



Margareta Rönnerberg är docent i filmvetenskap och verksam vid Högskolan i Gävle på avdelningen för Medier, kommunikation, film samt adjungerad professor i mediepedagogik vid Musikhögskolan i Piteå. Hon har skrivit ett tiotal böcker om barn och media och är snart aktuell med en ny bok: *"Nya medier — men samma gamla barnkultur?"*, som handlar om det Tredje könets lek, lärande och motstånd via TV, video och datorspel (januari 2006).

Animerade Disneyfilmer — för barn eller vuxna?

av Margareta Rönnerberg

UNDER 1970-TALET riskerade de som försvarade barns rätt att finna ett värde i de tecknade långfilmerna med Walt Disneys signatur att kallas för "den amerikanska kulturimperialismens lakejer". År 1982 utsågs jag själv av ett par ironiska bibliotekarier (Berg & Resch 1982) till mottagare av "Årets farbror Joakim-pokal", med motiveringen att äntligen hade Disney Productions i Rönnerberg funnit...

... en vuxen kulturdebattör, som på djupet förstår vår historiska insats inom barnpsykologins område. Ingen har som hon lyckats klargöra vårt ärliga uppsåt att förlösa barnen från förtryckande vuxenkontroll, ge dem en smula glädje och fest och stärka deras självhävdelse och självförtroende.

Varför vållar animerade Disneyfilmer inte någon debatt idag? Beror det på att dagens föräldrar själva vuxit upp med dessa filmer, effektivt indoktrinerats och nostalgiskt vill återuppleva dem om och om igen på video, liksom se de nya tillsammans med sina egna barn? På att de vuxna som idag tilltalas av t.ex. *Hitta Nemo* är "infantiliserade" (Hamilton 2004)?

Eller hänger det samman med att filmerna i viss mån bytt perspektiv och fått en ny publik? Har berättelser ur ett barns perspektiv i de senaste animerade filmerna övergivits för en vuxens perspektiv? Kan man i så fall anlägga ett barnperspektiv på denna perspektivförskjutning?

”Barnism”

I boken *Skitkul — om s.k. skräpkultur* (Rönneberg 1989) myntade jag, analogt med begreppet feministisk, termen ”barnistisk” för ett antal embryon till en läsning av barnkultur utifrån ett *barnperspektiv*. Med en ”barnistisk” kulturförståelse förordar jag alltsedan dess en förklaring av barns mediepreferenser med utgångspunkt i deras underordnade position i familjen såväl som i samhället i stort: underställda en generationsmaktordning påminnande om kvinnors underordning.

Tre år senare använde Leena Alanen (1992) termen ”childist research” för de lärdomar som kan dras av feminismens analys. Alanen tog ”kvinnofrågan” inte enbart som referenspunkt — utan som arbetsmodell eller metodologi — för sin internationellt uppmärksammade studie av ”barnfrågan”. Hon lade med sin bok *Modern Childhood?* grunden till en mer utarbetad ståndpunktsteori inom barndomssociologi.

Om feminism innebär detta att se orättvisor och underordning utifrån ett genus- och maktperspektiv och en önskan att förändra denna obalans mellan kvinnor och män som grupp (”störta patriarkatet”), blir *barnism* på motsvarande sätt detsamma som att betrakta de orättvisor som barn ständigt utsätts för utifrån

ett *generations- och maktperspektiv* samt en strävan att förändra denna obalans, dvs. söka förstå barn (som grupp, men även individuellt) såsom underordnade vuxenväldet — tydliggöra pateralismen, och däri kanske särskilt matriarkatet (”störta modersväldet”, ja, hela vuxenväldet).

