

DEN LEVANDEGJORDA STATYN

En intermedial analys av statyekfraser i bilderboken

Föreställningen om statyn som blir levande förekommer historiskt i många genrer och medier, i allt från sagor, myter och drama till film och reklam, skriver Kenneth Gross i *The Dream of the Moving Statue* (1992).¹ I Ovidius *Metamorfoser* blir bildhuggaren Pygmalion förälskad i sin staty, vilket gör att den får liv. Det förekommer också en omvänd rörelse i de antika och bibliska berättelserna, från liv till död. Lots hustru förvandlas till en saltstod, Atlas och drottning Niobe till sten. Människans förmåga att förflytta sig mellan organisk och oorganisk materia är del av en mytbildning som traderats genom årtusendena. Mot denna bakgrund är det av intresse att uppmärksamma den levandegjorda statyn som motiv inom barnlitteraturen eftersom den ingår i två litterära system, ett riktat till barnet och ett riktat till den vuxne. Särskilt intressant som studieobjekt är då den moderna bilderboken emedan den är en konstform som visar stark intertextuell samhörighet med bildkonsten inom den västerländska kulturen.² Barnlitteraturens dubbla tilltal ger sig också särskilt tydligt till känna i bilderböcker som har referenser till bildkonstverk.

Syftet med artikeln är att undersöka förekomsten av levandegöring av statyer i bilderböcker och vilka relationer de levandegjorda statyerna har till bildkonstverk. På så sätt be-

reds möjlighet att belysa ytterligare sidor av statymotivet som barnlitteraturen kan förse oss med. Begreppet bilderbok används här i en vid bemärkelse och avser skönlitterärt berättande med minst en bild per uppslag och rymmer därför såväl illustrerade böcker som böcker där bilderna spelar en avgörande roll för handlingens framåtskridande.³

De böcker som ingår i undersökningen är *Göran och draken* (2002) av Ulf Stark och Anna Höglund, *Hva skal vi gøre med lille Jill?* (1976) av Fam Ekman och *Malte møter Ängel en majkväll på Millesgården* (2001) av Maria Hellstadius Wiberg och Karin Södergren.⁴ Urvalet speglar olika kategorier inom bilderboken. Den första är en illustrerad konstsaga, den andra en bilderbok där bild och text samverkar i handlingens framåtskridande, och den sista är en fiktioniserad konstpedagogisk illustrerad berättelse. Trots sina olikheter har de gemensamt att de rymmer inom en genre som Sandra L. Beckett kallar ”art fantasy” eftersom de är ”fantasies that bring to life masters (and their works) in new, exciting – even surprising – contexts”.⁵ Det innebär att levandegöringen av konstverken sker inom ramen för ett fantastiskt berättande.

Inom barnlitteraturen brukar företeelsen att levandegöra materiella ting som leksaker och bruksföremål förklaras utifrån ett psykolo-

giskt tolkningsplan som exempelvis lekteorin.⁶ Barnet levandegör föremålet i sin inre fantasi-värld. Det som emellertid skiljer ut statyn från leksaken är att den förra är en representation som pekar på ett konstnärligt objekt. Statyn har en reell motsvarighet eller är fiktiv. Oavsett hur det förhåller sig är artefakten i sig en hänvisning till något som är främmandegjort eller frånvarande. För att förstå hur levandegöringen av statyn som motiv skiljer sig från levandegöringen av leksaken, behövs därför ett analytiskt perspektiv som synliggör såväl intertextuella som intermediala samband av konstnärligt slag. Intermedialitet står i korthet för både ett forskningsfält och ett analytiskt perspektiv som intresserar sig för intertextuella samband som överskrider mediegränser. Det innebär att analysen riktar in sig inte bara på samband mellan texter utan även på mediala samband, med fokus på hur det nya mediet utifrån sina specifika egenskaper ger det ursprungliga verket en ny inramning.

Statyn som får liv kommer här till uttryck i bilderbokens form: en berättelse som består av text och bild som benämns ikonotext.⁷ Ur ett intermedialt perspektiv är representationen av den levandegjorda statyn i bilderboken en transformation, närmare bestämt en ekfras.⁸ Begreppet härleds från grekiskans *ek*, ”ut”, och *phrasein*, ”tal”, och avser i traditionell mening en dikt som beskriver, tolkar eller hänvisar till en målning. På senare år har, inom den livliga (och långt ifrån eniga) forskningen, definitioner av ekfras tagits i bruk som kommit att inbegripa såväl visuella som verbala transformationer av konstverk. Claus Clüver undersöker transformationer av visuella texter till verbala texter liksom det omvända i sin inflytelserika artikel om intersemiotisk överföring.⁹ Han reserverar emellertid ekfrasebegreppet till att beteckna en verbalisering av existerande eller fiktiva texter skapade i ett icke-verbalt teckensystem.¹⁰

Med utgångspunkt i Clüvers definition föreslår emellertid musikvetaren Siglind Bruhn en

genomgripande omformulering för ekfrasen som lyder: ”a representation in one medium of a text composed in another medium”.¹¹ Hon berättigar expansionen av ekfrasens tillämpning genom att framhålla att även bildframkallande beskrivningar och berättelser om texter som tillhör icke-verbala teckensystem kan tjäna samma syfte som den traditionella ekfrasen. De följer samma konventioner och ställer samma krav på läsarens delaktighet som de verbala texter som frammanar bilder av bildkonstverk. Mot denna bakgrund argumenterar Bruhn för att ”the recreating medium need not always be verbal, but can itself be any of the art forms other than the one in which the primary ’text’ is cast”.¹² Hon tillämpar sitt begrepp inom musikens område. En musikalisk ekfras är följdenligt en tonsatt komposition, som transformerar visuella och/eller verbala representationer. Hennes definition är intressant för mitt syfte eftersom ett liknande synsätt kan appliceras på bilderbokens transformationer av visuella och verbala representationer.

