

Interspecies Relations in Children's Cultures



Research Network for Interspecies Relations in Children's Cultures
13-15 June 2023, Linköping University

Edited by Lena Manderstedt, Helen Asklund & Ann-Sofie Persson

Innehållsförteckning

Redaktörernas förord

ii

Transmediality and the Relation between Child and Animal

Leticia Gómez: Baldomera's Bray. The Transmediation of a Viral Story 1-12

Åsa Pettersson: Att ha ett eget djur och att vara ett. Representationer av barns och djurs relationer i filmen *Tjorven*, *Båtsman* och *Moses* 13-22

Malena Janson: 'You Cannot Own an Animal!' Animals, Agency and Activism in Håkan Alexandersson's and Carl Johan De Geer's Television Series for Children 23-32

The Representation of Animals in Children's Reading: Medieval Context and Iconotextuality

Polina Ignatova: Human-Fish Relationship in Medieval Literature for Younger Audiences 33-42

Maria Sundkvist: Bild-och texttolkning av djur, människa och vidunder i *Bröderna Lejonhjärta* 43-52

Horse Stories: Interspecies Relations in a Variety of Settings

Anna Nygren: Konflikt och kärlek i magiska relationer över artgränser i serieboken *Mörkrets sång* 53-62

Yenn Burgman: Kentaurer i *Ödesryttarna*. Rumslighet och kroppslighet i häst-människa-relationer 63-70

Helen Asklund: 'Maybe that is not what they would choose'. Human-Horse Relations, Faraway Settings and Identity Exploration in Lin Hallberg's *Vem är du Johanna?* and *Azderk: Den vita hingsten* 71-82

Anna Cavallin: Att tämja den vilda hästen. Didaktiska relationer i hästboken som äventyr och vardagsrealism: Walter Farleys *Svarta hingstens son* (1947) och Lisbeth Pahnkes *Britta, Silver och Billy* (1971) 83-92

Communication between Species: Companionship or Othering?

Lena Manderstedt och Annbritt Palo: Sally Jones + the Chief = a Relationship Counteracting Species Boundaries 93-102

Ann-Sofie Persson: In the Mind of the Dog: Anthropomorphism and Othering in Uno Modin's *Zorro, the Police Dog* 103-111

Linköping Electronic Conference Proceedings No 206
ISBN 978-91-8075-520-7 (PDF)
ISSN 1650-3686
eISSN 1650-3740

DOI: <https://doi.org/10.3384/ecp206>

Redaktörernas förord

Artiklarna samlade i den här antologin kommer från en konferens som anordnades vid Linköpings universitet den 13–15 juni 2023 med forskningsinitieringsstöd från Riksbankens Jubileumsfond. Det var den första som hölls inom ramen för det forskarnätverk som bildades i samband med konferensen: Research Network for Interspecies Relations in Children's Cultures. Deltagarna kom från skilda håll, både vad gäller ämnesdiscipliner och geografisk plats, utom eller inom akademien, men delade en sak, nämligen ett starkt intresse för hur relationer mellan djur, såväl mänskliga som icke-mänskliga, skildras i olika typer av material och i olika mediala sammanhang. Vid konferensen hölls två plenarföreläsningar: en av barnlitteraturforskaren Zoe Jaques från Cambridge University och en av Helena Pedersen, forskare i kritiska djurstudier vid Göteborgs universitet. Därtill gavs ett tjugotal presentationer om så vitt skilda områden som föremål och minnessaker från den hund som dödades vid terrordådet på Drottninggatan i Stockholm 2017, vykortssamlingar med avbildade djur och hästböcker. Gemensamt för de flesta är att de handlade om material avsett för barns konsumtion, exempelvis skönlitteratur, film eller tv-serier för barn.

De elva bidragen i den här volymen har vuxit fram ur dessa presentationer, som författarna har utvecklat till forskningsartiklar, som har genomgått en double blind peer-review-granskning. Vi vill tacka alla granskare. Det finns en pågående diskussion i många bidrag om hierarkiska bilder, av makt och underordning, men också om kommunikation över artgränser. Bidragen är i stora drag grupperade efter innehåll.

Antologin inleds med en serie artiklar som har som gemensam nämnare att de arbetar med *rörliga medier i relation till barnkultur* på olika sätt. Leticia Gómez skriver om den virala videon om Ismael och Balam som skildrar ett känslofyllt möte mellan en åsna och en man efter att restriktionerna under Covid-19-pandemin hävts och hur den har genomgått en transmediering till bilderbok. Åsa Petterssons bidrag undersöker relationen mellan djur och barn på Saltkråkan i filmen *Tjorven, Båtsman och Moses* och hur djur verkar indelas i olika kategorier beroende på hur angelägna barnen är om att äga dem. Malena Janson dyker ner i *Tårtans* och *Privatdetektiven Kants* värld och återbesöker *Doktor Kralls* veterinärklinik dit djuren tar sig för att få hjälp, för att undersöka barntelevisionens inbyggda potential att påverka sina unga tittare. Hon utforskar här hur de tre serierna gestaltar ett mindre antropocentriskt samhälle där djur behandlas med respekt.

Sedan kommer två artiklar som undersöker *representationen av djur i litteratur för barn*. Polina Ignatova utforskar förekomsten av fiskar i litteratur som förmodligen lästes av eller för barn under medeltiden, medan Maria Sundkvist gör en inventering av förekomsten av djur i text och bild i Astrid Lindgrens *Bröderna Lejonhjärta* samt undersöker i vilken mån människor jämförs med djur i berättelsen.

Den tredje gruppen artiklar har *hästar som gemensam nämnare*. Två tar sig an *Star Stable*, ett datorspel om hästar och ryttare som givit upphov till olika typer av berättelser. Anna Nygren studerar relationen häst-flicka-träd i serieromanen *Mörkrets sång*, medan Yenn Burgman granskar förhållandet mellan häst och ryttare i *Ödesryttarna*. Båda arbetar med tanken om att människa och häst gemensamt bildar en kentaur. Helen Asklund jämför två romaner av Lin Hallberg som utspelar sig i främmande kulturer – på Island och i Mongoliet. Genom att uppleva andra hästkulturer upptäcker flickorna andra sätt att närma sig hästen och börjar ifrågasätta både hur de hanterar hästar och hur de passar in i respektive värld. Anna Cavallin, slutligen, jämför serien om Svarta hingsten och den om Britta och Silver, hästboken som vetter mot äventyrsromanen respektive den realistiska ridskoleberättelsen, för att visa hästbokens didaktiska framtoning när det handlar om att tämja den vilda hästen.

Den avslutande gruppen behandlar *kommunikation mellan arter* och undersöker specifikt hur kommunikativa strategier skildras. Lena Manderstedt och Annbritt Palo analyserar gorillan Sally Jones relation med sin mänskliga kompanjon, Henry Koskela, kallad The Chief och Ann-Sofie Persson undersöker hur fokalisering används för att ge en bild av hundens inre liv där hunden framställs både antropomorft och som den andre i samband med träningen till att bli polishund.

Vi hoppas att dessa studier ska locka såväl forskare som en intresserad allmänhet.

Lena Manderstedt, Helen Asklund, Ann-Sofie Persson

Baldomera's Bray.

The Transmediation of a Viral Story

Minns du inte samma trolldryck som förvandlar Shrek
från trubbigt träsktroll till stilig riddare
transformerar den enerverande åsnan till en vit hingst
(Athena Farrokhzad)

Leticia Gómez¹

¹Linnaeus University, Department of Languages, Sweden leticia.gomez@lnu.se

Abstract

This article examines the transmedial transformation of *The Story of Baldomera*, tracing its evolution from a viral video to a picturebook. The study highlights how the adaptation recontextualizes the original material through the interplay of visual and verbal elements, expanding its narrative to address contemporary environmental concerns and the emotional resonance of human-animal relationships. By introducing themes of climate change and the pandemic's impact on human interaction with nature, the picturebook redefines the story as an ecomedial artifact, reflecting broader cultural changes and ecological anxieties. The analysis further explores intertextual connections to iconic literary representations of donkeys, including Dapple in *Don Quixote* and Platero in *Platero and I*, positioning Baldomera within a tradition that underscores the cultural significance of donkeys. In studying how the transmediation of the video introduces new layers of meaning to the book, this article reflects on the persistence of hierarchical views of animals and explores how children's literature and digital media can both express ecological crises and reimagine human-animal relationships in the digital age.

Keywords

Transmediality, Picturebook, Children's literature, Animal-Human Relations, Donkeys in Literature

FRAMING BALDOMERA: INTRODUCING A DONKEY'S TALE

The story of Baldomera and Ismael is significant in a time of multiple global crises. In May 2020, as some countries began to lift restrictions imposed due to Covid-19, a video on YouTube went viral. This video depicts the heartwarming reunion between Ismael, the person behind the camera, and Baldomera, a donkey eagerly rushing towards the lens.

After three months of separation due to the lockdown, Baldomera brays — some might even say she cries—while Ismael's laughter turns to tears as they share an emotional reunion. This video garnered over 50 million views, leading to Ismael and Baldomera's joint interviews with media outlets ranging from local newspapers and radio stations in the small village of El Borge, Málaga, Spain, to major TV channels in countries such as Argentina, Japan, and Pakistan (Antena 3 2020; 101TV Andalucía 2023; Sánchez 2021).



Image 1. Screenshot of the video (La burrita Baldomera, 2020). Reproduced by kind permission of authors and publishing house, as all the images in this article.

Several months later, *La burrita Baldomera*, a picturebook that recreates the reunion, was published. The authors, Enrique Ballesteros and Ismael Arias (the same Ismael from the video), collaborated with illustrator Ayesha Rubio to create this unique perspective. The book delves into Baldomera's emotions, tracing the development of their friendship, her feelings during their separation, and her intriguing speculations about Ismael's abrupt absence — linked to themes of climate crisis. All visual and textual quotes are gathered from the original *La burrita Baldomera*. The translation to English is made by the author of this article. The book was translated to English in 2021 as *The Story of Baldomera*.

This article examines the transmedial transformation of a vlog into a picturebook from an ecocritical and posthumanist perspective. It argues that the resulting book, when analysed through the lens of intermedial relations, highlights significant aspects of the representation of human-animal relationships and environmental degradation in children's literature. In an era where children are immersed in a culture filled with media experiences, the article seeks to understand how discourses and concerns about environmental problems emerge in a media product such as *The Story of Baldomera*. Employing a transmedial methodology and grounded in ecocritical and posthumanist concepts, this article analyses the resulting book, focusing on which elements of the narrative are new, which remain unchanged, and the reasons behind these creative choices.

CHILDREN'S ANIMAL NARRATIVES: EXPLORING TRANSMEDIATION AND HUMAN-ANIMAL RELATIONS

Other stories, in some ways similar to the Baldomera phenomenon, have been recreated across different media. For instance, the picturebook *The Wonky Donkey* (Smith 2010), gained sudden popularity after a viral video of a grandmother's animated reading captivated viewers (Flood, 2018). This shift—from book to viral video—propelled it to bestseller status, showing how transmediation can expand the impact of a storytelling.

Another example is the story behind both the book *Arthur: The Dog Who Crossed the Jungle to Find a Home* (Lindnord 2017) and the film *Arthur the King* (2024). In the Ecuadorian rainforest, a multisport team encountered a stray dog they named Arthur, who followed them for 700 kilometres. A photo of Arthur with the team captain in a kayak soon went viral, and the story gained global attention.

The circumstances surrounding the creation of *The Story of Baldomera* make an intermedial approach appropriate, as it examines the transformation of the story across media. Unlike *The Wonky Donkey*, the Baldomera book emerged only after the video went viral — meaning the video is not directly part of the narrative. The works about Arthur offer a closer comparison, as they also portray human–non-human relationships and the familiar signs of unconditional appreciation from companion animals.

However, *The Story of Baldomera* is unique in that it is a piece of children's literature and unfolds during the pandemic, with many of the conditions associated with that extraordinary historical moment leaving a profound impact on the book's development.

Intermedial theories, as noted by Ayoe Quist Henkel, have remained relatively underutilized in the realm of children's literature research, even though with the rise of digitalization, young readers are now exposed to diverse combinations of media types like never before (2021).

Intermedial occurrences — that is, the 'participation of two or more media in the signification of a human artifact' (Wolf 1999, p. 37) — are a common phenomenon. For instance, digital literary texts for children often combine writing, images, and sound, incorporating elements like films, animations, and interactive features (Antonio Monroy 2021; Schreurs 2013). Intermedial relationships also include the expansion of storyworlds across media, as seen in franchises like *Star Wars* and *Harry Potter* (Ryan 2019). Storyworlds for younger readers include those centred on characters such as *Pippi Longstocking* (Kümmerling-Meibauer & Surmatz 2011) and *Bamse* (Nilsson 2023).

Transmediation, a type of intermedial relationship, involves adapting a narrative across media, with elements from the original either preserved or modified (Elleström 2014). Bruhn et al. (2022), building on Leitch and Hutcheon, outline strategies like compression, updating, superimposition, and correction. The significance lies not only in distinguishing the adjustments made but also in analyzing how these adjustments convey ideas, taking into account the specificities of each medium, their contexts, conventions, production circumstances, and 'broader historical, philosophical, or aesthetic' dimensions (Bruhn et al. 2022, p. 141).

The Story of Baldomera is neither a direct adaptation nor part of a franchise; rather, it emerged after widespread sharing on social media. Its transmediation integrates environmental concerns, aligning with what Bruhn (2021) calls 'ecomedial characteristics'—representations that question boundaries between 'human and non-human' and 'culture and nature' (p. 122, 139–140).

This is evident in the reworking of a simple video depicting a reunion between a donkey and a man into a picturebook. Tracing this evolution reveals how ecomedial representation intersects with ecocritical and posthuman concerns. Lykke Guanio-Uluru (2019) notes that since Glotfelty's initial definition of ecocriticism as 'the study of the relationship between literature and the physical environment' (Glotfelty and Fromm 1996, p. xix), the field has expanded to include dimensions of posthuman discourse, as reflected in the work of scholars such as Braidotti (2013), Hayles (2010), Haraway (2008), Descola (2011), Barad (2003), and Wolfe (2010). Greg Garrard (2012) presents a more comprehensive definition of ecocriticism that involves exploring the relationship between humans and non-humans throughout human cultural history, proposing a critical analysis

of the concept of 'human' itself, as also explained by Guanio-Uluru (2019).

Posthuman theory has become increasingly relevant in children's literature, particularly in stories featuring anthropomorphized animals like *The Story of Baldomera*, that — as Cunningham et al. (2021) note — belong to a long global storytelling tradition. Key contributions to posthuman research in this field include Victoria Flanagan's *Technology and Identity in Young Adult Fiction* (2014), Amy Ratelle's *Animality and Children's Literature and Film* (2015), and Zoe Jaques' *Children's Literature and the Posthuman* (2015).

According to Cunningham et al., portrayals of animals as moral exemplars or villains trace back to Aesop's fables, many of which feature donkeys. The earliest academic discussions emerged in ancient Greece, but anthropomorphism became a hallmark of children's literature by the mid-1700s. During the Enlightenment–Romantic transition, animal stories flourished, influenced by Rousseau's view of the child's innate connection to nature and Locke's ideas promoting kindness to animals. In the late twentieth century, the trend expanded with the diversification of children's literature, as new animal-centred tales emerged. Such books remain widely popular in the twenty-first century (Cunningham et al. 2021).

The Story of Baldomera continues this tradition, featuring an anthropomorphized donkey to address environmental degradation and human–non-human relations through transmedial transformation. As Jaques argues, posthuman theory, developed in response to the anthropocentric nature of humanism, challenges established notions of human superiority. Animal-centred stories, therefore, have the potential to radically destabilize such hierarchies of being, though they often simultaneously reinforce hegemonic ways of thinking about human dominance (2015).

VIRAL BONDS: HUMAN-DONKEY CONNECTION IN A PANDEMIC VISUAL WORLD

Before delving into the book, it is pertinent to describe and comment on the qualities of the source video—its content and its extensive remediation — as it initiates the transmediation process. Uploaded to YouTube in 2020, the video belongs to the 'vlog' genre, a blend of 'video' and 'blog'. This format, common on platforms like Instagram and YouTube, enhances the sense of authenticity tied to social media, offering a more immersive experience than traditional blog (Jensen et al. 2022).

The video first appeared as a Facebook post on Ismael Arias's personal account, announcing his plan to visit Baldomera after a long separation due to the pandemic (Sánchez 2020). Later uploaded to YouTube at friends' request, it quickly drew thousands of comments and underwent various remediations by users and news outlets (Sánchez 2020).

Although Ismael is not seen during the 1:30-minute recording, his voice provides narrative continuity. The video diverges slightly from standard

vlog conventions, which typically feature the vlogger's face and address the audience (Jensen et al., 2022). Still, the combination of his off-camera voice and point-of-view shots generates the intimacy and authenticity typical of vlogs. Captured on a mobile phone with shaky footage, the video centres on their moving reunion. Ismael's quivering voice, calling Baldomera, suggests tears as he strokes her. The donkey responds with intense braying, which experts confirm can signal emotional expression in donkeys (Sánchez 2021). The video thus captures the deep affection between Ismael and Baldomera after their long separation.

In interviews, Ismael revealed his initial anxiety before the visit, fearing Baldomera might not recognize him. His fears were dispelled by her unmistakable reaction, which moved him to tears. Their brief but powerful interaction reflects a long-standing bond. Baldomera, originally from a sanctuary in Mijas, Andalucía, was adopted to accompany Ismael's father in rural retirement. Over the years, Ismael and Baldomera developed a close relationship, spending summers and weekends together. During Spain's lockdowns, care duties fell to Ismael's brother, who lived nearby.

Given the international media attention the vlog received, its images gained symbolic weight and prompt reflection on human-animal relationships. What captivates most is not Ismael's emotions—expected in such reunions — but rather Baldomera's engagement and apparent shared sentiment. Their connection underscores the depth of human–donkey bonds and recalls their coevolutionary history.

The viral spread of Baldomera's video exemplifies how digital culture reinforces the role of animals as sources of solace and companionship in times of crisis. This specific bond between Ismael and Baldomera resonates with broader social practices involving animals, particularly during the COVID-19 pandemic. According to Lupton (2022), animals gained increasing prominence in digital visual media during the first two years of the crisis, offering distraction, relief from loneliness, and a way for people to connect with 'nature' while confined at home.

Many users shared animal content on social platforms to uplift others, engaging in reciprocal exchanges of animal media for emotional support. In this context, Baldomera's story not only reflects a deeply personal reunion but also aligns with a collective cultural phenomenon in which animals were seen as therapeutic resources for human mental health and wellness.

DONKEYS IN CULTURAL HISTORY: BEYOND THE VIRAL MOMENT WORLD

The emotional resonance of the video of Baldomera is not only rooted in the pandemic context or the medium of the vlog. It also draws on deep cultural perceptions of donkeys as companions and labourers with rich symbolic histories. Donkeys have played pivotal roles in human societies, from supporting the Roman Empire's northward expansion to

transporting goods along the Silk Road. This 6,000 km trade route, connecting Egypt to China, facilitated unplanned breeding and contributed to the genetic diversity of donkeys today. Donkeys continue to hold significance across various cultures: symbolically, as seen in the sonic landscapes and religious practices of the Willowra community as a labor force, as in Chinese agriculture, and as companions, exemplified by the story of Ismael and Baldomera (Vaarzon-Morel 2021).

Despite improvements in their living conditions and transitions into new roles, donkeys remain enmeshed within the hierarchical, anthropocentric logic that positions humans as the dominant species. This dynamic is made visible in the vlog by the presence of a fence that physically separates Baldomera and Ismael. The fence underscores the complexities of their companion relationship: Baldomera's life is confined, yet she enjoys a richer existence beyond the labour roles historically assigned to her species. Their emotional reunion signifies a bond that transcends utilitarianism; they matter deeply to one another.

Yet, while Baldomera's circumstances may seem improved compared to those of her ancestors, she remains confined by domestication, fulfilling roles within human narratives — including her video appearance and the subsequent interviews. This raises critical questions about the ethics of representation and domestication. Many thinkers argue that the domestication of animals represents a historical tragedy, reducing sentient beings to tools or commodities within human culture (Haraway 2008; Malamud 2012). Malamud critiques how visual culture exerts hegemonic control over our understanding of animals, often erasing their true essence. Haraway, by contrast, does not seek to uncover an essential 'truth' about animals but instead emphasizes the ongoing, historically situated interrelationships between humans and animals (2008).

Ismael's account of his reunion with Baldomera offers insights into their attunement and mutual affectivity, resonating with Haraway's suggestion to focus on practices where humans and animals become closely connected. In an interview following the video's virality, Ismael recounted:

When I arrived, I called her, and it was strange because whenever she sees me, she brays from wherever she is. But on this occasion, she was completely silent. I thought she didn't remember me anymore. Then she ran toward me, giving me kisses and caresses with her muzzle, and I couldn't hold back my tears. At that moment, she brayed in a way she never had before; it seemed she empathized with me and cried with joy to see me (Hoy, Ismael Fernández 'Amigo de la burrita Baldomera' 2023).

Ismael's recollection highlights Baldomera's usual behaviour while illuminating the broader theme of interspecies understanding. Usually, Baldomera responds to Ismael's voice even across the vast expanse of her enclosure, as seen in the video. This time, however, she remained silent before braying in

an unusual way, which Ismael interpreted as a response to his emotions. Research confirms that donkeys possess significant empathic sensitivity in their interactions with humans and other species. For instance, donkeys often assist children on the autism spectrum and adolescents with psychological challenges (Panzer et al. 2020). Such bonds take time to develop and vary greatly between individuals, as sanctuary staff have observed while preparing rescued donkeys for therapy roles or adoption.

Haraway suggests that, rather than viewing domesticated animals simply as objects of human control, we should observe the interspecies collaborations and affective entanglements that characterize these relationships. The vlog captures the closeness and affection between Ismael and Baldomera while also revealing the structures of power and control that underpin their bond. In Lupton's terms, the video reflects how animals gained prominence as therapeutic figures during the pandemic, aligning with broader digital cultures of emotional support (2023). Malamud critiques how animals in visual culture are often reduced to objects that serve human desires — whether for entertainment, scientific inquiry, or emotional comfort. This reduction strips animals of their dignity, autonomy, and physical integrity, becoming mere tools for commodification (2012). They are paradoxically both highly visible as spectacles and yet invisible as individual beings (Lupton 2023).

As a media product, the video simultaneously comments on mutual enrichment and the possibilities of interspecies connections. At the same time, it reminds us that these mediated interactions are more suggested or imagined than directly experienced by their audiences. They also unfold within a world struggling with ecological crisis, with several species disappearing or threatened with extinction daily, further complicating the ethics of representing animals in digital and visual cultures.

BALDOMERA REIMAGINED: FROM VIRAL VIDEO TO PICTUREBOOK

While the original video of Ismael and Baldomera went viral, resonating particularly with adults navigating the emotional toll of pandemic isolation, the story undergoes a transformation through transmediation. It transitions from the ephemeral realm of social media to the more enduring medium of picturebooks. In *The Story of Baldomera*, the narrative extends beyond the moment depicted in the video, reimagined within the immersive and visually evocative format of a picturebook.

The Story of Baldomera belongs to the qualified media type of picturebooks, a prominent genre within children's literature. Unlike traditional illustrated books, where images primarily reinforce the text, picturebooks rely on a more intricate interplay between visual and verbal modes. In these works, images and text collaborate not simply to mirror each other but to create meaning in complementary or even divergent ways (Colomer 2010; Durán 2000; Nikolajeva and Scott 2000).

Most picturebooks target young readers and assume the presence of an adult co-reader. In this sense, they adopt a dual address, communicating simultaneously with children and adults (Bullen & Nichols 2011; Haglund & Nauwerck 2024).

The Story of Baldomera is a large-format picturebook (15.88 x 23 cm), typically classified for early childhood. The text occupies a small portion of each page, while illustrations dominate the two-page spreads, contributing significantly to the narrative. The integration of image and text provides a platform for the visual mode to expand upon and interact with the written content.

The illustrations convey both the spatial context of the story and the emotional states of the characters. The opening pages depict the rural landscape around Baldomera: open spaces with hills, birds flying overhead, and a few trees near a body of water, possibly the sea. Most scenes occur during daylight, except for one spread where dark blue hues signify nighttime, accompanied by text stating that 'every evening they come back to the farm' (Ballesteros et al. 2020 [no pagination]). A window in the background suggests that Ismael sleeps indoors, but it is unclear whether Baldomera sleeps in the house, the stable, or outside. This ambiguity — presented in the book's only nocturnal scene — draws attention to the spatial and symbolic boundaries, between human and nonhuman characters, exposing the tension between the anthropomorphized portrayal of Baldomera as a close companion and her positioning as an animal other.

As Baldomera speculates about Ismael's absence, the illustrations play a key narrative role by depicting a series of imagined scenarios. These visual sequences reflect her emotional uncertainty and move the story beyond the written text. For example, she imagines Ismael adrift on a melting iceberg or lying ill in a hospital.

The illustrations also convey emotions, through subtle adjustments to the eyes and gestures of the characters. Emotions are expressed through fine details in the characters' gestures: the movement of Baldomera's ears or Ismael's arms, for example, effectively convey their feelings and interactions.

Beyond the images, the picturebook's visual modality includes paratextual elements — most notably a QR code on the back cover linking to the viral video. This creates an intermedial bridge between the two media products. While the video is brief and emotionally direct, the affordances of the picturebook — defined as the possibilities and limitations intrinsic to this medium (Bruhn and Schirmacher 2022) — invite a different kind of reader engagement. Readers are encouraged to fill interpretive gaps between text and images, fostering a deeper connection to the narrative.

The intermedial relationship expressed through the QR code connects age groups. Although the original vlog primarily spoke to an adult audience — attuned to the emotional impact of the pandemic and its hardships — the picturebook is designed for younger readers, anticipating an adult co-reader. The QR code helps capture the adult's attention. While

children may engage with it or ask for help scanning it, the linked content primarily appeals to adults, who are more likely to appreciate the broader context of the video's reception and pandemic backdrop. As Wall (1991) notes, books must first attract and persuade adults to be published, marketed, and purchased.

Bullen and Nichols (2011) point out that picturebooks are crafted for shared reading, bridging both audiences. Nikolajeva sees that contemporary picturebook creators are acutely aware of this dual audience and skilfully design their works to provide meaningful experiences tailored to both adults and children (2003). Consequently, while the QR-linked video may be viewed alongside the book, its content is likely to be more meaningful to adults. Children may react emotionally to the reunion, but the video's deeper significance — linked to isolation, separation, and resilience — is more accessible to adults. Its real-life context speaks to adult sensibilities, especially in how it portrays empathy, responsibility, and endurance during a crisis.

The text on each page occupies a relatively small portion of the spread in relation to the overall page size, which is quite large. These characteristics encourage slower, more deliberate observation, inviting readers to 'take the time to carefully observe more than meets the eye at first glance' (Tishman, 2018). This pacing allows for deeper engagement with the narrative, enabling readers to construct complex meanings from the story (Pantaleo 2020). It also offers an opportunity to reflect on the interplay between words and pictures across the expansive pages.

When the story transitions to book format, it presents a significantly more elaborate narrative than the video. The book expands on the beginning of Baldomera and Ismael's friendship, her experiences during their separation, and her speculations about Ismael's sudden absence. The transmediation strategy here is one of expansion (Bruhn et al. 2022), incorporating new material into the story. Examining the type of material added and its purpose illustrates its significance in representing human-animal relationships and addressing themes of environmental degradation in children's literature.

The fictional narrative introduces further details — how the characters met and what happens during their time apart. This expansion is shaped by aesthetic choices that address environmental concerns, steering the transmediation process toward an ecomedial direction.

One meaningful influence is the publishing house, NubeOcho, which released *The Story of Baldomera*. The publisher explicitly promotes values such as equality, environmental sustainability, and animal protection (Rocha 2020). Furthermore, the author has echoed these in several interviews, emphasizing his intention to convey societal themes such as diversity, emotional resilience, environmental stewardship, and, above all, empathy (Arcos 2021). The expansion facilitated through transmediation imbues the picturebook with a clear ecomedial direction, driven by these intentional themes.

While the intentions of both author and publisher are crucial to understanding what is retained and what is new in *The Story of Baldomera*, other aesthetic aspects — such as illustrations and the story's intertextual relationships the story draws upon — are equally significant. These will be explored in the following sections.

THE STORY OF BALDOMERA: VISUAL PASTORAL AND THE ANIMAL IN CHILDREN'S LITERATURE

In the aesthetics of *The Story of Baldomera*, the visual elements of the picturebook contribute to the narrative of human-animal relationships and environmental concerns. The visual style contains intertextual connections that inform the transmediation process. Visual style is particularly significant because the deliberate artistic choices used to convey ideas profoundly influence the reader's interpretation and overall understanding of the narrative (Kiefer 2005).

The illustrations adopt a horizontal composition, emphasizing width and lateral movement. This aligns with how humans naturally view wide scenes and is often associated with calmness, echoing the human field of vision (Peterson 2012). For instance, in the initial pages (see image 2), a rural landscape on a sunny day is presented. The pastoral aesthetic spans across the double spread, vividly depicting a donkey at the centre, accompanied by seagulls. Smooth lines and vibrant colours further enhance the peacefulness of the scene. Ecocritics often refer to pastoral aesthetics as idealized representations of rural life and nature, portraying them as peaceful, harmonious, and free from the complexities of modern civilization (Gifford 1999; Garrard 2011).



Image 2

Similarly, in the following pages, which depict where Ismael and Baldomera spend their time together, the human character is shown barefoot, seated peacefully beside Baldomera, chewing on a sprig of herbs while gazing at the horizon. This reinforces the timeless pastoral motif, with Ismael embodying a shepherd-like figure immersed in contemplation.



Image 3

Ecocritical research centred on the pastoral shows how expressions of this genre often extol the idea of a quiet and harmonious nature (Garrard, 2011). This sentiment is echoed in *The Story of Baldomera* through the stylistic elements of its illustrations (see image 3). Nature is portrayed as enduring and unwavering, fitting within what Garrard identifies as a specific category of the broader pastoral tradition—the 'sentimental pastoral', where the depiction emphasizes serene and harmonious coexistence (Garrard 2011, p. 42). This reinforces the notion of an idyllic and undisturbed rural landscape, sharply contrasting with the complexities of urban life (Garrard 2011).

The presence of this pristine image of nature within *The Story of Baldomera* is unsurprising, given the deep-rooted tradition of pastoral literature in Spain. Gómez, for example, comments on the eclogues of Garcilaso de la Vega — a key figure in this genre — stating that 'generally, the bucolic shepherd merges with nature through storytelling and singing. [...] A perfect harmony is created between the bucolic shepherd and the surrounding nature [...]' (Gómez 1993, p. 174).

This inclination toward pastoral themes in the book emerges through the transmediation process, drawing from features that are not the most prominent in the original video. One such feature is the brief panning shot at the beginning of the video, which shows the search for Baldomera amidst a rural landscape of hills. The story integrates these features, embedding them into the pastoral aesthetics. Through this process, the narrative undergoes a re-signification toward pastoral themes, where the traits connecting Baldomera to the natural landscape are accentuated and reinterpreted.

Still, there is some variation in the visual motif that alters the pastoral dynamics to a certain degree. In the following example, the gaze of the donkey takes centre stage in the foreground, with the ears pricked up in a display of happiness (see image 4).



Image 4

This gaze aligns with that of Ismael, positioned in the background. A small but significant artistic detail is that both figures are depicted with closed eyes, rendered in the same manner, sharing the same gesture. The image removes the human from a position of privilege; here, the animal is foregrounded, while the human is somewhat marginalized. This shift places Baldomera's experience at the centre of the narrative, subtly altering the sentimental pastoral by suggesting that nature is not solely there to please the human shepherd.

However, a serious challenge to 'the ideological separation of the human, animal, and natural' and 'the blurring of boundaries [...] between humans and animals' (Jacques) remains incomplete. The shared gesture depicted in the image is distinctly explained: 'Sometimes Ismael would go [...] to work, but when he came back, he would hug Baldomera even tighter. Every time Ismael returned, she felt as if a cloud of butterflies [...] surrounded her.' Baldomera's happiness reveals little about donkeys but mirrors a profoundly human desire: the longing to be expected and joyfully received by significant others, such as pets, children, friends, etc.

Furthermore, the image and text together reinforce a hierarchical power dynamic in which the animal's subjectivity resonates with that of a child — an imagined child reluctantly accepting being left by a parent but ultimately rewarded with affection upon their return. It is worth noting that one of the dedicatory notes at the beginning is from one of the authors to his son: 'So he does not ever have to wait for me' (Ballesteros et al. 2020 [no pagination]).

Several scholars of children's literature have pointed out that children have long been 'aligned' with animals and vice versa (Jaques 2015; Nikolajeva, 2009). Animals are often expected 'to respect commands while offering that much-lauded prize of unconditional love' (Jaques 2015, p.74). Animal subjects reflect the complex and conflicted role animals play in the human imagination — as both 'us' (since humans are, after all, animals too) and 'other' (with the human often defined in contrast to the animal, much like children are positioned as incomplete beings, their humanness a project to be realized) (Jaques 2015).

The subsequent pages focus on Baldomera's sadness and isolation as the donkey contemplates the absence of her human companion. Through this narrative moment, a paradoxical representation of the

animal emerges: both part of nature that requires protection and yet external to the human experience, existing as the 'other'. The animal is portrayed as enduring a suffering comparable to that of humans, once again measuring its experience against the human standard and thereby diminishing its inherent animality. This perspective is absent in the original source video but arises through the process of transmedial transformation.

Other ecomedial aspects in *The Story of Baldomera* include the potential explanations for Ismael's absence as imagined by the donkey. Baldomera's theories are depicted through her imagination and conveyed by a heterodiegetic narrator in the textual mode, while the accompanying illustration excludes the donkey and centres on the human character. This narrative strategy, though seemingly presenting Baldomera's thoughts, anthropomorphizes the animal. What results is a rational reflection akin to that of a human coping with a challenging situation — specifically, climate change, pollution, and the broader environmental crisis. This portrayal aligns more closely with the conventions of classical fables, where animal characters embody moral lessons and reflect human behaviour or characteristics (Cunningham et al. 2021).

CLIMATE AND CONFINEMENT: TRANSMEDIATING ENVIRONMENTAL THEMES IN THE STORY OF BALDOMERA

With the shift in focus from simply depicting the donkey's life to exploring her imagination, the transmedial transformation of the vlog into an ecomedial product—such as the picturebook—is solidified through the introduction of climate change and its consequences as a central theme. These climate-crisis-related events, using Leitch's terminology, represent *updating strategies* in the transmediation process, as they are not part of the original vlog. Such strategies contemporize the story by incorporating elements of the present context, making it relevant to current global concerns.

In *The Story of Baldomera*, these contemporizing elements — Baldomera's imagined environmental reasons for Ismael's absence — are linked to the historical context of the video's creation and spread. Confined indoors, people turned to the internet for entertainment. The video's popularity unfolded in waves across different countries, coinciding with the gradual easing of restrictions. For example, while the video initially went viral in Spain, it gained widespread attention in Argentina six months later, aligning with the Argentinian timeline of relaxed restrictions between November and May. This pattern of viral sharing as people began to venture outdoors points towards the public's inclination to relate to the emotional experiences of the protagonists, resonating with their own sense of longing during the pandemic.

During confinement, expressions of longing for what was vaguely termed 'nature,' were commonplace, encompassing everything from forests to other green spaces such as parks or any outdoor areas (Arts et al. 2022). Simultaneously, moments of

optimism regarding environmental issues began to surface, often mediated through news outlets. For example, early in the COVID-19 pandemic, widely shared reports highlighted the significant decline in air and road traffic, which led to a remarkable reduction in pollution levels (Mckoy 2022). Additionally, there were numerous instances of water bodies regaining their clarity and animals venturing into spaces once dominated by human activity, offering a glimpse of what a less human-centred world might look like (Grandoni 2023).

These collective longings and hopes, highly mediated and remediated, influenced the ecomedial transition of the vlog into the picturebook. Although these climate-related events were not directly depicted in the source video, they are expressions of a specific historical moment and thus emerge in the picturebook. For instance, Baldomera reflects on Ismael's absence, initially imagining that he might be stuck in a massive traffic jam surrounded by pollution. However, she later realizes that 'traffic jams had been absent for a while, almost since Ismael disappeared,' simultaneously denouncing the contamination caused by vehicles and alluding to the quiet streets that became common during the pandemic.



Image 5

The image depicts a traffic jam, with Ismael driving a car surrounded by a thick, gray cloud of gases, and a few lifeless, sad trees in the background (see image 5). Another example appears in Baldomera's thoughts: '[m]aybe he is sick at the hospital due to pollution from factories.' However, she then muses, '[f]actories have not produced any smoke for a while,' once again highlighting issues of contamination while simultaneously referencing the temporary reduction in pollution during the early part of the pandemic (Ballesteros et al. 2020 [no pagination]).

FROM PLATERO TO BALDOMERA: ECHOES OF DONKEY NARRATIVE

In addition to allusions to the specific context surrounding the video and the visual pastoral intertextuality, another significant aspect influencing the transmediation of *The Story of Baldomera* is its literary intertextual connection to other fictional donkeys throughout history.

Donkeys occupy an important place in Western culture. According to Jill Bough's historical analysis

of their representations in literature, these animals have been portrayed with a range of characteristics, including 'stupidity or simplicity, gentleness or strength, humility or humour, stubbornness or endurance, loyalty or laziness' (Bough 2010). As a literary trope, the donkey has endured for centuries, offering diverse and often contradictory meanings.

Donkeys also play a notable role in children's literature. One well-known example is the transformation of Pinocchio into a donkey as punishment for shirking his duties and indulging in frivolity. Although Bough does not address this directly, Jaques observes that, in this narrative, the boy must become an animal before evolving into a human: 'Animals do not function here to destabilize the lines betwixt-and-between the human and the other, but to situate animals as lowly beings when compared to man' (Jaques 2015, pp. 91–92). Jaques further notes that Pinocchio's journey to becoming human involves a hierarchy where the lowest form is the cyborg (the wooden toy), followed by the animal (the donkey), with the highest and most valued form being the human (Pinocchio as a boy).

In Spanish culture, however, donkeys hold a historically significant and valued role, even if derogatory connotations persist. One notable literary donkey is Dapple, Sancho Panza's beloved companion in *Don Quixote*. As Bough highlights, Dapple reflects Sancho's character — humble, steadfast, and reliable (Bough 2010).

Another key reference is *Platero and I*, a classic of Spanish children's literature by Juan Ramón Jiménez, published in 1914. This work is the second most widely published book in the Spanish language after *Don Quixote*. In it, a homodiegetic narrator poetically recounts the life of Platero, his inseparable friend during childhood and youth. According to Bough, Platero is portrayed as an equal, offering a modern perspective on the interconnections between humans and animals. In its fictional and allegorical setting, the work echoes discussions about human superiority and the often undervalued status of donkeys. Jiménez's Platero serves as both a companion and a confidant, engaging in profound philosophical dialogues (Bough 2010).

Platero's presence is clearly felt in *The Story of Baldomera*, particularly through the shared motif of white butterflies in both narratives. The paratext of *The Story of Baldomera* includes an epigraph from Jiménez's novel, where white butterflies are explicitly mentioned. In *The Story of Baldomera*, they appear both in the illustrations and as paratextual elements in the book's front matter. Similarly, in *Platero and I*, white butterflies are a recurring symbol, representing life and the natural unfolding of beauty. This intertextual connection highlights *The Story of Baldomera* as a work deeply embedded in a cultural and literary tradition that holds a significant place in children's literature.

ENTANGLED NARRATIVES: TRANSMEDIATION AND THE LIVES WE SHARE

Analyzing the transmediation of the video of Baldomera into *The Story of Baldomera* reveals how this narrative evolves to engage audiences across generational, cultural, and media boundaries. The transformation from video to picturebook demonstrates the capacity of stories to be reimagined through intertextual and transmedial processes, weaving together local cultural heritage, global environmental concerns, and the enduring complexities of human-animal relationships.

One notable difference between the original video and its transmediation lies in the depiction of the fence that separates Baldomera from Ismael. In the video, it acts as both a physical barrier and a metaphor for the limits of companionship and the 'place of the animal'. It highlights Baldomera's dual reality: she is confined yet freed from traditional labour roles. In contrast, the book omits the fence entirely, offering an aspirational vision of animal freedom and subtly questioning hierarchical human dominance. This visual and narrative choice reimagines a more equitable coexistence.

Another meaningful divergence is the absence of braying in the book. Given how central Baldomera's braying was to the video's virality, it is striking that she is rendered voiceless in the picturebook. Her subjectivity is instead projected through thoughts articulated by an external narrator, with no auditory cues. This absence serves as a reminder of the impossibility of fully owning or understanding the animal experience, emphasizing the inherent otherness of non-human perspectives.

The relationship between Baldomera and Ismael reflects Donna Haraway's concept of entanglement in the 'contact zone', where human and animal lives intersect, creating shared spaces of mutual recognition and influence. Haraway's notion that living with animals transforms both parties is hinted at in the video, as Baldomera and Ismael respond to each other's emotions with reciprocity.

However, these portrayals are not without complexity. The transmedial story, particularly in its book form, occasionally reinforces a hierarchical view of animals by framing Baldomera's experiences as an emotional reflection of human concerns. This is especially apparent in the anthropomorphized depiction of Baldomera's longing, which aligns more closely with human desires and emotions than with a genuinely non-human perspective. This tension mirrors broader tendencies in children's literature, where animals frequently serve as proxies for humanist ideals that place humans in the centre of narratives as Jaques has observed (2015).

Athena Farrokhzad's image of donkeys as the 'proletarians of the animal world' in *Donkey Days* (2022) echoes through Baldomera's story, invoking the long history of labour and burden carried by these animals (2022, p.10). Donkeys have served humanity for millennia, bearing burdens both literal and symbolic. While Baldomera's narrative acknowledges this enduring history, it also gestures toward a

different future — one where donkeys and other species are not exploited. This perspective, however, is complicated by the paradox of commercialization as Baldomera also becomes a commodity in her own story. Her likeness appears in promotional materials, and her narrative is intrinsically tied to the viral nature of the original video, raising questions about how genuine advocacy can coexist with commodification.

The inclusion of environmental themes in the book underscores its role as an ecomedial artifact, shaped by the historical moment of its creation. The pandemic's impact on human interaction with nature — quieter streets, cleaner skies, and a collective longing for outdoor spaces — emerges in Baldomera's reflections. Her imaginative musings on traffic jams and pollution evoke the temporary environmental reprieve during lockdowns, highlighting both the fragility and possibility of meaningful change. This adaptation demonstrates how mediated stories about animals can serve as mirrors for broader ecological concerns. Through Baldomera, the book critiques humanity's environmental impact while celebrating moments of hope and renewal. The result is a narrative that invites readers to reflect on their role in the interconnected web of life.

The transmediation of *The Story of Baldomera* is more than just an adaptation; it is a reinterpretation that deepens and broadens its source material. In a world increasingly shaped by diverse media and cultural interconnections, *The Story of Baldomera* illustrates how stories can transcend their origins to explore shared experiences and cultivate new ways of understanding the interconnected lives of humans and other beings.

REFERENCES

- 101TV Andalucía, (2023). Hoy Ismael Fernández Amigo de la burrita Baldomera [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=rtIorpLrGLM> [2025-05-18]
- Antena 3, (2020) 'El fenómeno viral de la burra Baldomera llega a Pakistán, Japón y Australia' [video]. https://www.antena3.com/programas/espejo-publico/noticias/el-fenomeno-viral-de-la-burra-baldomera-llega-a-pakistan-japon-y-australia_202005275ece47134792350001f42e39.html [2023-07-26]
- Arcos, A. (2021). Ismael Fernández, Los niños de hoy necesitan darse cuenta de que las mascotas no son juguetes. *Magisterio*.
- Arthur the King (2024). Lionsgate, eOne Films, Tucker Tooley Entertainment.
- Arts, I., Duckett, D., Fischer, A., van der Wal, R. (2022). Communicating Nature during Lockdown: How Conservation and Outdoor Organisations use Social Media to Facilitate Local Nature Experiences. *People and Nature* 4, p. 1292–1304.

- Ballesteros, E.G., Rubio, A.L., Arias, I.F. (2020). *La burrita baldomera*. NubeOcho.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28, p. 801–831.
- Bough, J. (2010). The Mirror Has Two Faces: Contradictory Reflections of Donkeys in Western Literature from Lucius to Balthazar. *Animals* (Basel) 1, p. 56–68.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
- Bruhn, J. (2021). Towards an Intermedial Ecocriticism. In Elleström, L. (ed.) *Beyond Media Borders, Volume 2: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Springer International Publishing, p. 117–148.
- Bruhn, J., Gutowska, A., Tornborg, E., Knust, M. (2022). Transmediation. In Bruhn, J. & Schirmacher, B. (ed.) *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*. Routledge.
- Bruhn, J. & Schirmacher, B. (ed.) (2022). *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*. Routledge.
- Bullen, E., Nichols, S. (2011). Dual Audiences, Double Pedagogies: Representing Family Literacy as Parental Work in Picture Books. *Children Literature in Education* 42, p. 213–225.
doi:10.1007/s10583-011-9132-5
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Síntesis.
- Cunningham, K., Capiello, M., Dawes & T., Enriquez, G. (2021). The Pitfalls and Potential of Anthropomorphism in Children's Literature,. In Hyry, T. (ed.), *Animals Are Us: Anthropomorphism in Children's Literature*. Houghton Library, p. 17–29.
- Descola, P. (2011). Human natures. *Quaderns*, p. 11–25.
- Durán, T. (2000). ¿Qué es un álbum?, in: Silva-Díaz, M.C., Muñoz-Tebar, J.I. (Eds.), *¡Hay que ver! : una aproximación al álbum ilustrado*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- El fenómeno viral de la burra Baldomera llega a Pakistán, Japón y Australia (2020). *Antena 3*.
- Elleström, L. (2014). *Media transformation: the transfer of media characteristics among media*. Palgrave Macmillan.
- Farrokhzad, A. (2022). *Åsnans år*. Albert Bonniers förlag.
- Flanagan, V. (2014). Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject, Critical Approaches to Children's Literature. Palgrave Macmillan.
- Flood, A. (2018). The Wonky Donkey: Viral Video of Grandmother Makes Picture Book a Bestseller. *The Guardian*.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.
- Gifford, T. (1999). *Pastoral*. Psychology Press.
- Glotfelty, C., Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Univ. of Georgia Press.
- Gómez, J. (1993). El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI). *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* p. 171–196.
- Grandoni, D. (2023). How Life for Animals Changed when Humans Stayed Home during the Pandemic. *Washington Post*.
- Guanio-Uluru, L. (2019). Digital Nature Representation: Ecocritical Perspectives on the Children's App Kubbe Makes Shadow Theatre. *BLFT* 10, p. 1–15.
- Haglund, T., Nauwerck, M. (2024). Bakom den leende masken: sårbart modrande i samtida bilderböcker om surrogatmödraskap och sjukdom. *Barnboken* 47, p. 1–30.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Hayles, N.K. (2010). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Jaques, Z. (2015). *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. Routledge.
- Jensen, S.K., Mousavi, N., Tornborg, E. (2022). Intermediality and Social Media, *Intermedial Studies*.
<https://doi.org/10.4324/9781003174288-16>
- Jiménez, J.R. (1914). *Platero y yo*. Editorial Calleja.
- Kiefer, B. (2005). Los libros-álbum como contextos para comprensiones literarias, estéticas y del mundo real, in: *El Libro Álbum: Invención y Evolución de Un Género Para Niños*. Banco del libro.
- Kümmerling-Meibauer, B., Surmatz, A. (2011). *Beyond Pippi Longstocking : Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*. Routledge.
- Lindnord, M. (2017). *Arthur: The Dog who Crossed the Jungle to Find a Home*. Greystone Books.
- Lupton, D. (2023). *The Internet of Animals: Human-Animal Relationships in the Digital Age*. John Wiley & Sons.
- Malamud, R. (2012). *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Palgrave Macmillan.
- Mckoy, J. (2022). When Air and Road Travel Decreased during COVID, So Did Pollution Levels [WWW Document]. School of Public Health, Boston University. URL <https://www.bu.edu/sph/news/articles/2022/when-air-and-road-travel-decreased-during-covid-so-did-pollution-levels/> (accessed 7.26.23).
- Monroy, A. (2021). *Libros digitales interactivos para niños* (Thesis). Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.

- Nikolajeva, M. (2009). Power, voice and Subjectivity in Literature for Young Readers [Electronic Resource]. Routledge.
- Nikolajeva, M. (2003). Verbal and Visual Literacy: The Role of Picturebooks in the Reading Experience of Young Children. In Hall, N., Larson, J. & Marsh, J. (ed.) *Handbook of Early Childhood Literacy*. Sage, London, p. 235–248.
- Nikolajeva, M., Scott, C. (2000). *How Picturebooks Work*. Routledge.
- Nilsson, J. (2023). Inculcative Address, commercial Worldbuilding, and Transmedia Economy in the Children's Franchise Bamse. *Popular Communication* 0, p. 1–14. <https://doi.org/10.1080/15405702.2023.2268043>
- Pantaleo, S. (2020). Slow Looking: "Reading Picturebooks Takes Time." *Literacy* 54, p. 40–48. doi:10.1111/lit.12190
- Panzer, M., Alberghina, D., Statelli, A. (2020). Ethological and Physiological Parameters Assessment in Donkeys Used in Animal Assisted Interventions. *Animals* (Basel) 10, 1867. doi:10.3390/ani10101867
- Peterson, B. (2012). *Understanding Composition Field Guide*. Clarkson Potter/Ten Speed.
- Quist Henkel, A. (2021). In-Between. Intermedial Understanding and Analysis of children's Literature. *Barnelitterært forskningstidsskrift* 12, p. 1–15. doi:10.18261/issn.2000-7493-3031-01-03
- Ratelle, A. (2015). *Animality and Children's Literature and Film*. Palgrave Macmillan.
- Rocha, G. (2020). La editorial infantil NubeOcho gana el corazón de Baldomera. *La Opinión de Málaga*.
- Ryan, M.-L. (2019). Transmedia Storytelling and Its Discourses. In Elleström, L. & Salmose, N. (ed.), *Transmediations*. Routledge.
- Sánchez, N. (2021). 'La burrita Baldomera': de emocionante video viral a cuento infantil de éxito. *El País*.
- Sánchez, N. (2020). La reacción de la burra Baldomera tras dos meses sin ver a Ismael. *Verne*. El país Ediciones.
- Schreurs, K. (2013). Children's E-books are Born: How E-books for Children are Leading E-book Development and Redefining the Reading Experience. *Partnership: The Canadian Journal of Library and Information Practice and Research* 8, p.
- Smith, C. (2010). *The Wonky Donkey*. Scholastic Inc.
- Tishman, S. (2018). *Slow Looking: The Art and Practice of Learning through Observation*. Routledge.
- Vaarzon-Morel, P. (2021). The Silence of the Donkeys: Sensorial Entanglements between People and Animals at Willowra and beyond. *The Australian Journal of Anthropology* 32, p. 114–131.
- Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. St Martin's Press.
- Wolf, W. (1999). The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality, *Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft*. Rodopi.
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?*. University of Minnesota Press.

Att ha ett eget djur och att vara ett

Representationer av barns och djurs relationer i filmen *Tjorven, Båtsman och Moses*

Åsa Pettersson¹

¹Örebro universitet, Institutionen för humaniora, utbildnings- och samhällsvetenskap, Sverige
asa.pettersson@oru.se

Abstract

Artikeln fokuserar på barn och djurs relationer till varandra i den svenska klassiska barnfilmen *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964). Den utgår från mediastudier, barndomssociologi och djurstudier för att studera hur representationer av barns och djurs relationer formas av föreställningar och av funktioner i filmens narrativ. Med inspiration från visuell diskursanalys visas den mångfasettering av representationer av barns och djurs relationer som filmen erbjuder. Både barn och djur innehar huvudroller, visar egen handlingskraft och utvecklas som karaktärer genom filmen. Föreställningar om både barn och djur används som viktiga byggstenar i narrativet. En aspekt av barn-djur-relationen som tydliggörs är hur viktigt det är för barnen att ha ett eget djur. Även djuren behöver bevisa sig som personligheter med omsorg och tillgivenhet för barnen för att de ska kunna skapa relationer med barn i filmberättelsen. Analysen visar därmed hur relationer byggs upp, mellan vilka barn och vilka djur de formas och hur relationerna även i sin mångfasettering är färgade av snäva föreställningar om hur barn och djur förväntas vara.

Keywords

Barn- och djurrelationer, Barnfilm, Barndomssociologi, Astrid Lindgren, Saltkråkan

INTRODUKTION

Denna artikel fokuserar på hur barns och djurs relationer till varandra representeras i den klassiska svenska barnfilmen *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964, Hellbom/Lindgren). Att barn och djur ofta representeras som nära varandra i olika typer av populärkultur är inte något nytt (jfr. Berger 1982; Cole & Stewart 2014). Det är snarare förgivenheten att kategorierna barn och djur hör ihop och bör söka varandras sällskap. I medierepresentationer för barn gestaltas barn ofta i djurform och djur som barn (jfr. Pettersson 2013). Men barns och djurs relationer behöver undersökas djupgående för att bidra till förståelsen av dem och undvika att mångfasetteringen i representationerna försvinner (jfr. Chris 2006; Feuerstein & Nolte-Odhianbo 2017; Janson 2007).

I en tidigare studie har jag studerat hur föreställningar om barn och natur framställs i ett urval av svenska barnfilmer (Pettersson 2024). Här används barns relationer med djur för att framställa naturen som barndomens plats. Dock ger ett fokus på natur inte utrymme att undersöka hur olika typer av barn och olika typer av djur formar relationer till varandra. I denna text vill jag därför återvända till en del av materialet i syfte att ge en mer djupgående förståelse för representationer av barns och djurs relationer i en klassisk svensk film för barn.

