

## *Ett litet djur åt Pelle* – en bilderboks relationer till *Vi på Saltkråkan*

Anette Almgren White och Helene Ehriander

På en kobbe i havet sitter en stor hund omgiven av en flicka i gulrutiga hängselbyxor och en pojke i blårandig tröja med en prickig kanin i famnen. Hunden har sina stora tassar i flickans knä och slickar hennes kind. I fjärran skimtar en skärgårdsbåt bland öar och skär. Scenen är framsidans omslagsbild till bilderboken *Ett litet djur åt Pelle* (2019) med text av Astrid Lindgren och illustrationer av Maria Nilsson Thore och avbildar berättelsens centralgestalter, Tjorven och Pelle, samt Tjorvens Sankt bernhardshund Båtsman och Pelles kanin Jocke. Scenen präglas av harmoni och andas idyll; barnen och djuren sitter ledigt och fridfullt tätt tillsammans. Tjorven ser kavat ut medan Pelle har något drömskt i blicken.

Bilderboken, den första litterära utgåvan på över femtio år om livet på Saltkråkan, är en adaption av kapitelboken *Vi på Saltkråkan* (1964) med illustrationer av Ilon Wikland i det att den återger en förkortad text ur ett bokkapitel med samma namn. *Ett litet djur åt Pelle* ges samtidigt ut som ljudbok. Kapitlet är i sin tur en novellisering av avsnittet ”Ett litet djur åt Pelle” ur teveserien *Vi på Saltkråkan* med originalmanus av Lindgren i regi av Olle Hellbom. Serien spelades in 1963 och visades våren 1964 i svensk television. Serien blev en omedelbar tittarfavorit och barnskådespelarna blev uppmärksammade stjärnor. Framför allt gällde uppmärksamheten Maria Johansson som spelade Tjorven och Torsten Lilliecrona i rollen som farbror Melker som för alltid blev förknippad med sin rollfigur, framhåller Anders Wilhelm Åberg (Åberg 2011b: 153). Saltkråkans fiktionsvärld rymmer ett brett persongalleri av öbor med Tjorven i spetsen, sommargästerna familjen Melkerson med Pelle som frontfigur, och så Stina, vars frånvarande mamma arbetar i Stockholm medan dottern bor hos morfar. Teveproduktionen har repriserats genom åren och finns i skrivande stund på öppet arkiv på Sveriges televisions webb-teve. Det är sålunda framförallt teveserien, inte kapitelboken, som är det medium genom vilket de flesta har blivit bekanta med livet på det fiktiva Saltkråkan. I *Svensk Bokhandel* berättar Annika Lindgren, utgivningsansvarig vid Astrid Lindgren AB om att de inte godtar att nya berättelser skrivs, men att de tillåter att befintliga texter används i nya sammanhang exempelvis genom att ett kapitel i en bok ges ut som bilderbok med nya illustrationer. Vidare förklarar Annika Lindgren att det är ett sätt att förnya författarskapet och hålla verken aktuella, samtidigt som de vill behålla de klassiska illustrationerna som gjorts på Astrid Lindgrens tid. Det går utmärkt att ha båda versionerna på marknaden samtidigt. I samma artikel berättar Maria Nilsson Thore om sitt arbete med bilderna till bilderboken och

att hon fick friheten att skissa fritt på karaktärerna, men att hon ändå är präglad av bilderna från tv och de illustrationer Ilon Wikland gjorde som är baserade på filmkaraktärerna, något som ändå påverkade slutresultatet. Nilsson Thore kommenterar också att hon genom arbetets gång ändrat hårfärg på Tjorven och Pelle så att de i den färdiga bilderboken har samma hårfärger som i TV-serien. Farbror Melker har hon gett lite grått vid tinningarna med tanke på hans ålder och att han är pappa till den nästan vuxna Malin (Damberg 2020:13-14).

Bilderboken utnyttjar de intermediala referenserna genom att i baksidestexten ge en introduktion till ett större persongalleri än det som sedan förekommer innanför pärnarna. Den som inte är bekant med eller glömt historien om Saltkråkan får här en introduktion. Läsaren får veta att Tjorven med hunden Båtsman bor på ön med hela sin familj. På somrarna bor familjen Melker Melkersson där också med barnen Malin, Johan, Niklas och Pelle. Pojken Pelle beskrivs som en sjuåring som älskar djur men inte har något eget. Efter presentationen av de centrala gestalterna i berättelsen följer en kort informativ text om bokens handling och hur Tjorven och Pelle hamnar mitt i ett farligt äventyr i vilket Båtsman får en viktig roll. Handlingen kretsar kring Pelles djurintresse och hur han följer med Tjorven på en båtutture för att köpa en kanin. Turen får en oväntad vändning när de på tillbakavägen råkar ut för ett oväder, tappar årorna och tillfälligt blir strandsatta på en öde ö. Historien slutar lyckligt med att Båtsman drar hem båten och under färden finner de också de förlorade årorna.

Flertalet av Astrid Lindgrens litterära verk har blivit bilderböcker; redan två år efter första boken om Pippi Långstrump utkom numera klassikern och storsäljaren *Känner du Pippi Långstrump?* (1947), den första i raden av Pippi-adaptioner, vars relation till första kapitelboken analyseras intermedialt av Anette Almgren White i antologin *Starkast i världen: att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan* (2011). Likaså böckerna om barnen i Bullerbyn och barnen på Bråkmakargatan, de om Emil och Madicken och även sagorna har adapterats till bilderböcker genom åren vilket visar på att bilderboksversioner av Lindgrens verk är mer regel än undantag. I några fall har avsnitt ur kapitelböckerna blivit till bilderböcker, medan det i andra fall skrivits fortsättningar om de välkända karaktärerna som publicerats i bilderboksform. Emil-böckerna är adaptioner av episoder i kapitelböckerna medan bilderböckerna om barnen på Bråkmakargatan och Madicken är nya berättelser om kapitelboks-karaktärerna. Sagorna, slutligen, har identisk text men nya illustrationer i bilderböckerna (Ehriander & Almgren White 2019; Ehriander & Hedén 1997).

Däremot har det således varit få adaptioner av teveserien och det litterära verket *Vi på Saltkråkan* när nu Lindgrens släktingar och bolaget Astrid Lindgren AB gör en nysatsning. Senast utkom en fotografisk bilderbok, *Skrällan och sjörövarna* (1967), en berättelse som är ett kompilat av still motion-fotografier som togs i samband med teve- och filminspelningarna.

Utöver teveserien producerades fyra filmer mellan 1964-1967 om familjerna på skärgårdsön. Här är det intressant att resonera kring huruvida Saltkråkan, både vad gäller karaktärer och miljö, har så högt igenkänningsvärde att det är möjligt att tala om konstruktionen Lisa Källström skriver i sin avhandling om hur den välkända Pippi-gestalten blivit ikonisk och att om något är ikoniskt så impliceras också en utbytesprocess där exempelvis karaktären, som Pippi, blir en mötesplats för olika kulturella praktiker och att karaktären ”görs” på nytt varje gång hon finns i ett nytt sammanhang och vi känner igen henne genom något av hennes karaktäristika (Källström 2020:17).

Mot bakgrund av nytillskottet i Astrid Lindgren AB:s mediala landskap är frågan hur den nya bilderboken dels fungerar som ett självständigt verk, dels förvaltar det litterära och filmiska arvet. Hur anpassas berättelsen för bilderbokens speciella berättande, och för en ny generation unga läsare samt hur förhåller sig bilderboken till sina föregångare, såväl till teve-produktionen som till kapitelboken? Syftet med artikeln är sålunda att ur ett intermedialt perspektiv undersöka och diskutera på vilket sätt bilderboken förhåller sig till tidigare bearbetningar och vilka mediala förändringar som berättelsen genomgått sett till innehåll och form, men också vilka förändringar som skett som kan rimligen förklaras av tidsrymden mellan utgivningarna av bilderboken å ena sidan och teveproduktionen och kapitelboken å den andra.

Undersökningen sker med hjälp av komparativ intermedial analys av bilderboken, motsvarande avsnitt i kapitelboken och teveavsnittet från 1964.

## Ett intermedialt perspektiv

Undersökningens intermediala perspektiv innebär att analysen riktas mot mediala förändringars påverkan på bilderboksberättelsen. Vid varje överföring av innehåll från ett medium till ett annat i ett tidsperspektiv sker en transformation. Ett annat ord för transformation är omvandling. Dessa mediala förändringar sätts in i en kulturhistorisk kontext för att öka förståelsen för hur berättelser förändras över tid för att passa nya förhållanden, konventioner och smak. Intermedialitet är en term som både beskriver ett interdisciplinärt forskningsfält, mest framträdande inom litteraturvetenskaplig forskning, och ett analytiskt perspektiv som uppmärksammar och intresserar sig för intertextuella samband som överskrider mediegränser.

Centralt för begreppet intermedialitet är att all litteratur, konstarter och medier är blandade och att det varken är möjligt eller önskvärt att dra exakta gränser mellan medier eller göra strikt åtskillnad mellan dem (Elleström 2010: 1–17). Däremot är det för forskningen viktigt att bidra med kunskap om hur berättelser står i förbindelser med varandra över mediegränser för att öka förståelse för ett enskilt litterärt verk. I det här fallet är det hur nytillskottet, bilderboken, förhåller sig till förlagorna: såväl original som adaptationer. I analysen används termen medium. Enligt Jørgen Bruhn och Liviu Lutas (2016: 2) är ett medium ett fenomen som har tre dimensioner, en

teknisk, en basal och en kvalificerad dimension. Den tekniska dimensionen av ett medium avser mediets materialitet, vilket innebär den fysiska kommunikationsform läsaren/betraktaren möter. I artikeln är det relationen film, kapitelbok med illustrationer och bilderbok som undersöks. Den basala dimensionen rör vilka basmedier som kommunikationen förmedlas genom. I det här fallet är det statisk och rörlig bild, organiserat och oorganiserat ljud, samt skriven och talad text. Organiserat ljud avser kompositioner medan oorganiserat ljud kan översättas med naturligt eller oavsiktligt ljud och avser här ljud som inte skapats för ett estetiskt ändamål eller syfte. En sång som sjungs av en människa är organiserat ljud medan en fågelsång inte är det även om vi kan tolka det som ”sång”. Däremot kan förstas fågelsång användas för att signalera en viss stämning eller utgöra ett ledmotiv i en viss artefakt.

