



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Kandidatuppsats

Mio i folksagan och karnevalen

En tolkning och narratologisk studie av Astrid Lindgrens verk *Mio, min Mio*

Författare: Terese Isacson
Huvudhandledare: Hans Söderström
Bitr. handledare: Jens Rankvist
Examinator: Yvonne Blomberg
Ämne/huvudområde: Litteraturvetenskap
Kurskod: LI2017
Poäng: 15 hp
Examinationsdatum: 2016-01-14

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):

Ja

Nej

Abstract:

The purpose of the study is, based on a narratological perspective, to analyze and interpret the novel written by Astrid Lindgren: *Mio, min Mio*. It is based on the legacy of the folktale tradition, which is also the basis for carnival concept according to Bakhtin. The study is based on a narrative model of Gérard Genette. *Mio, min Mio* is told as a first person narrator and can be interpreted as Bo tells it to himself. It is a frame story in which the outer story is the reality, while the inner story is the structure of the folktale where Mio embarks on a predetermined mission to fight against evil. Carnival concept involves a timed up-and-down-turn that is sanctioned and controlled, this fits well with this story seen from this interpretation. In the fantasy world everything has an idealized counterpart and Bo is, via Mio, in this world for a limited time. Children in our society are powerless, but are allowed to be mighty in children's literature. The story gets a subversive effect as it shows that adult standards are not absolute. Even if Bo turns back to his foster parents, he goes through this inner battle processing his thoughts and feelings. The love Bo will experience in imagination gives him the power to manage his real situation.

Innehållsförteckning

1.	Inledning	1
1.1.	Introduktion	1
1.2.	Syfte	3
1.3.	Frågeställningar	4
1.4.	Metod	4
1.5.	Centrala begrepp inom narratologin	4
1.6.	Karnevalbegreppet	8
1.7.	Tidigare forskning	9
2.	Undersökning	17
2.1.	Analys med diskussion	17
2.1.1.	Upp-och-ner-vändning	18
2.1.2.	Tidsbegränsad – fantasi eller verklighet	21
2.1.3.	Skiftningar i berättande	23
2.1.4.	Sanktionerad och kontrollerad	24
3.	Slutsatser	34
4.	Sammanfattning	34
5.	Källförteckning	36

1. Inledning

The narratives of the world are numberless. Able to be carried out by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures and ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (...), stained glass windows, cinema, comics, news items, conversation. Moreover ... narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind, and there nowhere is nor has been a people without narrative. (Roland Barthes, citerad i Anna Johansson, 2005, s.15)

Att berätta är djupt mänskligt och universellt. Det är grundläggande för skapande av kunskap och mänskligt tänkande. Berättandet är en av de tidigaste formerna av språklig kommunikation och redan som barn lär vi oss av berättandet. Vi kan tidigt både njuta av att lyssna på en berättelse och berätta själva. Innan vi lär oss att skriva och läsa kan vi förstå en intrig, förstå vad som kommer att hända och vem som är ond och god i en berättelse. Berättelsen skapar mening, struktur och sammanhang till våra erfarenheter och gör omvärlden och oss själva begripliga (Johansson, 2005, s.16-17).

1.1. Introduktion

Barnlitteratur kan inte definieras genom dess läsare. I denna uppsats definieras barnlitteratur som litteratur skriven, publicerad, marknadsförd och behandlad av experter med barn som dess huvudsakliga publik. Med utgångspunkt från FN definieras barn som människor mellan 0 och 18 år. Begreppet *barnlitteratur* i denna uppsats gäller alltså litteratur för både barn och ungdomar men kommer här att benämnas barnlitteratur.

Maria Nikolajeva (2004, s. 16), menar att barnlitteratur ofta jämföras med andra marginaliserade former av litteratur och då behandlas som andra sorters litteratur, men att det finns en skillnad när det gäller hur dessa litteraturer definierar sig själva. Till exempel är kvinnolitteraturen skriven av kvinnor, om kvinnor, för kvinnor men barnlitteratur är litteratur skriven för barn av vuxna. Detta är viktigt utifrån maktsynpunkt, fortsätter Nikolajeva, då maktförhållandena ingen annanstans är tydligare än i barnlitteraturen. Barnlitteraturen visar på ett ständigt byte av maktförhållandet då de vuxna som i dag har makt är gårdagens maktlösa barn.

Utanför textens domäner är alltså förhållandet mellan författare och läsare, barnlitteraturens konstruktion, annorlunda än vuxenlitteratur, skriver Boel Westin (2002, s. 131-132). Det finns ingen annan litteratur som så tydligt vilar på en erkänd skillnad mellan författare och mottagare. Barnlitteraturen bygger således på en omöjlig relation mellan barn och vuxen, menar hon. Den vuxne får en primär ställning som författare och förmedlare, medan barnet får en sekundär ställning som mottagare och läsare. Det finns olika uppfattning och teorier om hur barnlitteratur ska studeras, konstaterar Westin, men en gemensam nämnare är att barnlitteratur är skriven för och riktar sig till barn.

Barnlitteraturen har flera gemensamma estetiska drag med vuxenlitteraturen, förklarar Nikolajeva (2004, s. 20). Som exempel avspeglar den direkt eller indirekt vår verklighet, den förmedlar ideologiska budskap, den kan påverka vår fantasi och tilltala våra känslor. Men den är annorlunda i förhållande till vuxenlitteraturen på grund av sina starka band till pedagogiken, sitt historiska och sociala sammanhang och på grund av sin implicita publik. Nikolajeva menar alltså att barnlitteratur har en egen estetik som måste studeras för att vi ska få förståelse för hur barnlitteratur fungerar och hur den påverkar sina läsare.

Olika komponenter eller motiv som ses i barnlitteratur är barn som vandrar eller reser, flyttar, rymmer eller flyr. Folksagans struktur med pojken som ger sig ut på äventyr för att återvända hem som hjälte är ett underliggande mönster, skriver Vivi Edström (1994, s. 29). Sökandet är också en etablerad komponent i barnboken. Det kan vara sökandet efter en person eller en skatt. Många gånger kan det handla om sökandet efter en förälder eller drömmen om en familj. Barnet kan skildras oberoende av familj och placeras in i en större och mer spännande värld än närmiljön hos familjen. En utbrytning kan också medföra en inre frigörelse, menar Edström (1994, ss. 33,43). I sagan finns olika symboler och tydliga kontraster mellan det goda och det onda, skriver Ingrid Nettervik (1994, s. 31-32). Hon beskriver att den också innehåller övernaturliga inslag, drastiska förvandlingar och att huvudpersonen kan lösa omöjliga uppgifter med hjälp av magiska föremål.

Många ställer som krav på barnlitteratur att berättelsen har ett lyckligt slut. Folksagan har lyckliga slut och då barnlitteraturen lånar många strukturer från folksagan innehåller även traditionella barnberättelser ofta lyckliga slut, åtminstone på det yttre planet, påpekar Nikolajeva (2004, s.60). Det kan också finnas en avvikelse från det lyckliga slutet genom ett

öppet slut. Istället för att handlingsförloppet avslutas med att huvudpersonen exempelvis besegrar motståndaren eller förenas med målet för sitt sökande, infinner sig en ny öppning i texten. Det öppna slutet ger läsaren möjlighet att själv bestämma vad som ska hända eller avgöra vad som har hänt och kan stimulera läsarens tankar mer än en traditionell avslutning. Begreppet och innebörden av ett *lyckligt slut* är också kulturellt betingat. I den västerländska 1800-talslitteraturen kunde barnets död vara ett lyckligt slut då det förenades med Gud som belöning för lidande på jorden. I dag skulle vi tycka annorlunda om det. Vad som är ett lyckligt slut kan också vara olika beroende på vem det är som avgör, barnet eller den vuxne. Ett lyckligt slut är alltså ett relativt begrepp, menar Nikolajeva (2004, s. 61-62).

Barnlitteratur kan också vara realistisk eller fantastisk. Att förklara vad fantasi är kan vara svårt, skriver Lena Kåreland och hänvisar till Dostojevskij som ska ha sagt att "fantasin är en naturkraft inom människan, så mycket mer i varje barn, eftersom den hos barnen från allra första början är starkare utvecklad än varje annan förmåga" (Kåreland, 2001, s. 78). Men fantasi och realism behöver inte utesluta varandra, fortsätter hon. Den fantastiska berättelsen kan spegla verkligheten. Fantasi behöver inte betyda en verklighetsflykt utan ett sätt att nå sanningar och kunskap som är omöjliga att erövra på annat sätt, påpekar Kåreland.

Berättarperspektivet är avgörande för vår uppfattning, förståelse och tolkning av texten, menar Nikolajeva (2004, s. 145). När det gäller barnlitteratur tillkommer specifika problem som dels har att göra med didaktiska tendenser, dels med den kognitiva skillnaden mellan den vuxna författaren och att läsaren är ett barn.

1.2. Syfte

Syftet med denna studie är att utifrån ett narratologiskt perspektiv analysera och tolka Astrid Lindgrens verk *Mio, min Mio* med utgångspunkt i arvet från den folksagotradition som också ligger till grund för Michail Bachtins karnevalbegrepp.

1.3. Frågeställningar

De frågor som uppsatsen ska besvara är hur *Mio, min Mio* av Astrid Lindgren berättas, sett ur ett narratologiskt perspektiv, samt vilken betydelse karnevalbegreppet och folksagoarvet har för tolkningen av texten.

1.4. Metod

Den metod som använts i denna uppsats är analys av texten genom närläsning utifrån vald narrativ modell. Jag har avgränsat mig genom att i huvudsak utgå från de tre grundläggande betydelserna av *narrativ* som Genette redogör för, *story*, *narrative* och *narrating*. Även karnevalbegreppet utifrån Michail Bachtins teori har legat till grund för analysen av Astrid Lindgrens verk *Mio, min Mio*.

1.5. Centrala begrepp inom narratologin

Gérard Genette (1980, s. 25-26) redogör för begreppet *narrativ* och urskiljer tre betydelser. Den första refererar till det berättande, den muntliga eller skriftliga diskursen, som används för att berätta om en händelse eller en serie av händelser. Den andra betydelsen av begreppet refererar till en följd av händelser, verkliga eller fiktiva, samt deras förbindelser med varandra, alltså händelseutvecklingen. En tredje mening av begreppet *narrativ*, det äldsta, refererar ännu en gång till en händelse men inte den typ av händelse som är återberättad utan den typ som består i att någon berättar någonting för någon. Alltså själva handlingen att berätta. De tre betydelserna av *narrativ* innefattar alltså hur berättelsen förmedlas, vad som måste finnas i en berättelse och att någon berättar något för någon.

Den narrativa diskursen och berättelsens innehåll är följaktligen beroende av en berättande handling. För att redogöra för begreppen och för att också kunna skilja dem åt gör Genette (1980, s. 27-29) följande distinktioner av *narrativ*; *story* (*histoire*), som betecknar berättelsens innehåll, *narrative* (*récit*), för att beteckna framställningen, uttalandet eller de språkliga tekniker som används utifrån själva texten, och den tredje aspekten *narrating* (*narration*), som

betecknar berättandet som handling. Genette menar också att det endast är själva texten som kan lära oss om de berättande händelserna.

En berättelse kan bygga på olika typer av konflikter, skriver Nikolajeva, (2004, ss. 49, 53). Hon redogör för dessa och menar att en vanlig konflikt inom barnlitteraturen är den som gäller person mot person, eftersom den härstammar från folksagan. Det kan också vara en konflikt mellan personen och samhället och personerna kan behöva göra ett moraliskt val. En vanlig konflikt är den personen har mot sig själv. Ett händelseförlopp behöver också en början, ett mittparti och ett slut, fortsätter hon. Det är beroende av spänning som skapas av konflikten och upplösningen som kommer därur. Det är alltså hur de är länkade till varandra som gör handlingen. De vanligaste handlingsförloppen kommer från folksagor och myter och barnlitteraturens grundmönster är hem-uppbrott hemifrån-äventyr-hemkomst. Efter ett farligt eller spännande äventyr återvänder hjälten efter att ha skaffat sig skatter eller nya kunskaper (Nikolajeva, 2004, ss. 54, 57).

