

Magisterprogrammet Barnfilm

Åtta studenter gick läsåret 2011–2012 magisterprogrammet Barnfilm. Hösten bestod av seminarier och workshoppar där barnperspektiv och barnets perspektiv och barnfilm, både svensk och utländsk, analyserades och diskuterades utifrån publik-, kreatörs- och omvärldsperspektiv. StDH ville ge studenterna en förmåga att värdera en egen filmidé i relation till omvärld, samtid, tänkt publik och samtida tankegångar kring barnfilmskulturen.

Varje student valde sedan en idé som den ville arbeta med och utveckla under den resterande delen av kursen. Utvecklingsarbetet bestod dels av självständigt skrivarbete, dels av workshoppar.

Examensarbetet på kursen var ett treatment till en barnfilm och en reflekterande magisteruppsats kring den skrivande processen i förhållande till den teori studenterna fått med sig under året.

Stockholms dramatiska högskola (StDH) är landets största högskola för film, radio, tv och teater och unik med sin mångfald av utbildningar inom områdena. Högskolan bildades den 1 januari 2011 genom en sammanslagning av Dramatiska institutet och Teaterhögskolan i Stockholm.

Magisterprogrammet Barnfilm

Stockholms dramatiska högskola
Stockholm Academy of Dramatic Arts
www.stdh.se

STOC
KHOL DR HÖGS
MS AMAT KOLA
ISKA

MOT BARNFILMSTRÄSKET OCH VIDARE!

Åtta filmskapares tankar om
barnfilmens möjligheter och
begränsningar

Redaktör Malena Janson
Förord av Carl Johan De Geer

STOC
KHOL
MS

DR
AMAT
ISKA HÖGS
KOLA

MOT BARNFILMSTRÄSKET OCH VIDARE!

Åtta filmskapares tankar om
barnfilmens möjligheter och
begränsningar

Redaktör Malena Janson
Förord av Carl Johan De Geer

Mot barnfilmsträsket och vidare!

- Åtta filmskapares tankar om barnfilmens möjligheter och begränsningar

Barnfilmsmagister

Stockholms dramatiska högskola
Stockholm Academy of Dramatic Arts

Redaktör: Malena Janson
Grafisk form: Fräulein Design

Tryckt hos: Elanders Sverige AB
Papper; Omslag: Invercoate G, 240 g, Inlaga: Scandia 2000 White, 115 g

© Författarna och Stockholms dramatiska högskola

Innehåll

Förord	5
av Carl Johan De Geer	
Inledning <i>eller</i> Varför barnfilmen alltid befunnit sig i kris	9
av Malena Janson	
Den ofrivillige barnfilmaren	15
av Lena Hanno Clyne	
"Vad vill barnen se?" och andra frågor jag inte tänker ställa. Varför kreatörens drivkraft måste komma inifrån	27
av Nicklas Wedin	
Animerad barnfilm – mer än likriktad underhållning	35
av Karin Quinn	
Annorlunda fredagsmys. Berättelsen om hur Josef Fares sabbade och räddade kvällen	45
av Sara Sjöo	
Digital kultur – att vara där barn är	51
av Rebecca Forsberg	
"In the Doorway". Om queera identitetsprocesser i barnfilm	61
av Erika Norén	
Konstnärlig barnfilm – en stimulerande utmaning	77
av Karolina Pajak	
"You Guys Wanna Go See A Dead Body?" Om barnet och döden på film	85
av Marjo Viitala	
Författarpresentationer	95



Förord

För 50 år sedan, när jag gick på Konstfackskolan, föreföll film vara den viktigaste konstarten. Åh vad jag ville göra film. Där finns ju allt på samma gång: bildkonst, litteratur, balett, mim, musik, slagsmål, lycka, olycka, mord, snällhet, ondska, matlagning, tävling, kamp, replik, monolog, parodi, kärlek, hat, kirurgi, erotik – vilken av dessa konstarter jag än ville ägna mig åt i livet så kunde jag hitta den inom filmen. Och gestalta den.

Dessutom: den som gör film kan få uppmärksamhet, beröm, tillstånd att köra in stora lastbilar i parker, att använda skjutvapen och dynamit, att dra elektriska kablar kors och tvärs, att skrika till andra håll tyst, ur vägen.

Saken var klar, min klasskamrat Håkan Alexandersson och jag började förbereda oss. Det skulle ta längre tid än vi först trott. Tio år senare hade vi bara gjort två kortfilmer, *Tills elden släcks* (om överlevande efter ett atomkrig) och *Missionärerna* (om två mordiska CIA-agenter förklädda till Jehovas vittnen).

Men hallå, det här ska ju handla om barnfilm. Somligt får strykas i den där listan, till exempel mord och erotik. Och det var just vad vi gjorde när vi satte igång med vår första barnproduktion 1972, *Tårtan*-serien i 14 avsnitt. Där ganska många andra av de listade "produkterna" finns med, inte minst parodi.

I *Tårtan* framsägs dialogen på hemgjorda dialekter med en viss dragning åt det så kallade gnällbältet och det är ingen tvekan om att personerna är vuxna och barn på samma gång, utan inneboende konflikt mellan dessa kategorier. Det Alexandersson och jag ville åstadkomma var ett avståndstagande från den hurtigt fjantiga och skrikiga stil som då var förhärskande i film och teater för barn. Och är även nu.

Vi ville (fast vi ännu inte hade barn själva) lägga tonvikten på människan som sådan oberoende av ålder. Och vi ville bara göra sådant som vi själva var genuint roade av, sådant som kunde bli pusselbitar i den mänskliga kulturens stora mosaik.

Finansieringen var under alla år vårt största problem. De flesta av våra projekt blev aldrig genomförda. Men det blev ju en del filmer gjorda trots allt. Alexandersson och jag hade ett par viktiga knep. Vi berättade aldrig vad det skulle bli för film. Våra förslag innehöll sådant som vi anade att den beslutande instansen ville ha, det kunde vara SVT eller Svenska Filminstitutet. Sedan glömde vi snabbt vårt eget förslag. Och gjorde något helt annat. Något som vi själva trodde på.

Men det viktigaste var kanske att vi kunde jobba med väldigt låg budget, tack vare det vi kallade den bakvända dramaturgin. Vi ägnade mycket tid åt att leta efter lämpliga (och billiga) lokaler för våra filminspelningar. Många objekt fanns tillgängliga: Nobels gamla nitroglycerinfabrik vid Vinterviken, det gamla Riksarkivet på Riddarholmen, den gigantiska bunkern under Skeppsholmen. Listan kan göras lång.

Olika omständigheter gjorde att vi under sju år höll till i ett förfallet industrihus på Västmannagatan 81 över gården, före detta Meyers konstgjuteri. Det var en ruin utan vatten och elektricitet. Värme och toalett kunde vi bara drömma om. Hyran var symbolisk, 100 kr i månaden. Det var 80-tal. Vi hade plötsligt en fabrik för den bakvända dramaturgin.

Så här fungerade denna. I obeskrivligt trasiga rum kunde vi stå, varmt klädda, och tänka: vad kan hända i detta rum? Det ser ut som en fängelsecell. Fången kan få mat genom den lilla järnluckan i väggen. Och vad vill en fånge göra? Rymma, förstås. Vad behövs för att göra detta? Att någon smugglar in ett kilo sprängdeg och några meter stubintråd.

Bit efter bit av huset avverkades på detta sätt, även taket och den ruskiga källaren. Resultatet blev barnserien *Privatdetektiven Kant*, vår bästa tv-produktion. I ett närbeläget rivningshus kunde vi så småningom hyra en lägenhet med toalett och kök. I våra skåp stod kartonger med stubintråd, magnesium och svartkrut (som vi använde i stället för sprängdeg).

Ja, vi ville ha action. Efter att ha gjort barnfilm i 15 år gick vi över till vuxenfilm. Bland annat gjorde vi en film, *Res aldrig på enkel biljett*, som var överdrivet uppfylld av det som vi inte kunnat visa i barnfilm. Som mord, stymplingar och explicit sexualitet. I filmbolagets kök kokades filmblod i stora kastruller, enligt ett beprövat recept.

Huset på Västmannagatan blev under de sju åren något av en underjordisk institution. Unga filmintresserade personer sökte sig till oss, de kunde delta i våra

diskussioner och låna en av våra gamla Arri-kameror eller ett av våra lika gamla klippbord av märket Steenbeck. Filmtekniken på den tiden var stabil; en 30 år gammal filmkamera gav samma resultat som en ny.

Varje kulturyttring är en produkt av sin tid. Bildkonst, musik, teater, dans, film, tv-program – långt efter det att sådana verk är skapade kan man se att de bara kunde ha gjorts just i den tid då de gjordes. Även om de som skapar verken, i den stund de arbetar, inte är medvetna om tidsandans mekanismer.

2010-tal är långt från 1980-tal.

Men ändå skulle jag vilja ge ett råd till er som vill arbeta med barnfilm. Starta något nytt. Något kollektivt. En förfallen lokal som ingen vill ha. Satsa på udda idéer som möter motstånd. Läs er inte till manuskript som känns stela och tråkiga när de är ett år gamla. Börja om från början varje dag. Blunda, öppna ögonen efter en stund. Tänk:

Vad kan man göra här?

Och kom ihåg: barn förstår allt. Barnfilmernas största fel är att de ofta underskattar sin publik. Mitt barnbarn, som är tre och ett halvt år, har mycket bestämd smak. Jim Carrey är hennes favoritskådespelare.

Hon har sett *Ace Ventura, Den galopperande detektiven*, ett oändligt antal gånger. Samma sak med favoritavsnittet av *Wallace & Gromit, A Matter of Loaf and Death*. Som faktiskt har ett mord redan i förtexterna. Frånvaron av svenska röster gör henne ingenting, hon förstår kroppsspråket.

Och den bästa skolan när det gäller filmklippning är Tintin. Seriealbumen, inte filmerna. Lägg märke till en viktig detalj: när det går bra för Tintin rör han sig från vänster till höger i bilderna. När det går dåligt, tvärtom.

Lycka till allesammans!

Carl Johan De Geer
Stockholm november 2012



Inledning *eller*

Varför barnfilmen alltid befunnit sig i kris

Malena Janson

16 784. Så "många" personer såg den svenska familjefilmen *Isdraken* på bio. Det är inte många. Snarare ytterst få. Särskilt med tanke på att Martin Högdahls långfilmsdebut fram till julhelgen var den enda svenska filmen för en publik i skolåldern som hade premiär under 2012. Ännu mer särskilt med tanke på att Disney/Pixars *Modig* samma år sågs av cirka 365 000 personer – mer än tjugo gånger fler.

Det talas allt oftare om en kris för den svenska barnfilmen. Ingen vill producera, ingen vill finansiera, ingen vill distribuera någonting som varken ger ekonomisk vinst eller kulturellt kapital. Resultatet blir ytterst få filmer som ses av en ytterst liten publik. De ytterst få filmerna som får premiär är tänkta att tilltala alla, varpå de blir så utslätade och strömlinjeformade att de berör ingen. Särskilt inte filmkritiker och andra kulturjournalister som med enstaka undantag helt har slutat bevaka barnfilmen.

Men även om krisen är djupare i dag än på länge är detta inget nytt fenomen. Bortsett från ett par blomstringstider i slutet av 1970-talet och början av 2000-talet har den svenska barnfilmen nästan alltid befunnit sig i kris. Den har utgjort ett sidospår till den svenska filmen, den "riktiga" filmen; vuxenfilmen. När svensk film på 1960-talet tog intryck av franska "Nya vågen" och blev mer realistisk och autentisk fortsatte barnfilmen i trygga hjulspår. När svensk film i början av 1970-talet blev politisk fortsatte barnfilmen i samma trygga hjulspår. När svensk film kring millennieskiftet 2000 haussades så till den grad att det talades om en "ny svensk filmvåg" inbegreps inte barnfilmen.

Och varje gång en barnfilm faktiskt lämnar hjulspåren och försöker bryta ny mark genom att berätta en mindre konventionell historia eller skildra en komplex barnkaraktär så klassas den inte som barnfilm! Det hände när *Hugo och Josefin* hade premiär och samma öde har drabbat filmer som *Elvis! Elvis!*, *Zozo* och

Flickan. För att nämna bara några exempel. Vi har så till den grad vant oss vid att barnfilm är lika med lättbegriplig och uppbygglig film om snälla barn att allt som inte motsvarar de här förväntningarna automatiskt anses som vuxenfilm.

Förklaringarna till detta är flera och griper in i varandra. Men den viktigaste orsaken är att barnfilmen befinner sig i korselden mellan två synnerligen starka diskurser, eller idékomplex. Den ena diskursen är den om barnen, det vill säga publiken, som ömtåliga varelser som behöver skyddas från alla tänkbara faror. Den andra är diskursen om filmen som ett farligt medium med en stark suggestionskraft. De ömtåliga barnen kan inte stå emot den starka suggestionskraften utan kan ta skada av att se fel sorts film. Detta slogs fast 1945 i en statlig utredning och dessa idéer fungerar som hämsko på barnfilmen än i dag. Alltså: trots all forskning som alltsedan slutet av 1960-talet visat på barns förmåga att hantera svår information och komplexa känslor, och trots att vi numera vet att barn inte alls är några passiva mottagare av film utan tvärtom i högsta grad är aktiva medskapare, utgör barnfilmen ännu ett sidospår till den "riktiga" filmen.

Och vad utmärker då detta sidospår? Jo, mer än någonting annat så präglas den svenska barnfilmen av *påbud* och *förbud*. Alltså: vad den *måste* innehålla och vad den *inte får* innehålla. I någon mån varierar påbudet och förbudet över tid men om man får generalisera lite kan man säga att barnfilm *måste* skildra söta och snälla barn samt ha en klassisk dramaturgi och en fostrande agenda. Medan den *inte får* skildra elaka barn, inte får vara experimentell och inte får handla om sex, pengar eller politik.

Frågan som följer är: vem fan vill arbeta med barnfilm när den är så kringgärdad av påbud och förbud? Så mallad? Så genomsyrad av hämmande idéer om vad barn klarar av och inte klarar av att se, vad de tycker om och inte tycker om?

Åtta personer som faktiskt vill det tog magisterexamen i barnfilm vid Stockholms dramatiska högskola (StDH) våren 2012. Mer om denna Sveriges första barnfilmsutbildning nedan. Dessa åttas visioner – vad de vill göra för barnfilmer och varför – skiljer sig åt. Men alla delar de synen på barnfilmen som ett uttrycksmedel med *möjligheter* snarare än *begränsningar*. De vill arbeta för en barnpublik eftersom barnpubliken är intressant och eftersom deras kreativa idéer förmodligen kommer att tilltala barn. Inte alla barn, men en del. Liksom en del vuxna, inte alla. I den här skriften formulerar de sina tankar om barnfilmen.

Lena Hanno Clyne skriver i *Den ofrivillige barnfilmaren* om det "barnfilmsträsk"

som ingen regissör förmodas vilja fastna i men vänder överraskande på perspektiven. Varför skulle man *inte* vilja göra barnfilm? Och vad krävs av den regissör som arbetar för en yngre publik? När man läser hennes checklista inser man att barnfilm inte är något för vilken nybörjare som helst ...

"Vad tycker barn om?" är en av de frågor som en barnfilmsregissör *inte* bör ställa, hävdar Nicklas Wedin i sin text "*Vad vill barnen se?*" och *andra frågor jag inte tänker ställa. Varför kreatörens drivkraft måste komma inifrån*. Det finns vare sig någon homogen barnpublik med en gemensam smak eller en universalform för barnfilmen. Liksom all annan film måste barnfilmen vara produkten av en konstnärlig vision och dess form hänga samman med innehållet.

Karin Quinn jämför i *Animerad barnfilm – mer än likriktad underhållning* sin barndoms sjuttioal med i dag, då animerad film är norm och "oteknad" film det avvikande. Och hon frågar sig varför den animerade filmen med få undantag har utvecklats till en strömlinjeformad tv-produkt gjord enligt löpandebandprincipen när den faktiskt rymmer närmast oändliga möjligheter.

I *Annorlunda fredagsmys. Berättelsen om hur Josef Fares sabbade och räddade kvällen* får vi veta vad som hände när Sara Sjöo tog kommandot över dvd-spelaren och, trots högljudda protester från barnen, bestämde vad familjen skulle se. Lärdomen vi kan dra av denna text är att man inte kan veta vad man vill se om man inte vet att det existerar.

Rebecca Forsberg hävdar i sin text *Digital kultur – att vara där barn är* att vi i dag ytterst sällan tar tillvara på de möjligheter som den digitala kulturen ger oss att inkludera barn och unga i skapandeprocessen. Både "delaktighet" och "digital kultur" har blivit begrepp som man gärna svänger sig med – men ytterst sällan ges unga den yttrandefrihet som de enligt Barnkonventionen har rätt till.

Om barn som inte passar in i normen skriver Erika Norén i "*In the Doorway. Om queera identitetsprocesser i barnfilm*". På många håll har vi kommit långt i hbtq-frågor men i barnfilmen tycks tiden stå stilla. Här är det heteronormen som regerar och ser till att flickor blir flickor och pojkar pojkar och, för säkerhets skull, att flickor blir kära i pojkar och pojkar i flickor. Frågan är vilka filmer alla barn som inte i första hand identifierar sig genom sitt biologiska kön ska se?

De rent visuella aspekterna av barnfilmen fokuserar Karolina Pajak i texten *Konstnärlig barnfilm – en stimulerande utmaning*. Som filmfotograf ser hon stora möjligheter att skapa film som tillfredsställer barnens behov av estetisk njutning,

film som överskrider tid och rum och är befriad från realistiska anspråk. "Behaglig film" – en form av experimentell eskapism för de yngsta.

Lämpligt nog avrundar vi med döden. I "*You guys wanna go see a dead body?*" *Om barnet och döden på film* skriver Marjo Viitala om hur döden skildras i barnfilm. Hon frågar sig varför döden kan skildras som underhållning men så sällan nyanseras som tema inom barnfilmen. Självt efterfrågar hon en barnfilm där barns fascination inför döden tas på allvar.

* * *

Om dessa åtta barnfilmsmagistrar och kreatörer ges möjligheter att omsätta sina planer i praktik behöver vi inte bekymra oss över den svenska barnfilmens framtid. Idéer, teorier och visioner råder det knappast brist på. Men visioner kräver resurser och barnfilmer kräver samma resurser som film för vuxna. Om denna skrift det allra minsta kan bidra till en generösare syn på barnfilmen – och nu åsyftar jag såväl reda pengar som större vidsynthet – är jag nöjd.

Barnfilmen hör hemma i den svenska filmhistorien och i den svenska samtiden – inte i ett sidospår.

DEN

O

FRI

VILL

IGE

BARN-

FILMAREN



Den ofrivillige barnfilmaren

Lena Hanno Clyne

En regissör jag känner berättade att på filmskolan fick hon veta av sin lärare att barnfilm kan vara en bra språngbräda till viktigare uppgifter. Men att den också kan bli en fälla, att det särskilt som kvinna är lätt att, med hans ord, "fastna i barnfilmsträsket".

Jag väljer här att bortse från det barnförakt och den genusproblematik som uttalandet rymmer för att fokusera på konsekvenserna för barnfilmen av sådana idéer. Att barnfilmssverige befolkas av mer eller mindre ofrivilliga träskfilmare verkar som en möjlig delförklaring till den kräftgång för svensk barnfilm vi sett de senaste kanske femton åren. Säg vad man vill om Olle Hellbom, men han tog barnfilm på allvar.

När jag hösten 2011 började magisterkursen i barnfilm vid StDH var jag osäker på om jag själv kunde göra bra barnfilm. Om jag kunde kommunicera över den tids- och åldersbarriär som ju alltid finns när vuxna ska göra film för barn. Mina funderingar fick till slut formen av ett slags checklista för blivande barnfilmare.