Slutligen, den kvalificerade dimensionen avser kontextuella faktorer som skiftar mellan tider och platser och alltså är konventionsstyrda. Den grundläggande konventionella indelningen av litteraturen i genrerna lyrik, epik och dramatik förekom redan under antiken men har fortfarande aktualitet. Medierna film, kapitelbok och bilderbok styrs även de av olika förväntningar och konventioner som vuxit fram över tiden. TV-serien är episodisk, ofta med öppna slut, medan spelfilmen vanligen behöver ha en upplösning. Kapitelboken förlitar sig mer på den skrivna texten i berättandet till skillnad från bilderboken, filmen på den rörliga bilden i kombination med ljud. Gestaltning i film ersätter ofta kapitelbokens berättarröst till exempel. Kapitelboken är en kategori som också har ett bredare tilltal än bilderboken, den senare avsedd för en yngre målgrupp.

En bilderboks kvalificerade dimension är en handling i begränsat omfång med tydlig början, mitt och slut, växelvis berättad i bild och text, riktad till barn. Samtidigt utesluter det inte att det finns böcker som räknas till bilderböcker även med större omfång och vuxna som målgrupp, till exempel Shan Tans *Ankomsten*. Bilderbokens tekniska dimension är fortfarande i första hand pappersbaserad vilket innebär att den är analog och därmed domineras av basmedierna statisk bild och skriven text. Alla tre dimensioner samverkar och det går därför inte att helt avgränsa dem utan dimensionerna griper in i varandra.

Artikeln är disponerad enligt följande: först följer en analys av bilderbokens visuella och verbala framställning i relation till bilderboken som medium, därefter följer en jämförande analys av bilderboken ställd mot kapitelboken och därefter teveavsnittet.

Den komparativa analysen förväntas visa på förändringar mellan de analyserade texterna som kan förklaras av dels transformationen med hänsyn till mediets tre dimensioner, dels tidsaspekten. Men för att kunna göra detta behöver bilderboken först analyseras utifrån dess mediala egenskaper.

## Bilderboken

Vid analys av den tekniska dimensionen är *Ett litet djur åt Pelle* i ett flertal avseenden en klassisk bilderbok: sidor i liggande format i storlek 28,5 x 25,5 cm. Boken har begränsat omfång, 40 opaginerade sidor, och bilder i tonad färgskala som täcker hela uppslagen. Endast några få uppslag saknar heltäckande bilduppslag men på varje uppslag förekommer såväl text som bild. Här finns panoramabilder, hel- och halvbilder samt närbilder. På det första uppslagets vänstra sida presenteras texten i två spalter på 16 rader vardera. På ytterligare fem sidor förekommer dubbla textspalter, en lösning för att rymma mycket text utan att textmassan upplevs för tät. Det finns en tendens, främst efter önskemål från bokhandeln, att ålderskategorisera bilderböcker för i första hand förskolebarn oavsett textens omfattning och komplexitet. Den skrivna textens omfattning och realistiska stil förutsätter inte bara en vuxen läsare utan möjligen även en något äldre primär målgrupp, vilket vi återkommer till i jämförelsen mellan bilderboken och kapitelboken. Boken riktas, som bilderböcker vanligen gör, till barn mellan 3 och 6 år enligt förlagets hemsida.

Även om bilderna är gjorda i realistisk stil följer de inte realistiska ideal i barnframställningen: Pelle och Tjorven avbildas i oproportionerlig skala med stora huvuden och smala armar och ben. Skorna är så små att de för tankarna till dockskor. Möjligen finns här kommersiella ambitioner, att figurerna med tiden ska lanseras som leksaker. Det finns redan nu en leksak som marknadsförs som ”en pysselväska” ute på marknaden. Väskan prydd med Nilsson Thores illustrationer innehåller bland annat pysselbok, skrivbok och ett spel samt ett Memo med memorybrickor. Rabén & Sjögren har uppenbarligen också stora förhoppningar på denna bok då de satsat ordentligt på marknadsföring och en bild från boken pryder omslaget till förlagets höstbokskatalog och boken kan ses i många skyltfönster där böcker säljs.

Nilsson Thore använder en naivistisk stil för att framställa barnfigurerna. Stiliseringen är ett sätt tilltala det yngre barnet och möjliggöra igenkänning. För det första imiterar Nilsson Thore inslag av det sätt att teckna människor som barn har i yngre åldrar, för det andra gör stiliseringen det svårare att åldersbestämma Tjorven och Pelle och, möjligen med avsikt att tilltala såväl en treåring som en sexåring. På bilderna förekommer berättelsens centralgestalter: Tjorven och Pelle. Övriga figurer, Båtsman, kaninen och de vuxna framställs däremot i mer realistiska proportioner och korrekt skala. På så sätt kan man säga att bilderbokens bildgestaltning av karaktärer laborerar med ett dubbelt tilltal, ett som riktas till det lilla barnet, ett annat till den vuxne. Att karaktärerna ändrar utseende och föryngras som en konsekvens av transmedieringen från ett medium till ett annat där de tänkta läsarnas ålder också är yngre är något som också Pippi-karaktären genomgått när kapitelböckerna blev tecknade serier (Storn 1997: 57-84), samt när det idag utkommer små pekböcker i kartong där seriernas bilder återanvänds för de yngsta läsarna.

Bilderboken som medium har de senaste senare decennierna beforskats flitigt. Definitionen på bilderbok är emellertid inte enhetlig men det finns grundläggande kriterier av bilderboksforskare för att ringa in fenomenet bilderbok (Hallberg 1982; Hallberg & Westin 1985; Rhedin 1992 ; Nikolajeva 2000). Det strängaste kriteriet formuleras av Hallberg: En bilderbok ska vara skönlitterär, innehålla text- och bildrelationer och ha minst en bild per uppslag (Hallberg 1982:164). Nikolajeva, däremot har en kvalitativt inriktad definition och konstaterar: ”Det är inte bildtätheten, utan förhållandet mellan bild och text som bör vara avgörande.” (Nikolajeva 2000: 16) Hon tar *Vildingarnas land* som exempel, som räknas som bilderbok fast inte alla uppslag har bild. Vi argumenterar för att både bildtäthet och det kvalitativa såväl som det kvantitativa förhållandet mellan ord och bild bör vara avgörande i enlighet med Anette Almgren Whites uppfattning (Almgren White 2011a: 32). Rhedin å sin sida i stället för att fokusera på relationen ord och bild formulerar tre olika bilderbokskoncept och skiljer på den illustrerade texten, den expanderande texten och den genuina bilderboken (Rhedin 2001: 73-105). Den illustrerade texten är en bilderbok vars berättelse fungerar utan bilder och som ofta förlitar sig på en förlaga, till exempel en kapitelbok. Den expanderande texten och den genuina bilderboken är båda skapade med avsikt att text och bild ska samverka i berättandet och har ingen explicit förlaga. De tre kategorierna är emellertid svåra att hålla isär och tillämpa i praktiken och av det skälet föreslår vi att en reduktion till två kategorier, en kategori som innehåller *samproducerade* bilderböcker i vilken bilden eller texten varit publicerad tidigare i något annat sammanhang och som därmed inkluderar adaptationer av andra verk, och en annan kategori som innehåller *samkomponerade* böcker i vilken texten och bilden är skapade för bilderboken och därmed inte har någon explicit förlaga (Almgren White 2011b: 48). Den samproducerade bilderboken rymms i Rhedins första kategori medan den samkomponerade bilderboken täcker Rhedins två andra kategorier: ”En samproducerad bok är i ny i det hänseendet att såväl texten som bilden anpassats till bilderboksgenren men också gammal eftersom den har en text och i viss utsträckning även illustrationer som den faller tillbaka på.” (Almgren White 2011b: 48). *Ett litet djur åt Pelle* kan hänföras till kategorin samproducerade bilderböcker, vilket betyder att den bär explicita referenser till tidigare verk.

### **Boktitel och omslag – förankring av berättelsen i tid och rum**

Boktiteln är identisk med motsvarande filmavsnitt/kapitel i förlagorna. På omslaget är titeln i blått placerad över motivets centrala gestalter: Tjorven, Båtsman och Pelle. För att stärka kopplingen till Saltkråkans fiktiva värld kröns boktiteln med överskriften ”Saltkråkan” i skrivstil, avbildad som formad av ett stycke gult rep med knopar. På baksidan mot blå bakgrund återkommer också överst ”Saltkråkan” och under den en innehållsbeskrivning. Underst återges de centrala gestalterna: Pelle till vänster,

Tjorven i mitten och Båtsman till höger. ”Saltkråkan” som överskrift öppnar också för möjligheten att göra flera bilderböcker i samma serie där namnet utformat som ett ringlande rep då utgör ett slags logotype som skapar igenkänning för både barnet och den vuxna bokhandelskunden eller låntagaren på biblioteket.