Även Valerie Robillard tar avstånd från ekfrasens logocentriska ursprung. I stället för musik har hon fokus på relationer mellan bildkonst och litteratur. Även hon pläderar för bredare definitioner av ekfras eftersom man annars riskerar att utgå från en alltför begränsad syn på vad som utmärker bildkonst respektive litteratur, storheter som bevisligen under historiens lopp har varierat.¹³ I stället vill hon lyfta fram ekfrasen som ett intertextuellt och intermedialt fenomen, som hon anser öppnar upp för en vidare förståelse av hur olika konstarter och medier utmanar och spränger konventionella gränser. Robillard har också i linje med sitt vidgade synsätt på ekfrasens möjligheter, myntat definitionen visuell ekfras, som avser när en bild hänvisar till en text.¹⁴ I enlighet med Bruhns och Robillards vidgade definitioner på ekfras argumenterar jag för att transformationer av visuella och verbala representationer i ikonotexten är ekfraser.

STATYN SOM ETT SÄRSKILT SLAGS REPRESENTATION

Statyer, till skillnad från tvådimensionella bildkonstverk, är förenklat sett inte avgränsade till en särskild yta. Det är fysiskt möjligt att röra sig kring dem och betrakta dem från olika vinklar. "Unlike paintings, statues occupy the space of bodies, compete with bodies for that space, the same light and atmosphere", skriver Gross.¹⁵ Han menar att det faktum att statyn delar utrymme med människan har betydelse för tendensen att mytologisera och narrativisera statyer. I bilderboken behöver statyn framställas på ett sådant vis att den uppfattas som ett bildkonstverk i stället för en fiktiv karaktär. Statyns tre dimensioner måste reduceras till två och i stället imiteras med hjälp av perspektiviska konventioner, former, poser och färger.

En transformation avser följaktligen inte bara överföringen mellan olika teckensystem utan påverkar även materialiteten i bytet mellan olika medier. Såväl de intertextuella som de intermediala sambanden är alltså av betydelse för att förstå hur ekfrasen både refererar till och omtolkar bildkonstverket i bilderboken. När titeln hänvisar till en viss staty eller statygrupp blir den styrande i att fastställa en intermedial relation. Titeln på Höglunds och Starks bok *Göran och draken* refererar till Bernt Notkes skulpturgrupp *Sankt Göran och draken* i Storkyrkan i Stockholm. Omslagsbilden visar en riddare med höjt svärd på en stegrande häst på väg att anfalla en drake. Mellan de båda kombattanterna står en prinsessa på knä. I titeln har epitetet sankt utelämnats och orsaken härtill förklaras i bokens inledande mening. Sagan utspelas före Göran blir helgon. På ett annat sätt förhåller det sig givetvis med de ekfraser där det inte framgår vilket konstnärligt objekt som åsyftas. Då är det i stället tolkarens identifikation som avgör. Ulla Rhedin anser till exempel att Maurice Sendak anspelar på Auguste Rodins skulptur *Adam och Tänkaren* (1880) i omslagsbilden på *Till Vildingarnas land* (1967).¹⁶

Här finns inte någon hänvisning som kopplar till ekfrasen förutom den snarlika posen. Rodins skulptur föreställer en naken man som sitter och vilar sitt huvud i höger hand. Vildingen på omslagsbilden sitter med slutna ögon och stöttar sin högra armbåge mot knäet samtidigt som han vilar huvudet mot höger hand.

Bilderbokens text kan i en skala från explicit till implicit ge signaler om att bilden föreställer en staty. Med anledning av detta behövs en systematisk metod för att synliggöra vilka relationer som väcker associationer till statyekfraser i bilderböcker och på vilket sätt. Värdet av att tillföra ett intermedialt angreppssätt till det intertextuella är att det intermediala perspektivet även tar hänsyn till de mediala förändringarna. Ytterst handlar det om att förstå på vilket sätt levandegöringen knyter an till statymotivet.

Robillard har arbetat fram ett teoretiskt ramverk, "the differential model", i syfte att skilja ut olika slags mediala samband mellan ekfrasen och det konstnärliga objektet. Hon skiljer på referentiella, re-representativa och associativa relationer.¹⁷ I de ekfraser som är referentiella finns tre underkategorier: namngivning, allusion, obestämd markering. Den första underkategorin betecknar explicita samband medan den sista betecknar de implicita. I den första underkategorin, namngivning, finns en direkt hänvisning till förlagan, exempelvis återges verkets titel eller konstnärens namn. Den andra underkategorin, allusion, avser hänvisningar av mer subtilt slag, men som ändå är möjliga att upptäcka av en initierad grupp. En koppling till förlagan etableras genom att vissa välkända element förekommer utan att verkets namn är utskrivet. I den sista underkategorin, obestämd markering, rör det sig om relationer som bara en påläst läsare kan upptäcka.¹⁸ Sendaks anspelning på Rodins staty anser jag lämpligen bör placeras i underkategorin obestämd markering. Det finns flera skäl till detta men huvudskälet är att det hos Sendak inte finns någon markör för att Vildingen skulle vara en

skulptur i fiktionen. Statyer varken imiteras eller tematiseras i berättelsen. Hänvisningen till skulpturen finns enbart på det metafiktiva planet och kan förklaras av igenkänning.

