

Johan Alfredsson

## ”och mymlan flög / och mjölken for”

Barnläsarna och poesin i Tove Janssons bilderbok  
*Hur gick det sen?*

The Child Readers and Poetry in Tove Jansson’s Picturebook *The Book about Moomin, Mymble and Little My*

*Abstract: Tove Jansson’s picturebook Hur gick det sen? Boken om Mymmlan, Muminrollet och lilla My (The Book about Moomin, Mymble and Little My) from 1952 is a book which makes use of its material aspects in many regards, employing the interactivity of the picturebook format to its maximum. Given the fact that it is written in verse, and is considered a classic by all means, it is surprising to find that the function that poetry plays within the book has been scarcely explored in prior research. By examining how the format of this particular picturebook guides the manner in which the child reader experiences it, and by studying the function of poetry within that framework, the article shows that poetry potentially plays a vital role in how child readers make sense of it. In particular, the role of poetry manifests itself as an opportunity for child readers to – at their own pace, and in their own manner – deal with the delicate balance between the attachment-seeking struggles of the anxious character of Moomin, on the one hand, and the exploratory individuation of the adventurous character of Little My, on the other. Through these examinations, the article demonstrates how the use of poetry can facilitate an emancipatory opportunity for child readers within picturebooks – and how this potential is ever-present within the format and the reading situation of picturebooks for children in general.*

Keywords: poetry, picturebooks, Tove Jansson, attachment theory, child reader, iconicity, children’s poetry

Denna artikel behandlar en av de nordiska bilderböcker som tillhör de allra mest kanoniserade, nämligen Tove Janssons *Hur gick det sen? Boken om Mymylan, Muminrollet och lilla My* – av Boel Westin beskriven som ”en av normbrytarna i den moderna nordiska bilderboks-konsten efter andra världskriget” (”Konsten som äventyr” 65). Boken gavs ut första gången 1952, men nya utgåvor och tryckningar står alltså tydligt exponerade i bokhandlarnas hyllor. I samband med Janssons 100-årsjubileum 2014 reste den runt i form av interaktiv utställning på bibliotek och museer i Finland och Sverige, och ett par år tidigare hade den även en kort karriär som app för smarttelefon.

Den tidigare forskningen om boken talar inte minst om de interaktiva, skulpturala, teatrala och visuella dragen som dess nyskapande bidrag till bilderboks-konsten, i linje med hur Lena Kåreland och Barbro Werkmäster uttrycker det:

De romantiska författarna drömde om ett allkonstverk, där de olika konstarterna – konst, litteratur, musik, teater – kunde förenas. Bilderboken kännetecknas i sig av en förening mellan ord och bild. I *Hur gick det sen?* tillkommer även en tydlig anknytning till teatern. (Kåreland och Werkmäster 40)

När de här beskriver romantikens strävan efter allkonstverket är det noterbart att de utelämnar periodens allra vanligaste estetiska uttryck för ”geniets” strävan mot högre höjder, nämligen poesin. Poesin stod under denna epok för en vittfamnande estetisk sensibilitet och förenade i sig samtliga de estetiska konstarterna.<sup>1</sup> Att poesin därtill har en starkt meningsbärande funktion i just *Hur gick det sen?* utgör en viktig premis i denna artikel, vars syfte är att undersöka hur dess poetiska meningsskapande relaterar till uppläsningssituationens dynamik och bokens formatmässiga betingelser, samt hur dessa relationer skapar en emancipatorisk utvecklingspotential för bokens barnläsare.

All bilderbokstext förhåller sig, på ett generellt plan, till både bokobjekt och uppläsningssituation på ett vis som har beröringspunkter med poesins materiella och mediala betingelser, i form av relationen mellan text och uppläsning samt i textens formatmässiga relation till boksidans begränsningar (jfr Alfredsson, ”Den poetiska zonen”). I de fall författare förhåller sig medvetet och aktivt till detta – vilket Jansson gör i *Hur gick det sen?* – innebär det att texten rentav kan sägas utgöras av poesi. Dessa grundincitament för att undersöka poetiskt meningsskapande i bilderböcker generellt, och i just denna bok specifikt, ger också denna artikel

dess disposition. Först gås bilderboksobjektets och uppläsningssituationens betingelser igenom (med både generell och specifik bäring), för att ge nödvändig kontextualisering för den undersökning av det poetiska meningsskapandet som först därefter kan ta vid. Till min hjälp hämtar jag perspektiv från främst utvecklingspsykologisk och intermedial teori.

Som alla bilderböcker består *Hur gick det sen?* av text och bild, där texten på ett semantiskt plan säger vissa saker, och bilden visar andra saker. Tillsammans fungerar de som *ikonotext* i Kristin Hallbergs förståelse av detta begrepp – och kan diskuteras utifrån relationen mellan den information bild respektive text ger (Hallberg). På grund av uppläsningssituationen blir dock läsarinstansen uppdelad, i enlighet med hur Ingeborg Mjør uttrycker det: "Barneboka er ein trykt tekst [...] men blir også formidla munnleg, i ein situasjon som har mykje felles med tradisjonell munnleg formidling, fordi avsendar og mottakar er fysisk nære" (14). Vuxenläsaren fokuserar främst den tryckta texten, då hen är en del av uppläsningssituationen och behöver fästa sina ögon på de grafem som genom uppläsningen omvandlas till de fonem som når barnläsarnas öron som muntlig text. Samtidigt som texten läses upp kan barnläsarnas ögon betrakta uppslagets bilder. Det finns därmed en tendens till att barnläsarna, i synnerhet vid en första uppläsning av en bok, i högre grad får med sig "hela" det som innefattas av ikonotext-begreppet, medan vuxenläsaren i lägre grad får med sig bilden och i högre grad texten. Idealiskt har vuxenläsaren läst igenom boken i förväg och då tagit del av hela ikonotexten, något som dock gäller långt ifrån alla uppläsningar av bilderböcker.