De frågor som har guidat analysen är:

Hur representeras barns och djurs relationer till varandra i filmen?

Vilken roll spelar de olika representationerna för filmens narrativ?

Hur relaterar representationerna i den utvalda filmen till föreställningar om barn och djur?

TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

Texten har sin grund i film- och mediastudier som poängterar det viktiga i att sätta sökarljuset på mediala framställningar av och för barn (jfr. Brown 2017; Janson 2024; Lury 2010; 2022). Studien tar också stöd i barndomssociologi som än mer förstärker argumenten för att anlägga ett barnperspektiv i forskning (jfr. Cardell & Sköld 2023; Halldén 2003; James, Jenks & Prout 1998). Inom barndomssociologin diskuteras föreställningar som följer med förståelsen av livsperioden barndom. Exempelvis är föreställningar om att ålder är en definierande princip, att utveckling är centralt och att barndomen ska vara lycklig, viktiga för synen på barn och barndom i samhället (Cardell & Sköld 2023; James & James 2008).

Ytterligare stöd för att undersöka barns och djurs relationer ger Baker (2001). Han är en av de första att uppmärksamma det viktiga i att studera representationer av djur för få syn på hur dessa begränsar djurens livsmöjligheter. Han myntar begreppet 'disnifiering' (min översättning av 'disnification'), när han argumenterar för att visualiseringen av djur förminskar och fördummar förståelsen av dem (Baker 2001, s. 174f). Alonso-

Recarte och Ramos-Gay (2022) studerar antropomorfiering av vad de kallar 'riktiga' djur i barnfilm. De argumenterar för att djur i barnfilm tappat sina signifikanta attribut som sina respektive djurarter genom att gestaltas för människors skull, vilket länkar till Bakers (2001) tankar. Haraway (2003; 2008) belyser i sin tur hur djur och människor existerar i relation till varandra och inte som separata kategorier. Hon skriver specifikt fram idéer om kompajonskap i relationen mellan människor och andra djur (Haraway 2003, 2008).

Med stöd i dessa tankar om vad kategorierna barn och djur för med sig inspireras analysen av visuell diskursanalys (Potter & Wetherell 1994; Rose 2012). Rose (2012) lutar sig mot Foucault när hon definierar diskurser som strukturerande och konstruerande för hur något kan göras, tänkas, talas om och visas fram. I film är det som kan uppfattas representationer som producerats för att utgöra den färdiga produkten och representationer behöver därför ses som diskursivt formerade. Det innebär att representationer inte kan ses som naturliga eller sanna, utan de är skapade, föränderliga och samtidigt behäftade med föreställningar (jfr. Hall 1997). De relationer som visas fram och de föreställningar som skapas och återskapas om barn och djur behöver därmed ses som producerade av och via filmmediet i sin kontext (jfr. Brown 2017; Janson 2007; Potter & Wetherell 1994). Det betyder att representationerna av barn och djur som studeras här påverkas av hur föreställningar om barn, barndom och djur konstrueras i samhället i stort och vice versa (jfr. Baker 2001; James & James 2008).

MATERIAL OCH ANALYS

Materialet har, som sagt, analyserats tidigare ur ett fokus på barn och natur och en av urvalsprinciperna då var att det skulle röra sig om svenska filmer för en barnpublik, där barnen i filmen på något sätt gjorde motstånd mot den vuxna kulturen och allierade sig med naturen (Pettersson 2024). Detta urvalskriterium kvarstår, men då barn och djurrelationerna nu står i fokus är det en film ur det tidigare urvalet av fem som utgör materialet för den här fördjupade analysen. Av exemplen från materialet som analyseras här har vissa nämnts i den tidigare publikationen (Pettersson 2024), medan andra är nya för denna text. Där exemplen nämnts tidigare visas det med referens till den tidigare publikationen. Analysen av samtliga materialexempel har i denna text fått större plats och eftersom det analytiska rastret här är fokuserat på barnens och djurens relationer till varandra har nya analytiska linjer mellan olika djur- och barnrepresentationer fått plats att utvecklas.

Saltkråkans universum har inte rönt störst forskningsintresse bland Astrid Lindgrens berättelser, men det har beforskats både i relation till dess roll i rörlig bild men oftast som litterär text (jfr. Ahlbäck 2010; Almgren White & Ehriander 2020; Svedjedal 2024; Åberg 2023). Ahlbäck (2010) lyfter fram att barnens och djurens relationer i berättelsen

om Saltkråkan borde beforskas, men detta har främst hörsammats i studentuppsatser (jfr. Larsson 2008; Melin m.fl. 2018; Rybrant 2022; Stephan 2013). Jag finner bara två korta forskningstexter som har fokuserat på djuren i Astrid Lindgrens författarskap och de har fokus på andra skrivna Lindgren-texter (Orlov 2007; Rudd 2008).

Samtliga texter som på något sätt analyserar Saltkråkans universum nämner dock barnen och djuren och den stämning som skapas i filmer, böcker och TV-serier. När den del av handlingen som diskuteras här också nämns av andra anges det i texten med en referens. Saltkråkans universum är komplext eftersom det finns överlappande medieringar. TV-serien *Vi på Saltkråkan* (1964) spelades in först och detta är det enda tillfället i Astrid Lindgrens författarskap där manus för rörlig bild skrivits före boken. Boken *Vi på Saltkråkan* publicerades senare 1964 och utgör berättelsen som täcker både TV-serien *Vi på Saltkråkan* och filmen *Tjorven, Båtsman och Moses*, som hade premiär i slutet av 1964 (Svedjedal 2024). Det innebär att det finns överlappande berättelser om skeenden men de skiljer sig också åt, då det rör sig om olika typer av representationer i olika typer av medier. Av den forskning som finns är det den inledande TV-serien och boken *Vi på Saltkråkan* (1964) som främst beforskats.

I den här texten står alltså filmen *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) regisserad av Olle Hellbom i fokus. Filmen presenterar tre namngivna barn och djur redan i sin titel, vilket ger relevans för en studie av barns och djurs relationer. Till det tillkommer manusförfattaren Astrid Lindgren, som kan sägas utgöra den främsta skildraren av svensk barndom med fokus på barnen själva. Hon förknippas så väl med skildringen av svenskhet och barndomsideal som med god och kvalitativ barnkultur (jfr. Edström 1992; Janson 2007; Rydin 2000; Åberg 2023).

Tjorven, Båtsman och Moses (1964) var därmed inte det första mötet med barnen och deras sommarliv på Saltkråkan för en svensk publik 1964. De flesta mänskliga karaktärerna är desamma som i TV-serien medan flera av nytillskotten är djur, vilket ger relationerna mellan barn och djur än fler skärningspunkter i denna film. Karaktärerna och Saltkråkan som plats utgör också en svensk barndomskanon som generationer av svenskar förväntas känna till och ha en relation till (jfr. Åberg 2023). Vi ser också Saltkråkans kontinuerliga relevans i repriseringar i TV, i nya utgåvor av boken, samt i en nyfilmatisering av berättelsen som har planerad premiär 2025 (Almgren White & Ehriander 2020; Svedjedal 2024; SVT 2025; Åberg 2023). Det innebär att representationer av barn och djur i en sådan klassiker kan förväntas ha fått genomslag i andra kulturella representationer men även färgat föreställningar om barn och djur som sträcker sig vidare än till de kulturella artefakterna själva, och ut i samhället i stort.

Materialet har studerats noggrant både övergripande och nära för att analysera vilka

representationer av barn och djur som tar sig uttryck i filmen och hur de användas för att skapa filmens narrativ. Det görs genom att studera hur barn och djurs relationer tar sig uttryck och rättfärdigas i materialet, hur skillnad görs, och hur detaljer så väl som övergripande narrativ gestaltas i ljud och bild (jfr. Potter & Wetherell 1994; Rose 2012). För att synliggöra meningsbärande stråk som jag menar formar diskurser om barn och djurs relationer beskrivs utvalda karaktärer och händelseförlopp utförligt. Det innebär inte att analysen är en avtäckning av en dold sanning, snarare är den en ett tolkningsförslag att fortsätta diskussionen utifrån (jfr. Rose 2012).

RELATIONER I TJORVEN, BÅTSMAN OCH MOSES

I denna del analyseras de representationer av barn och djur och deras relationer till varandra som görs viktiga för filmens narrativ. Eftersom kategorierna barn och djur särskiljs i filmen kommer de att diskuteras utifrån dessa trots att barn, som alla människor, också är djur.

Huvudrollsinnehavande barn och djur

Filmen har flera narrativa stråk som följer på redan kända aspekter från den föregående TV-serien *Vi på Saltkråkan* (1964). Dessa används för att bygga vidare på huvudkaraktärerna och för att skapa handlingen i denna film.

Att Pelle är en stor djurvän är redan känt för de flesta som sett Tv-serien. Där värnade Pelle, i sin önskan att få ett eget djur, alla typer av djur och utsåg getingarna vid takfoten till sina egna. Pelle har nu fått en kanin som heter Jocke, vilket nämns som viktigt för berättelsen av många (Almgren White & Ehriander 2020; Larsson 2008; Stephan 2013; Svedjedal 2024; Åberg 2023). Jocke har en central roll i *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964).

Filmen börjar med att Jocke har rymt och vi får se många av de viktiga miljöerna på ön och de huvudsakliga karaktärerna när barnen försöker jaga ifatt Jocke. Tittaren får se hur Pelle bär runt på Jocke och hur Pelle hämtar Jocke om natten för att han ska sova i Pelles säng. Pelle pratar också om hur mycket han tycker om Jocke och hur glad han är över att han har honom. Jocke själv får inte göra så mycket väsen av sig. Det är mest när han rymmer som han uppvisar agens (jfr. Pettersson 2017). Jocke är inte central för filmen i egenskap utvecklad karaktär utan mer för narrativets händelseförlopp, vilket diskuteras vidare nedan.

Att Båtsman har en central plats i filmen, antyder redan titeln. Tjorven är i det närmaste sammanvuxen med sin hund. Detta är också känt från TV-serien och något som flertalet texter betonar (Almgren White & Ehriander 2020; Larsson 2008; Melin m.fl. 2018; Rybrant 2022; Stephan 2013; Svedjedal 2024; Åberg 2023). I *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) är det många filmrutor som visar hur Båtsman följer Tjorven vart hon går. Men tittaren får också följa

Båtsman i hans ensamma vandringar över ön. Han är alltså inte bara en efterföljare. Båtsman har en egen huvudroll i filmen, vilket ger honom som djur en mindre vanlig position i film, även om det naturligtvis finns andra undantag. Alonso-Recarte och Ramos-Gay (2022) diskuterar exempelvis Lassie och Rin Tin Tin och hur dessa hundars position görs viktiga i och med att de räddar barn och visar familjeloyalitet. Här finns likheter med gestaltningen av Båtsman. Han visas ofta befinna sig på rätt plats för att lägga saker tillräta. Han finns på bryggan när Tjorven faller i sjön och hoppar godmodigt i för att bogsera henne iland när hon ropar efter hans hjälp (jfr. Pettersson 2024). När Tjorvens pappa vill att Tjorven ska ha flytväst på sig säger Tjorven att det inte behövs så länge Båtsman finns där för henne. Hon säger också att Båtsman är snällast och klokast på hela ön. Något som Tjorvens pappa visserligen skrattar åt.

Tjorven och Båtsman representeras i denna film som omvänt beroende av varandra. Där det brukar vara barn som tar hand om djur (jfr. Pettersson 2017, 2024), iscensätts istället Båtsmans kraft, tålmodighet och rådhighet som att han tar hand om Tjorven. Han följer därmed i andra lojala och ansvarstagande hundars spår (jfr. Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022). Han framstår också som tålmodig när Tjorvens intressecentrum förflyttas till ett nytt djur.

Moses är sälungen som fastnat i den vresiga fiskaren Vestermans nät (jfr. Larsson 2008, Stephan 2013, Pettersson 2024, Svedjedahl 2024). Vesterman framställs vanligtvis inte som en givmild man och inte heller brukar han vara särskilt förtjust i barn, men när han kommer till Saltkråkans brygga med sälen frågar han Tjorven om hon vill ha den. Det är ett förvånande erbjudande för alla som sedan tidigare är bekanta med Vestermans karaktär och Tjorvens utbrister: 'Får jag honom till min?' och dansar en liten glädjedans när Vesterman svarar jakande.

Tjorven får hjälp av de andra barnen på ön med att ta hand om Moses, men det är hon som kokar välling tidigt om morgonen och sent på kvällen till sälen. Att föda upp en sälunge kräver en hel del arbete men Tjorven och de andra barnen axlar ansvaret. I bild visas hur de bygger en damm till Moses, tömmer den för rengöring och rullar runt Moses i en skrinna. Tittaren får också se och höra att Moses skriker när han inte är nära Tjorven. Detta gör att Moses framställs som en fullvärdig karaktär som barnen månar om och som aktivt verkar söka sig till deras sällskap. Alonso-Recarte och Ramos-Gay (2022) diskuterar ett exempel där sälar inte ses som en tillräckligt karismatisk art för att kunna bära en huvudroll i barnfilm. I *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) motbevisar sälen som spelar Moses detta, när den uppfyller alla kriterier för att vara en utvecklad karaktär som söker barnens närhet.

Det tredje barnet i huvudrollsposition är Stina. Hon gestaltas som något yngre än Tjorven och Pelle, vilket ger henne en mer utmanad position i gestaltningen av vänskapsbanden. Ålder är central för förståelsen av barndom där stigande ålder för med sig förväntningar om så väl högre status som kompetens (jfr. Cardell & Sköld 2023; James & James 2008).

Som en konsekvens av att vara den yngsta framställs Stina oftast inte som den som driver vare sig barnens upptåg eller filmens narrativ framåt. Stina blir därför den som främst följer de andra barnen. Stina visas också som både lite barnsligare och mindre pålitlig än de eftersom hon är en nästan konstant sagoberättare (vilket också är något som är känt redan från TV-serien och boken). Det är dock genom sagoberättandet som också Stina har en möjlighet att driva egna narrativ, vilket jag återkommer till.

Om huvudroller definieras som de karaktärer som är viktiga för filmens helhet, och som framstår som egna personligheter skulle huvudrollsinnehavarna i denna film vara tre barn och två djur. Tjorven, Pelle, Stina, Båtsman och Moses visas alla ha egen handlingskraft och ett driv som utvecklar dem både som karaktärer och som viktiga för filmen. Men det finns också hierarkier dem emellan, där det är skillnad mellan att vara äldre och yngre men kanske också i att vara klokare. Här görs skillnad mellan barn och barn, mellan djur och djur, men även mellan barn och djur. Deras relationer till varandra visar både på beroende och på omhändertagande och dessa positioner visas av både barn och djur. Det öppnar upp relationerna mer än brukligt i barnkulturen där barn ofta brukar stå över djuren på den hierarkiska skalan (jfr. Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022; Pettersson 2017; Rybrant 2022).

Djurens betydelse för narrativet

Djurens betydelse i filmen syns inte bara hos de som utgör huvudkaraktärer. Det förekommer fler djur som görs viktiga för filmens narrativ. Några sådana barn- och djurrelationer aktualiseras av Stina sagoberättande. Hon och Tjorven har ett eget stråk i handlingen som berör sagor, prinsar, prinsessor och lyckliga slut, där en groda kommer in.

Stina och Tjorven önskar så att Pelles storasyster Malin ska träffa en prins. Pelle, som mer ser Malin som sin mamma, är inte alls intresserad av att Malin ska träffa någon (jfr. Svedjedal 2024). Han och hans bröder är oroliga för att Malin ska försvinna från deras familj om hon skulle gifta sig. Tjorven och Stina får därför driva frågan själva och de börjar att söka efter grodor. 'Hela diken är fulla med förtrollade prinsar', säger Tjorven senare till Malin. Pelle deltar inte alls i detta sökande.

Grodan blir här ett sagoväsen länkat till Tjorven och Stinas fantasiuniversum, baserat på föreställningar i äldre sagonarrativ. Publiken får följa hur flickorna letar i diken och de visas hålla på ett tag innan de hittar en groda. Men när en är funnen och fångad, uppstår ett nytt problem. Flickorna funderar på om de kan få Malin att kyssa grodan men ser inte det som en framkomlig väg. De får ta sig an även detta problem själva. Stina säger: 'Vad äcklig han är!' och flickorna uttrycker sin avsmak inför att behöva kyssa grodan.

Grodan personifieras inte. Den sitter fast i Tjorvens grepp och kan inte komma loss. Den uppvisas endast med blank, stirrande blick där den sitter. Tjorven

föreslår först att Stina ska kyssa grodan men hon vägrar. Tjorven säger då att de båda får göra det samtidigt och de slår sig ner på bryggan. De ger grodan en snabb puss innan Tjorven försiktigt släpper ner grodan bakom sig där den försvinner ur bild. En båt ligger förtöjd vid bryggan och ur den dyker då en ung man upp. Tjorven och Stina utropar storögt: 'Prinsen!'

Grodan får här plats som ett slags magiskt transferobjekt, som möjliggör frammanandet av en prins. Den blir inte föremål för barnens omsorg och grodan visas inte hysa ömma känslor för barnen. Den spelar sin roll för att det är narrativt viktigt.

Som nämnts tidigare är kaninen Jocke också mer viktig för filmens narrativ än som egen karaktär. Jocke gör sitt största avtryck när han hittas död, som ett bytesdjur, efter halva filmen (en död som också uppmärksammas av Edström 1997; Larsson 2008; Pettersson 2024; Svedjedal 2024; Åberg 2023). Han har återigen rymt och många av öns invånare har sökt efter honom. När han återfinns visas ingen död kanin i bild utan händelsen illustreras av en svårt sörjande Pelle. Skildringen följer traditionen av att sällan visa döda djur i rörlig bild för barn (Pettersson 2013, 2017, 2024; jfr. även Larsson 2008), men som narrativ företeelse är Jockes död avgörande då den blir starten för flera stråk i handlingen.

Ett annat djur som också bygger upp ett eget narrativt stråk är räven (vilken nämns av flera, exempelvis, Larsson 2008; Svedjedal 2024; Åberg 2023). I egenskap av vild, listig och potentiellt farlig, inte så mycket för människor som för andra djur, utgör den en tacksam fara att bygga berättelsen kring. Räven visas dessutom bara för tittarna, Jocke och Båtsman under större delen av filmen. Detta ger gestaltningen ännu ett beprövat grepp av att låta räven smyga i periferin och utgöra ett hot som de flesta karaktärer är ovetande om. Mot slutet av filmen uppdragas det att det är räven som har dödat Jocke. Pelle säger dock att han inte är arg på räven som dödat hans kanin. Räven har bara gjort vad rävar gör, menar Pelle.

Sälen Moses har också karaktärsdrag som gör honom till en tillgång för berättelsen, även om han utgör en egen stark karaktär. Han gestaltas som en bäbis och behöver omsorg och omvårdnadsarbete för att kunna överleva. Han blir därmed någon som återigen vänder på de vanliga föreställningarna när det gäller kategorin barn. Det brukar vara barn som ses som sårbara och innehar en beroendeposition (James & James 2008). Här blir det barnen som tar hand om, tar ansvar för och skyddar en oskyldig liten varelse som inte klarar sig utan dem. När barn representeras ha djur brukar det vara just barnets ansvar för djuret som lyfts av vuxenvärden som både en danade uppgift för barnet och en utmaning (jfr. Pettersson 2017).

På detta sätt för flera av filmens djurkaraktärer genom sin existens med sig föreställningar kopplade till dem som djur, men också till deras ålder/mognad, vilket skapar viktiga möjligheter i narrativet.

Att ha ett eget djur

Det finns ytterligare en aspekt, utöver ålder, som gör Stinas position i barngruppen skör. Hon har inte ett eget djur. I Stinas fantasiuniversum finns dock korpen Hoppilandkalle. Det är en tam fågel som Stinas morfar har fött upp sedan den var en unge. Stina, som anammat värdet i att ha ett eget djur, säger att Hoppilandkalle är hennes när hon besöker sin morfar om somrarna. Hoppilandkalle lever dock inte riktigt upp till att vara ett eget husdjur, trots att han både har namn och ägare (jfr. Pettersson 2017).

Hoppilandkalle porträtteras inte göra något speciellt och söker inte Stinas sällskap. Stina får därmed skarva med sin fantasi för att göra fågeln mer personlig. Hon hävdar bestämt att Hoppilandkalle pratar med henne och på uppmaning kan säga: 'Far ända in i baljan', men det som hörs i ljudspåret är kraxande. Pelle och Tjorven skrattar och säger att de redan visste att fågeln inte kunde prata. Stina framhårdar och tillägger att Hoppilandkalle är en förtrollad prins. Inte heller detta får hon gehör för. Tjorven menar att Stina har förstått fel när det gäller vilket djur det är som förvandlas till prinsar i sagor. Det är här handlingsstråket om grodan och prinsen har sin upprinnelse.

Stinas morfar har också en flock får och där finns ett lamm som är lite extra tamt. Stina kallar lammet för Tottis och det följer med barnen på en tur de gör på ön (jfr. Stephan 2013). När Tjorven frågar om lammet är Stinas eget 'på riktigt' så säger Stina: 'Ja, när ja är hos morfar är de mitt'. Här är frågan om ett djur är ens eget 'på riktigt' avgörande. Stinas förbehåll, att det bara är när hon är på plats hos morfadern som hon kan kalla lammet eller korpen för sina, visar också att förhållandena inte lever upp till att hon på riktigt har ett eget djur.

Det tydliggörs alltså på flera sätt hur viktigt det är att som barn kunna säga att man har ett eget djur (jfr. Melin 2018; Orlov 2007; Pettersson 2017; Stephan 2013). Det är därför Tjorven och Båtsmans relation försätter Tjorven i en avundsvärd position, och Pelles kamp för att få ett eget djur fortgår som ett innehållsstråk genom både TV-serie och film. Det är också därför som Vestermans givmildhet när han ger Moses till Tjorven är en så uppseendeväckande händelse. Det är genom denna lins som det blir meningsfullt att förstå varför Stina kryddar sina berättelser för att få ingå i gemenskapen om att vara ett barn som har ett eget djur.

I slutscenerna av filmen står Pelle utan eget djur. Jocke är död. Tjorven har med stor givmildhet givit Moses till Pelle (vilket också tas upp av Larsson 2008; Pettersson 2024; Svedjedal 2024; Åberg 2023). Hon menar att hon har Båtsman medan Pelle inte har någon. Tittaren får se när Pelle tar med sig sälen ner till stranden och låter honom simma ut till havs. Han säger att Moses behöver vara med andra sälar. Pelle väljer här bort att ha ett eget djur med motivationen att det bästa för djuret är att vara i det vilda. Det positionerar honom som ett barn med ett stort hjärta för de varelser som han delar tillvaro med. Att framställa barn som moraliskt goda är också ett

barndomsideal som går igen i många barnfilmer (Brown 2017; Pettersson 2024).

Att ha ett eget djur är en föreställning som är tätt sammanknuten med barndomen och barn förväntas bära på önskingar om att få ha egna djur (Cole & Stewart 2014; Orlov 2007; Pettersson 2017). Det följer också av föreställningar om barn som djurvänner av naturen, och det onaturliga och skräckbetonade i berättelser om barn som är elaka mot djur. Berättelser av det första slaget finns frekvent i film och TV för barn, medan berättelser om elaka barn främst finns i film för vuxna (jfr. Brown 2017; Janson 2007; Lury 2010; Pettersson 2013).

Representationer av barn och djur är på detta sätt mångfasetterade och möjliggör flera narrativa trådar. I dem återfinns så väl tidigare sagotraditioner, som föreställningar om lyckliga barndomar, oskuldsfullhet och kanske också vad det kan innebära att vara barn och att vara djur i denna film (Jfr. Higonnet 1998; Janson 2007; Åberg 2023).

Det är skillnad på hund och hund

Det finns tre hundar i filmen och dessa visar att olika sätt att representera relationerna mellan barn och djur är möjliga i filmen.

Kora är Vestermans jakthund. Hon är en trind liten tax som drar i kopplet och som följer med när Vesterman ska ut och skjuta sjöfågel. När de vuxna anklagar Båtsman för att vara den som rivit Stinas morfars får och dödat Jocke, säger så väl barnen som Tjorvens pappa att det lika väl kan ha varit Kora som gjort detta. Vesterman deklarerar då att hans hund alltid är bunden. Kora visas också vid flera tillfällen stå kopplad utanför Vestermans hus och skälla på barn och vuxna som går förbi. När barnen stjälar tillbaka Moses från Vesterman, som ångrar att han givit Moses till Tjorven, skäller Kora högt och håller på att avslöja barnen.

Det finns alltså en hund på ön som inte verkar gilla barnen och som ingen av barnen visar gillande inför. Inte ens Pelle, som visats värna alla typer av djur, ömmar för Kora. Hon förblir en hund som är kopplad till jakt och till vresiga vuxna. Inget i representationen av henne skapar något närmare band mellan henne och barnen. Hon blir ingen kompanjon, för att låna Haraways (2003) begrepp. Det är något ovanligt i denna film och det kopplar Kora snarare till grodan, som endast är viktig som presumtiv prins, och fisken, som barnen matar Moses med, än till den omsorg och omtanke som barnen visar nästan alla andra djur.

Den hund som spelar störst roll i filmen är Båtsman, som tidigare nämnts. Föräldrar och barn förlitar sig på honom som lojal barnpassare men också som klok kompanjon (jfr. Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022; Haraway 2003). Han är den djurkaraktär som visas ha ett eget liv och har koll på det mesta. Det är också Båtsman som jagar bort räven från Södermans färflock om natten. Båtsman försöker alltså att rädda andra tamdjur snarare än att riva får och kaniner, men det vet inga av de mänskliga karaktärerna i filmen. Det får till följd att Tjorvens

pappa bestämmer att Båtsman ska avlivas. Hans argument är att eftersom Båtsman inte längre kan gå lös på ön som han är van är det bättre för honom att inte leva mer. Tjorven håller inte med. Hon önskar så att Båtsman kunde berätta, nu när också han står bunden vid husknuten.

Alla sörjer beslutet, vuxna som barn, men det är bara Tjorven som protesterar högljutt. Hon beskyller sig själv för att hon lagt ner så mycket tid på Moses och därför negligerat Båtsman (vilket också diskuteras av Larsson 2008; Stephan 2013; Svedjedal 2024). Hon tror att det kanske är därför som han har börjat att riva får.

I en stark sekvens visas hur Tjorvens pappa med geväret på axeln leder Båtsman i koppel till skogen (jfr. Larsson 2008; Pettersson 2024; Svedjedal 2024; Åberg 2023). I nästa klipp ser Stina räven i fårhagen. Hon ropar på sin morfar som genast inser att det varit ett misstag att peka ut Båtsman som skyldig. Morfadern får nu bråttom att hinna berätta för Tjorvens pappa att Båtsman är oskyldig. Dramaturgiskt höjs spänningen till max när ett skott hörs samtidigt som Stina och hennes morfar ses skynda mot skogen. Men Tjorvens pappa har inte kunnat skjuta hunden. De vuxna är glada och Båtsman bjuds på godbitar av barnen.

Båtsman själv ser lika lugn och foglig ut oavsett om han är på väg till sin avrättning i skogen eller på väg ifrån skogen när den blivit inställd. Det framstår därmed som att Båtsman står över människornas, och då främst de vuxnas, futtighet. Han framställs som allvetande, god och som den som griper in och ställer till rätta. Han gestaltas som förlåtande och överseende, vilket skulle kunna ses som egenskaper lånade från en idealföreställning om en ofelbar förälder eller en frälsarfigur, men även om den trogna hunden. Föreställningen om den trogna hunden är något som Alonso-Recarte och Ramos-Gay (2022) menar har skapat en lång tradition av vad de kallar genren Hund-melodram.

Det finns även en tredje hund i filmen, men den gör sitt avtryck på riktigt först i filmens allra sista minuter. Den är Cockerspanielvalpen Jumjum. Den ägs av Peter, prinsen som dök upp ur båten. Peter har också mycket riktigt förälskat sig i Pelles storasyster Malin och det är också till honom som Vesterman försökt att sälja sälen, då han tagit tillbaka den från barnen. Det faktum att Peter avstår från sälköpet och att han dessutom har en hundvalp gör honom populär hos barnen. Han accepteras så till den grad att Pelle och hans bröder inte längre motarbetar Malins och Peters relation. Jumjum bygger nu broar mellan de allra flesta innehållsstråken i filmen.

Sälen har, som sagt, stulits tillbaka av barnen från Vesterman, som också har givit upp sitt anspråk på den när det inte längre finns någon köpare. Pelle har sedan både fått Moses av Tjorven och släppt honom fri. Det är när Peter får höra detta som ger han Pelle valpen Jumjum (jfr. Melin m.fl. 2018, Svedjedal 2024). Valpen är sockersöt där den sitter i Pelles famn och Pelle själv ser överlycklig ut. Att djurs utseende har betydelse diskuterats av Alonso-Recarte och

Ramos-Gay (2022), som menar att det är djur som uppfattas som söta och med luddig päls, oftast däggdjur, som främst får framträdande positioner i barnfilm.

Jumjum fungerar som en belöning för att Pelle, i och med sitt sätt att handla, har gjort de vuxna förlägna över sina egna tillkortakommanden. Här finns bland annat de vuxnas skuld över att ha anklagat och nästan dödat Båtsman, Pelles pappas oförmåga att skaffa Pelle ett eget djur och Peters relation med Pelles storasyster Malin, som ju varit något som Pelle fruktat. Valpen blir en försoningsgest och ett pris som ges till barnet. Barn brukar ses som framtidslöften (jfr. James & James 2008). Här rymmer både valpen, som en möjlig blivande kompanjon, och barnet, som moraliskt rättrådigt, ett löfte om en ljusare framtid.

De tre olika hundarna gestaltar på detta sätt hur olika individer av samma djurslag skapar helt olika relationer till barnen. De behöver bevisa sig som personligheter med omsorg och tillgivenhet för barnen för att de ska kunna bli kompanjoner och kanske också någons djur (jfr. Haraway 2003; Pettersson 2017). I *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964), ställs det högre krav på en hund än på en geting eller en räv för att de ska få barnens omsorg.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Eftersom det finns så många barn och så många djur i *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) blir det möjligt att undersöka hur de olika djurens och de olika barnens relationsskapande ges betydelse. I analysen av de olika representationerna framkommer flera diskurser om barn och djurs relationer och deras narrativa funktioner i filmen.

Bara det faktum att vi kan räkna till tre barn och två djur som innehar huvudroller ger fler möjligheter att visa fram barn och djur med olika karaktärsdrag som agerar tillsammans. Här är själva mängden viktig eftersom det ger utrymme för komplexitet, där det i andra filmatiseringar bara finns ett barn som får representera alla barn, eller ett djur som får representera kategorin djur som helhet. Dock betyder inte det att *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) visar alla tänkbara barn, djur och relationer. Även här styrs representationerna av barns och djurs relationer av föreställningar om dessa kategorier och hur de kan och bör interagera med varandra (jfr. Baker 2001; Chris 2006; Higonnet 1998). De bestäms också av de narrativa funktioner som karaktärerna har för filmens handling.

Bakers (2001) diskussion om hur djur disnifieras och Alonso-Recarte och Ramos-Gays (2022) tankar om antropomorfiering av djur i barnfilm kan användas som argument även för att diskutera *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964). Djuren representeras och visualiseras också för en tänkt publik – här bestående av främst barn. Representationerna av djur begränsas och mejslas fram utifrån den roll de ska uttrycka i narrative. Detta kan ses både som disnifierande och som ett sätt att stöpa om djur för människor skull. De djur som får

mest plats i filmen representeras också som barns egna djur och att vara ägd är naturligtvis en underordnad position (jfr. Pettersson 2017). De nämnda texterna har dock fokuserat mest på djuren i representationer (Baker 2001; Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022). I denna text ligger fokus på barns och djurs relationer och då kompliceras förståelsen något. Att förminska och begränsas av sin roll i narrativet för en tänkt barnpublik gäller också för kategorin barn i gestaltningen (Brown 2017; Lury 2010).

Den åldershierarki som poängteras mellan Tjorven, Pelle och Stina, gör att Stina ses som barnslig och hennes ord väger lättast. Det följer av diskursiva föreställningar om barndom där stigande ålder förväntas leda till stigande kompetens (jfr. Cardell & Sköld 2023; James & James 2008). Stinas historieberättande är viktigt för narrativet men det blir ett handlingsstråk först efter att Tjorven som äldre och mer kompetent förklarat för Stina vilka djur det är som kan vara förtrollade prinsar.

Utöver att Pelle och Tjorven är äldre än Stina har de också lyckats med det som skiljer barn från barn (jfr. Pettersson 2017). De har varsitt eget djur som de kan kalla sitt eget 'på riktigt'. Det är av vikt inte bara för att det ger en position utan för att det framställs som en längtan och ett emotionellt band – ett kompanjonskap – till en annan levande varelse (eller flera) (jfr. Haraway 2003). Det gestaltas som något som skulle kunna rubriceras som lycka (jfr. Orlov 2007). Det blir tydligt i talet om hur Tjorven och Pelle tycker om sina djur, hur de sörjer deras (i Båtsmans fall förestående) död, men kanske främst i deras ihärdiga arbete med att få djur som de kan kalla sina egna. Här är även Stinas arbete tydligt då hon konstruerar och skarvar kring två olika djur för att de ska vara som om de var hennes egna. Men det viktiga i barnens relationer till djur visas också i hur alla barnen på ön arbetar för att Tjorven ska kunna ta hand om Moses. Alla sluter upp och bidrar efter bästa förmåga till ett djur som inte är deras eget.

Att ha ett eget djur ingår i en diskursiv föreställning om barndom, och det är en önskan som barn förväntas ha (jfr. Cole & Stewart 2014; Orlov 2007; Pettersson 2017). Men diskurserna om djur är delvis andra i filmen. Båtsman innehar en särställning som en egen karaktär med mål och mening, men kanske främst för att han både visar tillgivenhet och utses av Tjorven till den klokaste varelsen på ön. Klokskap eller kompetens brukar vara viktiga aspekter när relationen mellan barn och vuxna diskuteras (jfr. James & James 2008). Även i denna film premieras klokskap och kompetens och de ger också djur möjlighet att ta plats i handlingen.

Moses uppvisar också tillgivenhet för barnen. Detta skulle kunna ses som en överlevnadsstrategi eftersom det är barnen, och främst Tjorven, som ser till att Moses får sina grundläggande behov av mat och omsorg uppfyllda. Oberoende av orsak är Båtsmans och Moses uppvisande av tillgivenhet en nyckel till att de får framträdande positioner i handlingen. Jocke uppvisar ingen direkt tillgivenhet inför barnen och det kommer att likställas honom med Hoppilandkalle. De

visas gilla att få mat men i övrigt ses de inte söka sig till barnen.

Hunden Kora som främst skäller på barnen och grodan och räven som flyr barnen tydliggör hur viktigt ömsesidigheten i att söka varandras sällskap är för representationen av en fördjupad relation: vad som skulle kunna kallas diskursen om kompanjonskap mellan barn och djur i filmen. Ömsesidigheten behövs för att relationen ska kunna ses som genuin och därmed kunna framstå som en vänskap över gränserna för kategorierna barn och djur (jfr. Haraway 2003, 2008; Pettersson 2017).

Här kan barnens, och då främst Pelles, omsorg om andra djur naturligtvis också ses som en relation men inte som fördjupad till ett kompanjonskap. Pelle har en, för barn, ideal barndomsdiskursiv hållning i att alla djur är värda att värna (jfr. Pettersson 2013). Här är det barnet som står för omsorgen och djuret som överlever på grund av den, som när räven skräms iväg av barnen istället för att skjutas av de vuxna. Räven visas inte ha samma omsorg om Pelle eller om hans kanin, utan följer den förväntade föreställningen om rävar. Det ger filmen en narrativ nerv, men det skapar inget kompanjonskap mellan barn och räv.

Att vara snäll mot djur är något som ingår i diskursen om att vara barn på Saltkråkan. Här råder dock inte samma ideal och regler för vuxna. Det syns genom de vuxna som jagar, som har hundar bundna och som kan döda djur (jfr. Pettersson 2024). Det syns också i att barns relationer till djur grindvaktas av vuxna. Vem som kan få ett eget djur, vilket djur som någon kan få, vem som kan ta tillbaka ett djur från någon och vem som kan bestämma att ett djur får det bäst om det avlivas, är alla frågor som ytterst bestäms av vuxna. Denna hierarkiska uppdelning är en vanlig föreställning i barndomsdiskursen (jfr. Cardell & Sköld 2023; James & James 2008). I *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) för barn en kamp med vuxenvärlden för att uppnå och sedan upprätthålla positionen som att vara ett barn som har ett eget djur (jfr. Pettersson 2017).

Det finns flera diskurser om djur i filmen. Vilda djur har en särställning och representeras följa sina instinkter och/eller människornas föreställningar därom (jfr. Chris 2006). Även om djuren har tagits omhand som små visas inte Hoppilandkalle ty sig till Stina och han gestaltas inte som ett riktigt husdjur. Moses är visserligen ett djur som uppvisar tillit och söker barnens omsorg, men Pelle representeras som att han gör det moraliskt rätta när han släpper ett vilt djur fritt. Ingen förväntar sig heller att Moses ska kämpa för att få stanna hos barnen. Detsamma gäller så väl representationen av grodan som av räven.

På detta sätt blir det skillnad på djur och djur (jfr. Pettersson 2017). Det ställs högre krav på hundarna för att de ska få barnens omsorg. Kora är inte en hund att bry sig om. Hennes skällande och att hon inte söker barnens närhet diskvalificerar henne från att vara en hund värd omtänksamhet och att lära känna. Båtsman däremot uppvisar alla karaktärsdrag av att vara en sann vän och kompanjon och som sådan står han över alla andra djur i filmen (jfr. Haraway 2003;

Pettersson 2017). Jumjum är än så länge ett oskrivet blad, men förväntningen är att han som centralt objekt för Pelles omsorg ska utvecklas till en vän som söker Pelle sällskap och vinnlägger sig om att bli en kompanjon.

Att analysera barn och djurrelationer i *Tjorven, Båtsman och Moses* (1964) ger därmed en möjlighet att visa på att det finns en mångfasettering i hur relationer byggs upp, mellan vilka barn och vilka djur de formas och hur relationerna även i sin mångfasettering är färgade av föreställningar om hur barn, djur men även vuxna förväntas vara. Att dessa föreställningar finns i en film från 1964 är kanske inte så konstigt, snarare kan det noteras att de fortfarande känns igen. Kanske kan det säga en del om hur viktiga vissa berättelser blir för våra gemensamma föreställningar. Brown (2017) menar också att föreställningar i barnfilmsgenren är mycket stabila över tid. Det gör det än viktigare att fortsätta att undersöka representationer och föreställningar för att ideal inte ska blir bestämmande för hur barn och djur kan gestaltas. Jag vill därför i linje med både Haraway (2016) och Lury (2022) uppmana till att fortsätta att undersöka mångfasettering i barns och djurs relationer. Kanske kan en förståelse för de föreställningar som aktualiseras öppna upp för att fler barn och djurrelationer ska vara tänkbara framöver i film så väl som i andra verkligheter.

REFERENSER

- Ahlbäck, P. M. (2010). Väderkontraktet: plats, miljö rättvisa och eskatologi i Astrid Lindgrens 'Vi på Saltkråkan'. *Barnboken*. 33(2), s. 5–18. <https://doi.org/10.14811/clr.v33i2.17>
- Almgren White, A. & Ehriander, H. (2020). Ett litet djur åt Pelle: en bilderboks relationer till Vi på Saltkråkan. *Humanetten*. 45, s. 231–255. <https://doi.org/10.15626/hn.20204510>
- Alonso-Recarte, C. & Ramos-Gay, I. (2022). Real Animals and the Problem of Anthropomorphism. In Brown, N. (red.) *The Oxford Handbook of Children's Film*. Oxford University Press, s. 408–428.
- Baker, S. (2001). *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*. University of Illinois Press.
- Berger, J. (1982). *Konsten att se*. Bromberg.
- Berglund, T., Gericke, N. & Chang Rundgren, S. N. (2014). The Implementation of Education for Sustainable Development in Sweden: Investigating the Sustainability Consciousness among Upper Secondary Students. *Research in Science & Technological Education*, 32(3), s. 318–339. doi:10.1080/02635143.2014.944493
- Brown, N. (2017). *The Children's Film: Genre, Nation, and Narrative*. Wallflower Press.
- Cardell, D. & Sköld, J. (2023). *Barndom*. Liber.
- Chris, C. (2006). *Watching Wildlife*. University of Minnesota Press.
- Cole, M., & Stewart, K. (2014). *Our Children and Other Animals: The Cultural Construction of Human-animal Relations in Childhood*. Ashgate Publishing Limited.
- Edström, V. (1992). *Astrid Lindgren: vildtoring och lägereld*. Rabén & Sjögren.
- Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (2017). Introduction: The Cultural Politics of Childhood and Pethood. I Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (red.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives on Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, s. 1–20.
- Hall, S. (red.) (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Halldén, G. (2003). Barnperspektiv som ideologiskt och/eller metodologiskt begrepp. *Pedagogisk forskning i Sverige*. 8, s. 12–23.
- Haraway, D. J. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Prickly Paradigm.
- Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Higonnet, A. (1998). *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*. Thames & Hudson.
- James, A., & James, A. L. (2008). *Key Concepts in Childhood Studies*. Sage.
- James, A., Jenks, C. & Prout, A. (1998). *Theorizing Childhood*. Polity Press.
- Janson, M. (2007). *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*. Diss. Stockholm.
- Janson, M. (red.) (2024). *Swedish Children's Cinema: History, Ideology and Aesthetics*. Palgrave Macmillan.
- Larsson, M. K. (2008). *Barndomsdramat: barndomsdiskurser och existentiella frågor i TV-dramatik för barn*. [Magisteruppsats i barnkultur], Stockholms universitet.
- Lindgren, A. (1964). *Vi på Saltkråkan*. Rabén & Sjögren.
- Lury, K. (2010). *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*. I. B. Tauris.
- Lury, K. (red.) (2022). *The Child in Cinema*. BFI.
- Melin, L., Rosén, E. & Taube, D. (2018). *En boning ytterst i havet: en ekokritisk litteraturstudie av Vi på Saltkråkan med förankring i undervisning för årskurs 1–3*. [Uppsats: Svenska – grundlära programmet], Linnéuniversitetet.
- Orlov, J. (2007). Draken, hunden och grisen: djurliv i Astrid Lindgrens verk. *Astrid Lindgren-sällskapet*. 19, s. 4–11.

- Pettersson, Å. (2013). *TV for Children: How Swedish Public Service Television Imagines a Child Audience*. Diss. Linköping University.
- Pettersson, Å. (2017). The Best Friend: Exploring the Power Relations of the Child-Pet Co-Construction in Children's TV Programs. I Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (red.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives on Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, s. 250–263.
- Pettersson, Å. (2024). Beauties and Beasts: On the Child-Nature Relationship in Swedish Children's Film. I Janson, M. (red.) *Swedish Children's Cinema: History, Ideology and Aesthetics*. Palgrave Macmillan, s. 49–66.
- Potter, J. & Wetherell, M. (1994). Analyzing Discourse. I Bryman, A. & Burgess, R. G. (red.) *Analyzing Qualitative Data*. Routledge, s. 47–66.
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching With Visual Materials*. Sage.
- Rudd, D. (2007). The Animal Figure in Astrid Lindgren's Work. *Barnboken*. 30(1–2), s. 38–47. <https://doi.org/10.14811/clr.v30i1-2.46>
- Rybrant, J. (2022). *Barn, bus och Båtsman: en ekofeministisk studie om relationen mellan barn och djur hos Astrid Lindgren*. [C-uppsats i Idé- och lärdomshistoria], Uppsala universitet.
- Rydin, I. (2000). *Barnens röster: program för barn i Sveriges radio och television 1925–1999*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Stephan, S. (2013). *'Båtsman, du är min egen lilla lusehund': en analys av relationen mellan barn och djur i fem verk av Astrid Lindgren*. [Uppsats: Svenska 4 med självständigt arbete]. Uppsala universitet.
- Svedjedal, J. (2024). *Den rätta knycken: Astrid Lindgrens Vi på Saltkråkan*. Albert Bonniers förlag.
- SVT. (2025). *Nu spelas nya Saltkråkan in: här tar 'Båtsman' över intervjun*. Sveriges televisions hemsida: <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/stockholm/nu-spelas-nya-saltkrakan-in-har-tar-batsman-over-intervjun>. Hämtad: 250421
- Tjorven, *Båtsman och Moses* (1964). [Film] Olle Hellbom. Artfilm.
- Vi på Saltkråkan* (1964). [TV-serie] Olle Hellbom. Artfilm.
- Åberg, A. (2023). *Blågula barn i bild: barnfilm och nationalism i Sverige*. Föreningen Mediehistoriskt arkiv.

vid Örebro universitet som bistått med tid och stöd under skrivprocessen av denna text.

ACKNOWLEDGEMENT

Författaren vill rikta ett varmt tack till avdelningen för pedagogik och forskningsgruppen RECEL

'You Cannot Own an Animal!'

Animals, Agency and Activism in Håkan Alexandersson's and Carl Johan De Geer's Television Series for Children

Malena Janson¹

¹ Stockholm University, The Centre for the Study of Children's Culture, Department of Child and Youth Studies, Sweden malena.janson@barnkultur.su.se

Abstract

This article studies the human-animal relations in three fiction series aimed at children and broadcasted on Swedish public service television 1973–1983: *Tårtan*, *Doktor Krall* and *Privatdetektiven Kant*. The interdisciplinary and cross-disciplinary approach combines theoretical concepts and methods from cinema studies and childhood studies, focusing on the power relations between humans and non-human animals. The analysis reveals a certain ambivalence throughout all the series: On the one hand, the non-human animals have a strong agency, human exceptionalism is openly challenged, Haraway's attitude of 'greeting significant others' is held up as ideal, and animal rights activism is encouraged. On the other hand, the series also display speciesist traits such as objectification of non-human animals, disnification, naive anthropomorphism, and a production process exposing non-human animals for severe stress. The article points out that the depictions of human-animal relations in the studied television series differ from the vast majority of stories for children, especially by not depicting children at all, and thereby questioning the supposed historically strong link between children and non-human animals. Concludingly, the article discusses the inherent potential of children's television to influence the young audience, in this case by extension contributing to a less anthropocentric society where humans treat non-human animals with respect. We might even talk of children's television as a *natureculturetechnology* (cf. Haraway).

Keywords

Children's Television, Child-Animal Relations, Animals in Television, Anthropomorphism, Disnification; Animal as Spectacle, Natureculturetechnology

INTRODUCTION

As a child, I dreamed of becoming a veterinarian, so I could care for, help and be constantly surrounded by animals. One of my sources of inspiration was the popular children's programme *Doktor Krall*, which featured an animal doctor who took such incredible care of his furry patients; who built them miniature deserts, spoke to them politely and dried them with tiny terry cloth towels. My plans for the future changed over time, but *Doktor Krall* is still a source of inspiration.

Purpose and Points of Departure

Ever since the early 2000's, social-scientific and cultural studies perspectives on animals in film and television have been of great scholarly interest (DeMello 2021, p. 399). In the groundbreaking book *Animals in Film* (2002, p. 17–83), Burt argues that many early technological innovations within the film industry were actually developed in response to the desire to capture wild animals on camera. Furthermore, the author (p. 84–163) shows how moving images have been key for the fast growth of animal rights organisations during the 20th century. Other film scholars have focused their attention

towards animals' functions in horror films, the narrative perspectives in documentaries on wild animals, and animals performing in movies (DeMello 2021, p. 400–405).

Surprisingly though, research on moving images for children from human-animal studies perspectives is still very limited (even though there are some interesting exceptions); a remarkable lack since films and television for children are crowded by wild animals, beasts, pets, anthropomorphic animals, companion species and shapeshifters. It is also surprising given the fact that film and television for children generally is a fast-growing research field that has been enriched with a range of international monographies and edited collections over the past years (cf. Bazalgette 2022; Brown 2017, 2021, 2022; Hermansson & Zepernick 2019; Nebe 2023; Åberg 2023; Hupaniittu, Kovanen & Mulari 2024; Janson 2024a; Novrup Redvall 2024). Furthermore, the lack of research in this area appears as curious considering that a substantial interest has been directed towards human-animal-relations in the adjacent research area of children's literature (cf. Blount 1975; Cosslett 2006; Lassén-Seger 2006; McHugh 2011; Jaques 2015; Elick

2015; Feuerstein & Nolte-Odhiambo 2017a; Hübben 2017a).

The intention of this article is thus to fill a tiny bit of this vast research gap by examining the interspecies relationships in three children's television series depicting non-human animals in important roles: *Tårtan*, *Doktor Krall* and *Privatdetektiven Kant*, first broadcast on Swedish public service television between 1973 and 1983. Theoretically, the study is interdisciplinary, synthesising points of departure and concepts from cinema studies, children's culture studies and human-animal studies to understand the mutable connections between children's television and the central ideas of interspecies relations held by society. The central theoretical concepts will be introduced subsequently. The primary research material consists of the three television series, here studied by a textual close reading based on cinema studies that focuses on form and content. In addition, some extra-textual aspects – such as origin stories, creative processes, and impacts – will be touched upon when relevant. Due to its particularly strong focus on human-animal relations, one of the television series, *Doktor Krall*, will be studied more closely than the others, while *Privatdetektiven Kant*, where this theme is considerably less prominent, will only be treated occasionally.

The main aim is thus to examine how relations between human and non-human animals are portrayed in the television series and, by extension to discuss how these depictions can be understood based on ideas about power dynamics between humans and non-human animals. Central research questions for the study are: What ideas about power structures between human and non-human animals are conveyed? How is the capacity for action of human and non-human animals respectively portrayed? In what ways can these depictions be connected to the special conditions of children's television as mode of expression? Concludingly, the article will also touch on children's television's specific properties by discussing the medium's opportunities to challenge anthropocentric ideas about human and non-human animals. The study therefore contributes to increased knowledge about how children's programmes produce and reproduce narratives about child-animal relations, as well as to a deeper understanding of the medium's potential to change attitudes towards power relationships between humans and non-human animals.

Child-Animal Relations in Children's Culture and Alexandersson's and De Geer's Children's Programmes

There is a strong culturally constructed connection between children and non-human animals in Western culture, dating back to Aristotle (in Berger 2017, p. 113) who stated that a human child hardly differs psychologically from a non-human animal. This notion was later consolidated by leading thinkers such as Rousseau, Freud and Bataille, arguing that children and animals are creatures close to nature (Lassén-Seger 2008, p. 113; Berger 2017, p. 112; Flegel 2017, p. xv).

When cultural phenomena specifically created for children emerged on a broad front in 19th century Europe, animals were recurring motifs in literature, toys and interior design (Berger 2017, p. 116). During the same era, pet culture extended in the middle-classes, tying children and animals even more closely together as an emotional center of the nuclear family (Flegel 2017, p. xiv; Hübben 2017b, p. 141).

As several researchers have demonstrated, adult-produced children's culture is an important part of children's socialisation process (Mouritsen 2002, p. 16; Helander 2011, p. 4; Lorentzon 2018, p. 21–22), and being permeated by depictions of non-human animals it also constitutes a critical arena for the study of human-animal relationships (Pettersson 2017, p. 108; Jaques 2015, p. 6; Cole & Stewart 2016, p. 6; Hübben 2017b, p. 138). The most common way of depicting and interpreting animals in fictional stories are as metaphors for humans, human behaviour or emotions, and Burt (2002, p. 11) even argues that non-human animals can carry a 'semantic overload' by always being seen as signifiers. Even in children's culture, non-human animals are often given a symbolic meaning (Lassén-Seger 2008, p. 115; Höing 2019, p. 65; DeMello 2021, p. 394; Pettersson 2024, p. 49).

Within the growing research field of human-animal relations in children's literature, numerous studies also demonstrate how non-human animals function as entertainment as well as education for young readers, not seldom providing 'lessons on friendship, morality, kindness, bravery, or perseverance' (DeMello 2021, p. 397). In addition, various researchers have stressed the inevitable cultural politics of power permeating these stories; most notably adults' power over children, but no less intriguing humans' power over non-human animals (Feuerstein & Nolte-Odhiambo 2017b, p. 1–3). In some children's stories, the non-human animals furthermore become catalysts for the child protagonist's development, that is, the child grows through contact with them (Höing 2019, p. 77; Lassén-Seger 2008, p. 120–122). In others, children and non-human animals instead join forces to become stronger together and fight a battle against (adult) oppression, whereby two equal agents meet and strengthen each other in a cross-species sociality that produces synergistic effects (Lassén-Seger 2008, p. 123–126; Höing 2019, p. 80; Jaques, 2017, p. 111). Depictions of non-human animals that are neither metaphors for human behaviour or emotion, nor in one way or another dependent on a human character are very rare, but they do occur and have been subjects of study (cf. Kunz Lesuma 2017, p. 126).

Even though there are affinities among all cultural expressions for children, moving images for children also have specific traits that clearly distinguish them from children's literature (cf. Janson 2007, *passim*; Pettersson 2013, *passim*). It is therefore essential to consider what intermediality researchers term media specificity (Bruhn 2021, p. 22), that is, to take into account the range of possibilities and restrictions that is unique for television

as a form of communication. These will therefore be addressed throughout the article.

The children's programmes investigated here were created by Håkan Alexandersson and Carl Johan De Geer and have quite a unique position within the history of Swedish television and children's culture likewise. *Tårtan* ('The Cake'), *Doktor Krall* and *Privatdetektiven Kant* ('Private Detective Kant') were widely watched when first broadcast on Swedish public service television and have been re-run multiple times. The series are shot in black and white and are characterised by a very peculiar aesthetics, called 'kitchen sink surrealism' by one film critic (Bergdahl in Nyqvist 1997, p. 9).¹ The series are permeated with references to popular culture as well as philosophy and art history, there is a constant presence of a subtle craziness, and large parts of the dialogue seem to be improvised.