Titeln står för en betydande del av bilderbokens helhet med hänsyn till bilderbokens begränsade omfång och empiriska undersökningar visar att unga väljer bok beroende på titel (Nikolajeva 2000: 65). I det här fallet tyder överskriften ”Saltkråkan” på att förlaget även inkluderat en vidare krets och närmast den vuxne läsaren, som har ett stort inflytande på barns bokval. Många av den äldre generationen har vuxit upp med teveserien eller filmerna om Saltkråkan eller läst kapitelboken. Försättsbladen i en bilderbok utnyttjas ofta för att visualisera den tid och miljö som historien kommer att utspelas i och kallas av Nikolajeva för en etablerande bild (Nikolajeva 2000: 69). Här är det skärgårdsmiljön som får ta plats, en miljö som i boken för övrigt inte nämns med ord utan enbart gestaltas. Miljön är också central för handlingen, framförallt med tanke på att naturen i den yttre skärgården där det fiktiva Saltkråkan befinner sig är hårt utsatt för väder och vind. Inte nog med det; miljön är inte enbart en naturskön fond utan kan i stället betraktas som en central agent i handlingen. Det är åskvädret som för barnen på villovägar innan de räddas hem av Båtsman. Vår argumentation stöder sig på Pia Maria Ahlbäcks ekokritiska artikel ”Väderkontraktet: plats, miljörättvisa och eskatologi i Astrid Lindgrens *Vi på Saltkråkan*” (Ahlbäck 2010). Hon slår fast: ”De naturlyriska inslagen i *Vi på Saltkråkan* är många och starka, men naturmiljön i romanen utgör långt ifrån något tjustigt sceneri. I stället samverkar den med karaktärerna, bland annat kommer den till tals genom Malin och hennes dagbok.” (Ahlbäck 2010: 8)

På bokens främre försättsblad etableras i en panoramabild skärgårdsmiljön: i bakgrunden små rödmålade panelade stugor utspridda på öar, i mittgrunden vatten och små kobbar. Stugorna avbildas som sneda och vinda, en tradition som går tillbaka till Ingrid Vang Nymans modernistiska stil (Druker 2007; Almgren White 2019). Det är en idyll i milda färger som illustratören gestaltar. Färgskalan för tanken till de blekta färgfilmerna. Tekniken är akvarell, färgen flyter ut i konturlinjerna och bildar mjuka övergångar mellan olika formationer och färgfält. I förgrunden sträcker sig längs nästan hela nederkanten kala klipphöllar. Kompositionen följer principen för centralperspektiv. Perspektivet förutsätter framför motivet en tänkt betraktare som blickar ut över ölandskapet: ett visuellt stilistiskt grepp för att skapa engagemang och delaktighet hos läsaren. På bakre försättsbladet återkommer samma bild på skärgårdsmiljön, men med en väsentlig förändring. I vänstra bildrummet sitter Pelle som ömt håller sin nyfunna vän, kaninen, i famnen. Nilsson Thore utnyttjar på så vis främre och bakre försättsblad för att inleda och avsluta berättelsen, en berättarteknisk finess som ibland används för att belysa väsentliga förändringar som skett i boken

(Nikolajeva 2000: 71). Det bakre försättsbladet sätter fokus på att Pelles önskan som han närt länge gått i uppfyllelse.

## Text och bild i samverkan – bildens kompletterande person- och miljögestaltning

De basala medierna i boken är statisk bild och skriven text i samverkan. Maria Nilsson Thore låter bilderna breda ut sig för att svälja den omfattande textmassan. I texten förekommer inte bara ett flertal ålderdomliga ord och uttryck, utan även praktiker och bruksartiklar som inte längre är aktuella. Att skriva på maskin, hämta mjölk i mjölkflaska eller att köra kor i kofärja hör till en förgångnen tid. Inte heller finns längre några sockerlådor i trä att möblera kojor med. Penningvärdet är också ett helt annat: en krona som Melker ger barnen när han skickar iväg dem för att få arbetsro räcker idag inte till två glasspinnar. Någon kökskammare används inte längre, som är det rum Melker sitter i vid sin skrivmaskin. Här kan bilderna i stället fylla den pedagogiska funktionen att upplysa hur föremål från förr ser ut och hur praktiker och sedvänjor utfördes.

I det här fallet har förlaget i stället för en didaktisering valt att vara trogen Lindgrens text. Sällsynta ord som för tankarna till Bibeln är sannerligen, syndafloren och välsignade. Ett adjektiv som idag är ovanligt är duven som förekommer i uttrycket ”duvna maskrosblad” (uppslag 8). Duven som betyder slak eller i dåligt tillstånd är ett adjektiv som finns redan i fornsvenskan och använts sedan 1385 enligt SAOL 14 på nätet ([svenskaakademien.se](http://svenskaakademien.se)). Troheten gäller också vid återgivning av intertextuella referenser till Robinson och Fredag som Tjorven har i tankarna under vistelsen på den öde ön. När teveserien spelades in och kapitelboken skrevs skildrades samtidigt av både författaren Astrid Lindgren, regissören Olle Hellbom och illustratören Ilon Wikland, men för Maria Nilsson Thore (f. 1975) är denna tid historia då händelserna utspelas innan hon föddes och hon inte själv har några egna minnen eller upplevelser av den tid hon skildrar (Toijer Nilsson 1987: 18). Här möter således en samtida text, som förvisso har dragning åt Bullerby-idyll i skärgårdsmiljö, bilder som för både bilderboks-konstnären och dagens läsare är historia och det är intressant att se vad som sker i det mötet. Det som blir väsentligt här är att bilderboks-konstnären inte kan bygga bilderna på egen erfarenhet av en tid utan måste förhålla sig till och skaffa information kring den tid hon ska avbilda och här bör rimligen teveserien spela roll eftersom läsarna som sett serien ska kunna känna igen sig i både tiden och miljön även om den gestaltas på ett fritt sätt.

Ovanför textspalterna på det inledande uppslaget finns en miljöbild föreställande ett utsnitt av Saltkråkans skärgård med Snickargården i höger bildrum, omgiven av andra öar. Huset ligger ensamt på den lilla ön och saknar realistiska proportioner; dörrar och fönster är överdimensionerade, och dessutom täcker huset större delen av ön. Huset i blekrött, grön dörr och ett uppslaget fönster varifrån en gul gardin fladdrar är avbildat i sneda vinklar,



en stil som ska visa sig vara genomgående. Ett gulvarmt ljus strömmar ut från fönstret. Bildframställningen för tankarna till miniatyren som forskning visar ofta knyts till en nostalgisk upplevelse ur ett läsarperspektiv. ”Miniatyrens emotionella styrka är dess konkreta uttryck för mänsklig längtan – och nostalgi”, skriver Niklas Salmose i sin studie av kapitelboken Emil i Lönneberga (Salmose 2019: 53). Vad gäller Bullerby-idyllen som ligger nära till hands kännetecknas den av en ”medierad föreställning” av bland annat av röda stugor då vi ”översätter våra föreställningar i tecken och symboler i berättelser” (Källström 2011: 10, 15) och Snickargården är röd både i kapitelbokens text (Källström 2011: 196, 18) och i bilderbokens bilder.

Ett utslag av nostalgi är också den tendens att i bildframställningen krydda med detaljer och föremål som ur ett historiskt perspektiv kommit att definiera en tidigare epok. De omnämns inte i den skrivna texten, utan läggs till av illustratören. I det öppna fönstret skymtar en skrivmaskin. Högra uppslaget täcks av en bild som visar Melker framför skrivmaskinen och det öppna fönstret. Bredvid skrivmaskinen ligger maskinskrivna papper, varav några är hopknycklade och en kaffekopp ställd ovanpå. Miljön avbildar tidigt 1960-tal via numera retrotypiska föremål och inredningsdetaljer, den röd- och vitmönstrade kaffekoppen är en imitation av Stig Lindbergs Salix röd, och assietten med röda blad på vit botten liknar Gefle vinranka, båda idag åtråvärda samlarobjekt. Längre fram i boken hänger på kojväggen som Pelle och Tjorven finner under sitt skeppsbrott en metrev, tamp och ett grönt glasflöte pryddigt på krokar. Framställningen för tankar till inredningsdetaljer snarare än vardagliga bruksföremål. Att isolera retroföremål i en övrigt sparsmakad miljö tillför en nostalgisk dimension, ett stilistiskt grepp att tala till den vuxne. Vår argumentation stöds av Anders Wilhelm Åbergs studie av Astrid Lindgrens filmadaptioner under 1980- och 1990-talen. Åberg skriver om hur filmscener har tablåliknande kompositioner i vilka föremål vid tiden för filmernas lansering var eftertraktade samlarobjekt (Åberg 2011a: 79-82). Åberg kallar detta stilistiska grepp för ”fetischering” av den moderna stil som växte fram under folkhemmet under 1945–1965 för att definiera svenskhet. Ursprungligen signalerade stilen en orientering mot rationalitet och framtid men i filmadaptionerna har retrostilen fått en annan innebörd: en försköning av ett kulturellt förflutet. Likaså kläderna, de tjocka mönstrade ylletröjor, som Melker och Rulle bär mitt i sommaren bidrar till en fetischerande tendens. I fönstret står Tjorven och lutar sina armbågar mot fönsterbrädan. Tjorven blickar mot mannen som med höger hand tar sig för pannan samtidigt som ansiktet uttrycker en grimas av förtvivlan. Den vänstra handen vilar på skrivmaskinens tangenter. Scenen fångar Melkers avbrutna skapande och då detta är bilderboksläsarens enda möte med Melker blir han mer endimensionell än i kapitelboken där han beskrivs som impulsiv som ett barn, pojaktig och bekymmerslös (Lindgren 1964: 5). Magnus Öhrn har beskrivit Melker som en karaktär där två maskuliniteter smälter samman: ”den vuxne mannen och den lekfulle pojken” (Öhrn 2015: 233) men i bilderboken är den