Likheten mellan texten i bilderböcker och i poesi stannar dock inte vid relationen mellan tryckt text och uppläsning. Den gäller också den tryckta textens förhållande till bokuppslaget, vilket sätter dess visuella och spatiala aspekter i spel. I förlängningen av ett sådant resonemang spelar poetiska drag som kompression, versifikation, parallellism och strofindelning roll även i bilderböckers text. Och även om barnläsarna kan betrakta dessa parametrar rent visuellt redan innan de lärt sig att avkoda bokstäver, och därefter även se dess verbala effekter, är det främst vuxenläsaren som fullt ut relaterar till grafemen, det vill säga den visuellt materiella aspekten av texten. Det är vuxenläsaren som måste förhålla sig till och aktivt tolka eventuella parallellismer, rytmer, rim, assonanser och radbrytningar – vilka alla kan beskrivas som poetiska drag. Marilyn Cochran-Smith talar om denna roll som "mediator-monitor", vilket också pekar ut hur vuxenläsaren *både* är en integrerad del av uppläsningssituationen *och* en maktinstans (259).

## Allkonstverk och medskapande: *Hur gick det sen?* i tidigare forskning

Även om Kåreland och Werkmäster inte nämner poesin har de rätt i att Janssons bok utgör ett ambitiöst försök att skapa ett slags allkonstverk – inte minst genom dess skulpturala och radikalt interaktiva drag. Förutom deras *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan* (1994) består den tidigare forskningen om *Hur gick det sen?* av två artiklar av Boel Westin – "Bilderbokens estetik. Tove Jansson som bilderbokskonstnär" (1983), "Konsten som äventyr. Tove Jansson och bilderboken" (1991) – där hon undersöker Janssons utpräglade strävan efter att utvidga och gå på tvärs med bilderbokens konventioner och gränser. Därtill ägnas bokens "estetiska aspekter", i vid mening, ett bärande kapitel i Elena Drukers avhandling *Moderanismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden från 2008* (79–97). Den tidigare forskningen färgas tydligt av bokens höga konstnärliga ambitioner, vilket är det som också gett *Hur gick det sen?* dess status. En av de parametrar som bidragit allra mest är dess osedvanligt starka fokus på den egna materialiteten.

Det påtagligaste uttrycket för detta fokus är att varje sida i boken (inklusive pärmens fram- och baksida) har utstansade hål i sig. Genom hålen i sidorna ges läsarna möjlighet till "såväl bakåt- som framåtblickar" (Druker 84), vilket ger bläddrandet en central roll i meningsskapandet.<sup>2</sup> Därtill förstärks bläddringsfokus ytterligare av det faktum att texten på varje uppslag avslutas med det till direkt fråga formulerade omkvädet "VAD TROR DU ATT DET HÄNDE SEN?", vilket i modifierad form även utgör bokens titel.

Bläddringsfokuset har lett Westin och – i direkt efterföljd – såväl Kåreland och Werkmäster som Druker till att tala om boken i termer av teaterscener, där bilderna fungerar på ett sätt som går att jämföra med teaterkonstens vridscener eller tablåer. Westin beskriver boken som ett formexperiment där hålen "skapar djup och rörelse" och en möjlighet att "leka med dimensioner i tid och rum" på ett sätt som sätter läsartilltalet i centrum ("Konsten som äventyr" 65–66). Forskningen visar generellt att det medskapande draget är grundläggande på flera nivåer i denna bok. Poesin i boken omnämns dock endast vid två tillfällen i tidigare studier. Det ena står Westin för, men så mycket längre än att visa förståelse för *att* det handlar om poesi går hon inte:

Varje strof i *Hur gick det sen?* och *Vem ska trösta knyttet?* avslutas med en fråga till läsaren. Boktiteln varierar i de *omkvädesliknande* [min emfas] avslutningsraderna [...] Omkvädet fungerar i *Hur gick det sen?* bl a som ett pådrivande moment i handlingen. Läsaren uppmanas att vända på bladet för att verkligen få veta vad som hände sen. (Westin, "Bilderbokens estetik" 60)

Även Druker nämner omkvädet, samt hur det "tillsammans med rimmet" fyller ett "temposkopande ändamål som framhäver förflyttningarna och den sekventiella kompositionen" (80). Längre än dessa korta påpekanden om poesins rytm- och rörelseskapande betydelse på makronivå går inte den tidigare forskningen, i fråga om dess funktion. Vad gäller bokens medskapande berörs därmed varken bokens tänkta uppläsningssituation, där alltså både vuxen- och barnläsare ingår, eller poesins funktion i denna uppläsningssituation, mer än på ett flyktigt vis.

### Hemlängtan och frigörelse – anknytning och utforskande

Frågan om genre i relation till *Hur gick det sen?* har tidigare berörts i termer av äventyrsberättelse (Westin, "Konsten som äventyr", "Bilderbokens estetik"), folksaga och romantisk berättelse (Kåreland och Werkmäster). Samtliga dessa genrer bygger på cirkelrörelsen hem-bort-hem, med fokus på rörelsen bortåt. *Hur gick det sen?* inleds dock i Mumintrollets bortavaro, varför istället rörelsen och längtan *hemåt* hamnar i fokus, vilket föranleder en förskjutning i relation till tidigare forskares slutsatser. Just resan hemåt utgör i sig en av litteraturens mest inflytelserika motiv/genrer, i antika Grekland benämnd som *nostos* – hemkomsten – för vilken *Odysséen* brukar beskrivas som den västerländska urberättelsen.<sup>3</sup> Odysseus längtar hem till Ithaka efter utfört uppdrag – på samma vis som Mumintrollet längtar hem till modersfamen. Det rör sig alltså om en klassisk och välkänd grundintrig, som har med hemlängtan att göra.

Hemfärden utgör dock endast ramberättelsen, och precis som Odysseus råkar Mumintrollet ut för ett antal äventyrliga distraktioner på vägen. Dynamiken mellan son och mor får också tidigt i boken dramaturgisk konkurrens av en annan dynamik, nämligen den mellan systrarna lilla My och Mymlan som på intet sätt handlar om hemlängtan. Där Mumintrollet vill ta sig hem till sin modersgestalt håller My snarare på att frigöra sig från sin – rörelserna hemåt och bortåt dubbelexponeras på så vis.<sup>4</sup> I bokens text framställs det semantiskt som att Mumintrollet hjälper Mymlan att leta efter hennes försvunna

syster, och att de så småningom hittar henne. Men för de barnläsare som utöver texten också kan lägga stort fokus på bilderna framgår det tidigt att My inte försvunnit. Hon har tvärtom full kontroll över situationen – och iscensätter snarast en separationslek för att testa relationen till Mymlan. Under hela processen iakttar hon systemens reaktioner och handlande från olika gömställen, fullt synlig i bild för barnläsarna. Kåreland och Werkmäster beskriver det som att de två relationerna "parallelliseras", och som att My i jämförelse med Mumin트롤let är "ett betydligt tuffare barn, som aggressivt bevakar sin integritet. Här är det inte fråga om någon tät modersbindning [...] My föredrar istället att ge sig ut i världen på egna äventyr" (21). De stannar dock vid att peka ut parallelliteten och olikheten, och går inte vidare kring hur de två relationerna belyser, och påverkar, varandra. Inte heller kring hur läsningen påverkas av det spänningsfält som dubbelexponeringen skapar.