Tårtan (1973) tells the story of three grown-up brothers who leave their life at sea and instead take over a bakery in Stockholm. The series was nothing less than a scandalous success when first broadcast, both celebrated and hated by audiences and the media, and the creators were only granted permission by the editorial team to make another series on the condition that it would be more 'child-friendly' (Janson 2014, p. 178). The directors consequently agreed to 'do something with animals' because it seemed suitable for children (De Geer 2013), and the next series, *Doktor Krall* (1974) consists of 27 short episodes about the everyday events of the veterinarian, his assistant Rolf and all the non-human animals that seek treatment. *Privatdetektiven Kant* (1983), finally, is a parodic detective story in 13 parts about a private investigator who shifts from investigating criminal cases to psychological cases.

Key Theoretical Concepts

For the sake of clarity, the analysis is divided into *speciesist* and *anti-speciesist* traits of the series. Speciesism is the cultural belief that human and non-human animals (as well as various non-human animal species) have different values according to a hierarchical order that varies across cultures and contexts (cf. George & Schatz 2016, p. xv; Hübber 2017b, p. 147, DeMello 2021, p. 28). Speciesism, somewhat simplified, leads people not only to treat non-human animals worse, but also to treat non-human species differently; eating some but not others, and keeping some as pets but not others. The speciesist belief that humans are more valuable than other animal species is known as *human exceptionalism* (cf. Haraway 2008, p. 11; Kidd 2017, p. xix). Anti-speciesism, on the other hand, is used here as a concept to categorise tendencies in the examined series that in

various ways either indirectly contradict or directly challenge speciesist beliefs.

ANALYSIS OF ANTI-SPECIESIST TRAITS

Since anti-speciesist traits dominate in the series here studied, these will be analysed first, under the subheadings 'The agency of human and non-human animals', 'Interspecies communication involving responsive listening' and 'Different forms of animal rights activism'.

The Agency of Human and Non-Human Animals

In the series, all non-human animals are portrayed as characters with some degree of agency, and they are also treated with great respect and strong empathy by the human protagonists. They thus differ from the majority of animal stories for children, where the non-human animal merely becomes a symbolic or concrete tool for humans either within or beyond the fiction. Agency is understood here to be a capacity for action that is interrelational and therefore flexible; that is, one that is generated in contact with something or someone else (cf. Burt 2002, p. 31; Haraway 2016, p. 103; Höing 2019, p. 67).

The extent to which non-human animals appear, the degree to which they contribute to the stories, and the nature of their agency however varies both between and within the series. In *Doktor Krall*, gerbils, rabbits, a horse, toads and a dog play important roles. The non-human animals and their recovery in the series act as a narrative hub around which the micro-narratives in the series revolve and develop in different directions. Interestingly, De Geer has testified that the individual non-human animals had a significant impact already in the screenwriting stage, as the filmmakers often found themselves having to shape the stories around their behaviour. A day of filming could start with the question 'What animals do we have today?', and then be followed by '... and what can we do with this?' (De Geer 2013). Thus, the non-human animals were transformed from child-friendly props into main characters with a strong influence on production.

In particular, the two gerbils, Hans and Greta, are central to the series and appear in many episodes; sometimes as protagonists, sometimes on the periphery. Their prominence is evident right from the short introduction to each episode, where we first see a framed portrait of the human protagonist Krall, followed by one of Hans and one of Greta. The gerbils move freely around the apartment and, in the terms of Haraway (2016, *passim*), are treated and behave as 'companion species'; friends and family members with a bond to humans that

¹ Translations from Swedish are made by the author unless otherwise stated.

define them as much as humans are defined by the bond to them. Thus, Krall's and Rolf's identities are formed in their encounter with the gerbils – and vice versa – which means that two of Haraway's (2016, *passim*) main points are illustrated in the series: firstly, that the boundary between what is considered nature and culture in a Western tradition is dissolved into a confluence of *natureculture*, and secondly, that what or who counts as someone or something with agency is challenged.

The same happens in the other series. In *Tårtan*, the escaped monkey Saba becomes a natural friend and companion in the bakery, where the brothers not only allow her to take part in the day-to-day work, but also to design recipes and cakes. When she falls asleep on the baking table, they go out of their way not to disturb her, and when she expresses a desire to leave the bakery to move in with an old friend, they immediately respect her wishes.

In *Privatdetektiven Kant*, the young girl Vera develops a close friendship with two rats in the prison where she is locked up. This form of 'cross-species sociality' (Haraway 2016, p. 96) also transform the previously tough young girl into one who is kind-hearted and generous. The rats, for their part, learn to trust humans and clearly enjoy her company. The human and the non-human animals thus develop a sociality of communication and interdependence in which their respective agency is largely determined by the other, which is at the core of Haraway's key concept cross-species sociality.

Interspecies Communication Involving Responsive Listening

The three series are also characterised by the respect and empathy with which the non-human animals are treated by humans. They are consistently portrayed as equal to humans, beings with 'intelligence and selfhood that deserves mutual respect and trust rather than domination' (Haraway 2008 cited in Kunz Lesuma 2017, p. 135). The humans both empathetically and politely ask about their needs and address them as different but equal species; as 'significant others' in Haraway's (2016, *passim*) words. The baking brothers, for example, go to great lengths to understand what Saba the monkey wants. The horse that visits the veterinary clinic in *Doktor Krall* is asked to 'please use the large animal entrance'. During the prison escape in *Privatdetektiven Kant*, the rats are invited to leave the cell first to keep them from getting lost or hurt.

The attitude towards the non-human animals in the series is thus permeated by an attitude that is one of Haraway's (2008, p. 27) key concepts – respect, or *respecere* – which is Latin for 'to see again'. According to Haraway, respect between animal species means looking closely, and as a human being trying to understand each individual and being ready to become anew in each encounter with a non-human animal. The humans in the television series studied here are largely engaged in what Haraway (2008, p. 27) calls 'greeting significant others', which is not about some kind of animal instinct or human superpower, but about a responsive 'tripping' to each

other. Of the human characters in the television series, it is Krall in particular who engages in a tripping with the non-human animals around him, clearly illustrated in the very first meeting with Hans, when Krall and Rolf want to learn the name of the gerbil. Rolf methodically reads out one name at a time in the almanac while Krall observes the gerbil. When Rolf reaches 'Hans', the gerbil reacts by moving its head and they realise that it is his name. Thus, the non-human animal is not given a name by the human; he already has one that the human figures out by interpreting the gerbil's (body) language. This signals that the two species are much more equal than in a traditional human-pet relationship, where the human owns the non-human animal. According to Fudge (2008, p. 15), it is precisely the human-assigned name that distinguishes pets from other non-human animals, and the fact that Hans himself communicates his name therefore underscores the notion that he is not a human-owned pet. The series also shows that Krall's sensitivity and respect for his non-human patients is his greatest strength as a practising veterinarian and scientist. He even trusts non-human animals more than humans, and after Rolf betrays Krall's trust, he states that 'from now on, I will only trust animals – never humans again!'. This is one of several examples from the series of how anthropocentric notions of human exceptionalism (cf. Haraway 2008, p. 11; Kidd 2017, p. xix) are challenged.

In the television series, different species of non-human animals are also portrayed as equal, which is far from self-evident in our culture, where speciesist notions perfunctorily divide non-human animals into categories such as food, pests, game, pets, companion animals, farm animals and wild animals (Cole & Stewart 2014, *passim*). In both philosophical literature and fiction, wild animals are often accorded higher value than domesticated ones (Haraway 2008, p. 29). In line with this, Jaques (2017, p. 110) shows that Pullman's *His Dark Materials* trilogy (1995–2000) to a certain extent depicts a hierarchy among non-human animals, where pets generally have a lower status than wild ones, and dogs in particular as associated with subservience.

In *Tårtan*, on the other hand, the pigeons and mice that live at the bakery are treated with almost the same care as the escaped monkey Saba. They are regarded as having a right to live there, and the brothers do not understand why the health inspector regards them as pests. In *Doktor Krall*, both wild and domesticated and large and small non-human animals come to the veterinary clinic for treatment, and toads with colds and dogs with allergies are treated with the same sensitive respect and care.

Different Forms of Animal Rights Activism

Burt (2002, p. 85–163) shows how, throughout history, film and television have greatly increased public interest in animal rights issues. Moving images have a proven power to influence people, and documentary or fictional scenes of animals being killed, tortured, exploited or 'just' shown have led to many instances of animal welfare

advocacy by animal rights organisations such as the American Humane Association (AHA).

Alexandersson's and De Geer's children's programmes approach animal rights issues in many different, sometimes contradictory, ways. Among other things, they bluntly criticise the exploitation of non-human animals for food, entertainment and testing. The criticism is expressed verbally and often translated into action. In *Privatdetektiven Kant*, the abovementioned rats are saved from the 'great rat extermination' and kept hidden in Vera's bed. The rats are thus not seen as vermin, but as creatures with the same right to live as she and other animal species do, and this status becomes even more evident when the rats eventually become her natural companion species. Similarly – but less successfully – the brothers in *Tårtan* try to protect the pigeons and mice in the pantry from the health inspector's view of them as unsanitary nuisances. Better still is the rescue of Saba the monkey, who has escaped from a circus where she did not enjoy performing tricks and being paraded in front of people. The brothers keep her hidden at the bakery, where she is treated as their equal, and when two zookeepers pick her up and force her into an animal transport vehicle, she is freed by the brothers in dramatic fashion. The fact that she does not belong to any human being, and has the right to self-determination, is further emphasised when she moves out of the bakery to live with an old dear friend.

However, it is *Doktor Krall* that offers the most examples of animal rights activism: advocating a vegan diet, criticising the fur industry, questioning people's ownership of non-human animals, and rejecting the use of test animals in the pharmaceutical industry. When the veterinary assistant Rolf mixes honey in his tea, he is scolded by Krall, who sticks to a plant-based diet: 'Eat the bees' food? You should be ashamed!'. When a man visits the veterinary clinic with a dog on a leash and on top of that, dressed in a wolf coat, Krall is even more upset, both because the man is wearing animal skins and because he thinks he can own a living creature. 'You cannot own an animal!' exclaims Krall, freeing the dog both from the man and from the angora sweater it had been wearing and proved allergic to. The series also includes a scene that indirectly and humorously criticises the pharmaceutical industry's use of animals in the laboratory. When Krall has developed a new medicine for gerbils, he tests it on himself before giving it to Hans and Greta, 'so that nothing bad happens'.

Thus, according to the moral philosophy of animal rights represented by the series, humans have no right to put themselves above other animal species and exploit them for their own benefit, whether for entertainment, food, clothing or medical treatments. At the same time, however, there are other aspects of and around the series that send other, much more anthropocentric signals and which do not sit well with the animal rights activist elements.

ANALYSIS OF SPECIESIST TRAITS

The depictions of non-human animals in these children's programmes are thus ambivalent, or contradictory, as evidenced by the speciesist traits in the series. These traits tend to overlap, but for the sake of clarity, they will be discussed under the subheadings 'Demeaning anthropomorphism and disnification', 'Non-human animals as spectacle' and 'Exploitation of non-human animal actors'.

Demeaning Anthropomorphism and Disnification

In parallel with the sensitive and empathetic treatment of non-human animals by Krall, the baker brothers and Vera, the television series also contain elements that run counter to Haraway's (2008, p. 27) concept of 'greeting significant others'. For instance, there are several examples of anthropomorphism, that is, human behaviour and personality traits being projected onto non-human animals (cf. Cole & Stewart 2014, p. 91; Hockenhull 2016, p. 51; Berger 2017, p. 113; DeMello 2021, p. 12): Saba the monkey is interested in cake design, the gerbils Hans and Greta sleep in small beds in a doll's house and have a stove where they can roast nuts, and the toad with a cold is dried with a towel after his warm foot bath. Thus, non-human animals are often interpreted in terms of human references and are expected to behave, think and feel like humans. A further example, which is explicitly about interspecies communication and where Krall does not engage in responsive 'tripping' (Haraway 2008, p. 27) is when a rabbit diagnoses itself. During the examination, the rabbit gets hold of a paper bag and repeatedly bites it to make Krall understand that he is suffering from the mumps – termed 'påssjuka' in Swedish, which literally means 'bag-disease'. The non-human animal thus uses human language, as well as a clever physical representation of the term for its condition, to communicate with Krall.

The convention of humanising non-human animals in this way has long existed in cinema (DeMello 2021, p. 399). Hockenhull (2016, p. 51) argues that anthropomorphic depictions and interpretations demean the non-human animal, as its behaviour is then judged by a human standard that it can never live up to. In addition, anthropomorphising makes the natural behaviour of the non-human animal invisible, reducing our understanding of it and increasing our distance from it. Hockenhull (2016, p. 57) furthermore argues that anthropomorphising leads to human alienation from the non-human animal. According to this argument, viewers' empathy and respect for monkeys, gerbils, and rabbits would be hindered by the fact that they behave and communicate like humans in *Tårtan* and *Doktor Krall*.

Anthropomorphic depictions of non-human animals are also close to what Baker (2001, p. 175) terms 'disnification', which refers to our culture's widespread tendency to trivialise non-human animals and nature. This term should not be confused with Disneyfication, which refers to Disney's stated animation aesthetic of

simplifying and beautifying non-human animals – such as Bambi, which was designed based on people's perception of baby deer rather than the real thing (Höing & Husemann 2016, p. 102). Although both people and environments in Alexandersson's and De Geer's television aesthetics are rather messy, dirty and chaotic, the depiction of the non-human animals in particular has characteristics of disnification, since their heir natural behaviours are toned down, trivialised, and made fun of.

Non-Human Animals as Spectacle

But the animals in the comics are not merely funny – they also evoke fascination and wonder, not least when they appear to communicate with humans, urinate in a carafe to facilitate the collection of urine samples, or lay nestled in doll house beds. The animals in the series thus have a definite air of *spectacle* – from the Latin 'spectere', meaning to exclaim 'wow' or 'ooh' at. In other words, they are objects for the human eye to look at and contemplate for pleasure (cf. Lebeau 2008, p. 7–10; Janson 2019, p. 39–42). In this way, they relate to the problematic human tradition of perceiving animals as fundamentally different, exotic creatures; a tendency that has been reinforced by zoological gardens, circuses, photography and cinema (Berger 2017, *passim*).

But the portrayal of non-human animals as spectacle is also linked to another tradition according to which the child is made into a kind of spectacle for the viewer when the action suddenly stops and the camera invites the viewer to revel in images of cute children (Janson 2019, p. 55). In Alexandersson and De Geer's series, there are many similar sequences that lack the narrative function of moving the story forward, and in which the non-human animals instead function as a kind of 'eye candy' for the audience. In *Doktor Krall* in particular, the action occasionally stops to show nice, cute, fascinating animals, as in a long close-up of a bunch of toads sitting in a row and singing a song, or an extended sequence in which Hans and Greta are scurrying around among cups, saucers and flowerpots on window sills, or a long shot of a large number of rabbits scampering seemingly aimlessly around the veterinary clinic.

There are thus interesting parallels between how children and non-human animals are portrayed by moving images such as film and television; similarities that link them together *not* because they naturally belong together in the way that has been claimed historically, but because they are both made objects of the human gaze. In this view, cute, funny children and non-human animals in films are a seemingly well-intentioned expression of a trivialised aesthetic in a culture steeped in disnification.

Exploitation of Non-Human Animals as Actors

Hockenhull (2016) further explores the human fascination with looking at animals by closely analysing how the behaviour of non-human animals is portrayed in order to make the viewer read intentions that do not exist. In *War Horse* (2011), for example, a boy and a horse appear to be playing with each other, whereas in reality, the horse has learned to perform certain

movements in order to receive a reward from a trainer. There is no actual communication between the boy and the horse at all – they are not even in the same frame, except for a few moments in the film, and Hockenhull (2016, p. 51) argues that this kind of 'manipulation of bodily interaction', similarly to disnification, encourages anthropomorphic readings at the expense of the natural language of the non-human animal.

There are several examples of this kind of manipulation of non-human animal behaviour and intentions in the television series studied here. It can even be said to be one of the basic premises of *Doktor Krall*, since the creation process relied heavily on the characteristics and abilities of the actors, i.e. the non-human animals in front of the camera. These characteristics and abilities were then reinterpreted, or manipulated, to fit into an anthropocentric narrative framework. Here, a rabbit gnawing on a paper bag does not mean that it needs to grind its ever-growing teeth, but that it is trying to tell the veterinarian that it has the mumps. This can be seen as a harmless joke, but Hockenhull (2016, p. 56) argues that even when the animals are treated well during filming, the very act of exploiting unwitting non-human animals is immoral.

How the rabbits, rats, pigeons and other non-human animals in the series were treated during the filming processes is not the focus of this study, but it is nonetheless worth mentioning that De Geer has testified about the difficulties of directing the gerbils in *Doktor Krall*, clearly showing the 'manipulation of bodily interaction':

You had to hold the gerbils by the tail just outside the frame so they wouldn't run away. One scene was meant to show a gerbil waking up peacefully in the morning (...). In reality, the gerbil became so panicked that it arched upwards so much that it caused the whole bed to rise. (Nyqvist 1997, p. 37)

Furthermore, the fact that a television series that portrays the importance of empathy, respect and sensitivity towards non-human animals actually subjected the non-human animals to severe psychological stress during filming is paradoxical, to put it mildly. It is also reminiscent of the circumstances surrounding *The Hobbit*, which Schatz (2016, *passim*) describes as deeply problematic. While portraying relationships between human and non-human animals as equal, the film was actually shot under conditions that were far from ethical from an animal rights perspective and even led to the death of several animals (*ibid.*, p. 4).

More details on how Alexandersson and De Geer's series were filmed would be needed to give an accurate picture, but according to Schatz, animal acting is almost always associated with exploitation – even if the film's message is anti-speciesist.

CONCLUDING DISCUSSION

The analysis shows that the studied television series exhibit ambivalent, sometimes paradoxical, depictions of relationships between human and non-human animals. Several of the non-human animals have strong agency. The humans are also respectful, humble and sensitive to monkeys, rabbits and toads, and treat them as equals. Moreover, a number of anthropocentric and speciesist phenomena in our culture are criticised, such as using animals as entertainment and test objects. At the same time, though, there are a number of traits of diminishing anthropomorphising and disnification in the way non-human animals are presented to the human gaze.

The ambivalence of the series can be said to be embodied in the figure of Krall, who, on the one hand, is humble and insightful and values non-human animals more highly than humans, and, on the other hand, is an obvious authority as a Western man and scientist to whom everyone – humans and non-human animals – turns for help.

The ambivalence is further emphasised by the fact that the series, just like *Tårtan* and *Privatdetektiven Kant*, consistently pokes fun at all forms of authority, whether they be veterinarians, psychoanalysts or health inspectors. The humorous depictions of Krall and his ilk are hence linked to the carnivalesque children's culture tradition in which the child audience is invited to laugh at power, and which has a detronising effect on the person we are laughing at (cf. Öhrn 2011, p. 23; Øksnes 2018, p. 134–136). Humour thus to some extent removes Krall from his exalted position of authority.

Adults who are Connected to Nature

As noted, Alexandersson's and De Geer's television series differ from most children's stories in several respects, not least by refraining from depicting any human children, and the absence of fictional characters with children's bodies affects the notions of relationships between human and non-human animals in critical ways.

Firstly, this absence questions our culture's almost naturalised connection between children and animals; the idea that children and animals are close to nature through their primitiveness (Lassén-Seger 2008, p. 113; Berger 2017, p. 112; Flegel 2017, p. xv). Here, it is adults who form friendships with non-human animals and understand their needs, showing that they are not only close to nature, but a natural part of it. Children, adults and non-human animals alike are entangled in 'natureculture', to use Haraway's (2008, p. 62) famous term.

Secondly, the adult characters appear as role models who respect and act responsibly towards the non-human animals. Unlike in the stories analysed by Höing (2019), children and non-human animals do not have to join forces to fight a battle against the adult world, because here there are plenty of adults who take up the fight against authoritarianism and oppressive factions. In doing so, they use their agency – generated in relation to the agency of rats, rabbits and pigeons – to set an

example to the young audience, thereby doing their 'generational duty' (cf. Raundalen & Schultz 2007, *passim*). And when the adult characters in the programmes act as links between nature and culture, between the non-human and the human, the child character is simultaneously freed from the responsibility as a liminal, transcendent being that is so often casually imposed upon her/him.

Children's Television's Potential to Bring about Change

In our society, both children and non-human animals are marginalised categories that are in one way or another dependent on adults (Feuerstein & Nolte-Odhiambo 2017b, p. 3). They are sometimes celebrated as interesting, delightful, funny, cute and valuable – but they are very rarely recognised as having real power. Much of children's culture reflects this reality by depicting children and non-human animals in simplistic, belittling and alienating ways – often through disnification. Other, rarer, expressions of children's culture present alternatives to reality by depicting how the world *could have been* if power relationships between children and adults, and between human and non-human animals, were different. Despite a certain degree of ambivalence, *Tårtan*, *Doktor Krall* and *Privatdetektiven Kant* are examples of such children's culture. The norm-breaking nature of these series also raises questions about the subversive power of the television as a medium, such as whether a fictional children's programme can bring about change in reality.

As technologies, film and television have an undeniable potential to change attitudes towards non-human animals (Burt 2002, p. 85–88, DeMello 2021, p. 403). George & Schatz (2016, p. xiv) note that visual media today mostly teaches speciesism and human exceptionalism but also argue that we can change the media industry by raising awareness, spreading knowledge and taking action against injustices. Their activist research aims not 'only' at studying society as it is, but also at imagining how it could be:

Rather than imagining exclusionary and violent futures, our investigation into the non/human aims to craft a competing vision of what our world could be when we leave categories of 'the human' and 'the animal' behind. (George & Schatz 2016, p. xxii)

In a similar manner, Cole & Stewart (2014, p. 6, *italics in original*) argue for the importance of considering the 'interlinked roles of *practices* and *representations*' in the socialisation process, stressing that children encounter 'dominant representations of other animals' through inter alia mass media, toys and games, but that these can be challenged. Moreover, Burt (2002, p. 85–164), as mentioned, has shown numerous examples of how audience reactions to everything from major Hollywood productions to nature documentaries and art films have

led to campaigns, legislative changes and the formation of organisations promoting better animal welfare.

Naturally, children's culture has an impact on its audience. In fact, many believe children are more impressionable than adults, and in particular moving images' suggestive power over young audiences has often been portrayed as something negative, even dangerous (Janson 2007, p. 27–32; Janson 2024b, p. 5). But for over 100 years, another, quite different discourse has also been heard in parallel with this media panic. As early as 1908, the pedagogue Gottfrid Björkman took his pupils to the cinemas in Stockholm, claiming that film contributed positively to children's knowledge and development (ibid., p. 5). From this pioneer we can draw a straight, if somewhat choppy, line to von Schantz' (2024) research, that explores pedagogical models for using film as a means to strengthen children's sense of participation in society, now and in the future. von Schantz builds the concept of 'civic imagination' (Jenkins et. al. 2020) to describe how the film medium can facilitate the spectator 'not only expressing one's point of view and understanding others but also imagining new (...) worlds', and by extension also 'imagining oneself as part of that change' (von Schantz 2024, p. 270).

A child's personal encounter with film can thus lead to political awakening. But this awakening must be met with respect and curiosity by the adult world so that the child's imagined new world, as well as the child's imagined role in the work of change, can live on and perhaps even become reality. Strongly inspired by the television series *Doktor Krall*, as a child I dreamed of becoming a veterinarian in order to help animals. Today, I think of film and television as a potential *natureculturetechnology*; a technology in which the relationships between human and non-human animals, between children and adults and between nature and culture, can be made flexible and equal. Where humans treat other species with respect rather than viewing them as spectacles – where *respecere* trumps *spectere*.

REFERENCES

- Baker, S. (2001). *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. University of Illinois Press.
- Bazalgette, C. (2022). *How Toddlers Learn the Secret Language of Movies*. Palgrave Macmillan.
- Berger, J. (2017/1980). Varför se på djur? *Fronesis* 56–57, 'Djuret', p. 107–123.
- Blount, M. (1975). *Animal Land: The Creatures of Children's Fiction*. W. Morrow.
- Brown, N. (2017). *The Children's Film: Genre, Nation, and Narrative*. Wallflower Press.
- Brown, N. (2021). *British Children's Cinema: From The Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. Bloomsbury Academic.
- Brown, N. (ed.) (2022). *The Oxford Handbook of Children's Film*. Oxford University Press.
- Bruhn, J. (2021). Intermediala studier: en kort introduktion. In Janson, M. & Wester, M. (ed.) *Favorit i repris! Bruk och återbruk inom barnkulturen*. Centrum för barnkulturforskning, p. 16–25.
- Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Reaktion Books.
- Cole, M. & Stewart, K. (2016). *Our Children and Other Animals: The Cultural Construction of Human-Animal Relations in Childhood*. Routledge.
- Cosslett, T. (2006). *Talking Animals in British Children's Fiction, 1786–1914*. Routledge.
- De Geer, C. J. (2013). In-depth interview made by the author May 10.
- DeMello, M. (2021). *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. 2nd ed. Columbia University Press.
- Elick, C. (2015). *Talking Animals in Children's Fiction: A Critical Study*. McFarland & Company.
- Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) (2017a). *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge.
- Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (2017b). Introduction. The Cultural Politics of Childhood and Pethood. In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge p. 1–18.
- Flegel, M. (2017). Preface 1: Children and Animal "Pets". In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge p. xiii–xvii.
- Fudge, E. (2008). *Pets*. Acumen Publishing.
- George, A. E. & Schatz, J. L. (2016). Introduction: Critical Media Studies and Critical Animal Studies at the Crossroads. In George, A. E. & Schatz, J. L. (ed.) *Screening the Non-Human: Representations of Animal Others in the Media*. Lexington Books, p. xx–xxiii.
- Haraway, D. (2016). The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. In Haraway, D., *Manifestly Haraway*. University of Minnesota Press, p. 91–198.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Helander, K. (2011). Introduktion. *Locus* 11(3–4), p. 3–7.
- Hermansson, C. & Zepernick, J. (2019). *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*. Palgrave Macmillan.
- Hockenhull, S. (2016). Horseplay. Beastly Cinematic Performances in Steven Spielberg's *War Horse*. In George, A. E. & Schatz, J. L. (ed.) *Screening the Non-Human: Representations of Animal Others in the Media*. Lexington Books, p. 47–58.

- Hupaniittu, O., Kovanen, M. & Mulari, H. (ed.) (2024). *Suomalainen lastenelokuva*. Finnish Literature Society.
- Hübben, K. (2017a). *A Genre of Animal Hanky-Panky? Animal Representations, Anthropomorphism and Interspecies Relations in The Little Golden Books*. Diss. Stockholm University.
- Hübben, K. (2017b). Mister Dog Is a Conservative. Representations of Children and/as Animals in *Three Little Golden Books*. In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, p. 138–152.
- Höing, A. (2019). Animalic Agency: Intersecting the Child and the Animal in Popular British Fiction. In Castro, I. E. & Clark, J. (ed.) *Representing Agency in Popular Culture. Children and Youth on Page, Screen, and In Between*. Lexington Books, p. 65–84.
- Höing, A. & Husemann, H. (2016). The Vicious Cycle of Disnification and Audience Demands: Representations of the Non/Human in Martin Rosen's *Watership Down* (1978) and *The Plague Dogs* (1982). In George, A.E. & Schatz, J. L. (ed.) *Screening the Non-Human: Representations of Animal Others in the Media*. Lexington Books, p. 101–116.
- Janson, M. (2007). *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*. Diss. Stockholm University. <https://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:197438/FULLTEXT01.pdf>
- Janson, M. (2014). *När bara den bästa TV:n var god nog åt barnen. Om sjuttioalets svenska tv-program*. Karneval.
- Janson, M. (2019). Estetiseringen av barnkroppen. Några filmhistoriska nedslag. In Janson, M. & Wester, M. (ed.). *Barnnorm och kroppsform. Om ideal och sexualitet i barnkulturen*. Centrum för barnkulturforskning, p. 37–61.
- Janson, M. (ed.) (2024a). *Swedish Children's Cinema: History, Ideology and Aesthetics*. Palgrave Macmillan.
- Janson, M. (2024b). Introduction: On the History, Ideology and Aesthetics of Swedish Children's Cinema. In Janson, M. (ed.) *Swedish Children's Cinema. History, Ideology and Aesthetics*. Palgrave Macmillan, p. 1–24.
- Jaques, Z. (2015). *Children's Literature and the Posthuman. Animal, Environment, Cyborg*. Routledge.
- Jaques, Z. (2017). Pullman, Pets, and Posthuman Animals: The Dæmon-child of His Dark Materials. In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, p. 109–123.
- Jenkins, H., Shresthova, S. & Peters-Lazaro, G. (ed.) (2020). *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change*. New York University Press.
- Kidd, K. (2017). Preface 2: On Childhood Studies and Human Exceptionalism. In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, p. xix–xxi.
- Kunz Lesuma, C. (2017). Domesticating Dorothy. Toto's Role in Constructing Childhood in *The Wizard of Oz* and Its Retellings. In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, p. 124–137.
- Lassén-Seger, M. (2006). *Adventures into Otherness: Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*. Diss. Åbo Akademi.
- Lassén-Seger, M. (2008). Bland djungelapor, jaguarer och jobbkraner. Djuriska barn i bilderboken. In Andersson, M. & Druker, E. (ed.) *Barnlitteraturanalyser*. Studentlitteratur, p. 113–130.
- Lebeau, V. (2007). *Childhood and Cinema*. Reaktion Books.
- Lorentzon, Y. (2018). *Öppna världar, slutna rum: Om status och barnkulturpolitik i scenkonstens vardagspraktik*. Diss. Stockholm University. <https://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1257453/FULLTEXT01.pdf>
- McHugh, S. (2011). *Animal Stories: Narrating Across Species Lines*. University of Minnesota Press.
- Mouritsen, F. (2002). Child Culture – Play Culture. In Mouritsen, F. & Qvortrup, J. (ed.) *Childhood and Children's Culture*. University Press of Southern Denmark, p. 14–24.
- Nebe, A. F. (2023). *Humour and Successful Children's Films: Structures and Relevance of a Cinematic Medium*. Springer.
- Novrup Redvall, E. (2024). *Writing and Producing for Children and Young Audiences: Cases from Danish Film and Television*. Palgrave Macmillan.
- Nyqvist, C. (1997). *Om Tårtan och andra verk av Håkan Alexandersson och Carl Johan De Geer*. Filmförlaget.
- Pettersson, Å. (2013). *Tv for Children: How Swedish Public Service Television Imagines a Child Audience*. Diss. Linköpings universitet. <https://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:620324/FULLTEXT01.pdf>
- Pettersson, Å. (2017). The Best Friend: Exploring the Power Relations of the Child-Pet Co-Construction in Children's TV Programs. In Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (ed.) *Childhood and Pethood*

in Literature and Culture: New Perspectives in Childhood Studies and Animal Studies. Routledge, p. 250–263.

Pettersson, Å. (2024). Beauties and Beasts: On the Child-Nature Relationship in Swedish Children's Film. In Janson, M. (ed.). *Swedish Children's Cinema. History, Ideology and Aesthetics*. Palgrave Macmillan, p. 49–66.

Raundalen, M. & Schultz, J-H. (2007). *Krispedagogik: Hjälp till barn och unga i kris*. Studentlitteratur.

Schatz, J. L. (2016). The Brown Wizard's Unexpected Politics: Speciesist Fiction and the Ethics of *The Hobbit*. In George, A. E. & Schatz, J. L. (ed.) *Screening the Non-Human. Representations of Animal Others in the Media*. Lexington Books, p. 3–16.

von Schantz, M. (2024). 'We just don't know!': A Metamodal Method for Learning Through Film. In Janson, M. (ed.) *Swedish Children's Cinema: History, Ideology and Aesthetics*. Palgrave Macmillan, p. 269–289.

Åberg, A. (2023). *Blågula barn i bild. Barnfilm och nationalism i Sverige*. Mediehistoriskt Arkiv.

Öhrn, M. (2011). Klart slut varulvstjut: den litterära pojkhumorn och exemplet Bert. *Barnboken: tidskrift för barnlitteraturforskning* 34(2), p. 6–29. doi:10.14811/clr.v34i2.124

Øksnes, M. (2018). Lekfullt motstånd som erfarenhet av frihet. In Øksnes, M. & Samuelsson, M. (ed.) *Motstånd*. Studentlitteratur, p. 121–140.

ACKNOWLEDGEMENT

I direct a warm thank you to the editors Lena Manderstedt, Helen Asklund, and Ann-Sofie Persson for fruitful feedback during the writing process of this article.

Human-Fish Relationship in Medieval Literature for Younger Audiences

Polina Ignatova¹

¹Linköpings universitet, KSFM, IKOS, Sweden polina.ignatova@liu.se

Abstract

The present chapter analyses the representations of water-borne animals (which all were categorised as 'fish' in the pre-Linnean taxonomies) appearing in medieval literature for younger audiences. While childhood and children's literature have been traditionally perceived as later societal constructs, this article demonstrates that certain narratives were considered suitable and were potentially consumed by younger audiences. The article starts by addressing the current academic discussions on medieval childhood and which medieval sources can be identified as narratives potentially intended for children. It then argues that three types of dynamics are visible in the representations of fish in medieval stories for young audiences. First, fish are portrayed as food. Second, fish are represented as containers carrying objects, which are sent to humans by God. Finally, fish can be shown as imaginary monstrous creatures. The article analyses these narratives within the contexts of medieval Christian worldview and modern research into human – nonhuman relationships.

Keywords

Environment, Non-Human, Fish, Ecosystem, Animal, Medieval, Children

INTRODUCTION

Today we know a lot about the practical side of human–non-human relationships in the medieval world, such as rearing, hunting, or cooking various nonhuman animals (hereafter: animals), as well as making them work or using their skins, fur, and bones as material. Studies of human perceptions of various animals, including their symbolic roles, have started to appear only in recent years (Pastoureau 2004; Steel 2019). Understanding an animal's influence not only upon medieval individuals' economic lives, but also upon their minds and mentalities allows us to create a more accurate picture of medieval relationships with and perceptions of their environment. Researching animal representations in the literature intended for children is especially relevant. As Daniel Kline (2003, p. 3) has pointed out, children's literature is created and used with the aim to teach young individuals values, attitudes, and information which would help them survive and prosper in their environment and their society. In other words, the literature which is supposedly read by children contains the information which the previous generation considered important enough to be passed on early within the limits of what is considered age-appropriate in a given society. The unwanted or irrelevant knowledge is potentially filtered out.

The present article aims to investigate and analyse the ways in which medieval literature intended for or used by children represented the relationship between humans and fish. Animals tended to have various symbolic roles in medieval narratives, from fables to bestiary entries. The research question is therefore which roles were fulfilled by fish in the medieval texts supposedly intended for children. The

article will also bring forward a discussion of the medieval literature for children as a genre.

Medieval children's literature as a genre

The existence of children's literature as a genre in the Middle Ages is a subject of debate. This largely results from the fact that the existence of children as a separate societal category in the Middle Ages until recently has been debated as well. Philippe Ariès has argued that 'there was no place for childhood in the medieval world' (Ariès 1962, p. 33), meaning that children were not distinguished from adults (p. 129). For example, Ariès has written that 'people could not allow themselves to become too attached to something [implying young children] that was regarded as a probable loss' (p. 38). He has further claimed that young children were buried without baptism: 'he [a child] was such an unimportant little thing, so inadequately involved in life, that nobody had any fears that he might return after death to pester the living' (p. 39). However, a more thorough investigation of the texts produced in the Middle Ages demonstrates that Ariès's vision was not entirely accurate. Thus, medieval ghost stories feature the spirits of even prematurely born infants, who were described as unable to find rest without baptism, implying that this practice, if occurred, was discouraged.¹

While Ariès's argument has received some critique (see Hanawalt 2002, p. 440–41 and 450; Clifton 2003, p. 9; Kline 2003, p. 1), it illustrates several misconceptions which both scholars and general public might have about medieval childhood. Such misconceptions lead to further underrepresenting of

medieval literature, which could be intended for, or used by children. Historians of the genre often quote Harvey Darton's definition arguing that children's literature is 'printed works produced ostensibly to give children spontaneous pleasure' (Darton 1982, p. 1). Darton's definition therefore immediately excludes the possibility of medieval children's literature since he does not consider the manuscript culture. In addition, Darton focuses on pleasurable reading, ignoring didactic literature (Clifton 2003, p. 10). Echoing Darton, Peter Hunt has stated that texts produced prior to the eighteenth century should not be considered as having been written for children (Hunt 1996).

At the same time, Nicole Clifton (2003) has made a persuasive case arguing that medieval children's literature can be viewed as a separate genre. As Clifton has pointed out, we can find evidence that certain texts were intended specifically for younger audiences. For example, a work could contain a statement that it was intended to be used by a child or children, such as Chaucer's treatise on how to use an astrolabe written for his son Lewis (Skeat 1872). Like *A Treatise on Astrolabe*, other didactic works can be counted as those meant for children (Kline 2003, p. 9). These include language textbooks and the so-called 'mirrors' – texts instructing children on how to behave appropriately (Shaner 1992, p. 14). In addition to Latin texts, employed for teaching, one can find examples of vernacular narratives aimed at children. For example, Edinburgh, National Library of Scotland, Advocates MS 19.3.1. contains romances revised for young readers along with a selection of courtesy texts, also intended for children (Clifton, p. 10).

A separate category from the didactic texts are narratives which would be likely to interest younger audiences. These could include narratives featuring children or animals as main characters, or texts written in a child-friendly way, for example without complex words or syntax structures (Orme 1999, p. 219). In this case, as Lynnea Brumbaugh-Walter has pointed out, one needs to be careful, as child-friendly content today may not correspond with what could be considered child-friendly in the Middle Ages (Brumbaugh-Walter 2003, p. 31–32). For example, stories dealing with aspects of sexuality – often in the context of 'sin' – could be seen as well appropriate for children.

Corresponding to the above criteria, fables were used as both didactic and entertaining literature for children. Brief narratives in prose or in verse with a moral message, fables feature non-human animals, inanimate objects, or generalised personifications such as the Old Man or the Youth as protagonists. In the Middle Ages grammarians employed fable collections to instruct students, who had mastered a certain level of Latin grammar, but were not ready to read more complex works of Horace, Ovid, or Virgil (Hodapp 2003, p. 13–14).

Obviously, fables form a rich ground for studying human perceptions of the non-human. In fables animals are ascribed symbolic roles, which can be

associated with the (perceived) traits of their behaviour (Pastoureau 2004). As these traits are usually human-like (a sly fox, an angry wolf), fables are practically inseparable from anthropomorphism. The style of this genre is still employed today for educational purposes. For instance, in his foreword to Vinciane Despret's monograph *What Would Animals Say if We Asked the Right Questions?* (2016) Bruno Latour compared Despret's work to Jean de La Fontaine's (d. 1695) fables, which featured animals as their protagonists, and were largely based on medieval narratives. While the style of medieval tales is employed today by authors such as Despret for communicating scientific knowledge about animals to wider audiences, medieval fables are also valuable for providing anecdotal evidence about animals and human approaches towards them in the past.

Another genre featuring animals was medieval bestiaries – compilations of moralising animal tales, which were produced between the tenth and the sixteenth centuries, and flourished as a genre in the thirteenth (Hassig 2000, p. 1). While Ron Baxter has argued that bestiaries were predominantly owned by male religious houses (1998), Willene Clark has proposed that bestiaries were intended to be used by children and untutored adults (2006). Bestiaries, which were categorised by M. R. James as 'the second family' (produced between the twelfth and the sixteenth centuries) contain glosses and annotations, which also appeared in contemporary schoolbooks (James 1928; Kay 2015, p. 39–40). Overall, second-family bestiaries are often single and portable books suitable for use in a classroom. For example, MS Kk4.25, produced in London around 1230, is one of the eighteen texts which were intended to be bound together to form a large miscellany. As the strictly didactic nature of these texts indicates, the bestiary was used as a teaching tool in a cathedral school or monastery. Carolyn Van Dyke further suggested that bestiaries were employed by upper-class mothers to educate their children (2018).

Not all medieval stories, which were intended for children, were circulated in a written form. Medieval literature was produced by the learned elites and for the learned elites – the group of people who could read and write in vernacular or in Latin. There has been no agreement among scholars as to what extent the learned culture borrowed and recorded the oral narratives, which were circulated by the popular culture – people who could not read or write. For example, Jacques Le Goff argued that there was a cultural split in the medieval society between the unlearned masses and the elites with the learned ecclesiastical culture refusing to accommodate elements of popular culture (Le Goff 1982). For Schmitt medieval society was multipolar, with different groups of beliefs interacting with each other, but still dominated by a church-populace divide (Schmitt 1988). John Van Engen believed that written clerical culture absorbed a lot from popular religious culture (Van Engen 1986). Most recent scholarship has developed Van Engen's argument further, rejecting the notion of a dual religious culture

altogether. Carl Watkins has argued that parish priests, drawn from the peasant communities ensured cultural exchange between the learned elites and the unlearned masses (Watkins 2004). Hillary Powell has stated that the concept of 'common people' is inapplicable to medieval society, as social elites and masses shared the same practices (Powell 2010). For Powell, stories easily moved back and forth between oral and written expression.

It is not the purpose of the present article to contribute to the debates about the relationship between the learned and the popular cultures throughout the Middle Ages. However, outlining different scholarly opinions on the subject is important to highlight the importance of oral narratives in the medieval period, including their potential influence upon the written sources. The stories which were circulated orally were no children's literature in Darton's understanding. They were delivered as public performances of various forms (Orme 1999, p. 234). At the same time, as Hunt has pointed out, in the Middle Ages children could be 'part of the audience in a primarily oral and aural society' (Hunt 1990, p. 15). Indeed, even aristocratic reading was done out loud, due to the relative scarcity of books and variable degrees of literacy (Orme 1999, p. 229). Yet this is the very reason to include oral culture in the scope of the medieval narratives which we consider as intended for children, for otherwise a maimed representation would be created. Modern children, like their medieval counterparts, often receive stories being read or retold to them (Stahl et al. 2003).

An important part of medieval Christian life was public sermons, which included *exempla*. *Exempla* were short moralising stories, anecdotes intending to teach the audience the appropriate Christian behaviour. While not all sermons were intended for children, it can be assumed that if a preacher was aware that his audience would include children, he would select more child-friendly *exempla* (Clifton 2003, p. 10). The moralising message of the bestiary stories and entertaining animal metaphors provided good material for preaching (Baxter 1998). The unlearned populace might therefore have been well familiar with the bestiary stories and could have seen representations of the bestiary animals in the shape of church carvings (Druce 1919).

To summarise, while there might not have been a demarcated genre of children's literature in a modern sense, certain types of narratives from various genres could have been intended for or consumed by children in the Middle Ages. Whether or not a certain written or oral narrative was suitable for children, was likely determined by its contents rather than its genre, as the above section has suggested. Particular criteria include the didactic nature of the source, its age-appropriate contents, as well as its entertaining value and the presence of young protagonists. Medieval literature for children, therefore, was a composite concept including texts and oral stories from diverse sources created with diverse purposes.

Fish in medieval children's narratives

The role of fish in medieval children's narratives was selected as a case study for researching the ways in which past individuals engaged with knowledge about an animal which is hard to observe. Not only do fish occupy an environment where humans cannot survive, their body language is difficult for a mammal brain to recognise and understand (Elder 2014, p. 23). It is not surprising therefore that medieval sources contain a lot of false knowledge about fish, falling within Dan Sperber's category of representational beliefs of semi-propositional content – when a person who holds a belief is not fully persuaded and does not possess enough information to fact-check (1985, p. 54–60). Examples of such medieval fish representations are analysed in the present article from two theoretical perspectives. First, they are considered within the context of medieval Christian symbolism. Second, these representations are considered from the standpoint of modern anthropological and ethological research. Particular focus is on the sources' engagement with anthropomorphism and neoteny. Anthropomorphism is the use of human characteristics to describe or explain animals (Garrard 2012, p. 154–170). Today anthropomorphic comparisons are used to describe animal behaviour and emotions to non-specialist humans in terms which the latter can relate to. Inaccurate as it is, anthropomorphism to date remains nearly the only way of making animal emotions and behaviour accessible to general audiences (Bekoff 2000; Murray & Heumann 2016). Neoteny is a process involving a genetic delay so that adult species maintain juvenile characteristics, such as large head, big eyes, chubby cheeks, and short and thick limbs (Garrard 2012, p. 155). Both anthropomorphism and neoteny help humans to empathise better with animals. To summarise, the present article analyses the ways in which medieval literature for children engaged with religious symbolism, anthropomorphism, and neoteny, to create a certain image of fish.

FISH AND MEDIEVALISTS

To date extensive research has been performed on medieval industrial fishing, fish trade, and the consumption of fish, drawing on charters, chronicles, censuses, and excavated deposits of fish bones (Barrett & Orton 2016). However, these works consider only species consumed by humans, and fish is discussed exclusively as a source of food. Whereas there have been attempts to approach animal histories focusing on animals' experiences rather than the human point of view, no such work has been done concerning the history of fish and historians generally prefer to focus on terrestrial megafauna (Taylor 2018).

Angling, which implies more careful observation of fish habits and behaviour, has received far less scholarly attention than industrial fishing (with the exception for Hoffman 1985 and Locker 2018), and the absence of scholarship on the history of pet fish

further points at a general reluctance to approach fish as a creature that can be more than food, but a companion to humans in a historical discourse. Few inquiries have been made into the representations of aquatic organisms in medieval sources. Karl Steel (2019) has discussed human-animal relationships in various medieval narratives, though among water-borne creatures he has written only on oysters. There are even fewer studies about non-consumable species. An article investigating ancient and medieval knowledge about *lolligo* (cuttle fish) was published in 1966, arguing that due to the Biblical prohibition to eat cuttle fish, European knowledge about them kept diminishing over the centuries (Gerhardt 1966). A paper dedicated to *serra* (a sea monster which allegedly raced against ships and can be tentatively identified as swordfish, flying fish, or marlin) is dated 1919 and is mainly descriptive. Another article on *serra* was produced a century later by Jacqueline Leclercq-Marx (2022). Marine mammals, including whales, have also been mainly studied in the context of them being the resources for humans, although there have been some investigations into the medieval cultural representations of whales (Szabo 2008). Overall, the history of aquatic organisms reflects the general bias towards species which are valuable for humans as resources, as well as towards mammals and megafauna. The situation appears to be better in the field of medieval history of Islam. Over the past years interest in fish among scholars studying medieval Islam seems to have grown (Moradi 2016; La Rosa 2019), culminating in the recent special issue of *Mediévales* (2021) dedicated to marine animals in Islamic sources.

An analysis of human-fish relationship as represented in a medieval romance – potentially read by or to children – has been provided by K. Steel and P. McCracken (2011). A fourteenth-century chivalric romance *Perceforest* features a knight named Betidés, who encounters anthropomorphic monstrous fish warriors on a mysterious island. By looking into Betidés's changing attitudes from eating to refusing to eat the fish knights, Steel and McCracken have examined the perceived borders between the human and the non-human. Medieval literature can therefore provide us with valuable insights into how medieval individuals understood and represented their relationships with aquatic ecosystems, even when it features imaginary creatures.

FISH AS FOOD

We can suppose that medieval individuals were quite knowledgeable about various fish species, as evidenced by Aelfric's *Colloquy*. *Colloquy* was produced in the eleventh-century England with the aim of teaching Latin to school children at the age of seven and above (Garmonsway 1939; Harris 2003). Consequently, it contains Latin text written in parallel with Anglo-Saxon. Like many modern language textbooks, *Colloquy* is composed in the form of a dialogue, where representatives of various crafts and trades converse with their master, whom they ask to

teach them proper Latin. Aelfric thus introduces the students to the vocabulary specific for each of the professions along with Latin grammar. Due to its focus on the stereotypes associated with various trades, the *Colloquy* is thus an important source for studying Anglo-Saxon mentalities (Harris 2003, p. 112).

In the section where the master converses with the fisherman, *Colloquy* lists twenty names of various freshwater and marine organisms. Crucially, these are all creatures that the fisherman catches – or – in the case of the whale – could have caught if he did not fear it. This didactic piece therefore is a good illustration for the perceptions of fish in medieval society. The prohibition of flesh consumption was enforced by the Catholic church in sum for thirty-five per cent of the year (Walker Bynum 1988). During this period, fish – which was not considered to be 'flesh' – was consumed instead. In contrast to terrestrial creatures – including species living in close proximity to humans, such as domestic animals and pests – fish was not easy to observe in its natural habitat. Medieval individuals did not pick up many behavioural traits of fish, which could form the basis of a narrative – such as, for example, the greediness of a fox or the loyalty of a hound. Consequently, the role of fish in medieval (children's) narratives was largely reduced to being the source of food. For instance, three centuries after *Colloquy*, Walter of Bibbesworth composed another didactic work – *Le Tretiz* (Kennedy 2003). Written in Anglo-Norman verse, *Le Tretiz* was intended for Lady Dionysia Mouchensey the duchess of Pebroke to assist her in teaching her family the French language, which then was a requirement for the English nobility (Kennedy 2003, p. 131). The work has a rather adorable section dedicated to the sounds which different animals make. Fish do not produce any sounds which can be easily heard and recognised by the human ear. Hence, fish is introduced only as a prey to a fisherman: 'The fisherman fishes in a river. Now with his net, now with his hook' – *Li peschour en viver pesche. Ore de sa rey, ore de son hesche* (Kennedy 2003, p. 138; Bibbesworth 2009, p. 13).

Consequently, fish are often featured in fables and *exempla* suitable for younger audiences as a dead animal. For example, the plotline can revolve around a particular way to consume a fish because of its shape and colour. Plaice has a dark upper side and a white belly, which became the subject of an anecdote retold in the twelfth century by Alexander Neckam in his work *On the Nature of Things* – a natural history treatise (Neckam 1863, p. 152–54). An emperor forbade his courtiers to eat plaice with its dark side turned up. As one man forgot the plaice rule and flipped the fish to the wrong side, he was sentenced to death. However, the man's clever son found a way to save him. Less dramatic examples include household debates over fish. There are husbands stealing the best parts of cooked fish from their wives. There are monks punished by the devil for not appreciating the fish they have received to eat, or abbots who take advantage of their position and start consuming

larger and nicer fish (further sources summarised in Ward 1883 and Herbert 1910).

Even in fables, which portray anthropomorphised animals, and thus give animals their own voices and consequently more agency, fish are shown to talk about themselves in terms of their own dietary value. Thus, in one of Avianus's fables a lamprey 'humiliates' a fish by saying that lampreys are tastier and therefore more expensive (Duff & Duff 1934, p. 740–43). Avianus composed his fables around 400 CE, but they stayed in circulation and remained popular throughout the Middle Ages (Hodapp 2003). The fables were first circulated in Western Europe in Latin prose and verse versions. From the twelfth century onwards, they started to appear in vernacular languages. The fables were also used as texts to be translated by male students learning Latin. Thus, the verse version was commonly studied in schools up to 1300 and appears in late medieval English school manuscripts (Orme 1999, p. 230). All in all, Avianus's work survives in sixty-one manuscripts throughout Europe, and inspired imitations, for example, by the twelfth-century scholar Alexander Neckam (Hodapp 2003, p. 17).

William Hodapp has pointed out that Avianus's fables may have appeared appealing to children, for not only the fables feature children, they also occasionally describe them to outwit adults (Hodapp 2003, p. 19). Unfortunately, not all interactions between a child and an adult in Avianus's collection end well for the child. In the fable titled 'About the fisherman and the fish' a fisherman catches a small fish (*exigui piscis*) in a lake. The fish then begs the fisherman to let it go, reasoning that the fisherman can catch it again later, when it grows bigger – thus implying that the fish is still a child. The fisherman refuses.

Even when fish is described as more human-like, it still ends up eaten. In *Perceforest* the knight Betidés finds himself stranded on a barren winter island (Roussineau 1991, 273; Bryant 2011, p. 362). There he discovers a bunch of unusual fish coming out of the water to the shore. These fish have four legs, fur, and resemble terrestrial animals – oxen, sheep, deer, and even bears! Since Betidés is starving, he slaughters several 'fish beasts', and immediately gets attacked by four new fish coming out of the sea. These fish look like miniature knights fused together with their armour. Their heads are shaped like helmets, and are tipped with long horns, which the fish use as swords; they also have shields integrated into their backs. Upon defeating the four fish knights, Betidés removes this shield from one of them, and feasts on the fish's sweet white flesh.

The story of Betidés appears rather child-friendly, featuring anthropomorphic animals and concluding with a happy ending: the human knight befriends the king of the fish knights. He even teaches the fish folk new combat techniques!

Betidés's initial cruelty can be explained by the general lack of compassion that human beings tend to feel towards fish. Environmental scholars and

ethologists have for a while studied the reasons for such an occurrence (Elder 2014).² An important role in how humans perceive other animals is played by neoteny. The feeling of attachment in human beings is increased by the cuddliness of a creature, such as the presence of fur and fuzziness, and by the ability to lift the corners of the mouth in resemblance to a smile. Because fish do not possess these traits, they tend to invoke less empathy among humans in comparison to mammals (Elder 2014, p. 23–24). In addition, scientists such as James Rose (2002) and Bryan Key (2016) have argued that fish are not capable to process pain on a conscious level because they lack neocortex. Rose's and Key's articles have spurred the so-called 'fish pain' debate, with several scientists criticising Rose's and Key's argument, and pointing out behavioural evidence that fish indeed respond to pain on a conscious level – in other words, are capable of suffering (Sneddon 2015; Sneddon et al. 2018; Brown & Dorey 2019).

