børn	92
Aldersproblemet i teksten	93
Billedbogens normbrydende potentiale	95
Litteratur	99
Skønlitteratur	99
Faglitteratur	100

Prolog

Problemstilling og valg af materiale

I ufrivilligt corona-eksil blev jeg i foråret 2020 fuldtidstante for mine tre små læseglade nevøer, som mindst en gang om ugen kom hjem med sidste nyt fra det lokale folkebiblioteks børneafdeling. Over et par måneder stiftede jeg bekendtskab med en lang række af børnelitterære fortællinger fra det nye årtusind, og én tendens stod tydeligt klart for mig: de handlede i høj grad ofte om børnenes forhold til deres forældre og bemærkelsesværdigt ofte særligt om forholdet til far. Jeg begyndte at undersøge forskningen på området og fandt et felt, som i skandinavisk kontekst fremstår svært begrænset. Enkeltstående artikler som litteraturpædagog og seniorrådgiver ved Norsk barnebokinstitutt, Hanne Kiils artikel ”Stakkars pappa” – hva kan far-barn-relasjonen si oss om barnerollen?” fra 2011 og lektor ved Høgskulen i Volda, Marit Brekkes forskningsartikel ”Kvar er mor? På leit etter mødrer i barnelitteraturen” fra 2014 behandler temaet, ligesom Ingjerd Traaviks bog *På liv og død – Tabu i bildeboka* fra 2012 diskuterer mands- og farrollen med afsæt i litteratur for børn. Jeg har imidlertid ikke opsporet afhandlinger eller større værker, som studerer forældreforholdet i skandinavisk børnelitteratur, og jeg bestemte mig derfor for at forsøge at tætte lidt af det hul, der synes at findes i forskningen.

Studerer man børnelitteratur kommer man ikke uden om den svenske teoretiker og børnebogsforsker Maria Nikolajeva. Sammen med andre børnelitteraturforskere, som canadiske Perry Nodelman, er Nikolajeva kendt for at beskrive relationen mellem børn og voksne i børnelitteratur som en relation præget af magt. I min læsning af børnelitterære værker med far i centrum af fortællingen, registrerede jeg, at farrollen ofte opførte sig udpræget barnligt. Jeg ønsker at knytte læsninger af relationen mellem barn og far i nyere billedbøger op i mod teorier om magtstrukturer for at undersøge, hvordan skildringen af ”den nye far” forholder sig til Nikolajevas udsagn, at aldersnormative, eller *aetnormative*, tendenser altid er et vilkår i børnelitteratur.

I mit masterprojekt vil jeg altså undersøge en række nyere billedbøger for børn, som tematiserer forholdet mellem far og barn. Dette med henblik på at undersøge hvilken betydning forskellige skildringer af faderskab og maskulinitet har for fremstillingen af forholdet mellem barnet og den voksne i børnelitteratur. Jeg har identificeret tre forskellige far-typer, som behandles i hvert sit kapitel; *den barnlige far*, *alenefaren* og *den fraværende far*. Hvert kapitel

indeholder analyser af to billedbøger eller billedbogsserier, som på forskellig vis fremstiller den aktuelle fartype.

Marit Brekke skriver, at det ofte er far, som udgør den narrative drivkraft i børnebøger fra 2000-tallet (Brekke 2014), og Åse Røthing peger i artiklen *Kjøn og familie* fra 2006 på børnelitteraturen som en spejling af en generel tendens i det senmoderne samfund, hvor far oftere og oftere optræder som omsorgsperson på lige linje med mor (Røthing 2006: 169). På baggrund af disse og mine egne observationer har jeg valgt at fokusere mine analyser på værker, som er udgivet efter år 2000.

Muligheden for at udfordre aetonormativiteten i børnelitteratur, hævder Nikolajeva, er særligt til stede i billedbøger. Når billedbogens to niveauer, det verbale og det visuelle, ikke stemmer overens, opstår muligheden for at fremstille magtstrukturenes skrøbelighed: "The two narrative levels (...) allow counterpoint and contradiction between the power structures presented by words and images" (Nikolajeva 2010: 169). Dette sker oftest ved, at billedsiden er mere radikal i sit opgør med herskende magtstrukturer og i sin fremstilling af det kompetente barn, end det er tilfældet i teksten (Nikolajeva 2010: 204). Jeg har derfor valgt at indskrænke min analyse til billedbøger. 'Billedbog' er imidlertid et vidt begreb. Birkeland og Mjør definerer billedbogen som «ei bok med eitt eller fleire bilde på kvart oppslag, og alle oppslaga i ei bildebok utgjer ein tematisk og dramaturgisk heilskap» (Birkeland og Mjør 2012: 70). Denne definition udelukker pegebøger uden noget narrativ for helt små børn og illustrerede romaner, hvor hovedvægten er på verbalteksten. I billedbøger spiller det tekstlige og billedlige sammen på lige fod, og den egentlige tekst opstår i samspillet mellem de to niveauer, jævnfør den svenske litteraturforsker Kristin Hallbergs forståelse af *ikonotekst*, som hun formulerer det i artiklen «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen» fra 1982 (Hallberg 1982: 163–68).

Billedbøger kan have mange forskellige målgrupper – både børn, unge og voksne – eller de kan henvende sig til flere aldersgrupper samtidig, sådan som det er tilfældet i såkaldt *allalderlitteratur*, som særligt i Norge og Norden er en central tendens i senmoderne børnebøger (Ommundsen 2012). I mit projekt har jeg afgrænset udvalget af mit materiale til bøger for børn i aldersgruppen ca. 3–9 år. Definitionen af målgruppen er dels baseret på forlagene og bibliotekernes placering af bøgerne i deres katalog, dels på mit eget skøn over bøgernes kompleksitet. Fælles for alle er, at forholdet mellem verbaltekst og billede gør bøgerne egnede for enten højtlesning eller for børn, som netop er begyndt at læse selv.

Foruden tendensen til dobbelt målgruppe adskiller skandinavisk litteratur sig også fra børnelitteratur i andre sprogtraditioner på flere måder. Professor i nordisk litteratur, Åse Marie Ommundsen, skriver, at nordisk børnelitteratur både med hensyn til tematik, virkemidler og struktur ”har vakt opsigt udenfor Norden, som en form for ikke-tradisjonell barnelitteratur” (Ommundsen 2012). For at kunne sammenligne fundene i mine analyser har jeg derfor valgt at begrænse udvalget til udgivelser på dansk, svensk og norsk.

I mit projekt behandler jeg fem forskellige serier. Alle fem serier tematiserer på forskellig vis forholdet mellem et barn og en far. Serieformatet var et naturligt valg, da jeg ønsker at undersøge fremstillingerne af far i mange forskellige situationer og dermed lægge et rigt eksempel materiale til grund for mine pointer. I min sidste analyse i projektet, analysen af Svein Nyhus’ *Pappa!*, har jeg imidlertid valgt at fravige princippet om kun at analysere serier. *Pappa!* er et enkeltstående værk om gutten Tommy og hans forestillinger om sin manglende far. Analysen indgår i kapitlet om fraværende fædre sammen med Kim Fupz Aakesons serie om *Vitello*. Der var flere grunde til, at jeg valgte at inddrage Nyhus’ bog, selvom den på en række områder skiller sig ud fra mit øvrige materiale. Fremstillingen af drengens savn efter sin far repræsenterer et syn på farfiguren, som er relevant for mit arbejde, og som jeg ønskede at få med. Tematiseringen af en far, som *ikke* er der, er imidlertid ikke nødvendigvis materiale for en hel bogserie. I min analyse af *Vitello*-serien har jeg af samme grund også valgt ud enkelte værker, som skildrer den manglende far, selvom farforholdet i sagens natur ikke er omdrejningspunktet i alle bøgerne. Nyhus’ værk fra 1998 er også lidt ældre end kriteriet for mit udvalg. *Pappa!* blev imidlertid genoptrykt i 2005, og jeg tolker genoptrykningen som et udtryk for bogens fortsatte relevans. Jeg har derfor også på dette punkt valgt at fravige kriterierne for mit udvalg.

Bøgerne, jeg skal undersøge i mit projekt, er de følgende:

Thomas Brunstrøm og Thorbjørn Christoffersens serie om *Sally og far*. Serien består af ti titler udgivet mellem 2015 og 2021 og handler om pigen Sally og hendes barnlige og antiautoritære far. Forlaget beskriver målgruppen som 4–7-årige.

Lars Mæhle og Lars Rudebjers serie *Pappa i barnehagen*. Serien består foreløbig af tre udgivelser fra 2021 og 2022. Bøgerne handler om Tina og hendes far. Tinas far bliver i første bog tryllet lille og starter i børnehave. Bøgerne henvender sig til 3–6 årige.

Gunilla Bergströms serie om *Alfons Åberg*. Bøgerne om Alfons er illustreret af Bergström selv og er udkommet siden 1972. I mit projekt analyserer jeg de fire sidste udgivelser i serien udgivet mellem 2002 og 2012. Bøgerne handler om drengen Alfons, som bor alene med sin far i et højhus. Bøgernes målgruppe varierer fra bog til bog, men henvender sig ifølge forlaget til 5–7 årige.

Hans Sandes *Arkimedes*-serie. Serien består af fem bøger udgivet mellem 2000 og 2020. Seriens tre første bøger er illustreret af Gry Moursund, nummer fire af Stina Langlo Ørdal og seneste udgivelse af Marianne Gretteberg Engedal (*Skinkeape*). Serien handler om pigen Evreka, katten Arkimedes og Evrekas far, som ligger i badekarret og filosoferer. Bøgerne henvender sig til 3–6-årige.

Kim Fupz Aakeson og Niels Bo Bojesens serie om *Vitello*. Der er udkommet 27 titler mellem 2008 og 2020. I min analyse fokuserer jeg på enkeltværker og uddrag, som tematiserer farforholdet. Vitello bor alene med sin mor ved en larmende ringvej. Bøgerne henvender sig til børn fra 5–9 år.

Svein Nyhus' billedbog *Pappa!* fra 1998 om drengen Tommy, der fantaserer om den far, som ikke er der. Bogen er illustreret af Nyhus selv og henvender sig til børn i alderen 3–6 år.

Jeg præsenterer værkerne og forfatterskaberne mere indgående i introduktionen til hver analyse.

1. Introduktion

Mens litteratur tiltænkt et voksent publikum har en flere tusind år lang historie bag sig, er børnelitteratur et relativt nyt fænomen. Udviklingen af litterære tekster rettet mod børn er tæt knyttet til den udvikling i det 16.–18. århundrede, der idehistorisk kan betegnes ”opdagelsen af barndommen”. Det var i denne periode, at kernefamilien, kendetegnet ved stærkere sociale og følelsesmæssige bånd mellem forældre og børn, blev den dominerende familietype (Vammen 1978: 38). Dette indebærer et nyt syn på børn som grundlæggende forskellige fra voksne og som følge deraf udviklingen af undervisningsinstitutioner, hvor litteratur rettet mod børn spillede en afgørende rolle (Mjør m.fl. 2000: 13). Det er også i denne periode, at Rousseau skriver *Emile* (1762) og cementerer synet på barnet som ”den anden”. I rousseausk forstand er barnet natur og repræsenterer en modvægt til civilisationens kulturelle forfald (Mjør m.fl. 2000: 15).

Børnelitteraturens didaktiske funktion

Den danske børnelitterære forsker og forfatter Torben Weinreich skriver, at børnelitteraturen er gennemsyret af trangen til at belære og opdrage børn til ”gode kristne og gode samfundsborgere” (Weinreich 2004: 16). Børnelitteraturens fremvækst er præget af oplysningstidens tanker om formidling af kundskab og moral. Litteraturen skulle både formidle viden direkte og fungere som moralsk rettesnor (Risa 2011: 112). Om synet på børn fra midten af 1500-tallet til slutningen af 1700 skriver Weinreich opsummerende: ”børn skal gennem læsning af litteratur opfodres, hjælpes og om nødvendigt tvinges til at eftergøre, efterligne og efterabe” (Weinreich 2006: 83). Dette kommer litterært til udtryk i tidstypiske genrer som didaktiske eksempelfortællinger eller samtalelitteratur; en genre hvor de voksne i samtale med børn bruger deres autoritet til at belære dem om værdier og kundskab (Mjør m.fl. 2000: 16). Den allerførste danske børnebog *Børne Spiegel* af skolelederen Niels Bredal er skrevet i en anden karakteristisk genre, spejlgenren. Bogen består af en række læredigte for børn om, hvordan man bør opføre sig og indeholder råd på vers om alt fra bordskik til håndhygiejne og aftenbøn (Weinreich 2006: 17–9).

Disse genrer repræsenterer en tendens i børnelitteratur, som trækker tråde fra 1600-tallet til i dag: ”Selvom der er sket en del (...) så findes trangen til belæring og opdragelse stadig i en meget stor del af børnelitteraturen” (Weinreich 2004: 16). Det horatiske princip om

instruction with delight er først i nyere tid begyndt at træde i baggrunden for et øget fokus på aspekter som underholdningsværdi og ren æstetisk kvalitet (Mjør m.fl. 2000: 21).

Implicit børnelæser

Børnelitteraturen er – og har altså altid været tæt knyttet til pædagogiske føringer. Dette instrumentelle litteratursyn indebærer dét, Wolfgang Iser kalder en implicit læser, som er forskellig fra forfatteren. Denne asymmetri er karakteristisk i differentieringen af børne- og voksenlitteratur: ”Forfatteren vil bevidst eller ubevidst tilpasse teksten til den formodede og altså indskrevne læser” (Weinreich 2004: 133). Denne tilpasning, eller adaptation, påvirker dels den litterære form dels valget af tema.

Et væsentligt formmæssigt kendetegn ved børnelitteratur er den hyppige brug af illustrationer. Niels Bredals *Børne Spiegel* bestod af 28 sider ren tekst. Manglen på billeder var imidlertid snarere et resultat af tekniske begrænsninger i bogtrykkerkunsten end et pædagogisk valg. Man var tidligt opmærksom på værdien af illustrationer og allerede i 1693 skriver John Locke i *Some Thoughts Concerning Education*, at illustrationer kan bidrage til at underholde og opmuntre børns læsning (Weinreich 2006: 73). Det store billedgennembrud i børnelitteratur kom i midten af 1600-tallet. Der var typisk snak om skolebøger, ABC’er, børneleksika og illustrerede bibler for børn (Weinreich 2006: 73).

Den implicite børnelæser får også konsekvenser for fortællingernes struktur. Dette kommer tydeligst til udtryk i den traditionelle hjem–ude–hjem-struktur, som er typisk for en lang række af børnelitterære klassikere. Mjør m.fl. kalder strukturen for ”en *formel* for dei som skriv barnebøker” (Mjør m.fl. 2000: 24). På rejsen udvikles hovedkarakteren for derefter at vende hjem igen, forsonet med sin situation, tilpasset hjemmets normer og rigere på erfaring (Mjør m.fl. 2000: 24). Rejsestrukturen kan i overført betydning læses som en tematisering af børn og unges dannelsesproces – et billede på ”kva det vil seie å vere barn og kva det inneber å vekse og utvikle seg” (Mjør m.fl. 2000: 92).

På tematisk plan får den asymmetriske fortællesituation konsekvenser ved, at ”barneboksforfatteren vil skrive om slikt han meiner barn vil oppleve som relevant og interessant” (Mjør m.fl. 2000: 28). Weinreich skriver, at børnelitterære forfattere må tage børnenes behov for trykthed i betragtning, hvilket ”udelukker skildringer af dele af menneskelivet” (Weinreich 2004: 16). Der har historisk været forskellige holdninger til, hvad der er relevant og trygt at skrive om for børn. Traditionelt har børnebogsforfattere skildret den lyse, bekymringsløse

barndom med trygge omsorgspersoner, men i 70'erne kom en reaktion, hvor man også begyndte at skildre mørkere sider ved barndommen – om konflikter mellem børn og voksne, overgreb og misbrug (Mjør m.fl. 2000: 28). Fælles for børnelitteratur til alle tider er imidlertid, at man, i modsætning til i litteratur for voksne, synes at have begrænset tro på, at børn kan identificere sig med karakterer og omstændigheder, som er væsensforskellige fra deres eget liv – det er f.eks. yderst sjældent, at hovedpersonerne i børnebøger ikke selv er børn (Mjør m.fl. 2000: 28-29). Persongalleriet i børnebøger er således ofte familie og forældre, fordi det er det, børnene kender til, og fordi ”barns liv på godt og ondt [er] afhængig af foreldra” (Mjør m.fl. 2000: 98).

Behov for moderlig omsorg?

Kulturhistorisk har mor været den primære omsorgsperson i børns liv, og det afspejles i litteraturen. Leder af Center for Børns Litteratur og Medier på Aarhus Universitet, Nina Christensen, hævder, at dette er typisk i den kanoniserede børnelitteratur, og at der særligt i det 19. århundrede har været en ”ophøjelse af forældrene og i særlig grad moderen” (Elmelund 2014). Mødre skildres ofte som ansvarlige og omsorgsfulde, mens der omvendt er en hel tradition for socialt inkompetente eller fraværende fædre (Traavik 2012: 54–55). I værket *På liv og død – Tabu i bildeboka* fremhæver førstelektor ved Nordisk Institut på Høgskulen i Volda, Ingjerd Traavik, nogle af de divergerende forventninger til kønnene, som læsere har, når det kommer til forælderroller i børnelitteratur. Traavik skriver, at læsere på grund af det rådende kønsrollemønstre for eksempel lettere accepterer en fraværende far end en fraværende mor: ”En mor som totalt neglisjerer barnet sitt, har vi vanskelig for å svelge fordi den gjengse morsrollen er så tett knyttet til forestillingen om mødre som nærværende og omsorgsfulle” (Traavik 2012: 47). Når mor er fraværende eller ikke stiller op, bliver læseren frustreret på lige linje med det litterære barn. Traavik spørger retorisk, om det er ”den biologiske forventningen som ligger og lurar hos leseren?”, når denne i lighed med barnet reagerer på ikke at få dækket sit behov for moderlig omsorg (Traavik 2012: 49).

I lys af Traaviks analyse af mors helt centrale placering i billedbøger, kan det synes pusligt, at en anden lektor ved Høgskulen i Volda, Marit Brekke, i forskningsartiklen *Kvar er mor? På leit etter mødrer i barnelitteraturen* (2014) efterlyser morsskildringer i børnelitteratur. Dette hænger imidlertid sammen med børnelitteraturens klassiske struktur. I artiklen ana-

lyserer Brekke hjem–ude–hjem-strukturen med fokus på morrollen og peger på, at denne traditionelle struktur ofte placerer forældrene hjemme og hovedhandlingen ude. Barnet skal frisættes fra forældrene – i praksis altså mor – for at plottet skal drives fremad: ”og sidan mor ofte er synonymt med heimen anten i overført eller konkret tyding, er ho på mange måtar utanfor hovudhandlinga” (Brekke 2014).

Tilstedeværelsen af mor som værende i konflikt med barnets frigørelsesproces ses også i børnelitteraturens mange skildringer af forældreløse eller moderløse børn. Tendensen ses i 1800-tallets sentimentale romaner for eksempel den tyske klassiker Johannes Spyris *Heidi*. (1881–82), og frem til i dag. Brekke skriver om skildringen af mor efter 2000, at: ”Dersom mor ikkje har psykiske problem er ho ofte død eller prega av sjukdom” (Brekke 2014). Brekkes jagt efter en mor er altså ikke så meget en jagt efter mor generelt – for hun er i høj grad til stede – men en jagt efter mødre, som ikke kun er vigtige i kraft af deres fravær, og som har litterære funktioner ud over at være ”harmoniserande og stabiliserande faktorar” (Brekke 2014).

Far som narrativ drivkraft

I lighed med mor er far i tidlige børnelitterære værker ofte at finde i udkanten af fortællinger for børn. I folkedigtningen optræder han som opdragsgiver i indledningen, og han belønner eller straffer barnet ved hjemkomsten (Brekke 2014). I senere nordiske børneklassikere som Astrid Lindgrens *Emil i Lönneberga* (1963) og *Ronja Rövardotter* (1981) peger Brekke på, at fædre imidlertid synes at indtage mere signifikante funktioner i fortællingerne end mødre. I bøgerne om Emil er det forholdet til faderen, som ”står i fokus, og skapar driv i fortællingane” (Brekke 2014). Det samme, hævder Brekke, er tilfældet i *Ronja Rövardotter*. Det er med kvindeskildringer som den af Ronjas mor, at Astrid Lindgren har opnået et ry som tidlig feminist. Ronjas mor er stærk og selvstændig, hun ” kan leie kven det skal vere etter øyrene, ingen er så god til å skrubbe ryggar, eller kjefte på menn som henne” (Brekke 2014), men det er konflikterne mellem Ronja og hendes far, som driver Ronja ud i skoven: ”Vi møter ein far som forgudar dottera si, men kranclar med henne og kjem på kant med henne. Det er her spenninga og dynamikken i historia ligg. Mora vert ein bakgrunnsfigur i konflikten i boka, til tross for at ho er myndig og uredd” (Brekke 2014).

I moderne børnelitteratur efter år 2000 konstaterer Brekke nogle af de samme tendenser. Mor er synlig, men uden betydning for plottets forløb, mens forholdet til faren, selv i dennes

fravær, synes at udgøre den narrative drivkraft. Brekke spørger i en afsluttende kommentar, hvorfor det er så svært at skrive om mor og kalder på et opgør med mødre som passive litterære karakterer (Brekke 2014).

Far skubber mor ud på sidelinjen

Ét svar på spørgsmålet om, hvorfor mødre træder i baggrunden i moderne børnelitteratur, giver Sanne Paustian Billesbølle, der har skrevet kandidatspeciale om familiemønstre i litteratur for børn. I en artikel i Dagbladet Information forklarer hun: ”At faderen ser ud til at spille en større rolle i børnenes liv – i hvert fald i nyere børnelitteratur – kan skyldes, at den omsorgsfulde far er forholdsvis ny i forhold til den traditionelt set omsorgsfulde mor, der tager sig af sine børn (...) Rent narrativt gør det faderrollen mere interessant at udforske – og karikere” (Elmelund 2014). Børnelitterære skildringer af den moderne far afspejler en udvikling fra perifært familieoverhoved til nærværende og ligeværdig omsorgsperson, som er karakteristisk for det senmoderne samfund (Røthing 2006: 169). ”Mannsidealet har endret seg, og mansrollen er i dag mer fokusert i retning av farsrollen med større vekt på barn, omsorg og relasjoner. (...) det er tale om en ny og mer emosjonelt involvert maskulinitet” (Traavik 2012: 51).

Far overtager altså stadig flere af de pligter i hjemmet, der traditionelt er knyttet til mor. I børnelitteraturen bliver konsekvensen, som Brekke påpeger, at mor degraderes. Kulturjournalist, Anita Brask Rasmussen, konstaterer det samme i P1 Morgen, når hun udtaler, at sideeffekten af det øgede fokus på far, er ”at mor bliver mindre betydningsfuld” (Nielsen 2016).

Traavik reflekterer over årsagen til, at far langsomt skubber mor ud på sidelinjen, og peger, som Billesbølle, på, at forfatterens frihed i skildringen kan have en betydning. Hun skriver, at mændene ”ikke [har] arbeidet seg inn i familieomsorgen på lik linje med kvinnene” og at morrollen derfor er ”framstilt som rimelig ansvarlig i de fleste bildebøger. Morrollen er ”assosiert med et alvor som gjør det risikabelt å latterliggjøre mor” (Traavik 2012: 54), mens farrollen omvendt er ny og derfor fri for kulturelle og litterære forventninger. En anden forklaring er magthierarkiet mellem mænd og kvinder generelt. Traavik skriver, at der er en tendens til, at ”beskytte de kvinnelige aktørene i bildebøkene ved ikke å parodierte dem så sterkt med hensyn til oppførsel og utseende som det de mannlige aktørene blir utsatt for” (Traavik 2012: 58). ”For at det komiske fallet skal være størst mulig, er det nødvendig å bruke en autoritetsfigur, men det er bare mulig å bruke en autoritetsfigur som det er etisk og episk forsvarlig å plukke ned” – altså en mand, en far (Haugen 2010).

Der er imidlertid også hensyn, som begrænser repræsentationen af far. Fædrenes nye – og derfor skrøbelige – position i familien, hævder Traavik, er en anden årsag til, at man i moderne børnelitteratur ofte ser far i et humoristisk lys:

All latterliggjøring av og forakt for fedre som ikke fylder rollen som omsorgsperson, kan ha diskriminerende og tabuiserende effekt. Å framstille fedre som dårlige omsorgspersoner kan forsterke holdningen om at menn ikke oppfattes som fullverdige familiemedlemmer. Mannens skjøre stilling i familien speiles gjennom humoristisk latterliggjøring av farsrollen i bildeboka. (Traavik 2012: 54)

Far–barn–relationen – en likeværdig relation?

I artikkelen “*Stakkars pappa*” – *hva kan far-barn-relasjonen si oss om barnerollen?* (2011) utforsker Hanne Kiil, litteraturpædagog ved Norsk Barnebokinstitutt, farrollens betydning for magtforholdet i relationen voksen–barn. Her skriver hun, at ”omsorgen fra en ny og mer nærværende farsfigur åpner opp for en gjensidighet som verdsetter barnets sensitivitet og anerkjenner dets evne til å være medmenneske på lik linje med den voksne” (Kiil 2011). Forældre i dag er mindre autoritære og mere i øjenhøjde med deres børn end tidligere. Dette afspejles i børnelitteraturen, hvor dynamikken mellem fiktionens børn og voksne bliver tilsvarende mere likeværdigt – og måske, som Kiil antyder, er dette særligt tilfældet i værker, hvor det er far–barn–relationen, der er omdrejningspunkt.

Børnelitteraturen som genre indehar i sig selv et asymmetrisk magtforhold i og med, at den er skrevet for en læser, hvis magt er mindre end den voksne forfatters. Billesbølles tese, at farrollen i moderne børnelitteratur er et nyt fænomen, og derfor genstand for øget interesse og karikatur, kan ses som et forsøg på at overkomme dette ulige magtforhold. Det kan være en forklaring på, at mange forfattere i nyere tid skriver frem forhold mellem børn og deres fædre, og at disse forhold tilsyneladende i højere grad har karakter af jævnbyrdigt venskab end magtskævt forældreskab. Traavik spår en udvikling i børnelitteratur, som følger tendenserne i det moderne familieliv: ”I fremtiden vil vi kanskje få en rausere skildring av både fedre og mødre etter oppskrift av utopien med det likestilte familielivet, der både mor og far og barn identifiserer seg på en lystfylt måte med familielivets mange forpliktelser. (...) Fædrenes fravær i bildebøker speiler en historisk situasjon som sakte, men sikkert er i ferd med å endre seg” (Traavik 2012: 68).

En helt ny forælderrolle

I Politiken skriver parret bag den danske børnelitterære succes om *Sally og far*, at serien er skrevet som et opgør med manglen på fædre i børnelitteratur: ”Hvis barnet skulle til tandlægen, havde første skoledag eller skulle have en ny jakke, var det altid moren, der var med. Der mangler fædre i børnelitteraturen” (Kjær 2020). Der er altså to stemmer i debatten, som tilsyneladende er modsatrettede. Mens Brekke hævder, at mødre i børnelitteratur reduceres til perifere karakterer, mener parret Brunstrøm og Christoffersen omvendt, at det snarere er far, der har en tendens til at være underrepræsenteret. Spørgsmålet om det er henholdsvis mor eller far, der er mest signifikant i børnelitteraturens klassikere, er altså i høj grad også et spørgsmål om fortolkning. Uafhængig af svaret er det imidlertid utvetydigt, som Traavik påpeger, at den nye øgede tendens til tydelige repræsentationer af far ikke bare erstatter mor i fortællingerne, men udfylder forælderrollen på en helt ny måde. Mor er bundet til en klart defineret omsorgsrolle, mens ”man i bildebokas univers [kan] sjonglere mer med rolleinnholdet til far” (Traavik 2012: 64).

I mine analyser vil jeg undersøge, hvilke farroller, der bliver skildret i en række billedbøger udgivet efter 2000, og undersøge, hvilken betydning forskellige former for faderskab og maskulinitet har for forholdet mellem barnet og den voksne. Som nævnt indledningsvis vil jeg gøre dette under inddragelse af den svenske teoretiker Maria Nikolajevas teori om aetonnormativitet som et vilkår i børnelitteratur. Før jeg tager hul på analyserne, følger en redegørelse for begrebet og Nikolajevas teori.

2. Aetonormativitet

I *Power, Voice and Subjectivity in Literature for young readers* (2010) introducerer Maria Nikolajeva begrebet *aetonormativity*. Aetonormativitet er en sammenskrivning af det latinske *aetas*, alder, og *norma*, norm og betegner en magtstruktur, hvor den voksne er normen, mens barnet er *den anden* jf. Beauvoirs *Det andet køn* (Nikolajeva 2010: 8, Ommundsen 2012: 108). Maria Nikolajeva fremhæver den franske filosof Michel de Certeaus studie af heterologi, dvs. ”diskursen om den anden” eller dét der afviger fra normen (Hårbøl m.fl. 1999), som forbillede i studiet af magtforholdet mellem børn og voksne (Nikolajeva 2010: 8). I lighed med feministisk teori, postkolonial teori, queerteori mm. er studiet af aetonormativitet altså en teoretisk disciplin, som behandler en magtreduceret og diskrimineret gruppe – ikke knyttet til køn, klasse, seksualitet eller race, men til alder.

I artiklen *Words Claimed. Picturebook Narratives and the Project of Children’s Literature* (2010) beskriver den canadiske børnelitteraturforsker, Perry Nodelman, børnelitteratur som et umuligt projekt: ”it can never not be adult” (Nodelman 2010: 23). Forholdet mellem den voksne forfatter og den implicitte læser er asymmetrisk, idet børnelitteraturen uvægerligt er ”skabt af de magthavende til de magtesløse” (Nikolajeva 2005: 40). Nikolajeva sammenligner dette paradoks med hvide forfatteres beskrivelser af sortes erfaringer eller heteroseksuelle forfatterskaber med homofile fortællerstemmer (Nikolajeva 2005: 40). Børnelitteratur er altid skabt med udgangspunkt i voksnes erfaringer og er således koloniserende i sin praksis ved at snakke på vegne af børn og tilbyde dem det, de voksne *tror*, at barnet har brug for og vil kunne lide (Ommundsen 2012: 106).

Aetonormativitet betegner ikke bare dette kontekstuelle forhold mellem den voksne forfatter og den barnlige modtager, men også typiske strukturer internt i fortællinger for børn. I *The Hidden Adult* (2008) beskriver Perry Nodelman en række genredefinerende træk ved børnelitteratur. Ét af disse træk er, at voksne ofte repræsenterer tryghed (Nodelman 2008: 78). I traditionelle børnebøger følger handlingen en bevægelse fra hjem–ude–hjem. Hjemme er statisk og trygt, mens ude er spændende og farligt. Undervejs i dette forløb lærer barnet at indordne sig forældrenes regler, og når barnet returnerer til hjemmet, har det accepteret hierarkiet som nødvendigt for at opnå tryghed (Nodelman 2008: 80). Det er netop denne fremstilling af barnet som umyndiggjort og ude af stand til at klare sig uden voksne, Nikolajeva kalder aetonormativ.

I modsætning til andre heterologiske strukturer, knyttet til for eksempel køn eller race,

er magtforholdet mellem børn og voksne fast: "in real as well as in fictive world, adults are and will always be superior to children" (Nikolajeva 2010: 203). Men selvom magten ikke er til forhandling, har børnelitteratur ifølge Nikolajeva alligevel mulighed for at udfordre ætonormativiteten. I fiktionens verden sker dette ved, at magtstrukturerne i karnevalistisk stil vendes på hovedet, og for en tid giver børn muligheden for at optræde som selvstændige og kompetente (Nikolajeva 2010: 9). "Fjernet fra sine vante omgivelser (hjemmet) og borte fra foreldrenes beskyttelse, tillates barne-protagonisten friheten til å utforske verden og teste grensene for selvstendighet" (Ommundsen 2012: 108).

Karnevalisme i børnelitteratur

Det er den russiske litteraturforsker Mikhail Bakhtin, der er ophavsmand til begrebet "karnevalisme". I hans studie af den franske renæssanceforfatter François Rabelais, *Rabelais and His World*, tager han udgangspunkt i det middelalderske karneval for at forstå Rabelais. Bakhtin beskriver hvordan karnevallet i middelalderen bidrog til for en tid at ophæve de sociale strukturer. Under karnevallet konstrueredes en "two-world condition," hvor de strengt hierarkiske, officielle strukturer blev sat ud af spil og "a second world and a second life outside officialdom" udfordrede den herskende feudale kultur (Bakhtin 1968: 6). Under karnevallet blev alle betraget ligeværdige uafhængig af formue, position og alder (Bakhtin 1968: 10). Karakteristisk for karnevallet er en tilstand, hvor der vendes op og ned på høj og lav, og hvor der derigennem stilles spørgsmål ved magtens absolutitet:

All the symbols of the carnival idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the "inside out" (à l'envers), of the "turnabout" of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and un crownings. (Bakhtin 1968: 11)

Denne midlertidige udligning af magtforskellene, skriver Bakhtin, muliggjorde en særegen, karnevalistisk kommunikationsform, som blandt andet kommer til udtryk i Rabelais' værker (Bakhtin 1968: 10).