Med hjälp av utvecklingspsykologiska och anknytningsteoretiska glasögon går det att hävda att det *anknytningsbehov* som är så tydligt hos Mumin트롤let, och som boken inledningsvis fokuserar, snart kompletteras med ett lika starkt *utforskandebhov* hos lilla My (jfr Salter Ainsworth et al). Detta förklarar också varför de anknytningspersoner som står på andra sidan i dessa relationer har helt olika roller och förutsättningar: där Muminmamman är den lugna konstanten, "i förlitan på att han klarar sig", är Mymlan "en ängslig modersgestalt som gråter av oro" (Kåreland och Werkmäster 21). De två paren av barn och anknytningsperson placerar bokens handling i ett slags kiastiskt spänningsfält, som inte minst hålls ihop av det (poetiska) faktum att alla dessa fyra karaktärers namn börjar på bokstaven "M". My uttrycker alltså sitt utforskandebhov och Mumin트롤let sitt anknytningsbehov, vilket i sig ger deras respektive anknytningspersoner helt olika funktioner. Man brukar tala om "secure base" (utforskande) respektive "safe haven" (anknytning) som de två idealiska roller anknytningspersonen bör anta i relation till de två behoven (Marvin et al).<sup>5</sup>

Den dramaturgiska spänningen mellan Mumin트롤lets anknyttande strävan hemåt och lilla Mys utforskande strävan bortåt kan sägas ligga i centrum för narrativet, såväl vad gäller genreförväntningar som läsaridentifikation. De två karaktärerna kan rentav betraktas som två delar av ett integrerat "barnjag" för läsarna att identifiera sig med – då bokens framåtrörelse förutsätter spänningen dem emellan.<sup>6</sup> Utan My hade Mumin트롤let aldrig upplevt de här utmanande äventyren, och utan Mumin트롤let hade My aldrig fått med sig Mymlan på färden, vilket är en förutsättning för att hon ska kunna

utgöra den "secure base" som ett hälsosamt utforskande enligt anknytningsteorin tarvar (Marvin et.al). Såväl Westin som Kåreland och Werkmäster talar om "skräcken" som en viktig beståndsdel både generellt i Janssons författarskap och specifikt i *Hur gick det sen?* (Westin, "Konsten som äventyr" 58–65; Kåreland och Werkmäster 32–36). Detta kan sägas benämna det som finns utanför den trygga zon som präglas av anknytningen, och som utforskandesystemet hjälper individen att närma sig och så småningom våga kliva ut i. Det harmonierar också med den bild av barnläsares förmåga till reglering, eller "självförsvar", som Jansson själv ger i artikeln "Den lömska barnboksförfattaren" (1961): "man [...] klarar sig genom att blanda upp barnkammaren med viss procent skräckkammare. Eller vice versa" (10). Mitt val att inte vidhålla Muminrollet som läsningens givne huvudperson placerar den dynamiska balansen mellan barns sammanvävda behov av trygghet och utforskande i centrum: barnjaget delas upp på två karaktärer vars respektive projekt är starkt uppblandade i varandra.

### Lilla Mys kurragömmalek: Dynamiken mellan vuxenläsare och barnläsare

När Westin talar om att läsaren inbjuds att "delta i berättelsen" och "bli en medskapare på sina egna villkor" ("Konsten som äventyr" 66) gör hon ingen väsentlig skillnad mellan de olika läsare som är involverade när det handlar om en bilderbok för barn. Det kanske mest inflytelserika teoretiska uttrycket för detta är Barbara Walls teorier om adressivitet. Hon gör en poäng av att barnlitterära författare alltid förhåller sig till det faktum att man vänder sig till både vuxenläsare och barnläsare, och kan adressera dessa olika läsare på samma, eller olika, vis. När det gäller bilderböcker blir detta särskilt relevant på grund av det multimodala tilltal som i sig präglar bilderboksformatet och uppläsningssituationen. Dynamiken mellan uppläsare och barnläsare i lässituationen är något som många bilderböcker förhåller sig aktivt till genom att lyfta in den i narrativet.<sup>7</sup> *Hur gick det sen?* utgör ett utmärkt exempel även på detta, genom att narrativets två vuxen-barn-dynamiker också speglar uppläsningssituationen.

Vad gäller den adressivitet som, enligt Walls teori, talar till barnläsarna så skapas dynamiken mellan Muminrollets och lilla Mys projekt redan i övergången från omslag till titelsida, för att sedan bibehållas boken igenom. På omslagets framsida syns de tre karaktärer som återfinns i bokens undertitel: "boken om Mymlan, Muminrollet och lilla My". De två förra står tillsammans med allvarliga miner,