While Elder has accused modern public of thinking about fish as 'swimming protein' (Elder 2014, p. 26), in the Middle Ages fish were indeed considered something in between an animal and a vegetable. Pre-Linnean taxonomies arranged animals in a linear progression culminating in the human being as the perfect creature, 'the pot of gold at the end of the evolutionary rainbow' (Balcombe 2010, p. 164). Fish occupied the least important place in this animal hierarchy. Thus, in bestiaries entries dedicated to fish and snakes often concluded the list of animals and were followed by plants. One of the most prominent medieval scholars, Thomas Aquinas, explained:

Scripture, therefore, does not call fishes 'living creatures', but 'creeping creatures having life'; whereas it does call land animals 'living creatures' on account of their more perfect life, and seems to imply that fishes are merely bodies having in them something of a soul, whilst land animals, from the higher perfection of their life, are, as it were, living souls with bodies subject to them.

Et ideo pisces vocat, non animam viventem, sed reptile animae viventis, sed terrena animalia vocat animam viventem, propter perfectionem vitae in eis, ac si pisces sint corpora habentia aliquid animae, terrestria vero animalia, propter perfectionem vitae, sint quasi animae dominantes corporibus (Aquinas, *Summa Theologica*, Q. 72).

In other words, whereas modern scientists have argued that fish have imperfect brains, for medieval thinkers fish had imperfect souls.

In their analysis of the story, Steel and McCracken have argued that Betidés's journeys from feeling no compassion towards fish knights to recognising their sentience (Steel & McCracken 2011).³ Indeed, in the narrative's conclusion Betidés refuses to eat a fish knight offered to him as a sacrifice. Represented as first and foremost food in medieval sources, even

anthropomorphic fish had to go to great lengths in order to deserve human compassion. At the same time, the story appears to question the human position among the non-humans. Betidés's own nickname 'the White Knight' invites parallels between his own flesh, and the white flesh of the fish knights, making us question Betidés's own nature.

FISH AS A MAILBOX

One common feature of fish behaviour, which was noticed by medieval narrators was swallowing small inedible things. Hence another role of fish occurring in medieval stories potentially suitable for children is swallowing meaningful objects and later delivering them to humans. For example, one *exemplum* narrates about a householder, who gives his last penny to a beggar. Later a stranger comes and presents this man with a fish, inside which the householder finds a piece of gold (British Library, MS Harley 268). In another *exemplum* a fisherman receives a communion on Easter. However, being guilty of some sin, he does not dare to swallow the host. Instead, the fisherman gives the host to a fish. Ten years later the fisherman finally gets brave enough to confess his sin, and the fish swims to him with the host in its mouth (British Library, MS Royal 15 D). This motif appears not only in *exempla*. There is a lengthy story in *Gesta Romanorum* ('The Deeds of the Romans') about Pope Gregory – not one of the actual popes, but a completely fictional character (Bright 2019). A collection of entertaining stories which in fact have nothing to do with the Romans, *Gesta Romanorum* was compiled in thirteenth-century England and widely circulated both in England and in Europe. The stories featured in the collection come from a wide variety of sources, including episodes from chronicles and saints' lives, the available Classical materials, Eastern tales, fables, and folk stories (Brumbaugh-Walter 2003, p. 29). Both entertaining and moralising, these stories often feature young protagonists, meaning that they were probably interesting to the young audiences. Modelled on Oedipus, the story tells about the life of Gregory – the child born from the incestuous relationship between a brother and a sister. Ashamed of her sin, Gregory's mother casts him away. Years later, Gregory meets his mother again and marries her, neither realising they are related. Discovering the truth, Gregory goes on a pilgrimage to do penance for his parents' and for his own sins. He ends up on an island where he chains himself to the rocks and throws the keys into the sea. Seventeen years later, when God decides that Gregory has suffered enough and should become a pope instead, a fisherman discovers the keys to Gregory's chains while gutting a fish (Keller 1842, 124–34). In these examples fish act like some kind of God's mailboxes, transferring his gifts to people, becoming a medium connecting two worlds. In most cases – except for the *exemplum* when the fish carries a host in its mouth – the fish sacrifices its life to deliver an object to humans. As fish were gutted while still alive in the Middle Ages (and

the practice continues today), the whole experience of delivering an object to humans becomes rather tortuous for the fish.

I am arguing that the reason why in these examples God is described to elect fish as His messenger is connected to more abstract Christian ideas including representing Jesus Christ through the symbol of a fish. In the medieval European religious context Christ was of course the most famous person, who allegedly transferred God's message to people and was tortured to death. Jesus is frequently represented by the symbol of a fish, and the Greek word for fish – ἰχθύς – has been designated to stand for Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ meaning 'Jesus Christ, Son of God, Savior'. Fish thus became one of the earliest symbols to represent Jesus due to the Egyptian, Mesopotamian, and Syrian influences, as these cultures employed fish as a symbol of life and hopes for immortality (Edmondson 2010). In addition, fish metaphors appear throughout the scripture and were employed by later commentators (Derrett 1980). In the Bible, Jesus addresses two fishermen – Simon (future apostle Peter) and Andrew: 'Come with me and I will make you to become the fishers of men' (Mark 1:16–17). Another reason for making connections between Jesus and fish in medieval culture is the Eucharistic interpretation of the feeding of five thousand – one of the miracles performed by Jesus, when the multitude of people was fed on five loaves of bread and two fish. One of the Church Fathers, Tertullian, in his work 'On Baptism', compared all Christians to fish swimming in the water of baptism:

But we, little fishes, following our ἰΧΘΥΣ Jesus Christ, are born in water, nor are we safe other than by permanently being in water.

Sed nos pisciculi secundum ἰΧΘΥΣ nostrum Iesum Christum in aqua nascimur, nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus (Tertullian, *De baptismo*, cap. 1).

Following these metaphors, medieval bestiaries painted a positive image of fish. Bestiaries described these creatures as an example of parental love and compassion, apparently referring to the types of fish which carry their offspring in their mouth:

What human affection can imitate the compassion of fish? Kisses are sufficient for us. For them it is not sufficient to open internal organs, and to swallow the newborn and still return them whole.⁴

Quis humanus affectus hanc piscium pietatem possit imitari? Oscula nobis sacietati sunt, illis non satis est aperire viscera, natosque recipere, ac revocare integros (Aberdeen University Library MS 24 fol. 74^r – 74^r).

Bestiaries also connected fish to sexual restraint, as it was believed that fish breed only with their own kind

and therefore do not commit fornication, in contrast to donkeys and horses, or indeed humans:

Then how pure and unspoiled succession is, with no creatures mingling outside of their own species.⁵

Tum deinde quam pura et inviolata successio, ut nullus sed generi suo misceatur (Aberdeen University Library MS 24 fol. 74^r).

Therefore, on top of being a symbol for Christ, fish were also perceived a representation for innocence and freedom of sin in the animal kingdom. In light of these examples, one can speculate about parallels between the Biblical story of Jesus carrying God's message to humans and being tortured and executed, and an innocent creature – fish sent by God to carry an object to humans and also being tortured and executed while delivering this object.

FISH AS A MONSTER

Fish found in rivers, lakes, and close to the shores were represented as harmless commodities. It is probably because these water bodies themselves were relatively safe environments controlled by humans. At the same time, the more dangerous sea was also seen as a home to dangerous monstrous creatures (Fälton & Ignatova 2025). The fisherman from Aelfric's *Colloquy* indeed related that he did not dare to go after whales for it was dangerous: *Quia periculosa res est capere cetum* (Garmonsway, p. 29 – 30). In bestiaries whales – categorised as 'fish' within medieval taxonomies – were associated with the devil, as they were described to lure fish into their mouth with a pleasant smell, much like the devil lures naïve souls into his snares:

The nature of the beast is such that when it is hungry it opens its mouth and exhales some sweet-smelling odour from its mouth, and when the smaller fish scent this sweetness they congregate in its mouth.⁶

Natura belue est talis quando esurit aperit os suum, et odorem quendam bene olentem exalat de ore eius, cuius dulcedinem ut sentiunt minores pisces, congregant se in ore eius (Aberdeen University Library MS 24, fol. 73^r).

A popular motif appearing in multiple medieval sources, including bestiaries, features a whale (*balena*) which gets mistaken for an island. Once the sailors dock their ship and start a fire on top of the whale, the beast, being disturbed by the heat, dives to the depths in order to cool itself down, drowning the ship and the crew (For example, Cambridge, University Library, MS Ii.4.26, fols. 54^v – 55^r). Another marine monster frequently appearing in bestiaries is the *serra*, described in the following way:

On the beast called *serra*. There is a beast in the sea called *serra*, it has enormous wings. When it sees a ship under the sail in the sea, it raises her wings above water and competes in sailing against the ship for thirty or forty stadia, and not sustaining the labor it gets exhausted and lowers the wings and draws them towards herself. Indeed, the waves of the sea soon carry it tired back to its own place in the depth. This beast represents the world. The ship indeed is the example of the righteous, who without danger and the shipwreck of faith move through the midst of the world's storms and tempests. But the *serra* is a beast which is not strong enough to sail along the ship, it bears the image of those who in the beginning choose to start with good deeds, then not persevering in those, they are conquered by different kinds of vices which just like the fluctuating waves of the sea plunge them all the way to hell. Because the prize is promised not to those who begin but to those who persevere.⁷

De belua que dicitur serra. Est belua in mari que dicitur serra, pennas habens immanes. Hec cum viderit navim in pelago velificantem, elevat pennas suas super aquam et contendit velificare contra navim stadiis triginta vel quadraginta, et non sustinens laborem deficit, et deponens pennas ad se attrahit eas. Unde vero maris iam lassam reportant ad locum suum in profundum. Hec belua figuram habet seculi. Navis vero iustorum habet exemplum, qui sine periculo et naufragio fidei transierunt per medias huius mundi procellas et tempestates. Serra vero id est belua illa que non valuit velificare cum navi, figuram illorum gerit, qui in inicio ceperunt bonis operibus insistere, postea non permanentes in eis, victi sunt diversis viciorum generibus que illos tanquam fluctuantes maris unde mergunt usque ad inferos. Non enim incipientibus sed perseverantibus premium promittitur (Aberdeen University Library MS 24 fol. 73^r).

Stories about marine monsters are notable because, in contrast to 'ordinary' fish, 'monstrous' creatures – the *balena* and the *serra* – were frequently represented in manuscript illuminations. Not only stories about them were more exciting for the reader. Both these creatures were also portrayed to demonstrate a greater amount of sentience. The *balena* responds to the burning pain caused by the fire by diving into the deep cold water – this narrative certainly resonates with modern 'fish pain' debate and the researchers' focus on the aquatic organisms' behavioural reactions to noxious stimuli. The *serra* engages in a playful race against the ship. Manuscript illuminations portraying this creature depict it in a more lively manner in comparison to 'ordinary' fish, which are also depicted to accompany the *serra*. For example, an illumination

found in a fourteenth-century bestiary Kongelige Bibliotek, GKS 3466 8° (fig.1) shows two *serrae*, with one of them assuming a playful canine pose and looking at the ship, as if trying to make eye contact with the humans. As Ryan Denson (2023) has demonstrated, the sea monsters described in ancient Greek sources possessed canine features due to the blurred or entirely absent distinctions between the notions of sea monsters and 'sea dogs' in that culture. The dog-like appearance of marine monstrosities continued within the Graeco-Roman tradition and was transmitted via not only textual but also pictorial sources, influencing later representations of fantastic creatures. In agreement with J. J. Cohen's first thesis of monster culture, marine monsters' bodies were the reflections of medieval cultural perceptions of animals (Cohen 1996 p. 4). Not only they reflected an earlier tradition, but they also appeared to engage with the nonhuman sentience. As mentioned in the introduction, the didactic nature of the bestiaries suggests that they could be used to teach successive generations. We can therefore assume that the purpose of the marine monsters was not only to terrify and entertain, but also to encourage some empathy towards the non-human creatures.



Figure 1 Kongelige Bibliotek, GKS 3466 8°, fol. Reproduced with permission.

To summarise, the present article aimed to identify which roles were fulfilled by fish in the medieval texts supposedly intended for or consumed by children. For this purpose, I also highlighted what contemporary research considers to be medieval children's literature. While there was no such genre in the Middle Ages, there were child-friendly types of narratives found across various genres, including both textual and oral transmission. Stories suitable for younger audiences therefore could be found in language textbooks, as well as among fables, *exempla*, chivalric romances, and bestiary entries.

Within a selection of such sources, I have identified three dimensions of representing fish. Namely, they

were represented as food, as a messenger, and as a monster. Given the difficulty in neotenising fish and employing anthropomorphic comparisons to describe these creatures, it is not surprising that medieval tales often represented fish as objects rather than living creatures: they are dead and are ready to be eaten. Even a living fish was portrayed to live with an understanding that it will one day become food. Language textbooks taught young readers the names of the fish, suitable to be caught and consumed. Alternatively, a fish was shown to carry a precious object inside its body. On the surface it appears that fish's value was reduced to delivering an object sent by God to a human through being gutted. However, the use of fish as a reference to Christ, together with the generally positive representation of these creatures in bestiaries points at the possible influence of Christian symbolism upon such narratives. While these meanings might be lost on us, they could have been picked up by younger audiences in the highly religious medieval Europe. Finally, fantastic monstrous fish which were described to inhabit the seas subverted the first two motifs. Not only monstrous fish were described as more dangerous and therefore difficult to capture. They were also represented as creatures capable of manifesting their agency and sentience. Even though this exact terminology was not employed in the Middle Ages, narratives about monstrous fish potentially allowed (younger) audiences to engage with relevant ideas. Further research is required to investigate the relationships between complex and always contradicting representations of fish in medieval (children's) narratives.

REFERENCES

- Aberdeen University Library MS 24
- Cambridge University Library Kk4.25
- Edinburgh, National Library of Scotland, Advocates MS 19.3.1.
- Averett, M. K. (ed.) (2015). *The Early Modern Child in Art and History*. Routledge.
- Aquinas, T. (1987). Tr. Scanlan, J. J. *Man and the Beasts (De Animalibus, Books 22–26)*. Benzinger Bros.
- Ariès, P. (1962). Tr. Baldick, R. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Vintage Books.
- Balcombe, J. (2010). *Second nature: The inner lives of animals*. Palgrave Macmillan.
- Barrett, J., Orton, D. (2016). *Cod and Herring: The Archaeology and History of Medieval Sea Fishing*. Oxbow Books.
- Baxter, R. (1998). *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Sutton Publishing.
- Bryant, N. (tr) (2011). *Perceforest: The Prehistory of King Arthur's Britain*. Boydell & Brewell.
- Bekoff, M. (2000). Animal Emotions: Exploring Passionate Natures. *Bioscience*, 50(10), p. 861–70.

- Bibbesworth de, W. (2009). *Le Tretiz* ed. W. Rothwell. The Anglo-Norman Online Hub.
- Bright, P. (2019). *The Anglo-Latin Gesta Romanorum*. Oxford University Press.
- Brown, C., Dorey, C. (2019). Pain and Emotion in Fishes – Fish Welfare Implications for Fisheries and Aquaculture. *Animal Studies Journal*, 8 (2), p. 175–201.
- Brumbaugh-Walter, L. (2003). Selections from the *Gesta Romanorum*. In Kline, D. T. (ed.) *Medieval Literature for Children*. Routledge, p. 29–44.
- Clark, W. B. (2006). A Medieval Book of Beasts: The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation. Boydell.
- Clifton, N. (2003). "Of Arthour and of Merlin" as Medieval Children's Literature. *Arthuriana* 13(2), pp. 9–22.
- Cohen, J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press.
- Darton, H. (1982). *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*. Cambridge University Press.
- Denson, R. (2023). Caerulean Hounds and Puppy-Like Voices: The Canine Aspects of Ancient Sea Monsters. *The Classical Quarterly* 73.2, p. 520–31.
- Derret, J. (1980). Ἰησοῦν γὰρ ἀλιεῖς (Mk. I 16): Jesus's Fishermen and the Parable of the Net. *Novum Testamentum*, 22(2), p. 108–37.
- Despret, V. (2016). *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?* Tr. Buchanan, B. Foreword by Bruno Latour. University Of Minnesota Press.
- Druce, G. (1919). On the Legend of Serra or Saw-Fish', *Proceedings of the Society of Antiquaries Second Series*, 31, 20–35.
- Duff, J. W. and Duff, A. M. (trs) (1934). *Minor Latin Poets, Volume II: Florus. Hadrian. Nemesianus. Reposianus. Tiberianus. Dicta Catonis. Phoenix. Avianus. Rutilius Namatianus. Others*. Harvard University Press.
- Edmondson, T. (2010). The Jesus Fish: Evolution of a Cultural Icon. *Studies in Popular Culture*, 32(2), p. 57–66.
- Elder, M. P. (2014). The Fish Pain Debate: Broadening Humanity's Moral Horizon. *Journal of Animal Ethics*, 4(2), p. 16–29.
- Fälton, E., Ignatova, P. (2025). Staying away from Cthulhu rather than Embracing the Cthulhucene: Human and Non-Human Relations in Netflix's *The Sea Beast*. In Kosatica, M. and Smith, S. (eds.) *Framing Sustainability in Language and Communication*. Routledge, p. 240–58.
- Garmonsway, G. N. (1939). *Ælfric's Colloquy*. Methuen & Co.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.
- Gerhardt, M. (1966). Knowledge in Decline: Ancient and Medieval Information on 'Ink-Fishes' and Their Habits. *Vivarium*, 4, p. 144–75.
- Hanawalt, B. A. (2002). Medievalists and the Study of Childhood. *Speculum*, 77 (2), p. 440–60.
- Harris, S. J. (2003). *Ælfric's Colloquy*, In Kline, D. T. (ed.) *Medieval Literature for Children*. Routledge, p. 112–30.
- Hassig, D. (2000). *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*. Routledge.
- Herbert, J. A. (1910). Catalogue of romances in the Department of manuscripts in the British museum. Vol. 3. Longmans & Co.
- Hodapp, W. F. (2003). The Fables of Avianus. In Kline, D. T. (ed.) *Medieval Literature for Children*. Routledge, p. 12–28.
- Hoffman, R. C. (1985). Fishing for Sport in Medieval Europe: New Evidence. *Speculum*, 60 (4), p. 877–902.
- Hunt, P. (1996). Defining Children's Literature. In Egoff, S. et al. (eds.) *Only Connect: Readings on Children's Literature*, 3rd ed. Oxford University Press, p. 2–17.
- James, M. R. (1922). Twelve Medieval Ghost Stories. *The English Historical Review*, 37 (147), p. 413–22.
- James, M. R. (1928). Bestiary: Being A reproduction in full of Ms. li 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England. Oxford University Press.
- Kay, S. (2015). Before the 'Animot: Bêtise' and the Zoological Machine in Medieval Latin and French Bestiaries. *Yale French Studies* 127, p. 34–51.
- Kennedy, K. (2003). *Le Tretiz* of Walter Bibbesworth. In Kline, D. T. (ed.) *Medieval Literature for Children*. Routledge, p. 131–42.
- Key, B. (2016). Why Fish Do Not Feel Pain. *Animal Sentience*, 3(1), p. 1–33.
- Keller, H. (ed). (1842). *Gesta Romanorum*. J. G. Cotta'scher Verlag.
- Kline, D. T. (2003). Medieval Children's Literature: Problems, Possibilities, Parameters. In Kline, D. T. (ed.) *Medieval Literature for Children*. Routledge, p. 1–11.
- La Rosa, C. (2019). Animali marini e 'aḡa'ib nelle opere di geografia e odeporica arabo-sicula e andalusica. In Ghersetti, A., Capezio, O., and Bellino, F. (eds.) *Studi in Onore Di Giovanni Canova. Quaderni Di Studi Arabi*, n. S. 14. Istituto per l'Oriente, p. 123–44.
- Leclercq-Marx, J. (2022). Un poisson volant polymorphe. La Serra dans le Physiologus grec et latin, les Bestiaires et quelques encyclopédies (IXe-XVe s.). Le texte et l'image. In Draelants,

- I. et al. (eds) *RursuSpicae. Transmission, réception et réécriture des textes de l'Antiquité au Moyen Âge*, 4, p. 11–37.
- Le Goff, J. (1982). *Time, Work and Culture in the Middle Ages*. The University of Chicago Press.
- Mood, A. (2010). *Worse Things Happen at Sea: The Welfare of Wild-Caught Fish*. <http://www.fishcount.org.uk/published/standard/fishcountfullrptSR.pdf> (Accessed: 1 June 2022).
- Moradi, Z. (2017). Fish as a Marvelous Creature in Myths and Manuscripts: An Overview. *Iranian Journal of Ichthyology*, 4(3), p. 188–219.
- Murray, R., Heumann, J. (2016). *Monstrous Nature: Environment and Horror on the Big Screen*. University of Nebraska Press.
- Neckam, A. (1863). *De natura rerum libri duo*. Longman.
- Orme, N. (1999). Children and Literature in Medieval England. *Medium Ævum*, 68(2), p. 218–46.
- Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Seuil.
- Powell, H. (2010). “Once Upon a Time There was a Saint...”: Re-evaluating Folklore in Anglo-Latin Hagiography. *Folklore*, 121(2), p. 171–89.
- Rose, J. D. (2002). The Neurobehavioral Nature of Fishes and the Question of Awareness and Pain. *Reviews in Fisheries Science*, 10 (1), p. 1–38.
- Roussineau, G. (ed). (1991). *Perceforest*, Vol. 2. Droz.
- Schmitt, J.-C. (1988). Religion, Folklore, and Society in the Medieval West. In Little, L. K. and Rosenwein, B. H. (eds) *Debating the Middle Ages: Issues and Readings*. Blackwell, p. 377–87.
- Shaner, M. E. (1992). Instruction and Delight: Medieval Romances as Children’s Literature. *Poetics Today*, 13(1), p. 5–15.
- Skeat, W. W. (1872). *A Treatise on The Astrolabe: addressed to his son Lowys, Geoffrey Chaucer*. N. Trübner & Co.
- Sneddon, L. (2015). Pain in Aquatic Animals. *The Journal of Experimental Biology*, 218, p. 967–76.
- Sneddon, L., et al. (2018). Fish Sentience Denial: Muddying the Waters. *Animal Sentience*, 21(1), p. 1–11.
- Stahl, S. et al. (2003). *On Reading Books to Children: Parents and Teachers*. Mahwah, NJ: L. Erlbaum Associates.
- Steel, K., McCracken P. (2011). The Animal Turn: Into the Sea with the Fish-Knights of *Perceforest*. *postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, 2, p. 88–100.
- Steel, K. (2019). *How Not to Make a Human: Pets, Feral Children, Worms, Sky Burial, Oysters*. University of Minnesota Press.
- Szabo, V. (2008). *Monstrous Fishes and the Mead-Dark Sea*. Brill.
- Taylor, A. (2018). Where Are the Wild Things? Animals in Western Medieval European History. *History Compass*, 16, p. 1–12.
- Van Dyke, C. (2018). Women and Other Beasts: a Feminist Perspective on Medieval Bestiaries. *Medieval Feminist Forum*, 54(1), p. 94–117.
- Van Engen, J. (1986). The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem. *The American Historical Review*, 91 (3), p. 519–52.
- Walker Bynum, C. (1988). *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. University of California Press.
- Ward, H. et al. (1883). *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*. Vols. 1,2. London: Longmans & Co.
- Watkins, C. (2004). “Folklore” and “Popular Religion” in Britain during the Middle Ages. *Folklore*, 115 (2), p. 140–50.

¹ For example, late medieval English ghost stories, transcribed by M. R. James (1922).

² Nowadays manifested through industrial fishing and fish farming practices. Maximilian Elder has observed that methods for fish slaughter would be considered cruel or illegal if applied to terrestrial animals (Elder, p. 23). See also Mood, 2010.

³ Sentience can be defined as the ability to feel and experience emotions such as joy, pleasure, suffering, and fear.

⁴ Author’s translation.

⁵ Author’s translation.

⁶ Author’s translation.

⁷ Author’s translation.

Bild- och texttolkning av djur, människa och vidunder i Bröderna Lejonhjärta

Maria Sundkvist

Linköpings universitet, Tema Barn, Institutionen för tema

sigridsundkvist@gmail.com

Abstract

This study examines the complex relationships between animals, humans, and monsters in Astrid Lindgren's *The Brothers Lionheart*, focusing on the interplay between the text and illustrations by Ilon Wikland. The analysis challenges traditional power dynamics, suggesting that the boundaries between species are negotiable and subject to change. The research underscores the profound significance of animals in children's literature, particularly in Lindgren's works, where animals often symbolise innocence and wildness. By dissecting anthropomorphism and zoomorphism, the study uncovers how Lindgren and Wikland blur the lines between these categories, contributing to a post humanist perspective. The findings suggest that Lindgren's portrayal of animals and monsters challenges the conventional hierarchy, presenting a more egalitarian view of these relationships. The study employs a combination of textual and visual analysis, considering how metaphors and descriptive language contributes to the portrayal of animals, humans, and monsters. The research also examines the role of illustrations in enhancing the narrative, noting that images provide additional information not found in the text. The post humanist approach offers an understanding of the complex interactions between species, emphasizing the fluidity of these relationships. Finally, the study underscores the crucial role of illustrations in shaping readers' interpretations, suggesting that images play a significant role in the narrative and should be appreciated for their contribution to the story.

Keywords

Anthropomorphism, Zoomorphism, Posthumanism, The Brothers Lionheart, Chapter book, Iconotextuality

INTRODUKTION

Den här studien rör relationer mellan djur, människa och vidunder. Den utgår från att en traditionell maktrelation där människan styr över djuren, inte är självklar. I stället undersöks relationerna utifrån att där inte behöver finnas några tydliga skiljelinjer, vilket i sin tur kan betyda att de blir förhandlingsbara och kan förändras (jfr Öhman 2015).

Empirin är kapitelboken *Bröderna Lejonhjärta*. Till skillnad från tidigare lejonhjärtaforskning, finns här också en bildanalys. Metodologiskt ses relationen bild och text som flermedial – med det menas att de båda tolkas var och en för sig, först därefter ses de som en helhet (jfr Druker 2008, s. 16–17 där hon refererar till Clüvers uppdelningar mellan olika former av samspel mellan medier). Därefter ställs resultaten från bild- och textanalyserna mot begreppet ikonotext. Med det menar Hallberg interaktionen mellan bild och text. Ikonotexten, vars 'immanenta strukturer konstitueras av bild och text', realiserar genom läsning fastställer hon och fortsätter med att konstatera att ikonotext är ett 'hermeneutiskt textbegrepp' (Hallberg 2022, s. 2). Begreppet har kommit att förknippas med forskning om

bilderböcker, men används i det här sammanhanget för att tolka en kapitelbok.

Bröderna Lejonhjärta har blivit en del av ett svenskt kulturarv. Författare, politiker, journalister, sångare och komiker använder citat eller karaktärer från verket. Boken finns med på en så kallad läslista för grundskolans lågstadium (Kulturrådet & Skolverket 2025). Frasen *Vi ses i Nangijala* används i dödsannonser, nekrologer och på begravningsbyråernas digitala minnessidor. Vad som förmedlas i den kan ha betydelse för människors sätt att förstå sig själva, djur och relationer dem emellan.

Bröderna Lejonhjärta innehåller flera av folksagans grundläggande element (Propp 1958). Den lille/fattige/ungste slåss framgångsrikt mot den store/rike/vuxne. Hjälten har medhjälpare, en stuga är en central plats och det finns magiska föremål och ögonblick. Som i fantasy och saga sätts tid och rum ur spel och det finns tre parallella världar. I både fantasy och folksaga kan djur ha särskilda förmågor och så är det även här. En räv visar ingången till en grotta och en duva lånar ut sin kropp så att en människas röst kan höras från en parallell värld (Nangijala) till en annan (jorden). Förutom djur och människor spelar

Research Network Research Network for Interspecies Relations in Children's Cultures, 13-15 June 2023. Organized by Linköping University. Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press. © The Author(s). This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

vidunder en avgörande roll i handlingen. Sådana är vanliga i såväl fantasy som saga.

Berättelsen är också en realistisk beskrivning av det fattiga Sverige som föregick det välfärdssamhälle som fanns när boken publicerades. Realismen finns i inledningen med en ensamstående mor med en döende son. Samtidigt innehåller den en utopisk värld som för tankarna till 1970-talets vänsterorienterade politiska diskurs. 'Här i Körbärsdalen är allting gratis. Vi ger åt varann och hjälper varann allt eftersom det behövs.' (Lindgren 1973, s. 36). Likaså utmanas traditionella köns- och familjemönster. Körbärsdalen leds av en kvinna och de flesta mänskliga karaktärer lever sina liv som ensamstående. De två minderåriga bröderna bor utan vuxna i Nangijala utan att det väcker någon förvåning i samhället.

Förutom politiska ideologier finns också förklaringar till vad som händer när döden inträffar. Astrid Lindgren menar i en intervju år 1975 att berättelsen kan vara till hjälp för den sekulariserade människan att hantera döden (Edström 1992).

Bröderna Lejonhjärta är med andra ord mångfasetterad, både till form och innehåll. Komplexiteten stärks av att den materialiserats på olika sätt under de dryga femtio år som gått. Varje sådan artefakt riktas till en ny krets av lyssnare och läsare i olika åldrar (Sundkvist 2023).

DJURGESTALTER OCH DJURMOTIV HOS ASTRID LINDGREN OCH ILON WIKLAND

Djur är mycket vanligt förekommande i barnlitteratur och har så varit under lång tid. Göte Klingberg har ett helt kapitel om vad han kallar djursyn och djurskyddstanke i sitt arbete om den tidiga barnlitteraturen, vilket exemplifierar hur centralt motivet varit (Klingberg 1964). Även senare tiders barnlitteratur innehåller många djur (Nikolajeva 2000). Kombinationen barn och djur är likaså vanligt förekommande. Barn- och djurgestalter har både använts för att skapa bilden av den romantiska barndomen där de står för någonting rent, naturligt och oskuldsfullt och för det otuktade, farliga och ociviliserade som vuxna behöver fostra och tukta (Lassén-Seger 2008).

Astrid Lindgren och Ilon Wikland använder därmed en etablerad motivkrets i sina texter och bilder. De påbörjade sitt samarbete under 1950-talet och boken om bröderna Lejonhjärta kom att bli deras näst sista stora gemensamma projekt. De kunde hantverket och följde genrens konventioner. Det är därför inte förvånande att finna många barn- och djurgestalter i den. Och det finns många fler exempel i deras övriga verk. Relationer mellan en hund och ett barn är ett återkommande tema (se exempelvis Lindgren 1964, 1972, 1975 och Wikland 1997).

I författarskapet finns förutom många centrala djurgestalter också djur i egen- och ortsnamn. Likaså använder Lindgren flitigt djur som epitet, i liknelser och talesätt (Orlov 2007). Kaniner är exempelvis ett åtråvärt husdjur för barn i *Vi på Saltkråkan* och

Bröderna Lejonhjärta (Lindgren 1964, 1973). I böckerna om Pippi Långstrump och Emil i Lönneberga spelar bruksdjur som häst, gris och höns centrala roller (Lindgren 1945, 1946, 1948 och 1984).

ASTRID LINDGREN OCH ILON WIKLAND I FORSKNING OCH BIOGRAFIER

Allt sedan Ulla Lundqvist disputerade på en avhandling om Pippi Långstrump och Margareta Strömstedt skrev en biografi om Lindgren (Lundqvist 1979; Strömstedt 1977), har kunskapen om författarskapet och personen Lindgren växt. Det finns en biografi om Ilon Wikland (Tammer 2020). Jens Andersens biografi om Lindgren (Andersen 2014) ger liksom Tammer om Wikland en översikt över personens produktion. Vivi Edström, Boel Westin och Helene Ehriander är exempel på litteraturvetare som analyserat författarskapets bredd och djup (Edström 1992, 1997; Westin 1996, 2024; Ehriander 2015, 2019).

Forskningen är idag omfattande och till en del tvärvetenskaplig till sin karaktär. En så kallad enkel sökning i Libris våren 2025 visar att det finns drygt tjugo avhandlingar som utgår från Lindgrens verk. Till detta kommer vetenskapliga artiklar, antologibidrag och monografier som behandlar delar av författarskapet. Inom Malin Nauwercks projekt *Lindgrenkoden* har bland annat en avhandling i datavetenskap publicerats. Den handlar om att tillgängliggöra innehållet i Lindgrens bevarade stenografblock (Heil 2023). Lisa Källströms avhandling i retorik behandlar bland annat betydelsen av pippiböckernas storlek och andra former av materialitet (Källström 2020). Lindgrens texter i relation till film, teater och andra medier har beforskats av Martin Hellström och Johan Svedjedal (Hellström 2015; Svedjedal 2024). I Åsa Nilsson Skåves ekokritiska läsning av *Ronja rövardotter* undersöks samspelet mellan människa, djur och natur. Hon visar att det inte finns någon enkel dualism mellan natur och civilisation i verket, vilket utmärker många andra barnböcker. Ett annat i det här sammanhanget intressant resultat är att Lindgren enligt Nilsson Skåve skapat 'ett idealtillstånd som går bortom även distinktionen mellan antropocentrism och ekocentrism' (Nilsson Skåve 2015, s. 223).

Även om det är texterna som dominerar som objekt i forskningen om Lindgrens utgivning, finns det exempel på forskning som behandlar de bilder som publicerats i böckerna. Den tidigare nämnda Nilsson Skåve har exempelvis studerat såväl bild som text i olika berättelser om Ronja rövardotter (Nilsson Skåve 2019) och Anette Almgren White har gjort en intermedial analys av Pippi Långstrumptrilogin (Almgren White 2019). Även Källström gör bildanalyser kopplade till Lindgrens verk (Källström 2020).

Vivi Edström placerar in *Bröderna Lejonhjärta* i litteraturhistorien och ger en god överblick av mottagandet den fick på 1970-talet (Edström 1997). Niklas Schiöler ifrågasätter den gängse tolkningen att

boken handlar om kärlek mellan två bröder. Enligt honom är det precis tvärt om: boken synliggör konflikter mellan bröder, där den äldre har makt över och förminskar den yngre (Schiöler 2010).

FORSKNING OM RELATIONEN DJUR – MÄNNISKA

Likt forskning med fokus på sociala klasser, män och kvinnor och/eller relationen mellan barn och vuxna, är relationen djur – människa ett fält som syftar till att förstå maktrelationer dem emellan i kultur och samhälle. Ett posthumanistiskt paradig gör sig gällande i vilket människans makt över djuren ifrågasätts och granskas.

Zoe Jaques utforskar djur och människa i bland annat *Alice i Underlandet*. Jaques menar att relationen mellan djur och barn i barnlitteratur utmanar traditionella hierarkier mellan människa och djur. Hon visar att barngestalter framställs som nära förbundna med djur, vilket skapar en känsla av empati och samhörighet med det icke-mänskliga. Föreställningen att människan är herre över djuren utmanas när det inte är entydigt hur relationen dem emellan är (Jaques 2015).

Även inom Lindgrenforskningen finns exempel på posthumanistiska perspektiv. David Rudd diskuterar djurmotiv och menar att det inte finns någon enkel hierarki mellan djur och människa (Rudd 2007).

SYFTE OCH METOD

Syftet med artikeln är att analysera de litterära gestalter som finns i bild och text i originalutgåvan av *Bröderna Lejonhjärta* från 1973 samt de språkliga uttryck som används för att beskriva dem.

Begreppen *släkte* och *art* som finns i taxonomi inom zoologin används. Med hjälp av släkte kategoriseras tre släkten: djur, människa och vidunder. De är härledda ur bild och/eller text. Särskilt intresse ägnas åt om kategorierna är slutna och självklara, eller om bild och text luckrar upp gränserna mellan de tre släktena. I text kan det ske exempelvis med hjälp av metaforer eller att individer i ett släkte tillskrivs tankar och känslor som traditionellt förknippas med ett annat släkte. Begreppen antropomorfism, föreställningar om att djur har mänskliga egenskaper och dess motsats zoomorfism, föreställningar om att människor har djuriska egenskaper, används. Jag har inte funnit något särskilt begrepp för att beskriva om vidunder hämtar drag från djur och/eller människor.

I släktena djur och vidunder finns arter som exempelvis häst och drake. Begreppen är grundläggande i den systematik som formulerats för att benämna och kategorisera det som lever.

Analysen utgår från frågorna:

- 1) Hur ofta förekommer de tre släktena i bild och text och vilka arter bland djur- och vidunder finns där?

- 2) Hur beskrivs de i relation till varandra? Vem har makt över vem?
- 3) Finns det exempel på att gränsen mellan släkten luckras upp? En central fråga är om och i så fall hur djur, människa och vidunder beskrivs som klart separerade storheter, eller om det i bild och/eller text finns antropomorfa och/eller zoomorfa drag. Går det att jämföra resultaten med Donna Haraways påstående: '...gränsen mellan människa och djur i den amerikanska vetenskapliga litteraturen är helt raserad' (Haraway 2008b, s. 189).

Frågorna besvaras med olika metoder, beroende på om det är bild eller text som studeras. Motiven djur, människa och vidunder analyseras utifrån vad de gör och hur de är placerade i bilden. Likaså utforskas om det finns tydliga gränser dem emellan eller om ett släkte har avbildats med hjälp av detaljer från ett annat. Användning av metaforer, verb och egennamn studeras. En hypotes är att beskrivningar där släktena lånar egenskaper av varandra öppnar för att kategorierna inte är slutna och att de kan förändras. Likaså studeras hur dessa lån rör sig mellan de tre släktena och om de förstärker eller förminskar gestalten i fråga. Resultaten redovisas i separata avsnitt: ett för bilder och ett för text.

Det finns anledning att kort kommentera relationen bild och text i reception av barnböcker. Maria Nikolajeva menar att barn och vuxna har olika förmågor när de ska tolka en barnbok med bilder. Barn är enligt henne bättre på att låta både bild och text bidra till tolkningen än vad vuxna är. Vuxna ger texten en överordnad position, vilket leder till att de inte erfar allt det som bilder kan ge (Nikolajeva 2000). Kanske är det en förklaring till varför bilderna i kapitelboken *Bröderna Lejonhjärta* inte väckt forskares intresse i någon större utsträckning.

Textens hegemoni över bilden i barnbokssammanhang syns i begreppet illustration. Det är vanligt att bilder i barnböcker beskrivs som illustrationer. Begreppet leder till att texten ses som det centrala och bilderna som något som kan tas bort eller ersättas av andra bilder utan att meningen i berättelsen försvinner eller ändras (jfr Hallberg 2022). Resonemanget går att koppla till Nikolajevas distinktion mellan barns och vuxnas reception av barnböcker.

Inom forskningen som rör bilderböcker är synen på bilder en annan. Ulla Rhedin har bidragit till en ökad förståelse för hur bild och text samverkar för att skapa mening i en berättelse (Rhedin 2001). Åsa Nilsson Skåve använder exempelvis hennes begrepp den illustrerade texten och den genuina bilderboken i en analys av bild och text i *Ronja rövardotter* (Nilsson Skåve 2019). Med det senare menas att bild och text utgör en helhet.

Maria Andersson och Elina Druker har samlat ett antal barnboksstudier i en för området viktig antologi. Kapitelböckerna *Alice i underlandet*, *Mio min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* ingår i en analys av temat

drömmar. Trots att bilder är centrala i de allra flesta utgåvor av de tre titlarna ingår de inte i Boel Westins intressanta analys (Andersson och Druker 2009, s. 71–82).

Maria Nikolajevas studie av några olika illustrerade versioner av sagan *Tummelisa* har inspirerat till bildanalysen av *Bröderna Lejonhjärta*. Framför allt är resultatet att olika konstnärers bilder leder till olika tolkningar av sagan intressant (Nikolajeva 2000, s. 94–96).

Det tycks som om bilder i bilderböcker till skillnad från bilder i kapitelböcker i högre grad intresserar forskare så här långt. Till skillnad från tidigare studier av *Bröderna Lejonhjärta* har här både bild och text fått ligga till grund för undersökningen. Skälet är att analysen kan bli både djupare och resultaten annorlunda om de båda medierna ges uppmärksamhet. Nina Christensen ger olika exempel på relationen bild och text som varit till hjälp i analysen. Bilder kan vara jämförbara med texten, kontrastera den, ge ett motsägelsefullt budskap till den eller komplettera den. (Christensen 2018, s. 269–292).

RESULTAT

I detta avsnitt redovisas bild- och textanalyserna var för sig. Inledningsvis presenteras kortfattat förekomsten av djur, människa respektive vidunder i såväl bild som text.

Sett till antal gånger de tre släktena finns i verket dominerar människan i såväl bild som text. Därefter kommer djuren och sist vidundren.

I fyra av de 43 bilderna finns inte något av släktena med. Om dessa räknas bort är det 39 bilder som innehåller en eller flera gestalter. 14 av bilderna innehåller bara människor (36%), 21 bilder har både djur och människor (54 %), två bilder innehåller djur, människor och vidunder (5 %), en bild innehåller människa och vidunder och slutligen en bild som bara innehåller djur.

På 136 (59 %) av de 228 sidorna finns det text som innehåller djur och människor, människor finns på varje sida (100 %) och 29 sidor (12 %) innehåller djur, människa och vidunder.

Bildanalys

Förutom de flerfärgade omslagsbilderna är bilderna framställda i en svartvit skala. Omslaget består av två motiv som båda innehåller bröderna. I det ena finns också hästarna Grim och Fjalar. Himmelsblå färg bildar botten och knyter ihop motiven till en sammanhållen helhet, som ett collage. Sammansmältningen förstärks av ett antal körsbärsträd som finns i båda motiven. På framsidan ser de två bröderna djupt in i varandras ögon, en gest som återkommer på baksidan, men där är det hästarna som utför den. Resultatet är en samhörighet både inom släktena (pojke till pojke – häst till häst), samtidigt som människa – djur likställs i och med att de gör samma sak: Gesterna visar kärlek eller

förtrolighet till den andre. Någon jämförbar relation är det inte även om djur och människa ges förmåga att uttrycka och känna liknande känslor. Människans hegemoni syns i att motivet med bara pojkar är publicerad på omslagets framsida, medan bilden där hästarna också är med, pryder baksidan. I den sitter pojkarna på hästarna, vilket stärker människans makt över djuren.

Det finns olika typer av bildformat. Utöver omslagsbilden finns bilder över hela uppslag, bilder som tar nästan ett helt uppslag och så bilder som har fått lika mycket utrymme på en sida som texten har fått.

Ilon Wikland utnyttjar texten i kompositionen av flera av bilderna, på samma sätt som serietecknare eller skapare av bilderböcker gör. Hon låter exempelvis i ett par sådana bilder trädgrenar bre ut sig från den ena sidan till den andra, eller låter vidundret Katla dominera uppslaget med sin svans och sitt huvud. Wikland ringar på så sätt in texten, skickar in den i en ram, så att bild och text bildar en sammanhållen helhet.

Duva, får (i form av en fårfiol), hund, häst och varg är avbildade. Det är med andra ord fem arter från djursläktet i bilderna, varav fågel representeras av underarten duva. Häst är den art som finns flest gånger. Oftast rör det sig om bilder på huvudkaraktärerna Grim och/eller Fjalar. Den tredje kategorin – vidundren, representeras i bilderna av draken Katla.

Flera centrala gestalter som nämns i texten, exempelvis brödernas mamma, Jonatans lärare på jorden, vidundret Karm och gumman Elfrida i sin stuga utanför Törnrosdalen finns inte med i bilderna.

Människans dominans förstärks av att de förutom i en enda bild också finns med i de bilder som innehåller djur. Fyra av bilderna med djur och människa kan tolkas som uttryck för en kompanjonskap arterna emellan. Den gestaltas med hjälp av gester och/eller ögonkontakt. Trots detta ger bilderna uttryck för ett antropocentriskt perspektiv, då människan äter djur, dricker deras mjölk samt använder deras kroppar för transport och för att skicka meddelanden. Det absolut vanligaste motivet bland djurbilderna är människor som rider/sitter upp på en häst. 13 bilder har häst och ryttare som motiv.

Det finns exempel både på bilder som kompletterar och kontrasterar texten (Christensen 2018). En kompletterande bild är en interiör från värdshuset Guldtuppen och med i bilden finns tio människor. Utifrån storlek, klädsel och skägg, framgår det att det rör sig om sju vuxna och tre barn. Bland de vuxna är två kvinnor och resten män. Bland barnen finns det tre pojkar (Lindgren 1973, s. 40–41). Två av barnen är Karl och Jonatan, det tredje är en pojke som till utseende och storlek är mycket lik Karl. Han nämns inte i texten, men finns med i bilden. I en bild där Törnrosdalens folk är samlat finns minst 76 dalenbor gestaltade (Lindgren 1973, s. 124–125). Utifrån storlek och positioner tolkar jag att 15 av dem är barn och 61 är vuxna. Schiöler skriver att det inte finns 'ett enda barn' i brödernas ålder i Nangijala (Schiöler

2010, s. 195). Det här är en detalj som inte påverkar den tes han driver, men i det här sammanhanget är den intressant. Beror tolkningen på att Nangijalas barn framför allt finns i bild och inte i text?

I bilden på torget i Törnrosdalen pågår ett ofrivilligt möte som Tengil kallat till. Här både kontrasterar och kompletterar bilden texten. Tyrannen och soldaterna har vapen, hjälmar och mantlar. Tengil och hans närmaste man sitter på var sin häst. Alla andra människor står och bland Törnrosdalens kuvade folk, tecknade i grått/vitt, är det bara fyra som intar en annan position än vad det stora flertalet gör. En äldre kvinna rör sig långsamt framåt med hjälp av en käpp, ett litet barn försöker dra med sig en vuxen kvinna (mamman?) från folkhopen och ett något större barn står ensam och bortvänd från Tengil och hans soldater. Den fjärde gestalten är en man som till utseendet påminner om värdshusvärden Guldtuppen. Berättaren Karl vet vid det här laget att det är Guldtuppen som är förrädaren i Körbärsdalen. Mannen på bilden i Törnrosdalen intar en position som likt åldringens och barnens skiljer sig från de övriga som bor i dalen. I stället för att ställa sig framför Tengil och hans anhang står han tillsammans med soldaterna och blickar ut mot Törnrosens folk, som om han vore på Tengils sida. Det står inte någonting i texten om att även Törnrosdalen har en förrädare och tolkningen bygger enbart på bilden. Det är annars svårt att förstå mannens val av position och att soldaterna låter honom stå tillsammans med dem.

Övriga människor som bor i dalen står stilla, nedsjunkna och med ansiktena vända mot Tengil och hans soldater. Det är med andra ord endast två barn, den äldre kvinnan och Guldtuppens like i egenskap av förrädare, som inte träder in i rollen som underkuvad träl till tyrannen. Vad har då detta med relationen djur – människa att göra? Precis som de mänskliga gestalternas positioner tolkas som motstånd, så kan också djurs göra det.

Två hundar finns i bilden. Den ena är svart och det gör att den syns bra mot de vita/gråa människorna. Den är placerad långt fram, vilket också bidrar till att den syns bra, även om den inte är särskilt stor. Hunden är precis som ett av barnen och den äldre kvinnan i rörelse och har öronen nyfiket riktade framåt. Den andra hunden är vit och finns längre in i bilden. Även den hunden har öronen riktade framåt som om den lyssnar till vad som händer på torget. Kontrasten bidrar till att den svarta hunden syns tydligt i bilden, även om den är mindre än människorna. Svart är också maktens färg i bilden: Tengils närmaste man sitter på en svart häst och torget vimlar av svarta hjälmar och mantlar. Hundens färg, liksom dess rörelse, tolkas som att den inte är kuvad som hopen av människor. De två hundarna skapar dynamik i bilden och tillsammans med två av barnen och den äldre kvinnan också hopp om att det går att ta sig ur träldomen. Även Guldtuppens like är trygg i det att han tror sig ha sluppit undan genom sitt förräderi.

Två andra bilder som kompletterar texten, gestaltar en och samma passage i Karmanjaka.

Förutom djur och människa finns här också det tredje släktet, vidundret. Den första bilden är publicerad på ett helt uppslag på sidorna 162 och 163 och den andra på ytterligare ett helt uppslag cirka femtio sidor fram i berättelsen. De visar alltså samma plats, men vid olika tidpunkter och ur något olika perspektiv. Platsen – en övergång över Karmafallet som finns i ett berglandskap med bland annat en mycket stor sten – är alltså den samma, men det är två olika händelser som gestaltas. I den första bilden är pojarna på den ena sidan av vattnet och Katla på den andra, i den andra befinner sig barn och drake på samma sida men på olika höjd på den stig som ringlar fram i bergen. Gestalterna har också bytt plats, pojkarna som var till vänster i den första bilden är nu till höger om draken. I den första bilden är pojkarna på väg mot Katlagrottan för att befria Orvar. I den andra är de på väg till samma grotta för att kedja fast Katla. Genom att byta plats på drake och pojkar bidrar bilden till tolkningen att pojkarna närmar sig slutet på uppdraget att befria Törnrosens folk. Den stora stenen är avgörande för händelseförloppet. I den första bilden håller sig Katla i den för att kunna kravla sig fram, i den andra blir den början på hennes död. Jonatan lyckas rubba stenen så att den knuffar ut henne i Karmafallet.

Det står ingenting i texten om stenen i anslutning till den första bilden. Ändå väljer Lindgren att introducera den i bestämd form på uppslaget innan den andra stenbilden. Hon skriver: 'Vi hade hunnit så långt som till den stora stenen där vi hade sett henne sticka fram sitt förfärliga huvud' (Lindgren 1973, s. 214, min kursivering). På så sätt används kunskap om miljön som bara fanns i bild tidigare för att föra berättelsen framåt. I upplagor där Wiklands bilder inte finns med förlorar den språkliga bestämda formen mening. Stenen i fråga är ny i texten och utan Wiklands första bild av platsen har läsaren ingen kunskap om att den finns där.

Hästars rörelser för handlingen framåt. Som framgått tidigare är hästar det vanligaste djurmotivet. I flera av bilderna med häst och människa är ekipagen satta i rörelse, alltid på väg till höger. På så sätt hjälper bilderna berättelsen framåt. Hästen rör sig så att säga i läsriktningen och förstärker känslan av att det är mycket bråttom. Både bilderna med stenen och de med häströrelser är exempel på hur bilder ger mer information eller kompletterar det som går att tolka utifrån texten. Bild och text tillför var för sig mening och tas den ena bort (att bilderna exempelvis inte finns med i en ny upplaga) försvinner samspelet dem emellan.

Även om det aldrig är svårt att kategorisera gestalter utifrån vilket släkte de tillhör, finns exempel på lån de tre släktena emellan som utmanar gränser (jfr Haraway 2008b). Det finns anledning att jämföra resultaten med Nilsson Skåves. I *Ronja rövardotter* är bilderna av icke-realistiska varelser annorlunda än i *Bröderna Lejonhjärta*. Det finns exempelvis detaljer från fågel och kvinna i gestaltningen av varelserna vildvittror (Lindgren 2007). Nilsson Skåve menar att den här blandningen av djur och människa i de icke-realistiska varelser som finns i skogen 'kan ses som en

metaforisk förstärkning av en tematisk gränsupplösning, då de i varierande grad utgör hybrider mellan mänskligt och djuriskt' (Nilsson Skåve 2015, s. 221). Några liknande lån djur - människa emellan har jag inte funnit i *Bröderna Lejonhjärta*. Däremot hämtar vidundret Katla i bilderna drag av en reptil med sina korta ben, nakna hud, klor, långa käft med sylvassa tänder och långa stjärt. Samtidigt är hon ett vidunder som sprutar eld och har en mycket lång tunga som påminner om ett spjut.

Textanalys

Det finns betydligt fler arter eller underarter i text än vad som finns i bild. Av 23 arter i texten kan sex flyga och två lever i vatten. De övriga djuren lever på land. De flesta av dem är däggdjur, även om det också finns fåglar och insekter.

Lindgren använder generella artbeskrivningar såsom fjäril, orm och råtta. Mer detaljerade beskrivningar används endast när de behövs för förståelsen eller för att förstärka en känsla. För tre släkten (hundar, fiskar och fåglar) finns det i några passager underarter. Lindgren skriver om blodhundar, abborrar och duvor. Blodhundar är Tengils redskap för att söka efter människor, effekten blir desto starkare att det är en *blodhund* och inte vilken hund som helst som används. Abborren ingår i beskrivningen av hur underbart det är att meta i Nangijala, duvor finns på innergården i staden på jorden, hos duvdrottningen Sofia i Körsbärsdalen och utanför Mattias hus i Törnrosdalen. Underarten duva ges ytterligare kategoriseringar. Det finns grå duvor på jorden och i Törnrosdalen. Sofia äger vita duvor. De vita duvorna kallas också för brevduvor i passager där det är den funktionen som är den viktiga. Färgerna är avgörande för Karl, både i mötet med duvor på jorden och när han ser dem utanför Mattias hus. Duvornas funktion som förmedlare av budskap kan inte överskattas. Utan den hade Karl inte fått vetskap om att Nangijala faktiskt finns och att Jonatan längtar efter honom och befrielsekampen hade varit mycket svårare att genomföra om folken i dalarna inte hade kunnat kommunicera med hjälp av duvor.

Djurgestalterna kan delas in i domesticerade och vilda. Det är något fler vilda än tama djurarter: abborre, grå duva, fjäril, fågel, humla, lus, råtta, orm, varg och vildkanin. Till de tama räknas bin, blodhund, brevduva, får, getter, hund, häst, kanin, katter, vit duva och tupp. Det ligger i kategorins natur att de är underställda människan. De flesta används för att ge föda. Häst och brevduva används för kommunikation. Blodhunden är redan nämnd, övriga tamdjur så som hund och katt är perifera i texten. De vilda djuren står längre ifrån och är därmed friare från människan. Å andra sidan dödar hon dem och använder deras kroppar till mat och kläder.

Individer kan röra sig mellan att vara tama och vilda. Några kaniner är från början i en bur och brödernas egendom, men de släpps fria av Karl när han ger sig av efter Jonatan. Vidundren kan delas in i

domesticerade och vilda. Katla är underordnad människan under en stor del av berättelsen; först under Tengil och därefter under Jonatan. Precis som kaninerna övergår hon från att vara i människans tjänst till att bli fri. Dessa övergångar vittnar om att relationerna mellan djur och människa inte är statiska. Människan är visserligen herre över en del djur och också över ett vidunder, men relationen herre – undersåte förändras och då till djurens och vidundrens fördel.