Den andra kategorin, re-presentation, har fokus på grad av återgivning och skiljer på selektivitet och strukturalitet. Selektivitet avser hur pass detaljerat förlagan överförs till ekfrasen, vad som väljs ut och vad som lämnas kvar. Strukturalitet beaktar det sätt som ekfrasen följer den kronologiska organisationen av förlagan. Robillard ger exempel på hur triptyken ofta följer förlagens linjära berättarstruktur. I den sista kategorin, association, placerar Robillard ekfraser som förhåller sig mer fritt till förlagan och hon väljer att dela in associationer i två undergrupper: myter/topoi och dialogicitet. Ekfraser som är följsamma mot konventioner eller idéer som finns i förlagan kallar hon för mytiska/topiska. Ekfraser som däremot skapar en medveten spänning av såväl semantisk som ideologisk art gentemot förlagan betecknar hon som dialogiska.¹⁹ Jag har emellertid en invändning mot Robillards definition av vad som utmärker en dialogisk ekfras och det är hennes krav på att spänningen ska vara medvetet skapad. Enligt min hållning är det läsaren/betraktaren som avgör om spänning uppstår, inte vilka konstnären/författarens intentioner har varit. Intentioner kan som bekant gå läsaren/betraktaren spårlöst förbi. Som jag ser det är det i tolkningen som ekfrasen upprättar ett kritiskt eller kreativt ifrågasättande av förlagan. Om vi återgår till Sendaks ekfras av *Adam och Tänkaren* menar jag att den kastar nytt ljus över Rodin. När den fridfullt sovande Vildingen ställs i relation till den djupt tänkande mannen som ska representera mänskligheten, framstår den senare som något av en patetisk grubblare.

FÖRVÄXLING OCH FÖRTROLLNING

Bilderboken kan utnyttja ambivalens i det visuella och det verbala berättandet för att skapa komplexa spänningar i ikonotexten. Här ska

jag visa hur ambivalensen utnyttjas i levandegöringen knuten till motiven förväxling och förtrollning samt vilka tematiska implikationer det medför.

Göran och draken är en travesti på en helgonberättelse om riddaren Göran som led martyrdöden efter att först ha befriat en prinsessa genom att dräpa en drake. I bilderboken smälts tider och platser samman så att även bildhuggaren deltar i kampen mot draken. Som tack för att Göran räddat bildhuggaren och prinsessan, som älskar varandra, låter denne skapa en skulpturgrupp till Görans ära. Monumentet med tre statyer – riddaren, prinsessan och draken – har slående likheter med det utfört av Notke och för att tala med Robillard är det en detaljerad representation. Det är uppenbart att ikonotexten har ett konstpedagogiskt syfte, men det överskuggar inte de skönlitterära ambitionerna. Tidigare skönlitterära referenser till skulpturgruppen finns i Birgitta Trotzigs dikt ”St Göran och draken” och i Verner von Heidenstams berättelse ”Sankt Göran och draken”.²⁰

I ikonotexten utnyttjas först motivet förväxling. Statyn misstas för att vara människa. När Göran första gången får se prinsessan är det i form av en avbildning. Bildhuggaren, som är kär i prinsessan, har skapat en exakt kopia av henne. Prinsessan är placerad bredvid den säng där Göran vaknar upp efter att han, förgiftad av drakens ångor och medvetlös, blivit ditförd. Men då hon är förvillande lik den sköna flicka han sett i en dröm misstas han henne först för att vara levande. Även Göran blir omedelbart förälskad i denna avbildning – en nutida parallell till Pygmalion.

Var han i Paradiset? Så snart han slog upp ögonen, såg han en kvinnogestalt stå på knä vid hans sida. Och hon var skönare än någon han sett! Nej, det var hon inte. För han hade sett henne förut, i sina drömmar. Det var prinsessan med hår som spunnet guld, med läppar söta som smultron och ögon blå som havet. (s. 49)

Ikonotextens öppenhet försätter läsaren i ovisshet. Utifrån bilden är det möjligt uppfatta prinsessan som levande då inget markerar att det är en staty. Den som känner igen motivet förstår däremot att figuren är ett bildkonstverk eftersom den delar signifikanta ikoniska element med prinsessan hos Notke. Förutom posen finns det guldfärgade håret, den långa klänningen, de röda läpparna, den höga utsirade kronan och avsaknaden av fötter. Höglund är trogen förlagan. Släpet är avkapat liksom det är i skulpturgruppen. Däremot är prinsessan inte skalenligt återgiven. Hon är liksom övriga statyer i gruppen av Notke framställd i övernaturlig storlek.²¹ I berättelsen har prinsessan anpassats till mänskliga proportioner för att kunna möjliggöra förväxlingsmotivet. Om vi utgår från Robillardrs modell kan anpassningen inordnas i kategorin association eftersom anpassningen knyter an till myter som handlar om sammanblandning av människa och skulptur.²²

Även motivet förtrollning eller metamorfos används för att inom sagans formelspråk förklara den förvandling till praktfull riddare som Göran genomgår och som gör det möjligt för honom att besegra draken. Metamorfosen beskrivs av Stark som ett religiöst underverk:

Då öppnade sej ett hål i molnen. En flod av bländande ljus strömmade över Göran och hans häst. Och i samma stund blev rocken och byxorna till en gudomlig rustning av gyllene plåt, besatt med både rubiner och smaragder. Händerna fick ett par rejäla pansarhandskar. Och herdestaven var inte längre en herdestav, den var ett svärd av härdat stål. För att nu inte tala om hästen. Den apelpastade fällen skimrade som siden och sammet. Bjällror av guld fick den att plinga som ett klockspel varje gång den rörde sej. Och den hade blivit så snabb och stark att den var framme vid draken i tre språng. (s. 86)

Denna beskrivning är också i linje med hur förvandlingen fångats av Höglund på omslagsbilden. Ett ljussken ur mörka moln riktas mot en ståtlig riddare, som med höjt svärd och på en stegrande häst är på väg mot en drake med uppspärrat gap. Bredvid finns den knäböjande prinsessan och längst ut till höger i bilden skymtar den fallne träsnydarens fötter. Metamorfosen är gestaltad som en vändpunkt i berättelsen och en sådan konvention hör hemma i den associativa kategorin myter/topoi.

En liten miniatyrbild på samma uppslag visar när förvandlingen är fullbordad. Bilden återger riddaren i sin fulla prakt och kompletterar texten, som inte omnämner de höga färgade plymerna på Görans diadem och på hästens huvud. Ikonotexten med sin noggranna deskription av riddarens och hästens mundering kopplar tydligt tillbaka till Notkes staty. Notkes praktpjäs är täckt med guldfärg samt utsmyckad med bjällror och mängder av gröna och röda ädelstenar. Texten beskriver också att den levandegjorda statyn låter som ett klockspel när alla bjällror rör sig (s. 87).

Stark och Höglund har, genom att framställa Görans förvandling via ett *deus ex machina* av epifaniskt slag, tagit fasta på den religiösa myt som är knuten till helgonets kamp med draken. Notkes framställning tros vara inspirerad av den tradition som säger att "Sankt Göran enligt legenden fått utrustning och vapen från himlen".²³ På nästa uppslag finns en helsidesbild med text i vänster bildrum där ikonotexten berättar om besegradet av draken. Bilden visar hur riddaren sticker den på rygg liggande draken i magen och hur svart sörja väljer ut ur såret. Avbildningen pekar på ett flertal förlagor, inte bara Notkes skulptur, och skulle därför inte enbart ingå i Robillardrs kategorisering representation utan också i kategorin association. Riddaren är visserligen lik Notkes men med draken förhåller det sig annorlunda: framförallt drakens färg och grövre huvud avviker. Den röda nyansen tillsammans med huvudformen har i

stället likheter med de drakmotiv som förekommer i danska kyrkomålningar.²⁴ Avbildningen av draken väcker associationer till tvådimensionella bildkonstverk och kan ses som ett utslag av självreferentialitet: konstnären pekar på sitt eget bildskapande och därmed på bilden som medium. En sådan tolkning stärks av det faktum att det några uppslag längre fram, i bilden med det färdigställda monumentet, vid podiets högra sida står två burkar rödfärg med varsin istucken pensel. Förekomsten av två penslar kan uppfattas som en gemensam blinkning eller konstnärlig hälsning från bilderboksmakarna.

Höglund är här i sin representation av det färdiga monumentet noggrann då hon återger skulpturens olika figurer och hur de två separata delarna (prinsessan respektive riddaren och draken) förhåller sig till varandra. Berättelsen är också, för att tala med Robillard, strukturellt organiserad på ett sätt som avspeglar hur de två olika statyerna är spatialt åtskilda i Storkyrkan. I berättelsens kronologi förekommer, som jag visat, prinsessan som staty redan innan Göran och draken är påtänkta som statymotiv. Det märkliga är att hon står på knä som om hon ska vara sin skapares slav. Ur ett genusperspektiv är

Omslagsbilden framställer metamorfosen av Göran till riddare som ett religiöst underverk. Ur ett moln på himlen strömmar ljus ner på honom och förvandlar honom till en riddare.

den knäböjande prinsessan problematisk. Den följsamhet som Höglunds ekfras intar mot förlagan kan vi konstatera sker på bekostnad av genusmedvetenhet.

Även gestaltningen av statyn av lammet, som i Notkes skulpturgrupp ligger bredvid prinsessan, visar på samma ambition att vara trogen förlagan. I berättelsens final motiveras närvaron med att prinsessan vill ha en avbildning av lammet för att det är hennes kära husdjur. Men eftersom lammet inte förekommit i berättelsen tidigare framstår avslutningen som omotiverad.

Bilden där prinsessan och bildhuggaren med ryggarna vända mot betraktaren tittar på det färdigställda monumentet tematiserar också seendet, vilket är i linje med ekfrasens huvudsakliga uppgift: åskådliggörande. Ekfrasen är selektivt organiserad i förhållande till Notkes monument. Den framställer skulpturgruppen som två separata pjäser där prinsessan och lammet är placerade på ett podium längre ner och i ögonhöjd medan Göran och draken befinner sig högt ovan betraktaren.

Ekfrasen återger striden – det pregnantaste ögonblicket – som en ständigt pågående

Här ser vi hur ikonotexten utnyttjar förväxlingsmotivet. Endast den som känner till Notkes staty förstår att flickan på knä är en avbildning.