Barnism har alltså ambitionen att söka betrakta t.ex. barnkultur utifrån ett barnperspektiv på samhället och kulturen: Det är ett perspektiv som är baserat på barns generationstillhörighet och därav följande underordning. Det är med andra ord en ståndpunktsteori och en kulturförståelse på barnets grund, där man — så gott det nu går för en vuxen — åtminstone *försöker* begripa och förklara barnkultur utifrån barns ”underifrån-perspektiv”. Ett försök som givetvis är dömt att misslyckas, då ingen vuxen verkligen kan göra anspråk på att se med barnaögon, men ändå det ”minst vuxna” sättet där det med bibehållande av en vuxens erfarenheter, specialkunskaper och reflektionsförmåga är möjligt att söka betrakta det hela från ett dubbelt perspektiv.

Barnperspektiv är inte detsamma som barn(et)s perspektiv

Detta synsätt har efterhand kommit att bli relativt allmänt omfattat och kallas numera för att inta ”ett barnperspektiv”. Gunilla Halldén (2003) diskuterar vad som avses med ”barnperspektiv” och i vad mån det också kräver en aktiv medverkan av barn (dvs. om det är ett metodologiskt begrepp). Hon gör en distinktion mellan ”barnperspektiv” och ”barns perspektiv” och ser i begreppet ”barnperspektiv” en avsikt att belysa barns villkor, men också

uppmärksamma hur konsekvenserna ser ut för olika politiska beslut eller vilka erfarenheter som ryms i de olika positioner som barn tilläts inta i ett bestämt samhälle. För detta behövs inte med nödvändighet information från barnen själva. (Halldén 2003:14).

”Ett barnperspektiv” är alltså enligt henne ett *ideologiskt* begrepp. ”Barns perspektiv” är däremot ett *metodologiskt* begrepp där forskaren eller t.ex. filmmakaren vill fånga en kultur och erfarenheter som härrör från ett eller flera barn, vilket medför att barn här själva måste ge information på något sätt, t.ex. användas som informanter.

Också observation av små barns förehavanden kan, enligt min mening ge (ibland visserligen svårtolkade), inblickar i barns upplevelser, liksom även indirekt en analys av deras favorittexter. Och i filmmakarfall: att luta sig mot tidigare särskilt framgångsrika texter bland barn, vilket tyder på att de på något sätt onekligen träffat rätt. ”Ett barns perspektiv” kan också innebära att en historia berättas främst ur ett barns synvinkel.

Generationsmaktordningen

För att kunna sociologisera barndomen krävs det en begreppsmässig befrielse av barndom från den empiriska kategorin barn (Alanen, 1992). Samtidigt saknas det en lämplig terminologi för att särskilja det sociala respektive naturliga (i form av avkomlingar) hos barndomen, vilket är ett faktum som troligen signalerar att en sådan differentiering på lingvistisk nivå inte upplevts som nödvändig av verbala vuxna kulturer, som ju har privilegiet att dominera även språket. Alanen använde därför (analogt med genussystemet)

begreppet ”*generationssystemet*”, för den maktordning som på ett systematiskt sätt inskränker och koordinerar barns sociala relationer.

Barndomen kännetecknas av en strukturell underordning av barn baserad på deras biologi och ekonomiska beroende, innebärande en underkastelse under den hegemoniska vuxengenerationen. Barns avvikelser från ”de vuxna som norm”, där den vuxne anses vara den ”självklara”, neutrala, ”normala” utgångspunkten för barnet att snabbast möjligt sträva mot, får motivera olikabehandlingen och kontrollen av barn. Lika lite som det som anses ”kvinnligt” respektive ”manligt” får blandas, om könsmaktordningen ska kunna upprätthållas, får det som är barnaktigt och vuxet det — ifall generationsmaktordningen ska vidmakthållas. ”Barn ska vara barn” och vuxna ”måste våga vara vuxna”.

Postmodernt ointresse för barn?

De postmoderna teoretikerna (inklusive feministerna bland dem) har visat minimalt intresse för barn, kanske för att de inte torde kunna förneka att barn onekligen överallt och alltid upplevt/upplever tvingande strukturell vuxenmakt. Barnförtrycket (inte kvinnoförtrycket) är konceptet för alla andra former av förtryck. Förtrycket av barn är djupare förankrat i samhället och mera uppenbart än kvinnoförtrycket och klassförtrycket. Barn är historiskt sett den första förtryckta gruppen, överallt i alla kända kulturer och i alla tider. Hegemonin är dock inte total ens i barnfallet. Barns oerfarenhet, experimentlusta och förväntade (språkliga såväl som kroppsliga) ”inkompetens” och ”oansvarighet”

kan samtidigt lämna utrymme för förnyelse och opposition.

