

Malena Janson

## Kjell Grede's *Hugo och Josefin*

### Ett barnkulturellt uttryck i samtiden och en barnfilm för framtiden

Kjell Grede's *Hugo and Josephine*. An Expression of Children's Culture of Its Time and a Children's Film of Tomorrow

*Abstract: The debut feature film of director Kjell Grede, Hugo and Josephine (1967), is an adaptation of Maria Gripe's literary trilogy and is often referred to as the best Swedish children's film ever made. Upon its premiere, the film was very well received by the critics, but some also claimed that it wasn't suitable for children. This article uses this ambivalence towards Hugo and Josephine as its starting point and demonstrates, via adaptation studies, film studies and childhood studies, how the film transgresses children's film conventions.*

*For example, my analysis of the film form reveals that Hugo and Josephine is a story largely taking place inside the protagonist. Therefore, it should not be seen as a realistic depiction of a series of events, but rather as a formation of a child's apprehension of the same events. This filmic mode, which I term "a child's realism", can be interpreted through the liminal spacetime as well as hyperbolic and phantasmic occurrences. Also, the film thematises childhood as a social construction by presenting different ways of being a child and an adult respectively.*

*In this way, Hugo and Josephine transgresses the children's film conventions of the time and, concurrently, puts into question the boundaries between childhood and adulthood as well as the rigid division between fine arts for children and adults respectively. These social and artistic issues were highly topical towards the end of the 1960's, and therefore Grede's film is characteristic for its time. But simultaneously, it forebodes the artistically and thematically seminal Swedish films and TV series for children of the 1970's.*

**Keywords:** barnfilm, barnbok, filmatisering, adaption, barnets realism, 1960-tal, 1970-tal, Maria Gripe, Kjell Grede

©2018 Malena Janson. 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. 41, 2018  
<http://dx.doi.org/10.14811/clr.v41i0.333>

Kjell Gredes långfilmsdebut *Hugo och Josefin* hade premiär i december 1967, mitt i en barnfilmsera som dominerades av Olle Hellboms populära filmatiseringar av Astrid Lindgrens berättelser om Saltkråkan. Filmen byggde på Maria Gripes böcker och blev genast en stor framgång som möttes med lovord från kritikerna (Geber 357). Filmen belönades med en rad priser på internationella filmfestivaler, fick omfattande europeisk distribution och premierades med såväl filmbranschpriser som Guldbagge ("Hugo och Josefin"). Men *Hugo och Josefin* ledde även till diskussioner i svensk press kring huruvida den verkligen var en film som lämpade sig för barn; diskussioner som jag hävdar i grunden handlade om gränsdragningar mellan barndom och vuxenskap samt mellan barnfilm och vuxenfilm.

Syftet med föreliggande artikel är att med avstamp i receptionen av filmen och med hjälp av adaptationsstudier, filmvetenskap och barndomsforskning visa hur filmen var å ena sidan tidstypisk, å andra sidan radikalt nyskapande. Idémässigt – genom att exempelvis problematisera barndomsbegreppet och skildra barnets utsatthet – var filmen utmärkande för barnkulturen runt 1968. Men formmässigt – exempelvis genom en impressionistisk stil som förmedlar ett inre tillstånd – förebådade den en ny sorts barnfilm som kom att slå igenom på 1970-talet. Efter en redogörelse för det ambivalenta mottagandet bland filmkritikerna undersöker jag hur filmen på en rad sätt skiljer sig från den litterära förlagan och hur dessa tematiska och stilistiska grepp förhåller sig till de barnkulturmässigt händelserika åren mot slutet av 1960-talet.

### Avstamp: receptionen av *Hugo och Josefin*

Såväl filmkritiker och kulturskribenter som svensk och internationell filmbransch ställde sig alltså mycket positiva till Kjell Gredes debut som långfilmsregissör. *Hugo och Josefin* betitlades "konstverk" (Wredlund), och beskrevs till exempel som "ett lyckat och mycket glädjande försök" (Hjertén), "en förtrollande underbar bild av livet" (M. Edström), "den klyftigaste svenska barnfilmen tills dato" (J. Schildt), och "en utsökt film" ("Filmöverflöd just nu").

När det gäller frågan om huruvida *Hugo och Josefin* var en barnfilm eller en vuxenfilm gick åsikterna mer isär. Bland recensenterna tillhör *Aftonbladets* Jorgen Schildt och *Svenska Dagbladets* Hanserik Hjertén de som tveklöst betecknar *Hugo och Josefin* som barnfilm – om än en nydanande sådan: Filmen "öppna[r] en ny, artistisk väg för svensk barnfilm" (Hjertén), och "spränger den ram inom vilken filmade barn är vana att röra sig" (J. Schildt). *Expressens* Lasse Berg-

ström, däremot, är inte så säker på att filmen "är en bättre film för barn än de senaste Saltkråkefilmerna" även om den "som film om barn har större förtjänster" (Bergström, emfas i original), medan Jonas Sima i *Chaplin* ömsom kallar filmen för "barnfilm" och ömsom för "vuxensaga", samtidigt som han kritiserar den typ av barnfilmer som i likhet med Saltkråkan är "snäll, charmig, harmlös barnunderhållning om de vuxnas förlorade barnsageparadis" (Sima). I samma tankebanor rör sig Ann-Marie Wredlund, som i sin hyllning i *Filmrutan* beklagar den gängse snäva barnfilmsdefinitionen: "*Hugo och Josefin* har tyvärr klassats som 'barnfilm'. Tyvärr därför att de flesta då kommer att tänka på endera Disney eller också Tjorven. Det är ju i stort sett vad våra barn brukar bjudas på biograferna" (Wredlund). *Dagens Nyheter*s Mauritz Edström går ett steg längre när han föranleds att helt ifrågasätta uppdelningen mellan barn- och vuxenfilm: "*Hugo och Josefin* är också lika mycket en vuxenfilm för barn som en barnfilm för vuxna – och därmed kan vi skrota den gränsdragningen" (M. Edström).

En månad efter filmens premiär utvecklades i *Dagens Nyheter* diskussionen om vad som utmärker och bör utmärka en barnfilm till en mindre debatt. Det är Eva von Zweigbergk som inledningsvis karakteriserar *Hugo och Josefin* som en skräckfilm, därefter retoriskt frågar sig om detta verkligen lämpar sig för barn och svarar på följande dramatiska sätt:

Ja, om det är riktigt att ge barnen undran och skräck i halvannan timme, i episod efter episod, som aldrig avslutas, aldrig får en förklaring, alltid flyter ut i en annan, som virvlarna i en solbelyst kvarnbäck, med mörkt vatten, som man vet kan suga en ner mot fallet.  
(von Zweigbergk)

Inte mindre än fyra skribenter tar några dagar senare Gredes film i försvar i samma tidning. Qui Nyström menar att otrygghet är en del av livet, att också barn upplever skräck och att det är vuxnas uppgift att lära dem hantera den. Här, menar Nyström vidare, kan *Hugo och Josefin* vara till hjälp: "Som jag ser filmen försöker den öppna möjligheter och vägar till detta" (Nyström). Margareta Strömstedt känner inte alls igen sig i von Zweigbergks beskrivning av *Hugo och Josefin* och menar att filmen på ett förtjänstfullt sätt visar både positiva och negativa sidor av livet. Vidare framhåller hon att filmens sammansatta bild av barndomen ligger helt rätt i tiden: "De senaste åren har gränserna inom barnlitteraturen flyttats och utvidgats" (Strömstedt). Anna Stina Blokzjil är också inne på den positiva förändring

som håller på att ske inom barnkulturen: "Vad som nu händer [...] är att den vuxne öppnar sin förr så hermetiskt tillslutna värld och visar att samma glädje och samma sorg finns i barnets värld och den vuxnes – att det i själva verket inte är fråga om två världar" (Blokzijl).

