

Helena Bodin

”Den kyrkan är vackrast i världen”

Den ortodoxa kyrkan och ikonerna i Ilon Wiklands barndomsskildring och bildskapande

(“That Church is the Most Beautiful in the World”: The Orthodox Church and Icons in the Childhood Narratives and Pictures of Ilon Wikland)

Abstract: Ilon Wikland (b. Pääbo, 1930), a well-known illustrator of children's books, has depicted her childhood in Estonia and her search for refuge in Sweden in 1944 in four picturebooks (1995–2007). This article focuses on Den långa, långa resan (1995; The Long, Long Journey, with text by Rose Lagercrantz) and I min farmors hus (2005; In My Grandmother's House, with text by Barbro Lindgren), with the aim of examining the role of Orthodox churches and icons in Ilon Wikland's childhood narratives and pictures. Wikland's grandfather was the leader of the choir in the local Orthodox church in Haapsalu. It is demonstrated that depictions of this church and icons from her grandparents' home help to place the picturebooks in time and space and contribute to their autobiographical and historical accuracy. Three different themes found in the narratives are explored, since they are essential for the protagonist's experiences of warfare and flight, and inter-related with the functions of the Orthodox church and its icons. The first is the girl's sense of freedom and beauty at home and at the Orthodox church. The second theme is her loneliness and desolation when separated from her grandparents and her best friend during the war, situations in which the icons seem to participate in her despair. The third theme is the significance of the name, Ilon, for the girl's emerging identity, as well as for the convergence of the protagonist's identity with the illustrator's, similar to how an Orthodox icon is identified by means of an inscription containing the name of the depicted person. The conclusion is, that Ilon Wikland has not only rendered the Orthodox church of her childhood and the icons of her grandparents in her pictures. Furthermore, she has recreated their importance for her early life and connected her illustrations with the theology and aesthetics of Orthodox icons.

Keywords: Ilon Wikland, Swedish picturebooks, childhood narrative, Estonia, Orthodox Church, Orthodox icons, exile, identity, religion

©2015 Helena Bodin. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>), permitting all non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning / Journal of Children's Literature Research, Vol. 38, 2015 <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v38i0.212>

I en svit bilderböcker, utgivna mellan 1995 och 2007, har barnboksillustratören och bildkonstnären Ilon Wikland (f. 1930) skildrat sin uppväxt i Estland och sin flykt till Sverige. Inte förrän nära femtio år senare, i slutet av 1980-talet då det sovjetiska totalitära systemet var på väg att luckras upp, återvände hon till Estland (Wikland, *Pitkä tie kottin* 35). Det står klart att hennes barndomsupplevelser under ockupationerna av Estland och flykten till Sverige inneburit ett trauma som bearbetats först efter Sovjetunionens fall och Estlands nya självständighet i början av 1990-talet, i samband med att hon började utforma bilderboken *Den långa, långa resan* (1995) till text av Rose Lagercrantz. Den följdes av *Sammeli, Epp och jag* (1997), med text av Ilon Wikland själv, samt *I min farmors hus* (2005) och *Potatisbarnen* (2007), båda med text av Barbro Lindgren.¹

Bilderbokssvitens självbiografiska underlag har berörts i en mängd intervjuer med Ilon Wikland, i recensioner och reportage i tidningar och tidskrifter (Fransson; Larsson) samt i radio- och tv-program i Sverige och Estland. I det personligt hållna radioprogrammet "Sommar" (2003) har Wikland beskrivit hur viktig den ortodoxa kyrkan varit för henne alltsedan uppväxten i Haapsalu: "Vi bodde alldeles vid kyrkan och den fanns där, och vi barn sprang ut och in i kyrkan – även hunden. Det blev min barndoms kyrka, och vuxenkyrka också, så vart jag än åker numera går jag alltid in i en rysk-ortodox kyrka." Hennes farfar, Aleksander Pääbo, var kyrkans kantor (Wikland, *Pitkä tie kottin* 20).

Avsikten i den här artikeln är att undersöka detta inslag i bilderbokssvitens, nämligen den ortodoxa kyrkans och de ortodoxa ikonernas funktioner i Ilon Wiklands skildringar av sin barndom, något som inte uppmärksammats i litteraturvetenskapliga studier även om kyrkan och farfaderns kantorsuppdrag kortfattat nämns i biografiska sammanhang. Inom den finlandssvenska och riks-svenska skönlitteraturen för vuxna finns flera författare som med inlevelse beskrivit den kristna ortodoxin, bland dem Hagar Olsson och Tito Colliander (Bodin, *Bruken av Bysans* 51–63, 395–420), men inom svenskspråkig barnlitteratur är skildringar av ortodoxa kyrkor ytterst sällsynta – alldeles särskilt i bilderboksform, vilket gör Ilon Wiklands barndomsskildring unik.

Att vi här möter en barndomsskildring där det är bildkonstnären och inte textskaparen som en gång varit identisk med berättelsens huvudperson skapar också en intressant situation som vore väl värd att ägna mer uppmärksamhet inom det bredare studiet av självframställningar. I tre av de fyra självbiografiska bilderböcker av Wikland, som ska tas upp här, har texten skrivits av andra än konstnären själv,

och i en av dem, *Den långa, långa resan*, finns det inte något berättande jag. Därigenom förändras emellertid inte utgångspunkten för den här undersökningen, att det i allt väsentligt är berättelsen om Ilon Wiklands barndom och uppväxt som bilderbokssviten förmedlar. Det görs genom bilderboken som konstnärligt medium, vilket med Lawrence R. Sipes formulering innebär att det är den oupplösliga helheten av dess verbala och visuella framställningar, *synergien* mellan ord och bild (Sipe 98), som är betydelsebärande för den barndomsskildring på självbiografisk grund som här växer fram.

Med Wiklands barndomsskildring avses därför fortsättningsvis bilderbokssvitens konstnärliga helhet av ord och bild, den helhet som Kristin Hallberg valt att beteckna med termen *ikonotext* (Hallberg). Här kommer dock inte den termen att användas, eftersom den riskerar att blandas samman med artikelns ämne, som är de ortodoxa ikonernas funktioner inom Wiklands barndomsskildring. I likhet med andra bildanalytiska termer som innehåller ordet ikon har termen ikonotext nyskapats på semiotisk grund, medan man med ortodoxa ikoner brukar avse bilder av det traditionella slag, som målats på fristående paneler och väggar eller utförts i mosaik. Det är bilder som för de troende förmedlar närvaron av de heliga gestalter som avbildats, allt i enlighet med ikonvännernas seger över ikonoklasterna vid det andra kyrkomötet i Nicea 787.

Som Maria Nikolajeva och Carole Scott framhållit förmår termen ikonotext inte heller återspegla bilderböckernas många olika möjliga styrkeförhållanden i interaktionen mellan text och bild, en kritik som också kan riktas mot Sipes betoning av synergien mellan ord och bild (Nikolajeva och Scott 8). De har i stället utarbetat en typologi för interaktionen mellan ord och bild på en skala som sträcker sig från texter med enbart ord till den helt ordlösa bilderboken. Man kan säga att de därmed, för att tjäna analytiska syften, på nytt separerar den konstnärliga helhet som bilderboken utgör i ord respektive bild. De typiska fall som enligt deras terminologi kommer att aktualiseras i undersökningen av Ilon Wiklands barndomsskildring är *expanderande* bilderbok, där den visuella berättelsen stöder den verbala eller den verbala berättelsen är beroende av den visuella, och *kontrapunktisk* bilderbok, där berättelserna i ord och bild är ömsesidigt beroende av varandra genom att de ger olika information eller till och med motsäger varandra (Nikolajeva och Scott 12, 17).

Inledningsvis ges en kort rekapitulering av de faktiska politiska respektive personligt biografiska händelserna i Ilon Wiklands liv samt en redogörelse för hur dessa förmedlas i bilderbokssviten. Självbiografiska aspekter av hennes barndomsskildring diskuteras i

det sammanhanget utifrån Arne Melbergs karaktäristik av moderna självframställningar. Som jämförelsematerial används här Ilon Wiklands välkända illustrationer till Astrid Lindgrens berättelser. Dessutom kommer greppen i Wiklands bilderbokssvit från åren kring millennieskiftet 2000 att jämföras med de ortodoxa ikonernas estetik och med det tidigmoderna meta-måleriets verkningsmedel, som studerats av Victor I. Stoichita i *The Self-Aware Image* (1997). Den konsthistoriska horisont som blir aktuell sträcker sig därmed många hundra år bakåt i tiden.

