



VILNIUS UNIVERSITET
FILOLOGISKA FAKULTETEN
INSTITUTET FÖR ÖSTERSJÖREGIONENS SPRÅK OCH KULTURER
CENTRUM FÖR NORDISKA STUDIER

Austėja Montautaitė

Fadersfiguren i skandinaviska bilderböcker

Masteruppsatts

Handledare: universitetslektor Dr. Atėnė Mendelytė

2022

Vilnius

Abstract

Den här magisteruppsatsen undersöker representationer av fäder i utvalda skandinaviska bilderböcker. Syftet med denna studie är att avgöra hur fädernas maskulinitet konstrueras i ett familjesammanhang i skandinaviska bilderböcker. För att nå syftet undersöks aspekter om karaktärens inställning till fadern genom berättelsen, fädernas relationer med andra familjemedlemmar samt fädernas egenskaper och handlingar som gestaltas visuellt och textuellt som maskulina. Utvalda teoretiker och dess idéer utgår från ett socialkonstruktivistiskt perspektiv (Connell, Bourdieu, Butler) som föreslår att samhällets kunskaper är socialt konstruerade av vissa faktorer. Analysen baseras på Gérard Genettes narratologiska analys av berättelse och berättande samt Maria Nikolajevas och Carole Scotts narratologiska analys av samspelet mellan text och bild i bilderböcker. Analysresultaten avslöjar att i berättelserna sker fädernas transformation från en maskulinitets kategori till en annan: från hegemonisk till underordnade eller vice versa genom *intern fokalisatorn*. Fäderna i familjerelationer bryter ner könsrollers *habitus* inom familjs *fält* i vissa bilderböcker. Sist att vara *en bra fader* inte är kopplad till att vara *en bra make* eller man, de är skilda kulturella koder. På grund av att det finns tidigare forskning som påvisade att vissa bilderböcker porträtterade sociala normers baserade föräldrars beteende kan den här uppsatsen lägga en bas för undersökningar om bilderböcker i andra länder samt kan den vara nödvändig för sociologiska undersökningar om bilderböckers genusgestaltningens påverkan till barn i framtiden.

Nyckelord: fadersfigur, maskulinitet, familj, skandinavisk, bilderbok, narratologi

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	4
2	Tidigare forskning.....	5
2.1	Barnlitteraturens påverkan till barn	6
2.2	Genus och familjeroller i bilderböcker	7
2.3	Maskulinitet i barnböcker.....	9
3	Teori om maskulinitet	10
3.1	Vad innebär det att vara maskulin? Connells urskilda attityder	12
3.1.1	Connells kategorier av maskulinitet	14
3.1.2	Kritik mot Connells maskulinitets kategori.....	16
3.1.3	Connell och faderskap	18
3.2	Bourdieu om maskulinitet: <i>habitus</i> och <i>fältet</i>	20
3.2.1	<i>Habitus</i>	21
3.2.2	<i>Habitus</i> och hegemonisk maskulinitet.....	21
3.2.3	<i>Fält</i> och hegemonisk maskulinitet	22
3.2.4	Bourdieu och familj.....	23
3.3	Butler om <i>habitus</i> , <i>kön</i> och <i>performativitet</i>	25
4	Metod	28
5	Analys	32
5.1	Oskar Kroon och Jenny Lucander <i>Fakta om pappor</i> (2021).....	32
5.2	Nils Andersson och Erik Svetoft <i>Pappor ska va tjocka</i> (2020).....	38
5.3	Stina Wirsén <i>Vem stör?</i> (2017).....	45
5.4	Gro Dahle och Svein Nyhus <i>Den arge</i> (2009) (<i>Sinna Man</i> på norska)	51
5.5	Kim Fupz Aakeson och Cato Thau-Jensen <i>Pappaffären 2013</i> (<i>Farmanden</i> på danska).....	60
6	Diskussion	67
7	Slutsatser	68
	Litteraturförteckning	71
	Summary.....	77
	Bilagor	78

1 Inledning

Inlärningsprocess börjar för barn först i familjen i vilken finns tidigare förutbestämda regler om vilka roller spelar varje familjemedlem. Det finns ganska många populära barnböcker i allmänhet där man skildrar att mammor är familjens kärna (exempelvis *Små flickor och stora* (2004) av Stina och Carin Wirsén). Mammans avgörande roll beror inte på om hon är ”närvarande eller frånvarande, en förebild eller avskräckande” (Fraustino, Coats 2016 i Kapurch 2017: 135). Med det håller David A. Anderson och Mykol Hamiltons gjord forskning (2005: 146, 145) vilken säger att kvinnor oftast utses till traditionella hushållsarbetare och de tar hand om barnuppfostran, lagar mat och är husmödrar som koncentrerar sig inte så mycket på sina karriärer. Dessutom belyser litteraturvetare problem om faders osynlighet i familjen eftersom faderns roll är ganska marginaliserad och stereotypisk; i jämförelse med mammor dominerar pappor mycket mer sällan i barnböcker, även om det finns en fadersfigur är den porträtterad som ”hands-off” föräldrar (Anderson, Hamilton, 2005: 146). Till och med är pappor nämnda och relaterade till sådana sfärer och egenskaper som pengar, ilska och disciplin. (ibid.)

Som Erica Hateley hävdar ”inom området för barnlitteraturvetenskap, liksom inom andra discipliner, är genus i sig sällan föremål för kritik. Snarare specifika konstruktioner av könsstrukturförståelser av subjektivitet; tillåta eller förbjuda vissa beteenden eller upplevelser på grundval av biologiskt kön; och diktera en specifik vision av sociala relationer och organisation (Hateley, 2011: 87).” Till och med påstår Hateley att sedan 1900-talet bidrog läsakten i barnlitteratur till könsbunden samhällsordning genom tidningar som *The Boy's Own Paper* (1879-1965) samt *The Girl's Own Paper* (1880-1956) vilka kopplade ihop femininet med romantiska berättelser och hemliv medan maskulinitet relaterades till äventyr och rike berättelser (ibid). Dessutom porträtterades pojkar ”som flyttare, görare, upptäcktsresande, äventyrare, handlingsskapande varelser, svek, ofog, intellekt och ledarskap” medan flickor porträtterades som ”<...> relativt fogliga, passiva, känslomässiga och fantasilösa; som hämmande inflytande på manlig djärvhet och överflöd; som föremål för ett ambivalent manligt förakt och förakt (som speglar det som var rådande i vuxensamhället); som hemsjälar under utbildning till hemmafruar och mödrar (ibid., 87, 88)”. Även mer intressant är detta att djurkaraktärer också representerade könsnormer i barnböcker. Dock hjälpte Judith Butlers att dekonstruera förutsagda könsnormer som Hateley påstår (ibid., 90): ”barnlitteratur kan i sig ses som en plats för sådan performativ handling, eftersom den konstruerar och rekonstruerar ofta till synes neutrala eller naturliga

representationer som i själva verket är könsrepresentationer” (ibid., 90). Dessutom är det intressant hur de här idéerna fungerar också i de smås böcker, alltså bilderböcker.

På grund av att det finns inte så mycket forskning om maskulinitet av fäder i bilderböcker om maskulinitets i frågesättning av fäder inom de skandinaviska bilderböcker är det intressant att ta reda på det i den här uppsatsen. Bilderböckerna som valdes ut för den här forskningen handlar om faderns karaktär som spelar en viktig (inte nödvändigtvis huvud) roll i familjesammanhanget och innebar tre svenska, en norsk och en dansk bilderbok. Kriterierna som tillämpades för att välja ut tillämpliga bilderböckerna för forskningen baserades på att de skulle vara moderna, nämligen utgivna inte senare än under 2000-talet och tillriktade till 3-6 årsåldern för att inse hur den moderna fadern porträtteras inom skandinaviska bilderböcker. Till och med var det väsentligt att skilja bilderböcker från illustrerade barnböcker eftersom bilderböcker används i förskolan som pedagogiskt verktyg för barn och är det första medium som kan påverka de smås värderingar samt ”förskolan har ett ansvar för att motverka könsmonster som begränsar barnens utveckling, val och lärande” (Lpfö 18 i Söderberg 2018: 7).

Uppsatsens syfte riktar sig att avgöra hur faderskapsmaskulinitet konstrueras i ett familjesammanhang i skandinaviska bilderböcker. Uppsatsen och analysen kommer att genomföras med ytterligare frågeställningar som följer utifrån syftet. Först är det väsentligt att skaffa sig upplysning om hur karaktärens inställning till fadern förmedlas genom berättelsen. Sedan är det viktigt att ta reda på hur faderns relationer med andra familjemedlemmar framställs. Sist är det inte mindre viktig delen av uppsatsen är att analysera vilka karaktärers egenskaper och handlingar gestaltas visuellt och textuellt som maskulina och på vilket sätt.

2 Tidigare forskning

På grund av omfattar uppsatsen typer av maskulinitet i familj sammanhanget är tidigare forskning delad upp i tre underavsnitt som kommer att presentera barnlitteraturens implicerade påverkan till barn; genus och familjeroller i bilderböcker samt maskulinitets typer och viktighet i barnböcker.

2.1 Barnlitteraturens påverkan till barn

En av konstformerna som spelar en viktig roll i förskolebarns utbildning är bilderbok. Dock anses den inte bara vara tillriktade mot barn utan också kan ”<...> bidra till att kvalificera det professionella samtalet och kunna användas som lärobok inom konstnärliga utbildningar likväl som inom fortbildningar för kritiker, redaktörer och andra som arbetar med konstformen bilderbok” (Rhedin, Eriksson, K. 2013: 9). En bok *En Fanfar För Bilderboken!* (2013) avslutas med den finska bilderbokskritiken och barnkulturvetaren Maria Laukkas frågan inifrån manifestens 15 punkter för bilderböcker ”Varför har den här boken blivit tryckt?” (ibid., 189). Laukkas fråga väcker andra frågor: vilka bilderböcker är verkligen nödvändiga? Vem är den som bestämmer om bilderbokens nödvändighet? Är det bara barn som läser böcker? ”Nej, det är inte så”, - skulle Perry Nodelman säga. I sin bok *The Hidden Adult* (2008: 4, 5) säger han att det är först och främst de vuxna som läser (och skriver) böcker för de små. Det vill säga strävar barnlitteraturens författare efter att nå de föräldrarna som skulle köpa böcker för sina barn. Och om man har det i åtanke kan man snabbt inse att berättelser ofta blir moraliserande enligt Nodelman (2008:4, 5), alltså om huvudkaraktären är envis eller olydig, då kommer något *dåligt* att hända för honom eller henne på grund av huvudkaraktärens beteende. I bilderböcker finns ett dolt syfte att lära barnen hur de skulle bete sig för att inte få dåliga konsekvenser. Man kan säga att bilderböcker blir som ett verktyg att lära barn genom läsning. Detta kan innebära svaret till frågan om bilderbokens nödvändighet: en bok är nödvändig om den skapar ett moraliserande meddelande för barn omedvetet, det vill säga att barnet inte förstår en dold betydelse men den stannar kvar i hans huvud. Detta bevisar Nodelman när han pratar om Nikolajevas idéer där hon påstår att ”i barns skönlitteratur är karaktärernas funktion nära förknippad med övergripande didaktiska syften: karaktärer är tänkta att ge modeller och stadgar” (Nikolajeva, x i Nodelman 2008: 157), vilket säger att det finns ett moraliserande syfte.

Nodelman påpekar också (2008: 22) viktigheten av att barn vet mindre än vuxen och att vuxna som skriver för barn vill bevisa det. Författarna vill, genom att skapa karaktärer, visa hur barn brukar tänka och vilka konsekvenser väntar på de som beter sig som bokkaraktärer till exempel (2008: 22). Han illustrerar detta med ett exempel ur *Alice i Underlandet* där huvudkaraktären faller i de konstigaste situationerna på grund av sin okunnighet. Här använder Nodelman en viktig term *fokalisation* som betyder ett perspektiv genom vilket en berättelse presenteras (2008: 18). Genom detta förstärkas barnets vilja att sammanidentifiera sig med

karaktären. Nodelman ger ett exempel på det där Alice ställer frågor om det som händer för henne och att den som läser ställer också frågor (2008: 18). Det vill säga händer en identifiering med bokkaraktär. Genom det kan barn förstå vad det är som kommer att hända om de beter sig dåligt enligt moraliska normer. Man kan inse att författarna vill lära barn om världen och att lära sig om värden för barn är att läsa böcker.

2.2 Genus och familjeroller i bilderböcker

Man kan tänka sig att det verkligen finns en hierarki i familjen. L. Midelf och M. Linell (2015: 6,7) konstaterar att under tidiga 1900-talet var det vanligt att representera familjer som bestod av många familjemedlemmar och att barn var som en arbetskraft när det gällde hushållsarbete. Till och med barnböckernas första texter omfattar teman som folk-och konstagor, religiösa propagandatexter, myter och legender till och med texter som var avsedda separat för pojkar och flickor, säger L. Kårelund (2008: 1). Hon påstår att den första barnbok som kom till Sverige år 1591 var en översättning från tyska och hette *En sköön och härligh jungfrw speghel* (*En skön och härlig jungfruspegel*), skriven av prästen Conrad Porta och den var avsedd endast för flickor (ibid., 4). Boken handlade om regler som flickor måste hålla sig till: ”<...> i första hand högadliga fröknar som med exempel från Bibeln gavs förhållningsregler i syfte att bibringas religiösa och även världsliga dygder” (ibid., 2). Syftet med första barnböckerna i Sverige var, enligt Kårelund (ibid., 5), att förena plikt och kunskaper så att barn blir bra samhällsmedlemmar när de växer upp. Den allra första svenska bilderboken hette *Barnkammarens bok* av Jenny Nyström. Den handlade om folkliga verser och ramsor. Viktigt med den första bilderboken var att det inte var översättningen av de vanliga tyska barnböckerna utan en ”riktig svensk bilderbok”. Det stod även i förlagets reklam (ibid., 4). Dock är det inte bara Nyström som blev en populär bilderböckernas illustratör samt författare. Kårelund (ibid.,5) nämner också Otillia Adelborg och hennes två bilderböcker – *Prinsarnes blomsteralfabet* (1892) och *Pelle Snygg och Barnen i Snaskeby* (1896). Den sista handlar om en pojke Pelle som ser att de andra barn äter slarvigt och att de är smutsiga. På grund av det går han till sin mamma först, sedan till pappa och ber om att få tvål och vatten för att tvätta de där barnen. Därtill ser man i slutet på den sista bilderbokens sida när Pelle sitter på en liten bro medan de andra barnen badar och tvättar sig: ”Pelle blir så hjärtans glad när han ser den långa rad utan barn som bada, hurtiga och glada” Adelborg (1993: 23). Så ser man moraliserande implikationer även i de första barnböckerna samt bilderböckerna. Som Kårelund säger, var ”[p]ojkboken [under 1800-talet] inriktad på yttre handling, skildrade bedrifter

och spännande kraftprov samt hade hela världen som scen för berättandet. Flickboken rörde sig inom hemmets fyra väggar, där vardagslivet, känslor och relationer stod i centrum. Flick- och pojkböckerna speglade tydligt samhällets förväntningar på de unga och visade deras framtida livsroller” (2008: 4). Detta kan man inse som påverkan i familjerelationer inom bilderböcker under senare talet. Även om bilderböcker skiljer flickor och pojkar, återstår ibland de stereotypiska familjemedlemmars roller (mammans och pappas) i barnböcker som Anderson och Hamilton har tidigare påpekat. Detta anknytas till Judith Butlers nämnda *performativitet* som Ylva Odenbring anger, vilken betyder att ”människors identiteter skapas genom människors olika handlingar” (Odenbring 2015: 62). Det vill säga är det förutsagda kulturnormer som påverkar hur könet skulle *se ut*. Detta och det här faktum att tidigare utgivna bilderböcker är separata för pojkar och flickor, antyder på att det har varit en ganska lång period för att forma några stereotyper både om femininet och maskulinitet i själva verket.

I mera detaljer går till det Mia Österlund som forskar om barnlitteratur med inriktning på genus och queerteori, flickforskning, bilderboks- och ungdomsromanstudier i artikel ”Se så söt du blir i den här. Maktkamp, generation och genus i Carin och Stina Wirséns bilderböcker” (2008). Hon påstår att ”flickor kan klä sig i rosa och samtidigt vara kavata eller att pojkar kan se tuffa ut men ändå ha ett komplext känsloliv är ett kännetecken för den samtida bilderbokens försök till en mer nyanserad gestaltning av genus. Nutidens barndoms- och vuxendiskurser reflekteras därmed tydligt, och gärna lätt satiriskt, i senmoderna svenska bilderböcker” (2008: 4). Österlund förklarar att de senmoderna bilderböckerna ”resulterar i en ökad medvetenhet om den individuella och kollektiva identitetsvillkor” (2008: 4). Dessutom analyserar hon makts betydelse i förhållandet mellan föräldrar och barn i en svensk bilderbok *Små flickor och stora* (2004) som berättar om en mammas och dotters relation genom makt och genusperspektiv. Även titeln avslöjar att mamman beter sig som en flicka och den enda skillnaden som skiljer dem är deras fysiska storlek. Österlund hävdar att ”en tendens är att ombytta maktförhållanden där vuxna beter sig infantilt och oansvarigt medan barn tar ansvar och representerar ordning och kontroll” (ibid., 7).

Detta byggs på att deras beteende omfattar deras *småaktighet* eller *storlek*: detta visas genom situation när barnet måste lägga sig och sova dock visar bilder att hon är rädd för mörkret fast mamman säger att flickan inte alls är mörkrädd vilket visar hennes likgiltighet mot flickan. Därtill visas flickas storlek efter konflikthantering med mamman när flickan säger ”Det blir lugnt

och skönt hemma i kväll, för jag ska sova hos Karlssons” (Österlund, 2008: 9.) Intressant är att ”Karlssons familj används som liberal kontrast och i bild presenteras de som en brokig skara pojkar och flickor som verkar vara frigjorda och jämställda i sina lekar, om än genusbetecknade till klädseln” (ibid., 9). Hela berättelsen gestaltar kontrasten mellan inte uppfyllda moderns ideala bild av flickan samt flickans motstånd mot socialt konstruerade normer om hur flickor måste bete sig för att vara flickaktiga enligt mamman. Österlund säger att ”för flickan handlar det [flickaktighet] om att göra sin röst hörd samt att uttrycka sin egen form av flickkultur via estetiska aspekter som klädsel och gemenskap” (ibid., 10). Sist sammanfattar Österlund att Carin och Stina Wirséns bilderboken påvisar ”en satirisk blick på vuxna världen, rollväxling, lekfullhet och kreativitet” (ibid., 15) genom att förmedla meddelandet om ”normer i barnets egen roll och maktposition i den sociala ordningen”. (ibid)

2.3 Maskulinitet i barnböcker

Cooper Thompson (2016: 625) överväger vad det betyder att vara maskulin och förklarar varför de egenskaperna tillskrivs till män: det finns tankar i samhället att en pojke skulle vara stark, aggressiv, konkurrenskraftig och modig. Han lägger till att stress som följer ur av att alltid stanna kvar i toppen ökar sådana riskfaktorer som fysisk skada och till och med tidig död. Samt näring är inte en egenskap av maskulinitet enligt Thompson och är inte giltig för män (ibid). Det är en anledning till att det finns större känslomässigt avstånd från samhället. Thompson ger statistik att ”Studier visar genomgående att fäder spenderar mycket små mängder tid på att interagera med sina barn” (ibid). Dessutom är män vanligare att inte skapa nära relationer med andra män på grund av homofobi (ibid).

Dock påstår Lena Kårelund att ”länge har manliga huvudpersoner varit i majoritet i barnlitteratur, särskilt i bilderböcker. Pojkar har ofta varit aktiva och busiga medan flickor har varit fogliga och söta. Traditionella könsmonster börjar frångås mer och mer. Numera kan bilderbokens flickor vara starka och kaxiga och pojkar kan vara ängsliga och ömt vårdande” (Kårelund, 2013 i Konttinen, Zakrisson, 2016). Som ett exempel ger Österlund svenska författarens Pija Lindenbaums barnbok som heter *Elsa-Marie och småpappor* (1990) där protagonisten bor tillsammans med sin mamma och sju små pappor som ”är alla identiska och stereotypa: de bär kostymer och bär portföljer. För en vuxen läsare är det tydligt att pappan representerar Else-Maries längtan efter sin far och hur hon upprätthåller hans närvaro genom sin fantasi” (Kokkola, Österlund: 2016, 78). Ytterligare om könsnormers återspeglning i bilderböcker har förändrats, som

Kårelund och Österlund tillsammans med Kokkola har påstått, vad innebär det att vara maskulin inom nuvarande bilderböckerna om män, nämligen fäder?

Det finns inte så mycket forskning om skandinaviska bilderböckers moderna fäder därför presenteras forskning om USA bilderböcker maskulinitets typer och analys skriven av Nathan N. Taylors artikel som heter "Hegemonic Masculinities and Children's Picture Books" (2019) där han analyserar hur maskulinitet positioneras i barnböcker och sedan om positionen skiljer sig över olika identiteter och vad skildringen mellan de identiteterna säger om ojämlikhet mellan könen i USA?. Författaren beskriver dominerande teman i utvalda bilderböcker som: dominerande maskuliniteter, marginaliserade/underordnade maskuliniteter och patriarkat. Efter bilderböckers analys säger Taylor att "ingen av de tillgängliga berättelserna gjorde något för att utmana patriarkatets strukturella och ideologiska praktiker. I stället undersöker dessa texter självacceptans snarare än skapar social förändring. De främjade individualism framför social rättvisa och gemenskap – en kritisk komponent i hegemonisk maskulinitet, särskilt i ett kapitalistiskt, meritokratiskt baserat samhälle" (2019: 8). Är detta också relevant för skandinaviska bilderböcker och om skandinaviska författarens syfte skildras att utbilda barn om olika möjliga maskuliniteter samt ifrågasätta hegemonisk maskulinitet när det gäller fadersrollen i bilderböcker? Det finns inte sådana forskningar än om det därför blir det intressant att undersöka attityder till könsrollers normer av fadersfigur i skandinaviska bilderböcker.

3 Teori om maskulinitet

Det här kapitlet kommer att tydliggöra vilka teoretiker och varför just de kommer att vara nödvändiga för att nå uppsatsens syfte med bakgrund av maskulinitetsstudier och de här teoretikernas idéerna kommer att tillämpas i uppsatsens analysdel.

Maskulinitetsfrågan blivit mer och mer diskuterad speciellt i samband med feminism skriver Gilpin och Proulx (2018) i "New York Times" artikel "Boys to Men: Teaching and Learning About Masculinity in an Age of Change". Feminismen har verkligen haft en lång resa till jämställdhet ur det historiska perspektivet: första vågen av feminism som påbörjades år 1848 utmärks av kvinnors rättighet att rösta så som män, den andra vågens" (Pruitt, 2002) feminister krävde en omvärdering av traditionella könsroller i samhället och ett slut på sexistisk diskriminering", det var på grund av Betty Friedans publicerade bok *The Feminine Mystique* vilken ifrågasatt kvinnors som fruans och mödrars roller, skriver Pruitt (2022). Dock fortsatt feminismen

utvecklas och på så sätt börjades tredje vågens feminism år 1990 när kvinnor ställde fram problem om ”sexuella trakasserier på arbetsplatsen och brist på kvinnor i maktpositioner” (Gilpin, Proulx: 2018). Sist nämner Pruitt (ibid) fjärde vågens feminism som började år 2007 av Tarana Burke med #MeToo rörelsen när en filmproducent var anklagad för sexuella trakasserier. Den här vågen av feminismen fortsätts till nu för tiden och forskar intersektionalitet.

Fast påstår Gilpin och Proulx (2018) att samtidigt ställdes maskulinitets viktighet åt sidan vid feminism eftersom det blir oklar i nu dagens perspektiv vad innebär det att vara en man. Dock detta förnekas av Nikki Wedgwoods artikel ”Connell’s theory of masculinity – its origins and influences on the study of gender” (2009) där hon återger Connells tankar av att ”[m]askulinitet och femininitet är i sig relationsbegrepp, som har betydelse i förhållande till varandra, som en social avgränsning och en kulturell motsättning” (Connell 1995: 44 i Wedgwood 2009: 332). I kontrasten nämner Connell att ”i *sexrollsteori* (eng. *sex role theory*) är handling kopplad till en struktur definierad av biologisk skillnad, dikotomi mellan man och kvinna - inte till en struktur definierad av sociala relationer” (Connell, 2005: 26). Dock själv Connell stöter inte teorin eftersom hon säger att den leder till kategorisering reducerar kön till två enskilda grupper och förstärker överdrivna skillnader mellan män och kvinnor utan att ta hänsyn till ras, klass eller etnicitet. Till och med påstår Connell när hon pratar om *male sex role literature* och makten att teorin tar emot attitydförändring av kön från andra källor exempelvis teknisk förändring snarare än förändring inom könsrelationer (ibid., 27). Nämligen ”har det inte ett sätt att förstå förändring som en dialektik inom könsrelationer” (ibid., 27). Detta säger Connell är en av anledningarna varför förr i tiden (1970 och 1980-talet) kunde inte män nå nya attityder till sig själva som män, sina egna roller och deras försök betraktades som *mjukhet* (ibid., 26). Det är på grund av att det är omtyckt att en riktig maskulinitet kommer från mäns kroppar eller uttrycker någonting om mäns kropp enligt Connell (ibid., 45). Connell ger exempel av det: ”antingen driver och styr kroppen handling (till exempel är män naturligt mer aggressiva än kvinnor; våldtäkt leder till från okontrollerbar lust eller en medfödd drift till våld), eller kroppen sätter gränser för handling (t.ex. tar män naturligtvis inte hand om spädbarn; homosexualitet är onaturligt och därför begränsat till en pervers minoritet)” (ibid., 45). Connells perspektiv att maskulinitet i könsstudier inte omfattar biologiskt kön utan är konstruerad av samhället stöter socialkonstruktivistiska förhållningssätt (eng. *social constructionist approaches*) till genus och sexualitet där Connell påstår att kroppen är ”ett fält där social beslutsamhet bryter upp” (ibid., 50). Med detta håller Susan L. Pitt och Christopher A. Fox

(2012: 38) där de säger att Connells undersökningar om maskulinitet visar att ”människor konstruerar eller skapar sina egna identiteter och positionerar sig i världen enligt deras förståelse av särskilda diskurser” (ibid., 38). Till och med urskiljas här till exempel ekonomiska och institutionella strukturer tillsammans med interaktioner som arbetsplatsrelationer exempelvis. Detta kopplas till maktrelationer som skiljer fyra Connells typer av maskulinitet: *hegemonisk*, *underordnad*, *marginaliserad* och *förhandlande/delaktig* maskulinitet samt fyra attityder till definition av maskulinitet.