Bakhtin går historisk til værks og drager et klart skille mellem middelalderens regenererende karneval og moderne, negativ og latterliggørende parodi. Den karnevalistiske latter er ambivalent: "Folk humor denies, but it revives and renews at the same time" (Bakhtin 1968: 11). Den som ler i det middelalderske karneval står ikke uden for situationen. Dette i modsætning til moderne satire, hvor "the satirist whose laughter is negative places himself above the

object of his mockery” (Bakhtin 1968: 12). Den karnevalistiske latter udtrykker et sammenhængende verdensbillede, hvor ”he who is laughing also belongs to it” (Bakhtin 1968: 12). Selvom Bakhtin hævder, at denne ambivalensen forsvinder efter Rabelais, fortsætter karnevallets magtkritiske potentiale at være et væsentligt træk ved kunst og litteratur også efter den direkte indflydelse af det historiske karneval:

(...) the popular-festive carnival principle is indestructible. Though narrowed and weakened, it still continues to fertilize various areas of life and culture. A special aspect of this process seems important. The literature of these later centuries was not directly subject to the popular-festive culture and remained almost impervious to its influence. The carnival spirit and grotesque imagery continued to live and was transmitted as a now purely literary tradition.
(Bakhtin 1968: 33–34)

Bakhtins karnevalsbegreb er essentielt for forståelsen af de interne magtstrukturer, som Nikolajeva hævder er uundgåelige i børnelitteratur. Modsat Bakhtin er Nikolajevas brug af begrebet imidlertid ikke historisk. Nikolajeva, og en række børnelitterære forskere før hende, har implementeret og udviklet analytiske metoder og tilgange med udgangspunkt i Bakhtins forståelse af karnevallet uden det historiske perspektiv (Nikolajeva 2010: 4) Hos disse tolkes karnevalteorien hos Bakhtin som et generelt potentiale i al litteratur til at udfordre autoritative normer. Det er altså ikke kun aktuelt i litteratur, som direkte tematiserer konverterede magtforhold.

I børnelitteratur er karnevallet et potentiale, som altid er til stede i og med den uundgåelige asymmetri mellem forfatter og læser. I lighed med underklassen i det totalitære samfund, som er Bakhtins reference, er børn i alle samfund til alle tider ifølge Nikolajeva undertrykte og magtløse (Nikolajeva 2010: 10). Karneval som litterært greb tillader imidlertid det fiktive barn ”to become strong, brave, rich, powerful, and independent” (Nikolajeva 2010: 10) – men bare for en begrænset periode. Selvom det aetnormative magtforhold i reglen genetableres, tjener karnevallet i børnelitteraturen, i lighed med middelalderens latterkultur, til at udfordre normerne og afsløre dem som konstruktioner.

Forskellige omstændigheder bruges til at iscenesætte den karnevalistiske omvendning af magtrelationer i børnelitteratur, men fælles er ofte, at barnets bemyndigelse fordrer ”temporary or permanent [removal] of parental protection” (Nikolajeva 2010: 10). Dette kan for eksempel ske i kraft af en drøm, som det er tilfældet i Jens Sigsgaard og Arne Ungermanns *Palle alene i verden* fra 1942. I den danske klassiker vågner Palle en morgen og indser til sin

store begejstring, at han er alene i verden og kan gøre, lige hvad han vil. Han udlever alle børns drøm, når han tømmer en legetøjsforretning og en slikbutik og sætter sig bag rattet i både brandbil og sporvogn. Fantasierne eskalerer, og da Palle styrter mod jorden efter at være havareret mod månen i et fly, vågner han i sin seng og indser lettet, at det hele har været en drøm (Sigsgaard 2002).

I *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* fremhæver Nikolajeva fortællingen om Palle som repræsentativ for to typiske børnelitterære tendenser; dels den karnevalistiske bemyndigelse af barnet, dels den efterfølgende genetablering af traditionelle voksne normer. Da Palle vågner, er det med indsigten om, at han er ude af stand til at klare sig uden voksne (Nikolajeva 2010: 176).

Fremstillingen af det kompetente, uafhængige barn er altså i reglen begrænset i tid. Før eller senere vender barnet ”hjem” og barn–voksen-magtforholdet genetableres. Selvom fremstillingen af det selvstændige barn er midlertidig, hævder Nikolajeva, at sådanne fortællinger alligevel bidrager til at udfordre aetnormativiteten. Ved at vende op og ned på barne- og voksenrollerne illustreres disse som tilfældige. Dette karnevalistiske greb afslører magtforholdets arbitrære karakter og bidrager således til at vække de unge læseseres bevidsthed om undertrykkende strukturer generelt (Ommundsen 2012: 108).

3. Den barnlige og humoristiske far

Den første fartype jeg skal behandle, er den humoristiske og barnlige far, som Traavik hævder følger af mænds kulturelle position i familien, som i mindre grad end kvinders er associeret med alvor (Traavik 2012: 54). Den humoristiske karikerede far er et typisk motiv i moderne børnelitteratur. Jeg har udvalgt to serier, som begge skildrer en ung pige og hendes fjollede far. I begge serier spiller far hovedrollen, og det er hans idéer og skøre påfund, som driver handlingen. I det følgende vil jeg analysere henholdsvis Thomas Brunstrøm og Thorbjørn Christoffersens serie om *Sally og far* og Lars Mæhle og Lars Rudebjers serie om *Pappa i barnehagen* med fokus på skildringen af kønsroller og aetonormative strukturer.

Sally og far

Den danske journalist og forfatter Thomas Brunstrøms debuterede litterært med serien om Sally og far i 2015. Serien er illustreret af Thorbjørn Christoffersen, og der er foreløbig udkommet ti titler. I 2020 fik parret bag bøgerne tildelt Carlsen-prisen, som uddeles til en forfatter, der med sit virke bidrager til udviklingen og udbredelsen af børne- og ungdomslitteratur i Danmark (Stenbakken 2020). Bøgerne, som er stilet til 4–7 årige, har foreløbig solgt over 100.000 eksemplarer, og de seneste tre år har de figureret på listen over bibliotekernes mest udlånte bøger for børn i årsrapporten fra Kulturministeriets Bogpanel (Bogpanelet 2019, 2020, 2021). De er oversat til svensk og polsk, og en filmatisering er på trapperne (Kjær 2020).

I et interview med dagbladet Politiken i 2020 italesætter forfatterparret bag *Sallys far* personskildringen i bøgerne som et opgør med rådende børnelitterære fædre. Parret bor i samme opgang på Nørrebro i København, og de er gode venner privat. De er også begge fædre til børn i billedbogsalderen, og så er de enige om, at ”det bjerg af børnebøger, de har læst for deres unger” stort set er at regne for ”skrald” (Kjær 2020). Bøgerne om Sallys far er skrevet i opposition til to tendenser: manglen på fædre i børnelitteratur og skildringer af fædre som passive, autoritære patriarker: ”(...) vi havde en lang rant om Alfons Åbergs far. Han var den eneste farfigur, vi sådan lige kunne komme i tanke om. Han er 36 og ryger pibe! Han er skaldet og sidder bare med sine tøfler i sofaen. Det er fandme ikke sådan, jeg er.” Sallys far er ”sjov, legesyg og moderne” og ligestillet moderen med hensyn til både omsorg og pligter i husholdningen (Kjær 2020).



Figur 1 (Brunstrøm og Christoffersen 2017:12)

Sallys far er ikke eneforsørger som Alfons Åbergs, men ønsket om at sætte fokus på farrollen kommer i bøgerne til udtryk ved, at mor ligefuldt glimrer ved sit fravær. Igennem alle bøgerne nævnes hun kun få gange i teksten, og på billedsiden optræder hun sjældent og oftest fra ryggen som en hånd ind fra siden eller skjult bag et magasin i baggrunden. Man ser aldrig hendes ansigt (figur 1). Far derimod optræder på næsten samtlige opslag og afspejler, at Brunstrøms serie i lige så høj grad er en historie om Sallys far som om Sally selv.

Sallys far går i stramme cowboybukser, band T-shirts og gummisko. Kun hans vigende hårgrænse og store runde mave indikerer, at han er nærmere 40 end 15 (figur 2). De stramme bukser, hullede strømper og T-shirten, der stumper over maven, kan tyde på, at garderoben stammer fra teenageårene og giver indtryk af en uformel, lite forfængelig type. Han er inkarnationen af det danske ord *bøv*, børnevoksen, en voksen – typisk en mand – som ikke kan give slip på ungdommen. Men Sallys far er ikke bøv i negativ forstand. Ved at være i øjenhøjde med sine børn til de grader, at han selv udviser barnlige træk, repræsenterer han et alternativ til børnelitteraturens distancerede forældre – og til virkelighedens. Involverede fædre som Sallys far kan læses som udtryk for ”den nye faren,” som følger af den farrevolution, som kønsforsker Jørgen Lorentzens beskriver i *Fra farsskaptets historie i Norge* (2012). Samfundsmæssige og kulturelle ændringer fra 1970, og særligt i Norge fra 1993 med vedtagelsen af øremærket barsel til mænd, revolutionerer forventningerne til faderskab: ”Den nye faren skulle være nær og intim i forhold til barn og familie” (Lorentzen 2012: 120).

I bøgerne udfører Sallys far mange af de omsorgsopgaver, der traditionelt er knyttet til kvinden. Han børster børnenes tænder, smører madpakker, henter fra



Figur 2 (Brunstrøm og Christoffersen 2015a:6)



Figur 3 (Brunstrøm og Christoffersen 2015a:14)

skole og børnehave, handler ind og laver mad. Han praktiserer dét, Traavik kalder et nyt *skript* på maskulinitet og faderskab; en ny norm for omsorgsfulde mænd som primære forsørgere. Denne ”nye trenden”, skriver hun, er ofte skildret i billedbøger med billeder af ”menn [som] pynter seg med grillforklær” som et ”uttrykk for at menn prøver ut nye måter å være menn på” (Traavik 2012: 67). Iagttagelsen stemmer med tegningerne af Sallys far, der ofte netop er afbilledet i forklæde i køkkenet (figur 3).

Foruden at være eksempel på det 21. århundredes nærværende, omsorgsfulde fartype er Sallys far også repræsentant for en anden tendens i den litterære repræsentation af faderskab. I studiet af såkaldte ”pappabøger”, en genre af selvhjælpsbøger til fædre, der blev udbredt i hele Norden fra 90’erne, registrerer Lorentzen to tendenser, som står i kontrast til samme type bøger rettet mod mødre: for det første, at beskrivelserne ofte er humoristiske og for det andet, at ”bøkene [er] basert på en idé om at menn og kvinner er forskjellige og har ulike verdier å bidra med til barna og barneoppdragelsen” (Lorentzen 2012: 123).

Sallys mor

Dette paradoks, hvor litteraturen på den ene side formidler mandens ligestillede position i familien, men samtidig distancerer sig fra det feminine, genkendes også i bøgerne om Sallys far. Som nævnt er mor i Sally-bøgerne i høj grad fraværende. Fraværet er mest markant på billedsiden,



Figur 4 (Brunstrøm og Christoffersen 2015a:7)

hvor hun samlet kun optræder som mere end en arm på 15 af 140 opslag, kun få gange i helfigur, og da altså beskåret ved halsen, slik at ansigtet er uden for rammen. I teksten spiller hun også kun en begrænset rolle. I de tekststeder, hvor hun optræder, er det imidlertid i en omsorgsrolle, der er i tråd med en traditionel kvindelig forældreskildring, sådan som Traavik karakteriserer den: ansvarlig og præget af alvor (Traavik 2012: 47, 54–55).

I *Dengang Sallys far var dreng* (2015) beskriver Sally familiens tandbørstningsrutiner: ”Hun [Sally] kan bedst lide, når mor gør det, for far børster vildt hårdt og kommer også tit til at børste hende på næsen eller kinden, så hun får tandpasta i hele hovedet” (Brunstrøm 2015a: 7). På illustrationen (figur 4) stirrer Sally med let

skræmte, vidt åbne øjne og tandpasta op til ørene op på sin far, der har en hånd om hendes kæbe og med den anden løfter tandbørsten truende over hendes hoved. Hans skråtstillede bryn og åbne mund giver ham et vildt udtryk i ansigtet. Både teksten og billedet illustrerer den tendens, Lorentzen beskriver; det er ”far eller mor, der børster Sallys tænder” (Brunstrøm 2015a: 7), men far gør det brutalt og maskulint, mens mor, må man antage, er mere forsigtig. De er ligestillede med hensyn til fordelingen af opgaver, men udfører dem forskelligt: ”Fellesskap i omsorg og ansvar, men forskjell i uttrykk og adferd” (Lorentzen 2012: 127).

I samme bog henvender Sally sig til sin mor for at kontrollere sandhedsværdien af faderens absurde historier fra sin barndom: ”Mo-ar, er det rigtigt, det, far siger?” (Brunstrøm 2015a: 3). Mor er garant for sandheden, det er utænkeligt, at hun kan finde på at lyve. Det er gennemgående i serien, at mor figurerer i udkanten af fortællingen, og hun er derfor heller ikke involveret i faderens påfund; hun lyver ikke, og hun deler ikke hans barnlige opførsel. Derfor kan Sally vende sig til sin mor, når hun vil vide sandheden, eller når hun vil have hjælp, som faderen ikke tilbyder. Det sidste er tilfældet i *Sallys far gider ikke være voksen* (2015), hvor Sally og far bytter roller for en dag. Mor deltager ikke i rollespillet, og hun tilbyder at hjælpe Sally med at pakke varer ud, ligesom hun ”nok skal ordne det”, da Sallys far ligger passiv på sofaen, mens lillebror Eddie råber på et bleskift fra toilettet (Brunstrøm 2015b: 8). Efter aftensmaden hjælper mor også med at rydde af bordet, mens far leger ninja og ”løber rundt i lejligheden og vælter alt muligt” (Brunstrøm 2015b: 11). I *Sallys fars fede ferie* (2018) lægger mor sig ”under en parasol og giver sig til at læse et blad”, mens far køber is og laver verdens største bomber i børnepoolen (Brunstrøm 2018: 7). Hun er skildret alvorlig – kedelig om man vil – og har aldrig direkte indflydelse på handlingsforløbet, men hun er en tryk omsorgsperson i periferien af historien, sådan som litteraturforsker Marit Brekke skriver, at mødre i børnelitteratur oftest er (Brekke 2014).

I *Sallys fars fede ferie* har Sallys mor lidt atypisk for serien en direkte replik: ”Husk lige solcremen, inden I går ud,” siger mor og finder en stor tube i sin toilettaske. ”Nå ja, det er også rigtigt,” siger far og giver sig til at smøre Sally og Eddie ind i solcreme” (Brunstrøm 2018: 6). At Sallys far smører sine børn ind i solcreme, afspejler det moderne, omsorgsfulde *skript* for faderskab, men det er karakteristisk, at det er moderen, der skal minde ham om det – og at han i øvrigt selv nægter at påføre sig solcreme. Sallys far skal ikke have solcreme på, for ”voksenhud kan sagtens tåle masser af sol” (Brunstrøm 2018: 6). Selvsagt ender han med at se ud som ”en stor tomat i badebukser” (Brunstrøm 2018: 9). Eksemplet illustrerer, at Lorentzens observation i pappabøgerne: ”kvinner gjør sine ting på sin måte, mens menn gjør det på en annen” (Lorentzen

2012: 123) også synes at være gældende i børnelitteraturen. Desuden kan tekstuddraget læses som udtryk for, at Brunstrøm i tillæg benytter forskellige litterære strategier knyttet til de to køn, når han formidler didaktiske pointer. Moderens replik er i tråd med traditionelle børnebøgers eksempelstruktur – hun er fornuftig og bruger solcreme. Farkarakteren formidler samme indsigt – husk at bruge solcreme – men Brunstrøm lader ham gå en humoristisk og ironisk omvej for at nå frem til pointen.

Den humoristiske far

Denne naive, ironiske skildring af Sallys far stemmer med en anden af Lorentzens iagttagelser: at beskrivelsen af faderskab ofte har et humoristisk islæt. Sallys far er ”god til at lave mad, han kan fortælle nogle ret sjove historier, og han er skæg af lege med (...). Men nogle gange er han altså også irriterende. Han kan for eksempel godt lide at drille” og så ”prutter han rigtig tit, når mor ikke er hjemme” (Brunstrøm 2016: 1). Beskrivelsen af far fra *Sallys far er sygt pinlig* (2016) minder om beskrivelsen af en storebror. Far er først og fremmest sjov og i opposition til mors mere stereotypiske, voksne standarder.



Figur 5 (Brunstrøm og Christoffersen 2020b: 4)

Om pappabøgerne skriver Lorentzen, at humoren ofte forekommer i tre former: ”selvironi, maskulin metaforikk og hyperbolen, komikk basert på overdrivelse” (Lorentzen 2012: 124). Dette er måder at skrive om faderskab, som er medvirkende til at markere afstand til det feminine. Særligt selvironi og hyperbolen er humorstrategier, som Brunstrøm også benytter sig af i bøgerne om Sally og far. I *Sallys far har mandeinfluensa* (2020) spiller Brunstrøm på en kønsstereotypisk kliché, når Sallys far bliver offer for den berygtede *man-flu*. På omslaget, som er hentet fra opslag 4, ses far liggende udstrakt på sofaen indhyllet i halstørklæde og uldsokker med snotpapir, piller, hostebolcher og te med honning inden for rækkevidde (figur 5). Han har ildrød næse og en tåre i øjenkrogen. Han ligger med venstre håndryg over panden og munden åben i et desperat suk.

Spredt rundt om ham ligger fire opslåede bøger med titlerne *Pest eller kolera*, *Sjældne sygdomme*, *Lægeleksikon* og *Mand kend din krop*; en fiktiv pendant til den revolutionære 70'er klassiker om kvindekroppen. Ved siden af sofaen står Sally med et skeptisk udtryk i ansigtet. Hun smiler skævt med det ene øjenbryn løftet og med pegefingern bøjlet tænksomt under hagen.

Selvironien kommer til udtryk på to planer. I fortællingens univers udviser Sallys far tilsyneladende ringe grad af selvironi. Han tror, han skal dø – Sally tror i hvert fald, at hendes far tror, at han skal dø. Hun kender ikke til ”mandeinfuenza” og undrer sig over, at damen i kiosken griner, da hun fortæller, hvad faren fejler. En voksen læser registrerer imidlertid farens underliggende selvironi, der blandt andet kommer til udtryk ved, at han selv betegner sin diagnose mandeinfuenza; et begreb, der bliver brugt negligerende af kvinder, og som netop dækker over ”sygdom med feber, hovedpine og forkølelse der af den syge mand opfattes som meget alvorlig, men som ikke vurderes at være det af andre”. (DDO) Desuden er Brunstrøm som mandlig forfatter selvironisk på sit køns vegne, når han skildrer den ynkelige patient.

Hyberbolen er også et markant humorteoretisk virkemiddel i fortællingen. Selv om det skulle forekomme, at mænd udvikler stærkere symptomer på infuenza eller klynker mere end kvinder, overdrives fænomenet. I teksten får vi høre, at Sallys far skriver på sit testamente, og på billedsiden er som nævnt afbilledet bøger om alvorlige, dødelige sygdomme (Brunstrøm 2020b: 4, 10).

Den komiske overdrivelse af fars karaktertræk finder man i alle bøgerne i serien. Far beskrives med en humor, som aldrig optræder i beskrivelserne af mor. Symptomatisk for seriens skildringer af kønsrollerne reagerer mor i tråd med fordringerne for sit køn, når hun reagerer på farens sygdom: ”Mor siger til far, at han skal holde op med at skabe sig og gå i seng i stedet for at ligge der på sofaen og jamre” (Brunstrøm 2020b: 12).

Karnevalisme i *Sallys far*

Den barnlige, humoristiske far er et genkendeligt motiv i nyere børnelitteratur generelt. I artiklen ”Inkompetenta vuxna och kompetenta barn” skriver den svenske forsker i børnelitteratur, Kristina Hermansson, at forælderrollen i senmodernistiske billedbøger ofte netop bærer præg af at ”föräldrarna förbarnsligas, medan barnen ikläder sig de vuxnas ansvar” (Hermansson 2014: 22). Som nævnt er det ikke kun Sallys fars ydre, som bærer præg af at være et barn i en voksen krop. Sallys far lyver og bander og opfører sig barnligt, og han er i det hele taget langt fra 1800-tallets eksempelfortællinger. Omvendt agerer Sally snusfornuftig mini-voksen: ”Hun

synes det lyder rigtig grimt når man bander” (Brunstrøm 2017: 4), hun ser strengt på sin far, når han lyver, og hun passer og plejer ham en hel dag, da han er syg med influenza. Mens Sallys far er utålmodig juleaften og kun vil ”synge ét vers af hver julesang, så de snart kan komme i gang med gaverne” (Brunstrøm 2019b: 10) er Sally ”bare glad” og nyder at være sammen med sin familie. I *Sallys far er en dårlig taber* (2020) danser far sejrdsans på bordet og laver barnlige, hoverende gester til sine børn, når han vinder over dem i spil, mens Sally synes, det vigtigste er at være med og have det sjovt. Denne venden op og ned på barn og voksen kan læses som et udtryk for dét, Nikolajeva kalder karnevalisme i børnelitteratur.

Den karnevalistiske venden op og ned på barn og voksen er et gennemgående træk i alle



Figur 6 (Brunstrøm og Christoffersen 2015b: 3)

bøgerne om Sallys barnlige far, men det kommer tydeligst til udtryk i anden udgivelse, hvor hele handlingen er spundet op på præmissen. I *Sallys far gider ikke være voksen* (2015) er det ikke en drøm, som i Sigsgaards *Palle alene i verden*, der igangsætter den karnevalistiske omvending og midlertidige suspendering af nor-

mer, men et socialt eksperiment: ”Bare vi kunne bytte. Sådan at jeg var den voksne. Så kunne du være barnet.” ”Jamen det kan vi da bare gøre, siger Sallys far.” ”Vi starter i morgen!”” (Brunstrøm 2015b: 2). Da Sally vågner og gør sig klar til at gå i skole, opdager hun, at hendes far ikke har smurt madpakker, og da de skal ud ad døren, begynder han at lægge puslespil ”selvom de overhovedet ikke har tid til den slags” (Brunstrøm 2015b: 3). På opslaget ser man Sally klæde sig på i entréen, mens far ligger på gulvet i stuen og leger (figur 6). Sally ser på sin far gennem døren med et undrende udtryk, der vises ved let åben mund og hævede øjenbryn. Sallys overraskede udtryk antyder, at rollebyttet, snarere end at være en aftale dem imellem, er iscenesat af hendes far. Sallys replik bærer imidlertid præg af, at hun hurtigt også lever sig ind i rollen. Styrkemarkøren ”overhovedet” og vendingen ”den slags” antyder en form for dækket direkte tale, der afspejler Sallys analyse af situationen i et typisk voksent sprog.

Da Sally får fri fra skole, kommer hendes far ikke og henter hende som forventet. Sally kommer i tanker om, at rollerne er byttet om, og at det er hendes opgave at hente far. I lighed med situationen om morgenen er far ikke klar, da hun kommer frem. De spiller hver især rollerne som barn og voksen. Sally er ”utålmodig” og ”ser strengt på far”, der i karikeret barnlig stil siger: ”Arh, skal det være lige nu? Jeg er lige midt i noget spændende” (Brunstrøm 2015b: 4). På illustrationen ser man Sally gribe sin far i armen med den ene hånd og pege resolut mod døren med den anden (figur 7).

I løbet af dagen må Sally udføre stadig flere voksne opgaver. Hun henter Eddy i børnehaven og handler ind, mens far sidder i indkøbsvognen. Hjemme smider far sig på sofaen og



Figur 7 (Brunstrøm og Christoffersen 2015b: 4)

tænder for Danmarks Radios børnekanal ”Ramasjang” på TV’et, mens Sally må pakke varer ud og tilberede middag. I starten synes Sally, det er spændende, og hun lever sig ind i rollen som voksen. Mor tilbyder at hjælpe hende, men ”Sally vil selv. Hun VIL vise, at hun sagtens kan være voksen” (Brunstrøm 2015b: 8). Ikke overraskende sker der imidlertid en gradvis udvikling i Sallys engage-



Figur 8 (Brunstrøm og Christoffersen 2015b: 7)

ment. Hun ”sukker” og hun ”orker ikke at handle mere” (Brunstrøm 2015b: 9). På opslag 7 ser man hende tørre sved af panden med halvt lukkede trætte øjne (figur 8). Hendes kinder er udspilede, og munden er formet som et O i en sukkende udånding. Mod slutningen har hun kasseret sine ambitioner og lader moderen hjælpe sig med at rydde maden af bordet, mens hun kigger misundeligt på sin far og lillebror, som leger i stuen. I sengen om aftenen kapitulerer hun og meddeler sin far: ”Jeg vil altså gerne være barn igen i morgen” (Brunstrøm 2015b: 11, 14).

Aetonormativitet i *Sallys far*

Ifølge Nikolajeva er den karnevalistiske bemyndigelse af børn børnelitteraturens mulighed for at ligestille den voksne og barnet og udfordre normative magtrelationer. For en dag vendes magtstrukturerne på hovedet, og Sally får mulighed for at optræde selvstændigt i den voksnes rolle. Den permanente eller midlertidige frihed fra forældres kontrol, som Nikolajeva skriver, at karnevallet fordrer, er imidlertid kun et skin. At det er far, der står bag eksperimentet, gør Sallys bemyndigelse tvetydig.

I virkeligheden er det aldrig Sally, der er den magtfulde.

Moralen er – i lighed med Sigsgaards fortælling om Palle – i sidste ende, at Sally er ude af stand til at tage vare på sig selv uden voksnes hjælp.

Det er let at overse, at der er tale om et magtforhold,

fordi magtrelationen mellem voksne og børn i børnelitteratur spejler en virkelighed, hvor det alt andet lige er ”meget lidt sandsynligt, at børn klarer sig på egen hånd” (Nikolajeva 2001: 90). I fiktionens verden er denne fremstilling imidlertid ikke naturgiven, men udtryk for et valg. Ved at fokusere på alle de negative aspekter ved voksenlivet bliver moralen, at Sally skal nyde det egentlige privilegium – at være barn. Forfatteren kunne også have valgt et andet fokus.

På andet opslag illustrerer billedsiden Sally og fars forestillinger om livet som henholdsvis voksen og barn og giver et sjældent indblik i karakterernes tanker (figur 9). Begge karakterer har et fraværende, drømmende udtryk i ansigtet med halvt lukkede øjne og forsigtige smil. Fra hvert af deres hoveder udgår en sky, hvori forestillingen er illustreret i sort/hvid. I fars tankeboble ses han hoppende i en vandpyt med et stort, bekymringsløst smil om munden. Sallys forestilling om voksenlivet er illustreret ved en ældre version af hende selv, liggende fladt på ryggen med en hånd under nakken. Hun læser i et magasin med titlen ”Top-fancy mode – og andre voksenting”. Den abstrakte titel indikerer, at Sally betragter de voksnes verden udefra uden at være helt sikker på, hvad den indebærer. Det er imidlertid tydeligt,



Figur 9 (Brunstrøm og Christoffersen 2015b: 2)

at hendes indledningsvise drøm om at være voksen ikke handler om at gøre rent og lave mad. Hun stræber efter frihed til selv at vælge, hvornår hun skal i bad, i seng og lave lektier. ”De voksne bestemmer alting” (Brunstrøm 2015b: 2); Sally vil bestemme selv.

Det er påfaldende, at Sally igennem hele dagen i sin fars sko aldrig får erfare friheden og de positive aspekter ved voksenlivet. Fortællingens agenda er gennemgående aetonormativ; Sally skal indse barnets privilegium og lære at nyde sin plads i hierarkiet med alt, hvad det indebærer af mangel på ansvar og selvbestemmelse. Man kunne imidlertid også forestille sig en fortælling, hvor Sally oplevede friheden positivt og måske endda på en måde, hvor dagen ikke ender med resignation og genoprettelse af normen, men med ny erkendelse af barnets kompetence. Suspendering af voksen–barn magtforholdene i børnelitteratur kan bidrage til at ruste unge læsere i mødet med uhensigtsmæssige magtstrukturer generelt – men det kræver, at karnevallet udfordrer aetonormativiteten ved at illustrere magtstrukturenes arbitrære karakter. I *Sallys far gider ikke være voksen* synes magtforholdets naturlighed imidlertid snarere at understreges.

I bogens allersidste sætning synes der alligevel at udtrykkes en magtmæssig gensidighed i relationen. Under tilberedningen af aftensmåltidet har Sally eksperimenteret i køkkenet. Efter at have konstateret, at Sally skal nyde at være barn så længe hun kan, tilføjer hendes far: ”Men hey, Sally? Gider du måske være med til at lave mad i morgen? Jeg kunne godt tænke mig at prøve, om kartoffelmos med ananas også smager godt” (Brunstrøm 2015b: 14). Faderens anerkendelse af Sallys måde at løse de voksne opgaver på udtrykker en ligeværdighed, som i nogen grad udfordrer det aetonormative magtforhold.

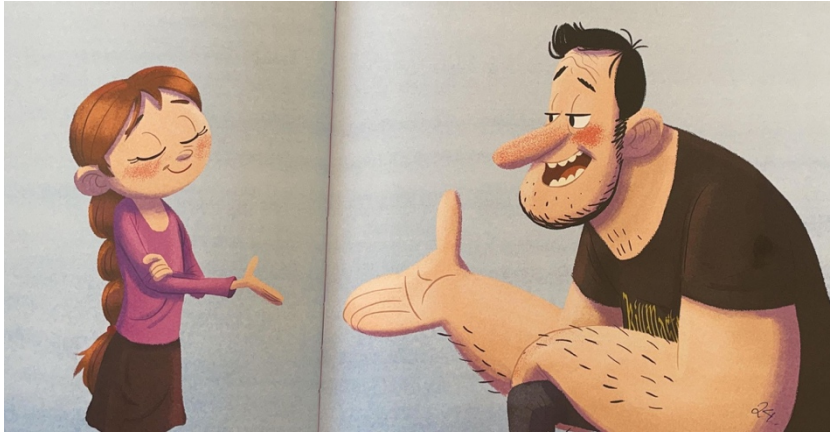
Venden op og ned på forholdet mellem barn og voksen kommer også til udtryk i udgivelsen fra 2019 *Sallys far er langt ude i skoven*. I denne fortælling tager far børnene med på overnatning i telt. Far er den naturlige autoritet i alle de spørgsmål, der melder sig på sådan en tur. Han breder selvsikkert ud om kendskab til fugle, fauna og fisketeknikker, men bliver kontinuerligt afsløret som grundlæggende inkompetent. Da de skal sætte teltet op, nægter han at følge Sallys forslag om at rådføre sig med manualen: ”Sally, Sally, Sally. Jeg er en mand, og mænd bruger ikke brugsanvisninger. Og selvfølgelig kan jeg slå et telt op, det tager ikke mere end 5 minutter” (Brunstrøm 2019a: 4). Tegningen på opslag 5, som er gengivet på bogens cover, illustrerer farens udfordringer. Han er helt viklet ind i teltets liner og står ildrød i hovedet af vrede med sammenbidte tænder, mens børnene ser leende til (Brunstrøm 2019a: 5).

Faderens hovmod er et tema igennem hele bogen. Den gentagende afsløring af hans amatørisme kan læses som humoristisk ironisering over traditionel maskulinitet, men også i nogen grad som udfordring af den voksne magt. På sjette opslag vil Sallys far lære børnene ”en masse om naturen (...). Kan I se de planter der? Det er brændenælder – dem kan man faktisk spise, fortsætter han og putter et blad i munden. Og så bliver han helt rød i hovedet og giver sig til at spytte og sprutte og råbe ”av”!” (Brunstrøm: 2019a: 6). I lighed med teltfadæsen er det også her Sally, som ved bedst: ”Far, du ved godt, at man skal koge brændenælderne inden man spiser dem, ikke?” (Brunstrøm: 2019a: 6). Far er imidlertid for stolt til at indrømme sin fejl: ”Jo, jo,” hoster far (...) Jeg ville bare vise jer, hvordan man IKKE skal gøre” (Brunstrøm: 2019a: 6). Motivet gentager sig, da han farer vild i skoven, og da han vil få ild på bålet med forstørrelsesglas. Det er Sally, som finder vej tilbage til teltpladsen, og det er Sally, som selv sikkert påpeger: ”Men solen er jo gået ned?” (Brunstrøm: 2019a: 8).