Hur något berättas kan visa sig på flera sätt. Genette (1980, s. 28-32) redogör för de spår som kan plockas upp ur texten. Det kan vara spår som personligt eller opersonligt berättande eller om preteritum används när det gäller verb för att indikera att en återberättad händelse inträffade före den berättande handlingen. Innehållet i berättelsen förmedlas genom olika diskursiva eller lingvistiska tekniker. Genette formulerar tre grundläggande begrepp; *tense*, *mood* och *voice*. Fortsättningsvis benämns dessa begrepp *tempus*, *modus* och *röst*, efter Lars-Åke Skalins benämningar (2002, s. 181). Tempus behandlar det temporala förhållandet mellan story och narrative, alltså mellan vad som berättas och hur det berättas. Modus är ett begrepp där avstånd och perspektiv ingår. Det tredje begreppet har att göra med hur handlingen att berätta (narrating) är en del i berättandet (narrative), alltså diskursen i samspel med berättaren och dennes publik; röst, förklarar Genette. Röst handlar här om berättandet, om relationen mellan berättaren och berättelsen. En litterär text har en författare men det är inte säkert att det är den personen som berättar historien. Det kan också gälla den som tar emot texten. Texten behöver inte vara riktad till läsaren utan kan vara riktad till en annan mottagare, skriver Genette.

Traditionellt finns det två sätt att berätta; jagberättaren och tredjepersonberättaren, vilket också kan kallas personligt och opersonligt berättande, förklarar Nikolajeva (2004, s. 147-153). Teoretiskt kan också berättande i andra person förekomma men ska inte blandas ihop med invokation, alltså tilltal av narraten. Det finns en uppfattning om att barn föredrar opersonligt

berättande då jagberättelser kan vara mer engagerande och kan uppfattas skrämmande av ett litet barn. Det kan också vara svårt att identifiera sig med *jaget* och barnet kan uppfatta det som en verklig person, menar Nikolajeva. Det personliga berättandet kan vara simultant, att berättaren berättar allteftersom händelserna sker, eller retrospektivt, vilket innebär att händelserna berättas i efterhand.

Att dela in berättandet i personligt eller opersonligt berättande är otillräckligt för att skildra den variation som finns av berättandeformer. Genette visar på att skillnaden mellan opersonligt och personligt berättande är mindre intressant än andra aspekter som närvaro, distans och fokalisering, de begrepp han kallar modus. Det är en viktig skillnad mellan synvinkel och berättarröst, speciellt i barnlitteraturen då barnperspektivet ofta kan skymma en didaktisk vuxenröst. Barnlitteratur har ofta en klar berättarröst och ibland förekommer en auktoritär vuxenröst som kan korrigera och tillrättavisa barnet. Inom narratologin finns flera redskap för att beskriva berättarens förhållande till det som berättas och dessa begrepp utgår från berättelsens nivåer, eller fiktionsplan (Nikolajeva, 2004, ss. 158-159, 162).

Varje berättelse beskriver en värld, förklarar Bo G Jansson (2002, s. 34). Det är berättelsens dieges. Denna värld kan ha egna normer och lagar som styr. Andra regler kan gälla i en saga än i verkligheten. Varje händelse i textens diegetiska värld kallas intradiegetisk men berättelsen beskriver också händelser utanför diegesen; de extradiegetiska vilket innebär berättelseakten. Att berätta måste på detta sätt ske extradiegetiskt, utanför textens dieges. Varje handling att berätta är alltså alltid extradiegetisk i relation till den dieges som presenteras. Men den extradiegetiska berättaren kan också berätta en dieges som innehåller andra berättarakter än sin egen. Skalin (2002, s. 182-184), refererar till Genette som också diskuterar de olika nivåer av berättande som kan förekomma. En berättelse skapas alltid av en berättare som står utanför den berättelse hon är upphov till, skriver Skalin. Berättaren producerar med sitt berättande en produkt; diegesen, som är en sluten konstruktion. På detta sätt är berättaren extradiegetisk, alltså utanför den dieges som berättas. Men det kan också vara så att den extradiegetiske berättaren presenterar en ny berättare inom diegesen. Berättandet överlämnas då till fiktiva personer inne i berättelsen. Denna berättare blir då intradiegetisk, den befinner sig innanför den dieges som formulerades av den första extradiegetiska berättaren. De olika begreppen kan kopplas samman och beskriva olika paradigmen, förklarar Skalin.

Nikolajeva (2004, s. 162-163) beskriver de olika berättarinstanserna genom att förklara berättarens *närvaro* och *distans*. Den berättare som har distans till diegesen är alltså den extradiegetiska berättaren, medan den berättaren utan distans, den inomfiktiva, är den intradiegetiska berättaren. Nikolajeva benämner den diegetiska nivån, den berättelsenivå där personerna och händelserna befinner sig, för nollnivån. Normalt finns bara en nivå i texten, vilket är nollnivån. De nivåer som befinner sig över är metadieges och nivå under är hypodieges. Vilken nivå som ska tolkas som diegetisk beror på tolkningen. Berättarens förhållande till berättarnivåerna kan också vara på olika sätt, fortsätter hon, alltså relationen mellan berättaren och det berättade. Om berättaren är *närvarande* på den diegetiska nivån, alltså samma nivå som det han berättar om, kallas det homodiegetisk berättare. Är berättaren på en annan nivå är denne heterodiegetisk. Man ser också till berättarens distans till den diegetiska nivån och benämner en berättare utan distans som intradiegetisk och en berättare som berättar med distans för extradiegetisk, beskriver Nikolajeva.

Författaren kan variera berättartekniken också genom att använda olika synvinklar eller perspektiv. Rösten syftar på den instans i texten som talar medan synvinkeln syftar på den instans genom vars ögon eller medvetande läsaren får uppleva händelsen (Nikolajeva, 2004, s. 167). I diegesen förekommer också vad Jansson (2002, s. 46) kallar *skådarhandlingar*, alltså att personer i diegesen *ser* och upplever sin värld direkt. Dessa direkta skådarhandlingar sker bara i själva diegesen, författaren och berättaren kan aldrig direkt se eller uppleva diegesens värld. Författaren ser direkt bara sitt verk och berättaren sina ord, menar Jansson. Läsaren är i samma situation som författaren eller berättaren och ser bara direkt berättarens ord. Vi kan dock inbjudas indirekt till att förnimma och se det som en eller flera personer i diegesens värld upplever. Detta kallas inom narratologin *fokalisering*. Det är viktigt att skilja på att berätta något eller att se något. Genette gör en distinktion mellan icke-fokalisering, intern och extern fokalisering. Icke-fokalisering innebär att den extradiegetiska berättaren är den allvetande, den som vet mer om diegesens värld än de personer som finns däri. Den extradiegetiska berättaren och läsarens indirekta seende sker utanför diegesens värld, förklarar Jansson. Vid intern fokalisering ser och förnimmer den extradiegetiska berättaren och läsaren indirekt exakt det som en person i diegesen ser och förnimmer i sin värld. Berättaren och läsaren vet lika mycket, eller lite, som den personen vet och upplever i diegesens värld. Berättarens och läsarens perspektiv sammanfaller med perspektivet hos en bestämd person i diegesen. Vid extern fokalisering vet den extradiegetiske berättaren och läsaren mindre om diegesens värld är personerna i diegesen. Seendet eller fokaliseringen av diegesen sker å ena sidan i diegesens

värld men å andra sidan utanför. Berättaren och läsaren ser personerna bara utifrån, vet inget säkert om deras inre liv så som tankar och känslor (Jansson, 2002, s. 46-48).

1.6. Karnevalbegreppet

Den folkliga skrattkulturen, så som den beskrivits av Michail Bachtin, har varit omfattande och har haft stor betydelse under medeltiden och renässansen. Olika former och uttryck för denna folkliga skrattkultur stod i opposition till den officiella allvarligare kulturen. Skrattkulturen kunde uttryckas på många olika sätt så som karnevaler, folkfester samt vissa komiska riter med narrar och jokrar. De utgör tillsammans delar av en enhet och vilar på en gemensam och enhetlig stil, en kultur grundad på skrattet och karnevalen (Bachtin, 1991, s. 14).

Till sitt väsen är karnevalen livet självt, men ett liv som utformas enligt lekens princip. Ty faktum är att karnevalen inte känner någon uppdelning mellan aktörer och åskådare. (...) Karnevalen är inte till för att betraktas – i den lever man, och lever gör alla, ty i enlighet med sin idé är den till för hela folket. (Bachtin, 1991, s. 17)

Under karnevalen är det livet självt som spelar och för en tid blir spelet ett verkligt liv. Det är detta som är karnevalens specifika natur. Denna fest blev ett andra liv där gemenskap, frihet och jämlikhet kunde råda. Däremot ledde det aldrig till att den ordning som fanns i samhället ändrades, det skapades inget liv utanför festen. Karnevalen var en tillfällig befrielse från den rådande ordningen som för en tid upphävde förbud och normer (Bachtin, 1991, s. 18-20). Bachtin skrev under kommunistisk diktatur, förklarar Nikolajeva (2004, s. 17-18), och frågor gällande makt och förtryck var viktiga för honom. Detta kunde dock döljas bakom resonemanget om den medeltida litteraturen. Bachtin använder alltså karnevalen som utgångspunkt och skildrar den som en tidsbegränsad upp-och-ner-vändning av den etablerade ordningen där maktstrukturer i samhället byter plats. Karnevalen sanktioneras av makthavarna med kontroll. Upphävandet av maktpositionerna varade endast under karnevalen, efter en begränsad tid är ordningen återställd. Karnevalen hade en subversiv verkan då den visade att det fanns ett alternativ till hierarkin i samhället, skriver Nikolajeva.

Karnevalen kan alltså användas som en symbolisk skildring av en socialt betingad befrielseprocess och ett maskerat ifrågasättande av auktoriteter, menar Nikolajeva (2004, s. 17). Bachtin tillämpar alltså karnevalbegreppet på litteraturen och ser då karnevalen som ett

berättargrepp vars syfte är att beskriva verkligheten i en skrattspegel, fortsätter Nikolajeva (2004, s. 18). Det är ett tillstånd i fullständig frihet från regler och begränsningar, ett tillstånd som tillfälligt avviker från den rådande ordningen. Karnevalbegreppet är som gjord för att beskriva barnlitteraturens väsen, fortsätter hon. Barn är maktlösa i vårt samhälle men tillåts att vara starka, rika, mäktiga och oberoende i barnlitteraturen. Dock sker det under vissa villkor och under en begränsad tid. Ett viktigt villkor är avlägsnande av föräldrarnas beskydd, tillfälligt eller permanent, som ger barnet frihet att utforska världen. Även om det fiktiva barnet återvänder hem, får berättelsen en subversiv verkan. Meningen med att skildra detta trots att makten är begränsad kan förklaras genom att använda karnevalbegreppet igen, skriver Nikolajeva. De vuxna författarna kan inte avskaffa vuxennormaliteten, men genom barnlitteraturens karneval kan de göra unga läsare medvetna om att dessa regler och normer inte är absoluta.

1.7. Tidigare forskning

Vid sökning efter tidigare forskning om barnlitteratur och om verket *Mio, min Mio* av Astrid Lindgren var det i huvudsak fem författares texter som var relevanta för denna uppsats. Det har skrivits mycket om verket utifrån olika perspektiv. De fem författares texter som haft störst betydelse för denna uppsats presenteras här. Hellström tar även upp karnevalbegreppet i sin analys av *Mio, min Mio*, men hans studie skiljer sig från denna uppsats då han gör en analys utifrån konsumism och förpackningens betydelse i barnlitteraturen.