lekfulle pojken borta och han blir enbart den vuxne mannen som blir störd i sitt arbete. Handlingen i texten börjar in medias res: ”I den lilla kökskammaren satt Melker och skrev. Han hade fönstret öppet så att han kunde känna doften av gulmårorna utanför, och när han lyfte blicken från skrivmaskinen såg han en liten blå flik av fjärden” (uppslag 1). Idyllen förvandlas till mardröm. Orsaken till den är att flickan som står utanför fönstret kommer och avbryter honom: ””Och du bara skriver och skriver”, sa hon. ’Vad är det du skriver egentligen?’” (uppslag 1) Illustratören väljer att fånga det ögonblick som huvudpersonen träder in i handlingen vilket är effektfullt. Den skrivna texten däremot drivs av stilfiguren *litotes*, den underdriver i det att den inte explicit nämner den förtvivlan som den visuella gestaltningen av Melker uttrycker. Melker stönar och tycks inte må bra, vilket framkommer i dialogen, via Tjorvens perspektiv: ”Mår du inte riktigt bra”, frågade Tjorven. Melker sade att han mårde bra men skulle må ändå bättre om hon ville försvinna därifrån” (uppslag 1). Vanligt är att använda *litotesen* för att skapa en ironisk effekt, med risk för att ironin inte uppfattas. Som framkommer i exemplet och i stöd av forskning har illustratören stor möjlighet att påverka tolkning av ett verk via bildernas innehåll, stil och form (Nikolajeva 2000: 89-115). Edward Hodnett, som undersökt illustrationer i viktoriaiska 1800-talsromaner, uppmärksammar att illustratören har en stor frihet att välja vilken avgörande händelse som ska avbildas, något han kallar *moment of choice* (Hodnett 1982: 26). Det innebär att illustrationerna är en tolkning av illustratörens egen läsning av i första hand den skrivna texten, men rimligen även Ilon Wiklands illustrationer i kapitelboken, liksom övriga Saltkråkan-fiktioner. Genom att bilderna förstärker och stödjer textens utsaga bidrar illustratören till att styra läsning och tolkning av berättelsen. Ett förstärkande förhållande mellan texten och bilden utmärker den förstärkande bilderboken utifrån Nikolajevas typologi (Nikolajeva 2000: 22). Hon skiljer på fem grundläggande relationer mellan ord och bild: i den symmetriska bilderboken berättas en parallell historia i text och bild, i den kompletterande fyller medierna i varandras luckor, i den förstärkande eller expanderande förstärker bilderna orden eller omvänt och historien kan inte förstås utan det andra mediets stöd, i den kontrapunktiska bilderboken ifrågasätter ord och bild varandra på ett kreativt sätt och båda behövs för att förstå historien. Den sista kategorin avser den ambivalenta bilderboken, i vilken kontrapunkten går över i konflikt. Ord och bilder kreerar tillsammans en motsägelsefull historia som skapar förvirring och osäkerhet. Denna indelning ska förstås inte ses som absolut utan i stället som en ”mycket grov indelning”, enligt Nikolajeva. (2000: 21). Vid försök i vår egen undervisning framkommer också att studenterna har svårt att tillämpa dem, dessutom kan inom en och samma bilderbok alla dessa förhållanden förekomma i varierande grad. Lämpligare är att betrakta Nikolajevas typologi som en heuristisk översikt av ord- och bildrelationer utmärkande för bilderboken. Här i den förstärkande ord- och bildrelationen verkar det som att illustratören vill vinnlägga sig om att

läsaren/betraktaren ska förstå textens här ironiska underton. De förstärkande ord- och bildrelationerna rör i den här bilderboken framförallt bildens förmåga att visualisera känslor via mimik och gestik, något Nilsson Thore utnyttjar genomgående. Den allvetande berättaren är nämligen förtegen om gestalternas inre känslor undantaget Pelle. De enda känslöytringar som berättaren yppar om Tjorven är de som uttrycks explicit. Först är det den paniska rädsla för åska hon upplever och ger uttryck för när hon och Pelle hamnar i sjönöd och sedan det glädjetjut hon utbrister när de lyckas rädda sig iland. De båda känslöytringarna framkommer såväl i texten som bilden. Men vad Tjorven känner innerst inne, det avslöjar inte berättaren. Till skillnad från Pelle är Tjorven externt fokaliserad vilket framkommer i den skrivna texten på ytterligare ett ställe, men som illustratören valt att inte visualisera: "Sedan mörknade plötsligt hennes uppsyn, man kunde tro att hon satt där och var rädd för åskan igen" (uppslag 18). Det är hennes farhågor för hur de vuxna ska reagera på att de varit borta så länge. Vuxenvärlden och vädret kan Tjorven inte styra över.

Astrid Lindgrens berättelser skildrar ofta starka, handlingskraftiga och kavata flickor och känsliga pojkar, som läsaren ibland tycker synd om. Pelle är Tjorvens motsats och de kompletterar varandra i den kris som åskvädret utlöser. Annars är det endast bilderna som ger information om Tjorvens mående. Hon ser glad ut, nyfiken, kavat (händerna i sidorna), stark, beslutsam, givmild, omhändertagande och stolt. Pelles känsloliv däremot kommenterar berättaren på var och varannan sida. Pelle "ryste" (uppslag 3), "blev vild", "såg innerligt belåten ut" (uppslag 5), "flämtade till", "[t]ankarna brusade genom hans huvud" (uppslag 6), "tittade ömt", (uppslag 8), har starka känslösvängningar från lycka till oro (uppslag 10), "undrade förskrämt" (uppslag 12), "blev nästan arg" (uppslag 17).

Illustratören kompletterar den skrivna texten genom att tillföra Tjorven känslor som inte framkommer i texten. På så vis bidrar illustratören till att ge en flerdimensionell karaktärisering av en central karaktär eftersom mycket lite framkommer om vad Tjorven tänker. Här skiljer sig bilderboken från kapitelbokens karaktärisering av Tjorven. I kapitelboken förekommer nämligen såväl extern som intern fokalisering av Tjorvens tankar och känslor. Något som illustratören också lyfter fram på första uppslaget är Tjorvens blick och kroppsspråk när hon yttrar sin mest kända replik: "Farbror Melker, vet du vad?" För dagens läsare och teveserietittare är detta något som kännetecknar Tjorven och som för framför allt vuxna har blivit ett av de Lindgren-citat som används skämtsamt i olika sammanhang för att skämtsamt referera till personer som oombedda har åsikter och gärna vill tala om hur saker och ting bäst bör uträttas. Tjorvens och Melkers relation är betydelsefull för kapitelboken och teveserien, men kommer inte fram på samma sätt i bilderboken där Melker endast är med på första och sista uppslaget. På det sista uppslaget ser läsaren honom endast i halvfigur i form av sockar, byxben och ett par armar som försöker hålla fast ett handskrivet manus på glid. I

bilderboken tar Tjorven självklart plats genom att störa en vuxen person som försöker arbeta och hon gör det med ett nyfiket och lite krävande sätt. Hon har också synpunkter på Melkers sätt att skriva: ”Om du inte kan skriva så att jag förstår det, då kan du lika gärna sluta upp.” (uppslag 1) Saltkråkan är en samtidsskildring och Anna Sandahl understryker i ett opublicerat paper (2020) hur väsentlig för skildringen Tjorvens användande av ”du” är i sammanhanget och att det som vid tiden för kapitelboken och teveserien skiljer Saltkråkan från de flesta andra platser i Sverige är den jämlika relationen mellan barn och vuxna, något som avspeglas också i du-tilltalet. Du-reformen fick genomslag först 1967 och innan dess sågs det ofta som ouppfostrat av barn att säga du till vuxna (medan vuxna fick säga du till barn). Att du-reformen redan praktiseras på Saltkråkan gör att Tjorven och de andra barnen får en mer jämlik relation till de vuxna så språket är mindre nedlåtande och barn och vuxna kan adressera varandra på lika villkor. Det är Tjorven som tar initiativet till att dua farbror Melker och detta ligger helt i linje med Lindgrens uttalade uppfattning att barn både ska få synas och höras: ”Behandla dem med ungefär samma hänsyn som ni är nödsakade att visa edra vuxna medmänniskor. Ge barnen kärlek, mera kärlek och ännu mera kärlek, så kommer folkvett av sig själv”, skrev Lindgren i en ofta citerad debatt i *Husmodern* 1948. Sandahl skriver vidare att på Saltkråkan finns inte heller någon gräns mellan den familjära sfären (där duandet kom i bruk tidigare) och den offentliga sfären (där du-tilltalet var reglerat). Duandet har blivit till en norm på ön då detta är en isolerad plats med närhet och gemenskap mellan människor oavsett ålder, och denna närhet gör också att Tjorven kan luta sitt huvud in till den arbetande Melker, störa honom, dua honom och uttala sina synpunkter på hans skrivande utan att framstå som uppnosig. Den närhet som Nilsson Thore avbildar i illustrationen uttrycks genom Tjorvens kroppsspråk och att hennes blick söker Melkers. Både att hennes verbala språk och hennes kropp uttrycker ett självklart berättigande bidrar till den auktoritet som förknippas med Tjorven oavsett i vilket medium hon skildras.

### Illustratören och barnperspektivet

Som tidigare berörts bidrar Nilsson Thore till berättandet genom att stilisera barngestalterna så att de blir barnsligare, till och med docklika för att tilltala det yngre barnet, medan de vuxna och djuren har mer realistiska proportioner. Att förminska barnen i bilderna gör att barnfigurerna för det första framstår som mycket yngre, i det närmaste som små pysslingar i förhållande till de vuxna, särskilt tydligt framkommer det på sista uppslaget. Hunden Båtsman framstår som gigantisk i relation till barnen. Pelle och Tjorven är så korta i förhållande till de vuxna att Malin måste sitta på huk för att komma i samma höjd som dem. Pysslingar för tankarna till sagan eller fantasy, och det är genrer som förskolebarnet oftast är väl bekant med. I sagan och fantasyn är det grundläggande berättarmönstret cirkulärt och utmärks av uppbrott, äventyr och hemkomst. Illustratören utnyttjar tacksamt reseomotivet i

bilderbokens tekniska komposition. Resan ut följer bläddringsriktningen från vänster till höger på utresan medan färdriktningen går från höger till vänster på hemresan. Hur bilderbokens struktur samverkar med bläddringen redogör Ulla Rhedin utförligt för i sin avhandling *Bilderboken – på väg mot en teori* (Rhedin 2001).