Sammanfattningsvis visar mottagandet av *Hugo och Josefin* att filmen väckte förtjusning såväl som frågor och farhågor. Unisont ansågs den hålla hög kvalitet, men av somliga inte kvala in som barnfilm. Anledningarna därtill härrörs både till det innehållsliga och det formmässiga planet: filmen sägs dels vara alltför skrämmande (von Zweigbergk), dels vara alltför fragmentiserad (Sima) för att verkligen passa barnpubliken. Vi ska nu, delvis genom jämförelser med Maria Gripes böcker som låg till grund för filmen, se på vilka sätt *Hugo och Josefin* skilde sig från "traditionell barnfilm"; ett begrepp som preciseras nedan.

### Gudmarsson – från perifer till central gestalt

Filmen *Hugo och Josefin* förhåller sig fritt till Gripes förlagor och är därför vad adaptationsforskaren Linda Hutcheon beskriver som en *parafra*s: "a translation with latitude, where the author is kept in view [...] but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified" (Hutcheon 17). En parafra s är enligt Hutcheon en slags hyllning eller kärleksförklaring till förlagan och just så kan Gredes adaption av Gripes berättelse ses; som en filmisk tribut där det mesta av bokseriens yttre handling lämnats därhän, medan grundtonen, eller "stämningen", har behållits och ibland rentav har förhöjts. En framträdande skillnad mellan de två berättelserna är Josefins relationer till sina "pappor"; den biologiska fadern, Gud och trädgårdsmästaren.

I *Josefin* (1961), den första delen i boktrilogin, dyker en dag Anton Gudmarsson upp som trädgårdsmästare i prästgården. Josefin missar denna skäggiga figur för den gammaltestamentliga, straffande Gud hon sett i en bok och blir rädd. Inte förrän några kapitel längre fram reds missförståndet ut och därefter nämns inte Gudmarsson igen, varken i denna eller någon av de efterföljande bokdelarna. Han är således en för vår förståelse av Josefin viktig gestalt, men endast i en bråkdel av handlingen.

I Gredes adaption, däremot, är Gudmarsson en central och för berättelsen bärande karaktär. Josefins första möte med honom är dramatiskt: Trots sitt tjat har Josefin förbjudits att åka och bada med de andra barnen och får heller inte gå till Änglabäcken, där små barn kan halka på hala stenar och drunkna. Olovandes beger hon sig ändå dit, stiger ner i vattnet och döper sig till "Josefin Johandersson". Då



Trädgårdmästaren Anton Gudmarsson spelas av Beppe Wolgers. ©Sandrew AB

lyfts hon upp bakifrån av två starka armar, hon sprattlar vilt men kommer inte loss utan sätts ner i gräset. Hon vänder sig om och ser att det är Gud som plockat upp henne och livrädd springer hon därifrån. Gudmarsson ser efter henne och ler.

När det småningom visar sig att Gudmarsson är en snäll och lekfull morbror till en pojke som heter Hugo går Josefins rädsla över i fascination och sedermera tycke. Gudmarsson är genomgående en viktig person för såväl de två barnen i fiktionen som för filmen som helhet. För Josefin är han för det första länken till Hugo, den fantastiska men gåtfulla pojken som blir Josefins beskyddare gentemot de elaka barnen i skolan. Det är bara Gudmarsson som vet var Hugo bor och som kan hämta tillbaka honom när han varit försvunnen under en period. Men Hugo och Gudmarsson är också sammanlänkade genom yttre attribut - hängslen och hatt - och genom sina väsen. De har båda dykt upp som från ingenstans och har icke-mänskliga drag. Gudmarsson förknippas som nämnts med gudagåvor, övermänskliga förmågor, medan Hugo har drag av naturväsen. Han krälar i gräset och klättrar i träd, har ryggsäcken full med stenar, mossa och träbitar, han täljer troll och går ständigt barfota.

För det andra fungerar Gudmarsson i filmen som en ställföreträdande pappa för både Hugo och Josefin. För Hugo är han det på ett högst konkret sätt eftersom hans egen pappa sitter i fängelse och han behöver vuxen omvårdnad. För Josefin är han snarare en fadersfigur som lyssnar, tar sig tid och tar henne på allvar. Hennes egen pappa, prästen, får vi aldrig se i bild, men vi hör hans röst när han övar på predikan, uppgivet bannar sin dotter eller diskuterar "vuxensaker" med mamman. Pappans frånvaro är ett av filmens centrala motiv och därtill en avgörande skillnad från pretexten. I böckerna har Josefin och pappa en viktig relation, med samtal, gemensamma upplevelser och förtroenden. I filmen är pappa närmast en abstraktion, en symbol för det ouppnåeliga som endast är närvarande genom sin frånvaro och en figur för Josefin att sakna, härma och fåfängt uppvakta. Hon ropar på honom men får inget svar, hon ger honom en gigantisk solros men får inget tack, han är "prästen" mer än "pappa". Gudmarsson fyller därför ett känslomässigt tomrum i Josefins tillvaro.

Men Gudmarssons betydelse för filmen begränsar sig inte till dess handling. Genom att denna Gud/trädgårdsmästare/pappa spelas av Beppe Wolgers – rikskänd poet, visförfattare och TV-personlighet – laddas gestalten med ytterligare betydelser. För det första genom att Wolgers roll i filmen kom att svälla och ta betydligt större plats än vad ursprungsmanus angav (Gustafson 257). Exempelvis är det här Gudmarsson som lär Josefin den svåra konsten att ta avsked i stället för Hugo; en konst han lär ut genom att berätta en saga som Wolgers själv hittat på (Gripe, "Hugo och Josefin" 360). För det andra i mötet med publiken, genom att åskådarnas förkunskaper om den kända personen fungerar som ett slags "bakgrundsbrus" som påverkar tolkningen; ett fenomen som Hutcheon kallar en palimpsestisk intertextualitet (21). Eller, som en recensent konstaterar, "Beppe Wolgers är naturligtvis aldrig någon trädgårdsmästare. Han är Beppe Wolgers" (Hjertén).

### Från klara till vaga tidsmarkörer

Medan Maria Gripes tre böcker om Hugo och Josefin via en rad årstidsmarkörer – såsom "en sprittande vårmorgon i maj månad" (Gripe, *Josefin* 14), "[n]atten före julfesten" (Gripe, *Hugo och Josefin* 152) och "långt fram på hösten" (Gripe, *Hugo* 45) – följer en tydlig kronologisk utveckling som sträcker sig över ett års tid är Gredes film påfallande obestämd tidsmässigt. Förutom Josefins skolstart finns inga tydliga tidsmarkörer. Tvärtom skapas en märkligt vag och motsägelsefull upplevelse av tiden i berättelsen, genom att de



få antydningar till tidsmarkörer som finns – älgjakt, solrosor, tunna kläder – kastas om snarare än följer successivt på varandra enligt årstidernas gång. I stället för att gestalta en yttre handlings kronologiska utveckling är berättelsen i *Hugo och Josefin* i min tolkning disponerad i enlighet med en subjektiv, mental, tidsuppfattning där tiden i avgörande ögonblick "står stilla". Så till vida liknar den en typ av filmerättande som adaptationsforskaren Robyn McCallum kallar en liminal rumstid, där tiden inte har någon utsträckning eller varaktighet, utan känns omedelbar (193).