Tre olika teman som är väsentliga för denna barndomsskildring där huvudpersonen är en flicka i krig och på flykt kommer att tas upp. De gäller flickans upplevelser av frihet och skönhet, hennes känslor av ensamhet och övergivenhet samt egennamnets betydelse för hennes framväxande identitet. Avsikten är att undersöka hur dessa teman kan knytas till den ortodoxa kyrkans och ikonernas funktioner i de två bilderböcker, *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus*, som kommer att fokuseras i artikelns senare del. I det sista avsnittet kommer även bilderbokens grepp att jämföras med de ortodoxa ikonernas, med avseende på den samverkan mellan verbala och visuella verkningsmedel, mellan ord och bild, som är kännetecknande för båda konstarterna.

Den långa, långa resan är liksom *Sammeli, Epp och jag* opaginerad, varför sidhänvisningar inte kommer att kunna ges till dem. För sakuppgifter om den ortodoxa kyrkan och ortodoxa ikoner hänvisas till gängse översikter och encyklopedier (Cunningham och Theokritoff; Klasson; Parry; Ware).

Från Estland till Sverige i bilderbokens form

År 1930, då Maire-Ilon Pääbo föddes i Tartu, hade Estland inte varit självständigt i mer än tolv år, sedan 1918, efter att tidigare ha tillhört först Sverige (från 1561) och därefter Ryssland (från 1721). Landets självständighet varade dock inte längre än ett par decennier, fram till början av andra världskriget. Sommaren 1940 annekterades Estland av Sovjetunionen. Det sovjetiska ockupationsåret 1940–41 präglades av terror, och många tusen ester deporterades till Sibirien, medan andra mördades eller försvann spårlöst. Från sommaren 1941 och under tre år framåt ockuperades så Estland av det nazistiska Tyskland. Ytterligare tusentals ester, bland dem många judar, mördades, och ännu fler dog eller försvann i kriget. I september 1944 skedde en massflykt inför hotet om en ny sovjetisk ockupation, och omkring 26 000 ester tog sig då till Sverige. De har kallats ”de första båtflyktingar-

na" (Eriksson), och man brukar se dem som den första stora invandrargruppen till Sverige i modern tid. Helt nyligen, 2014, högtidligt hölls 70-årsminnet av deras flykt till Sverige.

Under den korta estniska självständighetstiden 1918–40 var kyrkansild frånstaten. De två största kyrkorna i landet var den lutherska och den ortodoxa. Omkring tre fjärdedelar av invånarna var lutheraner, medan en knapp femtedel av befolkningen tillhörde den ortodoxa kyrkan, som firade sina gudstjänster på såväl estniska som kyrkslaviska. Bland de flyktingar som gav sig av från Estland till Sverige hösten 1944 var omkring en tiondel ortodoxt kristna. Sedan gammalt fanns starka relationer mellan Estland och Sverige, vilket gjorde att drygt en fjärdedel av hela gruppen flyktingar var svenskspråkiga estlandssvenskar (Raag 59; Bodin, *Bruken av Bysans* 339).

Som litet barn bodde Maire-Ilon Pääbo omväxlande hos sin mor i Tartu och sina föräldrar i Tallinn, men i de tidiga skolåren flyttade hon till farföräldrarna i hamnstaden Haapsalu, en välkänd bad- och kurort, som även var estlandssvenskarnas huvudort under det svenska namnet Hapsal. Farföräldrarnas hus låg just intill stadens ortodoxa kyrka, där farfadern tjänstgjorde som kantor. Fjorton år gammal fanns Maire-Ilon Pääbo med bland de tusentals estniska flyktingar som kom till Sverige hösten 1944. Den 25 september anlände hon från Haapsalu till Dalarö utanför Stockholm efter att i fem dygn ha färdats över Östersjön i en fiskeskuta. Familjen hade estlandssvenska rötter, och hon stannade hos sin faster i Stockholm för att utbilda sig till konstnär. Från mitten av 1950-talet är hennes omfattande gärning som bilderboksillustratör under makens efternamn Wikland välkänd. Sådan ser stommen för Ilon Wiklands biografi ut, i de många olika sammanhang där den berättats.

Wiklands barndomsskildring i bilderbokssviten förhåller sig emellertid kronologiskt sett fritt till det historiska och biografiska skeendet, och de olika böckernas berättelser överlappar delvis varandra. Den första bilderboken, *Den långa, långa resan*, berättar om flickans ankomst till farföräldrarna i Haapsalu, om det trygga och barnvänliga livet där, men också om hur soldater och våldsamma, hotfulla krigshandlingar avlöser varandra. Flickans hund blir skjuten. På farmoderns inrådan flyr hon med båt till Sverige, blir inlagd på sjukhus och flyttar så småningom in hos sin faster som är konstnär. Den andra bilderboken, *Sammeli, Epp och jag*, tar upp några tidigare episoder i flickans liv, då hon börjar skolan och bor med sina föräldrar i Tallinn. Den tredje, *I min farmors hus*, skildrar den lyckliga tiden hos farföräldrarna i Haapsalu som förbyts i skräck när sovjetiska soldater gör husrannsakingar. Grannar och lekkamrater depor-

teras till Sibirien, och bästa vännen Peeter blir bortförd. Också den fjärde bilderboken i sviten, *Potatisbarnen*, berättar om flickan som bor i farmors hus i Haapsalu, men här skildras inte någon viss historisk händelse, utan i stället gestaltas hemlöshet, terror och flykt i lekens form. Ett par upphittade potatisar spelar huvudrollen tillsammans med dockor och andra leksaker i barnkammaren.

Vid en jämförelse mellan de biografiska uppgifter som Wikland lämnat i olika sammanhang (Fransson; Larsson; Wikland, "Sommar"; Wikland, *Pitkä tie kottin*) och bilderbokssviten, sådan den nu föreligger, framgår dessutom att en del sakförhållanden ändrats i bilderböckernas framställning. Bilderbokssviten ger inte heller alla detaljer i det faktiska händelseförloppet. En av de mest iögonfallande skillnaderna gäller huvudpersonens ålder och identitet. Hon avbildas här som ett förskolebarn eller barn i de tidiga skolåren – ingenstans framställs hon som den fjortonåring som 1944 flydde till Sverige. Förskjutningen i ålder motiveras troligen av att de barn som skildras i bilderböcker brukar ha ungefär samma ålder som bilderböckernas läsare, men samtidigt gör denna förskjutning huvudpersonen extra utsatt, eftersom hon här framställs som ett barn på flykt och inte som en snart vuxen ung flicka. I sitt "Sommar"-program i radio har Ilon Wikland berättat att det första utkastet till *Den långa, långa resan* bedömdes av förlaget som omöjlig att ge ut som en bilderbok för barn, eftersom den var alltför hemsk.

Som Arne Melberg påpekat i *Självskrivet* (2008) motiveras många moderna självframställningar främst av erfarenheterna av exil och förlust (21), och så är fallet även i Ilon Wiklands barndomsskildring. Men som vi kommer att se är det endast vid enstaka, betydelsebärande tillfällen som bilderböckernas huvudperson kallas vid egenamnet Ilon. Oftast kallas protagonisten endast "flickan", och det är också den benämning som kommer att användas här. Med Gérard Genettes terminologi i *Paratexts* (1997) är det framför allt genom utgivarens peritexter och fristående epitexter, som vi här möter i form av baksidestexter, förlagspresentationer, intervjumaterial och dokumentärer, som barndomsskildringens verklighetsbakgrund gjorts bekant. Välinformerade (troligen vuxna) läsare av bilderböckerna bör kunna identifiera de historiska händelser som tas upp, medan de flesta barnläsare sannolikt tar del av en mer allmängiltig berättelse om en krigssituation som typiskt inbegriper hot och våld, deportationer, flykt och förluster.

Att läsa bilderbokssviten utifrån det som Philippe Lejeune kallat ett självbiografiskt kontrakt (Melberg 12), där läsaren antas vara införstådd med att bokens protagonist är identisk med författaren,

är därmed inte den enda möjlighet som står till buds. Det går också att förstå bilderbokssviten som en berättelse om en flickas barndom, en barndom som är vanlig och allmängiltig i vissa avseenden men särskild och speciell i andra. Som vi kommer att se strävar Wiklands barndomsskildring efter att vara både konstnärlig och sakligt verklighetsbeskrivande. Därigenom ger den uttryck för det dilemma som kännetecknar de flesta självframställningar (Melberg 10). Kanske är det mest rättvisande att säga att den arbetar med vad Poul Behrendt beskrivit som ett dubbelkontrakt, i det att den presenterar sig som både självbiografi och fiktion (Melberg 18).