Att göra barnen mindre är också ett stilistiskt grepp för att kontrastera barnvärlden mot vuxenvärlden. Till och med får det till effekt att vuxenvärlden hamnar ur fokus. I närbilder där barn och vuxna förekommer samtidigt syns endast de vuxnas ben eller underkroppar. Central i barnvärlden blir i stället Båtsman som är gigantiskt stor i förhållande Pelle och Tjorven, hundens två skyddslingar. Båtsman skildras med uttrycksfulla ansiktsuttryck och antar i bilderna vissa antropomorfa drag, något som dels knyter an till djurberättelsen, även den en genre som är rikligt förekommande i barnlitteraturen, dels tar fasta på texten där Lindgren vid flera tillfällen tillskriver Båtsman tankar och känslor. Exempelvis skriver Lindgren i bilderboken ”som om han tänkte” (uppslag 19) och i kapitelboken ”Båtsman visste vad som skulle hända” (Lindgren 1964: 199). Pelle är dessutom av uppfattningen att ”Han är klokare än en människa” och denna rad finns med både i bilderboken (uppslag 18) och kapitelboken (Lindgren 1964: 122). Något som också är uppenbart i bilderna är att han är aktivt deltagande och till och med barnens trogna beskyddare. På bilderbokens andra uppslag går Tjorven och Pelle över Janssons kohage. Pelle svänger med en mjölkkanne och båda barnen har blicken riktad uppåt mot ett fågelbo på ett tanklöst sätt så att de inte riktigt ser var de går. Tjorven pekar uppåt mot det fågelbo som barnen intresserar sig för. Den gigantiska Båtsman går bakom dem och har ansvarsfullt och lite ängsligt blicken fästad vid barnen, som om det är hans uppgift att hålla reda på dem eller rent av vaka över dem, istället för att med ögonen följa barnens pekriktning, vilket hundar tenderar att göra. Sankt Bernhardshunden förknippas traditionellt med beskyddande egenskaper vilket förklaras bland annat av historier om hundens livräddande insatser i Alperna.

Bildkompositionen är ur ett intertextuellt perspektiv snarlik den som ses i äldre oljetryck där en skyddsängel går bakom två små barn, en pojke och en flicka, som rör sig i naturen och inte är varse de faror som finns i skogen i form av stup och vattendrag. Båtsmans svans har därtill formen av en änglavinge och hans päls är målad så att den kan jämföras med änglavingens fjädrar. Nära intertextuella förbindelser mellan bilderboksbilden och visuell bildkonst uppmärksammar Almgren White när hon visar på kopplingar mellan Ilon Wiklands naturmotiv och klassisk bildkonst eller Björn Bergs bildkonstnärliga förlagor i gestaltning av Emils mamma Alma som har rötter i det narrativa måleriet (Almgren White 2011b: 55; 2015: 199).

En ytterligare intressant iakttagelse är att ett fåtal närbilder på scener där det i texten framkommer att både Tjorven och Pelle deltar, gestaltar endast en av dem i bildrummet. Att en person är som är med i handlingen men ändå inte

syns kan uppfattas bero på att framställningen fokaliseras ur dennes subjektiva synvinkel, i stället för det tredjepersonsperspektiv som annars dominerar bildframställningen. Så är också fallet på den bild som gestaltar bokens *pregnanta ögonblick* (Lessing 1961: 70): Tjorven lyckas övertala Rulle att sälja kaninen till Pelle för endast en krona. Illustratören har valt att åskådliggöra ögonblicket när Tjorven trycker enkronan i Rulles hand. Bilden, med kaninuppfödaren och Tjorven men där ingen Pelle syns, fokuserar Tjorvens agerande och kan tänkas vara vinklad ur Pelles synvinkel. Pelle som inte säger något under köpet kan föreställas stå bredvid, försagd och blyg och bevittna Tjorvens bragd. På uppslaget som följer är nu i stället Pelle i närbild, på knä med kaninen i famnen. Här är med samma resonemang i stället Tjorven fokalisator: scenen är vinklad ur hennes subjektiva synvinkel. På det här viset bryter både denna och föregående bild mot tredjepersonsperspektivet i bokens övriga bilder och mot det extradiegetiska, allvetande berättarperspektivet som förekommer i texten. Brotten ger upphov till ett dynamiskt spänningsförhållande mellan bildens och textens uttryck. Ett sådant kreativt spänningsförhållande mellan orden och bilderna i en bilderbok kan med Nikolajevas typologi betecknas som kontrapunktiskt eftersom bytet av perceptionsvinkel på ett kreativt sätt bidrar till att understryka berättelsens klimax. En ytterligare aspekt av att bildperspektivets synvinkel sammanfaller med en intradiegetisk karaktär är att det fungerar som ett stilistiskt grepp för att engagera läsaren/betraktaren, det vill säga ”att suga åskådaren in i fiktionen”. Åskådaren blir delaktig genom att den delar samma vy som karaktären. Den subjektiva synvinkeln är sålunda ett metafiktivt grepp i syfte att interagera med betraktaren. Scenen med Pelle med kanin i famnen gestaltas i grodperspektiv och endast Rulles underkropp är synlig. Grodperspektivet understryker att barnperspektivet är i fokus och barnet är den tänkta betraktaren.

## Kapitelboken

Den explicita referensen till Saltkråkans fiktionsvärld rör framförallt texten, vars lydelse i de partier som återges av Lindgrens bokmanus är i princip ordagrann och där Lindgrens ursprungliga pauskommatering finns kvar (Nordström 2019: 14-15). Bilderbokstiteln är identisk med motsvarande kapitelrubrik i kapitelboken, men den senare är avsedd för läsare från nio år. Kapiteltexten är också nedkortad för att passa bilderbokens begränsade omfång och åldersgrupp, 3–6 år, som är primär målgrupp, enligt förlaget. Bilderboken saknar bokkapitlets inledning (10 sidor) 1964 och avslutning (3 sidor), delar som Stina är med i. I stället är fokus på båtäventyret med Pelle och Tjorven. De ändringar som skett i kapitlets mitt är endast ett fåtal uteslutningar av enstaka ord eller att ordföljden ändrats; i övrigt är Lindgrens text oförändrad. Texten är alltså en nedkortad version av kapitelbokstexten. Men är den förkortade texten en anpassning som sker för att passa

bilderbokens begränsade omfång som samtidigt också tar hänsyn till en yngre målgrupp?

Bilderbokens kvalificerade dimension har traditionellt inte bara en rak kronologi utan också endast en handling (alltså inga parallellhandlingar eller sidohandlingar) och ett fåtal personer för att underlätta förståelsen. Att välja en episod där enbart Tjorven och Pelle är med följer av att de ges mest utrymme i avsnittet/kapitlet. Det är rimligen förklaringen till att episoder där Stina är med tagits bort. Men i och med att Stina inte förekommer alls i boken blir referensen till henne på fjärde uppslaget oförklarad: ”Och de hade byggt en [koja, vår anm.] i Janssons kohage, till och med Stina hade fått vara med” (uppslag 4). Stina omnämns även på uppslaget där Båtsman drar båten (uppslag 18). Det gäller också de på fjärde uppslaget förekommande referenser till fler personer i Saltkråkankollektivet, nämligen Tjorvens äldre systrar Teddy och Freddy och Pelles äldre bröder Johan och Niklas, som inte alls förekommer i bilderboken. ”De gick en liten sväng till sin hemliga koja också, den var byggd i protest mot Teddy och Freddy och Johan och Niklas” (uppslag 4). Att ha så många personer som dessutom varken syns i bild eller har betydelse för handlingen bryter mot bilderbokens grundläggande kriterier om ett begränsat persongalleri och blir en mystifikation för den som saknar förförståelse.

Nedkortningen innebär också att det parti, i vilket pappa Melkers oro för hur livet ska gestalta sig för Pelle tagits bort. Pelle är ett känsligt barn som inte vill något levande ont. Han ömmar för alla djur, inklusive maskar. Tidigt i kapitlet finns en scen, också illustrerad av Wikland, där Pelle sitter på bryggan med sitt metspö, med Stina och Tjorven på var sin sida. Pelle metar men har ingen mask på kroken eftersom han inte vill skada vare sig masken eller fisken. Nedkortningen får till följd att även stycken av texten i mittpartiet, som refererar till Pelles ovilja och att fiska har uteslutits. Genom uteslutning av textpartier om Pelles känslighet och etiska överväganden förlorar bilderboken en väsentlig dimension av Pelles karaktär. Pelle som i kapitelboken är en komplex karaktär blir i bilderboken en plattare sådan. För den läsare som saknar denna förförståelse bör texten ha omotiverat stort fokus på Pelles känsloliv i förhållande till Tjorvens (se tidigare avsnitt i den här artikeln). I kapitelboken som helhet förekommer annars även skildringar av Tjorvens inre.

Det finns också andra tekniska skäl att korta ned bilderbokstexten: det gäller framförallt verbala beskrivningar av personer, miljöer och händelser som i bilderboken med fördel åskådliggörs visuellt och därmed lämnas över till illustratören att gestalta. Till skillnad från kapitelboken som utmärks av ett polyfont berättande, i vilken Malins röst tar stor plats via hennes dagboksanteckningar, sker det verbala berättandet i bilderboken uteslutande genom en allvetande extradiegetisk berättare. Men som vi har sett förhåller det sig annorlunda med bildframställningen som växlar till intradiegetiskt berättande i handlingens klimax. Här kompenserar bilderbokens subjektiva

synvinkel utifrån Pelle respektive Tjorven något för karaktärernas i övrigt något endimensionella framställningar.

När det kommer till bildernas referenser till Ilon Wikland kan vi göra intressanta iakttagelser. Det finns totalt två illustrationer, helsides, i kapitlet. Den första avbildar Tjorven och Stina på bryggan och mittemellan sitter Pelle och metar. Pelles ansiktsuttryck är bekymrat, blicken är sänkt. Tjorven och Stina vända mot varandra och Tjorven i profil ser bestämd, till och med något arg ut när hon spänner blicken i Stina. Stina uttrycker snarare oro och ledsnad än ilska med sina rynkade ögonbryn och en mun med hängande mungipor. Wiklands svartvita pennteckning i realistisk stil avbildar det bråk som förekommer mellan flickorna på bryggan i texten och underförstått rör bråket en tävlan om att vinna Pelles gunst. Den andra illustrationen avbildar det pregnanta ögonblicket, det vill säga den scen i vilken Pelle får sitt efterlängtrade djur.