Som i *Sallys far gider ikke være voksen* vendes der i *Sallys far er langt ude i skoven* altså op og ned på barn–voksen-hierarkiet. Her sker det imidlertid uden at karnevallet er iscenesat. Sallys kompetence illustrerer for den barnlige læser, at alder ikke i sig er en kvalitet, når opgaverne skal løses, og at barnet også har meget at bidrage med. Sallys far indrømmer imidlertid aldrig sine fejl, og den gentagende afsløring af hans inkompetence får ingen konsekvenser for magtforholdet. Den eneste udvikling i historien er, at farens begejstring for friluftsliv aftager. Skovturen er indledningsvist motiveret af hans kritik af børnenes skærmforbrug: ”Jeres hjerner smelter af at kigge ind i en skærm hele tiden! (...) Man skal ud i den friske luft og i det gode vejr” (Brunstrøm 2019a: 1–2). Selvom børnene ved afslutningen plager om snart at komme afsted igen, har Sallys far imidlertid fået tur nok. Hans indledende afvisning af deres *iPad*-forbrug er vendt. Ved bogens afslutning synes han alligevel ikke, at *crush* er spild af tid.

Magthierarkiet trues, når Sallys far bliver konfronteret med sin egen uduelighed i naturen. Han reagerer ved at forkaste sine indledende principper for at bevare magten. Moralen er

således tvetydig; på den ene side viser fortællingen, at faderens alder i sig selv ikke er en kvalitet, og at magten altså er tilfældig. Ifølge Nikolajeva er det netop dét, børnelitteraturen kan: afsløre det aetnormative magtforholdets arbitrære karakter og derigennem vække til be-



Figur 10 (Brunstrøm og Christoffersen 2016: 12)

vidsthed om undertrykkende strukturer generelt. Samtidig understreger slutningen, at magten ikke er til forhandling. Ifølge Nikolajeva er bemyndigelsen af barnet begrænset i tid; før eller senere genetableres de traditionelle, voksne normer.

I alle bøgerne bruger Sallys far vendingen: ”Dengang jeg var dreng” og følger op med den ene absurde løgnehistorie efter den anden. Sally tror i vekslende grad på fortællingerne. At kunne bilde andre historier ind er oftest et privilegium forbeholdt voksne. Én gang i serien sker det imidlertid, at det i stedet er Sally, der snyder sin far. I *Sallys far er sygt pinlig* (2016) tager hun hævn for sin pinlige fars opførsel ved at skabe sig hysterisk hos bageren: ”Hun kaster sig ned på gulvet, hvor hun giver sig til at banke hænderne i gulvet og gøre sig så rød i hovedet, hun kan” (Brunstrøm 2016: 2 11). Hensigten er at gøre sin far pinligt berørt, så han kan opleve den samme skam, hun selv føler sig udsat for. Missionen lykkes, og far lover at lade være at opføre sig pinligt foran hendes venner fremover. De forsegler aftalen med et håndtryk. Håndtrykket, som et af vestlig kulturs stærkeste symboler på lighed og respekt, kan læses som en udfordring af magthierarkiet mellem Sally og hendes far. Men der er alligevel en underliggende ulighed, som kommer tydeligst til udtryk i den grafiske fremstilling (figur 10). Sallys far har bøjet sig ned og sidder på hug med en hånd støttende på knæet, mens han rækker den anden frem mod Sally. I teksten står der: ”Pludselig ser far slet ikke sur ud længere og begynder at grine” (Brunstrøm 2016: 12). At Sallys far må bøje sig, er dels udtryk for en rent praktisk foranstaltning, men det understreger også den ulighed, der uundgåeligt er imellem dem. At han griner af situationen, indikerer desuden, at han ikke deler den alvor,

Sally lægger for dagen. Som i *Sallys far gider ikke være voksen* er den udjævnede magtbalance altså en illusion.

Ifølge Nikolajeva er karnevalisering i reglen begrænset i tid. Fars barnlige, antiautoritære facon er imidlertid et karaktertræk, som er konstant igennem hele serien. Parret bag bøgerne udtaler i interviewet med Politiken, at de er optagede af at vise en moderne, sjov far i kontrast til passive Åberg-fædre. De udtaler, at ved ”ikke at være mere voksen end nødvendigt” kan [man] give sine børn en anden opdragelse, hvor man i højere grad end tidligere generationer tager dem alvorligt og møder dem i øjenhøjde” (Kjær 2020). Selvom Sallys far er i øjenhøjde med Sally og, i højere grad end moderen, deler hendes barnlige livssyn, er forskellen på fars og Sallys barnlige tilbøjeligheder, at far har den voksnes magt til at leve dem ud. Han behøver ikke solcreme og cykelhjelm, og han er belejligt undtaget for reglerne om skærmtid. På trods af at far opfører sig barnligt, udfordrer fremstillingen af forholdet mellem voksne og børn altså kun i ringe grad etablerede normer. Det samme gør sig gældende for normer knyttet til køn. Ved at skildre far og mor så radikalt forskelligt kan man diskutere om bøgerne om Sally og far, på trods af hensigter om det modsatte, risikerer at forstærke kønsstereotypiske forestillinger snarere end at gøre op med dem.

Pappa i barnehagen

Forfatteren Lars Mæhle er født i 1971 på Sunndalsøra på Nordmøre. Han debuterede i 2002 med ungdomsromanen *Keeperen til Tunisia*. I 2009 modtog han Kulturdepartementets litteraturpris for bedste børne- og ungdomsbog for fantasyromanen *Landet under isen*. Siden sin debut har han udgivet mere end 60 titler primært for børn og unge (samlaget.no). Blandt Mæhles nyeste udgivelser er serien *Pappa i barnehagen* for 3–6-årige. Serien er illustreret af Lars Rudebjer, som forfatteren også samarbejder med om bogserien *Dinosaurjengen* (2019–21). Der er foreløbig udkommet tre titler: *Krympekatastrofen* og *Teatertrøbbel*, begge fra 2021 og *Bursdagsbaluba* fra januar 2022.

Pappa i barnehagen handler om Tina på fem år og hendes ”veldig tøysete pappa” (Mæhle 2021a: 1). Tinas far skriver sig ind i rækken af barnlige, humoristiske fædre, som Brunstrøms serie om Sally og far også repræsenterer. I lighed med Sallys far udfører Tinas far traditionelt kvindelige omsorgsopgaver; han står for at hente Tina i børnehaven og for at lave middag, når de kommer hjem (Mæhle 2021a: 1,3). Som i Brunstrøms serie gør han det på en måde præget af humor og identificering med det barnlige. Han rutsjer på rutsjebane, mens han huler ”JU-HU,” og han hopper af gyngen og råber: ”En gang til!” (Mæhle 2021a: 2). Som Sally synes også Tina, at hendes fars barnlige opførsel er flov, men de leger godt sammen og griner i fællesskab af faderens påfund. Han er omsorgsfuld og kærlig og kommer Tina løbende i møde i børnehaven og bærer hende hele vejen hjem på ryggen (figur 11, 12).

Akkurat som i anden udgivelse af Brunstrøms serie, *Sallys far gider ikke være voksen* (2019), ønsker Tinas far at bytte rolle med

barnet: ”I morgen bytter vi, Tina. Så går du på jobben min. Og jeg i barnehagen din” (Mæhle 2021a: 1). Hos Brunstrøm er rollebyttet udgangspunkt i en enkelt af seriens bøger, mens hele Mæhles serie om *Pappa i barnehagen* er spundet op på denne præmis. Første bog er viet til historien om, hvordan Tinas far bliver barn og begynder i Tinas børnehave. En dag siger han: ”Skulle ønske jeg kunne voksne nedover, Tina” akkurat idet en fe går forbi, og da han vågner



Figur 11 (Mæhle og Rudebjer 2021: 1)



Figur 12 (Mæhle og Rudebjer 2021: 3)

næste dag er han ”bitte liten” (Mæhle 2021a: 6). Tinas far har stadig skæg, høj pande med rynker, stor næse og briller og er helt magen til den voksne far (figur 13), men han er altså vokset nedad, så han er på størrelse med Tina. Feen er illustreret på opslag 3 svævende over jorden med vinger på ryggen og en tryllestav i hånden (figur 12). Dette fantastiske indslag og det faktum, at far krymper, er overnaturlige elementer i et ellers realistisk univers. Fortællingens humor opstår i de realistiske omgivers reaktion

på den barnlige fars brud med forventningerne. Tinas far er nemlig ikke bare fysisk på størrelse med en 5-årig, ”Han var blitt VELDIG rampete også” (Mæhle 2021a: 8).

Far som et barn

I den fortryllede, barnlige version er Tinas far fuld af energi. Rudebjer's illustrationer er præget af bevægelse. På stort set alle tegningerne af far er han omkranset af fartstreger, som illustrerer det høje tempo. Far hopper i sengen, han løber efter katten gennem huset, hiver i tøjet og leger med maden (figur 13). Hans replikker er ofte fremhævet typografisk med stor, fed skrift i versaler hen over siden. Hans udsagn er korte og banale og mimer et barnligt, ikke-færdigudviklet sprog: ”Ikke jobben! Kjedelig!” (Mæhle 2021a: 7) og er desuden præget af hjemmelavede, barnlige ord som ”tåfis-pirat” (Mæhle 2021a: 9). Selvom han fysisk er på størrelse med Tina, opfører han sig væsentligt yngre. Han tisser i bukserne (Mæhle 2021a: 9) og er helt styret af følelser og umiddelbare behov. Han ”hylgråter,” da mor siger, han skal på arbejde: ”Jeg vil i barnehagen! Jeg vil! Jeg vil! Jeg vil!” (Mæhle 2021a: 10) og bliver fyret for sin vilde, legesyge opførsel. Han tegner på PC-skærmene, trækker ledningerne ud og kurer på gelænderet (Mæhle 2021a: 12–3). Som reaktion på fars forvandling til barn indtager



Figur 13 (Mæhle og Rudebjer 2021: 6)

Tina en voksen omsorgsrolle. Hun må give sin far hagesmæk på og håndtere hans barnlige påfund: ”Det var faktisk veldig slitsomt” (Mæhle 2021a: 9).

Tinas rolle som voksen i forholdet til far er tydeligst illustreret i anden og tredje udgivelse. I *Teatertrøbbel* skal børnehaven på tur i teateret, og far, som nu er begyndt i børnehaven, er også med. Som det eneste af børnene ved han ikke, hvad teater betyder: ”Hvad er egentlig teater for noe, Tina? Alle barna så rart på ham. Flaut! Etter at pappa ble liten, hadde han glemt hva mange ting var” (Mæhle 2021b: 2). Tina indtager en voksen rolle og forklarer pædagogisk: ”Pappa, teateret er et sted hvor skuespillere står på en scene. Og snakker masse (...). Pappa skjønnte det nok ikke helt. – Kjedelig! Men det er jo Kaptein Sabeltann! sa jeg. Det skjønnte han. – Gøy!” (Mæhle 2021b: 3). Tina optræder desuden formanende: ”Og husk: Ingen rampestreker!” (Mæhle 2021b: 3).

I teateret kan far ikke skelne virkeligheden fra det, som foregår på scenen. Han råber og prøver at komme i kontakt med karaktererne i skuespillet: ”PASS PÅ, PINKY!!!!!!! KAPTEIN SABELTANN STÅR RETT BAK DEG!!!!!!!” (Mæhle 2021b: 9). Han stormer op på scenen og prøver at påvirke handlingen i stykket. Tina bliver flov og sukker opgivende: ”Nei, pappa (...) det var jo bare på lat” (Mæhle 2021b: 15). Fars udstilling af forholdet mellem teater og virkelighed ødelægger illusionen for de andre børn: ”for å være ærlig så ikke Kjutavigas store pirat særlig skummel ut lenger. Bare veldig sliten” (Mæhle 2021b: 14).

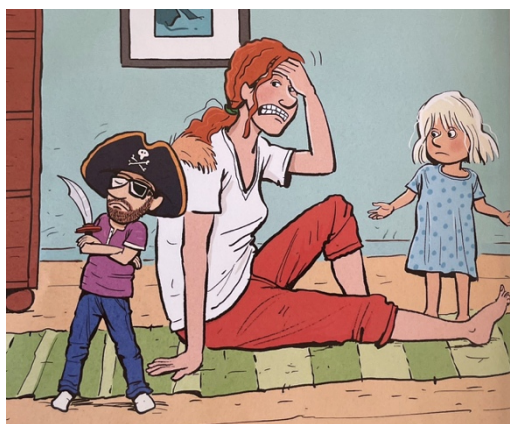
I *Bursdagsbaluba* får Tinas og fars børnehaven besøg af statsministeren. I et forsøg på at komme fars uartige opførsel i forkøbet, prøver Tina at bestikke ham: ”Hva om du får et nytt sjørøversverd etterpå, pappa? Lover du å gå i bursdag – og sitte stille ved bordet da?” (Mæhle 2022: 3). I løbet af fødselsdagen må Tina gentagende gange minde sin far om aftalen ”– Psst! Vil du ha det sjørøversverdet, eller? Pappa nikket fort. – Da må du sitte heeeelt musestille, sa jeg. – Hele resten av bursdagen” (Mæhle 2022: 9) ”Jeg dultet borti ham og hvisket: – Husk! Ingen rampestreker!” (Mæhle 2022: 10). Rollerne er tydelig vendt på hovedet. Tinas forhandlinger med far demonstrerer en større indsigt end det uartige barn. Som barn performer Tina en voksen rolle og udstiller på den måde forskellen i magt ved at karikere voksne, pædagogiske strategier.

Tinas mor

Omsorgsrollen for far deler Tina med sin mor. Som i Brunstrøms bøger om Sally er mor en tryk omsorgsperson i udkanten af fortællingen, som træder til, når far viser sig utilstrækkelig.

Således ringer Tina mor hjem fra job, da far akut falder i dyb søvn efter fortryllelsen i seriens første bog: ”Mamma måtte komme tidlig hjem fra jobben. Hun var ganske sur. Å hvor er han umulige pappaen din, Tina?” (Mæhle 2021a: 5). Allerede før det bliver klart for familien, hvad der er sket, bærer mors replik præg af, at hun repræsenterer en mere traditionel, voksen rolle. Tinas far er barnlig og morsom, mor er alvorlig. Hun kommer hjem for at ordne op. På opslag 6 er mors reaktion på fars forvandling illustreret. Hun kommer ”stjortende inn” (...). ”Men hva i alle dager er det som har skjedd her?” (Mæhle 2021a: 6). Sproget er typisk voksent. På afbildningen gemmer Tina sig for far bag mors ben. Billedet illustrerer mors primære rolle; hun er stabil og tryk (figur 13).

På trods af mors rolle som beskytter, ligestilles Tina og mor i nogen grad i omsorgen for den barnlige far. På opslag 7 sidder mor på gulvet med et opgivet udtryk i ansigtet. Hun holder en hånd på panden, og tænderne er sammenknebne, mens hun ser mod far. Ved siden af står Tina med armene ud fra kroppen og håndfladerne vendt opad i en rådvild, spørgende gestus (figur 14). ”Mamma kikket mot meg. Hva skal vi gjøre, Tina? Skal vi ringe legen?” (Mæhle 2021a: 7). Mor tager Tina med på råd,



Figur 14 (Mæhle og Rudebjer 2021: 7)



Figur 15 (Mæhle og Rudebjer 2021: 14)

og hun henter Tina i børnehaven, så de sammen kan håndtere fars opførsel på job (Mæhle 2021a: 11). I *Bursdagsbaluba* er mor og Tina sammensvorne i kontrollen af far og laver aftaler bag hans ryg: ”Mamma lente seg så mot meg og hvisket: – Si fra til Geir om pappa gjør noen rampestreker, da, Tina? Jeg nikket” (Mæhle 2022: 5). Som en parallel til scenen på opslag to i *Krympekatastrofen*, hvor far bærer Tina hjem fra børnehaven på ryggen, er det nu far, som sidder på ryggen af mor med munden åben i et stort grin på vej hjem fra job. Tina går ved siden af. Udtrykket hos mor og Tina er identisk; de ser opad mod fars chef i vinduet, og

mundene er let åbne (figur 15). Opslaget illustrerer de konverterede roller. Tina optræder i en voksen forælderrolle – ligestillet med mor – mens far er et barn.

Mor har imidlertid ikke nogen central rolle i fortællingen, som først og fremmest er en fortælling om far. I *Teatertrøbbel* er mor slet ikke nævnt. Den obligatoriske voksenrolle, som Nikolajeva skriver i *Børnebjergens byggeklodser* (2001) nødvendigvis må være til stede i børnelitteratur (Nikolajeva 2001: 90), udgøres i stedet af børnehavepædagogen Geir. I *Teatertrøbbel* tysser Geir på far og irettesætter ham. På teateret bliver Geir ”veldig streng” og hvisker til Tinas far: ”Nå får du en siste sjanse!” (Mæhle 2021b: 9). I *Bursdagsbaluba* har han lavet en liste med regler for, hvordan far skal opføre sig, når statsministeren gæster børnehaven. Far bryder reglerne én efter én, og Geir straffer med repressalier og ”rødt kort”: ”Geir skyndte seg bort til pappa. – Da bliver det ikke mer kake på deg! hvisket han” (Mæhle 2022: 9). Geir er en tydelig autoritet i fortællingen, som afslutningsvis bruger sin voksne magt til at forvise den uregerlige far fra teateret og fra fødselsdag: ”pappa fikk rødt kort av Geir. – Du er utvist fra bursdagen, sukket han” (Mæhle 2022: 15).

Aetonormativitet i *Pappa i barnehagen*

Karnevalismen hos Mæhle er central for fortællingen. Far bliver et barn, og Tinas ansvar vokser parallelt. I den karnevalistiske venden op og ned på magthierarkiet ligestilles barnet og den voksne, og derigennem udfordres de traditionelle, aetonormative strukturer. Det er særligt, at bemyndigelsen af barnet ikke er begrænset i tid, sådan som Nikolajeva skriver, at det oftest er tilfældet i børnelitteratur (Nikolajeva 2010: 10). Ved slutningen af seriens to bøger er far fortsat et barn. Der er imidlertid snak om en ikke-afsluttet serie, og man kan med rimelighed forvente, at far med tiden vil trylles tilbage til sit gamle, voksne jeg.

Aetonormativiteten udfordres i kraft af detroniseringen af den voksne, som tisser i bukserne, og som må tages hånd om af barnet. Der er imidlertid en række faktorer, som svækker fortællingens anti-aetonormative potentiale. For det første tekstens magiske element. At fars inkompetence er resultat af en fortryllelse, gør at karnevallet fremstår mindre normbrydende. Selvom far også før fortryllelsen er fremstillet som en barnlig sjæl, der elsker at lege, så er den lille far markant mere radikal i sin praktisering af det barnlige. Karnevallet i børnelitteratur kan ifølge Nikolajeva illustrere for den barnlige læser, at voksne kan være inkompetente og ikke altid ved bedst, og at det aetonormative magtforhold altså ikke er absolut. Man kan diskutere om denne antiautoritære pointe står lige stærkt, når fars barnlighed er resultatet af en

fortryllelse. I lighed med Sallys bemyndigelse i *Sallys far gider ikke være voksen* og Palles i *Palle alene i verden* (1942) er karnevallet iscenesat. I Brunstrøms bog er det far, der arrangerer rollebyttet og i Sigsgaards fortælling om Palle er barnets magtbeføjelse resultat af en drøm. Begge faktorer gør, i lighed med fars fortryllelse, at effekten af det reverserede magtforhold bliver tvetydig. På den ene side viser historien, at magten kan vendes på hovedet, og at barnet er kompetent. På den anden side indebærer dét faktum, at karnevallet er resultat af ekstraordinære omstændigheder, som i reglen ophæves med tiden før orden genetableres, at læseren ikke uden videre kan overføre erfaringer fra litteraturen til eget liv.

Et andet aspekt ved Mæhles serie som taler imod en læsning af teksten som et opgør med aetnormativitet, er fraværet af eksplicit tematisering af magt. I bøgerne om *Sally og far* ønsker Sally at være voksen. Hun vil være fri af de begrænsninger, som hun er underlagt i kraft af sin alder. En sådan konflikt er ikke tematiseret i *Pappa i barnehagen*. Tina er ikke begrænset eller undertrykt, og hun udtrykker ikke noget ønske om at være voksen. Det er udelukkende hendes far, som, i lighed med Sallys far, ønsker at vokse nedover, så han kan lege hele dagen. Tina finder heller ingen glæde i sin nye ansvarsrolle. Tværtimod længes hun efter, at alt skal være normalt: ”Hvorfor kunne ikke alt bare være som før?” (Mæhle 2021a: 10). Hun folder hænderne og beder til Gud om, at far bliver voksen igen (Mæhle 2021a: 14).

Der er imidlertid et lag i teksten, som åbner op for en alternativ tolkning. Det overnaturlige indslag, feen og selve ”krympekatastrofen”, bryder ind i en ellers realistisk virkelighed. Som læser kan man vælge at forstå det overnaturlige som netop overnaturligt, eller man kan søge en realistisk forklaring. Det er netop denne tøven hos læseren, som den fransk-bulgarske litterat og litteraturkritiker, Tzvetan Todorov, i værket *Introduction à la littérature fantastique* fra 1970, beskriver som genredefinerende for fantastikken: ”There is an uncanny phenomenon which we can explain in two fashions, by types of natural causes and supernatural causes. The possibility of a hesitation between the two creates the fantastic effect” (Todorov 1973: 26). I min analyse har jeg tolket fortællingens overnaturlige element på den barnlige læsers præmisser og accepteret farens fortryllelse som en del af fiktionens univers. Lægger man imidlertid et andet forklaringsmodus til grund for læsningen, kan krympningen af far også forstås som et udtryk for Tinas fantasi. I en slik forståelse er detroniseringen af far ikke i modstrid med Tinas ønsker, og hele magtperspektivet vendes på hovedet. Tinas forestilling om sin far som et børnehavenbarn kan forstås som udtryk for et ønske hos Tina om at gøre op med normative strukturer mellem børn og voksne – måske affødt af skammen over sin fars barnlige opførsel,

som hun deler med Sally i Brunstrøms serie, eller som et tankeeksperiment i forlængelse af farens fortalelse: ”Skulle ønske jeg kunne vokse nedover, Tina” (Mæhle 2021a: 6).

I de fleste fantastiske værker, skriver Todorov, er karakterernes egen tøven over for det overnaturlige element indskrevet i værket (Todorov 1973: 31–32). Der er imidlertid ingenting i Mæhles fortælling, som illustrerer tøven hos karaktererne selv. En læsning af Mæhles serie som udtryk for et opdigtet univers, hvor Tina i sin fantasi fratager faren alle de privilegier, som er forbeholdt voksne, er således en mere sofistikeret læsning, som et barn i målgruppen for bøgerne næppe forventes at foretage.

En tredje faktor, som gør fortællingens udfordring af ætonormative strukturer tvetydig, er knyttet til fars praktisering af barnerollen. Det er bemærkelsesværdigt, at far er barn på en helt anden måde end seriens øvrige børn. Han har ikke samme ordforråd og samme kognitive evne til for eksempel at gennemskue teaterillusionen, og han fremstår som nævnt altså yngre. Han er hæmningsløs, uopdragen og ukontrolleret. Forfatterens fremstilling af den barnlige far virker karikeret, og som realistisk barn fremstår han utroværdig – måske også for børnelæseren, der ikke får samme følelse af, at rollerne er vendt om og således snarere læser far som et barn end som en voksen. Nodelman skriver om børnelitteraturen, at den er ”produced in terms of adult ideas about children” (Nodelman 2008: 242). Synet på børn i Mæhles serie er ætonormativt i kraft af den stereotypiske fremstilling af det kontrollerede voksne i kontrast til barnet uden grænser; det voksne som norm og barnet som afvig. Slik bliver fortællingen i højere grad en eksempelfortælling om god og dårlig opførsel end et opgør med voksenormative strukturer.

4. Alenefaren

Selvom enlige fædre kun udgør 25 procent af alle soloforældre, er antallet markant stigende og vidner om øget ligestilling i familielivet (Lyng 2013). Denne tendens afspejles i børnelitteraturen, hvor man genfinder alenefaren som motiv. Det er interessant at studere alenefaren i et kønsperspektiv, fordi omsorgen for barnet ikke er delt. Tager alenefaren i højere grad en alvorlig, beskyttende rolle, når den kvindelige part udebliver? Og hvordan italesættes fraværet? Opleves den manglende mor som et problem? I dette kapitel skal jeg studere alenefaren over dem alle: far-Åberg – eller *Bertil* som han egentlig hedder i den svenske børnebogsforfatter Gunilla Bergströms serie. Derefter vil jeg analysere norske Hans Sandes prisbelønnede serie på fem om pigen Evreka og hendes patetiske far, udgivet mellem 2000 og 2020.

Alfons Åberg

Den første bog i serien om Alfons Åberg, *God natt, Alfons Åberg*, udkom i 1972. Bergström er således tidligt ude med skildringen af alternative familieformer. Siden er der udkommet 26 titler, den sidste i 2012. Hovedpersonen i bøgerne er drengen Alfons, som bor alene med sin far i et højhus. Alfons alder varierer fra bog til bog. I nogle udgivelser er han fire år i andre fem, seks eller syv. Målgruppen er tilsvarende 5–7 årige. Bøgerne er oversat til 35 sprog og trykt i knapt 10 millioner eksemplarer verden over. Hvert år udlånes desuden i omegnen af 1 million Alfons Åberg bøger på svenske biblioteker (Bok-Makaren AB). Fire af disse 26 udgivelser er udkommet efter 2000, og det er disse jeg skal behandle i mit projekt: *Hur långt når Alfons?* (2002), *Alfons och soldatpappan* (2006), *Alfons med styrkesäcken* (2010) og *Skratta lagom! Sa Pappa Åberg* (2012).

Alfons' mor

Det er karakteristisk for bøgerne om Alfons, at der ikke findes nogen mor. Hun er hverken til stede fysisk eller som et savn. Det er således også tilfældet i de fire nyeste udgivelser – og dog: I *Alfons med styrkesäcken* nævnes mor-Åberg for første gang i seriens knap 50 år lange liv: ”Nu minns han [Bertil] själv förresten en bra dröm en gång. När han mötte sin älskade fru Åberg!” (Bergström 2010: 14). Selvom hun kun optræder som et minde, er det markant, fordi Alfons Åbergs mor konsekvent ikke har været en del af universet. Hendes pludselige entre vækker engagement. Litteraturredaktør i dagbladet Information, Peter Nielsen, kalder det ”en

lille sensation” og skriver, at ”en af verdenslitteraturens uafklarede gåder er løst” (Nielsen 2011).

Jævnfør Traaviks tese, at kulturelle forventninger til kønnene skaber en biologisk forventning om moderlig omsorg hos læserne (Traavik 2012: 49), lader det til, at læsere af Åberg-bøgerne ikke så let accepterer præmissen om den manglende mor. Mange år efter den første udgivelse figurerer spørgsmålet om Alfons Åbergs mor således på Jyllands-Postens top-10 liste over de mest googledede filosofiske spørgsmål, der formuleres med ”Hvor er..” (Sletved 2017). Dette undrer seriens forfatter. I et interview med Jyllands-Posten fra 2017 hævder Bergström, at det er mere eller mindre tilfældigt, at mor ikke optræder: ”Hvis jeg skal være helt ærlig, så husker jeg ikke, at jeg tænkte så meget over det, da jeg skrev den første bog” (Sletved 2017). Bøgerne om Alfons er ikke desto mindre blevet anset som forud for sin tid og som forbilledlige i skildringen af nærværende fædre (Nielsen 2011). I Jyllands-Posten kalder Bergström interessen for mor ”sørgelig og tragisk,” og i lighed med Traavik peger hun på, at biologiske og psykologiske mekanismer måske kan forklare savnet efter mor:

Det er faktisk et interessant psykologisk spørgsmål at udforske, hvorfor vi med så mange skilsmisser ikke er kommet længere, end at vi mangler den mor. Det *er* da nærmest mærkeligt. Måske er det et menneskeligt instinkt at tænke sådan? (...) vi kan jo stille spørgsmålet, om det er et grundinstinkt, at der skal være en mor og en far. (Sletved 2017)

Bergström mener, at det kun er de voksne, som længes efter mor: ”Det er forældrene, der undrer sig over, hvor hun er. Børnene gør ikke, de spørger aldrig efter hende” (Sletved 2017).

I en artikel fra 2006, "Läs för oss pappa! Om läsande fäder och böcker om pappor" fra det svenske tidsskrift om børne- og ungdomskultur *Opsis Kalopsis* (fra 2008 kaldet *Opsis Barnkultur*), undersøger litteraturpædagog Lisa Henriksson farrollen i en række samtidsbilledbøger. Her registrerer hun, at savnet efter mor heller ikke er til stede hos de *litterære* børn. Hun afslutter artiklen undrende til netop det: ”Hur kommer det sig att bilderboks barn hos ensamma pappor inte alls uttrycker lägtan efter sina mammor?” (Henriksson 2006: 53). Det gør hun imidlertid ikke ud fra et biologisk behov for en mor, men i betragtning af en anden interessant observation; at den samme accept af fraværet ikke synes at gælde, når den enlige forælder er en mor: ”Hos ensamma mammor kan bilderbokspojkar bli djupt deprimerade av längtan efter pappa” (Henriksson 2006: 51).

Det er interessant, at det altså kan tyde på, at læsere af børnebøger accepterer fraværende fædre, men forholder sig skeptiske når mor mangler, mens det synes omvendt indad i

fiktionen. Her er søgen efter far, ifølge Henriksson, et hyppigt motiv, mens jagten aldrig sættes ind ”efter en försvunnen och saknad mamma” (Henriksson 2006: 52).

Jeg skal se nærmere på fraværende fædre i et senere kapitel, men for nu bare konstatere, at forholdet til mor-Åberg i Bergströms serie i høj grad illustrerer dette paradoks. Alfons spørger aldrig efter sin mor, det gør altså derimod (de voksne) læserne.

Bertil Åberg

Alfons Åbergs far er 36 år. I modsætning til Sallys far, der synes at fornægte sin alder, er der intet barnligt over Bertils fremtoning. Han er afbilledet i grønne tøfler og hvid skjorte med en kendetegnende brun sweater over og stort set altid med en pulserende pipe i mundviggen. Han er skaldet med undtagelse af en lille krans hår over ørene og ser bemærkelsesværdigt ældre ud end andre fædre i nyere børnebøger (figur 16).

I Politiken karakteriserer Brunström og Christoffersen gentagende gange Bertil Åberg i kontrast til Sallys far og hævder, at han først og fremmest er passiv og ”bare sidder ovre i hjørnet og ryger pipe” (Kjær 2020). I *Opsis Kalopsis* beskriver Henriksson ligeledes Alfons’ far som ”en evig innepappa med pipa og filttofflor” (Henriksson 2006: 52). Fremstillingen af Alfons far varierer imidlertid meget fra bog til bog. I nogle bøger er han ikke aktiv i handlingen, mens han i andre kravler rundt på gulvet og leger med Alfons. I *Flyg! Sa Alfons Åberg* fra 1997 optræder han for eksempel i begge roller; voksen og alvorlig i starten, men mod slutningen klæder han sig ud som fin dame og lever sig helt ind i Alfons’ forestillingsverden. Sammen flyver de rundt og slås mod ”rumdianere” og er ligestillede i legen (Bergström 1997).



Figur 16 (Bergström 2002: 12)

Selvom der altså er eksempler på, at Bertil er involveret i Alfons leg, er han ikke repræsentant for den barnlige far, som er et typisk motiv i moderne børnelitteratur (Traavik 2012: 54). Om end han litteraturhistorisk og kulturelt er forud for sin tid som nærværende eneforsørger, fremstår han distanceret og autoritær nutidens fædreskildringer taget i betragtning. Det gælder særligt i den nyeste udgivelse fra 2012.