1. Hade du minst en riktigt stark filmupplevelse som barn?

Lisa: *Om alla oss barn i Bullerbyn har Astrid Lindgren skrivit. Hon var själv ett Bullerbybarn när hon var liten. / Olle: Den som kika' på oss i kameran var Stig Hallgren. /.../ Och Artfilm, det är allihopa, vi tillsammans. / Lisa: Den som flyttade över Bullerbyn till film, det var Olle Hellbom. Det var han som sa till när korna skulle råma. / Olle: Och här är alla vi barn i Bullerbyn. Lasse och Bosse och Olle. Lisa: Lisa och Anna och Britta. Hej! Vi ses igen!*

Ur *ljudeftertexter till Alla vi barn i Bullerbyn*, 1961

Den här sekvensen avslutade varje avsnitt av 60-talsversionen av Bullerbyn. Jag har kunnat de här orden utantill hela mitt liv.

Var inte detta både intro och ending vid något tillfälle?:) Jag mindes att man ibland hörde detta och bad till gud att det var introt och inte slutet

Minns hur livrädd jag var för detta introt och det är jag fortfarande.

Några av kommentarerna till klippet på Youtube

Jag har inte träffat någon som är intresserad av barnfilm som inte själv hade starka filmupplevelser som barn. Bara den som minns hur viktigt det var då kan ha en vision om att vilja ge barn i dag liknande upplevelser.

En del vuxna talar med förundran om barn som ser om och om igen på sina favoritfilmer. Men vad är egentligen skillnaden när äldre fastnar för en såpa eller serie? Karaktärerna flyttar in i ditt liv och befolkar det och när filmen är slut nästan dör en vän. Många barn vittnar om hur de blev deprimerade när Harry Potter-serien tog slut och det inte fanns några fler böcker eller filmer att längta efter.

Under barnfilmsutbildningen blev jag påmind om mina egna filmupplevelser som barn. Hur Lisa från *Alla vi barn i Bullerbyn* kändes som min egen kompis hemma i vardagsrummet. Den enorma upplevelsen när jag för första gången gick på kvällsbio och såg *Mary Poppins* två gånger samma vecka. Jag hade läst böckerna men filmen var bättre! Hur min tonårstid helt förändrades av *En kärlekshistoria*. Jag mindes mina egna filmupplevelser och med dem något som jag nästan hade glömt. Att det viktiga med film var den dubbla möjligheten. Att jag själv kände mig sedd och bekräftad där jag satt och tittade. Men också att det öppnade dörrar till andra verkligheter och möjligheter. Andra framtider, smaker och lukter. Rätten till farligheter. I trygghet.

Jag mindes också hur viktigt det var med viss vuxenfilm som barn. De gav andra (definitivt mer spännande) bilder av vuxenhet än ens egna föräldrar. I mitt fall var det svartvita film noir-rullar på tv, oftast med Humphrey Bogart, som jag älskade i tioårsåldern.

Det är vanligt att viktiga filmupplevelser under barndomen uppstår ur vad som inte verkar vara barnfilm, vare sig det är *Star Wars*, *Monty Python*, *Solsidan* eller liknande. Jag vill inte här definiera vad en barnfilm är, eftersom det är en annan frågeställning. Men jag tror att det är svårt att som barn ta till sig film med ett vuxenperspektiv, om de inte först har lärt sig det från filmer (och böcker) med

barnets perspektiv i centrum. Med barnets perspektiv menar jag då barn som upplevande och handlande subjekt. Det är lättare att våga gå ut i ett främmande landskap om du först har orienterat dig någorlunda i närmiljön.

Men det räcker inte med att huvudpersonen är ett barn i rätt ålder. Det finns många filmer om barn som mest ser barn utifrån och egentligen har vuxna som önskepublik. Där barn är symboler för något, ofta oskuld. Inte sällan handlar det om att gestalta minnet av upphovsmannens egen barndom. Det kan handla både om en nostalgisk återblick på det förlorade paradiset eller att bearbeta ett trauma. En del sådana filmer blir trots allt bra och kommunicerar med många. *Mitt liv som hund* är ett exempel. Men jag tror att skälet till att just den fungerar även för barn beror på att den försöker hitta huvudpersonens inre liv i funderingarna kring hunden Laika ute i rymden, vilket vad jag förstått inte fanns i manus utan tillkom vid klippbordet. Det medverkade till att *Mitt liv som hund* blev en lyckad crossoverfilm; en film som är tänkt för en vuxenpublik, men också kan upplevas starkt av vissa barn.

Mer spännande för mig personligen är crossoverfilm åt andra hållet, alltså filmer som görs för barn men också med fördel kan upplevas av vuxna. Filmer som utgår från barnet som publik men också bygger bryggor mellan barn- och vuxenvärlden. För mig är filmatiseringarna av *Mary Poppins* och *Matilda* exempel på sådana, viktiga, filmer. Jag skiljer på dessa och de flesta animerade storfilmerna, som jag kallar familjefilmer. De senare saknar ofta barn som handlande subjekt, och har i stället fantastiska huvudpersoner i gränslandet mellan barn och vuxna, som leksaker, monster, djur, prinsessor eller träsktroll. Jag tror absolut att familjefilmer är en viktig genre som bygger upplevelsebryggor mellan generationer, men det betyder inte att det är oviktigt med film för just barn. Barn borde få sina verkligheter konstnärligt gestaltade, helst på sitt eget språk. Det borde vara en medborgerlig rättighet på samma sätt som sjukvård och skola.

2. Har du något du vill berätta för just barn?

Tove Jansson säger att i barnboken går tryggheten och katastrofen parallellt hand i hand med varandra och nämner att barn accepterar skrällen och fasan i berättelsen, så länge inte trösten eller räddningen uteblir. Hon menar att döden får förekomma i barnböcker, men att man inte skall ta livet

av huvudkaraktären, den som barnen identifierar sig med, för då är det inte rättvist. Hon påminner oss om att barn inte är så sköra som vi tror, utan de "har en hänförd fallenhet för det hemska". Hon avslutar med att säga att berättaren "har infört sin egen rädsla i sagan" och påpekar att ett barn knappast kan vara särskilt intresserad av en saga som inte skrämmer lite här och var.

Marko Hietanen,
*Gotiska drag i Tove Janssons Muminböcker: Med fallstudie
av Småtrollen och den stora översvämningen*

Alla som arbetar med barnkultur kommer förr eller senare tillbaka till frågan vad som kan eller bör berättas. Ibland blir detta till ett slags ställningskrig mellan förespråkare för barnkultur med innehåll kontra underhållning. Jag tycker inte att den konflikten är särskilt intressant.

Underhållning som ett autentiskt uttryck för filmberättarens egen humor kan vara perfekt för barn. Jag tänker på TV-serien *Tårtan* till exempel. Det jag inte tror på är när vuxna klämmer in vad de tror är barnhumor eller ett budskap som de själva inte har ett personligt förhållningssätt till. Det är då det blir dåligt. Stapelvaror i filmbudskap. Ni vet, som att det är bra med fantasi, att vara en bra kompis, att vuxna inte har tillräckligt med tid för barnen etcetera.

De som arbetar med barnkultur måste ta sig upp ur klichéträsket. Det finns mer än nog av slarviga datoranimationer i glada färger med hysteriska och fallettfalsa vuxenröster. Nästan lika trist är tanken att alla seriösa barnfilmer måste handla om skildringar av föräldrar som dör eller liknande. Med risk för att vara övertydlig: Alla ämnen kan fungera i en berättelse för barn, men alla berättelser fungerar inte för barn.

För egen del tycker jag att två saker är viktiga om man berättar för barn; MAKT och HOPP. Det viktigaste är att barnkaraktärerna verkligen styr händelseutvecklingen. Barnpubliken som ofta saknar makt i den vanliga världen ska få uppleva makt genom identifikation.

Att sluta en barnfilm olyckligt är närmast ondskefullt. I sagorna kan det värsta hända men de slutar alltid lyckligt. Ett barn måste tro på framtiden, annars kan det inte fortsätta växa upp. En mörk värld med hopp är mycket mer positiv för de flesta barn, än en värld målad i glada färger som saknar äkta framtidstro.

Detta eftersom barn relaterar berättelser till sitt eget framtida vuxenblivande.

Så då är vi inne på den minerade frågan om det finns ett särskilt formspråk för barn.

3. Ser du ett formspråk anpassat för barn som en begränsning eller en tillgång?

Man ska inte skrämman barn till ångest, men det behöver likväl som vuxna uppröras av konst. Man måste riva upp en själ som eljest sover, alla behöver ibland gråta och förskräckas. Det gör ingenting i böcker. Ett barn kan hastigt vända sidan i en bok när det inte tycker om innehållet. Bilden är en annan sak, hemska filmer anser jag direkt olämpliga för barn.

Astrid Lindgren, *Dagens Nyheter*, 1959

För min del är formspråket i bred mening (med en flytande gräns mellan form och innehåll) den knepigaste frågan. På ett sätt är barnfilm formmässigt en klar begränsning, men just i begränsningen finns det också något utmanande kreativt.

Astrid Lindgren gav i en tidningsartikel rådet till barnboksförfattare att skära ner texterna till hälften och skriva om den andra halvan för att barnanpassa dem. Ett motsvarande berättartekniskt råd för film är kanske att vara sparsam med dialogen och satsa på det visuella. Barn är minst lika bra på att läsa av bilder och ljud som vuxna men använder språket lite annorlunda. Scener laddade med undertexter passar inte yngre barn eftersom de inte hanterar språk och tonfall på samma sätt som vuxna. Det finns färre erfarenheter att utgå från och situationer som helt enkelt inte passar i barnfilm. Sexscener är ett exempel. Skräckeffekter, dödsexplosioner och annan onödig våldsamhet i film är särskilt tveksamma i barnfilm eftersom barn inte är lika avtrubbade som vuxna.

Men det finns saker som måste få vara otäckta i både barn- och vuxenfilm, om det inte ska bli sockrigt eller förljuget. Den riktiga världen måste gestaltas även i barnfilm. Frågan är hur. Kanske på samma sätt som en fobi hanteras enligt KBT-metoden, genom att man lär sig hantera det som är farligt eller otäckt genom exponering i kontrollerad form och små portioner. Det obehagliga kanske kan gestaltas associativt, som ett bokblad man kan vända, utan bilder som sätter sig på näthinnan för alltid och kommer tillbaka i mardrömmar. Men det skulle ganska många föredra även i vuxenfilm idag, tror jag. Själva får jag blunda alldeles

för ofta på bio. (Jag har fortfarande inte kommit över min första och enda skräckfilm på bio när jag var femton.)

En annan viktig frågeställning när man arbetar med film för yngre barn är om man tänker sig att den ses i sällskap med vuxen eller av ett ensamt barn. Film för tv tillhör oftast den senaste kategorin och anpassningen måste då bli mer omfattande.

En anslutande fråga är arbetsprocessen när man arbetar med barn som skådespelare. Hur annorlunda är det egentligen? Utan att själv ha massor med erfarenhet så är det svårt att komma runt att det är annorlunda att regissera, inte minst för mig som kommer från teatern. Alla barnskådespelare är amatörer, de har inte "lärt sig" hur man gör för att utveckla en rollkaraktär och vet inte hur man förankrar en text i kroppen, i många fall kan de inte ens läsa. Hur gör man till exempel när man regisserar en dialog? Ja, oftast säger man före. Eller så låter man barnen improvisera texten, vad jag förstår finns det två skolor där. Att ge barn tiden och utrymmet att göra som i teatern, att memorera texten med hjälp av repetitioner (vilket ibland händer i vuxenfilm) har jag inte hört talas om i verkliga livet.

En del menar att många barn kan agera naturligt eftersom det är nära deras lekande vardag och det är kanske i viss mån sant så länge det handlar om förskolebarn. Men i skolåldern blir barn i allmänhet precis lika självmedvetna framför en kamera som de flesta vuxna.

Den största skillnaden mot vuxenregi är nog ändå castingen. Det blir avgörande är att hitta rätt barn helt enkelt. Men även där finns det två skolor. Att hitta det rätta barnet eller att hitta en barnskådespelare. Drömmen är väl både och men det händer inte så ofta. Om man måste välja tror jag det blir avgörande vilket konstnärligt uttryck man är ute efter. Vill man att berättelsen ska kännas "verklig" eller är den en projektduk man håller upp för publikens upplevelser? Det rätta barnet eller barnskådespelaren? Det är också avgörande med en professionell casting, det vill säga att det inte är regissören som själv letar barn. Då finns det nämligen en stor risk att hen omedvetet söker efter ett barn som påminner om honom som barn.

Jag tror verkligen att det finns ett slags självlärda barnskådespelare. De har en gestaltningslust som finns där mycket tidigt. En lust som dessutom ofta utvecklats av att man sett vuxna i sin närhet skådespela och intuitivt förstått något

om hur det går till. Sen finns det, precis som hos vuxna skådespelare, vissa som har en extraordinär inbillningskraft som de kan använda sig av. Men de är väldigt få både bland vuxna och barn.

4. Jag + Barn = Sant?

Vuxna vill egentligen inte veta att barn är jämbördiga människor, de vill att barnen ska vara känsliga husdjur. Det annorlunda är alltid läskigast när det är nästanlikt. Barn är som vi men ändå inte. Det upplevs som spooky.

*Aase Berg, Lägg det helvetiskt omöjliga
livspusslet och du får bilden av ett barn*

Jag har insett att ett viktigt skäl till att jag inte velat göra barnfilm tidigare antagligen är mina egna tre barn. Jag tycker att det är roligt att hänga med barn (särskilt yngre skolåldern och yngre tonår) men med mina egna barn kan jag inte "bara vara" eftersom jag i första hand är förälder. Mina reaktioner är i första hand föräldrareaktioner, i andra hand autentiska. Om mitt barn har dåligt bordsskick blir reaktionen att försöka korrigera det olämpliga beteendet. Pippi säger det så bra, apropå att hon aldrig vill bli vuxen: "Och så är dom fulla av vidskepligheter och galenskaper. Dom tror att det ska hända en stor olycka, om dom råkar sticka kniven i mun när dom äter och sånt där."

Nu när mina egna barn är nästan vuxna slipper jag bry mig om sådant och har återigen blivit medmänniska till barn. Att jag "haft" egna gör att jag känner till vissa ytliga saker om barns liv, men jag är inte alls säker på att det gör mig till en bättre barnberättare. Över huvud taget finns det en tendens hos många som jobbar med barn och barnfilm att övervärdera betydelsen av nya faktorer som de själva möter som föräldrar eller pedagoger (datorer, Facebook, appar etcetera), i stället för att se vad som är essentiellt i barndomslandet. Det är viktigare att verkligen vara närvarande i mötet med barn som intresserar dig. Fokus borde vara att beröra barn, inte att "ha koll" på barnens värld.

Under magisterkursen hade vi en workshop där vi bland annat fick presentera oss för varandra genom att rita och berätta våra barndomar. Sedan dess kan jag se tydligare att berättelser jag är intresserad av har ett avstamp i min egen barndom och puberteten. Att vissa perioder var viktigare än andra. Det gäller både smultronställena och ugglorna i mossen.

Om jag gör barnfilm måste jag både minnas hur det var då och ha kontakt med mitt eget inre barn nu. För en del verkar detta lätt som en plätt men för mig har det varit något jag målmedvetet måste arbeta med. I grunden är det en fråga om kvalitet. Jag tror inte alls på att man måste vara självbiografisk i film för att berättelsen ska bli levande, men som regissör och manusförfattare måste man förankra berättelsen i det personliga. Även om mina privata barndomsreferenser inte har någon betydelse för barnens upplevelse av den blivande filmen, fyller de funktionen att göra berättelsen verklig för mig själv. Så att jag kan gestalta terrängen i stället för att rita en platt karta. Bara i terrängen kan jag vandra vilse, lukta lukterna och smaka smakerna. Först då kan berättelsen börja berätta sig för mig. Först då kan det bli levande. Först då kan det bli bra. Det tror jag gäller för både den som regisserar och den som skriver.

En del ser det som ett problem att det skrivs så få originalberättelser för barn. Men att göra barnfilm är svårt. Det gäller att använda alla goda resurser som finns och den bästa barnlitteraturen bygger på starka berättelser. Inom teatern ser man det som självklart att uppdatera och tolka klassiker, så varför inte med barnfilm?

5. Varför vill du jobba med film för just barn?

All pedagogisk konst är dålig konst och all god konst är pedagogisk.

Lennart Helsing, *Tankar om barnboken*

Att påpeka att barnfilm inte behöver vara pedagogisk känns 2012 som att slå in öppna dörrar. Snarare är det lite "fel" att ha en avsikt, standard är att filmare säger att han eller hon bara gör film som de själva vill se.

Det finns många tvivelaktiga skäl till att vilja regissera professionell film. Status. Pengar, kanske. Självspjeling? Själva inspelningarna är extrema tillställningar av adrenalin och total makt som lätt kan bli beroendeframkallande. Ändå tror jag nog att de flesta har något de vill förmedla. Vare sig det handlar om att underhålla, undervisa, uppröra, fascinera, påverka politiskt eller känslomässigt eller alltihop på en gång. Det finns medvetet eller omedvetet en tänkt mottagare, en önskepublik. Frågan är vem som har barn som sin önskepublik och varför.

För mig personligen är Status, Pengar, Uppmärksamhet och Glamour inte särskilt viktigt. Trots detta är avsaknaden av SPUG inom barnfilm inte bara ett

tydligt symptom på samhällligt barnförakt. Det är också ett stort problem i sig, eftersom det medverkar till att barnfilmsbranschen i Sverige nu är nära döden.

Många vittnar om att det i dag är svårare att få en barnfilm finansierad än en vuxenfilm. Vi lider i Sverige effekten av en ond cirkel av bristande intresse och resurser som leder till färre barnfilmer, som leder till sämre filmer, som leder till minskad barnpublik och är på väg att leda till att svenskspråkig barnfilm i princip försvinner om ingenting görs. Vi vuxna som intresserar oss för barnfilm kan och måste göra skillnad NU. Dels genom att höja nivån på det offentliga samtalet om barnfilm. Dels genom att påvisa att barnfilmen är diskriminerad, såväl i förhållande till biosättningar, som offentlig och privat finansiering. Vet politikerna verkligen om att det nya filmavtalet som träder i kraft 2013 både direkt och indirekt missgynnar barnfilm? Hur motiverar man i så fall detta? Man får lust att skicka ut Pippi som undersökande journalist. Den här gången för att ta reda på inte vad SPUNK är, utan varför och vart barnfilmens SPUG tog vägen.

Detta sagt så ser jag personligen något lockande med att just göra något så oglamoröst som barnfilm. Det finns något narcissistiskt över "seriös" vuxenfilm. Varför ska andra intressera sig för just min spegling av världen? Med barnfilm finns det ett livsviktigt uppdrag. Barn behöver bli sedda, bekräftade och utmanade i det offentliga rummet för att må bra. För att vilja och kunna växa upp till fungerande vuxna.

Barnfilmer är faktiskt så viktiga att jag tycker att vi omedelbart kan avstå från de ofrivilliga barnfilmarna, för att se vad som händer om de begränsade resurserna i stället får gå till de som verkligen vill. Så, alla ni som med berått mod vill ge er ut i det farliga, svårarbetade och förtrollande barnfilmsträsket: Ge er tillkänna! Fritt fram!

REFERENSER

Texter:

Berg, Aase, *Lägg det helvetiskt omöjliga livspusslet och du får bilden av ett barn*, Ord & bild 2011:1-2

Hellsing, Lennart, *Tankar om barnlitteraturen*, Rabén & Sjögren, 1963

Hietanen, Marko, *Gotiska drag i Tove Janssons Muminböcker: Med fallstudie av "Småtrollen och den stora översvämningen"*, kandidatuppsats Högskolan i Jönköping, 2010

Lindgren, Astrid, *Astrids Klockbok*, sammanställd av Margareta Strömstedt, Eriksson & Lindgren, 1997
Pippi Långstrump i Söderhavet, Rabén & Sjögren, 1948

Filmer och TV-serier:

Alla vi barn i Bullerbyn (Olle Hellbom, 1960)

En kärlekshistoria (Roy Andersson, 1970)

Mary Poppins (Robert Stevenson, 1964)

Matilda (Danny DeVito, 1996)

Mitt liv som hund (Lasse Hallström, 1985)

Tårtan (Håkan Alexandersson och Carl Johan de Geer, TV2, 1972)

”VAD VILL
BARNEN SE?”
OCH ANDRA
FRÅGOR JAG **INTE**
TÄNKER STÄLLA.