Vivi Edström har skrivit om barnlitteratur utifrån mönster och form; vad det är som skiljer barnlitteratur från vuxenlitteratur. Hon har fördjupat sig i olika författares berättelser och bland annat analyserat Astrid Lindgren som jagberättare. *Mio, min Mio* är skriven i jagform, vilket skiljer sig från sagans neutrala ”det-var-en-gång”-perspektiv. Detta visar alltså på en gång att denna berättelse inte enkelt kan betraktas som en saga, menar Edström (1994, s.76-78). I detta verk är det protagonisten själv som relaterar allt som hänt honom från att han försvann från bänken i Tegnérslunden till Landet i Fjärran. Skildringen ger inget speciellt intryck av att det är ett barn som talar, skriver Edström, då historien är poetiskt utformad och bildspråk och ordval är delvis retoriskt avlägsna från talspråket. Sagan tar över och berättelsen fortsätter på egna villkor, jagberättaren tar över sagoberättarrollen. Men på samma gång är berättarjaget en garanti

för händelsernas trovärdighet och äventyret framstår som verkligt. Både barn och vuxna kan tro på att Bo verkligen har upplevt det hans idealperson Mio vittnar om. Men detta är bara den ena sidan av berättarrollen, fortsätter Edström. Ur en annan synvinkel har alla händelser sitt ursprung i den situation där Bo sitter på bänken och drömmer sig bort från sin svåra verklighet. Han har tidigare läst *Tusen och en natt* vilket kan vara en realistisk förklaring till hans fantasier. Men framför allt har hans förmåga att fantisera en djup allvarlig psykologisk motivering. Bo kompenserar sig själv genom att förvandla sig till en hjälte i den fantastiska världen, men vinner också identitet då han projicerar sin verklighet på sagan. Det är inte en flykt från verkligheten, menar Edström, utan ett sätt att bearbeta de problem alla barn har men som i detta verk blivit ställda på sin spets.

Den psykologiska utvecklingen innefattas i den episka berättelsen och det sker genom berättandet i jagform, skriver Edström (1994, s.79). Pojkens svåra upplevelser men också hans möjlighet till glädje och självbevarelse finns inom det lyriska och sagomättade språket. Det gör verket på detta plan till en introspektiv jagberättelse. I detta sammanhang är Bo hela tiden Bo men han utvecklas genom sin Mio-gestalt som han själv skapar.

Edström (1994, s. 50) redogör för att kompositionen i fantastiska berättelser kan vara komplicerade då fantastiska händelser införs i en för övrigt realistisk skildring. De utgår ofta från en konkret verklighet varifrån protagonisten på något sätt förflyttas till en mystisk tillvaro av något slag och en främmande värld öppnar sig för läsaren. Slutet innebär ofta att personen återkommer till ursprunget, till verkligheten. Det konturmönster som är viktigt i barnboken med hem-äventyr-återkomst ses också här. Detta innebär att de flesta fantastiska berättelser är någon form av ramberättelse.

Då Edström (1994, s. 51-52) analyserar *Mio, min Mio* av Astrid Lindgren, påpekar hon att berättelsen bygger på att den grå storstadens verklighet konfronteras med en arkaisk sagovärld. Bo reser i fantasin från Stockholm till Landet i Fjärran. Flykten börjar i ett läge av ensamhet och sagans omvandlingsmekanismer träder i kraft. I denna magiska sfär dras Bo in och vanliga saker runtomkring honom förvandlas. Äpplet blir ett guldäpple och pilsnerflaskan innehåller en ande. Edström pekar på att i denna fantastiska berättelse orsakas resan av ett behov och inte av skuld, som ofta var fallet i tidigare barnlitteratur. Medan handlingen i den äldre barnlitteraturen är grundad på det moraliska mönstret har denna handling psykologiska förtecken. Skulden vilar inte på barnet utan på de vuxna. Barnets behov av kärlek är fundamentalt för

personlighetsutvecklingen, skriver Edström och i *Mio, min Mio* är det detta behov som startar hela handlingen.

Mycket av folksagans kompositionsteknik används för att gestalta denna process, menar Edström (1994, s. 52). Gröna ängars ö i Landet i Fjärran har många likheter med sagans lyckoö och livet där beskrivs helt på sagans villkor. Handlingen följer sagans gång och kommer allt närmare berättelsens mörka kärna; riddar Kato. Steg för steg får läsaren följa vägen fram till avslöjandet av den sorg som invånarna är drabbade av, beskriver Edström, och här föds Mios hjälteroll. Handlingens tyngdpunkt ligger på själva resan fram mot att möta fienden, som det ofta görs i sagan.

I *Mio, min Mio* samverkar olika berättarmönster, menar Edström (1994, s.53-55). I detta verk kan det traditionella sagomönstret ses men berättelsen rör sig också på flera plan, vilket sagan inte gör. Framför allt avviker berättelsens slut från sagan. Edström fortsätter att redogöra för folksagans kompositionsprincip där slutet innebär att personen kommer hem som en hjälte då han utfört sitt uppdrag. Detta schema har barnlitteraturen övertagit i olika varianter då det varit en självklarhet att en barnbok måste ha ett lyckligt slut. *Mio, min Mio* följer den konventionen på så sätt att Mio återvänder till sin fader konungen, men återkomsten till den verkliga världen äger inte rum. Edström påpekar vidare att en återkomst till Upplandsgatan hade varit en konstnärlig miss. För i verkligheten sitter ju Bo kvar på bänken hela tiden.

Maria Nikolajeva (2004, s. 53-54), undersöker barnlitteratur med narratologin som utgångspunkt för att se vad som skiljer den från vuxenlitteratur. När det gäller händelseförloppet och vilka konflikter som en berättelse kan bygga på pekar hon på *Mio, min Mio* som ett exempel för ett verk där konflikten finns på två olika plan. På det yttre planet bygger konflikten på *person mot person* i och med att Mio strider mot riddar Kato, medan den på det symboliska planet handlar om en *person mot sig själv* där det är en olycklig pojke som bearbetar sina inre problem. Folksagor har alltid ett lyckligt slut och de uttrycks ofta med att målet är nått, menar Nikolajeva (2004, s. 60). Slutet kan också vara öppet, som i *Mio, min Mio* och Nikolajeva (2004, s. 62) frågar sig om prins Mio lever kvar i Landet i Fjärran eller om Bo fortfarande sitter på bänken.

Genom att urskilja brytpunkter i handlingen kan berättelsen analyseras genom narrativ progression. Nikolajeva (2004, s. 65-66) visar på hur olika händelser i *Mio, min Mio* möjliggör nästa steg i berättelsen. Då Bo tar upp pilsnerflaskan ger det honom möjlighet att fara till Landet

i Fjärran. Då han får veta att han behöver slåss mot riddar Kato kan han gå ut i strid eller stanna hemma och fortsätta låtsas, som han gör i början. Valen utvecklar historien och en analys på detta sätt visar hur ett händelseförlopp består av en kedja av händelser med ett kausalt samband. Ett annat sätt är en paradigmatisks analys då olika element i texten lyfts fram för att ordnas i kategorier, skriver Nikolajeva. Dessa kan sättas mot varandra som binära oppositioner och i *Mio, min Mio* är några viktiga motsättningar hemma – borta, kärlekslöshet – kärlek och förtryck – makt. Genom att ordna alla händelser i texten kring dessa motsättningar kan grundläggande kompositionsmonster upptäckas, menar Nikolajeva.

I *Mio, min Mio* konstruerar Bo en fantasivärld med den verkliga världen som förebild samtidigt som den får sagans glans, påpekar Nikolajeva (2004, s. 104-106). Bo vet inget annat än vad tant Edla berättat för honom; att hans pappa var en slusk. Därför måste han skapa sin fantasifar. Nikolajeva pekar på flera karaktärers kopplingar till sagor, så som farmodern som ser *sagoaktig* ut och bor i ett hus som finns i sagorna. Även de magiska medhjälparna; väverskan och svärdsmidaren, skapas från de sagor Bo har läst och det är meningen att läsaren ska känna igen dem från sin läsning, menar Nikolajeva. Den onde riddar Kato nämns, till skillnad från de andra figurerna som Mio träffar, genom att andra talar om honom och den beskrivning som finns av honom är mest emotionell. Järnklon är det enda påtagliga draget, uppmärksammar Nikolajeva, annars är det bara ondska som omger honom.

Utgångsläget i *Mio, min Mio* är en reell bristsituation av emotionell art, menar också Hans Holmberg (1988, s. 83-84). Bo kallar sina fosterföräldrar tant och farbror och sparar tilltalsordet fader för den rätte. Det lever som ett uttryck för hans starkaste önskan, vilket är att få möta sin riktiga far. Han saknar det ett barn behöver i form av värme, stöd, uppmuntran och kärlek, menar Holmberg. Alla förutsättningar är alltså uppfyllda i denna värld för att han ska föras till en annan värld, Landet i Fjärran, som blir hans hem. I denna värld tillrättaläggs allt det som varit fel och förutom föräldrakärleken får han dessutom uppleva sann vänskap.

Landet i Fjärran har en absolut karaktär som svarar mot Bos längtan efter det optimala, skriver Holmberg (1988, s. 85-86). Men det ger inte Bo de utvecklingsmöjligheter han behöver. Hans behov av att växa och få det bekräftat är större än vad hans idylliska tillvaro med sin fader konungen tillfredsställer, menar Holmberg. Den uppgift som han vill växa med och mätas efter är sagans; att besegra det onda. Under äventyret i riddar Katos land går några av Mios tankar tillbaka till Upplandsgatan. Detta är ett tecken för realismen i det fantastiska, påpekar Holmberg.

Då Mio dödat riddar Kato följer en solig morgon och naturen andas ut, skriver Holmberg (1988, s. 87). Naturen kan påverkas av människornas moraliska handlingar och tvärtom, naturen är med andra ord medagerande i uppgörelsen, vilket är ett av sagans kännetecken. Mio och Jum-Jum utrustas enligt sagans modell med magiska föremål. Sagan är alltså starkt mönsterbildande för Landet i Fjärran, menar Holmberg.

I Landet i Fjärran återkommer personerna i Bos verkliga liv mer eller mindre idealiserade, påpekar Holmberg (1988, s. 90-91). De enda som inte återuppstår i ny gestalt är fosterföräldrarna. Holmberg fortsätter att resonera huruvida det är farbror Sixten som ger Katos ondska dess mänsklighet och svaga punkt. Sixtens ondska är en sagolik förstoring av verklighetens, men som absolut kategori förlorar den kontakt med den reella ursprungssituationen, menar Holmberg, den situation som Bo bearbetar genom sitt fantasiarbete.

Mio återkommer efter sitt uppdrag till sin fader konungen efter att han på folksagovis har utvecklats genom prövningar, skriver Holmberg (1988, s. 95). Han tänker alltmer sällan på sitt tidigare liv och konstaterar att han är kvar i Landet i Fjärran. Slutet formuleras öppet och vi kan efter ålder eller önskan välja vilket slut sagan ska ha, menar han.

Det finns ett samband mellan den verkliga och den fantastiska världen, argumenterar Holmberg (1988, s. 100). De är inte oåterkomligt uppdelade och riddar Katos ondska är varken obegriplig eller oföränderlig. Fantasin ger signaler efter vilka verkligheten kan förändras, menar Holmberg, och hävdar att denna förändringskraft inte explicit redovisas i olika handlingar med hänsyn till barnets perspektiv. De ska kunna uppfatta sagan som sann. I berättelsen finns hoppet om att under kan ske. Det som i folksagan är entydigt verkligt utifrån dess föreställningsvärld är i detta verk ontologiskt dubbeltydigt, skriver Holmberg. Det kan vara sanning eller fantasi.

Ingrid Nettervik (1994, s. 117-118) menar att den nordiska litteraturen har sina stora berättelser som kan härledas till den moderna sagan och att *Mio, min Mio* är en av dessa. Precis som tidigare nämnda författare och forskare redogjort för så menar Nettervik att *Mio, min Mio* kan läsas som en drömfantasi och att Bo hela tiden sitter kvar på bänken i Tegnérunden och fantiserar ihop äventyret i Landet i Fjärran. Men berättelsen har också drag av den fantastiska berättelsen. Hjaltemytens mönster lyser igenom, påpekar Nettervik, och berättelsen rör sig

mellan en främmande värld och verkligheten. Utgångspunkten är vår värld, men det mesta av handlingen är förlagd till den fantastiska världen.

Kontakten mellan dessa världar tar sig något annorlunda uttryck än vad som är brukligt i den fantastiska berättelsen då den är utformad som en slags dialog, skriver Nettervik (1994, s. 118). Hon pekar på flera sagoattribut som osynlighetsmanteln, rosengården, anden i flaskan och det magiska svärdet. Även den hjälpande naturen och olika förvandlingar kommer från sagans värld.