Den autoritative far



Figur 18 (Bergström 2012: 1)



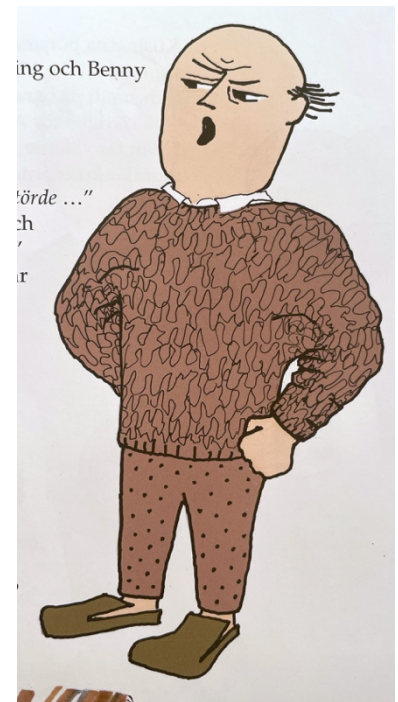
Figur 17 (Bergström 2012: 2)

I *Skratta lagom! Sa Pappa Åberg* har Alfons besøg af sin veninde Mille. De leger i stuen, mens far sidder i det tilstødende rum og ryger pibe. På første opslag er synsvinklen placeret hos far. Den alvidende fortæller beskriver, at ”Pappa myser” og åbenbarer i en parentes, at ”ibland tjuvlyssnar pappor på barnen. Eller så bara råkar de höra?” (Bergström 2012: 1). Synsvinklen illustreres også grafisk. På venstre side af første opslag ses far foran computeren. Han kigger sig over skulderen med øret vendt mod stuen, hvor børnene leger. På højre side ser man et udsnit af rummet ved si-

den af, hvor man kan se ryggen af Mille og Alfons (figur 17). Det grafiske illustrerer således dét læseren har adgang til i teksten. På andet opslag ses stuen, hvor Alfons og Mille leger på gulvet (figur 18). Synsvinklen skifter parallelt med det billedlige perspektiv og er således her placeret hos Alfons og Mille. Børnene er ved at forberede en leg til når Alfons fætre, Bing og Benny, kommer på besøg. Synsvinklen er børnenes og farvet af deres sprog i dækket direkte tale: ”Haha. Det här blir spännande! Det skal nog Bing och Benny gilla” (Bergström 2012: 2).

Fortælleren er en ekstradiegetisk-heterodiegetisk fortæller, som er uden for fiktionen, og som altså ikke optræder som karakter i fortællingen. Nikolajeva skriver om denne fortællertype i børnelitteratur, at læseren vil antage, at denne er voksenalderen, og at der ”dermed altid [vil] være en distance mellem en ekstradiegetisk-heterodiegetisk fortæller (...) og den unge læser” (Nikolajeva 2001: 105).

Da de to store fætre kommer på besøg, ødelægger de dét ridderunivers af papkasser og tæpper, som Alfons og Mille har konstrueret. De indleder en konflikt, hvor alle jager alle i en ”vild ilskøjagt” (Bergström 2012: 5). Imens befinder far sig i rummet ved siden af, hvor han ”hør alltihop” (Bergström 2012: 5). På højre side af opslag 6 ses far i helfigur (figur 19). Han har armene i siden, munden på vidt gab og vrede rynker i panden. ”VAD är detta?” mullrar han med dånande domar-röst (...). VEM satte igång det här? Vem började? dundrar han (Bergström 2012: 6). Replikkerne er fremhævet i fed, og typografien illustrerer sammen med uvejrsmetaforerne faderens vrede. Fætrene fortæller, at det var Mille og Alfons som startede, og far proklamerer ”Då skal ni straffas. Och det blir bestraffning i enrum. Bara Alfons, Milla och jag. Marsch in på rummet med er – båda två” (Bergström 2012: 6–7). Far har fuldstændigt magt over situationen. Han giver ordrer, dirigerer og børnene adlyder af frygt for den abstrakte ”rättvise” straf, som han truer dem med.



Figur 19 (Bergström 2012: 6)

På opslag 8 ser man Bing og Benny uden for døren. Igen er synsvinklen begrænset til det grafiske perspektiv. Fortælleren er identisk med fætrene, som spekulerer over karakteren



Figur 20 (Bergström 2012: 9)

af ”straffet bakom den stängda dörren”. Næste opslag illustrerer handlingen på den anden side af døren (figur 20). På venstre side står Alfons og Mille. De har armene hængende slapt ned langs kroppen, mundvigene vendende nedad og hver en tåre på højre kind.

De er ”lessna”, gale og frustrerede over den uberettigede straf, som venter dem. På højre side ses far med en tænksom finger placeret på hagen. Han afslører sin agenda for Alfons og Mille:

”Sch! Jag hörde alltihop. Jag vet (...) vem som rasade bygget. Nu skal vi lura dom! Det är sant: man får inte slå barn. *Men man får använda skallen.* Man får vara listig. Man får *förvilla* dumma fiender så att dom tror att här delas det ut rejäla smällar...” Pappa viskar: ”Nu gör vi så här. Först klappar jag ihop händerna, hårt. Smack, så det dånar. Och sen skal ni illskrika, så det låter som ”stryk” här i rummet. Är ni med?” (Bergström 2012: 9-10)

I rummet ved siden af smuglytter fætrene og forestiller sig, hvad som udspiller sig på den anden side af døren. Far slår døren ind, så de vælter bagover, mens han råber: ”Vem skrattar här?” (...) den som SKRATTAR åt andras straff – den ska OCKSÅ bestraffas,” mullrar pappa med domar-rösten”. Han beordrer dem ind på værelset.

”Bleka. Oroliga. De tänker på tjuven som hördes...” (Bergström 2012: 12–13).

I stedet for at blive straffet fysisk lader Bertil fætrene slippe med at rydde op. Fætrene forstår efterhånden, at de har frygtet ”ett straff – som inte fanns”. Bogens sidste opslag viser Bertil Åberg med en krone på hovedet (figur 21). Teksten opsummerer moralen: ”Sen den dagen vill kusinerna också använda huvudet och likna pappa Åberg” (Bergström 2012: 15).



Figur 21 (Bergström 2012: 14)

Aetonormativitet i *Skratta lagom! Sa Pappa Åberg*

Den afsluttende morale – at intellektuel magt overgår fysisk magt – fremstår umiddelbart appellerende. Problemet i et barn–voksen-magtperspektiv er imidlertid, at far-Åbergs håndtering af konflikten ikke kun er et udtryk for, at han er snedig. Først og fremmest udnytter han sin voksne magt til at manipulere bevidst med børnenes fantasi. Selvom Alfons’ far ikke bruger fysisk magt, så benytter han den indirekte i sine trusler. Det er ikke kun hans intellekt, som gør ham i stand til at snyde børnene, men den *potentielle* magt han besidder i kraft af sin alder og fysiske overlegenhed. Han styrer dem med frygt. Han råber og ”mullrar” og lader dem *tro*, at han vil straffe dem fysisk. Uafhængig af, hvem der faktisk fortjener straf, er børnene magtesløse og overladt til far-Åbergs dom. I historiens univers er hans handling retfærdig; det er fætrene, som startede konflikten, og det er dem, der bliver straffet med oprydning. Men den er

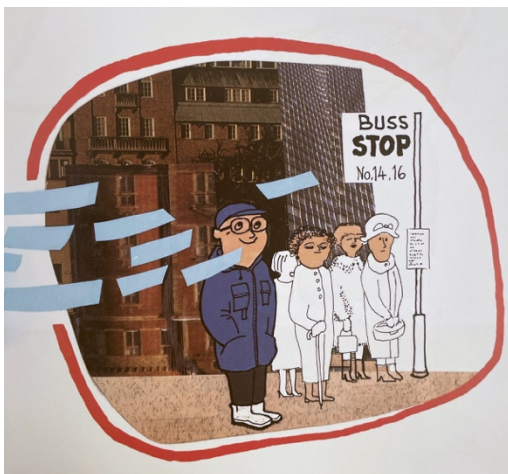
også udpræget aetonormativ. Børnene vurderes ude af stand til selv at håndtere konflikten, mens far-Åberg præsenteres som en allestedsnærværende autoritet, som altid lytter med, klar til at agere dommer i børnenes konflikter.

Far-Åbergs – og bogens – filosofi er, at man gerne må ”*förvilla* dumma fiender” altså snyde børn med et didaktisk formål. Selvom han forholder sig til afskaffelsen af revselsesretten, er hans brug af trusler og skældud og rollen som straffende autoritet imidlertid ikke i tråd med moderne opdragelsesmetoder. Børneforsker, Erik Sigsgaard, har skrevet flere bøger om voksnes skælden ud på børn som verbalt magtmisbrug af forholdet mellem den stærke og den svage. I artiklen ”Forældres skældud skader børnene lige så meget som lussinger” (Raabæk 2015) fra Berlingske Tidende sidestiller han skældud med fysisk afstraffelse. Familie- og psykoterapeut, Fie Hørby, drager tilsvarende parallel: ”Om 20 år vil vi se på skældud, som vi ser på at slå børn i dag. Det går dybt ind i sjælen på børn, når vi skælder dem ud” (Raabæk 2015).

Bøgerne om Alfons Åberg var forud for sin tid i 70’erne med sin skildring af den faderlige eneforsørger. På nogle punkter synes tiden imidlertid at have indhentet figuren. Selvom udgivelsen er fra 2012, er karakteren Bertil Åberg skabt i en anden tid, og i *Skratta lagom! Sa Pappa Åberg* fremstår han i høj grad anakronistisk i sin praktisering af farsautoritet.

Alfons som filosof

De seneste udgivelser om Alfons Åberg har generelt et mere filosofisk præg, end de ældre bøger, som i højere grad er hverdagshistorier om for eksempel ikke at kunne sove og om at fejre



Figur 22 (Bergström 2002: 3)

fødselsdag (Rasmussen 2011). I *Hur långt når Alfons?* består handlingen af Alfons’ refleksioner over, hvor grænserne for hans krop går. Teksten indledes af faderens spørgsmål: ”Är du där, Alfons?” (Bergström 2002: 1). Det sætter en række af undrende spørgsmål i gang. Alfons spørger sig selv: ”Ett skal, ett fodral – med namn ... Är det jag?” (Bergström 2002: 1). Hvad med varmen, som han efterlader i møblerne, eller luften som han ånder ud, spyttet på gaden eller mærker som han efterlader hos andre folk? Hver af disse tanker er illustreret. Grafisk markeres de med en rød indramning, som en slags tankeboble, man kender fra

tegneserier (figur 22). På opslag 11 er den røde markering væk, og man er tilbage til Alfons, som står med armene strakt ret ud fra siden af kroppen som en illustration af sin størrelse (figur 23). Alfons konkluderer, at hans udstrækning ikke er begrænset til kroppen: ”Han finns mycket *mer än* folk mäter och ser.” Igen kalder far: ”Aalfons! Hallå! Är du där?” (Bergström 2002: 11). Først på 12. opslag optræder far som mere end en stemme. I fuld figur med piben i mundvigen og en hånd på Alfons’ skulder beder han Alfons om at gå ud med skraldet (figur 16).



Figur 23 (Bergström 2002: 11)

Selvom Bertil ikke spiller en stor rolle i bogen, gør han det alligevel indirekte ved at være katalysator for Alfons tankerække. Det er netop spørgsmålet ”Er du der, Alfons” som er omdrejningspunktet for refleksionerne i bogen. Far har også en strukturelt indrammende funktion. Han igangsætter Alfons’ tanker, og ved afslutningen afbryder han dem igen og hiver Alfons tilbage til virkeligheden.

I lighed med *Hur langt når Alfons* har *Alfons med styrkesäcken* også et filosofisk præg. Omdrejningspunktet i denne historie er Bertils og Alfons’ diskussion om, hvorvidt drømme er en del af virkeligheden.

Som i *Hur langt når Alfons* har far-Åberg en indrammende funktion. Diskussionen med ham indleder – og afslutter – fortællingen. Selve plottet består af Alfons’ gengivelse af en drøm. Alfons er konge i sit eget land. I ”Egenlandet” hersker tørke og hungersnød, og befolkningen gør oprør mod den fraværende konge. Folket er bange for Alfons og frygter repressalier, da de stjæler en kanelbolle. ”Ska kungen straffa dem för bullstöld?” (Bergström 2010: 8). Men Alfons er en retfærdig og god konge, og deler sin mad med det sultende folk. Alfons slukker en brand, ”han räddade ett land! Och gjorde folk så glada så de LYFTE” (Bergström 2010: 14).

I *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* beskriver Nikolajeva fænomenet ”(Dis)empowering Dreams”, som et typisk motiv i børnelitteratur. Karakteristisk for disse drømme er, at ”adult norms are promptly restored after the child has experienced unlimited power in a dream” (Nikolajeva 2010: 176). Dette er netop tilfældet i *Alfons med styrkesäcken*. I drømmen er Alfons magtfuld, og det er ham, som uddelegerer opgaver til sit folk.

I vågen tilstand er han derimod igen underlagt sin far. Bertil anerkender ikke Alfons' oplevelser som virkelige: "Det har aldrig hänt. Du har inte varit med om det" (Bergström 2010: 14).

I modsætningen til Palles drøm i Sigsgaards *Palle alene i verden* (1942), hvor erfaringerne fra drømmen tjener til at give Palle indsigt i egen inkompetence, synes Alfons' drøm dog i mindre grad at virke "disempowering" på Alfons' karakter. Alfons nægter at acceptere en fuldkommen tilbagevenden til status quo. Alfons, som i denne historie er "snart 7 år" insisterer: "Jag finns väl på natten med. Räknas inte det? (...) Det är i alla fall min kropp som gör drömmarna. Och kanske drömmen är på riktigt – och det riktiga är... dröm?" (Bergström 2010: 14). Han insisterer på, at de erfaringer, han har gjort sig i drømmen, er virkelige, og at han har lært ting, han ikke vidste om fra før. Far opponerer, men synes at overgive sig: "Okej," nickar pappa, "men ta upp det där skräpet på golvet, hör du" (Bergström 2010: 14). Drømmen har ingen indflydelse på rollefordelingen i hjemmet; det er far, der styrer og fordele opgaverne, men for Alfons er erfaringerne som konge virkelige. Den midlertidige karnevallistiske bemyndigelse i drømmen kan i nogen grad læses som udfordring af den aetonormative struktur og illustrere for den barnlige læser, at voksne normer ikke er absolutte.

Dobbelt målgruppe

Både *Hur långt når Alfons?* og *Alfons med styrkesäcken* er atypiske serien som helhed taget i betragtning. Der er ikke fokus på relationer, men på at igangsætte refleksioner hos læseren. I begge bøger er Alfons ca. syv år gammel. Selv har Bergström udtalt, at Alfons' alder afhænger af, hvilken historie hun ønsker at fortælle (Rasmussen 2011). At hun har valgt den ældste udgave af Alfons til de filosofiske værker hænger formentlig sammen med hovedkarakterens abstraktionsniveau, som ikke med rimelighed ville kunne tillægges en fireårig uden at måtte gå på kompromis med realismekriteriet. Man kan imidlertid også diskutere, om tankerne er repræsentative for en syvårig.

Når en voksen forfatter udlægger subjektive refleksioner, skinner børnelitteraturens aetonormative karakter uvægerligt tydeligere igennem end i mere objektive handlingsbeskrivelser. Nikolajeva skriver, at subjektivitet altid er "an essential component of power". "By imposing a particular subject position on the reader, whether tied to the character or the narrator, the implied author exercises power over the reader" (Nikolajeva 2010: 204). Når forfatteren er voksen og læseren et barn bliver teksten aetonormativ. Nodelmans tanker om umuligheden af

børnelitteratur bliver i høj grad aktuelle, fordi fortællingen ikke kan afspejle barnets forestillingsverden direkte, men højest afspejle en voksen forestilling om barnets tanker.

De nye bøger kan læses som et eksempel på *crossover fiction*, hvor den barnlige læsers fulde udbytte af bøgernes filosofiske potentiale er afhængig af en voksen med-læser. Når refleksionerne som præsenteres er mere abstrakte end man kan forvente, at den barnlige læser vil forstå, er målgruppen således dobbelt. På norsk kaldes fænomenet *allalderlitteratur*. Fænomenet er typisk for senmoderne børnebøger og særligt udbredt i Skandinavien (Ommundsen 2012: 106). Ommundsen skriver om grænseoverskridende allalderlitteratur, at den kan ”sees som en møteplass mellom barn og voksen, der det er de allmennmenneskelige spørsmålene vi har felles, uavhengig av alder, som dominerer” (Ommundsen 2012: 107). Det er netop spørgsmål af denne karakter, som er på spil i de filosofiske Alfons-bøger. Selv udtaler Bergström, at *Alfons med styrkesäcken* handler om sjælen og om, hvad det vil sige at være menneske (Rasmussen 2011).

En lignende dobbeltkommunikation med en voksen læser finder også sted i den sidste af de fire Alfons-bøger fra det nye årtusind; *Alfons og soldatpappan* (2006).

Soldatpappan

I *Alfons og soldatpappan* optræder Bertil slet ikke. Far-søn-relationen tematiseres i stedet ved Alfons' ven Hamdi og hans far. I fortællingen er begge drenge seks år. Hamdis far beskrives som ”jättehärlig” ”Man skulle vilja vara med honom jämt... Han har startat ett fotbollslag” (Bergström 2006: 1). I *Läs för oss pappa!* pointerer Henriksen kontrasten til Alfons' mere magelige, distancerede far: ”Det skulle Alfons pappa aldrig göra” (Henriksen 2006: 52).

Bogen tematiserer børns fascination af – og forestillinger om krig versus rigtig krig.



Figur 25 (Bergström 2006: 9)

Hamdis familie er krigsflygtninge, og Hamdis far har været soldat.

Begge drengene vil gerne høre om krigen, men Hamdis far indvilliger dem kun modvilligt i sine oplevelser. Han afviser gang på gang deres tilnærmelser: ”Det vill man inte tänka på. Krig är ruskigt. Det ska vi inte prata om nu” (Bergström 2006:

2). Efter en række forsøg på at få Hamdis far i tale overgiver han sig – på den betingelse, at drengene skal ”lyssna noga – og lyssna som vuxna karlar” (Bergström 2006: 7). På venstre side af opslag 8, side 18, ses Hamdis far med et barn på hvert knæ. På højre side ser man historien, som han fortæller, illustreret (figur 24). Han fortæller om et bombeangreb. På næste opslag (figur 25) ses han liggende i militæruniform på gulvet med hænderne beskyttende over ørene. I stedet for at fokusere på våben og eksplosioner, som drengene efterspørger, er historien imidlertid centreret om mødet med en lille myre, som, midt i kampens hede, stopper op et kort øjeblik for derefter at genoptage sit arbejde. I historien er myren forbilledlig i kraft af sin ukuelige arbejdsomhed; den fortsætter ufortrødent. Da drengene senere opdager, at deres nye fodboldmål er sparket i stykker, giver Hamdis far sig straks i kast med at reparere det, for: ”Man är väl inte sämre än en lita MYRA?!?! (Bergström 2006: 14).

Myrens symbolværdi går imidlertid over hovedet på de to drenge: ”Myran – jo, Alfons och Hamdi tänker på den ett slag (...). Konstig berättelse. De förstår inte riktigt. Fast de känner att de ändå förstår, på något sätt” (Bergström 2006: 11). Denne reaktion er nok ikke ulig den til seriens målgruppe. Bogen formidler altså mere end den unge læser forventes at registrere og dobbeltkommunikerer dermed også med en voksen læser.

Plottet i historien om soldatpappan er, at få Hamdis far til at tale om et vanskeligt tema. Bogens mål er det samme: at opfordre ”till samtal mellan många barn och vuxna” (Henriksen 2006: 52). Den didaktiske dagsorden for såvel Hamdis far, som den implicite forfatter, er at korrigere børns forestillinger om krig. Den voksne ligger inde med sandheden og kun ved ”at lytte som voksne mænd” kan børnene få del i den. Strukturen kan sammenlignes med 1700-tallets samtalelitteratur, hvor voksne i samtale med børn bruger sin autoritet til at belære dem om værdier og kundskab (Mjør m.fl. 2000: 16). Slik kan være nyttigt til at stimulere til samtaler om komplekse emner, men forestillingen om den voksne sandhed, eller norm, og barnet som afvigelse er netop udtryk for aetonormativitet.

Som jeg har vist i analysen, er bøgerne om Alfons Åberg aetonormative både i sin autoritære farsskildring og i kraft af diskrepansen mellem den voksne fortællerstemme og den barnlige læser. Aetonormativiteten forekommer uundgåeligt fordi magtforholdet mellem disse er asymmetrisk. Dette er særligt fremtrædende i *Hur långt når Alfons?*, *Alfons och soldatpappan* og *Alfons med styrkesäcken*, hvor den implicite forfatter er tydeligt til stede i refleksionerne som opererer på et højere abstraktionsniveau, end man rimeligt kan forvente af målgruppen.

Aetonormativitet kan også findes strukturelt i teksten. I *Skratta lagom! Sa Pappa Åberg* er farens rolle – og bogens samlede værdisæt – udpræget aetonormativt; børnene er ude af stand til at klare sig selv og således afhængige af den voksnes retfærdige overblik.

Far er central i alle fortællingerne enten indirekte som strukturerende element eller direkte som narrativ drivkraft. I *Alfons med styrkesäcken* er far central som diskussionspartner i en diskussion, som Alfons synes at vinde. Selvom sejren ikke får nogen praktiske konsekvenser for magtforholdet mellem far og søn, kan den alligevel i nogen grad læses som en udfordring af relationens aetonormative struktur, idet den illustrerer for læseren, at voksne synspunkter ikke er absolutte.

Arkimedes

Et andet eksempel på en børnelitterær skildring af en mandlig eneforsørger finder vi i Hans Sandes serie på fem om Arkimedes, Evreka og Pappa. Hans Sande er uddannet læge med speciale i psykiatri. Han debuterede litterært i 1969 med digtsamlingen *Strime*, som han modtog Tarjei Vesaas' debutantpris for. Sande har siden udgivet både digte, noveller og romaner for voksne samt en række billedbøger og romaner for børn og unge (gyldendal.no). Første bind i *Arkimedes*-serien for 3–6 årige, *Arkimedes og brødskiva*, udkom i 2000, hvor den blev tildelt Kulturdepartementets bildebokpris (gyldendal.no). Den seneste udgivelse, *Arkimedes og vindmølla*, kom i fjor, 20 år senere. De første tre bøger i serien, *Arkimedes og brødskiva* (2000), *Arkimedes og rulletrappa* (2002) og *Arkimedes i Prompeland* (2006), er illustreret af Gry Moursund, mens fjerde bog, *Arkimedes og snøballen* (2012), er illustreret af Stina Langlo Ørdal. Illustrationerne i seneste udgivelse, *Arkimedes og vindmølla* (2020), er det Marianne Gretteberg Engedal som står bag under pseudonymet *Skinkeape*.

Evrekas far

På trods af den fremtrædende placering på titelbladet er det ikke katten Arkimedes, som har hovedrollen i fortællingerne, men jeg-fortælleren Evreka. Evreka bor med sin far og kat. Far er opfinder og ligger hele dagen i badekarret og blæser sæbebobler, mens han prøver at gå den historiske Arkimedes i bedene og lade vandet inspirere til en genial opfindelse: ”Han drøyer om å bli ein stor oppfinnar med masse pengar og indisk silkedress” (Sande 2000: 1). Hans motiver for at være opfinder er forfængelige. Forfængeligheden er et træk, der går igen i flere af beskrivelserne af far. I *Arkimedes og brødskiva* er han så flov over sine skelende øjne, at han hver dag står og ser på sig selv i spejlet, mens han prøver at blive normal ”og på puben vågde han nesten ikkje visa seg” (Sande 2000: 9). I opfølgeren fra 2002, *Arkimedes og rulletrappa*, iklæder han sig ”oppfinnarhuva, slik at alle kunne sjå at han var ein smarting” (Sande 2002: 8). Dette i kontrast til den rationelle og praktiske Evreka, som bruger hue simpelthen fordi ”det var kaldt i Oslo” (Sande 2002: 8).

Fra badekarret prædiker Evrekas far forskellige ”naturlove,” som var de vedtagne sandheder: ”katten landar alltid på føtene” og ”brødskiva landar alltid med smøret ned” (Sande 2000: 3). Beskrivelsen af far i badekarret indleder, med små variationer, alle fortællingerne. Han er først og fremmest passiv. At emnet for hans forskning er sæbebobler understreger det meningsløse og barnlige i foretagendet.

I sin læsning af seriens første bog karakteriserer Hanne Kiil Evrekas far som patetisk og stakkarslig (Kiil 2011). Han er hverken ”mandig, fornuftig eller rasjonell” og bryder således ”på alle måter med dagens kulturelle forventninger om hva en mann skal være” (Kiil 2011). Far fremstår ikke bare som en tiltagsløs stakkel i læserens øjne, men også fra fortælleren, Evrekas, perspektiv: ”Stakkars pappa. Det einaste han har funne opp er eit rart namn til meg.” ”Det er det han ropar kvar gong han treng hjelp” (Sande 2000: 1, Sande 2020: 1).

Udtrykkene hos de tre illustratører er svært forskellige, men alle tre kunstneres repræsentation af Evrekas far underbygger tekstens fremstilling af ham som en person uden autoritet. I Moursunds fremstilling er han overdimensioneret tyk og lyserød, som om han er blevet kogt af de mange timer i badekarret (figur 26). Ofte er han nøgen. Kiil læser den billedlige skildring af den afklædte far som en parodi på patriarkatet (Kiil 2011) og altså som endnu et udtryk for hans underlegne position.



Figur 26 (Sande og Moursund 2002: 2)

Evreka

Evrekas syn på sin far som en stakkel er essentiel for læsningen af magtstrukturerne imellem de to. Kiil skriver, at ”Barnets blikk er vendt nedover” (Kiil 2011). I artiklen tager hun afsæt i en analyse af barnets blik på den voksne og kommenterer med udgangspunkt i sine fund på læserens forståelse af barnerollen (Kiil 2011). I bøgerne om Evreka og far ser barnet ned på den voksne, og rollerne er således vendt på hovedet i karnevalistisk stil. Det gælder både i den første udgivelse, som er Kiils analyseobjekt, og i serien som helhed.

Modsat sin far er Evreka handlekraftig og idérig. Hun finder på kreative løsninger på de problemer, der præsenteres i fortællingerne. Løsningerne kan virke absurde, men de fremstår rationelle i fortællingens logik. I *Arkimedes og brødskiva* bliver far permanent skeløjet og bekræfter dermed en af sine naturlove: ”Du må ikkje skjegla (...). Vinden kan snu, og så blir du sånn” (Sande 2000: 4). I et forsøg på at hjælpe sin far lægger Evreka sig i badekarret for at blive inspireret til en naturlov, som kan gøre hendes far normal igen. Løsningen bliver at ”finne oppe ein katt som kunne gå på vatnet” (Sande 2000: 11). Hun fylder badekaret med frugtgelé og lokker Arkimedes op på den stivnede masse. Da far ”feksk sjå ein katt som kunne gå på vatnet (...) blei han seg sjøl igjen” (Sande 2000: 14).

Evreka er selvstendig og kritisk. Hun reflekterer over –, utfordrer og tester sin fars påstande i praksis. ”Viss brødiskiva alltid landa med smøret ned, og katten alltid landa på føtene, og vinden snudde... Kva då viss brødiskiva var festa på ryggen til katten?” (Sande 2000: 5). Hun er selvsikker og kommer med begejstrede utbrud over egen innsats: ”For ein oppfinnar eg var!” (Sande 2000: 12).

Evreka har ofte faderens beste som beveggrund for sine handlinger: ”Eg måtte hjelpe han. Men då måtte eg finna på noko som fekk vinden til å snu” (Sande 2000: 9). Evrekas omsorg for sin far er med til at forsterke den kritiske blikretning; det er hende, som er overlegen. I *Arkimedes og rulletrappa* ler hun af sin far, som leger med maden. Det er karakteristisk, at latteren, snarere end at være felles, kommer af omsorg for ham og hans oppfinnerkarriere: ”Eg berre flirte, for det er når vi leikar slik at pappa kjem på dei nye oppfinningane sine” (Sande 2002: 5). I *Arkimedes og vindmølla* tisser far på sig af skræk, da de styrter fra himlen i hans flyvende vindmølle. Evreka trøster ham: ”Æsj, kor pinleg, sukker pappa. – Ikkje ver redd, seier eg, – bukse di tørkar fort i vinden, og eg skal ikkje fortelje det til nokon” (Sande 2020: 14). Evrekas styrke underbygges også på billedlig plan, hvor hun i Moursunds illustrationer konsekvent er afbilledet med et stort E på tøjet, som giver ”assosiasjoner til den evige unge og handlekraftige Supermann” (Kiil 2011).

Forholdet mellem Evreka og far

Der er imidlertid også elementer af et mere traditionelt magtforhold, hvor magten er placeret hos den voksne. Evreka er pligtopfyldende. Hver gang far råber på hende, kommer hun løbende og opfylder hans ønsker: ”Evreka! Ropar han, – kom og skrubbe meg på ryggen! Så skrubber eg den store, kvite ryggen hans” (Sande 2000: 1). Selvom Evreka er sin far overlegen, hvad angår kreativitet og handlekraft; værdier som vægtes højt i fortællingens univers, har hun udpræget respekt for sin far. Det kommer både til udtryk ved hendes opofrende tjenstvillighed og ved, at hun er forsigtig med at udfordre hans autoritet direkte. I *Arkimedes og brødiskiva* fremfører hun indvendinger mod farens teorier i hovedet, men ”det vågde eg ikkje seia høgt” (Sande 2000: 3). Og i *Arkimedes i Prompeland* tør hun ikke lufte sin skepsis mod faderens historier: ”No var han sint igjen, så eg vågde ikkje spørje meir” (Sande 2006: 2).

Det underliggende, traditionelle barn–voksen-magtforhold kommer også til udtryk ved en bevidsthed hos fortælleren om, at realiteten bryder med normative forventninger til en far: ”Korfor måtte eg ha ein pappa som var oppfinnar? Korfor kunne eg ikkje ha ein helt vanleg

pappa” (Sande 2006: 2). En far, eller en voksen generelt, skal være beskytter og garant for tryghed. I *Arkimedes og rulletrappa* vil far rejse til Oslo og efterlade sin datter alene hjemme. Far synes, det er uproblematisk, mens Evreka har en tydelig fornemmelse af, at det ikke er rigtigt: ”(...) eg er for lita til å vera heime åleine, svara eg. Du har jo katten, sa pappa” (Sande 2002: 2).

I *Arkimedes og rulletrappa* sker en udvikling i deres forhold, og faderens omsorg for sin datter bliver tydeligere. Efter en ulykke i Oslo Citys rulletrapper, hvor Evreka og Arkimedes bliver fanget i gulvets ”kvasse knivar”, græder far og udbryder: ”Jenta mi, å jenta mi. Eg skulle aldri ha teke deg med inn til byen! (Sande 2002: 10). Fars bekymring for Evreka står i kontrast til et hidtidig fravær af følelsesmæssigt engagement og til skildringen af deres forhold, som ellers er præget af Evrekas bekymring for sin far snarere end omvendt. Faderens følelser skildres også billedligt. På opslag 10 græder han desperat. Tårerne springer fra de sammenknebne øjne, panden er rynket og munden åben med alle tænderne synlige (figur 27). På opslag 11 er det frygt, som præger illustrationen af far. Han har en bleg, næsten grønlig farve i ansigtet, sammenknebne tænder, og de nedovervendte bryn giver ham et bekymret udtryk i ansigtet. Hans hænder er foldet beskyttende over hovedet (figur 28). På næste opslag har vreden taget over. Munden står på vid gab, og brynene er skråtstillet ind mod næsen (figur 29). På opslag 14 er Evreka og Arkimedes blevet normale igen: ”Pappa begynte å grina, så glad var han. Han tok oss på fanget og klemte oss hardt innåt seg. – Å jenta mi, å katten min! Snufsa han” (Sande 2002: 14). Fars mund er lukket i et forsigtigt smil. Fra øjnene løber tårer ned langs kinden, som er presset mod Evrekas i et favntag. Fars krop er tegnet som en stor cirkel, hvor både Evreka og Arkimedes indgår (figur 30).



Figur 29 (Sande og Moursund 2002: 10)



Figur 28 (Sande og Moursund 2002: 11)



Figur 27 (Sande og Moursund 2002: 12)

Udviklingen i fars omsorg for sin datter forløber parallelt med en udvikling i graden af forfængelighed. Mod slutningen har han fået justeret sine værdier og hans drøm om silketøj, penge og berømmethed er ikke længere vigtig: ”Endeleg kunne han bli berømt og få seg svensk silkedress (...). Men pappa sto i ro og såg på Arkimedes og meg, og han hadde fremleis tårer i augkroken. – Kom, Evreka, no reiser vi heim” (Sande 2002: 15). Forfængeligheden er et træk, som medvirker til fremstillingen af far som patetisk. Ved slutningen af *Arkimedes og rulletrappa* fremstår han mere i tråd med konventionelle forventninger til en forælder som en ansvarsfuld og tryk omsorgsperson.