VARFÖR
KREATÖRENS
DRIVKRAFT
MÅSTE KOMMA
INIFRÅN



”Vad vill barnen se?” och andra frågor jag inte tänker ställa. Varför kreatörens drivkraft måste komma inifrån

Nicklas Wedin

Vad tycker barn om för slags film? Ska det gå snabbt? Fattar de undertext? Är det viktigt med en tydlig dramaturgi? Tråkar långa tagningar ut dem? Långsamt berättande? Hur är det med känslor, stämningar, bildpoesi – är det bortkastat på en barnpublik? Det här är meningslösa frågor – men ändå förhåller sig den som skriver och filmar för barn till dem. De är meningslösa eftersom det inte finns en barnpublik, ingen homogen massa av ungar med samma smak och preferenser. De är också meningslösa för att de är fel utgångspunkt när man skapar – för barn såväl som för vuxna.

Varför tar jag då upp dem? För att de påverkar mitt eget skapande och för att de uppenbart påverkar utbudet av filmer för barn. Som konstnär kan man välja mellan två olika spår; antingen ett som totalt avfärdar kommunikation som ett mål för konsten eller ett där man tycker att kommunikation är en förutsättning för konsten men också ett problem eftersom det innebär en kompromiss. För konst som är hänvisad till en kommersiell marknad – exempelvis filmen – blir problemet större.

När barnkultur kritiserar och diskuteras, både inom produktionsapparaten och av externa kritiker och av publik, tas ofta *förståelse* och *tempo* upp. Om dessa två aspekter kommer den här texten att handla. Den hade också kunnat handla om vad barn *tål* att se, vad de *bör* se och vilket *syfte* och *mål* barnkultur bör ha, men det är alltså en annan diskussion.

Att förstå eller att inte förstå – det är frågan

Kritik som handlar om att en film är alltför svår, att den talar över huvudet på barnen och mest vänder sig till vuxna eller bara är obegriplig överlag, gör ofta misstaget att tro att förståelsen är ett mått på upplevelsens värde. Även livet

själv är i många fall obegripligt, i synnerhet för barn, men är ändå värt att uppleva. Att inte förstå något betyder inte att man inte får en upplevelse eller att man ger upp – tvärtom kan detta inspirera till funderingar och egna konstruktioner av mening som i sig är utvecklande och i många fall njutbara.

I sin bok *Från sagospel till barntragedi* citerar teaterforskaren Karin Helander lekforskaren Gunilla Lindquist som skriver om "barns poetiska relation till språket, där orden blir leksaker i barnets språklekar". Vi glömmar lätt bort att ord är mer än byggstenar i meningar och att deras främsta syfte inte behöver vara att kombineras i syfte att skapa text och innehåll. Deras ljud, utseende och inbördes likheter och olikheter kan vara minst lika fascinerande som den textuella mening de tillsammans bygger. I mer ljudbaserade konstformer tillåter vi att orden främst får vara ljud, i filmen såväl som teatern strävar vi gärna efter att de främst ska vara text. En mer abstrakt film där orden är nonsens men ljuden de skapar är upplevelsens kärna har självfallet samma värde som en film där orden berättar en historia.

Tittar man på receptionsstudier visar det sig att många barn visserligen föredrar tydliga och stängda slut framför mer öppna och oavslutade. Samtidigt visar samma studier att de öppna slutet leder till att historien lever kvar i barnen och att de reflekterar över, samt bygger vidare på, den. Karin Helander skriver om en studie av Gunnlög Mäarak som visar att barn har en benägenhet att skapa lyckliga slut när det inte finns i berättelsen, även när belägg för detta helt saknas i texten. Och vidare att en annan receptionsstudie visat att "barnen inom sina tolkningsramar flyttar fokus och ofta väljer en annan centralgestalt än den vuxne" och att barnpubliken även på detta sätt skapar sin egen dramaturgi så att "[b]ihandlingar, ovidkommande situationer och perifera figurer ur den vuxnes perspektiv kan bli den allt överskuggande upplevelsen eller centralgestalten i barnets föreställningsvärld".

Det vill säga; även om det skulle finnas en poäng med att försöka göra en så tydlig historia som möjligt så kommer de flesta barn att göra en annan tolkning än den avsedda. Om man inte kan uppnå detta kan man i stället koncentrera sig på att ge en så mångfacetterad och tolkningsrik upplevelse som möjligt.

Obegriplighet är naturligtvis aldrig ett mål i sig men den kommer att uppstå om dramat är välskrivet och karaktärerna inte är stereotyper. Den kan vara ett sätt att fånga sin publik. Den räcker dock inte i sig själv utan måste kombineras

med en upplevelse som är så intressant och givande att den bristande begripigheten sporrar till nyfikenhet i stället för ointresse.

Snabbt, långsamt eller mittemellan?

Snabbt berättartempo har i många läger ett lika dåligt rykte som långsamt tempo har i andra. Problemet är att snabbhet ofta används för att dölja det faktum att det saknas andra värden i en film. Finns inget djup i historien eller några stämningar att försjunka i serverar man i stället publiken ständigt ny information för att distrahera den och konstant fånga deras flyktiga uppmärksamhet. Snabbt tempo som används för att uttrycka en energi och en stämning kan däremot bli väldigt effektivt.

Långsamt tempos dåliga rykte har till stor del uppstått i iakttagelser av en barnpublik som tappat intresset när tempot sjunkit. En vanlig förklaring är att dagens barn inte är tränade att se långsamt berättande. Efter att själv ha iakttagit barn när de ser långsamt berättade filmer är jag övertygad om att barn inte har något problem med att det långsamma tempot.

Långsamt berättande har visserligen en del svagheter. Det tar till exempel längre tid att fånga sin publiks uppmärksamhet eftersom det som håller publiken intresserad är att den sjunker in i en stämning och börjar bry sig om karaktärer och relationer. Detta sker inte på ett ögonblick. Därför är den långsamt berättade filmen mer känslig för distraktioner i början. Den kräver även en för publiken relevant historia eller stämning att försjunka i. Dessutom måste den hålla en för publiken upplevd hög kvalitet.

Den långsamt berättade historien kommer också oundvikligen att få en mindre publik än den snabbt berättade. Detta eftersom publiken inte är homogen – dess individer uppskattar olika historier olika mycket och en del historier kommer förmodligen att tråka ut. Men det är inte det långsamma tempot som tråkar ut individen utan historien i sig. Det snabba tempot är mer okänsligt eftersom det tilltalar publiken på ett annat plan genom att ständigt påkalla dess uppmärksamhet med ny information utan att ge den tid att värdera denna.

Jag propagerar inte för den extremt långsamt berättade filmen utan för att filmen och upplevelsen ges det tempo den behöver för att publiken skall hinna ta del av den och få tid att försjunka i upplevelsen. Här går resonemanget in i det om

förståelse: Ju mer komplex, mångfacetterad och rik på olika uttrycksformer en film är, desto långsammare kan den berättas. Inte för att publiken ska hinna förstå den, utan för att de ska hinna uppleva den i så stor utsträckning som möjligt.

Ett exempel på film som lyckas med detta är *Hugo och Josefin*, i vilken många barn ser en annan historia än jag som vuxen. En historia full av livsfragment och starka upplevelser. Historien rullar på i sävlig takt men de starka upplevelsefragmenten följer tätt på varandra. Detsamma gäller för tv-serien *Beppes godnattstund* där publiken inte så mycket får följa en historia som att leva sig in i en stark och närvarande situation som de på olika sätt kan relatera till; nämligen läggdags. Att gå till sängs är mer en utdragen känsla, ett väntande, som kan rymma många känslor såsom ovilja, njutning, oro och längtan. Att förmedla denna känsla kan inte göras med effektivt och snabbt berättande, i stället handlar det om att stämningar byggs upp, vilket tar tid.

Formen måste anpassas efter innehållet

Som konstnär måste jag utgå ifrån det jag själv brinner för; att uttrycka och ge det den form det behöver. Innehåll och form hör ihop, de skapar varandra och ger man en berättelse en form som inte hör ihop förvränger man innehåll såväl som form och resultatet blir inte vad det kunnat vara. Det här betyder absolut inte att man ska strunta i kommunikationen med publiken. Genom att vara elitistisk och inåtvänd i sitt filmiska språk kan man skrämman bort vilken publik som helst. I stället gäller det att hitta metoden för att nå fram till publiken i varje specifikt fall. Den metod som inte förvränger innehåll eller form utan i stället lyckas uttrycka ens vision på ett fullvärdigt sätt – kanske till och med på ett mer utvecklat och komplext sätt än ursprungligen tänkt.

Genuin kommunikation inom konsten har förmågan att ta ursprungsidén vidare i stället för att förvränga och förenkla den. Men detta kräver fingertoppskänsla och processtänk. Snarare än att ha ett exakt mål måste man tillåta sig att befinna sig i en process där metod, form och resultat långsamt växer fram och utvecklas i ett växelspel. Man kan inte göra enkla utsagor som att man för barn måste berätta i ett rappt tempo med många snabba klipp och att historien måste vara tydligare än för vuxna. Och även om man kunde svara att "Ja, barn kräver att det går snabbt i film, annars tröttnar de", skulle detta inte ge något

eftersom man inte kan berätta en historia som kräver ett långsamt tempo snabbt utan att förstöra den. Det långsamma berättandet är ett lika viktigt element i upplevelsen som historien. Och både historien och upplevelsen blir en annan om tempot ändras.

Jag tror på en barnkultur som är lika fri och varierad som den kultur som riktas till vuxna. Som inte begränsas av förutfattade meningar och andra mål och syften än att ge publiken en kulturell upplevelse. Det betyder att jag inte är motståndare till ett snabbt tempo eller enkelt berättade filmer med tydliga historier – de har en viktig plats i ett varierat och fritt utbud. Däremot är jag motståndare till att dessa kvaliteter ges ett värde i sig, att det påstås att barn främst gillar snabbt tempo och behöver det lätta mer än annat.

Jag har en konstnärlig idé och jag vill att en publik skall ta den till sig, vilja utsätta sig för en upplevelse och gärna komma tillbaka för fler upplevelser av framtida verk. Då är det lätt hänt att jag börjar stirra mig blind på enkla metoder och lösningar. Men frågan jag ställer mig får aldrig vara "Vad tycker barn om?" eller "Kan jag berätta långsamt?" Jag måste i stället utgå ifrån vad jag själv vill berätta och fundera på hur jag bäst berättar detta.

Och jag måste göra det *innan* jag funderar på vad publiken vill ha och vad den eventuellt klarar av utan att tröttna. För skapar jag en film baserad på vad jag tror publiken vill ha, berättad i det tempo och på den nivå jag tror publiken kan klara av så kommer jag skapa en död konstruktion. Den kommer möjligen att lyckas underhålla för stunden men den kommer inte att ge en omvälvande och ihållande upplevelse som lever vidare i publikens tankar.

REFERENSER

Helander, Karin, *Från sagospel till barntagedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Carlssons, 1998.

ANIMERAD
BARNFILM

– MER ÄN
LIKRIKTAD
UNDER-
HÅLLNING

Animerad barnfilm

– mer än likriktad underhållning

Karin Quinn

När jag var liten, under sent sjuttioital och tidigt åttiotal, var animation lyx. Jag är inte den första sjuttioitalisten att nostalgiskt beskriva hur jag utsvulten bänkade mig framför Anslagstavlans nysande gubbe, eller som nästan med lite vemod minns Per Åhlns fina animerade intro till sagostunden. För det var ju alldeles för kort! Och man ville så gärna se mer av mullvaden som flög ut i stjärnhimlen, i stället för den där vuxna personen som strax efter installerade sig i rutan med en högläsningsbok. När jag tänker tillbaka på hur fascinerad jag var av animerad film som barn kan jag inte bortse från den kontext jag befann mig i. Bara i ett sådant utsvultet land skulle väl en hel nation kunna skapa en helig stund på självaste julafton, där man bänkar sig för samma små klippta Disney-filmsnuttar år ut och år in i över 60 år? Och hade *Karl-Bertil Jonssons julafton*, som också har varit helig julstund för i alla fall halva nationen, vunnit våra hjärtan på samma sätt om den inte varit tecknad? Jag tror inte det.

Förmodligen är vi den sista generationen att se den här stunden som helig. För när jag sitter med mina barn och syskonbarn i fyra- till åttaårsåldern framför Kalle Anka på julafton, märker jag att de inte alls känner samma hänförelse för det här tv-programmet som jag gjorde 30 år tidigare. De sitter inte klistrade, utan strosar då och då iväg från teven med en axelryckning; "Den filmen har jag redan sett". Då handlar det inte om att de har sett Robin Hood-klippet några jular tidigare, utan de har sett hela filmen femtiofem gånger. Naturligtvis är det skillnad när man har *Djungelboken*, *Lady och Lufsen*, *Askungen* och *Robin Hood* i dvd-hyllan.

Tecknat i överflöd

Tiden då animation var lyx känns nu långt borta. Förutom hela bokhyllor med dvd-filmer och datorer med lika många nedladdade animerade filmer är

2000-talets barn vana vid SVT:s Barnkanalen som visar animerade tv-serier mer än åttio procent av den fjorton timmar långa sändningstiden. Därtill kommer betalkanaler som Nickelodeon och Disney Channel. Det är inte konstigt att Kalle Ankas julaftons korta små filmklipp inte längre har samma stjärnglans.

Men ändå verkar attraktionskraften hos just animerad barnfilm bestå. Om du låter en sjuåring gå in en butik och välja bland filmer hen inte har sett tidigare, vågar jag nog satsa ganska mycket på att hen väljer en animerad film. Det finns heller inte så mycket annat att välja på. Det är nästan så att barnfilm kommit att likställas med animerad film. I stället för att prata om tecknad film, är det numera spelfilmen som är "otecknad film", för att citera en väns femåriga dotter.

Det är lätt att hävda att barnen endast väljer det de är vana att se. Det är ett argument jag ofta får höra när barnen väljer animerat framför spelfilm. Naturligtvis ligger det något i det. Vi väljer det vi känner till. Däremot förklarar det inte vad det var som fick oss animationssvältfödda svenska sjuttitalister att trollbindas av allt från *Kalles klätterträd* och *Linus på linjen* till Disneys storverk *Djungelboken*, *Aristocats* och *Askungen*. Jag minns att det var en stark estetisk upplevelse. Det var bilder som kom till liv och som talade till mig på ett mer direkt sätt än spelfilmen.

Precis som det är en självklarhet att små barn dras till bilderböckernas estetik tror jag att små barn känner sig sedda rent formmässigt i de tecknade filmerna. Genom det grafiska uttrycket har filmskaparen i den animerade filmen också möjligheten att förmedla starka känslor utan ord eller realism, vilket kan bli tydligare att avläsa för de små barnen. Medan riktiga människor ofta har undertexter som bara syns på finliret, ett visst tonfall och kroppsspråk, och som egentligen bara kan avläsas med erfarenhet, har den animerade filmen möjlighet att gå direkt på känslan.

När man drar parallellen mellan tecknade filmer och bilderböcker blir det kanske också mer naturligt att titta på de animerade filmerna, inte som en genre, utan som ett visuellt uttryck. Och då kan man också fråga sig varför vi inte ser samma mångfald i utbudet av animerade filmer på tv och bio som dagens barnböcker visar upp i så väl estetiskt uttryck som ämnen? *Dora upptäckaren*, *Små Einsteins*, *Harrys hink med dinosaurier*, *Byggare Bob*, *Jimmy Neutron – underbarnet*, *Djungelboken*¹, *Dinosaurietåget*, *Fifi och blomsterfröna*, *Tess och Ubbe*,

¹ Inte att förväxla med Disneys filmatisering *Djungelboken*. Det här är en 3D-animerad tv-serie med nya påhittade episoder som bygger på karaktärerna från filmen.

Babar och Badous äventyr, Toot och Puddle och *Olivia* är bara några exempel från Barnkanalens tv-tablå där jag ser en likriktning vad gäller både karaktärer, historier, tempo och det visuella uttrycket (gulligt och runt). Att samma handfull skådespelare står för de dubbade svenska rösterna i samtliga filmer gör naturligtvis inte saken bättre. De tv-serier som faktiskt bygger på barnboksförlagor, *Babar och Badous äventyr, Olivia* och *Djungelboken* liknar tyvärr mer varandra än sina bokförlagor. Det blir en strömlinjeformad lättsam underhållning.

I barnböckerna ser vi inte samma återupprepning av det runda och gulliga som vi ser i de animerade tv-serierna och barnen dras till dem ändå. Men föräldrarna väljer också böcker med större omsorg åt sina barn – och fattas bara när man betalar dryga hundralappen för en bok! – medan de animerade barnserierna finns i överflöd bara man sätter på tv:n.

Jag skulle älska att se Lisen Adbåges barnböcker med dess bisarra karaktärer och knasiga perspektiv komma till liv och röra på sig. Eller Gunna Grähs Hej-böcker, med sina mättade färger och korta, fina små berättelser (ett lysande tv-serie format om man får hålla sig till under tioalet episoder). Eller Pija Lindenbaums barnböcker, som med sina karaktäristiska förskjutna perspektiv – lägenheter långa som korridorer och vuxna stora som jättar – så direkt placerar betraktaren i ett barnperspektiv.

Animationens gränsöverskridande möjligheter

Det är alltså paradoxalt att det är just i den animerade barnfilmen som likriktningen av uttryck och historier varit så påtagligt, eftersom animationen, precis som bilderboken, ger utökade möjligheter att gå över gränser, ta ut svängarna och skapa en variation av visuella uttryck som är svårare att uppnå i spelfilm. Vad gäller tv-serierna är förmodligen en starkt bidragande orsak kravet på att de ska innehålla så många avsnitt. *Kalles Klätterträd*, som var en långkörare i Sverige under sjuttioalet (och som gått i repris många gånger sedan dess), bestod av sammanlagt tolv avsnitt. Nickelodeon efterfrågar femtiofyra avsnitt per säsong när de köper in en tv-serie – och då förväntar man sig flera säsonger! Det blir förstås svårare att hålla hög kvalitet på en berättelse om man ständigt pressas att mjölka ur mer.

En av den tecknade filmens fördelar; att inte vara beroende av barnskåde-

spelare som växer ur sina roller, blir därför paradoxalt en nackdel eftersom det gör att beställaren faktiskt kan ställa de här kraven. Om det hade rört sig om spelfilm skulle man inte heller kunna göra ständiga uppföljare av biofilmer med några års mellanrum, som man gjort med storfilmerna *Ice Age*, *Madagaskar*, *Shrek* och *Toy Story*. Och visst, barnen älskar att se sina karaktärer komma till liv igen, och eftersom det här är familjefilmer, där vuxenskämtan är fler än barnskämtan, gör det heller inget om de hunnit växa upp till tonåringar. Men inte sällan berättas ungefär samma historia igen, där betoningen ligger på rapp humor och action.

Att karaktärer kan bli helt platta när de blivit klubbade till marken för att sedan resa sig och inta sin normala form är ett sätt att utnyttja den animerade filmens möjligheter – men det är förstås inte det jag syftar på när jag talar om att den animerade filmen har utökade möjligheter att överskrida gränser. Med animerade bilder kan man beskriva känslor på ett visuellt sätt som inte kräver skådespelare eller ens karaktärer. Det ger också möjligheter att behandla mer sinnliga och abstrakta ämnen utan att det för den skull behöver bli för svårt för små barn.