Inte någonstans i de fyra bilderböckerna förklaras med hjälp av ord var någonstans handlingen äger rum – varken Estland eller Sverige nämns. Efter flykten över havet berättas det i *Den långa, långa resan* endast att flickan kommit fram till "ett land där det inte är krig". Men inom samma uppslag görs ändå en visuell markering av att det rör sig om just Sverige genom att bildens räddningsfartyg bär svensk flagg. På liknande sätt förhåller det sig med att Estland aldrig nämns i ord, samtidigt som många av de avbildade miljöerna är lätt igenkännliga som hemmahörande i Haapsalu. Det gäller exempelvis järnvägsstationens mycket långa perrong, utformad som en träpaviljong, som avbildats på omslaget till *Den långa, långa resan*.

Så är ofta fallet i de här bilderböckerna – den visuella framställningen har en annan konkretion och autenticitet än den verbala. I *Sammeli, Epp och jag* nämns aldrig var handlingen utspelar sig, men då flickan och hennes mamma i bilderbokens inledning försenades skyndar till skolan skymtar den ortodoxa Alexander Nevskijkatedralen i Tallinn i bildens fond. Den blir en markör för var de befinner sig och en påminnelse om den tid då Estland tillhörde det ryska imperiet. Om närheten till rysk kultur påminner också samovaren som står redo på köksbordet hemma hos flickans farföräldrar i *Den långa, långa resan* och hos Peeter (*I min farmors hus* 27). Bilderna i både *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus* visar i gråskala krigets vardag: beväpnade soldater, stridsvagnar, täckta lastbilar, bombplan, ånglok med boskapsvagnar, fiskeskutor och örlogsfartyg med deras speciella kännetecken i detaljer och silhuetter. I den mörka natthimlen över tåget som fraktar deporterade till Sibirien finns Lenins och Stalins ansiktsdrag avbildade i *I min farmors hus* (17), utan att de någonsin nämns vid namn i texten.

Bland de byggnader i Haapsalu som avbildats autentiskt i bilderböckerna märks även "farmors hus" och den ortodoxa kyrkan där intill. Båda finns än i dag kvar i Haapsalu (se församlingens hemsida på internet, "Eesti Apostlik Õigeusu kiriku Haapsalu"). Att det rör

Men kriget var lite längre bort och det var sommar och vinden var full av hav, för staden låg vid havet.

Å, det var så vackert där! Det var en sån där liten stad som man kunde springa omkring i precis som man ville, och när man kan det är man ju lycklig!

Flickan var runt överallt och pratade med folk och katter...



Bild 1. Den mer än helsidesstora bilden fokuserar farmors hus och kyrkan och förmedlar just den öppenhet som flickan uppskattar så mycket i staden. Ur Ilon Wikland och Rose Lagercrantz, *Den långa, långa resan* (1995).

sig om just en ortodox kyrka sägs aldrig i texten, men det framgår av bilderna. I *Den långa, långa resan* syns de karaktäristiska ortodoxa korsen, det vill säga kors med tre tvärsålar där den nedersta är snedställd, i kyrkans torn och kupol (bild 1). Så är även fallet i den ovan nämnda bilden av Alexander Nevskij-katedralen i *Sammeli, Epp och jag*, men märkligt nog inte i miljöbilderna på pärmarnas insidor till *I min farmors hus*. Som vi kommer att se visas i den boken dock mer av det ortodoxa kyrkorummets karaktäristiska interiör (bild 2).

Med hjälp av Nikolajeva och Scotts typologi kan dessa exempel sammanfattas så, att de lyfter fram de kontrapunktiska strategierna i Wiklands barndomsskildring, särskilt vad gäller tilltalet till barn respektive vuxna samt hur tids- och rumsrelationer gestaltas (Nikolajeva och Scott 12, 24–26).

I tidigare studier av hur Ilon Wiklands illustrationer utformats då de ledsagar Astrid Lindgrens berättelser har Ulla Rhedin (81–88) lyft fram deras främst *illustrerande* karaktär. Lena Fridell (76–83) och Anette Almgren White (52–54) har betonat deras idylliska och

Sen kom Peeter. Han ville att vi skulle springa till kyrkan, för det skulle bli bröllop där. Så vi sprang dit med Sammeli och alla hönorna efter.

På långt håll hörde vi farfars kör sjunga och hela kyrkan var full med blommor. Längst in stod bruden i sin vita klänning. Vi stannade alldeles innanför dörren. Sammeli och hönorna försökte också tränga sig in, men de fick vänta därute, för i kyrkan får inga djur komma in.

Vi stannade ganska länge i kyrkan, där allt var så vackert, jag ville att det aldrig skulle ta slut.

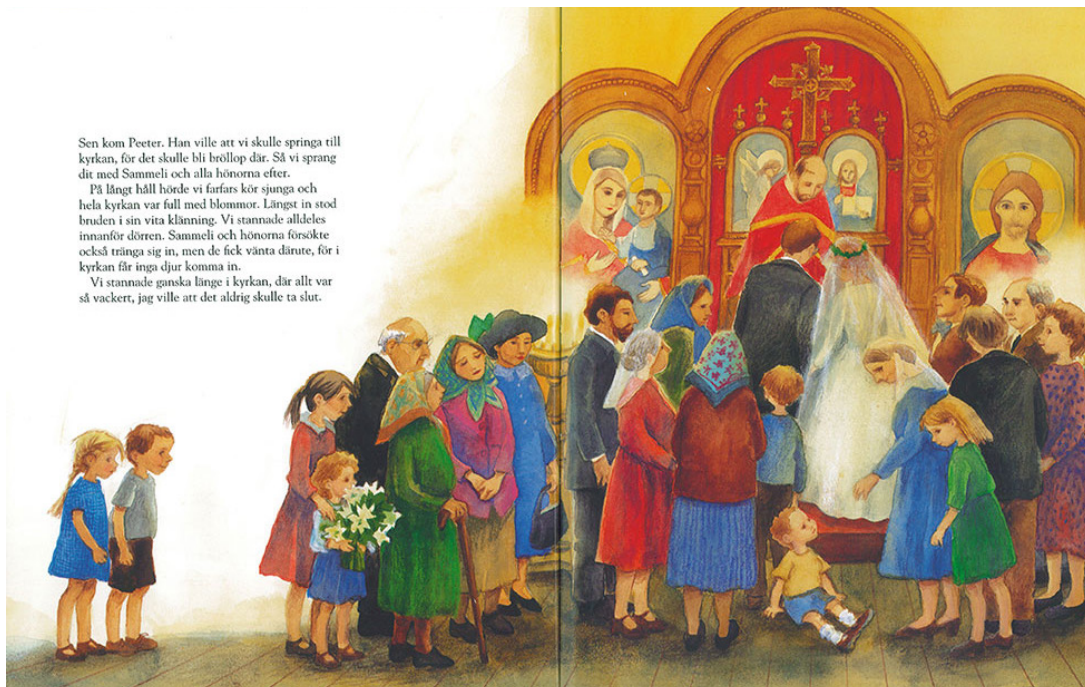


Bild 2. Genom den färgstarka bilden av bröllopet i kyrkan laddas berättelsen med ett stort mått av skönhet och kärlek, just före den sorgliga vändpunkten. Ur Ilon Wikland och Barbro Lindgren, *I min farmors hus* (2005), s. 22–23.

idylliserande drag samt noterat den markerade frånvaron av vuxna. Men ser man till Wiklands barndomsskildring med självbiografiskt underlag stämmer inte längre detta, utan det är endast bilder som skildrar den lyckliga uppväxten hos farföräldrarna som är idylliska, detaljerade och färgglada. De bilder som skildrar ockupationerna och flykten präglas av stor distans samt av en genomförd färglöshet (gråskala) och oskärpa. I Wiklands barndomsskildring saknas inte heller vuxna i bilderna. De förekommer i många miljöbilder, och i *Den långa, långa resan* är först flickans farmor och sedan hennes faster närvarande vuxna, medan både hennes farmor och farfar deltar i handlingen i *I min farmors hus*.

Dessa jämförelser visar att samverkan mellan ord och bild i Ilon Wiklands barndomsskildring i viktiga avseenden fungerar på andra sätt än i hennes mångåriga samarbete med Astrid Lindgren. Om man håller fast vid Rhedins terminologi skulle det i barndomsskildringen därför inte vara fråga om att bilderna illustrerar texten, utan snarare *expanderar* de texten genom att noga fästa handlingen i tid och rum

(Rhedin 88–96). De kännetecknande dragen för den expanderande bilderboken har även beskrivits av Nikolajeva och Scott, och så som nämnts ovan kan dessutom deras beskrivning av den kontrapunktiska bilderbokens strategier ytterligare precisera förståelsen av hur ord och bild samverkar i Wiklands barndomsskildring.