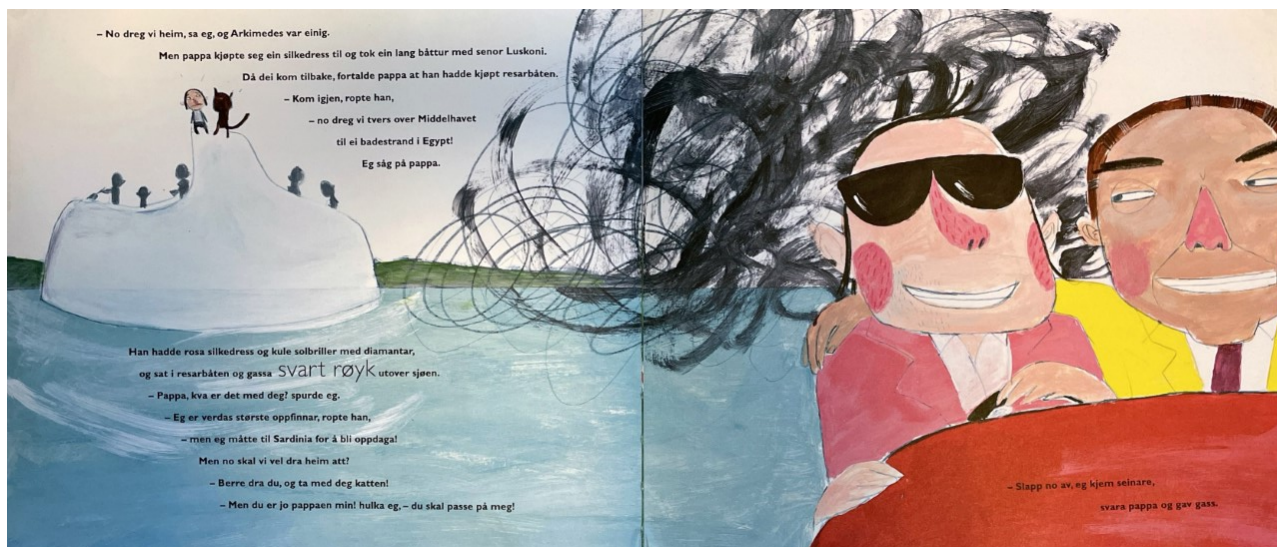
Figur 30 (Sande og Moursund 2002: 14)

Udviklingen i *Arkimedes og rulletrappa* følger børnelitteraturens grundstruktur hjemme–ude–hjemme, hvor tilbagevenden til hjemmet varsler tryghed, og freden genoprettes. Denne udvikling er imidlertid begrænset til *Arkimedes og rulletrappa*. I næste udgivelse, *Arkimedes i Prompeland*, er far tilbage i badekarret og drømmer igen om ”å bli ein stor oppfinnar med masse pengar og tysk silkeslips” (Sande 2006: 1).

Arkimedes og snøballen

Det største brud med traditionelle forventninger til forælderrollen finder sted i fjerde udgivelse, *Arkimedes og snøballen*, fra 2012. Evreka vågner og ser, at ”heile verda er blitt kvit” (Sande 2012: 1). Da det har sneet i tre dage og tre nætter, bestemmer hun, Arkimedes og far sig for at lave verdens største snebold. De går til toppen af et lokalt bjerg og lader bolden trille. Den bliver stor som et fjeld og river både de tre og alle gårdens dyr med sig ud i havet. I flere dage driver Evreka, Arkimedes og far afsted på snebolden til Sydeuropa. I Middelhavet er sne en sjælden vare, og Evrekas pengebegærlige far sælger snefjeldet til Sardinien's rigeste mand, senor Luskoni, og starter en industri af sne på boks. Endelig kan Evrekas far købe sig silkedress og leve det liv, han har drømt om. Denne drøm går imidlertid på bekostning af hensyn til datteren. På opslag 17 ser man far iført ”rosa silkedress og kule solbriller med diamanter” (Sande 2012: 17). Han er placeret i forgrunden på anden side af opslaget ombord i en dyr speedbåd arm i arm med Luskoni, som ligner arketypen på en lusket, italiensk mafioso

med tilbagestrøjet mørkt hår, smalle øjne og kridhvidt colgatesmil (figur 31).



Figur 31 (Sande og Langlo Ørdal 2012: 17)

I baggrunden, på første side af opslaget, ses Evreka og Arkimedes på toppen af snefjeldet. De er afbilledet bittesmå som en markering af afstanden til far. De ser på hinanden, Evreka med et trist udtryk i ansigtet skildret ved nedadhængende mundvige og skråstilte bryn. De er omkranset af en række følelsesmarkeringer i form af streger, som udgår fra dem i alle retninger som et udtryk for fortvivlelse og frygt. Dialogen mellem Evreka og hendes forandrede far, som hun knapt kan genkende, er hjerteskerende:

– Pappa, kva er det med deg? Spurde eg. – Eg er verdas største oppfinnar, ropte han, – men eg måtte helt til Sardinia for å bli oppdaga! Men no skal vi vel dra heim att? – Berre dra du, og ta med deg katten! – Men du er jo pappaen min! hulka eg – du skal passe på meg! – Slapp no av, eg kjem seinare, svara pappa og gav gass. (Sande 2012: 17)

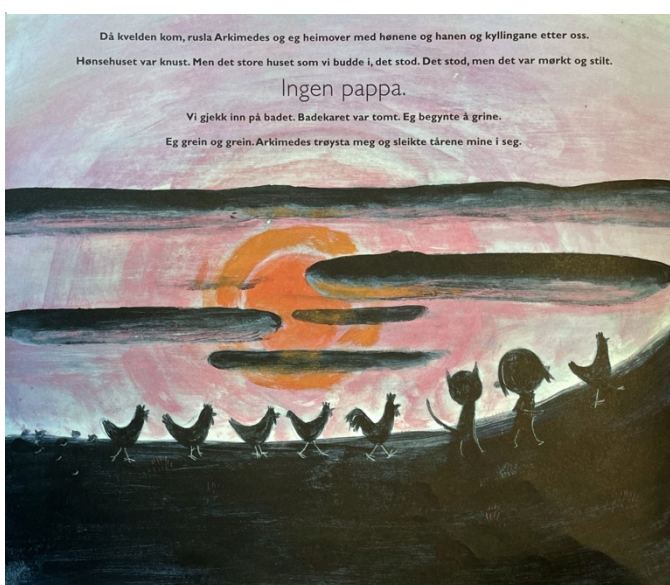
På næste opslag er perspektivet skiftet. Arkimedes og Evreka er i forgrunden på anden side, mens far er i baggrunden på opslagets side 1. Både Evreka og Arkimedes har triste udtryk i ansigtet; nedadhængende mundvige og skrå bryn. Evrekas blik er vendt mod far, og tårer løber ned ad begge hendes kinder. I baggrunden er far på vej væk ”til ei badestrand i Egypt” med Lusconi og ”to jåledamer” (Sande 2012: 17–18, figur 32). Som en fortvivlet teenageforælder må Evreka se hjælpeløst til, mens hendes far rejser på eventyr: ”Ha det, pappa, sukka

eg, – ikkje rot deg borti noko tull! (Sande 2012: 18). Hjemme på Skorpo bliver Evreka konfronteret med fraværet af sin far: ”Det store huset som vi budde i, det stod. Det stod, men det var mørkt og stilt. Ingen pappa. (...) Eg begynte å grine. Eg grein og grein (Sande 2012: 20). Konstateringen ”Ingen pappa” er fremhævet typografisk, centreret midt på siden 10–12 skriftstørrelser større end den øvrige tekst. De mørke farver med karaktererne i silhuet står i kontrast til bogens ellers lyse toner og bidrager til at underbygge den forandrede, melankolske stemning (figur 33). På side to af sidste opslag har Evreka taget faderens plads i badekarret og spørger sig selv: ”Kanskje eg kunne klare det som pappa hadde prøvd på i mange år? Kanskje EG kunne lage verdas aller første fir-kanta såpeboble?” (Sande 2012: 20).

Slutningen på *Arkimedes og snøballen* representerer et sjældent brud på børnelitteraturens grundstruktur. Selvom Evreka forlader hjemmet, rejser ud og vender tilbage, er det ikke til hjemmet, som hun kender det. Freden og hverdagen genoprettes ikke. Modsat plottet i *Arkimedes og rulletrappa* lever far i *Arkimedes og snøballen* jetset-drømmen ud uden hensyn til datteren. Evreka vender hjem alene, grådkvalt og modløs. I modsætning til skildringen af et kompetent, forældreløst barn som Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1946) opleves fraværet af far i *Arkimedes og snøballen* fortvivlende. I både Lindgrens skildring af Pippis eneboertilværelse og i Sandes univers er forældrefraværet udtryk for, at litteraturen er fantastisk, i betydningen ”et verk der viktige innslag er klart i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet” (Svendsen: 1990: 90). Fraværet opleves imidlertid ubehageligt hos Sande, fordi barnets reaktion på den manglende forælder tematiseres. Pippis omgivelser reagerer realistisk på fraværet af forældre, men Pippi selv oplever det ikke som en mangel, hun ”representerer heilt



Figur 32 (Sande og Langlo Ørdal 2012: 18)



Figur 33 (Sande og Langlo Ørdal 2012: 20)

konkret det fantastiske i ei elles realistisk verd” (Birkeland og Mjør 2012: 64). Hos Sande er det omvendt. Evreka er plantet i et absurd univers, men hun har realistiske følelser knyttet til faderens afrejse.

Arkimedes i Prompeland

I *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* skriver litteraturforskerne Tone Birkeland og Ingeborg Mjør om fantastiske fortællinger for børn. De skelner mellem en indholdsorienteret og en sprogligt orienteret tradition. Den sprogligt orienterede tradition er ”bestemt av humoristisk og nonsensprega leik med språket. Nonsensforteljninga tematiserer forholdet mellom den realistiske og den fantastiske verda. Det er tekstar som ikkje følgjer vanleg logikk, men som skaper si eiga, absurde verd” (Birkeland og Mjør 2012: 62). Sandes bøger om Evreka, Arkimedes og far er netop udtryk for en sådan nonsenstradition. Karakteristisk for denne genre er *mundus inversus*-motivet, hvor traditionelle normer og regler vendes på hovedet: ”eit bakvendtland med antiautoritært siktemål” (Birkeland og Mjør 2012: 62). Hele Sandes univers er gennemsyret af denne karnevalistiske venden op og ned på sociale hierakier.

Det karnevalistiske er et markant træk ved tredje bog, *Arkimedes i Prompeland*, fra 2006. I lighed med *Arkimedes og snøballen* følger denne fortællings ydre struktur en rejse bort fra hjemmet for at vende retur igen mod slutningen. Som i Brunstrøms serie om *Sally og far* tematiserer *Arkimedes i Prompeland* voksnes patent på sandheden. Far fortæller Evreka historier, men i modsætning til bøgerne om Sally og far, er det hos Sande mindre tydeligt for læseren, om vi skal tage faderens fortællinger om Prompeland for gode varer. Indad i fiktionen er Evreka også i tvivl: ”Eg veit ikkje ka eg skal tru (...). Det er jo sant at pappa er svær til å prompe. Men han er svær til å lyge og” (Sande 2006: 1).

Det karnevalistiske i *Arkimedes i Prompeland* kommer dels til udtryk ved prompefolkets liberale forhold til offentlig fisen. Karnevallet er netop kendetegnet ved oprør mod god takt og tone; ved fokus på kropslighed og tilsidesættelse af vanlig moral (Bakhtin 1968: 18–19). *Mundus inversus*-motivet er markant. Prompeland er et bagvendtland, hvor man kommunikerer ved kunstfærdigt orkestrerede prutter, og hvor det omvendt er ”stygt å snakke med munnen. Tunga og leppene og tennene er det eklaste dei [prompefolket] veit. Munnen er til å ete med, ikkje til å prate med” (Sande 2006: 8). Motivet er også skildret i Moursunds illustrationer, hvor al tekst, som indgår i billederne, er stavet bagfra. Således hilser prompefolket far velkommen tilbage med en kage i tre lag med teksten: ”ekablit nemmoklev” (Sande 2006: 9).

I Prompeland møder Evreka sin halvsøster Akerve. Akerve er ikke bare Evreka stavet bagfra, hun ligner også sin søster til forveksling (figur 34). De har samme frisur og samme tøj. Begge piger sidder med en kat i skødet, Evreka med Arkimedes, som er sort i Moursunds illustrationer, og Akerve med en hvid kat. Placeringen af pigerne over for hinanden i hver side af opslagets højre side bidrager til forståelsen af Prompeland som en spejlverden. I denne verden er der ikke en alenefar, men en alenemor. Akerves mor er den ”dama han har drøymt om, alle dagene i badekaret” (Sande 2006: 11). I løbet af de tre år i Prompeland genfinder de to kærligheden, og alle fire rejser sammen tilbage til Skorpo.



Figur 34 (Sande og Moursund 2006: 11)

På 16. opslag er Evreka afbilledet som voksen. Teksten på sidste side beskriver hendes liv efter årene i Prompeland: ”(...) eg vart ikkje dyrlege, slik eg først hadde tenkt. Eg vart professor i prompologi ved Universitetet i Bergen (Sande 2006: 16). Til allersidst spørger hun, direkte henvendt til læseren: ”Trur du meg?” (Sande 2006: 16). Spørgsmålet bryder med læserkontrakten ved at så tvivl om, hvorvidt fortællingen er sand. Ingenting andet i teksten antyder, at der er tale om en opdigtet virkelighed. Som de øvrige bøger i serien er der tale om en nonsensfortælling; en fantastisk fortælling, hvor normerne i det absurde univers accepteres som sande. Det direkte spørgsmål i slutningen af bogen udfordrer imidlertid læseren til at være kritisk. Som hos Mæhle må læseren vælge enten at forstå det overnaturlige som overnaturligt, eller søge en realistisk forklaring. Det faktum at det er en voksen Evreka som stiller spørgsmålet, bidrager i et ætonormativitetsperspektiv til at kaste et kritisk lys over voksnes sandhedsmonopol. Hvis Evreka ikke kan stole på sin far, kan læseren da stole på den voksne Evreka? Og kan børn i det hele taget stole på voksne?

Den fantastiske litteraturs funktion

Birkeland og Mjør skriver, at nonsenslitteraturen og den fantastiske litteratur har en række funksjoner. De fantastiske elementer kan for eksempel formidle et kritisk blik på samfundet (Birkeland og Mjør 2012: 65). Genren har også en tydelig psykologisk funksjon: ”Fantastisk litteratur gjer det mogleg å rette søkjelyset på eksistensielle og emosjonelle problem som kan tenkjast å vere for kompliserte å skrive om i eit realistisk formspråk” (Birkeland og Mjør 2012: 65). Desuden har den fantastiske litteratur en æstetisk funksjon, som ”hjelper oss til å oppleve og forstå at litteratur er fiksjon og ikkje avbildning av røyndommen” (Birkeland og Mjør 2012: 66). I Sandes serie er alle disse funksjoner i spil.

Fantastisk litteratur som samfundskritik

Et kritisk blik på samfundet kommer ikke bare til uttrykk ved magtforholdet mellom den passive far og den sterke, selvstendige Evreka, som kan læses som et opgør med aetonormative strukturer. Også patriarkatet, videnskaben og religiøse dogmer bliver utfordret (Traavik 2012: 116). Patriarkatet utfordres gjennom skildringen af den apatiske og latterliggjorte far og videnskaben gjennom faderens opfindervirksomhed og bøgernes reference til den græske opfinder og videnskabsmand, Arkimedes (287–212 f.kr.). I Sandes serie er det ikke opfinderen, far, der har fået navn efter sit græske forbillede, men derimod katten. Datteren bærer navnet til Arkimedes’ berømte udråb ”heureka”, som han skal have udbrudt, da han, siddende i sit badekar, pludselig forstod princippet bag loven om legemers opdrift (Aurora u.å.). I *Arkimedes og snøballen* stimulerer fars svømmetur i Middelhavet ham ligeledes til en løsning på, hvordan han kan blive rig, og som Arkimedes udbryder han ”Evreka! Eg har det! (Sande 2012: 15).



Figur 35 (Sande og Moursund 2006: 2)

Arkimedes er også kendt for at have konstrueret en række våben. I *Arkimedes i Prompeland* optræder en version af den sagnomspundne Arkimedes' dødsstråle, der efter sigende kunne sætte skibe i brand ved at fokusere sollys gennem store spejle (Traavik 2011: 126). I karnevalistisk, parodierende stil er våbenet hos Sande skildret som en kæmpe prut, der skydes afsted fra fars store nøgne krop i badekarret. Fars underbukser med kranium og knogler er placeret som et sørøverflag i brusehovedet, slik at badet giver associationer til et skib. Hos Sande sendes strålen i modsat retning af Arkimedes'; *fra* skibet *mod* spejlet, som splintres til atomer på højre side af opslaget (Sande 2006: 2, figur 35).

Også religiøse dogmer bliver udfordret gennem stadige referencer til bibelfortællinger. I *Arkimedes og brødskiva* råber far "Milde Jesus"! da han ser katten gå på vandet, og som et religiøst under bliver han normal igen. I *Arkimedes i Prompeland* kommer Evreka i prompe-skole og bliver præsenteret for et alternativt verdensbillede: "Ho [lærerinden] begynte å undervise om den guden dei hadde mest tru på. For mange år siden hadde han skapt heile verda med eit megapromp" (Sande 2006: 12). Fremstillingen af alternative trosfortællinger udstiller det tilfældige i religiøse og kulturelle konventioner. Når alt er vendt på hovedet i Prompeland, er det logisk også at stille spørgsmål ved den verdensforståelse og de regler, som er gældende andre steder. Evreka afviser imidlertid ikke bare Prompefolkets gud, men også den kristne treenighed: "Eg trudde ikkje på dei tre skjeggete gudane heime på Skorpo heller!" (Sande 2006: 12).

I sidste bog fra 2020 sætter Sande også et højaktuelt tema under debat, når Evrekas far begræder civilisationens påvirkning på naturen og den øgede forekomst af vindmøller, som skader fugle- og insektlivet: "Sjå på alle desse vegane, seier pappa, – sjå på all asfalten og all betongen! Heile Komplefjellet er øydelagt for all framtid! (...) Sjå på dei fuglane som ligg der! Og alle insekta som har daua! (Sande 2020: 3) Evrekas far vil opfinde et alternativ til vindmøller på land og i havet: "(...) dei skal ikkje stå på fjellet. Det skal ikkje flyte ute på havet heller, for då øydelegg dei for fiskarane. (...) Eg skal finne opp ei vindmølle som heng i lause lufta!" (Sande 2020: 6).

Fantastisk litteraturs psykologiske funktion

Traavik peger i sin analyse af *Arkimedes og brødskiva* og *Arkimedes i Prompeland* på en række elementer, som trækker tråde tilbage til det middelalderske karneval, og som kan læses

som udtryk for den absurde skrivestils psykologiske funktion ved at belyse temaer, som vanskelig lader sig formidle i en realistisk skildring.

Leg med mad, grotesk nøgenhed og opgør med sociale normer, takt og tone er motiver som er karakteristiske for karnevallet (Bakhtin 1968: 18–19, Traavik 2011: 115, 122). I sin læsning af første og tredje bog i Sandes serie peger Traavik på et markant fokus på kropslighed. Dette er særligt aktuelt i *Arkimedes og brødskiva*, hvor far hovedsageligt er afbilledet nøgen. Traavik går skridtet videre end Kiil, der, som nævnt, læser nøgenheden som et opgør med patriarkatet. Traavik læser desuden nøgenheden som udtryk for erotisering: ”Pappas nakenhet er påfallende og ulekker (...) all nakenheten kan tyde på at ikke alt er som det skal være i oppfinnerfamilien” (Traavik 2012: 118–20). Traavik læser forskjellige referencer til seksualitet ind i fortællingen – særligt med afsæt i Moursunds illustrationer. Et eksempel er hendes læsning af symbolerne på fars underbukser: ”Pappa bruker en truse med et tannhjul trykt på gylfen; tannhjulet symboliserer kraft, bevegelse og framdrift. Etter at han fikk ødelagt ansiktet sitt fordi vinden snudde, har Mikke Mus inntatt plassen på gylfen. Dette kan bety at pappa rett og slett har mistet potensen og sin manndoms kraft” (Traavik 2012: 118, figur 36, 37).



Figur 36 (Sande og Moursund 2000: 15)



Figur 37 (Sande og Moursund 2000:9)



Figur 38 (Sande og Moursund 2000: 10)

Traaviks læsning fremstår søgt. Med udgangspunkt i John Stephens’ *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992) læser hun al nøgenhed som udtryk for seksualitet og alle ”udtømningsfunksjoner” som åbenbare billeder på

mandlig orgasme. Slik bliver opslag 3, hvor far klemmer på kaviartuben, for Traavik et udtryk for ejakulation, og den efterfølgende opfordring til Evreka om at spise brødsreven med kaviar læser hun som en overgrebscene: ”Det antydes her en incestuøs forbindelse mellem far og datter; hun skal spise hans afvfall” (Traavik 2012: 120). Man kan diskutere, hvor åbenbare disse tolkninger af Moursunds illustrationer er. Er tandhjulet på fars underbukser ikke i virkeligheden en fodbold (figur 36)? Og er det ikke en journalistisk stramning at kalde den diskrete streg mellem Evrekas ben på opslag 10 et ”tydeligt avtegnat kjønnsorgan” (Traavik 2012: 119, figur 38)?

Karnevallets funktion er at løfte tabuerne frem i lyset. Dette er også en vigtig funktion ved fantastisk litteratur. Traavik skriver, at hun med sin læsning tager det karnevalistiske alvorligt ved ”å gjøre tydelig de grusomme aspektene ved realiteter som speiler en virkelighet utenfor fiksjonen” (Traavik 2012: 122). Det gør hun som nævnt ud fra præmissen, at nøgenhed notorisk alluderer til seksualitet eller erotisering, og at fremstillingen ”er et karnevalistisk trekk som understreker det ulovlige og vovede” (Traavik 2012: 119). Moursunds illustrationer kan imidlertid også læses som udtryk for det modsatte – som et bidrag til at naturliggøre kroppen for barnlige læsere. På sin hjemmeside skriver Hans Sande om samarbejdet med Moursund, at han ”har ei sterk og sprudlande god kjensle at vi utfyller og forsterkar kvarandre sine uttrykk” (hans-sande.com). At læse illustrationerne helt uafhængig af teksten, slik Traavik gør, kan således synes urimeligt – ikke mindst fordi det billedlige belæg for hendes læsning i flere tilfælde fremstår både anstrengt og direkte tvivlsomt.

Den æstetiske funktion

Den sidste funktion, som Birkeland og Mjør beskriver, er den æstetiske funktion. Som illustreret i min læsning af *Arkimedes i Prompeland* bidrager det absurde univers til, at man som læser bliver bevidst om fiktionen som fiktion. I modsætning til realistiske skildringer, som Brunstrøms serie om Sally og far, etablerer Sande et univers, som, ved at gradbøje naturlovene og gøre op med sociale konventioner, også udfordrer ætonormative strukturer. Sandes serie om Arkimedes, Evreka og far er et godt eksempel på, hvordan det karnevalistiske i litteraturen kan bruges til at konstruere en verden, hvor alle normer er til forhandling. I forhold til magthierarkiet mellem børn og voksne får det konsekvenser ved, at man som læser indgår en kontrakt med teksten, hvor det i modsætning til i virkeligheden og i realistisk litteratur ikke er dikteret, hvordan børn og voksne skal opføre sig. Når katte kan svæve frit i luften og børn kan

splittes til atomer og sættes sammen på ny, så accepterer man som læser også, at barnet er kompetent og kan klare sig på egen hånd.

Evreka er stærk og overlegen, og fordi universet er absurd, og alle normer er til forhandling, ligger der altså ingen implicit forventning hos læseren om, at hun eller far skal opføre sig på en bestemt måde. Man kan alligevel spekulere i, om særligt bog fire, *Arkimedes og snøballen*, ville have vækket andre følelser, hvis den primære omsorgsperson var en mor, jævnfør Traaviks tese om, at kulturelle konventioner gør, at vi som læsere føler et behov for moderlig omsorg, mens vi lettere accepterer en fraværende far (Traavik 2012: 49). I sin analyse af serien fremhæver Traavik fraværet af mor. Hun skriver, at spisebordet på opslag 3 i *Arkimedes og brødskiva* (figur 39) med sine bløde, runde former kan læses som et billede på den manglende mor:

Vi ser at bordet er formet som en menneskekropp, og brødristeren fungerer som et rosa ansigt med et betuttet uttrykk. Dette kan sette søkelyset på den manglende mors kroppen, som sørger for omsorg gjennom maten. Den gode urmoder som står for mat og stell, er ikke til stede, ut over det kvinneformede frokostbordet. Mor er ikke der for å passe på. (Traavik 2011: 121).



Figur 39 (Sande og Moursund 2000: 2)

Traaviks tolkning af mor som en mangel følger af forståelsen af far som overgriber. Om morsfraværet er et tema i Sandes fortælling, er det, i lighed med Bergströms serie om Alfons, imidlertid ikke noget som tematiseres i teksten eller som opleves som en mangel hos fortællingens barn.

Det absurde afspejles også i billederne som, i højere grad end illustrationerne til værkerne i mine tre foregående analyser, stiller krav til betragteren. I lighed med teksten er billederne absurde og nonsensprægede. Stilen bidrager til konstrueringen af læserkontrakten, eller dét Ingeborg Mjør kalder *sanningsverdi*. I artiklen *Humor og alvor i bildeboka – Sanningsvurdering av ikonotekstar* appellerer Mjør til mere opmærksomhed på såkaldt sanningsvurdering af multimodale tekster. Det handler om at spørge sig selv som læser: ”På kva måte skal vi tru på teksten, kva type sanning eller verkelegheit representerer den? (Mjør 2015). På samme måde som genrebetegnelser lægger føringer for læsningen, giver det visuelle udtryk signal om,

hvordan en tekst skal læses. I en tekst som Sandes bidrager illustrationerne til forståelsen af tekstens univers som et normbrydende rum.

Barnets perspektiv i illustrationerne

Det er et paradoks i illustrerede jeg-fortællinger, at illustrationernes perspektiv oftest ikke er det samme som fortællerens. I *Arkimedes og brødskiva* er dette paradoks delvist omgået ved, at Moursund leger med perspektivet og trækker betragteren med ned i badekarret, så læseren, i lighed med Evreka, ser brusehovedet nedefra (Sande 2000: 10, figur 38). I Stina Langlo Ørdals illustrationer til *Arkimedes og snøballen* formidles barnets perspektiv ved, at illustrationerne i høj grad kan minde om farvelagte børnetegninger. Det barnlige kommer



Figur 40 (Sande og Langlo Ørdal 2012: 11)

både til syne i det banale udtryk og teknisk i den rå streg og ved tydelige markeringer af penselstrøg (figur 40). I Ørdals illustrationer er katten Arkimedes desuden lige så stor som Evreka og går på to ben som et billede på hendes forståelse af katten som ligestillet (figur 40). Slik kan billederne forstås som Evrekas perception af virkeligheden, selvom vi som betragtere ser hende udefra. Tegningerne af den store lyserøde, latterlige far bliver således også et udtryk for Evrekas kritiske blikretning og det omvendte magtforhold og illustrerer, hvordan opgør med aetornormative strukturer i børnelitteratur ikke kun finder sted i verbalteksten, men i samspillet mellem tekst og billede.

5. Den fraværende far

Den sidste kategori af litterære fædre, jeg vil behandle i mit projekt, er de, som ikke er der, men som alligevel i sit fravær udgør omdrejningspunktet – og den narrative drivkraft i fortællingerne. Som Lisa Henriksson fremhæver i *Opsis Kalopsis* er netop ”sagnade pappor” og længslen efter dem et hyppigt motiv i billedbøger (Henriksson 2006: 51). I dette kapitel skal jeg analysere den danske forfatter Kim Fupz Aakesons serie om drengen Vitello med illustrationer af Niels Bo Bojesen, og norske Svein Nyhus’ billedbog *Pappa!* om drengen Tommy.

Vitello

På dansk behandler Kim Fupz Aakesons successerie om drengen Vitello for 5–9-årige temaet om den fraværende far. Bøgerne er illustreret af bladtegner og børnebogsillustrator Niels Bo Bojesen (f. 1958). Kim Fupz Aakeson (f. 1958) er uddannet manuskriptforfatter fra den danske filmskole i 1996. Han debuterede i 1984 med børnebogen *Hvem vover at vække guderne?* Aakeson har udgivet værker inden for en lang række litterære genrer: romaner, noveller, drama, ungdomsbøger og filmmanus. Det er dog særligt som børnebogsforfatter, at han har gjort sig bemærket. For sit arbejde har han modtaget stort set alle danske børnebogspriser: Kulturministeriets Børnebogspris, Børnebibliotekarernes Kulturpris, Forlaget Carlsens Børnebogspris, Gyldendals store børnebogspris og Orlaprisen, som han modtog for bogen *Vitello gør en god gerning* sammen med Niels Bo Bojesen i 2014 (litteratursiden.dk).

Serien om Vitello er blandt Aakesons mest kendte. Der er udkommet svimlende 27 titler siden førsteudgivelsen *Vitello ridser en bil* fra 2008. De er oversat til engelsk, norsk, svensk og færøsk og har i flere år hørt til på listen over de danske folkebibliotekers mest indkøbte børnebøger (Bogpanelet 2018, 2019, 2020, 2021).



Figur 41 (Aakeson & Bojesen 2008: 5)

Vitello er seriens hovedperson. En lille sorthåret dreng med baseballformet hoved og runde øjne (figur 41). Han bor alene med sin mor i et rækkehus lige ved siden af en larvende ringvej. Det fremgår indirekte, at Vitello er resultatet af moderens italienske ungdomseventyr. I hvert fald fik han sit navn ”fordi Mor havde boet to måneder i Italien dengang hun var meget ung og vist også meget smuk” (Aakeson 2008a: 2). Vitellos far er ikke fysisk til stede i serien, men i

en række af bøgerne reflekterer Vitello over – og udspørger sin mor om fraværet af en far.

Hver af bøgerne indledes med en præsentation af Vitello og en introduktion til miljøet og de vigtigste bipersoner. De første sætninger er identiske med små variationer. Oftest nævnes rækkehuset, ringvejen og mor som serverer spaghetti med smør og riveost. Og vennerne Max, Hasse og William og kæresten Kamma. I introduktionen nævnes også ofte farforholdet mere eller mindre nøgternt. Introduktionen læses i kraft af sin gentagelse og centrale placering først i bøgerne naturligt som en opsummering af de vigtigste forhold i Vitellos liv. Den manglende far er altså et helt centralt element i Vitellos tilværelse:

Drengen de kaldte Vitello boede med sin mor i et rækkehus lige ved ringvejen. Han kaldte sin mor for mor og sine irriterende venner for Max og Hasse. Han havde også fået en anden ven. En møgunge, han kaldte for William. Vitello fik tit spaghetti med riveost og kunne lide uhyggelige film. (...) Han ønskede sig en hund. Og en far. Men man fik jo ikke få alt hvad man ønskede sig. (Aakeson 2008c: 1)

Der var drengen, de kaldte Vitello. Der var rækkehusene, og der var ringvejen. Der var bilerne, selvfølgelig. Der var mor. Og der var jo mors bil. Og den der far, der aldrig var der. Og der var alle de andre ting. (Aakeson 2010a: 1)

Ringvejen, centeret, rækkehusene. Alt lå hvor det plejede. I et af rækkehusene boede drengen de kaldte Vitello. Og Mor selvfølgelig. Der boede ikke nogen far, men det var en anden og ret lang historie. Noget med at Vitellos far var en sjuft. (Aakeson 2012: 1)

Når Vitello spørger ind til sin far, afskriver hans mor usentimentalt spørgsmålet: ”Din far var en sjuft, så er det sagt” (Aakeson 2008b: 2). Betegnelsen sjuft og den manglende vilje til at svare på Vitellos spørgsmål tegner et billede af historien, som er gået forud, og vidner om bitre følelser, knust hjerte og brudte forventninger: ”Du skulle have set mig i Italien,” sagde hun, især når hun fik et glas vin. Eller to glas (...). Når hun fik tre glas vin, sang hun en sang på italiensk om kærlighed og græd” (Aakeson 2008a: 2).

Mors forhold til Italien og til Vitellos far er tvetydigt. På den ene side afviser hun ham som en sjuft. Samtidig har hun navngivet sin søn *Vitello*; trolig efter et menukort, og skaber med sønnens navn en reference både til Italien og til Vitellos far. Vitello er italiensk for kalvekød. Navnet konnoterer både til Italien og peger tilbage på den manglende far, oxen. Endelsen -ello er en diminutiv, som også trækker tråde tilbage til faren ved at fremstille Vitello som ”en lille én”. Mor tviholder altså både på det italienske og på forholdet til faren, samtidig som hun bruger energi på at vende sig væk fra det.