Den realistiska stilen efterliknar hur karaktärerna framställs i teveserien. Illustrationen är en imitation eller tolkning av motsvarande scen i teveserien. I illustrationen står Pelle med kaninen i famnen och sänkt blick. Tjorven, närmast i bildrummet, står bredvid i halvprofil och riktar sin blick mot Pelle. I bakgrunden syns kaninburar, ett uthus och träd och Båtsman som med sänkt huvud tittar på kaninerna genom gallret.

Nilsson Thores estetiska stil bryter med Wiklands, vars svartvita illustrationer i realistisk stil bygger på teveserien/filmens gestaltningar av karaktärer och miljöer. Den naivism som utmärker Nilsson Thores bilder avviker markant från Wiklands: Pelle och Tjorven avbildas i oproportionerlig skala: storögda med i princip ständigt vidöppna ögon, stora huvuden på rektangulära bålar och tändstickstunna armar och ben, något som är värt att notera då Tjorven i kapitelboken ”ser ut som sitt namn” och beskrivs som ”det majestätiska barnet” (Lindgren 1964: 15) och som en ”trind unge” (Lindgren 1964: 111). Skorna är oproportionerligt små, men intressant är att de rutiga hängselbyxorna som Tjorven oftast är iklädd i både filmen och kapitelboken också avbildas i bilderboken och fungerar som igenkänning.

Men Nilsson Thores naivistiska formspråk avviker inte bara från en realistisk måttstock och tradition utan illustratören går ett steg till och frikopplar gestaltning av personer och miljöer från såväl teveserien/filmens förlagor som från historisk bestämd tid. En brunhårig Tjorven med diadem på huvudet hos Nilsson Thore är en nytolkning liksom tröjan med grå och röda prickar. Det gäller även de perfekt knutna bruna skorna med vita strumpor. Borta är Tjorvens vindrufsiga solblekta utsläppta hår, kortärmade pikétröja och sandaler, en stil som hör hemma i 1960-talet. Den enda intermediala referensen är de klassiska hängselbyxorna. Bilderbokens Tjorven är en förfinad, docklik version som aldrig smutsar ner sig oavsett vilka strapatser hon går igenom. Pelle i bilderboken har blont hår med uttalad lugg, bär en grön- och vitrandig stickad tröja, röda kortbyxor, ljusgrå skor med vita strumpor i. Wiklands Pelle har kortärmad t-tröja, kortbyxor och skarp samt



sandaler. I jämförelse med Wikland framstår även Pelle som docklik, enda avvikelserna som tyder på en viss rörelselusta är ett plåster på höger knä, en intertextuell referens till en illustration av Wikland i kapitlet ”Vill Malin verkligen inte ha en brudgumse?” (Lindgren 1964: 169) och filmen *Tjorven, Båtsman och Moses* (Hellbom & Lindgren 1964).

Stiliseringen är så uttalad att det inte ens är märkligt att de små barnen på egen hand ger sig ut på sjön utan flytväst. I kapitelboken omnämns inga flytvästar men i den enda illustration som barn på sjön förekommer i – även om det inte är i detta kapitel – avbildar Wikland dem med flytväst. I teveavsnittet springer också Tjorven och Pelle lydigt och hämtar sina flytvästar och teveinslaget kan på så vis tolkas som ett inslag av upplysning. Flytväst var inte en självklarhet på 1960-talet och i Wiklands illustration till det kapitel vi diskuterar (Lindgren 1964: 109) sitter barnen på bryggan utan flytvästar, medan barnen, stora som små i teveserien har flytvästar då de åker båt. Kapitlet avslutas också med ett avsnitt som kortats bort ur bilderbokstexten då Tjorven och Stina leker med Stinas docka på bryggan och Stina beskäftigt säger till dockan att småbarn inte får vara på bryggor (Lindgren 1964: 125). När värderingar ändras över tid är det en balansgång att både vara trogen originalet och att göra anpassningar så att det inte krockar med värderingar i läsarens tid (Ehriander 2015: 29-34).

Miljön i bilderboken är förlagd utomhus, endast inledande och avslutande uppslag tilldrar sig inomhus, i Melkerssons hem. Den miljö som framträder i bilderna kan förenklat sett delas in i olika naturtyper: den gröna hagen, den grå skärgården, den kustnära rödmålade bebyggelsen. Lindgrens doftande gulmårar som växer utanför fönstret och vars doft fångar Melker blir i Nilsson Thores tolkning stiliserade gula färgstänk mot gröna vertikala streck i bildens bakgrund. I textstycken som är borttagna omnämns hundloka och mandelblom (Lindgren 1964: 151) och dallergräs (Lindgren 1964: 161). Genom att frångå detaljskärpa anonymiseras bilderbokens blomflora. Stiliseringen gäller även de blåbär som markeras med blå färgprickar, smultron med röda för att förstärka den skrivna textens miljögestaltning. Däremot när de får en för handlingen central betydelse ökar illustratören skärpan och avbildar verklighetstroget. Det gäller de smultron som Tjorven äter enligt texten och som är något som läsarna förväntas känna till och kunna identifiera och som ger associationer till långa sommarlov och lyckliga barndomsminnen. Vad gäller djuren som omnämns avbildar illustratören myrorna och myrstigar medan de fladdrande fjärilarna väljs bort (uppslag 2).

Illustratören återger inte bara en deskriptiv miljö som Lindgren skildrar verbalt. Hon utnyttjar bilderbokens komposition liksom bildens egen förmåga att uttrycka enstaka handlingar. På andra uppslaget där satsytan är pålagd över den heltäckande bildytan och de båda barnen avbildas på språng i bokens bläddringsriktning, springer Tjorven något före Pelle och pekar upp mot en björkstam. Båda barnen avbildas med blickarna riktade uppåt, mot något som inte syns i bild men som texten bidrar med information om: ” i en björk ett

fågelbo som Tjorven visste om” (uppslag 2). Bilden och orden står i ett kontrapunktiskt förhållande till varandra. Illustratörens tolkning bidrar här till att skapa en dynamik mellan bildens och textens utsaga genom att Tjorven utför en aktiv handling som inte framgår av Lindgrens text. Tjorvens demonstrativa gest visualiserar förtroligheten mellan barnen i och med att den gör Pelle delaktig i Tjorvens vetskap om var fågelboet finns. Ett kontrapunktiskt ord- och bildförhållande gäller även bilden på nästa sida i vilken Tjorven pekar ut rävgrytet för Pelle. Tjorven på knä, pekar på en öppning i ett stenröse medan hon blickar bakåt mot Pelle som möter hennes blick. För att ytterligare förstärka kopplingen till räven har Nilsson Thore målat dit tre fotavtryck i förgrunden. Även Båtsman enligt illustratören träder in i handlingen: han nosar efter rävspåret.

Illustratören lägger även till en visuell sylleptisk berättelse. En sylleps är en anakronisk historia som är knuten till primärberättelsen på ett annat sätt än temporalt enligt Nikolajeva (Nikolajeva 2000: 226-227). I stället kan kopplingen till primärberättelsen vara spatial eller tematisk. Under barnens sjönöd på den öde ön finns en visuell sylleps i vilken en fiskmås förekommer i bildrummet och träder in i handlingen utan att barnen lägger märker till den. Det är en fiskmås som sitter på en sten i vattnet och viftar med vingarna. Akten sker samtidigt som Pelle viftar med armarna för att påkalla uppmärksamhet. När sedan Pelle döper sin kanin sitter en fiskmås på en sten i vänster bildrum och tittar på. När barnen slutligen når land igen återfinns en fågel på en sten i bakgrunden. Det är rimligt att illustratörens avsikt är att åskådaren ska uppfatta fåglarna vara en och samma fågel och att fågeln fyller en meningsbärande funktion i stället för att enbart vara ett dekorativt element i miljön. Måsen understryker skärgårdsmiljön och denna fågel är också något som barn (och de högläsande föräldrarna) kan tänkas kunna identifiera. Fågeln i björken däremot är just bara ”en fågel” och inget som illustratören ger sig in på att försöka artbestämma. Fiskmåsen är miljöskapande och bär med sig en doft av hav och tång – och skrånande ljud som är lätt att känna igen.

Den här välvilliga fiskmåsen som håller ett vakande öga på barnen under strapatserna omnämns inte alls i Lindgrens berättelse utan förekommer endast i bilderboksbilden. Att fiskmåsen har en funktion på berättelsens spatiala plan styrks av att den förekommer redan på omslaget. Där sitter den på en egen sten, invid men ändå avskild, och blickar på kobben med kvartetten bestående av Tjorven, Pelle, Båtsman och Jocke. Fågeln som inte alls finns i Lindgrens berättelse är illustratörens kreativa tillägg och ger läsarna genom en välkänd fågel även signaler om att det finns ett rikt djurliv i skärgården. Nikolajeva skriver att syllepser kräver att man uppmärksammar även denna berättelsenivå (Nikolajeva 2000: 226-227). Under den vuxnes högläsning erbjuder syllepsen en möjlighet för barnet som kan fästa all uppmärksamhet på bilden att göra upptäckter som annars går läsaren förbi. Fågeln närvaro kan även knytas till ett tematiskt plan: I mytologin uppfattades fågeln som

gudasänd och förmedlade hopp eller olycka, och här utnyttjar Nilsson Thore symbolen med positiva förtecken.

## Teveavsnittet

Bilderbokens titel har exakt överensstämmelse med teveavsnittet. Vid första anblick framstår de tekniska medierna som väsensskilda även om båda medierna utnyttjar såväl basmedierna bild som text. Det beror givetvis på att i bilderboken är texten skriven och i filmen företrädesvis talad, i bilderboken är bilden statisk och i filmen rörlig. Film som tekniskt medium utnyttjar kombination av basmedierna ljud och rörlig bild. Ljudet kan vara organiserat som i talad text och musikkompositioner eller oorganiserat som i läten, till exempel suckar, motordunk eller fågelsång.