Martin Hellström har i sin avhandling *Förpackningens förvandlingar – konsumtion och karneval i barnboken* (2012), skrivit om olika barnlitterära texter ur ett litteratursociologiskt och ideologiskt perspektiv. Hellströms teoretiska grund är Zygmunt Baumans studier av konsumtionssamhället och Michail Bachtins karnevalteori. I inledningen av Hellströms avhandling (2012, s. 10-11, 15) skriver han att han ska studera den massproducerade förpackningens roll i ett urval böcker. Det han vill undersöka är vilka olika förhållningssätt till konsumtionssamhället som förpackningarna representerar, på vilket sätt de kommunicerar, kommenterar eller kritiserar det samhälle som framställt dem och som gett dem dess ursprungliga tolkningsram. Hellström menar att det finns en möjlighet att framställa förpackningen som en representation av andra värden och ideal än de vi förväntar oss, att de kan ha en större funktion än att endast representera objektet förpackning. Det finns i barnlitteraturen ett givet utrymme för att ifrågasätta tingens funktion och betydelse, påpekar Hellström och fortsätter med att poängtera att detta utrymme har kopplingar till karnevalen och andra folkliga uttryck som Bachtin beskriver. Hellström hänvisar till Nikolajevs ord, som redan presenterats i denna uppsats, då han skriver att barnlitteraturen kan ses som karnevalisk i sig själv då den ifrågasätter etablerade tolkningar, regler och normer.

I Bachtins studier av de folkliga uttryck som skapar oväntade vändningar och nya innebörder till tingen menar Hellström (2012, s. 24, 30-31), att en äldre bakgrund än det samtida konsumtionssamhället hittas. Han hänvisar också till Bachtins *Rabelais och skrattets historia* och skriver att verket används för att blottlägga det Bachtin ser som en tidlös företeelse, det folkliga skrattet och karnevalen. Han förklarar vidare att karnevalen kan ses om ett avbrott i vardagen där ordningen kastas om. Hellström skriver att den samtida karnevalen handlar om att minska individualitetens ångest genom att förena jaget med en större gemenskap och en större

helhet. Den kan utlösas av en händelse som skapar starka känslor, eller så uppstår dagens karneval ur ett behov av att frigöra sig från skuld-känslor och ansvar mot andra utsatta grupper, en slags välgörenhetskarneval. Han påpekar att välgörenhetskarnevalerna inte är ett tecken på vilja till övergripande förändring då de återkommer regelbundet i den karnevaliska kulturen. I nämnda karnevaler saknas det som är så grundläggande i karnevalen: skrattet. Skrattet skapade en festens värld som stod i kontrast till det vardagliga allvaret och ett besök i den andra världen, skrattets värld befriade människor från rädsla, skriver Hellström.

Det finns olika former av karneval, som Hellström (2012, s. 33-35) tar upp i sin avhandling. En kan ses som genuin och folklig och en annan variant kan kallas för konsumismstyrd karneval som använder den folkliga karnevalen som mall, men egentligen inte kan klassas in under begreppet karneval. Hellström pekar på att den första karnevalformen innebär att karnevalen vände sig mot det feodala samhället och att konsumtionen i dag intagit dess position som styrande överhet över våra liv. Hellström redogör vidare för att Bachtin beskriver karnevalen som en tillfällig befrielse från den förhärskade sanningen, den rådande ordningen och ett upphävande av förbud och hierarkiska ordningar. Han visar på att hierarkierna inte saknas i vår samtid utan har förändrats, vilket gör Bachtins arbete om Rabelais aktuellt även i dag. Detta understryks också av Nikolajeva, som menar att Bachtins ord inte enbart talar om Rabelais tid utan om sin samtid och kommunismen i förtäckta ordalag. Detta får följden att dessa analysverktyg är användbara på andra tidsepoker och på andra material, särskilt barnlitteraturen, menar Hellström. Den karnevaliska betraktelsen av världen kan ge det förbrukade eller slängda en ny och betydelsefull innebörd. I karnevalen intar tingen ingen vardaglig position. Detta utgår han ifrån då han gör en analys av Astrid Lindgrens verk *Mio, min Mio*.

Hellström (2012, s. 54-55) redogör kortfattat för den inledande handlingen i *Mio, min Mio* och pekar på de ting som finns med där. Han skriver att äpplet av guld är den första indikationen på berättelsens övergång från den realistiska till den fantastiska miljön. Nästa steg är flaskan som innehåller en ande. Hellström resonerar om hur anden knyter an till sagotraditionen och att Bo själv refererar till *Tusen och en natt* som han läst. Den fantastiska scenens krav på ett realistiskt detaljarbete följs således, enligt Hellström, genom att anden placeras i en pilsnerflaska. En pilsnerflaska hör till samtiden på ett bättre sätt än vad en gammal oljelampa skulle göra. Den knyter också an till en av de få trygghetspunkter Bo har: bryggerhästen Kalle Punt som drar de

fyllda ölflaskorna på sin kärra. Hellström skriver att för barnet är det sagoanden och sagan i sig självt som står för frigörelsen från den trista vardagen.

Inkonsekvenser i skapandet av den fantastiska världen gör att dess personer reduceras från att vara fantasifigurer till att framstå som osannolika, skriver Hellström (2012, s. 55-56), och menar att personerna måste vara trovärdiga i den yttre ramen och i relationen till deras inre. Skeendet behöver vara logiskt sammanflätat och detaljerna överblickbara. Genom att anden placeras i en pilsnerflaska skapas en tydlig gräns mellan det påtagliga Stockholm och den värld som finns bortom tid och rum. Att anden tar plats i det samtida tinget, pilsnerflaskan, som så tydligt också hör till den stockholmska miljön, gör att tolkningen av Tegnérkunden som en magisk plats förskjuts. Inte förrän anden framträder sker förflyttningen till Landet i Fjärran, påpekar Hellström. Flaskan bjuder alltså inte i sig själv på något magiskt, men skapar en mycket tydlig gräns mellan den verkliga och den fantastiska världen.

Hellström (2012, s. 56-57) hänvisar till Edström då han skriver att då Bo färdas till Landet i Fjärran sker en utbrytning från vardagen som inte hör sagan till. Sagan är mest endimensionell och *Mio, min Mio* spelar med flera koder. Denna berättelse bygger både på verkligheten och det fantastiska. Trots en verklighetstrogen början är det tydligt att sagan inte skildrar den yttre världen. Sagan vill i stället visa på de inre processer som utspelas hos individen. Hellström skriver att den realistiska inledningen och Bos förundran över anden i flaskan gör att berättelsen fjärrmar sig från folksagorna där osannolika händelser framställs som vardagliga. I *Mio, min Mio* förundras Bo över vad som händer honom i Tegnérkunden och gör egna kopplingar till *Tusen och en natt*. Händelseförloppet kan ändå uppfattas som allmängiltigt och möjligt för alla. Genom att en vanlig, samtida pilsnerflaska i Tegnérkundens miljö bli den bärande länken mellan de båda världarna kan berättelsens tema spela med det verkliga livet, skriver Hellström. Flaskan är ett ting som läsaren har i sin vardagliga miljö, vilken kan göra att läsaren i en reflektion över berättelsen överraskas på ett sätt som inte en oljelampa skulle kunna åstadkomma.

Hellström (2012, s. 59-60) diskuterar vidare i sin avhandling om tolkningen av berättelsen vad gäller fantasi eller verklighet. Han menar att pilsnerflaskan ger svar på frågan om händelsen i Tegnérkunden ska ses som början till ett drömmeri bort från den verkliga vardagen, eller om berättelsen ska tolkas så att Bo lämnar Stockholm då han följer med anden. Han resonerar om att man skulle kunna se Bo som ett exempel på den effekt sagan har på barnet, att barnet tolkar sin egen situation genom den berättelse det hör eller läser. I detta fall blir *Tusen och en natt* ett

jämförelsematerial, skriver Hellström. Bo reflekterar över sin situation och visar på att han känner till oljelampan. Om han önskat drömma sig bort hade det varit med oljelampan, inte en pilsnerflaska, hävdar Hellström och menar att pilsnerflaskan är ett argument för att resan inte kan uppfattas som något som Bo fantiserar. Det realistiska detaljarbetet, som tagits upp tidigare, leder till att författaren brukar det som finns naturligt där Bo befinner sig. Pilsnerflaskan beskrivs detaljerat i berättelsen, påpekar Hellström, och den knyter på så sätt an till sin samtid i Stockholm. Det är inte vilken flaska som helst som ligger där. Den har sin egen historia, från fabriken till utkörningen av Kalle Punt till den som köpt den, druckit ur den och lämnat den kvar vid bänken. Hellström menar att en slängd pilsnerflaska kan uppfattas som en representation för något utan värde, urdruckna ölflaskor ses inte i det offentliga rummet utan vid parkbänkar. Men ur det slängda och värdelösa kommer det fantastiska. Då Bo öppnar flaskan öppnar också anden världen för honom. Flaskan representerar ett brott mot normerna och det förväntade, skriver han. Det är inte guldäpplet som är den största överraskningen utan det ting som värderas som skräp. Valet av ting blir ett ställningstagande för de utsatta och svaga, menar Hellström och skriver vidare att med anden uppskjutande ur flaskan sker att karnevaliskt upp- och nervändande. Det oväntade sker och skräpet blir livsavgörande.

2. Undersökning

2.1. Analys med diskussion

De sidhänvisningar som anges efter följande citat är från *Mio, min Mio* av Astrid Lindgren (2014) om inte annat anges. Verket gavs ut första gången 1954 i Stockholm. I denna uppsats har den senaste upplagan använts då det var den upplaga som var mest tillgänglig. Den ingår i *Astrid Lindgrens samlingsbibliotek*, en samlarserie som omfattar alla Astrid Lindgrens barnböcker utgivna av Rabén & Sjögren.

2.1.1. Upp-och-ner-vändning

I samband med medeltidens karneval tycktes människan bygga upp ett annat liv, en andra värld, i vilken människorna levde under bestämda tider av året. Det var en dubbelvärld, vilket är en viktig förutsättning för karnevalbegreppet. Karnevalen är ett särskilt tillstånd, den har universell karaktär och i den är alla delaktiga, menar Bachtin (1991, ss. 15, 17). Detta stämmer väl överens med berättelsen *Mio, min Mio* där två världar existerar och där också de flesta av karaktärerna som finns i den verkliga världen har sin dubbelhet, sin motsats eller motsvarande karaktär i den fantastiska världen; Landet i Fjärran.

Den andra betydelsen av begreppet narrativ refererar till följderna av händelser och deras förbindelser med varandra. Den händelseutveckling som sker då Bo Vilhelm Olsson reser till Landet i Fjärran och blir Mio presenteras här för att visa på *vad* som händer i berättelsen samt *hur* berättelsen är en upp-och-ner-vändning i överensstämmelse med karnevalteorin, så som Bachtin beskriver den. Händelseutvecklingen visar också på mönster från folksagan.

Den 9-åriga pojken Bo växer upp som fosterbarn hos tant Edla och farbror Sixten med en känsla av att inte vara älskad. Han har endast några positiva kontakter, vilka är Benka, Benkas pappa, tant Lundin i fruktaffären och en bryggare som kallas Kalle Punt. En kväll hittar Bo en pilsnerflaska i Tegnérslunden som innehåller en ande, precis så som han läst om i *Tusen och en natt*. Anden tar honom med sig till Landet i Fjärran där Bo träffar sin fader konungen.