Friheten och skönheten i den ortodoxa kyrkan

Kyrkor förekommer näst intill aldrig i de sagor eller berättelser av Astrid Lindgren som Ilon Wikland har illustrerat, såvida det inte rör sig om en spökhistoria som *Skinn Skerping* (1986) eller om att skildra julottan dit man åker släde i *Jul i Bullerbyn* (1963). Ingen av dessa kyrkor har heller beskrivits eller avbildats så ingående som den ortodoxa kyrkan i *I min farmors hus*. Enligt flickan – protagonisten och jag-berättaren – är den ”vackrast i världen” (4). Som vi ska se skiljer denna ortodoxa kyrka sig på flera sätt från de västkristna, svenska kyrkor som kan antas vara bekanta för bilderbokens svenskspråkiga läsare. Den markerar därigenom något främmande, men samtidigt framgår det av Wiklands barndomsskildring att den står för känslan av att höra till och vara välkommen: tillsammans med farmoderns hus, hallonlandet, syrénbersån och badstranden utgör den ortodoxa kyrkan en av de barndomsmiljöer där flickan känner sig trygg men också fri. Det vanliga bland de svenska och finlandssvenska resenärer som besökt ortodoxa gudstjänster har varit att de trott sig vara i en främmande sagovärld (Bodin, ”Gränslandets österländskhet”), men som jag ska visa i det följande är den visuella framställningen av den ortodoxa kyrkan noggrant utförd i Ilon Wiklands bilderböcker, med den införstådda deltagarens säkra blick för detaljer.

I början av *Den långa, långa resan* har flickan just anlänt med tåg till staden där hennes farmor bor. När det visar sig att ingen är på plats på stationen för att möta henne, ber hon kusken i en hästdroska att skjutsa henne till farmor i ”det gula huset vid kyrkan”. Kyrkan nämns på så vis bland det allra första i boken, som en bestämning till flickans farmors hus. Först därefter presenteras staden, som är belägen alldeles intill havet: ”Å, det var så vackert där! Det var en sån där liten stad som man kunde springa omkring i precis som man ville, och när man kan det är man ju lycklig!” Men den mer än helsidesstora bilden, som här har en etablerande funktion, visar egentligen inte staden, utan den håller kvar fokus på farmors hus och kyrkan (bild 1). I bilderboken *I min farmors hus* fylls insidan av bokens pärmar av en snarlik vy över farmors hus och kyrkan, nu sedd från andra hållet, där den lilla staden breder ut sig bakom huset. I båda dessa bilder

står dörrar, grindar och fönster öppna på ett välkomnande sätt, precis som kyrkporten. Människor i olika åldrar rör sig utomhus tillsammans med katter, hundar, höns och skator. Båda bilderna etablerar, förmedlar och förstärker just den öppenhet och rörlighet i staden som texten i *Den långa, långa resan* säger att flickan uppskattar så mycket.

I texten till *I min farmors hus* nämns emellertid staden inte alls, utan läsaren blir direkt presenterad för farmors hus och kyrkan. Just de öppna och tillåtande egenskaper som vi nyss sett att staden hade tillskrivs här också kyrkan:

Den kyrkan är vackrast i världen. Den är vit med grönt tak och ett litet torn och därinne glimmar det av guld och levande ljus. Och när farfars kör sjunger, låter det som – ja, jag kan inte säga hur vackert det låter! Det finns inga bänkar därinne. Man får stå eller gå omkring som man vill. Och dörren är alltid öppen, så vi kan gå in precis när vi vill, Sammeli och jag. (4)

På detta uppslag täcker bilden hela högersidan och förstärker beskrivningen av kyrkan. Bilden behärskas av kyrkväggens varmt gula nyans och visar hur flickan tillsammans med sin hund, Sammeli, och några av farmors hönor står på kyrktrappan. Genom den öppna porten tittar de intresserat in på kören som sjunger under ledning av flickans farfar. Bilden är komponerad så att läsarens blickriktning alldeles sammanfaller med flickans – läsaren ser detsamma som flickan ser. Med utgångspunkt i bilderbokens samtidigt verbala och visuella skildring av flickans farfars kyrka står det klart att flera av de typiska iakttagelser som brukar känneteckna beskrivningar av ortodoxa kyrkor i exempelvis reseskildringar och memoarer (Bodin, *Bruckan av Bysans* 159–200, 409–19), återfinns också här: kyrkans skönhet, guldglimret och ljuslågorna, körsången, frånvaron av kyrkbänkar samt den gudstjänstfirande församlingens rörlighet. Dessa drag är mycket riktigt också kännetecknande för det ortodox kristna kyrkorummet, vilket alltid utformas i enlighet med traditionen, liksom för ortodox fromhets- och gudstjänstliv.

Inom ortodox kristen estetik är skönheten av största vikt, och det sköna är liktydigt med det goda. Särskilt viktiga för kyrkorummets och dräkternas utsmyckning är materialens och färgernas ljusreflekterande egenskaper, just som flickan berättar: "därinne glimmar det av guld och levande ljus". Hon nämner dessutom den vackra körsången. I en ortodox gudstjänst är sången nära nog ständigt pågående, och någon orgel- eller annan instrumentalmusik förekommer aldrig. Sången är en så viktig del av gudstjänsterna att de inte kan genomföras utan kör. Både prästen och kantorn är nödvän-

diga för att man ska kunna fira gudstjänst, och flickans farfar som ledde kyrkans kör hade därför en mycket viktig uppgift. Som flickan säger finns det "inga bänkar därinne", eftersom man i ortodoxa kyrkor firar gudstjänsterna stående och behöver kunna röra sig fritt i rummet för att tända ljus, kyssa ikoner, gå till bikt, knäfalla och på olika sätt samspela med prästens och diakonens liturgiskt motiverade rörelser. Ortodoxa gudstjänster kan vara flera timmar långa, men det är vanligt att man deltar endast en kortare stund. Man kan komma senare eller gå tidigare – det flickan kallar "som man vill". Så snart barnen som helt små är döpta, deltar de i gudstjänsterna och nattvardsfirandet tillsammans med de vuxna. Ur flickans perspektiv framstår barnens deltagande som något så självklart att det inte ens behöver nämnas, men det framgår tydligt att hon förstår att hon är välkommen i kyrkan.

Senare i samma bilderbok zoomas kyrkans interiör in ytterligare på det uppslag där flickan tillsammans med sin bästa vän Peeter springer till kyrkan eftersom där ska vara bröllop (*I min farmors hus* 22f). Uppslaget visar den ortodoxe prästen klädd i sin typiska dräkt, här i rött med band i guld, där han står framför ikonostasen, som avdelar altarrummet från resten av kyrkorummet, samtidigt som den utgör förbindelsen mellan dessa båda rum (bild 2). Ikonostasens mittport kröns av ett stort och flera små snidade kors, och bakom dem hänger ett rött förhänge. På ömse sidor om ikonostasens mittport syns två stora ikoner, som är placerade på traditionellt vis. Från kyrkorummet sett föreställer den vänstra ikonen Gudsmo- dern, som Jungfru Maria ofta kallas i ortodox tradition. Med handen visar hon på Jesusbarnet i sitt knä, och motivet brukar därför kallas den vägvisande Gudsmo- dern. Den högra ikonen föreställer Kristus. Framför båda dessa ikoner finns ljusbärare med många tända ljus. I ikonostasens mittport syns ytterligare två ikoner, som framställer en ängel och Kristus som allhärskare, det särskilda ikonmotiv där Kristus håller evangelieboken – oftast är den då uppslagen så som i den här bilden.

I utkanten av den färgglada skaran av vuxna och barn i olika åldrar som deltar i vigselgudstjänsten, där brudparet är i fokus, står flickan och hennes vän Peeter som uppmärksamma åskådare. Textens avslutande mening betonar igen skönheten: "Vi stannade ganska länge i kyrkan, där allt var så vackert, jag ville att det aldrig skulle ta slut." (22) Så som uppslaget är utformat gör läsriktningen i kombination med bildens utformning att läsaren direkt efter text- avsnittets avslutande ord, "jag ville att det aldrig skulle ta slut", leds in i kyrkorummet där vigselgudstjänsten pågår. Bilderbokens läsare kan

här möta de avbildade ikonernas ansikten och blickar på samma sätt som gudstjänstdeltagarna gör – och alla har de uppmärksamheten vänd mot brudparet i mitten av bilden.