Barn ska alltså "få vara barn" och vuxna "måste våga vara vuxna"... Barnfilmer ska handla om glada barn och vuxenfilmer ha tragiskt slut. Numera efterlevs dock inte riktigt längre dessa "regler" av Disneykoncernen, vare sig vad publik eller filmernas tematik och huvudkaraktärer anbelangar. Visst har Disneyfilmerna alltid varit "familjefilmer" i den meningen att såväl barn som deras föräldrar funnit något av värde i dem, genom att de haft dubbla nivåer med dels en barntillvänd handlingslinje med barn eller tonåringar i huvudrollen, dels vuxnare skämt och associationer.

Det senaste decenniet (och särskilt i och med samarbetet med Pixar) har emellertid animerade filmer producerats, som egentligen inte handlar om barnerfarenheter. Dessutom är Pixars dator-animerade teknik för små barn mycket svårare än traditionell tecknad animation att klart urskilja som "på låtsas", vilket för de yngsta förr fungerat som en buffert mot en skrämmande allvarstolkning.

Nu ryktas det att Disney/Pixar gjort sin sista långfilm med traditionell animering. Många vuxna lovordar dock denna förändring, då de upplever de senaste filmerna som mer utmanande, "mogna" och rent av som mer realistiska än live action. Förskolebarn skyr däremot realism.

Tre grundtyper

I min bok *Varför är Disney så populär?* (Rönneberg 1999) utkristalliseras tre grundtyper till vilka 1930-talet "klassiska" animerade Disney-lång-

filmer fram till och med 1999 kan hänföras. Dessa tre är **djurfabler** (t.ex. *Dumbo*, *Bambi*, *Djungelboken*, *Lejonkungen*) om en 6-7-årig pojkes identitetsutveckling (födelse, trygghetsbehov, kompetenstestning, stapplande självständighetsförsök, moralutveckling). Här besvaras ett förskolebarns fråga: "Vem är jag?"

Den andra gruppen är **undersagor** (t.ex. *Snövit*, *Askungen*, *Den lilla sjöjungfrun*, *Skönheten och odjuret*) oftast med en tonårsflicka i fokus, som söker frigöra sig från föräldraberöendet och ifrågasätter moderns syn på henne såsom fortfarande ett barn. I denna frigörelseprocess, som tycks kräva under, är frågan "Vad betyder jag för andra?" central.

Den tredje gruppen, **husdjursbiografin**, utgörs av filmer som tematiserar familjebildning mellan partners ur olika sociala skikt (*Lady & Lufsen*, *Aristocats*, *Bernhard & Bianca* t.ex.) och framför allt hur mannen ska förmås ta ansvar för barnen. Frågor som filmerna besvarar är "Hur ska vi som är så olika kunna leva tillsammans?" och inte minst "Vem ska passa barnen?". I dessa filmer kretsar ändå allt kring barnen och de handlar om olika hot mot de allra minsta från kidnappare och barnhatare av skilda slag. Barnen visar sig betyda *allt* för föräldrarna.

Vilket barn vill inte se det på bioduken? Överlag tycks Walt Disney såväl som Astrid Lindgren ha intuitiva insikter i barnpsykologi, med tanke på hur betydelsen för identitetskonstruktionen av grupp gemenskap, separationsångest såväl som separationslust och utbredda barnrädslor skildras. Upplevelsen av att vara liten till växten och svag, ensam, övergiven, utsatt, angripen, rent av nära att förintas, omformas till uppmuntrande och

hoppingivande budskap. Önskan att ha mera makt över sig själv, klara sig på egen hand, bli accepterad som man är, stå på egna ben, gå från ungdom till vuxen och bli oberoende av föräldrarna är ständiga teman.