Kön

Ett av David Rudds många exempel i hans tidigare nämnda studie är hämtat från en engelsk översättning av *Bröderna Lejonhjärta*. Det är en episod där en av Tengils soldater utsätter sig själv och en häst för en situation där de båda kommer att drunkna i ett strömmande vatten om inte bröderna hjälper dem. Rudd menar att Jonatan tillskriver hästen identitet genom att ge henne ett kön. I Jonatans ögon är hästen 'she' medan soldaten använder pronomenet 'it' om den (Rudd 2007, s. 39). I den svenska originalutgåvan använder Pärk, som soldaten heter, inte något pronomen utan enbart substantivet 'hästen'. Karl använder orden 'märren' och 'hon' om hästen, likt Jonatan som talar till henne med 'kom lilla mähr' (Lindgren 1973, s. 155–157).

Oavsett om texten läses i originalutgåva eller i den översättning som Rudd utgår ifrån, blir tolkningen densamma: Karl och Jonatan ser en individ med ett kön i den främmande hästen, medan ryttaren/soldaten ser en häst som kan ersättas med en annan och därför inte behöver räddas upp ur vattnet. Karaktärernas indelning som goda (bröderna) och ond (soldaten) förstärks av att de goda barnen ser och talar till djur som individer som ska behandlas på samma sätt som en människa – båda ska räddas från att drunkna - till skillnad från de onda vuxna som ser djur som något som kan ersättas och därför inte behöver hämtas upp ur det strömmande vattnet.

Namn

Det finns exempel på namngivna gestalter från alla tre släkten. Flest sådana finns det bland människorna men även några djur och de båda vidundergestalterna är det. Namn gör att gestalten tydligt kan urskiljas från andra, hen kliver fram ur kulisserna och blir en aktör som för handlingen vidare. Bland djuren är det hästarna Grim och Fjalar samt duvorna Bianca, Paloma och Violanta som har namn.

Namn ger djur och vidunder agens och ruckar på gränsen mellan människa och djur/vidunder. Den försvagade gränsen syns också i det att där finns fyra mänskliga gestalter vars namn associerar till djur: Duvdrottningen, Guld tuppen och de två bröderna som på jorden har efternamnet Lejon, vilket ersätts av Lejonhjärta när de är i Nangijala. Tillägget hjärta visar att de inte bara är modiga utan att de också alltid gör rätt. Vid ett tillfälle benämns Karl 'Harhjärta' (Lindgren 1973, s. 88). Det nedsättande Harhjärta förstärker ett av bokens huvudteman, nämligen Karls

inre kamp för att bli modig. Haren är ett bytesdjur och Guldtuppen försöker fånga Karl med sina kakor och lögnar. Dessa namn tolkar jag som exempel på zoomorfism.

Lejonet symboliserar mod och styrka, vilket stärker textens budskap om mod. Båda bröderna Lejon/Lejonhjärta gör modiga handlingar för den goda sakens skull. De räddar både djur- och människoliv. Förutom att visa omsorg för andra människor och inte minst djur, hjälper de, som i episoden med soldaten, också sina fiender. Ett stående uttryck från boken är: 'Annars är man ingen människa utan bara en liten lort' (Lindgren 1973, s. 56). Lägga märke till att metaforen inte hämtas från något levande släkte utan från något icke-levande, död materia som hamnat fel och blivit till smuts, lort.

Guldtuppen som först presenteras som en jovialisk krögare visar sig som framkommit tidigare vara en förrädare. Smeknamnet tillsammans med informationen om att han är en 'rätt vacker karl' (Lindgren 1973, s. 39) gör att läsaren inte tror att han kan vara en förrädare. För inte brukar sådana vara stora, starka, vackra och tупpa sig? Och inte ska en som redan har ett värdshus och en central plats i samhället, där han just kan tупpa sig, behöva bli hövding och få vita hästar som belöning för sitt förräderi? Eller så är det just det han behöver? Hans fåfänga leder till förräderiet och han vill detronisera Sofia.

Sofias smeknamn Duvdrottningen kommer av att hon äger de vita duvorna/brevduvorna. Utan hennes duvor skulle inte folket kunna gå till strid mot tyrannen. Som redan nämnts är hon också drottning i den bemärkelsen att hon är ledare för dalen. Djursmeknamnen Guldtuppen och Duvdrottningen likställer de två gestalterna. Det leder till den felaktiga tolkningen att de spelar i samma lag, att de är goda personer. Det är först en bit in i berättelsen som det blir klart att Guldtuppen är förrädare.

Djurgestalter har flera funktioner i texten. Grim och Fjalar bär fram pojkarna och handlingen. Eller som Lindgren skriver: 'Utan häst kommer man ingen vart' (Lindgren 1973, s. 28). Hästarnas umbäranden förstärker äventyret och spänningen. Ska de orka? Är de tillräckligt snabba?

Hästarnas funktioner är förutom att vara transportmedel också handelsvaror och statussymboler. Tyrannen tar folkets hästar. Han och hans folk markerar sin status med hjälp av vilken häst de rider på. Svarta och vita hästar tillskrivs ett högre värde än andra hästar. Förrädaren Guldtuppen suktar exempelvis efter 'många vita hästar' (Lindgren 1973, s. 87) som han ska få som belöning av Tengil.

Djurgestalter bidrar till en föreställning om en plats. Ett exempel är kaninerna som finns i Ryttargården, brödernas hem i Nangijala. De förstärker en barndomsparadisskildring som målas upp när Karl precis kommit till Nangijala. Kaninerna är någonting han bara måste se, någonting han längtat till i hela sitt liv. Hans usla barndom i stan har bytts ut mot en god barndom på landsbygden och i en sådan är kaniner en viktig beståndsdel. Senare i

berättelsen övergår, som nämnts tidigare, kaninerna till att bli 'vildkaniner' (Lindgren 1973, s. 62). Kontrasten mellan den pastoraliska Körsbärsdalen och de vilda bergen som skiljer dalarna åt, uppstår bland annat med hjälp av djur. I bergen finns vargarna som attackerar Karl, vilket förstärker bergens vildhet och farlighet för människan.

I texten om episoden på torget som nämns i bildanalysen, finns 'en liten fågel' och den sjunger och drillar 'så vackert' samtidigt som tyrannen pekar ut de män som ska bli hans trälare (Lindgren 1973, s. 128). Lindgren fortsätter: 'Den fågeln visste nog inte vad Tengil höll på med där nere under linden' (Lindgren 1973, s. 128). Fågeln är enligt texten omedveten. Men kan ändå dess drill och sång tolkas som en motståndshandling? Lindgren har placerat fågeln 'högst upp i trädet' ovanför tyrannen (Lindgren 1973, s. 128). Nivån mellan fågeln och tyrannen kan tolkas med hjälp av Nils-Arvid Bringéus forskning om ålderstrappor. Han konstaterar att konstnärer använder sig av nivåmotiv i ålderstrappor för att visa på hierarkier mellan åldrarna (Bringéus 1981). Ålderstrappan är ett månghundraårigt motiv och Lindgrens placering av den lilla fågeln ses här som hierarkier mellan släktena. En liten fågel ges mer makt än tyrannen. Tolkningen visar hur motiv från traditionellt bildskapande kan finnas i en text för barn.

Greg Garrard utforskar hur djur framställs i bland annat litteratur och menar att beskrivningar av dem påverkar förståelsen av både dem och naturen (Garrard 2012). Precis som i hans källor är de antropomorfa och zoomorfa detaljerna många i *Bröderna Lejonhjärta*. De uttrycker både negativa och positiva omdömen om den gestalt som tillskrivs en annan släkts utseende och/eller förmåga. Oavsett vilket luckrar det upp gränserna mellan de tre släktena när de lånar utseenden och egenskaper av varandra. Det finns ett tjugotal partier där djur och vidunder tillskrivs mänskliga egenskaper, känslor och/eller beteenden. Djur är exempelvis glada, nyfikna, fräcka, sörjande, kloka, okunniga och rädda (Lindgren 1973). De antropomorfa dragen framträder också i kommunikation mellan människa och djur samt människa och vidunder. Ett sådant tillfälle är:

"flyg, flyg", sa Jonatan, "flyg min Bianca, över Nangijalas berg till Körsbärsdalen. Och akta dig för Jossis pilar!"

Inte vet jag [Karl] om Sofias duvor verkligen förstod människospråk, men jag tror nästan att Bianca gjorde det. För hon la näbben intill Jonatans kind som om hon ville lugna honom, och sedan flög hon. (Lindgren 1973, s. 106)

Så som citatet visar sker kommunikationen med hjälp av åtbörder, djuren talar inte människans språk. I *Ronja rövardotter* är förhållandet ett annat. Här talar människa och de karaktärer som Nilsson Skåve benämner icke realistiska med varandra. Ett stående uttryck från verket är exempelvis rumpnissarnas

‘Voffor gör ho på detta viset’ (Lindgren 2007, s.71). I *Bröderna Lejonhjärta* förs inga dialoger mellan släktena. Karls osäkerhet, han vet inte om djur förstår människan, befäster gränsen. Människans överordning stärks av att Jonatan tilltalar Bianca som att hon är hans.

I texten sker kommunikation mellan häst – människa, duva – människa så som i citatet, kanin – människa samt mellan drake – människa (Lindgren 1973). Kommunikationen släkten emellan kan jämföras med Haraways begrepp *companion species* och *contact zones* (Haraway 2003 och 2008a). Kommunikation kräver ömsesidighet och samverkan, vilket hon beskriver i mötet mellan exempelvis hund och människa. Flera av de nämnda passagerna går att tolka som både ömsesidighet och samverkan mellan släkten. Men relationerna är inte jämställda släktena emellan.

Djuriska beteenden och/eller egenskaper tillskrivs de mänskliga gestalterna ett fyrtiotal gånger i berättelsen. Det finns också exempel på att djur lånar egenskaper av andra djur, exempelvis att hästar flyger fram. Vidundret Katla visar sin underordning till människan genom att titta som en hund.

Det vanligaste språkliga uttryckssättet där människa lånar djurs egenskaper och utseenden är metaforen, men det finns också passager där människor längtar efter att flyga och en annan människa klipper med käkarna som om han vill bitas (Lindgren 1973).

Tengil beskrivs vid två tillfällen som ‘grym som en orm’ och Jonatan spår att han likt andra tyranner före honom kommer att krossas som en lus. (Lindgren 1973, s. 49, 54 och s. 123). Karl gläder sig åt att förrädaren inte lyckades sätta ‘klorna i’ hemliga dokument och Mattias är ‘kvick som en ödla’ (Lindgren 1973, s. 67 och 119). Karl kryper som en mullvad i en hemlig gång ut från Törnrosdalen. Metaforer som de här suddar ut gränsen mellan det djuriska och det mänskliga. Människor lånar också egenskaper från vidunder. Karl och Jonatan krälar likt en drake på sin buk när de tar sig fram i Katlagrottan (Lindgren 1973, s. 177).

De många nedsättande metaforerna i texten kan jämföras med historikern Hugh Cunninghams analys av en helt annan typ av text. Han visar hur bland annat djurmetaforer användes av socialt engagerade grupper när de beskrev de barn som deras organisationer ville hjälpa i 1800-talets och det tidiga 1900-talets England. Filantroperna liknade barnen bland annat vid djur som måste tämjäs (Cunningham 1991). Men i *Bröderna Lejonhjärta* finns också många positiva beskrivningar där människor lånar utseende och egenskaper av djur. Det leder till att maktrelationen släktena emellan blir otydlig.

AVSLUTNING

Tolkas *Bröderna Lejonhjärta* som en ikonotext blir det tydligt att bilderna är mycket centrala. De både förstärker och kompletterar textens budskap. I

utgåvor där bilderna inte finns med försvinner den möjligheten.

Relationerna djur, människa och vidunder emellan är många och komplexa. De tre släktena finns i såväl bild som text. Människan dominerar till antal i båda medierna.

Både Lindgren och Wikland hämtar utseende, karaktärsdrag och känslor från ett släkte för att beskriva gestalter i ett annat. Samtidigt råder inga tvivel om till vilket släkte som en gestalt i bilderna eller texten ska kategoriseras. På så sätt finns den månghundraåriga taxonomin närvarande, samtidigt som lånen släktena emellan (och då särskilt i texten) är många. Lån mellan släkten finns i metaforer, verb och andra språkliga uttryck. Det är vanligare med zoomorfa än antropomorfa uttryck. Det finns flera exempel på skrivningar som går att koppla till Haraways begrepp *companion species* och *contact zones*. Förutom tidigare nämnda exempel finns ett ojämnt kompanjonskap mellan vidunder och människa i och med att Katla låter människan vara hennes herre så länge som hen har tillgång till en magisk lur.

Det är färre djur i bilderna, men när de är där spelar de oftast en central roll. Ur tre av djurbilderna går det att uttolka mer om berättelsen än vad texten medger på samma uppslag. Folket i Törnrosdalen kommer att resa sig ur sin trældom, precis som barnen, åldringen, hundarna, fågeln och förrädaren redan har gjort och en stor sten i Karmanjakas berg blir avgörande för Katlas öde.

Det som vid en första anblick kan tyckas vara en traditionell folksaga där djur, människa och vidunder förhåller sig till en antropocentrisk maktordning, visar sig vara ett verk där släktens relationer omförhandlas och luckras upp. I texten ges gestalter egenskaper som traditionellt hör hemma hos ett annat släkte än det de själva tillhör. Individer bland djuren samt alla vidunder har egennamn, precis som människor, vilket också förstärker att gränserna till människan förändras och blir otydlig. Likaså finns det detaljer i bilderna som vittnar om att djur och vidunder utmanar en traditionell maktordning.

Den närhet som finns mellan barn och djur i annan barnlitteratur finns även här. Lindgren och Wikland knyter an till den tradition som förmedlar att barn är bättre människor än vuxna. Barn har ett närmare och mer jämställt förhållande till djuren än vad vuxna har. Ett exempel är Jonatans räddning av en för honom främmande häst. Men något genomgående jämställt partnerskap finns inte mellan djur och människa. Människan äger, dödar, äter och nyttjar djur. Likaså använder hon vidundret Katla för att skrämman och döda människor.

Avslutningsvis finns det anledning att lyfta fram vidundrens funktion. Med hjälp av det släktet öppnar berättelsen för att människans hegemoniska ställning inte är självklar. Visserligen slutar verket med att de båda vidundren dör, men hur dör de? Är det människan som har makten över dem och dödar dem? Jonatan får Katla ur balans med hjälp av den tidigare nämnda stenen och hon ramlar ned i Karmafallet.

Hon överlever och i vattnet möter hon Karm. Där dödar hon honom och han dödar henne. Lindgren skriver: 'Och sen fanns där ingen Karm och ingen Katla, de var borta som om de aldrig hade funnits. [...] *Allting var som förut*'. (Lindgren 1973, s. 219, min kursivering).

Det är inte människan som dödar utan vidundren dödar varandra. Meningen att allt var som förut tolkar jag i det här sammanhanget som att människans hegemoniska ställning över andra släkten är återupprättad.

REFERENSER

- Almgren White, A. (2019). Ingrid Vang Nymans perspektiv på det fantastiska i Pippi Långstrump-trilogin: intermedial analys av illustrationernas samspel med berättelserna. I Ehriander, H. & Almgren White, A. (red.) *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Makadam, s. 85–101.
- Andersen, J. (2014). Denna dagen, ett liv: en biografi över Astrid Lindgren. Norstedts.
- Bringéus, N.-A. (1981). Bildlore: studiet av folkliga bildbudskap. Gidlund.
- Christensen, N. (2018). Visuelle fortellinger. I Andersen, T.R., Bruhn, J., Christensen, N. et al (red.) *Litteratur mellem medier*. Aarhus Universitetsforlag, s. 269–292.
- Cunningham, H. (1991). The Children of the Poor: Representations of Childhood since the Seventeenth Century. Blackwell.
- Druker, E. (2008). Modernismens bilder: den moderna bilderboken i Norden. Diss. Stockholms universitet.
- Edström, V. (1992). Astrid Lindgren: vildtoring och lägereld. Rabén & Sjögren.
- Edström, V. (1997). *Astrid Lindgren och sagans makt*. Rabén & Sjögren.
- Ehriander, H. & Almgren White, A. (red.) (2019). *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Makadam.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. 2. ed. Routledge.
- Hallberg, K. (2022). Ikonotext revisited: ett begrepp och dess historia. *Barnlitterært forskningstidsskrift*.(13):1. doi:10.18261/blft.13.1.2
- Haraway, D. J. (2003). The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness. Prickly Paradigm.
- Haraway, D. (2008a). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2008b). *Apor, cyborger och kvinnor: att återuppfinna naturen*. Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Heil, R. (2023). Document Image Processing for Handwritten Text Recognition: Deep Learning-Based Transliteration of Astrid Lindgren's Stenographic Manuscripts. Diss. (sammanfattning) Uppsala universitet.
- Hellström, M. (2015). Pippi på scen: Astrid Lindgren och teatern. Makadam.
- Jaques, Z. (2015). Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg. Routledge.
- Klingberg, G. (1964). Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591–1839: en pedagogikhistorisk och bibliografisk översikt. Diss. Uppsala universitet.
- Kulturrådet & Skolverket, (2025). *Läslistor för förskolan och skolan*, www.kulturradet.se/globalassets/start/publikationer/2025/laslistor/laslistor_forskolan-och-skolan.pdf
- Källström, L. (2020). *Pippi mellan världar: en bildretorisk studie*. Diss. Lunds universitet.
- Lassén-Seger, M. (2008). Bland djungelapor, jaguarer och jobbkäniner: djuriska barn i bilderboken. I Andersson, M. & Druker, E. (red.) *Barnlitteraturanalyser*. Studentlitteratur, s. 113–130.
- Lindgren, A. (1945). *Pippi Långstrump*. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1946). *Pippi Långstrump går ombord*. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1948). *Pippi Långstrump i Söderhavet*. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1964). *Vi på Saltkråkan*. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1972). *Allt om Karlsson på taket*. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1973). *Bröderna Lejonhjärta*. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, Astrid (1975). *Alla vi barn i Bullerbyn*. 18. uppl. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (2007). *Ronja rövardotter*. 4. uppl. Rabén & Sjögren.
- Lindgren, A. (1984). *Stora Emil-boken*. Rabén & Sjögren.
- Lundqvist, U. (1979). Århundradets barn: fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar. Diss. Stockholms universitet.
- Nikolajeva, M. (2000). *Bilderbokens pusselbitar*. Studentlitteratur.
- Nilsson Skåve, Å. (2015). 'i fred med allt liv': en ekokritisk läsning av *Ronja rövardotter*, I Ehriander, H. & Hellström, M. (red.) *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Liber, s. 253–264.
- Nilsson Skåve, Å. (2019). Naturens skepnader: text och bild i böckerna om Ronja rövardotter. I Ehriander, H. & Almgren White, A. (red.) *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Makadam, s. 24–40.
- Orlov, J. (2007). Draken, hunden och grisen: djurliv i Astrid Lindgrens verk. *Astrid Lindgren-sällskapet*. Vol. 19, s. 4–11.
- Propp, V. & Svatava, S.-K. (1958). *Morphology of the Folktale*. Bloomington.

- Rhedin, Ulla (2001). *Bilderboken: på väg mot en teori*. 2., rev. uppl. Alfabeta.
- Rudd, David (2007). The Animal Figure in Astrid Lindgren's Work. *Barnboken*. 30(1–2), s. 38–47. doi:10.14811/clr.v30i1-2.46
- Svedjedal, J. (2024). *Den rätta knycken: Astrid Lindgrens Vi på Saltkråkan*. Bonniers.
- Sundkvist, M. (2023). Från illustrerad barnbok till påkostad utställningskatalog? Bilders, materials och färgskalors betydelse för tolkning och genrebestämning. I Simonsson, M. & Andersson, J. (red.) *Bilder för barn och bilder av barn*. Studentlitteratur, s. 23–36.
- Schiöler, N. (2010). Döden och grodan: litterära omläsningar. Carlsson.
- Strömstedt, M. (1977). *Astrid Lindgren: en levnadsteckning*. Rabén & Sjögren.
- Tammer, E. (2020). *Ilon Wikland: ett konstnärsliv*. Rabén & Sjögren.
- Westin, B. (1996). Drömmens texter: äventyret som rêverie i barnlitteraturen. *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1988). 25(2), s. [3]–20.
- Westin, B. (2024). VIII Kraften att förändra verkligheten – Astrid Lindgren. I Westin, B. & Warnqvist, Å.(red.) *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia 1–2*. Natur & Kultur, s. 389–408.
- Wikland, I. (1997). *Sammeli, Epp och jag*. Bromberg.
- Öhman, M. (2015). Det mänskligas natur: posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobson, Peter Høeg och Kerstin Ekman. Gidlund.

Konflikt och kärlek i magiska relationer över artgränser i serieboken *Mörkrets sång*.

Anna Nygren, Åbo Akademi Finland, och Göteborgs universitet, Sverige, anna.nygren@gu.se

Abstract

This article combines a Human-Animal perspective with a Human-Plant perspective to analyse how the graphic novel *Star Stable. Dark Song* (2021) by Katie Cook (text) and Elli Pookangas (pictures) depicts a three-part connection between girls, horses and trees. The connection forms a triangular relationship characterized by conflict, strong emotions, and uncompromising ethics. The article argues that the embodied emotional knowledge of the horse-girl – the fictive girls in the novel as well as the girl as a reader of horse books – is crucial for understanding how animals, plants and humans are entangled and co-dependent in the *Star Stable*-world. The graphic novel uses a fantasy narrative to combine ecological, scientific perspectives on environmental relationships with a mythological and intertextual perspective. The purpose of the article is to answer the question of how complex symbiotic relationships between humans and non-human animals, as well as plants are depicted in *Dark Song* and how entanglements of narrative traditions and inter-species relationships create intensifications as well as conflicts, confusion and ambiguities.

Keywords

Ecocriticism, Posthumanism, Feminism, Fantasy, Horse stories

Serieromanen *Star Stable: Mörkrets sång* (2021) av Katie Cook (text) och Elli Pookangas (bild) är en fantasyberättelse som utspelar sig på den fiktiva ön Jorvik och ingår i det kluster av böcker, spel och andra produkter som *Star Stable*-världen utgör. Helena Dahlgren har skrivit två trilogier om *Ödesryttarna* (2018–2023) med svenska som originalspråk. Det är de karaktärer som figurerar i dessa, hästar och flickor, som också *Mörkrets sång* handlar om. Utöver dessa böcker, finns en parallell bokserie, *Moorland-stallet* (2022–), skriven av Catherine Hapka i vilken andra gestalter har huvudrollerna. Denna bokserie utspelar sig på en annan del av Jorvik, och har en annan framtoning. Medan *Ödesryttarna* har magiska inslag, tillhör *Moorland-stallet* snarare en realistisk genre. Jag kommer i denna artikel endast att röra mig i det magiska universum i vilket *Mörkrets sång* utspelar sig.

Syftet med artikeln är att undersöka den triangelrelation mellan häst, flicka och träd som både utgör serieromanens narrativa centrum och den magiska världens premiss. Medan även böckerna i *Ödesryttarna* gestaltar relationen mellan häst och flicka som magisk och symbiotisk, beskrivs i *Mörkrets sång* en symbiotisk och magisk triangel, i vilken förutom häst och flicka, också träd figurerar. Jag analyserar det mytologiska lagret i *Mörkrets sång* ur ett ekokritiskt såväl som posthumanistiskt perspektiv. *Star Stable* har ännu inte utforskats i större utsträckning, vare sig som fantasyberättelse, hästbok eller multimedieverk och -produkt, och artikeln bidrar därmed till att föra in verket i en litteraturvetenskaplig diskussion. Överlag är hästfantasy en sparsamt utforskad genre, och kombinationen av hästboksforskningens intresse för flickperspektiv och människa-djur-relationer, och fantasygenrens sätt att ta sig an desamma har därmed potential att bidra till fältet litterära djurstudier. I överlappningen mellan dessa genrer synliggörs aspekter som annars kanske inte framträder. Slutligen är en förhoppning att kombinationen av flera närliggande och

överlappande perspektiv – främst ekokritik och posthumanism – bidrar till en mångfasetterad textnära läsning snarare än försök till gränsdragning mellan olika teoretiska traditioner.

I analysen utgår jag från Ulrika Caperius svenska översättning av Cooks text. Analysen fokuserar dessutom främst från serieromanens text, och bilden berörs endast kortfattat i undersökningen. Jag väljer att utgå från översättningen eftersom det är den version av texten som troligtvis möter en svenskspråkig publik. Även om översättningens inverkan på analysen av specifika ordval därmed kan innebära att resultatet blir annorlunda än om originaltexten använts, ser jag det som värdefullt att utgå från den version av texten som en flickläsare i Sverige möter. Ett viktigt argument för en undersökning av *Star Stable* är just seriens popularitet bland unga tjejer, och det inflytande den därmed kan ha. Att välja den svenska översättningen fokuserar därmed analysen på läsarens möte med texten, snarare än texten som ett isolerat verk. Valet att fokusera på text och inte bild eller interaktionen mellan text och bild är en fråga om utrymme – en utförligare analys av bilden hade behövt ske på bekostnad av textanalysen. Med det sagt, ser jag en bildanalys som ett relevant framtida forskningsbidrag, och vill påpeka att den bildstil som *Star Stable* tecknats i är intressant ur kommersiella aspekter och i förhållande till traditioner och tendenser inom bildberättande i såväl hästseriekontexter som fantasyperspektiv. Bilderna har också betydelse för hur texten upplevs och hur den möter läsaren. Viktigt att notera i det sammanhanget är att de textcitat som återges i artikeln kommer från pratbubblor och textplattor som är del av seriemediet, vilket gör att vissa aspekter av textens stil, såsom bruket av versaler och oavslutade meningar markerade med '...' kan framstå som märkliga när de återges i annan form.

Artikeln börjar med en beskrivning av forskningsläget och teoretisk bakgrund. Sedan följer en introduktion till de berättelser som omger Jorvik och hur flickorna i boken redan från start ges en funktion som *räddare*, och jag diskuterar hur detta motiv fungerar i förhållande till

hästkulturers och hästboksgenrens sätt att adressera frågor om kommunikation, kunskap och etik. Därefter följer artikelns huvudsakliga analys, som går ut på att söka svaret på frågan om hur symbiotiska relationer mellan flicka och häst, mellan träd och häst, samt mellan träd och värld gestaltas i *Mörkrets sång*. Hur förhåller sig de gestaltade relationerna till posthumanistiska och ekokritiska diskurser kring sådana symbiotiska relationer? Efter det redogörs för hur dessa symbiotiska relationer innebär en konflikt som riskerar hela världens framtid, och ytterligare en fråga blir relevant: Hur fungerar hästflickans emotionella erfarenhet och expertis, så som den gestaltas i *Mörkrets sång*, som ett sätt att förstå denna intrasslade och riskfyllda problematik?

GENRETILLHÖRIGHET OCH FORSKNINGSBAKGRUND

En hästbok är en bok som skildrar en häst, och/eller relationen mellan människa och häst (Mossed 2017). Hästböcker som genre är sedan 1900-talets början förknippad med flickors läsning (Eriksson Sjögård & Ehriander 2022), och stallmiljön och ridsporten i svensk samtid beskrivs av Helen Asklund (2013) som en flickkultur med en egen litteratur. Eriksson Sjögård och Ehriander (2022) definierar hästfantasy som en hybridgenre, och noterar att hästboksgenren inkluderar flera sådana hybrider, liksom andra undergenrer. Asklund (2013) menar att hästboken ofta är del i en långserie, där samma flickprotagonist och handlingsmönster återkommer i flera böcker. *Star Stable* utgör en sådan långserie, och kan sägas tillhöra hybridgenren hästfantasy – vilket innebär att seriens uppbyggnad också influeras av fantasygenrens strukturer. Serien bryter till viss del mönstret, genom att ha en grupp av flickor som protagonister, vilket både förskjuter fokus från individen till kollektivet och den omgivande fiktiva och magiska världen som får en sammanknyttande funktion i serien.

Utifrån ett maktperspektiv konstaterar Eriksson Sjögård och Ehriander (2022) att hästboken beskriver artöverskridande relationer, där människan har makt över hästen, men där flickprotagonisten ofta står i underläge i förhållande till omgivande vuxna. Den flicka som läser hästboken har ofta själv erfarenhet av att vara fysiskt nära hästar. Lena Manderstedt, Asklund och Ann-Sofie Persson (2021) visar, med utgångspunkt i en enkätstudie bland hästboksläsare, att dessa ofta också rider eller på annat sätt umgås med hästar och att läsningen kan fungera som en kompensation för den tid som inte kan spenderas i stallet. Men läsaren kan också sakna egen erfarenhet av att vara med hästar, och i dessa fall blir hästvärlden mer av en drömvärld (Asklund 2013). I båda fallen tycks läsningen av hästboken präglas av en stark känsla och längtan efter närhet till hästen, och det drömkäftiga kan antyda såväl en form av eskapism som utopisk potential. Det är en ingång som blir relevant för min analys av hur posthumanistiska och ekokritiska perspektiv kan användas för att läsa *Mörkrets sång*. Det finns ett feministiskt och queerteoretiskt perspektiv underliggande i analysen, som kan definieras som en vilja hos mig som litteraturvetare att se en subversiv potential i verket. Detta innebär en risk att normativa aspekter av texten nedtonas (jfr. Nilsson 2012). Denna

risk är särskilt relevant att uppmärksamma vad gäller de kommersiella aspekterna av *Star Stable*. Bokserien utgör en del av en fiktiv värld och ett koncept som först var ett online-spel. Till världen hör en rad produkter, och även fankulturer – där gränsen mellan publik och produkt är delvis förskjuten (Jenkins 1992, 2014, jfr. Haglund 2021). Att ett så pass kommersiellt sammanhang analyseras ur perspektiv som lyfter fram en subversiv potential hos materialet innebär också ett synliggörande av det faktum att en tydlig åtskillnad mellan vad som är normbrytande respektive normativt inte alltid låter sig göras. I analysen finns detta som en underliggande aspekt – liksom det faktum att jag har en bakgrund som hästboksläsare, och därmed arbetar med och analyserar material som präglas av egna minnen. Med detta sagt menar jag inte att det undergräver analysen, utan att en medvetenhet om detta kan fördjupa analysen av värdeladdade ideologiska aspekter av text och kontext. Att text och kontext sammansmälter är också synligt i ytterligare en del av artikelns teoretiska bakgrund. Jag använder såväl litteraturvetenskapliga referenser som sociologiska, filosofiska och tvärdisciplinära studier kring relationer mellan människor och hästar utanför litteraturen. Detta motiveras av att samma gränsöverskridande tendenser finns i hästboken som sådan.

Den svenska hästbokstraditionen kan beskrivas som en kunskapshistoria. Den har under lång tid rört sig i en relativt realistisk tradition, i stallets vardag, där den praktiska kunskapen i stallet är ett centralt motiv (Hedenborg 2006). Det sammanhang som stallet och hästvärlden utgör är en kunskapskultur (Hedén, Matthis & Milles 2000). I en undersökning av hur relationen mellan häst, ryttare och tränare fungerar, samt hur den talas om liknar Marie Zetterqvist Blokhuis det hon kallar 'Equestrian feel' med Aristoteles begrepp *phronesis* (praktisk kunskap). Hon analyserar hur kunskap skapas och används i relationen häst-ryttare-tränare och menar att *Equestrian feel* framställs som något eftersträvanvärt (Zetterqvist Blokhuis 2019, s. 5). Hon menar att större fokus idag läggs vid hästens egen agens, hästen ses inte längre som ett verktyg för att uppnå ett mål. Vidare understryker hon vikten av att vara öppen för hästens annanhet för att 'create a "becoming with" together with the horse' (Zetterqvist Blokhuis 2019, s. 102). Detta kan ske då ryttaren är villig att lära sig och att känna. *Equestrian feel* innebär, å ena sidan, att känslan är en direkt och kroppslig upplevelse hos ryttaren. Å andra sidan, involverar det en form av *phronesis* – kunskapen om hur och när olika signaler ska användas i kommunikationen med hästen. Zetterqvist Blokhuis ser det dock som ytterst viktigt att påpeka att *phronesis* har en såväl intellektuell som etisk aspekt – det kräver ett handlande som är bra för hästen (Zetterqvist Blokhuis 2019, s. 107). Det i Zetterqvist Blokhuis resonemang som är relevant för min analys är hur hon sammanlänkar kunskap, känsla och etik. Detta synliggör den maktsituation som råder mellan häst och människa, där människan alltid har ett ansvar för hästen på grund av hennes maktövertag. Detta kan jämföras med hur Bornemark och Ekström von Essen i *Kentauren* pekar på det problematiska i att teoretisera kring en relation där endast den ena parten är intresserad av teoretiserande, och har möjlighet att ge en bild av relationen (Bornemark

& Ekström von Essen 2010, s. 16). Kunskapen framställs alltså som en maktaspekt, som i relationen till hästen också innebär ett ansvar.

Aslaug Nyrnes (2019) använder Donna Haraways begrepp *companion species* för en analys av hästböcker och huruvida skildringen av relationen mellan häst och flicka kan förstås som antropocentrisk eller ekokritiskt medveten. Nyrnes slutsats är att stallet är en plats där flickorna lär sig ansvar och ömsesidig respekt i relationen till hästkamraterna (Nyrnes 2019, s. 7). Hästboken är därmed en berättelse om hur flickorna utvecklas till människor genom att de möter andra arter, hästarna. På det sättet överbryggas glappet mellan kultur och natur och dessa två motpoler blir snarare del av samma helhet. Persson (2020) undersöker utifrån liknande perspektiv hur narrativa strategier används för att ge röst åt hästen i hästboken. Persson lyfter fram hur hästen både framställs genom antropomorfism och som 'Other'. Dessa till synes motsatta perspektiv samexisterar i hästboken dels som en kunskapstradition (Persson 2020, s. 3), dels genom kroppsspråk och blick (Persson 2020, s. 5). I en posthumanistisk tradition, med referens till bland annat Haraway, lyfter Persson fram hur hästboken skildrar en navigering mellan likhet och skillnad, grundad i en känsla och en etik centrerad kring medkänsla och omsorg (Persson 2020, s. 6; Haraway 2007, s. 12).

Min artikel utgår främst från en förståelse av *Mörkrets sång* som en hästbok. Vad gäller fantasygenren är det främst genrens förhållande till det mer-än-mänskliga, och hur detta framställs genom narrativa och genrespecifika premisser som är relevant för artikeln. Ann-Sofie Lönngren (2008) uttrycker initialt en sorts skepticism mot hur genrelitteratur kan förenkla relationen till det mer-än-mänskliga. Lönngren skriver då specifikt om djur-människa-transformationer, men jag ser en poäng med att också vidga denna skepticism till närliggande narrativa motiv. Enligt Lönngren innebär ett magiskt inslag en förenklad lösning, där sammanhang förklaras genom orsak och verkan. Det innebär att uppluckringen av gränser mellan det mänskliga och det mer-än-mänskliga riskerar att förlora sin subversiva potential (Lönngren 2008, s. 88). Ett annat sätt att se på fantasygenren är att betrakta hela genren som ett sätt att inkludera det mer-än-mänskliga som en central aspekt av värld och berättande, och att upplösa gränser mellan mänskligt och icke-mänskligt (Jackson 1981; Le Guin 2007; Rusvai 2022). Fantasygenren som helhet och dess sätt att ta sig an religion och myter kan vidare betraktas som ett slags alternativ till Upplysningens rationalitetsperspektiv (Guanio-Uluru & Duckworth 2022). I min analys intresserar jag mig främst för hur serieromanen använder en mängd olika referenser och mönster, på sätt som stundtals kan beskrivas som nästan vårdslöst och överdrivet. Detta sätt att relatera till traditioner och strukturer kan i sig ses som ett subversivt drag. Det blir en omtolkning som formar tidigare texter efter det egna ärendet och förskjuter det normativa till något normbrytande.

I artikeln använder jag mig av en kombination av ekokritisk teori och posthumanism. Fokus ligger på hur dessa fält förhåller sig till en kunskapstradition där en medvetenhet om *vad man inte kan veta* är en

förutsättning som också får etiska konsekvenser för relationerna mellan människor och det mer-än-mänskliga. Med utgångspunkt i studier av relationen mellan människa och häst använder jag begreppet 'praktisk kunskap' (Zetterqvist Blokhuis 2019; Bornemark & Ekström von Essen 2010, m.fl.) för att närma mig en typ av kommunikation över artgränser som inte bygger på mänskligt språk utan en kroppslig, sensorisk kontakt. Från ekokritiken använder jag bland annat Timothy Mortons teorier om mötet med det radikalt annorlunda, det 'främmande främmande' och det som inte varit möjligt att föreställa sig, som framhäver vikten av att vara öppen inför det som tycks ligga bortom en mänsklig förståelse (Morton 2007). Kombinationen av dessa teorier syftar till att lyfta hur den kunskap som hästflickan lär sig genom relationen och kärleken till hästen också är användbar för att förstå andra artöverskridande relationer. I hästboksgenren uppmuntras och framhävs ofta denna typ av praktisk kunskap, och i *Mörkrets sång*, menar jag, fungerar den som en förutsättning för att Ödesryttarna, bokens hästflicksprotagonister, ska kunna förstå hur världen fungerar och därmed också kunna rädda den.

LEGENDEN OM SYSTERSKAPET SOM RÄDDARE

Ön Jorvik präglas av två saker, dels musiken, som är en viktig del av öns traditioner, dels hästarna. Till viss del liknar ön Island och där finns den speciella rasen 'starbreed', som kan jämföras med islandshästen. I *Mörkrets sång* har berättelsens fyra huvudpersoner redan fått veta att de har magiska krafter – krafter som också ger dem ett ansvar för ön.

På bokens första sidor berättas att det 'enligt sagorna finns ett särskilt band mellan människor och hästar på Jorvik', skapat av Aideen, ljusets och livets gudinna (Cook 2021, s. 4). Enligt legenden finns dessutom ett hemligt systerskap som skyddar Jorvik, och de har ett extra särskilt band till sina hästar. Legendan är knuten till den specifika platsen. Liam Heneghan menar att öar i fantasyllitteraturen är speciella och intensiva platser, både när det gäller berättandet och när det gäller naturen. Att komma till en ö innebär att tas till en annan värld, till ett slags paradys som samtidigt är ett fängelse (2018, s. 163). Ön kan fungera som ett eget universum, vad gäller såväl ekologiska och evolutionära, som narrativa aspekter (2018, s. 171–173). Fantasyllitteraturens öar kan också, enligt Heneghan, vara platser fyllda av magi kopplad till en vild natur (2018, s. 181). När Heneghan skriver om vild natur påpekar han att 'wilderness, more generally, has been conceived as the realm of savage nature, where people can visit but do not remain' (2018, s. 102). Det är ett kolonialt perspektiv på vildhet, och i sammanhanget lyfter Heneghan fram ursprungsfolks frånvaro i diskussionen om vildmarken. För *Star Stables* narrativ blir detta relevant eftersom Jorvik skrivs fram som en väldigt speciell plats, knuten till mytologiska fenomen och gudomliga, animistiska aspekter. På Jorvik används förledet 'ur-' flitigt i beskrivningen av arter och individer specifika för ön. Det används inte om människor, men om träd och hästar, här finns både urhästar och urträd.

Systerskapet som legenden berättar om är Ödesryttarna, vilka utgörs av Linda, Alex, Lisa och Anne.

De beskrivs som 'fyra helt vanliga tonåringar tills de upptäckte att de har ett särskilt band till varandra och till sina hästar' (Cook 2021, s. 6). I citatet ryms dels bandet mellan flickorna, systerskapet, flickkollektivet, dels bandet mellan flicka och häst. Flickornas roller som Ödesryttare är just ödesbestämd. Någon annan har bestämt åt dem att de ska ha rollen som beskyddare av Jorvik. Deras samhörighet är inte frivillig eller vald, utan kompromisslös. Den narrativa inramning som 'de särskilda banden' får, gör att både relationen mellan flickorna, och mellan häst och flicka, lyfts fram och upphöjs. Ur detta perspektiv blir dessa relationer de primära, och potentiella andra relationer (såsom heteronormativa kärleksrelationer eller biologiska familjerelationer) sekundära.

Den samhörighet som finns mellan häst och flicka är en form av sammansmältning som innebär en ordlös kommunikation, där gränsen mellan kropparna upplöses. Det är ett tillstånd som i hästboksgenren ofta framskrivs som eftersträfvansvärt (se t. ex. Nygren 2023). I *Mörkrets sång* uttalas och benämns det särskilda bandet vid flera tillfällen. Om exempelvis Anne och Concorde sägs att '[d]eras band är SÅ starkt. Det ser man när de rör sig tillsammans' (2021, s. 37). Sammansmältningen sker inte bara mellan en häst och en flicka, utan fyra flickor och fyra hästar blir ett kollektiv. Kora, en bifigur i berättelsen, observerar: 'WOW. De rider som... som om hästarna är en DEL av dem' (s. 64). I Ödesryttarnas fall är det symbiotiska tillståndet förstärkt genom den magiska och mytologiska kontexten. I en jämförelse mellan andra artöverskridande relationer är just Ödesryttarnas relation till hästarna speciell. Koras relation till fåglar används som en sådan jämförelse:

'Du har verkligen bra kontakt med fåglar, eller hur?'

'Jo, det har jag... men det är inte i närheten av det band ni fyra har till era hästar. Tänk att ha ett så magiskt band med en uråldrig varelse! Det är otroligt.' (s. 62–63)

Samtidigt är också Koras förmåga att 'tala med' fåglar en central del av berättelsen i *Mörkrets sång*. En fågel ger Kora viktig information och hennes förmåga uppmärksammas därmed. Hon beskriver den som en magisk förmåga, som både är medfödd och uppövad: 'att förstå dem är en magisk förmåga. Men sen måste man lära sig alla nyanser i deras språk. Och ibland kan man kommunicera utan ord' (s. 72). Koras förmåga är också begränsad till just fåglar (s. 58). Genom Kora synliggörs därmed människornas relation med icke-mänskliga djur som artspecifika – hon kan tala med en annan art, men inte med alla andra djur. Djur kan inte klumpas samman till 'djur', utan är olika, dock uppdelade genom ett mänskligt skapat artsystem. Olika människor har alltså olika relationer till olika arter och individer – även om dessa relationer alla beskrivs som 'särskilda' (jfr. 2021, s. 4). Ödesryttarnas starka band kan därför läsas som en fråga om skillnad i grad eller kvalitet. Det starka bandet knyter också an till den strävan efter kommunikation

mellan häst och människa som såväl hästbokstradition som hästhållning präglas av. I sammanhanget är det av vikt att kommentera att den citerade texten förekommer i pratbubblor. Det är en dialog som förs med ord, om en kommunikation utan ord. Seriemediet, som kombinerar ord och bild, aktiveras därmed på ett intressant sätt. Bilden finns närvarande i dialogen, där den ordlösa kommunikationen diskuteras, men fungerar i episoden som en bakgrund.

Människans sätt att relatera till hästar och andra icke-mänskliga djur präglas alltså av nyanser och dubbelhet i *Mörkrets sång*. Olika former av maktrelationer synliggörs i nyanserna, men relationerna och berättandet om dem kan också läsas och tolkas på olika sätt. I Ödesryttarnas värld kombineras den praktiska kunskapstraditionen med magiska och mytologiska inslag. Det magiska, liksom den narrativa drivkraft som det magiska utgör kan läsas ur två perspektiv i förhållande till dess ekokritiska och posthumanistiska potential. Antingen kan det magiska ses som en förenkling (Lönnegren 2008), eller som en förstärkning (Jackson 1981; Le Guin 2007; Rusvai 2022). Om banden mellan häst och flicka sägs främst att banden är magiska, men som läsare får jag aldrig veta hur de är magiska. En möjlig läsning av detta ligger i linje med hur Haraway kritiserat ett drag inom posthumanistisk teori, och främst Gilles Deleuzes och Felix Guattaris teorier om djur-blivande, för att romantisera bilden av djur och därmed röra sig bort från de faktiska djuren (Haraway 2007, s. 28). Samtidigt innebär den magiska aspekten av legenden att det är just relationen mellan hästar och flickkollektivet, som skapar förmågan och förutsättningarna för att rädda både mänskligheten och naturen.

ATT VARA BEROENDE AV TRÄDET

Det mytologiska och magiska¹ finns inte enbart representerat i form av relationen mellan flicka och häst, utan präglar hela fiktionsvärlden genom den roll som växter har. I *Mörkrets sång* skildras hur hela Jorvik är beroende av ett särskilt träd. Trädet har blivit sjukt, och bild och text gestaltar hur trädet smittar med sitt mörker. När flickorna undersöker saken visar det sig att trädet också hör samman med ett djur. Undersökningen beskrivs som ett sökande efter kunskap, ett sökande fyllt av risker, eftersom det kräver att flickorna går nära:

'På avstånd är det ett TRÄD. Ett DÖENDE TRÄD. Vi behöver gå nära för att bättre se vad som står på.'

'Så du menar att vi MÅSTE ta risken i vetenskapens namn?'

'Exakt.'

'Tja, när du säger det på DET viset...'

'Heeeej trädet. Fiiiint träd. Vi vill bara hjälpa dig...'

'Det är ett TRÄD. Ingen HUND.'

'De är liksom träd med känslor. Vi måste vara extra försiktiga nu, Linda.' (s. 90–91)

¹ Jag skiljer mellan dessa två på så sätt att jag med det magiska menar fenomen som skrivs fram som övernaturliga och inte realistiska, medan

det mytologiska är knutet till ett berättande, som kan beröra det magiska, men inte nödvändigtvis måste göra det.

På samma sätt som i hästbokstraditionen och hästkulturen, framhålls kunskap i citatet som ett ideal, men även som en nödvändighet. För att kunna rädda världen och fortsätta leva i den, *måste* flickorna veta mer. För att lära sig måste man komma nära, det är alltså en kunskap baserad på faktisk och fysisk närhet. Dialogen visar också hur gränsen mellan växt och djur framstår som porös och oviss. Repliken 'Ingen HUND', syftar till att trädet *också* är en hundliknande varelse, som framstår som monstreuös och skrämmande. Denna hund visar sig sedan vara en häst, och är trädet Lignos. Lignosen i *Mörkrets sång* är en mytologisk varelse som fungerar som en förlängning av Urträdet, men också som dess tjänare (s. 11). Det är ett resonemang som knyter an till en rad olika traditioner inom ekokritik och naturfilosofi.

Timothy Morton (2007) använder begreppet 'mörk ekologi' för att visa hur naturen är en plats för det skrämmande och främmande. I Mortons resonemang kan litteratur fungera som ett exempel på en plats där 'omöjliga' möten med det främmande möjliggörs. Det är ett möte som kräver en öppenhet för det omöjliga, för en världsbild man inte väntade sig. Att som människa vara tillsammans med det icke-mänskliga kräver alltså, enligt Morton, ett slags radikal gästfrihet mot någon eller något som är alldeles främmande och som varit omöjligt att förutse (Morton 2007). Exemplet med flickornas möte med trädet-monstret-hunden, det som är *annat*, präglas av en sådan öppenhet. I Mortons resonemang beskrivs det icke-mänskliga som en 'besökare' i en mänsklig värld (Morton 2007), men i *Mörkrets sång* är det snarare flickorna som är besökare i den magiska världen. Men den magiska, skrämmande varelsen å sin sida är en besökare i den mänskliga läsarens värld. Det är genom Lindas öppenhet för att möta det skrämmande och främmande som det framkommer att hunden inte heller är en hund, utan en häst, en starbreed som förvandlats. Här sker en förväxling som gör att artbeteckningar framstår som opålitliga och porösa, och som dessutom präglas av en form av transformationstematik. Flickorna, och läsaren med dem, tvingas söka sig fram till ett möte genom ett provande av kända kategorier, från monster till hund. Det landar i ett möte med en varelse som är både främmande och bekant, vilket i sig suddar ut gränserna mellan dessa motsatspositioner. Flickorna har övats inför mötet genom relationen med hästen och utövande av *equestrian feel* (Zetterqvist Blokhuis 2019).

I en längre episod, som omfattar hela kapitel 6 (s. 106–151) förklaras i bild- och dialogform hur förhållandet mellan träd och monster-hund-häst ser ut. Förklaringen är en del av berättelsens dramatiska höjdpunkt. Förklaringen i sig, det att förstå världens premisser och narrativets bakgrundshistoria, är en del av höjdpunkten – som en upplösning av gåtan. För en läsare av barn- och ungdomsfantasy är detta ett mönster som känns igen, böckerna om Harry Potter eller Engelsfors kan nämnas som exempel där samma mönster finns med. Förhållandet förklaras delvis genom Lindas förmåga att se visioner, något hon gör genom att vara nära Lignosen. Genom visionerna lär sig Linda att Lignosen är en häst och att dess människa försökt rädda den genom att ge den till trädet. Träd och häst hör samman, men sammansmältningen har gjort hästen till ett monster. Monsterblivandet orsakas av en människas försök att

rädda hästen från döden, vilket med människans, Bryanns, röst förklaras och motiveras så här:

'Han... han var döende. Jag gjorde vad jag var tvungen till för att hålla honom vid liv.'
'Det var en OLYCKA. Jag bad trädet att RÄDDA HONOM och trädet TOG HONOM FRÅN MIG.'
'Jag ville bara... jag ville bara att han skulle bli bra.' (s. 117)

Konstruktionen av Jorviks fiktiva värld, som är starkt förankrad i ett narrativ baserat på legender som är 'mer än sagor', visar alltså hur växter och djur, här i form av träd och häst hör samman och är beroende av varandra. För att världen ska kunna överleva är det nödvändigt att relationen består. Därför uppstår en sårbarhet och en kritisk situation när människor, som också är intrasslade i relationen, försöker styra relationen så att den passar människans begär och kärlek. Det intrasslade innebär att gränserna mellan människa och icke-mänskliga djur och växter framstår som porösa när det som görs mot den ena parten genast påverkar den andra. Samtidigt beskrivs trädet ur ett antropocentriskt perspektiv. Trädet som agent förklaras genom mänskligt psykologiserande termer. Att beskriva trädet varande i världen som att det är 'ett träd med känslor' innebär att trädet handlingar förklaras genom fenomen, känslor, som är relaterbara för de mänskliga protagonisterna och de mänskliga läsarna. Mötet med det främmande görs genom jämförelser med det kända – på sätt som liknar hästflickans navigering mellan likhet och skillnad (Persson 2020). Det kända utgörs av det mänskliga. Detta kan läsas som en form av ignorans inför det som ligger alltför långt bort från en mänsklig förståelsehorisont och en eventuellt våldsam anpassning av det icke-mänskliga till ett mänskligt system. Det kan också förstås som ett sätt att genom det affektiva och emotionella närma sig en relation präglad av försök till förståelse.

Oavsett tolkning är det antropomorfiserande draget närvarande som ett led i mötet med det icke-mänskliga i *Mörkrets sång*. Petra Andersson argumenterar för att antropomorfism i förhållande till de hästar man har nära relationer med är att föredra framför förfrämmande och mekanisering (Andersson 2000, s. 34). Att se hästen som inte helt olik den egna personen, menar Andersson, minskar risken för respektlöshet från människans sida, och ökar möjligheten till förtroende från hästens håll. Samma mönster kan anas i sättet Ödesryttarna i *Mörkrets sång* försöker förstå trädet. Det är ett förhållande som också bekräftar att människan inte är avskild från naturen. Antropomorfism och samexistens eller ömsesidigt beroende är alltså två sidor av samma mynt.

MAGISKA TRIANGELKONFLIKTER OCH KÄRLEK SOM ORSAK TILL ONDSKA

Bryann har alltså försökt rädda 'sin' häst genom att 'ge' honom till trädet. Men hon, som människa, kan inte styra över trädet magiska krafter. Det mänskliga ägandet av djur accepteras inte av det magiska trädet, som då istället 'tar' hästen. Situationen kan liknas med såväl traditioner av att offra djur till gudomliga instanser, som till myter och berättelser om att ingå pakter för att undkomma

döden, såsom Faust och Orfeus och Eurydike. I *Mörkrets sång* utspelas situationen inom ramen för en hästbokskontext och en hästflicksrelation. Inom ramarna för dessa är det människans, flickans, starka kärlek till hästen som får henne att vilja rädda hästen. Men räddningen sker inte så som människan föreställt sig den eftersom trädet har en egen agens. Genom sin magi knyter trädet hästen till sig, så att en form av triangeldrama skapas då de starka banden mellan häst och människa ställs mot de lika starka banden mellan häst och träd. Dessutom misslyckas intentionen med räddningsaktionen och istället för att bevara kärleken skapas en ondskefull smitta, som inte bara drabbar de närmast involverade, utan hela Jorvik, eftersom urträdet är centralt för hela Jorviks värld.

Lisa, som har en magiska förmåga att kunna hela andra, har uppmärksammat smittan bland växterna på Jorvik. Hennes vilja att ställa obalansen i naturen till rätta fungerar som motiv till att Ödesryttarna ger sig ut på en resa och ett räddningsuppdrag. På det sättet följer berättelsen i viss mån den dramaturgiska uppbyggnad som kallas *hjältens resa* (Campbell 1949; Vogel 2007). Men förhållandet mellan det som hotar och skadar, respektive det som räddar och helar, är intrasslat (Morton 2007). Smittan, ett slags ondska, som drabbat Jorvik, har sin orsak i en vilja att låta hästen leva. Hästens namn är Caliban, ett namn som hästen bland annat delar med den halvt mänskliga, halvt monstreuösa person som figurerar i William Shakespeares *Stormen*. I pjäsen blir Caliban förslavad, vilket också hästen blir när den görs till trädets Lignos, dess tjänare. Namnet Caliban är dessutom ett anagram på kannibal, vilket kan läsas som en parallell till hur hästen i *Mörkrets sång* närmast äter av den natur och den art den själv är del av. Här fungerar alltså namnen som används i serieromanen som intertextuella detaljer som öppnar dörrar till vidare narrativa världar och sammanhang. Dessa narrativ har samtidigt paralleller till faktiska människors faktiska agerande i naturen, som när försök att rädda en individ eller art påverkar andra delar av ekosystemet negativt.