Bildens intensiva, klara färger med mycket rött mot en varmt gul fond återger just den skönhet som flickan betonar, i strålande kontrast mot de omgivande dystra bilduppslagen. Före bröllopet är bilderna hållna i krigets gråskala, och efteråt framställer de flickans sorg över att hennes bästa vän och tilltänkta make plötsligt försvunnit. Direkt efter bröllopet i kyrkan hade nämligen de båda barnen, på gränsen mellan lek och verklighet, bestämt sig för att gifta sig med varandra följande dag (24), men samma natt fördes i stället Peeter och hans familj bort av soldaterna. Genom den färgstarka bilden av bröllopet i kyrkan laddas berättelsen med ett stort mått av skönhet och kärlek, just före den sorgliga vändpunkten.

Framställningarna av den ortodoxa kyrkan och dess interiör i *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus* vittnar om Ilon Wiklands nära bekantskap med det ortodoxa kyrkorummet och ikonkonsten. Medan de verbala beskrivningarna främst vädjar till olika sinnesupplevelser är de visuella framställningarna kunskapsrika och detaljerade. På så vis både förstärker och kompletterar ord och bild varandra inom ramen för bilderböckernas konstnärliga helhet. Vi ser här exempel på vad Nikolajeva och Scott kallat expanderande respektive kontrapunktiska bilderböcker. Det intryck av den ortodoxa kyrkan som Wiklands barndomsskildring ger är öppet, vackert och ljust. Denna välkomnande inställning gäller inte enbart de barn, vuxna och djur som förekommer *inom* bilderböckernas handling, utan den omfattar även läsaren, som genom uppslagens utformning bjuds in att dröja kvar vid bilderna och med sin blick delta i gudstjänsten tillsammans med barnen och ikonerna.

Flickans ensamhet och ikonernas deltagande

Det är inte bara i bilderna av kyrkorummets interiör utan också i två bilder inifrån farföräldrarnas hem som ortodoxa ikoner har avbildats i *I min farmors hus*. De hänger på traditionellt sätt på skrå över det hörn i rummet som brukar kallas det vackra hörnet, det hörn en besökare som kommer in genom dörren först möter med blicken. I de olika rum som avbildats i bilderbokssviten hänger barnteckningar och ibland också tavlor på väggarna, men i de rum där det finns ikoner är väggytan i övrigt helt tom på prydnader, och ikonerna verkar inte heller fungera som utsmyckningar. Vad jag vill visa är hur ikonerna i stället framställs som *deltagande* i ett par av de känslomässigt svå-

raste och mest smärtsamma situationerna i bilderboken. Detta är i sin tur i samstämmighet med den ortodoxt kristna ikonologin, där ikonerna förstås som en bild som förmedlar den avbildade, heliga personens närvaro till den som närmar sig i vördnad och bön.

Den ena av dessa ikoner återfinns i den bild ur *I min farmors hus* där farmodern tröstar flickan efter att hennes bästa vän Peeter och hans familj oväntat förts bort av soldaterna (25). Där syns en Kristusikon hänga i hörnet högt över sängen. Guldet i ansiktets gloria och den varmt bruna glansen i håret, skägget och ikonens breda ytterkant ger lyskraft i kontrast mot väggarnas och golvens dovt blå nyans. Hunden står intill sängen på golvet med nosen uppmärksamt lyft mot den gråtande flickan, som sitter hopkrupen på knä i sängen med huvudet lutat mot farmoderns bröst. Genom bilden går en diagonal kompositionslinje från hundens blick och nos via flickans bakhuvud i farmoderns famn och farmoderns nedåtvända ansikte till ikonerna i hörnet bakom dem, en sammanbindande linje som gör att Kristusikonerna blir till ytterligare ett uppmärksamt ansikte som deltar i flickans sorg. Bilden visar att det inte bara är hunden och farmodern utan även Kristus som sörjer med flickan och vill trösta henne, då hennes bästa vän tagits ifrån henne och hon har blivit ensam.

Den andra ikonerna ingår i den bild ur *Den långa, långa resan* som visar hur flickan håglöst packar resväskan inför flykten då hon måste skiljas från sina farföräldrar. I hörnet över sängen hänger en Gudsmodersikon, som visar Maria med Jesusbarnet, i kraftigt lysande blått och guld. Det sätt ikonerna är upphängd på gör att den på traditionellt vis lutar en aning in över rummet, och det verkar som om dess gestalter – precis som flickan själv – betraktar röran av kläder på sängen i färd med att packas ned. Men det finns ändå ingen direkt kontakt i bilden mellan Gudsmodersikonerna och flickan, som står stilla med hängande armar och ett klädesplagg i handen. Snarare visar bilden Gudsmoderns och flickans gemensamma sorg och bedrövelse över packningen inför den förestående flykten. Det bilden förmedlar är ikonens deltagande i hennes utsatthet och ensamhet.

I den här bilden är rummet och väggarna i övrigt framställda som helt kala, fönstret saknar gardiner, och såväl väggar som golv är mörkt gråbruna. Men utanför fönstret glöder det i skarpt orangegult och rött, färger som tidigare i bilderboken använts i en bild där bomber faller över husen i staden och som därför även här kan associeras till krig och brand. Längst bak i bilden där flickan packar sin väska finns därför inte bara ett utan två glödande fokus: dels ikonens glorio, dels den eldröda branden som syns genom fönstret. Flickan, som står mitt framför fönstret bredvid sängens huvudända, är klädd i en

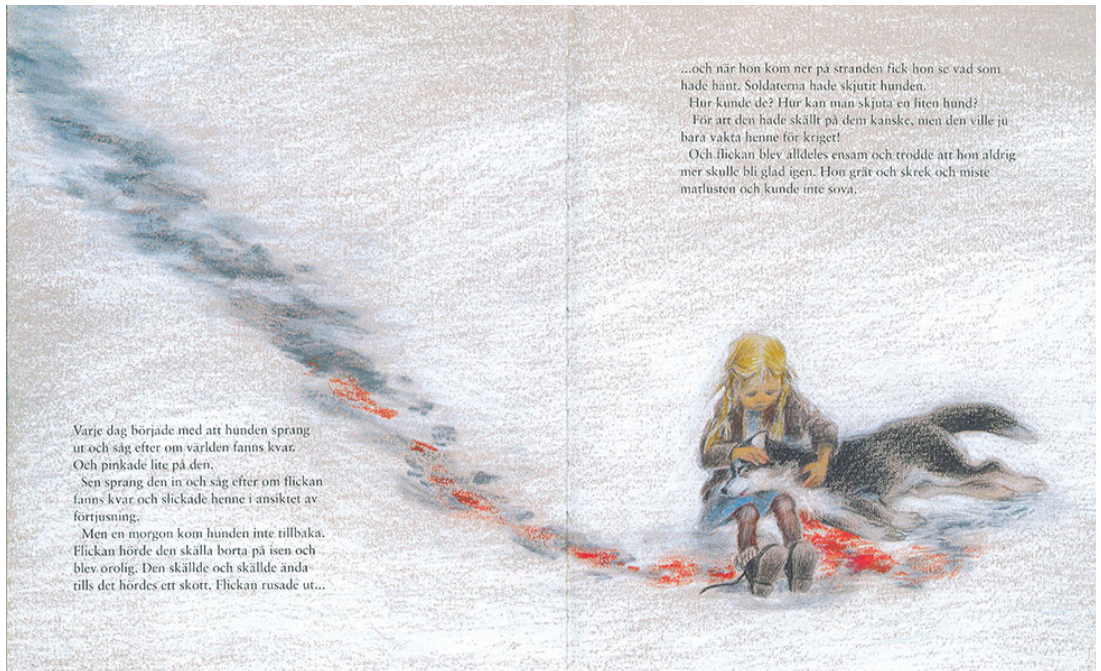


Bild 3. Bilden där flickan sitter på den nedblodade isen med den döda hundens huvud i sitt knä lånar sitt formspråk från pietà-motivet – den sörjande Maria, Jesu mor, med sin döda sons kropp i knäet. Ur Ilon Wikland och Rose Lagercrantz, *Den långa, långa resan* (1995).

milt duvblå klänning och är ljushårig med lång fläta. Hon framstår på så vis som en något urblekt kopia av Gudsmodersikonen i hörnet med dess lysande blått och guld, och det brandröda fönstret bakom hennes huvud förefaller motsvara Gudsmoderns gloria, något förskjutet i sidled och kraftigt förstorat. På så vis speglas flickans och Gudsmoderns drag i varandra och blir för betraktaren påtagligt lika. Tanken ligger nära till hands att Ilon Wikland, då hon skildrar sin barndom i bilder, här inte bara avbildar en traditionell ortodox ikon utan också själv gör aktivt bruk av ikonens estetik vad gäller form och färg, allt för att understryka identifikationen mellan Gudsmodern och flickan inför den svåra separation som ligger framför.