3.1 Vad innebär det att vara maskulin? Connells urskilda attityder

Connell säger att modern användning av termen *maskulinitet* betyder att ”ens beteende beror på vilken typ av person man är” (2005: 67). Nämligen blir omanlighet kopplad till de egenskaperna som inte omfattar patriarkatiska män: fridfullhet i stället för våldsamhet, förlikning snarare än dominans, abilitet att sparka en fotbollsball, ointresse av sexuell erövring (ibid., 67). Connells poäng är det är kulturen som konstruerar män som motsatser till kvinnor. Till och med säger hon att ”definitioner av maskulinitet har för det mesta tagit vår kulturella ståndpunkt för given, men har följt olika strategier för att karakterisera den typ av person som är maskulin” (ibid., 68). skiljer hon fyra attityder som beskriver maskulinitet: essentialistisk, positivistisk, normativ och semiotisk.

Den essentialiska attityden urskiljer den avgörande maskulinitets egenskapen och förhåller sig till den i mäns liv. (2005: 68) Connell ger exempel av S. Freud som var en av de essentialistiska tänkande och jämförde mänskligt aktivitet i samhörighet med kvinnlig passivitet, till och med risktagande, aggression osv. Connell även citerar Lionel Tiger att ”den maskulina estetiken” jämförs med att köra en racerbil i hög hastighet”. (Tiger 1969: 211 i ibid., 272) Fast namnger Connell problemet med attityden: essentialister är inte oeniga om maskulinitets universella egenskaper; det vill säga de väljer själva vilka egenskaper man kan inse som maskulinitets kärna (ibid., 69).

Positivistiska samhällsvetenskaps attityden håller emellertid sig till faktor om vad män verkligen är. ”Denna definition är den logiska grunden för maskulinitet/femininitetsskalor inom psykologi, vars objekt valideras genom att visa att de statistiskt diskriminerar mellan grupper av män och kvinnor” (2005: 69). I det här samhanget avskiljer Connell några problem: för det första finns det maskulinitets och femininets könsförutsättningar och det behövs att ha något skal som

man skulle dela två grupperna till; sedan finns det behov att skilja ut män och kvinnors grupp som är en ”process av social tillskrivning med hjälp av sunt förnuftstypologier för kön” (ibid); sist säger Connell att positivistisk attityd kräver för ”att utesluta den användning där vi kallar vissa kvinnor för ’manliga’ och vissa män är ’kvinnliga’, eller vissa handlingar eller attityder ’maskulina’ eller ’kvinnliga’ oavsett vem som visar dem” (ibid). Det vill säga identifierar Connell problemet med de här termernas användning att maskulin inte borde blandas med manligt beteende samt som feminin med kvinnligt. (ibid)

Den normativiska attityden fokuserar sig i kontrasten till positivistiska attityden hur män skulle vara eller bete sig som och detta attribueras till sexrollteorin som ”behandlar maskulinitet just som en social norm för mäns beteende” (2005: 69). Dock ställer samtidigt Connell frågor om den här attityden: ”Vad är ’normativt’ med en norm som knappast någon möter? Ska vi säga att majoriteten av män är omanliga? Hur analyserar vi den tuffhet som behövs för att stå emot normen för tuffhet, eller det hjältemod som behövs för att komma ut som homosexuella?” (ibid., 70). Med andra ord problematisering inom normativistiska maskulinitets definitioner uppstår när man försöker dra gränsen för olika maskulinitets standarder (ibid) och anses vara ”ideologi snarare än psykologiskt (eller biologiskt) baserad egenskap” (Thompson, Pleck, Ferrera, 1992: 575).

Sist tycker den semiotiska attityden att maskulinitet är det som inte är inte femininet och överger personlighets viktighet: ”i den semiotiska motsättningen av maskulinitet och femininitet, maskulinitet är den omärkta termen, platsen för symbolisk auktoritet.” (Connell, 2005: 70) Den här attityden säger Connell är skild från den essentialistiska, positivistiska och normativistiska attityden eftersom den ”undviker essentialismens godtycke och paradoxerna med positivistiska och normativa definitioner” (ibid., 70, 71).

Connell sammanfattar att det dock är viktigaste att utforska män och kvinnors relationer genom vilka könupplevande liv uppstår samt ”metoderna genom vilka män och kvinnor engagerar sig i kön, och effekterna av dessa metoder i kroppslig erfarenhet, personlighet och kultur” (2005: 71). Hon förklarar de här metoderna genom *processen av konfigurativ praktik* vilken betyder att maskulinitet och femininitet anses vara som genusprojekt. ”Dessa är processer för att konfigurera praktiken genom tiden, som transformerar deras utgångspunkter i könsstrukturer” (ibid). På detta ger Connell exempel: ”Den överväldigande majoriteten av ledande befattningshavare är män eftersom det finns en könskonfiguration av rekrytering och befordran, en könskonfiguration av

den interna arbetsfördelningen och kontrollsystemen, en könskonfiguration av policyskapande, praktiska rutiner och sätt att mobilisera nöje och samtycke” (ibid). Detta perspektiv är grund för Connells typer.

3.1.1 Connells kategorier av maskulinitet

Connell var den forskare som urskilde fyra kategorier inom maskulinitet: *hegemonisk, underordnad, marginaliserad samt förhandlande/delaktig maskulinitet*. *Hegemonisk* maskulinitet är ”framgångsrik när den förkroppsligar och utövar makt och auktoritet” (ibid., 77). Det vill säga att hegemonisk maskulinitet legitimerar patriarkat och ger män en dominant position i någon sfär. (ibid., 77) Andrea Waling håller med detta genom att lägga till att de männen som lyckas att blandas in i den här maskulinitets typen bidrar till hegemonisk maskulinitets privilegier och underordnar andra maskulina och feminina identiteter (2019: 93). Det är dock viktigt att nämna att Pitt och Fox urskiljer två missuppfattningar när det gäller hegemonisk maskulinitet: den första är att ”hegemoni hänvisar inte till överhöghet baserad på makt, Connells hegemoniska maskulinitet kan vara förenlig med detta, eftersom fysisk eller ekonomisk kraft stödjer kulturella mönster oavsett om den antas eller inte” (2012: 39). Den andra Pitts och Foxs nämnda problem handlar om att hegemonisk maskulinitet ”<...> översätts inte nödvändigtvis till kulturell dominans och alienation av alternativ, eftersom det uppnås inom en balans av krafter<...>” och att ”<...> dess makt ligger i dess idealiserade status snarare än numerisk dominans” (ibid). Detta var precis Connells poängen att hänvisa till ”särskilda typer av beteenden och sätt att vara som görs kulturellt dominerande och kommer att ses som mönster av maskulinitet i allmänhet” påpekar Wedgwood (2009: 331).

Samtidigt innebär *underordnad* maskulinitet ett exempel att homosexuella män är underordnade av heterosexuella män och detta betyder att första gruppen blir positionerade i lägre nivå av hierarkin av maskulinitet (Pitt, Fox, 2012: 39). Den här gruppen förknippas ofta med kvinnlighet och de lider av ”politiskt och kulturellt utanförskap, kulturella övergrepp, juridiskt våld, gatuvåld, ekonomisk diskriminering och personlig bojkott” (Connell, 2005: 78). Det vill säga ”har patriarkala kulturer enkla tolkningar av homosexuella män, de saknar maskulinitet och utifrån detta synsätt assimileras homosexuell maskulinitet lätt med kvinnlighet” påstår Pitt och Fox (2012: 39). Assimilering händer på grund av sociala förutsagda normer mot heteronormativitet. Dessutom

handlar underordnad maskulinitet också om ”<...> den symboliska suddigheten med femininitet”. (ibid., 79)

Connell säger att *marginaliserade* maskuliniteter omfattar klass och rasetnicitet. När man pratar om klass och maskulinitet, påstår Connell, att attityden till relationen har förändrats: eftersom maskuliniteten är stark relaterad till självständighet och kontroll, definieras det ofta genom arbetskraft: ”Att betona industriarbetets maskulinitet har varit både ett sätt att överleva, i exploaterande klassförhållanden och ett sätt att hävda överlägsenhet över kvinnor” (Connell 2005; 55). Dock den här typologin tillhör mest medelklassmaskulinitet eftersom senare ändrades kraftens vikt: här ger Connell ett exempel på medelklass strävan till meriter (eng. *credentialismen*) vilket betyder ”tro på eller beroende av akademiska eller andra formella kvalifikationer som det bästa måttet på en persons intelligens eller förmåga att utföra ett visst jobb” (Lexico, 2022). Detta tillåt medelklassmän *hitta* sin maskulinitet i maskinsystem som är relaterat till teknik och dator men inte längre med arbetsklass män och fysiska kraften (ibid., 56). När det gäller rasen ger Connell ett exempel av svarta och vita rasmänniskor: i Sydafrikas apartheid kunde vita ras män få bättre arbetar i jämförelse med svart ras män eller ”svarta sportstjärnor blir exemplar av maskulina seghet” (ibid., 56, 80).

Connells sista maskulinitetstyp är *förhandlande/delaktig maskulinitet*. Detta förklarar hon genom att säga att ”maskuliniteter konstruerade på sätt som förverkligar det patriarkala utdelning, utan spänningarna eller riskerna med att vara fronten linjetrupper av patriarkatet, är medskyldiga i denna mening” (Connell, 2005: 79). Med andra ord innebär det de männen som inte är medvetna om hegemonisk maskulinitets negativa effekter. Dock även om den här gruppen kan vara inte så kraftig hegemonisk maskulinitet påstår Connell att de männen ”<...> kan lätt övertyga sig själva om att feminister måste vara bh-brännande extremister” (ibid., 80).

Connells urskilda maskulinitets kategorier har redan använts inom ungdomslitteratur. Det var Kasey Garrison, Mary Carrol och Elizabeth Derouet som gjorde ett forskningsprojekt “Of Men and Masculinity: The Portrayal of Masculinity in a Selection of Award-Winning Australian Young Adult literature” (2021). Syftet med forskningen var att identifiera ”på vilket sätt maskulinitet har definierats i dagens sammanhang, om sådana definitioner har förändrats över tid, och vilken roll kultur spelar i definitioner av maskulinitet” (2021: 231). Forskarna valde att analysera tre unglitterära böcker till vilka de attribuerade *hegemoniskt maskulinitetsschema* (eng. *Hegemonic*

Masculinity Schema (HMS)) och den känsliga nya mannens schema (eng. *Sensitive New Man Schema (SSMS)*). Resultaten visade att de analyserade böckernas protagonister visade vissa egenskaper av HMS (forskarna hade påstått att "endast tre till fyra av attributen [av HMS eller SSMS] behöver vara närvarande i karaktären för att ta på sig hela schemat i läsarens sinne" (ibid., 242)) dock genomgående berättelsen skedde en transformation till SSMS egenskaper "och började utvecklas och växa till bättre människor. De gav tillgivenhet och stöd till andra karaktärer och blev mer empatiska för andras behov" (ibid., 251). Till de porträtterade protagonisternas egenskaper bidrog faders inflytande också: "Sammys far Clay beskrivs på ett liknande sätt som Dec, särskilt med användningen av våld mot hans söner. Sammy krediterar honom med sina egna våldsbenägenheter som att växa upp, det var det enda sättet att skydda sig själv och Avery." medan "Dec stannar kvar för Nate och hävdar att han har gjort tio 'gångar bättre än [sin egen] gubbe', en kommentar som anspelar på en annan pappa som visar HMS-attribut som våld och mobbning" (ibid., 251). Dessutom hjälpte den här forskningen Garrison, Carrol och Derouet att utvidga tidigare beskriven Romøren och Stephens HMS och SNSS schemat genom att lägga till nya egenskaper av nämnda maskulinitets typer. Nämligen kan man inse att Connells urskilda underordnad maskulinitet liknar väldigt forskarnas *Sensitive New Man Schema*.

3.1.2 Kritik mot Connells maskulinitets kategori

Dock även om Connell anses vara en av de mest inflytelserika forskarna inom maskulinitetsstudier fick hon kritik av de andra forskare inom ämnen. En av de är Michael Moller som publicerade en artikel "Exploiting Patterns: A Critique of Hegemonic Masculinity" i *Journal of Gender Studies* där han säger att det finns två problem med Connells hegemonisk maskulinitet: det första är att hennes teori försöker att stoppa in i ramar maskulinitets typer genom att ge en objektiv position därifrån maskulinitets mönster skulle bli självklara medan det andra problemet omfattar "hur Connells bestämning av dominerande maskulinitet avgör vad män faktiskt gör, säger och känner" (Moller, 2007: 263). Moller förklarar första problemet genom att jämföra Judith Butlers idéer om *radikal oavgörbarhet* i genus performativitet och psykisk sårbarhet i utförandet av kön, särskilt av maskulinitet" där hon utvidgar att "avslag av homosexualitet anses vara en "psykisk process som leder till heterosexuella mäns melankoli" (Butler, 1995: 28 i ibid., 265) medan Connells teori anser maskulinitet "som marginaliserade, maktlösa 'annat' av heterosexuell hegemonisk maskulinitet" (2007: 265) vilket leder till, enligt Moller, att teoretiker som följer Connells idéer fokuserar sig för mycket på maskulinitets hierarkiers skillnader och hur man skulle

känna igen dem istället för att forska maskulinitet som fenomen, ”per se” (ibid.). Moller fortsätter förklara Connells anledning till hur Connell anser hur hierarkin fungerar i samhällen eftersom hon tillhör positivistiskt synsätt till köns beteende vilket omfattar ”definition om vad män egentligen är” (ibid.). Dock den här strategin är problematisk eftersom den ignorerar hur kulturen och kontexten gestaltar maskulinitets performativitet. Forskaren tydliggör detta med exemplet att maskulinitet kan anses vara kopplad till ”en större tillgång till makt, ett överdrivet konkurrensetos osv” (ibid) vilket sammanfattar maskulinitet som kulturellt specifikt begrepp. Moller tydliggör vidare att Connell baserar maskulinitet som könets makt vilket inte får jämföras med herravälde och auktoritet vilket Moller grundar med Susan Bordos idén att maskulinitets studier borde forskas genom ”svaghet snarare än styrka, sårbarhet snarare än ogenomtränglighet, maktlöshet snarare än makt” (ibid., 271). Här föreslår Moller sin egen forskning vilken analyserar mäns besvikelse av en inställd rugbymatch som betyder mycket mer än ”en enkel spelmatch” (ibid) för män. Ytterligare påstår Moller att ”Connells modell av hierarkiska maskuliniteter hjälpte inte till att förklara manliga *Southsfans* behov av tillhörighet, inte heller hur deras känslor uttrycktes. Connells modell kunde inte hjälpa att uppskatta nyanserna i dessa mäns upplevelser av känslor och hur deras uttryck för lojalitet var kopplade till minnen av familj och vänner som hade flyttat, vuxit upp eller gått bort; eller hur deras yttringar av motstånd kom från en önskan om större social intimitet och förnyelse” (ibid., 274). Med andra ord syftar Mollers forskning att ”utforska mångfalden, komplexiteten och motsägelserna av maskulina upplevelser och känslor snarare än att bara försöka lokalisera deras respektive positioner i relation till ett enda, sammanhängande mönster av maskulinitet” (ibid., 275).

Sist sammanfattar Moller kritik mot Connells maskulinitet genom att säga att det är delvis problematiskt eftersom hegemonisk maskulinitet blir användbar i många kontexter för maskulinitetsforskarna och säger att poängen ”inte bara [handlar] om hur mäns praktiker förstås, utan också om hur forskare i maskulinitetsstudier tänker på sig själva och det arbete de utför” (2007: 274). Samt som Connells hierarkischema avgörs maskulinitet ibland som oönskad i några kontexter, och detta avgör mäns liv i mönster snarare än att ”uppfatta maskulinitet som en utövande av könsmakt <...> täpper till en uppskattning av hur manlighet kan vara produktiv på sätt som vid första anblicken inte alls verkar handla om kön” (ibid). Detta tydliggör han genom att säga att maskulinitet kan vara produktiv för nya socio-kulturella metoder som inkluderar Susan Bordos

tankar om sårbarhet vilket förstärker ”anslutning till en gemenskap av fans” (ibid.) i exemplet av rugbymatchspelare.

3.1.3 Connell och faderskap

Connell fokuserar sig på maskuliniteter och könsidéer dock finns det också några av hennes tankar om faderskap i boken *Masculinities*. När hon pratar om fadersfiguren uppstår en viktig term *medskyldig maskulinitet* (eng. *complicit masculinity*) som går i samband med hegemonisk maskulinitet hos Connell (2005: 79). Hon påstår att det finns en risk för de män som står i samband med hegemonisk maskulinitet att inse denna maskulinitet genom bara patriarkatiskt perspektiv som förklarar medskyldighet enligt Connell (ibid). Nämligen stödjer dessa män patriarkatet och den hegemoniska maskuliniteten även om de inte visar hegemoniska egenskaper. ”Majoriteten av män vinner på dess hegemoni, eftersom de drar nytta av den ’patriarkala utdelningen’, den fördel som män i allmänhet vinner på kvinnors övergripande underordning” (ibid). Till och med förklarar Lars Plantin, Sven-Axel Månson, Jeremy Kearney (2003: 5) medskyldighets term genom att säga att det ”innebär helt enkelt att spela en roll i ett system som gynnar en själv på någon annans bekostnad” (2003: 5). Fast säger Connell att även om det finns hierarki mellan köns grupper (mäns hegemoni) brukar män kompromissa i ”äktenskapen, faderskap och samhällsliv” (ibid). [De] ”involverar ofta omfattande kompromisser med kvinnor snarare än öppen dominans eller en obestridd uppvisning av auktoritet” (ibid). Medskyldighets performativitet beror också på kulturen där män bor och kulturens normer eller attityder till hegemonisk maskulinitets omfattande och relationer till familjeroller inklusive faderskap.

Connells exempel av faderskap visar sig i boken *The Men and the Boys* (2000) där hon tillämpar en livshistorisk metod för ”att lägga till förståelsen för hegemonisk maskulinitet och dess konstruktion i det personliga livet, genom en fallstudie av en mästare idrottsman” (Connell, 2000: 61). Det vill säga genom den här metoden lyckas Connell att förstå hur en idrottsman Steve Donoghue blev ”ett exempel av maskulinitet” (ibid). I en intervju säger Donoghue att hans fader var frånvarande i barndomen: ”Hans tydligaste barndomsminne av sin far är i en kurragömmalek på dagen för veckobesöket, då hans far försvann och inte kunde hittas på 45 minuter. Åtminstone är detta ett minne av ångest. Det är knappast att övertolka att antyda att detta förblir ett hemskt minne eftersom ’den förlorade fadern’ förblev en stor känslomässig fråga för Steve” (ibid., 64). Till och med anser Connell fäder som familjeförsörjare (eng. *breadwinners*), det vill säga de som

ekonomiskt stödjer familjen (ibid., 234). Hon säger att det här konceptet härstammar från kapitalistiskt socialt system och att de flesta männen i systemet är *breadwinners* eftersom systemet ”skiljer en maskuliniserad sfär av produktion och cirkulation från en feminiserad sfär av konsumtion och hushållsarbete. (Holter 1997 i Connell 2000: 64).

Kevin M Roy och Omari Dyson (2010: 141) utvidgar Connells idéer att maskulinitets hegemoni är tätt relaterad med arbete och detta ökar mäns status i familjerollen. Till och med är det just förmågan att stödja barn (med hjälp av arbetet) som beskriver vilka män är lämpliga att vara *bra fäder* eller *dåliga fäder* enligt samhället, alltså de som inte kan försörja sin familj (ibid).

För att förstå hur värderingar av försörjningen är relaterade till papparollen föreslår forskarna att koppla dem till *maskulinitets former*. En av formerna är Connells *hegemonisk maskulinitet* och de andra heter *alternativa maskuliniteter* samt *gata/protest maskuliniteter*. Hegemonisk maskulinitet, enligt forskarna, uppmanar män att försörja sig och sin familj som heltidsarbetande på etablerade lönearbetsmarknader. Den här försörjningen hjälper män att säkerställa självständighet och kontroll i social interaktion, inklusive familjeliv. ”Försörjning är också likställt med vård, det vill säga bra familjefäder gör det för att ta hand om sina familjer” (2010: 141). Till och med normativa förväntningar för faderskap omfattar först självförsörjning och sedan vård/socialt stöd. Fast ändras ordningen av dem i *alternativa maskuliniteter* där vård/socialt stöd kommer först och sedan följer självförsörjning vilka kallas av forskare för ”ändrade minimala förväntningar på *nya fäder*”. Alltså omfattar den alternativa maskuliniteten en vårdande och ansvarsfull fader kulturellt sett. Sist skiljas ut den tredje maskulinitets formen *gata/protest maskuliniteter* vilken innehåller männens grupp som skapar sina identiteter genom trakasserier och diskriminering för att stanna på toppen i hegemonisk maskulinitets perspektiv. Nämligen hävdar Roy och Dyson att ”män som är missgynnade av ras-, etniska eller klassmässiga ojämlikheter kan avvisa privilegierade vägar till manlighet (som att vara en bra försörjare) och i stället skapa olika sätt att vara en man (ibid). Detta återspeglas för dem i förväntningar på faderskap där självförsörjning blir den enda förväntning och vård om barn i familjen försvinner från förväntningarna för den här gruppen av fäder på grund av ”fattigdom och begränsade ekonomiska och kulturella resurser” (ibid). Dessutom uppmuntrar hegemonisk maskulinitet i *gata/protest maskulinitet* grupp män att söka resurser med alla nödvändiga medel för att garantera överlevnad. (ibid)

Jemimah Bailey omformulerar Connells tidigare nämnd *patriarkala förskottet* (eng. *Patriarchal Dividend*) begrepp till *patriarkalt underskott* vilket hävdar att män står i sidan av nackdel snarare än fördel i kontexten av samtida faderskapen (Bailey, 2015: 1). Bailey ställer en huvudfråga i sin artikel: ”hur sysselsättningens strukturella inflytanden och kulturellt dominerande essentialistiska idéer (som Connell pratar om essentialism i maskulinitets diskurs) om kön placerar män som är pappor i en tvetydig position, och hur männen i denna studie försökte förena spänningarna mellan deras roller som fäder, partner och arbetare” (Bailey, 2015: 2). Han tydliggör den här frågan genom att säga att *paradox of culture and conduct* förväntar sig att män ska vara ”mer än bara finansiella leverantörer, och omfamna den mer mångdimensionella föreställningen om faderskap som nu har blivit normen” (Hauari, Hollingsworth 2009: 43 i *ibid.*, 2). Fastän använder Bailey Allard Miller och Burnets tanke i jämförelse att det finns skillnader mellan stödandet till män som är pappor och det finns ”bristen på stöd de får för att uppfylla sin avsikt, särskilt när det gäller att kombinera föräldraskap med arbete” (Allard et al, 2011; Miller, 2011a; Burnett et al, 2013 i *ibid.*, 2). Dessutom presenterar Bailey Connells tanke att man måste tänka om ”uppfattningen att patriarkatet nu är kulturellt illegitimt ger stöd åt tanken att maskuliniteter aktivt rekonstrueras av män” (*ibid.*, 4) vilket utmanar Connells idén om hegemonisk maskulinitet till förändring ”för att kvalificera sig för hegemonisk maskulinitet räcker det inte längre att vara rationell, målinriktad, karriärorienterad och disciplinerad. Idag måste män också visa sin vilja att ägna sig åt barnomsorg” (Johansson, Klinth 2008 i *ibid.*, 4).

Sist betonar Bailey att patriarkalt underskott märks i limitationer av att spendera tid med barn och en anledning till det är på grund av ”strukturerna på arbetsplatser och institutioner, och de könsbaserade antagandena i många politikområden, som fortsätter att positionera kvinnor som primärvårdare för barn, vilket förstärker en begränsad syn på faderns roll, som försörjare, stödare till sin partner och valfri vårdare av sitt barn” (2015: 13). Dessutom är det precis institutioners strukturer som fortsätter att positionera män som ”sekundära föräldrar” och att fäder behöver anstränga sig att ge tillräcklig tid till både arbetsplatsen samt barn-och familj tid (*ibid.*, 13, 14).

3.2 Bourdieu om maskulinitet: *habitus* och *fältet*

För att undersöka Connells hegemoniska maskulinitet och hur det relateras med familjerelationer är det väsentligt att ta hänsyn till Bourdieus idéer som utvidgar hegemonis koncept. Todd W. Reeser i en bok *Masculinities in Theory: An Introduction* (2010) pratar om

maktens viktighet i maskulinitets studier och hävdar att Bourdieu undersöker hur maskulinitet fungerar på icke-hegemoniskt sätt samt ”stunder då män bryter eller försöker bryta sitt eget grepp om makten och sätt på vilka rent kritiska synsätt på maskulinitet kan kompletteras med mer positiva” (2010: 8). Detta hjälper att förstå kultur samt individer genom tänkande att om ”hegemoniska operationer kan döljas, kan de också undergrävas, manlig makt kan destabiliseras, och erfarenheter utanför hegemoni kan skapas” (ibid).

3.2.1 *Habitus*

Hegemonisk maskulinitets begrepp kan också förklaras genom Bourdieus idé om habitus som är centralt begrepp i Bourdieus praktikteori. Själv Bourdieu påstår att ”i praktiken är det habitus, historien förvandlad till natur, det vill säga förnekad som sådan, som praktiskt taget åstadkommer kopplingen mellan dessa två system av relationer [objektiv struktur och konjunktur], i och genom produktionen av praktiken” (1977: 78). Till och med säger Bourdieu att varje agent bidrar till objektiv förståelse av något fenomen på medvetet eller omedvetet sätt. (ibid., 79) Med Bourdieus tankar håller T. Coles där han citerar Strathern 1996, Swartz 1997, Margolis 1999 et al. att ”habitus är central för Bourdieus praktikteori, och utgör kärnan i kopplingen mellan struktur och handling” (Coles, 2009: 34). Till och med fungerar habitus som socialt kollektivt fenomenet som inte är begränsat av några regler dock är påverkat av ”objektiva strukturer”. (ibid., 34) Detta betyder att habitus är mer som ett omedvetet fenomen eller som Bourdieu förklarar: ”fungerar på under medvetenhets- och språknivån, utom räckhåll för introspektiv granskning eller kontroll av viljan” (ibid). Med andra ord hjälper habitus i vardagligt liv att ta beslut baserad på tidigare erfarenheter som var formerade av några strategier (ibid., 35). Dan Laughey citerar Bourdieus påstående att ”strategigenererande princip som gör det möjligt för agenter att klara av oförutsedda och ständigt föränderliga situationer” som ”läggs fast i varje agent av hans [sic] tidigaste uppväxt” (Laughey, 2007: 189). Till och med säger Laughey att ”habitusteorin försöker förstå överensstämmelsen mellan sociala strukturer (nämligen institutionell makt) och individuell handling” (ibid). Alltså är habitus en konstruerade samt konstruerande princip: ”vi gör våra habitus samtidigt som vi skapas av dem” (ibid).