Bilden där prinsessan och bildhuggaren med ryggar vända mot betraktaren tittar på det färdigställda monumentet tematiserar seendet. Det är i linje med ekfrasens huvudsakliga uppgift, vilken är att åskådliggöra det bildkonstverk som ekfrasen hänvisar till.

oavslutad händelse. Göran förvandlad till en praktfull riddare är på väg att slå draken.

En kväll satt han [bildhuggaren] på golvet med ett leende på läpparna. Han hade sopat golvet. Och plockat undan sina verktyg. Över honom reste sej statyn. Och allt var precis som det hade varit en gång. Draken räckte ut sin långa tunga. Hästen reste sig på bakbenen. Göran höjde sitt svärd. Och en bit bort stod prinsessan på knä. (s. 98)

Ekfrasen som tillhör statyns dramaturgi är här dock klart åtskild från berättelsens fiktiva verklighet där bildhuggaren nöjt betraktar sitt verk. Statyn i egenskap av representation pekar emellertid på Notkes objekt som är frånvarande och är ett exempel på främmandegöring.

Avslutningsvis kan konstateras att bilderboken som helhet utgör en levandegöring av Notkes staty, genom att såväl legenden om Göran som en berättelse om statyns ursprung berättas. Däremot blir statyn inte bokstavligen levande inom fiktionen, även om det i en scen sker en förväxling mellan statyn och en levande människa.

ETT MAGISKT RUM

Här ska jag belysa hur ambivalensen i bilderbokens visuella och verbala berättande också kan utnyttjas för att knyta levandegöringen av statyn till motivet ett magiskt rum och vilka tematiska följer det får. Levandegöringen i *Hva skal vi gøre med lille Jill?* och *Malte møter Ängel en majkväll på Millesgården* sker inom den fiktiva verkligheten och under vissa villkor som bestäms av tiden och rummet, vilket gör att skeendet framställs som ett fantastiskt inslag. I båda berättelserna sker levandegöringen på ett museum efter stängningsdags och barnet är där ensamt.

De yttre likheterna till trots är berättelserna om Malte och Jill tematiskt mycket olika. Den om Malte har ett konstpedagogiskt syfte som är att berätta om Carl Milles konstnärsgärning

på Millesgården i Stockholm. Den om Jill aktualiserar det lilla barnet som befinner sig i lekens värld och inte bryr sig om att skilja på levande varelser och avbildningar av dem.

Jill framställs som ett barn som försummas av sina föräldrar. Beckett menar att: "Ekman portrays the loneliness of a child and the experience of feeling very small in a big adult world."²⁵ Jill sysselsätter sig i sin ensamhet. Likt hjälten i sagan, som ska genomföra ett uppdrag, ger hon sig ut för att skaffa en häst. Ett regnväder tvingar henne att söka skydd i ett hus, vilket visar sig vara ett museum som har såväl målningar som skulpturer.²⁶ Av ikonotexten framgår att huset rymmer tavlor och statyer, men utifrån Jills agerande framkommer att hon inte betraktar statyerna som representationer utan som levande varelser. Berättelsen knyter an till sagans tretal då förväxlingsmotivet används vid tre tillfällen. Första gången är när Jill vill leka med en torso av en naken kvinna. Jill klär också av sig naken och ställer sig bredvid statyn och imiterar hennes pose. Andra gången är när hon undgår att bli upptäckt. Den avklädda Jill smälter så väl in i miljön att vaktmästaren som går en sista rond inte lägger märke till henne. Det tredje tillfället är när Jill finner sin häst, men den är förargligt nog upptagen av en riddare.

Torson som Jill imiterar är en fiktiv ekfras. Statyn är inte så pass detaljerad att den pekar på ett specifikt konstverk och fungerar i berättelsen framförallt som ett främmandegörande grepp. Den nakna kvinnokroppen, "the female nude", med rötter i fruktbarhetssymbolik är ett återkommande motiv i konsthistorien.²⁷ Utifrån Robillard's modell räknas motivet till den associativa kategorin myter/topoi. Jills imitation av statyns pose kan ur ett genusperspektiv läsas som ett uttryck för ett ifrågasättande av hur genus konstrueras, var gränsen går mellan biologiskt och socialt konstruerat kön. En sådan tolkning kan vidare knytas till vad som utmärker den dialogiska ekfrasen. För att tala med Robillard skapar en sådan ekfras en

kreativ relation av ideologisk art gentemot förlagan. Jills lekfulla imitation av den nakna torsen kan läsas som en genuskritisk kommentar och på så vis blir förlagan, "the female nude", skärskådad. Här finns en parallell till den dialogicitet som Sendak upprättar med Rodin i det exempel jag tidigare tagit upp.

Även i denna bok förkommer en gestaltning av en vändpunkt. Den sker när Jill möter riddaren till häst. Han levandegörs när Jill frågar honom om hon kan få låna hans häst. Riddaren som är trött på att sitta till hästs lånar mer än gärna ut hästen bara hon hjälper honom ur sadeln. Först i och med mötet med riddaren kan Jill fullgöra sitt uppdrag som är att finna en häst och därmed lämna museet. Episoden kan tolkas som en travesti på sagan om Törnrosa eftersom Jill förlöser riddaren som säger sig ha suttit femhundra år på hästryggen. Sett ur ett genusperspektiv antar karaktärerna i Ekmans bilderbok omvända roller. Samma förhållande gäller när vi betraktar episoden ur ett barn/vuxen-perspektiv, genom att barnet räddar den vuxna, och därmed kan vi se hur även ett *mundus inversus*-motiv kommer till uttryck i levandegöringen.