Till dessa två bilder som inbegriper ikoner kan läggas ytterligare en som alluderar på det välkända kristna *pietà*-motivet, som är starkt förknippat med sorg. Om och om igen upprepas det i *Den långa, långa resan* att flickan inte är rädd. Eftersom hennes hund alltid är med henne och vaktar henne för faror är hon inte rädd för vare sig soldater eller bombplan – hon är "ingen rädd liten stackare". Hennes

oräddhet då hon är tillsammans med hunden understryks i både text och bild på det uppslag som fyllts av stridsvagnar och lastbilar i diffust, anonymt gråsvart. Mitt framför en av stridsvagnarna står flickan, ensam med sin hund. De är båda markerat små men målade i klara färger, i tydlig kontrast mot militärfordonens suddiga gråhet. Då hunden blir skjuten av soldaterna framgår det uttryckligen av både text och bild att flickan nu blir ensam: "Och flickan blev alldeles ensam och trodde att hon aldrig mer skulle bli glad igen." Bilden där flickan sitter på den nedblodade isen med den döda hundens huvud i sitt knä lånar sitt formspråk från *pietà*-motivet, som återger den sörjande Maria, Jesu mor, med sin döda sons kropp i knäet (bild 3). I västkristna traditioner är skulpturer med detta motiv vanliga, och i östkristna traditioner förekommer motivet dels på det slags tygikon som kallas svepeduk och som används vid det liturgiska firandet av Kristi begravning på långfredagen, dels på målade ikoner som ägnats nedtagandet av Kristi kropp från korset, det motiv som kallas "Gråt inte över mig, Moder" (Abel 16ff, 41ff; Abel och Moore cat. no. 129, 153). Ilon Wiklands komposition av bilden av flickan som sörjer sin hund kan på så vis fogas in i en tusenårig kristen tradition av konstnärliga skildringar av yttersta sorg i en kvinnas gestalt.

Det står klart att Ilon Wikland i bilderböckerna *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus* inte bara har avbildat ortodoxa ikoner utan också arbetat aktivt med deras traditionella estetik och verkningssjälvigheter. Ikonens formspråk har blivit betydelsebärande inom ramen för bilderbokens konstnärliga möjligheter.

Den egna identiteten och inskriptionen av namnet

Som nämnts tidigare är det främst genom olika slags paratexter som den självbiografiska grunden till bilderbokssviten etableras. I utgivarens peritexter (Genette 16) till tre av de fyra bilderböckerna, det vill säga i dessa fall deras baksidestexter, sägs uttryckligen att detta är berättelser om Ilon – undantaget är *Den långa, långa resan* där baksidestexten endast nämner "en flicka". Vid ett fåtal tillfällen används emellertid egennamnet inom ramen för handlingen i *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus*. Som vi ska se fungerar det då inte enbart som en självbiografisk markör, utan det markerar – tillsammans med spegelmotivet – också flickans egen, framväxande identitet och kan i vissa avseenden knytas till den namninskrift som alltid förekommer inom en ikon.

I *Den långa, långa resan* nämns egennamnet inte förrän i samband med den förestående flykten och separationen från hemlandet och farföräldrarna. Namnet betonas då särskilt: "Men du måste häri-

från', sa hon [farmodern] till flickan. 'Du måste rädda dig, Ilon!' För så hette flickan. Ilon hette hon." Också i *I min farmors hus* är det farmodern som säger flickans namn i sin enda direkta replik: "Ja lilla Ilon, det ska vi innerligt hoppas" (29). Flickans bästa vän Peeter har då förts bort av de sovjetiska soldaterna, och det farmodern hoppas är att han ska komma tillbaka. I båda fallen nämns alltså flickans egennamn i samband med en svår separation – i det ena fallet gäller det att hon själv måste fly, i det andra att hon förlorat sin bästa vän. Det är mot bakgrund av förlusten av sina närstående som hon med ens avtecknar sig som en namngiven individ, Ilon, med en egen identitet, och inte bara som en flicka bland många andra.

I samband med båda dessa situationer där flickan nämns vid namn förekommer även scener där flickan speglar sig. Det sker vid förlusten av Peeter i *I min farmors hus* (26f) och vid ankomsten till det nya landet i *Den långa, långa resan*. Som Victor I. Stoichita konstaterat i *The Self-Aware Image* (1997) brukar spegeln som bildkonstnärligt motiv traditionellt ges en särskild teckenkaraktär (Stoichita 173, 184–97), och i Wiklands barndomsskildring kan spegelscenerna förknippas med just identitetssökande, med sökandet efter sanningen om sig själv.

I den spegelscen som äger rum i Peeters hus är allt i oreda efter att Peeter och hans familj förts bort (*I min farmors hus* 26). Här understryker flickans bild i spegeln det faktum att hon nu enbart har sig själv att leka med, och Peeters frånvaro betonas i sin tur av att en av hans teckningar, underskriven med hans namn, sitter uppsatt på klädsåpet nära spegeln. Flickans ensamhet i denna bild framträder än starkare vid jämförelse med den snarlikt utformade bilden på omslaget, där det rör sig om två fönster i stället för en spegel. Även här står flickan vänd med ryggen mot betraktaren, men det är nu inte sig själv utan sin bästa vän hon ser, då hon genom fönstret vinkar till Peeter som genom sitt fönster skymtar längre in i bilden.

I den bild i *Den långa, långa resan* där flickan speglar sig vid ankomsten till det nya landet visas hur hon klipper av sina flätor, eftersom hon plötsligt kände "att hon höll på att bli stor" och tänkte att "stora flickor har väl inte flätor?" Identitetssökandet markeras här extra starkt genom att bildvinkeln är vald så att endast litet av flickans ena fläta syns (jfr Stoichita 162) – hennes ansikte framträder inte alls i spegeln.

Spegelmotivet i Wiklands barndomsskildring används alltså på ett sådant sätt att det är ensamheten och sökandet efter en egen identitet som betonas. Något egentligt eller stabilt avbildande självporträtt ger inte dessa spegelbilder, utan de markerar den pågående förändring som flickan upplever.

Namnet Ilon förekommer vid ytterligare ett betydelsebärande tillfälle i slutet av *Den långa, långa resan*, där det inte bara är viktigt för flickans identitet utan också, som vi snart ska se, kan associeras till ikonkonstens verkningsmedel. Bokens avslutande bild föreställer flickan med sin nya hundvalp i famnen. Bilden återger inte någon traditionell ikon, men flickans gest, där hon klädd i blå tröja omfamnar och lägger kinden mot hundvalpen, har vaga likheter med ikonografier ägnade Gudsmo- dern och barnet. Båda gestaltar de ömheten – mellan flickan och hunden, mellan modern och barnet. I bilden av flickan med hundvalpen ingår också ett ritblock, placerat strax intill dem, i bildens och därmed även uppslagets och hela bilderbokens nedre högra hörn. På ritblockets översta ark, som i övrigt är helt tomt, syns signaturen "Ilon", skriven på bilderboks-konstnären Ilon Wiklands karaktäristiska vis (bild 4). På så vis framstår namnteckningen som naturligt integrerad i den enskilda bilden, samtidigt som den fått just den placering som en signatur av hela det konstverk som bilderboken är skulle ha haft. Dessutom tematiserar texten på detta uppslag uttryckligen den berättelse och den bilderbok där flickan själv ingår:

Mest tyckte hon om sagor som handlade om flickor som reste långt långt bort och klarade sig alldeles själva.

En gång ritade hon en sådan flicka. Hon hade skickats med tåget till sin farmor. Så började den långa, långa resan.

Och nu var hon äntligen framme.

Text och bild samverkar här på bilderbokens sista sida om att upp- rätta en stark enhet mellan konstverket (den självbiografiskt grunda- de bilderboken) och verkligheten. I kraft av egennamnet, signaturen i ritblocket, framträder flickan i bilderboken som identisk med dess bildskapare – båda är Ilon. I narratologisk mening utgör bilderbo- kens samlade framställning i ord och bild här en *metaleps*, där skilje- linjen mellan berättelsens och berättandets värld bryts igenom. Sam- tidigt fungerar den verbala framställningen som en *mise en abyme*, där verket som helhet i någon mening speglas inom ramen för en av dess episoder.