3.2.2 *Habitus och hegemonisk maskulinitet*

Tony Coles diskuterar hur Bourdieus idéer om habitus bidrar till ett bredare begrepp av hegemonisk maskulinitet. Han påstår att habitus blir som ett hjälpmedel eller strategi vilken kan tillämpas på olika situationer (2009: 42). Nämligen skiljer han ut hegemonisk och underordnad

maskulinitets kategorier (som Connell har gjort) och heter dem *orthodoxy* och *heterodoxy* samt illustrerar relationer mellan dem: ”De i dominerande ställning strävar efter att bevara *status quo* genom att monopolisera definitioner av maskulinitet och värdet och fördelningen av kapital, medan underordnade utmanare ser till subversiva strategier och på så sätt genererar flöden och mekanismer för förändring”. (ibid., 36) Dock betyder det inte att de som finns i underordnat maskulinitets kategori känner sig *svagare* och inte *maskulina*: T. Coles säger att habitus hjälper män att skapa sin individuella förståelse av maskulinitet ”utan vad det innebär eller söka en anledning att validera sina handlingar” (ibid., 39).

3.2.3 Fält och hegemonisk maskulinitet

Fältet är lika viktigt som habitus när man vill inse hur hegemonisk maskulinitet har möjlighet att fungera i ett bredare perspektiv. ”Fält formar strukturen i den sociala miljö där ’habitus’ verkar och inkluderar sociala institutioner som juridik och utbildning” (2009: 35). Fälten kan överlappa varandra (klass, utbildning, institution) eller ha ett underfält (maskulinitet, femininitet). (ibid) Här ger T. Coles ett exempel av underfälten när underordnat gay maskulinitet och hegemonisk (eller dominant) maskulinitet möts: underordnat gay maskulinitet kommer inte att känna sig som om den tillhör underordnat om de passar till ”dominerande gay maskuliniteter inom gay maskulinitets fält” (ibid., 39). Medan dominant gay maskulinitet kan dela värderingar med hegemonisk maskulinitet samt inse sig som mer värdefull i jämförelse till exempel med underordnat gay maskulinitet (ibid).

Dessutom är det inte mindre viktig att prata om en Bourdieus term *kapital* som Bourdieu skilde ut till tre kategorier: ekonomisk, social och kulturell. Det ekonomiska kapitalet ”är omedelbart och direkt omvandlingsbart till pengar och kan institutionaliseras i form av äganderätt” (Bourdieu 1986: 16); det sociala kapitalet ”består av sociala förpliktelser (”förbindelser”), som under vissa förutsättningar kan omvandlas till ekonomiskt kapital” och ”det kulturella kapitalet (ibid) kan under vissa förutsättningar omvandlas till ekonomiskt kapital och kan institutionaliseras i form av utbildningskvalifikationer” (ibid). Till och med övertyger T. Coles att det är inte mindre viktigt att ett till kapital måste diskuteras i diskurs om maskulinitet: det fysiska kapitalet som är manskropp (Coles, 2009: 37). Han citerar Chris Shilling (1991, 1993 i ibid., 38) som säger att kroppen kan bidra till sociala ojämlikheter så som maskulin kropp i kontexten av fysisk kapital anses viktig i kontexten med ”gående, tal, skicklighet, uthållighet, uppförande, sexuella metoder”

(ibid., 38). Till och med relateras hegemonisk maskulinitet till muskler, lågt kroppsfett och ungdom. På så sätt blir det fysiska kroppens kapital värderade i hegemonisk maskulinitets fält.

3.2.4 Bourdieu och familj

Liksom Connell påstår Bourdieu att det verkligen finns arbets- och maktförhållanden i sociala strukturer mellan män och kvinnor och i samtida europeiska samhällen som ”maskulina-dominansen styrd av hegemonisk maskulinitet som får män patriarkal utdelning och det orsakar könsskada till människor. (Bourdieu 2000, Connell 1995 i Šmídová 2007).

Dock hävdar Andrew Brown (2019) att sociala relationer kan produceras och reproduceras med hjälp av ”godtyckliga metoder” genom ”skapandet och förstärkningen av distinktioner efter social klass, kön, yrke, etnicitet, status och så vidare” (Brown, 2019). Likväl nämner han Bourdieu som forskar sociala relationer, speciellt familjereationer, genom fotografi och en av dem fall som han undersöker är bröllop i fotografi och sedan familjens kommunikation genom tagna bilder (1990: 21). Först säger Bourdieu att fotografins vikt var tät relaterad med sociala ceremonier i familjers liv: de första fotografierna (efter bilder i agrikulturella föreställningar med djur) omfattade bilder av barn som var tagna av deras mödrar. Dock brukade barn inte fotografiernas på bröllop år 1930: ”på bröllopet är inte barnen i centrum för uppmärksamheten, det är inte deras festlighet”. (ibid) Till och med är det moderns viktighet som upprepas i Bourdieus boken där han hävdar att det var först mödrar som lärde sina barn om släkten genom läsningen av bröllopsbilder att känna igen ”kopplingarna som binder honom eller henne [barn] till var och en av de personer som visas [i bilden]” (1990: 21). Det vill säga en bild ”bör vara läsning av objekt som kan vara sociologiskt och att det aldrig bör betraktas i eller för sig, i termer av tekniska eller estetiska kvaliteter” (ibid).

Om man tar hänsyn till moderna dagars sammanhet kan man tillämpa Bourdieus idéer av familjens läsakt som är inte bara privat utan är på sociala medier: det finns ”YouTube” videor där svenska pappor eller mammor läser bilderböcker för sina barn eller tillsammans med dem. På grund av det kan man säga att Bourdieus perspektiv om läsningen samt bilder identifiering och förklaring inom familjen förblir en viktig del av förstärkande familjens relationer, det vill säga både föräldrarnas förhållande till barn.

Samt som läsningen mellan barn och föräldrar förstärker familjeförhållanden likväl hävdar Bourdieu att ord som ”hus, hem, hushåll <...>” beskriver och konstruerar social verklighet

(Bourdieu, 1996: 19). Det vill säga innebär familjs begreppet besläktade individer som är ”sammankopplade genom allians (äktenskap) eller släktskap, adoption (rättsligt förhållande) och att leva under samma tak (sammanboende)” (ibid). Fastän säger Bourdieu (ibid) att familjekoncept har utvidgat (han pratar om dagens USA) eftersom det finns en minoritet av traditionella kärnfamiljer som består bara av pappa, mamma och barn, de par som är inte gifta och bor tillsammans, ensamförälderfamiljer, gifta par som bor åtskilda. Nämligen finns det nya former av familjebegrepp som man kan identifiera; inte bara kärnfamiljs modell som har varit den ”naturliga” definitionen av familj eftersom ”det har alltid varit så här” som Bourdieu säger (ibid). Visserligen har modellen ändrats samt med familjebegrepp.

För att analysera förutsättningar för familjs sociala relationer använder Bourdieu etnometodologernas gjorda vetenskapliga forskningar om familjs diskurs: första uppsättningen av egenskaper omfattar familjen som anses vara ”en verklighet som överskrider dess medlem, en transpersonlig person utrustad med ett gemensamt liv och ande och en speciell vision av världen.” (ibid, 20); andra uppsättningen av egenskaper innehåller tankar att ”familjen existerar som ett separat socialt universum” (ibid). Det vill säga är den intim och separerad från omvärlden med hjälp av ”bostad” vilken Bourdieu hänvisar till hushåll som är ”permanent enhet” och ”överförbar” (ibid). Alltså påstår forskare att familjens diskurs anses vara ”grundad på en uppsättning kognitiva antaganden och normativa föreskrifter om det korrekta sättet att upprätthålla inhemska relationer” (ibid). Till och med tyder Bourdieu på att familjekoncept är både beskrivande och föreskrivande dock är det inte uppfattat på sådant sätt eftersom det är accepterat universellt i samhället: medan *familj* är konsekvens av social verklighet samtidigt är det själv socialt konstruerad princip (ibid., 20). Detta förklarar Bourdieu genom att använda en latinsk term *nomos* (ibid., 21) som betyder människors beteende och att socialt konstruerade principer var ”inpräntade” i beteendet (Collins English Dictionary, 2022) vilket leder till Bourdieus *habitus*. Dessutom säger forskaren att ”familj är en produkt av arbete av institutionalisering” (ibid) vilket syftar till att säkerställa *integreringen* och denna är ”ett villkor för enhetens existens och preexistens” (ibid., 22). Det vill säga, familj är relaterad till stabilitet, beständighet samt ”likgiltighet för fluktuationerna i individuella känslor” (ibid., 22).

Till och med fungerar familjen som ”ett fält med dess fysiska, ekonomiska och <...> symboliska maktförhållanden” (1996: 22) alltså kapital som varje person innehåller. Samt möter

fältet sitt ”gräns i effekterna av manlig dominans, vilket orienterar familjen mot den monolitiska kroppens logik (integration kan vara en effekt av dominans)”. (1996: 22) Sist påstår Bourdieu att det är staten som är ansvarig för konstruktioner av ”officiella kategorier genom vilka både befolkningar och sinnen är strukturerade” (ibid, 24). Därtill ”syftar staten till att gynna en viss typ av familjeorganisation och att stärka dem som är i stånd att anpassa sig till denna form av organisation” (ibid). Detta leder till Bourdieus slutsats att hur människor betar sig i familjeliv privat beror på ”offentliga åtgärder som bostadspolitik eller <...> familjepolitik” (ibid, 25).

3.3 Butler om *habitus*, kön och *performativitet*

I sammanhanget av Bourdieus ”fält” hävdar Butler att kompositioner som formerar komplexa samhällen visar sig inte spontant utan kommer från resultaten av sammanträffade *habitus* och fält (Butler, 1999: 114). Butler diskuterar Bourdieus idéer om *habitus* och fält genom performativ språkhandlingsteorin och ställer två frågor: ”Kan den ’generativa’ dimensionen av *habitus* tänkas i relation till effektiviteten av den illokutionära performativa talhandlingen?” och om kroppen förstås vara som en viss plats för performativa handlingar (”sätt på vilket sociala agenter konstituerar den sociala verkligheten genom språk, gester och alla möjliga symboliska sociala tecken”) (Butler, 1988: 519).

Habitus kan vara inte bara formerat av sociala konventioner utan också vara formande: dvs den skapar konditioner eller dispositioner som ger ett begär till subjekten att bete sig och agera genom fältens krav (1999: 116). Här ställer Butler en fråga vad det är som fungerar som *en formativ förmåga* till *habitus* och fungerar den ”att luta handling av ett givet slag utan att helt bestämma den handlingen” (ibid). Hon börjar med att säga att *habitus* och *fält* är skilda termer: ”*habitus* inte bara möter fältet som ett subjektivt fenomen möter ett motverkande objektivt [fenomen]. Snarare är det bara under förutsättning att *feel for the game* etableras, det vill säga en känsla för hur man agerar inom det sociala fältets etablerade normer, som *habitus* byggs upp” (ibid., 117). Det är snarare att *habitus* skapas genom etablerade sociala normer av ett viss fält. Och på så sätt *fält* blir som villkoret för *habitus* egna möjligheter. (ibid., 117) Butler fortsätter att diskutera ”*habitus*” och ”fält” beroende på varandra: om ett *habitus* ändras, gör det också ett *fält*. Till och med ett *fält* kunde inte vara konstruerad utan *habitus* deltagande och generativa doxa (ibid., 119). ”Doxa hänvisar till de aspekter av social praktik som tas för givet, som verkar självklart, och som vi sällan uttrycker och ifrågasätter sällan” (ibid., 175). Alltså ”styr anpassningsidealet [för Butler]

förhållandet mellan habitus och fält, så att fältet, som ofta figurerar som redan existerande eller som socialt givet, inte förändras i kraft av habitus, utan habitus alltid och bara förändras i kraft av de krav som ställs på fältets *objektivitet*” (Kenway, McLeod 2004: 542).

Butler pratar också om performativitet samt heteronormativitet i genusdiskurs. Som Anita Brady och Tony Schirato säger ställer Butler en fråga ”[f]inns det ’ett’ kön som personer sägs ha, eller är det en väsentlig egenskap som en person sägs vara?” (Brady, Schirato, 2011: 44). Det vill säga samtycker Butler med Bourdieus idé att ett kön inte bör uppfattas som ärvt eller införskaffad fenomen. Snarare är det någonting som man gör och blir ”tillskriven” till en viss kön. (2011: 44) Butler hävdar att om det är samhället som konstruerar genus, vem är de som bestämmer över det? Till och med: ”antyder ’konstruktion’ att vissa lagar genererar könsskillnader längs universella axlar av sexuell skillnad?” (ibid., 11). Brady och Schirato svarar frågan att Butlers tanke om att kön är performativ (alltså ens handlingar skapar genus) och det är ”auktoriteten som den performativiteten beror på kommer från konstitutionen av kroppar inom en heteronormativ matris (2011: 45) (”sammanblandningen av genus-kön-sexualitet som leder till normalisering av heterosexualitet” (Atkinson, DePalma 2009: 17). Dessutom är limitationer avsedda av hegemonisk kulturell diskurs ”baserad på binära strukturer som framstår som den universella rationalitetens språk” (ibid., 13). Butler själv förklarar *performativitet* som ”det sätt på vilket förväntan på en könsbunden essens producerar det som den ställer sig utanför sig själv” (Butler, 2002: xiv) samt som ”en ritual, som uppnår sina effekter genom sin naturalisering i en kroppskontext, delvis uppfattad som en kulturellt upprätthållen tidsmässig varaktighet” (ibid., xv). Till och med påstår Sara Salih i *On Judith Butler and Performativity* (2006) att ”ett kön är en handling som skapar vad den kallar: i detta sammanhang en ’manlig’ man eller en ’kvinnlig’ kvinna. Könsidentiteter konstrueras och konstitueras av språket, vilket innebär att det inte finns någon könsidentitet som föregår språket” (2006: 56).

Dessutom är *performativitet* tätt relaterad till heteronormativitet eftersom, som Butler säger, ”naturaliseringen av genusperformativitet naturaliserar och privilegierar också heterosexualitet” vilket gör så att de andra former av sexualitet blir ”onaturliga” eller ”ovanliga” säger Brady och Schirato (2011: 48). Samt finns obligatorisk och naturaliserad heterosexualitet som producerar det binära könssystemet och dess insisterande på den inre koherensen av kön och begär (ibid., 43). Butlers ”heterosexuell matris” idé betyder att ”kroppar är bara meningsfulla (och räknas bara som

kroppar som betyder något) när kön, kön och begär hänger samman inom en ram strukturerad av heterosexualitet” (ibid). Det vill säga står heterosexualitet på ett högre nivå än homosexualitet. Dock hävdar Julia Nentwich att inom de ”alternativa föräldrarnas formerna” utmanar homosexuella föräldrar hegemoniska former: hushållsarbete bland de föräldrarna baseras inte på könet utan på ”mer jämlika och självreflexiva förhållningssätt” (2008: 211). Till och med pratar Butler om genusidentitet som anses vara bestämd av handlingar snarare det som ”vi är” (ibid., 209) likadant som normativ kontext vilket blir naturell och hegemonisk i samhället. Dock för att de handlingarna skulle bli normativa och socialt accepterade behövs det konstant upprepning av dem. Till och med citerar Nentwich Butlers tankar att normerna kan förändras om ”människor utför sina identiteter på lite olika sätt – det vill säga om de tränger undan normerna” genom att ta subversiva handlingar. Dessutom anser Sabrina Douglas, Lisa Tang och Carla Rice (2022: 249) könsroller som ofullständiga och att de ändras kontinuerligt enligt Butler. Därtill hävdar Parisa Shams att Butlers ”[t]eorin om genusperformativitet förutsätter att normer verkar på oss innan vi har en chans att agera överhuvudtaget, och att vi när vi agerar etablerar de normer som verkar på oss, kanske på nya eller oväntade sätt, men ändå i förhållande till normer som föregår oss och överträffar oss” (2018: 99).

Ett exempel av Butlers idéer om performativitet finns på Ylva Odenbrings artikel ”Kön, sexualitet och klass i bilderboken. Exemplet Lill-Zlatan och morbror raring” (2015) där hon analyserar ”på vilket sätt konstrueras performativt genus i berättelsens text och bild?” samt med ”vilka föreställningar om kön, sexualitet och klass porträtteras och konstrueras i berättelsens text och bild?”. (2015: 61) I barnboken finns det fyra morbröder: tre av dem bor tillsammans med mormor medan den fjärde heter Tommy och bor med sin partner i en lägenhet och i kontrasten med de andra bröderna, ”klär han sig i färgglada och mönstrade kläder” (ibid., 62). Precis Tommys klädsel och beteende antyder på konventioner medan Lill-Zlatan, vars hår byter färger som ett regnbåge samt ibland sittande blomman i barnets hår, visar på performativa konstruktioner som tillåter läsaren att bilda sin egen uppfattning om egenskaper eller de beteendets mönster som innebär att vara ett *queer* barn. Förutom detta ”<...> Tommy har cerise skjorta med blommönster, rosa scarf, svarta byxor och rosatonade glasögon på sig. Skjortornas kulörer och mönster varierar genom berättelsen. Han har också guldringar i öronen” (ibid., 64). Alltså visar berättelsen att Tommy är annorlunda än de andra morbröderna genom sitt utseende och beteende. Dessutom säger Odenbring att ”trots att antalet böcker med ett tillsynes mer progressivt budskap blivit vanligare,

porträtteras homosexuella ofta utifrån heteronormativa och heterosexuella föreställningar om sexualitet” (ibid., 69) vilket relateras till Butlers performativitet och tyder på homosexualitet som annorlundaskapet (exempel av Tommy). Därtill påstår Odenbring att med sådan porträttering av morbror Tommy i bilderboken riskerar barnlitteraturen att underbygga stereotyper om homosexuella samt även heterosexuella grupper (”de [andra morbröder] porträtteras som kontorsråttor med kritstrecksrandiga skjortor” (ibid., 63)). Dock skapar Lill-Zlatan samtidigt ett förenat porträtt av socialskapande hetero-och homosexualitet egenskaper och beteende inom en person vilket grundar Butlers teori om att omstörtande könsmönster bidrar till förstörelse av konventioner.

4 Metod

Metoden som kommer att användas för att hjälpa svara på min forskningsfråga är Gérard Genettes narratologiska analys av berättelse och berättande samt Maria Nikolajevas och Carole Scotts narratologiska analys av samspelet mellan text och bild i bilderböcker. Den här kombinationen av metod är bäst för att förstå hur fäderna gestaltas i bilderböcker eftersom den tillåter, med hjälp av Genettes teori, att ta reda på hur fädernas porträtt konstrueras genom implicerade barnets synvinkel som uttrycks genom olika berättarperspektivs (fokaliserings) typer samt berättartyper. Till det hjälper Nikolajevas och Scotts analys av text och bild relationer eftersom de relationerna inte alltid är likadana, nämligen avslöjar bilderna mer information än text gör eller vice versa i bilderböckerna.

Som Monika Fludernik påstår (2009: 80) är Franz Karl Stanzel och Gérard Genette kända för sina bidrag till att skapa det strukturalistiska narratologiska typologiers systemet vilket kombinerar många narratologiska aspekter snarare än att fokusera på skilda distinktioner som andra forskare gjorde det. Metoden kommer att presentera Genettes teorier om berättande tillsammans med Stanzels teorier i bakgrunden för att påvisa varför precis Genette valdes för uppsatsens analys metod samt kommer metoden att lägga en bas till bilderböckernas analys genom berättandes perspektiv för att förstå fädernas maskulinitets porträtt.

Stanzel skapade en morfologisk modell som innebär tre kategorier av narrativ: *första-persons berättelse*, *auktoriell berättelse* och *figural berättelse* (2009: 80). Skillnader mellan dem är att första-persons berättelse innebär att den personen som berättar delar i berättelsens värld medan i auktoriell berättelse håller berättaren sig *vid* berättelsen och delar inte i den, alltså är

external och existerar utanför *diegesis* (berättelse) (ibid., 88). Till och med har den här typen ett externt perspektiv av händelser inom berättelse medan figural berättelse omfattar inre perspektiv av evenemangen (ibid). I figural berättare, säger Fludernik (ibid., 89), känns det för läsaren att händelserna representeras av en specifik karaktär dock är det inte det, alltså finns det en fokal karaktär som inte är berättande fast ser vi händelser genom hans/hennes synpunkt. Den här typen kallar Stanzel en *reflektor* figur i berättelse (ibid). Dessutom pratar Genette också om denna kategori dock nämns här den *fokalisering* (det betyder *vem ser?* perspektiv) vilken skiljer han till *icke-fokalisering*, *extern fokalisering* och *intern fokalisering*. Icke-fokalisering betyder att ”berättaren vet mer än karaktären, eller mer exakt, säger mer än någon av karaktärerna vet” vilket formuleras som: ”Berättare > Karaktär” (Niederhoff, 2011). I extern fokalisering ”berättaren säger mindre än karaktären vet” (”Berättare < Karaktär” (Niederhoff, 2011)) medan i intern fokalisering ”berättaren säger bara vad en given karaktär vet” (”Berättare = Karaktär” (Niederhoff, 2011)). Man kan märka att Genette har utvidgat Stanzels reflektors modell genom att skilja den i mer specifika kategorier som hjälper att förstå berättelses aspekter tydligare.

Dock var den ”reflektor” figuren inte den enda aspekten som förändrades i Genettes teori av berättelse. Dvs identifierar Genette tre nivåer av narrativ: berättande, diskurs och berättelse. (Fludernik, 2009: 99). Samt skiljer han tre kategorier som hjälper att skildra relationer mellan nivåerna: röst (A), tempus (B) modus (C) (ibid.,):

Röst delas upp till *person*, *berättande tid* och *berättande nivå*. *Personen* delas ut till *homodiegetisk* och *heterodiegetisk* med betydelse att det finns en första-person versus tredje person berättelse. Berättelsens tid fördelas till *efterföljande* (”berättaren rapporterar vid en senare tidpunkt om händelser som ägde rum tidigare” (Fludernik, 2009: 99)), *samtidig*, *föregående* (”spåkvinnan berättar vad som kommer att hända, berättaren använder framtidsformen” (ibid), *interpolerad* (”det finns inte något stort avstånd mellan tidpunkten för berättelsen och de berättade händelserna” (ibid.)) (2009: 99). Sist finns tre subkategorier inom berättelsenivå: *extradiegetisk* (berättaren existerar utanför (extra) *diegesen* (händelser som beskrivs av berättelsen)), *intradiegetisk* (en intradiegetisk berättare är en som är inuti (intra) berättelsen (diegetisk)) samt *metadiegetisk* (en berättelse i en berättelse) (ibid). Till och med påstår Fludernik (ibid., 38) att “endast på den extradiegetiska nivån är det möjligt att titta in i karaktärernas sinnen, oavsett om berättaren är en öppen, personlig eller dramatiserad berättare eller en dold” (ibid., 38). I tempus

kategorin faller in *akroni* som betyder ”den tidsmässiga avvikelser från den primära berättelsen kan inte placeras i något givet ögonblick inom berättelsens ram” (Nikolajeva, Scott 2001: 168) och *anakroni* som ”en diskrepans mellan kronologi och tidsordning i diskursen (Fludernik 2009: 150) som enligt Genettes teori delas till *analeps* (eng. *flashback*) och *proleps* (eng. *flashforward*). Dock utvecklar Nikolajeva och Scott (2001: 165) tidsmässiga relationer genom att dela dem i fler kategorier än Genette: utan tidigare nämnda *analeps* och *proleps* finns det också en *paraleps* (”en sekundär berättelse vars tid är oberoende av tid i den primära berättelsen” (ibid., 167) och *syllipsis* (”narrativ kopplad till den primära berättelsen genom någon annan relation än tidsmässig, till exempel rumslig eller tematisk”) (ibid., 168).

Fastän är det inte tillräckligt med den narratologiska analysen för bilderböcker eftersom bilderböckernas medium implicerar att bilder spelar en viktig roll inom berättelser. De två viktigaste forskarna i barnlitteratur är Maria Nikolajeva och Perry Nodelman. När det gäller bilderböcker är relationen mellan text och bild en ganska omdiskuterad fråga. Det märkliga är att Nikolajeva påpekar i boken *How Picturebooks Work* att ”även om vi har preferenser för vissa illustrationer, kanske för att vi har vuxit upp med dem, är texten inte beroende av illustrationer för att förmedla sitt väsentliga budskap” (2001: 8). Medan den norska bokillustratören och författaren Øyvind Torseter, på webbseminariet ”Nordisk bilderbok - vild och vacker” (2021), säger att det inte går att skilja bilderna från texten för att skapa mening och till och med hävdar han att bilden kommer först och sedan kommer texter (Torseter, 2021). Nämligen betyder det att läsarens och bokens illustratörers perspektiven kan vara olika när det gäller bilden och text.

I alla fall kan man hitta att debatterna kring bilderböckers texter och bilder är även mer komplexa än Nikolajeva och Torseter har diskuterat. De första stegen att analysera relationen mellan text och bild i bilderböcker i fältet kan man upptäcka i början av 1980-talet när det skapas termen ”ikonotext” av Kristin Hallberg. Denna blir en viktig insats eftersom den beskriver ”samspelet mellan ord och bild och betonar interaktionen mellan två disparata teckensystem, två semiotiska system” Druker (2018: 2). Det vill säga visar *ikonotext* hur bilden kompletterar texten. År 1992 publiceras Ulla Rhedins första svenska och norska avhandlingen om bilderböcker *Bilderboken. På väg mot teori* där hon skapar en ny term *högläsningföreställning* som blir ”performative art” och det handlar om en performans såsom dans, skådespeleri osv säger Druker (2018: 2, 3). Efter några år sedan publiceras en antologi *En fanfar för bilderböcker* (2013) där

Rhedin och några andra forskare och illustratörer reflekterar över bilderböckers historia och tendenser för att uppnå bättre läsningsupplevelse påpekar Österlund (2013:1). Dessvärre säger Österlund att Rhedin skapar sin nya term ”svävning” som betyder ”en sömnlös förening mellan text-bild-bok”. (2013: 1, 2). Och då diskuterar M. Österlund i sin recension (2015: 2) ”En Fanfar För Bilderboken!” vad det är för skillnad mellan ”ikonotext” och ”svävning”. Österlund säger att termer liknar varandra och att det finns olika termer och teoretiska begrepp för att koppla bild och text relation.

Även Nodelman, som är en expert inom barnlitteratur, skrev att ”bilder fungerar som ett komplext system av betecknare som förmedlar information om vilka karaktärer är och vad de gör” (2008: 1). På grund av det skiljer Nikolajeva och Scott (2001: 12) relation mellan text och bild som kallas *ikonotext*. Den delas till fem kategorier: *symmetrisk* (”två ömsesidigt överflödiga berättelser”, alltså det finns två parallella berättelser från både visuell och verbal synvinkel” (ibid)), *kompletterande* (”ord och bilder som fyller varandras luckor” (ibid)), *förstärkande* (”visuellt narrativ stöder verbalt berättande” (ibid) eller ”verbalt berättande beror på visuellt narrativ” (ibid), det vill säga i det första fallet är det komplicerat att förstå berättelsen utan bilden medan i det andra fallet blir det svårt att förstå berättelsen utan text), *kontrapunktisk* (”två ömsesidigt beroende berättelser” (ibid) (dvs att texten och bilden beror på varandra) och sist är det *syллеptisk* (den kan också vara ordlös bilderbok dock inte nödvändigtvis och där finns ”två eller flera berättelser oberoende av varandra” (ibid). Kontrapunkter skiljer också sig genom kontrapunkt i adress; stil; genre eller modalitet; juxtaposition; perspektiv; karakterisering; metafiktiv natur; rum och tid (ibid., 24-26).