Den vaga tidsåtergivningen motiveras av att Gredes film gestaltar känslotillstånd snarare än en räkka av händelser. Därmed går filmen på tvärs mot den "traditionella barnfilmen", det vill säga den berättarstil som fram tills 1960-talets slut präglade barnfilmen såväl nationellt som internationellt. Enligt McCallum utmärks just adaptationer av barnfilmsklassiker av ett sammanhängande, kausalt händelseförlopp kring tydliga, yttre konflikter (23). I linje med detta menar Noel Brown att den amerikanska barn/familjefilmen alltsedan 1930-talets klassiska Hollywoodera – tänk *Trollkarlen från Oz* (1939) – har följt ungefär samma lättolkade narrativa struktur (59 f.). Men också i Europa har en klassisk dramaturgi och fokus på ett yttre, kronologiskt händelseförlopp dominerat, vilket sannolikt den starka brittiska influensen på området bidragit till. Under 1940-talet producerades i Storbritannien en stor mängd barnfilmer under samlingsnamnet Children's Entertainment Film (CEF), därefter bildades Children's Film Foundation (CFF), en icke vinstdrivande organisation som finansierade och distribuerade barnfilmer mellan åren 1951 och 1980 (McGown). Under många år leddes detta arbete av Mary Field, som utarbetade ett slags recept för "bra" (det vill säga uppbygglig och underhållande) barnfilm som kom att användas flitigt. Enligt denna formel skulle filmen vara lättbegriplig och gärna förutsägbar, handlingen skulle vara dramatisk men inte våldsam, logisk och korrekt, inte överklig. Vidare skulle filmerna uppvisa en otvetydig rättvisa genom att ondska bestraffas och godhet belönas samt ha ett tydligt slut (Field 78–95).

I Sverige fick Fields barnfilmskoncept genomslag dels genom att CEF-filmer visades regelbundet på biograferna (Field 102), dels genom att hennes recept i den statliga utredningen *Barn och film* från 1952 framhölls som ett ideal (SOU 1952:51 27). Här kan vi exempelvis läsa att en barnfilms handling "bör vara klar och lättfattlig och utspelas på så få plan som möjligt", att skildringen "bör vara långsam och tydlig, utan skarpa avbrott" samt att "[f]ilmer för barn bör kunna vara spännande utan att innehålla skrämmande scener" (ibid 30).

Kanske utgick man från dessa riktlinjer när statligt ekonomiskt stöd började utdelas för produktion av barnfilm 1957. Enligt bland andra Margareta Norlin var det just under samma period som den svenska barnfilmen inträdde i den "idylliska eran", ett decennium präglad av förenklade historier om ett förskönat, lantligt Sverige för vilket Olle Hellboms filmer om Bullerbybarnen från 1960–1961 kommit att bli själva sinnebilden (Norlin, *Children's Film* 9 f.). Till samma era och kategori hör även Hellboms skildringar av Saltkråkan som jag återkommer till nedan.

*Hugo och Josefin* utgör alltså ett tydligt avsteg från gängse raka och lättfattliga berättarstil med fokus på yttre handling; Norlin beskriver rentav filmen som "den första djupgående barnskildringen i svensk film" (Norlin, *Children's Film* 10, min översättning). Och djupgående blir den framför allt, menar jag, genom att inta barnets perspektiv. *Hugo och Josefin* är en film om en flickas upplevelse av några händelser och personer i hennes liv – och den är tematiskt och stilistiskt färgad av hennes perspektiv och sätt att uppfatta världen. Det är därför Hugo framstår som så extraordinär och fantastisk; vi ser honom med Josefins förälskade blick enligt vilken vännen "kan allt" och varken behöver skolgång eller föräldrar. Och det är därför den gamla fabriken, dit barnen begett sig för att leta efter en övergiven cykel, är så kolsvart och så skrämmande, befolkad av läskiga gubbar.

## Barnets perspektiv i bok respektive film

*Hugo och Josefin* har definitivt drag av *magisk realism*, det vill säga ett berättande som suddar ut gränsen mellan det verkliga och det fantastiska (McCallum 178 f.). Ett annat sätt att beskriva detta på är att filmen upprättar en ontologisk ambivalens: något som kan framstå som överkligt för åskådaren kan uppfattas som verkligt för personerna i fiktionen. McCallum nämner Annabel Jankels *Skellig* (2009) och Andrew Gunns *Clay* (2008) som exempel på filmer som använder sig av magisk realism och menar att det är en filmform som är relativt utforskad inom filmvetenskapen (ibid 177). Vidare menar McCallum att magisk realism som grepp inte har använts i filmer för barn förrän tills helt nyligen: "it has only quite recently been seen to have an impact on children's literature and film, particularly through the perceived liminality in representations of childhood, children and child culture" (175). Men just detta, den "upplevda liminaliteten" i representationen av barndomen, menar jag är vad vi ser redan i Gredes film från 1967. Det som skiljer *Hugo och Josefin* från de filmer som McCallum karakteriserar som magisk realism är att de fantas-



tiska inslagen är betydligt färre och mer nedtonade. *Skellig* handlar om en bevingad varelse – en man? fågel? ängel? – som bor i ett skjul och tycks ha magiska krafter och i *Clay* tillverkar ett par pojkar en lerfigur som blir levande – en liten Golem – och frigör därmed oväntade krafter. I Gredes film är de icke-realistiska inslagen – möjligen bortsett från de läskiga gubbarna – så subtila att de knappast kan kallas "fantastiska" utan snarare förhöjda. Jag skulle därför hellre föreslå termen barnets realism än magisk realism för att beskriva det berättargrepp som används i *Hugo och Josefin* (se även Janson, *Bio för barnens bästa?* 112 ff.).

Inom barndomsforskning skiljer man på *barnperspektiv* och *barns perspektiv*, där det förstnämnda lite förenklat innebär att fokusera barns liv och villkor, medan det sistnämnda innebär att försöka fånga barns erfarenheter (Helander, "Introduktion" 4). Filmvetenskaplig forskning med barnperspektiv kan exempelvis ägna sig åt verkanalys av barnfilmer, medan filmvetenskaplig forskning som utgår från barns perspektiv exempelvis via intervjuer eller enkäter undersöker hur barn upplever film. På motsvarande sätt skildrar barnfilm (för det mesta) ett barnperspektiv genom att de handlar om barn, medan de mer sällan gestaltas ur ett barns perspektiv, det vill säga försöker efterlikna ett barns sätt att uppleva världen. *Hugo och Josefin* tillhör den senare kategorin och är därtill en film som återger barnets perspektiv mycket konsekvent genom att ständigt överskrida gränserna mellan inre perception och yttre handling samt mellan fantasi och verklighet. Det jag betecknar barnets realism är alltså inte en "överklig" estetik utan en barndomens estetik, där i grunden igenkännbara miljöer, gestalter och handlingar förvrids/förskönas/förändras genom att de gestaltas som upplevda av ett barn.