Barn gestaltas som kompetenta och överglänsar inkompetenta, auktoritära vuxna, som alltid tas ned på jorden av försigkomna barn. Mössen klarar alltid av katterna och elefanterna. I stort sett samtliga filmer genomsyras av anti-auktoritära, självstärkande, solidariska, demokratiska budskap. Ändå var kritiken länge högljudd. (Nej, den unga kvinnan är inte passivare än den unge mannen — hennes aktivitet är visserligen mer mental; nej, bara 4 av 30 filmer slutar med äktenskap; nej, modersgestalterna framställs ej som hemskare än fadersgestalterna...)

“Gränsöverskridande” sentida animationer

Den stereotypa kritiken var dock vuxenocentrisk och försökte aldrig begripa filmerna utifrån barns utgångspunkter och förståelsehorisont, men Disneykoncernen var ändå lyhörd och började tyvärr efter dryga 50 år på den tecknade långfilmsarenan att modifiera berättelserna i mer vuxen riktning, särskilt pådriven av feministisk kritik. Allt sedan 1989 domineras repertoaren av undersagor med även fysiskt allt aktivare unga kvinnor (*Pocahontas*, *Mulan*), osäkra tonårskillar som likt 6-7-åringen i djurfabeln fortfarande undrar över sin ”rätta identitet” (*Aladdin*, *Ringaren i Notre Dame*, *Herkules*, *Tarzan*), samt delat eller till och med tredelat huvudrollsinnehavarskap.

Det för barn förvirrande budskapet blir nu

att män bör bli mer lika kvinnor, alternativt att kvinnor har en hel del att lära av män — t.ex. inte längre bör låta männen sköta dödandet åt sig, utan ta försvaret av sig själv och räddandet av andra, ja, av hela landet i egna händer. Eller att 7-åringar kan axla en föräldraroll (*Lilo & Stitch*). Helt OK insikter — för en vuxenpublik, vill säga. Denna vuxenfiering av filmerna har sedan accelererat.

Grunddragen i de tre huvudtyperna, med anor som sträcker sig mellan 300 (husdjursbiografin inom litteraturen) och 2500 år (fabeln) bakåt i tiden, anses plötsligt vara obsoleta. Min invändning grundar sig inte på att filmerna inte längre låter sig prydligt placera in i mitt tjugiga schema, utan att de inte längre skildrar barn-erfarenheter och att tematiken göms bakom allsköns genrepastischer och äventyrsparodier. För att begripa pastischer, parodier och hybrider krävs att mottagaren först är väl förtrogen med det som skämtas med eller blandas. Framför allt blir filmerna överlag allt mer komplexa, fullpackade med invecklade historier och avancerad humor. Barn under 8-9 år, Disneys tidigare kärnpublik, känner sig lätt lämnade utanför.

Kejsarens nya stil (2000) kan mer liknas vid en gammal vanvördig Warner Brothers-film, än vid gamla Disney-barnfilmer. *Dinosaurier* (2000) påminner visserligen om husdjursbiografin, men här tycks etnisk/kulturell tolerans (snarare än klasskonflikt, fadersrollen och barnens betydelse för föräldrarna) stå i fokus. *Monsters Inc.* (2001) kan sägas blanda inslag från alla tre grundtyperna ovan. *Björnbröder* (2003) är också en — mycket svår — hybridfilm, ett slags mellan-ting mellan djurfabel och undersaga. *Kogänget*

(2004) handlar om tre kossor (ska nog inte tolkas nedvärderande...).

Superhjältarna (2004) har en familjefar i övre medelåldern som huvudkaraktär. Trots sin höga ålder har denne avdankade superhjälte tydligen ännu inte sin identitet klar för sig — en identitet som i de ”klassiska” djurfablerna uppdagades redan i 7-årsåldern. (Visst, vi bygger på vår identitet livet igenom, men är förskolebarn betjänta av att veta det *nu*?)