Förutom *ikonotexts* vikt är det väsentlig att diskutera fäders representation i bilderböcker när det gäller förståelse av barns läsakt: huruvida det som gestaltas i bilderboken tolkas som verklighet eller som överklighet/fantasi. Till detta hjälper Nikolajevas och Scotts (2001: 173) omdiskuterade modalitet. Modalitet innebär sådana kategorier som ”möjlighet, omöjlighet, tillfällighet eller nödvändighet av ett uttalande” (ibid). Nämligen hjälper modalitet att bestämma för läsaren om ”graden av sanning i den kommunikation vi får” (ibid). På grund av det skiljer Nikolajeva och Scott tre modalitets kategorier: *indikativ* (”presenterar händelserna som sanna” (ibid)), *optativ* (”uttrycker en önskan”, *dubitativ* (”uttrycker tvivel”) (ibid., 175). Det här

kategorierna kommer att vara användbara för att skilja om fädernas gestaltning presenteras utifrån verklighets eller fantasins synvinkel.

5 Analys

Analysen kommer att delas i fem underavsnitt i vilka jag undersöker hur fadersfiguren gestaltas i fem olika skandinaviska bilderböcker. För tydligare förståelse av analysen kommer bilagors bildnummer presenteras vid vissa scener dock finns i den här delen inte alla bilderna på grund av bilderböckernas upphovsrätt. Vid citaten som används i analysen finns bilderböckernas sidnummer i parenteser.

5.1 Oskar Kroon och Jenny Lucander *Fakta om pappor* (2021)

På omslaget (bild nr 1) ser läsaren ett enfärgat gult kök i bakgrunden där läsaren ser en man som sitter på ugnen och tittar på receptet av ”Ragu” vilken är en sås som serveras med pasta. Man ser också punkter för hur man lagar såsen. Ugnen ser smutsig ut och det visas att mannen inte vet riktigt hur lagas den. Bredvid honom sitter en flicka på en väldigt stor stol så att hon är på samma nivå som pappa och tittar på honom med ett upphängt ögonbryn. Flickans pappa ser lite nervös ut eftersom flickan tittar på honom med förväntningen om att pappan lyckas att laga såsen enligt recepten och hon ser lite skeptisk ut med det upphängt ögonbrynet. Till och med titeln *Fakta om pappor* liknar barns handstil vilket indikerar att alla pappor enligt berättaren är samma: de vet precis inte hur man lagar mat och behöver följa recepten. Det är intressant att protagonisten generaliserar sin pappas beteende som alla andra pappors. Ett bevis på detta är flickans ritade porträtt av pappan på försättsbladet (bild nr 2). På försättsbladet finns protagonistens ritade statistik (bild nr 3) om pappors aktiviteter och fritidssysselsättning: mest av tiden är pappor glada, dricker kaffe och sitter i möten. Förutom det tvättar de oftast och lagar mat. Pappors föda är ”ragu” sås, de bor hemma och gillar sommarmyggan. Uppslaget verkar vara som en vetenskaplig uppsats om generaliseringar om pappor utifrån barnets perspektiv.

Boken visar den lilla flickas syn på sin pappa, det vill säga den berättande flicka är tredjepersonsberättare eller, enligt Fluderniks klassifikation, *dold berättare* (eng. *covert narrator*) (2009: 35). Det betyder att det ”är språkligt oansenlig; det gör hon genom att inte presentera sig själv som artikulatör av berättelsen eller gör det så nästan omärkligt” (ibid., 22). Detta visas även från den första situationen när protagonisten säger ”det händer att pappor vaknar lite för tidigt. Det bara blir så. Man drar på sig sin hundoverall. Skäller och kyssar i hörnen”. Med dessa ord menar

lilla-flickan (och läsaren kan se på bilden) att hon är den hunden som ”skäller och kyssar” (4) fast pratar hon om sig själv utifrån ett tredjepersonsperspektiv ”man”. Denna relation kan också identifieras som Genettes *heterodiegetisk berättare* som presenterar narrativens värld genom att hålla tillståndet, nämligen användning av pronomen ”man”. Dessutom ser man *zoomorfism* (eng. *zoomorphism*) (”tillskrivningen av djurliknande mentala tillstånd till människor” (Nanay 2021: 171)) av hunden: den lilla flickan identifierar sig med en hund genom att klä på sig en hundoverall, ”skäller” som en hund och visar att det är dags att stiga upp för pappan genom att dra ner ett laka från den sovande pappan. Med andra ord omfattar *zoomorfism* en litterär teknik när en människa får djurens egenskaper eller utseende. Dock visas här att lilla flickan är *intern-fokalisatorn* eftersom man ser flickans attityd till det som händer i berättelsen. Likväl blir pappan sur på morgonen av ”hundens” skäll samt motiverar lilla flickan att pappan inte behöver vara arg på henne: ” <...> men det kan man väl inte ändå rå för. Hundar är såna” (4). Detta kan förstås som lilla flickans vilja att normalisera ett beteende som väckning på morgonen genom att identifiera sig med en hund, eftersom hundar ”skäller och kyssar i hörnen” (4). Till och med ser man generalisering om hundar även i denna situation: att hundar brukar vakna sina ägare och att flickan påvisar att hon är tvungen att lyda sin pappa därifrån visas pappans hegemoni över dottern. Dessutom ser man pappan som ser trött ut i ett rörligt sovrum (bild nr 3): det finns bananskal och tennisracket på golvet, slarviga skor i hörnet, koppen där det fortfarande finns te från igår på bordet samt bokens vänstra sidan och högra sidan ger en känsla av en stökig person som bor där. Här känner läsaren igen Anna Pilińkas (2017: 63) beskrivning att fäder förstår barnomsorgen mest som lek-tid. Till och med använder protagonisten ironi av att ”det händer att pappor vaknar lite för tidigt” (4). Med andra ord implicerar berättaren att pappor skulle vakna för sent (enligt barn om de skulle inte vakna pappor) därför behöver barnen själva vakna upp sina pappor. Detta gör bilderbokens protagonist genom att ta på sig hundens roll.

När man pratar om berättaren är det inte minst viktigt att diskutera fokalisering. Den här berättelsens fokalisator är intern eftersom berättaren påstår vad dottern vet och läsaren får ingen information om pappans eller mammans tankar. Dock uttrycks pappans känslor genom berättarens ord ”då blir de sura” (4). Berättaren är den som berättar en historia och pratar medan fokalisatorn är den karaktär genom vars ögon läsaren ser en viss scen. Den här typen av narratonen och fokalisering säger att berättelsen är presenterad utifrån fokalisatorns (lilla flickans) egen åsikt och upplevelser, vilket indikerar på *täckt anföring* (eng. *free indirect discourse*) eftersom berättaren

identifierar sig med fokalisatorn samt läsaren inte får veta om andra karaktärernas tankar och varför beter de sig på ett eller annat sätt. Detta betyder att pappas porträtt är bara subjektiv, det vill säga läsaren kan antingen lita på fokalisatorns presentation av andra karaktärer eller måste dra slutsatser själv.

Pappans och lilla-flickans kontrast bildas vidare vid frukostbordet när pappan säger att man behöver ta en hundoverall av sig när man sitter vid bordet: ”Inga byrackor vid bordet” (5) säger pappan. Sedan frågar flickan vart man skulle lägga den. ”Vart som helst” svarar pappan. Då funderar flickan att ”då är man ytterst nogga med att den hamnar var som helst och att absolut inte ska ligga den någon särskilt stans” (5). Här inser man berättarens ironi och direkt tolkning av pappans regel och förbud vilket gör det roligt för läsaren. Sedan när han sätter sig vid bordet får han sitta just på hunden. Då blir han sur igen och flickan kastar hundkostym precis ”vart som helst” (5). Detta får läsaren se genom illustrationen som använder rörelselinjer för att visa en riktning av en fallande hund. Det är viktigt eftersom sekvensen av bilder, speciellt i bilderböcker, hjälper barn att identifiera tidens framsteg i berättelsen enligt Nikolajeva och Scott (2001: 139). Samtidigt lägger Nikolajeva och Scott till Nodelmans tanke att för små barn är det svårt att identifiera bildordning, i stället tycker de om skilda objekten som illustratörer porträtterar utifrån tidensperspektiv (i 2001: 140). Därför använder bilderböckers forskare termen eng. *simultaneous succession* vilket betyder att det finns ”sekvens av bilder som skildrar momenten som är disjunktiva i tiden men uppfattas som hörande tillsammans, i en otvetydig ordning” (ibid., 140). Med andra ord behöver man *simultaneous succesion* för att visa förhållandet mellan dem: en bild orsakar en annan. Förändringen som sker i varje efterföljande bild är tänkt att indikera tidsflödet mellan den och den föregående bild. Denna teknik visar bilderbokens illustratör just genom streckningar av den fallande hundkostymen på vänstra sidan och man ser resultaten av den liggande kostymen på diskbänken vilket antyder också på en *visuell pageturner*. Den porträtteringen visas i köket bakom pappan och flickan som sitter vid frukostbordet. Till och med svär pappa: ”satan!” (23) vilket påvisar att han filtrerar inte sin ordlista vid dottern. Läsaren ser från bilderna att lilla flickan försöker att vara snäll och artig för pappan (bild nr 5): hon ler med höjda ögonbryn och är ledsen för den liggande hundkostymen. Då frågar hon ”vilka som helst” frågor men pappan svarar bara ”mmm” (8) medan han äter marmelad och bilden visar han koncentrerar sig snarare på marmeladens smak än att lyssna på dotterns frågor. Utifrån de här situationerna kan man inse att pappan inte är så inblandad i lilla flickans liv vilket får henne att

sträva efter pappans uppmärksamhet och att vara *ett bra barn* för sin far. Fast är detta bara dotterns perspektiv eftersom läsaren inte kan *höra* vad pappan tycker eller hur han känner sig. Det är bara *kompletterade* bilderna som ibland hjälper att förstå läsaren vad han tänker på. Till och med hjälper bilderna från morgonens scener identifiera att pappan snarare är trött ("mmmm", säger pappor då, men dom menar marmeladen" (8)) och visar inte uppmärksamhet till något som händer omkring honom, inte heller sin dotter. Det finns en kontrast mellan texten och bilderna – *kontrapunkt i perspektiv* eftersom berättarens ord skiljas från det som läsaren ser på bilderna.

Fast även om pappan ser upptagen hela tiden med något annat ut och drömmer (bild nr 6) (han skyndar flickan till dagis, pratar inte med henne på väg till dagis och skrollar i telefonen) ser läsaren vidare att berättaren har en positiv åsikt om pappor: "dem [pappor] sitter i möten och längtar efter sina ungar. Då vill de leka" (12). Medan bilderna avslöjar ingenting om pappans längtan efter dottern. Från bilderna ser man snarare dotterns fantasifulla bild av pappan på kontoret där han pratar med någon i telefonen. Och förre detta finns sidan där flickan pratar också i sin leksakstelefon. Uppslaget påvisar *kontrapunkt* eftersom flickan framställer sig att hon pratar med sin pappa genom leksakstelefon ("Men även om man är på olika ställen så sitter man ihop. Det syns inte utanpå men så är det. Som ett osynligt snöre" (11)) dock påvisar uppslagets höger bilden påvisar pappan på jobbet där han pratar i en verklig telefon, alltså bilden av pappa här är mer objektiv än berättarröst. Genom porträttering av flickan och pappan som pratar i telefonen vill flicka bekräfta deras närelation och säger att pappan längtar efter henne på jobbet. Till och med "när pappor hämtar [från dagis] är alla [barn] glada. <...> Då spelar det ingen roll om det regnar eller skiner. Då går man till lekparken" (15). Medan i verkligheten konstrueras pappan som gäspande i lekplatsen (bild nr 7). Här kan man skilja ut denna situation som *kontrapunkt i stil* eftersom orden om pappan är naivistisk medan i bilderna representeras pappan realistiskt: att han gäspar och har det tråkigt och/eller är trött efter jobbet. Det vill säga uttrycker orden intern fokalistorns subjektivitet medan bilderna porträtterar objektivitet samt finns det *optativ* modalitet eftersom det är flickans önskan att vara nära sin pappa när de är på separata ställen. Dock lagar pappan maten på kvällen och säger: "sitt still!" (17) säger han vid bordet. Efter middagen säger flickan att pappor är "bättre" på kvällarna än på morgnarna: "på morgnarna när man är piggt är pappor trötta. På kvällarna när man är trött är pappor pigga. Då fixar de lite" (18). Den här meningen avslöjar att det är flickan som är fokaliserade.

Positiv attityd hållas när flickan pratar om pappans vardagsliv: att ”de tvättar kläder, håller koll på tider och betalar i affären. De kan vakta andras hundar <...>” (13). Pappan visar sig vara en äventyrlig och inspirerande person för sin dotter (bild nr 8): ”pappor har rest runt jorden och badat i alla hav” (14). Läsaren kan känna igen en hyperbol i protagonistens ord om pappan. Hyperbolen påvisar att flickan tycker att pappan är erfaren i livet och detta inspirerar henne. Fast säger dottern att pappan längtar efter resor och han fantiserar om att uppleva äventyr men sedan ”är det alltid dags att sova” (14) säger flickan.” Till och med ”det sämsta med pappor är när man vill fråga något är dom alltid mitt i en mening” (14) vilket avslöjar att protagonisten verkligen tycker om att höra pappans berättelser om resor fast vill hon ha en dialog med honom. Inte mindre viktig är sekvens av fyra bilder på två sidor: i den första ser man den promenerande pappan med tio olika slags hundar samt i falsningen av boken ser läsaren en hoppande till havet pappa. På högersidan läser pappan boken om djur tillsammans medan hans dotter kramar honom i den övre delen av sidan och på den nedre delen klättrar pappan upp berget vilket fungerar som plats för texten. Position av fyra små bilder som skildrar olika situationer blir inte möjligt att identifiera bildernas sekvens eftersom Nikolajeva påstår att man oftast börjar ”i det övre vänstra hörnet, och det är ganska naturligt att sluta i det nedre högra hörnet”. (ibid., 150) Dock i de här sidorna är det svårt att etablera en kronologisk ordning av bilder, alltså det finns ingen anledning till en bild som skulle orsaka en annan bild (ett kausal samband) och de är bara skilda livets ögonblick utifrån fokalisatorns synvinkel. Man kan även identifiera *paralepsen* här eftersom det finns pappans äventyrliga ögonblickar i bilder som händer i flickans fantasi. Att det är hennes fantasi sufflerar en vit drömbubbla på högra sidan som samtidigt liknar ett berg på vilket klättrar pappan. Det vill säga utgör drömbubblan dubbelarbete i bilden. I nuvarande situation ligger pappan i soffan och läser en bok medan flickan klagar på att ”när man vill fråga något är de alltid i en mening” (14). Man kan skilja vad som är verkligheten och vad som omfattar fantasi med hjälp av bilderna: det som händer nu (att pappan läser och ligger i soffan) visas i en bild där han finns med dottern medan i de andra bilderna föreställer flickan sig pappan som gör äventyrliga aktiviteter ensam utan henne.

Även om i början får läsaren inte veta om flickans mamma uppstår hennes porträtt nu i upplösning av bilderboken. I protagonistens liv uppstår mamman inte så ofta (bild nr 9) ”de kommer kanske hem lagom till middagen och kramas och är glada” (17) och ”fast ibland är de på konferens och kommer först i morgon” (18). Det är intressant att läsaren får se mamman men hon pratar inte, hon kommer bara när flickan sover och vi ser hennes och pappans fötter i sängen på

sidan. Fast innan det är dags att sova håller pappan flickan upp i luften med sina händer (bild nr 10) ”då kan man flyga hela vägen upp till himmelen” (21) tycker flickan vilket säger att flickan känner sig trygg i pappans händer. Till och med säger hon att de bråkar ibland eftersom ”man inte måste kissa” (21) före läggtid. Intressant är i denna scen att läsaren ser glada och leende ut pappan för första gången i hela berättelsen: ”på morgnarna när man är pigga är pappor trötta. På kvällarna när man är trött är pappor pigga. Då fixar de lite” (21). Det kan indikera att pappan äntligen kan koppla av efter hela dagens bekymmer.

Sammanfattningsvis dotters pappa avslöjar en *hegemonisk* maskulinitets kategori. Detta betyder att protagonisten ser pappan som auktoritativ person utifrån situationerna när han kommenderar att ta av sig hundoverallen och att man inte får ha det på sig vid frukostbordet. Samt ser läsaren att pappan är oftast trött på ansvarigheter och arbetar med flickans uppfostran. Även om pappan är trött på det dock delar han aktivt i flickans liv och tar hand om henne. Den här porträtteringen av pappan förnekar Andersons och Hamiltons gjord undersökning (150: 2005) där de kom på slutsatser att pappor i bilderböcker inte är oftast inblandade och osynliga i sina barns liv när det gäller uppfostran. Till och med är det just mamman vilken presenteras som en inte närvarande person i flickans liv eftersom hon bara visar sig efter jobbet och har ingen kontakt med flickan. Dessutom är det pappan som tar bådan föräldrars roll i familjen och spelar den viktigaste rollen i flickans värld. På grund av det attribuerar protagonisten sin pappas handlingar till alla andra pappor, nämligen generaliserar hon om pappor i allmänhet och bilderboken får nästan en vetenskaplig beskrivning om hur pappor bete sig med döttrar i hushållen. Man kan säga att den bilderboken omvandlar traditionella föräldrars roller i familjen. Det vill säga om man tillämpar Connells maskulinitets klassifikation skulle pappan vara en blandning mellan hegemonisk och underordnad maskulinitet eftersom hegemoni visar sig utifrån pappans försök att sätta regler hur dottern ska bete sig vid bordet (”inga byrackor vid matbordet” (5), ”sitt still” (17) ”använd gaffel” (17)) samt som scenen när flickan bör gå och lägga sig men hon vill inte kissa innan sömn men pappan svarar ”färdigdiskuterad” (21) (”då bråkar man ibland om det för att man kanske inte måste kissa” (21)) och på så sätt vill han skapa hierarki, det vill säga att dottern måste lydda pappans regler. Samtidigt visar pappan underordnad maskulinitet som Connell förknippar med kvinnlighet i sådana sfärer som matlagning och vård när det är dags att gå till dagis eller lektid efter dagisen. Till och med hjälper här Mollers kritik mot Connells hegemoniska maskulinitets förklaringen av pappans sårbarhet vilken förstärker relationen till dottern: detta visas tydligt när pappan håller sin

dotter i luften, ler och tillåter henne att ”dansa innan man ska sova” (21). Scenen uppstår bara i slutet av bilderboken dock bilden av en leende pappan och hans tillåtelse för dottern att dansa innan sömn visar ett tecken på att han har utvecklats som pappa och överlämnar sin hegemoniska roll. Till och med visas faderns genusperformativitet omförhandling genom transformation av maskulinitets kategorier inom bilderboken. Performativa handlingar som skulle anses vara kvinnliga för män enligt hegemoniska *fältet* utvecklas till nya performativa handlingar som skapar den fadern som porträtteras i berättelsen. Å ena sidan kan läsaren tro på att det inte finns mamman i den här familjen dock i början visas hon vara den person som jobbar mycket och kommer hem sent, vilket indikerar att pappans och mammans traditionella roller som Butler pratar om är omvända: att pappan inte blir en *manlig man* och mamman blir inte en *kvinnlig kvinna* i ett habitus som skapas av fältet. De här omvända rollerna skapar ett annat koncept av *familj* (som består av dottern och pappan samt en mamma som ibland dyker upp) som Bourdieu har påstått att det finns olika familjetyper fast det som förenar familjemedlemmar är precis deras hem till vilket återkommer mamman efter hela dagen i bilderbokens slut.

5.2 Nils Andersson och Erik Svetoft *Pappor ska va tjocka* (2020)

Först på bilderbokens omslag (bild nr 11) ser man en flicka i mitten av omslaget med krossade armar och sedan finns det bokens titel *Pappor ska vara tjocka* i bokstävernas feta stil. Flickans position indikerar att det är nästan som budord, att hon insisterar om pappornas tjockhet. Att boken kommer berättas utifrån barnets perspektiv indikerar det talspråkliga verbet ”va” istället för ”vara”. Till och med finns det många små bilder omkring flickan och titeln av idrottande människor (både kvinnor och män) som anstränger sig mycket och svettas. Samt finns det också hamburgare, smörgåsar, kanelbullar, sushi, glass och vikter för träningen. Man kan känna igen en *verbal pageturner* även i bokens titel om man tänker på varför skulle just papporna vara tjocka? Läsaren vill få veta anledningar till detta och bläddra till första sidan. Samt finns det *kontrapunkt i adress* eftersom det finns ”textuella och visuella luckor som lämnas medvetet för att fyllas på olika sätt av barn och vuxen” (Nikolajeva, Scott 2001: 24), alltså finns luckorna kvar till varför man ser så många idrottare på bilderna medan det står i stora bokstäver att ”pappor ska va tjocka” vilket även förstärker kontroversiella tankar kring titel och berättelsen för både den vuxen och den små. Samt den direkt in i läsarens ögon stirrande flickan implicerar att berättelsen kommer att berättas utifrån hennes subjektivt synvinkel. (Nikolajeva, Scott 2001: 119)

På första bokens högra sidan ser man bara en bild som omfattar hela sidan och inkluderar ingen text. På bilden (bild nr 12) finns en pappa som står i köket och brer en smörgås till sin dotter samt tittar på henne med ett leende. På kökets bord ligger många matprodukter och vi ser att pappan har en ganska står mage vilket betonas genom ljusblå jeans som bekläder den. Precis vid honom sitter en flicka på stolen och håller en bok i sina händer. Från denna bild får man en känsla av pappans och dotterns harmoni. På högra sidan finns pappan som sitter nu och leker med flickan samt nu ser vi första tankebubblor om pappan från flickans perspektiv. Viktigt att nämna är att texten är skriven i rimmande ord: ”pappor ska va tjocka, det har jag alltid tyckt. Det tycker jag är härligt och underbart och snyggt” (4). Angående rim i bilderböcker påpekar Heald att ”den skickliga bilderboksförfattaren är en mästare på prosodi, som fångar rytmer och påfrestningar i enkla meningsstrukturer, producerar ett språk som lämpar sig för att läsas högt” (2008: 233). Dessutom påpekar flickan att pappans stora mage är en egenskap som alla pappor skulle ha eftersom den ”har ståtlig prakt!” (4). Hennes syn på pappans utseende bevisar att hon är stolt över sin pappa och uppskattar honom. Till och med generaliserar hon ganska liknande som före analyserade bokens protagonist om hur pappor skulle se ut: ”Att pappor ska va tjocka det har jag alltid sagt” (4). Dessutom en annan flickans identifiering tecken med pappan är hennes klädsel: hon har liknande blå lös-hängande byxor och lösa t-shirt som pappan men en annan färg.

Däremot får läsaren också se på nästa uppslag (bild nr 13) en mamma som bråkar om ”pappan är så fet. Att pappan måste träna och gå på en diet” (5) dock får läsaren se på bilden senare att flickan stöter pappans sida. Vidare är det inte mammas direkta ord utan parafras av hennes ord. Alltså kan man identifiera flickan som *intern fokalisatorn* eftersom hon förmedlar berättelsen och andra karaktärers ord genom sin synvinkel och tar en aktiv roll som karaktär i narrativen. Samt finns här *homodiegetisk berättare* eftersom historien berättas utifrån förstapersonsperspektiv och berättaren är också en karaktär. Dock ser man utifrån bilden att relationen mellan mamman och pappan inte är jämställd eftersom läsaren inte får höra vad som pappan svarar till mammans replik, det finns bara en bild av ett sänkt huvud pappan som tittar inte direkt på mamman, nämligen en *elips* av en pappa som inte svarar och det kan tolkas som att han håller med mammas åsikt. Precis på högra sidan ser man familjen vid bordet och en ledsen pappa som svettas (det finns en svettdroppe som bildas på hans panna) samt ser vi en ledsen protagonist som ömkar sin pappa för sådan situation att pappan måste äta spenat (bild nr 14) i stället för pizzan som alla andra familjemedlemmar gör utom honom. Detta förstärks genom *symmetriska bilden* och hennes ord på

nästa sida där hon tittar i hemlighet från hörnet i korridoren med oro på en ledsen pappa som anstränger sig mycket att motionera och säger: ”Men jag blir arg och ledsen. Jag vill ha pappa kvar! Min tjocka varma pappa. Min runda glada far!” (7). Flickan är rädd för att förlora sin lek och fritidskamrat (bild nr 15) eftersom hon tycker om pappans utseende just nu: ”min pappa som vill leka och hinner läsa bok och inte jämt ska jogga och träna som en tok” (7). Sedan på högra sidan följer flickans tankar om att hon måste stoppa på något sätt pappans lidande av träningen: ”Att pappa vill bli mager och hälsosamt och trist, det kan jag kanske hindra med lurighet och list” (8). Bakom henne i bakgrunden finns ingenting, bara den vita färgen som indikerar på att hon behöver tänka på hur hon kan försvara sin nuvarande pappas utseende. Det visas genom hennes oroad ansiktsuttryck och att hon står ensam i en helt vit sida. Här kan man inse en *verbal pageturner* eftersom läsaren behöver vända ett blad för att få veta vad flickan kommer på som en lösning till problemet. En verbal pageturner hjälper att inse flickans subjektivitet och förmedlar hennes känslomässigt tillstånd, alltså oron om pappan och desperat vilja att bevara honom i familjen.

På nästa uppslagets sida ser läsaren ett rum där det finns inga karaktärer och ligger bara en skinka, grött, en skylt med skrivet ord ”stängt” och den *homodiegetiska berättaren* säger att det finns olika sätt att förhindra pappan från smalhet: ”Jag kunde hålla bacon från i pappas hälsogryn och sätta upp skylten på gymmet ner i byn” (9). Disposition av texten är delad i fyra skilda refränger som representerar protagonistens olika idéer som skulle hjälpa lösa problemet och är *intern fokaliserade* som betyder att texten uttrycker karaktärens inre tankar. Bara den sista refrängen representerar fokalisatorns idé om att hon måste hitta forskningar som förnekar idrotts vikt. Till och med ser läsaren att hennes syster hjälper lilla flickan att använda datorn för forskningar. Tyvärr, kan de inte hitta någonting som skulle bevisa tvärtom. Sista strofen av texten bevisar att detta är en *verbal pageturner* eftersom berättaren konstaterar tre sätt hur man kan förhindra pappan från att gå ner i vikt och läsaren kan se från bilderna några saker på golvet som bekräftar vad forskningen säger. Därför ser man den oroad lilla flickan på höger sida som sitter på stolen vid datorn och hennes syster som står bredvid hjälper henne.