Detta fenomen är emellertid inte detsamma som det som Maria Nikolajeva tar upp inom bilderbokens visuella formvärld, den så kallade "tomteskur-effekten" (Nikolajeva 133f), eftersom hennes exempel rör sig om visuella framställningar som är helt eller delvis lika (genom exempelvis storleksförhållanden eller spegelvändning), något som beskrivits också av Nikolajeva och Scott (226f). I Wiklands *Den långa, långa resan* rör det sig dock aldrig om någon *likhet* mellan

...som var så liten fortfarande att den var rädd för sin egen matskål!
Den var rädd för vattenskålen också!
Den lilla hunden var alltid med henne utom när hon gick till skolan.
Dit fick den inte gå.
Varje morgon blev den så ledsen, den stackars, stackars lilla stackaren!



Men varenda eftermiddag när flickan kom hem, blev den så lycklig att man skulle kunna tro att det var det bästa som någonsin hade hänt.

Sammeli hette den.
Å, Sammeli, Sammeli, Sammeli!
Sen låg den och tittade på henne medan hon gjorde läxorna eller ritade eller läste sagor. Mest tyckte hon om sagor som handlade om flickor som reste långt långt bort och klarade sig alldeles själva.
En gång ritade hon en sådan flicka. Hon hade skickats med tåget till sin farmor. Så började den långa, långa resan.
Och nu var hon äntligen framme.



Bild 4. I kraft av egennamnet, signaturen i ritblocket, framträder flickan i bilderboken som identisk med dess bildskapare – båda är Ilon. Ur Ilon Wikland och Rose Lagercrantz, *Den långa, långa resan* (1995).

signaturen och verket, utan förhållandet mellan dem beskrivs bäst som i någon mening *metonymiskt*, genom att det kännetecknas av en närhetsrelation och inte en likhetsrelation. Den visuella framställningen av signaturen i ritblocket kan därmed även förstås som ett exempel på ett konstnärligt grepp med lång historia: konstverket som helhet representeras här på ett metonymiskt vis av det infogade, signerade arket, närmare bestämt genom en *synekdoke* (delen för helheten), där bildledet (i det här fallet ritblocket) utgörs av en del av sakledet (här bilderboken). Signaturen i ritblocket kan på så vis sägas försegla hela bilderboken, hela verket (Stoichita 205). Kanske signaturen här till och med exemplifierar det särskilda fall som kan kallas "signature en abyme" (Stoichita 138).

Men användningen av signaturen kan här också tänkas anspela på den namnskription som är obligatorisk inom den ortodoxa ikonkonsten, där namnet på den person som avbildas ska anges inom ikonen, i dess guldgrund. Genom namnskriptionen pekar ikonen på den person vars närvaro den förmedlar. Enligt ikonens

teologi och estetik förmedlas närvaron alltså inte enbart genom porträttlighet utan också genom inskriptionen av namnet. Det finns på så vis en parallell mellan hur egennamnet använts i bilderboken *Den långa, långa resan*, där huvudpersonen till sist framstår som identisk med bokens illustratör, och namninskrptionernas funktion i de ortodoxa ikonerna, som är att ange den avbildade personens identitet, även om denna likhet inte bör pressas alltför hårt. Inskriptionen av namnet *inom* bilderboks bilden respektive ikonerna fungerar emellertid i bägge fallen så, att den borgar för att avbildningen är autentisk och identisk med den person som avbildats. En än mer långtgående tolkning skulle vara att se bilderboken som helhet som ett slags ikon, där närvaron av det självbiografiska och historiska skeendet förmedlas bland annat i kraft av signaturen. I det nya landet saknar flickan den ortodoxa kyrkan och dess ikoner, men ikonkonstens strategier och estetik kan ändå inspirera bilderbokens skapare.

Som vi ser är avslutningen av *Den långa, långa resan* rik på innebörder och konsthistoriska referenser. Det framgår också av det nyss citerade avsnittet att "den långa, långa resan" inte enbart har ägt rum inom berättelsens ramar, först till farmodern i Haapsalu och sedan till fastern i det nya landet. Att komma fram ges här också en annan innebörd, nämligen att flickan klarar sig alldeles själv, på så vis att hon förmår avsluta sin egen berättelse som är just den bilderbok som läsaren nu nått slutet av: "nu var hon äntligen framme".

En tidigare episod som förebådar identifikationen mellan flickan i berättelsen och den konstnär som illustrerat bilderboken, samtidigt som den visar på den ortodoxa kyrkans betydelse för flickan, äger rum under hennes sjukhusvistelse strax efter ankomsten till "det nya landet" i *Den långa, långa resan*. Sjukdomen tar sig här uttryck som frånvaron av färg. Innan flickan svimmar förvarnar texten om att något är fel: "Det var som om alla färgerna höll på att ta slut." I bilden där flickan svimmar är färgerna knappt skönjbara – såväl hennes blå klänning som blonda hår har inslag av grått mot en mörknande diffus bakgrund. Nästa bild, där flickan vaknat i sjukhussängen, ger ett starkt intryck av tomrum. Lakanen är pappersvita mot sänggramens och rummets grådask, något som även texten bekräftar: "När hon vaknade hade allt blivit vitt." Flickans tillfrisknande sker sedan med hjälp av de färgkriter hon fått av sin faster, och texten understryker hennes stora behov av att rita och måla: "Hon fyllde vartenda papper hon fick med rött, gult, grönt, blått och lila. Hon målade så att lakanen blev röda också och gula och gröna och blå och lila." Som Lena Kåreland påpekat hjälper tecknandet och målandet flickan "att bearbeta sina upplevelser" (30). Därigenom kan hon räknas in bland

de ritande flickor i postmoderna bilderböcker som Mia Österlund ägnat ett särskilt studium: Genom att rita, och främst genom att rita sig själva, lyckas de trösta sig och rita sig fria från otrygghet och rädsla och framstår som aktiva, kreativa personer (28f). Som Österlund uppmärksammat inbjuder en tecknad gestalt som tecknar, speciellt om den tecknar sig själv, till metafiktiva reflektioner (21), något som vi ska se blir aktuellt även i Wiklands barndomsskildring.

Ilon Wiklands bild ur *Den långa, långa resan* visar här hur flickan står upp i sjukhussängen med färgfläckar på nattskjortan och triumferande håller upp två ark med bilder hon målat: Den ena föreställer hennes hund, och den andra hennes kyrka. Dessa bilder är liksom alla andra barnteckningar som förekommer i Wiklands barndomsskildring gjorda i en stil som härmar hur barn ritar och målar. Österlund har i sin studie funnit exempel på att bilderboksfigurer blir fria genom att rita sina självporträtt (21ff), men här är det inget självporträtt flickan målar utan i stället sin hund och kyrka, båda nära förknippade med det hem hon förlorat. Det är de som hjälper henne att återvinna styrkan. Hunden lever inte längre, och den ortodoxa kyrkan och ikonerna är utom räckhåll i Haapsalu, men i sina bilder kan hon återskapa dem och blir på nytt frisk.

Med kännedom om bilderbokens slut, där flickan Ilon i berättelsen kan identifieras med konstnären Ilon Wikland, kan vi redan i bilden från sjukhussängen se det välkända motivet "konstnären med sitt verk" (Stoichita 226–47). Att konstnären här är ett barn med ritpapper förändrar inte den saken. Hunden och kyrkan som flickan målat under sjukhusvistelsen förebådar den självbiografiskt grundade bilderboken gjord av den vuxna konstnären, där vi sett att både hunden och kyrkan, precis som färgerna, spelar en avgörande roll för känslan av frihet och trygghet. Något självporträtt utfört av flickan i berättelsen förekommer dock aldrig i Wiklands barndomsskildring. Vi får aldrig se flickan eller den vuxna bilderbokskonstnären teckna sig själv inom ramen för bilderbokssviten, och vid de tillfällen då spegelmotivet används är det snarast sökandet efter identiteten som betonas. I stället är det namnteckningen, signaturen i ritblocket (vilket här metonymiskt står för verket som helhet), som bekräftar identiteten mellan bilderbokens protagonist och konstnären som skapat bilderboken. Givet den ortodoxa kyrkans och ikonernas betydelse för Wiklands barndomsskildring kan hennes sätt att använda egennamnet och signaturen i *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus* därför liknas vid hur namnskriptionen i en ikon pekar på den person vars närvaro ikonerna förmedlar.

Sammanfattning

Ilon Wiklands barndomsskildring i form av fyra bilderböcker utgör en konstnärlig gestaltning av händelser på självbiografisk grund, avsedd att läsas för och av barn. Det som betonas är protagonistens – flickans – känsla av frihet, trygghet och tillhörighet i hemmiljön, där den ortodoxa kyrkan och ortodoxa ikoner ingår i ett par av böckerna, allt i skarp relief mot de förluster, den ensamhet och rädsla som skapas av krigshändelserna och flykten till det nya landet.