Att redogöra för handlingen i *Mörkret sång* är inte helt lätt, eftersom den har många olika trådar, intrasslade i varandra och i andra texter och berättelser. Vad jag här vill poängtera är hur narrativa strukturer med starka intertextuella drag samverkar med de frågor om etik och känsla som präglar hästflickans vardag. *Star Stable* innehåller, liksom fantasylliteratur ofta gör, starka mytopoetiska tendenser (Levy & Mendelsohn 2016). Den fiktiva världen byggs upp kring en egen mytologi, inspirerad av andra texter. Det mytologiska påverkar djurs och växters beteende och handlingsutrymme. Detta innebär till viss del att både djur och växter förmänskligas. Trädet skildras inte som ett träd, utan som ett mytologiskt Urträd. Hästarna ges egenskaper i relation till mänskliga personlighetsdrag. Jag läser det som att växter och djur skrivs fram som essentiella delar av världen – samtidigt innebär det att det mer-än-mänskliga närmast förpassas till de mänskligt konstruerade historierna. Att så tydligt skapa en lokal och platsspecifik kontext för berättelsen kan förstärka upplevelsen av att detta är fenomen som enbart gäller i *Stars Stable*-världen. Det finns, som tidigare nämnt, en sorts särskilt ekosystem på ön Jorvik, där allt hör samman (jfr. Heneghan 2018), där Urträdens roll är

att hjälpa 'allt levande att växa och fungera som broar mellan världar' (2021, s. 11). En möjlig läsning av motiv som Urträd, mytologiska varelser, förlängningar och band mellan världar är att det finns *flera världar*, och därmed potentiellt också *mer än vad människan kan uppleva*. Det mytologiska och magiska kan därmed ha en potential att skapa en svindlande känsla hos läsaren. Detta öppnande av världen mot det för människan okända framstår som både underbart och farligt – och sårbart:

Urträden är inte en del av livets kretslopp, de ÄR livets kretslopp! Alla Urträds rötter är sammanlänkade... men de länkar också samman Jorvik och ALLT levande... de är till och med kopplade till Pandorias magi. Om något skulle smitta de här trädens rötter skulle det kunna sätta igång en farsot som ödelägger ALLT vi känner till. (s. 54)

Jag läser detta som ett exempel på världssyn som präglas av maktstrukturer baserade på ansvar. Ansvarstagande i sin tur, kan också förstås som ett motiv till flickornas räddningsaktion. Lisas magiska läkekraft kan i det sammanhanget läsas som en särskild uppmärksamhet för den Andra. Det är en kraft eller uppmärksamhet som får henne att förstå att

...någonting BEHÖVER helas. Urträden. Det känns som om... som om de sjunger en annan sång än de brukar. Kan ni höra den? (s. 50)

Hon hör naturen som en sång. Det är en kommunikation genom känsla och musik, snarare än genom mänskligt språk. Samtidigt som detta har paralleller till den tysta kommunikationen mellan hästar och mellan häst och människa, så kan en jämförelse göras med hur musiken också är ett kännetecken för *kulturen* på Jorvik. Lisa hör sången som ett rop på hjälp. Jorviks kultur framstår som sammanvävd med naturen.

ATT LÄSA OCH LYSSNA, HÄSTFLICKANS ETISKA EXPERTIS SOM METOD

I *Mörkrets sång* upptäcker och uppmärksammar Ödesryttarna det komplexa trasset kring Urträd och Lignosar. Druiden Bryanns försök att rädda sin döende älskade häst genom att binda den till trädet har misslyckats och istället tagit ifrån hästen dess liv och gjort den till ett monster. Räddningen av en häst är ett vanligt motiv i hästboken. Många hästar – i och utanför litteraturen – slaktas när de inte längre har ett tillräckligt högt värde i det kapitalistiska systemet (jfr. Eriksson Sjögård & Ehriander 2022). Hästflickans roll är oftast att stå emot detta system och rädda hästen. Men att rädda innebär samtidigt att ta på sig rollen som den som kan bestämma över liv och död; hästens liv ligger i flickans händer. Denna flickmakt är sällan övernaturlig, men i Ödesryttarnas fall är den det. Deras speciella krafter innebär både ansvar och makt. Bryann, som också är en hästälskande människa med magiska men begränsade krafter, ger uttryck för denna makt, som samtidigt är en vanmakt. Bryanns räddning är begränsad och misslyckad, och får konsekvenser som innebär att en

andra räddning blir nödvändig. Denna andra räddning är Ödesryttarnas räddning av Jorvik och hela den fiktiva världen. Detta räddningsuppdrag skildras som en kamp mot ondska – också möjlig att läsa som en parallell till kamp för miljön. Men Ödesryttarna inser också att den situation som motiverar *ondska*,² ligger nära deras egen känslomässiga erfarenhet. Lisa tröstar den ångerfyllda Bryann genom att förklara hur hon och de andra Ödesryttarna verkligen förstår att hon ville rädda Calibans liv. Hon säger:

Jag känner igen den där känslan av att vara desperat. Att förlora ert band måste ha varit förfärligt. Det är okej, vi är några av de enda som verkligen KAN förstå. (s. 145)

Det som här skildras, är den typ av sorgehantering som Moa Matthis (2015) menar att stallet, liksom hästboken, präglas av. Att vara hästflicka innebär att lära sig vad död och förlust innebär. Det som också skildras är hur denna lärdom fungerar som ett verktyg. Det hästflickan lärt sig är den slags kunskap som Zetterqvist Blokhuis kallar *equestrian feel*, att lära sig med hästen, att känna och ändras med hästen. Det är en kunskap som har moraliska eller etiska aspekter (Zetterqvist Blokhuis 2019, s. 102–107). Det är också en kunskap som kan förklaras i termer av en affektiv eller emotionell kunskap – något som uppmärksammas inom postkritisk och feministisk litteraturvetenskap (jfr. Bränström Öhman 2008; Felski 2003, 2008; Moi 2017; Sedgwick 2003). I denna kontext har det lyfts fram hur känslan i *läsningen* är en väsentlig del av litteraturvetenskapen och därför bör tas på allvar. Att det då också rör sig om ett uppvärderande av det känslomässiga som en feministisk handling, går i linje med det jag läser som en feministisk uppvärdering av systerskapet som en form av flickmakt i *Mörkrets sång*, och även i *Ödesryttarna*.

Den typ av kunskap, förståelse och etiska perspektiv som hästflickan lär sig, berättas i *Mörkrets sång* genom en magisk förstärkning. Den framställs som väsentlig för berättelsen, som nödvändig för att kunna rädda den värld som hotas. Samtidigt är det också den starka samhörigheten mellan häst och människa som *skapar* hotet. Detta kan förklaras i termer av att bandet *missbrukas* när Bryann tror att hon har rätt att *äga* Caliban, enligt en kapitalistisk logik. Samtidigt framställs hästflickorna som personer som vet att gränsen mellan liv och död, mellan ont och gott, mellan räddning och förstörelse, är porös och tvetydig. Emotionell kunskap och *equestrian feel* (Zetterqvist Blokhuis 2019) blir ett verktyg för Ödesryttarna, både för att kunna rädda världen, och för att förstå världens ondska.

Brudin Borg m.fl. (2022) menar att *läsningen i sig*, som metod, ska ses som en del av en ekokritisk litteraturteori, vilket innebär att mötet med texten kan läggas bredvid mötet mellan människa och icke-mänskliga arter. Med utgångspunkt i en sådan bredvidläggning, kan också hästboksläsningen förstås som ett sätt att möta något mer-än-mänskligt genom

boken. Hästbokens läsare är ofta en hästflicka, liksom genrens protagonister, och deras perspektiv på världen kan därmed innebära en form av igenkänning – men även skapa längtan efter igenkänning hos läsaren. Detta gäller för *Mörkrets sång*. Jag har tidigare påpekat hur sammansmältningen mellan häst och människa i såväl stallkultur som hästboksgenre framställs som något eftersträvanvärt. I linje med detta menar jag att hästflickans etiska expertis kan fungera som en styrka i mötet med det som utgör ett hot mot världens fortlevnad. Den förståelse som framställs som central för att flickorna ska kunna rädda världen, är en egenskap som just hästflickan innehar, genom sin relation till hästen.

I *Mörkret sång* skildras hur träd och djur hör ihop, liksom människor och hästar, med konsekvensen att det enskilda trädets utsatthet innebär att allt levande också är sårbart. Amelie Björck menar att det liv som

litterära djur och människor i många litterära skildringar berättar om är *sårbart liv*, alltså detta att vara ömtåliga, kännande varelser underställda fiktionens specifika betingelser. (2022, s. 100)

I *Mörkrets sång* finns denna sårbarhet och kan kännas igen av hästflickan, vars faktiska liv och kärlek också präglas av sårbarhet. Björck frågar vidare: 'Hur kopplas de partikulära litterära liv som tecknas till faktiska sociala maktsystem och med vilka etiska konsekvenser?' (s. 103). I *Mörkrets sång* finns kopplingen genom en spegling av den faktiska hästflickans erfarenhet, och de berättelser som finns i hennes verkliga liv, i de litterära motiven. Den finns i försöket att rädda och förmågan att förstå genom igenkänning av den starka känslan, som placerar flickan i en position där hon har både för mycket och för lite makt, en situation som återfinns i den faktiska hästflickan erfarenhetsvärld.

AVSLUTANDE REFLEKTIONER

Jag har läst *Mörkrets sång* som en berättelse där det mytiska och magiska vävs samman med det konkreta och kroppsliga – något som samtidigt också rör sig i en form av överlappning mellan text och läsarens eget liv. Min läsning visar hur narrativa och mytologiska strukturer möter ekokritiska perspektiv genom hästflickans filter i *Mörkrets sång*, och att detta kan säga något om tvetydighet och etiska dilemman för såväl hästflickor som andra läsare.

Jag ser min analys av *Mörkrets sång* som en början på ett större arbete med potential att bidra till såväl det ekokritiska fältet, som litterära djurstudier och hästboksforskningen. Som jag nämner i inledningen är hästfantasy en ännu sparsamt undersökt subgenre och jag ser en analyspotential i fantasygenrens användning av det mer-än-mänskliga för skapandet av magiska världar och narrativ kombinerat med hästboksgenrens tradition att berätta om de fysiska och känslomässiga relationer som ligger nära flickläsarens egen erfarenhet. Likaså är växters roll och aspekter av fysisk miljö och

² När jag använder uttrycket *ondska* syftar det till handlingar och fenomen som framställs som antagonistiska – dels mot Ödesryttarna, berättelsens protagonister, och dels mot den fiktiva världen som helhet.

Ondskans motpol, det goda, utgörs då av det som är bäst för denna fiktiva värld. Jag uttalar mig alltså inte i kontext av någon form av religiös moral (även om en sådan kunde läsas in som implicit).

klimat relativt utforskade inom hästboksforskningen, något som också förtjänar större utrymme, inte minst ur ett maktperspektiv. Vad gäller *Mörkrets sång* vore en analys av bildens betydelse en viktig utveckling av analysen – exempelvis i förhållande till den serietradition som finns inom ramarna för hästflickans egen litteratur (Askund 2013; Eriksson Sjögård & Ehriander 2022). Slutligen vill jag också peka på vikten av att ytterligare utforska hur kommersiella aspekter påverkar texten och en kontinuerlig diskussion av hur man som forskare kan navigera mellan olika sorters emotionella och affektiva aspekter. Min läsning av *Mörkrets sång* hoppas jag därför kan fungera som en öppning för vidare undersökningar av dessa, och andra, frågor.

REFERENSER

- Andersson, P. (2010). Du säger ingenting – men du pratar hela tiden. I Bornemark, J. & Ekström von Essen, U. (red.) *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Södertörn Studies in Practical Knowledge 4, s. 28–39.
- Askund, H. (2013). Hästflickan i förändring i Linn [sic] Hallbergs och Pia Hagmars hästböcker. I Söderberg, E., Österlund, M. & Formark, B. (red.) *Flicktion: perspektiv på flickan i fiktionen*. Universus Academic Press.
- Björck, A. (2022). Zoopoetiska och metonymiska läsarter. I Brudin Borg, C., Bruhn, J. & Wingård, R. (red.) *Ekokritiska metoder*. Studentlitteratur.
- Bornemark, J. & Ekström von Essen, U. (2010). Inledning. I Bornemark, J. & Ekström von Essen, U. (red.) *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Södertörn Studies in Practical Knowledge 4, s. 7–27.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Subjects: Embodiment and sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press.
- Bränström Öhman, A. (2008). Show some emotion! om emotionella läckage i akademiska texter och rum. *Tidskrift för genusvetenskap* 29(2), s. 6–30.
- Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.
- Cook, K. & Pookangas, E. (2021). *Star Stable. Mörkrets sång*. Bonnier Carlsen.
- Eriksson Sjögård, M. & Ehriander, H. (2022). Hästboken som flickbok och flickors läsning. Flickkultur och maktperspektiv. I Ehriander, H. & Löwe, C. (red.) *Flickboken och flickors läsning: flickskapande då och nu*. Makadam.
- Felski, R. (2003). *Literature After Feminism*. University of Chicago Press.
- Felski, R. (2008). *Uses of Literature*. Blackwell.
- Guanio-Uluru, L. (2015). *Ethics and Form in Fantasy Literature: Tolkien, Rowling and Meyer*. Palgrave Macmillan.
- Guanio-Uluru, L. & Duckworth, M. (2021). Introduction. I Duckworth, M. & Guanio-Uluru, L. (red.) *Plants in Children's and Young Adult Literature*. Routledge.
- Haglund, T. (2021). *Tillsammans i Engelsfors: socialt fiktionsbruk i Engelsforstrilogins digitala fangemenskap 2011–2016*. Diss. Uppsala Universitet.
- Hallberg, K. (2003). Hästböcker: en litteraturform att ta på allvar. *Opsis Barnkultur*, 2, s. 35–38.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2007). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Hedén, A., Matthis, M. & Milles, U. (2000). *Över alla hinder: en civilisationshistoria*. Bonniers.
- Hedenborg, S. (2006). Från Den svarta hingsten till Klara, färdiga gå: stallbackskultur i hästboken under andra hälften av 1900-talet i *Barnboken* 29(1), s. 20–33. doi:10.14811/clr.v29i1.96
- Heneghan, L. (2018). *Beasts at Bedtime: Revealing the Environmental Wisdom in Children's Literature*. The University of Chicago Press.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The literature of Subversion*. Methuen.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Routledge.
- Jenkins, H. (2014). Rethinking 'Rethinking Convergence/Culture'. I *Cultural Studies* 28(2), s. 267–297.
- Le Guin, U. K. (2007). The Critics, the Monsters, and the Fantasists. I *The Wordsworth Circle* 38(1–2), s. 83–87. doi:10.1086/TWC24043962
- Levy, M. & Mendelsohn, F. (2016). *Children's Fantasy Literature. An Introduction*. Cambridge University Press.
- Lönngren, A-S. (2008). Förvandlingar: politiska implikationer av litterära transformationer människa-djur. I *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3(4), s. 87–96.
- Manderstedt, L., Askund, H. & Persson, A-S. (2021). Hästboken: en älskad men bortglömd genre. I *Svenskläraren*, 3, s. 24–25.
- Matthis, M. (2015). Hästboken fostrar till liv. I *Dagens Nyheter*, 2015-06-13.
- Moi, T. (2017). *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. University of Chicago Press.
- Morton, T. (2007). *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
- Mossed, K. (2019). En typisk hästbok: vad är det? I *Opsis Barnkultur*, 4, s. 30–33.
- Nilson, M. (2013). Skeva och queera läsningar av chick lit. I Nilson, M. & Ehriander, H. (red.) *Chick lit: brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*. Liber.
- Nygren, A. (2023). Viljan att bli ett med hästen: om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker. I *IAVAIN: Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, 20, s. 60–77.

- Nyrnes, A. (2019). Jente-hest-kameratskap på tvers av artar: hesteboka i økokritik perspektiv. I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 10(1), s. 1–9.
- Ortiz-Robles, M. (2016). *Literature and Animal Studies*. Routledge.
- Persson, A.-S. (2020). Narrative Strategies Giving Voice to the Silenced Subject: The Horse in Fiction for Children. I *Barnboken* 43, s. 1–18. doi:10.14811/clr.v43.539
- Rusvai, M. (2021). Vegetal Magic: Agnieszka's Journey to the Understanding of the Vegetal Other in Naomi Novik's *Uprooted*. I Duckworth, M. & Guanio-Uluru, L. *Plants in Children's and Young Adult Literature*. Routledge, s. 88–97. doi:10.4324/9781032066356-9
- Ryan, J.C. (2016). Tolkien's Sonic Trees and Perfumed Herbs: Plant Intelligence in Middle-Earth. I Vieira, P., Gagliano, M. & Ryans, J. (red). *The Green Thread: Dialogues with the Vegetal World*. Lexington Books.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.
- Vogler, C. (2007) [1998]. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Michael Wiese Productions.
- Zetterqvist Blokhus, M. (2019). *Interaction between Rider, Horse and Equestrian Trainer: A Challenging Puzzle*. Södertörns högskola.

Kentaurer i Ödesryttarna

Rumslighet och kroppslighet i häst-människa-relationer

Yenn Burgman

Sweden yb.burgman@gmail.com

Abstract

In my work with the first out of two trilogies of *Soul Riders* by Helena Dahlgren, I examine how the human-horse relationship forms centaurs in the story. The centaur is formed when two individuals in a complex web of parries and responses become so coordinated in their movements that it is no longer possible to distinguish where one body's movement ends and where the other's begins. The concept is based on Bornemark's theory of the centaur as a phenomenological being, in other words, as an experience of the body. With support from Donovan's and Mane's theories, I further argue that the horses in the books are regarded as subjects in a dialogue that violates the humanistic idea that man, due to his rationality, stands above the animal in a hierarchical order. With that in mind, I am presenting the connection between horse and rider as a bodily and a subjective transformation, a shift that defies the notion that the rational human and the non-rational non-human (the horse) would be binary opposites. But the centaur is not unconditional, an argument that is supported by the fact that some of the equipages in the books fail to form centaurs. If the rider tries to make the horse submit to the human will by using tools that injure the horse, their movements will not create a united body. My aim is to show that viewing the horse as a subject, and letting the distinction between human and animal dissolve is a prerequisite for the centaur.

Keywords

Soul Riders, Horse, Centaur, Horses as Subjects, Human-Animal Studies

INTRODUKTION

Ett centralt tema i de två trilogierna *Ödesryttarna* är hästflickans dröm att hitta en alldeles speciell häst, en häst som förstår henne på ett plan som ingen annan kan och som hon kan enas med, på ett plan bortom det kroppsliga. Drömmen, eller relationen mellan häst och flicka som drömmen symboliserar, kan förstås genom det fenomenologiska begreppet kentauren. Med kentauren som begrepp i en analys av hästböcker öppnar vi upp för en rad frågor. Kan upplevelsen av kroppen förändras om vi omformar dess ramar? Vad händer med kroppen när vi bryter mot den humanistiska traditionens syn på djuret (i det här fallet hästen) som en motsats till den rationella människan? Den första trilogin i *Ödesryttarna* utgör materialet för undersökningen. Berättelsen fokuserar på just relationen mellan den unga flickan och hennes häst. De fantastiska inslagen i *Ödesryttarna* lägger till ytterligare en aspekt i den kroppsliga förlängningen som hästen innebär för människan.

Serien är skriven av Helena Dahlgren och handlar om Lisa, Linda, Anne och Alex som i första boken *Ödesryttarna: Jorvik kallar* (2018) upptäcker att de är ödesryttare. Tillsammans med sina hästar Starshine, Meteor, Concorde och Tin-Can måste de rädda sin hemö, Jorvik, från att förstöras av den magiska parallellvärlden Pandoria. Det är upp till ödesryttarna att se till så att den magiska balansen mellan världarna upprätthålls. En förutsättning för

att flickorna ska lyckas rädda Jorvik är att kentaurskapet lyckas.

TEORI

Begreppet kentauren kommer ursprungligen från den grekiska mytologins hybridvarelse som består av en mans bål och en hästs kropp. För analysen i den här artikeln används framför allt Jonna Bornemarks förståelse av begreppet som skrivs fram i antologin *Kentauren: om interaktionen mellan häst och människa* (2010). Både redaktörernas, Jonna Bornemarks och Ulla Ekström von Essens, inledande artikel och Bornemarks egen artikel behandlar de dimensioner av kentauren som är relevanta för denna artikel.

Bornemark använder fenomenologi som ett verktyg för att undersöka kentauren. Inom fenomenologin blir kroppen både ett objekt som kan undersökas och genom vilken människan upplever världen, förklarar hon (2010, s. 197). Bornemarks kentaure bör alltså inte endast förstås som en kropp utsträckt i rummet, utan också som en upplevelse av världen. Kentauren beskrivs av Bornemark och Ekström von Essen som ett fenomen som uppstår '[n]är häst och ryttare blir en gemensam rörelse och det inte finns några spänningar och motstånd mellan den egna kroppen, dess gravitation och viljeriktning, och hästens' (2010, s. 8). För att kentauren ska kunna bildas måste ryttaren uppleva att denna och hästen har förenats i en dialog med varandra, det räcker inte med att ekipaget delar en gemensam kontur.

Men som Bornemark och Ekström von Essen skriver, utövas kommunikation mellan människa och häst vid fler aktiviteter än ridning. Hästen kan ofta tolka signaler som människan omedvetet skickar ut. Ett talande exempel, som tas upp av Bornemark och Ekström von Essen är hästarna på ridlektionen som börjar trava efter ridlärarens signal till eleverna och inte efter elevernas hjälper (2010, s. 13). Vidare beskriver Bornemark hur ekipagets rörelser blir gemensamma och använder övningen 'att rida på ett rakt spår' som exempel. Hon menar att övningen innebär ständiga pareringar som i sin tur bidrar till nya rörelser och pareringar. 'Detta 'parerande' kan också genomföras av såväl häst som ryttare, eller i ett gemensamt parerande som till sist blir så finstilt att det är svårt att avgöra vad som kommer från vem', skriver hon (2010, s. 207).

Den här typen av dialog, eller delad kunskap, mellan häst och människa innebär nya förutsättningar för kroppslighet och för identitetsskapande för människan. Kentauren är en varelse som gör det möjligt att uppleva världen bortom sin egen kropp och hitta en speciell kommunikation med en annan individ. Det är en kroppslighet som ödesryttarna får uppleva med hjälp av sina hästar.

Att eftersträva denna typ av dialog med hästen bryter mot en tidigare tradition av att betrakta hästen som en biologisk maskin, som enbart styrs av stimuli och respons (Bornemark & Ekström von Essen 2010, s. 14). Bornemark och Ekström von Essen förklarar: 'Inte sällan har ekipaget framställts som att ryttaren tänker och djuret utför. I denna tanketradition har hästen reducerats till ett själlöst instrument, ett verktyg för ryttarens intentioner och rationalitet' (2010, s. 207). Men när hästen reduceras till att enbart betraktas som ett själlöst instrument missar vi en stor del av den komplexa dialog som sker mellan häst och människa. Synen på hästen som en strikt deterministisk biologisk maskin har kommit ur upplysningens idéer. Ur dessa har bilden av djuret som själlös materia målats upp som en motsats till den rationella, förnuftiga människan (Bornemark & Ekström von Essen 2010, s. 14).

När Bornemark beskriver kentauren betonar hon vikten av att hästens och människans viljor ska vara samspelade. Hästen ska inte endast underkasta sig människans vilja, utan ryttaren måste få hästens vilja att bli densamma som ryttarens. Människan bär ansvaret att utveckla den kompetens som krävs för att tolka och förstå hästens signaler. För att kentauren ska lyckas måste hästen därmed betraktas som ett subjekt, liksom människan.

Även andra forskare inom området människa-djurstudier menar att djur alltför länge har underordnats människan i den västerländska kulturen. Christopher Manes (1996) skriver i artikeln 'Nature and Silence' att egenskapen att vara ett talande subjekt har ansetts vara ett mänskligt privilegium. Till följd av kulturen skapad ur renässansens och upplysningens humanistiska idéer har naturen därmed tystats. Manes menar att språket människan talar idag avslöjar hur dessa strömningar

har anlagt kulturella motiv på naturen (1997, s. 15). Dessa kulturella motiv har däremot ingen förbindelse med den verkliga naturen, menar han. Vidare förklarar han att det finns ett språk som talas av både djuren och naturen och att även människans sociala rum kan påverkas av detta språk (1997, s. 15). Han menar att man i västvärlden har skapat en idé om en fiktiv karaktär, *Människan* (*Man*), som på grund av sin rationalitet har tagit sig rätten att exploatera djur och natur. 'For half a millenium, 'Man' has been the center of conversation in the West. This fictional character has occluded the natural world, leaving it voiceless and subjectless' (Manes 1996, s. 26).

Även Josephine Donovan beskriver i artikeln 'Interspecies Dialogue and Animal Ethics' att djuren har blivit nertystade objekt. Hon förklarar att människan har använt synen på djuren som biologiska maskiner för att rättfärdiga att man ignorerar djurets vilja. Människan anser sig vara överlägsen mot djur och har i och med det rätten att exploatera och utnyttja djuren för sin egen vinning, ett fenomen som går under begreppet *speciesism* (Donovan 2017, s. 288).

Donovan lyfter också djurens och naturens språk i sin artikel. Hon menar att de röster som har saknats i djuretiska studier är djurens egna och att dessa måste utgöra utgångspunkten för just djuretiska studier (2017, s. 208). Liksom Manes anser Donovan att djuren också har röster och att de måste betraktas som subjekt för att vi ska kunna höra dem. Att kommunicera med djuren på detta sätt kallar hon för *interspecies dialogue* och är en dialog som består av mer än stimuli och respons (2017, s. 214). Vidare förklarar hon att det inte handlar om att djuren inte har ett språk, utan om att människan inte har lärt sig att förstå det (2017, s. 213).

Djuret och människan som binära oppositioner och hur det har skrivits fram i litteraturen har undersökts av bland annat Margery Hourihan. Hon har skrivit i boken *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature* (1997) att den klassiska hjältesagan, ända sedan Gilgamesheposet, centreras runt just binära oppositioner. Idéerna presenteras redan hos Platon, men är till stor del ett resultat av upplysningens humanistiska idéer, förklarar hon (1997, s. 17). Hourihan skriver att det har lett till att rationaliteten kopplas till den mänskliga själen och att den anses vara överlägsen sin motsats, kroppen, som är en produkt av naturen och icke-människan. Sinnet, eller själen, och rationaliteten är överordnat sina motsatser och gruppen som står för just dessa motsatser står kvar som en undergiven *other* (Hourihan 1997, s. 16). Funktionen, menar hon, är att rättfärdiga den ena gruppens dominans och exploatering av gruppen som står kvar som *den andre*. Hon skriver att: 'The effect of dualistic thinking is to naturalize domination, for it becomes part of the identities of both the dominant and subordinate groups' (Hourihan 1997, s. 17).

KOMPLEXITETEN I HÄSTEN SOM *DEN ANDRE* ELLER SOM SUBJEKT

Med begreppet kentauren som verktyg har jag gjort nedslag i texten i den första trilogin i serien *Ödesryttarna* som är skriven av Helena Dahlgren och analyserat hästens roll i berättelsen. Syftet är att presentera hur synsättet på relationen mellan häst och människa beskrivs i böckerna, samt att visa på hur hästen bidrar till de fyra protagonisternas subjektsskapande. Jag har använt människa-djurstudier som ingång till min analys av häst-människarelationen i texten. Däremot ämnar jag inte föra en diskussion om relationen mellan verklighetens hästar och människor.

Det finns alltid en komplexitet i att diskutera djurets röst i litteraturen. I och med att det alltid är människan som skriver texten går det att argumentera för att djuret aldrig får en sann röst genom det skrivna ordet. I *Ödesryttarna* finns det, genom de fantastiska inslagen, en möjlighet att ge hästen en röst genom det talade språket, en möjlighet som Dahlgren inte utnyttjar. Men jag menar att det också finns en poäng i att inte ge hästen en verbal röst, utan låta hästen tala såsom verklighetens hästar gör – genom kroppsspråket. Flickorna i *Ödesryttarna* lyssnar på sina hästar och väljer att inte tysta ner dem. Men läsaren nås endast av flickornas tolkningar av vad hästen försöker säga. Det betyder inte att hästens röst är tystad, men i en analys bör man ta hänsyn till att hästens upplevelser inte skrivs fram ur ett förstapersonsperspektiv. Därför kommer kentauren i den här artikeln att analyseras och beskrivas ur just flickornas perspektiv.

Hästen som ett talande subjekt i relation till människan och de maktasymmetrier som uppstår dem emellan kommer till viss del att diskuteras i den här artikeln. Likaså kommer hästarnas beteenden att analyseras och jag kommer att diskutera min tolkning av vad hästarna i böckerna uttrycker. Huruvida hästarna upplever sig som en del av kentauren kommer jag däremot att lämna osagt. Det får bli underlag för fortsatta litteraturvetenskapliga undersökningar av häst-människa-relationer.

Viktigt att lyfta är också att jag i den här artikeln undersöker hur kentauren ter sig i den första trilogin *Ödesryttarna* och inget mer. Kentauren som används som ett teoretiskt verktyg i den här artikeln kan även diskuteras i relation till verklighetens häst-människa-relationer, men i den här artikeln finns inga sådana ambitioner. Tolkningen av hästarnas beteenden i böckerna är alltså inte ett försök att förstå något om hur verklighetens hästar känner.

TIDIGARE FORSKNING OM HÄSTBOKEN

Med den här artikeln vill jag komplettera den forskning som redan gjorts på barnböcker, men mer specifikt på hästböcker. Susanna Hedenborg, Lena Manderstedt, Ann-Sofie Persson, Helen Asklund och Anna Nygren är bara några av de forskare som har fördjupat sig i den litteraturvetenskapliga analysen av just hästböcker.

Asklund, Manderstedt och Persson (2024) har i en artikel utforskat hur modrande och moderskap tar sig uttryck i tre hästboksserier av Pia Hagmar. Hedenborg (2006) har lyft fram genrens sociokulturella och ekonomiska dimensioner, medan Persson (2020) har fokuserat på narrativa strategier som ger hästarna en egen röst och agens. Asklund (2013) har analyserat hästflickans kroppslighet och genus i stallet som en separatistisk kvinnlig miljö.

Helene Ehriander och Malin Eriksson Sjögård (2022) har tillsammans skrivit en artikel där de undersöker hur hästboken gestaltar människa-djurrelationen utifrån ett maktperspektiv.

Särskilt Nygren skriver om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker på ett sätt som liknar det jag ämnar göra i den här artikeln. Nygren har liksom jag använt Bornemarks kentaur som ett teoretiskt begrepp. I artikeln 'Viljan att bli ett med hästen: Om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker' belyser Nygren (2023) hur hästboken kan läsas genom en posthumanistisk lens. Hon knyter an till Bornemark och Ekström von Essens arbete om kentauren som ett fenomen där kropp och subjektivitet överskrider gränserna mellan det mänskliga och det djuriska.

Med min artikel vill jag bidra till läsningen av hästboken som växande forskningsfält genom att utforska hur kentauren som ett fenomenologiskt begrepp kan användas för att förstå sammansmältningen mellan människa och häst. Genom att analysera hur kentauren gestaltar relationer mellan kropp och subjektivitet i hästböcker hoppas jag bidra med ett nytt perspektiv på hur genren reflekterar och omformar idéer om mänsklighet, djur och samspel.

KENTAURENS TVÅ KRAV

Som jag ser det finns det två krav för att kentauren ska kunna skapas i *Ödesryttarna*. Det första kravet är att hästen måste betraktas som ett subjekt, en individ med en egen vilja. Bornemark och Ekström von Essen förklarar att: 'Ridning är en oändligt mycket mer komplex kunskapsvärld än cykling eftersom den delas med en annan levande och kännande varelse. En varelse som vi kan dela kropps-, känslö-, och gravitations språk med' (2010, s. 14). Nyckeln till kentauren är att hästen betraktas som en kännande varelse. En människa kan bilda en gemensam kontur med en stol eller en bil lika väl som med hästen. Med bilen har människan dessutom en gemensam rörelse i rummet. Genom bilen kan människan känna vissa aspekter av världen, såsom marken (Bornemark 2010, s. 201). Men ryttaren kan känna hästens reaktion på världen. När ryttaren accepterar och respekterar hästen som en individ med en egen erfarenhet av världen kan bådas erfarenhet bli en gemensam erfarenhet. Det är just i erfarenheten av karaktärernas kroppar som kentauren bildas.

För att det ska vara möjligt för två kroppar att smälta samman på det sättet kommer vi till det andra kravet för att kentauren ska kunna bildas: gamla

föreställningar om binära oppositioner måste hävas. Om känslan av att hästen och människan bildar en gemensam kropp ska kunna uppstå, måste känslan av att det finns en skillnad mellan dessa kroppar först upplösas. För flickorna i *Ödesryttarna* är kentauren just känslan av att tillhöra en och samma kropp som hästen. I och med att hästen innebär ett nytt sätt för protagonisterna att möta världen på, både på hästryggen och jämsides med hästen, blir kentauren ett subjektsskapande för dem. Min uppfattning är att kentauren inte är konstant, utan att den finns i de direkta förnimmelserna. Jag tolkar kentauren som en dynamisk process där samma ekipage under samma ridtur kan smälta ihop till en kentaur i vissa stunder, men i andra inte.

KENTAUREN I ÖDESRYTTARNA

Kentauren är en kroppslighet och det är genom kroppen som vi erfar världen. Att undersöka kentauren är alltså att undersöka erfarenheten. I *Ödesryttarna* innebär flickornas övernaturliga samvaro med sina hästar ett nytt sätt för dem att erfa världen. På grund av de fantastiska inslagen kan kentauren skapas även när flickan inte sitter på hästens rygg. Den speciella kontakten mellan häst och människa blir central för kentauren.

Lisa är den första ödesryttaren läsaren får kontakt med i första trilogin *Ödesryttarna*. I början av den första boken har Lisa slutat rida som barn på grund av en ridolycka där hennes mamma avled. Men när Lisa träffar Starshine tar hon upp ridningen igen. Redan första gången Lisa träffar hästen Starshine känner hon en stark samhörighet till honom. Så fort hon kliver in i hans box får hon en känsla av att de hör ihop: 'Med ens är det som att resten av omgivningen suddas ut. Kvar finns bara Lisa och Starshine och den oförklarliga, elektriska värmen mellan dem' (Dahlgren 2018, s. 68). Första gången Lisa rider på Starshine beskrivs det hur de smälter samman: 'Starshine bryter ut i en smidig och mjuk galopp. De flyger fram, som om de vore en enda flygande kropp' (Dahlgren 2018, s. 83). Precis som Bornemark skriver att kentauren är en gemensam rörelse i rummet upplever Lisa att galoppen gör så att hon och Starshine smälter samman till en enda kropp. Kentauren beskrivs av Bornemark som '[e]n sammantvinnad förnimmelse av den omgivande världen och en kinestetisk känsla av den gemensamma rörelsen' (2010, s. 213), vilket beskriver känslan som skildras när Lisa rider Starshine.

Förbindelsen mellan Lisa och Starshine kan ses som en kentaur, även när de är skilda åt kroppsligt. Till att börja med har de ett speciellt band, vilket möjliggörs av berättelsens övernaturliga inslag. Lisa har inte haft ett sådant band till någon annan häst tidigare, trots att hon är uppvuxen på en ranch i Texas där hennes familj ägde flera hästar. Den typen av band till en häst är något hon har drömt om länge, sedan långt innan hon visste att Starshine fanns:

När Lisa var liten slukade hon hästböcker. Extra förtjust var hon i de berättelser där flickan [...] och hästen hade ett alldeles särskilt band. [...] Hästen förstod flickan på ett sätt som ingen annan gjorde. Ensamma i spiltan var det som om hästen kunde läsa hennes tankar. (Dahlgren 2019, s. 136)

Här beskrivs en kentaur som inte är ett ekipage. När Lisa står i spiltan med Starshine upplever hon det som hon läst i hästböcker som barn, att hästen förstår henne. Hon upplever att och Starshine hör ihop med varandra kroppsligt och intellektuellt. I det här sammanhanget sträcker sig kroppen bortom den gemensamma konturen och det kroppsliga och det intellektuella är inte längre skilda från varandra.

Även Anne upplever att hon har ett speciellt band till sin häst, Concorde. Liksom Lisa upplever att hennes häst förlänger hennes kropp och möjlighet att röra sig i rummet, skildras Annes upplevelse av kentauren. 'Ibland tänker Anne att Concorde är en förlängning av henne själv. Den enda som verkligen förstår henne' (Dahlgren 2018, s. 170). För Anne är Concorde inte bara ett verktyg, ett par extra ben, eller ett sätt för henne att röra sig annorlunda, utan han är också hennes vän och den enda som verkligen förstår henne. Samhörigheten mellan Anne och Concorde syns också utifrån. När Linda tittar på ett av Annes och Concorde dressyrpass betraktar hon dem som en kentaurisk varelse: 'Att se Anne och Concorde är som att se en vacker dans. Det går nästan inte att se var hästen slutar och Anne tar vid. De är ett, en perfekt helhet' (Dahlgren 2020, s. 130). Anne och Concorde har tränat upp sitt gemensamma parerande så väl att Linda inte längre kan se vilken parering som kommer från vem i väven av gemensamma rörelser.

HÄSTEN SOM SUBJEKT

Kentaurskapet innebär, som jag har beskrivit ovan, ett subjektsskapande för ödesryttarna. Det innebär att hästen, liksom människan, behöver betraktas som ett subjekt. Hästen bör inte endast betraktas som ett verktyg som med de rätta hjälperna från ryttaren utför de rätta rörelserna, såsom Bornemark och Ekström von Essen beskriver att upplysningens idéer uppmanar till. För att kunna betrakta samspelet som ett gemensamt meningsskapande mellan häst och människa måste hästen betraktas som en social varelse som också bidrar till dialogen dem emellan (Bornemark & Ekström von Essen 2010, s. 14).

I *Ödesryttarna* bryts dessa idéer om hästen som en strikt biologisk maskin och naturen som ett tyst objekt. För jorvikborna har naturen och hästarna en särskild betydelse. Enligt legenden var det en flicka till häst som skapade själva ön.

En stjärna föll från himlen och ur det starka, flammade skenet kom en flicka ridande. Hon red sakta över havet och de vilda vågorna tyglades under den skimrande hästens hovar. [...] Men flickans ande kunde

inte bestå. Därför upplöstes hon i naturen, i vinden, i regnet, i daggens tårar. Somliga menar att hon finns kvar där än idag. (Dahlgren 2018, s. 9, författarens kursiv)

Historien om Aideen och hennes häst, Nimbus, blir ett näst intill religiöst inslag i berättelsen om *Ödesryttarna*. Jorvikborna har många ritualer och berättelser för att hylla Aideen och skapandet av ön. Eftersom det är upp till ödesryttarna att rädda Jorvik från att förstöras av onda krafter från Pandoria, blir inte bara ekipaget, utan kentauren en nödvändighet för Jorviks existens. Ödesryttarnas hästar är så kallade star breeds och kan inte flytta ifrån Jorvik, därför att de är beroende av naturen på ön. Även flickornas magiska krafter är bundna till öns magiska parallellvärld, Pandoria. Det innebär att de kentaurer som ödesryttarna skapar innefattar relationen mellan människa – häst – natur. Naturen är inte längre ett nedtystat objekt (Jfr. Donovan 2017; Manes 1996). Däremot har den fått en subjektivitet genom att det antas vara någon form av mänsklig ande i naturen på ön och inte genom att den anses ha en subjektivitet i sig.

För att ödesryttarna ska lyckas med sitt uppdrag att rädda Jorvik från att förstöras av det onda företaget Dark Core, måste flickorna lyssna på sina hästar och förstå deras språk. Ett exempel på när hästen får ett språk är i *Legenden vaknar* (2018), när Lisa och hästarna Starshine och Meteor blir kidnappade av Dark Core och fångslas i elektriska burar. Meteor är så pass skadad att elen inte sätts på i hans bur. Starshine inser att Lisa kan hela Meteor med sina magiska krafter och att Meteor därefter kan ta sönder sin bur och fly. För att förmedla det till Lisa börjar Starshine sparka på sin egen bur tills Lisa förstår och helar Meteor med sina magiska krafter. Här sker en *interspecies-dialogue*, som Donovan beskriver (2017, s. 214), då hästen för över ett budskap till människan. Lisa förstår först inte vad Starshine försöker göra, men genom att betrakta honom som ett talande subjekt lyckas hon till slut förstå vad han säger och det blir nyckeln till att hon lyckas rädda hästarna och sig själv ur sin fångenskap.

Det är även Starshine som hjälper Lisa att rädda sin pappa, när även han blir kidnappad av Dark Core: 'De springer tills Lisa upptäcker att Starshine plötsligt stannat. [...] 'Starshine?' viskar Lisa. 'Vad är det?' Hästen ger ifrån sig ett mjukt frustande. Sedan bockar han med huvudet åt höger, mot en gallerklädd dörr, och travar ditåt. Lisa följer efter Starshine' (Dahlgren 2020, s. 92). Även i detta exempel beskrivs hästen använda sin kropp för att tala till Lisa. Starshine ges ett språk, vilket möjliggör en dialog mellan honom och Lisa.

I *Ödesryttarna* ges hästarna också en agens genom att de betraktas som talande subjekt. De kan välja eller välja bort saker i sin omgivning, såsom vilka ryttnare de tillåter. Ridskoleläraren och stallägaren Herman förklarar för Lisa i *Legenden vaknar* att Starshine inte går med på vanliga lektioner just för att han inte accepterar vilken ryttnare som helst. Men genom sitt

kroppsspråk förmedlar Starshine att han tycker om att vara med Lisa. '[Starshine] frustar till igen och lägger sitt varma tunga huvud i hennes armveck. Hon fnissar till och tänker att han beter sig som en kelsjuk hundvalp fast han är så stor' (Dahlgren 2018, s. 67). Jag menar att det är först när dialogen möjliggörs som kentauren kan bildas. Den gemensamma viljan och rörelsen framåt, som Bornemark beskriver, kan inte ske i böckerna *Ödesryttarna* om hästen inte accepterar sin ryttnare.

UPPLÖSNINGEN AV GRÄNSEN MELLAN SINNE OCH KROPP

För att kentauren ska kunna bildas måste människan och hästen smälta samman till en enhet. Om de betraktas som kontraster till varandra kan en sådan sammansmältning inte ske. Därför måste ödesryttarna överge humanismens idéer om djuret som en icke-mänsklig kontrast till den rationella människan

I fallet med kentauren måste idén om människan som den rationella och hästen som själlös materia upplösas. För att hästen ska kunna betraktas som ett subjekt måste idén om rationalitet kontra kropp undergrävas. Bornemark menar att det är först när fokus från människan som centrum förflyttas och hästen tilldelas en subjektivitet som kentauren kan förstås. När denna upplösning sker kan kentauren i *Ödesryttarna* skapas även i de fall flickorna inte har en gemensam kontur med hästarna.

Redan när Lisa förstår att Starshine är ett subjekt med ett eget språk tar hon ett steg bort från idén om hästen som *den andre*. Anne och Concorde utgör ytterligare ett tydligt exempel på när idén om människan och djuret som binära oppositioner löses upp. Concorde har blivit tillfångatagen och sitter fångslad i Pandoria. När Anne kommer för att rädda honom upplever hon en samvaro mellan sig själv och hästen trots att de inte är på samma plats. 'Anne [hör] hur Concorde ropar på henne. Han finns i henne som ett flödande ljus. Hon kan höra hans tankar. Han är rädd, men vet att hon är på väg' (Dahlgren 2018, s. 226).

När Anne kommer fram till Concorde i Pandoria upplever hon ännu tydligare en sammansmältning mellan sig själv och hästen. 'Doften av liv. Doften av Concorde. Kärleken till honom får solen att stråla in i Concorde. Ända in i hans själ. Hans själ är hennes själ nu' (Dahlgren 2019, s. 149). Concorde beskrivs som en del av Annes själ, vilket tyder på en upplevelse som påverkar Annes *jag* och inte endast hennes materiella kropp. Det är möjligt att argumentera för att det endast är Annes upplevelse att Concorde 'ropar på henne', men på grund av berättelsens fantastiska inslag tolkar jag det som en övernaturlig sammansmältning mellan häst och människa, snarare än en inbillning från Annes sida.

Jaget kan inte lämna kroppen, som Bornemark skriver. Kroppen krävs för att jaget ska kunna erfara världen. När ryttnaren sitter upp blir hästens plats också människans plats, eftersom det är genom

hästens kontakt med marken som de båda rör sig i och erfar världen (Bornemark 2010, s. 203). Men Anne behöver inte rida på Concorde, hennes *jag* sträcker sig bortom hennes egen kropp och in i Concorde, trots att de är på olika platser. Anne betraktar inte sig själv och sin häst som uppdelade i rationalitet och kropp, såsom västvärldens tänkare tidigare gjort (jfr. Bornemark & Ekström von Essen 2010; Donovan 2017; Manes 1996). Som Anne ser det är både hon och Concorde levande, kännande varelser. Den binära motsättningen mellan människa och häst har lösts upp, i det här fallet i en bokstavlig mening.

Med risk för en alltför bokstavlig tolkning kan Annes relation till Concorde förstås genom begreppet *animistic subject*, som Manes beskriver. '[A] shifting, autonomous, articulate identity that cuts across the human/nonhuman distinction' (Manes 1996, s. 18). Genom det kan människans språk förstås som en del av en talande värld och inte som en unik förmåga (Manes 1996, s. 18). Kentauren blir på så sätt ett subjektsskapande för Anne, eftersom den skapar nya ramar för hennes kropp och möte med omvärlden.

Även Linda visar på ett ifrågasättande av gränsen mellan människa och häst. Hon erkänner att ödesryttarna behöver sina hästar för att deras magiska krafter ska fungera. '*För att jag behöver Meteors styrka. Vi behöver alla våra hästar. Bandet till dem. Utan det är vi inget*' (Dahlgren 2020, s. 176, författarens kursiv). Det är just genom bandet till sina hästar som ödesryttarna får kraft till att vinna över mörkerryttarna och Garnok i en närkamp. Ödesryttarna och deras hästar delar en gemensam energi som bryter igenom den mänskliga och icke-mänskliga distinktionen.

Genom uppbrottet mellan det mänskliga och icke-mänskliga blir sagan som utspelar sig i *Ödesryttarna* en berättelse som går emot den klassiska hjältesagan där hjälten ska tämja naturen eller *det vilda* (Hourihan 1997, s. 6). I *Ödesryttarna* ska flickorna i stället bli ett med naturen genom att upprätthålla balansen mellan de två världarna Jorvik och Pandoria. Om de utnyttjar naturens resurser i form av magi kommer det att straffa dem. Det är genom sina hästar som de får tillgång till sina magiska krafter, som i sin tur knyter dem till naturen. Hästen – människan – naturen blir här en helhet som *Ödesryttarna* ingår i genom sin kentaurska kropp.

NÄR KENTAUREN MISSLYCKAS

Som jag tidigare förklarat är inte kentaurskapandet möjligt om inte hästen betraktas som ett subjekt och om inte idén om hästen som *den andre* undergrävs. Det krävs en speciell relation mellan människa och häst för att dialogen som blir kentauren ska lyckas. Till exempel upplever inte Anne kentaurskänslan när hon rider någon annan häst än Concorde. I *Jorvik kallar* blir Anne tvungen att rida på hästen Jupiter och det beskrivs som ovant efter många år tillsammans med Concorde. '[D]et [är] ovant att rida Jupiter efter alla dessa år, hans rörelser känns främmande och han reagerar inte på samma kommandon som Concorde' (Dahlgren 2018, s. 211).

Själva ridturen med Jupiter beskrivs inte som den gemensamma och samordnade rörelse som hon upplever med Concorde. När Jupiter inte reagerar på kommandon på samma sätt som Concorde, bryts illusionen av att ryttare och häst utgör en enhet, och det uppstår två separata komponenter med olika viljor. Ridturen skildras dock inte som en maktkamp där Anne försöker tvinga Jupiter att följa hennes vilja. Istället måste hon muta honom med morötter för att få honom att röra sig framåt. Hästens och ryttarens viljor är i detta fall inte samstämda, och någon gemensam kropp bildas därför inte.

Till skillnad från ödesryttarna, som strävar efter en kentaursk dialog med sina hästar, betraktar mörkerryttarna sina hästar enbart som verktyg för att nå sina mål. Hästarna betraktas inte som subjekt i en dialog, utan som transportmedel som endast tjänar mörkerryttarnas syften. I en scen som skildras ur mörkerryttarnas perspektiv får läsaren tydliga exempel på hur deras inställning till sina hästar skiljer sig från ödesryttarnas:

De håller i tyglarna till varsin svart häst. Hästarna stampar och kränger nervöst med huvudena. En av dem gnäggjar högljutt och ihållande.

'Vad är det med dig?' säger Jessica och tar tag i tygeln. Hårt. Hästen tystnar (Dahlgren 2018, s. 96, författarens kursiv).

Tyglarna sitter fast i bettet, ett metallstycke som placeras i hästens mun för att ryttaren ska kunna styra den under ridningen. När Jessica drar hårt i tyglarna riskerar hon därför att skada hästen. I utdraget beskrivs alltså hur Jessica får hästen att lyda genom smärta.

I utdraget ovan beskrivs därför ingen kentaursk relation. Jessica vill att hästen underkastar sig hennes vilja, utan att försöka motivera eller samordna deras viljor, vilket står i kontrast till Bornemarks resonemang. 'Det handlar [...] om att vi skapar en gemensam stämning, ett gemensamt vara i världen, en *samvaro*' (Bornemark 2010, s. 210, författarens kursiv). Jessica misslyckas med att skapa denna samvaro med sin häst och därmed också med att skapa en kentaursk.

Mörkerryttarna beskrivs även använda andra redskap som orsakar smärta för att tvinga hästarna att lyda dem. I en scen där mörkerryttarna jagar ödesryttarna, framgår det hur även mörkerryttaren Sabine tar till skarpa verktyg för att framkalla respons hos hästen, istället för att skapa en dialog med den. '[Sabine] [r]iser sig upp i sadeln med ett morrande samtidigt som hon sparkar sin häst i sidorna med sina sporrar. Hästen gnäggjar till och sparkar bakut men fortsätter framåt, tillsammans med sin ryttare' (Dahlgren 2019, s. 267). Sabine använder sporrar, ett metallredskap fäst på ryttarens klack för att förstärka hjälperna, och när hon sparkar Khaan i sidorna framkallar hon ett stimuli – smärta. Detta resulterar i den önskade responsen, att Khaan fortsätter framåt. I beskrivningen av Sabine och Khaan är det enda som

skapar en illusion av kentauren att deras kroppar delar en gemensam kontur. Men som Bornemark påpekar, har även en människa som sitter på en stol en gemensam kontur med stolen. Om vi inte betraktar människan och stolen som en och samma kropp, bör inte heller konturen mellan häst och ryttare vara tillräcklig för att skapa en gemensam kroppslighet (Bornemark 2010, s. 200).

Varken Jessica eller Sabine tar dock hänsyn till sina hästars förnimmelser. Till skillnad från skildringarna av ödesryttarnas ridning, där ryttarna upplever hästarna som en förlängning av den egna kroppen, framställs mörkerryttarnas ridning som en maktkamp snarare än ett kentaurbildande. Mörkerryttarna står för den gamla bilden av hästen som en maskin som styrs av stimuli och respons (Jfr. Bornemark och Ekström von Essen 2010, s. 14).

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Drömmen att träffa en häst som förstår en på ett sätt som ingen annan kan är central i berättelsen *Ödesryttarna*. Samhörigheten som flickorna känner till sina hästar sträcker sig bortom enstaka lyckade ridpass. För ödesryttarna blir hästarna ett nytt sätt att erfara världen och ett nytt sätt att uppfatta sig själva på. Det vill säga att hästarna blir en del av både flickornas kroppslighet och subjektsskapande. I *Ödesryttarna* bidrar berättelsens fantastiska inslag till ytterligare en dimension av kentauren. Hästarna bidrar till att flickornas magiska krafter blir starkare. Dessutom kan de uppleva en samvaro med hästarna även när de inte befinner sig på samma plats.

Ofta beskrivs kentaurskänslan som att *bli ett* med hästen. De två kraven som jag menar måste uppfyllas för att kentauren ska kunna skapas uppfylls av flickorna i bokserien. Flickorna och deras mentorer betraktar hästarna som subjekt med ett eget språk och idén om mänskligt kontra icke-mänskligt har upphävts genom att hästen och människan flertalet gånger påverkar sin omgivning genom att skapa en gemensam rörelse i rummet.

Mörkerryttarna, Jessica och Sabine, däremot, betraktar sina hästar som verktyg. De skapar inte en samvaro eller en dialog med sina hästar, utan använder skarpa verktyg som bitt och sporrar för att få hästarna att lyda deras vilja. Istället för en dialog skapas en maktkamp. Mörkerryttarna utgör ett exempel på vad Donovan beskriver som *speciesism*, idén om att människan står över djuren och därmed har rätt att utnyttja dem för egen vinning (Donovan 2017, s. 211).

I *Ödesryttarna* ges hästarna egna röster genom att människorna lyssnar till och uppmärksammar deras kroppsspråk. Det är möjligt att argumentera för att hästen tystas genom att den, trots andra övernaturliga inslag, inte tilldelas ett verbalt språk. Jag anser däremot att det finns fördelar med att låta hästarna, även i den fantastiska litteraturen, tala genom sitt kroppsspråk, så som icke fiktiva hästar gör. I *Ödesryttarna* tillåts hästarna ha en agens genom att

bli hörda. Hästarna får till exempel själva välja sina ryttare.