medan en leende My leker med en mjölkkanne. När man bläddrar till titelsidan är det Mumintrollet som har mjölkkanne i ett fast grepp, medan My kavat står bredvid med händerna i sidan och ett illmarigt leende. De olika karaktärernas kroppsspråk skickar sinsemellan helt olika signaler: Mumintrollets bortvända blick utstrålar osäkerhet medan My tittar läsarna rakt i synen, redo att ta sig an all världens utmaningar – i allians med de läsare hon upprättar ögonkontakt med.<sup>8</sup> När berättelsen därefter tar vid talar texten inledningsvis om Mumintrollets oro och fokuserar ömsom på hans bryderier och hemlängtan, ömsom på hans och Mymlans gemensamma letande efter lilla My. Bilden ger dock under de fyra uppslag då letandet försiggår, som sagt, främst barnläsarna en alternativ historia som visar att My hela tiden har koll på de två i texten fokuserade karaktärerna. Detta stärker bokens interaktiva dimension, i och med att de fyra aktuella uppslagen också skapar en visuell kurragömmalek med barnläsarna, vilka (på typiskt småbarnsboksmanér) bjuds in att leta efter lilla My i bilderna: "Läsaren finner tröst med detsamma, för My leker tittut och kikar fram bakom plåtburken" (Westin, "Bilderbokens estetik" 73). Hon är närmast "planterad", och tydligt närvarande, i bild men frånvarande enligt den handling texten återger – kurragömmaleken sker därmed inte bara mellan My och Mymlan, utan i viss mån också mellan barnläsarna och vuxenläsarna. Barnläsarnas möjlighet att mer uttömmande granska bilderna ger dem ett tydligt övertag i denna lek. I denna dynamik är dessutom litenheten en viktig sak i sig, inte bara för att det är lätt att gömma sig om man är liten, utan också i relation till barnläsarnas egen litenhet.

Även genom just litenheten utmärker sig lilla My redan på omslaget från de andra två karaktärerna, som dessutom befinner sig stillastående och allvarliga *innanför* pärmen (och syns genom pärmens hål), medan lilla My ler och leker *på* själva omslaget. Därutöver nämns hennes namn sist – och på en egen rad – i undertiteln "boken om Mymlan, Mumintrollet / och lilla My". Det finns således flera faktorer som särskiljer lilla My från de andra karaktärerna, vilket underlättar för en barnläsare att redan från början identifiera sig med henne. Man kan därtill se kopplingen mellan lilla My och utforskandebehovet som ytterligare en sådan faktor, i relation till bläddrandets, och därigenom framåtblickandets, tydliga betydelse i boken.<sup>9</sup> Samtidigt är det ett faktum att Mumintrollet ges fullt utrymme på de två första uppslagen, vilket rimligen leder till viss identifikation även med honom. Sammantaget bidrar även denna dubbelhet till integrationen mellan dessa två karaktärer som *ett* barnjag. Barnläsarna ges på detta vis möjlighet att låta sina egna känslor projiceras



på den av de två karaktärerna som passar bäst för stunden, vilket ger potentiell tillgång till både utforskandesystem och anknytnings-system, och till integrationen dem emellan, vid läsningen av boken. Mumintrollets oro, sårbarhet och längtan efter trygghet balanseras mot Mys oräddhet och bibehållna fattning, vilket lätt kan kopplas till den uppblandning mellan skräckkammare och barnkammare Jansson talar om i "Den lömska barnboksförfattaren".

## Utvecklingspsykologi, språkutveckling och poesi

Utvecklingspsykologisk forskning visar att de delar av språket som har med rytm och klang att göra är de delar som utvecklas först hos oss människor (Brandt et al; Miall och Dissanayake; Pramling och Pramling Samuelsson). En forskare som överfört dessa resultat till barnlitterärt område är Debbie Pullinger, som med avstamp däri konstaterar att "if we approach poetry as narrative it will be about as effective as trying to determine the rhyme scheme of a novel" (18). En av de källor som leder henne till ett så drastiskt uttalande är Paul Hernadi, som hävdar att det finns fyra "cardinal colors of verbal worldmaking, thematic, narrative, lyric, and dramatic" (29), samt att dessa harmonierar med fyra sätt på vilka ord stimulerar olika problemlösande mänskliga impulser. Den *lyriska* diskursen hänger ihop med impulsen att återge "concurrent expressive accounts of ongoing experience". Detta sägs i sin tur aktivera den kognitiva modalitet i hjärnan som hjälper oss att övervaka "what is happening in, to, and around us" (29). I Hernadis sätt att beskriva det lyriska är det, sammanfattningsvis, det som har att göra med vår strävan efter och förmåga att orientera oss i flödet av konkurrerande, samtidiga uttryck. Och just samtidigheter är något som i hög grad präglar *Hur gick det sen?* – vilket framgår både i den tidigare forskningen och i mina egna slutsatser så långt.

Mot bakgrund av att barn tidigt tar till sig de delar av språket som kan kallas poetiska blir detta konstaterande intressant i relation till uppläsningssituationens båda läsarinstanser. Pullinger diskuterar hur poesin i barns tillägnan är ljud mer än den är text: "[f]or the pre-literate child, the poem lives and is enjoyed *only* in sound, and even for older children who are moving into the world of literacy, it typically plays an important part in their enjoyment" (23). Öppenheten inför språkets olika sätt att skapa mening är något som vi, på grund av kognitiv och social utveckling, förefaller blir mindre och mindre vana vid att anamma, och hantera, ju äldre vi blir (Tjukovskij; Cumming). Språkets semantiska aspekter har en tendens att

ta över efterhand, varför integrationen mellan känslor, kropp och språk för de flesta av oss splittras upp allteftersom i livet. När det gäller bilderböcker spår dessa argument på skillnaden mellan vuxenläsarnas och barnläsarnas åtskilda utgångspositioner. Att Jansson dessutom har en starkt förkroppsligad medvetenhet om de olika behoven och rollerna i uppläsningssituationen råder det inga tvivel om. Tidigt i den självbiografiska *Bildhuggarens dotter* (1968) återfinns en passage som tar läsaren tillbaka till när jaget och hennes mor "stängde ut farligheten" (Jansson, *Bildhuggarens dotter* 22): "[v]arje historia måste börja på samma sätt, sen är det inte så noga. En mild, långsam röst i ett varmt mörker och man stirrar i elden och ingenting är farligt" (20). Kopplingen mellan tryggheten, värmen och en "mild, långsam röst" visar på hur berättandets akustiska och relationella dimensioner är det som i detta återgivna minne skapar barnets välbefinnande.