Wiklands kunskap om och erfarenhet av den ortodoxa kyrkans traditioner och ikonkonstens estetik kommer till uttryck i främst två av bilderböckerna, *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus*, något som gör dem unika i svenskspråkig skönlitteratur för såväl barn som vuxna. Kyrkan och ikonerna som avbildats bidrar till att ge barndomsskildringen såväl biografisk som historisk konkretion. Wiklands barndomsskildring utgör på så vis ett exempel på det som såväl Rhedin som Nikolajeva och Scott avser med en expanderande bilderbok, en bilderbok som dessutom i hög grad använder vad Nikolajeva och Scott kallat kontrapunktiska strategier, bland annat på så vis att den verbala framställningen ger en sinnesstämning, medan den visuella framställningen fäster skildringen i tid och rum, ofta genom informationsrika detaljer.

Kyrkans exteriör är avbildad redan i den inledande etablerande miljöbilden i både *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus* (på insidan av pärnarna). De bilder som visar kyrkans interiör är färgglada och utformade så att bilderbokens läsare, tillsammans med flickan, bjuds in i kyrkorummet. Kyrkans skönhet spelar också en avgörande roll inför berättelsens sorgliga vändpunkt i *I min farmors hus*. I båda dessa bilderböcker gestaltas såväl verbalt som visuellt den öppenhet och frihet som flickan förknippar med den ortodoxa kyrkan. Därutöver visar bilderna också hur ikonerna i farföräldrarnas hem deltar i flickans sorger och skänker trygghet. I *Den långa, långa resan*, då flickan ligger på sjukhus i det nya landet, är kyrkan ett av de motiv hon ritar och målar, och färgerna hjälper henne att tillfriskna. Även tidigare i berättelsen har just färgerna använts för att förmedla känslan av trygghet, frihet, glädje och skönhet. Till sist är det genom egennamnet Ilon som flickan i berättelserna får en egen identitet och framstår som identisk med den vuxna bilderboksskaparen och konstnären. I detta sammanhang visar också spegelmotivet på hennes identitetssökande, särskilt i samband med svåra separationer. Namnet Ilon står i bilderbokens avslutande bild skrivet i huvudpersonens ritblock på ett sätt som signerar inte bara den aktuella bilden

utan även hela bilderboken. Samtidigt påminner detta om hur namnet på den person som avbildas alltid ingår i en ortodox ikon för att bekräfta dess identitet. Det framgår här tydligt att såväl bilderböcker som ortodoxa ikoner delar den egenskapen att de bygger på en långtgående samverkan mellan ord och bild.

I bilderböckerna *Den långa, långa resan* och *I min farmors hus* har Ilon Wikland inte bara avbildat den ortodoxa kyrkan i Haapsalu och ikonerna i farföräldrarnas hus. Hon har dessutom återskapat den stora betydelse de haft för hennes uppväxt och i viss mån anknutit det egna bildskapandet till ikonernas teologi och estetik.

Biografisk information: Helena Bodin är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet, och Newmaninstitutet, Uppsala. Bland hennes senaste publikationer finns en artikel om Britt G. Hallqvist och barnets teologi i Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning (2014) samt monografierna Ikon och ekfras (Artos 2013) och Bruken av Bysans (Norma 2011).

Litteraturförteckning

Abel, Ulf och Vera Moore. *Icons*. Stockholm: Nationalmuseum, 2002.

Abel, Ulf, red. *Kristus är uppstånden. Ortodoxa hymner för stora fastan och påsken*. Skellefteå: Artos, 1998.

Almgren White, Anette. "Nya perspektiv på bilderboken. Exempel från Astrid Lindgrens samarbeten med Ingrid Vang Nyman och Ilon Wikland". *Starkast i världen! Att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan*. Red. Helene Ehriander och Maria Nilson. Lund: BTJ Förlag, 2011. 46–58.

Bodin, Helena. "'Gränslandets österländskhet' – om svenskspråkiga reseskildringar från Valamo". *Gränser i nordisk litteratur: Borders in Nordic Literature*, IASS XXVI 2006. Vol. II. Red. Clas Zilliacus, et al. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2008. 670–77.

– . *Bruken av Bysans. Studier i svenskspråkig litteratur och kultur 1948–71*. Skellefteå: Norma, 2011.

Cunningham, Mary B. och Elizabeth Theokritoff, red. *The Cambridge Companion to Orthodox Christian Theology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Eesti Apostlik Õigeusu kiriku Haapsalu Maria-Magdaleena kogudus. <http://www.maria-magdaleena.net/?page_id=45> [eng. text]. 2015-09-30.

Eriksson, Lars-Gunnar, red. *De första båtflyktingarna. En antologi om balterna i Sverige*. Norrköping: Statens invandrarverk, 1986.

Fransson, Birgitta. "Från Bullerbyn till krigets Estland. Ilon Wikland berättar om sin barndom". *Opsis Kalopsis* 10.4 (1995): 10–15.

Fridell, Lena. "Astrid Lindgrens Bullerbyn – idyll utan vuxna?" *Bilden i barnboken*. Red. Lena Fridell. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 7. Göteborg: Gothia, 1982. 76–83.

Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Hallberg, Kristin. "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen". *Tidskrift för litteraturvetenskap*. 11.3–4 (1982): 163–168.

Klasson, Christofer. *Ortodoxa kyrkan*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973.

Kåreland, Lena. "Tradition och förnyelse. Tendenser i 1990-talets svenska barnlitteratur." *De skandinaviska länderna och Estland = Skandinaaviamaad ja Eesti = The Scandinavian countries and Estonia. Proceedings of the International Conference dedicated to prof. Stig Örjan Ohlsson on his 60th birthday in December 1999 at the University of Tartu, Estonia*. Red. Stig Örjan Ohlsson och Juhan Tuldava. *Nordistica Tartuensia* 5. Tartu: Tartu universitet, 2002. 23–32.

Larsson, Nisse. "Tillbaka på tsarens perrong". *Opsis Barnkultur* 1.4 (2009): 42–49.

Lindgren, Astrid och Ilon Wikland. *Jul i Bullerbyn*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1963.

– . *Skinn Skerping hemskast av alla spöken i Småland*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1986.

Melberg, Arne. *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*. Stockholm: Atlantis, 2008.

Nikolajeva, Maria. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur, 2000.

Nikolajeva, Maria och Carole Scott. *How Picturebooks Work*. New York–London: Garland Publishing, 2001.

Parry, Kenneth et al., red. *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2007.

Raag, Raimo. "Ester". *Det mångkulturella Sverige. En handbok om etniska grupper och minoriteter*. Red. Ingvar Svanberg och Harald Runblom. Stockholm: Gidlunds, 1989. 57–70.

Rhedin, Ulla. *Bilderboken. På väg mot en teori*. 2. rev. uppl. Diss. Göteborgs univ. 1992. Stockholm: Alfabeta, 2001.

Sipe, Lawrence R. "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships". *Children's Literature in Education* 29.2 (1998): 97–108.

Stoichita, Victor I. *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Trans. Anne-Marie Glasheen. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Ware, Kallistos. *Den ortodoxa kyrkan*. Övers. Gunborg von Schantz. 2. uppl. Skellefteå: Artos, 2003.

Wikland, Ilon och Rose Lagercrantz. *Den långa, långa resan*. Stockholm: Brombergs, 1995.

Wikland, Ilon. *Sammeli, Epp och jag*. Stockholm: Brombergs, 1997.

-. "Sommar med Ilon Wikland". Sveriges Radio, P1, 2003-06-24.

Wikland, Ilon och Barbro Lindgren. *I min farmors hus*. Stockholm: Brombergs, 2005.

-. *Potatisbarnen*. Stockholm: Brombergs, 2007.

Wikland, Ilon. *Pitkä tie kottin = Den långa resan hem*. Red. Krista Kumberg. Övers. Aita Laitakari och Annika Smöslova. Haapsalu: Läänemaa Museum, 2009.

Österlund, Mia. "Flickan ritar sig fri. Det naiva barnperspektivet i den postmoderna bilderboken". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 39.1 (2009): 19–33.

Noter

1 För arbetet med den här artikeln vill jag särskilt tacka docent Elina Druker för givande uppslag och deltagarna vid barnlitteraturseminariet vid Institutionen för kultur och estetik vid Stockholms universitet för den inbjudande och inspirerande forskningsmiljö som skapas där.