Några som gör detta fantastiskt bra är japanska Studio Ghibli, skapare av *Min granne Totoro* och *Spirited Away* som för övrigt är den enda icke-amerikanska film som vunnit en Oscar i kategorin bästa animerade film. Animationsstudio grundades av animatören Hayao Miyazaki tillsammans med två kollegor då de tröttnat på den pressande löpandebandprincipen som rådde vid de filmer och tv-serier de arbetade med. De har sedan dess skapat en rad filmer med fokus på det konstnärliga uttrycket och starka berättelser om kärlek, krig och sorg, och det utan att flirta med vuxenpubliken på bekostnad av barnperspektivet. I filmer som *Min granne Totoro*, *Ponyo på klippan vid havet* och *Det levande slottet* står barnen, naturen och magin i centrum. Den typ av fantasi och magi som barn naturligt står så mycket närmare. Här har man inte heller gjort några uppföljare av sina filmer, i stället för att få en *Totoro 2* och *3*, har vi ständigt fått nya engagerande och vackert tecknade berättelser för barn.

Studio Ghibli har, precis som de klassiska Disneyfilmerna, ett utpräglat formspråk och karaktärerna i de olika filmerna liknar ofta varandra utseendemässigt. Men så behöver det inte vara. Det franska produktionsbolaget Les Armateur har till exempel varit inblandade i ett flertal produktioner där formspråket varierar brett. I filmen *The Secret of Kells*, (gjord i samproduktion med Irland och Belgien,

2009), som utspelar sig i ett magiskt 800-tals Irland, är det visuella uttrycket starkt inspirerat av keltisk konst och symbolik. Det här är konst som kommer till liv. De stiliserade bilderna blir en vaccination mot det skrämmande då filmen ibland växlar snabbt från roliga episoder och vackra blomsterängar till mörka hotfulla bilder av vargar och rödögda vikingar. I filmen *Kirikou och den elaka häxan*, 1998, som är baserad på en västafrikansk saga, är formspråket i stället inspirerat av afrikansk konst och design, både vad gäller färger och föremål. Och i komedin *Trion från Belleville*, från 2002 förefaller det vara skruvade franska satirteckningar som inspirerat. Gemensamt för dessa produktioner är att berättelserna har fått styra den visuella formen, men att bilderna sedan lyfter historien till en högre nivå.

Det finns fler fina exempel på animerad film med starka berättelser där det visuella uttrycket ligger i fokus. I den klassiska kortfilmen *Igelkotten och dimman*, från 1975, skapar den ryska animatören Jurij Norsjtejn, med sina fantastiskt välgjorda teckningar och poetiska stämning, en rysare för de riktigt små barnen. Detta utan att förlora barnperspektivet och den enligt mig nödvändiga känslan av att hjälpen ändå är nära och att det som ser läskigt ut i dimman – ett löv eller ett träd – inte behöver vara farligt. Eller, för att ta ett mer samtida exempel, Lotta och Uzi Geffenblads cut-out animerade film *Bland tistlar* från 2005. Filmen handlar om en skolorkester och det visuella uttrycket lyfter fram både musiken och känslan av utsatthet och utanförskap i en grupp. Att karaktärerna är så långt ifrån Studio Ghiblis och Disneys söta, storögda barnkaraktärer förvånar många barn, men det ger också filmen en extra udd som gör den spännande.

När det handlar om den riktigt unga publiken är Stina Wirsén och Jessica Lauréns Vem-filmer från 2010–2012 ett fint exempel på hur man, med enkla men fint animerade bilder, kan fånga de riktigt små barnens värld i det sociala livet så att de flesta känner igen sig. Jag tror att den egocentriske tvååringen har lättare att identifiera sig med en tecknad tufsigt nalle med tydligt ansiktsuttryck, än ett barn i sin egen ålder i en spelfilm. Här sprutar tårarna när man skär sig och varje blinkning och ögonkast bär en tydlig känsla. Även barn som inte kan sätta ord på svartsjuka och övergivenhet får här ett slags visuella verktyg att identifiera dem.

* * *

En konsekvens av att utbudet av animerade barnfilmer och tv-serier har ökat explosionsartat de senaste tio åren är förstås att det finns mycket mer av allt, både bra och dåligt. Ingen kan påstå att inte animationerna håller väldigt hög kvalitet i Disneys och Pixars storfilmer. Manusen är också ofta dramaturgiskt väl genomarbetade, med spännande vändpunkter och roliga dialoger. Oavsett om det är en historia baserad på en flera hundra år gammal saga eller en framtid i rymden är de vanligen fulla av skämtsamma referenser till dagens samhälle och populärkultur. Referenser som dock går över huvudet på de flesta barn men som underhåller den vuxna publiken. Och kanske är det här skon klämmer. I strävan att nå en så stor publik som möjligt är det viktigt att underhålla de vuxna. På en global marknad måste man dessutom leta efter de gemensamma nämnarna för igenkänning, och då är det ett säkert kort att köra på det som har fungerat förut, både vad gäller innehåll och design.

När jag var liten var tanken på att man kunde arbeta med något sådant som tecknad film lika avlägsen som att bli trollkarl. Då jag åkte till Irland på nittio-talet och utbildade mig till animatör var det fortfarande mycket ovanligt. I dag, när det till och med finns gymnasieutbildningar med animationsinriktning, finns det alltfler duktiga animatörer som vill arbeta med film. Och så länge animerad film i stort sett likställs med barnfilm hamnar många i just "barnfilmsträsket". I dag är den "otecknade" barnfilmen lyx. Men lika lite som att all barnfilm ska vara animerad film, är all animerad film barnfilm.

Lena Hanno Clynes checklista för barnfilmare gäller i allra högsta grad även för oss som vill arbeta med animerad barnfilm. Om den bockas av, och om vi både vågar ta tag i historierna som utmanar och ta ansvar för det konstnärliga uttrycket så tror jag att det finns plats för mer spännande animerad barnfilm.

REFERENSER

Filmer:

Aristocats (Wolfgang Reitherman, 1970)

Askungen (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1950)

Bland tistlar (Uzi Geffenblad, Lotta Geffenblad, 2005)

Det levande slottet (Hayao Miyazaki, 2004)

Djungelboken (Wolfgang Reitherman, 1967)

Ice Age (Chris Wedge, Carlos Saldanha, 2002)

Igelkotten i dimman (Jurij Norsjtejn, 1975)
Karl-Bertil Jonssons julafton (Per Åhlin, 1975)
Kirikou och den elaka häxan (Michel Ocelot, 1998)
Lady och Lufsen (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1955)
Madagaskar (Tom McGrath, Eric Darnell, 2005)
Min granne Totoro (Hayao Miyazaki, 1988)
Ponyo på klippan vid havet (Hayao Miyazaki, 2008)
Robin Hood (Wolfgang Reitherman, 1973)
Shrek (Andrew Adamson, Vicky Jensen, 2001)
Spirited Away (Hayao Miyazaki, 2001)
The Secret of Kells (Tomm Moore, Nora Twomey, 2009)
Toy Story (John Lasseter, 1995)
Trion från Belleville (Sylvain Chomet, 2002)
Vem? (Jessica Laurén, 2010)

TV-serier (årtal och kanal anger första sändningstillfället i Sverige):

Babar och Badous äventyr (Barnkanalen 2010)
Byggare Bob (Barnkanalen 1999)
Dinosaurietåget (Barnkanalen 2009)
Djungelboken (Barnkanalen 2010)
Dora upptäckaren (Barnkanalen 2010)
Fifi och blomsterfröna (Barnkanalen 2005)
Harrys hink med dinosaurier (Barnkanalen 2005)
Jimmy Neutron – underbarnet (Barnkanalen 2002)
Kalles klätterträd (TV2 1975)
Linus på linjen (TV"O" 1969)
Olivia (Barnkanalen 2009)
Små Einsteins (Barnkanalen 2005)
Toot och Puddle (Barnkanalen 2008)



ANNORLUNDA FREDAGSMYS.

BERÄTTELSEN
OM HUR
JOSEF FARES
SABBADE
OCH
RÄDDADE
KVÄLLEN.



Annorlunda fredagsmys. Berättelsen om hur Josef Fares sabbade och räddade kvällen

Sara Sjöö

Det är fredag kväll. Jag och mina tre barn ska se en film och har som vanligt svårt att komma överens om vilken. Tua, min äldsta dotter som är arton, vill se något amerikanskt, romantiskt och roligt. Det vill inte Nils, min son som är sju, för han avskyr romantiska komedier och blundar sig mest igenom de han ändå tvingas se. Nils vill se sista Harry Potter-filmen. Han har sett alla utom just den här sista som jag tycker är snäppet för mörk och dyster. Dessutom var det inte alls länge sedan jag själv såg den så jag håller fast vid att den är för läskig. Eda, min nioåriga dotter, vill vara som sin storasyster och tycker att Hannah Montana är ju amerikansk, romantisk och rolig!

- *Vi kan väl se en svensk film! föreslår jag.*
- *Neeeeeej!!!! vrålar artonåringen och lämnar rummet.*

De yngre barnen har egentligen ingenting alls emot svensk film, men om deras storasyster protesterar gör de det också. Då bestämmer jag att vi ska se en svensk film och jag bestämmer att jag ska bestämma vilken svensk film vi ska se. Vi ska se Josef Fares Zozo, som jag länge velat se om. Jag minns den visserligen som rätt läskig och väldigt sorglig, men bara i början och sen blir den väl ändå ganska kul, har jag för mig.

Det är verkligen läskigt i början! Krig, bomber, granater och soldater. Människor som fruktar för sina liv i ett sönderbombat Beirut. Kanske för läskigt för en sjuåring och en nioåring, tänker jag. Men vad tusan, de har ju sett alla Harry Potter, och de är ju också jätteläskiga? Vi ser vidare.

När bombattackererna eskalerar och Zozos familj dödas vill barnen att vi ska stänga av. Jag känner mig lite villrådig och vet inte vad jag ska göra. Jag tycker själv att det är förfärligt sorgligt och ångrar lite att jag inte bestämde att vi skulle

se *Sunes sommar* i stället, men stänga av nu, mitt i, är det så bra, då?

– Vänta lite till ska ni se att det blir roligt, säger jag. Zozo kommer att åka till Sverige snart och där blir allt bra.

Trodde jag! Jag minns ju helt fel, visar det sig! Det dröjer jättelänge innan Zozo kommer till Sverige! Först försvinner hans bror, som förmodligen också blivit dödad. Sen träffar Zozo en flicka som blir hans vän, för en kort stund, tills även hon bryskt rycks ifrån honom då flickans pappa stoppar hennes försök att fly med Zozo till Sverige. Zozo är ensam igen.

En knapp timme in i filmen landar Zozo äntligen i Sverige där han återförenas med sin farmor och farfar. En liten stund tror man att man kan andas ut. Sverige är vackert. Hotet från krig, soldater och bomber är borta men det visar sig snart att drömbilden Zozo haft av det nya landet inte stämmer. Eländet fortsätter! Eda och Nils gråter högt när elaka killar ger sig på Zozo i skolan. Åååh, vad jag ångrar mig! Fel filmval! Stackars barn! Men jag bestämmer mig ändå för att det är bättre att vi ser filmen till slut. Jag vet ju att det måste finnas en gnutta hopp någonstans, och det känns superviktigt att barnen får med sig det.

Så äntligen, när cirka tio minuter återstår av filmen, ser jag hur mina barn med tårblanka ögon skiner upp, när Zozo till slut får en vän och visar enorm styrka genom att, i stället för att slå tillbaka, vända ryggen åt sina plågoandar. Jag känner mig helt matt. Jösses! Jag bläddrar febrilt bland filmerna. Måste hitta något som kan lägga sordin på den här upplevelsen, något trevligt, Sune, det blir perfekt ... Då ...

– Mamma, varför finns det krig?

Två timmar efter att filmen slutat ligger Sune fortfarande kvar i sitt fodral och jag sitter kvar i soffan med mina barn, helt omtumlad och glad! Vilken filmupplevelse! Barnen och jag har pratat om krig och flyktingar, om utanförskap och gemenskap om vänskap, om pratande kycklingar, om solidaritet ...

Tack Josef Fares för att du gjort den här filmen! Tack Svenska Filminstitutet och alla andra som bidragit till att den här filmen kunde bli gjord. Tack Sveriges politiker och svenska skattebetalare för att ni inser att film är viktigt och därför

stöder svensk film med en stor pott pengar varje år! Tack för att jag nu kan somna trygg i förvisningen att mina barn aldrig någonsin kommer att ifrågasätta om människor som flytt från länder i krig ska få komma och bo i Sverige, för att de aldrig kommer att stå och se på när någon blir utfrost och för att de nästa gång vi ska se film kommer att vara mer öppna för mina förslag.

DIGITAL KULTUR

– ATT
VARA
DÄR
BARN
ÄR



Digital kultur – att vara där barn är

Rebecca Forsberg

I FN:s konvention om barnets rättigheter kan vi läsa att barn ska beredas möjlighet att höras, att barn har rätt till yttrandefrihet, att barn har rätt att söka, mottaga och sprida information och tankar av alla slag. Men där står också att vuxna måste ge barn fortlöpande utveckling och ledning så att de kan och har möjlighet att utöva sin rätt.¹ Nu har vi kulturarbetare och beslutsfattare inte samma skyldighet som en vårdnadshavare eller förälder gentemot ett barn, men vi har skyldighet att granska oss själva när vi slår oss för bröstet i frågor kring barns deltagande. Vi har i dag en fenomenal kapacitet att erbjuda nästan vad som helst, när som helst. Det finns möjlighet att inkludera. I den nya digitala kulturen har konstnärer, regissörer, filmare, manusförfattare och skådespelare en viktig roll att fylla. Vi kan skapa meningsfull interaktion med den unga generationen, vår nya publik. Det är fundamentalt när vi gör produktioner för och med barn att vi är vaksamma på om vi verkligen kan stoltsera med barns deltagande.

Inom konstnärlig produktion finns en lång tradition av deltagande arbete med sin publik. En erfarenhet som dock är gravt underutnyttjad i den digitala världen som ständigt vinner våra barns hjärtan. I Gila Bergqvist Ulfungs och Lisa Taubes rapport *Ge morgondagens Pippi en chans*, om svensk barnfilm och hur den kan stärkas, skriver författarna:

För dagens traditionella producenter av film och tv-drama är det nödvändigt att arbeta med att utveckla berättandet för olika plattformar för att synas, märkas och "räknas" men också för att det är ett nytt slags i många delar utforskat konstnärligt uttryck som innefattar rörliga, gestaltade bilder.

¹ FN:s konvention om barnets rättigheter antogs av FN:s generalförsamling den 20 november 1989. Se vidare artiklarna 12, 13 och 14.

Detta är särskilt relevant när det gäller produktioner riktade till barn, som idag förväntar sig att när som helst och överallt kunna fördjupa sina upplevelser genom att spela, läsa, leka, lyssna, se och skapa med sina favoritfigurer som de för första gången kanske möter via biodeuken.²

Väl beprövade metoder och nya konstnärliga uttryck

Ett helt nytt konstnärligt uttryck måste alltså undersökas. För att närma oss den nya publiken behöver vi ta ett större kliv än vad som nu görs. På sin höjd använder vi i dag möjligheten till fler plattformar såsom appar, ipaddar och webbsidor för att marknadsföra oss på, inte till att skapa morgondagens kulturutbud. Varför kastar vi oss inte genast över möjligheten med full kraft? Här behövs fördjupning, forskning och möjlighet till möten för att kunna svara upp mot den kreativitet som unga redan kräver då de rör sig i den digitala världen. Film, teater och tv för barn och unga borde gå i bräschen för att driva utvecklingen av det stora kulturutbudet som erbjuds för barn och unga på den digitala scenen.

Det har ju skett förr. En viktig metod som Suzanne Osten utformade under sjuttioalet var att arbeta uppsökande och befinna sig i klassrummen där barn och unga har sin hemmaarena.³ På barnens egen planhalva mötte dramatiker, skådespelare och regissörer unga för att kommunicera, dramatisera och erbjuda gränsöverskridande möten. Dessa starka konstnärer tog sig utanför bekvämlighetszonen och utvecklade en vacker ström av metoder och upplevelser och därmed bidrog de till en konstnärlig revolution.

Det är hög tid att vi ger oss i kast med det där "nya", som vi ofta suckar över och känner oss maktlösa inför, för att kunna möta barn och unga där de befinner sig; i deras digitala miljö. Genom att pröva och utforska fler möjligheter i den digitala världen kan vi få nya erfarenheter som utvecklar såväl oss som barnens möjligheter till ett rikt kulturliv.

² *Ge morgondagens Pippi en chans! En rapport om svensk barnfilm*, Gila Bergqvist Ulfung och Lisa Taube på uppdrag av Filmregion Stockholm-Mälardalen, 2011, s. 35.

³ *Unga Klara – barnteater som konst*, red. Monika Sparby, Gidlunds, 1986.

Vi behöver ta plats, satsa större och bredare

En möjlighet att göra detta på skulle kunna vara genom projektet Kulturkraft där man satsar på kompetensutveckling inom scenkonst, musik, film, radio och interaktiva medier. Kulturkraft finansieras av Europeiska Socialfonden (ESF) som erbjuder professionellt yrkesverksamma personer inom kulturbranschen i flera län olika former av kompetenshöjande aktiviteter.⁴

Andra möjligheter skulle vara att i större utsträckning redan på utbildningsnivå skapa utbyten inom de konstnärliga och tekniska universiteten. Vidare kan regionala filmproduktionscentra och förbund gå samman för att främja kunskapsinhämtning och möten mellan oliktankande discipliner. Detta kan systematiseras på ett liknande sätt som när Centrum för gestaltning (CFG)⁵ på Stockholms universitet samverkar med de konstnärliga högskolorna i Stockholm och Interarts Center i Malmö (IAC)⁶ samverkar med de konstnärliga högskolorna i Malmö.

Men än så länge lyser nya medier med sin frånvaro på barnfilmsfestivaler och teaterbiennaler i Sverige och en vital debatt om dess möjligheter känns långt borta. Seminarier om innovation och interaktion fastnar i dag lätt i traditionell kulturpolitik. Jag efterfrågar en mer öppen debatt om hur vi kan finnas på fler scener, digitala såväl som analoga, så att barn och unga kan nås av spännande teater, film och dramatiskt berättande. Vilka är möjligheterna? Vilka är utmaningarna? Vilken blir konstnärens roll?

Det finns fullt av ungar som behöver oss. I dag matas de av de kommersiella krafter som i nuläget har alla de digitala arenorna i sin famn. Vi behöver ta plats, satsa större och bredare och utveckla produktioner som kan röra sig mellan olika medier såsom film, radio, scen, spel, tv och onlinespel om vi vill fortsätta vara en vital kraft för barn och unga.

Ny teknik inom barnkultur = marknadsanpassad kultur?

Samtidigt formuleras från statligt håll nya kulturanslag som tydligt efterfrågar det innovativa, nya och moderna. Man uppmuntrar samverkan mellan näringsliv och det

⁴ Se vidare <http://www.kulturkraftstockholm.se/>.

⁵ Se vidare <http://www.centrumforgestaltning.org/>.

⁶ Se vidare <http://www.iac.lu.se/>.

fria kulturlivet. På Innovativ kulturs hemsida står det att "vi är ett resurscenter för nyskapande konst och kultur".⁷ På Kulturbryggans hemsida står det något liknande: "Vi vill stärka det nyskapande, oupptäckta och experimenterande kulturlivet".⁸ Det är förstås lätt att gå vilse i denna djungel. Interaktivitet och ny teknik har blivit ledord i jakten på att förenkla och ekonomisera barnkultur. Det nya ställs gärna mot de gamla, mer kostsamma, produktionerna för barn och unga som därför kan komma i kläm. Det var vad som hände Fria teatern om vilken *Dagens Nyheter*s Lars Epstein rapporterar:

*Fria teatern har funnits i över trettio år i Högdalen. Detta spelår har de kommunala anslagen skurits ned med hälften, från cirka en och en halv miljon kronor om året. Nu ligger ett förslag att inför nästa år skära ned de kommunala anslagen med nästan ytterligare hälften, till mindre än en halv miljon kronor om året, trots att staden ökar sin totala satsning på kulturlivet.*⁹

Retoriken framhäver att den kultur som inte är ny tillhör b-laget i en kulturpolitik som dessutom framhäver egenfinansiering av verksamheten. Men ta exempelvis framgångsrika och anrika Teater Pero i Stockholm? DN:s Fredrik Söderling menar att "Teater Pero är en fri barnteatergrupp i Stockholm som har funnits sedan 1983. De har aldrig haft ett sponsringsavtal. Inte för att de inte vill, men för att det inte finns något intresse från näringslivet."⁹

Jag som arbetar med nya medier måste ständigt rannsaka mina konstnärliga val. Vill jag verkligen förändra barns möjligheter till ett rikt kulturliv eller försöker jag bara svara på en marknadsanpassad kulturpolitik? Konstnärens ansvar ökar eftersom förändringarna går fort och får stort, tidsenligt genomslag. Det är så härligt att stirra sig blind på tittarsiffrorna eftersom vi når enormt många med en enkel knapptryckning och ett bra bredband. Det är så lockande att fortsätta när man får den respons som man efterfrågar och som kan visa upp resultat i staplar och tabeller.