### Barnkammare och skräckkammare: Det poetiska meningskapandet i *Hur gick det sen?*

I sin bok *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal* (2010) går Lars Elleström i klinch med begreppet "visuell poesi", genom att hävda att det saknar teoretisk hemvist och därigenom bland annat bär med sig förenklade föreställningar om "text" och "bild". Han hävdar att "[l]itteraturvetare är [...] skickliga på att fylla dikter och romaner med kvalificerad innebörd" men inte lika bra på att hantera "litteraturens ikoniska egenskaper" (11). På denna grundval lanserar han det alternativa begreppet "visuell ikonicitet", och situerar det främst i C. S. Peirces semiotiska teorier. För att man på ett balanserat och produktivt vis ska kunna synliggöra och diskutera samspel och integration mellan "den skriftliga litteraturen och bildkonsten" poängterar Elleström vikten av förståelsen för att "de två kvalificerade medierna även var för sig utgör integrationer av en rad modala egenskaper och att de har de flesta av dessa modala egenskaper gemensamt" (39). Åtminstone när det gäller de av textens "modala egenskaper" som kan inrangeras under beteckningen "poetiska" är denna förståelse eftersatt inom bilderboksforskningen. Ett skäl torde vara det inflytande som Hallbergs tidigare nämnda begrepp "ikonotext" alltjämt har, 40 år efter att det lanserades. Även om begreppet genom åren kritiserats för att anta en reduktionistisk syn på i första hand bildens funktion (Rhedin 72–73; Druker 19–20; Gunnarsson 32–33) och i något fall även textens dito (Bjørlo 37) är det fortsatt

påfallande inflytelserikt inte minst i läroböcker och undervisnings-sammanhang.

Begreppet förhåller sig inte i särskilt hög grad till den multimodala insikt Elleström talar om ovan. Hallberg hävdar exempelvis att "[t]exten utgörs av ett konventionellt system, som avläses linjärt, bilden är däremot inte uppbyggd av generella och disjunktiva enheter" (165). I denna stipulation finns inte rum för vare sig "poetiska", "ikoniska" eller "visuella" modala egenskaper inom det hon kallar "texten" då dessa egenskaper normalt varken "avläses linjärt", eller går att tala om i termer av "generella och disjunktiva enheter". Och detta handlar om just de egenskaper som visar att "text" har "modala egenskaper gemensamt" med det Hallberg benämner som "bild". Denna artikel är inte platsen för en större teoretisk exeges kring bilderbokens intermediala/multimodala teori, men det är platsen för att visa att ett förenklat verbaltextbegrepp begränsar dess analytiska möjligheter – i synnerhet när det gäller bilderböcker där bildkonstnär och författare är en och densamma (jfr Ruwe 251–257), och text och bild – som i fallet med *Hur gick det sen?* – på ett särskilt tydligt vis är integrerat. Elleström gör en stor poäng av skillnaden mellan *kombination* av text och bild, och *integration* mellan dem (39). I de fall där det tydligare går att separera bild från text, exempelvis om det är två upphovspersoner, är kombinationen av dessa element en central analytisk ingång. Men när det så tydligt som i fallet med *Hur gick det sen?* handlar om ett sammanhållet konstverk blir det mer fruktbart att tala om hur de olika basmedierna integreras.

Precis som Janssons två övriga bilderböcker är *Hur gick det sen?* skriven på regelbundet metrisk vers. Texten flyter fram i form av fyrtaktiga jamber, manligt parrimmade med en strof per uppslag, med varierat antal versrader men gemensam avslutning i form av ett återkommande omkväde. Här följer strofen från bokens första uppslag efter titelsidan (återgiven i tryckbokstäver – i boken är texten handskriven):

Från mjölkbutiken, klockan fem,  
ett litet mumintroll gick hem.  
En kanna full med mjölk han bar  
och vägen lång och kuslig var  
och vinden suckade och ven  
i skogens alla mörka träen –  
det var ej långt från skymningen.  
VAD TROR DU ATT DET HÄNDE SEN?  
(Jansson, *Hur gick det sen?*)<sup>10</sup>

Westin poängterar att Janssons dubbla konstnärsidentitet ger en organisk möjlighet för verket att "växa fram verbalt och visuellt. Samspillet mellan text och bild kan då inledas redan under skapelseprocessen" ("Bilderbokens estetik" 63). Läger man till denna konkurrerande samtidighet även det poetiska meningsskapandet, som i hög grad är materiellt betingat med drag av både ikoniska och akustiska aspekter, kan man hävda att poesin, i relation till flera av de modaliteter som utmärker bild och text, ömsom fungerar sammanhållande och ömsom uppluckrande eller skillnadsskapande mellan narrativ berättelse och bild.

I den ovan citerade strofen ser vi hur poesin omedelbart skapar mening. Versmåttets rytm sätts direkt med obeveklig regelbundenhet och skapar en pålitlig rörelse framåt trots att Mumintrollet uppenbarligen känner sig rädd och otrygg - framåtrörelsen förstärks vidare i och med de *stigande* jamberna. Den trygga versifikationens mildrar Mumintrollets otrygga känsla i överföringen till barnläsarna, via vuxenläsarens röst. Till tryggheten bidrar även de parrim som avslutar varje radpar, och som just i denna strof frestar vuxenläsarna att gå in i en finlandssvensk diktning för att få "ven" och "trä" att rimma något sånär. Detta visar hur bilderboken har den muntliga uppläsningen gemensam med poesin, och därmed också de ofta meningsskapande tvetydigheter som präglar relationen mellan skriven och uppläst text.

När Kåreland och Werkmäster talar om denna strof fokuserar de på det hotfulla som återfinns på fjärde och femte raden (32-33). Och visst är vägen "lång och kuslig", något som tillsammans med personifikationen av vinden som "suckade och ven" och det fallande mörkret ger ett hotfullt intryck. Men på precis dessa rader finns också andra - poetiska - verkningsmedel som balanserar upp den hotfulla känslan. Förutom den tidigare nämnda rytmen som metern och slutrimmen bibringar återfinns ytterligare en lugnande rytm i och med versradernas symmetriska alliterationer på v-ljudet: "och **v**ägen lång och kuslig **v**ar / och **v**inden suckade och **v**en" (min emfas). Detta visar också den höga poetiska hantverksnivån i boken: slutrimmen håller ihop versraderna två och två, och därutöver hålls i detta fall två rader från olika rimmade radpar även de ihop, med hjälp av dubbla alliterationer. Slutligen har även omkvädet en trygghetsskapande effekt då det bidrar till en distansering i relation till det möjligen hotfulla narrativet, dels genom att det skrivs med versaler, dels genom att det ställs som en fråga och därtill adresserar ett "DU". Allt detta ger vuxenläsarna möjlighet att påminna barnläsarna om att de själva befinner sig *utanför* boken - precis som lilla

My på omslagets framsida. Uppläsningssituationen ger rentav vuxenläsarna en möjlighet att aktivt gå in i denna adressering och ställa frågan direkt till barnläsarna. På detta första uppslag bidrar ett flertal poetiska grepp till hur barnläsarna serveras det bitvis skrämmande narrativet. Poesin bidrar med lite "barnkammare" till "skräckkammaren", och stänger därmed ute (eller inne, i boken) farligheten.