Därmed ligger barnets realism som filmiskt berättargrepp nära det som litteraturvetaren Ulla Rhedin kallar det *konsekventa barnperspektivet* inom bilderboken, det vill säga ett sätt att i bild och text förmedla ett barns syn på världen. I exempelvis Anna-Clara och Thomas Tidholms *Resan till Ugri-La-Brek* (1987) menar Rhedin att vi erbjuds att på barnplanet "delta i barnets upplevelser av omvärlden. Vi får vara med i den gestaltade barntiden och i det gestaltade barnrummet och får inblick i barnens mycket konkreta syn på Världen" (147). Vidare karakteriserar Rhedin det konsekventa barnperspektivet som gestaltande snarare än beskrivande och genomsyrande såväl form som tematik: "För textens del gäller att det mer drar åt poesi och drama än åt traditionellt episkt bilderboksberättande. För bildens del har det (hittills) inneburit mer en dragning åt subjektiva och symboliska bilduttryck än åt traditionell bilderboksrealism" (153).

Rhedins beskrivning passar mycket väl in även på filmen *Hugo och Josefin*. Och därmed överskrider Grede det som Elisabet Edlund beskriver som "filmmediets tunga och klumpiga naturalism" (16), och som avser den utbredda uppfattningen att litteraturen som konstuttryck passar bättre för att gestalta inre skeenden, medan filmen passar bättre för yttre (Hutcheon 56 ff.). Hutcheon ifrågasätter denna uppfattning genom att nämna en rad grepp filmen använder för att gestalta tankar, känslor och drömmar, såsom slow motion, snabb klippning, kameralinser som förvrider verkligheten, ljussättning och olika slags råfilm (59). Dessa klassiska – i dag närmast klichémässiga – metoder för att skildra inre tillstånd gör tydliga skillnader mellan subjektivt och objektivt berättande; tack vare exempelvis ett filter förstår vi genast att berättandet övergår från objektivt till subjektivt. I *Hugo och Josefin* är dock greppen betydligt mer subtila än så och vi får aldrig helt klart för oss vad som faktiskt händer, vad som händer men färgas av Josefins upplevelse, respektive vad som är produkter av Josefins fantasi.

### Filmens ljudspår uttrycker barnets känslor

Förutom den liminala rumstiden, de fantastiska inslagen och den förhöjda berättarstilen förmedlar även ljudspåret Josefins perceptioner. Det gäller såväl musiken som ljudeffekterna och dialogen – och inte minst hur dessa audiella inslag förhåller sig till bilden. Ljudspåret i en film används vanligen för att förstärka och styra åskådarens tolkning av berättelsen, men kan också, som i *Hugo och Josefin*, användas för att koppla ihop inre och yttre tillstånd på ett mindre explicit sätt än kameraarbetet (Hutcheon 41). De musikstycken som används mest framträdande i filmen är för det första två psalmer som sjungs till frökens orgeltramp i skolan och är hemtama för prästdottern Josefin; särskilt *Härlig är jorden* återkommer flera gånger i olika versioner. Att jorden är så "härlig" för Josefin ifrågasätts genom att psalmen delvis sjungs och spelas i mycket dissonanta och vemodiga framföranden.

För det andra dominerar två andra mycket välkända klassiska stycken, som båda förknippas med Hugo: fjärde och avslutande satsen i Beethovens nionde symfoni, "An die freude", och Händels *Messias*. "An die freude" ("Till glädjen") fungerar som Hugos ledmotiv. Första gången vi hör det är när Hugo spelar det på munspel i stället för att delta i klassens sång och fröken sedan hon kommit över sin häpnad leende stämmer in på orgeln. Därefter återkommer det ofta tillsammans med Hugo i bild samt även när han är försvunnen

och Josefin saknar honom. Således kan stycket sägas dels ge uttryck för den lycka Josefins känner tillsammans med Hugo, dels ge oss en nyckel till vad Josefin tänker på; och därmed har det en dubbel funktion av emotionell förstärkare och en audiell gestaltning av det visuellt frånvarande. Vi kan inte se Hugo, men vi vet att Josefin tänker på honom eftersom vi hör hans ledmotiv – ett betydligt subtilare grepp än exempelvis ett klipp till en bild av Hugo i suddig inramning vore.

Kören ur *Messias* ackompanjerar bilderna av Hugo susande fram på en alldeles för stor och mycket gammalmodig cykel. Efter en lång, mörk och skrämmande sekvens inne i den gamla fabriken, där Josefin tror sig möta de läskiga gubbarna, hör vi Hugo plötsligt utropa "Jag har hittat den!" varpå fabriken portar slås upp på vid gavel, ljuset flödar och kören jublande sjunger "For unto us a child is born". Därefter följer en lång sekvens av klipp mellan närbilder på Hugos lyckliga ansikte filmat underifrån mot en molnfri sommarhimmel, avståndsbilder på Hugos vådliga cykelfärd längs landsvägen och närbilder på dels en glädjestrålande Josefin, dels leende bybor där de står uppradade längs vägen som publik inför ett triumftåg. Att Hugo för Josefin fungerar som en frälsargestalt – en Messias – råder ingen tvekan om. Så länge Hugo är med henne behöver hon aldrig känna sig annorlunda eller utstött, för trots att han har konstiga hängslen och pratar om vattenspindlar väcker han allas beundran och respekt. Han visar henne en ny, magisk värld som styrs av kärlek, nyfikenhet och respekt och där allt verkar möjligt. Till följd därav blir han Josefins förlösare; hon blir tack vare vänskapen med Hugo modigare, starkare, gladare och självständigare.

Musiken används således primärt för att orkestrera Josefins känslor och därmed försätta publiken i hennes sinnestillstånd. Dialogen är mer komplex och kommunicerar på ett raffinerat sätt med bilderna. Ett naturalistiskt sätt att återge dialog på film är naturligtvis att se personer prata i bild och samtidigt höra vad de säger på ljudspåret. Detta är även det vanligaste sättet i *Hugo och Josefin* – men vid flera tillfällen bryter filmen mot denna konvention och skildrar en värld där ljud och bild inte hör ihop och där lösryckta ord får avgörande betydelse. Också dessa experimentella drag bidrar till barnets realism genom att filmen skildrar en subjektiv och selektiv audiell verklighet där somliga ord ljuder högt och ekar länge, medan andra inte ens uppfattas.