Jag kände igen honom så fort jag fick se honom. Jag visste att det var min far. Han öppnade sina armar och jag sprang rätt in i hans famn. Han höll mig kvar där länge. Vi sa ingenting åt varann just då. Jag bara höll mina armar om hans hals så hårt jag kunde. (s. 14-15)

I Landet från Fjärran blir Bo Mio och han får uppleva hur det är att vara älskad av en förälder och ha riktiga vänner. Mio är väntad och önskad, till skillnad från farbror Sixtens skrik om att han vill slippa se honom. Allt som varit fel vänds rätt, det som varit dåligt i den verkliga världen ändras till positiva motsatser i Landet i Fjärran. Men det är inte motbilder till alla i den nya världen. Mio hade tidigare sin vän Benka som i stället för att vara en motbild till Jum-Jum mer var en vän som på många sätt liknade Jum-Jum. Likaså Benkas pappa, som är en kärleksfull far, påminner om Mios fader konungen. De små detaljerna som uppmärksammades av Bo, som att Benkas pappa gjorde märken i väggen för att markera hur mycket Benka växte, att de byggde modellflygplan och pratade om vardagliga saker, upprepas av fader konungen. Det finns också

andra likheter mellan personerna i de båda världarna. Jum-Jums mamma är lik tant Lundin med djupa gropar i sina runda kinder och Miramis har samma trofasta ögon som Kalle Punt.

O, min Miramis, jag tyckte om honom från första stund. Han var nog den vackraste häst som fanns i världen och inte ett dugg lik stackars Kalle Punt, som var så gammal och trött. Åtminstone kunde inte jag se någon likhet. Inte förr-än [Sic!] Miramis lyfte upp sitt vackra huvud och tittade på mig. Då såg jag att han hade alldeles samma ögon som Kalle Punt. Så trofasta, trofasta ögon – så där som hästar har. (s. 33)

Karnevalens särskilda tillstånd där alla är delaktiga, enligt Bachtin (1991, s. 17), gäller även för berättelsen om Mio, även om det inte i varje fall handlar om en motsats till karaktären i det verkliga livet. Det som var bra i den verkliga världen finns med även i Landet i Fjärran. Det som däremot var dåligt har en motsats till något bättre i den nya världen. När Mio exempelvis ber om ursäkt för att han skrattar, eftersom farbror Sixten och tant Edla tyckte illa om det, uppmanar hans fader konungen honom att skratta mer. Tidigare gnälldes det över att han var blek och klen, i Landet i Fjärran är han solbrun och stark. Den nya världen verkar fullkomlig och det Mio minns och tidigare upplevt som vackert överträffas av skönheten i Landet från Fjärran. Kullarna är grönare och rosenträdgården är vackrare. Längtan efter det som Bo saknade i den tidigare världen finns hos Mio i Landet från Fjärran. ”Tänk jag hade min fader konungen och Jum-Jum och Miramis, och jag red över gröna kullar och ängar så fort som en vind, det var inte underligt att jag var glad.” (s. 38)

Då Mio kommit till sin faders land väntar ett uppdrag på honom. Uppgiften är att besegra det onda; riddar Kato. Denna berättelse, som påminner om folksagan där hjälten ska ge sig iväg för att sedan komma hem som segrare, är som en saga i en yttre ramberättelse. Mio får kännedom om att det utanför allt det vackra finns ett mörkt land som kallas Landet Utanför och att den grymme riddar Kato bor där.

När han sa namnet var det som om något ont och farligt hade dragit fram genom rosengården. De vita fåglarna flydde till sina bon. Sorgfågel skrek högt och flaxade med sina stora, svarta vingar. Och i den stunden dog många rosor. (s. 52-53)

I Landet från Fjärran finns också Brunnen som viskar om natten. Där får barnen höra sagor och brunnen uttalar en profetia som Mio senare förstår innebörden av.

Det var en gång en konungason, som var ute och red i månskenet. Han red genom Dunkla skogen... Det var så brunnen hade sagt. Och jag kunde inte låta bli att tänka på det. Jag fick för mig att brunnen hade menat någonting särskilt just med den sagan. Att jag var den konungasonen som en gång hade ridit genom Dunkla skogen och att

jag måste göra det om igen. Att brunnen hade berättat och sjungit för mig en hel kväll bara för att påminna mig om det som jag måste göra. (s. 68).

Mio beger sig till Landet Utanför tillsammans med Jum-Jum och Miramis, precis som det är förutbestämt. Riddar Katos land är mörkt och dystert och flera gånger känner han sig rädd och ångestfylld inför sitt uppdrag. På sin resa får Mio och Jum-Jum hjälp av naturen och magiska föremål, bland annat ett svärd som kan skära genom sten. När de är i Landet Utanför träffar de också på förtrollade fåglar som flyger runt dem. Det är människor som förts bort och förvandlats av riddar Kato. Till slut lyckas de ta sig in i riddar Katos borg men tillfångatas.

”Jum-Jum, snälla Jum-Jum, hjälp mig”, viskade jag. Jag såg honom inte, för det var ju så mörkt. Jag såg inte hans vänliga ansikte och hans ögon som var så lika Benkas. Men han viskade till mig. ”Ja, ja, ta min hand så ska jag hjälpa dig”, viskade den som jag trodde var Jum-Jum. ”Ta min hand, så ska jag hjälpa dig!” Och jag tog hans hand. Men det var ingen hand. Det var en klo av järn. (s. 138)

Av de förtrollade fåglarna får Mio tillbaka sitt svärd, ”Jag stod där med svärdet i min hand. Mitt svärd, min eldflamma!” (153), och med hjälp av svärdet och en osynlighetsmantel lyckas han fly. Han öppnar de sju låsen och smyger fram till riddar Kato för att slåss. Då striden är över har det blivit morgon. Det är vackert väder och solen lyser igen. Förtrollningen har brutits. Mio, Jum-Jum och de andra barnen återvänder till sina familjer i Landet från Fjärran.

Vi gick där och höll varann i hand, min fader konungen och jag, och svängde lite med armarna, och min fader konungen tittade ner på mig och småskrattade och jag tittade upp på honom och kände mig så glad. ”Mio, min Mio”, sa min fader konungen. Inget mer. ”Mio, min Mio”, sa min fader konungen, när vi vandrade hemåt i skymningen. (s. 175)

Mio är åter tillsammans med sin fader konungen och berättelsen avslutas med att Mio konstaterar att han nu varit länge i Landet i Fjärran och att han har det bra.

Denna redogörelse för vad som händer i berättelsen, det Genette (1980, s. 27) kallar *story*, visar på hur den fantastiska världen i Landet i Fjärran är en upp-och-ner-vänd motsvarighet till den verkliga världen. Men det finns också många likheter mellan de båda världarna. I Landet i Fjärran finns de karaktärer som är idealiserade men ändå liknar personerna i Bos liv på Upplandsgatan, de personer, och den häst, som han tycker mest om i den verkliga världen har också en motsvarighet i den fantastiska världen. Även andra likheter finns, så som att Mio bygger kojor så som Benka brukar göra på sitt sommarställe eller att de äter plättar, sådana som Benkas mamma tillagar, fast godare. Tant Edla och farbror Sixten finns inte med i Landet i

Fjärran, inte som typiska karaktärer. Detta i sig är intressant och kommer ägnas särskild uppmärksamhet längre fram i analysen.

Landet i Fjärran är det sagoland som beskrivs i folksagan, skriver Hans Holmberg (1989, s. 84-85). Det har en romantisk och pastoral karaktär och är en vackrare plats än vad Bo tidigare upplevt. Dess brist på tids- och miljörojande detaljer påminner om folksagan. Det Bo mest av allt önskar sig går i uppfyllelse. De brister han upplever i verkliga världen övergår till idealförhållanden, fortsätter Holmberg. Denna bild-motbildrelation utgör det existentiella sambandet mellan den verkliga och fantastiska världen.

Denna upp-och-ner-vändning och förändring i maktstruktur kan alltså ses i skillnaden mellan den fantastiska och den verkliga världen då mycket av det som Bo upplever i den verkliga världen vänds till det motsatta i den fantastiska. Den upp-och-ner-vända ordningen var en förutsättning för karnevalen där maktperspektiven ändrades endast för en begränsad tid, menar Bachtin (1991, s. 19). En narr kunde plötsligt krönas till kung medan kungen detroniserades, en förändring skedde i den rådande maktstrukturen (Nikolajeva, 2004, s. 18).

Ett omvänt maktperspektiv syns även i *Mio, min Mio*. Den olycklige pojken Bo, som känner sig obetydlig och kuvad av sina fosterföräldrar i den verkliga världen, har i fantasin blivit en utvald och älskad prins med ett speciellt uppdrag. Från att ha varit maktlös i förhållandet till de vuxna är det nu ett barn som har makten att rädda Landet i Fjärran och vinna striden mot ondskan. I fantasin är alltså den etablerade maktbalansen upp-och-ner.

2.1.2. Tidsbegränsad – fantasi eller verklighet

Berättelsen handlar om två världar och är också två berättelser. Händelserna i den fantastiska världen kan enligt en tolkning vara Bos fantasi eller önsketänkande. Sett utifrån ett annat perspektiv kanske Mio faktiskt finns i den nya, fantastiska världen. Då Mio kommit till sin fader konungen i Landet i Fjärran börjar den andra berättelsen; sagan om den lilla pojken som strider och vinner mot den onde riddar Kato.

I överensstämmelse med karnevalbegreppet lever alltså Bo som Mio i Landet i Fjärran genom sin fantasi under den tid han sitter på bänken i Tegnérlunden. Enligt karnevalens princip finns inget annat för Bo än att vara Mio under denna tid.

Så länge karnevalen pågår finns inte för någon något annat liv än karnevalens. Under karnevalen kan man bara leva enligt dess lagar, dvs efter dess frihets-lagar. Och ingen kan lämna den, ty karnevalen känner inga rumsliga gränser (Bachtin, 1991, s. 17).

Men precis som i flera andra sagor, och som Bachtins karnevalbegrepp beskriver, är den omvända ordningen tidsbegränsad och allt återgår till det som varit innan. Mio kommer också han tillbaka till berättelsens början efter att han har utfört sitt uppdrag. I slutet på berättelsen tänker han på sitt liv på Upplandsgatan men kommenterar att tant Edla har fel om hon tror att han fortfarande sitter i Tegnérlunden. Han talar om sig själv i tredje person, som om Bosse vore någon annan än han själv. Han uttrycker:

Tant Edla, hon kanske tror att om hon bara går ner i Tegnérlunden och letar, så ska hon hitta mig där på en bänk. Hon kanske tror att jag sitter där på bänken under lyktan och äter på ett äpple och leker lite med en tom pilsnerflaska eller något annat skräp. (...) Men hon tror fel, tant Edla. Å, vad hon tror fel! Det sitter ingen Bosse på någon bänk i Tegnérlunden. För han är i Landet i Fjärran. Han är i Landet i Fjärran, säger jag. Han sitter där silverpopplarna susar... där eldarna lyser och värmer om natten... där det finns bröd som mättar hunger... och där han har sin fader konungen, som han tycker så mycket om och som tycker så mycket om honom. (s. 176-177)

”Han är i Landet i Fjärran, säger jag!” (s. 176) sägs med skärpa och övertygelse. Kanske säger han det för att övertyga sig själv eller för att hålla fantasin och drömmen kvar. Det skymmer i Landet i Fjärran, det blir afton och natten kommer. Möjligen har det även blivit sen kväll i Tegnérlunden. Berättelsen om Mio kan således ha ett öppet slut då Mios ord kan vara ett uttryck för att få stanna kvar i drömmen, i Landet i Fjärran, och slippa bli medveten om att natten kommer och det är dags att gå tillbaka till Upplandsgatan i den verkliga världen. Men sett ur ett annat perspektiv kan det istället vara en försäkran om att Mio finns kvar hos sin fader konungen. De båda perspektiven balanserar varandra och läsaren kan välja om Mio ska få leva kvar i Landet i Fjärran och vara med om fler äventyr, eller om Bo ska gå tillbaka hem till sina fosterföräldrar, menar Holmberg (1988, s. 97).

2.1.3. Skiftningar i berättande

Begreppet modus handlar om avstånd och perspektiv (Genette, 1980, s. 31), vilket här kommer att belysas. I *Mio, min Mio* är det en jagberättare som berättar historien. Då berättaren är Bo är denne homodiegetisk och är alltså identisk med Bo. Då Mio berättar om sina äventyr i Landet i Fjärran är han också homodiegetisk, eftersom han då är identisk med Mio. Men då berättaren också är både Bo och Mio kompliceras detta. Berättaren Bo finns i Tegnérslunden och han berättar om berättaren Mio som i sin tur finns i Landet i Fjärran och berättar retrospektivt vad som hände honom (Mio) men också vad som hände och händer Bo.