Flera av dessa grepp återkommer även senare. Det poetiska meningsskapandet yttrar sig inte minst i relationen mellan de grafem som texten i boken innebär och de fonem som vidarebefordras till barnläsarna – det vill säga i de tolkningar och val vuxenläsarna gör. Men det finns också exempel på bildspråkligt och tematiskt meningsskapande, som i många fall också kan betecknas som poetiskt. Jag kommer att gå igenom ytterligare ett par uppslag där det poetiska får en särskilt tydlig roll för barnläsarnas betydelseproduktion. På bokens tredje uppslag dyker Mumintrollets första digression upp, då han träffar den förtvivlade Mymlan, som tror att hennes lillasyster "lyckats fly". Mumintrollet kliver då in i en något mer kavat roll och försöker trösta Mymlan genom att föreslå att My nog inte alls rymt. Han ber Mymlan lugna sig, med följande föga trösterika ord: "HON ÄR NOG GÖMD AV NÅGON SKURK, / KANHÄNDA JUST I DENNA BURK!" (Jansson, *Hur gick det sen?*). Det absurda i att Mymlan ska lugna sig eftersom lilla My troligen bara kidnappats (!) skyls dock över av andra meningsskapande aspekter. Dels leder det utstansade hålet i denna sida in i den stora plåtburk som Mymlan sitter på, vilket leder berättelsen åt det hållet, dels avslöjar bilden för barnläsarna att lilla My lurar bakom burken, med full koll på situationen. Den i bild synliga "skurken", i parodiskt tvärrandiga kläder, har därmed något annat än My i den säck han bär över axeln. Utöver detta bidrar den rytmiskt lugnande versen med stor säkerhet även här till att läsarna accepterar det underliga faktum att Mymlan inte bryter ihop över prospektet att hennes syster skulle ha kidnappats, utan tvärtom låter sig tröstas av det.

På det sjätte uppslaget letar Mumintrollet och Mymlan alltjämt efter lilla My, och flyr ut ur den mörka och dragiga grotta de befunnit sig i. Här går dock narrativets logik återigen över i absurditeter.<sup>11</sup> När de lämnar grottan hamnar de hos en "stor Hemul" som dammsuger. Bortsett från inkongruensen mellan att komma *ut ur* en grotta och direkt hamna *hemma hos* en städande hemul, visar bilden tydligt att dammsugarens stickkontakt inte är inkopplad. Texten återges i en lång strof som är uppdelad på uppslagets båda sidor. Den absurda logiken präglar här såväl narrativet som bilderna. Förutom att Hemulen dammsuger utan elektricitet syns detta främst i det skifte i

fokus som ligger bakom konstaterandet att lilla My "på promenad / kom där förbi, helt lugn och glad" (Jansson, *Hur gick det sen?*), när texten dittills hävdar att hon rymt eller blivit kidnappad, och bilden talat om att hon smugit på de andra två en stund. Detsamma gäller Mymlans konstaterande att "vi räddat dej!" efter att hon just blivit räddad av lilla My. Men om vi studerar texten som i sig multimodalt komplex finns det även här aspekter som skyler över dessa absurditeter – och gör dem till komiska inslag snarare än störande ologiskheter.

Ett sådant drag är det tidigare nämnda faktumet att texten är handskriven, och att olika former av emfas beskrivs med hjälp av förändringar i handstilen, av Westin benämnt som bokens "grafiska korrespondensteknik" ("Bilderbokens estetik" 74). Druker beskriver denna aspekt av boken i följande ordalag: "Organiska textrader eller svajande ord används för att skildra omvälvande händelser, ge uttryck åt stämningar eller för att skildra fysiska förflyttningar i rummet" (101). De två tydligaste sådana exemplen från detta uppslag är den växande graden i ordet "HEMSKA TRATT" (Jansson, *Hur gick det sen?*), samt den tilltagande vågform versraderna antar när Mumintrullet och Mymlan hamnar i dammsugarslangen. Båda dessa exempel på ikoniskt betecknande i verbala utsagor bidrar till det som karaktärerna förväntas uppleva – trattens hemsighet och desorienteringen i slangen, som "signalerar fara" respektive "uttrycker okontrollerad, tumlande och slingrande rörelse" (Druker 101) – och harmonierar därmed med narrativet. Ett besläktat drag, som återfinns boken igenom, är att de olika karaktärernas namn och repliker skrivs med olika handstil. Exempelvis är den stil som berättarrösten har samma som Mumintrullets namn skrivs med, medan hans repliker skrivs med tydliga versala tryckbokstäver. Lilla Mys namn skrivs vidare med särskilt *små* versala tryckbokstäver och hennes repliker med serifa "kråkfötter", även de i versaler.

Att det finns en glidande skala mellan den visuella ikonicitet som ger tydlig emfas (som den skiftande skrivstilen eller de vågformade raderna) och poesins mer subtila, men besläktade, konventionella medel framgår på precis samma rader.<sup>12</sup> När versraderna börjar gunga sker till slut vad som kan beskrivas som ett *brott* på en av dem, så att dess fyra jamber delas upp i två separata rader bestående av två jamber var, för att på nästföljande rad ha lappats ihop rytmiskt igen. Mellan de två brutna raderna återfinns dock en visuell och auditiv spegling som bidrar till en rytmiskt lugnande effekt: "**och mymlan flög / och mjölken for**" (Jansson, *Hur gick det sen?*, min emfas). Ordet "och" upprepas anaforiskt, och de därpå följande orden allitererar sinsemellan och förstärker den symmetri och balans som redan



finns där i och med den identiska versifikationen. Återigen fungerar alltså poesins språkrytm – precis som på bokens första uppslag – lugnande i en situation som är traumatisk för karaktärerna.