⁷ Se vidare <http://www.centrumforgestaltning.org/>.

⁸ Regeringens kulturstöd, se vidare <http://www.kulturbryggan.se/>.

⁹ Lars Epstein, *Dagens Nyheter*, 2011-12-11, <http://www.dn.se/blogg/epstein/2011/12/11/fria-teaterns-existens-star-pa-spel-efter-over-30-ar-i-hogdalen/>.

Barnperspektivet är en förutsättning

Men det krävs mycket. Det är alltför lätt att använda barns tankar för sina egna syften. Den amerikanske forskaren Roger A. Hart skriver om barns deltagande i en essä om "children's participation", där han har utvecklat en modell för barns deltagande och liknar det vid en stege där sju steg kan mäta graden av delaktighet. "Manipulation" är på botten och utgör den lägsta formen för delaktighet, inom vilken vi frågar barnen om deras åsikt men aldrig knyter tillbaka så att barnen får uppleva utveckling och deltagande. Det högsta steget är då barn själva initierar en idé och får vara med vid utformandet av den.¹⁰ Att låta många barn bestämma slutet på filmen eller hårfärgen på deras favoritkaraktär borde tillhöra nittioalets första stapplande steg i interaktionsinnovation – det hör inte hemma i en fördjupande barnkultur om vi på riktigt är intresserade av att komma nära vår publik. I de digitala barnproduktioner som görs i dag inom exempelvis spelindustrin, SVT, UR och SR uppmanas ofta den unga publiken att delta, önska och rösta. Men betyder det att vi tar barn på större allvar? Betyder interaktivitet per automatik att vi verkligen är mer intresserade av vad barn känner, tycker och tänker?

Det finns storslagna visioner att förföras av, där det nya målas upp som räddningen på ett stagnerande kulturklimat. Den nya tekniken får i denna retorik ett lätt personifierat och religöst drag. Såsom att den nya tekniken skulle vara mer demokratisk eftersom fler kan delta. Volymen skulle alltså vara viktig – men för vem, egentligen?

Men teknik är teknik. Vi har dock makten att utforma *innehållet* och lyfta fram den kunskap och erfarenhet som finns bland kulturskapare. Vi har en central roll i den nya digitala konsten där en vital dialog kring barnperspektivet – som alltid vid bra produktioner – är en förutsättning.

En annan aspekt som bör belysas när vi ger oss in i den nya tekniken är att medvetandegöra de olikheter och klasskillnader som är plågsamt tydliga i tillgången till resurser av teknik. I dag basuneras mediebilderna ut att vi skulle bli mer demokratiska med den nya tekniken, att vi har ett informationssamhälle som står öppet för alla. Men den nya tekniken ligger inte i frontlinjen hos alla grupper

¹⁰ Roger A. Hart, *Children's Participation, from Tokenism to Citizenship*. Unicef 1992, Innocenti Essays. No.4.

i samhället eller finns tillgänglig i dess grundskolor. Glappet mellan vision och verklighet kan orsaka att barn och unga faller mellan stolarna. Det här pratas det sällan om, men problematiken blir tydlig när vi utvecklar produktioner med teknik för en ung publik.

Möten som får oss att gå vidare

Kista Teater, som jag är konstnärlig ledare för, har sedan starten arbetat i nära relation med Institutionen för data- och systemvetenskap (DSV) vid Stockholms universitet och Kista Science City AB. Vi arbetar utifrån Järvaområdets specifika karaktär, med dess rika globala representation och dess spetskompetens inom ny teknik och forskning.

De unga är en viktig målgrupp för Kista Teater. Vi verkar för att vår publik ska få kontakt med och tillgång till konstens möjligheter och kraftfulla språk. Vi vänder oss till de som inte "naturligt" söker sig till de traditionella kulturinstitutionerna. Vi skapar dramatiskt berättande och teater på nya plattformar såsom mobiltelefoner, ipads och webb. Plattformar där ungas deltagande har hög prioritet.

Kista Teater har tidigare producerat *Lise och Otto*, ett drama som utspelade sig på två scener samtidigt med stöd av fiberteknik. Föreställningen handlade om kärnfysikern Lise Meitner och Otto Hahn och deras upptäckt av atomklyvning. *Antigones dagbok*, världens första mobiltelefonteater, var i vår tappning ett modernt grekiskt drama som laddas ner som en app. Föreställningen använde sig av GPS-teknik och utspelar sig utomhus med staden som scen och scenografi. *Ada FTW* är en webbaserad teater om världens första programmerare Ada Byron. Föreställningen direktsändes till smartphones och ipads och publiken deltog genom sms och twitter.¹¹ Vi har utvecklat produktioner där krocken mellan de som *har* och de som *inte har* tillgång till den nya tekniken märks tydligt. Men genom samarbete med Stockholms universitet har vi kunnat samordna resurser som gjort att fler barn och unga har givits möjlighet att exempelvis låna en mobiltelefon eller en ipad om vi skapat teater för dessa scenrum.¹²

¹¹ Se video/nyhetsinslag från produktionerna *Lise och Otto* och *Antigones dagbok*:
<http://www.kistateater.com/press/>.

¹² "Kista teater och Institutionen för data- och systemvetenskap vid Stockholms universitet utvecklar nya sätt att möta morgondagens publik", <http://dsv.su.se/en/research/profilearea/art/>.

När jag började skriva manus till mobiltelefondramat *Antigones dagbok* använde jag mig av en referensgrupp. Det var genom ett samarbete med Kulturskolan; deras elever och pedagoger i Husby. Det gav mig insikt och vägledning kring hur jag skulle formulera frågorna, vad som var intressant för min målgrupp och en förståelse för att deltagandet är viktigt. Jag valde att arbeta med sms i dramat, där min huvudkaraktär ställde frågor till publiken under föreställningens gång – öppna frågor som kunde generera spännande svar. När skulle du berätta en hemlighet? Vad betyder bror för dig? Vad betyder frihet för dig? Interaktionen skedde mellan deltagarna som kunde skrolla på sin mobiltelefon för att se vad kompisar och främlingar tyckte och tänkte. Tillsammans blev deras sms tillägg till dramat och ett gemensamt konstnärligt verk.

När vi utformar nya interaktionsmoment måste dessa få samma tyngd och genomarbetade form som andra, mer traditionella, produktioner har. Som regissör eller producent kan det vara lockande att få mycket respons på kort tid, det är så härligt när någon bekräftar oss, speciellt då barnkultur inte blir framlyft och debatterad i stora politiska och kulturella sammanhang. Men på uppmaning är risken stor att vi bara får det vi efterfrågar och inte hör barnens egna röster.

Debatten om barns rätt till kultur måste föras på en större yta. Behovet av att mötas gränsöverskridande är central. Det vore härligt om teater- och filmbiennaler för barn öppnade upp för exempelvis barnlitteratur och spelindustri. Friktion som uppstår är sund, den hjälper oss att spetsa frågeställningarna. Om vi bara bjuder in de som vi känner oss trygga med uppstår sällan mötet som får oss att våga gå vidare och utveckla kulturupplevelser för morgondagens publik.

Det är också viktigt att motverka bilden av att vi kulturutövare befinner oss i konflikt med nya medier. Vi borde gemensamt hävda barnens rätt till ett brett och rikt kulturutbud. Genom att vi ger oss i kast med den digitala kulturen öppnas möjligheter att skapa konstnärliga produktioner som når ut till en bred och nyfiken publik. Men genom att underlåta att erbjuda "ny" teknik i våra produktioner exkluderar vi barn och unga som inte naturligt söker sig till den traditionella teatern, filmen eller konsthallen. Konstnärliga produktioner behöver finnas på digitala spelscener där barn och unga i dag befinner sig. Vi lämnar barnen i sticket om vi föraktar deras närvaro framför skärmen. Det behövs ett medvetet utforskande så att vi inte missar vår målgrupp, den unga publiken som vi så förbaskat gärna vill fylla teatrarna och biosalongerna med.

Fler borde göra som Suzanne Osten på sjuttio-talet: arbeta uppsökande i klassrummen och i barnens miljö. Det är en gammal beprövad metod som man i dag kan vidareutveckla med stöd av framtidens teknik.

REFERENSER

Texter:

Bergqvist Ulfung, Gila och Taube, Lisa, *Ge morgondagens Pippi en chans! En rapport om svensk barnfilm och hur den kan stärkas genom satsningar i Stockholm–Mälardalen*, 2011

Hart, Roger A., *Children's Participation, from Tokenism to Citizenship*, Unicef, Innocenti Essays, 1992:4

Sparby, Monica (red), *Unga Klara – Barnteater som konst*, Gidlunds, 1986

Länkar:

Kulturkraft: <http://www.kulturkraftstockholm.se/>

Centrum för gestaltning: <http://www.centrumforgestaltning.org/>

Interarts Center i Malmö: <http://www.iac.lu.se/>

Data- och systemvetenskap, Stockholms universitet: www.dsv.su.se

Kista Teater: <http://www.kistateater.com/press/>

Innovativ kultur: <http://www.innovativkultur.se/>

Kulturbryggan: <http://www.kulturbryggan.se/>

”IN THE
DOORWAY”

OM QUEERA
IDENTITETS-
PROCESSER
I BARNFILM



”In the Doorway”.

Om queera identitetsprocesser i barnfilm

Erika Norén

Någon berättade att hennes pojkflicka har svårt att hitta någon att identifiera sig med inom barnfilmen och en tankeprocess startade i mig. Jag minns en känsla av att vara obekvä. Jag har ett fotografi föreställande mig från min sista dag på förskolan. Jag är iklädd hårbånd, rosa kjol och en tröja med tropiska frukter på. Jag ser inte glad ut. Samtidigt är jag nästan nittionio procent säker på att jag valde kläderna själv. Jag satt fast i mitten av något som jag då inte förstod. Egentligen ville jag nog bara vara Jag, utan alla obekväma attribut som tillskrivits mitt biologiska kön.

Under mina förskoleår lekte vi *He-Man and the Masters of the Universe*. Tjejerna var vackra prinsessor och satt i ett hörn och väntade på hjältarna medan de pillade med sina slöjor. Pojkarna som spelade He-Man och Man-At-Arms slogs mot Skeletor. Jag fick spela hårigt hittepå-monster som dog i första akten. I dag tänker jag att jag inte ska dö sådär knall och fall, utan resa mig upp mot He-Man och kämpa för det där håriga Monstrets existensberättigande. Jag var helt enkelt lite annorlunda. Varken Prins eller Prinsessa. Jag var Bortbytingen i näverkanten som den vackre Prinspojken minst lika vackra pappa ville kasta i elden. Men jag var värd bättre än att bli dräpt av He-Man.

Mitt identitetsskapande och mina lekar influerades av fiktion; jag ville vara tuff som George i Fem-böckerna och modig äventyrare som Ronja Rövardotter. Mest av allt var jag den blyge Bastian i *Den oändliga historien* som känner sig utstött och ensam, men egentligen är den ende som kan rädda världen Fantasia. Samtidigt som jag också kände igen någonting i Edmund i Narnia-filmerna som lämnar ut sina syskon till den Vita Häxan i utbyte mot turkish delight. Äventyrare, hårigt troll eller godisråtta, hur som helst hjälpte de här karaktärerna mig med en verklighetsflykt när livet var svårt och med en förståelse för omvärlden och mig själv.

Hur mycket av det jag minns som är efterkonstruktioner kan jag inte svara på. Hur som helst så tycker jag att man lägger ihop två och två när man går från "liten" till "stor" och som efterkonstruktioner känns de i vilket fall logiska i sin form.

Nu är jag "stor" och tycker att det saknas något i svenska barnfilmer i går och i dag. Vi matas med barnskildringar där flickor och pojkar tacklar spännande äventyr, vardagens problem, gåtan med den spökande ön ... och jag och ett stort antal andra med mig undrar en sak: *Var är de queera barnen?*

Är det så att svensk barnfilm fortfarande värnar om klassiska könsroller och obligatorisk heterosexualitet? Malena Janson skriver i en artikel på Barnkulturbloggen att

tydligast framträder den heteronormativa barndomsdiskursen i den samtida svenska barnfilmen. Barn som är kära i varandra, pussar i smyg, flirtar och handhållning förekommer allt oftare inom barnfilmen, vilket kan ses som ett resultat av att barn i det västerländska samhället i allt högre grad sexualiseras – eller, snarare, heterosexualiseras.

Och så dumma vi ser ut när vi står där med långsnoken i vädret och ser verkligheten som vi försöker stänga ute dansa förbi. Nej, queera skildringar är inte en "senare diskussion". Det är nu som barnen vill lära sig om vår värld och vår samtid och det är nu som det är vår skyldighet att visa upp den i dess mångfald. Filmens värld handlar om att gestalta verkligheten och människorna, och om jag inte finns i filmens värld, finns jag då heller inte i verkligheten ...?

Jag hör irriterade röster som säger "Varför ska det vara så svårt? Kan vi inte bara inse att vi är flickor och pojkar och kvinnor och män?" Ja, däri ligger knuten. För det är ju inte riktigt så. Det finns också de som identifierar sig som – eller är i en familjekonstellation av – identiteterna intersex, intergender, transgender, transvestit, transsexuell, dragking, dragqueen ... och fler därtill. För den som är helt främmande inför dessa identiteter: Gå ut och se världen – den är mångfacetterad! Med så många olika identiteter i vårt avlånga land, var finner vi då variationen inom barnfilmen, speciellt med tanke på att barndomen präglas av nyfikenhet och utforskande? Dagens utbud visar dessvärre bara upp två alternativ till mänsklighet och hur man agerar om man han det ena eller det andra mellan benen.

Judith Halberstam, professor i engelska och föreståndare för Centre of Feminist Research på University of Southern California, har analyserat romanen *The Member of the Wedding* av Carson McCuller från 1956 – märkligt nog fortfarande aktuell trots att sextiosex år har förflutit – där pojkflickan Frankie kämpar med tillhörigheten när det bara finns två identiteter att välja mellan. McCullers bok inleds med meningen:

It happened that green and crazy summer when Frankie was twelve years old. This was the summer when for a long time she had not been a member. She belonged to no club and was a member of nothing in the world. Frankie had become an unjoined person who hung around in doorways and she was afraid.

Anropar Sverige. Vi har strukturella problem. För många av våra barn – och vuxna – står i dörröppningen och vet inte om de får komma in.

Vår lite besvärliga verklighet

Ursäkta mig för att jag är och kommer att vara lite besvärlig – vår användning av ordet "lite" i svenska språket är fascinerande; en aning, men absolut inte alltför mycket, överdriv nu inte, lilla vän – men det är egentligen inte svårt alls. Men visst blir det alltid (lite) besvärligt när man rör om i normerna. Det finns enligt Halberstam en överväldigande "Tingens Ordning" som inte kan påverkas av den enskilde individen. Jag kommer att kalla ordningen för Genusförfattningen. Den kan beskrivas som en samling av synliga och osynliga sociala förhållningsregler som våra biologiska kön måste följa. En episod av *The Daily Show with Jon Stewart* från 2011 är en bra illustration av "Tingens Ordning" och vad som händer när den plötsligt sätts i oordning. En bild i klädkedjan J. Crew:s modekatalog har väckt skandal, då den innehåller en bild av tidningens Creative Director som målar rosa nagellack på sin sons naglar. Jon Stewart tolkar bilden som ett fint ögonblick av närhet mellan en mamma och en son, men de fyra största nyhetskanalerna har tolkat bilden annorlunda. Modern står anklagad för att experimentera med sitt barn, för att vara en skandalös "Gender Bender" och upprörda amerikanska husmödrar debatterar om huruvida detta beteende är okej. Jon Stewart kallar

inslaget för *Toemageddon 2011 – This little piggy Went to Hell* och pekar på den löjliga, men hetsiga "tådebatt" som vaknat. Han sätter med cynisk humor fingret på stora strukturella problem och jag kan rekommendera alla att se inslaget.

Danger Ahead! Nu blir det tok, för nu kan pojkar måla tånaglarna och ha klänning och det innebär i sin tur att pojkar kan bli intresserade av pojkar och flickor bli intresserade av flickor! Genusförfattningen är i gungning och säkerhetsbältet är plötsligt uppknäppt. Hur tingen är ordnade, är plötsligt ställt på huvudet och följer gör vreden, en konsekvens av rädslan. Det enda den nagellacksmålande mamman egentligen gör är att strunta i Genusförfattningen. Men detta är ju ett stort brott i sig. Detta i ett land som liksom vi påstår sig vara en demokrati som arbetar för mänskliga rättigheter. Mitt i den sura debatten hamnar våra barn, som ännu inte förstår varför de straffas. Vad var det egentligen som blev så fel ...?

Men det är intressant, det där med hur djupt rotade de här ganska menlösa reglerna är. Om en pojke går klädd i tunika, ser man barnet som en flicka tills det biologiska framkommer. Då skapas en obekvämlig obalans i den heteronormativa betraktaren. Är den obalansen så farlig? Borde inte J Crew:s mamma berömmas för att hon vågar ge sitt barn en större rörelsefrihet? Alla barn har faser, i vilka de uppmuntras eller hejdas från att experimentera av föräldrar som antingen tycker att det är väldigt spännande att deras barn inte upplever några gränser mellan könen, eller oroar sig för att barnet ska visa sig vara homosexuell.

Nu behöver bilden inte handla om homosexualitet eller transgender, för visst finns det många flickpojkar och pojkflickor som bara vill leva ut utan att ta hänsyn till Genusförfattningen och detta behöver i sig inte innebära ett behov av att byta kropp. Men Halberstam vill att man ändå försöker att inte styra undan liknande diskussioner från HBTQ-frågor, för om det "queera tillståndet" inte är temporärt, utan ett uttryck för någonting djupare, någonting äkta och livslångt som har med identitet att göra, så handlar undertexten i debatten om tolerans.

Existens X och Y

There is no original or primary gender a drag imitates, but gender is a kind of imitation for which there is no original.

Judith Butler

Jag tror att genus, vårt sociala kön, är ett skådespel, som det kallats av många genusteoretiker. Jag ser biologiska skillnader, men jag ser inte varför dessa skillnader skulle innebära att vi måste "typecastas" för en roll som vi spelar resten av våra liv. Ja, visst är vi karaktärer i den största och längsta sagan någonsin. *Existens X och Y* heter den och dess grundlag står stiftade i Genusförfattningen. Den har lika klara förhållningssätt som att torka av sig skorna innan man går in, det är därför vi har svårt att synliggöra och ifrågasätta lagarna. I filmens värld och världen utanför salongen vet vi hur verkligheten länge varit beskaffad: Pojkar är aktion, flickor är emotion. Pojkar förväntas vara handlingskraftiga och rättframma medan det ställs lägre krav på den emotionella förståelsen. Flickor förväntas vara inkännande och empatiska och där finns inga högre krav på fysisk handlingskraft. Kvinnor ska vara behagliga att se på, ett objekt för den manliga blicken, och deras kroppar ska vara kurviga eller små och underlägsna. Män ska ha vältränade och dominanta kroppar. Konsekvenserna av de förväntningar vi förväntas uppfylla känner vi också till. Pojkar får problem med det känslomässiga och flickor får problem med delaktighet – och båda könen får psykiska besvär såsom ångest och depressioner, anorexi, bulimi och annat otyg. Bantnings- och träningshetsen hänger över båda könen som tunga ok. Ändå hänger vi oss åt detta destruktiva regelverk.