Även om i början lyckas de inte hitta forskningarna på nästa uppslags bild (bild nr 16) tittar läsaren utifrån flickornas perspektiv på datorn och får se en forskare från Prag som säger ”att av träning så blir man sjuk och svag” (11). Här inser man ironi eftersom forskaren själv har lite övervikt och bakom honom står det en kory, hamburgare och en idrottare på tavlan som är kryssad ut. Därtill anmärks en stor kontrast av färger från gul till orange och rörelselinjer som kommer från

datorn tyder på att sådant bevis är oväntat och överraskande för karaktärerna. Här ser man att både bilderna och texten är *symmetriska*.

Visst fortsätter flickans ansträngningar att behålla pappans utseende. Det är självklart när lilla flickan äntligen får resultaten från den forskningen som hon behövde påvisa till pappan. Därför ser man på nästa uppslag flickan i en rörelse ute, på väg till pappan. Hennes båda ben är i luften och hon ler: ”jag rusar ner till gymmet med superhastig fart” (12). Bakgrund omkring flickan ser neutralt ut med många människor som bara bryr sig om sig själva och en kvinna och två hundar som tittar på skyndande flickan hemifrån. Här uppvisar sig en *visuel pageturner* för hennes från vänster till höger springande figur uppmanar läsaren att söka efter fortsättningen på nästa sida. Detta är viktigt eftersom läsaren är nyfiken på vad kommer att hända till protagonisten senare och identifierar sig med henne. Så följer därav att man ser gymmet på uppslaget. På högra sidan nämner berättaren vilka sports utrustning använder idrottare på gymmet där ”vår pappa alltid går” (13). *Homodiegetisk* berättare skapar en humoristisk betydelse genom att säga att det ”finns träningsapparater för mage, rygg och hår” (13). Bilderna ser överdrivna ut (vilket antyder på *intern fokalisatorn*) eftersom en mans armar är ritade som väldigt långa och ser oproportionerligt ut till hans kropp, en annan mans bicepsar är större än hans huvud och i jämförelse med avbildade idrottare på gymmet ser flickan mycket små och olämplig ut i den här miljön. Detta är ett tecken på att man ser allting utifrån protagonistens perspektiv och att de ser monstruösa ut. Hennes besvikelse och kontrast mellan idrottare framträder mer när hon inte kan hitta pappan på gymmet: ”Jag letar efter pappa. Jag frågar alla där. <...> men ingen av dem vet ens vem pappa är för nån” (14).

Efter det på nästa två sidor (bild nr 17, 18) följer lilla flickans oro och ångest om var pappan har försvunnit: ”tänk om min stackars pappa blivit milimetertunn och trillat genom i någon gatubrun!” (15). På högra sidan ser läsaren en hel bakgrund av gatan i en dark lila färg och lilla flickans ansikte i en tankebubbla på toppen av sidan där hon ser förvirrad och ledsen ut. Här kan man inse en *analeps*. Härtill framställer flickan sig vad som har hänt för pappan medan hon försökte att hitta forskningar och letade efter honom på gymmet. Härifrån följer bakgrunden där pappans ben och armar är tunna som pinnar och läsaren ser hans rörelse: först går han genom korsning och sedan ser man att pappan trillar genom gallret i en gatubrun. Två skilda figurer av pappa indikerar rörelse som sker i situationen: först promenerar pappan och sedan faller han in i gatubrunnen. Dessutom ser man blad som faller omkring fallande in pappan vilket indikerar att

fallprocessen hände fort. Till och med bryr omkring promenerande människor sig inte om en fallande människan i gatubrunnen. Den här situationen som kommer i flickans huvud betyder att de andra människor är likgiltiga mot olyckan även om den sker bredvid de från fokalisatorns perspektiv. Att det är den fiktiva världen indikerar färger av flickas fantasier, eftersom som Nikolajeva påstår (2001: 173) oftast när fantasi börjar ändras färgarna till onaturliga: speciellt i den här scenen när man ser lila gatorna, byggnaderna och rosa människor omkring förändrad pappan. Man kan se att fokalisatorns fantasi tar fart i den här situationen eftersom hon tycker att hon har förlorat sin pappa. Som Nikolajeva säger ”detaljerna i bilder kan antyda att berättelsen bara utspelar sig i barnets fantasi. Bilderna undergräver alltså det verbala narrativets avsedda objektivitet” (2001: 174). Flickans fantasi säger att hennes relation med pappa är tät eftersom hon vill ta hand om sin pappa just som han gör om henne (vi får se detta i början när han lagar mat och leker med henne) samt tycker kanske flickan att pappan inte kan ta hand om sig själv därför behöver hon hjälpa honom, alltså visas ombyta flickans och pappans roller när det gäller omsorgen härifrån. Dessutom uttrycker de här bilderna *dubitativ modalitet*, alltså tvivel om händelser skedde inom berättelsen eftersom det finns en tankebubbla inkorporerade i uppslaget där finns en rädd flicka och tittar tillsammans med läsaren på vad som kan ha hänt pappan. Denna fortsätter på högra sidan där läsaren får se även två små bilderna av pappan i samma bakgrund: i den första pappans huvud är kopplad till tråd och flickan framställer sig även värre situationerna ”Och tänk om någon trott att min pappa är en tråd och lagt honom i skräddarens sybehörsförråd!” (16). Vid texten ser man en förvirrad pappa och många nålar med tråd. Medan i nedre hörnet blir pappan en spaghetti på gaffeln som någon man strävar efter att äta och slickar sina läppar: ”Tänk om min pappa blivit så smal så att hans kropp förväxlats med spaghetti och sedan ätits upp!” (16). Den här dispositionen av bilder på en sida indikerar inte sekvensen av bilderna enligt Nikolajevas schema (2001: 148) utan föreslår möjligheten för den unga läsaren att tänka tillsammans med berättaren om möjliga anledningar till pappans försvinnande. Detta skapar en spänning i berättelsen samt är en *visuell pageturner*.

Därtill fortsätts den sista sidans händelse med spaghetti fortfarande på nästa uppslag eftersom nu ser man att flickan står i restaurangens kök och tittar på kastrullen där spaghetti kokas. Situationen med spaghetti är en *visuell pageturner* eftersom flickans tanke att pappan har blivit en spaghetti leder henne till restaurangen där hon försöker att rädda pappans liv. På restaurangs köket visar sig *indikativ modalitet* om pappan: ”Då hör jag plötsligt någon som ropar högt HALLÅ!”

(17). Den här raden är en *visuell pageturner* eftersom läsaren blir intresserad vem som sa ”hallå!” här.

Nämligen ser man vidare att det är just pappan (bild nr 19): ”Den rösten är ju pappas! Han sitter vid buffen, är lika tjock som vanligt och äter kycklingben” (18). På vänstra sidan ser läsaren att flickan är mycket glad eftersom hennes armar hölls i luften och hon hoppar av glädje med ett stort leende. Samt drar hon slutsatser: ”Det var så svårt att banta, han hade så aptit. Det var så trist att träna så han gick aldrig dit” (18). Flickans förväntningar om pappan är verkliga och detta gör henne glad. Medan på vänstra sidan sitter en pappa vid matladdat bord och håller kycklingbenet i handen och vinkar till sin dotter. Dock kommer pappan med undanflykt: ”Han sa till oss att han var och sportade och sprang. Men sen gick han i smyg ut och åt på restaurang” (18). Inte minst viktigt är detaljer eftersom de visar inre fokalisatorns syn till relationen med sport och mat: i bakgrunden av restaurangen ser man en idrottsman som står utanför restaurangens fönster, tittar in och ser ledsen ut att han inte är med de människor som äter god mat på restaurangen. Ytterligare påvisar berättelsens andra karaktären (som är kunder på restaurangen) fokalisatorns inre tankar, alltså om man bantar då blir man ledsen.

På nästa högra sidan finns dock den ledsna pappan (bild nr 20) som promenerar med sin dotter på hans axlar medan berättaren säger: ”På vägen hem är pappa så skrajsen och nervös. För vad ska mamma säga om frossande och slös?” (21). Han känner sig att han svek dotterns mamma. Flickan tittar på pappan med medkänsla. Som kontrasten till ”slös” och ”luleri” ligger bilderna av springande människor som *slösar* inte med tid och anstränger sig mycket. Detta visas genom deras svettdroppar, en mans runda mun och andning. Detta är inre fokalisatorns (lilla flickans) perspektiv eftersom hon känner igen pappans skam samtidigt ser springande människor som bildar en kontrast mellan hennes pappa och dem som anstränger sig mycket.

Förvånande blir det att när pappan och flickan kommer hem är mamma inte längre arg och berättaren säger: ”Det visar sig att mamma har läst i tidningen att det är nya modet med runda, mjuka män. Så hon är bara glad att min pappa är så fett” (22). Detta är västenligt eftersom den här meningen påvisar mammas förändrade åsikt om pappans utseende. Hon kramar pappan och de både tittar på sin glada dotter. Den här scenen kan också tyda på *opålitlig barn berättare* eftersom läsaren tvingas att tänka om lilla flickans förmåga att lämna hem ensam och springa runt i stan för att leta efter pappan, alltså kunde det hade hänt att protagonisten hade försvunnit och märkte pappan på restaurangen dock visade hon sig i berättelsens upplösning som en pappas hjälte.

Dessutom indikerar blickar av föräldrarna riktade mot flickan till läsaren att när flickan försvann för att rädda pappan var kanske både mamman och pappan oroade för henne eller föräldrarna insåg att flickan är ledsen och känner sig stressad på grund av pappas uppkommande förändring till en small person och mamman slutar att vara så sträng mot pappans hälsa. Ett annat täcke på opålitlighet av berättare är att protagonistens syfte är att övertyga att "pappor ska va tjocka" trots andra åsikter. Inte mindre viktiga är att händelserna presenteras naivistiskt och att barnet har annorlunda livserfarenheter från de andra karaktärerna i berättelsen på grund av åldern. Till och med kan man utifrån fokalisatorns uppfattning inse att hon känner sig en hjälte som räddade pappan och alla i familjen kan slappna av: "Hon [mamman] bjuder oss på bullar och sockerkakesmet" (22). Det känns att lugn och ro kom till familjen och pappan är *trygg* nu. Just därför ser läsaren på nästa uppslaget hela familjen vid bordet där de äter kanelbullar och alla, igen, tittar på lilla flickan vilken känner sig som en hjälte som räddade pappan. Hennes kinder är fyllda av kanelbullen vilket bildar en kontrast mellan andra familjemedlemmar som är glada att flickan äntligen är hemma nu och är trygg. Dessutom indikerar berättelsens lyckligt slut en detalj av klockan som visar att det är kväll. Vilket leder till nästa uppslag där man ser hela familjen (bild nr 21) som tittar på teve, har ätit snacks och godis medan lilla flickan sover mjukt på sin pappas stora mage. Detta är en symbol av trygghet för protagonisten: "den [mage] har jag som min kudde att villa på en stund" (25). Till sist upprepar protagonisten sin tanke om pappornas tjockhet en gång till i slutet: "Att pappor ska va tjocka, det har jag alltid tyckt" (25). Denna gestaltning betyder att flickan tycker om sin pappa oavsett samhällets skapade ideal för människans kropp, nämligen barnet har inga förutfattade meningar.

Avslutningsvis betyder gestaltning av en tjock pappa en trygghet för protagonisten samt brytning av skönhetsidealnorm, alltså försöker författaren indirekt implicera för läsande barn att alla människors utseende former är acceptabla. Detta gör han genom barnets syn (*intern fokalisatorn*). Den viktigaste för bilderbokens protagonist är att pappan är närvarande: han lagar mat, leker med henne och är omtänksam och hans tjockhet är en av egenskaper som bildar pappans personlighet. Det vill säga om pappan skulle bli smal kunde han förlora sin identitet utifrån protagonistens syn. Dessutom visar pappan att han hör till just *underordnad maskulinitets* kategori utifrån hushållsarbete och att han håller med mammans regler (att börja idrotta och ta hand om sin hälsa) samt att pappan ser nedtryckt ut av sociala skönhetsnormer som visas även från hans fruattityd: "min mamma bara klagar att pappa är så fett. Att pappa måste träna och gå på en diet"

(5). Fastän fungerar det tvärtom hos en dotter som inte är påverkad av samhällets konstruerade Bourdieus *habitus*. Dock kan pappa möjligt skrivas till *underordnad maskulinitet* eftersom han brukar laga mat och leka med sin dotter medan läsaren inte får se vad som mamma gör (trots att hon visas vara i familj från början av berättelsen). Pappan skildras som en stackare i bilderboken och att han inte har råd att välja se ut som han vill. Fast läsaren får se vidare i berättelsen att han bryter ner skönhetsnormer i hemlighet genom att äta mycket god mat i stället för att träna på gymmet. Detta är viktigt eftersom pappan ändå gör subversiva handlingar inom normativa standarderna som Butler pratar om och på så sätt tillägger nya utseendets normer: att man inte behöver anpassa sig till dem för att vara en älskad pappa av sin dotter och en älskad man av sin fru som förändrar sin åsikt om hans utseende i berättelsens slut. Detta bara förstärker Bourdieus argument att de som bryter ur socialkonstruerade normer brukar känna sig som om det inte tillhör i de normativa standarderna (därför känner pappan skam som man ser tydligt på bilden utifrån hans ansiktsuttryck). Samt utifrån det följer en slutsats att vara muskulös har inget att göra med att vara en uppskattade fader, det vill säga att pappan gör maskulinitet performativ genom att bryta ner skönhets *habitus* dock detta orsakar inte ilska mellan familjemedlemmar tvärtom blir familj en enighet när alla kommer hem i slutet. Man kan säga att denna resa och dessa subversiva handlingar gör de till en starkare och äktare familj.

5.3 Stina Wirsén *Vem stör?* (2017)

Bilderbokens omslag (bild nr 22) visar tre djur: en små hund, en stor hund och en gris. Lilla hunden är ritad i abstrakta stökigt svarta linjer, ser arg ut och tittar på den stora hunden. Stökiga linjer av den lilla hunden representerar en oharmonisk relation med sig själv och med den stora hunden som hen tittar på argt. Salisbury och Styles (2012: 56) säger att många konstnärer letar i livet efter sin *innocent eye*. Detta betyder att de som illustrerar barnböcker försöker att ”uttrycka en <...> önska att avlära sig, att avfärda färdigheter och manér och lära sig att se världen genom ett barns ögon” (2012; 56). Samtidigt påstår James McMullan, en amerikansk illustratör och lärare vid School of Visual Arts in New York att han ”<...> ville inte lära dem en teckningsstil. Jag ville lära dem ett sätt att tänka själva genom att teckna...” (ibid; 56) Därför kan man säga att bokens författare och illustratör Stina Wirsén verkligen lyckades att avbilda lilla hundens emotionella tillstånd genom att härma ett barns ritstil som ger bilderboken närhetskänsla för läsaren. Dessutom finns här en stor hund som ser förvirrad ut och tittar på läsaren samt en gris som kom in genom den öppna dörren, står på tröskeln och tittar på den lilla hunden med ett upphängt ögonbryn. Djuren

har inga kläder, det är bara grisen som har skor på sig. Skorna indikerar att grisen är en gäst som besöker hundarnas familj. Till och med grisens färg liknar titelns bokstävers färg – rosa – och detta indikerar att den störande personen är just grisen. Djuren står i en vit bakgrund vilket har många skarpa hörn och påminner serieböcker där när någonting ovanligt eller överraskande händer dyker en vit dialog bubbla upp med skarpa hörn. Lika viktigt är att djuren avbildas med mänskliga egenskaper och utseende som Carole Brugeilles, Isabelle Cromer och Sylvie Cromer (2002: 244) skiljer dem till tre kategorier av karaktärer i illustrerade barnböcker och en av dem är ”antropomorfa djur, humaniserade eller klädda, vars djurform är mer eller mindre imaginär. Deras beteende är i grunden mänskligt, det huvudsakliga (icke-kumulativa) kriteriet för mänskligt beteende är fakta att bära kläder, gå på två fötter, bo i ett hus och ha specifikt mänsklig aktivitet” (ibid). Nämligen en av de mänskliga detaljer som visar sig är att grisen har skor på sig och de här detaljerna bildas vidare när lilla Hund går på dagis och Mammahunden säger ”hej då” (3) till honom samt har hon en väska och skor på sig.

På försättsbladet finns många pappans och sonens skor som ligger vid pizzalådan och den kvinnliga grisens skor står lite avlägsnare samt på nästa sida ser man en arg lilla Hunden och ovanför honom står bokens titel-frågan till vilken hen tittar på med ilska. Här blandas två nivåer metadiegetisk och diegetisk samtidigt eftersom lilla Hunden inte kan se i berättarvärlden, på den diegetiska nivån, snarare påvisar titeln protagonistens emotionella tillstånd samt indikeras protagonistens huvudtanke: *vem* är det som *stör* hens familjeuppfattning.

När man vänder nästa berättelsesida ser man en handling som tar plats genom två bilderbokens sidor och tyder på inte linjär ordning av ikonotexten eftersom bilderna påvisar vad texten beskriver på nästa sida, alltså är de *kompletterande*: på en höger sida ser man lilla hunden som spelar med sin vän och det står en text ovanför deras bilder: ”Hej då lilla huden, vi ses om en vecka, så säger Mammahunden” (3) men bara på högra sidan ser man Mammahunden som lämnar dagis och ovanför henne står det: ”Hej då, vinkar lilla hund <...>” (4). Detta påvisar en ovanlig relation av texten och bilden: läsaren tittar på vänstra bilden som visar lilla hunden först och sedan läser man att mamman säger ”hej då” och då måste läsaren leta efter Mamm-hunden på höger sida där texten beskriver lilla hundens hej då. Detta kallas enligt Nikolajeva *disharmoni* (eng. *disharmony*) (2001: 155) eftersom läsaren måste gå från vänster till höger flera gånger och vice versa medan en läser texten och tittar på bilderna. Nämligen anmärks protagonistens perspektiv på ett annorlunda sätt.

På nästa uppslaget ser man den lekande lilla Hunden och hens vän Knatt som representeras också som ett djur: "Lilla Hund och Knatt bygger en grej, en rymdgrej" (5). Samt finns en bild av de lekande barnen. På höger sida finns många andra små djur-barn som är klädda i mänskliga kläder och leker: en liten fågel i högklackade skor, en liten gris med glasögon som leker med ett annat litet djur och andra. Här urskiljas lilla Hunden som fokaliseras hela tiden eftersom läsaren ser att lilla Hunden delar i berättelsen, berättar den utifrån sin synvinkel och uttrycker känslor: "visp är dagen slut. Snart kommer alla stora för att hämta sina små" (6). Denna interjektion "visp" indikerar lilla Hundens tankar om att det är roligt för honom att leka i dagis. Dock om man jämför föregående uppslaget där man har en scen med mamma och dagis inser man att berättaren där är *heterodiegetisk* på grund av orden "hej då, vinkar lilla Hund"<...>" (4). Just verbet och nämning själv bevisar *heterodiegetisk berättaren*.

Samt på nästa uppslaget (bild nr 23) ser man fortfarande *intern fokalisering* från första raden: "Javisst ja, det är pappa som hämtar!" (8) fastän ser man senare en förklaring om att lilla Hunden spenderar en vecka hos mamman och en annan hos pappan: "Så är det för lilla Hunden" (8). Till och med finns på detta uppslag en *visuell pageturner* eftersom på vänstra sidan ser man ingen text, det finns bara lekande barn och rörelse-linjär som indikerar springande protagonisten. Pageturners relaterar till barnperspektivet, nämligen subjektivitet. Som ses på vänstra sidan är det just pappan till vilken lilla Hunden skyndar sig till. Här får läsaren se att pappan har precis de här skorna som man såg på bilderbokens försättsblad och skyndar sig genom att springa till lilla Hunden. Detta påvisar att de har en väldigt nära relationen och är glada att se varandra.

Den starka banden visas när man vänder nästa uppslaget (bild nr 24, 25) där pappan och lilla Hunden ligger i soffan och äter en pizza tillsammans. Till och med hänger det tavlor av dem tillsammans på väggen och på en av tavlorna kan man se hela lilla Hundens familj tillsammans med mamman vilket visar att även om föräldrarna är skilda behåller de en vänlig relation tillsammans. Det visar också att deras universum består bara av dem själva, det vill säga deras kärnfamilj. Det starka förhållandet mellan protagonisten och pappan visas även från frasen som står i texten: "Och nu är det fredagsmys! Med bara pappa och lilla Hund!" (9). Dessutom ser läsaren på högra sidan två leende familjemedlemmar och att de njuter av sin tid tillsammans. Pappan sköter sitt barn och visar det genom tillbringad tid tillsammans: de äter pizzan, tittar på filmen och barnet känner sig mysigt och trygg tillsammans med pappan. Till och med ser (som med de tidigare porträtterade papporna) läsaren att detta ställe där är oftast inte prydliga där de

bor: det finns en bok och en strumpa på golvet under soffan och lilla Hundens hår. Dock är protagonisten glad att pappan inte tar uppmärksamhet till röran hemma: "<...> och det gör inget om det blir smuligt" (9). Samt finns det smulor i soffan där lilla Hunden åt pizzan.

Fast den här pappa-barns tid förstörs av en ringande mobil som man ser på följande uppslaget: "Men nu ringer det..." (11). *Elipsen* i texten och hens argt ansiktsuttryck visar att hen är missnöjd att pappan som pratar i telefon uppmärksammar inte honom: "Jättelänge pratar han, och skrattar högt... - he, he, ha, ha, he, he" (11). Lilla Hundens missnöje visar en härmning av pappans röst när han skrattar i telefon. Till och med urskiljas här en *verbal pageturner* eftersom den sista raden i texten på sidan frågar: "Vem pratar han med?" (11). Just på högra sidan när det är dags att sova och pappan vill linda in sitt barn i ett täcke säger pappan att imorgon kommer någon som heter Nallegrisen. Dock är lilla Hunden fortfarande arg att hen kommer att behöva dela sin pappa med någon annan. Då svarar hen bara "...Jaha..." (12). Samt visar *elipser* igen protagonistens frustration och vilja att ha pappan bara för sig själv eftersom det är ju pappa-veckan. Intressant är att tänka om anledningen till att en gris heter Nallegrisen (kramdjur): det är kanske implikation att karaktärerna är barnets leksaker. I själva verket även om i berättelsen ibland finns dialoger och att en uppmärksam läsare märker pappans oro i hans upphängda ögonbryn när han kommer att säga god natt till barnet medlas berättelsen bara genom *intern fokalisatorns* ögon.

Vad som händer sedan ser läsaren på följande uppslaget där kommer in en gäst Nallegrisen (bild nr 26). Lilla Hunden står bakom pappan och på dörren finns även en klisterlapp där det står "här bor lilla å stora hund" (13) i en barnlig skrivstil. De här detaljerna indikerar att protagonisten vill skydda pappan från *inkräktaren*. En annan detalj som visar att gästen är ovälkommen av lilla Hunden är att hon har samma skor som fanns på försättsbladet. Skorna och ett paket från bageri med bullarna som Nallegrisen har med sig bildar kontrasten mellan gästen och värdarna. Dessutom förstärker det en mening vid bilden "Där är hon nu, den där Nallegrisen" (13). Orden "den där" bidrar till lilla Hundens ilska genom att påvisa lilla Hundens aggression mot Nallegrisen. Dessutom tyder situationen på protagonistens tankar att pappan tillhör bara honom.

Just den här känslan bildas vidare till följande två bilder där Nallegrisen tittar på lilla Hunden trevligt och säger att hon tog med sig bullarna för att undfägnat dem. Därmed håller på högra sidan protagonisten gästens bullar medan pappan och Nallegrisen håller varandras händer. Dessutom ser läsaren en bultande lilla hjärta (bild nr 27) mellan dem som bara fokalistorn ser utifrån sitt perspektiv och som Nikolajeva har påstått att objekt i bilderböcker hjälper att påvisa

intern fokalisatorns attityd. Samt tittar Lilla-Hunden på dem vilket antyder på den bultande lilla hjärtan som uttrycker protagonistens subjektiva syn till pappans och Nallegrisens relation. Alltså kommer här också porträttering av andras känslor genom en detalj av hjärtat och här finns ingen text eftersom bilden talar för texten. Den här bilden ger kompletterande information om gästens och pappans relation därför kan man klassificera den ikonotexten som *kompletterande* eftersom läsaren får veta mer information om karaktärernas känslor i berättelse med hjälp av bilden medan berättaren säger ingenting om detta. Därtill hjälper *kompletterande* relation att påvisa lilla Hundens ilska mot gästens intrång genom den arga blicken riktad mot Nallegrisen och hundens rynka ögonbrynen.

Ilskan ger resultaten att lilla Hunden skyndar sig med påsen av bullarna till dörren med det lilla hjärtat som hänger vid den. Rörelsen hjälper att identifiera plötsliga handlingar som protagonisten gör. Den *heterodiegetiska berättaren* visar sig med *extern fokalisering* nu i raderna ”Oj... vad gör lilla Hund nu?” (16) vilket händer samtidigt i läsakten, alltså det blir ett sätt att kommunicera med sitt barn medan en förälder läser berättelsen: nämligen att fråga sitt barn om vad hunden gör tillsammans med berättaren. Inte mindre viktigt är en *verbal pageturner* som avslutas med frågan och uppmanar läsaren att följa vad protagonisten ska göra vidare. Sedan visas lilla Hunden på toaletten: ”Lilla Hund låser sig in på toaletten! Fast man inte får låsa när man är själv...” (17). Igen i de meningarna tillstår *täckt anföring* eftersom detta är Hundens tankar, alltså hen fokaliseras hela tiden. Till och med uppstår på den här bilden en *verbal pageturner* igen med en *elips*. Precis den uppmanar läsaren bläddra till nästa sida (bild nr 28) där det finns fortsättning av den påbörjade meningen: ”... och äter upp alla bullarna!” (18). Fortsättningen visar på nästa bild den ledsna lilla Hunden och berättaren förmedlar genom olämplig lilla Hundens betedde: ”aj, aj, aj, bullarna klämmer och trycker i magen” (19). *Verbal pageturner* fortsätts med ”Pappa knackar och ropar utanför...” (20). Då ser läsaren pappan med en skruvmejsel som hjälpte att öppna toalettdörren och han säger: ”Det var dumt, dumt gjort lilla” (20). Detta betyder att det finns *täckt anföring* eftersom *homodiegetisk* berättares röst blandas med protagonistens tänkande: ”Den där dumma Nallegrisen säger ingenting” (21) och på så sätt uttrycks lilla Hundens skam över sin handling och förolämpning för gästen. Vidare kan man se (bild nr 29) att lilla Hunden har nått sitt mål att sparka ut störande gästen eftersom Nallegrisen säger ”Jag ska nog gå” (21). Dock vill protagonisten skymfa henne även mer: ”Ja, du ska gå! Och bullar var ändå inte goda, det var inte gult gegg i, bara tråk-bullar” (21).