Det kvarstår dock stora maktasymmetrier i relationen mellan häst och människa i och med att hästen endast får en röst genom att människan aktivt lyssnar på den. Det blir alltså upp till människan att tilldela hästen en röst eller inte. Ytterligare ett problem är att det alltid är människan som skriver den litterära texten och hästen i litteraturen kommer oundvikligen att formas av detta. Jag ämnar därför inte att föra någon diskussion av huruvida hästar utanför den litterära världen kan delta i kentaurskapet eller inte.

Även i den litterära världen, till och med på hästön Jorvik, kommer hästen att hamna i en maktasymmetri med människan. Hästen måste anpassa sig efter det samhälle som människan har skapat. Även om dessa maktasymmetrier är viktiga att uppmärksamma, undersöka och diskutera, anser jag inte att de utgör ett motargument för att kentauren skulle vara möjlig för ödesryttarna att uppnå. Energin som delas mellan hästarna och ödesryttarna är dock ett faktum som gör att både hästen och människan får en annan kroppslighet att möta världen med. Det är just den kroppsligheten som jag menar är en kentaure.

REFERENSER

- Asklund, H. (2013). Hästflickan i förändring i Linn Hallbergs och Pia Hagmars hästböcker. I Söderberg, E., Österlund, M. & Formark, B. (red.) *Flicktion: perspektiv på flickan i fiktionen*. Universus Academic Press, s. 243–257.
- Asklund, H., Manderstedt, L. & Persson, A-S. (2024). 'När vi rider tillsammans känns hon mer som en kompis än som en mamma': modersvariationer i tre hästbokserier av Pia Hagmar. *Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, 47, s. 1–19. doi:10.14811/clr.v47.871
- Bornemark, J. (2010). Ekipaget: häst och ryttare eller kentaure? I Bornemark, J. & Ekström von Essen, U. (red.) *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Natur & Kultur, s. 196–214.
- Bornemark, J. & Ekström von Essen, U. (2010). Inledning. I Bornemark, J. & Ekström von Essen, U. (red.) *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Natur & Kultur, s. 7–27.
- Dahlgren, H. (2018). *Ödesryttarna: Jorvik kallar*. Bonnier Carlsen.
- Dahlgren, H. (2019). *Ödesryttarna: Legenden vaknar*. Bonnier Carlsen.
- Dahlgren, H. (2020). *Ödesryttarna: Mörkret faller*. Bonnier Carlsen.
- Donovan, J. (2017). Interspecies Dialogue and Animal Ethics. I Kalof, L. (red.) *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford

- University Press, s. 208–224.
doi:10.1093/oxfordhb/9780199927142.013.29
- Ehriander, H. & Eriksson Sjögård, M. (2022). Hästboken som flickbok och flickors läsning. I Ehriander, H & Löwe, C (red.) *Flickboken och flickors läsning*. Makadam Förlag, s. 155 – 178.
- Hedenborg, S. (2006). Från *Den svarta hingsten* till *Klara, färdiga, gå*: stallbackskultur i hästboken under andra hälften av 1900-talet. *Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, 29(1), s. 20–33.
doi:10.14811/clr.v29i1.96
- Hourihan, M. (1997). *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. Routledge.
- Manes, C. (1996). Nature and Silence. I Fromm, H. & Glotfelty, C. (red.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, s. 15–28.
- Nygren, A. (2023). Viljan att bli ett med hästen: om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker. *Avain*, 20(2), s. 60–75.
- Persson, A.-S. (2020). Narrative Strategies Giving Voice to the Silenced Subject: The Horse in Fiction for Children. *Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, 43, s. 1–18.
doi:10.14811/clr.v43.539

'Maybe that is not what they would choose'

Human-horse relations, faraway settings and identity exploration in Lin Hallberg's *Vem är du Johanna* and *Adzerk: den vita hingsten*

Helen Asklund

Mid Sweden University, The Department of Humanities and Social Sciences, Sweden helen.asklund@miun.se

Abstract

Countless horse stories provide examples of young riders leaving civilization behind for shorter or longer periods of time, when going for rides in rural settings. But sometimes these journeys serve a more profound purpose. This article explores how the importance of the horse and the faraway rural setting are depicted from a human perspective in Lin Hallberg's *Vem är du Johanna?* and *Adzerk: den vita hingsten*. The article argues that the journeys of the young female protagonists to remote countries provide an opportunity to revalue life and explore their identity as young women, thus exemplifying how the horse and wild nature provide prerequisites for positive changes. Two kindred theoretical approaches are used as an analytic framing: a) human animal studies with its theories about interspecies relationship and power and b) posthumanism with its readings of animal stories. Not least are Donna Haraway's notion of companion species and the interdependency between human beings and animals (2003; 1991), as well as Cynthia Willett's concept biosocial network (2014) important to the analysis. The findings reveal that three different views on interspecies relationships are in play in Hallberg's two horse stories, thus bringing into question what characterizes a well-balanced and ethical relationship between the different species. The article contributes to filling a research gap regarding Swedish horse stories at large as well as highlighting their importance as an arena for exploring interspecies relationships in a YA literary context.

Keywords

Lin Hallberg, Horse Stories, Human-Animal Studies, Interspecies Relationship, Posthumanism, Power Relations

INTRODUCTION

For different reasons, two young horse girls temporarily leave their comparatively comfortable lives in Sweden and the riding school setting for potentially life-changing journeys to remote places where horses and nature come to have a great impact on them – Johanna to Iceland and Emma to Mongolia. This is, in short, the plot of the two horse stories in focus of this article: Lin Hallberg's *Vem är du Johanna?* (2011, *Who Are You Johanna?*, my translation) and *Adzerk: den vita hingsten* (2009, *Adzerk: The White Stallion*, my translation). In the following, references to the stories will be made using abbreviated titles – *Johanna* and *Adzerk* respectively.

There are countless examples from children's and YA literature of young protagonists who are on a quest for finding their place in life. Not least is it common in horse stories to thematize relations between human beings and horses in a manner where friendship and

a process of maturity are in focus (Nyrnes 2019; Heinecken 2017).

Such a quest serves as a background to the present analysis. The main focus is on exploring how the importance of the horse and the faraway setting are depicted from a human perspective in two horse stories by Lin Hallberg, more specifically on exploring the interspecies relationship between horse and rider as well as the impact of the wild and rural setting. Thus, the article seeks to deepen the understanding of what characterizes the setting and the relationship between horse and protagonist, as well as of the horse story in general as an arena for such an exploration of interspecies relationships.

Despite its popularity among young female readers in Sweden, there is to date only a relatively small number of horse story studies in a Swedish context. Apart from Malin Eriksson Sjögård's and Helene Ehriander's (2024) review of the horse story genre as

Research Network for Interspecies Relations in Children's Cultures, 13-15 June 2023. Organized by Linköping University. Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press. © The Author. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

part of girls' literary repertoire, several analyses have focused on the stable setting as an arena where socially constructed (gender) norms can be renegotiated and practiced (Hedenborg 2006 and 2013; Asklund 2013; Nygren 2023; Asklund, Manderstedt & Persson 2024).

Of particular interest to my analysis, however, are a few rather recent works where the interspecies relationship between the fictive horse girl and horse is explored, and where posthuman and human-animal studies are used as a theoretical framework. The first work is Ann-Sofie Persson's (2020) study of two Swedish horse story series, where she explores the narrative communication strategies using posthuman and animal studies theories. Persson concludes that the horse is both anthropomorphized and portrayed as the Other. The second work is an essay on Lena Furberg's series *Stallgänget på Tuva*, where Anna Nygren (2020) discusses the power imbalance in the relationship between horse and rider, which leads her to conclude that the rider must take on a certain responsibility for the horse due to the unequal interspecies relationship. A third study is Dawn Heinecken's analysis of Marguerite Henry's horse stories (2017). Just like Persson, Heinecken explores how horse stories relate to posthuman conceptions of interspecies relations, drawing on Donna Haraway's use of so called "contact zones", i.e. spaces that facilitate cross-species conversation and thereby holds an inbuilt capacity to change norms (Haraway 2008, p. 216). This term will be used in the analysis.

Hallberg, the author of the two horse stories analyzed, is a well-known Swedish writer of horse stories, with more than 60 published books for children of different ages. Quite a few books are written for young readers, but *Johanna* and *Adzerk* stand out by being two of only a small number of books written for teenagers. Hallberg wrote them after travelling to Mongolia and Iceland respectively with the aim of exploring other equestrian cultures than the Swedish. The cultural differences between these equestrian settings are important to the plots of the two YA horse stories. Paired with the close relationship between the protagonists and certain horses in the Swedish stable setting as well as in the faraway rural setting, this makes the two books well suited for my analysis.

It is clear from the beginning that both protagonists, Emma and Johanna, are struggling with who they are. Emma, the main character in Hallberg's *Adzerk*, feels that she is not running her own life but merely becomes what other people expect her to be. The stable setting with its horses, Ajax in particular, is

the only place where she is free, and she claims to be more vulnerable than what is visible at first glance (*Adzerk*, p. 58). Whereas Emma struggles with such an outer stress, Johanna, the protagonist in *Johanna*, has instead lost track of who she is due to certain recent experiences. Not least has the loss of the much-loved riding school horse Kasper thrown her off balance and made her stop riding (*Johanna*, p. 45).

Their journeys to Mongolia and Iceland respectively mark the beginning of the quest for finding out how they want to live, and it is in those two settings that the lion's share of the analysis takes place. But before plunging into this exploration, it will be further contextualized below.

AIM AND THEORETICAL FRAMEWORK

In the following, I claim that the stable and its horses initially are important as a stabilizing factor for both Emma and Johanna. In fact, the stable is often in the centre of horse stories where it becomes a room of its own, with its own rules that facilitate subversiveness and development of other (female) norms than those of society (Nikku 2005; Forsberg 2007; Asklund 2013; Heinecken 2017). When this safe haven is taken away from the two girls for different reasons, they fumble for stability and for finding their place in life. In her two horse stories, Hallberg explores how this affects them and works as a catalyst for maturing and finding their own paths in life.

The analysis takes as its starting point the somewhat ambivalent power relations that are common in the horse story genre (Eriksson Sjögård & Ehriander 2024, p. 156). More specifically, the article seeks to show how Hallberg uses the power balance between the Swedish riding school and the faraway rural setting as well as the interspecies relations between humans and horses to depict Johanna's and Emma's inner journeys. It is consequently argued that their new experiences can be seen as liminal activities on the threshold to adulthood. Therefore, it is relevant to talk of the two horse stories as a kind of modern Bildungsroman for young girls. The Bildungsroman is a genre characterized by the exploration of self-realization, inner and outer directedness, attitude towards marriage and relationships to family and friends (Labovitz 1986).

The research questions are two in number. The first one concerns what impact the faraway rural settings have on the protagonists' identity exploration as opposed to their everyday life in a Swedish riding school setting. This question serves mainly as an introductory part with the purpose of contextualizing the second, and main, research question: What sort of

interspecies relationship is there between protagonist and horse? More specifically, what power relation is there, how is the relationship between humans and horses depicted and in what way does that affect the protagonists' inner journeys?

The theories used to answer the research questions and frame the analysis will now be thoroughly presented. These are 1) human-animal studies focusing on interspecies relationship and 2) posthumanism with its readings of animal stories.

To begin with, the theoretical framework is built on the idea that power relations are always present in children's and YA literature, since children depend on adults and cannot themselves make all decisions. Maria Nikolajeva (2010) suggests the term *aetnormality* as a way of describing how adults are understood as the norm, whereas the child becomes by necessity *the other*. In children's literature the child is, albeit for a limited time and depending on specific conditions, given the opportunity to be in charge. In the present analysis, both girls explore for a short time an unfamiliar setting populated by unknown or distant people. This creates new conditions where Emma and Johanna must take charge of their situation without the influence of the grown-ups they usually live with.

Just as the child can be seen as *the other* compared to the adult, such a dichotomy is also visible in posthuman theory and ecocritical theories focusing on human-animal relationships. As Persson suggests (2020, p. 5) – drawing on Zoe Jaques (2015, p. 2–3) – Othering can be described as a narrative technique which can simultaneously foreground and question traditional boundaries between humans and animals. Therefore, exploring horse stories from a human-animal perspective gives an opportunity to analyze the meeting between horse girl and horse by studying how the dialogue might give room for understanding *the other* and relations between species (Persson 2020; Calarco 2008).

In fact, children's literature has for a long time been an arena for challenging hierarchies between humans and animals, according to scholars such as Jaques (2015) and Amy Ratelle (2015). Whereas Ratelle states that the boundaries between humans and animals have been 'in a state of continual flux' (p. 4) for centuries, Jaques means that posthuman tensions have simultaneously served both as a building block and been neglected in YA canon literature (p. 105).

Research fields of human-animal studies and posthumanism have taken their form rather recently, and at least posthuman studies of YA literature have thus far been quite few (Flanagan 2014, p. 29–30). I

have, however, mentioned a couple of rather recent horse story in this theoretical field. Another work of interest to my analysis is Heinecken's (2017) exploration of Henry's horse stories, since Heinecken provides useful arguments for how to use posthumanist and human-animal theories in horse story analyses. Haraway's use of so called 'contact zones' are at the core of her analysis. Heinecken argues that horse stories can work as contact zones themselves, since by reading them, children can start reconsidering the way they interact with horses (p. 22–23). Using Haraway's ideas, Heinecken argues that Henry's horse stories raise questions about ethical values and of animal agency by making their readers understand that communicating with horses means accepting them as the other, without trying to change or control them (p. 29).

In addition to Haraway's concept contact zones, her insights from *The Companion Species Manifesto* (2003) are fruitful. I use her way of seeing the relationship between animal (by Haraway exemplified by the dog) and human being as 'bonded in significant otherness' (Haraway 2003, p. 16). The normative power relations that commonly put the human being at the top of the hierarchy is thereby challenged by Haraway, since she suggests that different species co-exist side by side and that they depend on each other. Without each other, neither human beings nor animals would have become what they are. In connection to this, Haraway emphasizes that we should try to exclude our common way of categorizing and giving names and instead live outside of categorization. In my material, the habit of categorizing and naming is a recurring theme, which will be explored with input from Haraway's theoretical perspective.

Aslaug Nyrnes, who uses Haraway's theory of companion species in her article on another horse story by Hallberg (Nyrnes 2019), observes that the dialogue between horse girl and horse can be either anthropocentric, i.e. suggests that humans dominate other species, or challenge the anthropocentric worldview in a dialogue between companion species. In my exploration of Hallberg's two horse stories, this is highly relevant as a means for explaining how the interspecies relationship between horse girl and horse is depicted.

Nyrnes also discusses the stable setting and its potential for being a place where nature (more specifically horses) can be listened to as equal to human beings. Thereby, there is potential for horses and horse girls to personify companion species, and Nyrnes argues that the stable can be seen as what

Cynthia Willett (2014) calls a biosocial network (Nyren 2019, p. 4). Such a network is built on the notion of a horizontal human-animal relationship, or a liveable place where social norms can develop outside of normative hierarchical structures (Willett 2014, p. 132–133).

As already mentioned, the setting is of particular interest to my analysis of Hallberg's two horse stories. In these stories, both the protagonists leave the resort offered by the stable. Instead, the bulk of the stories takes place in rural and faraway settings, where nature and wilderness are self-evident parts of life in ways that are relevant to discuss in terms of Willett's idea of the concept biosocial networks.

Roni Natov has stated that nature and the so-called 'green world' in children's literature function as 'a retreat from the world's injustices – parental and the extended social world' (2003, p. 91). The faraway setting is in fact important in several ways in children's literature. By placing a character in an extreme setting of some kind, the text could 'initiate and speed up the process of maturity within the character [...] thereby it works as a catalyst for development' (Nikolajeva 2017, p. 124–125).

To conclude this section, the ideas and concepts by the scholars above are used to expand and substantiate the analysis, with its focus on power structures relevant to human animal relations as well as the importance of the faraway setting as a catalyst for the personal exploration of the young protagonists.

THE FARAWAY RURAL SETTING: ITS IMPACT ON IDENTITY EXPLORATION

In the following, I analyze how the power relations linked to the faraway setting vs the familiar riding school setting come to play in Hallberg's two horse stories.

Back home at the riding school, Emma in *Adzerk* was looked upon as a role model for how to take care of the horses. It is in this role and setting that she feels some kind of self-confidence, and it has been her only stability when both her family and her own social life with friends outside of the riding school setting started shaking: 'How could I live without this, I think when riding on the path that leads into the forest behind the stables. This is the only place where I can be me' (*Adzerk*, p. 58).¹ The stable setting, with her

favourite horse Ajax, is in many ways Emma's safe house, where she knows how to behave and where she can forget about other parts of her life that are troublesome.

The stable can partly be described in connection to Willett's biosocial network with its idea of interspecies communities that facilitate the development of social norms different from those in society at large. However, Willett also emphasizes that such a network is built on a non-hierarchical human-animal relationship (2014, p. 131–133). Since Ajax and the other horses never get their own voices and are depicted in terms of being groomed, there is not such a horizontal relationship between them and their riders. Thus, the stable setting in *Adzerk* cannot be described in terms of a complete biosocial network, but merely as a social network marked off from its surroundings by making it possible for the horse girls to feel that they master their own situation (c.f. Askund 2013).

After having spent some time in Mongolia, Emma accidentally meets Baska, a girl of just about the same age, and follows her to her home in the countryside where the family's herd of horses is the centre of life. Her stay at Baska's becomes the gateway to the Mongolian rural setting. When visiting Baska, it soon becomes evident that Emma's background and knowledge is not worth that much in the rural Mongolian setting, something Baska's uncle Tömörsukh impress on Emma (*Adzerk*, p. 141).

When finally riding, nothing is the way Emma is used to, and the horse does not understand her way of riding at all. This makes her become the laughing stock of Baska's whole family. In addition, Emma gradually understands that horses and riding have quite another purpose than back home. Back home, taking care of Ajax and practicing in order to compete with him were central to her, but still a leisure activity. For Baska's family, their herds of horses are instead needed for their provision, so riding for pleasure is merely an occasional treat. As a consequence, Emma and Baska have quite different perspectives not only on horses and horsemanship but on life at large. Emma is surprised that Baska must do so many household chores, a reaction that Baska finds strange. It is her life, she says, and she likes it although there is not always that much time for riding (*Adzerk*, p. 154).

¹ All citations from the two horse stories are translated from Swedish by the author.

To Emma, this meeting with Mongolian rural life at first makes her ashamed of being considered a representative for modern Western life with all its conveniences, something she finds rather painful (*Adzerk*, p. 135). Still, the meeting with Baska's world, with its other norms and prerequisites, makes her start reconsidering what is important to her. In fact, these differences between them can be seen as a help to Emma when struggling to find her lifepath, and Baska stands out as a helper since she continuously questions Emma's standpoints both when it comes to horsemanship, women's conditions, family life and love.

The lack of freedom, as Emma sees it, makes her angry, and she starts to realize that what she takes for granted back home is unattainable in other parts of the world. Emma is also given certain privileges in Baska's village, which accentuates their different living conditions even more. To exemplify, Emma is allowed to ride with the men in Baska's village, whereas Baska and all the other girls must do household chores instead. Emma finds this highly unfair: 'She is like Cinderella! And I doubt that there will ever come a prince to save her' (*Adzerk*, p. 168).

In fact, there is rather a strong resemblance between how the conditions of Baska and the other female members of her village and the Mongolian horses are depicted. Both have to know their place and role and are more important as part of their family or herd than as individuals. From an urban Western perspective, this might seem harsh and static, whereas on the Mongolian steppe it is a strategy for survival. To Emma, however, it is not so clear that Baska approves of this situation. Even if she observes that Baska is more unselfish than herself in her way of reasoning (*Adzerk*, p. 238), Emma suspects that she has her own individual dreams for the future. From Emma's perspective, the similarities in how women and horses are portrayed can therefore best be described in terms of a lack of agency.

So, whereas the stable setting mainly works as a social network providing safety and stability to Emma, her meeting with the Mongolian equestrian culture serves the purpose as an eye-opener to her concerning many aspects of life. Mary Louise Pratt uses the term 'contact zones' (not to mistake for Haraway's use of the term) for spaces where 'cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power' ([1992] 2008, p. 8). To Emma, Baska's village and the Mongolian steppe becomes such a contact zone, where differences in life conditions at large come into play.

Turning to Johanna, she gradually gets used to life in Iceland again. Her mother had made her go to the farm Vikur in Iceland, the place where Johanna originally comes from, after a long struggle where she quit school and riding and started hanging out with older boys. Johanna's whole life used to circle around the riding school – more specifically around the horse Kasper, since she is his groom. In fact, Kasper used to be a substitute for everything that she missed in her life. He was 'my Iceland, my father and my grandma and grandpa' (*Johanna*, p. 37).

It is clear from the depiction that the horses in Iceland are as important to life and well-being as those in Mongolia. Nevertheless, the Icelandic setting is even more closely linked to the people and horses in *Johanna* than the Mongolian setting to the characters in *Adzerk*. One thing that stands out quite soon is that her Icelandic family lives close to nature in a very thorough way, where not only living conditions but also the belief that human beings and nature depend on each other is put forward. Just like Baska's family, Johanna's grandparents and father depend on horses for their living – yet in a somewhat other manner. To her family, the horses are needed as a means of transportation when tending their sheep, but they are also given their own agency (see Haraway 2008). Her family's belief in the importance of maintaining a non-hierarchical power balance between human beings and horses/nature is portrayed in several ways.

Firstly, Johanna's grandpa often uses expressions and metaphors in close connection to nature. This is for instance shown when he states that Johanna belongs in Iceland: '– You do not know where you belong yet, but to us you are as self-evident as the mountains here behind' (*Johanna*, p. 148). In a similar way, the close bond between horses and the wild nature of Iceland can be related to Nikolajeva's (2017, p. 120–121) idea about the island as a setting associated with wilderness and rules of its own. Such specific conditions are made visible in the following words by Johanna's grandpa, when he explains why Icelandic horses can never leave the island:

– [I]t's only here she [a mare] can be as she is meant to be, it is only here she can be wild and free. Once you have taken her away, there is no way back. A horse that leaves Iceland can never return. (*Johanna*, p. 251)

These words also hold his view of what is important to horses, namely being free and their own masters. As already stated, Johanna's grandpa has formed a pragmatic view of life where he is well aware of the

human power, but also of the responsibility it brings with it.

Secondly, there is a profound bond between Johanna and her grandma which is evident to her grandfather who states that 'You are so alike you and her' (*Johanna*, p. 248). This resemblance is closely connected to the Icelandic setting. Johanna's grandmother is portrayed as having a special relation to nature, something that Johanna also proves to have. For instance, her grandma understands the horses and their needs on equal terms, an ability that separates her from the male members of the family:

But grandma never forces, not as dad and grandpa do. Grandma waits, strokes the muzzle until it gets smooth and nice and happy to take the bit.

– Can you talk to the horses, grandma?

– I can think like them, grandma answers.

– How?

– I listen to their instincts. (*Johanna*, p. 7–8)

Thereby, Johanna and her grandma are united in being able to understand and live in tune with the Icelandic nature in a more profound way than the others. Her grandma's ability to communicate with the horses resembles what Josephine Donovan (2017) calls an 'interspecies dialogue'. In the same way as we include facial expressions, gestures and tone of voice when interpreting infants, Donovan claims that we ought to communicate in the same way with animals, thereby giving them agency and a voice of their own. This view resembles Willett's idea of the biosocial network, with its focus on a horizontal interspecies relationship, where the animals' different ways of communicating is looked upon as equal to the human language (Willett, p. 133). Even if Johanna has not yet the same communicative skills as her grandma, she is connected to nature, spirituality and elemental beings in other ways, such as when elves come to guide her (*Johanna*, p. 135–136).

In contrast to the stable setting that both Johanna and Emma are used to from their everyday life in Sweden, the bond between Johanna, her grandmother and the Icelandic nature paves the way for an interspecies relationship where both parts are on equal terms, thereby exemplifying Haraway's companion species as well as forming a kind of biosocial network as described by Willett (2014). In addition to the communicative dialogue and the specific conditions on the island, a third aspect is relevant to this conclusion, namely that the Icelandic setting can be seen as 'a living landscape [...] that

provide[s] a sense of meaningful existence or "home"' (Willett, p. 133). This is highly relevant to Johanna, who little by little understands that she is interwoven with the Icelandic way of living.

THE RELATIONSHIP BETWEEN HORSE AND PROTAGONIST

A common trope in horse stories is that there is a special bond between the young (female) protagonist and the horse in focus of the story. It is often described in terms of a complete understanding of each other and as a relationship where both depend on each other. In this way, it challenges the common hierarchy between human and animal which states that the human is the leader. In the following, this unique bond between the two protagonists and the horses will be explored, as well as the depictions of the human-horse relationship and its implications for Emma's and Johanna's inner journeys.

In *Adzerk*, such a bond is established right at the beginning, where the reader is told that Emma has always thought that she and Ajax understand each other completely. This sense of understanding is described with somewhat sexual undertones in the following passage:

Ajax's strong back muscles pumping under me. How he pulls against the reins. He is just kidding. [...] I do not have to say anything. [...] Ajax knows what I want. (*Adzerk*, p. 13)

Emma's description of their ride and seemingly complete understanding of each other could also be described in terms of a centauric feeling, that is when the rider and the horse are joined in a mutual movement with no tensions between them (Bornemark & von Essen 2010, p. 7–8).

This seemingly complete understanding of each other is, however, complicated by the fact that we do not really get to know Ajax's view of their relation. As is always the case when studying the relationship between horses and humans, there is a risk of anthropomorphizing (Persson 2021, p. 5; Ratelle 2015, p. 1; Bornemark & von Essen, p. 16). In Emma's description of their relationship, there are certain anthropomorphizing traits that are visible through her interpretation of Ajax's feelings, and which are displayed in different situations. For example, Emma describes Ajax as a creature who is easy to nurture and satisfy: 'The best thing with Ajax is that his thoughts are not so complicated. If he can be in his enclosed

pasture and someone gives him food, he's satisfied' (*Adzerk*, p. 8).

Whereas their mutual understanding is put forward and displayed from Emma's perspective, it can also be noted that Ajax is portrayed in bodily terms. The emphasis on the horse's body, easy-to-handleness and wish to be domesticated can thereby be put into a wider perspective, drawing on similarities with how human non-normative groups are sometimes portrayed and objectified. Not least, I would argue that Ajax does not have his own agency in their human-horse relationship and that he is objectified as *the other*, i.e. Emma interprets his behaviour as completely different from that of human beings.

This objectification is even more emphasized by two different aspects. Firstly, Emma mentions recurrently the importance of giving horses personal names. This is first mentioned in a dialogue with Baska, where their different standpoints are illustrated by Baska stating that they do not name their horses (*Adzerk*, p. 107). Emma, however, persists in naming the white stallion she has come to adore: 'I do not care that horses do not get names here. If the white stallion cannot have another name, I at least want to give him a name. Adzerka means stallion, and I will call him Adzerk' (*Adzerk*, p. 170). By doing so, you could argue that she claims ownership, or at least power, over him, since the act of naming could figuratively be seen as branding him.

Secondly, Emma dreams of owning her own horse in the future (*Adzerk*, p. 214). This is not an uncommon wish for horse girls in a Swedish context, but compared with Baska, who holds quite another world view, Emma stands out as having Western colonial ideals, where ownership and power are conspicuous characteristics.

Building on such examples, it stands clear that Emma's approach collides with that of Baska and her family in several respects. As we have seen, according to Baska horses cannot have names since she and her family are unfamiliar with viewing animals as the property of people. This is difficult to understand and accept for Emma but is in line with both Jacques Derrida's and Haraway's theories about power relations in interspecies relationships. Derrida describes how human beings take power by naming animals and animal species. By their ability to use language in this way, he argues that they demarcate human qualities from non-human (2008, p. 13–14). To avoid such a power imbalance, Haraway is in favour of getting away from continuous naming and categorization and questions the common habit of

dividing into different categories. Instead, she emphasizes non-exclusion and unity as a way of moving away from an anthropocentric outlook on life (Haraway 1991, p. 154).

Despite Emma's way of describing horses in terms of domestication, she is also very tender and caring, and she takes on a lot of responsibility for both Ajax and Adzerk. In this way, the somewhat unequal power structure is problematized. Especially when it comes to domesticated animals, like Ajax, we as human beings are by default put in a powerful position where the animals depend on us – for better or worse. We must bring them food, we decide on what to do if they fall ill or are hurt, to name a few examples. I'll come back to this discussion later, when the responsibility that this power imbalance brings with it is brought to a head for Johanna.

Despite Emma's and Baska's differences in viewing the horse, it is made clear that there is a lack of freedom for horses in both cultures. Even though Baska and her family do not consider the horses to be their personal belongings in the same way as Emma, they place the human being on top of the hierarchy between species. Baska's uncle Tömörsukh states that the horse needs to know its place and that the humans 'shall not have to tell it to do its job' (*Adzerk*, p. 230). In addition, he declares that the humans make the decisions: '– It is not the horse that is the master here' (*Adzerk*, p. 208).

In short, then, an obvious difference concerns the interspecies relationship. On the one hand, Baska's family depend on the horses for their living, whereas the horses would manage quite well left alone on the steppe. Emma, on the other hand, is used to meeting horses in a situation where they depend on her for food and well-being, and where she can treat herself to build an affectionate relationship with individual horses. This worked well back home at the riding school but is much harder on the Mongolian steppe.

Emma's way of romanticizing her relationship with Ajax and Adzerk and talking in terms of possessing them can be related to Haraway's term 'humanist technophilic narcissism', i.e. the notion that animals 'restore human beings' souls by their unconditional love' (2003, p. 33). In other words, you could say that the animal exists to fulfil human needs. Such an outlook is hard for Emma to leave behind, despite Baska's continuous attempts to make her understand both that horses have their own agency and that the human-horse relationship is not about the love and affection between an individual horse and an individual rider.

The relationship between horse and human being is further problematized in *Johanna*. Just like Emma, the protagonist Johanna is at first unwilling to leave Sweden. But when back in Iceland, she soon rediscovers the love of riding and feels that the Icelandic way of riding is better than that of the riding school. But it certainly is a process where her father and grandparents are helpers in different ways.

Johanna, as Emma and many other horse story protagonists, is depicted as having a special bond to horses: 'It was as if my heart knew that no horse was ill-intentioned. I felt what the horses felt' (*Johanna*, p. 17). This strong sense of kinship (there are several more examples in the book) gives at hand a certain kind of understanding built on communication. I have already commented on this in relation to Johanna's grandma and her relation to horses and nature at large in what could be described as a biosocial network (Willett, p. 133), but it is also visible in Johanna's own way of connecting to horses.

The impact of the relationship between Johanna and Kasper is further put forward by her strong sense of guilt after his death (*Johanna*, p. 108). It is a consequence of the riding school owner growing old and too tired to take care of the horses. Johanna and the other stable girls tried to manage everything for a while, but it proved too hard for them. Finally, a veterinary told them that some of the horses were in too bad a condition to survive – Kasper being one of them. Since Johanna was his groom, she thinks his death is her fault and that she is unworthy of riding anymore.

This brings me back to the discussion about the responsibility that follows with the interspecies power imbalance, where the human being takes the leading position. Whereas Emma balances between on the one hand being nurturing and caring and on the other acting as the owner of the horses, it is different for Johanna. Her responsibility is brought to a head rather harshly when she has to agree to Kasper being put down. That is what troubles her.

As Nygren (2020, p. 75) points out, being responsible for someone else's life is common in many situations and can often be associated with abuse, since you are in a position where you can take someone's life. But for Johanna, as well as for the horse girls that Nygren analyzes, the abuse actually could consist of letting the sick horses continue to live. Still, as she concludes, 'the responsibility is there in every part of the relation – which means that it could never be equal' (p. 75, my translation). Nygren's standpoint is similar to that of Jonna Bornemark (2010, p. 199) who emphasizes that this unequal

relation can in fact become dangerous to both parts if the human being fails as the leader. Therefore, Bornemark says, '[i]n the relationship with the horse we must practice power, but a power that is not dictatorial but caring' (Bornemark 2010, p. 199, my translation).

With his long experience from living close to the Icelandic horses, Johanna's grandpa has come to the same conclusion. He shows Johanna that we as humans are in power, but that we must use the power correctly, and he tries to make her see that the horses are important to humans in many respects, such as 'means of transportation, our workmates, but also the food on our table' (*Johanna*, p. 162). For instance, we must understand that the horses cannot stay alive at any cost. In that way, he still objectifies them in one way but also shows compassion and awareness of their dependency on the will of human beings and of the caring power that Bornemark advocates (*Johanna*, p. 147). By that, his reasoning differs from that of Baska and her family, despite their mutual dependence on horses and horsemanship for a living.

Despite her grandpa's words, Johanna continues to struggle with what characterizes the interspecies relationship between humans and horses for quite some time. From Sweden and her old riding school, she is used to having domesticated horses led by humans – much in the same way as Emma. Her Icelandic friend Palli, however, makes her see the importance of a non-hierarchical relationship built on the idea that the will of animals matters just as much as that of human beings. In this, his view resembles Haraway's companion species and her idea that human beings and animals depend on each other and have taken their form due to such a bond (Haraway 2003):

- Here [in the mountains] they learn to think for themselves, to search for food and understand where there is water. The foals learn to lift their legs among the stones. The larger horses can forgive human beings.
- It sounds as though you think we are terrible to them, I say.
- Are we not? We take their freedom away from them, domesticate them, fence them in and do not care about them being flight animals. We urge them to obey us and carry us.
- But we give them food and take care of them, too, I say.
- Maybe that is not what they would choose.
- But still... (*Johanna*, p. 157)

Not least Palli's comment that the horses would not choose to be domesticated if they had the choice highlights Haraway's argument concerning animal agency (2008), whereas Johanna's final remark shows her ambiguity concerning the role of human beings in relation to horses.

Later, Johanna has a similar discussion with her father who clearly states his view that horses belong in the wild, even though it means that they are sometimes short of food. It is always better than being in a riding school, he says (*Johanna*, p. 218). Johanna does not want to accept his view of things, but deep inside she has the feeling that he is right.

Her father's words are modulated by her grandmother, who explains how the horses can be both free and owned by humans: '– The horses here are Vikur's, yours, mine, dad's..., grandma says. But they are also their own, they have their free life up in the mountains in the summer, you know that Jóhanna' (*Johanna*, p. 10).

Once more, there is a link to Emma and her discussion about whether horses belong to anyone. In Johanna's case, there are people around her balancing this whereas for Emma, it is a more radical clash between her and Baska's different approaches.

CONCLUDING WORDS

Emma's and Johanna's journeys to remote places with a focus on horses and nature are indeed life-changing. Their journeys, despite their many similarities, make them choose different directions where their meeting with rural settings, horses and human beings outside the familiar Swedish riding school setting make them realize where they belong and what is important to them. Their meetings with new prerequisites thereby serve as catalysts for change, a process in which the interspecies relationships between horse and protagonist are central.

This brings me to argue that Hallberg's two novels serve as examples of three sorts of interspecies relationships. All of them include an awareness that horses and human beings depend on each other, but the power balance differs widely between them when it comes to what agency and value the horses are considered to have.

1) At first, the two protagonists are used to domesticated horses and have a somewhat romantic fixation with individual horses that is challenged in both stories. This initial relationship with the riding school horses is certainly one of trust and comradeship. Yet, it is a relationship where the horse

is anthropomorphized and portrayed as *the other* (c.f. Persson 2020) – lacking an agency of its own.

2) Baska's family in Mongolia is used to a strict hierarchy between humans and horses, where the horses are only valuable if they can perform the duties they are trained for. Still, the family's welfare is very much dependent on the horses. This relationship, too, is therefore one of mutual dependence and trust. It is however explicit that the (male) human beings are the leaders in a rather traditional patriarchal manner with little space for horses, women and men to deviate from the expected way of living.

3) Johanna's Icelandic family represents the sort of relationship that Nygren (2020) and Bornemark (2010) discuss, where a balance is found in their understanding of the human-horse relationship as a relation where both depend on each other, but where the human beings are in a position that force them to take responsibility for both them and the horses. Johanna's Icelandic family shows an understanding of the interspecies power relations that can be described as an ecocentric awareness, where horses and human beings live as equals – as Haraway's companion species. The context that most specifically Johanna's friend Palli and her grandma provide can consequently best be described as what Willett (2014) calls a biosocial network.

By this diversity, Hallberg's horse stories raise questions about ethical values and animal agency, just as Heineken (2017, p. 29) points out in relation to Henry's horse stories. Therefore, I agree with Heineken that horse stories indeed have the potential for introducing their readers to discussions about ethics and interspecies relations, in that way in themselves serving as what Haraway calls a contact zone (2008). I would actually argue that Hallberg's two protagonists are themselves involved in such a discussion. Palli's comment concerning the domesticated horses, that '[m]aybe that is not what they would choose' (*Johanna*, p. 157), shows how the value and agency of horses can be discussed.

This way, the two horse stories provide an opportunity to analyze the meeting between horse girl and horse by studying how the dialogue might give room for understanding *the other* and relations between species, just as Persson (2020) and Calarco (2008) advocate. In fact, none of the three interspecies relationships questions that horses differ from human beings and can be discussed in terms of *the other*. The difference lies instead in what this otherness includes and what implications it has for the interspecies relationships.

To conclude, there are different power relations in play in the two horse stories. These differences bring into question, without pushing the reader to take a definite stand, what characterizes a well-balanced and ethical interspecies relationship. I have also argued that the journeys at large serve as catalysts for change in the life of the two horse girls, leading to different life choices. Although Emma finally returns to Sweden, her experiences from Mongolia have made her come to terms with who she is:

- To be here has changed me, I say.
- Good or bad [asks Baska]?
- I'm more Eema now. (*Adzerk*, p. 233)

This means that her quest of finding out who she is has now been fulfilled and she returns home to Sweden. As a contrast, Johanna is finally set free in the Icelandic nature, and she has rediscovered what life is like in Iceland. When returning to her mother in Sweden for a short while, her place of belonging stands clear:

- It is so nice to have you home again, mum says with a happy sigh. – Vikur is home, I correct her. So it has always been, but I forgot it. (*Johanna*, p. 254)

Johanna's words clarify that she is at peace now, when she has rediscovered her roots in Iceland. Her journey was not *from* something but *to* something.

REFERENCES

- Asklund, H. (2013). Hästflickan i förändring i Linn Hallbergs och Pia Hagmars hästböcker. In *Flicktion: perspektiv på flickan i fiktionen*, p. 243–257.
- Bornemark, J. (2010). Ekipaget: häst och ryttare eller centaur. In Bornemark, J. & von Essen, U. (ed.) *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Södertörns högskola, p. 196–214.
- Bornemark, J. & von Essen, U. (2010). Inledning. In Bornemark, J. & von Essen, U. (ed.) *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Södertörns högskola, p. 7–27.
- Calarco, M. (2008). *The Three Ethologies: A Positive Vision for Rebuilding Human-Animal Relationships*. University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2008). *The Animal that Therefore I Am*. Fordham UP.
- Donovan, J. (2017). Interspecies Dialogue and Animal Ethics. In Kalof, L. (ed.) *The Oxford Handbook of Animal Studies*, p. 208–224. doi:10.1093/oxfordhb/9780199927142.013.29
- Eriksson Sjögård M., Ehriander, H. (2024). Hästboken som flickbok och flickors läsning. In Ehriander, H. & Löwe, C. (ed.) *Flickboken & flickors läsning: flickskapande nu och då*. Makadam, p. 155–178.
- Flanagan, V. (2014). *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject*. Palgrave Macmillan.
- Forsberg, L. (2007). *Att utveckla handlingskraft: om flickors identitetsskapande processer i stallet*. Lic. diss. Luleå University of Technology.
- Hallberg, L. (2009). *Adzerk: den vita hingsten*. Rabén & Sjögren.
- Hallberg, L. (2011). *Vem är du Johanna?* Rabén & Sjögren.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Prickly Paradigm.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Hedenborg, S. (2013). Från Svarta hingsten till Klara, färdiga, gå... In *Hästkarlar, hästtjejer, hästälskare: 100 år med Svenska ridsportförbundet*. Svenska ridsportförbundet, p. 175–191.
- Hedenborg, S. (2006). Från Den svarta hingsten till Klara, färdiga, gå: stallbackskultur i hästboken under andra hälften av 1900-talet. In *Barnboken: Tidskrift för barnlitteraturforskning* 29(1), p. 20–33. doi:10.14811/clr.v29i1.96
- Heineken, D. (2017). Contact Zones: Humans, Horses and the Stories of Marguerite Henry. In *Children's Literature Association Quarterly* 42(1), p. 21–42. doi:10.1353/chq.2017.0002
- Jaques, Z. (2015). *Children's Literature and the Posthuman: Animals, Environment, Cyborg*. Routledge.
- Labovitz, E. K. (1986). *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. Peter Lang.
- Nikolajeva, M. (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge.
- Nikku, N. (2005). Stallkulturen som arena för flickors identitetsskapande. In *Sociologisk forskning*, Issue 4, p. 29–34. doi:10.37062/sf.42.19350
- Natov, R. (2003). *The Poetics of Childhood*. Routledge.
- Nygren, A. (2023). Viljan att bli ett med hästen: om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker. I *Avain* 20(2), p. 60–77. doi:10.30665/av.120892

- Nygren, A. (2020). Men i hjärtat fanns ingen annan: en studie om relationen mellan häst och flicka i Lena Furbergs Stallgänget på Tuva. In *Samlaren*, Issue 41, p. 63–91.
- Nyrnes, A. (2019). Jente-hest-kameratskap på tvers av artar: hesteboka i økokritisktt perspektiv. In *Barnelitterært forskningstidsskrift* 10(1), p. 1–9. doi:10.18261/issn.2000-7493-2019-01-11
- Persson, A-S. (2020). Narrative Strategies Giving Voice to the Silenced Subject. In *Barnboken* 10(43), p. 1–18. doi:10.14811/clr.v43.539
- Pratt M.L. (2008). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd ed. Routledge.
- Ratelle, A. (2015). *Animality and Children's Literature and Film*. Palgrave Macmillan.
- Willett, C. (2014). *Interspecies Ethics*. Columbia University Press.

Att tämja den vilda hästen

Didaktiska relationer i hästboken som äventyr och vardagsrealism: Walter Farleys Svarta hingstens son (1947) och Lisbeth Pahnkes Britta, Silver och Billy (1971)

Anna Cavallin¹

¹Stockholms universitet, Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusvetenskap, Sweden

Anna.cavallin@gender.su.se

Abstract

In many horse/pony stories there is a recurring narrative figure, a trope: the taming of a wild horse. In the process of taming, the wild horse interacts with domesticated/domesticating humans, and this process is shaped by didactic relations, imbued with power and emotion. This text will explore, through comparative analysis and close reading, and by looking into the didactic discourse at play, how the process of taming the wild horse is represented in Walter Farley's *Son of the Black Stallion* (1947) and Lisbeth Pahnke's novel *Britta, Silver och Billy* (1971). How are human-animal didactic relations represented and depicted within these two differing examples of the horse/pony book genre? Also, what are the didactic aspects of the horse/pony book genre in relation to its readers? And, how are the qualities of being wild represented in these two novels, where Farley writes within the frames of the adventure story, more geared towards an audience of boys, and Pahnke's narrative is closer to the everyday realism of the riding school and more appealing for girl readers? How are the didactic elements, implicit in the horse/pony book-genre as well as the riding practice, involved in the taming process? The results of the study display a presence of realistic didactic elements in Farley's adventure story while aspects significant of the adventure story are found within the frame of the realistic novel by Pahnke, and these elements and aspects interact with the ways in which the didactic authority is presented in the process of taming. This is also connected to how the legitimacy of the didactic position is achieved, related to gender, age and experience. The study also reveals a difference regarding the perception of wildness between the pony and the thoroughbred horse.

Keywords

Wild Horses, Pony/Horse Stories, Adventure Stories, Everyday Realism, Femininity, Masculinity, Didactic Discourse, Didactic Relations, Genre

INLEDNING

Den vilda hästen är en återkommande figur i hästboksgenren. Detta är en genre som befinner sig i en något oklar position, då forskningen söker ringa in dess egenart och placering mellan pojk-, flick- samt barn- och ungdomsbok och genom kategorisering i subgenrer (Emrys 2004; Eriksson Sjögård & Ehriander 2022; Haymonds 2000; Hedenborg 2006, 2013; Kendrick 2009; Kåreland 2001, 2015). En aspekt av denna oklara ställning är att hästboken både är mycket tydlig: det dominerande inslaget av hästar, och otydlig: det växande antalet subgenrer (Kendrick 2009; Hedenborg 2006, 2013). Återkommande görs skillnad mellan hästboken som pojkbok med typiska inslag av äventyrsskildring, och som flickbok med fokus på omsorg om och relationer med djuren, ofta också med (mellanmänskliga) romantiska inslag (Haymonds 2000; Hedén et al. 2000; Kendrick 2009; Kåreland 2001, 2015). Denna skillnad sammanfaller delvis med en historisk femininisering av ridsporten, där ridning övergått från att vara en maskulint kodad, militärt organiserad verksamhet till

fritidssysselsättning och tävlingssport för flickor och unga kvinnor (Hedenborg 2013).

En annan skillnad som uttrycks är mellan skildringar av tama och vilda hästar, där de vilda tycks mer flitigt förekomma i pojkbooks/äventyrsskildringen (Andræ 2001; Hedén et al. 2000). Samtidigt beskrivs en trop där en ung person – pojke eller flicka – tämjer en vild häst, varför vilda hästar kan närvara även i verk med en mer vardagsnära realistisk narrativ form; skiljelinjen mellan flick- och pojkbok är inte helt klar (Ashman 2017; Eriksson Sjögård & Ehriander 2022; Haymonds 2000).

De två verk, Walter Farleys *Svarta hingstens son* (1947/1954) och Lisbeth Pahnkes *Britta, Silver och Billy* (1971), som studeras i föreliggande text inordnar sig symmetriskt i pojkbok/flickbok-diskursen, vildhäst/tamhäst, äventyrsskildring och vardagsrealism. Farleys serie placeras (sub)genremässigt inom ramen för äventyrsberättelsen, hästboken som pojkbok (Andræ 2001; Emrys 2004; Hedén et al. 2000) medan

Research Network on Human Animal Relations in Children's Literature, 13-15 June 2023. Organized by Linköping University. Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press. © The Author(s). This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Pahnkes ridskoleskildring är att beteckna som realistisk flickbok (Askund 2013; Eriksson Sjögård & Ehriander 2022; Hedén et al. 2000; Hedenborg 2006, 2013; Kåreland 2001, 2015; Mercier 2021). Det finns dock punkter där dessa verk möts, utöver att de båda ryms inom hästboksgenren, som gör en komparativ läsning produktiv. En sådan punkt är de didaktiska aspekter som tydliggörs i mötet med den vilda häst som ska tämjas.

Föreliggande text avser att behandla frågor kring de didaktiska relationer, med inslag av makt och känslor, som skapas när den vilda hästen ska tämjas och hur den vilda hästen representeras i den realistiska ridskoleskildringen för flickor respektive i pojkboksäventyret. De båda exempelverken (samt där påkallat även andra delar ur respektive bokserie) kommer i studien att behandlas gemensamt.

MATERIAL OCH GENRE: SVARTA HINGSTENS SON OCH BRITTA, SILVER OCH BILLY

Walter Farleys *Den svarta hingsten* (*The Black Stallion*) utkom 1941 och utgör en sorts urform för hästboken, med dess huvudkaraktär som en arketypisk vild häst (Emrys 2004; Héden et al. 2000). Farleys serie kom att sträcka sig över flera decennier, sista delen publicerades 1989 och är, i likhet med Lisbeth Pahnkes böcker om Britta och Silver – fjorton volymer 1966–1978 – en långserie med typiska inslag av återkommande karaktärer vars utveckling läsarna med intresse följer.

Båda serier har varit föremål för tidigare forskning (Askund 2013; Doyle 2008; Emrys 2004; Eriksson Sjögård & Ehriander 2022; Hedenborg 2006), men de enskilda bokexempel som valts för denna studie har inte så utförligt uppmärksammats separat. I båda verken introduceras en ny karaktär – generellt ett tacksamt narrativt element, och återkommande i båda serierna – men både Satan, Svarta hingstens son, och Billy som kommer ny till ridskolan, avviker genom utrymmet de upptar och hur de didaktiska relationerna sätts i spel.

I korthet handlar *Svarta hingstens son*, seriens tredje bok, om hur Alec Ramsay (skolpojken som i första boken räddas av Svarta hingsten från ett skeppsbrott, tar med hästen till sitt hem i New York och vinner stor kapplöpningstävling), får det första hingstfölet fallet efter Svarta hingsten i gåva av ägaren, en arabisk schejk. Romanen följer hur Alec efter stora svårigheter, lyckas tämja fölet och träna Satan till att bli en lika framgångsrik kapplöpningshäst som sin far.

I *Britta, Silver och Billy*, del åtta av fjorton, är Britta etablerad som ridlärare och bor i en stuga med stall tillsammans med Welshponnyn Silver. Till Dalens ridskola anländer korsningsponnyn Billy med sin ägare Martin, en femtonårig pojke. Billy visar sig vara vild på ett annat sätt än de övriga ponnyerna i stallet, mer lik de stora hästarna. Olika sätt att tämja, disciplinera och utbilda vilda hästar utgör ett genomgående tema i romanen.

Satan kommer till Alec som föl, och Alec får därmed möjlighet att tämja en vild häst från början; Svarta hingsten var vuxen när de möttes, så den didaktiska processen blev en annan. Parallellen Alec och Satan med Martin och Billy är intressant då den vilda hästen och dess ägare den unge pojken befinner sig i olika narrativa inramningar.

Walter Farleys romaner berättas i tredje person vilket möjliggör fokaliseringsskiftet mellan Svarta hingstens son och Alec, liksom andra karaktärer:

Det svarta fölet stod därinne i mörkret, och hans näsborrar skälvde inför en lukt som försatte hans blod i svallning. Och upphetsningen spred sig inom honom tills hela hans svarta kropp darrade av otålighet och hans ögon glödde av hat. Öronen låg bakåtstrukna och han vände det lilla huvudet häftigt från den ena sidan till den andra. (Farley 1947/1954, s. 53)

I citatet ovan fokaliseras skildringen både inifrån hästens fysiska och känslomässiga förnimmelser, och i en blick utifrån. Vildheten synliggörs genom hästens häftiga reaktioner, benämnda som 'hat'.

I *Britta, Silver och Billy* är Britta jagberättare, liksom i seriens övriga böcker:

Ingen hann se riktigt hur det gick till. Jag vet bara att ena stunden satt jag i lugn och ro på en fridfullt betande Billy, och i nästa stund liksom exploderade hästen, flög i luften och virvlade iväg med mig in bland träden i en rasande fart. (Pahnke 1971, s. 65)

Hästens vildhet representeras här genom dess effekter på människan, ryttaren. Skeendet återspeglas och andra karaktärers reaktioner tolkas genom Brittans medvetande. Som hos Farley är vildhetens akuta problem de fysiska skador som kan åsamkas människan, men Pahnke ger inte läsaren samma direkta tillgång till djurets medvetande.

Båda citaten visar aspekter av vildhet som kan kopplas till tämjande, disciplinering och de (didaktiska) relationer mellan häst och människa som (behöver) upprättas. Men även didaktiska relationer mellan text, författare och läsare utvecklas. Frågan om didaktiska inslag i litteratur för barn och ungdom är dock omdiskuterad.

HÄSTBOKEN: LUSTFYLLT DIDAKTISK

Det påfallande med hästböcker är hur ofta de handlar om kunskapsförmedling. På handlingsplanet skildras utbildning av hästar i form av tämjande, inridning, specificerad träning i olika gångarter, hoppning, högre dressyr. Men det handlar inte bara om hästarnas lärande utan i hög grad även människornas: ryttarnas, skötarnas, tränarnas, instruktörernas och hur detta lärande sker i gemenskap, över artgränserna djur-människa. En

tydlig didaktisk diskurs är närvarande som del av intrigen, på det narrativa planet i form av instruktioner från karaktärer i boken, på metanivå som hästkunskap förmedlad till läsarna.

Forskning om hästböcker beskriver den didaktiska diskursens närvaro: '[p]ony stories, like fairy tales, [...] are overtly moral and didactic' (Haymonds 2000, s. 51), och Alison Haymonds nämner även hur långserien *The Saddle Club* kombinerar 'instruction with teenage romance' (2000, s. 58). I Ann-Sofie Perssons text om Vitnos-serien uppmärksammas hur '[t]he subtle didactic dimension consistent with books for children and young adults shines through.' (Persson 2020, s. 15). Anna Nygren beskriver genren som präglad av kunskapskultur: 'hästboken som genre arbetar i en kunskapstradition och ofta blandas fiktion och fakta samman' (Nygren 2023, s. 61).

Lotta Paulin (2012) tar upp en historiskt negativ syn på didaktiska inslag i litteratur för barn och unga där estetiken anses bli lidande av det alltför uppenbart didaktiska, samtidigt som all konst innehåller moment av kunskapsförmedling (Paulin 2012, s. 44–45). I Clémentine Beauvais genomgång av begreppet 'didactic' i *Keywords for Children's Literature* lyfts också de negativa uppfattningarna om didaktiska inslag i barn- och ungdomslitteratur och sätts, liksom hos Paulin, i förhållande till begreppets egentligen mer neutrala innebörd (Beauvais 2021, s. 57–58). Beauvais pekar dels på det som Paulin också tar upp, uppfattningen att de estetiska kvaliteterna hos ett verk blir lidande av alltför märkbara didaktiska inslag, dels hur underutforskad den didaktiska narrativa estetiken är i barn- och ungdomslitteratur (Beauvais 2021). Vad som saknas hos Beauvais är hästboksgenren, som av ovan citerade forskare just lyfts som exempel på litteratur för barn och unga där de didaktiska inslagen inte bara är tydligt närvarande utan också betecknande för genren och en uppskattad del av den.