Fiktionen är fylld av schabloner som följer Författningen. Tjut till om ni sett dessa representationer tidigare: Den Änglalika Flickan, Den Intelligenta och Vackra Flickan, Den Busige Pojken; "The Rascal", Den Lille Uppfinnaren, Äventyraryren, Tjejtjusaren ... På film har vi otaliga gånger sett flickorna klä upp sig inför skolbalen och i den obligatoriska trappscenen skrida ned till hallen, där killen står och väntar med öppen mun och beundran inför synen av att hans queera tjej äntligen tagit sitt förnuft till fånga och accepterat sin livsroll. Den som inte klär i klänning, eller helt enkelt inte vet om det är nedför trappan eller nedanför trappan som rollen ska spelas – den blir förpassad till det där lilla utrymmet under den. Som i *Bockarna Bruse*, som Trollet under bron.

Med Simone de Beauvoirs ord: "Man föds inte till kvinna, man blir det". Lika lite som att man föds till man. Olle Söder, överläkare och professor i pediatrik vid Astrid Lindgrens barnsjukhus i Solna, uttalar sig om barn och transidentiteter i Svenska Dagbladet:

De flesta människor utgår ifrån att vi antingen är en biologisk man eller kvinna. Men vi har alla en blandning av manliga och kvinnliga hormoner. Ingen är hundra procent man eller kvinna, vi hamnar alla någonstans på en gråskala. Dessutom påverkas vi av könsrollerna, som är en social aspekt och inte något biologiskt, och som tar sig olika uttryck i olika kulturer.

Med all respekt så tycker jag att vår berättelse börjar bli lite tradig. Den saknar vändpunkter och rising action. Vi står och stampar i den första akten, den som Aristoteles och de gamla filosoferna skrev. "The times they are a-changing" sjöng Bob Dylan och hans framtidstro lugnar mig alltid. Vi är ju tänkande människor som vill utvecklas och det finns inget så uppfriskande som lite avprogrammering! Förändringarnas vindar blåser, men vi är rädda för orkanbyar som kommer insvepande med nya begrepp som vänder uppochned på det svenska språket. Vi stänger dörrarna för det icke-normativa, låser in oss i våra rum och slår på Thore Skogman på vinylspelaren: "Jag längtar tillbaka till fornstora da'r / när en tös var en tös och en karl var en karl / Jag skulle betala en trehundra spänn om jag bara finge tiden igen." Vi slipper dialogen med våra barn, vi kan lugnt beskriva hur världens därute är beskaffad. Kvar utanför, eller i dörröppningen, medan vinylspelaren skrapar och Thore skrålar, står trollen och huttrar. De är bortbytingar som söker tillhörighet. Jag är övertygad om att alla är lika rädda som Frankie.

Sagor och barns identifikationsprocesser

Bruno Bettelheim, barnpsykolog och författare, skrev den kända boken *Sagornas förtrollade värld* (på svenska 1976) som behandlar sagornas koppling till barns identifikationsprocesser. Hans syn på sagorna är att de ofta tar sitt avstamp i barnets verklighet, som exempelvis i rädslan för separation. Separationen är dock oundviklig och hjälten ger sig ut på ett äventyr och blir slutligen genom resans utmaningar starkare och finner mening med livet. Sagornas tematik rör sig enligt Bettelheim kring att acceptera livets svårigheter och övervinna dem i stället för att låta dem besegra en. Sagorna får alltid ett lyckligt – eller åtminstone hoppfullt – slut, vilket jag och många med mig anser vara nödvändigt för en barnfilm. Kanske särskilt viktigt i en queer identifikationsprocess; att det är svårt ibland, men att det lönar sig att vara sig själv i slutändan. Bettelheim tar bland annat upp

fall där han arbetat med barn som genom olika sagor har tolkat sin verklighet. En femårig flicka med en kall och avståndstagande mamma hade läst *Snövit* och tolkat den som att hon skulle vända sig till män i stället, då Snövit räddas av en Prins och Sju Dvärgar av manligt kön. Hon hade då fördjupat sin relation till sin pappa, vilket i detta fall varit positivt. En femårig pojke hade relaterat sin verklighet till sagan om Rapunzel. I sagorna identifierar sig alltså barnen med henne och honom utan att ta hänsyn till Genusförfattningen. I sagorna är de individer.

Men de gamla sagorna kan även vara förödande eftersom de vilar på en antik könsrollsgrund. De förutsätter och sätter förutsättningar för sin dåtid och vår samtid. Prinsen är den aktiva, Prinsessan den kärleksfulla och Trollet är av ondo och kastas ut i skogen igen. Jag hävdar inte att dessa alternativ inte ska finnas, men man måste ju kunna vara ett Troll utan att få ett besöksförbud över sig, eller hur?

Identifikation handlar mycket om det tysta arbetet som sker inom barnet. Där tror alltså Bettelheim att sagorna kan ha ett stort inflytande för att visa på variation. Jag och fler med mig tror att film har den fantastiska möjligheten att bryta de inövade och trygga men exkluderande och rigida strukturella mönstren. Att visa på mångfald så att ingen ska behöva fastna i dörröppningen.

The hero with a thousand faces

"Hjältens resa" är en dramaturgisk modell, ofta använd inom film, vars struktur kommer från just de gamla sagorna och utgår från en cirkulär resa, en resa genom vars utmaningar Hjälten utvecklas och uppnår en djupare insikt om sig själv. När Hjälten kommer tillbaka till byn med det helande elixiret – som står som metafor för nya kunskaper om sig själv – så har denne helat sig själv. Men tyvärr så tar barnfilmen med sig sin rädsla för det okända in i hjälteresorna. Det elixir barnen kommer tillbaka med smakar lite gammaldags moraliserande ... eller så saknas det bara hjälteresor med en fräschare konsensus. I sin artikel *Genusmyteri känsligt ämne på film* sammanfattar Malena Janson tematiken i de filmer vars upplösningar jag har hängt upp mig på: långfilmen *Mitt liv som hund* i regi av Lasse Hallström och TV-serien *Dårfinkar och dånickar* i regi av Rumle Hammerich efter Ulf Starks roman. "Man kan säga att barnen i de här filmerna gör utflykter i det queera men slutligen återförs i den heteronormativa fållan där de blir "hela", finner "sig själva" och därmed lyckan," skriver Malena Janson. Det är inte fel i sig och

exemplen är inte dåliga verk i sig, men de blir symptomatiska för vårt problem.

I *Mitt liv som hund* figurerar Saga, flickan som spelar fotboll i killarnas lag. Hon är viljestark, målmedveten, envis och en riktig vinnarskalle. När hon börjar få bröst binder hon dem, en sorts preventiv åtgärd för att hålla tillbaka den kroppsliga process som inte bara hotar hennes position i laget, utan också hennes identitet. För Saga kan inte identifiera sig med flickorna i sin närhet. Saga var min första kontakt med tomboyism, där en flicka känner sig som en pojke. Jag tyckte att det var spännande att en tjej gjorde revolt mot sitt biologiska kön. Så besviken jag blev när cirkeln slöts, när Sagas utveckling var färdig. Hon fick en pojkvän och klädde på sig en söt rosa klänning. Borta var det där aviga och befriande missanpassade. Jag tänkte: "Det är villkoren för att bli älskad i sin underlighet. Pojkvän och rosa klänning."

Dårfinkar och dönickar handlar om Simone som flyttar till en ny stad, klipper av sig håret och i skolan ropas upp som Simon. Simone rättar inte till missen, i stället kliver hon som Simon in i pojkarnas sfär, med det nya bemötandet som det innebär. Simone sluter sin cirkel genom att klä på sig klänningen igen och få killen. "Det var ju bara JAG, en flicka av kött och blod, bakom den där utklädnaden!" Allas verkligheter blir upp och nedvända, men de flesta suckar lättat, speciellt pojken som förälskat sig, som nu kan släppa sina känslor fria. För Gud förbjude att han skulle ha varit intresserad av Simon ... Simone blinkar till killen, tjejen som varit kär i Simon är förskräckt, Simone lämnar klassrummet leende och allt är som det ska vara i *Existens X och Y*. Tv-serien är en intressant skildring av de förväntningar vi har på de olika könen, men den heterosexuella korrigeringen blir liksom lite (det där ordet, alltså ...) fel på något sätt. Vad hade hänt om det aldrig skett någon korrigerings? Om Simone hade hittat hem i sin Simon-identitet?

Simon/Simone. Ett lätt misstag, ett stavfel som kan ha så stor betydelse, i alla fall när genus förändras. Halberstam tar upp namnets viktiga koppling till identiteten, från den dagen då vi som barn lär oss att uttala det. I *The Member of the Wedding* byter Frankie namn till F. Jasmine. Således leder boken över till del två, där F. Jasmine får uppleva tryggheten i att äntligen vara en "medlem" i en värld där osynliga regler och skiljelinjer ständigt separerar oss från varandra. Och nog måste jag tillstå att de gånger någon har glömt att trycka dit ett "a" i slutet av mitt förnamn, så förändras min syn på mitt Jag fullständigt. "Without names, confusion would reign and the whole world would go crazy", skriver Halberstam. Det, om något, måste väl visa hur kategoriserande och tudelad vår författning är?

Vilka blir då konsekvenserna för vår tomboy framför tv-apparaten då "Hjältens resa" gång på gång mynnar ut i heteronormativ konsensus? Eftersom slutsatsen är att du kommer att utvecklas och bli "normal", så blir det för det lättpåverkade barnet en konsensus som möjligen kommer att sätta käppar i hjulet under resten av dess existens. Dessa exempel på cirkulära processer, coming of age-historier som handlar om att växa in i sin könsroll, denna urgamla könsdramaturgi sänder ett budskap om att vad det queera barnet känner inte är normalt och visar på den "rätta vägen hem". Saga och Simone läste Genusförfattningen och i brist på andra identifikationsobjekt så var klänningarna på och frisyerna fixade. Vi andra var återigen förpassade till utrymmet under trappan. "Nonmembers", i Frankies värld. Fula statister i skådespelet *Existens X och Y*. Josephs Campbell, som utvecklade Hjältens resa-strukturen, kallade sin bok i ämnet för *The hero with a thousand faces*. Så märkligt tvåsidiga vi är för att vara så dramaturgiskt korrekta.

"Jag är ingenting." Normbrytande individer i filmen

Tomboyism tends to be associated with a "natural" desire for the greater freedoms and mobilities enjoyed by boys. Very often it is read as a sign of independence and self-motivation. (...) Tomboyism is punished, however, where and when it appears to be the sign of extreme male identification (taking a boy's name or refusing girl clothing of any type) and where and when it threatens to extend beyond childhood and into adolescence.

Judith Halberstam

"Even the smallest person can change the course of the future" säger Galadriel till Frodo i *Sagan om ringen* för att ge honom mod inför hans tunga uppdrag: att förstöra Maktens Ring i Domedagsklyftan. Det finns några andra små personer inom fiktionen som genom att bara vara sig själva har visat på alternativa identiteter, och ju fler Ringbärare, desto större chans att en dag fullständigt bränna upp våra föreställningar om Existens X och Y.

När Enid Blyton skrev sina böcker om Femgänget så hade hon nog ingen aning om vilken kontext hennes George (eller Georgianna, men det vill hon naturligtvis inte kalla sig) skulle komma att tillhöra. George är en tomboy. Detta ifrågasätts,

vad jag kan erinra mig, inte av hennes kamrater, likväl som det heller inte korrigeras. George tillåts att vara bara George, som tillsammans med hunden Timmy sätter ut på nya äventyr, fullt medveten om att hon bryter mot könsnormerna. Många unga så kallade flickor har identifierat sig med Georges karaktär. Blyton erkände till slut att Georgekaraktären var baserad på henne själv.

I den franska långfilmen *Tomboy* (2011) flyttar tioåriga Laure till en ny stad och blir Mickäel för sina nya kamrater. Snart får Laure leva ut som Mickäel, då hen inte verkar ha hittat hem i sitt biologiska kön. Att Laure blir Mickäel innebär, förutom större socialt svängrum, att vara intresserad av tjejer, vilket Mickäel blir. Och Lisa är intresserad tillbaka, även efter att sanningen kommit fram. Hon blir kär i individen, inte könet. Det är svårt att hävda att Laure/Mickäel skulle genomgå någon sorts fas, mer troligt är att flickan Laure kommer att genomleva sitt liv som pojken Mickäel, med eller utan könsbyte. På villkor att Mickäel vägleds av sina föräldrar – de som, trots att de verkar så öppensinnade, begår en oförlåtlig och kränkande handling när de tvingar Mickäel att iklä sig en klänning och som flickan Laure konfrontera alla de som varit involverade i "lögnen".

I *Mitt liv i rosa* (1997) är det den åttaårige Ludovic som bryter mot Genusförfattningen. Ludovic är till könet en pojke, men klär sig i flickkläder, leker med Barbie och fantiserar om den vackra levande dockan Pam, som infriar hans önskningar. Ludovic har dessutom bestämt sig för att gifta sig med grannpojken när de blir vuxna. Men mamma och pappa och hela grannskapet kan varken förstå eller tolerera könsöverskridande beteende. Här ser vi ungefär samma förlopp som i *Tomboy*, fast med acceptans från modern i slutet, då de stöter på en flickpojke i trädgården hos en av deras nya grannar och ser att det visst finns det fler därute som avviker från normen. Sedan bjuder Ludovic in sin mamma till sin rosa värld, liksom för att visa att "det är så här jag är. Jag kan inte formulera det i ord, men jag kan visa det i min fantasi. Acceptera mig!". Somliga kan hävda att det här är en mycket vanlig fas i barnens liv som Ludovic snart kommer att växa ur, men visst är möjligheten större att det snarare är ett uttryck för identitet och kommer att fortsätta vara? Om vi möter vår lille hjälte i senare år, så är möjligheten stor att Ludovic har funnit sig tillrätta i sin queera identitet.

Halberstam talar om "male femininity" som något som tycks vara än mer hotfullt än dess motsats eftersom manlighet ses som ett privilegium. Och visst är det så att flickor som utforskar den manliga sfären mottags med mindre skräck

än motsatsen. Nina Björk skriver i *Under det rosa täcket* att det handlar om att kvinnliga egenskaper har lägre status än manliga. I Svenska Dagbladet intervjuas Kristina Henkel, genusforskare om just detta: "En pojkflicka är oftast något positivt, men ordet "flickpojke" finns inte ens. I stället säger man att han är lite känslig, vek, fjollig, böigig – något som anses negativt. Så fort en pojke inte lever upp till stereotypen tappar han i status och makt." Som att det generellt hellre skrattas åt en man som klär sig i kvinnokläder än motsatsen. Han klär helt enkelt ned sig i hierarkin och då förtjänar han ett gott hånskratt. Eller dödshot.

Men visst är det svårt för Mickäels och Ludovics föräldrar. Att de förnekar sina barn rätten att vara sig själva är i själva verket ett missriktat sätt att försöka skydda det mest värdefulla de har. Vem vill se sitt barn mobbat eller utstött? Men Kristina Henkel har en mer konstruktiv lösning på dilemman: "Tänk: 'Yes! Mitt barn är så tryggt att han vågar gå utanför normen, det måste vara en jättekreativ person". Vad gäller mobbing, så säger hon att ingen har immunitet. Det man däremot kan göra enligt Henkel är att ge barnet en stark självkänsla. Både *Mitt liv i rosa* och *Tomboy* visar hur vi inte vill att föräldrar ska agera. Det är ett dilemma för oss filmare. Hur ska vi hantera skildringen av föräldrar? Ska vi visa på positiva föredömen och lösningar eller ska vi visa konsekvensen av ett agerande? Båda alternativen är lika berörande, men på olika sätt. Det första för att då handlar det om acceptans och det andra för att det handlar om konsekvensen av rädsla och fördomar.

Karaktern Spork i filmen med samma namn (2010) är föräldralös. Här går kreatörerna ett steg längre med en humoristisk och i sin struktur rätt konventionell form – kanske det är så man uppnår normalisering, genom att ta någonting konventionellt och fylla det med okonventionalism. Spork är intersexuell sedan födseln; biologiskt sett både flicka och pojke. Vi får följa Sporks väg till självacceptans genom en heteronorm skolverklighet. Men med lite hjälp från den godhjärtade vännen Tootsie Roll, så är det till slut genom breakdance som Spork får alla att häpna genom sitt personliga uttryck, befriat från alla förutbestämda normer. Spork är Spork och det räcker, liksom. Det är roligt, träffsäkert och gripande. Och mycket lätt att identifiera sig med. Spork är inget offer, utan tar aktivt strid mot konventioner, även om det är svårt ibland.

Låt den rätte komma in har inte gjort sig känd som en barnfilm, men eftersom den har ett starkt och trovärdigt barnperspektiv och jag dessutom hört någon

kalla den "en av Sveriges bästa barnfilmer", så tar jag upp den i sammanhanget. Karaktären Elis kön går att spekulera kring och försöka kategorisera – ty enligt evolutionsteorier drivs mänskligheten av att snabbt kategorisera ting för att avgöra om det innebär fara och vi måste fly eller fäkta. Det är bara det att vi flyr ifrån och fäktar åt fel saker. Som normavvikande beteende, exempelvis. Så dumt att anropa amygdala och förbereda sig för flykt för att vi ser en sjuårig pojke i klänning. Vi är i allvarligt behov av en avprogrammering. Jag ser Eli som mer komplex än bara vampyr och kanske är det mänskligheten bakom illusionen av fara som det handlar om? Att se djupare innan man lägger benen på ryggen? I John Ajvide Lindqvists bok finns denna replik från Eli, när Oskar frågar chans: "Jag är ingenting. Inte barn. Inte gammal. Inte pojke. Inte flicka. Ingenting." Det är en förfärlig orättvisa att Eli reducerar sig själv till en vampyr, eller ett själlöst ingenting.

Man talar överlag för mycket om intersexuellas omöjligheter och ytterst lite om deras möjligheter: "Scientific research on intersexed girls tends to channel all ambiguous bodies into binary genders and has no interest in promoting the gender variance and multisexuality made possible by such bodies.", skriver till exempel Judith Halberstam. Så i stället för att erkänna intersexualitet som en könsidentitet, i stället för att låta barnen växa upp som intersexuella tills de är gamla nog att själva bestämma över sin egen kropp, så tvingar Genusförfattningen föräldrar till intersexuella barn att välja ett av två alternativ och sedan inleds ofta smärtsamma korrektioner. Man fokuserar gärna på problemen som uppstår med en diagnos och mycket lite på fördelarna. En fördel är att veta vad det är som gör att man avviker, men visst är det lite tråkigt att man även problematiserar det som gör oss speciella. Det är inte ditt barn som är sjukt, det är samhället i sig som har Normbakterien – som verkar ha blivit multiresistent – om jag får diagnosticera tillbaka. I den fantastiska argentinska vuxenfilmen *XXY* (2009) säger en karaktär som genomgått en könskorrigering från "ingenting" till man att "det värsta du kan göra är att göra ditt barn rädd för sin egen kropp". Intersexualitet är en lång och intressant diskussion som jag dessvärre inte har utrymme att göra rättvisa åt denna gång. Men jag kommer att komma tillbaka till det.

Är det inte mycket mer spännande att se dessa filmer som barnskildringar? Gemensamt för våra Ringbärare; Mickäel, Ludovic, Spork och Eli är något som också Malena Janson kommit fram till vad gäller *Tomboy*, att de inte försöker att vara någon de inte är, det är omgivningen som försöker att normalisera dem och

deras "obekväma" identitetsval. Det är starka barnporträtt, och är det inte starka individer som går sin egen väg som vi vill att våra barn identifierar sig med?

Agent barnfilmare med rätt att förändra

The punk tomboy defies conventional gender paradigms and should be gratulated for her clear effort to remake childhood gender.