Statyn är en ekfras av Donatellos ryttarmonument *Erasmus da Narni* (1443–1453) i Padua.²⁸ Eftersom titeln inte framgår är detta en alluderad referens enligt Robillard. Det finns en kopia av verket på Nasjonalgalleriet i Oslo. Ekman har gjort ett lekfullt tillägg som för att markera ryttarens höga ålder genom att ge denne ett långt vitt skägg och en skepparkrans. Riddarens åldrade utseende anpassas till berättelsen där det framgår att han suttit femhundra år på hästryggen. Samspelet mellan det verbala och det visuella berättandet är ambivalent. Det är endast bilden som avslöjar att riddaren till häst är en staty som står på ett fundament. Av Jills bemötande framgår att hon inte betraktar statyerna som representationer och därmed inte som index för något frånvarande.

Sammanfattningsvis kan fastslås att staty-

erna i boken bokstavligen blir levande inom fiktionen; levandegöringen antyds vara ett resultat av barnets fantasivärld. Även här sker förväxlingar genom att Jill misstas för att vara en staty och statyerna misstas för att vara levande.

Likasa i boken *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården* sker besöket på ett museum av en händelse. Malte som är nyinflyttad knackar på porten till Millesgården av ren nyfikenhet. Han visar sedan runt i museet av bronsstatyn Ängel, som redan i inledningen är levandegjord före Maltes entré. Efter stängning är statyn ledig och kan röra sig fritt. Övergången mellan organisk och oorganisk materia framställs på ett lekfullt sätt: "Jag blir så vansinnigt stel av att stå på det här sättet hela dagarna" (första uppslaget). Ängel, i grågrön färgskala, berättar för Malte att han är av brons "men ganska levande ändå" (andra uppslaget). Det pedagogiska greppet kan tyckas krystat för den läsare som känner igen den grågröna färgen på legeringen.

Titeln *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården* har en uppenbar verklighetsreferens, vilket förutsätter att ekfraserna är möjliga att identifiera. Såväl titel som omslagsbild hänvisar till konstverk, museum och konstnär och för att tala med Robillard är de explicit referentiella. Den levandegöring som sker kan framför allt knytas till Robillards associativa kategori myter/topoi. Förebilden finns i filosofen Filostratos den äldres *Eikones* från 200-talet e. Kr. i vilken denne i undervisande syfte under en rundvandring i ett galleri beskriver bildkonstverk för en yngling. Filostratos framställer verken som om de vore levande representationer.²⁹ På liknande sätt levandegörs statyerna i mötet med Malte under rundturen. Sett ur ett genusperspektiv traderas den konventionella föreställningen om mannen som kulturbärare. Ikonotexten tematiserar seendet, vilket också är ekfrasens främsta uppgift: att få åskådaren att se det konstverk framför sig som

ekfrasen hänvisar till. Nästan alla bilder där Malte förekommer visar hur han tillsammans med Ängel betraktar och pekar på statyer. I den verbala berättelsen återkommer verb som har med betraktandet av konstverk att göra: titta, se, peka och visa. Med undantag för Ängel och andra änglar i brons är statyerna inte levande.

Södergrens avbildningar av Milles konst är utförda i pedagogiskt syfte och ekfraserna förhåller sig därmed, för att tala med Robillard, selektivt korrekt till varandra. Det är uppenbart att boken ska fungera som en konstguide för barn och att den ska locka till besök på Millesgården. Avbildningarna har med karaktäristiska drag som underlättar igenkänning. Texten bidrar också med titlar på skulpturerna. Ängel namnger statyerna på visningen: Poseidon, Europa, Afrodite, Pegasus och Bellerophon, Orfeus och Eurydike, liksom myter förknippade med dem. Ekfrasen som verbalt beskriver statyn Afrodite lyder så här: ” – Här ser du Afrodite, eller Venus, som hon också heter, säger Ängel. Hon var kärlekens gudinna. Carl har satt henne på knä framför en snäcka som det rinner vatten ur. Enligt den grekiska sagan föddes hon på en snäcka ur havets skum” (s. 20). Ekfrasen som visuellt beskriver statyn visar dessutom hur Malte pekar på den. I och med det konstpedagogiska syftet hamnar Södergrens följsamhet i att återge Milles konst ibland i konflikt med författarens berättelse. Enligt texten bär Ängel en bronskostym ur vilken han plockar fram två foton av Milles och hans fru Olga. I den sidoställda bilden är emellertid Ängel naken i enlighet med förlagan. Sådana spänningsförhållanden mellan det visuella och verbala berättandet är ett exempel på ett metafiktivt inslag.

Även i denna bok används levandegöring för att gestalta en vändpunkt i berättelsen. Orfeus är den enda staty som också framställs som människa men det sker på en annan berättarnivå, i en hypodieges. Ängel berättar den tragiska myten om Orfeus och Eurydike för

Malte medan de betraktar Orfeus byst. Intill finns en bild som visar mytens vändpunkt, hur Orfeus inte kan låta bli att vända sig om och titta på sin älskade. Vändpunkten i hypodiegesen spelar en avgörande roll för utvecklingen av handlingen på nuplanet. Malte som fram till nu varit full av upptäckarlust blir illa berörd av Ängels berättelse om Orfeus öde. På så vis föregriper myten en vändpunkt även på handlingens nuplan. Malte deltar härefter inte med samma intresse i rundvandringen. I egenskap av representationer pekar statyerna på något frånvarande och därmed främmandegjort.