Även bokens allra sista uppslag, där högersidan utgörs av pärmens insida, är värt att stanna vid i relation till poesins meningskapande funktion. Där förekommer två fall av brutna versrader som påminner om det fall jag just beskrivit. Det första exemplet utgör också ett av bokens mycket få brott mot den fyrtaktiga jambiska metern. Brottet sker med hjälp av interjektionen "ack!!!", som utgör ett stopp i det rytmiska flödet. Efter de tre utropstecknen återgår metern till den välkända, och de tre utropstecknen ersätts med två vid nästa tillfälle, för att därefter övertrumpas av *de fem* utropstecken som följer på Muminmammans förlåtande, överskylande och därmed lugnande kommentar. Dessa fem utropstecken ges dessutom särskild emfas, både semantiskt och typografiskt, genom de fetstilade tryckbokstäverna i adverbialiet "MED KRAFT", som fungerar som en bestämning till uttalandet om att "vi dricker hädanefter saft!!!!!!". Betydelsen av Muminmammans tröstande ord ges, med typografiska grepp, en större betydelse än den oro som föregår dem. När texten därefter fortsätter på högersidan av uppslaget, det vill säga insidan av den bakre pärm, inleds den med ytterligare ett liknande brott som "ack!!!" ovan, i form av ett "MEN.". Denna gång bryts dock inte metern, utan ordet "MEN." faller metriskt in i raden nedan. Det hela fyller närmast funktionen av en påminnelse om traumat ("ack!!!") på vänstersidan av samma uppslag – ett trauma som också speglas i bild, genom Mumintrollets förfärade ansiktsuttryck.

På bokens allra sista rad bryts metern ånyo, då My som genom sin *litenhet* varit en viktig fästpunkt för barnläsarna påpekar följande: "NU STANNAR VI I BOKEN TY - / VI ÄR FÖR STORA!!! SA LILLA MY" (Jansson, *Hur gick det sen?*). Hade hon istället sagt att "VI ÄR FÖR SMÅ" hade metern behållits intakt. Detta brott kan betraktas som ett slags metrisk ogrammatiskhet som fäster läsarnas uppmärksamhet på möjligheten att både "lilla" My och de barnläsare som identifierat sig med henne blivit "stora", vilket helt och fullt harmonierar med bilden: My står upp, som vanligt kavat och självsäker, medan Mymlan sitter platt på golvet och tittar beundrande på sin lillasyster. Och just där tar både boken och den omvälvande uppläsningssituationen slut.



## Avslutning

Denna artikel har analyserat Tove Janssons bilderbok *Hur gick det sen?* från 1952, utifrån hur dess formatmässiga betingelser relaterar till uppläsningssituationens relation mellan vuxenläsare och barnläsare. I denna undersökning har parametrar som har att göra med genre, med karaktärisering, med relationen text/bild, och slutligen med materiellt och poetiskt meningsskapande, särskilt undersökts. Med hjälp av dessa analyser, och en anknytningsteoretisk förståelse av uppläsningssituationen, går det att konstatera att samtliga dessa parametrar ställer sig på barnläsarens sida, och skapar en emancipatorisk utvecklingspotential, med tillgång till såväl trygghetssystem som utforskandesystem. Och detta på ett sätt som klingar harmoniskt med Janssons uttalade ambition att "blanda upp barnkammaren med viss procent skräckkammare. Eller vice versa", eller rentav såsom resonemanget fortsätter: "Det är alltså möjligt att detta är ett av barnboksförfattarens hemliga och omedvetna motiv; att återställa denna ömtåliga balans" (Jansson, "Den lömska barnboksförfattaren" 10). Analysen visar också hur de undersökta parametrarna i slutet av boken dras samman i lilla Mys konstaterande att "VI" är "STORA". Tillsammans med bildens dynamik mellan karaktärerna och versradens avbrott från metern, bidrar den allians som redan på omslaget byggs mellan barnläsarna och lilla My till att det är helt rimligt att betrakta detta *vi* som innefattande även barnläsarna, vilket understryker bokens emancipatoriska potential.

*Biografisk information: Johan Alfredsson är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och forskar om olika aspekter av poesi som kunskapsform. Detta manifesterar sig i publikationer om sådant som poetiska formers normkritiska potential, poesi i bilderböcker, poesididaktiska frågeställningar samt poesins kroppsliga aktivering i relation till barndom och utvecklingspsykologi. Alfredssons senast utgivna bok är Kjønnskrift/Kønskrift/Könskrift (2015).*

## Noter

1 Poesins starka ställning under romantiken har bland annat sitt ursprung i det resonemang som Kant för i §53 av *Critik der Urteilskraft* (*Kritik av omdömeskraften*, 1790) som inleds med följande otvetydiga konstaterande: "Bland alla konster har *diktkonsten* (som nästan helt har sitt ursprung i geniet och allra minst låter sig ledas av föreskrifter eller exempel) den högsta rangen" (185).

2 Kåreland och Werkmäster poängterar att detta grepp dock har sin upprinnelse i en helt annan utmaning: "Boken är tryckt i tre färger där skilda tryckark har sin färgållning. Med hjälp av hålen ökar färgrikedomen på varje uppslag" (45).

3 För mer om *nostos* som motiv och genre i antik grekisk litteratur, se exempelvis Hornblower och Biffis.

4 Mymlan är förvisso lilla Mys storasyster, och inte mor, men fungerar som modersgestalt och bär dessutom i denna bok samma namn som modern. Både modern och de två systrarna introducerades i *Muminpappans bravader* (1950). Mymlan, som där benämns "Mymlans dotter", har i den boken en karaktär och funktion som är mer lik den som lilla My har i *Hur gick det sen?*.

5 För vidare läsning kring anknytningsteori i relation till barnlyrik, se Alfredsson, "Behovet av trygghet".

6 Detta uttryck hämtas från Westin, som talar om Mumintrollet som bokens "barnjag" ("Konsten som äventyr" 61).

7 Ingeborg Mjør hävdar att "[b]ildebøker er svært ofte produserte i forhold til ein formidlingssituasjon der ein vaksen les høgt for barn" (35), och Ulla Rhedin menar rentav att "[d]e båda läsarna möts [...] fysiskt inför boken och psykiskt inom eller via fiktionen, där de samtidigt möter sig själva" i det hon talar om som en "föreställning" (141–142).