Fastän tar pappan ansvar nu att uppfostra och moralisera att man inte får bete sig så här: ”Du får säga förlåt till Nallegrisen nästa gång hon kommer hit” (22). På grund av det gråter lilla hunden och säger att hen inte vill att Nallegrisen skulle komma tillbaka: ”Aldrig mer ska hon komma hit igen med äckliga bullar” (22). Tills vidare ser man på högra sidan att Nallegrisen kommer tillbaka och pappan är glad igen att se henne. Dessutom inser man (bild nr 30) *en verbal pageturner* som finns på vänstra sidan (”många gånger” (24)) som blir fortsättning av sista meningen. Till och med visas kontrasten mellan de två bilderna: i den högra sidans bild är lilla Hunden fortfarande arg medan i den andra ser hen neutral ut; sist på den följande bild sitter Nallegrisen, pappan och lilla Hunden i soffan och äter sushi tillsammans. Här ser man historians höjdpunkt som symboliserar att protagonistens åsikt om familjebegrepp har förändrats: det vill säga bör familjen inte bestå av bara en biologisk fader, moder och ett barn utan det kan bestå av pappan och hans sambo som betraktades i början som en inkräktare enligt lilla Hunden. Detta även förstärker följande bilder (bild nr 31): man ser nu tre par av skor (precis Nallegrisens kvinnliga skor) som inte fanns på bilderbokens omslaget. Därtill hänger på dörren papperet skrivet i barnslig skriv som säger att ”här bor lilla å stora hund å ibland en nallegris” (26). Dessutom nämner berättaren hennes nackdelar samt lägger till fördelar som indikerar att Nallegrisen inte är en dålig person och att hon är en medlem i familj: ”hon är inte bra på att laga mat, men hon är jättebra på att köpa sushi” (26). Berättelsen avslutas med scenen där lilla Hunden och hens vän står utifrån deras hus och lilla Hunden förklarar för sin vän att ”det är bara Nallegrisen. Hon får vara här” (27). Nämligen får Nallegrisen tillåtelse att vara där av lilla Hunden eftersom nu tycker hen om henne.

Man kan säga att det är pappan i berättelsen som uppfostrar sitt barn och visar på ett annat Bourdieus familjebegrepp, nämligen visar bilderboken ett alternativ till kärnfamiljens koncept. Till och med är lilla Hundens föräldrar skilda dock förstör det inte för pappan att uppfostra barnet om pappan kan skapa en annan familj och lilla Hunden inkluderas i den familjen medan Nallegrisen bor ”ibland” med dem, alltså konstrueras ett nytt begrepp av familjkoncept genom att en person kan bo ”ibland” med de andra familjemedlemmar. Till och med visas pappan vara omtänksam och tillbringar tid med sitt barn (när de äter pizza tillsammans på fredagsmys) samt säger god natt när det är dags att sova och är snäll mot sitt barn. Fast finns det hierarkin mellan barnet och pappan när han måste förklara att han kan skapa sin egen familj efter skilsmässan. Alltså, säger pappan till barnet att Nallegrisen inte får höra förolämpningar nästa gång hon kommer hem hos dem, vilket relaterar till vad Bourdieu sa om att en symbol av familj är hem dock främmande Nallegrisen har

förstört hemmets koncept. Sist skapar Nallegrisen, pappa Hunden och lilla Hunden ett nytt hem där Nallegrisen bor ”ibland”. Till och med konstruerar pappa Hunden ensam faders uppfostrande roll performativt när det gäller att lära barnet de andra familjekoncepten, alltså pappas Hundens maskulinitet genomförs genom förklaringen hur lilla Hunden inte bör bete sig och att pappan inte tillhör sitt barn som någon fysisk leksak. Därför kan man säga att namn av Nallegrisen (precis *nalle*) betraktas utifrån barnets perspektiv, det vill säga spelar karaktärer leksakers roller. Dessutom innebär pappans handlingar att Nallegrisen besöker familjen efter pappans och barnets diskussion med syfte att hon tillbringar tid med lilla Hunden utom pappan (de lägger ett pussel tillsammans, sedan äter alla tre sushi dessutom *kompletterade* bilden avslöjar pappans vilja för en bra relation mellan Nallegrisen och lilla Hunden genom att han går förbi och bär tvätt samt tittar med ett öga på hur det går att lägga pusslen för Nallegrisen och barnet) och på så sätt vänjer barnet sig till en ny familjemedlem samt inser lilla Hunden att hon har positiva egenskaper, till och med att ”hon vet att lilla Hund bara vill ha rullar med inget grönt, starkt i”. Ytterligare porträtterar bilderboken pappans inflytelse genom att tidigt forma barnets värdbild om familjevärderingar. Detta exempel ifrågasätter Bourdieus påstående att det är först mammor som brukar presentera hur familjen ser ut genom fotografierna, nämligen är det fäderna i de moderna bilderböckerna som tar ansvar för inläring om familjebegrepp. Samt påvisar bilderboken att pappas Hundens hegemoniska maskulinitet (som påvisas när han befäller lilla Hunden att säga förlåt till Nallegrisen och att i hans vardagsrum finns stövlar samt en strumpa som indikerar enligt en *habitus* som ensam fader har, ytterligare att de inte brukar bry sig om renhet i huset) förhindrar inte pappan att vara en bra fader som vill uppfostra sitt barn. Ytterligare betyder maskulinitet och faderskap inte essens utan är de bara konventioner: ensam förälder figurens (precis faders) *habitus* betyder inte att han är oansvarig för sitt barns uppfostran och förklaringar av andra familjekoncept, tvärtom, visar bilderbokens fader uppmärksamhet till familjerelationer som formeras i det lilla barnets tänkande. Detta leder till att pappa Hunden dekonstruerar hegemoniska maskulinitets *habitus* jämförd med mammans inflytelse till barnets uppfostra, alltså betyder det att både föräldrarna är jämställda när det gäller barnomsorgen och att det finns ingen hegemoni mellan dem.

5.4 Gro Dahle och Svein Nyhus *Den arge* (2009) (*Sinna Man* på norska)

På omslaget (bild nr 32) ser man en pojke som har neutralt ansiktsuttryck och tittar direkt på läsaren. Han är klädd i en vit-och svartrandig tröja vilken länkar bakgrunden och titelens färger

ihop. På uppslaget finns samma pojke som är yngre än den som var på omslaget och håller leksaksflygplan i sina händer samt delvis täcker ansiktet med den, vilket tyder på en *visuell analeps*. När man vänder första vänstra sidan finns där samma pojke som berättar om sin pappa i *jag-form* alltså är det *homodiegetisk* berättare som används att förstå pappans humör: ”Är pappa tyst? Är pappa glad? Är pappa lugn? Ja. Nu är pappa lugn. Nu är pappa glad!” (2) vilket nödgär läsaren att tänka om pappan inte blev lugn och glad förrän. Samt antyder det att pappans humör är viktigt för protagonisten själv. Det blir intressant att pojken jämför pappans snällhet med mat: ”snäll som en påse karameller och en tårta med flagga på. <...> Äppelkakesnäll” (2) och detta visas genom högra *symmetriska* bilden där mamman står med tårtan och ler mot pappan (bild nr 33). Alltså kan det förstås först som mammans försök att vara snäll mot sin man samt som uttrycket av sin kärlek genom att klä sig i fina kläder: ”mamma skrattar i sin finaste klänning” (2) medan hon tittar på pappan med tårtan. Det här framställningssättet liknar Connells hegemoniska maskulinitets kategori eftersom både barnet och mamman känner att deras emotionell tillstånd beror på pappans humör. Detta även förstärker en *kompletterande ikonotextuella* relation där protagonisten Boj säger ”Stora, stora snälla Pappa. Pappas händer är så stora. Pappas händer har röda knogar” (2). Detta visas tydligt i bilden att pappan verkligen är större och mer kraftfull än mamman. Även om de stora händerna är röda skrämmer de inte ut pojken, tvärtom, han tänker ”en dag blir jag kanske som Pappa” (2) eftersom han tänker att pappas storlek och makt är någonting man skulle sträva efter. Detta bevisar Butlers performativitets begrepp att kontinuerliga handlingar som upprepas (alltså påvisning av fysisk makt) blir socialt konstruerade normerna. Fastän den äldre läsaren blir trist eftersom pappans röda knogar symboliserar fysisk kamp och skada.

Viktighet av pappans humör påvisas i följande omslagets sidor där Boj och mamman står vidare än pappan i vänstra sidan medan han har vänd sitt ansikte mot väggen och man ser bara hans stor rygg med knutna nävar på högra sidan. Omslagets falsning delar mamman och pappan till två separata rymd vilket identifieras som ett avstånd mellan dem. Den *homodiegetiska* berättaren säger att pappans tystnad lovar inget gott, det vill säga gissar han vad pappans plötsliga tystnaden betyder: ”Varför är Pappa tyst nu? Är Pappa trött? Är Pappa sur? Allt är så tungt” (4). Till och med ger protagonisten fart till sin fantasi om vad som händer när pappan blir tyst eftersom det inte syns på bilderna: ”Det är något som kryper fram ur hörnen. Något som väntar mellan plankorna i väggen. Skuggor i tapeten. Skåp som står på glänt. <...>” (4) och hur han behöver bete sig när detta händer: ”Sch, stäng dörrarna försiktigt. Sch, gå tyst över golvet” (4). Dock är det

visserligen mamman som säger ”sch” även om Boj inte har sagt någonting: ”Var tyst, säger Mamma” (4) och hon med Boj ser rädda ut på bilden: Boj håller två glass och står i sidan med mamman och hjälper henne att städa för att pappan skulle må bättre. Dessutom är det vardagsrummet som nämns i de två scenerna: ”Det är något i vardagsrummet” (4) och ”Hela vardagsrummet är av glas” (4) vilka indikerar att det som de är rädda för händer precis i detta bakgrunden och glas blir en metafor för instabilitet av pappan. Samt symboliserar vardagsrummet ”av glas” (4) deras hem som kan förstöras när som helst. Dessutom varnar frågan ”Är Pappa i vardagsrummet nu?” (4) för någonting som Boj och Mamman är rädda för. Till och med är pappans kropp även större nu vilket påpekar att han blir större i Bojs ögon och kontrasten visas genom jämförelse med hans huvud vilket är litet nu. Till och med skuggor som Boj pratar om visas i *symmetriska* bilden av pappan där pappans kroppsdelar blir ljusare genom att påvisa makten som mognar inom honom.

Spänningen fortsätts på följande uppslagets sidor (bild nr 34) där man ser pappans röda ansikte samt röda händer som håller fast vid fåtöljen och påvisar ilskan. Alla andra färger har försvunnit och det finns bara röd i bilden. En gång till upprepas meningen ”det är något i vardagsrummet” (7) om en det skulle vara ett monster i rummet. Dock säger Boj då ”Det är Pappa” (7). Nu börjar han känna ”ont i sina händer, <...> hjärta börjar rusa. Det rusar i kapp med Boj, inne Boj” (7). Den här meningen påvisar *täckt anföring* för att berättaren identifierar sig med Boj som känner rädsla vilket överförs till hans fysiskt ont: ”Boj får ont i sina händer” (7). Till och med skyller Boj sig själv för pappans ilska: ”Varför är Pappa sådan? tänker Boj. Är det något jag har gjort? Är det något jag har sagt?” (7). Dessutom tystnar han sin mamma: ”Sch, mamma, sch, låt inte munnen prata” (7). Hon sitter och håller Boj i sina knän, ”hon stryker och stryker Boj med händer” (7).

Även om pappan förnekar att han är arg (”säg inte att jag är arg när jag inte är arg!” (7)) förstår lilla Boj att det inte är sant: ”Men bakom Pappas röst är det en stängd dörr. Och bakom dörren bakom rösten är det en mörk källare. Och nere i källaren är det någon som väntar. En krum rygg. En svart muskel. En nacke” (7). Texten och bilden på den här vänstra sidan är *expanderade* eftersom den påstår mer Bojs tankar än bilder kan påvisa dock förmedlar bilden starkt mammans oro och pappan anses vara inte Bojs pappa utan ett monster. Nämligen är det intressant att det monstrosa representeras med kroppsdelar som är manliga på ett överdrivet sätt.

Det monstret blir pappan egentligen vidare på nästa uppslags sidor (bild nr 35): man ser ett argt brunt och muskulöst monster i bilderbokens falsning vilket indikerar att det är *inre fokalisatorns* perspektiv nu eftersom han ser pappan som ett monster och detta återspeglas i bilden. Till och med lovar Boj att han kommer att vara snäll mot sin pappa och göra allt möjligt för att undvika förekomsten av Den Arge. Han framställer sig att Den Arge är en annan person som styr pappan ibland: "Den Arge är i Pappas andetag, i Pappas ansikte. I halsen. I naken. I händerna och benen. Den arge är överallt på Pappa" (8) Samt skapas kontrasten i bilden för att påvisa pappans storlek: Boj är lilla pojken som täcker sitt ansikte med leksaken medan han tittar på pappan och ber honom att inte släppa Den Arge. Fast blir det värsta som Boj ville undvika eftersom pappan inte förstår att han har släppt Den Arge: "Alla märker det. Alla. Utom Pappa" (8) Samt på högra sidan står mamman som ser melankolisk ut och "slätar ut duken på bordet" (9). Hon förklarar för Boj att "Pappa måste villa lite" (9) och efter det säger "Pappa måste arbeta lite" (9) samtidigt fixar hon (som vuxna läsaren kan förstå) Pappans gjorda oredan hem. Därtill medförs *intern fokalisatorn* där han påvisar vad som Boj hör: "så så så så så, säger Mamma" (9) vilket tillåter läsaren att känna empati med vad som händer omkring protagonisten. Till och med är Mammans tröst repetitivt inslag vilket fastställer att det är svårt för både Mamman och barnet att lugna ner för att inte irritera Pappa mer. Fast vad som inte ses i *förstärkande* bilden dock står i textens beskrivning av rummet: "Rummet trycker sig mot väggarna. Till och med taket håller andan" (9). vilket visar att det finns en intern fokalisator (Boj) eftersom det är berättaren som framställer sig hur ändras miljö enligt Pappas humör.

På följande två sidor finns det *inre fokalisatorn* i början av texten eftersom det är protagonisten som vill stoppa Den Arge från den viktigaste händelsen: "[jag] Ska bli snällare. Vara duktigare. Göra vad som helst. Förlåt. Förlåt. Pappa. Snälla Pappa" (10). Berättaren uttrycker rädslan om ankommande Den Arge vilket märks i upprepningar av ordet "stackars": "Stackars den som vågar andas. Stackars den som vågar spillt mjölk på golvet <...> (10)" och så vidare. Det blir som en tröst av berättaren. I textens sista rader läggs tonvikten på *täckt anföring* eftersom Boj hoppas att Den Arge inte kommer samtidigt uttrycks besvikelsen: "Men ingenting kan stoppa Den Arge när Den Arge kommer. För en dör är inte en dörr <...> Och Mamma är inte mamma" (10) vilket säger att det finns inga regler för Den Arge. Därtill kompletterar Den Arges påverkan vänstra bilden där finns den förskrämda Mamman som försöker att täcka Boj med sin kropp och vid bilden följer texten: "Stanna på ditt rum, Boj, säger Mamma. Boj, in på dit rum!" (10).

Den Arge visas på högra bilden där Pappa är röd som eld och hans ögon är tomma samt han visas utifrån den lillas perspektiv som en stor figur vilken kommer att gripa Mamma. Då förstår protagonisten att "Den Arge har tagit Pappa" (13). Han beskriver tydligt Den Arges utseende samt vill inte tro på att det är Pappa: "Liknar inte Pappa" (13). Intressant är att Bojs inre känslor uttrycks genom objekt som är klockan som "bara slår och slår och slår" (13) och symboliserar Boj hjärtas slag, alltså att han oroar sig. Det visas igen att det är Boj som fokaliseras genom *täckt anföring* som tillåter berättaren uttrycka barnets emotionella tillstånd: "Boj gömmer sig bakom andetag. Gömmer sig långt inne i magen som drar ihop sig" (13). Detta låter inse att *heterodiegetisk* berättare som förklarar vilket fysiskt obehag känner barnet. Denna teknik hjälper att känna empati till protagonisten medan i bilden sitter Boj på sängen med täckta öronen. Man kan säga att texten *kompletterar* vad som händer i Bojs inre värld samt som bilden av Den Arge *kompletterar* Pappas ilska och hur det ses utifrån barnets perspektiv.

Pappan anses vara även grymmare än han var innan: han tar Mamma i sina stora monsterhänder och *brinner* ur ilskan: "Den Arge brinner i hallen. Mamma fladdrar i lågorna. Lilla Mamma blir så liten" (14). Röda färgen omfattar två sidor (bild nr 36) och på vänstra sidans hörn ligger Boj med klockan som slår tolv. Senare visas Pappa som har nått sitt ilskas högsta nivå och då befäller Boj: "Släck branden Pappa! Släck Den Arge!" (14), alltså förknippas branden metaforiskt med Pappas ilska dock svarar efter en stund den fokaliserad Boj "men ingen kan stoppa vild brand. <...> Kan inte släcka den arge" (14) vilket gör situationen hopplös. Dessutom finns det intressanta detaljer som ord "ba, ba, ba, ba" (14) som kan identifieras som själva Bojs sätt att lugna sig i en stressig situation och de orden liknar Mammas tröstord "så, så, så" (14). Eller orden kan tolkas som lammljud och detta påvisar protagonistens svaghet mot Den Arge. Till och med blir det liggande barnet på vänstra sidans hörn som en *pageturner* eftersom han måste lugna ner sig medan det finns en kamp mellan Pappas ilska och Mamma. Bojs fantasi (eftersom i början av texten man ser igen "ba ba ba" (15)) tar honom till en imaginär situation (bild nr 37) där han leker med en vit pudel och de skrattar och dansar tillsammans. Samt anses att det finns en *analeps* vilken hjälper Boj att tänka om spännande erfarenheter än det som händer i realitet nu. Dessvärre tas läsaren igen i *verkligheten* efter en stund genom *proleps* där man ser en krympande och sittande Pappa på stolen. Han ser inte monstros ut dock hans händer och öron är röda och på golvet ligger en sprucken tallrik. Den här avbrytande scenen med hunden kan också tolkas som *paraleps* eftersom den påvisar "en sekundär berättelse vars tid är oberoende av tiden i den primära berättelsen"

(Nikolajeva 2001: 167) samt eftersom ”de flesta bilderböcker som beskriver en imaginär resa involverar paraleptisk temporalitet” (Nikolajeva 2001: 167) och man är inte säker om scenen med hunden skedde någon gång i Bojs förflutna eller det är bara Bojs fantasi för att undvika obekvämlig realitet. Till och med står Boj bakom Mamma på vänstra sidan och berättaren säger att ”Den Arge blir tunna flagor i vinden. <...> Bara Pappa är kvar” (18) vilket säger att Den Arge tycks vara en annan skild person som har förvunnit nu: ”Nu är Den Arge djupt, djupt nere, bakom och långt långt där inne” (18). Dessutom ändrades Pappa nu och han säger: ”Ska inte vara arg mer. <...> Ska inte vara elak mer. <...> Lovar det. <...>” (18) vilket påpekar att Pappa känner skam som visas utifrån hans sittande position på stolen, alltså är han hopsjunken och hans huvud är nedsänkt. Samt påvisar orden att han ångrar sina handlingar. Detta säger att Pappan inte visar hegemoniska sidan just nu. Fastän Boj tror inte på honom: ”Kan han säga, för det har Pappa sagt förut. Många gånger förut” (18). Orden implicerar att Pappans beteende upprepningar skapade Den Arge som kommer ut ibland. Om detta pratar Butler när det gäller performativitet eftersom för att sociala normer skulle fastställas behövs kontinuerliga upprepningar av vissa handlingar, alltså pappan slår och säger förlåt som blir en ond cirkel vilken upprepas och de handlingarna bidrar till att tillåta bilda hegemonisk maskulinitet i familjen.

Man får se den *mjuka* sidan av pappan när Mamma lindar tygplåster omkring Pappans händer och det sägs ”Håll om mig, säger Pappaliten. <...> Och Boj måste trösta Pappa och smaka på Pappalitens salta tårar” (19). Man ser att det visar sig en ny karaktär, Pappaliten, som är ledsen och man kan inte se hans ansikte på bilderna eftersom han gömmer sig och känner skam på grund av sina handlingar. Nämligen representerar de två sidorna av pappan olika typer av maskulinitet. ”Och alla måste hålla om Pappa, för annars rinner Pappa bort. Varenda våg i havet gråter han” (19) därför ser läsaren på bilden (bild 38) att lilla Boj kramar sin far medan Pappans kläder har våta fläckar överallt som Boj jämför med salta havets vatten. Till och med efter det känner protagonistens tystnaden: ”Efteråt är det så tyst som vattnet i kannan tyst. Och ingen vet vad som bor under mattan. Ingen vet vad som bor i väggen” (22) vilket indikerar att Den Arges ilska har påverkat Boj på ett negativt sätt. Alltså känner han otrygghet: ”Boj vill ut. Vill bort. Kan du låsa upp dörren, Mamma? frågar Boj” (22). Här uttrycks hans tankar och känslor genom *täckt anföring* vilket hjälper att visa protagonistens känslor. Dock förstår han samtidigt att ”För vem skulle annars ordna med datorn? Och vem skulle annars laga bilen och skruva i glödlamporna? Var skulle vi annars bo? Hur skulle vi klara oss utan Pappa?” (22) vilket hävdar att frånvaro av Pappa skulle ge

känslan av hjälplöshet och att både Boj och Mamma är beroende av Pappas närvaro samt Boj måste rädda honom från Den Arge.

Sedan ser läsaren Pappa som ”<...> köper läsk till middag. Och godis fast det är inte lördag” (23) för att lösa ut sin skuld dock detta förtjuser inte protagonisten på grund av det som har hänt förut, det vill säga är han fortfarande rädd för Den Arge. ”Kom till Pappa, säger Pappa och vill krama Boj. Men när Boj tänker på Pappa snöper halsen ihop sig” (23). Det visas att han vill lämna hem i vänstra bilden (bild 39) dock finns det många dörrar inom dörrar: ”Dörrarna är öppna, säger Mamma <...> Bara spring ut och lek. Men dörrarna är inte öppna. <...> Mamma har inga nycklar att hitta. <...> Boj måste öppna dörren själv. Öppna dörren i dörren” (24). Ändlösa dörrarna inom dörrarna symboliserar protagonistens hopplöshet och önska att lämna sitt otrygga hem dock kan han inte göra det eftersom han är ett barn och är beroende av sina föräldrar som bor hemma. Precis *hem* koncept som Bourdieu pratade om förstörs och förstörningen visas genom *kompletterande* bilden. Till och med dörren inom andra dörren vilket tycks vara symbolisk betydelse, tydligare sagt den *interna fokalisatorns* perspektiv eftersom dörren inom dörren finns i Bojs fantasi trots att den är orsakad av protagonistens framställda erfarenheter som uppstår på grund av känslomässig störning. (Nikolajeva, Scott, 2001: 174). Till och med eftersom Mamma säger att dörrarna är öppna men Boj ser att de är stängda skapas *kontrapunk i perspektiv* av ikontext samt dubitativ *modalitet* eftersom känns det ett tvivel vem är rätt av dörrarna och om de verkligen existerar i berättelsen eller de finns bara i *intern fokalistorns* sinne? Som Nikolajeva och Scott påstår *dubitativ modalitet* kan ”bjuda in att analysera psykoanalytiska tolkningar med dess många kraftfulla bilder, och resan behandlas därmed som ett utforskande av jaget” (ibid., 175). Dessutom symboliserar dörrarna Bojs vilja att fly hem samt som Den Arge som bor inom Pappa. Dörrarna blir ett otrygghets symbol som ifrågasätter Bourdieus idé om förenad familjs gemensam hemkoncept, alltså bryter Bojs familj upp.

Detta belysas på följande bilder. Han står ute i en svartvit miljö, där står ett hus. ”Den enda dörrar som finns är inne i Boj. De slår i vinden” (25). Det blir oklart om Boj möter en tant i verkligheten eller det är hans fantasi dock faktum att hennes hund som Boj leker med uppmuntrar honom att prata och skriva ett brev om vad som har hänt med Pappa. Då vågar protagonisten att äntligen göra det: ”Kära kungen <...> Pappa slår. <...> Är det mitt fel? <...> Hälsningar Boj” (29). Att det kan vara protagonistens fantasi supponerar ett personifierat träd som ” <...> jublar: Du klarade det! Ropar trädet och lyfter Boj högt, högt upp på axlarna” (29). Till och med trädgrenarna

blir till axlarna dock i bilden porträtteras träden som ett vanligt träd vilket skapar en kontrast mellan berättelsen och bilden samt indikerar att det finns *optativ* modalitet på grund av att det är Bojs vilja att någon skulle lyssna på honom om Pappas Den Arge. Det vill säga bilden är mer objektiv i detta fall än texten.

Bojs ansträngningar är inte i förgäves eftersom Kungen besöker Boj: ”Då öppnar sig alla dörrar. Och Kungen kan gå rakt in till Boj” (31). Boj säger att han inte vågar att se på Pappa när Kungen har kommit och han bekräftar: ”Det är inte ditt fel Boj, säger Kungen och skakar på huvudet” (31). Scenen med kungen uttrycker *dubitativ* modalitet eftersom den liknar en saga. Till och med visas Kungen ha en stor krona på sig samt håller Bojs brev i händerna. Detta står också i texten vilket gör att texten och bilden är *kompletterande*. Samt på vänstra sidan (bild nr 40) ser man en förändrad Pappa: han är nu mindre än Boj och Mamma och är ner på knä: ”Sedan ser Kungen på Pappa. Och Pappa måste ner på knä för Boj och säga förlåt. Och det gör Pappa. Pappa går ner på knä framför Boj och blir mindre än Boj. Nu är det Boj som är stor och Pappa som är liten” (32). Den här kontrasten som var tvärtom visar att det är Pappa som är i *hegemonisk* maskulinitets lägre nivå; den som får säga förlåt. Detta gör han: ”Förlåt <...> Det är inte ditt fel” (32). Till och med beslutar Kungen att Pappa kommer att bo hos Kungen för att ”Pappa få laga sig själv” (33) eftersom ”Den Arge är fruktansvärt stark” (34). Fast säger Kungen att Pappan är starkare och han tillåter Pappa att bo i hans slott. Denna situation när Pappa äntligen säger förlåt säger att hans maskulinitets kategori ändras, alltså att han går över till det *underordnade* maskulinitet genom att erkänna att hans ilska påverkar familjen, ytterligare blir den maskuliniteten som ett vapen för Pappa att sona sina egna synder när det hegemoniska maskulinet (Den Arge) visar sig. En viktig detalj som fastställer komplicerade Pappas relationer med sig själv är stolens brutna ben i pappans bakgrunden som kan tolkas som hans hopplösa beklagande att fixa familjerelationer.