Beroende på hur texten tolkas kan också berättarperspektivet se olika ut, skriver Nikolajeva (2004, s. 166). Berättaren Mio kan tolkas som en autodiegetisk berättare. Berättaren Bo är däremot extradiegetisk då han berättar om Mio, med distans till den fantastiska världen, men autodiegetisk då han berättar om sig själv som Bo. Man skulle också kunna säga att Bo är en metadiegetisk berättare då han befinner sig i verkligheten men talar om en berättelse på en annan fiktionsnivå.

I flera avsnitt i texten framkommer Bos närvaro, även då Mio berättar i Landet i Fjärran. Detta gör berättelseperspektivet komplext. Även distansen varierar. För det mesta, både när Bo och när Mio berättar, sker detta med en distans och berättandet är extradiegetiskt, precis som Nikolajeva (2004, s. 166) påstår. Men flera textdrag är berättandet i presens; ”Jag har så roligt hela dagarna. Och varje kväll kommer min fader konungen in i mitt rum och vi bygger modellflygplan och pratar med varandra. Och jag växer och mår bra här i Landet i Fjärran.” (s. 16) Mio fortsätter med att säga att han inte vet hur han skulle kunna berätta om det som hänt och därefter berättas historien i preteritum med att Mio berättar vad som hände; ”När vi vandrade mot Rosengården hörde jag...” (s. 18). I slutet av berättelsen sker åter berättandet i presens. Mio är här och nu och berättar om då han bodde på Upplandsgatan. ”Jag tänker så sällan på den tiden, när jag bodde på Upplandsgatan. Bara Benka tänker jag på ibland.” (s. 176)

Det kan alltså finnas två berättare; Bo och Mio. Då Bo sitter på bänken i Tegnérslunden och berättar om sin fantasi, kan det tolkas som att en icke-fokalisering sker i förhållandet till Mio. Bo befinner sig utanför Landet i Fjärran och vet och ser mer än vad Mio känner till. Mio blir å andra sidan då intern fokalisator som ser och vet lika mycket som berättaren Mio. Men då Bo också är Mio, och allt det som sker i den fantastiska världen gör det via Mio måste berättandet

av Bo också kunna vara intern fokalisering. Det berättande jaget Bo är skilt från det seende jaget. Jagberättaren Bo påminner vid flera tillfällen om sin existens, som jag visat på tidigare, och val av tempus; att ibland berätta i presens, tydliggör berättaren Bos närhet. Berättandet tar alltså sin utgångspunkt i det som hände medan han fantiserade om Landet i Fjärran.

Ur ett annat perspektiv kan Bo resa med anden till den fantastiska världen och Bo och Mio är då samma berättare och samma fokalisator, då det helt enkelt är samma person som bara byter namn och miljö. Slutet på berättelsen kan då också tolkas som att Bo är kvar i Landet i Fjärran och att det är tomt på bänken i Tegnérslunden. Sett ur ett detta perspektiv stämmer således berättelsen inte överens med karnevalteorin där en viktig faktor är att situationen är tidsbegränsad och att livet efter festen återgår till det liv som var innan. Däremot följer det folksagans struktur med ett lyckligt slut. Slutet i folksagan innebär ofta att målet är uppnått, skriver Nikolajeva (2004, s. 60), vilket också sker för Bo sett ur detta perspektiv då han äntligen har kommit till sin pappa som älskar honom och ”har det så bra så bra hos sin fader konungen.” (s. 177)

2.1.4. Sanktionerad och kontrollerad

Som Edström (1980, s. 50) visat på finns olika typer av fantastiska berättelser och de gestaltas ofta genom att skildringen utgår från en konkret verklighet varifrån huvudpersonen sedan tar steget ut i en annan tillvaro. Detta steg kan vara i form av en resa till ett annat rum. Slutet på berättelsen innebär oftast att personen återkommer till ursprunget, till verkligheten. Konturmönstret hem-äventyr-återkomst som är viktigt i barnlitteraturen finns även här. Detta innebär också att de flesta fantastiska berättelserna är ramberättelser, menar Edström. Den beskrivning hon gör av den fantastiska berättelsen kan appliceras på *Mio, min Mio*. Det är en ramberättelse där Bo, som finns i den verkliga världen tar steget från den konkreta verkligheten in i den fantastiska genom att flyga med en ande. Då Bo kommit till Landet i Fjärran och blivit Mio har läsaren mött en ny värld. Även slutet på *Mio, min Mio* stämmer överens med Edströms beskrivning. Efter det uppdrag och äventyr som Mio möter i Landet i Fjärran återkommer han till bänken i Tegnérslunden.

Berättelsen bygger på att två världar konfronteras, den kärlekslösa, grå stadsvärlden möter sagovärlden med gröna kullar och en kärleksfull förälder. Handlingen då Mio kommit till

Landet i fjärran följer sagans naiva, enkla gång, påpekar Edström (1980, s. 52-53). Handlingens tyngdpunkt ligger på själva resan då Mio bestämmer sig för att rida ut och slåss mot riddar Kato. De får under resan stöd av både andra invånare, den hjälpande naturen och inte minst av olika magiska föremål som nämndes tidigare så som drömtyget, en silversked som mättar deras hunger och svärdet som kan skära genom sten. Berättelsen är gjord enligt folksagans mönster, skriver Edström. Men *Mio, min Mio* är ingen saga, fortsätter hon. Folksagans modell används för att bygga upp en tydlig handling men det finns också andra drag som inte följer sagans lagar. Berättelsen rör sig på flera plan på ett sätt som inte sagan gör. Tvåvärldssystemet saknas i sagan. I *Mio, min Mio* blir konfrontationen mellan de två världarna ett slags spel mellan sinnevärlden och tillvaron i Landet i Fjärran. Samtidigt som handlingen på sagoplanet, Mios äventyr, berättas målmedvetet så framkommer också mer om verklighetens problem och den värld Bo lever i (Edström, 1980, s. 53 & Kåreland, 2001, s. 81). I *Mio, min Mio* har de två världarna en magisk förbindelse mellan sig på samma sätt som den fantastiska berättelsen. Men något som avviker från andra fantastiska berättelser är att de två världarna hålls samman till en enhet genom en inneboende struktur, skriver Holmberg (1988, s. 83). De är relaterade till varandra existentiellt på ett djupare plan. Anden kan resa mellan de två världarna i båda riktningarna, men Bo reser endast i den ena; från verkligheten till Landet i Fjärran. Genom att de båda världarna följer på varandra och är sammanhängande, upprätthålles folksagans enhet inom berättelsen, fortsätter Holmberg.

Även berättelsens avslutning avviker från sagans slut, skriver Edström (1980, s. 54). Den spänning som finns mellan berättelsens olika plan påverkar historiens dubbelbottnade upplösning. Enligt folksagan kommer hjälten hem och hyllas efter att han har utfört sitt uppdrag. Så sker även i *Mio, min Mio* då Mio med sin trogne vän Jum-Jum välkomnas då de återvänder till Gröna ängars ö. Mio möter sin fader konungen på samma plats där de tog avsked av varandra.

Jag gick under silverpopplarna, och de spelade som vanligt, rosorna blommade som vanligt, allt var som vanligt. Då såg jag honom. Jag såg min fader konungen. Han stod på samma plats där jag hade lämnat honom, när jag red bort till Dunkla skogen och Landet Utanfö. (s. 173)

Detta beskriver en cirkelkomposition; Mio är tillbaka. Men Bos återkomst till platsen där hans historia började beskrivs inte i berättelsen. I stället slutar berättelsen med att Bo konstaterar att han är i Landet i Fjärran. ”Ja, så är det. Bo Vilhelm Olsson är i Landet i Fjärran och har det så bra så bra hos sin fader konungen.” (s. 177) Men i verkligheten har Bo inte varit någon

annanstans än på bänken i Tegnérslunden, skriver Edström (1980, s. 55). Detta påstående stämmer då man ser till hur han omtalar sig själv och han i slutet av berättelsen talar om sig själv som Bo, inte Mio. ”Det sitter ingen Bosse på någon bänk i Tegnérslunden. För han är i Landet i fjärran. Han är i Landet i fjärran säger jag.” (s. 176)

Enligt Genette (1980, s. 26) refererar den tredje och äldsta aspekten av narrative till händelsen att någon berättar någonting för någon, alltså handlingen att berätta. För att benämna relationen mellan berättaren och berättelsen ger han den beteckningen röst. Texten behöver inte vara riktad till läsaren utan kan ha en annan mottagare, en narrat. Vem narraten är i *Mio, min Mio* beror på vilken tolkning av texten som väljs, menar Nikolajeva (2004, s. 186).

Berättarsituationen tydliggörs exempelvis då Mio säger: ”Jag skulle önska att Benka visste om det här. Jag tror jag ska ta och skriva till honom och stoppa det i en flaska. Så sätter jag en kork i flaskan och kastar ut den i det blå havet som är omkring Landet i Fjärran.” (s. 16) Mio talar här om Benka i tredje person och då han uttalar dessa ord har han heller inte skrivit något brev, det är inte Mios brev läsaren får ta del av. I början av berättelsen frågar Bo: ”Var det någon som hörde på radion den femtonde oktober förra året? Var det någon som hörde att de frågade efter en försvunnen pojke?” (s. 5) Med dessa frågor vänder han sig till en allmän publik, påpekar Nikolajeva (2004, s. 186). Man kan också tolka det som att han vänder sig till denna publik i slutet av berättelsen då han konstaterar att han är kvar i Landet i Fjärran.

En annan tolkning är att Bo berättar för sig själv, att berättaren och narraten är samma person. Men det är inte samma sak som att Bo är samma person som Mio, som befinner sig i Landet i Fjärran, Mio är en annan person. Bo berättar alltså om Mio för sig själv. Då berättaren är Bo är berättaren identisk med honom, och då Mio berättar om äventyren är han identisk med Mio. Men i en sekvens finns tecken som skulle kunna visa på att Mio är en fantasi skapad av Bo, att de båda identiteterna egentligen är samma person. Det är som att han i sin naiva iver glömmer bort att han är Mio.

Det fanns så många gömställen, så att om det funnes tiondelen så många gömställen i Tegnérslunden, så skulle Benka och jag kunna vara glada. Jag menar, *Benka* skulle kunna vara glad – själv behöver jag aldrig mer leta efter gömställen i Tegnérslunden, som väl är. (s. 27-28)

Ytterligare ett textdrag som avslöjar Bos närvaro är då han resonerar om att han skulle vilja att Benka visste om allt som hänt honom.

För det vore roligt om Benka visste om allt det här märkvärdiga som har hänt mig. Och så kunde han ju ringa till polisens ordningsavdelning och tala om att Bo Vilhelm Olsson, som egentligen heter Mio, är i gott förvar i Landet i Fjärran... (s. 17).

Hela berättelsen börjar, som redan nämnts, med att Bo frågar om någon hörde att polisen letade efter honom. Han fortsätter med att säga att det aldrig kom några meddelanden då han var borta. Här vet alltså Bo att det inte var några meddelanden som kom till polisen, han vet också att ingen någonsin fick veta. Det enda sättet för honom att faktiskt känna till det är att han inser att han sitter kvar på bänken i Tegnérslunden och att hans liv som Mio i Landet i Fjärran är en fantasi eller dröm.

I texten finns också flera monologer. Nikolajeva (2004, s. 187) frågar sig om det är Mios tankar eller berättarens kommentarer efteråt som undrar om riddar Kato verkligen var så rädd för honom. ”Var han så rädd för mig, riddar Kato, att det behövdes så många vakter?” (s. 145) Denna fråga är avgörande då insikten om Katos rädsla gör att Mio vågar tro på sin egen styrka. På samma sätt är det vändpunkten i Bos psykodrama, menar Nikolajeva, då berättaren Bo berättar det för narraten Bo.

Man kan fråga sig vad meningen är med historien är om det inte sker någon förändring för Bo. Nikolajeva (2004, s. 18) menar att barn i vårt samhälle är maktlösa och förtryckta, men att barnen paradoxalt nog i litteratur skriven av vuxna, tillåts att vara mäktiga. Dock sker det, vilket redan nämnts, under en begränsad tid och endast på vissa villkor. I barnlitteraturen kan det fiktiva barnet ges makt genom dessa extraordinära och speciella förhållanden. Det kan man se i berättelsen om Mio. Där finns fler motsatser än bara de dubbla karaktärerna. På Upplandsgatan kände sig Bo klen och fick stryk av Janne, men i Landet i Fjärran är det tvärtom.