8 I sin analys av boken argumenterar Kåreland och Werkmäster på ett övertygande vis för Mumintrollets starka modersbundenhet, där just mjölkkanan utgör något av ett övergångsobjekt (21). Det faktum att han så tydligt håller fast vid denna kanna redan på titelsidan stärker självklart denna tes. Det faktum att lilla My istället leker och bollar med samma kanna på omslaget säger något helt annat om hennes förhållande till sin modersfigur, helt i linje med hennes tidigare diskuterade separationsbehov.

9 Med stöd i västerländsk bildforskning talar Ulla Rhedin om bilderbokens vänstersida som "hemmasidan" medan rörelsen högerut benämns "ut-i-världen-hållet" (169, 179). De utstansade hålen i boken kan sägas dela upp bläddrandets *utforskande* i två etapper, där man får en försmak av nästa uppslag innan man faktiskt bläddrar, och blir varse de faror och äventyr som väntar där.

10 *Hur gick det sen?* är opaginerad.

11 Det absurda i denna scen betonas även av Kåreland och Werkmäster, som främst kopplar den till den absurda teaterns estetik (19, 43–45).

12 Elleström talar om dessa två som *direkt* respektive *indirekt* visuell ikonicitet: "ikonicitet som uppstår direkt ur det visuellt ikoniska, utan att en symbolisk avkodning av bokstavstecknen är nödvändig" respektive den som "som uppstår först efter det att en symbolisk avkodning av de visuella bokstavstecknen gjorts" (69).

## Litteratur

Alfredsson, Johan. "Behovet av trygghet – barnlyrikens regressiva typologi och Hanne Bramness". *Nordisk samtidspoesi. Hanne Bramness' författarskap*, redigerad av Ole Karlsen och Hans Kristian Rustad, Oslo, Novus forlag, 2020, s. 223–244.

---. "Den poetiska zonen. Poesins performativa potential i bilderböcker för barn". *Sammlaren*, vol. 142, 2022, under publicering.

Bjørlo, Berit Westergaard. *Ord og bilder på vandring. Bilderbøker som gjenskaper dikt og bildekunst*. Diss., Bergen, Universitetet i Bergen, 2018.

Brandt, Anthony, Molly Gebrian och L Robert Slevc. "Music and Early Language Acquisition". *Frontiers in Psychology*, vol. 3, 2012, [doi.org/10.3389/fpsyg.2012.00327](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2012.00327).

Cochran-Smith, Marilyn. *The Making of a Reader*. Norwood, N.J., Ablex, 1984.

Cumming, Rachel. "Language Play in the Classroom. Encouraging Children's Intuitive Creativity with Words through Poetry". *Literacy*, vol. 41, nr 2, 2008, s. 93–101, [doi.org/10.1111/j.1467-9345.2007.00463.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9345.2007.00463.x).

Druker, Elina. *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Diss., Stockholms universitet. Göteborg & Stockholm, Makadam, 2008.

Elleström, Lars. *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*. Möklinta, Gidlunds, 2010.

Gunnarsson, Annika. *Synligt/osynligt. Receptionen av det visuella i bilderböckerna om Alfons Åberg*. Diss., Stockholms universitet. Göteborg & Stockholm, Makadam, 2012.

Hallberg, Kristin. "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, 1982, s. 163–168.

Hernadi, Paul. "Why is Literature. A Coevolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking". *Poetics Today*, vol. 23, nr 1, 2002, s. 21–42, [doi.org/10.1215/03335372-23-1-21](https://doi.org/10.1215/03335372-23-1-21).

Hornblower, Simon och Giulia Biffis, redaktörer. *The Returning Hero. Nostoi and Traditions of Mediterranean Settlement*. Oxford, Oxford University Press, 2018.

Jansson, Tove. *Bildhuggarens dotter*. Stockholm, Almqvist & Wiksell/Geber, 1968.

---. *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Mumintrölet och lilla My*. Stockholm, Geber, 1952.

---. "Den lömska barnboksförfattaren". *Horisont*, vol. 8, nr 2, 1961, s. 8-10.

Kant, Immanuel. *Kritik av omdömeskraften*. Översatt av Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, Thales, 2003.

Kåreland, Lena och Barbro Werkmäster. *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan*. Uppsala, Hjelm, 1994.

Marvin, Robert, Glen Cooper, Kent Hoffman och Bert Powell. "The Circle of Security Project. Attachment-Based Intervention with Caregiver-Pre-School Child Dyads". *Attachment & Human Development*, vol. 4, nr 1, 2002, s. 107-124, [doi.org/10.1080/14616730252982491](https://doi.org/10.1080/14616730252982491).

Miall, David S. och Ellen Dissanayake. "The Poetics of Babytalk". *Human Nature*, vol. 14, nr 4, 2002, s. 337-364, [doi.org/10.1007/s12110-003-1010-4](https://doi.org/10.1007/s12110-003-1010-4).

Mjør, Ingeborg. *Høgtlesar, barn, bildebok. Vegar til meining og tekst*. Diss., Kristiansand, Universitetet i Agder, 2009.

Pramling, Niklas och Ingrid Pramling Samuelsson. *Glittrig diamant dansar. Små barn och språkdiraktik*. Stockholm, Norstedt, 2010.

Pullinger, Debbie. *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry*. London, Bloomsbury Academic, 2017.

Rhedin, Ulla. *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm, Alfabet, 1992.

Ruwe, Donelle. "Poetry in Picturebooks". *The Routledge Companion to Picturebooks*, redigerad av Bettina Kümmerling-Meibauer, London, Routledge, 2017, s. 246-259.

Salter Ainsworth, Mary D., Mary C. Blehar, Everett Walters och Sally Wall. *Patterns of Attachment. A Psychological Study of the Strange Situation*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1978.

Tjukovskij, Kornej. *Från två till fem år. Om barns språk, dikt och fantasi*. Översatt av Staffan Scott, Stockholm, Gidlunds, 1976.

Wall, Barbara. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Basingstoke, Macmillan, 1991.

Westin, Boel. "Bilderbokens estetik. Tove Jansson som bilderbokskonstnär". *Svenskläraryrskriften*, 1983, s. 60-79.

---. "Konsten som äventyr. Tove Jansson och bilderboken". *Vår moderna bilderbok*, redigerad av Vivi Edström, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1991, s. 51-70.