Vitellos interesse for sin far fremstår i lighed med morens også umiddelbart usentimental. Han italesætter ikke savnet som andet end en irritation: ”pludselig syntes han det var lidt irriterende at han ikke havde nogen far der kunne vaske deres Audi og fløjte højt imens” (Aakeson 2008b: 4). Under overfladen tyder denne mangel på følelsesmæssigt engagement imidlertid snarere på, at Vitello tilpasser sig moderens skrøbelige forhold til emnet. Hun er ikke interesseret i at snakke om hans far, og Vitello tager derfor kun forsigtigt temaet op:

”Jeg tænker på noget sjovt,” sagde Vitello.

Mor spurgte ikke hvad det var.

Vitello sagde: ”Jeg tænker det kunne være sjovt at vi inviterede min far til spaghetti en aften.”

”Din far?” Mor så på Vitello og løftede sine øjenbryn. ”Ham kan du godt glemme.”

”Jeg kender ham slet ikke,” sagde Vitello.

”Så meget desto nemmere er det at glemme ham,” sagde Mor.

”Æv,” sagde Vitello.

Mor tyssede, og de spiste spaghetti med smør og riveost uden at sige mere. (Aakeson 2008b: 5)

Vitello vil have en far

Vitellos savn efter en far er både motiveret af nysgerrighed: ”Jeg kender ham slet ikke”

(Aakeson 2008b: 5), men også af længsel efter at passe ind. I sit kandidatspeciale skriver Sanne Paustian Billesbølle om alternative familiekonstruktioner i børnelitteratur. Projektet er motiveret af en undersøgelse, som viser, at 76 procent af børn i en adspurgte række 5. klasser betragter kernefamilien som ”den eneste ”rigtige” familief orm” (Billesbølle 2012: 7). Vitello-bøgerne viser en alternativ familie og tematiserer netop denne følelse af anderledeshed, som Billesbølle beskriver, er konsekvensen af at idealisere én familief orm: ”(...) italesættelsen af det normale kontra det afvigende kan skabe følelsen af at være forkert eller anderledes, hvilket stigmatiserer og

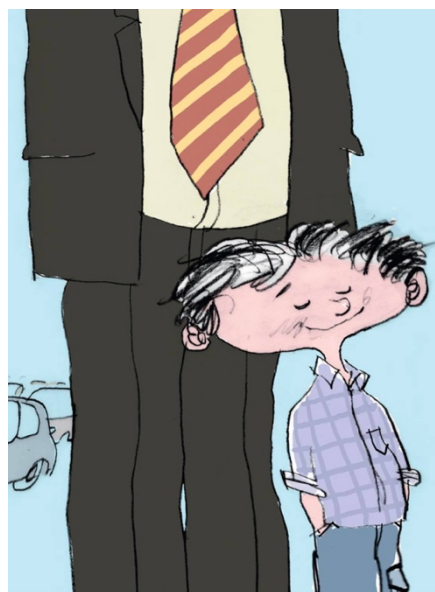
diskriminerer det afvigende individ. Og da virkeligheden for mange familier i dag bryder med den konventionelle opfattelse af kernefamilien (...) vil mange børn føles sig anderledes og forkerte i denne diskurs” (Billesbølle 2012: 7).



Figur 42 (Aakeson & Bojesen 2008b: 3)

I *Vitello vil have en far* observerer Vitello sine venners familiekonstellationer, og i deres undrende spørgsmål bliver han mødt med forestillingen om kernefamilien som norm: ”De andre børn i de andre rækkehuse havde fædre” (Aakeson 2008b: 3) ”Hvor er din far henne?” (Aakeson 2008b: 4). Konfronteret med sin egen anderledeshed, bliver Vitello skamfuld, og han lover vennerne, at de skal få møde hans far: ” Hvor er han så?” (...) ”Ja, det skal I snart få at se” (Aakeson 2008b: 4).

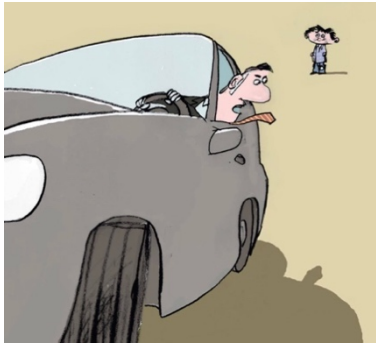
Vitellos fortalelse igangsætter plottet i fortællingen. Resten af historien udgøres af Vitellos jagt efter en far, som han kan vise til sine venner og få en ende på deres spørgsmål. Vitellos krav til en far er beskedne. Han har kun i ringe grad en forestilling om, hvad en far er. Hans begreb om ”far” er stort set forankret i billedet af faren til tvillingerne Max og Hasse. Max og Hasses far er høj og tynd og vasker tit sin bil. Og så ”kunne [han] fløjte melodier temmelig højt mens han vaskede den” (Aakeson 2008b: 3). På opslag 3 er tvillingernes far illustreret (figur 42). Karakteristisk for Bojesens illustrationer til serien er perspektivet i børnehøjde, og faren, der ses fra ryggen, er således afskåret ved halsen. Perspektivet giver et indtryk af faderens størrelse – han er meget større end børnene, som står og ser beundrende til, når han vasker sin bil. Perspektivet, og det faktum at han er afbilledet fra ryggen, kan også læses som udtryk for, at han i højere grad, end at være den konkrete far til Max og Hasse, illustrerer farfiguren som idé.



Figur 43 (Aakeson & Bojesen 2008b: 6)

Den første kandidat til rollen som far, Vitello møder, er en mand klædt i jakkesæt uden for det lokale indkøbscenter. Han udmærker sig ved at have ”en super lækker bil der var virkelig skinnende ren” (Aakeson 2008b: 6). At bilen fremhæves som skinnende ren peger tilbage på Vitellos idé om en far, som altså er baseret på den bilvaskende faren til Max og Hasse. Vitello stiller sig hen ved siden af manden ”for lige at mærke hvordan det ville være med sådan en far. Det var okay” (Aakeson 2008b: 6). I lighed med Max og Hasses far er manden illustreret i børnehøjde, og både underbenen og det øverste af kroppen er uden for rammen (figur 43). Vitello står ved siden af med hænderne i lommen og et drømmende udtryk i ansigtet. Han har lukkede øjne og et forsigtigt smil om munden. Vitellos krop er tilbagelænet og

følger konturerne af mandens ben. Han lever sig ind i fantasien om at have en far, men væk-



Figur 44 (Aakeson & Bojesen 2008b: 7)

kes brat tilbage til virkeligheden: ”Manden så surt ned på Vitello og sagde: ”Hvad står du der og snotter for?” (Aakeson 2008b: 7), før han sætter sig i bilen og kører væk. På opslag 7 ser man situationen illustreret (figur 44). Manden råber surt mod Vitello fra sin bil med slipset flagrende ud ad vinduet. Vitello står fortabt tilbage med store runde øjne og armene hængende slapt ned langsiden. De farvede sider med få elementer giver indtryk af et uendeligt rum og øger indtrykket af

Vitellos ensomhed. Vitello er placeret i baggrunden forsvindende lille bag den store grå bil. Vitello ”tænkte at det ville være rart med en lidt høfligere far” (Aakeson 2008b: 7) og fortsætter sin jagt.

Den næste mand, Vitello tager i betragtning som far, er en elektriker, der er ved at sætte et neonskilt op. Igen lever Vitello sig ind i drømmen om en far:

Vitello stillede sig i nærheden af elektrikerens og smilede. Så stillede han sig lidt nærmere og lidt nærmere. Da han stod meget tæt på elektrikerens, sagde elektrikerens: ”Pas lige på, knægt, du får bare noget i hovedet.”

”Okay far,” sagde Vitello.

”Hvad sagde du?” spurgte elektrikerens og så på Vitello.

”Okay.”

”Og hvad sagde du bagefter?”

”Far,” mumlede Vitello. (Aakeson 2008b: 8)

Vitello spiller en form for rollespil i sin fantasi. Konfronteret med elektrikerens undrende mine, der afslører fantasien som et skin, bliver han skamfuld. Modsat den jakkesætklædte mand uden for centeret reagerer elektrikerens ikke med vrede. Vitello fremlægger sin situation for elektrikerens:

”Jeg mangler nemlig en far at vise frem, ham jeg har er en sjuft, men han kommer aldrig og besøger mig og Mor, og Mor vil ikke invitere ham hjem til spaghetti og siger at jeg skal glemme ham, men det kan jeg slet ikke for jeg har aldrig set ham.” (Aakeson 2008b: 9)

Vitellos drøm om en far er abstrakt, og han viser ingen eksplicitte følelser andet end irritation og skam over den manglende forælder. Elektrikeren reagerer imidlertid stærkt på Vitellos historie: ”Elektrikeren så ud som om han havde fået noget i øjet. Eller noget i begge øjne, han tørrede dem og tørrede dem og rømmede sig to gange” (Aakeson 2008b: 9). På opslaget er elektrikeren illustreret (figur 45). Han ser mod Vitello, som slæber afsted med en pose tomme flasker, som han har foræret ham. Elektrikeren har en tåre løbende ned ad kinden og tørrer sig under næsen. Elektrikeren illustrerer de følelser knyttet til fraværet af en far og dét svigt, som Vitello ikke selv er bevidst om.

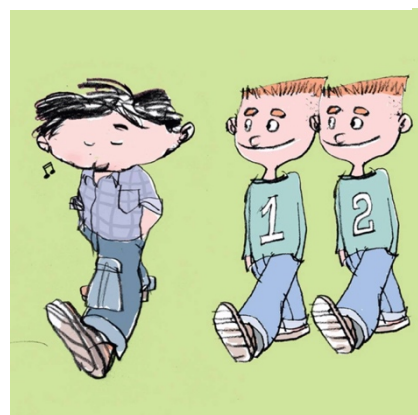
Af pengene han får for de tomme flasker, vil Vitello købe sig en pølse. Da han kommer hen til pølsevognen bag centeret, er han alligevel ikke sulten. Manglen på madlyst, som Vitello fremfører med et suk, kan læses som udtryk for resignation og mismod over den fejlslåede jagt på en far. Vitello afslår pølsemandens tilbud, men manden viser sig at være svært dårligt hørende og laver Vitello en hotdog alligevel.

Vitellos jagt på en far er først og fremmest motiveret af en følelse af anderledeshed og en drøm om at passe bedre ind. Den tunghøre pølsemand er svaret på Vitellos bønner. Vitello tager tvillingerne Max og Hasse med hen til pølsemanden og peger: ”Det derovre er min far. ”Pølsemanden?” spurgte Max. Eller Hasse. Vitello vinkede til pølsemanden og råbte: ”Hej, far!” Pølsemanden vinkede og råbte: ”Hej, min dreng” (Aakeson 2008b: 11). Pølsemanden spiller ubevidst rollen som far uden at afsløre sagens rette sammenhæng for tvillingerne, der er imponerede og synes ”det er rimelig fedt at have en far med en pølsevogn” (Aakeson 2008b: 12). Vitello soler sig i fantasien: ”Giver han så gratis pølser?” ”Ikke til alle jer fremmede rollinger,” sagde Vitello. ”Kun til mig, hans elskede søn” (Aakeson 2008b: 12).

Bogen slutter med at drengene går hjemad (figur 46). Vitello fløjter og har hænderne i lommen, mens tvillingerne kigger beundrende på ham: ”Og så snakkede de ikke mere om det” (Aakeson 2008b: 12). Den dybere psykologiske udredning af konsekvenserne af den fraværende far forbliver ulmende under overfladen. Det er ikke dét, som er bogens konflikt. Plottet



Figur 45 (Aakeson & Bojesen 2008: 9)



Figur 46 (Aakeson & Bojesen 2008b: 12)

er løst; Vitello har lukket munden på sine venner, og han kan lægge det komplicerede farforhold bag sig for en stund. Temaet om den fraværende far løber alligevel som en rød tråd også i flere af de senere udgivelser i serien.

Vitello møder Gud

I seriens syvende bind *Vitello møder Gud* tager forfatteren temaet om den manglende far op igen. Indledningen lyder i denne bog således:

Drengen de kaldte Vitello var tit glad. Men jo ikke altid. Ingen er altid glade, ikke engang drenge. Rækkehuset ved ringvejen fejlede ikke noget, Mor lavede tit spaghetti med smør og riveost, de havde en fin bil med en enkelt ridse, han havde sine irriterende venner Max og Hasse, der var også møgungen William, der var centeret med masser af butikker med masser af vinduer man kunne glo på, alt sammen fint nok.

Men Vitello havde ikke nogen far. Eller det havde han selvfølgelig, han kendte ham bare ikke. Nogle gange var det okay, nogle gange var det ikke helt okay.

”Din far er en sjuft,” sagde Mor når Vitello spurgte.

”Jamen hvad for en slags sjuft?” spurgte Vitello så. ”Er han en sjuft, der har en sportsvogn og to hunde?”

”Din far er sådan en sjuft med tatoveringer der bedærer damer og drikker øller, og så snakker vi ikke mere om ham.” (Aakeson 2009a: 1)

Fraværet af faren kobles direkte til Vitellos dårlige humør; alt er fint bortset fra, at han ikke har en far. På opslaget ses Vitello med et nedtrykt udtryk i ansigtet (figur 47). Han står med



Figur 47 (Aakeson & Bojesen 2009: 1)

hænderne i lommen og stirrer ud ad vinduet, hvor et tørt blad flyver forbi. Farverne er nedtonede i grå nuancer – en tydelig kontrast til de ellers farverige illustrationer. I baggrunden ses mor stående i døren. Hendes øjenbryn er vendt nedover i en alvorlig mine. Hun har en hånd i siden og en i dørkarmen. Hendes kropssprog signalerer tydeligt uvilje mod at tale om emnet. ”Slut,” sagde Mor. ”Gå ud og leg med alle dine venner” (Aakeson 2009a: 1).

Vitello går ud for at møde sine venner og blive i bedre humør. Men Max og Hasse er ikke hjemme. Deres far står uden for huset og vasker bil. På andet opslag er

hans tynde ben afbilledet (figur 48). Perspektivet er i øjenhøjde med Vitello, og tvillingernes far fremstår kæmpestor. Vitello stirrer op på ham med armene foldet over kors foran brystet og munden strammet til en tynd streg. Udtrykket er surt og irriteret. I verbalteksten knyttes disse følelser til det faktum, at hans venner ikke har tid til at lege. Billedsiden kan imidlertid også læses i forlængelse af indledningen som et billede på Vitellos misundelse og sorg over den manglende far. Blikretningen opad mod Max og Hasses far, som tidligere i serien er etableret som personificeringen af Vitellos forestilling om en farfigur, kan læses som ophøjelsen af faren. Selvom Vitellos mor beskriver hans far som en fordrucken og utro "sjuft", forbliver han et ideal i Vitellos øjne:



Figur 48 (Aakeson & Bojesen 2009: 2)

”Når jeg bliver stor, skal jeg også være en sjuft” (Aakeson 2008b: 2).

Vitello går til centeret og møder en mand med langt hvidt skæg. ”Du ligner Julemanden og Gud,” sagde Vitello. ”Jeg er skam Gud,” sagde manden og drak af sin guldøl” (Aakeson 2009a: 7). ”Hvis du er Gud, hvorfor er du så ikke oppe i himlen?” ”Jeg har bare en af de dage,” sagde Gud. ”En af de dage, hvor jeg ikke orker at være nogen steder.” ”Det kender jeg godt,” sagde Vitello (Aakeson 2009a: 7). I modsætning til mors og Vitellos ordknappe samtaler, snakker Gud med Vitello på Vitellos præmisser og tilbyder Vitello nogle af de svar, som hans mor stædigt nægter ham. Gud, som man som voksen læser snarere betragter som en tilfældig fordrucken mand på en bæk, lover at opfylde et ønske for Vitello:

”Jeg ønsker at min far kommer forbi og får spaghetti med smør og riveost en aften,” sagde Vitello så.

”Desværre,” sagde Gud. ”Jeg har selv brug for din far.” (...) ”Din far er min bedste hjælper,” sagde Gud.

”Altså... Som sådan en engel?”

”En slags engel,” Gud nikkede og drak af sin guldøl igen. ”En superengel.” (...)

”Så er det derfor han ikke har tid til at komme forbi?”

”Kun derfor,” sagde Gud (...) ”Din far er min bedste engel, han flyver rundt og ordner ting for mig, han gør de syge børn raske, han bringer glæde til de ulykkelige, og han får solen til at stå op hver morgen.” (...)

”Det lyder pissefedt,” (...) Hils ham fra Vitello,” sagde Vitello og rejste sig. (Aakeson 2009a: 9–10)

I samtalen med Gud åbenbarer Vitello nogle af de følelser og bekymringer i forholdet til sin far, som i serien for øvrigt forbliver latent. Han ønsker sig mere end noget andet at møde sin far – mere end han ønsker sig en racerbil, en cykel, en slikbutik og en legetøjsforretning og mere end både en hund, en hest og en løve (Aakeson 2009a: 9). Samtalen giver også Vitello svar på, hvorfor hans far ikke har tid til at komme forbi – og dét, i modsætning til moderens forklaringer, uden at rive ham ned fra den piedestal, hvor Vitello har placeret ham i sin bevidsthed. Guds information fjerner de alternative muligheder, som man kan forestille sig, at Vitello har frygtet, er årsag til faderens fravær. Manden er måske bare en fuld mand på en bänk, men som Gud tilbyder han Vitello den sjælero, som alle dage har været religionens funktion.

Opslag 9 og 10 illustrerer Vitellos drømmeagtige forestilling om sin superengel-far. Illustrationen på opslag 9 viser ryggen af Vitello, Gud og Guds hund på bænken uden for centeret



Figur 49 (Aakeson & Bojesen 2009: 9)

(figur 49). De kigger op mod himlen, hvor Vitellos far med store hvide vinger flyver forbi som en superhelt med den ene arm strakt foran sig. Farverne er blå og afdæmpede og understreger rummet som fantasi ved at bryde med de ellers farverige opslag. På opslag 10 er Vitellos fars overkrop afbilledet over en dobbeltside (figur 50).



Figur 50 (Aakeson & Bojesen 2009: 10)

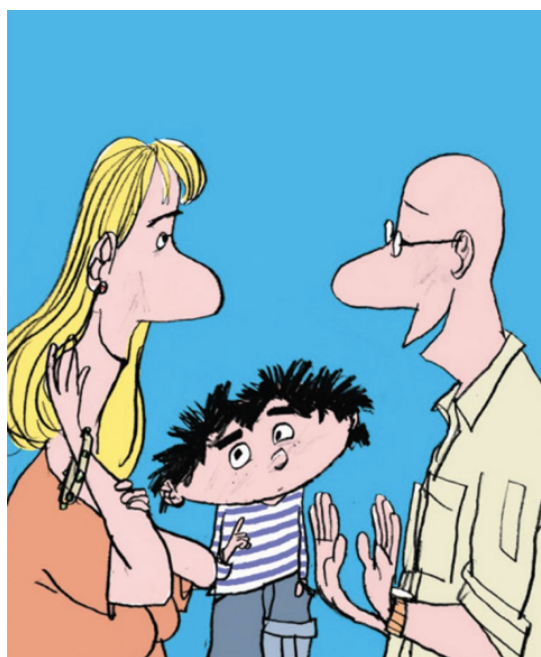
Vitello forestiller sig faren muskuløs. På illustrationen har han foldet underarmene op i en spændt positur, så musklerne træder frem som på en supermand. Som andre voksne i serien er han afbilledet uden hoved. Perspektivet viderefører Bojesens stil, men får også i det konkrete tilfælde en symbolsk funktion ved at give faren tilnærmet religiøs status. Billedet repræsenterer Vitellos fantasi, og som gudebilleder i religioner med billedforbud forbliver farens ansigt et mysterium. Gud på bænken har beskrevet en stor tatovering over farens bryst med ordene GUD ER GUD. Teksten på farens bryst styrker

læsningen af far som en Gud. For Vitello repræsenterer hans far samme mystiske rolle, som Gud gør – Vitello kender ham ikke, han forstår ham ikke, og undertiden tvivler han på eksistensen af sin far, men efter samtalen finder han ro i sine identitetsmæssige huller, og han accepterer Guds forklaring på alle de åbne spørgsmål.

Efter samtalen løber Vitello fuld af fornyet energi hele vejen hjem til sine venner, og med et selvtilfreds smil om munden hævder han sig over for de to: ”Måske skulle jeres far hellere redde et par syge børn og lave noget glæde” (...). ”Han er sikkert fin nok, jeres far (...). Men han er ikke nogen engel” (Aakeson 2009a: 11). Samtalen med Gud har vendt Vitellos humør: ”Og vupti, så var det ikke en af den slags dage mere” (Aakeson 2009a: 12).

Vitello skal have en papfar

Vitellos far forbliver fraværende igennem hele serien. I 12. bind *Vitello skal have en papfar* introduceres imidlertid en farfigur, som kommer til at spille en kontinuerligt større rolle i de følgende udgivelser. Fortællingen indledes med, at Vitello smadrer et vindue. Ejeren af huset stormer ud og rusker i Vitello. Han følger Vitello hjem for at konfrontere hans mor og kræve



Figur 51 (Aakeson & Bojesen 2010c: 2)

erstatning. I mødet med mor vender mandens humør, og han bagatelliserer pludselig Vitellos skade: ”Før var du vildt sur,” sagde Vitello. ”Og ruskede.” ”Jeg har skam også været dreng en gang,” sagde manden” (Aakeson 2010c: 2). Opslag 2 viser mødet mellem manden og mor og illustrerer dét verbalteksten antyder (figur 51). På opslagets højre siden står mor og manden overfor hinanden som spejlinger. Mor tvinder sit hår om fingeren og ser på manden med et betaget blik. Han kigger tilbage gennem små runde briller med munden åben i et stort smil. Han holder hænderne afværgende foran sig som signal om, at Vitellos ugering alligevel ikke er noget at snakke om.

Vitello står imellem de to og ser undrende op på sin mor. Han har højre pegefinger løftet i en spørgende gestus. Atypisk for serien er perspektivet placeret i højde med de voksne, slik at

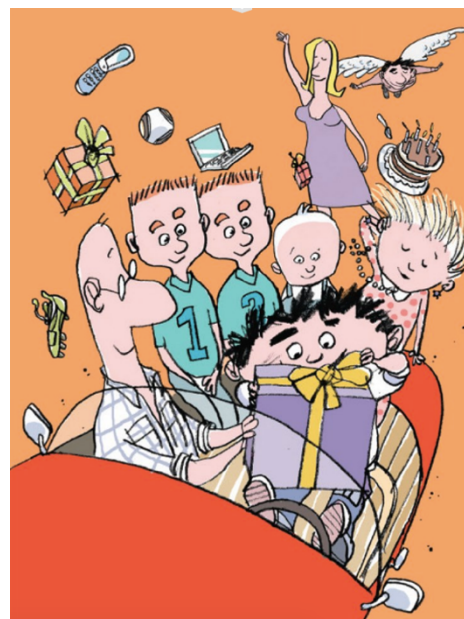
der ses ned på Vitello som indikation af, at dét, der foregår, er uden for Vitellos forståelsesramme.

Dagen efter kommer manden, Gregers, til middag. Da han tager hjem, ser Vitello fra sit vindue, at han kysser mor. ”For helvede!” hviskede Vitello til sig selv. Det var vist ikke godt. Slet ikke godt” (Aakeson 2010c: 5). Vitello har en intuitiv fornemmelse af, at mors forhold til Gregers er dårlige nyheder. Han går til sin hemmelige kæreste Kamma for at få hjælp til at kaste lys over situationen: ”Du har bare fået en papfar,” sagde Kamma. ”Nul!” sagde Vitello. ”Jeg vil ikke have nogen papfar” (Aakeson 2010c: 7)! ”Jeg har allerede en far, og han er en sjuft og en superengel, han hjælper Gud med at få solen op hver morgen.” ”Ham har du jo stadigvæk,” sagde Kamma. ”Nu har du både en rigtig far og en papfar med en rød sportsvogn” (Aakeson 2010c: 10).

I lighed med samtalen med Gud i *Vitello møder Gud* åbenbares følelser knyttet til den fraværende far i samtalen med Kamma. Vitello frygter, at Gregers skal erstatte hans rigtige far, men falder til ro ved Kammas trøstende ord: ”Jeg synes det er smart at have en far flere steder,” sagde Kamma og gyngede løs. ”Du har en far der er superengel oppe i himlen, og en papfar der er her nede på jorden.” ”Nå,” sagde Vitello og satte lidt fart i sin gyng” (Aakeson 2010c: 11).

Vitellos misnøje med Gregers forhold til hans mor og hans afsluttende accept af forholdet under de betingelser, Kamma opstiller, illustrerer den biologiske fars plads i Vitellos bevidsthed. Vitellos brug af betegnelsen ”papfar” frem for de mere positive, og ligeså almindelige danske betegnelser, som bonusfar og stedfar, illustrerer på lignende vis, at Gregers ikke er en ægte far, men højst en bleg erstatning. Vitellos rigtige far eksisterer som idé og kan ikke erstattes.

Fortællingen slutter med en opsummering af de vigtigste forhold i Vitellos liv – både i verbalteksten og illustreret (figur 52): ”Mor selvfølgelig. To irriterende venner, Max og Hasse. Og mægungen William. Og en hemmelig kæreste, der hed Kamma. Og en far der var superengel. Og en papfar, der havde en sportsvogn (Aakeson 2010c: 11).



Figur 52 (Aakeson & Bojesen 2010c: 11)

I bøgerne som følger efter Gregers indtræden i Vitellos liv, bliver han stadig oftere nævnt som en del af de introducerede linjer, der indleder hver fortælling. I *Vitello gør en god gerning* åbnes fortællingen sådan her: ”Drengen de kaldte Vitello boede nu engang i det rækkehus ved den ringvej med den far der ikke var der, og den mor der var der. (...) Der var også en papfar i nabolaget, han hed Gregers. Han var der nogle gange og nogle gange ikke.” (Aakeson 2013: 1). I *Vitello redder verden* står der: ”Verden lignede sig selv. Ringvejen, rækkehuset, (...) Vitellos far der ikke var der, og en papfar der heldigvis var der” (Aakeson 2017: 1). Gregers placering først i fortællingerne vidner om hans status i Vitellos liv. Far er fortsat en vigtig figur, men papfarens indtræden i historien synes at reducere Vitellos behov for sin biologiske far. Således er der også enkelte af introduktionerne, hvor Vitellos superengelfar slet ikke nævnes: ”Hans mor lignede sig selv, hans papfar, Gregers, lignede sig selv. Møgun- gen William lignede sig selv, Vitellos irriterende venner Max og Hasse lignede både hinanden og sig selv, for de var tvillinger” (Aakeson 2016: 1).

I *Vitello ønsker et ønske* forsøger Vitello at overtale sin mor til at få en hund. Han sniger sig ud om aftenen, efter at han er lagt i seng for at se på stjernehimlen. I haven møder han Gregers med en flaske vin under armen:

”Jeg har brug for at se et stjernes kud så jeg kan ønske,” hviskede Vitello.

Gregers kom hen og satte sig ved siden af Vitello. ”Hvad er det for et ønske der er så vigtigt?”

”En hund,” sukkede Vitello. (...)

”Jeg har faktisk tænkt på at købe en hund.”

”Til mig?” spurgte Vitello.

”I første omgang mest til mig,” sagde Gregers. ”Men du er jo min papsøn, så det bliver også din hund.” (...)

”Ønsker kan virkelig godt gå i opfyldelse,” sagde Vitello og lænede sig ind til Gregers.

”Det hænder.” Gregers lagde armen om Vitello og sagde ikke noget om at de skulle se at komme ind. Så drengen de kaldte Vitello blev siddende og så op på stjernerne og bestemte sig for at hvis der nu kom et stjernes kud, så behøvede han ikke ønske sig en hund mere. (Aakeson 2019: 11–12)



Figur 53 (Aakeson & Bojesen 2019: 11)

Øjeblikket, hvor Gregers og Vitello finder sammen i haven, er illustreret på højre side af 11. opslag (figur 53). Vitello ser mod himlen med et tilfreds smil om munden. Gregers sidder ved siden af med en beskyttende arm rundt om ham. Fortælleren, hvis perspektiv er placeret hos Vitello, fremhæver, hvad Gregers *ikke* siger – nemlig at de skal se at komme ind. Den dækkede direkte tale mimer forventningen om, hvad den eneste anden voksen i Vitellos liv – hans mor – formentlig ville have sagt, hvis hun vidste, han ikke lå i sin seng. Gregers reagerer ikke som Vitellos distance-rede mor; han lytter derimod og viser forståelse for

Vitellos ønske. Vitellos ønske om en hund står i kontrast til ønskesituationen i *Vitello møder Gud*, hvor han mere end noget andet ønsker at møde sin far. Ved slutningen af *Vitello ønsker et ønske* ønsker han sig ikke mere; nu har han både udsigt til at få sig en hund, og ved hans side sidder en mand, som udfylder lidt af det hul, den fraværende far udgør.

Vitellos mor

Som illustreret er den fraværende far et tilbagevendende tema i bøgerne om Vitello. Der er imidlertid 27 udgivelser, og de fleste af dem drejer sig om helt andre aspekter af Vitellos liv end den manglende far. Den voksne, som derimod er til stede i alle bøgerne, er Vitellos mor. I tråd med stort set alle voksne i Aakesons forfatterskab er hun langt fra idealet om den forstående forælder, som møder børnene i øjenhøjde. I modsætningen til de legesyge, involverede fædre som mine tidligere analyser har fremhævet, er Vitellos mor kun i ringe grad følelsesmæssigt involveret i sin søns liv. I artiklen *Vitello er noget helt særligt. Men samtidig skriver han sig ind i en lang tradition for elskelige uvorne unger* fra Dagbladet Information tegner kulturjournalist Anita Brask Rasmussen et portræt af Vitello som litterær figur. Her fremhæver hun Aakesons betegnelse af moderens og Vitellos forhold som et ”ikkemøde mellem voksen – og børnelogik” (Rasmussen 2018). Vitellos mor deler ikke Vitellos verden. De misforstår hinanden og deler ikke engagementet for hinandens liv.

I en mailkorrespondance uddyber Aakeson begrebet ikke-møder: "(...) det handler om, at der er så meget samvær mellem børn og voksne, hvor vi ikke mødes. Det kan godt være, jeg synes, det er tid til at lege med min datter, men jeg keder mig, mens jeg gør det, for jeg gider dybest set ikke være en hest (...). Der er rigtig tit den slags kolliderende eller modstridende agendaer mellem børn og voksne" (Aakeson, personlig kommunikation, 24.11.21). I *Vitello bygger en monsterfælle* spørger Vitello sin mor ved morgenbordet:

"Hvem tror du ville vinde hvis en varulv og en vampyr kom op at slås?"

"Aner det virkelig ikke," sagde Mor.

"Hvad så hvis det var en zombie og et monster?"

"Jeg aner det ikke, og jeg er revnende ligeglad," sagde Mor.

"Eller hvad med et spøgelse mod en mumie?"

"Eller hvad med om du løb ud og snakkede med dine venner om den slags pjat," sagde Mor og så surt ned i sin sorte kaffe. (Aakeson 2010b: 2-3)

Dialogen mellem Mor og Vitello i *Vitello bygger en monsterfælle* illustrerer netop denne afstand mellem barnet og den voksne, som Aakeson beskriver; Mor interesserer sig ikke for Vitellos spørgsmål, og hun gider ikke engang lade som om, at hun gør det.

Morens kølige og kontante facon kommer også til udtryk ved, at hun ikke er bange for at fremstå autoritær. Hun giver ordrer og er ikke bleg for at spille voksenkortet. I *Vitello tigger en masse slik* fanger Vitello hende i at være dobbeltmoralisk, når hun nægter ham slik af hensyn til sundheden, men samtidig ryger under emhætten: "Slik er usundt," sagde Mor. "Cigaretter er også usundt," sagde Vitello. "Det er noget helt andet". "Hvorfor?" "Fordi jeg er voksen", sagde Mor. "Derfor" (Aakeson 2014: 2). I *Vitello ønsker sig en hund* bliver Mor træt af Vitellos plageri og sætter ham på plads: "Mor tog ham lidt hårdt under hagen og talte meget tydeligt ind i hans ansigt. Hun sagde: "Du må ikke bande, du må ikke ridse bilen, du må ikke få nogen hund. Slut!" (Aakeson 2008: 3).