I Josefins värld är talande och lyssnande – eller kommunikation och brist därpå – ett återkommande tema. Hon tillbringar inledningsvis mycket tid ensam och för det mesta får vi då se hur hon antingen pratar med någon som inte svarar, håller en (mycket sträng)

predikan inför en påhittad församling eller tjuvlyssnar när hennes föräldrar pratar "vuxensaker". Redan i filmens allra första scen tematiseras detta. Mamman pratar i telefon och Josefin försöker fånga hennes uppmärksamhet genom att gång på gång ta hennes sko varpå mamman lamt protesterar men fortsätter att prata i telefon. Josefin ger då upp och försöker med pappa i stället: först ställer hon sig utanför pastorsexpeditionen och lyssnar på hur pappan övar på sin predikan, därefter knackar hon förväntansfullt på hans fönsterruta men får bara ett trött "Ånej, är det du igen!?" till svar. En annan gång hörs föräldrarna diskutera Gudmarsson medan Josefin tjuvlyssnar på samtalet; hon introduceras därmed till denna gestalt via hörseln innan hon sett honom, vilket bidrar till hennes fix idé om att han är Gud fader själv. Senare ljudar hon långsamt och högt hans namn för sig själv, lyssnar på hur det låter – "Gud-marsson" – och fantasin skenar vidare. Efter incidenten vid Änglabäcken är Josefin skräckslagen och med sina tårfyllda ögon fästa på en tavla föreställande Gud ropar hon förtvivlat "Pappa! Är det Gud som är på den här bilden!?". Men pappa hör inte eller har inte tid att svara. I stället får vi höra mammas röst lugnt säga "Ja, det är Gud som är på den bilden", men i stället för att se henne säga detta ser vi helt andra bilder av Josefin när hon smygkikar på Gudmarsson i trädgården.

Josefins "selektiva" hörsel – att vissa repliker etsar sig fast och ekar inom henne – blir särskilt framträdande i två scener. I den ena får vi se en närbild på mamman underifrån, ur Josefins synvinkel, när hon svarar förmanande "Nej, du får inte åka och bada med de andra barnen, har jag sagt. Nej, du får inte gå till Änglabäcken heller, den är farlig". Men vi har inte innan dess hört Josefin fråga sin mamma, så det är således ingen naturalistiskt återgiven dialog, utan lösryckta, stränga svar, som liksom ekar i Josefins huvud i efterhand. I den andra är Josefin på väg till skolan; i bild ser vi henne gå med sina skolböcker längs stigen, men på ljudspåret hör vi dialogen från en tidigare scen, då de andra barnen på skolgården retat Josefin. Det vi ser är alltså ett yttre skeende, Josefin på väg till skolan, medan ljudet gestaltar ett inre skeende, Josefins minne och rädsla.

Det finns således i filmen en skevhet i ljud- och bildmontaget som korresponderar med hur Josefin upplever att syn- och hörselupplevelser inte alltid stämmer överens och att världen inte alltid ser ut som hon har lärt sig att den ska se ut. Pappa predikar evangeliet men finns aldrig där för Josefin. Skolfröken är ingen riktig fröken för hon har inte ljust hår. Jorden är inte särskilt härlig.

## Filmen ifrågasätter barndomsbegreppet

Som framgått skildrar *Hugo och Josefin* en långt mer komplex barndom än vad som var brukligt inom barnfilm vid den här tiden (se t.ex. Åberg, "Children's Films" 102; Norlin, *Children's Film* 9 f.). Även om många soldränkta bilder ur filmen rent visuellt skulle kunna vara tagna ur Olle Hellboms *Alla vi barn i Bullerbyn* (1960) eller *Vi på Saltkråkan* (1964) skildrar filmen ett barns utanförskap, ensamhet och rädsla. Som framgått av filmrecensenternas ständiga jämförelser var 1960-talet, ur svenskt barnfilmsperspektiv, Saltkråkans decennium. 1964 sändes TV-serien för första gången och inom loppet av fem år följdes denna av fem långfilmer för biograf varav fyra kvalade in på listan över decenniets mest sedda filmer (Åberg, "Seacrow Island" 127). Anders Wilhelm Åberg placerar Saltkråkeskildringarna i en pastoral tradition och menar att Saltkråkan utgör ett slags Arkadien dels för de stadsbor som inom den fiktiva världen flyttar dit över somrarna, dels – och kanske framför allt – för publiken (ibid 130). En central del av denna pastorala barnfilmstradition är den från Rousseau härstammande och under Romantiken befästa sammansmältningen av begreppen barndom och natur, där barnen och naturen hör tätt samman och tillsammans står för en idé om det oskuldsfulla, oförstörda, en tid och en plats av lycka och autenticitet (Halldén 9). Vidare, menar Åberg, är naturskildringarna i barnfilmerna en viktig del i en nationell diskurs, en berättelse om Folkhemmet Sverige ("Barnfilm och nationalism" 137). *Hugo och Josefin* utspelar sig också på svensk landsbygd och även här kopplas barn delvis ihop med naturen, men samtidigt problematiserar filmen naturen och barndomen som bilder för en arkaisk eller paradisk tillvaro.

För det första utgör naturen – skog, ängar, bäck – bara en del av miljön som skildras i filmen. När Josefin är ensam rör hon sig framför allt i och kring prästgården, inte minst i ett skjul med bråte som hon tycks använda som fristad. Även skolan, såväl klassrummet som skolgården, utgör viktiga spelplatser. Tillsammans med Hugo rör hon sig längre bort, utanför hemmets och institutionens sfärer. De gör besök hos en äldre farbror vars hår Hugo klipper, de springer på leriga åkrar, de rullar och hoppar i sandtag och de samlar glas på en soptipp. Särskilt sandtaget och soptippen är föga barnvänliga platser; ställen där Hugo och Josefin kan vara i fred för förmanande vuxna och retsamma barn – och spännande ställen att utforska på jakt efter sinnesförnimmelser och skatter. Naturen är bara en av flera vistelseplatser och framstår därtill som långtifrån enbart "snäll" eller oskuldsfull: bäckens vatten är grumligt och sägs sluka små barn och





Tillsammans med Hugo rör sig Josefin längre bort, utanför hemmets och institutionens sfärer. ©Sandrew AB

när Josefin ska bada där svischar något som låter som ett militärplan dundrande förbi ovanför. Skogen är förvisso Hugos hemort, men utgör också en farlig plats där öronbedövande gevärsskott skär genom tystnaden så att barnen hoppar högt av rädsla.

För det andra väcker filmen frågor om vad barn/barndom respektive vuxen/vuxenskap är och bör vara. Josefin är, som framgått, en grubblande, ängslig och stundtals ledsen person och därmed en flicka som förutom sitt traditionellt "söta" utseende har föga gemensamt med de käcka barnfilmshjältar som dittills skådats. Hennes barndom skildras som en tid av starka glädjeinslag, men också av maktlöshet, ensamhet och oro. Hugo, å sin sida, är genom sin handlingskraft, påhittighet och självständighet närmast Josefins motsats. Men inte heller han är någon typisk barnfilmshjälte och hans barndom är långtifrån idyllisk. Som han själv säger så "tar [han] allting allvarligt". Därtill är hans självständighet påtvingad genom att pappan sitter i fängelse och han själv måste tjäna ihop pengar till mat genom att utföra "diverse tjänster". Att han bär gröna hängslen, hälsar på sina klasskamrater genom att ta i hand och cyklar på en urmodig vuxencykel vars trampor han inte når ner till understryker



hans annorlundaskap. Hugo är ingen vanlig pojke och han har ingen vanlig barndom, utan han är och betar sig som han själv vill och som nöden kräver. På motsvarande sätt är Gudmarsson en vuxen man som många gånger betar sig som ett barn: han har inget hem i betydelsen fast geografisk plats, han är inte gift, har inga barn och inget fast jobb. Han är mestadels klädd i hängselbyxor och stråhatt, han umgås gärna med Hugo och Josefin, klättrar i träd och leker. När han undrar om Josefins mamma, som han är bekant med sedan barndomen, vill spela badminton frågar hon: "Växer du aldrig upp?"