Judith Halberstam

När jag ser film vill jag bli överraskad och intellektuellt utmanad. Jag vill se nytänkande filmer som bryter mot mina föreställningar. Det tror jag att barnen delar med mig. Jag somnar mitt i filmen om Existens X och Y. Filmen om XY däremot håller mig vaken och alert! Det är en stor palett av färger vi filmare har att välja mellan när vi målar. Jag efterlyser nya färgkombinationer. Men vem vågar finansiera barnfilmer med queera identitetsprocesser? När *Tomboy* fick svensk distribution marknadsfördes den som vuxenfilm, vilket är fullständigt obegripligt då den har ett mycket sinnligt och ärligt barnperspektiv – vilket inte kan sägas om en del övrig barnfilm.

Jag tror att barn har mycket att lära oss om humanitet. Som Kristina Henkel säger i SvD: "Barn är så öppna som vi vuxna tillåter dem att vara." Vi själva också. Det finns en viktig barnfilmstematik: Den fria viljan att få välja den man är. Att det finns många olika uppväxtprocesser och att alla är lika accepterade. Det är vad vi som barnfilmare skulle kunna bidra till: att alla barn får plats på vita duken. Alla ska kunna se på och identifiera sig med Sporks breakdance-äventyr. Spork, liksom sin publik, är ett barn och svårare än så är det inte.

Jag ska inte ljuga. Jag är skitnervös över att själv någon gång bli förälder. Jag hyser stor beundran för alla underbara föräldrar därute, speciellt mina egna. Jag hoppas att jag har energi och mod nog att vara lika tålmodig som de som lyssnar på sina barn och låter dem pröva sig fram. Deras barn är fulla av självförtroende, individualism och empati. Jag ser dem och tänker att barnuppfostran inte handlar om att stöpa ljus. Det handlar om en trygg hand som inte kramar sönder vaxet, utan ger det värme och låter det utvecklas ifrån sin ursprungsform. Och finns det något finare än att visa att vi bekräftar våra barn för de unika individer de är? Nog är det väl inte så besvärligt egentligen? Varken på film eller i verkliga livet.

Om vi bara utgår ifrån att varje människa är en individ snarare än ett kön, om vi visar barnen flera möjligheter att prova om de är en Madicken eller en Emil, eller en Ludovic eller Mickäel, eller om de är födda som en Spork eller en Eli, eller bara som sig själva, så tror i alla fall jag att vi är på väg att slänga Genusförfattningen, ta våra trollungar i hand och leda dem in i värmen i folkhemmen.

REFERENSER

Böcker:

Ajvide Lindqvist, John, *Låt den rätte komma in*, Ordfront, 2004

Bettelheim, Bruno, *Sagans förtrollande värld: folksagornas betydelse och innebörd*, Almqvist & Wicksell, 1976

Björk, Nina, *Under det rosa täcket*, Wahlström och Widstrand, 1996

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, 1949

McCullers, Carson, *The Member of the Wedding*, Houghton Mifflin Company, 1946

Artiklar:

Halberstam, Judith, "Oh Bondage, Up Yours!". I Bruhm, Steven och Hurley, Natasha: *Curiouser – on the Queerness of Children*, University of Minnesota Press, 2004

Janson, Malena, "Tur och Retur – en queer tripp. Barnfilmen som heteronormativt verktyg", <http://barnkulturbloggen.blogspot.se/p/tur-retur-en-queer-tripp-barnfilmen-som.html> (2007)

"Genusmyteri känsligt ämne inom film", *Svenska Dagbladet* 2012-03-31.

Sjöström, Mia,

"Lång väg i vården för transsexuella barn", *Svenska Dagbladet* 2011-01-12.

"Pojkar i klänning", *Svenska Dagbladet* 2011-01-10.

Filmer och TV-serier:

Den oändliga historien (Wolfgang Petersen, 1984)

Därfinkar och dånickar (Rumle Hammerich, SVT1, 1986)

Häxan och lejonet (Marilyn Fox, BBC, 1988)

Låt den rätte komma in (Tomas Alfredson, 2008)

Mitt liv i rosa (Alain Berliner, 1997)

Mitt liv som hund (Lasse Hallström, 1985)

Sagan om ringen (Peter Jackson, 2001)

Tomboy (Celiné Sciamma, 2011)

XXY (Lucía Puenzo, 2009)

KONSTNÄRLIG
BARNFILM

—

EN
STIMULERANDE
UTMANING



Konstnärlig barnfilm – en stimulerande utmaning

Karolina Pajak

The true artistic image is always based on the organic unity of idea and form. Indeed, any imbalance between form and concept will preclude the creation of an artistic image, for the work will remain outside the realm of art.

Andrej Tarkovskij, *Sculpting in Time*

Flera av mina starkaste filmupplevelser hade jag som barn och filmen var väldigt närvarande under hela min uppväxt. Men när jag nu reflekterar över vad jag såg så är det inte historierna jag minns i alla filmer, utan jag kommer ihåg vissa bilder, färger och stämningar. Det var alla möjliga filmer som blev mina barndomsfilmer: många tecknade, som *Yellow Submarine*, *Fantasia*, svenska barnklassiker som *Dunderklumpen*, *Resan till Melonia* och Lindgren-filmatiseringar, och så familjefilmerna från Hollywood. Det var just estetiken i *Yellow Submarine* som tilltalade och fascinerade mig, jag såg den om och om igen innan jag ens förstod engelska och vad den handlade om. En annan filmform som jag tyckte om var alla de filmer där historierna berättades enbart med bilder och musik, som Disneys tidiga kortfilmer, Chaplins stumfilmer eller de ordlösa tjeckiska filmerna om den lille mullvaden. Jag blev charmad av de otroligt vackra bilderna och inbjuden till de magiska rummen fyllda med grafiska former, färger och ljud som skapade starka sinnesintryck.

För mig var det just den visuella upplevelsen som blev kvar i minnet tillsammans med stämningarna och känslorna som kom med dem. Filmer där formen och innehållet var i symbios, som Andrej Tarkovskij beskrev det så enkelt och klart. Jag menar att barnfilmer med just den utgångspunkten i dag är alltför sällsynta bland alla filmer som ska underhålla och/eller uppfostra. Men barnfilmer

som visuella konstverk ska inte ens behöva vara en tredje kategori utan en självklar del av filmen – att förundras av det visuella ska vara en del av underhållningen. Då kan man uppleva filmmediet som en konstform.

Visuell gestaltning

Film var för mig som barn en magisk upplevelse, en stund av förundran och av inspiration eller något som fick mig att tänka om, tänka på annat. Att se nytt även på det jag redan kände till, omdefinierat – eller se något helt ogripbart men ändå spännande. Just det att jag slängdes in i en situation som ofta var ny eller ibland helt surrealistisk och jag fick uppleva det omöjliga, absurda och drömma mig bort. En liten paus i vardagen, en nödvändig flykt från verkligheten, eller kanske snarare som ett studiebesök i en annan värld.

Många av filmupplevelserna var även en konstupplevelse, kanske inte på ett medvetet plan men de väckte min kreativitet och inspiration. Film som en visuell upplevelse och som en egen konstform finns i ett förhållandevis stort utbud för vuxna, men saknas nästan helt i barnfilm. Både i barnfilmens historia och när man tittar på samtida produktioner är det inte så många filmer för barn som är gjorda med ett starkt konstnärligt syfte. Få barnfilmer görs där innehållet är i samspel med formen, filmer som leker med det visuella, påkostade filmer, vare sig de har avancerade effekter eller berättas med enklare subtila medel, men där man ser en tydlig visuell tanke bakom.

Jag jobbar som filmfotograf och just i barnfilm ser jag en stor potential i att skapa kreativa bilder, leka med bildspråket och använda estetiken som ytterligare en metod för att gestalta historier. Det är just här jag ser alla möjligheter, det är i barnfilm som jag känner att man fullt ut kan använda det kreativa och tekniska. Varför? Dels för att det är mycket mer komplext att sätta sig in i en barnkaraktärs oberäknliga tankar och perspektiv. Dels för att faktiskt *allt är möjligt* här och filmmediet därför kan användas till fullo. Man kan återgå till fascinationen av George Méliès magiska trickfilmning och enkelheten i filmisk magi.

Att gestalta ett barns upplevelse av världen ger en fotograf oändliga estetiska möjligheter att leka med perspektiv och berättarmetoder – eftersom fantasi och magi är lika realistiska som verkligheten i ett barns verklighetsuppfattning. Den "barnliga realismen" har annorlunda regler än den vuxna realismen. I den

barnsliga är allting möjligt och övergången mellan verklighet och saga kan suddas ut. Det är inte bara den filmiska tiden som existerar utan även barnets upplevelse av den, ett tempo där klockan inte går efter strikta lagar utan efter barnets uppfattning. Man kan pendla mellan verkligheten och fantasivärlden och gå över de tydliga gränserna och gestalta dem på samma sätt. Här blir det rationella inte en motsats till det irrationella och magiska inslag får fullt spelrum. Att blanda fantasier med realism kommer sig mer naturligt och barnets känslor färgar estetiken och berättandet. Här är leken officiellt tillåten och tas på fullaste allvar. En film som har använt sig av den här estetiken är Spike Jonzes *Till vildingarnas land*, där huvudkaraktärens drömmar och rädslor visualiseras och blir till ett med verkligheten. Publiken blir inslängd i pojkens mentala tillstånd och får följa med på hans personliga äventyr i gränslandet mellan verklighet och saga.

Barn är, ofta på ett omedvetet plan, känsliga för fotot i filmen. Färgerna, ljuset och alla andra visuella val som vi gör medvetet lämnar ett stort intryck på dem. Deras förmåga att tolka efter deras regler och reagera kreativt på det visuella i filmen leder till oändliga kreativa processer inom barnen som de sedan för med sig vidare in i vuxen ålder. Det är en viktig och fin utmaning att tänka på *hur* och *vad* man ska berätta, eftersom man måste vara mer försiktig med vad man visar och vilket sätt man väljer att göra det på. Jag tycker att barnfilm borde skapa ett större utbud av historier som baseras på det visuella språket, med lite eller ingen dialog så att barnens fantasi stimuleras mer och de blir en del av den kreativa processen. Ett klassiskt exempel är Albert Lamorisses *Den röda ballongen*, som ordlöst, associativt och med en konsekvent estetik berättar historien om en pojkes vänskap med en magisk ballong och deras gemensamma äventyr i Paris. Jag tror att man med ett visuellt berättande för barn, endast med bilder, ljud och musik, kan få barnen engagerade i filmen på ett unikt sätt. Barnens behov av konst ska inte underskattas och det är ytterligare en anledning till att jag tror att en alternativ film är viktig.

Experimentell och "behaglig" barnfilm

Just i barnfilm kan det också vara lämpligt att frångå en linjär dramaturgi. Man kan lämna det klassiska berättandet för att göra en mer poetisk, experimentell historia som liknar ett barns associativa och fragmentariska tidsuppfattning.

Vidare kan man diskutera hur mycket av klassisk konflikt en barnfilm behöver innehålla och hur experimentell eller konsekvent man ska vara i historieberättandet. *Fantasia* är en av få långfilmer i barnfilmens historia som berättas med en experimentell narrativ form, där det inte finns någon linjär handling och det i flera partier helt saknas konflikt. Bilderna och musiken är självtillräckliga. Man skulle kunna använda den filmen som inspiration för att skapa fler experimentella, konstnärliga filmer för barn, både i kortare versioner och som långfilmer och även göra dem i liveactionform. "Behaglig barnfilm" skulle jag kalla den genren för, en visuell njutning med en liten flykt till magins värld där allt är möjligt.

Högkvalitativa barnfilmer till både innehåll och form med tillit till publiken hade sin stora kreativa period under sjuttioalet. I den tidens filmer, såsom *Mamma, pappa, barn*, *Hugo & Josefin* och *Elvis! Elvis!*, ser man både i formspråket och i dramaturgin den tillit till publiken som självklart fungerar. Om just Kay Pollaks debutfilm skriver Malena Janson att "*Elvis! Elvis!* är sprungen ur en epok då bio för barnens bästa kunde vara liktydigt med en kvalitetsmässigt högtstående produkt för såväl barn som vuxna, ett konstverk som man menade kunde hjälpa barnet i publiken att växa till en hel och därmed lycklig människa."

Självklart kan film och andra konstverk hjälpa barnen i deras själsliga utveckling och det borde även vi samtida kreatörer för barnfilm komma ihåg. Antroposofen Rudolf Steiner skriver mycket om just det i sina texter om pedagogik: om vikten av att utveckla ett sinne för konst och kreativitet för att bättre förstå medmänniskorna och omvärlden. Steiner menar att barnets natur kräver konst samt att man som vuxen pedagog, eller som i mitt fall kreatör, ska ge barnen möjligheten att få tillgång till konst för att fullt väcka deras förstånd och möjligheter till utveckling.

Producenter, regissörer och manusförfattare tvivlar kanske på att barnen kommer att förstå en viss historia eller estetik, men den invändningen anser jag irrelevant. Tilliten till publiken ska inte ifrågasättas. En väldigt viktig del av filmupplevelsen är möjligheten att få "tänka vilse" i en film – att få pauser i den konstanta underhållningen som massbarnkulturen har utvecklats till. Det är viktigt att man litar på barnen och lämnar kreativt ansvar och delaktighet åt dem.

Ett fint exempel på en film som ger barnpubliken en sådan chans är Fredrik Edfeldts *Flickan*. Med sin långsamma rytm, långa tystnader och fantastiska bildspråk där åskådaren får se och uppleva världen genom flickans ögon, berättar

den en historia som lämnar plats för reflektion, egna tankar och tolkningar under filmens gång. Publiken hinner utveckla känslor för filmen i sin egen takt utan att bli styrd i någon speciell riktning. Filmens kreatörer berättar inte vad man ska tänka och känna. Den rytmen och tilliten behöver barnen för att bli delaktiga och stimulerade, för att utveckla sin egen kreativitet.

* * *

André Bazin skrev i en essä apropå barnboksförfattare att "de är poeter vars fantasi har privilegiet att dröja kvar på barndomens våglängd". Och visst kan man definiera barnfilmskreatörer på samma vis. Det är verkligen ett privilegium att få jobba med film för barn och få alla de kreativa möjligheter som kommer med den: Att gestalta barnens taktila och sinnliga värld. Att utgå ifrån ett barns ickelinjära tidsperspektiv. Att använda associativa berättartekniker och en blandning av fantasi och verklighet. Allt detta som skapar ytterligare möjligheter till en medveten estetik och som öppnar dörrar till oändliga kreativa processer. Vissa saker och ämnen ska en barnfilm inte behöva innehålla, andra borde vi ge den unga publiken en möjlighet att se. Vi borde framför allt ge dem ett större utbud av arthouse och experimentella filmer och höja den visuella kvalitén i all barnfilm. Skapa fler barnfilmer som utgör självständiga filmkonstverk.

REFERENSER

Böcker:

Bazin, André, *What is Cinema? Volume I*, University of California Press, 1967

Janson, Malena, *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år, akademisk avhandling*, Stockholms universitet, 2007

Steiner, Rudolf, *Antroposofin i teori och praktik*, Orion/Bonniers, 1963

Tarkovskij, Andrej, *Sculpting in Time*, Faber and Faber Limited, 1986

Filmer:

Den röda ballongen (Albert Lamorisse, 1956)

Dunderklumpen (Per Åhlin, 1974)

Elvis! Elvis! (Kay Pollack, 1977)

Flickan (Fredrik Edfeldt, 2009)

Fantasia (Samuel Armstrong m fl, 1940)

Hugo och Josefin (Kjell Grede, 1967)

Mamma, Pappa, Barn (Marie-Louise De Geer Bergensträhle, 1977)

Mullvaden (Zdeněk Miler, 1957)

Resan till Melonia (Per Åhlin, 1989)

Till vildingarnas land (Spike Jonze, 2009)

Yellow Submarine (George Dunning, 1968)

*"YOU GUYS
WANNA GO
SEE A
DEAD BODY?"*

OM BARNET
OCH DÖDEN
PÅ FILM



”You Guys Wanna Go See A Dead Body?”

Om barnet och döden på film

Marjo Viitala

I Edisonfilmen *The Kiss* från år 1896 vidrör Mary Irvins och John C. Rices läppar varandra. Reaktionerna vid premiären av den oskyldiga filmen var starka. Det började höjas röster om censur som skulle se till att i synnerhet inga barn eller unga skulle få se ”oanständigt snusk” i stil med Edisons på filmduken.

Ganska snart uppstod dock problemet att det var svårt att bestämma vem eller vilka som skulle besluta om vad som skulle betraktas som skadligt – och för vem.

Med press från framför allt katolska kretsar grundades så småningom i Hollywood The Hays Office, vars uppgift var att övervaka filmernas etiska, moraliska och pedagogiska innehåll. Den så kallade Hayskodens grundprinciper var följande:

- 1) Ingen film som sänker tittarnas moral bör produceras. Publikens sympatier får inte ledas mot brott, felaktiga handlingar, ondska och synd.
- 2) Ämnen som uppfyller dramats eller underhållningens krav får enbart ha det rätta livets standard.
- 3) Lagen, naturens eller människans, får inte göras skrattretande och sympatierna får inte ledas mot de som bryter mot lagarna.

Dessa tre punkter är bara en början. Hayskoden är en lång lista. Här finns bland annat punkter som behandlar nakenhet, insinuerande dans och förlöjligandet av religion. Koden har senare förkastats, men i USA fortlever ändå en stark kultur av dubbelmoral. Kriminalitet och våld på film förundrar man sig inte över, men nakenhet är fortfarande tabu.

Döden svävar över Batman: Censur och upphovspersonens ansvar

I Aurora i USA i augusti 2012 sköt en medicinstuderande ihjäl tolv människor på premiären av *Batman – The Dark Knight Rises*. Mördaren trodde sig vara Jokern och hade inspirerats av en scen i filmens trailer. Trailern förkastades av filmbolaget som nu funderar över nästa films öde, som inbegriper en liknande scen. Man kan säga att också denna Batmanfilm därmed fick en reklamlkampanj som kunde ifrågasättas. Den föregående gavs ju fart av att skådespelaren Heath Ledger, som spelade Jokern, hade avlidit innan filmen var färdig.

Hade en massaker som den vid Batmanpremiären genomförts utan själva filmen? Skolans styrelse hade varnats om den unge mannen långt tidigare, men ingen hade tagit itu med saken. Modern till mördaren förstod genast att hennes son var skyldig. Hon visste att han var en tickande bomb men förmådde inte hjälpa honom. Kunde någon ha hjälpt honom?

Batmanfilmens regissör Christopher Nolan skrev ett öppet brev efter massakern; ansvaret tynger honom. Självt skriver jag just nu på ett filmmanus som handlar om döden. Eller snarare om tre tolvåriga invandrarsystrars liv efter moderns död. Jag har varit tvungen att tänka mycket på orsak och verkan samt, i synnerhet, varför jag tycker det är viktigt att behandla död på film. Det har också blivit viktigt när jag talar med finansiärer. Jag har insett att jag arbetar i ett filmvärldens ingenmansland, där man hela tiden måste ställa sig själv frågan huruvida det är en barnfilm eller inte.

Man tänker sällan på att döden i en berättelse kan vara ett verktyg med vilket man kan skildra andra saker. En finansiär nekade mig ekonomiskt stöd med motiveringen att det under de senaste åren gjorts så många filmer om hur barn överlever en förälders död att det inte behövs fler. Eftersom döden är en avgörande händelse tänker många automatiskt att en film på det temat berättar om hur ett barn klarar av att hantera döden. Punkt. Jag upplevde frustration eftersom min film inte bara handlar om hur barnen handskas med moderns död. Den handlar också om människovärde och unicitet. Den handlar om utanförskap och om rollen som invandrare.

Vad är det med döden som skrämmer oss vuxna?

Regissören Suzanne Osten berättar i boken *Mina meningar* om när hon på

1950-talet var barnvakt åt en treåring och barnets föräldrar hade censurerat en saga av Astrid Lindgren – systemen i den hade inte dött utan rest iväg. Även Suzannes egen mor hade förbjudit dottern att läsa vissa av H C Andersens sagor. Trots att jag själv är född på det liberala 1970-talet och har varit barnvakt under senare decennier har jag mött samma fenomen. Det anses bra att för säkerhets skull censurera döden i berättelser. Det som skrämde föräldrar då, skrämmer många av dem även nu.