I bøgerne om Vitello udfordres kun i ringe grad det aetonormative hierarki. Magtforholdet mellem børn og voksne er fast, og børnene får kun udfolde sig inden for rammer, som er sat af de voksne. I Information kalder Anita Brask Rasmussen Vitello en skælm i traditionen efter folkeeventyret og store litterære karakterer som Astrid Lindgrens *Emil i Lönneberga* og *Pippi Långstrump*: "(...) det, der gør Vitello til en skælm, som vi kender dem fra folkeeventyrene, er, at han laver narrestreger (...), men han er samtidig en elskelig, uvoren unge (Rasmussen 2018). Vitellos skælmetræk kommer til udtryk ved, at han mere eller mindre bevidst udfordrer moderens påbud. Han ridser bilen, og han oversvømmer stuen, da han skal vaske

gulv, mens mor er syg (Aakeson 2018, 2012). Når børnene i kvarteret leger, er det uden voksne, og det efterlader et vist rum til at bryde reglerne. Det sker imidlertid aldrig uden konsekvenser, og i slutningen af fortællingerne må Vitello stå til ansvar og tage straffen, som ofte er at blive sendt på sit værelse uden aftensmad (Aakeson 2012). Således følger fortællingerne om Vitello den klassiske hjemme–ude–hjemme-struktur, hvor børnene midlertidig frisættes fra de voksne for siden at vende hjem, og orden genoprettes.

Bøgerne om Vitello er kendetegnet af helt klare forventninger til børn og voksne. De voksne er kedelige i børnenes øjne; de læser avis og drikker sort kaffe og vil ikke lege eller samtale på børnenes præmisser. Det er forhold, som børnene accepterer. Mors funktion er ikke at være legekammerat, hun er først og fremmest en tryghed. I en række af bøgerne om Vitello ender fortællingen med, at han synker ned i sofaen i sin ”mors bløde bløde favn” (Aakeson 2009: 12). Efter at have jagtet monstre en hel dag i *Vitello bygger en monsterfælde* er Vitello betænkelig ved at skulle sove alene på sit værelse:

”Okay,” sukkede Mor. ”Så kom da ind i min seng og sov.”

”Må jeg?” Spurgte Vitello.

”For denne ene gangs skyld,” sagde Mor. ”Din bimplende skøre unge.”

”Super,” sagde drengen de kaldte Vitello, for han vidste hvad alle børn i hele verden ved. At der ikke findes noget der kan holde monstre og zombier væk som sådan en vaskeægte mor i natkjole.”
(Aakeson 2010: 11-2)

Mor er den trygge voksne i Vitellos liv, og bøgerne bekræfter således Marit Brekkes tese, at litterære mødre i moderne børnelitteratur først og fremmest fungerer som harmoniserende og stabiliserende faktorer. Mor er ikke en del af hovedhandlingen, men hun findes der i periferien, i rammefortællingen, som trygt element synonymt med hjemmet (Brekke 2014). Returen til hjemmet indebærer, at Vitello accepterer sin plads i hierarkiet som en forudsætning for at opnå tryghed, sådan som Nodelman beskriver strukturen i traditionelle børnebøger (Nodelman 2008: 80).

Det er bemærkelsesværdigt, at Vitellos mor spiller en så lille rolle i bøgerne. Hendes måde at være forælder på står i stor kontrast til fædre som dem i Brunstrøms og Mæhles serier. Brask Rasmussen skriver om morrollen i indledningen til Informations Bøger-sektion om fraværende mødre fra februar 2014: ”Hun er simpelthen ikke interessant nok til, at man orker at give hende en spændende rolle i bøgerne. Hvis ikke moren i børnelitteraturen er fysisk fraværende, så er hun det mentalt (...) mor er kedelig, og far er sjov (Rasmussen 2014). Vitello-

bøgerne bekræfter i høj grad denne tendens; Vitellos far dyrkes som en superhelt og en Gud, mens mor er en fjern 1940'er- eller 1950'er-voksen, som lektor i pædagogik, Anne Petersen, kalder hende (Petersen 2009). Dynamikken mellem fiktionens voksne og børn i Vitello-bøgerne efterlader således begrænset rum til at udfordre etablerede magtstrukturer – med en enkelt undtagelse. I *Vitello redder verden* fremhæves børnenes kvaliteter som overlegne. Vitello og hans venner hjælper en kat ned fra et træ, og Vitello proklamerer stolt: ”Voksne kan ikke klatre træer” (...). Men det kan vi!” (Aakeson 2017: 10).

Bøgerne bekræfter også en anden tidligere beskrevet tendens; nemlig den at drenge af enlige mødre i billedbøger kan ”bli djupt deprimerede av längtan efter pappa” (Henriksson 2006: 51), mens børnelitterære karakterer ikke reflekterer over tilsvarende manglende mødre. Man ser samfundets forventning om kernefamilien spejlet i bøgerne om Vitello. Da Vitello smadrer Gregers’ vindue, siger den kommende papfar: ”(...) sådan et vindue koster mange penge, og dem kommer din mor og far til at betale” (Aakeson 2010c: 1). På charterferie spørger badevagten gentagende gange: ”Mama? Papa? Where?” (Aakeson 2020: 8). Det irriterer Vitello, at han ikke passer ind. Samme refleksion ser vi ikke i Bergströms fortællinger om Alfons Åberg eller i Hans Sandes Arkimedes-serie. Her tematiseres den fraværende forælder aldrig, og de børnelitterære karakterer viser intet tegn på følelsesmæssigt afsavn knyttet til den manglende mor.

Pappa!

Temaet om den fraværende far er også omdrejningspunktet i den norske forfatter Svein Nyhus' prisbelønnede billedbog *Pappa!* Bogen udkom første gang i 1998 og blev genudgivet i 2005. Selvom værket er lidt ældre end kriteriet for udvalget af mit materiale, har jeg alligevel valgt at tage det med. Dels fordi jeg tolker genoptrykningen som et udtryk for, at bogens tematik fortsat er aktuel, dels fordi den repræsenterer en fremstilling af barnets perspektiv og illustrerer interessante forestillinger om farfiguren, som er relevante for min opgave.

Svein Nyhus (1962) er illustrator og børnebogsforfatter uddannet på grafisk linje ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo. Både alene og i samarbejde med sin kone, forfatteren Gro Dahle, står han bag en række prisbelønnede titler for børn. Ofte karakteriseres hans bøger som allalderlitteratur. Fælles for Nyhus' værker er tematiseringen af komplekst psykologisk og eksistentielt indhold i høj kunstnerisk kvalitet. Fire gange har Nyhus modtaget Kultur- og kirke departementets priser for børne- og ungdomslitteratur, blandt andet for *Pappa!* i 1998, som også fik guld i klassen "billedbøger" i *Årets vakreste bøger* samme år. Han har desuden vundet Brageprisen i 2002 for *Snill* sammen med Gro Dahle og Bokkunstprisen i 2010. I 2019 blev han, sammen med Gro Dahle og datter, børnebogsforfatteren Kaia Dahle Nyhus, tildelt Kulturdepartementets specialpris for deres billedbøgers behandling af vanskelige temaer og psykisk helse (Kalleklev).



Figur 54 (Nyhus 1998: omslag)

Pappa! handler om drengen Tommy, som ligger i sin seng og fantaserer om sin far, der, af årsager som ikke fremgår af handlingen, er fraværende. Sproget er enkelt, men temaet er komplekst og illustrationerne symboltunge. På sin blog beskriver Nyhus illustrationerne i *Pappa!* som et tidligt eksempel på hans "opløste rom uten definerede kanter, rom for lesernes fantasier og tolkninger" (Nyhus 2014). Teknikken i *Pappa!* er en kombination af blyant, viskelæder og vandfarver i overvejende blålige nuancer med kontrast af rød og gul.

Som i Aakesons bøger om Vitello er barnets blik på faren i *Pappa!* præget af beundring og ophøjelse. Titelillustrationen på *Pappa!* fremstiller netop

Tommys far som en guddommelig superhelt (figur 54). Pappas overdimensionerede krop fylder hele omslaget. I den ene arm holder han Tommy, som, med lukkede øjne og et drømmende udtryk, folder armene om sin fars store bryst. Pappas anden arm er løftet og underarmen er foldet bagover i en positur, så musklerne spændes. Der er få elementer i rummet; en bold, en seng og en gorillabamse. Pappa skræver over sengen, som er lillebitte under hans enorme krop. Han er placeret foran et vindue, hvis perspektiv også er forvrænget, så det fremstår kæmpestort. Bag Pappas hoved ses månen, der, i kraft af sin placering, også får funktion af en glorie i stil med religiøs middelalderkunst, og som således understreger Tommys næsten religiøse dyrkelse af faren. Far som religiøs figur underbygges også af det helt hvide tøj, der giver konnotationer til en engel og af transparensen i underkroppen. De gennemsigtige ben understreger Pappa som ikkeeksisterende og flygtig, og sammen med placeringen over sengen læses han naturligt som udtryk for en fantasi eller drøm.

Indre og ydre rum

Det er netop på sengekanten, at Tommys tanker om faren tager sit udgangspunkt: ”Tommy



Figur 55 (Nyhus 1998: 1)

sitter i senga og tænker på faren sin. Jeg lurer på hvor pappa er akkurat nå, tenker Tommy” (Nyhus 1998: 1). På venstre side af første opslag ses Tommy i sengen med en gorillabamse under armen, som, sammen med træki-
sten i vindueskarmen på højre side af opslaget, går igen gennem hele bogen (figur 55). På højre side ses rummet med sine

få elementer. Kommoden med nederste skuffe åben og en globus på toppen. På gulvet foran vinduet ligger en terning, en puslespilsbrik og et æbleskrog. De få elementer, som dukker op flere gange i løbet af bogen, inviterer til refleksion og tolkning. Er faren den manglende brik? Er globussen et udtryk for, at han er ude at rejse?

I artiklen “Talking” Containers. *Visual Heterotopias in the Picture-Books Illustrated* by Svein Nyhus undersøger forfatter og professor i skandinavisk litteratur ved Universitetet i Gdansk, Hanna Dymel-Trzebiatowska, denne symbolske brug af tilbagevendende elementer i hjemmet. Med fokus på barnets perspektiv undersøger hun elementerne som et spil mellem indre – og ydre rum (Dymel-Trzebiatowska 2018: 76). Hun fremhæver tre ting fra rummet, som går igen igennem bogen: kommoden, skabet og trækisten, som optræder henholdsvis 4, 2

og 12 gange. Med henvisning til den franske filosof Gaston Bachelards hovedværk, *The Poetics of Space* fra 1958, læser hun disse beholdere, som nogle gange er åbne, nogle gange lukkede og låst, som billede på Tommys indre følelsesliv: ”Wardrobes with their shelves, desks with their drawers, and chests with their false bottoms are veritable organs



Figur 56 (Nyhus 1998: 3)

of the secret psychological life” (Bachelard 1969: 78). ”Looking at the interior of Tommy’s room through the prism of this observation we are supplied with a clue to a deeper interpretation of the protagonist’s situation” (Dymel-Trzebiatowska 2018: 79). På de indledende opslag er kisten lukket, men i takt med at Tommy ”develops his imaginary story the chest is often open and embedded in numerous illustrations” (Dymel-Trzebiatowska 2018: 79). Tommy lever sig kontinuerligt dybere ind i fantasien om sin far, og trækisten åbnes som en visuel symbolsk indikator på ”the boy’s most intimate world, his secret dreams and longings” (Dymel-Trzebiatowska 2018: 79).

Uden at underkende Dymel-Trzebiatowskas tolkning af kistens funktion er det værd at påpege, at der imidlertid også er en række indikatorer i de indledende illustrationer, *før* kisten åbnes, på, at billedsiden gennemgående repræsenterer barnets perception af virkeligheden. På andet opslag stirrer Tommy ud ad vinduet mod himlen (figur 56). Han holder gorillabamsen over hovedet. I lighed med Tommy synes bamsen at løfte hovedet mod himlen. Sammen med skyformationerne på venstre side af opslaget, som, med månen som hoved, har form som en stor muskuløs mand, illustrerer den levendegjorte bamse, at billedsiden repræsenterer Tommys fantasi. På tredje opslag sidder Tommy i vinduet med bamsen ved sin side (figur 57). I vindueskarmen står kisten med nøglen i, og i vinduet ses Tommys far. Som spejling i vinduet synes Pappa at være placeret *bag* Tommy, men læseren ser, at det er han ikke, og at drømmen om far på værelset altså netop er en drøm. Som i illustrationerne til Hans Sandes serie om Arkimedes, far og Evreka ses barnet altså både udefra og indefra som et "interplay of outer and inner spaces" (Dymel-Trzebiatowska 2018: 76).

Den idealiserede far

I verbalteksten åbenbares også Tommys tanker og forestillinger om faren: "Kanskje pappa kan høre meg hvis jeg roper, tenker Tommy. Men da må jeg rope høyt, like høyt som pappa. Og det kan ingen" (Nyhus 1998: 2). Faren idealiseres igennem hele bogen, og hans egenskaber fremhæves som overmenneskelige: "Pappa er kjempe-grei. Og kjempelang. En vanlig dyne hadde ikke vært lang nok til pappa, nei" (Nyhus 1998: 4). "Pappa er sterkere enn en gorilla i bur (...), pappa er verdens



Figur 57 (Nyhus 1998: 3)

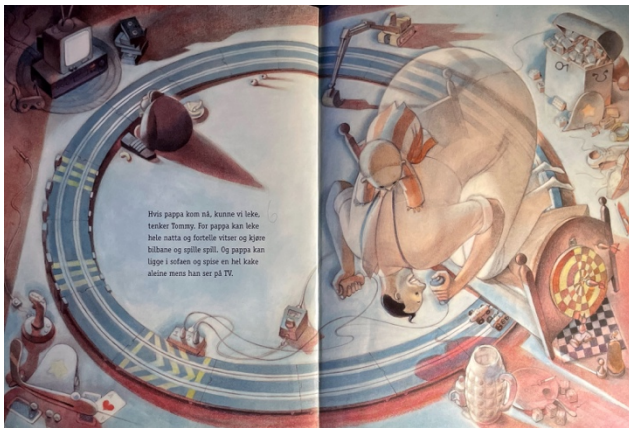


Figur 58 (Nyhus 1998: 5)

sterkeste mann, og han er kjemperik og kjempesnill og han er enda høyere enn kongen" (Nyhus 1998: 11). "Pappa kan fryktelig mye, nesten alt" (Nyhus 1998: 7).

Egenskaberne, som Tommy tillægger sin far, er karakteristiske for hans naive barneblik (Kiil 2011: 168). At ”fortelle vitser”, ”lage prompelyder under armen” og at ”høre forskjell på sykebilten og brannbilten og politibilen” (Nyhus 1998: 6–8) sidestilles med umenneskelig styrke. ”En tilsvarende sammenveving av stort og smått, av virkelighet og fantasi tydeliggjøres også i bildet der faren kjører rundt i en stor, men ellers tro kopi av guttens racerlekebil” (Kiil 2011: 168, figur 58).

Fra opslag 6 åbnes trækisten og åbenbarer en række af Tommys inderste forestillinger.



Figur 59 (Nyhus 1998: 6)

På sjette opslag er den fylt med legoklodser (figur 59). Opslaget viser Pappa og Tommy, som leger på gulvet. ”Pappa kan leke hele natta og fortelle vitser og kjøre bilbane og spille spill” (Nyhus 1998: 6). Tommys fars mund er åben i et stort smil. Han har smidt gulduret og taget skoene af. Pappas legesyge positur med fødderne på sengen og hovedet lænet mod gulvet indikerer, at barn og voksen er fæl-

les i legen. I sin læsning peger Kiil ligeledes på fællesskabet mellem de to: ”I lekesituasjonene er hodet til faren tegnet litt rundere enn ellers. Dermed understrekes ikke bare fellesskapet, men også likheten mellom far og sønn (Kiil 2011: 171). Forestillingen er i tråd med far-idealet i Brunstrøm serie og i kontrast til ikke-møderne mellom Vitello og hans mor. Barnets perspektiv er tydeligt skildret i illustrationen.



Figur 60 (Nyhus 1998: 7)

Bamsen er menneskeliggjort og ser på TV, imens Tommy og hans far leger, og som i næsten alle bogens illustrationer af far er hans ben gennemsigtige. Selvom far er lænet fremover, er hans slips fortsatt synligt. Det er placeret op/ ned på ryggen, hvor Tommy sidder, så det ligner,

at det er Tommy, som bærer slipset. Illustrationen kan tolkes som en karnevalistisk leg med forventningerne til børn og voksne.

På syvende opslag springer Pappa ud af trækisten som en magisk usynlig tryllekunstner (figur 60). Tommy sidder på gulvet og ser beundrende til med åben mund og store øjne. Faren i trækisten underbygger Dymel-Trzebiatowskas forståelse af kisten som rum for Tommys indre tanker om farforholdet. Verbalteksten, som fremhæver Pappas evne til at ”låse opp en lås uten nøkkel” (Nyhus 1998: 7), spiller på samme dobbelte betydning. Dels er brydningen af lås et magisk trick, som på overfladen er kilden til Tommys beundring, men i relation til illustrationerne må egenskaben også læses som et udtryk for, at faren alene har adgang til et særligt rum i Tommys indre. Opslagets sidste sætning: ”Og pappa kan trylle bort seg sjøl” (Nyhus 1998: 7), læses naturligt også som en kommentar til fraværet.

Forholdet mellem far og søn

Det er karakteristisk for Tommys forestillinger om faren, at han er udtryk for et hypermaskulint ideal.

Pappa er ”så stor som en vegg og en mur (...) og han har kjempelange bein og kan klatre over en piggråd og i et kjempebratt fjell” (Nyhus 1998: 11). Gentagende gange fremhæves også Pappas styrke. På tiende opslag er Pappa illustreret i tigerdragt med boksehandsker og fodboltsko med sporer (figur 61). Om hans krop snor sig en kvælerslange, og han er omgivet af ild og røg:

”Pappa bare ler av krokodiller og vulkaner og spøkelser. Og pappa snubler aldri noengang” (Nyhus 1998: 10). I kontrast til Pappas styrke og mod ses Tommy i venstre side af opslaget. Han holder sig på tryk afstand af flammerne, og som et billede på farens beskyttende rolle er han helt pakket ind i farens jakke. Tommys far kører hurtigt i bil, kan spise meget og han er ikke bange for noget (Nyhus 1998: 5–6, 9). Han er desuden rig og græder aldrig (Nyhus 1998: 11).

Far som hypermaskulint forbillede markerer uundgåeligt en afstand til barnet. De maskuline egenskaber er netop egenskaber, som børn ikke har: økonomisk formåen, størrelse og styrke, frygtløshed og følelsesmæssig stabilitet. Kiil skriver, at ”Tommys blikk så tydelig er vendt oppover mot denne idealiserte faren” (Kiil 201: 168). Der er altså ikke snak om noget



Figur 61 (Nyhus 1998: 10)

ligeværdigt forhold. Alt dette foregår imidlertid bare i barnets fantasi. Kiil skriver, at idealiseringen kompenserer for fraværet (Kiil 2011: 168). Tommy tillægger udelukkende faren positive egenskaber, og han tillader ikke sig selv at være kritisk over for den fraværende far.

Selvom Tommy på overfladen ophøjer sin far, synes han også at søge en mere ligeværdig identificering med ham. På tredje opslag forestiller Tommy sig sin far som barn: ”Da pappa var liten, var han sikkert veldig glad i faren sin, tenker Tommy. (...) Kanskje pappa var litt redd for julenissen, og kanskje han hadde mareritt om natta” (Nyhus 2011: 3). Behovet for at spejle sig i faren underbygges af illustrationen, hvor faren som spejling helt tydeligt kun er fantasi (figur 57). Det er bemærkelsesværdigt, at Tommy kun genkender sig selv i forestillingen om faren som barn; identificeringen med den voksne far er uden for fantasiens rækkevidde. Det kommer også til udtryk på opslag 8. Tommy ”lurer på hva pappa hadde sagt hvis han hadde sett alle de nye

tusjene mine” (Nyhus 1998: 8).

Tommy drømmer om at møde sin far i begejstringen for de nye tuscher, men i samme åndedrag afskriver han det som umuligt: ”Pappa ville nok synes de var fine, men han hadde sikkert ikke blitt så imponert”

(Nyhus 1998: 8): ”Sett i forhold til alt det fargerike som skjer i



Figur 62 (Nyhus 1998: 12)

farens verden blir tusjene nesten et symbol på etterligningens bleke kraft” (Kiil 2011: 168).

Jagten på anerkendelse og fællesskab med faren udtrykkes ultimativt i bogens sidste opslag. Tommy står i det åbne vindue med hånden og blikket løftet mod himlen (figur 62).

”Kanskje pappa ser på månen akkurat nå, tenker Tommy. Da ser vi på det samme stedet. Det er litt fint, tenker Tommy” (Nyhus 1998: 12). I dette sidste billede indeholder Tommys fantasi ingen afstand imellem de to.

Aetonormativitet i *Pappa!*

Bogen er altså tvetydig i sin skildring af forholdet imellem de to. På den ene side er blikretningen rettet opad og kontrasten mellem barn og voksen markant, mens elementer af teksten samtidig synes at antyde et fællesskab mellem far og søn, som trodser forskellen i størrelse og magt. Kiil foreslår, at det primært er i Nyhus' illustrationer, at opgøret med tekstens aetonormative dikotomisering mellem barnet og den omnipotente far finder sted (Kiil 2011: 171). Billedsiden nuancerer ophøjelsen af faren og illustrerer Nikolajevas påstand; at det ofte er i skæringspunktet mellem de to narrative niveauer, det billedlige og det tekstlige, at aetonormative tendenser lader sig udfordre (Nikolajeva 2010: 169). På niende opslag fremhæver Kiil farens hullede sok (figur 63) som en indikation på, at faren nok ikke er så uovertruffen, som Tommy forestiller sig:



Figur 63 (Nyhus 1998: 9)

I dette opslaget ser leseren noe som helt unngår Tommys blikk. Han fester seg overhodet ikke ved farens hullede sokk, men leseren forstår at faren neppe er så feilfri som sønnen framstiller han. Den hullede sokken blir nærmest stående som et bevis på at faren verken er opphøyd eller ufeilbarlig. Far og sønn er nok mer på samme nivå enn teksten insisterer på. (Kiil 2011: 171-2)

I dette oppslaget ser leseren noe som helt unngår Tommys blikk. Han fester seg overhodet ikke ved farens hullede sokk, men leseren forstår at faren neppe er så feilfri som sønnen framstiller han. Den hullede sokken blir nærmest stående som et bevis på at faren verken er opphøyd eller ufeilbarlig. Far og sønn er nok mer på samme nivå enn teksten insisterer på. (Kiil 2011: 171-2)



Figur 64 (Nyhus 1998: 8)

Kiil hævder, at sokken undgår Tommys blik. Fastholder man imidlertid tolkningen af illustrationerne i *Pappa!* som udtryk for Tommys fantasi, kan den hullede sok også indikere, at Tommy inderst inde er usandsynligheden af sin egen forestilling bevidst. Måske er det netop denne indsigt og disse ikke-anerkendte følelser, som gemmer sig i kisten på opslag 8 (figur 64)? og som ulmer på opslag 9 (figur 63)?

Ved siden af den bare storetå, som stikker ud af sokken, har Nyhus placeret en tegnestift og en fjer – måske som et billede på den smerte, som inderst inde også er en del af sandheden om den forsvundne far? Dymel-Trzebiatowska fremhæver billedlige elementer som dette, som udtryk for Tommys underbevidste angst: ”The verbal idyllic fun is conspicuously marked with pictorial signs of anxiety. Perhaps both the dad

himself and playing with him would not be so perfect, and Tommy unconsciously senses it” (Dymel-Trzebiatowska 2018: 84).

På sidste oplag er kisten igen lukket og tilbage på plads i hjørnet af vindueskarmen. Den lukkede kiste indikerer, at perspektivet er tilbage i det ydre rummet. På gulvet ses skyggen af en mand i døråbningen til Tommys værelse (figur 62). Gulvmåtten fungerer som en glorie og peger tilbage på forsideillustrationen, slik at skyggen naturligt tolkes som faren. Skyggen kan imidlertid også læses som et billede på forfatteren i værket, og derved som tematisering af forholdet mellem den voksne forfatter og den barnlige læser. Bogen skildrer Tommys fantasiverden, men skyggen minder os om børnelitteraturens iboende paradoks og umulighed; at det højst er den voksnes forestilling om barnets forestilling, som kommer til udtryk.

Kiil er kritisk til den hierarkiske dikotomisering mellem børn og voksne, som Nikolajeva advokerer for. Netop fordi *Pappa!* er en fortælling om en forælder, som *ikke* er der, er det naturligt at stille spørgsmål ved, om historien tematiserer den magt, som Nikolajeva hævder, er til stede i alle bøger skrevet for børn, eller snarere, som Kiil foreslår, skal læses: ”som et bidrag til å få fram mangfoldet i barns følelsesliv og erkjennelses-form (Kiil 2011: 176).

Kiil ønsker at nuancere billedet af børn som væsensforskellige fra voksne. Hun foregriber tolkninger af

farsforholdet i *Pappa!*, som vægtlægger forskellen imellem far og søn, og hun hævder, at sådanne forståelser af over- og underordning er vildledende (Kiil 2011: 175). Hun skriver, at det ligeværdige fællesskab imellem de to understreges igennem fortællingen og ”får sitt symboliske uttrykk i bildet hvor faren viser fram tatoveringen sin. Der menn vanligvis tatoverer inn kjæresten som tegn på evig kjærlighet, har faren, i hvert fall i Tommys fantasi, tatovert inn sønnen” (Kiil 2011: 171) (figur 65).

Man kan diskutere om farens tatovering, som så åbenbart er udtryk for barnets fantasi snarere end objektive forhold, ikke hellere bør forstås med omvendt fortegn; ikke som lighed imellem de to, men som et udtryk for barnets higen efter voksen anerkendelse. Er længslen efter faren som garant for tryghed, eller, som Kiil selv skriver, ”premissleverandør for all



Figur 65 (Nyhus 1998: 9)

varme og moro i Tommys liv” (Kiil 2011: 168) sammen med den følelse af fortabthed, som fraværet synes at medføre, ikke netop et udtryk for ætornormative tendenser? På billedsiden fremhæver Dymel-Trzebiatowska Nyhus’ brug af proportioner: ”[a] crucial component of the images is the use of proportion which positions the child not only as a tiny figure contrasted to the towering adults but also unnaturally small against huge pieces of furniture and sizable interiors. Inanimate objects are conveyed hyperbolically, emphasizing the feeling of the protagonists’ «lostness»” (Dymel-Trzebiatowska 2018: 87). Illustrationerne understreger den markante afstand mellem barn og voksen. Selvom strukturen til en vis grad udfordres, slik Kiil peger på, både i kraft af den hullede sok, de karnevalistiske elementer på opslag seks og tatoveringen, er den klare over- og underordning mellem voksen og barn ikke til at overse. Konnotationerne til faren som superhelt og guddommelig magt taget i betragtning synes en direkte afvisning af et slikt hierarki i hvert tilfælde anstrengt.

Epilog

Fælles for børnelitteraturen til alle tider er det mere eller mindre udtalte krav om nytteeffekt, som følger af asymmetrien mellem den voksne forfatter og den barnlige læser. I nyere tid er dette instrumentelle litteratursyn trådt i baggrunden for øget fokus på underholdning og æstetik frem for didaktisk og pædagogisk udbytte. Asymmetrien får imidlertid konsekvenser ved, at den voksne forfatter uundgåeligt tilpasser fortællingen en implicit barnelæser ved at skrive med afsæt i en forestilling om, hvad børn interesserer sig for. Skildringen af forskellige familieforhold er således et yndet tema i børnelitteratur, eftersom børns liv på godt og ondt er afhængige af familien.

Parallelt med sociale og kulturelle ændringer i familiestrukturen i det senmoderne samfund, har også børnelitterære fremstillinger af forholdet mellem voksne og børn ændret sig. Dette gælder ikke mindst for skildringen af fædre. Historisk har farrollen gennemgået en forandring i retning af øget følelsesmæssig nærhed og engagement i børnenes liv. Litterært kommer udviklingen til udtryk ved, at far i nyere børnelitteratur ofte er en hovedperson i fortællingen, i modsætning til tidligere, hvor forælderrollen – oftest mor – befinder sig i periferien. Fædrene udgør ikke den klassiske hjemmebane, som børnene forlader og vender hjem til; de er centrale for narrativet og driver fortællingerne fremover.

Uagtet at far altså synes mere nærværende og i øjenhøjde med sine børn, har konstateringen af aetonormative strukturer været et gennemgående fund i mine analyser. Min indledende hypotese; at dynamikken mellem fiktionens børn og voksne er mere ligeværdig i bøger, der drejer sig om relationen mellem far og barn – baseret på Hanne Kiils udsagn, at ”omsorgen fra en ny og mer nærværende farsfigur åbner opp for en gjensidighed som verdsetter barnets sensitivitet og anerkjenner dets evne til å være medmenneske på lik linje med den voksne” (Kiil 2011) – er således ikke entydigt bekræftet.

I dette afsluttende kapitel vil jeg samle op på analysens fund. Mine opsummerende betragtninger falder i tre dele. (1.) Indledningsvis kommenterer jeg skildringen af køn i repræsentationen af børnelitterære forældre. (2.) Derefter vil jeg diskutere aldersproblemet med fokus på konstatering – og udfordring af aetonormative strukturer. Aldersproblemet synes at stå på to ben. Dette afsnit dækker således både over fremstillingen af forholdet mellem voksne og børn indad i litteraturen, samt det kontekstuelle forhold mellem den voksne forfatter og den

barnlige læser. Jeg vil herunder også diskutere Nikolajevas teori og mine tanker om allalderlitteraturen som udfordring af aetonormativitet. (3) Afslutningsvis præsenterer jeg perspektiver på billedbogen som normbrydende medium.

Farrollen og morrollen i moderne billedbøger

Litterære fædre kommer i mange forskellige former, og de spiller en stadig større rolle i billedbøger for børn. Fælles for fædrene i moderne billedbøger er den nye måde at tackle forældrerollen, som adskiller sig markant fra skildringerne af deres kvindelige pendant. Fædrene opfylder de samme huslige forpligtelser som mødrene, men omsorgsopgaven udfører de med udpræget humor. Sallys far i Thomas Brunstrøms serie er ungdommelig og barnlig, og han synes ikke at tage noget som helst alvorligt. Det behøver han heller ikke, for hvis han hellere vil lege ninja i stuen, så sørger Sallys mor for, at der alligevel bliver lavet mad. Det samme gælder Tinas forældre i Lars Mæhles serie. Mor er en bauta i hjemmet, som står lige støt, selvom hun pludselig har eneansvaret for både Tina og for sin barnlige ægtefælle.

Far er morsom, og mor er kedelig. Denne skabelon for litterære forældreskab gælder ikke kun, når begge forældre optræder. I Hans Sandes serie er der ingen mor til at overtage ansvaret, når Evrekas forfængelige og passive far hellere vil ligge hele dagen i badekarret. Far tager ikke ansvaret på sig, så Evreka må klare sig selv. I Kim Fupz Aakesons bøger om Vitello er der omvendt ingen barnlig, legesyg forælder. Mor er en tryghed, men Vitello må bøje nakken langt tilbage for at møde hendes blik. Leg og fjolleri er tilsyneladende ikke mødrenes ansvar; hvis Vitello skal møde nogen i øjenhøjde, må han gå ud og finde sig nogle på sin egen alder. Som Vitello drømmer Tommy i Svein Nyhus' *Pappa!* om en stærk og legesyg superheltefar. Mor hører vi intet til og kan kun gisne om, hvorvidt sønnens længsel er et udtryk for, at hun, som de øvrige mødre, ikke opfylder dette behov.

Én farfigur skiller sig ud fra mine resultater. Far i Gunilla Bergströms *Alfons Åberg* er langt fra nogen legeonkel. Han fremstår derimod både distanceret og autoritær. Alfons' og Sallys fædre er lige gamle, men det ligner både på illustrationerne og i det skrevne indhold, at der er mindst en generation imellem. Som antydnet i analysen ligger en del af forklaringen måske i seriens alder. Karakteren Bertil Åberg er skabt i en anden tid, og som litteraturkritiker ved *Morgenbladet* Bernhard Ellefsen siger om ham i en samtale om bøgerne på Deichmanske i Bjørvika 25. januar i anledning af karakterens 50-års fødselsdag, forandrer Alfons' far sig

ikke. Bøgerne er skrevet over mange årtier, og derfor forstår man ham også forskelligt til forskellige tider. I 1972 var den distancerede, piberygende far tidstypisk, mens han i dag snarere fremstår som et vidne om noget som var. Han er der imidlertid som en tryghed i hjemmet og repræsenterer således en forælderrolle, som i mine resultater for øvrig er inkarneret i mor; en distanceret og alvorlig, men kærlig forælder solidt plantet i hjemmet.

Bøgerne om Åberg er også de eneste i mit projekt, som er forfattet af en kvinde. Læser man skildringen af den humoristiske far som udtryk for en selvironisk humorstrategi, slik kønsforsker Jørgen Lorentzen foreslår i studiet af selvhjælpsbøger til fædre, kan Gunilla Bergströms køn også være en del af forklaringen på Bertil Åbergs afvigende karakter. Ligger der i det mandlige forfatterblik et ønske om at distancere farfiguren fra det feminine, som udebliver, når forfatteren er en kvinde?