Visst förekommer även skriven text, till exempel titel och annan information som är pålagd bilytan. Texter kan även förekomma i handlingen, till exempel ett brev som har betydelse för upplösningen. Texter kan utgöra dekoration i miljön, till exempel på skyltar eller i form av böcker på ett bibliotek.

Den skrivna texten och bilden kan endast referera till ljud, verbalt och visuellt, medan i filmen kan ljudet åskådliggöras ikoniskt, vilket innebär att vi *hör* ljudet. I stället får läsaren föreställa sig hur ljuden låter och upplevelsen/tolkningen blir här beroende på textens detaljeringsgrad och läsarens förståelse. Teoretiskt sett kan man förstås detaljerat åskådliggöra såväl organiserat icke-verbalt ljud (musik) som oorganiserat icke-verbalt ljud (fågelsång) i texter genom att bifoga noter till såväl pålagda musikaliska ljudeffekter som bakgrundsmusik men det förutsätter att läsaren kan tolka partitur och noter. Grundläggande kunskaper räcker förstås för att tolka visuella mönster i partituret som rör takt, rytm, upprepningar, ljudstyrka och om ljuden är låga eller höga. De tar emellertid mycket tid att tolka och stjäla läsarens uppmärksamhet från handlingen.

Tecken för oorganiserat ljud verbaliseras i form av onomatopoesia och kan signaleras visuellt, till exempel genom markeringar i bild som konventionellt förknippas med ljud. Det kan vara streck för att markera ljudvågor, som när Tommy blåser i visselpipa i bilderboken *Känner du Pippi Långstrump?* (1947) (Almgren White 2011b: 51). Ljudet avbildas som streck ovanför hålen. Men hur ljudet faktiskt *låter* kan endast en auditiv ljudillustration förmedla. Ljud kan också knytas till visuell mimik. Öppna munnar både kan tolkas som uttryck för stum häpnad och som uttryck för ljud såsom skrik, sång och rop beroende på kontexten.

Den översiktliga genomgången ovan visar på de olika mediespecifika möjligheter som finns knutna till basmedierna. Den visar att kombinationen av bild och text har stora möjligheter att producera samma berättelse i vilken den statiska bilden och den skrivna texten kan kompensera för sina "otillräckligheter" i relation till filmens rörliga bild och talade text. Det är alltså inte basmediernas egenskaper som skiljer berättandet nämnvärt åt, med

undantag för ikoniskt ljud, utan hur mediernas egenskaper används, en användning som kan relateras till konventioner för olika tekniska medier och framförallt hur kvalificerade medier under historiens lopp tagit form.

Bilderboken i en barnlitterär kontext har ett begränsat omfång, en rakt berättad huvudhandling och i huvudsak förskolebarn som målgrupp, även om den förutsätter en läskunnig läsare som uppläsare av texten. På så vis liknar Rhedin bilderboksstundens högläsning vid en teaterföreställning (Rhedin 2001: 143-144). Teveavsnittet, som är det nionde avsnittet ingår i en serie om Saltkråkan på totalt tretton avsnitt, är på 27 minuter (svt.play.se). I avsnittet förekommer parallellhandlingar via växelklippningar, och olika perceptionsvinklar via montageteknik i scener som tillåter att en och samma scen skildras ur skilda perspektiv. Den parallella handlingen pendlar mellan två topoi, hemma respektive borta. Och hemma är Melker navet i berättelsen, och borta är det Tjorven med Pelle och Båtsman på äventyr i övärlden. I inledningen och i avslutningen är emellertid platsen hemma: Melker sitter under sitt parasoll och skriver på maskin. Bredvid ligger en bok, papper och pärm. Teveavsnittets växling mellan två parallella handlingar, Melkers statiska hemmamiljö kontra Tjorvens dynamiska bortamiljö kreerar två parallella huvudpersoner, Melker och Tjorven, som tillgodoser såväl den äldre som den yngre publiken. I bilderboken, som i stället följer det för barnboken traditionella cirkelmönstret hemma-äventyr-hemkomst, framstår Melker i enlighet med Greimas aktantmodell endast som en avsändare som ger subjektet, Tjorven, ett uppdrag. För att få arbeta ifred skickar Melker iväg Tjorven och Pelle för att hämta mjölk.

I det här exemplet ser vi hur de kvalificerade medierna ger olika förutsättningar för berättandet som grundas i genrekonventioner och tänkta mottagare. I teveavsnittet är alla scener utomhus och personerna som deltar är lättklädda eller har tunna kläder. Det är varmt sommarväder och Melker sitter inledningsvis med bar överkropp. I bilderboken sitter Melker inne fullt påklädd, i överensstämmelse med kapitelbokens skrivna text. Bilderbokens trohet mot den litterära förlagan placerar Melker inomhus, i kökskammaren, och på så vis skapar bilderboken ytterligare en åtskillnad, mellan inomhus och utomhus. Det intellektuella arbetet sker inomhus och när Tjorven dyker upp utanför fönstret, lutar sig mot fönsterblecket och frågar efter Pelle bryter hon den illusion som Melker skapat av att betrakta skärgårdslandskapet likt en tavla. ”Han hade fönstret öppet och så han kunde känna doften av gulmårorna utanför, och när han lyfte blicken såg han en blå flik av fjärden” (uppslag 1). Fönstrets inramning av ett stycke skärgårdslandskap med inslag av gult och blått som motsvarar svenska flaggans färger signalerar nationalromantik eller åtminstone Melkers natursvärmeri. Barriären mellan ute och inne skapar inte bara distans mellan verklighet och illusion, utan också mellan realism och ideal, samt fungerar som en åtskillnad mellan barnens lekvärld, representerad av Tjorven och den vuxnes skaparvärld, representerad av Melker. Teveavsnittet speglar en mer integrerad relation mellan barn och vuxen

genom att gestalta scenen i samma rum, vilket delvis suddar ut gränser mellan barn och vuxen eller pekar på likheter mellan å ena sidan Melkers seriösa men stingsliga och anspråksfulla personlighet och å andra sidan Tjorvens självsäkra, ”lillgamla” och auktoritära sätt. Den integrerade relationen mellan barn och vuxen stärks av de täta växelklippningarna mellan de parallella handlingarna.

Däremot finns inga element i teveserien eller i den skrivna texten som motsvarar Nilsson Thores stillebenlika tillägg i form av retrokoppar och fat i bildens förgrund, ett tillägg som har rötter i den nostalgiska våg som förekom under nyfilmatiseringarna av Lindgrens berättelser på 1980- och 1990-talen (Åberg, 2011a: 79-82). Tvärtom har teveavsnittet fokus på handling och utnyttjar filmens förmåga att uttrycka ljud och rörelse. I närbilder kryper en tusenfoting på en gren, en katt ryggar på ett tak, getingar surrar vid en husvägg, en guldbagge lättar från en grind.

Den avgörande skillnaden mellan bokens statiska medium och filmmediets rörliga, hävdar vi, är att film framförallt kan integrera ljud. Rörelseförlopp kan nämligen skildras i bilderboken genom att utnyttja samma teknik som stop-motion, i bildsekvenser. I sekvenser kan rörelse uttryckas genom att avbilda personer på språng via lemmar som uttrycker rörelse, och riktning genom att utnyttja bilderbokens bläddningsriktning från vänster till höger. I teveavsnittet är inte alls rörelsen bortåt och rörelsen hemåt accentuerad genom riktningar, även om filmen givetvis har den möjligheten också. Men filmen utnyttjar växling mellan närbilder, hel- och halvbilder samt panoramabilder och byte av perceptionsvinklar när Tjorven rör med Pelle till de olika öarna i stället för att ge riktning och en rumslig överskådlighet.

Däremot ljud är film överlägsen att återge sömlöst. Det gäller såväl intradiegetiskt som extradiegetiskt ljud. Ett musikaliskt inslag av intradiegetisk karaktär är den ljudillustration som pekar på ett element i handlingen, nämligen vad för slags bär som Tjorven plockar. Åskådaren ser inte vilka bär det är men Tjorvens trallande på ”Mors lilla Olle” ger en ledtråd som bekräftas i nästa scen. Tjorven och Pelle mumsar på blåbär. Bilderbokens och kapitelbokens Tjorven plockar smultron. Att bären ursprungligen var blåbär som kan illustreras via verbalt organiserat ljud kan vara ett förslag från kompositören Ulf Björlin som ansvarade för ljudet i filmen.

Ett exempel på hur icke-verbala ljudillustrationer kan skapa intertextuella kopplingar som bidrar till ytterligare tolkningsskikt för den som uppfattar dem, är det extradiegetiska musikaliska inslaget i scenen när den antropomorfa Båtsman simmande med ett rep i halsbandet drar båten med barnen hemåt. Invävt i Björlins komposition är några strofer från en rysk folksång, ”Pråmdragarnas sång vid Volga”. Sången lär traditionellt ha sjungits av pråmdragare, och det finns en känd målning av Ilja Repin, *Pråmdragarna på Volga* (ca 1870) som avbildar män i hårt arbete med rep runt kroppen dragande en stor båt efter sig. På ett tvetydigt vis, såväl

humoristiskt som med allvar för musiken i kombination med filmsekvensen tankarna till Båtsmans syssla som möjligen ett påtvingat arbete som är etiskt tvivelaktigt.