Men enligt psykoanalytikern Bruno Bettelheim hjälper man inte barnen genom att censurera bort det otäcka i berättelser. I sin numera klassiska studie *Sagens förtrollade värld* skriver han följande:

Allmänt tror föräldrar att barnets tankevärld måste riktas bort från det som tynger mest, med andra ord riktas bort från osäkra, namnlösa rädslor och kaotiska, fientliga och till och med våldsamma fantasier. Många föräldrar tror att man skall visa enbart den medvetna verkligheten för barn, och sådant som motsvarar barnets förväntningar – med andra ord bara visa livets soliga sida. Denna typ av ensidig föda föder givetvis ett ensidigt tänkande och det verkliga livet är inte enbart soligt.

Föräldrarna är alltså rädda för att barn ska gå sönder av att se död och våld inom fiktionen, de är rädda för att barnen ska skada sig själva eller andra. Men barns verkliga värld är i själva verket ofta minst lika grym. Det är inte enbart monstret under sängen som skrämmer.

Vad är det med döden som fascinerar oss så? Fyra filmexempel

Barn behöver alltså bearbeta tankar som upplevs som skrämmande eller ångestframkallande och en av dessa är döden. Barn ställer till med begravningar för fåglar som flugit in i fönster, barn berättar spökhistorier på övernattningar hos vänner och barn kikar in genom dörrar till bårhus och slakterier. Jag tänkte titta närmare på fyra filmer som på olika sätt tematiserar barn och död. Just dessa försöker skildra förhållandet mellan barnen och döden på ett mer nyanserat sätt än enbart via händelser som direkt berör döden.

En sådan film är *Stand By Me* som baserar sig på Stephen Kings roman

The Body och som har regisserats av Rob Reiner. Filmen börjar med att den vuxne Gordie i tidningen läser om sin barndomsvän Chris död. Gordie börjar minnas sin barndoms sista sommar. Fyra vänner – Chris, Gordie, Vern och Teddy – beger sig ut för att leta efter en pojkes lik, som sannolikt finns någonstans i skogen. Till en början letar de mest i jakt på ryktbarhet, ära och äventyr, men någonstans på vägen för sökandet saker från det fördolda upp till ytan. Chris är rädd för att han inte har en framtid på grund av sin bakgrund. Gordie har känslan av att han aldrig kan betyda lika mycket för föräldrarna som den nyligen avlidne brodern gjorde. Teddy betar sig motsägelsefullt självdestruktivt. Till slut hittar pojkarna liket, men inser då att fyndet inte är något att jubla över. Senare skiljs pojkarnas vägar: Gordie blir författare, Vern blir familjefar, Teddy hamnar i fängelse och Christ blir jurist.

Döden ställer i *Stand By Me* grundläggande saker på sin spets: Varför är vi här? Vad är meningen med livet? Vad är en vän? Filmen skildrar döden på flera sätt, bland annat genom att konfrontera pojkarna med den upprepade gånger, men till största delen handlar filmen om vänskap och kärlek. Om att äkta vänskap består fastän man inte träffas på åratals och att inte ens döden förändrar den saken.

I en intervju i *High Times* från 1981 säger Stephen King att "man kan aldrig veta exakt hur barn tänker och ser på saker. Barn är dåraktiga. När man skriver om barn, vilket påminner om att betrakta sina egna upplevelser genom ett förstoringsglas, inser man att det inte går att förstå hur man tänkte som barn." (Regissören Rob Reiner, däremot, anade att Kings berättelse var självbiografisk och handlade om hur han blev författare. Stephen King blev så berörd vid premiären att han inte kunde prata. Hans barndomsvänner, som vid det laget var döda, hade på nytt kommit till liv.) Med sitt uttalande fångar Stephen King det som enligt mig är den springande punkten när man försöker berätta om barnens värld: Ett barns – eller vilken som helst annan människas, för den delen – tankevärld kan man aldrig helt och hållet förstå.

En annan intressant filmisk skildring av döden är Lynne Ramseys *Rat Catcher*. I filmens inledning drunknar Ryan efter ett gräl med sin vän, och filmens huvudperson, James. Trots att allt som sedan sker i filmen utgår från den begynnelse-scenen, fokuseras berättelsen inte mekaniskt på att behandla den. I stället skildrar filmen James och hans möten med andra människor i försök att få kontakt med dem. De är bland andra Margaret-Ann, bypojkarnas passiva sexobjekt, Kenny som älskar djur men som samtidigt inte verkar förstå att de är levande

varelser och James familj – föräldrar och två systrar. Deras bostad är för liten för fem och James tillbringar mycket tid på en byggarbetsplats där han drömmer om ett nytt hem. Det är intressant att James som uppenbarligen vållade Ryans död inte till fullo verkar förstå sina handlingar eller inse sin skuld i det som skett. Hans inställning till det hela är naiv, ett barns. En pojkes?

Lynne Ramsey har apropå just detta sagt att "there's a lot more peer pressure for a boy to become like his dad, to not show emotion in terms of death. There's very much a group mentality in that culture." Lynne Ramsey har också återkommit till tematiken kring död och skuld i sina senare filmer *Movern Callar* och *We Need to Talk About Kevin*.

Utänför filmens värld är många tankar förknippade med döden, döden förorsakar inte enbart sorg och en känsla av förlust utan ett helt spektrum av känslor och känslorna är inte alltid vackra och ädla. Ett barns känslor avviker inte från detta. Barn är hur som helst överlevare, de fortsätter leva, men vuxna har ofta svårt att se och förstå hur starka upplevelser stannar kvar som en klangbotten för andra handlingar.

Den tredje filmen som skildrar döden på ett nyanserat sätt är Carlos Sauras *Cria Cuervos*. Det är berättelsen om den nioåriga flickan Anas liv i samband med moderns död och de efterföljande månaderna. Verklighet, nutid, det förflutna och fantasi blandas ihop. Modern återkommer stundtals i Anas liv via hennes fantasi. I filmen framställs vuxna som opålitliga och för ett barn obegripliga. Dödens förhoppningar och rädslor etsar sig fast i sinnet, etsar sig fast i föreställningar och världen formas mer enligt barnets sinne. Ana skuldlägger fadern för moderns sjukdom och död och blandar ett gåtfullt vitt pulver i faderns dryck, ett pulver som modern kallat för gift. Av en slump avlider fadern efter detta i en hjärtattack. Senare visar det sig att pulvret är bakpulver. I filmen funderar den vuxna Ana på om hon verkligen ville att fadern skulle dö.

Carlos Saura har sagt att "Jag har aldrig trott på den 'underbara barndomen'. Jag upplever barndomen som en tid då stunder av skräck om natten, okänd rädsla och ensamhet är minst lika intensiva som de känslor av livsglädje och nyfikenhet som pedagoger så gärna talar om." Sådan är även min egen erfarenhet av barndomen; vid sidan om vänskap minns jag ensamheten och känslan av övergivenhet. Den starkaste scenen i Carlos Sauras film är enligt mig den då Ana skriker till sin moster att hon önskar att hon skulle dö. Men det finns också

mycket värme i filmen, exempelvis i scenerna där syskonen leker. Barns känslö-
värld är mycket stark, den växlar mellan stor lycka och djup desperation. Alla som
tröstat ett djupt sorgset barn vet det. Man behöver inte ha erfarenhet av döden
för att veta det.

Också Sofia Coppolas *Virgin Suicides* är intressant ur mitt dödenperspektiv.
Filmen berättar drömligt om en förort i Michigan på 1970-talet, i vars atmosfär fem
vackra tonårssystrar – spelade av Kirsten Dunst, A. J. Cook, Hanna Hall, Chelse
Swain och Leslie Hayman – håller på att kvävas. En av flickorna begår självmord,
varefter föräldrarna avskärmar flickorna från resten av världen. Som konsekvens
av detta försöker flickorna ta livet av sig, en efter en. Flickorna Lisbons berättelse
ses ur de förlskade grannpojknas perspektiv årtionden senare. Även som
vuxna hemsöks dessa män av deras vålnader och de försöker bygga upp
flickornas berättelse genom lustbetonade minnen.

När Sofia Coppola läste Jeffrey Eugenides roman *The Virgin Suicides* blev hon
genast inspirerad: "I thought it was beautifully written and it seemed accurate
about being a teenager. It had an epic feeling of first love, obsession, and melan-
choly. There's not too many things I've read or seen [about] being a teenager that
I relate to." Enligt mig förekommer döden i denna film som en protest och som
en demonstration av den egna viljan, som ett bevis på att när en tonårsflicka får
för sig något kan man inte få henne att ändra åsikt. Den handlar om människans
vilja och om hur man ser förbi varandra, om att man inte uppnår några mål genom
tvång. Varje tonåring har säkert fantiserat om sin egen begravning, om vilka som
skulle komma och vem som skulle sakna en. Men det är enbart en fantasi. Och
Virgin Suicides gestaltar den fantasin. En fantasi behöver inte förverkligas.

Det finns gemensamma faktorer för alla dessa filmer, förutom dödens
närvaro. De är inte totalt mörka. De innehåller värme och kärlek, till och med *Virgin
Suicides* trots att flickorna begår självmord. Värmen finns i scener där människor är
närvarande i mötet med varandra. I små beröringar. I sättet som modern kammar
Anas hår på framför spegeln. Hur Brian försöker täcka över tån som sticker fram
från sin sovande mors söndriga strumpbyxor. En annan sammanlänkande faktor
är hoppet. Alla filmer slutar trots allt ljusst. Framför allt används dödstemat för att
berätta om andra saker; livets mysterier ur ett barns synvinkel.

Den barnförbjudna dösen

Redan som barn trodde vi att det barn tillåtna var mindre intressant. Vi längtade efter den barnförbjudna zonen, där skulle vi slippa barndomens mindervärdeskänslor.

Suzanne Osten

Särskild kultur riktad till barn är ett relativt nytt fenomen, inte ens de klassiska sagorna var ursprungligen ämnade för barn. De var i stället historier som berättades för alla om kvällarna. Nuförtiden har deras funktion övertagits av såpoperor, som i stor utsträckning konsumeras av barn. Och vad handlar såpoperorna om? Otrohet, död, sex, hämnd ... Alla de saker föräldrar inte vill höra berättas för sina barn. De här programmen sänds trots allt på bästa sändningstid och det är upp till föräldrarna om de tillåter sina barn att se dem. Enligt mig är dock såpoperavärlden trygg. Ingenting där är definitivt. Trots att hemska saker drabbar karaktärerna fortsätter livet, ibland till och med efter döden. Stjärnan i en såpopera är som en katt med nio liv.

I sin blogg diskuterar den finländske filmkritikern Kalle Kinnunen åldersgränserna för filmer:

Vid årsskiftet kom en ny lag i kraft angående bildprogrammets åldersgränser. Nu är åldersgränserna för film K-7, K-12, K-16 eller K-18. Bortsett från den högsta åldersgränsen K-18 finns det en flexibilitet på tre år i varje kategori om tittandet sker i sällskap av en vuxen. Åldersgränserna bestäms av en utbildad åldersgränsbestämmande, som kan vara anställd av distributionsbolaget. Det nya Batmanäventyret Dark Knight Rises har åldersgränsen K-12, nioåringar tillåts alltså se filmen med sina föräldrar, en film i vilken tiotals människor skjuts till döds, hundratals dör i en terroristattack och lik av poliser hängs upp på rep. När det handlar om film som baserar sig på ett seriealbum, är många av de potentiella tittarna unga. Därför har logiskt nog distributionsbolagen hopp om att sätta så låg åldersgräns som möjligt.

Vidare efterlyser Kalle Kinnunen ett ökat ansvar från föräldrarna: "Det största ansvaret ligger sist och slutligen hos föräldrarna. Jag anser det självklart att få

nioåringar är redo att se en effektiv films alla skrämmande scener, trots sällskap av en vuxen.”

Jag har Kinnunens resonemang i bakhuvudet när jag tittar på åldersgränserna för de filmer jag diskuterade ovan: *Stand by me*: K-12, *Virgin Suicides*: K-15, *Cria Cuervos*: K-15, *Rat Catcher*: K-7. Till viss del reflekterar dessa åldersgränser tidsandan då filmerna producerades. Den enda förvånande åldersgränsen är *Rat Catchers*, en film som trots allt behandlar minst lika tunga ämnen som de andra filmerna i jämförelsegruppen. Ändå kan jag inte låta bli att tvivla på motiven bakom åldersgränserna. Ingen av dessa filmer innehåller lika rått bildmaterial som Batmanfilmerna. I dessa filmer behandlas de *känslor* döden förorsakar. Är det alltså så att man är mer rädd för känslor än för våld? Eller är filmerna alltför verklighetstroga?

”Alla sagor borde ha ett lyckligt och slutet slut” Eller?

Men kom ihåg att om prinsen förälskar sig i någon annan och gifter sig med denna, förvandlas du tills havsskum och kan aldrig mera återvända till din faders rike”, sade häxan. Den lilla sjöjungfrun bleknade och sade sedan med darrande röst ”men jag vill det ändå”.

ur H C Andersens *Den lilla sjöjungfrun*

Många av de traditionella sagorna börjar med faderns eller moderns död och föräldrarnas död orsakar väldigt smärtsamma känslor, precis som döden – eller skräcken för den – gör i det verkliga livet. Enligt Bruno Bettelheim är det karaktäristiskt för sagor att föra fram existentiella problem på ett kort och koncist sätt. Därigenom kan barnet handskas med problemet i en lämplig form medan en mer komplicerad struktur skulle vara förvirrande för barnet. Sagan förenklar alla situationer. Karaktärerna i sagorna är inte komplexa, aldrig både goda och onda, som människor i verkligheten. Enligt Bettelheim bör tvetydigheten dröja tills barnet har en stadig identitet baserad på positiv identifikation.

Men om barnet inte får någon positiv identifikation i verkliga livet? Om bägge föräldrarna är emotionellt tvetydiga eller livet på andra sätt är allt annat än svart-vitt? Borde man inte berätta om den motsägelsen? Eller om döden och de känslor

den vållar? När är identiteten "tillräckligt stadig"? Suzanne Ostens uppfattning om barnkulturen skiljer sig från Bettelheims och Tolkiens:

Som regissör har jag behov av att skapa nya bilder. Inte minst av klyschan 'barndom'. Blanda genrer och stilar, det ska inte synas att det är för barn; realism, språk, avantgarde, komplexitet, show. Vi kan berätta med ett barnperspektiv utan att förenkla något i vårt språk, bild och mänskliga erfarenhet. Lyckliga slut behövs inte. Vi har förstått att en framtid finns inbyggd i barnens kroppar och fantasi. De växer snabbt, de ska överleva, de skapar de nya bilder de behöver och diktar vidare.

I min barndom var *Den lilla sjöjungfrun* den hemskaste sagan som fanns, jag ville inte höra den. Inte på grund av att sjöjungfrun dör, utan för att sagan är så orättvis. Sjöjungfrun gör stora uppoffringar för sin kärlek till prinsen och ändå går det illa för henne. När jag läste om sagan som vuxen förstod jag att den var en vanlig och vacker berättelse om kärlek som aldrig uppfylls. Men när jag var i förskoleåldern var det ingen som förklarade det för mig. Då såg jag inget samband mellan att jag av svartsjuka kunde rymma hem från dagis utan skor och att jag kände mig tvungen att dela en beundrad pojkes uppmärksamhet med någon annan.

Enligt Bettelheim har barn ett stort behov av rättvisa. Barn vill att det onda får vad det förtjänar och att det goda belönas. Jag tror att det är sant. Men jag vill däremot påstå att Bettelheim har fel när han säger att barn enbart behöver förenklade historier. Visst behöver de bekräftelse på sitt eget rättspatos, så att världen enligt dem framstår som en trygg plats. Men vid sidan av enkla berättelser behöver barnet också mer tvetydiga historier för att förstå världen, människorna och alla motsägelsefulla händelser omkring sig. De behöver berättelser som ger en tolkning av deras egna motsägelsefulla känslor. Men liksom Suzanne Osten är jag inte beredd att säga att barnen kommer över allt de ser. För att citera Tolkien tror jag inte man behöver lyckliga slut för att komma över något, men däremot ett hopp om något bättre, en tro på livet.

* * *

Den film jag arbetar med nu baserar sig på barndomsminnen av min farfars död när jag var sju år gammal. Jag besökte begravningsplatsen varje dag och en vän som bodde i närheten brukade följa med. Vi började sköta gravarna. Först min farfars och sedan andra släktingars och bekantas, därefter de gravar som ingen besökte. Vi flyttade blommor från de gravar där det fanns många blommor till de som saknade. Begravningsplatsen blev en lekplats och jag lämnade sorgen efter farfar bakom mig. Trettio år senare hittade jag en handling och ett intressant tema för en film.

Genom den viktiga döden kan man berätta om livet och dess motsägelsefullhet på ett fruktbart sätt. Alla dör, oavsett om de är goda eller onda. Döden ger ofta en referensram för att berätta om andra svåra saker, men också för att berätta om de goda och vackra. Kärlek och död är basen för klassiska berättelser, som inte kan gestaltas för många gånger i barnfilmer eller i filmer som handlar om barn. De är livets början och slut, Yin och Yang, Skönheten och Odjuret.

REFERENSER

Texter:

Bettelheim, Bruno, *Sagens förtrollade värld*, Awe/Geber, 1979

Kinnunen, Kalle, Yön ritarin paluu: sopiiko väkivaltainen elokuva 9-vuotiaille,

Kuvien takaa. Blogg, 22.7.2012

Osten, Suzanne, *Mina meningar*, Gidlunds förlag, 2002

Filmer:

Cria Cuervos (Carlos Saura, 1976)

The Kiss (William Heise, 1896)

Rat Catcher (Lynne Ramsey, 1999)

Stand By Me (Rob Reiner, 1986)

Virgin Suicides (Sofia Coppola, 1999)

Författarpresentationer

Erika Norén är utbildad manusförfattare för film och TV. Hon har även skrivit barnteater och studerat mediepedagogik för unga. Hon är speciellt intresserad av genusfrågor på film och i allmänhet.

Karin Quinn är utbildad animatör och har under flera år arbetat med interaktiva medier. Sedan magisterutbildningen i Barnfilm vid StDH arbetar hon med ett filmmanus för en animerad barnfilm.

Karolina Pajak är verksam som filmfotograf och stillbildsfotograf. Hon har även regisserat ett antal prisbelönade experimentella kortfilmer. Hon är utbildad bl a vid den polska Nationella Filmskolan i Lodz och StDH.

Lena Hanno Clyne är regissör, manusförfattare och utvecklingsproducent. Hon har bland annat arbetat med långfilmerna *Misa Mi* (2003), *Falla vackert* (2004) och *Förortsungar* (2006). Hon undervisar också i teater och film.

Malena Janson är fil. dr. i filmvetenskap med barnfilm och -tv som forskningsområdet. Hon är även verksam som lärare, föreläsare, kulturskribent och bloggare och numera är hon även redaktör för Film i skolan på Svenska Filminstitutet.

Marjo Viitala är regissör och manusförfattare bosatt i Helsingfors. Hon är utbildad bl a vid Aalto Universitetet och StDH och just nu arbetar hon med sitt första långfilmmanus.

Nicklas Wedin är filmare och konstnär. Han är även verksam inom teater och som lärare. Hans senaste film *Hjältar* hade premiär på Berlinale 2012. Just nu

arbetar han med Bastardproduktions nya transdisciplinära barnteater-/tv-projekt *Dreamers* med premiär våren 2014.

Rebecca Forsberg är regissör med en magister i scen, radio, tv och film för barn och unga på StDH. Mellan 2008 och 2012 var hon konstnärlig ledare för Kista Teater och nu är hon konstnärlig ledare för RATS – Research in Artistic Technologies på Stockholms universitet.

Sara Sjöo har arbetat i filmbranschen i cirka 15 år, de senaste åren som producent, manusförfattare samt med manusutveckling. Hon har även gjort ett hundratal filmer tillsammans med barn som filmpedagog för Föreningen Fanzingo.