Om vi ska summera karaktären på levandegöringen i boken blir Ängel levande inom fiktionen; det sker efter stängning i en fantastisk dimension och kan inte betraktas som utslag av Maltes fantasi. Här sker även en levandegöring genom att statyernas mytologiska ursprung och ”livsberättelser” återges, men de blir inte bokstavligen levande.

SAMMANFATTANDE SLUTSATSER

Artikeln belyser hur levandegöringen av statyn är ett konstnärligt grepp som kan förklaras med hjälp av intertextuella och mediala samband. Statyn är en transformation, närmare bestämt en ekfras, och pekar därmed på något som är främmandegjort eller frånvarande. Analysen utgår från Robillards ramverk, ”the differential model”, för att visa hur ekfrasen förhåller sig till sin frånvarande förlaga, vad som överförs och vad som förändras. I de tre analyserade bilderböckerna sker levandegöringen av statyerna på olika sätt och den har skilda tematiska implikationer. Starks och Höglunds *Göran och draken* utgör som helhet en levandegöring av Notkes monument. Där emot kommer ingen staty bokstavligen till liv inom fiktionen. I Ekmans *Hva skal vi gøre med lille Jill?* får statyerna liv inom fiktionen, men levandegöringen uppfattas vara ett resultat av barnets fantasi. Även i Hellstadius Wibergs och Södergrens bok om Malte blir statyn Ängel

och andra bronsänglar levande. I övrigt levandegörs statyerna i denna bilderbok genom att deras mytologiska ursprung återges i klassisk ekfrastisk tradition.

Förekomsten av statyer som får liv väcker associationer till de klassiska myterna. I *Göran och draken* finns en parallell till Pygmalion. Göran blir kär i en avbildning, vilket på ett symboliskt plan kan läsas som en idealisering av kärleken och som en spegling av de höviska dygder som Görans karaktär rymmer. I *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården* finns paralleller till antikens didaktiska verk *Eikones* av Filostratos, som också det innehåller levandegjorda bildkonstverk. Berättelsen om Malte är en konstguide för barn och är strukturerad som en rundvandring på ett museum där bildkonstverk förevisas på ett levandegjort sätt. Ängel återger de berättelser som konstverken är förknippade med.

De motiv som utgör förutsättningen för levandegöringen av statyerna i de tre bilderböckerna är förväxling, förvandling/förtrollning, drömtillstånd och slutligen föreställningen om ett magiskt rum. I *Göran och draken* utnyttjas de tre första motiven. Förväxling används i Stark och Höglunds gestaltning av prinsessan. När hon står knäböjande vid Görans sjukbädd misstar han henne för att vara levande. För den som är bekant med Notkes monument av *Sankt Göran och draken* tolkas prinsessan som en ekfras. För att kunna strida mot draken förvandlas Göran till en praktfull riddare. Metamorfosen som fenomen har inte bara antika anor utan ingår också i kriterierna för helgonlegender. Där skildras förvandlingar som gudomliga ingripanden. Bildhuggarens representation av Görans seger över draken visar det pregnanta ögonblicket. Riddaren på sin stridshäst liknar Notkes monument medan drakens utseende har större likhet med de medeltida

drakar som pryder väggarna i danska kyrkor. Seendet och det levandegörande som utmärker ekfrasen tematiseras när bildhuggaren nöjt beskådar sitt verk i Höglunds illustration på näst sista uppslaget i *Göran och draken*.

I *Hva skal vi gøre med lille Jill?* och i Hellstadius Wibergs och Södergrens bok om Malte sker levandegöringen inom ett magiskt rum. När barnet är ensamt på museet efter stängning får statyerna mänskliga egenskaper. I boken om Jill, där även förväxlingsmotivet utnyttjas, kan levandegöringen rimligast förstås ur ett psykologiskt perspektiv. Flickan kompenserar sin torftiga tillvaro genom att fly in i fantasins värld där hon drömmer fram ett fullödigt liv. Av Jills bemötande framgår att hon inte bryr sig om att skilja på människor och representationer. Förekomsten av levandegjorda statyer ifrågasätter på ett kreativt sätt gränsen mellan verklighet och fiktion liksom den pekar på konstens förmåga att med fantasins kraft berika och skapa liv. Jills underläge i fiktionens verklighet vänds till ett överläge inom fiktionens fantastiska dimension. I boken om Malte förstås levandegöringen bäst som ett pedagogiskt grepp förenligt med ekfrasens historiska uppgift.

Den levandegöring jag lyft fram i Starks och Höglunds, Hellstadius Wibergs och Södergrens samt Ekmans bilderböcker är dels knuten till de förlagor som de refererar till, dels till föreställningar om statyn som ett gränsöverskridande konstnärligt objekt. Gränsöverskridandet kan förklaras av att statyn är tredimensionell, delar samma rum som människan och dessutom kan vara förvillande lik en människa. Samtidigt är statyn i egenskap av ekfras ett inslag av främmandegöring som belyser och medvetandegör det komplexa förhållandet mellan verklighet och fiktion liksom det mellan liv och död.

1. Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1992, s. XI.
2. Ulla Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, diss. Göteborg (1992), rev. upplaga, Stockholm: Alfabet, 2001, s. 137. Se också Elina Drukers avhandling *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, diss. Stockholm: Makadam, 2008, och Sandra L. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York: Routledge, 2012.
3. Rhedin 2001, s. 63f.
4. Ulf Stark & Anna Höglund, *Göran och draken*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2002, Maria Hellstadius Wiberg & Karin Södergren, *Malte möter Ängel en majkväll på Millesgården*, Bromma: Opal, 2001 och Fam Ekman, *Hva skal vi gøre med lille Jill?* (1976), Oslo: Cappelen, 1990.
5. Beckett 2012, s. 163.
6. Mia Österlund, "Kavat men känslösam. Den komplexa bilderboksflöken i Pija Lindens baums Gittantriologi", i Maria Andersson & Elina Druker (red.), *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 100. Författaren skriver att lekteorin är ett fält som omfattar forskning från utvecklingspsykologi, pedagogik och litteraturvetenskap. De fantastiska inslag som förekommer i berättandet förklaras utifrån barnets inre känslvärld. De äventyr som bilderboksflöken Gittan upplever är imaginära och gestaltar hennes inre lekvärld.
7. Kristin Hallberg, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1982:3–4, s. 164.
8. Lars Elleström, "Adaptations within the Field of Media Transformations", i Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (red.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London: Bloomsbury Academic, 2013, s. 120–124.
9. Claus Clöver, "Om intersemiotisk överföring", övers. Magnus Eriksson, i Ulla-Britta Lagerroth (red.), *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag, se särskilt s. 191–195.
10. Claus Clöver, "Quotation, Enargeia, and Ekphrasis", i Valerie Robillard & Els Jongeneel (red.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam: VU University Press, 1998, s. 49.
11. Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, N. Y.: Pendragon Press, 2000, s. 8.
12. Bruhn 2000, s. 7.
13. Valerie Robillard, "In Pursuit of Ekphrasis. An Intertextual Approach", i Valerie Robillard & Els Jongeneel (red.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam: VU University Press, 1998, s. 53f.
14. Valerie Robillard, "Beyond Definition. A Pragmatic Approach to Intermediality", i Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 154.
15. Gross 1992, s. 17.
16. Rhedin 2001, s. 139.
17. Robillard 1998, s. 60–62, 2010, s. 152f.
18. Robillard 2010, s. 153.
19. Ibid., s. 153.
20. Birgitta Trotzig, *Anima. Prosadikter*, Bonniers: Stockholm, 1982, och Verner von Heidenstam, *Heliga Birgittas pilgrimsfärd. Sankt Göran och draken*, [Jubileumsuppl.], Stockholm: Bonniers, 1929.
21. Jan Svanberg, *Sankt Göran och draken*, Stockholm: Rabén Prisma, 1998, s. 54.
22. Här finns också en specifik intertext till Heidenstam som utnyttjar förväxlingsmotivet genom att låta avbildningen av prinsessan vara i naturlig storlek.
23. Svanberg 1998, s. 58.
24. Kirsten Gammelgaard, *Ondskabens betvinger. Sct. Georg i de danske kalkmalerier = St. George in Danish wall paintings*, Hammel: AKKA, 2002, s. 13, 70.
25. Beckett 2012, s. 167.
26. Ekman återger exteriört de karaktäristiska dragen av Vigeland medan interiören är inspirerad av Nasjonalmuseet, båda finns i Oslo.
27. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992.
28. Marilyn Stokstad, *Art. A Brief History*, 3. ed., Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice-Hall, 2006, s. 325.
29. Grant F. Scott, *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover, N. H.: University Press of New England, 1994, s. 10f.

SUMMARY

The Animated Statue. An Intermedial Analysis of Statue Ekphrasis in Picture Books

This article examines the animation of statues in three Scandinavian picture books: *Göran och draken* (2002) by Ulf Stark and Anna Höglund, *Hva skal vi gøre med lille Jill?* (1976) by Fam Ekman and *Malte møter Ängel en majkväll på Millesgården* (2001) by Maria Hellstadius Wiberg and Karin Södergren. The transformation of humans from organic to inorganic matter is part of an abundant mythopoeia, which calls for a closer examination of the statue motif in children's literature. This article examines the statue motif, aiming to shed light on the animated statue that children's books with its dual audience can address. The modern western picture-book, with its strong affinity to the visual arts, is especially pertinent to this area of inquiry. This article employs an intermedial perspective in order to clarify how the animation of statues differs from that of toys. In contrast to a toy, a statue is a representation and therefore an index for something absent or alienated. The statue is a transformation, more precisely an ekphrasis (Bruhn 2000). This study therefore utilizes the differential model of Robillard (2010), designed to mark different medial relations between the ekphrasis and the plastic object, in order to uncover particular relations and the way in which they suggest associations to statue-ekphrasis. This analysis shows that animation is an artistic device relying on intermedial connections to depict conditions of mix-up, confusion, metamorphosis and reverie. The concept of a magic space is also addressed. On one hand, animation suggests art's imaginative ability to enrich and breathe life into representations. On the other hand, statue-ekphrasis that brings forth the *Verfremdungseffekt* illustrates and raises awareness of the complex relation between fiction and nonfiction, life and death.

Keywords: picture book, intermediality, ekphrasis, statue, animation