Utmärkande för film att integrera organiserat icke-verbalt ljud, som att lägga på ett sound track för att signalera en viss stämning. Björlin skapar genom tolvtonsmusiken, som förekommer i varje avsnitt, en något oroande stämning (Hallenmar 2019) i kontrast till den pastoral som förmedlas i avsnittets rörliga bilder och talad text. Men även i Arkadien finns döden, tycks ljudspåret förmedla. Begreppet Arkadien är en parallell till pastoralen, och var ursprungligen en naturskön och fridfull lantlig region i södra Grekland. Med hänsyn till Saltkråkans fiktionsvärld som helhet, läser vi in en intermedial koppling till målaren Nicolas Poussins konstverk *Herdarna i Arkadien* (1637–1638) i vilken den latinska frasen som på svenska lyder ”Även i Arkadien, jag” står ristad på ett gravmonument som herdar samlas runt. Jaget syftar på döden som transformerad till Björlins subtielt oroande tonspråk samspekar med Melkers melankoli i filosofiska uttalanden som ”denna dagen, ett liv” (Lindgren 1964: 83 och teveavsnitten 5, 13). Den oroande tonen understryker varats förgänglighet och dödens ständiga närvaro. Flera kapitel i boken har ett något sorgligt anslag med rubriker som ”Sorgen och glädjen de vandra tillsammans...” där avsnittet börjar med ”somliga dagar är svarta och fulla av bedrövelse, och de kan komma när man minst anar det” (Lindgren 1964: 187) och ”Nä då, Pelle, världen är ingen sorgö”, när kaninen Jocke tagits av räven (Lindgren 1964: 200). I bilderboken förekommer också en motsvarande men mer nedtonat tematik i texten när barnen hamnar i sjönöd: ”Pelle undrade förskrämt om det var sådant här som kallades för skeppsbrott och om han verkligen skulle behöva dö nu när han just hade fått en kanin” (uppslag 12). Lindgren och Nilsson Thore ökar dramatiken i bilderboken i förhållande till teveavsnittet vilket förklaras av att bilderbokens visuella tolkning utgår från den litterära förlagan som beskriver skeendet med större allvar. Illustrationernas visualisering av ovädret med mörka moln på himlen, regnridåer och blixtrar expanderar texten och förstärker relationen mellan textens och bildens utsagor. Båtsman, som i teveavsnittet är lugnet självt, har i illustratörens kreativa tolkning av sjönöden öppen käft och sträckt hals som kan tolkas som ett uttryck för ylande. I teveavsnittet är vädret inte ett oväder, och det regnar inte, utan solen skiner. Den enda indikation på oväder är knallar som hörs i fjärran. I teveavsnittet är den existentiella tematiken nedtonad vilket kan tänkas vara en anpassning för den samtida tevepublikens smak.

### Avrundande kommentarer

Vi har i denna artikel undersökt hur kapitelboken *Saltkråkan* och de lika gamla teveserierna och filmerna omstöpts och blivit en ny bilderbok. Vi har diskuterat vilka konstnärliga överväganden som gjorts för att dels vara respektfull mot originalen, dels underlätta förståelsen och upplevelsen för en

ny generations barn. Flera av Astrid Lindgrens verk är att betrakta som klassiker: berättelserna finns i flera medier, de har lästs (och setts) av flera generationer, de är mönsterbildande och har fått efterföljare och de tillhör framför allt det svenska kulturarvet, men flera av böckerna är också översatta till många språk och är lästa i flera andra länder. En intressant fråga är vilka av Lindgrens böcker som kommer att leva vidare som klassiker och vilka anpassningar som krävs av innehåll, språk och stil samt form för att detta ska ske. Här bör man också se till det som Göte Klingberg benämnde medieväljande adaptationer för göra överväganden om hur berättelserna ska behålla läsarnas intresse i ett nytt årtusende (Klingberg 1972: 95). I barnlitterära sammanhang är klassikerna ofta adapterade verk, som är mer eller mindre bearbetade versioner av originalet, antingen de ursprungligen varit avsedda för barn eller för vuxna. Flera av de så kallade klassikerna hade inte överlevt om de inte bearbetats (Ehriander 2015: 26-27). Det som också är påfallande är att berättelsen om skärgårdsön Saltkråkan och de människor som lever där, nu vänder sig till yngre läsare på samma sätt som flera av Lindgrens andra berättelser anpassats för en yngre läsekrets i takt med tiden och de annorlunda villkor för läsning som råder idag jämfört med för 50 år sedan då den tidens barn mötte Saltkråkans fiktionsvärld för första gången.

## Referenser

- Ahlbäck, Pia Maria (2010), ”Väderkontraktet: plats, miljörettsliga och eskatologi i Astrid Lindgrens ’Vi på Saltkråkan’, *Barnboken* 33: 5-18. Tillgänglig på Internet: <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v33i2.17>
- Almgren White, Anette (2011a), *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken: Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*. Diss. Växjö: Linnéuniversitetet, 2011, Växjö.
- Almgren White, Anette (2011b), ”Nya perspektiv på bilderboken. Exempel från Astrid Lindgrens samarbeten med Ingrid Vang Nyman och Ilon Wikland”, i Helene Ehriander & Maria Nilson (red), *Starkast i världen: att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan*. Lund: BTJ förlag, s. 46–58.
- Almgren White, Anette (2015), ”Bilder av Alma i Katthult: Emils skrivande mamma i intermedial belysning”, i Helene Ehriander & Martin Hellström (red), *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Stockholm: Liberförlag, s. 194–213.
- Almgren White, Anette (2019), ”Ingrid Vang Nymans perspektiv på det fantastiska i Pippi Långstrump-trilogin”, i Helene Ehriander & Anette Almgren White (red), *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Stockholm: Liber, s. 85–101.
- Bruhn, Jørgen & Lutas, Liviu (2016), *Intermedialitet och litteraturanalys* [Elektronisk resurs] Del 4 i Läslyftsmodulen, Perspektiv på litteraturundervisning, gymnasieskola, Skolverket, Stockholm, 2016, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-59874>
- Damberg, Jenny (2020), ”Att förnya ett original”, *Svensk Bokhandel* 4: 10-19.

- Druker, Elina (2008), *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Diss. Stockholm: Makadam.
- Ehriander, Helene & Hedén, Birger (1997), *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*. Absalon, Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ.
- Ehriander, Helene (2015), "Klassiker och bearbetningar i Astrid Lindgrens författarskap" i Helene Ehriander & Martin Hellström (red), *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Stockholm: Liberförlag, s. 24–45.
- Ehriander, Helene & Almgren White, Anette (red) (2019), *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Stockholm: Liber.
- Elleström, Lars (2010), "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i Lars Elleström (red), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 11–48.
- "Ett litet djur åt Pelle". [www.svt.play.se](http://www.svt.play.se). Hämtad 2019-10-21.
- Hallberg, Kristin (1982), "Litteraturvetenskapen i bilderboksforskningen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4: 163–168.
- Hallenmar, Dan (2019), "I nya 'Saltkråkan' hör man inte längre rösten Astrid", *Expressen.se*: 2019-07-01. Hämtad 2019-10-21.
- Hodnett, Edward (1982), *Image and text. Studies in the illustration of English literature*. London: Scholar P.
- Klingberg, Göte (1972), *Barnlitteraturforskning. En introduktion*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Källström, Lisa (2011), *Berättelser om en röd stuga: föreställningar om en idyll ur ett svenskdidaktiskt perspektiv*, Lic-avh. Malmö: Malmö högskola, 2011.
- Källström, Lisa (2020), *Pippi mellan världar: en bildretorisk studie*. Diss. Lund: Lunds universitet, 2020, Lund.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1961), *Laocoön or the Limits of Painting and Poetry*, översätt. av red. W. A. Steel, London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Lindgren, Astrid (1964), *Vi på Saltkråkan*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lindgren, Astrid & Nilsson Thore, Maria (2019), *Ett litet djur åt Pelle*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Nikolajeva, Maria (2000), *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nordström, Christina (2019), "Astrids kommatering – inget att haka upp sig på", *Astrid Lindgren sällskapets medlemsblad*, 65: 14–15.
- Rhedin, Ulla (1992), *Bilderboken: på väg mot en teori*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 1993, Stockholm.
- Rhedin, Ulla (2001), *Bilderboken: på väg mot en teori*. (2., rev. Uppl.) Stockholm: Alfabeta.
- Salmose, Niklas (2019), "Den nostalgiska ikonotexten i 'Emil i Lönneberga'", i Helene Ehriander & Anette Almgren White (red), *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Stockholm: Liber, s. 41–64.
- Sandahl, Anna (2020), "'Nu ska du få höra någonting som jag vill tala om' – en analys av berättelsen: *Vi på Saltkråkan*", paperuppgift på kursen Astrid Lindgrens författarskap 1L1115 sommaren 2020, opublicerad.
- Storn, Thomas (1997), "Från bok till serie. Transmedieringen av Pippi Långstrump", i Helene Ehriander och Birger Hedén (red), *Bild och text i*



- Astrid Lindgrens värld*, Lund: Absalon, Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ. ss. 57–84.
- Svenska akademiens ordlista, SAOL 14 på nätet*. [www.svenskaakademien.se](http://www.svenskaakademien.se)
- Tjorven, Båtsman och Moses*. (1964) [Elektronisk resurs]. SF. Astrid Lindgren & Olle Hellbom
- Toijer-Nilsson, Ying (1987), *Minnet av det förflutna. Motiv i den historiska ungdomsromanen*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Westin, Boel & Hallberg, Kristin (red) (1985), *I bilderbokens värld: 1880–1980* (1. uppl.) Stockholm: Liberförlag.
- Åberg, Anders Wilhelm (2011a), "Remaking the national past: the uses of Nostalgia in the Astrid Lindgren films of the 1980s and 1990s", in Bettina Kümmerling-Meibauer & Astrid Surmatz (red), *Beyond Pippi Longstocking: intermedial and international aspects of Astrid Lindgren's works*. New York: Routledge, s. 73–86.
- Åberg, Anders Wilhelm (2011b), "Saltkråkan som TV-serie, bok och film", i Helene Ehriander & Maria Nilson (red), *Starkast i världen: att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan*. Lund: BTJ förlag, s. 152–163.
- Öhrn, Magnus (2015), "Astrid Lindgrens fäder", i Helene Ehriander och Martin Hellström (red), *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Stockholm: Liber, s. 225-240.