På de följande sidor (bild nr 41, 42) visas alla Pappas personligheter på bilderna: Pappa som är stor och på hans knän sitter Den Arge och Pappaliten samt Stubbegubben (pappans personlighet som visar sig efter Den Arges ankomst). Boj säger att de kommer att sitta på ”gräset under träden” (34) och ”berätta för varandra och trösta” (34) samt går han till slutsatsen att ”<...> då ska Den Arge inte vara farlig och instängd längre. <...> Och Pappaliten ska inte vara ledsen längre” (34) eftersom Pappa ska sköta om dem både vilket tyder på att det kan vara *optativ* modalitet av berättelse, alltså att Pappa själv skulle anstränga sig att inte bara säga att hans

handlingar inte kommer att upprepas utan också göra försök att lösa problemet med Den Arge. Bilden porträtterar vackert Pappas tre skilda personligheter som sitter rakt framför varandra och nuvarande Pappa själv som finns mitt emellan dem i bilderbokens falskning. Detta gör att i sista sidorna avslutas berättelsen förhoppningsvis, alltså att Pappa i framtiden blir en trygghetssymbol för Boj efter han har "fixat sig" (35): "För det står någon under trädet. <...> Någon som är trygg. Det är Pappa. För Pappa tar emot Boj när Boj hoppar. Pappa tar emot sin pojke. Och Pappa säger: Bra gjort, Boj" (35). Det vill säga ser läsaren faderns transformation från den patriarkal våldsam förälder till en skötsam och leende pappa. Fast känner vuxen läsare att Pappas förändring hände bara i protagonistens fantasi på grund av sago-liknande Kungen som kom utifrån himlen och slutet blir förhoppningsfull bara för små barn som har problem med att skilja mellan protagonistens fantasier och det som kan hända i verkligheten.

För att sammanfatta är det intressant att Pappans maskulinitet (om man tänker om Connells klassifikation) har ändrats på så sätt att i början var fadern på en *hegemonisk*, även patriarkalisk maskulinitets *toppen* där han visade sin makt och var mot sina familjemedlemmar fast i slutet sjönk han till hegemonisk maskulinitets *botten* där han var porträtterad som sårbar person som ångrade sina handlingar och skulle höra till *underordnad* maskulinitet. Det vill säga är i bilderbokens kontext Pappas sårbarhet uttryckt genom hans ånger mot sina handlingar som skadade familjen. Till och med för att diskutera familjens modell som konstrueras i bilderboken påvisar fasta familjeroller dock barnets perspektiv bjuder till förändring av de rollerna med ansträngningar att utveckla personliga egenskaper för föräldrar, speciellt fäder. Alltså utvecklas familjerelations modell på ett nytt sätt: även om i början är fadern inte tillräckligt omtänksam finns det alltid en möjlighet att utveckla sig för en bättre familjerelation genom att försöka att etablera nya maskulina genus realitet genom transformation av social realitet. Ytterligare när Butler pratar (2011: 44) om omförhandling i genusstudier kan detta relateras med denna bilderbok på ett sätt att den sker mellan de tre Pappas personligheter: Den Arge, Stubbegubben samt Pappaliten. Alltså försöker papporna nå den bästa Pappas versionen i diskussion genom att ifrågasätta konventioner. Dessutom blir det oklart vad en maskulin fader innebär eftersom Pappa är urskild till två Connells maskulinitets kategorier vilka visar sig tydligare beroende på situationen. Intressant är att de Pappas kategorierna upplever sina konsekvenser: Den Arges uppkomst *vaknar upp* Stubbegubben när Pappa börjar ångra om sina handlingar samt som från Stubbegubben blir Pappa som "en svamp som sugit åt sig hela havet" (19) och då visas Pappaliten som gråter och behövs tröst. Detta är en ond cykel som

brukar upprepas som är en av Butlers genusperformativitetens anledningar, nämligen upprepning av faderns handlingar som skapar genus normer vilket kan leda till denna bilderboks påvisade maskulinitets omförhandling. Ytterligare porträtterar bilderboken stillastående föräldraroller med ett hopp eller ambition att de rollerna är på väg att förändras i framtiden.

5.5 Kim Fupz Aakeson och Cato Thau-Jensen *Pappaffären* 2013 (*Farmanden på danska*)

På bilderbokens omslag (bild nr 43) står en pojke klädd i kavajen samt bakom honom står hans mamma som håller sina händer på pojkens axlar. Läsaren ser dem bara utifrån deras vänstra sidan eftersom de tittar på någon som går till vänster sida och vi ser bara den personens arm. Personen bär en resväska därifrån faller tennisracketen och skjortorna ner. Dessutom finns det några resors klistermärken på resväskan. Rörelselinjerna visar att den personen som bär resväskan skyndar sig att gå och på grund av att han inte kunde sätta saker ihop ordentligt så att de inte skulle falla ner. Dock ledsnar pojken och hans mamma eftersom de tittar direkt på personen. Inte minst intressant ser titeln ut eftersom den står i oordentlig stil och är ett ord snarare än två ord ”pappaaffären” vilka uppmuntrar läsaren att tänka vad är det för affär? Säljer den pappor?

På främre försättsblad finns många små porträtt av leende, gråtande, rökande män som i bilderbokens kontext anses vara pappor, alltså demonstrerar främre försättsblad olika personligheter av fäder. Därtill följer tvåsidig försättsblad där läsaren får veta vem var den personen på omslaget: ”Det är Birgers pappa...” (2) som skyndar sig (bild nr 44). Här visas en *visuell pageturner* som är en skyndande pappa eftersom bilden ligger i fortsättbladen dock följer inte *pageturner* Nikolajevas påstått riktning från vänster till höger som uppmuntrar läsaren att vända bladet; riktningen påvisas tvärtom. Å andra sidan är det en sluskig resväska som symboliserar att pappan lämnar familj och hem samt lockar fortsättbladet läsaren att bläddra vidare för att få veta vad som har hänt.

Således ser man på vänstra uppslagets sida i första mening en *verbal pageturner* ”Och här är han inte” (3) i jämförelse med före visat försättsbladets *pageturner* ”Det är Birgers pappa...” (2) vilken påpekar att utan pappa är hem inte hem samt som pojken och mamman är ledsna över pappas utflykten och det är ”mycket tomt hemma i lägenheten, tomt och alldeles pappaödsligt” (4). Det här ordet ”pappaödsligt” pekar på plötsligt protagonistens ensamhet på grund av att han var lämnad av sin pappa. Bourdieu har påstått att ett hem förenar familjen och nu när pappa har rest bort är familjekoncepten förstörd. Till och med som Nodelman har påstått ”bilder kan inte direkt uttrycka tankar och känslor” därför görs det genom objekten” (2001: 126) som förstärker

känsla av trist och representeras här genom en vissnen blomma samt Birgers och mammans tittande genom fönstret på regn ute. Intressant är att i texten finns pappans ord: ”Jag är väldigt ledsen” (4) dock ser man inte honom i bilden vilket gör att bilden skapar *kontrapunk i karakterisering* av pappan i ikonotexten. Det är också möjligt att protagonisten hör de orden i sina tankar. I alla fall påvisar det även anledningen till pappans utflykt som står i texten: ”Birgers pappa har nämligen träffat en ny kvinna som han tycker bättre om än Birgers mamma” (4) dock ser man inte en annan kvinna. Ytterligare visas här visserligen *inre fokalisering* genom *heterodiegetisk* berättande eftersom texten implicerar Birgers perspektiv genom att säga att Birgers pappa inte längre tycker om hans mamma. Ytterligare bekräftar det ett ord ”pappaödsligt”. Samt som när pappa säger att han är ledsen finns i texten följande meningar: ”Nä, det är Birgers mamma som är ledsen. Och Birger är ledsen” (4). Alltså nekar fokalisatorn pappans ord på grund av sina känslor och att han känner sig *ledsnare* än pappa.

På nästa uppslaget ser läsaren Birger och mamman som sitter i soffan och gråter (bild nr 45). Mammans tårar porträtteras som en flod medan Birger har några små tårar: ”Birger och Birgers mamma gråter hela kvällen” (6). Alltså kompletterar bilden av gråtande mammans tårar texten. Dessutom påstår hon senare: ”Vi behöver en ny pappa”(6). Birger förstår inte hur och var de ska hitta en ny pappa och då svarar mamman ”I pappaaffären, säger Birgers mamma och torkar tårarna” (6). I början förstår inte Birger vad det är för affär men mamman förklarar att det är en vanlig affär så som leksaksaffären eller skoaffär. Den här scenen påvisar Österlunds nämnda tendens när barn och vuxna byter roller, alltså Birger tittar oroad på sin mamma och behöver trösta henne mamma (även om han själv känner sig ledsen) samt är det just mamman som bjuder på att besöka en oerhörd och fantasifull affär för Birger samt läsaren själv. På grund av det identifierar läsaren sig mer med Birger än hans mamma.

Därför ger de sig till en ny pappas sökning på nästa uppslag. De går ut och tittar på Pappaffärens ”skylt med snygg pappa på. I neon” (9). Birger säger att han inte funderar över om alla sorts affärer som finns innan man behöver någonting. Eftersom de behöver en ny pappa har de kommit här. Dessutom är Birger klädd i en kostym för att göra ett bra första intryck för sin nyblivande pappa, nämligen är det mamman möjligen som har klädd Birger i en kostym. Dock säger Birger att affären ”<...> är nog stängt <...>” (9) eftersom i bilden finns gardiner som täcker hela affärens fönster vilket gör att bilden är *symmetrisk* och uttrycker barnets motstånd för att hitta en ny Fast när de kommer in på affären stöter de på Expediten. I början frågar Birger om det är

han som är en pappa fast svarar Expediten att den är han inte. Då påvisas Birgers mammas ensamhet när hon frågar om de har nya pappor eftersom ”vi känner sig ensamma hemma” (10). Därför pekar expediten på två pappor (bild nr 46) som de har idag: ”en lite äldre pappa” (10) och ”en mycket sträng” (10) pappa. Här skapas en humoristisk scen eftersom de papporna står i affären som skulpturer i ett museum. Dessutom porträtteras de som motsatser till Birgers biologiska fader därför säger Birger ”Tack, men nej tack <...>” (10) eftersom ”hans riktiga pappa var i något så när passande ålder och han var inte särskilt sträng” (10) uttrycker *heterodiegetisk* berättare Birgers tankar vidare i texten. Detta säger att Birger inte vill få en ny pappa utan att ta tillbaka sin riktiga biologiska fader som han älskar och har de egenskaper som han har och den bilderboken liknar *Pappor ska va tjocka* protagonistens vilja att spara sin pappa som han är. Det visas att det är Birgers mamma som vill ha en pappa för Birger. Ironi används i den här scenen också eftersom när Birger tackar för förslag och säger nej mumlar den stränga pappan ”vilken oartig unge” (10) för att Birger inte väljer honom samt gäspar den äldre pappan vilket påvisar att de passar inte alls för Birgers familj. I bilden papporna står som skulpturer i museum och bakom Expediten finns många lådor med saker som man kan köpa med en pappa såsom trosor, en fotboll boll, armbandsur, en penna, mustasch och så vidare. Alltså påvisas pappor i bilderboken som materiella varor som man kan köpa med sina tillbehör som barbiedockor dock känns det att det bara är mamman och Expediten som intresserar sig att få en ny pappa för familjen samtidigt ignorerar Birgers känslor och vilja att biologiska pappan skulle bo igen med dem. Det bildas avslagsreaktion till nya papporna vilket liknar bilderboken *Vem stör?* där barnet ville att pappan skulle få en ny sambo och karaktärerna liknade leksaker (Nallegrisen) dock intressant är att här blir Birgers leksaker pappor. Sist säger Expediten då att Birgers familj kan komma till pappaffären igen imorgon.

På kvällen diskuterar Birger och hans mamma om valet för ny pappa: ”Vi vill inte ha någon som luktar cigarr och vi vill inte ha någon som skrattar högt och gnäggande” (13) säger Birger. Alltså betyder det att han har sina krav för den nya pappan fast svarar mamman inte i början därför frågar Birger för att säkerhets skull ”Det vill vi väl inte?” (13). ”Nej det vill vi inte,” säger Birgers mamma och släcker lampan” (13) vilket påvisar att mamman inte har samma krav som Birger gör för en pappa snarare behöver hon en ny man hemma för att inte känna sig ensam. Intressant att i denna bilderbok anmärks två olika krav och roller, ytterligare en kontrast mellan att vara en pappa och vara en make som Butlers idéer om genusperformativitet hävdar att vara en pappa är inte relaterad till att vara en bra make, vilket demaskerar denna bilderbok. Vidare i bilden ser läsaren

den liggande pojken i sängen och hans mamma dock i andra paragrafen av texten finns en annan dags berättelse som förklarar vad som händer senare: de åker tillsammans med Expediten till pappafarmen. Detta betyder att texten presenterar händelser vilka finns inte i bilden och texten kan identifieras som *kontrapunkt i karaktäriseringen* eftersom den här uppslagets bild inte representerar Expediten. Till och med känner Birger inte till pappafarmen så som pappaffären före därför säger hans mamma: ”Oj du frågar och frågar” (13) samt säger Expediten ”Sån var jag också en gång <...> full av frågor <...>” (13) vilket gör att Birger (samt läsaren som identifierar sig med honom) känner sig oerfaren. Här citerar berättaren det som de säger och det som pojken hör.

Humoristisk porträttering av pappor fortsätts på nästa vänstra omslaget (bild nr 47) där man ser många pappor i vild natur: en av dem idrottar, en annan dricker, nästa tittar på klockan och en annan tittar på Birgers mamma och vill kyssas. Berättaren påstår på högra sidan att ”de [pappor] går runt i små inhägnader, och bonden som äger farmen säger att de gärna får klia dem bakom öronen om de vill. Men ni får inte mata dem” (15). Det vill säga anses papporna vara som olika sorters djur i bilderboken: ”det finns några med skägg och några som tittar på klockan hela tiden” (15). Mamman tycker om en pappa som är ”solbränt och kan vissa melodier väldigt högt” (15) och en annan ”knubbig typ” (15). Dock tycker Birger inte alls om de papporna eftersom det skulle vara ”olidligt med en pappa som får runt och visslar i en högan sky” (15) och att ”hans riktig pappa var inte det minsta knubbig” (15). Bilden på högra omslaget kompletterar texten om mammans tjusning för en solbränd pappa som hon tittar på direkt med ett leende och täcken med handen munnen medan Birger inte ser nöjd ut och ler inte till pappan. Bilden påvisar att mammas och Birgers krav för en ny pappa är annorlunda.

På väg hem förhandlar mamman, Birger och Expediten om papporna fast säger berättaren att Birger känner sig ”sorgsen hela vägen hem” (17). Till och med säger Birgers mamma till Expediten: ”Jag är ledsen att vi är så besvärliga” (17). Birger lägger till att de är ”kräsna” (17) och till det svarar mamman att de kan titta på ”den knubbige igen” (17) fast håller barnet inte med det och hävdar ”aldrig i livet” (17). Här igen påstår Birger att han inte vill ha vilken som helst pappa utan hans biologisk pappa. I bilden ser man Birger som sitter i baksätet och mamman med Expediten som sitter framför och kör bilen. Texten här är kompletterande till bilden.

Nästa dag går de alla på en pappafisktur med båten (bild nr 48). Det är Expediten som fångar papporna och de är fiskarna, det vill säga sitter de i bilden i båten och har olika hudfärger, ögon och läppar vilka liknar fiskens dock är de klädda i mänskliga kläder samt läser tidningar eller

röker en rökpipa medan vattens droppar faller nerifrån deras hattar. Valet av pappan löser sig inte igen eftersom även om Expediten fångar några av dem säger Birger att de papporna är för små. Det visas i bilden där Birger sitter mellan två pappor-fiskar dock är han större än de och ser missnöjd ut med krossade armar på bröstet. Fastän förklarar Expediten att ”det är tidigt på året <...> men man kanske kan ha tur” (18). Samtidigt föreslår mamman en pappa som hon håller upp i benen dock Birger vill inte ha honom. Sist påstår Expediten att det är bäst att ”kasta honom igen” (18). Som om pappan skulle vara en fisk och detta tyder på zoomorfism av pappor, alltså att de är bara djur som Birger och mamma behöver välja ut för sin familj. Detta skapar ett humoristiskt perspektiv till personifiering av pappor som blir fiskar nu. Dessutom påvisar den porträttering av fäderna några stereotyper om de: att de röker, läser tidningar och har hattar. Till och med är ikontexten symmetriska.

På nästa omslag säger berättaren att de är i pappasafari: ”det ser ett par snygga exemplar på avstånd men de är mycket skygga och springer sin väg varje gång när Birger, Birgers mamma och Expediten närmar sig” (21). Till och med på bilden (bild nr 49) kan man se en jeep vilken åker efter papporna som är klädda i svartvita randiga kostymer som liknar zebror i naturen. Till och med är de lika rädda av bilen och springer bort. Den här gestaltningen av pappor påvisar *underordnade* maskulinitets fäder eftersom de är rädda att närma sig vid mamman och barnet, i stället springer de iväg.

Sist av alla olyckliga försök att hitta en ny passande pappa åker de tillbaka till pappaffären där ”Expediten säger att han är ledsen och klappar Birger och Birgers mamma uppmuntrade på axeln” (23) och lägger till ”Om jag bara kunde komma på något” (23). Här avslöjar bilden mer än texten eftersom läsaren ser Expediten som håller mammans hand, tittar direkt i hennes ögon och ler mot henne, alltså är bilden *expanderade* i jämförelse med texten. På nästa uppslaget sitter den före träffat äldre pappa vid kassaapparaten och tittar på dem dock tittar Birger själv ut genom fönstret där han ser på gatan: ”Birger får syn på sin pappa som går runt på gatorna och letar” (23). Bilden visar Birger i bokens falsning som viftar till sin biologiska pappa som promenerar i gatan. Här är texten som expanderar bilden eftersom porträttering av pappan inte visar att han letar efter någonting, det vill säga visar sig här *intern fokalisatorn* Birger.

Således ser läsaren på följande uppslag Birger och hans pappa som kramar varandra och ”Birger hinner upp sin pappa lätt som plätt” (25). Jämförelsen uttrycker Birgers, samt fokalisatorns, vilja och saknandet att få se sin pappa. Bilden är *symmetrisk* och visar vad textens

början innehåller. Fast vidare expanderar texten pappans och Birgers relation eftersom här finns en dialog mellan dem: pappan frågar var har Birger och hans mamma varit och säger att han ”har ringt och ringt” (25) och han vill att Birger kommer och hälsar på honom i hans nya hem. Den här situationen visar att fokaliserad Birger presenterade skilsmässan utifrån sin position och läsaren får höra pappans sida bara nu, ytterligare var det kanske imaginära händelser. Dock bestämmer Birger att inte avslöja vad han och mamman gjorde och att ”det inte finns någon anledning att berätta allt möjligt tråkigt om farmar och fisketurer och safarier” (25). Därtill är Birger överraskad att pappan bjuder honom att besöka fadern. Till detta svarar pappan: ”Ja, det är ju väl inte så konstigt <...> Jag är ju din pappa” (25). Birger frågar: ”<...> men hur är det den nya som du har träffat då? <...> nu bor du ju hemma hos henne” (25). Då svarar pappan: ”Ja, och du ska komma och hälsa på mig <...> särskilt mig” (25). Den här situationen visar att även om pappan har skapat en ny familj är Birger ändå biologiska sonen som han vill träffas med och spendera tiden tillsammans. Slutligen ser läsaren Birger och hans pappa på nästa uppslaget (bild nr 50) där de står i busshållplatsen och Birger frågar igen ”varför särskilt dig?” (27) och sedan svarar pappan ”för jag är din pappa för tusan <...> ska man behöva förklara allt för dig idag?” (27) vilket visar pappans stränghet och för att inte se dum ut som i förra situationer med mamman svarar Birger att det inte behövs. Alltså förklarnings motiv för Birger överlever i hela berättelsen vilket fastställer händelser utifrån barnets perspektiv, det vill säga läsaren tas in i barnets värld. Dock även om Birger förstår inte några saker bryr han sig om mamman: ”det är jag inte säker att det [möten med pappa] blir så ofta <...> jag måste ju tänka på mamma” (27) dock svarar pappa (bild nr 51): ”hon kanske hittar på något” (27). Det vill säga påvisar en *visuell elips* i bilden vad som texten har tystnat: man ser mamman och Expediten på pappaffärens fönster där de kramar varandra och är kära i varandra. Till och med på bordet ligger lilla hjärtat som symboliserar detta.

För att sammanfatta får läsaren med hjälp av *heterodiegetisk* berättare och *intern fokalisatorn* inse i den här bilderboken olika kategorier av pappor: de som bor i farmen representerar Connells hegemoniska maskulinitets kategori som vill visa herravälde för att locka kvinnor, nämligen ser man en idrottare, en musikalisk pappa, en som dricker och är klädd i viking dräkt samt en pappa som ser upptagen ut. En annan, *underordnad* kategori, visar sig i fisketuren där papporna jämförs med fisken som man kan kasta utifrån båten om man tycker inte om den eller safarituren där pappor är rädda om människor som zebbor och springer bort när de ser att människor kommer mot dem. Den här porträtteringen av pappors maskulinitet kan identifieras på

gestaltningens symbolism som omöjlighet eller *dubitativ* modalitet som uttrycker tvivel för den vuxna läsaren om fädernas möjlighet att vara djur. Dock tolkas händelser för den lilla läsaren som *indikativ* modalitet eftersom läsaren (samt som Birger som är *intern fokaliserad*) har inte känt någonting till om pappaffären och bilderna som är nästan alltid symmetriska bevisar att det som har hänt var i verkligheten. Fast inte hela bilderboken anses vara Birgers fantasivärld eftersom pappas och mammas skilsmässan kunde ha hänt i verkligheten vilket tyder på Bourdieus nyare familjekoncepten: det finns en kvinna hos vilken Birgers far bor nu dock får Birger hälsa på sin pappa även om han inte bor längre med mamman. Detta bevisar hans ord att Birger måste ”lära ta busen själv” (27) för att besöka pappan och vara mer självständig. Nämligen relaterar *intern fokalisatorn* pappans koncept som Bourdieu pratar om med hem och eftersom den förstörs (att pappan lämnar hemmet) är Birger ledsen hela tiden. Han vill få tillbaka sin *riktiga* familj igen. Ytterligare är det Birgers mamma som initierar ersätta pojkens pappa med ”en ny pappa”, alltså i episoden där Expediten, mamman och Birger kommer tillbaka efter olyckliga försök för en ny pappa visar bilden tydligt att det är bara Birger som märker sin pappa som promenerar på gatan medan mamman är upptagen med Expediten. Dessutom påvisar bilderna och texten att det faktiskt är mamman som vill få den bästa versionen av en ny pappa eftersom det är bara hon som föreslår och diskuterar med Birger fast visar barnet med sitt ansiktsuttryck samt förnekande att han inte vill ha en ny pappa, utan sin biologiska fader. Det sker en diskussion om vilken pappa skulle passa till dem, nämligen bestämmer de att de inte vill ha någon som ”luktar cigarr och <...> skrattar högt och gnäggande” (13) (egenskaper som Birgers pappa inte har). Detta kan relateras till Butlers idéer om omförhandlingen i genusstudier, det vill säga att man måste omdiskutera vad är det som skapar faders ideal för sonen. Är det viktig för honom att pappa skulle ha inte vissa egenskaper som rökning exempelvis eller är det viktigare att han bor hemma med familjen? Alltså kan man dra slutsats att för Birger är det viktigast att hela familjen bor tillsammans och här tillämpas Bourdieus tanken om kärnfamiljs konstruktions legitimation i samhällets *fält* som finns redan i sonens huvud. I kontrasten med en bilderbok *Vem stör?* där barnet accepterar pappans sambo i berättelsens upplösning här inses avslaget av andra pappor som skulle ersätta barnets biologiska fader. Detta leder till omförhandling av en trygg och älskad familj, alltså konstrueras pappans maskulinitet i denna bilderbok genom faderns frånvaro för barnet. Fastän bjuder narrativens upplösning på en diskussion att pappans maskulinitet uttrycks genom frihet att välja vilken familj han vill bo med samt innebär det vården om de existerande barn från andra familjen.

6 Diskussion

Bilderböckernas analys visar att etablerade *habitus* maskuliniteter påvisar fäderna med hjälp av den *interna fokalistorn* som social konstruerade normernas regelbrytare: de är vårdande (ibland även mer än mammor) och omtänksamma om sina handlingars inverkan till familjen, speciellt barn. Dessutom lär de barnen nya familjekoncepter (exempelvis sambos tillvaro). Sådana bilderböcker som bildar realistiska faders och familjerelationer tvingar oss att ompröva de *naturliga* kön skapande handlingar vilka Bourdieu heter "feel for the game" (Butler, 1999: 117) som kan attribueras till fäder och påvisar att Andersons och Hamiltons forskningresultaten kan inte anses vara generella: nämligen att <...> fäder var relativt mindre benägna än mammor att röra vid, krama, kyssa, ta annan kontakt med, prata med eller mata barn" (2005: 150) eftersom den här uppsatsens material visar andra tendenser om fädernas engagemang i familjen. Visst är det väsentligt att ha i åtanke att bakom den *interna fokalisatorn* finns det en berättare och bakom berättaren finns det en författare som implicerar på ett indirekt sätt ett didaktiskt föremål för de små som inte är än påverkade av *habitus* och *fält* standarder, ytterligare att både fäder och mödrar får bete sig som de vill utan förutsagda köns normer. Gestaltade fädernas personligheter i skandinaviska bilderböcker uppmuntrar på ett sätt själva läsande barn att utveckla sin unicitet oavsett ens biologiska kön. Till och med kan man säga att skandinaviska bilderböcker bidrar till de nya och moderna faders maskulinitets former vilka Garrison, Carroll och Derouet tolkar som *Sensitive New Man Schema (SNMS)* och egenskaper av den innehåller sådana aspekter: "tillgiven och/eller visar känslor; nåbar; stödjande; <...> tar hänsyn till och/eller respektera olikheter, inklusive kvinnor, barn och karaktärer med olika ras-, köns-, sexuella och/eller andra sociokulturella identiteter; njuter av sällskap med andra inklusive kvinnor, barn och karaktärer med olika ras-, köns-, sexuella och/eller andra sociokulturella identiteter; är inte begränsad av traditionella könsrollsdefinitioner" (2021: 254). Dessutom visade karaktärerna utifrån uppsatsens analyserade skandinaviska bilderböcker också en transformation till SSMS egenskaper "och började utvecklas och växa till bättre människor" (2021: 242) så som analyserade barnböckernas karaktärer i Garrison, Carroll och Derouets forskning "Of Men and Masculinity: The Portrayal of Masculinity in a Selection of Award-Winning Australian Young Adult literature" (2021).