Nej, kanske inte. För det finns i filmen flera olika sätt att vara barn respektive vuxen på och dessa går ibland in i varandra. Barndom och vuxenskap är här rörliga begrepp, vad barndomsforskningen kallar sociala konstruktioner, styrda av konventioner som i filmen bärs upp dels av Josefins föräldrar som lever ett "typiskt" vuxenliv, dels av skolbarnen som betar sig som "typiska" barn.

### *Hugo och Josefin* typisk för barnkulturen runt 1968

Vi har nu sett exempel på hur *Hugo och Josefin* som adaptation utgör vad som inom adaptationsstudier kallas en *parafras* på Maria Gripes berättelse; hur filmen genom att frigöra sig från förlagan blir en slags hyllning till den litterära trilogin (Hutcheon 17). Vi har också sett att den kanske mest avgörande skillnaden mellan adaptationen och förlagan är att handlingen förflyttas från en yttre (fysisk) till en inre (mental) spelplats. Det blir en berättelse som med barnets realism som genomgående grepp gestaltar en flickas komplexa upplevelser av hur det är att vara ett barn i en värld styrd av oförstående vuxna.

Utifrån denna beskrivning av filmen är det inte förvånande att kritiker i samband med premiären frågade sig om detta verkligen var en barnfilm, medan andra välkomnade den som en genreförnyare. Norlin beskriver hur *Hugo och Josefin* just tack vare sin komplexitet (och kvalitet) fick ett stort genombrott också på den internationella barnfilmsmarknaden där den utgjorde en "påminnelse om vad barnfilm också kan vara" (Norlin, *Children's Film* 10, min kursivering). I linje med Norlin konstaterar Åberg att *Hugo och Josefin* innebar ett "brott mot ett förhärskande idylliskt modus" och pekade mot "en ny sorts realism och allvar" inom den svenska barnfilmen (Åberg, "Children's Films" 106). En barnfilmsforskare som dock än i dag hävdar att *Hugo och Josefin* är "konstfilm om barn för vuxna" är Margareta Rönnberg (*Vänstervridna?* 116 f.). Detta eftersom en barnfilm enligt Rönnberg dels måste ha producerats med en barnpublik i åtanke, dels måste vara lättbegriplig. En barn-

film är enligt denna snäva definition "en film medvetet gjord med barn i åtanke, avsedd att intressera och vara begriplig för barn under tio år och som också lyckas med detta" (Rönnerberg, "Nya medier" 173). Av utrymmesskäl ger jag mig här inte in i den i och för sig intressanta diskussionen om olika sätt att definiera begreppet barnfilm utan nöjer mig med att konstatera att *Hugo och Josefin* tänjer på förhållande barnfilmskonventioner genom att visa att en film för barn kan vara komplex såväl tematiskt som stilistiskt.

Därmed är den som film betraktad nydanande, samtidigt som den som barnkulturellt uttryck betraktat faktiskt vid premiären var påfallande samtida genom att tematisera och aktualisera tankar, idéer och diskussioner kring barn, barndom och barnkultur som i Sverige var högaktuella vid tiden för dess tillkomst. Nedan följer några exempel på de diskursiva omförhandlingar inom forskning, kultur och mediedebatt som påverkade barnkulturens form och innehåll.

För det första lanserades inom psykologi och idéhistoria forskningsrön som förändrade synen på barnet som individ och barndomen som livsfas. Inom utvecklingspsykologin pågick vid slutet av 1960-talet ett paradigmskifte där synen på barn förändrades; barndomspsykologen Dion Sommer har visat hur barn före detta skifte enligt en psykopatologisk uppfattning betraktats som sårbara, beroende och passiva mottagare av fostran, men nu, mot slutet av 1960-talet, började ses som kompetenta, resilienta och aktiva deltagare i sin egen livsprocess (29 ff.). Många nya undersökningar visade att människan redan från födseln är utrustad med en rad perceptuella, sociala och kognitiva kompetenser och alls inget "oskrivet blad" (Sommer 32). Vid samma tid fick historikern Philippe Ariès inflytelserika bok *Barndomens historia* stort genomslag (Janson, *Bio för barnens bästa?* 125 f.). Delar av Ariès teorier har ifrågasatts, men han har lämnat ett viktigt bidrag till barndomsforskningen genom att historisera barndomsbegreppet, det vill säga visa hur begreppet "barn" är kulturellt, socialt och historiskt betingat. Ariès visar att vår sedvänja att göra skillnad mellan barn och vuxna, mellan barndom och vuxenhet, är tämligen ny sett ur ett historiskt perspektiv; att det var först på 1600-talet som barn i Europa började uppfattas som känsliga och formbara varelser med särskilda behov av såväl vård som fostran och skolning. Innan dess, menar Ariès, ansågs barndomen avslutad när barnet kunde prata och själv klä sig, äta, dricka och uträtta sina behov – det vill säga inte behövde vårdnadshavarens ständiga omsorger (Ariès *passim*, se även Janson, "Medeltidens barn"). Ifrågasättandet av den dittills dominerande utvecklingspsykologin och historiseringen av barndomen bidrog i Sverige till ett ökat intresse

för barnen i allmänhet och barnkulturen i synnerhet (Janson, *Bio för barnens bästa?* 105 ff.).

För det andra skapade det sena 1960-talets framstegstro, ekonomiska tillväxt och medieexpansion ett gynnsamt klimat för en stark och nyskapande barnkultur i Sverige (Kåreland, *Inga gåbortsföremål* 17 ff. och passim). Denna kom att diskuteras och debatteras flitigt. Under Olof Lagercrantz tid som kulturredaktör publicerade exempelvis *Dagens Nyheter* varje vecka ett barnkulturuppslag som dryftade barnkulturens syfte, form och innehåll och som namnkunniga författare som Margareta Strömstedt, Per Wästberg, Artur Lundkvist och Annika Holm bidrog till (Janson, *När bara den bästa TV:n* 87). Litteraturvetaren Kurt Aspelin ansåg att barnkultursidorna vid den här tiden var *Dagens Nyheter*'s höjdpunkt (Ambjörnsson, *Tidsandans krumbukter* 40) och Kåreland menar att det stora utrymmet som *Dagens Nyheter* ägnade barnkulturen under den här epoken är slående: "Artiklarna är långa och ingående, och recensenterna har möjlighet att utveckla sina synpunkter" (103). Och barnkulturen diskuterades ymnigt även i andra kanaler. 1970 startade tidskriften *Barn och kultur*, som med sin vida definition av barnkulturbegreppet blev ett viktigt forum inte minst för reportage och debatt om populärkultur (Janson, *Bio för barnens bästa?* 106) och Karin Helander beskriver hur "[b]arn-teaterns vägval och utbredning" under den här perioden debatterades vitt och brett och hur "[a]lla, inte minst teatercheferna, hävdade vikten av att spela för den yngsta publiken" (Helander, *Från sagospel till barntragedi* 111). Det sena 1960-talet var även debattböckernas förlovade tid och bland dessa fick Gunila Ambjörnssons *Skräpkultur åt barnen* särskilt stor betydelse för den svenska barnkulturen (se t.ex. Helander, *Barndramatik* 59; Janson, *Bio för barnens bästa?* 95 f; Rydin 153 ff.; Norlin, "På väg ut ur genretvånget" 22). Ambjörnsson riktar hård kritik mot den förenkling och förljugenhet som präglar svensk barnkultur, hon kallar den för "reservat" och efterfrågar lika stort engagemang och lika stora resurser för barnkultur som för vuxenkultur (Ambjörnsson, *Skräpkultur* 6 ff.).