Precis som i fallet med undersagans tonåring tycks hans ”rätta jag” förnekas. Här är det pappan, och inte som i husdjursbiografierna barnen, som behöver räddas av resten av familjen. Säkert kan barn stärkas av en sådan slutsats, men filmen är närmast att beteckna som en actionkomedi eller actionhjeltebiografi.

Faderns inkompetens ska således inte tas på allvar.

2000-talet — föräldrarnas eller fädernas århundrade?

Hitta Nemo (2003) är ytterligare ett sentida (även hos barn) framgångsrikt åskådningsexempel. Filmen marknadsförs i Sverige som både barn- och vuxenfilm (i det senare fallet odubbad/otextad, dvs. med engelska röster). *Hitta Nemo* kan visserligen sägas påminna om en djurfabel, men är i huvudsak berättad ur faderns perspektiv. Den fråga filmen verkar vilja besvara är dennes ”Hur ska jag bli en bättre förälder?”

Den lille 6-7-åriga pojkfiskens Nemos äventyr, infångad såsom akvariefisk, är bara en underordnad handlingstråd. När Nemo ska börja skolan vill han bryta sig loss från fadern, vilket tidigare

skett först i övre tonåren (i undersagorna). Pappan tvingas nu ut i stora vida världen, där han inte varit sedan Nemo föddes, på äventyr som förr kännetecknade tonårshjältarna.

Sådana här filmer går alltså även vuxna, själva utan barn, och ser... Carl Hamilton tycks särskilt förakta att vissa vuxna gillar att det ”löser sig på slutet” i denna sorts film (även *Toy Story*, *Monsters Inc.*). Det är en icke-vuxen reaktion, ty ”vuxet” är enligt honom att föredra olyckliga slut (Hamilton 2004:232-233). Större delen av filmpubliken är nu som tonåringar, menar han (Hamilton 2004:235). Barnen sägs ”blir allt tidigare vuxna”, förlora barndomen medan ”vuxna är infantila”.

Byter generationerna då bara plats? Eller blir barnen också ”infantila”? Vilka konsekvenser får detta i så fall för barnkulturens funktion?

Vad som hänt runt millennieskiftet tycks således vara att gränserna mellan dessa grundmönster i många fall överskridits på ett sätt som mer tilltalat föräldrarna och andra vuxna än förskole- och lågstadiet barnen, för vilka filmhandlingen blivit allt mer obegriplig.

Disneyfilmerna har fått en mer varierad och svärfångad uppsättning karaktärer och börjar alltmer likna vuxenfilmer. Den vuxenfieringstendens som inleddes redan på 1990-talet men sedan intensifierats, med för barn allt knepigare Disney-filmer att begripa sig på, eftersom de inte längre handlar om barn eller barnerfarenheter, kan inte tolkas som annat än den motståndspotential mot vuxenhegemonin som förr fanns i långfilmerna upphör eller åtminstone minskar betydligt. Men kanske försvagas hegemonin inifrån, genom att vuxna nu blir ”infantila”?

Barnkultur med motståndspotential

Barnkultur har länge av förstäliga skäl främst varit en form av *motstånd mot vuxenkulturen* och vuxnas syn på barn — fråga om *generationskamp* eller åtminstone timid olydnad.

Motståndet kan vara individuellt eller kollektivt, både passivt och aktivt, såväl maskerat som fullt synligt. Det kan vara både helt egenproducerat och en form av beslagtagnande eller omfunktionering av andras ”ägodelar”, t.ex. när man tar en dominerande kulturs symboler och använder dem på nya sätt. I min kommande bok *”Nya medier” — men samma gamla barnkultur?* (Rönnerberg 2006) fokuseras förändringar i barnkulturens kollektiva, positiva, såväl egenskapade som beslagtagna, både aktiva och ”passiva”, både övertydliga och mer subtila, humoristiska motståndformer.