Det finns också ytterligare forskningar om bilderböckerna som utmanar kön kan fungera som inlärningsmaterial och bidra till förskoleprogram för små barn för att uppfostra barnens medveten. Grönevik och Johansson hävdar att "Måwe (2011) framhåller bland annat att det

framkommer att yngre barn uppfattas oftare ifrågasätta och vidga på gränserna inom de märkbara könsmönsterna. De utmanar i högre utsträckning än äldre barn, som är mer 'insocialiserade' i sina könsroller. Att ha uppfattningar kring normer och värderingar kan kopplas ihop med att vara stor, och utgör därför en form av makt hos barnen" (2011: 7). Därför är det väsentligt att kritiskt granska samt analysera bilderböcker innan man bestämmer att använda den för inlärningsprocessen. Dessutom är de moderna bilderböckernas författare och förlagor riktade mot att skapa berättelser som uppmuntrar barn "att tro på framtiden och inte fly verkligheten" (ibid., 11). Detta visas tydligt i uppsatsens analyserade bilderböcker som porträtterar inte det *perfekta* hemmet och familj, i stället inser man på bilderna att i faders hemmiljö finns soppor i hallen, damm under soffan eller matrester och detta skapar en realistisk bild av livet. Dessutom "stöds dagens barnlitterära realism av humor och fantasi" (ibid., 11) vilka inses i alla fem analyserade skandinaviska bilderböcker och gör det spännande att läsa för de små. Intresseväckande påvisas dansk humor blandad med fantasivärld om *oönskade* faders egenskaper i bilderboken *Pappaffären* (2013). Samt i jämförelse med den svenska författarens Lindenbaums barnbok *Else-Marie och små pappor* (1990) där protagonistens pappa *delas* till sju små pappor som är identiska i utseendet dock beter sig olika ibland, alltså uttrycks på så sätt olika pappans personligheter samt i jämförelse till det påvisar *Pappaffären* många olika slags pappor vilkas egenskaper inte hör till protagonistens pappa. Dessutom påpekade analysresultat att precis som Österlund har påstått att det finns en tendens med ombytta föräldrar och barn rollerna i bilderböcker visade *Pappaffären* och *Pappor ska va tjocka* att barnprotagonister beter sig som vuxna: de oroar sig mer om sina föräldrar, föräldrarnas känslor och en emotionell stabilitet mer än de gör om sina själva. Det här fenomenet ombyter *habitus* skapande familj maktrelationer.

7 Slutsatser

Uppsatsen syftades till att avgöra hur faderskapsmaskulinitet konstrueras i ett familjesammanhang i skandinaviska bilderböcker. Teorin var baserad på ett socialkonstruktionistiskt perspektiv av Connell, Bourdieu och Butler. Analysen utfördes enligt kvalitativ metod som omfattade Gérard Genettes narratologiska analys av berättelse och berättande samt Maria Nikolajevas och Carole Scotts narratologiska analys av samspelet mellan text och bild i bilderböcker.

Enligt Connells maskulinitets kategorier i skandinaviska bilderböcker dominerar hegemoniska och underordnade maskuliniteten dock representerar fäder olika kategorier; alltså i berättelserna sker faderns transformation från en maskulinitets kategori till en annan: från den hegemoniska till underordnade eller vice versa enligt den *interna fokalisatorn*. Till och med hjälper kompletterande bilderna påvisa mer objektiv porträttering av pappornas transformation än den *interna fokalisatorn* gestaltar dem i berättelsen, det vill säga ibland skäms fäder sina handlingar (i *Pappor ska va tjocka*) dock nämner berättaren ingenting om hans skam som i *Den Arge* när pappans ”personligheter” sitter och diskuterar i bilden medan det finns ingenting om skam i texten fastän den här bilden fastslår att diskussionen sker på grund av skam som Pappan känner sina handlingar inför sonen och hans mamma.

Utan maskulinitets transformationer bryter familjerelationer ner könsrollers habitus inom familjs fält i vissa bilderböcker (*Fakta om pappor, Pappor ska va tjocka, Vem stör?*). I *Fakta om pappor* är fadern helt ansvarig för dotterns uppfostran medan mamman är på konferenser och kommer hem för att sova på natten; i *Vem stör?* är det också pappan som bär ansvar för att introducera till sitt barn ett nytt familjekoncepts begrepp: att det finns pappans sambo som ”ibland” bor med honom och barnet. Slutligen är det mamma i *Pappor ska va tjocka* som är påverkad av sociala konturerade habitus vilken omfattar vissa skönhetsnormer för män och att det är hon som kommenderar till pappan att ”träna och gå på en diet”, det vill säga att anpassa sig till skönhetsnormerna.

Sist omförhandlas faders maskulinitet i bilderböckerna med hjälp av Butlers performativitetsteori. Nämligen att vara *en bra fader* inte är kopplad till att vara *en bra make* eller man, de är skilda kulturella koder, konventioner. Subversiva handlingar för att lämna socialkonstruerad kategori av faderskaps maskulinitet markeras visserligen i *Den Arge* och i *Pappaffären*. I *Den Arge* finns det en scen där pappan och hans ”personligheter” diskuterar för att nå det bästa versionen av pappan genom omförhandling medan i *Pappaffären* visas olika kategorier av pappors maskulinitet (genom dubitativ modalitet) vilka är avslagna av barnet. Därför är det intressant att de bilderböckerna demaskerar onaturlighet av kulturella koder: om pappan är fet (i *Pappor ska va tjocka*) betyder det inte att hans maskulinitet *måste utgöras* på ett visst sätt, alltså att vara en älskad fader, påvisar bilderboken, betyder inte att ha en muskulös kropp eller om pappan skiljer sig från mamman (i *Pappaffären*) betyder det inte att biologiska pappan måste

ersättas av en ny pappa som skulle bo tillsammans under samma tak för att bara ha en maskulin figur hemma.

Sist kan man sammanfatta med Nodelmans idéen att "barnlitteraturens barndom har sina egna skuggor i texter" (2008: 198) eftersom "<...> barndomen som den karaktäristiskt presenteras i barnlitteraturlitteraturtexter är en fiktiv konstruktion för *både* barn och vuxna. Det är en uppfinning av vuxna, vars huvudsakliga egenskap är exakt det sätt på vilket det är tänkt att vara motsatsen till vuxenlivet" (ibid., 197). Alltså skapas vuxens skuggor genom författarnas vilja att dölja sin inverkan till berättelsen och på så sätt skapas den fiktiva barndomen i bilderböckerna. På grund av det skulle det vara väldigt intressant att jämföra skandinaviska bilderböckernas porträtterade fäder med andra länders barnlitteratur som gestaltar fäder och mödrar och (eller) familjerelationer samt skillnader mellan de länderna för framtidens forskningar. För övrigt skulle det också vara spännande och nödvändigt att genomföra en socialforskning på hur barn påverkas av sådana bilderböcker i framtiden.

Litteraturförteckning

Litterära källor:

- Aakeson, K. F., & Thau-Jensen, C. (2013). *Pappaffären*. Måløv: Förlaget Hjulet.
- Adelborg, O. (1896). *Pelle Snygg och barnen i Snaskeby*. Stockholm: Albert Bonniers boktryckeri.
- Andersson, N., & Svetoft, E. (2020). *Pappor ska va tjocka*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Dahle, G., & Nyhus, S. (2009). *Den Arge*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Kroon, O., & Lucander, J. (2021). *Fakta om pappor*. Helsingfors: Förlaget M Oy.
- Wirsén, S. (2017). *Vem stör?* Stockholm: Bonnier Carlsen.

Akademiska källor:

- Anderson, D. A., & Hamilton, M. (2005). Gender Role Stereotyping of Parents in Children's Picture Books: The Invisible Father. *Sex Roles* 52, 145–151. <https://doi.org/10.1007/s11199-005-1290-8>
- Atkinson, E. & DePalma, R. (2009). Un-believing the matrix: queering consensual heteronormativity. *Gender and Education*, 21:1, 17-29. <https://doi.org/10.1080/09540250802213149>
- Bailey, J. (2015). Understanding contemporary fatherhood: masculine care and the patriarchal deficit. *Families, Relationships and Societies*, 4, 3-17. <https://doi.org/10.1332/204674314X14036152282447>
- Bourdieu P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511812507>
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. Pp. 241-258 in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by J. G. Richardson. New York: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). On the Family as a Realized Category. *Theory Culture and Society* 13. (3):19-26 <https://doi.org/10.1177/026327696013003002>

- Brady, A., & Schirato, T. (2011). Understanding Judith Butler. London: SAGE, 2011. 152 pp. *Feminist Theory*, 13(2), 237–239. <https://doi.org/10.1177/1464700112454388b>
- Bruigeilles, C., & Cromer, I., & Cromer, S., & Andreyev, Z. (2002). Male and Female Characters in Illustrated Children's Books or How Children's Literature Contributes to the Construction of Gender. *Population*, 57, 237-267.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531. <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Butler, J. (1999). Performativity's Social Magic, in Shusterman, R. (ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell: 113–128.
- Butler, J. (2002). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis e-Library.
- Coles, T. (2009). Negotiating the field of masculinity: The production and reproduction of multiple dominant masculinities. *Men and Masculinities*, 30–44. <https://doi.org/10.1177/1097184X07309502>
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Connell, R. W. (2000). *The Men And The Boys*. Berkeley: University of California Press.
- Douglas, S., & Tang, L., & Rice, C. (2022). Gender Performativity and Postfeminist Parenting in Children's Television Shows. *Sex Roles* 86 (3–4), 249–262. <https://doi.org/10.1007/s11199-021-01268-9>
- Druker, E. (2018). Var befinner sig den svenska bilderboksforskningen? En kartläggning av bilderboksforskningens etablering och expansion. *Barnboken*, vol. 41. <http://dx.doi.org/10.3402/clr.v41i0.334>
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London; New York: Routledge.
- Garrison, K., & Carroll, M., & Derouet, E. (2021). Of Men and Masculinity: The Portrayal of Masculinity in a Selection of Award-Winning Australian Young Adult Literature. *Knygotyra*, 76, 228–259. <https://doi.org/10.15388/Knygotyra.2021.76.82>

Grönevik, Johansson (2011). Genus i barnlitteratur. En studie med fokus på flickors och pojkars utrymme och egenskaper i barnboken. Linnéuniversitetet. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:421345/FULLTEXT01.pdf>

Hateley E. (2011). Gender pp. 86-92 in P. Nel & L. Paul *Keywords for Children's Literature*. New York: New York University Press.

Heald, R. (2008). Musicality in the Language of Picture Books. *Children's Literature in Education* 39(3): 227-235. <https://doi.org/10.1007/s10583-007-9054-4>

Kapurch, K. (2017). Mothers in Children's and Young Adult Literature: From the Eighteenth Century to Postfeminism ed. by Lisa Rowe Fraustino and Karen Coats (review). *The Lion and the Unicorn*, Volume 41, Number 1, January 2017, pp. 135-137. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/uni.2017.0013>

Kenway, J., & McLeod, J. (2004). Bourdieu's reflexive sociology and "Spaces of Points of View": Whose Reflexivity, which Perspective? *British Journal of Sociology of Education* 25(4), 525–544. <https://doi.org/10.1080/0142569042000236998>

Kokkola, L., & Österlund, M. (2014). Celebrating the Margins: Families and Gender in the Work of the Swedish Picturebook Artist Pija Lindenbaum. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*. 52(1). 77-82. Doi:10.1353/bkb.2014.0039

Konttinen, R., & Zakrisson, C. (2016). Genus i barnlitteratur. Mälardalens högskola. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1066674/FULLTEXT01.pdf>

Laughey, D. (2007) *Key themes in media theory*. New York: Open University Press.

Midelf, L., & Linell, M., (2015). Familjekonstellationer och barnsyn i barnlitteraturen - en historisk överblick. Uppsala universitet.

Moller, M. (2007). Exploiting patterns: A critique of hegemonic masculinity. *Journal of Gender Studies*, 16 (3), 263–276. <https://doi.org/10.1080/09589230701562970>

Nentwich, J. C. (2008). New fathers and mothers as gender troublemakers? Exploring discursive constructions of heterosexual parenthood and their subversive potential. *Feminism and Psychology*, 18 (2), 207–230. <https://doi.org/10.1177/0959353507088591>

- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Pub.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Odenbring, Y. (2015). Kön, sexualitet och klass i bilderboken. Exemplet Lill-Zlatan och morbror raring. *Barn* nr. 1 2015: 59–71. <https://doi.org/10.5324/barn.v33i1.3437>
- Pitt, S. L., & Fox, C. A. (2012). Performative Masculinity: A New Theory on Masculinity. *Masculinity/Femininity: Re-Framing a Fragmented Debate*. Leiden: Brill.
https://doi.org/10.1163/9781848880948_006
- Plantin, L. & Månsson, S.-A. & Kearney, J. (2003). Talking and Doing Fatherhood: On Fatherhood and Masculinity in Sweden and England. *Fathering: A Journal of Theory, Research, and Practice about Men as Fathers*, 1(1) 3–26.
- Reeser, T. W. (2010). *Masculinities in Theory: an Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Rhedin U., & Eriksson, L & K., O. (2013). *En fanfar för bilderboken!* Stockholm: Alfabeta.
- Roy, K. M., & Dyson, O. (2010). Making daddies into fathers: Community-based fatherhood programs and the construction of masculinities for low-income African American men. *American Journal of Community Psychology*, 45(1), 139–154. <https://doi.org/10.1007/s10464-009-9282-4>
- Salih, S. (2002). On Judith Butler and Performativity. In S. Salih, *Judith Butler* (pp. 55-68). New York: Routledge.
- Salisbury, M. & Styles, M. (2012). *Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling*. London: Laurence King Publishing.
- Shams, P. (2018). Revisiting The Father: Precarity and subversive performativity. *Feminist Theory*, 19(3), 289–302. <https://doi.org/10.1177%2F1464700117741244>
- Šmídová, I. (2007). Fatherhood as a social construction: Mapping the challenges to promoting good fatherhood. <http://www.european-fatherhood.com/knowledge.php?id=70&mode=view>
- Taylor, N. N. (2019) Hegemonic Masculinities and Children's Picture Books. *Journal of Research Initiatives*: Vol. 4 : Iss. 2 , Article 11.
<https://digitalcommons.uncfsu.edu/jri/vol4/iss2/11>

Thompson, C. (2016) A Newer Version of Masculinity. In P. S. Rothenberg *Race, class, and gender in the United States: an integrated study*. (pp. 623-628). New York: Worth Publishers/Macmillan Learning

Thompson, E. H, & Pleck, J. H., & Ferrera, D. L. (1992). Men and masculinities: scales for masculinity ideology and masculinity-related constructs. *Sex roles*, 27(11-12), (pp. 573–607).
<https://doi.org/10.1007/BF02651094>

Waling, A. (2019). Rethinking Masculinity Studies: Feminism, Masculinity, and Poststructural Accounts of Agency and Emotional Reflexivity. *Journal of Men's Studies*, 27(1), 89–107.
<https://doi.org/10.1177/1060826518782980>

Wedgwood, N. (2009). Connell's theory of masculinity – its origins and influences on the study of gender. *Journal of Gender Studies*, 18(4), 329–339.
<https://doi.org/10.1080/09589230903260001>

Österlund, M. (2011). ”Se så söt du blir i den här.” Maktkamp, generation och genus i Carin och Stina Wirséns bilderböcker. *Barnboken*, 31(2). <https://doi.org/10.14811/clr.v31i2.61>

Österlund, M. (2015). Ulla Rhedin, Oskar K. och Lena Eriksson (red.), En fanfar för bilderboken!. *Barnboken*, 38. <https://doi.org/10.14811/clr.v38i0.207>

Andra källor:

Brown, A. (2019). Bourdieu: Photography as an integrative, and alienating, device.
<https://atomised.co.uk/bourdieu-photography-as-an-integrative-and-alienating-device>

Collins English Dictionary. (2022) Nomos. Collins Online Dictionary
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/nomos>

Gilpin, C. C and Proulx, N. (2018). Boys to Men: Teaching and Learning About Masculinity in an Age of Change. <https://www.nytimes.com/2018/04/12/learning/lesson-plans/boys-to-men-teaching-and-learning-about-masculinity-in-an-age-of-change.html>

Kårelund, L. (2008) Barnlitteraturens utveckling i Sverige.
<https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/BarnlitteraturensUtvecklingISverige.ht>

[ml#:~:text=Historisk%20utveckling,g%C3%A4llde%20religion%2C%20arbetsamhet%20eller%20renlighet.](#)

Lexico. (2022). Credentialism. In Oxford University Press (OUP).

<https://www.lexico.com/definition/credentialism>

Nanay, B. (2021) Zoomorphism. <https://philpapers.org/rec/NANZ>

Niederhoff, B. (2011). Focalization. *The Living Handbook of Narratology* <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>

Nordic Culture Point (2021) Nordisk bilderbok - vild och vacker. <https://vimeo.com/555579698>

Pruitt, S. (2022) What Are the Four Waves of Feminism? The history of established feminist movements in the United States roughly breaks down into four different time periods.

<https://www.history.com/news/feminism-four-waves#first-wave-1848-1920>

Söderberg, E. (2018). Samtala om bilderbokstexter – Fördjupning. Skolverket.

<https://larportalen.skolverket.se>

Summary

Father's Figure in Scandinavian Children Picturebooks

The object of this thesis is a representation of fathers in selected five Scandinavian picture books while the purpose of this study is to analyze and determine how the masculinity of the fathers is constructed visually and textually in the family context.

Theoretical background is based on social constructivist approach (Connell, Bourdieu, Butler) which state that gender performance is socially constructed by some factors rather than biologically inherited. In addition, the chosen theorists' approaches are applied to gender relateness of masculinity in contexts of fatherhood and family.

For the analysis five picture books were chosen: three Swedish, one Norwegian and one Danish. The books met criteria for the book being a picturebook and they could be used in pre-schools as a teaching material for gender education with a help of father's character who plays an important role in protagonists' life. To accomplish this analysis the picturebooks must have been published not later than 2000 and aimed for 3-6 years old reading age so that the books would depict the modern father's portrayal in childrens' literature. The analysis is based on a method which consists of Gérard Genette's narratological analysis of narrative together with Maria Nikolajeva's and Carole Scott's narratological analysis of the interplay between text and image in picture books.

The analysis results show that fathers masculinities' go through transformation from one Connell's masculinity category to another with a help of "internal focalizer" which appears to be a child in a narrative. Furthermore, complementary pictures help to reveal more objective portrait of a father than the story's narrator presents them. Besides that, in some picturebooks fathers break down the gender roles' "habitus" in a family context which forces us to reconsider the "natural" masculinity's performance acts. In that way the narrative depicted fathers' image showed transformation to SSMS ("Sensitive New Man Schema") properties. Finally, by means of theoretical base and analyzed picturebooks it appeared that "a good father" image is not related to "a good husband" image because these roles are separate cultural codes and conventions which are in these picturebooks portrayed through the humoristic lens to reach not only children audience but also the adult one.

Bilagor

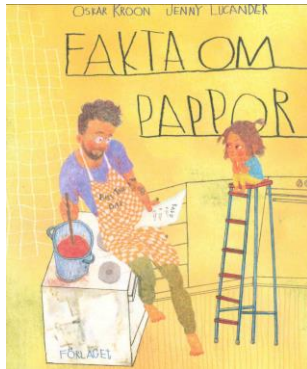


Bild nr 1

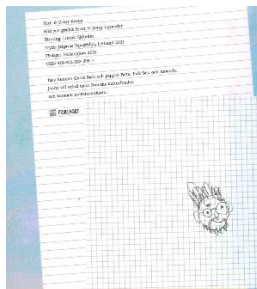


Bild nr 2

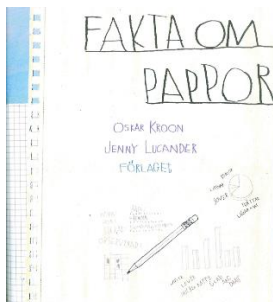


Bild nr 3

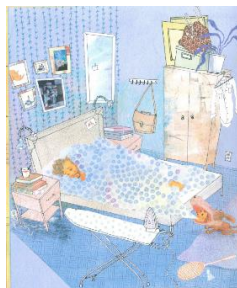


Bild nr 4

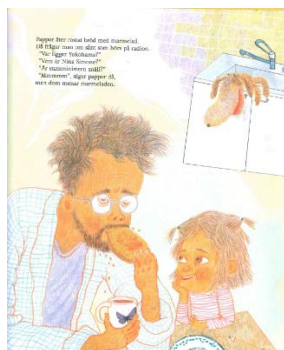


Bild nr 5

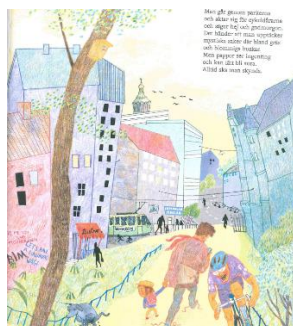


Bild nr 6

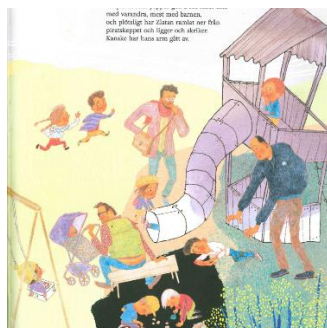


Bild nr 7

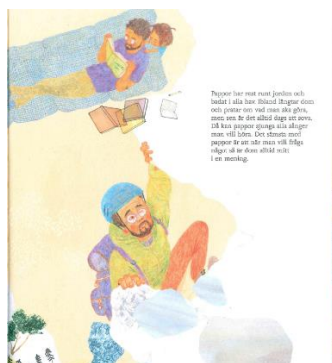


Bild nr 8



Bild nr 9

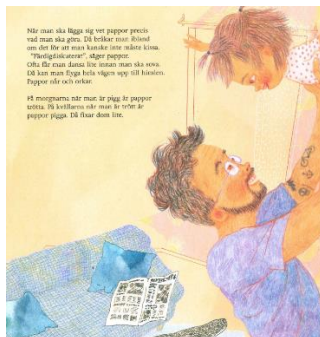


Bild nr 10

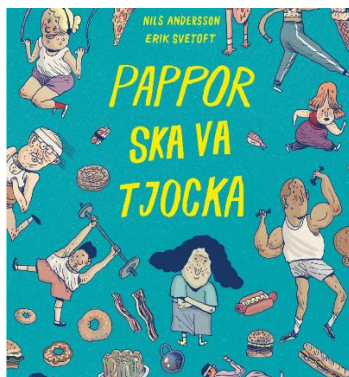


Bild nr 11



Bild nr 12

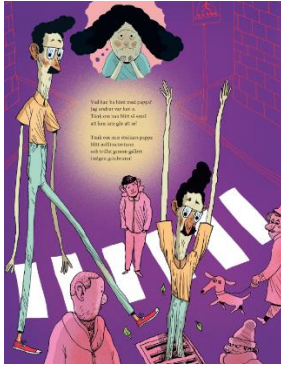


Bild nr 17

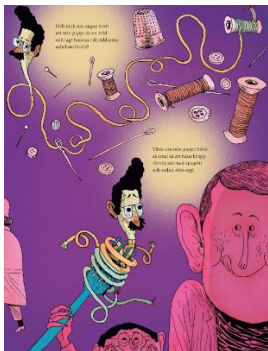


Bild nr 18



Bild nr 19

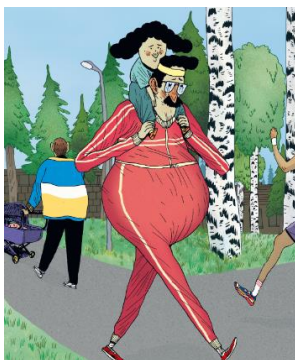


Bild nr 20



Bild nr 21

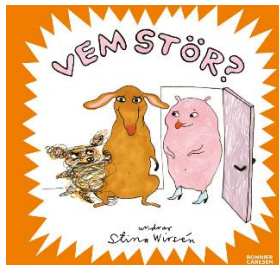


Bild nr 22



Bild nr 23



Bild nr 24



Bild nr 25

Där är hon nu, den där Nallegrisen.



Bild nr 26



Bild nr 27

...och äter upp alla bullarna!



Bild nr 28

-Jag ska nog gå, så säger Nallegrisen nu.
-Ja, du ska gå! Och bullarna var ändå inte goda,
det var inget gull goss!
barn tråk bullar!
Så skriker Lilla Hand
till Nallegrisen.



Bild nr 29



Bild nr 30



Hon är bra på pussel. Hon kan visst
jättebra. Hon är magspisare än pappa.
Hon är inte bra på att laga mat, men hon
är jättebra på att köpa sushi.
Hon vet att lilla Hund bara vill ha
rullar med inget grönt, starkt i.

Bild nr 31

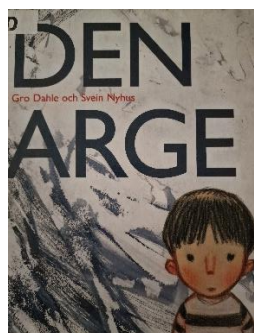


Bild nr 32



Bild nr 33



Bild nr 34



Bild nr 35



Bild nr 36



Bild nr 37



Bild nr 38

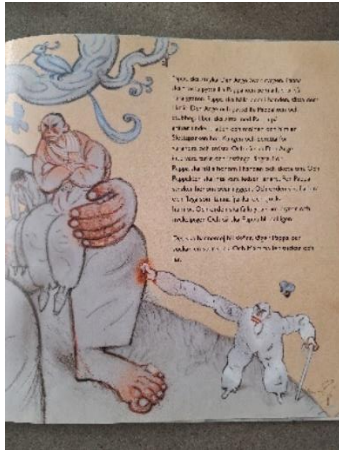


Bild nr 42



Bild nr 43



Bild nr 44



Bild nr 45



Bild nr 46



Bild nr 47



Bild nr 48

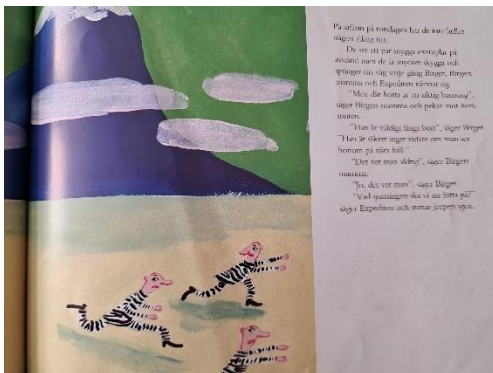


Bild nr 49



Bild nr 50

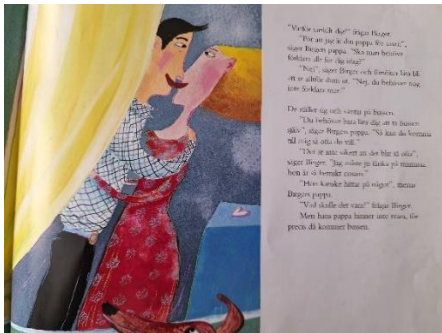


Bild nr 51