För det tredje växte barnkultur som ett akademiskt forskningsfält fram under den här epoken och de första svenska doktorsavhandlingarna ägnade barnlitteratur uppmärksammades stort när de publicerades några år senare. Bland de som gick i bräschen var Lena Kåreland med *Gurli Linders barnbokskritik* (1977), Stefan Mählqvist med *Böcker för svenska barn 1870–1950* (1977) och Gudrun Fagerström med *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare* (1977) (se vidare Janson, *Bio för barnens bästa?* 107 och Boëthius).

Det var alltså i denna kontext, med utbrett och livligt utforskande av och debatterande kring barndomen och barnkulturen, som *Hugo och Josefin* hade premiär. Inom konsten, teatern och litteraturen hade de nya idéerna redan slagit igenom stort i form av tematiskt och stilistiskt nyskapande verk för barn (Helander, *Från sagospel till barntragedi* 94–111; Kåreland, *Inga gåbortsföremål* passim). De rörliga bildmedierna film och TV släpade dock efter, varför Gredes debutfilm snarare kan sägas *förebåda* en nyorientering som snart skulle ske.

### **Hugo och Josefin förebådar 1970-talets barnfilm och -TV**

Först i samband med 1969 års så kallade kanalklyvning – då Sveriges radio övergick från att sända i en till två TV-kanaler – gjordes satsningar på TV-program för barn och unga. 1970-talet kom därför att bli en barnprogrammets veritabla guldålder vad gäller tematisk och stilistisk spännvidd, ekonomiska resurser och angelägenhetsgrad (Rydin, 189–234; Janson, *När bara den bästa TV:n* passim).

Särskilt i de många och ambitiösa satsningarna på dramaserier för barn, såsom Göran Graffmans *Den vita stenen* (1973), Peter Schildts *Dagar med Knubbe* (1978), Stellan Olssons *Julia och nattpappan* (1971–1972) och *Pappa Pellerins dotter* (1974–1975), Leif Krantz *Pojken med guldbyxorna* (1975), Kay Pollaks *Den hemliga verkligheten* (1972) och Ingemar Leijonborgs *Himmel och pannkaka* (1977), ser vi samma ambition att skildra barndomens komplexitet ur barnets eget perspektiv som i *Hugo och Josefin*; ofta med barnets realism som berättargrepp. Vidare blev just Maria Gripe, enligt redaktionschefen Ingrid Edström, något av en favoritförfattare på Sveriges radios barnredaktioner på 1970-talet; inte minst därför att hon ansågs skildra barndomen på ett verklighetstroget, mångbottnat och nydanande sätt.

Också den svenska filmbranschen kom småningom att satsa på mer komplexa barnfilmer och mot mitten och slutet av 1970-talet kom biorepertoaren för de yngre att breddas med titlar som Anders Grönros *Den åttonde dagen* (1979), Kay Pollaks *Elvis! Elvis!* (1977) som bygger på böcker av Maria Gripe, och Marie-Louise Ekmans (då Bergenstråhle) *Mamma pappa barn* (1977). Det är tre debutfilmer som alla på olika sätt tematiserar barndomens makt och maktlöshet, som helt eller delvis intar ett barns perspektiv och använder barnets realism som berättargrepp. De bidrog till att göra 1970-talet till vad Gösta Werner betecknar som "framgångsår" för barnfilmen, en tid för berättelser som ibland gjorde ett "allvarligt försök att bryta nya vägar" och som "öppnade djupare perspektiv och rymde allvarligare utblickar" (246).

Parallellt med dessa fortsatte den framgångsrika barnfilmstrion Olle Nordemar, Olle Hellbom och Astrid Lindgren sitt samarbete i filmerna om Pippi Långstrump, Emil i Lönneberga och Karlsson på taket enligt tidigare framgångsrecept. Men 1977 gjorde de också den betydligt mörkare *Bröderna Lejonhjärta*; stilistiskt den mest okonventionella svenskproducerade filmen baserad på en berättelse av Astrid Lindgren (se även Edlund 14 f.; Norlin, "På väg ut ur genretvånget" 24 f.) – och den enda som lett till censurdebatt (Norlin, "På väg ut ur genretvånget" 25). Också här, i berättelsen om Skorpan och Jonatans syskonkärlek och kamp mot död och förtryck, finns såväl tematiska som stilistiska drag av experimentlustan och tilltron till barnet som utmärker stora delar av 1970-talets barnkultur. Likaså visar den genom sitt stundtals djärva och drömska formspråk en stark tilltro till barnfilmen som förmedlare av känslor (se även Edlund 14; Norlin, "På väg ut ur genretvånget" 124 f.). I sin essä om 1970-talets barnfilm i *Svensk filmografi* sammanfattar Margareta Norlin decenniet som "en period av förnyelse inom svensk barnfilm" genom att barnfilmen "fick högre status, den höjde den känslomässiga temperaturen, och den släpp[te] mot slutet in en fördjupad psykologisk skildring och nya ämnesområden" ("På väg ut ur genretvånget" 28).

Och det var Kjell Gredes *Hugo och Josefin*, med biopremiär ett decennium tidigare, som banade vägen för denna utveckling.

*Biografisk information: Malena Janson är universitetslektor vid Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet. Efter avhandlingen Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år från 2007 har hon bland annat gett ut När bara den bästa TV:n var god nog åt barnen. Om sjuttioalets svenska barnprogram (2014) och varit redaktör för Introduktion till filmpedagogik. Vita duken som svarta tavlan (2014). Janson har även varit verksam som samordnare för barn och unga på Svenska filminstitutet samt som filmkritiker och barnkulturskribent.*

## Källförteckning

Ambjörnsson, Gunila. *Skräpkultur åt barnen*. Aldus/Bonnier, 1968.

---. *Tidsandans krumbukter*. Nya doxa, 2007.

Ariès, Philippe. *Barndomens historia*. 1966. Gidlunds, 1973.

Bergström, Lasse. "Barndomen som sommar". *Expressen*, 1 december 1967.