Jag skulle önska att tant Edla fick se hur stor och stark och brun och frisk jag är nu för tiden. Jag är så solbränd och så väldigt stark så. Jag skulle kunna klå Janne med ena handen bakbunden, om jag vore hemma på Upplandsgatan nu. (s. 67)

Genom motbilden Mio ställs Bo inför det svåra uppdraget och tar på sig det kravfulla ansvaret att besegra ondskan. Under en begränsad tid är det Mio som är stark och har makten. Och även om Bo fortfarande sitter på bänken i Tegnérslunden efter att Mios uppdrag är utfört, får en berättelse som denna en subversiv verkan då den visar att de regler som de vuxna påtvingat barnet inte är absoluta.

Spänningen i berättelsen kan ligga på ett inre plan och barnets totala beroende av de vuxna är utmärkande för denna situation, menar Kåreland (2001, s. 92). Det är de vuxna som har makten och barnet är litet och maktlöst i detta förhållande. Men, skriver Nikolajeva (2004, s.18-19), vuxennormaliteten ifrågasätts, även om maktförhållandet är oförändrat. På detta sätt är alltså berättelsen *Mio, min Mio* subversiv på samma sätt som karnevalen var. Nikolajeva tar också upp att för att en berättelse ska definieras som karnevalisk behöver barnet tillåtas att pröva sin makt. I Landet i Fjärran får Bo makt genom Mio, både genom att han är en älskad prins och att han vinner mot riddar Kato. Dessutom är det ett barn, en ensam pojke, som ställer upp och också vinner mot den mäktige riddar Kato med alla sina spejare. Den kärlek Bo saknar i den verkliga världen kompenseras genom hans fader konungens obegränsade uppmärksamhet och kärlek och Nettervik (1994, s. 188) menar att det är denna kärlek som ger honom modet att anta uppdraget och gå i strid mot riddar Kato.

I många barnböcker gestaltas den känslokonflikt som uppstår av barnets beroende och underläge gentemot de vuxna som har makten. Detta förhållande ger upphov till och belyser barnets naturliga aggressioner mot vuxenvärldens normer och krav, skriver Kåreland (2001, s. 92). Då Bo inte har det liv han önskar att han hade, då han framför allt saknar en närvarande pappa, uttrycker han det med aggression och besvikelse mot farbror Sixten och tant Edla.

Ibland när jag hade gått och lagt mig om kvällarna, brukade jag önska att Benkas pappa skulle vara pappa åt mig också. Och så brukade jag undra vilken som var min riktiga pappa och varför jag inte fick vara hos honom och min riktiga mamma i stället för på barnhemmet och hos tant Edla och farbror Sixten. Tant Edla hade sagt till mig, att min mamma dog när jag föddes. Vem min pappa var, var det ingen som visste, sa hon. ”Men det kan man ju räkna ut vad han var för en slusk”, sa hon. Jag hatade tant Edla för att hon sa så om min far. (s. 7)

Berättelsen om Mio kan tolkas som att Bo tar fantasin till hjälp och bearbetar sin sorg över att inte ha en kärleksfull pappa och sin känsla av att vara oönskad. Precis som Hellström (2012, s. 31) visar på tar Bo skrottets värld till hjälp för att göra sig fri från rädslan. Det uppdrag som han står inför, och som han också efter viss tvekan antar, skrämmer honom. Bo brottas med tanken att låta Mio ta strid, men till slut inser han att det är förutbestämt och att han egentligen inte har något val, det är en profetia. Redan i början av berättelsen finns ett tecken på att han är utvald. Det kan symbolisera att han både är önskad av sin fader konungen och att han är utvald för att utföra uppdraget. Nettervik (1994, s. 118) pekar på att det röda äpplet som förvandlas till guld är symbolen för utvaldhet.

Då kom jag att titta på äpplet som jag hade fått av tant Lundin. Och äpplet var av guld. *Det var av guld*, säger jag. Jag hade i min hand ett gyllene guldäpple. (...)Anden skakade på huvudet. Men då sträckte jag guldäpplet emot honom, och anden gav till ett högt rop: ”Du bär tecknet i din hand! Du är den som jag kommit för att hämta. Du är den som konungen så länge har sökt!” (ss. 10, 13)

Då Mio kommer till landet i Fjärran vet alla vem han är, han är väntad och de vet också att han ska strida mot riddar Kato. Brunnen viskar berättelsen om konungasonen; ”Det var en gång en konungason som var ute och red i månskenet. Tänk, det skulle ju nästan kunna vara jag!” (s. 66) Mios uppdrag är till en början självklart för alla utom honom själv. Även riddar Kato själv har väntat på honom. ”Han stannade framför mig och la sin förfärliga klo av järn på min axel. ’Jag känner dig nog, prins Mio’, sa han. ’Jag visste att du hade kommit, få fort jag såg din vita fåle. Jag satt här och väntade på dig. Och du kom’.” (s. 144)

Tidigare har det redogjorts för att den fantastiska berättelsen kan spegla verkligheten och att det enligt karnevalsprincipen görs i en skrattspegel (Nikolajeva, 2004, s. 18 & Kåreland, 2001, s. 78). Kåreland skriver vidare att fantasi inte behöver vara en verklighetsflykt utan det enda sättet som barnet kan nå sanning och kunskap. Skrattet under karnevalen kräver ingenting, den är fri, menar Bachtin (1991, s. 17) och på samma sätt kan Mio vara fri då han i fantasin befinner sig i Landet i fjärran. Kanske är det för honom det enda sättet att bearbeta sin sorg och besvikelse och att han behöver denna verklighetsflykt för att komma till insikt.

När det gäller folksagans dualistiska världsbild har det redan konstaterats att det mesta i Landet i Fjärran har sin motbild i den verklighet Bo lever i. Mötet mellan fantasi och verklighet utvecklas i symbolisk riktning och det visas som sagt genom att personer som finns i den verkliga världen även har en roll i fantasins värld. Men när det gäller hans fosterföräldrar, farbror Sixten och tant Edla, saknas en direkt motbild i den fantastiska världen. Mio kommer steg för steg närmare sitt uppdrag i Landet i Fjärran; att slåss mot riddar Kato. Kanske kan man tolka den onde riddar Kato som en projektion av farbror Sixten, menar Edström (1980, s. 54). Även Holmberg (1989, s. 91) överväger denna tolkning då han skriver om att Sixten inte har någon motsvarighet i den fantastiska världen men att han kan vara innesluten i riddar Katos gestalt och att det till och med kan vara farbror Sixten som ger Katos ondska dess mänskliga svaghet. Med denna insikt, fortsätter Holmberg, kan Bo lättare möta Sixten då han återvänder till Upplandsgatan.

En annan tolkning skulle kunna vara att det är Bos egna mörka tankar som besegras då Mio dödar riddar Kato. Förvandlingen genom ett svärdshugg känns igen från folksagan, skriver Holmberg (1989, s. 88), och sker då ofta för att någon ska återfå sin rätta gestalt. Det är intressant att det är just Mio som dödar riddar Kato så att han förvandlas. Det skulle alltså kunna innebära att det är Bo själv som, genom sin fantasi och vistelse i Landet i Fjärran, bearbetar *sina egna* mörka tankar, sin besvikelse och känsla av maktlöshet. Uppdraget att slåss mot riddar Kato handlar alltså om att bearbeta känslorna inom sig.

Riddar Kato stod framför mig utan vapen och han visste att striden var slut. Då rev han upp sin svarta sammetsrock över bröstet. ”Se till att du träffat hjärtat”, skrek han. ”Se till att du hugger rakt genom mitt hjärta av sten. Det har skavt där inne så länge och gjort så ont.” Jag såg in i hans ögon. Och i hans ögon såg jag något underligt. Jag såg att riddar Kato längtade att bli av med sitt hjärta av sten. Kanske var det så att ingen hatade riddar Kato så mycket som riddar Kato själv. Jag väntade inte längre. Jag lyfte mitt flammande svärd, jag lyfte det så högt och jag sänkte det så djupt i riddar Katos förfärliga hjärta av sten. (s. 156-157)

Berättandet, sett ur detta perspektiv, skildrar en olycklig pojke som då han står framför riddar Kato och ser in i hans ögon egentligen ser in i sig själv. Genom de handlingar Mio utför i den fantastiska världen sker ett direkt hanterande av de omständigheter Bo lever under i sin vardag i den verkliga världen. ”Jag såg något underligt” (s. 157), säger Mio och konstaterar att ingen hatade riddar Kato så mycket som han själv. Detta kan alltså symbolisera hans eget hat och hans bearbetande av sin situation. I den verkliga världen har han varit underordnad vuxenheten och oförmögen och maktlös att lösa denna situation. Genom sin fantasi kan han enligt karnevalbegreppet ta makten då upp-och-ner-vänd ordning under en begränsad tid råder och de vuxna inte längre har kontrollen. Sagan om Mio går mot sitt slut då riddar Kato förgörs. Den tid han finns i den fantastiska världen är begränsad men då mörkret övervunnits tack vare den omvända maktordningen, behöver han inte längre stanna kvar utan är redo att åter möta den verkliga världen.

Detta stämmer överens med det Holmberg (1989, s. 89) skriver om att då riddar Kato dödas bryts förtrollningen, vilken har varit ondskan som tagit överhanden och blivit övermäktig. Riddar Kato förvandlas till en hög av sten innehållandes hans klo av järn. Samtidigt upptäcker Mio en fågel som han inte sett innan.

Jag hade inte sett fågeln förut, jag vet inte var den hållit sig gömd. Jag gick fram till fönstret och öppnade det, så att fågeln kunde flyga ut. Och den kastade sig upp i luften och drillade och var så glad. Den hade nog suttit i fångenskap länge. Jag stod kvar vid fönstret och såg fågeln flyga. Och jag såg att natten var slut och att morgonen hade kommit. (s. 158).

Folksagans föreställningsvärld utvecklas i berättelsen då fågeln visar sig. Tron på att fågeln symboliserar själen är en gammal tro. I nordisk tro om döden berättas att själen lämnade kroppen som en vit duva om personen varit god, men i form av en svart fågel om personen varit ond. Våra handlingar bestämmer alltså vilken fågel som symboliserar själen. ”På fönsterbrädet i riddar Katos rum satt en liten grå fågel och hackade på rutan. Den ville visst komma ut.” (s. 158) Holmberg (1989, s. 99) resonerar kring detta och pekar på att denna fågel, som kan symbolisera hans själ, är liten och grå. Den har alltså inte varit enbart ond utan är snarare ett offer för ondskans makt.

I folksagan finns ofta en enkel psykologi med tydliga kontraster mellan god och ond, svag och stark eller liten och stor, skriver Nettervik (1994, s. 32). Det stämmer också i berättelsen om Mio. Hans fader konungen är vacker och god, han är kärleksfull och tillåtande mot Mio. Han är kung över det vackraste landet och de personer som lever där är vänliga och trevliga. Riddar Kato är motsatsen som härskar över ett mörkt land. Han är ondskan personifierad.

Riddar Kato kom in och vi såg honom i all hans förfärlighet. Vi stod inför hans förfärliga ansikte, han var tyst och bara såg på oss. Och hans ondska rann över oss som en kall flod, och hans ondska kröp över oss som en brännande eld, den kröp över våra ansikten och våra händer och sved i våra ögon och följde med luften ner i våra lungor, när vi försökte andas. (s. 141)

Om Landet i Fjärran är den fantasi Bo skapar medan han sitter på bänken i Tegnérlunden, att det symboliserar hans inre känslor, innehåller de således både det onda och det goda. Det goda landet och alla som lever där står under riddar Katos hot och flera av barnen har redan blivit förvandlade.