Også strukturelt optræder de to køn forskelligt. Uanset om der er snak om barnlige fædre, alenefædre eller fraværende fædre, er det en gennemgående tendens i værkerne, som er genstand for mine analyser, at der udelukkende er fokus på én forælder. For at få plads til far synes mor at måtte skrives ud. Hun optræder ofte kun i periferien – selv i bøgerne om Vitello, hvor hun er den eneste voksne til stede. Når hun omvendt ikke er der, som i Hans Sandes kvintet, er hun også uden for fortællingen – i modsætning til den fraværende far som i sit fravær indtager hovedrollen hos både Nyhus og i flere af bøgerne om Vitello. Farens fravær i bøgerne om Vitello er et problem, det er konflikten i bogen, som først løses, da Gud åbenbarer svaret på Vitellos åbne spørgsmål, og da moderens nye kæreste delvist fylder farens tomme sko. Sådan er det ikke hos Bergström. Som Ellefsen udtaler om Åbergs manglende mor i samtalen på Deichmanske, er der ingen mor, men der er heller ikke noget fravær. Der mangler ingen.

Hvorfor savner børn i billedbøger kun deres far? Svaret forbliver spekulation, men en del af forklaringen er måske, som Ingjerd Traavik foreslår i *På liv og død – tabu i bildeboka*, mandens nye og skrøbelige position i familien, som gør antydninger af farens utilstrækkelighed til et tabuiseret og sårbart tema. Vil et savn efter mor indikere, at far ikke strækker til og således ”forsterke holdningen om at menn ikke oppfattes som fullverdige familiemedlemmer” (Traavik 2012: 54)?

Det er på alle måder en kærkommen udvikling, at far i ligestillingens navn kommer mere på banen – og at han ikke gør det som en distanceret patriark, men tværtimod er tæt og nært knyttet til barnet. Men moderne billedbøger synes alligevel at cementere kvinder og

mænd som grundlæggende forskellige. Far erstatter ikke bare mor i fortællingerne, men optræder som en helt ny forælderrolle. Evrekas far i Hans Sandes serie ligger i badekarret, patetisk, irrationel og detroniseret og langt fra det hypermaskuline ideal, som Tommy i *Pappa!* drømmer om. Slik repræsenterer Evrekas og Tommys fædre to yderpoler i skildringen af far og demonstrerer de nuancer i mandekarakteren, som mit udvalg repræsenterer. Far kan være mand på mange måder, men som far er han næsten altid den samme. Kønsstereotypiske forestillinger i rollen som forældre består i høj grad i nyere børnebøger.

Forholdet mellem voksne og børn

Når de barnlige og humoristiske fædre erstatter alvorlige mødre i børnelitteraturen, er det nærliggende at tro, at afstanden mellem de litterære voksne og børn jævnes ud. I de to af mine analyser som behandler denne fartyper, analysen af Brunstrøms og Mæhles serier, er forholdet i nogen grad præget af ligeværdighed, men det er også karakteristisk, at jævnbyrdigheden mellem far og barn ikke er absolut.

Sallys far er udpræget barnlig. Han prutter, klynker, lyver og elsker at lege. Sådan set er han i øjenhøjde med sine børn – måske i endnu højere grad med Sallys lillebror Eddie end med Sally, som, modsat lillebroren, ofte ryster på hovedet ad sin fars påfund. Barnet og den voksne er ligeværdige i sind og interesser, men ikke med hensyn til magt. Sallys far har magten til at leve sine barnlige tilbøjeligheder ud, og han har magt til at bestemme over – og korrigere børnenes magtudfoldelse. I Mæhles serie tematiseres magtforholdet ikke i samme grad som hos Brunstrøm. Mens Sally eksplicit udtrykker ønske om at være voksen, er Tina i Mæhles serie tilsyneladende tilfreds med rollefordelingen – det er hendes far, som ønsker at være et barn.

Kendetegnende for begge fortællinger er den karnevalistiske vendten op og ned på barn og voksen. Karnevalisme som middel til at kaste lys over og problematisere magtstrukturer kommer i børnelitteraturen til udtryk ved den midlertidige reversering af magtforholdet mellem forældre og børn. I den midlertidige frisættelse fra forældrenes autoritet får både Sally og Tina prøve kræfter med rollen som voksen, men begge må også undervejs erkende deres egen utilstrækkelighed i rollen, og begge længes efter at genoprette status quo.

I Hans Sandes serie er karnevallet også centralt – ikke bare i forholdet mellem barnet og den voksne, men som middel til at problematisere en hel række af vedtagne sandheder det

være sig videnskabelige, sociale eller religiøse. Selvom dele af teksten bærer præg af en voksen moral og et traditionelt magtforhold mellem barnet og den voksne, bidrager de karnevalistiske elementer til at give teksten en subversiv funktion ved at illustrere, at magten ikke er selvfølgelig.

Generelt er tvetydighed i skildringen af forholdet mellem børn og voksne et gennemgående fund i mine analyser. I tråd med Nikolajevas tese synes aetonormative forhold at være uundgåelige i fortællinger for børn. Men alle bøgerne i mit udvalg demonstrerer også i større eller mindre grad et opgør med disse strukturer. Hos Brunstrøm anerkender far, at Sallys uortodokse madlavning også har kvaliteter, og at det barnlige altså kan bidrage med nye perspektiver. I tredje bog af Mæhles serie bliver den barnlige far forvist fra statsministerens fødselsdag, fordi han ikke lever op til de voksne standarder for bordskik og opførsel. Afslutningsvis takker fotografen ham imidlertid for at have bidraget til ”den beste og morsomste bursdagen noengang” (Mæhle 2022: 16). Tinas fars barnlige og skøre påfund repræsenterer den positive pol i dikotomien kedelig–morsom, som Nikolajeva knytter til den voksne og barnet (Nikolajeva 2001: 39), og demonstrerer altså kvaliteter ved det barnlige, som overgår voksne karaktertræk. Hos Bergström præsenterer Alfons måder at forstå verden på, som hans traditionelle, fantasiforladte far ikke evner. Evreka i Sandes serie overgår også sin far på mange punkter. I *Arkimedes og brødskiva* redder hendes absurde rationaler ham fra evig skelen. Vitello og hans venner i Aakesons bøger redder en kat, fordi de, i modsætning til voksne, ikke er blege for at klatre fire meter op i et træ. Og når Tommy i Nyhus’ billedbog afsluttende stirrer mod månen og tænker på, om hans far mon gør det samme, så demonstrerer han en forståelse af børn og voksne, som hæver sig over magthierarkiet og peger dermed på det faktum, at børn og voksne først og fremmest er mennesker, der, når alt kommer til alt har, har mere til fælles, end der adskiller dem.

Aldersproblemet i teksten

I Hanne Kiils artikel “Stakkars pappa” – hva kan far–barn-relasjonen si oss om barnerollen?” problematiserer hun den hierarkiske forståelse af forholdet mellem børn og voksne med henvisning til netop det faktum, at børn og voksne har meget tilfælles og ikke nødvendigvis står i et modsætningsforhold til hinanden (Kiil 2011). Kiils anke mod Nikolajeva, at hun overser lighederne mellem børn og voksne ved at fokusere på forskelle, er rimelig. På mange måder adskiller aetonormative forhold sig fra andre heteronormative strukturer, og jeg er enig med

Kiil i, at Nikolajevas direkte sammenligning med strukturer knyttet til andre faktorer end alder, såsom køn og race, i nogen grad er problematisk. Først og fremmest fordi aetonormativiteten følger af det uundgåelige faktum, at børn er prisgivet de voksnes beskyttelse, og at den voksne magt over børn altså ofte også er en positiv struktur til barnets eget bedste. For det andet er aetonormativitet en type magtstruktur, som reproducerer sig selv – børn vil også selv vokse op og blive den magtfulde (Nikolajeva 2010: 9). Alle voksne har været børn, og man kan spørge sig selv, om det virkelig er umuligt for den voksne forfatter at identificere sig med sin barnlige målgruppe – i hvert fald om det er umuligt på samme måde eller i samme grad som identifikationen med en karakter af modsat køn eller med en anden hudfarve.

Ikke desto mindre har Nikolajevas teori vist sig nyttig som værktøj til at undersøge skildringerne af voksne og børn i børnelitteratur. Identificeringen af karnevalistiske træk i børnelitteraturen parallelt med det underliggende voksenormative grundsyn stemmer overens med Nikolajevas tese. De aetonormative strukturer er et vilkår i børnelitteratur, og den voksne, autoritære enten eksplicite eller implicite magtudfoldelse er vanskelig at omgå. Det gælder både i skildringerne af barnlige og voksne karakterer og forholdet mellem disse i fiktionen, men også i relationen mellem den voksne forfatter og den implicite barnelæser. I min analyse af bøgerne om Alfons Åberg peger jeg på diskrepansen mellem kompleksiteten af tankegodset, som præsenteres, og målgruppens alder, og hævder, at bøgernes filosofiske potentiale er afhængige af en voksen med-læser for at forløses. En sådan dobbelt målgruppe er også tydeligt tilstede i Nyhus' *Pappa!*, hvor særligt symbolværdien af illustrationerne opererer på et højere niveau, end målgruppen forventes at begribe.

I den engelske litteraturforsker Barbara Walls undersøgelse *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction* fra 1991 skelnes mellem tre måder, som forfatteren af børnelitteratur kan henvende sig til sin læser på: "double address", "single address" og "dual address" (Wall 1991: 35). I *Bilderbokens pusselbitar* oversætter Nikolajeva betegnelserne for de dobbelte adressater til henholdsvis *dubbelt* og *jämlikt tilltal*, i den danske oversættelse *dobbelt tiltale* og *jævnbyrdig tiltale* (Nikolajeva 2001: 22). Børnebøger med dobbelt tiltale henvender sig både til en børnelæser og en voksenlæser, men på en måde, hvor henvendelsen til den voksne læser går barnelæseren forbi, mens bøger med jævnbyrdig tiltale henvender sig til barnet og den voksne simultant ved for eksempel at behandle temaer af fælles almenmenneskelig interesse (Wall 1991: 35).

I relation til aetonormativitetsbegrebet repræsenterer dobbelt og jævnbyrdig tiltale to måder at henvende sig til læseren, som henholdsvis bekræfter og udfordrer børnelitteraturens aetonormative karakter. I *Alfons och soldatpappan* forstår drengene, og antageligvis de barnlige læserne, ikke symbolværdien af soldatens fortælling, og forfatteren henvender sig således til to læsere parallelt. Henvendelsen i *Alfons med styrkesäcken* kan i kraft af behandlingen af almenmenneskelige aspekter omvendt ses som repræsentant for den jævnbyrdige tiltale. I Nyhus' *Pappa!* dobbeltkommunikerer forfatteren også med en barnlig og en voksen læser. Der er både elementer af dobbelt tiltale, fordi billedsiden indgyder til komplekse tolkninger forbeholdt et voksent publikum, men også jævnbyrdig henvendelse i behandlingen af almenmenneskelige og eksistentielle temaer som savn, sorg og ensomhed. I allalderlitteraturen som genre synes der altså i sig selv at ligge et opgør med aetonormative strukturer. I den jævnbyrdige henvendelse er indskrevet dét fokus på lighederne mellem børn og voksne, som Kiil efterspørger.

Ved at læse bøgerne med et gennemgående fokus på manifesteringen af aetonormative strukturer har jeg belyst, hvordan voksne forfattere og illustratører skriver frem børn og børns forhold til voksne, og hvordan opgør med disse strukturer i en række nye børnebøger kan siges at have en subversiv funktion ved at illustrere for barnlige læser, at såvel aetonormative som generelle magtstrukturer ikke er hugget i sten. Opgøret med de altid forefindende aetonormative strukturer er et potentiale i børnelitteratur, som kan konstateres i forskellige værker i større eller mindre grad. Det er imidlertid vigtigt at påpege, at der ikke ligger nogen vurdering i konstateringen af disse elementer, men at aetonormativitet snarere skal betragtes og studeres som en del af børnelitteraturens æstetik (Nikolajeva 2001: 136).

Billedbogens normbrydende potentiale

Der er stor forskel på, hvordan verbalteksten i bøgerne, jeg har arbejdet med, forholder sig til illustrationerne. I *Børnelitteratur – sjangrar og teksttyper* foretager Birkeland og Mjør en inddeling af illustrationerne i billedbøger i henholdsvis dekorative, genfortællende (atfortællende), og tolkende illustrationer baseret på, hvilken funktion de har i bøgerne som helhed (Birkeland og Mjør 2000: 120). Illustrationer med rent dekorativ funktion er underordnet teksten med hensyn til meningsindhold og er altså først og fremmest udsmykkende. Genfortællende illustrationer er nært knyttet til verbalteksten og repeterer i høj grad det skrevne indhold 1:1. Selvom der i genfortællende illustrationer altså er samsvar mellem dét, verbalteksten og

dét billedet formidler, understreger Birkeland og Mjør, at illustratoren alligevel uundgåeligt sætter sit præg på ikonoteksten: ”det er umogeleg for ein illustratør å unngå å ta slik stilling til teksten (...) attforteljande illustrasjonar kan utbrodere og utvide, forsterke og konsentrere uttrykket” (Birkeland og Mjør 2000: 122). I tolkende illustrationer er forholdet mellem tekst og billede mere komplekst. Billederne i sådanne værker er ikke bare et vedhæng til verbalteksten, men udvider fortællingen og tekstgrundlaget ved for eksempel at ”forsterke og understreke psykologisk konfliktstoff gjennom uventa perspektiv, overraskende bildeutsnitt eller dristig fargebruk. Illustrasjonane kan også spele ei sentral rolle når det gjeld å få fram humor og ironi (123–24).

Thorbjørn Christoffersen, som har illustreret bøgerne om Sally og far, er først og fremmest filminstruktør og animator. Hans tegninger til Brunststrøms serie fremstår som meget filmiske og som nært knyttet til teksten. Således repræsenterer hans tegninger til Sally og far et genfortællende illustrationsprincip. Illustrationerne af far er morsomme og støtter op om beskrivelsen af ham som en antiautoritær karakter. Sallys mange skeptiske ansigtsudtryk underbygger og forstærker dén ambivalens over for far, som verbalteksten også udtrykker. Hos Mæhle og Aakeson er illustrationerne også i høj grad genfortællende. Historien, som billederne fortæller, svarer til dét, som udtrykkes i verbalteksten. Tolkende elementer ses imidlertid i understregningen af Tinas og mors fællesskab i omsorgen for far, som Rudebjer billedligt skildrer ved identiske ansigtsudtryk. I bøgerne om Vitello udvider perspektivet og farvevalget forståelsen af Vitellos ensomhed og forhold til de voksne. Illustrationerne repræsenterer et barnligt perspektiv ved typisk at skildre de voksne nedenfra og uden for rammen.

I Bergströms bøger om Alfons Åberg, som Bergström selv har illustreret, benytter hun en blandingsteknik med både tegninger og collage. Princippet, som ligger til grund, er i høj grad genfortællende. Tegningerne fortæller ikke mere, end der står i verbalteksten, og de er svært sparsomme med detaljer. Den ringe detaljegrad er et greb, som fremhæves i samtalen på Deichmanske. Ellefsen hævder, at fraværet af detaljer og tidsmarkører øger identifikationen. Historierne om Alfons kan foregå i mange forskellige kulturer og socialklasser og vække identifikation på tværs af årtier.

I *Hur långt når Alfons?* illustrerer billederne Alfons tanker. Illustrationerne fungerer som tankebobler, og distinktionen mellem virkelighed og fantasi er tydeligt markeret med rød indramning. På opslag 10 tænker Alfons på sin relation til en yngre dreng Småtting, som han er barnevagt for. Illustrationen, hvor Alfons er kæmpestor, støtter hans forståelse af sig selv



Figur 66 (Bergström 2002: 10)

som meget større og ældre end Småtting (figur 66). Slik benytter Bergström et princip, som også genfindes i Sandes serie om Evreka og ikke mindst i Nyhus' *Pappa!*, nemlig illustrationerne som udtryk for det litterære barns perception af virkeligheden.

Hans Sandes serie er illustreret af tre forskellige illustratører med hvert sit individuelle udtryk, som på forskellig vis tolker teksterne.

Billederne hos alle tre er absurde og groteske og underbygger således på genre-mæssigt plan Sandes litterære nonsensunivers. Alle tre fremstiller far som en latterlig, overdimensioneret karakter og fremhæver på den måde de karaktertræk, som verbalteksten antyder. I illustratoren Stina Langlo Ørdals tolkning går katten Arkimedes på to ben og har udpræget menneskelige træk som en indikation af, at billedsiden skildrer Evrekas subjektive virkelighedsforståelse.

Nyhus' *Pappa!* er dét værk i mit udvalg, hvor illustrationerne i størst grad ændrer og udvider forståelsen af fortællingen. Verbaltekstens idealisering af faren udfordres på det billedmæssige plan af en tydelig markering af farens fravær. I Nyhus' bog fortæller verbalteksten altså én historie, mens ikonoteksten fortæller meget mere. Det er billede og tekst i fællesskab, som formidler de drømme og den sorg, som Tommy oplever. Billedsiden repræsenterer gennemgående Tommys perspektiv. Her åbenbares brister i Tommys glorificerende syn på sin far, som verbalteksten ikke siger noget om. Som i bøgerne om Vitello bruger Nyhus frøperspektiv og forvrængede proportioner til at skildre Tommys følelsesliv og til at underbygge hans beundring for sin far.

I Nyhus' bog har illustrationerne, foruden en tolkende funktion, også en selvstændig fortællefunktion. Denne type illustrationer skildrer ofte små bifortællinger, parallelt med verbaltekstens hovedplot (Birkeland og Mjør 2000: 125). Hos Nyhus repræsenterer illustrationerne af aben og trækisten selvstændige historier, som ikke kommenteres i teksten, men som

spiller en central rolle i det rent billedlige univers. I Christoffersens illustrationer i *Sally og far* udgør illustrationerne af Sallys lillebror Eddie et lignende selvstændigt narrativ. Eddie figurerer ofte i udkanten af opslagene, hvor han gør tossede ting, som ikke nødvendigvis kommenteres i verbalteksten. Hos Brunstrøm har de selvstændigt fortællende elementer primært en humoristisk funktion, mens de hos Nyhus er centrale for forståelsen af Tommys følelsesliv.

Aetonormative strukturer i forholdet mellem far og søn i *Pappa!* er i høj grad til stede. Men i kraft af billederne udfordres de også kontinuerligt. Således bekræfter værket Nikolajevas tese, at børnelitteraturens normbrydende potentiale særligt optræder i multimodale tekster, hvor uoverensstemmelser mellem tekst og billede fremstiller magtstrukturenes skrøbelighed (Nikolajeva 2010: 169). Læsningen kræver imidlertid en sofistikeret tolkning af billederne, som det er vanskeligt at vurdere, om et barn i målgruppen vil evne at udføre.

Litteratur

Skønlitteratur

Aakeson, Kim Fupz og Niels Bo Bojesen:

- Vitello ridser en bil.* 2019 [2008]. København: Gyldendal
- Vitello vil have en far.* 2018 [2008]. København: Gyldendal
- Vitello bliver forretningsmand.* 2013 [2008]. København: Gyldendal
- Vitello møder Gud.* 2013 [2009]. København: Gyldendal
- Vitello napper en kat.* 2013 [2010]. København: Gyldendal
- Vitello bygger en monsterfælde.* 2013 [2010]. København: Gyldendal
- Vitello skal have en papfar.* 2013 [2010]. København: Gyldendal
- Vitello passer Mor.* 2012. København: Gyldendal
- Vitello gør en god gerning.* 2013. København: Gyldendal
- Vitello bygger en afskyelig snemand.* 2016. København: Gyldendal
- Vitello redder verden.* 2017. København: Gyldendal
- Vitello ønsker et ønske.* 2019. København: Gyldendal
- Vitello på charterferie.* 2020. København: Gyldendal

Bergstrøm, Gunilla:

- Flyg! Sa Alfons Åberg.* 1997. Stockholm: Rabén Sjögren
- Hur långt når Alfons?* 2002. Stockholm: Rabén Sjögren
- Alfons og soldatpappan.* 2006. Stockholm: Rabén Sjögren
- Alfons med styrkesäcken.* 2010. Stockholm: Rabén Sjögren
- Skratta lagom! sa pappa Åberg.* 2012. Stockholm: Rabén Sjögren

Brunstrøm, Thomas og Thorbjørn Christoffersen:

- Dengang Sallys far var dreng.* 2019 [2015]. København: Carlsen
- Sallys far gider ikke være voksen.* 2019 [2015]. København: Carlsen
- Sallys far er sygt pinlig.* 2019 [2016]. København: Carlsen
- Sallys far bander (... ad helvede til).* 2019. [2017]. København: Carlsen
- Sallys fars fede ferie.* 2019. [2018]. København: Carlsen
- Sallys far er langt ude i skoven.* 2019. København: Carlsen
- Sallys far kringler julen.* 2019. København: Carlsen
- Sallys far er en dårlig taber.* 2020. København: Carlsen
- Sallys far har mandeinfuenza.* 2020. København: Carlsen
- Sallys far bliver youtuber.* 2021. København: Carlsen

Mæhle, Lars og Lars Rudebjer:

- Pappa i barnehagen. Krympekatastrofe.* 2021. Oslo: Kagge
- Pappa i barnehagen. Teatertrøbbel.* 2021. Oslo: Kagge
- Pappa i barnehagen. Bursdagsbaluba.* 2022. Oslo: Kagge

Nyhus, Svein. 1998. *Pappa!* Oslo: Gyldendal Tiden

Sande, Hans og Gry Moursund:

Arkimedes og brødskiva. 2000. Oslo: Gyldendal Tiden

Arkimedes og rulletrappa. 2002. Oslo: Gyldendal Tiden

Arkimedes i Prompeland. 2006. Oslo: Gyldendal Oslo

Arkimedes og snøballen. 2012. Oslo: Gyldendal Oslo

Arkimedes og vindmølla. 2020. Oslo: Gyldendal Oslo

Sigsgaard, Jens. *Palle alene i verden*. 2002. København: Gyldendal Trade.

Faglitteratur

Aurora, Federico: ”heureka” i *Store norske leksikon* på snl.no. <<https://snl.no/heureka>>

(25.03.22)

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. 1969. Boston

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. 1968. Cambridge, MA

Billesbølles, Sanne Paustian. 2012. *Familie, magt og køn – En undersøgelse af den normkritiske børnelitterære læsningsdanskdidaktiske potentialer*. (Kandidatspeciale) Aarhus universitet. Aarhus

Birkeland, Tone og Mjør, Ingeborg. 2012. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo

Bok-Makaren AB. u.å. «Alfons-böcker utomlands»

<<https://www.alfons.se/alfons/utomlands/>> (24.06.21)

Brekke, Marit, 2014. «Kvar er mor? På leit etter mødrer i barnelitteraturen». *Periskop*. Hentet fra: <<http://www.periskop.no/kvar-er-mor-pa-leit-etter-modrer-i-barnelitteraturen/>>

(02.09.21)

Den Danske Ordbog, u.å. Hentet fra: <<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=mandeinfluenza>>.

(02.09.21)

Dymel-Trzebiatowska, Hanna. 2018. «'Talking' Containers. Visual Heterotopias in the Picture-Books Illustrated by Svein Nyhus.» *Folia Scandinavica Posnaniensia*, Bd. 25, nr. 1. s. 76–88. Hentet fra: <<https://doi.org/10.2478/fsp-2018-0014>> (17.01.22).

Elmelund, Rasmus. 2014. «På jagt efter mor i børnelitteraturen». *Dagbladet Information*.

Hentet fra: <<https://www.information.dk/kultur/2014/02/paa-jagt-mor-boernelitteraturen>> (15.03.21)

Gyldendal.no. u.å. Hentet fra: <<https://www.gyldendal.no/forfattere/sande-hans/a-20289-no/>>. (22.09.21)

- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, s. 163–68.
- Haugen, Morten Olsen. 2010. «Redselen for å bli voksen». *Morgenbladet*. Hentet fra: <<https://barnasforfatterleksikon.wordpress.com/2012/05/08/redselen-for-a-bli-voksen/>> (06.04.21)
- Henriksson, Lisa. 2006. «Läs för oss pappa! Om läsande fäder och böcker om pappor» *Opsis Kalopsis*, nr. 4. s. 50–53)
- Hermansson, Kristina. 2014. «Inkompetenta vuxna och kompetenta barn. En framträdande tematik i 2000-talets skandinaviska bilderbok». *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Bd. 44, nr. 2, s. 21–34.
- Hårbøl, Karl Jørgen Schack og Henning Spang-Hanssen (red), *Dansk Fremmedordbog*, 2. udg., Gyldendal 1999: *heterologi* i *Den Store Danske* på lex.dk. <<https://denstoredanske.lex.dk/heterologi>> (23.02.21)
- Kalleklev, Katrine: «Svein Nyhus» i *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/Svein_Nyhus> (25.03.22)
- Kiil, Hanne. 2011. «Stakkars pappa» – hva kan far–barn-relasjonen si oss om barnerollen?» *Barne-litterært forskningstidsskrift/Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 01/2011.Bd. 2. Hentet fra https://www.idunn.no/blft/2011/01/stakkars_pappa_hva_kan_far-barn-relasjonen_si_oss_om_ba (22.09.21)
- Kjær, Birgitte. 2020. «To fædre fik nok: Alfons Åbergs far er 36 og ryger pibe! Det er fandme ikke sådan, jeg er». *Dagbladet Politiken*. Hentet fra: <<https://politiken.dk/kultur/boger/art7889944/%C2%BBAlfons-%C3%85bergs-far-er-36-og-ryger-pibe-Det-er-fandme-ikke-s%C3%A5dan-jeg-er%C2%AB>>. (02.08.21)
- Litteratursiden.dk. u. å. Hentet fra: < <https://litteratursiden.dk/forfattere/kim-fupz-aakeson>. (07.12.21)
- Lorentzen, Jørgen. *Fra farskapets historie i Norge 1850–2012*. 2012. Oslo
- Lyng, Jens From. 2013. «Flere enlige mænd får barnet efter parbrud». *Kristeligt Dagblad*. Hentet fra: <<https://www.kristeligt-dagblad.dk/danmark/flere-enlige-m%C3%A6nd-f%C3%A5r-barnet-efter-parbrud>> (24.06.21)
- Mjør, Ingeborg, Tone Birkeland og Gunvor Risa. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. 2000. Oslo

- Mjør, Ingeborg. 2015. «Humor og alvor i bildeboka – Sanningsvurdering av ikonotekstar». *Edda* 1, s. 48–61
- Nielsen, Marie Ravn. 2016. «Far i fokus: Nu er mor statist i danske børnebøger». *DR Nyhedsbrevet Bøger*. Hentet fra: <<https://www.dr.dk/nyheder/kultur/boeger/far-i-fokus-nu-er-mor-statist-i-danske-boerneboeger>>. (15.03.21)
- Nielsen, Peter. 2011. «Alfons Åberg har en mor!». *Dagbladet Information*. Hentet fra: <<https://www.information.dk/kultur/2011/05/alfons-aaberg-mor> > (24.06.21)
- Nikolajeva, Maria. *Børnebogens byggeklodser*. 2001. København
- Nikolajeva, Maria. 2005. «Stemme, magt og genus i børne- og ungdomslitteraturen». *Passage – tidsskrift for litteratur og kritik* 52.
- Nikolajeva, Maria. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for young readers*. 2010. New York
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult*. 2008. Baltimore
- Nodelman, Perry. 2010. «Words Claimed. Picturebook Narratives and the Project of Children's Literature». *New Directions in Picturebook Research*. Red. Teresa Colomer m.fl. New York. s. 11–25
- Nyhus, Svein. 2014. «Bildebokskolen» 77: Like motiv i ulike teknikker – om å fordype og fornye seg. Nyhus' personlige blog. Hentet fra: <<https://sveinnyhus.blogspot.com/search/label/Pappa%21>> (17.01.22)
- Ommundsen, Åse Marie. 2012. «Avkolonisert barndom, koloniserende teori?» *Edda* 2. s. 104–17
- Petersen, Anne. 2009. «Børnelitteratur: Nye klassiske nordiske toner. Tendenser og anmeldelser af bøger til børn i alle aldre». *Fagbladet Børn&Unge*, nr. 22. Hentet fra: <<http://www.boernogunge.dk/internet/boernogunge.nsf/0/F3E4ADA672174665C1257617003467A3?opendocument>>. (07.12.21)
- Raabæk, Christina. 2015. «Forældres skældud skader børnene lige så meget som lussinger» *Berlingske Tidende*. Hentet fra: <<https://www.berlingske.dk/samfund/foraeldres-skaeldud-skader-boernene-lige-saa-meget-som-lussinger>> (24.06.21)
- Rasmussen, Anita Brask. 2011. «Hvad vil det sige at være menneske, Alfons Åberg?» *Dagbladet Information*. Hentet fra: <<https://www.information.dk/kultur/2011/05/sige-vaere-menneske-alfons-aaberg>> (24.06.21)

- Rasmussen, Anita Brask. 2013. »Kedelig mor«. *Dagbladet Information*. Hentet fra: <<https://www.information.dk/kultur/2014/02/kedelig-mor>>. (07.12.21)
- Rasmussen, Anita Brask. 2018. »Vitello er noget helt særligt. Men samtidig skriver han sig ind i en lang tradition for elskelige uvorne unger«. *Dagbladet Information*. Hentet fra: <<https://www.information.dk/kultur/2018/02/vitello-helt-saerligt-samtidig-skriver-lang-tradition-elskelige-uvorne-unger>>. (07.12.21)
- Risa, Gunvor. 2011. «'Noget om Moerskabslæsning'. Lesing, skole og litteratur i Norge i første halvdel av 1800-tallet». *Navigasjoner i barne - og ungdomslitteraturen*. Red. Bjarne Markussen m.fl. Kristiansand. s. 112–14
- Røthing, Åse og Helene Aarseth. 2006. «Kjønn og familie» *Kjønnsforskning: en grunnbok*. Red. Lorentzen, Jørgen og Wencke Mühleisen. Oslo. 169–76.
- Samlaget, u.å. Hentet fra: <<https://samlaget.no/collections/lars-maehle>>. (14.10.21)
- Sande, Hans. U.å. «Spørsmål og svar»: Når kom Moursund inn? Hentet fra: <<http://hans-sande.com/index.html>> (25.04.22)
- Sletved, Tea. 2017. «Vi synes stadig, at det er mærkeligt, at Alfons Åberg kun bor med sin far». *Jyllands-Posten*. Hentet fra: <<https://finans.dk/finans/weekend/ECE9334715/vi-synes-stadig-at-det-er-maerkeligt-at-alfons-aaberg-kun-bor-med-sin-far/?ctxref=ext>> (24.06.21)
- Stenbakken, Bent. 2020. »Carlsen-pris på 50 kilo til Sally«. *Kulturen.nu*. Hentet fra <<https://kulturen.nu/boger/bog-carlprisen/>> (25.01.22)
- Svendsen, Åsfrid. 1990. Synspunkter på fantastisk diktning: 90
- Todorov, Tzvetan. 1973 [fransk orig. 1970]. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland/London
- Traavik, Ingjerd. 2012. *På liv og død – Tabu i bildeboka*. Oslo
- Vammen, Tinne. 1978. «Familiehistorisk forskning: En introduktion». *Fortid Og Nutid. Dansk Historisk Fællesråds tidsskrift for kulturhistorie og lokalhistorie* 27. s. 38. Hentet fra: <<https://tidsskrift.dk/fortidognutid/article/view/73588>> (14.03.21)
- Wall, Barbara. 1991. *The Narrator's voice*. Basingstoke
- Weinreich, Torben. 2004. *Børnelitteratur - mellem kunst og pædagogik*. Roskilde
- Weinreich, Torben. 2006. *Historien om børnelitteratur*. Kolding

Årsrapport fra Kulturministeriets Bogpanel 2018. Hentet fra: <https://kum.dk/fileadmin/Bogpanel/Bogen_og_Litteraturens_vilkaar_2018.pdf>. (25.01.22)

Årsrapport fra Kulturministeriets Bogpanel 2019. Hentet fra: <https://kum.dk/fileadmin/Bogpanel/Bogen_og_Litteraturens_vilkaar_2019.pdf>. (25.01.22)

Årsrapport fra Kulturministeriets Bogpanel 2020. Hentet fra: <https://kum.dk/fileadmin/Bogpanel/Bogen_og_Litteraturens_vilkaar_2020.pdf>. (25.01.22)

Årsrapport fra Kulturministeriets Bogpanel 2021. Hentet fra: <https://kum.dk/fileadmin/_kum/5_Publikationer/2021/KUM_Bogpanelets-aarsrapport_NOV_05.pdf>. (25.01.22)