För att resonemanget alls ska bli begripligt är det på sin plats att klargöra vilken barnkulturdefinition som här tas i bruk, nämligen: de *handlingar, synsätt och idéer* som barngruppers medlemmar sinsemellan *delar, med utgångspunkt i deras gemensamma erfarenheter, tolkningar* och oftast även delade *värderingar* av (egna eller vuxenproducerade) *symboliska* (t.ex. lekar och filmer) eller *materiella produkter* (t.ex. leksaker, men även vuxnas ägodelar som bilar t.ex.) och *aktiviteter* (t.ex. lek, datorspelsspelande, sport) uppenbarligen med följden att de *stärker sin kollektiva identitet*.

Barngruppen är således de *enda* existerande barnkulturproducenterna. Barn är skapare av sin barnkultur, om än inte autonoma skapare. Barnkultur är barnens eget verk, men de hämtar

uppslag från (och bidrar till) det övriga samhället, ty exakt samma barn ingår *också i andra* kulturella sammanhang.

Vuxna kulturprodukter avsedda för barn (typ Disneyfilmer eller mindre ”kommersiella” alster) utgör råmaterial i barnkulturer, men barnen omtolkar eller omfunktionerar dem: läser dem motsträvigt eller oppositionellt ifall konstruktionen av dem själva inte tilltalar dem, skulle Cultural Studies-forskaren säga. För att motståndet ska fungera är det dock nödvändigt med smarta barnkaraktärer och klantiga vuxna... Så är inte riktigt fallet längre i de senaste Disney-filmerna.

Om det för vuxnas maktutövning är viktigt att gränsen mellan barn och vuxna upprätthålls, innebär då en uppluckring av Disney-animationernas publik även en uppmjukning av generationsmaktordningen? Kanske... Men blir det då inte paradoxalt så, att ju mindre barnfilmer tilltalar barn, desto bättre levnadsvillkor får barn? Målet blir alltså att det inte alls ska behöva finnas några specifika barnfilmer, utan filmer med och om barn som tilltalar alla? Förmodligen!

Men kan man verkligen dra ut linjerna från den s.k. könsmaktordningen till ett motsvarande underordningssystem i relationerna mellan barn och vuxna — en generationsmaktordning?

Jag menar att sambandet går åt motsatt håll. Vi ska *inte* dra paralleller från feminismen till barnismen, utan tvärtom *i motsatt riktning*: underordningen av förment svagare och skyddsbehövande kvinnor som inte deltar i det samhälleliga livet, och inte har någon egen lön, har sitt *ursprung* i relationen mellan barn och föräldrar — och är således precis som genera-

tionsmaktordningen på både gott och ont? Och därmed bäggedera omöjliga att förändra?

Eller kan rent av barnkultur av ett särskilt slag — som barns sätt att delta i offentligheten — bidra till att transformera dessa över- och underlägen?

Är det i så fall snarast lovande, ifall Disney tycks ha slutat göra animerad film för förskolebarn? Eller känner sig Disney bara defensivt trängd av den så framgångsrika japanska animationen riktad till betydligt mognare och mer penningstarka ungdoms- och vuxenåldrar?

★ Referenser

- Alanen, L. (1992) *Modern Childhood? Exploring the "Child Question" in Sociology*. Jyväskylä: Pedagogiska Forskningsinstitutet.
- Berg, M. & Resch, J. (1982) "Årets farbror Joakim-pokal till Margareta Rönnberg", *Abrakadabra* 6, s 30.
- Hallén, G. (2003) Barnperspektiv som ideologiskt eller metodologiskt begrepp, *Pedagogisk forskning i Sverige* 8 (1-2): 12-23.
- Hamilton, C (2004) *Det infantila samhället. Slutet på barndomen*, Stockholm: Prisma.
- Rönnberg, M (2006) *"Nya medier"—men samma gamla barnkultur? Om det Tredje könets lek, lärande och motstånd via TV, video och datorspel*, Uppsala: Filmförlaget.
- Rönnberg, M (1999) *Varför är Disney så populär?*, Uppsala: Filmförlaget.
- Rönnberg, M (1989) *Skitkul — om s.k. skräpkultur*, Uppsala: Filmförlaget.