Jag stod där mitt på golvet i stugan och hörde genom det öppna fönstret hur Sorgfågel sjöng utanför. Han hade sjungit för mig många kvällar i rosengården, men jag hade inte förstått vad det var han sjöng om. Nu visste jag det. Han sjöng om alla de bortrövade, om väverskans lilla dotter, om Nonnos bröder och Jiris syster och många, många andra som den grymme riddar Kato hade fångat och fört till sin borg. (s. 78)

För att Bo ska kunna bearbeta sin besvikelse, sorg och komma ur sina negativa tankar behöver alltså det onda besegras. Och det är också han själv, genom Mio, som behöver göra det arbetet.

Så även om han vänder tillbaka till sina fosterföräldrar så har han genom denna (inre) strid bearbetat sina tankar och känslor. Då Mio står inför riddar Kato och han ber om att Mio ska träffa honom rakt i hjärtat kommer Mio till insikt. ” Jag såg in i hans ögon. Och i hans ögon såg jag något underligt. Jag såg att riddar Kato längtade att bli av med sitt hjärta av sten. Kanske var det så att ingen hatade riddar Kato så mycket som riddar Kato själv.” (s. 157) Mio befriar riddar Kato från hans egen ondska, och då också den sorg som finns inom Bo. Efter den sista striden vaknar naturen upp på nytt. Uppdraget är utfört och Mio kan återvända hem. Det kan också Bo. Han är inte arg längre, möjligen har han förlikat sig med det liv han har på Upplandsgatan och har därför en annan beredskap och möjlighet att möta det livet. ”Det händer att jag tänker på tant Edla och farbror Sixten också någon gång, och jag är inte ond på dem längre.” (s. 176)

Berättelsen om Bo är dubbelbottnad, menar Edström (1980, s. 54). Trots att Bo sitter kvar på bänken kan avslutet ändå tolkas positivt. Oavsett om den sista striden har resulterat i att Bo lättare kan förstå farbror Sixten eller om det handlar om hans eget inre, så har han kommit över sin bitterhet mot sina fosterföräldrar och sin besvikelse över sin situation. Tant Edla har också funnits med sin närvaro vid flera tillfällen. Eftersom han önskar att hon hade fått se, ”Å, vad jag önskar att tant Edla hade kunnat se...” (s. 15), är hon inte oviktig för Bo. Fantasin har hjälpt Bo till självinsikt och att stärka sin jagkänsla. Han har genom sin vistelse i Landet i Fjärran bearbetat sin sorg och han känner nu till en annan sorts liv, han har upplevt vad kärlek är.

Edström (1980, s. 55) och Nettervik (1994, s. 119) är eniga om att om Mio hade förvandlats till Bo igen hade avslutet varit olyckligt. Utifrån en tolkning förstår läsaren att Bo lever kvar med sina fosterföräldrar på Upplandsgatan, men sett från ett annat perspektiv och en annan tolkning kan denna återkomst vara kamouflerad. Berättelsen har en psykologiskt betingad komposition och psykodramat är avslutat, menar Edström.

Det är de vuxna som har ansvaret för barnet. I detta fall har fosterföräldrarna visat sig kärlekslösa, eller det är i alla fall hur Bo upplever det. Det resonemang som förts innan om att Bo bearbetar sina egna mörka känslor stämmer överens med Edströms resonemang då hon skriver att barnets behov av kärlek är grundläggande för dess personlighetsutveckling och i *Mio, min Mio* är det detta behov som startar hela handlingen. Berättelsens utveckling innebär i grunden en genomarbetning av pojkens inre problem och handlingen kan utifrån detta perspektiv ses som ett psykodrama (Edström, 1980, s. 55).

Bo använder sin fantasi för att bearbeta verkligheten och han gör det genom att tänka sig hur livet kunde vara och upprätthåller livets idealbilder. Dessa tankar om idealbilderna talar om att något måste rättas till och fantasin träder i kraft. Detta gör oss handlingsberedda, menar Holmberg (1998, s. 98). ”Det där med Bosse var fel liksom allting annat var fel när jag bodde på Upplandsgatan. Nu har det blivit rätt.” (s. 16) Den kärlek Bo får uppleva i fantasin blir den inneboende kraft som hjälper honom att handla. Genom fantasin tar sig Bo makten att hantera sin verkliga situation. Det uppdrag han stått inför, att besegra riddar Kato, har gett honom mod. ”Jag kände mig så stark som aldrig förr i mitt liv. Det brusade och dånade i mitt huvud. Och jag mindes min fader konungen och visste att han tänkte på mig.” (s. 153) Bo har fått en inre styrka av den kärlek han mött i fantasin och han inser att han inte längre behöver vara rädd. ”Jag kände mig inte rädd längre. Aldrig har jag varit mindre rädd.” (s. 155) Fantasiproduktionens förändringskraft är inte bara riktad bakåt, det är inte bara en möjlighet för Bo att bearbeta det han varit med om på Upplandsgatan, utan den är också riktad framåt, mot en skapande möjlig värld, menar Holmberg (1998, s. 100-101).

Det har tidigare i introduktionen redogjorts för att begreppet *lyckligt slut* är relativt. Beroende på tolkning kan svaret på den frågan variera. Hellström (2012, s. 59-60) gör tolkningen att Bos resa till Landet i Fjärran inte är en fantasi. Andra menar på att han bara drömmer. Vetskapen om att Bo sitter kvar på bänken kan alltså innebära ett olyckligt slut då det kanske finns både en önskan och tro på att Mio faktiskt är kvar i den magiska och fantastiska världen. Folksagan har ett lyckligt slut och tolkas berättelsen som att Mio finns i Landet i Fjärran stämmer detta. Men som det visats på tidigare är *Mio, min Mio* inte enbart en saga. I överensstämmelse med karnevalbegreppet återgår den omvända ordningen efter en begränsad tid. Men slutet på berättelsen om Mio kan ändå tolkas som att den har ett lyckligt slut då den precis som karnevalen har en subversiv verkan.

Mio, min Mio slutar alltså som sagor ändå brukar göra, med total harmoni. Bo känner nu en annan sorts liv: godheten och kärleken som förintat ondskan. När riddar Kato dödas av Mio förstör Bo i grunden stenen i sitt eget hjärta. Tidigare har han burit Kato inom sig, nu behöver han inte längre det. Detta är sagans mening, menar Edström (Edström refererad i Nettervik, 1994, s. 119).

2.2. Slutsatser

På frågan hur *Mio, min Mio* av Astrid Lindgren berättas, sett ur ett narratologiskt perspektiv, kan konstateras att berättelsen berättas av en jagberättare och kan tolkas som att Bo berättar för sig själv. Det är en ramberättelse där den yttre berättelsen är verkligheten där han befinner sig på en bänk i Tegnérlunden. Den inre berättelsen har struktur från folksagan där hjälten Mio ger sig ut på ett förutbestämt uppdrag för att strida mot ondskan; riddar Kato.

Det typiska för karnevalbegreppet, att det är en tidsbegränsad upp-och-ner-vändning som är sanktionerad och kontrollerad, stämmer väl överens med denna berättelse sett utifrån denna tolkning. I den fantastiska världen har allt en idealiserad motbild och Bo befinner sig, via Mio, i fantasin under en begränsad tid. Den kärlek Bo får uppleva i fantasin ger honom makten att hantera sin verkliga situation.

Barn i vårt samhälle är maktlösa, men paradoxalt tillåts barn i litteratur skriven av vuxna, att vara mäktiga. Under en begränsad tid är det Mio som har makten. Även om Bo fortfarande sitter på bänken i Tegnérlunden efter att Mios uppdrag är utfört, får en berättelse som denna en subversiv verkan då den visar att de regler som de vuxna påtvingat barnet inte är absoluta. Tolkningen av texten visar att även om Bo vänder tillbaka till sina fosterföräldrar så har han genom denna inre strid bearbetat sina tankar och känslor. Fantasin har hjälpt honom till självinsikt och stärkt jagkänsla. Han har lärt sig vad godhet och kärlek är.

3. Sammanfattning

Syftet med denna studie är att utifrån ett narratologiskt perspektiv analysera och tolka Astrid Lindgrens verk *Mio, min Mio*, med utgångspunkt i arvet från den folksagotradition som också ligger till grund för karnevalbegreppet enligt Michail Bachtin. Denna studie har gjorts utifrån en narrativ modell av Gérard Genette där narrative ges tre olika betydelser; *story*, som betecknar berättelsens innehåll, *narrative*, för att beteckna framställningen och den tredje aspekten *narrating*, som betecknar berättandet som handling.

Karnevalbegreppet tillämpat på barnlitteratur innebär att verkligheten beskrivs i en skrattspegel. Barn är maktlösa i vårt samhälle, men inom barnlitteraturen får de vara mäktiga och oberoende. Det sker dock under vissa villkor och under begränsad tid. Meningen med att skildra detta trots att makten är begränsad kan göra unga läsare medvetna om att vuxennormer och regler inte är absoluta. Utifrån karnevalbegreppet, beskrivet av Bachtin, och folksagans arv har *Mio, min Mio* analyserats och tolkats genom närläsning.

I *Mio, min Mio* existerar två världar där den verkliga världen är en ramberättelse till den saga som utspelas i den fantastiska världen. Berättelsen skildrar den olycklige pojken Bo Vilhelm Olsson, som i Landet i Fjärran blir prins Mio. De flesta av karaktärerna som finns i den verkliga världen har sin motsats eller motsvarande karaktär i den fantastiska världen och det som varit fel vänds rätt. I den fantastiska världen har Mio uppdraget att besegra det onda; riddar Kato, vilket påminner om folksagan där hjälten ger sig iväg och återkommer som segrare.

I likhet med folksagan kan berättelsen tolkas som att Mio är i den fantastiska världen och stannar där efter sitt uppdrag. Sett ur ett annat perspektiv är händelserna i den fantastiska världen Bos fantasi eller önsketänkande då han sitter på bänken i Tegnérlunden. Precis som karnevalen är då Mios vistelse i den fantastiska världen tidsbegränsad och tillvaron återgår till det som var innan. Men under den tid drömmen eller fantasin varar har Bo makten. Och även om han fortfarande är i Tegnérlunden efter att Mios uppdrag är utfört, får denna berättelse en subversiv verkan då den visar att de regler som de vuxna påtvingat barnet inte är absoluta.

I *Mio, min Mio* är det en jagberättare som berättar historien och en tolkning är att Bo berättar för sig själv. Han tar fantasin till hjälp och bearbetar sin sorg över att inte ha en kärleksfull pappa och sin känsla av att vara oönskad. Berättelsen om Bo är dubbelbottnad. Även om han vänder tillbaka till sina fosterföräldrar så har han genom denna inre strid bearbetat sina tankar och känslor. Fantasin har hjälpt honom till självinsikt och att stärka sin jagkänsla. Han känner nu en annan sorts liv, han har lärt sig vad godhet och kärlek är.

4. Källförteckning

Bachtin, Michail (1991). *Rabelais och skrottets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. 2. uppl. Gråbo: Anthropolos.

Edström, Vivi (1994). *Barnbokens form: en studie i konsten att berätta*. 2. uppl. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: an Essay in Method*. New York: Cornell University Press.

Hellström, Martin (2011). *Förpackningens förvandlingar: konsumtion och karneval i barnboken*. Stockholm: Carlsson.

Holmberg, Hans (1988). *Från prins Hatt till prins Mio: om sagogenrens utveckling*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Jansson, Bo G (2002). *Världen i berättelsen: narratologi och berättarkonst i mediaåldern*. 2. uppl. Falun: Högskolan Dalarna.

Johansson, Anna (2005). *Narrativ teori och metod: med livsberättelsen i fokus*. Lund: Studentlitteratur.

Kåreland, Lena (2001). *Möte med barnboken: linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Stockholm: Natur och kultur.

Lindgren, Astrid. (2014 [första upplagan 1954]). *Mio, Min Mio*. 11. uppl. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Nettervik, Ingrid (1994). *I barnbokens värld*. Malmö: Gleerups Förlag.

Nikolajeva, Maria (2004). *Barnbokens byggklossar*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur.

Skalin, Lars-Åke (2002). Narratologi: studiet av berättandets principer. I Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap: en inledning*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur. S. 173-188.

Westin, Boel (2002). Vad är barnlitteraturforskning? I Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap: en inledning*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur. S. 129-142.