- Blokszjl, Anna Stina. "De vuxna och barnen lever i samma värld". *Dagens Nyheter*, 26 januari 1968.
- Boëthius, Ulf. "När barnböcker blev litteratur". *Svenska Dagbladet*, 11 januari 2006.
- Brown, Noel. *The Children's Film. Genre, Nation and Narrative*. Wallflower Press, 2017.
- Edlund, Elisabet. "Textens frihet och filmens begränsande realism". *Inte bara Emil*, redigerad av Elisabet Edlund och Andreas Hoffsten, Svenska Filminstitutet, 1991, s. 14–18.
- Edström, Ingrid. Intervju. 7 maj 2010.
- Edström, Mauritz. "Förtrollande verkligt". *Dagens Nyheter*, 17 december 1967.
- Ekman, Marie-Louise, regissör. *Mamma pappa barn*. Stiftelsen Svenska Filminstitutet/Sveriges Radio AB, 1977.
- Fagerström, Gudrun. *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare*. Diss., Lunds universitet, Bonniers, 1977.
- Field, Mary. *Good Company. The Story of the Children's Entertainment Film Movement in Great Britain 1943–1950*. Longmans Green, 1952.
- Fleming, Victor, regissör. *Trollkarlen från Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.
- "Filmöverflöd just nu". *Dagens Nyheter*, 17 december 1967.
- Geber, Nils-Hugo. "Hugo och Josefin". *Svensk filmografi 6, 1960–1969*, redigerad av Jörn Donner m.fl., Almqvist & Wiksell, 1977, s. 356–357.
- Graffman, Göran, regissör. *Den vita stenen*. Sveriges Radio AB, 1973.
- Grede, Kjell, regissör. *Hugo och Josefin*. Sandrew Film & Teater AB, 1967.
- Gripe, Maria. *Hugo*, Bonniers, 1966.
- . *Hugo och Josefin*, Bonniers, 1962.
- . "Hugo och Josefin". *Svensk filmografi 6, 1960–1969*, redigerad av Jörn Donner m.fl., Almqvist & Wiksell, 1977, s. 358–361.
- . *Josefin*, Bonniers, 1961.
- Grönros, Anders, regissör. *Den åttonde dagen*. AB Svensk Filmindustri, 1979.
- Gunn, Andrew, regissör. *Clay*. Childsplay Productions, 2008.



- Gustafson, Klas. *Beppe. Biografen*. Bonniers, 2003.
- Halldén, Gunilla. Introduktion. *Naturen som symbol för den goda barn-  
domen*, redigerad av Gunilla Halldén, Carlssons, 2009, s. 8–24.
- Helander, Karin. *Barndramatik och barndomsdiskurser*. Studentlitteratur, 2003.
- . *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-ta-  
lets svenska barnteater*. Carlssons, 1998.
- . Introduktion. *Locus. Tidskrift för forskning om barn och ungdomar*,  
nr. 3–4, 2011, s. 3–7.
- Hellbom, Olle, regissör. *Alla vi barn i Bullerbyn*. Artfilm AB, 1960.
- . *Bröderna Lejonhjärta*. SF-Artfilm, 1977.
- . *Vi på Saltkråkan*. Artfilm AB, 1964.
- Hjertén, Hanserik. "Ny väg för svensk barnfilm". *Svenska Dagbladet*,  
17 december 1967.
- "Hugo och Josefin". *Svensk Filmdatabas*, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4775>. Hämtad 30 augusti  
2018.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2 uppl., Routledge, 2013.
- Jankel, Annabel, regissör. *Skellig*. Feel Films/Taking a Line for a  
Walk Productions, 2009.
- Janson, Malena. *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och  
fritidsnöje under 60 år*. Diss., Stockholms universitet, 2007.
- . "Fostran". *Film och andra rörliga bilder. En introduktion*, redigerad  
av Anu Koivunen, Raster, 2008, s. 127–143.
- . "Medeltidens barn hade det inte så illa". *Svenska Dagbladet*, 28  
september 2016.
- . *När bara den bästa TV:n var god nog åt barnen. Om sjuttioalets svens-  
ka barnprogram*. Karneval, 2014.
- Krantz, Leif, regissör. *Pojken med guldbyxorna*. Nord Artel AB/Sveri-  
ges Radio AB, 1975.
- Kåreland, Lena. *Gurli Linders barnbokskritik*. Diss., Uppsala universi-  
tet, Bonniers, 1977.
- . *Inga gåbortsföremål. Lekfull litteratur och vidgad kulturdebatt i 1960-  
och 70-talens Sverige*. Makadam, 2009.

Leijonborg, Ingemar, regissör. *Himmel och pannkaka*. Sveriges Radio AB, 1977.

McCallum, Robyn. *Screen Adaptations and the Politics of Childhood. Transforming Children's Literature into Film*. Palgrave, 2018.

McGown, Alistair. "Children's Film Foundation (1951-87)". *BFI Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1148379>. Hämtad 23 augusti 2018.

Mählqvist, Stefan. *Böcker för svenska barn 1870-1950. En kvantitativ analys av barn- och ungdomslitteratur i Sverige*. Diss., Uppsala universitet, Gidlunds, 1977.

Norlin, Margareta. *Children's Film in Sweden*. Svenska institutet, 1990.

---. "På väg ut ur genretvånget. Om 70-talets barn- och ungdomsfilm". *Svensk filmografi 7, 1970-1979*, redigerad av Lars Åhlander, Norstedts, 1989, s. 22-28.

Nyström, Qui. "Viktigt att lära sig leva med otryggheten". *Dagens Nyheter*, 26 januari 1968.

Olsson, Stellan, regissör. *Julia och nattpappan*. Sveriges Radio AB, 1971-1972.

---. *Pappa Pellerins dotter*. Sveriges Radio AB, 1974-1975.

Pollak, Kay, regissör. *Den hemliga verkligheten*. Sveriges Radio AB, 1972.

---. *Elvis! Elvis!* Stiftelsen Svenska Filminstitutet/MovieMakers Sweden AB/Sandrew Film & Teater AB, 1977.

Rhedin, Ulla. *Bilderbokens hemligheter*. Alfabet, 2004.

Rydin, Ingegerd. *Barnens röster. Program för barn i Sveriges radio och television 1925-1999*. Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 2000.

Rönnerberg, Margareta. "Nya medier" - men samma gamla barnkultur? *Om det tredje könets lek, lärande och motstånd via TV, video och datorspel*. Filmförlaget, 2006.

---. *Vänsterordna? Pedagogiska? Av högre kvalitet? 70-talets barnteve-program och barnfilmer kontra dagens*. Filmförlaget, 2012.

Schildt, Jürgen. "Den klyftigaste barnfilmen". *Aftonbladet*, 17 december 1967.

Schildt, Peter, regissör. *Dagar med Knubbe*. Sveriges Television, 1978.

- Sima, Jonas. "Hugo och Josefin". *Chaplin*, nr. 1, 1968.
- Sommer, Dion. *Barndomspsykologi. Utveckling i en förändrad värld*. Runa, 1997.
- SOU 1952:51. *Barn och film*. Statens offentliga utredningar, 1952.
- Strömstedt, Margareta. "Filmen speglar hela barndomen". *Dagens Nyheter*, 26 januari 1968.
- Tidholm, Anna-Clara och Thomas Tidholm. *Resan till Ugri-La-Brek*. Alfabet, 1987.
- von Zweigbergk, Eva. "Hugo och Josefin – en film för barn?". *Dagens Nyheter*, 22 januari 1968.
- Werner, Gösta. *Den svenska filmens historia. En översikt*. 2 uppl., Norstedts, 1978.
- Wredlund, Ann-Marie. "Hugo och Josefin". *Filmrutan*, nr. 1, 1968.
- Åberg, Anders Wilhelm. "Barnfilm och nationalism i Sverige 1944–2006". *Barnkulturens gränsland*, redigerad av Moa Wester och Magnus Öhrn, Centrum för barnkulturforskning, 2018, s. 132–146.
- . "Children's Films, Sweden". *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, redigerad av John Sundholm m.fl., Scarecrow Press, 2012, s. 102.
- . "Seacrow Island. Mediating Arcadian Space in the Folkhem Era and Beyond". *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*, Kungliga biblioteket, 2010, s. 125–140.