Haymonds beskriver det tydliga didaktiska inslaget i hästböcker – eller 'pony stories' som hon benämner dem; men också växlande mellan 'horse' och 'pony' som beteckning för de hästar som figurerar i böckerna (Haymonds 2000). Sagostrukturen betonas genom närvaron av en moralisk ordning, samtidigt som hästboksgenren hämtar mer från en sociokulturell kontext än en litterär (Haymonds 2000, s. 53). Jenny Kendrick återkommer till hästbokens prekära balansgång mellan didaktiska inslag och njutningsfylld läsupplevelse, något som ytterligare förstärker genrens tidigare omnämnda mellanposition, då alltför öppet demonstrerade pekpinna annars anses ha en dämpande effekt på ungas läslust (Kendrick 2009, s. 186). Samtidigt, vilket Kendrick också noterar, ligger en del av hästbokens dragningskraft i just den encyklopediska kunskap som förmedlas och som gör det didaktiska mer tillåtet här jämfört med andra ungdomsböcker (Kendrick 2009; Mercier 2021). Detta märks också i att en av hästbokens subgenrer är den faktaförmedlande häst(ras)biografen; ytterligare en annan är den renodlade facklitteratur om ridning och hästskötsel som hästintresserade gärna tar del av

(Eriksson Sjögård & Ehriander 2022; Hedenborg 2006, 2013; Nygren 2023). Denna didaktiska diskurs (Cavallin 2017, s. 67) i hästboken verkar på flera plan i både Farleys *Svarta hingstens son* och Lisbeth Pahnkes *Britta, Silver och Billy*, och genomgående i seriernas alla delar.

Ett grundläggande villkor för att etablera en didaktisk relation är att en kunskapsförmedling sker. Vem besitter makten att lära ut och vem är den som lär sig i detta förhållande (Cavallin 2017)? I fråga om tämjandet av den vilda hästen framstår det som uppenbart att människan tämjer/lär ut och hästen blir undervisad/tam. I inledningen till antologin *Kentauren* skriver Jonna Bornemark och Ulla Ekström von Essen (2010) om den kunskapsvärld som människan och hästen delar. Det Bornemark och Ekström von Essen lyfter, och som återkommer i antologins kapitel, är de särskilda villkoren för den asymmetriska didaktiska relation som upprättas mellan människa och häst, både avseende maktposition – som betecknas som önskvärt paternalistisk – och kommunikation, grundad i kroppslig, levd erfarenhet (Bornemark & Ekström von Essen 2010, s. 16).

Även om kapitelförfattarna i *Kentauren* skildrar levda erfarenheter – eller gör forskningsöversikter – och inte använder fiktivt material, så är deras texter tillämpbara på romanerna i föreliggande text då, som Nygren påpekar ovan, hästboken ofta blandar fakta och fiktion. Som kan konstateras sker också denna blandning med en tydligt didaktisk avsikt som inte väcker läsarnas motstånd utan tvärtom bidrar till genrens attraktionskraft och stärker identifikationen, vilket Haymonds och Kendricks påpekat ovan.

Den teoretiska ansatsen i föreliggande text kan, utöver studiet av didaktiska relationer, vidare situeras inom det utvidgade ekokritiska fält som av Ann-Sofie Lönngren benämns 'litteratur som gestaltar relationen mellan människan och hennes omvärld, oavsett textens tendens' (Lönngren 2021, s. 137). Detta kan tillämpas på Farleys respektive Pahnkes romaner i egenskap av fiktiva gestaltningar av erfarenheter liknande dem som skildras i *Kentauren*, men utan det explicita teoretiska, ekokritiska ramverk som antologibidragen arbetar inom.

En aspekt av detta ekokritiska synsätt handlar om vad som skiljer människan och hästen åt, som djurarter. I det paternalistiska synsätt som diskuteras i *Kentauren* är människan den didaktiska, domesticerande instans som besitter rätten att tämja och skola den vilda hästen. I hästböcker förekommer återkommande den vilda hästen som representerar utmaning och fara i äventyrsberättelsen eller omsorgsprojekt och nära relation i den realistiska skildringen. I båda dessa narrativa former befinner sig människan, oavsett kön, i en paternalistisk didaktisk position.

Men vad konstituerar då den vilda hästen – eller ponny?

VILDA HÄSTAR, VILDA PONNYER: SATAN, BILLY OCH DE ANDRA

Gemensamt för de vilda hästar som skildras i de två romanerna, är deras oförutsägbarhet. Genom bristande kontroll från människans sida kan detta ge konsekvenser där hästens storlek blir avgörande. Tämjandet av den vilda hästen innebär att betvinga en naturkraft; ju större häst, desto mer kraft att hantera: 'An undomesticated horse, on the other hand, is an emotionally volatile and dangerous creature that is subjected to adult (and often male) discipline to transform the creature into an animal approaching a 'pet'' (Ashman 2021, s. 153). Ett sådant farligt och oberäkneligt djur möter också Alec i seriens första del:

Huvudet satt på den vildaste av alla vilda varelser – en hingst som var född i frihet, en vacker, obändig, praktfull hingst vars fulländade kropp stämde väl överens med hans otämda hänsynslösa läggning. (Farley 1941/1969, s. 9)

På detta vis introduceras Svarta hingsten, som urbild av den vilda hästen. Han skymtar även i inledningen till boken om Satan; etablerar stamtavlans betydelse:

Det var den lilla fölgungen med sina spinkiga, trötta ben som var orsak till att de red så långsamt över Ruba el-Chali. Det var han, lika mycket som hans stora svarta hingst till far, som var anledning till att de i så många dygn hållit ett fast grepp om de skjutklara gevären. Ty för att komma i besittning av den väldige Shêtân och hans förstfödde, som var värda alla skatter som fanns under solen och månen, skulle andra ökenstammar kunna tänkas ta upp en strid med den mäktige Abu Jâ Kub Ben Ishak. (Farley 1947/1954, s. 6)

Fölet och hans far härstammar från en exotifierad plats, äventyrsberättelsernas mytomspunna Arabien och omplaceras till en förort till New York. Det äventyrliga inslaget i storstadsvardagen, förutom i en kvadröjande aura av orientalistisk mystik som omvärver Satan, utgörs av kapplöpingsmiljön där ära och rikedom står på spel. Hästen som värdefull ägodel etableras då far och son mäts mot 'alla skatter under solen och månen'.

I utdraget ovan från första boken om Svarta hingsten skildras mötet med den vilda hästen i en karakteristik inte bara av utseende utan också en individuell personlighet. Hos de som klassiska benämnda amerikanska författarna Marguerite Henry (t ex *Misty och Sea Star*) och Mary O'Hara (*Åskmolnet/Flicka-trilogin*) är vilda hästar framför allt flockdjur och människor behöver förhålla sig till hästkollektivets hierarkiska ordningar (Heineken 2017; Henry 1947/1956, 1949/1953, 1963/1972; Hedén et al. 2000; O'Hara 1941/1942, 1943/1944, 1946/1946). Både Svarta hingsten, hans son Satan och även Billy och de andra hästarna i Brittaserien

skildras som individer, även om tillfälliga flockar kan uppstå bland ridskolehästarna, eller när Svarta hingsten återvänder till sin ägare.

Billy gestaltas inte som en demonisk karaktär, men det finns markörer som anknyter till en annan äventyrskontext än den hatiske Satans bakgrund som exotiskt arabiskt fullblod. Billys namn och utseende erinrar om ett nostalgiskt mystifierat Vilda Väster, förstärkt av Martin som menar att han ser ut 'som en indianhäst' och rider honom i cowboystil, som för att understryka vilka associationer en pojke kan ha till hästar; en maskulinisering av ett vid tiden feminint kodat intresse (Pahnke 1971, s. 39, 43–44). Men det är också ett sätt att plantera en aspekt av den amerikanska hästboken med dess konnotationer av vilda hästflockar, ensamma vilda män i naturen; pojkböckernas romantiserade upptäcktsresande och äventyrare, i en realistisk (flick)hästbok.

Ett sätt som vildheten gestaltas sker i motstånd mot tvång i form av rumsliga inskränkningar eller andra slags hämmande restriktioner såsom träns och sadel. I Svarta hingstens fall blir detta tydligt när han räddar Alec och de lever tillsammans i frihet. Satan kommer från sitt exotiserade fjärran sammanhang till Alecs stall och ges aldrig samma frihet som hans far upplevde. Men han har samma starka frihetsbegär: 'Fölet fnyste och försökte slita sig loss från den där FÖRHATLIGA MÄNNISKAN som höll tag i hans huvud. Han hävde sig upp i ett ursinnigt försök att bli fri. Men när han kom ner var trycket på hans huvud fortfarande kvar.' (Farley 1947/1954, s. 54) I citatet syns hur Farley skildrar delar av skeendet inifrån Satans medvetande, gestaltat bland annat i versalerna som understryker fölets starka känslor. I Billys fall märks motståndet mot tvång mest i hans oberäkneliga beteende gentemot sina ryttare; att befria sig från dem genom att kasta av dem. Samtidigt är han redan inriden när han anländer till ridskolan, så den första tämjningsprocessen är passerad.

Medan Svarta hingstens vildhet karakteriseras av skönhet och friboren styrka, en sorts hästaristokrati där att vara otämd är en egenskap hos denna stolta varelse, en variant av idén om den ädle vilden, framställs Satan som närmast ondskefull, som om han bär på en aktiv, inneboende illvilja mot dem som försöker tämja honom. Tränaren Henry, Alecs mentor, reflekterar när fölet anländer:

Och han tyckte inte om det han såg i det svarta fölets ögon. Det var alltför mycket som skymtade fram i dem...slughet, dolskhet, ondska...och dessutom något annat. Något som Henry inte kunde blir klar över. Något som han bara hade en känsla av...något lurande och lömskt. Han hade aldrig förut sett det i en hästs ögon, inte ens i Svartens. (Farley 1947/1954, s. 38)

I Haymonds reflektion över skillnader mellan hästbokens subgenrer, knutna till en brittisk respektive amerikansk kontext, är handlingen i de brittiska hästböckerna – eller 'pony stories' –

företrädesvis placerad på landsbygden i en vardagsrealistisk miljö medan de amerikanska ofta har ordet 'wild' i titeln och hästarna, snarare än ponnyer, är hingstar: 'strong virile creatures like Walter Farley's *Black Stallion*, "wildest of all wild animals"' (Haymonds 2000, s. 57). Skillnaden mellan ponny och (den stora) hästen blir både del av subgenrens egenskaper och en utmärkande egenskap hos den skildrade hästen (Haymonds 2000, s. 57). Hästens storlek är avgörande inte bara när det gäller den fysiska skada som kan åsamkas ryttaren, utan också i definitionen av vad som är en häst och vad som är en ponny. Som Amalya Layla Ashman skriver angående den något oklara gränsdragningen: 'In essence, a mature pony is under 14.2 hands (approx. 1,44 metres from the ground to the joint between the pony's back and neck) and is stouter, shaggier, and hardier than a long-legged, well-proportioned horse' (Ashman 2017, s. 154). Billy är en stor ponny; ett mankhöjdsmått på 145 cm placerar honom nära gränsen till stor häst, något som understryker hans karaktär som gränsvarelse och blir en aspekt av hans opålitlighet. Ashman reflekterar vidare över vad skillnaden mellan ponny och stor häst gör med berättelsen; detta att ponny markeras som liten även när den måttmässigt närmar sig stor häst och därför betraktas mer som ett gulligt husdjur, 'pet', passande för barn (Ashman 2017, s. 153). Billy hamnar också här på gränsen, både skrämmande stor häst och samtidigt gullig ponny.

I Farleys värld rör vi oss bara bland stora hästar, mycket stora hästar; både Satans och hans fars ovanliga storlek för att vara fullblod, understryks: 'Satan var nu en stor häst och han hade ännu inte slutat växa. Han var inemot en och sjuttio hög, och Henry uppskattade hans vikt till "drygt fyrahundrafemtio kilo" den tyngsta ettåring han någonsin hade sett.' (Farley 1947/1954, s. 110).

Denna aspekt bekräftar Svarta hingsten-seriens karaktär av hästbok som pojk- och äventyrsbok där stora och farliga hästar utgör spänningsskapande element. Tidsmässigt sammanfaller detta med att Farley började skriva under perioden då ridning huvudsakligen betraktades som en maskulin sysselsättning, i synnerhet i USA, samtidigt som Farleys serie överskrider denna tidsperiod då publiceringen pågick in i en tid som uppfattas som mer femininiserad när det gäller hästboksgenren. (Haymonds 2000; Hedenborg 2013).

Hos Pahnke befinner vi oss i ett svenskt 1970-tal, då ridning genomgår en förvandling till att bli 'folksport', samtidigt som en femininisering av hästintresset sker i övergången från huvudsakligen militärer på stora hästar som aktiva utövare i tävlingar samt som ridinstruktörer, till flickor och unga kvinnor som ryttare, skötare och ridlärare (Hedenborg 2013). Denna förändring sammanfaller med att antalet ponnyer ökade vid de ridskolor som startades runt om i landet, något som avspeglas i hästbesättningen vid Dalens ridklubb. Fyra ponnyer och fyra stora hästar finns det när Britta börjar som ridlärare.

Ponnyerna i serien skildras generellt som envisa, lustiga, busiga, gulliga och med individuella epitet knutna till de olika karaktärerna. Brittias Welshponny Silver framhålls i egenskap av huvudprotagonist; hans ädla utseende och arabhästliknande drag särskiljer honom och skänker något högre status. Korsningsponnyn Billy framställs också som avvikande; i hans fall är det storleken som förvandlar utslag av lustig busighet till något mer riskfyllt. Han befinner sig intill den som Ashman beskrev tidigare vaga gränsen mellan ponny och stor häst; som Britta uttrycker det: 'Han rörde sig som en stor häst och var skolriden som en stor häst' (Pahnke 1971, s. 63). Han är sammansatt av olika delar: en fantastiskt härlig häst att rida, att hoppa med, men med stråket av oberäknelighet. Billy är vild på ett annat sätt än de busiga och tjuriga ponnyerna.

Hos både Billy och Satan utgör opålitligheten ett framträdande drag, även om Alec i sin starka kärlek till hästen inte vill medge detta. Tränaren Henry representerar en tvivlande inställning och Britta intar en liknande hållning visavi Billy: "Jag tycker den här hästen är tvärkonstig" (Pahnke 1971, s. 52) och 'slug och beräknande och en ganska otrevlig häst' (Pahnke 1971, s. 57), till skillnad från barnen i ridskolan som håller Billy som favorit trots att han 'slängde av sina ryttare på löpande band' (Pahnke 1971, s. 55). Billy är inte ensam om detta beteende, utan även det svarta fullblodet Lord Peter gör detsamma, men i hans fall är 'nästan alla [...] lite rädda' och vill helst inte rida på honom (Pahnke 1971, s. 55). Här markeras skillnad mellan hur ponnyer och stora hästar uppfattas, där Billy, trots att han är så storvuxen, omfattas av känslor som mer tillfaller 'pets', någon mer husdjursliknande, medan Lord Peter, trots att han beskrivs som småvuxen för att vara fullblod, hamnar i kategorin farligt vild häst.

Lord Peters närvaro blir som en påminnelse om Svarta hingsten, en erinran om hästboken som pojkbok/äventyrsbok inom kontexten hästbok som flickbok/ridskolerealism. Hans ägare Thomas beskrivs som en tystlåten person som föresatt sig att omskola den före detta galoppören till hopphäst.

Ett kapitel i *Svarta hingstens son* heter betecknande nog 'Lömska ögon' (Farley 1947/1954, s. 24), och beskrivningar av Satans blick är så flitigt återkommande i romanen att det kan sägas vara ett genomgående tema. Ögonen, som uppmärksammas av Henry i citatet ovan, utgör för människor avläsbara tecken på vildhet, utöver andra fysiska uttryck såsom stegring och blottade tänder. I skildringen av Satan är ögonen själens spegel i bemärkelsen att där kan individens personlighet och sinnesstämning avläsas mer subtilt. Ögonen ger direkt kontakt med hästens medvetande och ingång till tolkning. En individ med ett känslomässigt medvetande som kan tolkas är öppen för ömsesidiga relationer, för förändrande påverkan.

Även i Brittias mer vardagsrealistiska värld markeras vildhetens närvaro genom tolkning av uttryck i hästens ögon. Första gången Britta ser Billy kliva ut ur transporten är det blicken hon reagerar på:

'Den hade ett drömmande uttryck i sina luriga ponnyögon som jag inte gillade riktigt, och den såg ut att kunna vara både envis och stark' (Pahnke 1971, s. 39). Detta drömmande uttryck återkommer i boken som markör av Billys opålitlighet.

Satans vildhet länkas till hans härkomst och tar sig uttryck i demonstrationer av våldsam styrka: 'Han är ingen vildhäst, Alec, han är ännu värre... han är livsfarlig' (Farley 1947/1954, s. 121), som Henry säger. Samtidigt ska denna enorma fysiska kraft behärskas för att brukas i tävlingssammanhang, precis som Lord Peters löpförmåga ska omvandlas till goda hoppfärdigheter; så även Billys bocksprång. Organdie kommer också från kapplöpningvärlden; hon och Lord Peter befinner i ett slags efteråt jämfört med Satan som är på väg mot att tämjas och tränas upp till kontrollerad snabbhet. Båda fullbloden i Brittass hemmastall är präglade av sin tid som galopphästar; Organdie beskrivs som traumatiserad medan Lord Peter är mer påtagligt antagonistisk:

Jag kom ihåg hur det hade sett ut när Lord Peter först hade kommit till stallet. Direkt från galoppbanan kom han, och han var praktiskt taget oridbar. Cirkusen började på stallbacken så fort Thomas kom upp i sadeln. Varje dag likadant: Lord Peter gjorde allt för att slänga Thomas i backen. (Pahnke 1971, s. 28).

Billys vildhet förklaras dock inte psykologiskt som Organdies eller Lord Peters, eller Satans för den delen

Det är inte bara skillnad i hur den vilda hästen som karaktär skildras beroende på om det är en ponny eller en stor häst, utan i exempelromanerna framträder de vilda hingstarna som mer maskuliniserat gestaltade än det vilda stoet. Organdies vildhet – och även här poängteras ögonen som markör, återkommande beskrivs hon som vildögad – skildras som nervöst betingad. Hon är mer introvert och jagar upp sig, darrar, svettas och blir stressad, men det beskrivs inte som att hennes syfte är att aktivt försöka göra sig kvitt, eller skada, sin ryttare: 'Organdie, det nervösa fuxstoet, hade glömt allt som Hasse lärt henne. Hon flåsade kort och håftigt och var alldeles svettig av upphetsning, de skälvande näsborrarna lyste mörkröda, och ögonen hade en vild hård glans. Organdie lyssnade inte till nånting längre – hon skenade!' (Pahnke 1971, s. 33)

I det undersökta materialet ges den femininiserade vildheten mer antropomorferande drag, där hästen framställs som en nervklen och bräcklig ung kvinna medan de vilda hingstarna är utåtagerande och aggressiva mot dem som de uppfattar som begränsande auktoriteter. Ägaren Hasses beteende gentemot Organdie blir i någon mån, i linje med denna antropomorferande tendens, heterosexualiserat i bemärkelsen att han uppträder som en stark och beskyddande man mot en svag och skör kvinna; samtidigt kan hans omsorg och tålmod också kategoriseras som feminint kodade egenskaper jämfört med Alecs och Thomas mer betvingande

styrkedemonstrationer. Men även Alec visar prov på omsorg och ömhet gentemot Satan som kunde kodas femininiserat.

I utdraget ur *Britta, Silver och Billy* tidigare återgavs ögonblicket som föregår följande händelse, när Britta blir avkastad och skadad:

Det hela gick så fort att jag inte ens hann plocka åt mig tyglarna, och så väjde vi för ett par träd, och samtidigt körde Billy ner huvudet mellan frambenen och gav mig en sån skjuts att jag kastades högt upp ur sadeln, vände i luften och for med all kraft och med ryggen före rakt på en granstam! (Pahnke 1971, s. 65).

För Alec inträffar en liknande händelse när han ska försöka rida in Satan; i likhet med Britta blir han sängliggande under en längre tid. Båda förmanas av sin omgivning, föräldrar och i Alecs fall Henry, att de inte ska försöka sig på att rida den vilda hästen igen: 'Pappa och mamma sa förstås att nu rider du väl inte den där otrevliga hästen igen' (Pahnke 1971, s. 83). Men ingenting kan hindra dem; Britta är mer arg än rädd för Billy och deltar i en hopptävling med honom så snart hon är återställd. För Alec blir det en gemensam läkningsprocess då Satan skadar sig när Henry gör ett försök att tämja honom med våld, och Alec kommer till hästens räddning. I detta sällsynta ögonblick av fysisk svaghet hos den vilda hästen öppnar sig en möjlighet för Alec att bygga en förtroendefull relation och inridningen återupptas när han och Satan är återställda.

Både Britta och Alec erfar smärtsamt påtagliga konsekvenser av mötet med de vilda hästarna då de blir avkastade och skadar sig allvarligt. Skador är en del av ridningen och att ramla av framställs som något vardagligt i hästböcker, både i Brittaserien och hos Farley; självklart är det så att ju större häst desto större risk. Ridning ligger mycket högt när det gäller allvarliga frakturer i undersökningar om idrottsskador; även dödsfall förekommer (Forsberg 2007, s. 46). Riskerna med hästintresset är också ett närvarande stråk i hästböcker oavsett subgenre, av det enkla skälet att hästar är mycket stora djur, även ponnyer, och därför kan åsamka skador på de betydligt mindre och bräckligare människorna.

Alla delar i serien om Svarta hingsten innehåller ett tävlingsmoment, ofta som ett avslutande crescendo, där kapplöpningsscenen blir actionfylld och känslostormande och slutar med seger för häst- och pojkhäjle. Så sker också i *Svarta hingstens son*, där Satan visar sig i sitt rätta element på banan, i perfekt samförstånd med Alec, och tar hem prispengar och ära. Även Billy är i sitt esse och kan hanteras när Britta tävlar med honom. Billy får vara i samma klass som de stora hästarna, tack vare sin gränssposition, och i avsnitten som skildrar hopptävlingen framställs hans vildhet och opålitlighet som en tyglad kraft som kan riktas mot hindren och då hållas under kontroll, i samförstånd och samspel med ryttaren. Även Lord Peter är framgångsrik och bekräftar därmed Thomas

skicklighet som tämjare/tränare. Organdie däremot klarar inte av tävlingssammanhanget utan blir nervöst stressad och Hasse låter henne avbryta för att inte hetsa upp henne mer på ett skadligt sätt. I alla dessa fall med vilda hästar i båda exempelromanerna, verkar den didaktiska diskursen på flera nivåer, i gestaltningar av hur tämjandets process framskrider mot det mål som bekräftelsen av den lyckade tämjningen utgör.

TÄMJANDETS DIDAKTISKA RELATIONER

Tämjande innefattar i vid bemärkelse all interaktion människa – häst som innehåller element av lärande, kunskapsöverföring och disciplinering av hästens vildhet. Således inryms ridskolans lektionsverksamhet med besvärliga ponnyer och nervösa hästar såväl som tränaren Henrys brutala metoder för att få bukt med Satan.

Alec säger om Satan: 'Han är precis som en häst ska vara, Henry' och Henry fyller i med ord som erinrar om första anblicken av Svarta hingsten: "Vacker... övermodig... hänsynslös", mumlade den gamle tränaren. "Han skulle vara underbar bara vi slapp tämja honom." (Farley 1947/1954, s. 95). Tämjandet framställs som plikt, människans gentemot djuret – inte ifrågasatt utan en självklar, antropocentrisk ordning.

Kopplat till en didaktisk diskurs handlar tämjningen om den paternalistiska maktordning som beskrivs i *Kentauren* där människan är ledande, intar en didaktisk maktposition, betvingar ett vilt djur. Relationens symmetri liknar då den vuxne undervisar barn. Samtidigt, vilket också framhålls i flera av texterna i *Kentauren*, är den fysiska relationen påtaglig i samspelet människa – häst under tämjningsprocessen. Vildheten blir en faktor i denna relation som det element som ska behärskas, framför allt för att inte utgöra en fara för rytturen då asymmetrin i det fysiska styrkeförhållandet utgör vildhetens tecken. Opålitlighet är en gemensam nämnare för framställningen av den vilda hästen i de två exempelromanerna, oavsett om det är en ponny, stor häst, hingst eller ett sto. Ett syfte med tämjandet blir att uppnå kontroll, i bemärkelsen att skapa förutsägbarhet i den gemensamma relationen, ett samförstånd riktat mot ett gemensamt mål, något som också beskrivs i antologibidragen (Bornemark & Ekström von Essen 2010).

Hästens utbildning handlar inte bara om inridning utan också förväntad fortbildning, att behärska fler moment inom ramen för gångarterna; uppnådda färdigheter som testas i tävlingar, vilka i sin tur bekräftar att en vild häst blivit tämjad (Hedén et al. 2000). Detta är fallet med både Svarta hingsten och Satan när deras vilda styrka tyglas och används för att vinna kapplöpningar, liksom med Lord Peter och Billy när de lyckas i hopp tävlingar. Det är också målet med Hasses arbete med Organdie: att samla hennes nervösa vildhet för att riktas mot hindren på hoppbanan istället för att slå till som skälvande stress och skenande.

Alec och Britta, de mänskliga huvudkaraktärerna i respektive roman, intar olika legitima didaktiska positioner, vilka bekräftas genom de framgångar de båda når. De befinner sig i olika skeden i livet då Alec fortfarande bor hemma hos sina föräldrar och går i skolan, först motsvarande gymnasiet, sedan högskola, medan Britta har flyttat hemifrån och är heltidsanställd ridlärare med egen bostad. Räknat i år är det inte så stor skillnad; Brittis ålder anges inte, men markörer indikerar att det inte är så länge sedan hon slutade gymnasiet. Men de befinner sig i olika positioner i förhållande till vuxenblivande, något som påverkar vilken didaktisk auktoritet de kan inta i förhållande till tämjandet av de vilda hästarna.

I *Britta, Silver och fölet*, som föregår *Britta, Silver och Billy*, drömmer Britta om att bli ridlärare: 'Ungar och hästar, det är vad jag skulle vilja hålla på med. Helst av allt skulle jag vilja gå på en kurs på Strömsholm och lära mig riktigt hur man ska lära ut ridning så att folk fattar vad man menar.' (Pahnke 1970, s. 37). Det är i denna bok som Britta inträder i positionen som ridlärare, då hon anställs vid Dalens ridklubb. Det visar sig, i linje med tidens aktiva svenska politik för att göra ridsport till en allmänt tillgänglig fritidsaktivitet (Hedenborg 2013), att Brittis anställning utgör villkor för kommunens finansiella stöd: 'nåt bidrag som deras klubb kan få från stan, om dom har en heltidsanställd ridinstruktör' (Pahnke 1970, s. 42). Britta är inte formellt utbildad, har inte gått kursen på Strömsholm, men är intresserad av ridundervisning och tror sig om att kunna tillräckligt för att hålla lektioner för nybörjare (Pahnke 1970, s. 42). Hasse intar också en tydlig legitim didaktisk position då han 'har gått långa kursen på Strömsholm' (Pahnke 1971, s. 7). Britta jämför sin didaktiska position med Hasses: 'Även om det är jag som är ridlärare på det här stället, så kan jag inte ett barr jämfört med Hasse.' (Pahnke 1971, s. 7–8).

En aspekt av hästbokens didaktiska inslag blir att Britta dels i egenskap av ridlärare ges en legitimerad didaktisk position med rätt att undervisa, att tala med auktoritet, dels skänker legitimitet till de pedagogiskt informativa inslag som förekommer i berättelsen. I *Britta, Silver och fölet* följer vi Brittis första osäkra steg som ridlärare, och när vi åter möter henne i *Britta, Silver och Billy* är hon etablerad i rollen som ridinstruktör, i den didaktiska positionen. I seriens sista bok, *Britta och Silver får en vän*, uppfylls drömmen, då hon går en utbildning för ridinstruktörer på Strömsholm, med sin nya, stora häst (Pahnke 1978).

Billys ägare är 'en liten kille som hade ljus lugg och blå ögon. Han verkade vara sådär tretton år' (Pahnke 1971, s. 39) och erinrar något om hur den rödhåriga och fräknige tonåringen Alec Ramsay introduceras i serien om Svarta hingsten (Farley 1941/1969, s. 7) När sedan Billy leds ut ur transporten beskrivs han som:

verkligen nånting att se [...] större än Silver, ungefär en och fyrtiofem hög skulle jag tro [...] "Han ser ju ut precis som en indianhäst!"

utbrast killen som hette Martin och gick förtjust fram och klappade hästen. (Pahnke 1970, s. 39)

När Billy introduceras noteras att föräldrarna borde ha tagit reda på mer om Billys karaktär då de köpte honom: 'jag tyckte att den där Billy verkade direkt farlig för en liten nybörjare som Martin' (Pahnke 1971, s. 51) Detta omdöme om föräldrarnas kunskapsbrist blir en rådgivande maning till läsarna att köpa häst med omsorg, förankrad i Brittass auktoritet.

Martin är den enda namngivna pojkkaraktern i *Britta, Silver och Billy* som skildras lika utförligt som flickorna. Detta gör honom intressant att jämföra med Alec, inte minst för att de påminner om varandra i ålder och familjesituation, och att de båda äger en vild häst. Redan innan Billy anländer talas det om hans ägares kön, och när Martin börjar rida omges han av jämnåriga kompisar; 'mopedkillar' tydligt imponerade av 'indianhästen' (Pahnke 1971, s. 42–43). Martins vänner tycks inte uppfatta kamratens nya hobby som olämpligt femininiserad, en upplevelse som forskning om killar som utövare av ridsport annars synliggjort (Linghede & Larsson 2010). Däremot tröttnar Martin längre fram i serien på Billy och säljer honom för att köpa moped. Han delar således inte den uthålliga kärlek till hästen som Alec hyser för Satan.

Även om Martin inte är rädd, trots att han blir avkastad och skadas, så är det inte tillräcklig auktorisering av en stark nog didaktisk position för att tämja Billy. Alecs oräddhet, i kombination med kärlek, räcker däremot till för att tämja Satan och förvandla honom från hatiskt vilddjur till triumferande kapploppningssegrare. Henry, som intar en mer formellt legitim didaktisk position såsom erfaren tränare, misslyckas med den paternalistiska ansvarstagande träningen då han tar till brutalt våldsamma metoder för att tämja Satan:

Henry rusade fram, medan han svängde den andra lasset i handen. Han var utom sig av raseri. "Nu är du fast, din djävul", skrek han som en galning. Han mindes alla gånger Satan varit nära att döda honom, och han var besatt av tanken att få bukt med hästen. Hans ansikte var lika skrämmande som den svarta bestens. För han var inte en hästtränare nu, utan en hästjägare... och triumfens ögonblick var nära. (Farley 1947/1954, s. 142)

I dessa jakt- och kampmetaforer framträder människan kusligt som rovdjur, långt ifrån de ömsesidiga relationerna som lyftes i *Kentauren*; mycket långt ifrån Alecs kärleksfulla relation till Satan eller Hasses arbete med nervösa Organdie. Hasse, som exemplifierar hästböckernas hästkarlar (Hedenborg 2007, 2013) de som inte tämjer genom styrkemätning utan med omsorg och ömhet. Henry är egentligen också sådan, men bryter mot det i och med misshandeln.

Även om tämjandet av Satan liknas vid en tvekamp så framstår det som att den utkämpas mellan jämbördiga, två vuxna. En fläkt av äventyrsberättelsens hjältesaga finns också i motsvarande tvekampsscener med Thomas och hans svarta hingst, inom ramen för den realistiska ridskoleberättelsen. Närvaron av de vilda fullbloden i *Britta, Silver och Billy* förstärker ponnyvärldens kodning som icke-vuxen. Ponnyn förknippas med barn- och ungdomstillvaron, både åldersmässigt och hur den betraktas i förhållande till vuxenhet. Detta märks till exempel i förhållande till Brittass stadigvarande partner Silver. Då Britta som ryttare blir senior kan hon inte längre delta i ponnytävlingar; samtidigt uppmanar kollegorna henne att köpa stor häst: bli vuxen. Vuxenblivandet markeras således inte genom romantiska relationer utan i övergången till stor häst. I sista boken tar Britta steget: köper stor häst, markerande att hon lämnat tillvaron som ponnyflicka (Pahnke 1978).

Tämjandet av hästarna är, liksom (nybörjar)ryttarnas utbildning, del av den didaktiska diskursen. Billy omtalas som 'skolriden' (Pahnke 1971, s. 44, 55, 63): utbildad utöver inridningen. Detta har också skett på sätt som om han vore en stor häst, vilket förstärker hans gränsposition. Alecs arbete med Satan, efter det grundläggande: att stå ut med träns, sadel och ryttarens tyngd, går ut på att dels träna styrka och uthållighet, dels hantera tävlingssituationens oväsen och störande inslag. Alec och Satan tränar som idrottsmän på sina moment för att de som en gemensam kropp ska kunna nå bäst resultat.

Både den äventyrsorienterade *Svarta hingstens* son och den realistiska ridskoleskildringen *Britta, Silver och Billy* innehåller element som på flera sätt markerar närvaron av en didaktisk diskurs som en självklar del av hästbokens egenskaper.

AVSLUTNING

I de två exempelromanerna förekommer hästar som gestaltas som vilda; både fullblodshingstar och dito ston och som kontrast till dessa korsningsponnyn Billy, en gränsvarelse mellan stor vild häst och gullig busig ponny, mellan svensk flickboks/ridskolerealism och amerikansk Vilda västern.

Inom den realistiska hästboksramen i *Britta, Silver och Billy* behärskas/tämjs/utbildas de vilda hästarna via didaktiska interventioner, paternalistiskt utförda av människor i legitima didaktiska positioner inom ramen för ridskoleverksamheten: ridlärare eller hästkarlar. Fullblodens vildhet ges bakgrundsorsaker, psykologisk historia, och könskodas, medan Billy placeras i en mer opålitlig gränsposition i egenskap av ponnyns kodning som tillhörig barn- eller ungdomstiden, men i storleken närmare stora hästar. Hos Farley är vildheten en självklar del av hästarnas karaktär, det behövs inte någon annan förklaring än härkomst, geografisk och biologisk.

I båda exemplen förmärks den didaktiska diskursen, och inte enbart via ridskolekontexten. Alec tränar sin unghäst genom att bygga upp en

förtroendefull relation, på så sätt kan han tygla den vilda kraften och rikta hästens vilja åt samma håll som hans egen, mot segern på kapplöpningsbanan. Hans didaktiska position legitimeras genom den starka kärlek han hyser för Satan och tämjandets process bygger på beprövad erfarenhet: kunskaper förvärvade vid mötet med den Svarta hingsten. Till sin hjälp har han Henry, en professionell hästkarl, och kan på så sätt ta del av dennes kunskapsbank. Samtidigt rubbas Henrys didaktiska legitimitet då han försöker tämja Satan med brutala metoder i avsaknad av Alecs kärlek.

Det är tydligt i både hästboken som äventyrsberättelse och som ridskolerealism att stora hästar betyder vuxenliv och större utmaningar och risker, medan ponnyer, även de storvuxna som Billy, fortfarande befinner sig i en mer som ofarlig kodad barnvärld. Det är inte heller självklart så att kodningen äventyrsbok/pojkbok och ridskolerealism/flickbok utgör en självklar gränsdragning när det gäller genus. Den kroppsliga relationen mellan människa och djur är helt avgörande för att den vilda hästen ska låta sig tämjäs. Den didaktiska relationen är heller inte enbart en våldsam maktordning, även om aggressiv styrkemätning och skador förekommer, utan mer ömsesidigt kärleksfull. Här erbjuds tillfällen där människa och häst framstår som jämbördiga kamrater även inom ett huvudsakligen antropocentriskt, paternalistiskt organiserat normtillstånd.

REFERENSER

- Andræ, M. (2001). *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944* Diss. Stockholm, B. Wahlströms förlag.
- Ashman, A. L. (2017). 'Oh God, Give Me Horses!' Pony-Mad Girls, Sexuality and Pethood. I Feuerstein, A. & Nolte-Odhiambo, C. (red.) *Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives on Childhood Studies and Animal Studies*. Routledge, s. 153–166.
- Asklund, H. (2013). Hästflickan i förändring i Lin Hallbergs och Pia Hagmars hästböcker. I Söderberg, E., Österlund, M. & Formark, B. (red.) *Flicktion: perspektiv på flickan i fiktionen*. Universus Academic Press, s. 243–257.
- Beauvais, C. (2021). 18. Didactic. I Nel, P., Paul, L. & Christensen, N. (red.) *Keywords for Children's Literature*. 2. utg. New York University Press, s. 57–60.
- Cavallin, A. (2017). *Hushållspolitik: konsumtion, kön och uppfostran i August Strindbergs Giftas*. Diss. Stockholm, Ellerströms förlag.
- Doyle, C. (2008). Flicka and Friends: Stories of Horses and of Boys Who Loved Them. *Children's Literature Association Quarterly*, 33(3), s. 280–303.
- Emrys, A.B. (2004). Regeneration Through Pleasure: Walter Farley's American Fantasy. I *Journal of Popular Culture* 26(4), s. 187–194. doi:10.1111/j.0022-3840.1993.2604_187.x
- Eriksson Sjögård, M. & Ehriander, H. (2022). Hästboken som flickbok och flickors läsning. Flickkultur och maktperspektiv. I Ehriander, H. & Löwe, C. (red.) *Flickboken och flickors läsning: flickskapande nu och då*. Makadam förlag, s. 155–178.
- Farley, W. (1941/1969). *Den svarta hingsten*. Bonniers förlag.
- Svarta hingstens son* (1954) (1947). Bonniers.
- Forsberg, L. (2007). *Att utveckla handlingskraft: om flickors identitetsskapande processer*, Lic.avh, Luleå tekniska universitet.
- Haymonds, A. (2000). Rides of Passage. Female Heroes in Pony Stories. I Jones, D. & Watkins, T. (red.) *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children's Popular Culture*. Garland Publishing/Taylor & Francis.
- Hedén, A., Matthis, M. & Milles, U. (2000). *Över alla hinder. En civilisationshistoria*. Bonniers förlag.
- Hedenborg, S. (2006). Från Den svarta hingsten till Klara, färdiga, gå: stallbackskultur i hästboken under andra hälften av 1900-talet, *Barnboken* 29(1), s. 20–33. doi:10.1481/clr.v29i1.96.
- (2012). *Hästkarlar, hästtjejer, hästälskare. 100 år med Svenska ridsportförbundet* (2012). Svenska ridsportförbundet.
- Heinecken, D. (2017). Contact Zones: Humans, Horses, and the Stories of Marguerite Henry. *Children's Literature Association Quarterly*, 42(1), s. 21–42.
- Henry, M. (1947/1956). *Misty: hästen från havet*. Wahlströms Bokförlag.
- (1949/1953). *Star: unghästen*. Wahlströms Bokförlag.
- (1963/1972). *Stormy: Mistys föl*. Wahlströms Bokförlag.
- Kendrick, J. (2009). Riders, Readers, Romance: A Short History of the Pony Story. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 1(2), s. 183–202.
- Bornemark, J. & Ekström von Essen, U (red.) (2010). *Kentauren: om interaktion mellan häst och människa*. Södertörns högskola.
- Kåreland, L. (2001). *Möte med barnboken*. Natur & kultur.
- (2015). *Skönlitteratur för barn och unga: historik, genrer, termer, analyser*. Studentlitteratur.
- Linghede, E. & Larsson, H. (2010). "Jag är en normal kille liksom": att göras och göra sig till ridsportkille. Svenska Ridsportförbundet.
- Lönngren, A. (2022). Maktkritik och antropocentriska läckage. I Brudin Borg, C., Bruhn, J. & Wingård, R. (red.) *Ekokritiska metoder*. Studentlitteratur, s. 137–158.

- Mercier, C. (2021). 51. Realism. I Nel, P., Paul, L. & Christensen, N. (red.) *Keywords for Children's Literature*. 2. utg. New York University Press, s. 169–171.
- Nygren, A. (2023). Viljan att bli ett med hästen: om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker. I *Avain* 20(2), s. 60–77.
- O'Hara, M. (1941/1942). *Hans vän Piken*. Ljus.
- (1943/1944). *Åskmolnet*. Ljus.
 - (1946/1946). *Åskmolnet och Juvelen*. Ljus.
- Pahnke, L. (1966). *Britta rider Hubertusjakt*. Rabén & Sjögren.
- *Britta och Silver* (1966/1973). Rabén & Sjögren.
 - *Britta sadlar sin Silver* (1967). Rabén & Sjögren.
 - *Britta och Silver får en chans* (1968). Rabén & Sjögren.
 - *Britta och Silver tävlar* (1968). Rabén & Sjögren.
 - *Brittas nya häst* (1969). Rabén & Sjögren.
 - *Britta, Silver och fölet* (1970/1974). Rabén & Sjögren.
 - *Britta, Silver och Billy* (1971/1990). Citadell.
 - *Britta och Silver på vinterritt* (1972/1990). Citadell.
 - *Britta och Silver på ridskolan* (1973). Rabén & Sjögren.
 - *En seger för Britta och Silver* (1974). Rabén & Sjögren.
 - *Britta och Silver på ridläger* (1975). Rabén & Sjögren.
 - *Britta och Silver sadlar om* (1976). Rabén & Sjögren.
 - *Britta och Silver får en vän* (1978). Rabén & Sjögren.
- Persson, A. (2020). Narrative Strategies Giving Voice to the Silenced Subject: The Horse in Fiction for Children. *Barnboken. Tidskrift för barnlitteraturforskning* 43, s. 1–18. doi:10.14811/clr.v43.539

Sally Jones + the Chief = A Relationship Counteracting Species Boundaries

Lena Manderstedt¹ and Annbritt Palo²

¹Luleå University of Technology, Language, Literature and Education
Department of Health, Education and Technology, Sweden. Lena.Manderstedt@ltu.se

² Luleå University of Technology, Language, Literature and Education
Department of Health, Education and Technology, Sweden. Annbritt.Palo@ltu.se

Abstract

This study analyses the interspecies relationship between Sally Jones, a gorilla, and her human companion, the Chief, in three novels by Jakob Wegelius, focusing on this dynamic relationship and how it reframes the narrative. The research explores three main questions: the modes of interspecies communication, the core elements of their companionship and how their mutual dependency subverts notions of human supremacy. The theoretical framework integrates perspectives from human-animal studies, including Donovan's critique of speciesist ideologies that separate human and animal communication (2017), Haraway's concepts of mutual dependence (2003) and contact zones (2008) in interspecies relations and Derrida's carnofallogocentrism, which interrogates anthropocentric hierarchies (2002). Methodologically, the study employs close reading of the texts paying attention to details in the texts, based on the research questions, theories and previous research, analyzing verbal and non-verbal communication between Sally and the Chief, as well as their interdependent relationship. Findings reveal that their companionship is rooted in mutual respect and understanding, transcending human-animal hierarchies. This relationship critiques notions of human supremacy, as the Chief and Sally navigate their lives as equals, disrupting conventional ideas of ownership and superiority, as well as species and societal boundaries and fostering empathy for 'the Other'. The study contributes to the broader discourse on interspecies relationships, showing how narratives can shape ethical understandings of human-animal relations and potentially reshape perceptions of human-animal relationships in children's literature.

Keywords

Children's literature, Human-Animal Studies, Interspecies Relations, Interspecies Communication, Interspecies Companionship, Human Supremacy

INTRODUCTION

Literature for adults as well as for young readers sometimes provide fictional primates. For adults, there are fictional primates like the ape deity of Hanuman in *Ramayana* and contemporary characters such as the enigmatic Erasmus in Peter Høeg's novel *The Woman and the Ape*. For younger readers, there are also fictional primates, such as the fictive Mangani apes in Edgar Rice Burroughs's books about Tarzan, Curious George in Margaret and H. A. Rey's books for children, and the pet monkey Mr. Nilsson in Astrid Lindgren's books about Pippi Longstocking. The contemporary Swedish author and illustrator Jakob Wegelius contributes to the

tradition of primates in children's literature with the novels foregrounded in this study, *Legenden om Sally Jones* (2008; English translation *The Legend of Sally Jones*, 2018) *Mördarens apa* (2014; English translation *The Murderer's Ape*, 2017) and *Den falska rosen* (2020; English translation *The False Rose*, 2021).

The Legend of Sally Jones is a graphic novel, whereas the others are novels with few illustrations. This study focuses on the relationship between the protagonist, a gorilla called Sally Jones, and her friend, the Finnish mariner Henry Koskela, denoted by his moniker the Chief. As the novels show different phases of their relationship, from their first encounter depicted in *The Legend of Sally Jones* to the

Research Network for Interspecies Relations in Children's Cultures, 13-15 June 2023, Organized by Linköping University. Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press. © The Author(s). This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

denouement of the story of *The False Rose*, we consider it essential to include all three novels in this study.

The Legend of Sally Jones delves into the backstory of the protagonist. Sally Jones's origins among humans remain obscure to herself but is elucidated to the readers. They also learn how Sally Jones and the Chief met; together with her boyfriend, an orangutan called Baba, she is a stowaway on a cargo vessel where the Chief works as a chief engineer. The cargo vessel sinks in a storm, so the Chief, Sally Jones and Baba go separate ways. When Sally Jones and Baba's relationship ends, Sally Jones is taken into captivity and set to work outside a bar in Singapore. There she meets the Chief again which is a turning-point for him: 'I took ship to Singapore, where I tried to comfort myself with whisky and cards, and that's how I ended up in the gutter. It was a real stroke of luck to meet you again and at last have a reason to pull myself together!' (Wegelius 2018, p. 87). They start working together and end up the owners of a freighter, the *Hudson Queen*. One of their journeys take them up the Congo River. Sally Jones gets restless and disappears one morning. The Chief searches for her in vain, but when he realizes that he is 'unlikely to see Sally Jones ever again' (Wegelius 2018, p. 106), he sees her saying goodbye to the gorillas. At the end of the novel, Sally Jones and the Chief stay together; the Chief abandons his wife, and Sally Jones does not stay in the African jungle.

The Murderer's Ape tells the adventures of Sally Jones and the Chief, first together in Portugal and later, Sally Jones on her own. Their ship runs aground while transporting what turns out to be illegal weapons. The partners get separated when the Chief is wrongly convicted of a murder, and Sally Jones is branded the murderer's ape. Initially, the separation makes Sally Jones very depressed: 'I had neither energy nor will. The only thing I wanted was for the Chief to come back. But it wasn't going to happen. Not for twenty-five years' (Wegelius 2017, p. 86). Sally Jones survives by befriending a factory worker/fado singer, Ana Molina, and an instrument repairman, Signor Fidardo. In her quest to clear the Chief of his conviction, Sally Jones goes to Southeast Asia in search of clues that will exculpate the Chief, before returning to Lisbon to get the evidence needed to have the Chief released from prison. After four years of imprisonment, the Chief can finally reunite with Sally Jones and together they go up the river to the place where their sunken ship is located and manage to set the *Hudson Queen* afloat.

The False Rose tells the story of Sally Jones and the Chief after recovering the *Hudson Queen*. They live together on the freighter in the Lisbon harbour,

working hard to repair their vessel which lay on the bottom of a river for four years. They must then solve the mystery of a valuable pearl necklace hidden on the *Hudson Queen* and return the necklace to its owner. Therefore, they go to Glasgow and on their quest, they unintentionally get involved with gangsters competing for power. Sally Jones and the Chief get separated and are forced to work for the gangsters. At the end of the novel, they are back in Lisbon.

In the books, Wegelius portrays the profound bond between Sally Jones and her human companions Signor Fidardo and Ana Molina, underscoring the power of empathy across conventional categories and the boundaries between species. Sally Jones is the first-person narrator and the focaliser so her perspective determines what readers see, hear, and understand. As an anthropoid ape, Sally Jones might be considered the closest thing to a human being. She manifests as an adept engineer, having traversed through various vocations. Despite her inability to speak, she possesses a nuanced understanding of several human languages, but resorts to a typewriter to tell her story. She is also literate in several languages, as a previous owner taught her to read and write (Wegelius 2018, p. 38). She can read Portuguese newspapers (Wegelius 2017, p. 61–62) as well as Scottish ones (Wegelius 2022, p. 356–357). Sally Jones herself tells the readers that she has learned 'how you human beings think and to understand what you say. I've learned to read and to write. I've learned how people steal and deceive. I've learned what greed is. And cruelty' (Wegelius 2017, p. 4). The quote makes it clear that Sally Jones is disappointed in human beings. So why would Wegelius portray an ape that problematizes humanity? In fact, the books are multifaceted, problematizing both humans and animals through the lens of Sally Jones.

There are several academic studies on these books. The studies focus readers' online comments on the books, the interplay between visual and verbal communication, and the intersectional elements of the protagonist (Palo & Manderstedt 2016; Manderstedt & Palo 2018; Palo & Manderstedt 2019), as well as the geographical representations and challenges of power structures (Lyngstad & Kielland Samoilow 2022; Lyngstad & Kielland Samoilow 2024; Kielland Samoilow 2022). Furthermore, there are studies on the functions of the books as an attempt to illuminate and reformulate the discourse of intersectional Otherness as Sally Jones is at the centre of the story (Posti 2017). Other academics have worked more specifically with the perspectives of the readers, for example, exploring the places in the novel and in everyday day life of them (Johnsrud 2020).

In a guide for teachers, Helene Ehriander (2015) argues that Wegelius's work should be discussed with children, as Sally Jones is a universal and transgressive character (cf. Nygren on relations between human and non-human animals in horse stories as porous, Nygren 2023, p. 62). There are however, as far as we know, no children's literature studies focusing the interspecies relation between the human and the animal protagonists in Wegelius's works although the relationship between Sally Jones and the Chief is at the core in the stories. Wegelius's works about Sally Jones are possible to read as counter stories concerning power relations. The goal of our study is not only to explore Wegelius's works, but to contribute to research on the function of animals in children's literature and potentially reshape perceptions of human and animal relationships in children's literature. It should be noted that we use the common terms humans and animals as shorthand for human and non-human animals.

The study employs close reading of the literary works, that is paying close attention to details in the texts (Tenngart 2019, p. 26–27). The analysis is based on theories of interspecies communication and relations, as well as on theories problematizing the power relations between humans and animals. In addition, the research on human-animal relations in children's literature forms a basis for the study. The research questions have been the starting point for the selection of quotes.

AIM AND RESEARCH QUESTIONS

Within the field of human-animal studies (Lundblad 2024, p. 3), the aim of this study is to analyse the interspecies relationship between the ape Sally Jones and the human, colloquially known as the Chief and how it reframes the narrative. The research questions that are addressed are the following:

- What kind of interspecies communication takes place?
- Which are the bearing elements of the companionship between the human, Koskela, and the ape, Sally Jones?
- How does the mutual dependency articulated in the novels relate to notions of human supremacy?

EXPLORING LITERARY INTERSPECIES RELATIONS

IN CHILDREN'S LITERATURE – THEORIES

For young readers, literature can empower and educate by presenting different perspectives (Nikolajeva 2010). Animals often have a certain

function in children's literature. In addition to describing the world around them, it is said that they 'arouse empathy in the child reader, create distance and help to process conflicts' (Boglund & Nordenstam 2010, p. 129. Our translation). They also allow the depiction of things that would otherwise be perceived as 'too inflammatory or taboo' (Posti 2008, p. 193. Our translation). Animals can also function 'as a convenient way to circumvent and smooth over both gender and age categorization in character depiction' or hide ethnic affiliation (Lassén Seger 2008, p. 126. Our translation). According to Maria Nikolajeva, animals in illustrations are often dressed in human clothes in order to be attributed human identities – often with stereotypical attributes that confirm the text's pronouns, she or he, thereby informing the reader about gender (2000). Perry Nodelman exemplifies how humanized animals can reinforce the image of a certain gender affiliation and also evade and destabilize it through unexpected clothing choices (2005, p. 132–133).

Zoe Jaques (2015) explores how children's literature intersects with posthumanism, challenging human-centric views through themes like technology and ethics by redefining 'the human' beyond boundaries, the agency in what she labels non-human characters and ethics and empathy beyond human interests. Children's books are highlighted by Jaques as key in discussing identity, coexistence and interactions between humans and animals. According to Jaques, children's fiction engages 'with [the] constructed sense of a "non-animal animal"' (2015, p. 72). In other words, children's fiction can operate in a discourse that plays with, moves, establishes or problematizes boundaries between animals and humans.

Several researchers follow this approach. According to Maria Lassén-Seger 'humanized animals are protagonists typical of children's literature' (2009, p. 29). Lassén-Seger states that these stories 'depict the monkey as a cunning animal, a trickster figure, who nonetheless represents a threatening slippage between civilized man and savage animal – the awkward dividing between nature and culture which stories of animal-human relations typically address' (2009, p. 30). Lassén-Seger concludes that the humanized animal in contemporary children's books is rather someone to feel with, than educational (Lassén-Seger 2009). The use of animals in literary texts enables the author to deal with topics that might be difficult in an all-human setting (Wolfe 2003). On the other hand, Amelie Björck points out that there is a tendency to reduce the potential of transspecies texts by interpreting the animals as nothing but metaphors for the Other (2013, p. 5). Ann-Sofie

Lönngren (2021) suggests that literary depictions of animals should not only function as metaphors for humans, signifying themselves. To read the animal character as a real animal, a metonymic reading is needed – a call for recognition, connection, self-meaning, correspondence and relationship.

Other researchers highlight how children and animals are intimately connected even in real life. In these studies, the views are often general, not addressing literature or children's literature.

In this study, we work with the theories regardless of whether they deal with (children's) literature or not, aware that most of them do not. It is motivated by the character Sally Jones, that is an intersectional character, nor human or animal, or maybe both (cf. Palo & Manderstedt 2019).

In order to analyse the human-animal relationship in Wegelius's novels, three perspectives are in focus. The first analytical perspective deals with the communication between species. In children's and YA literature, the theme of interspecies communication serves as a lens through which to explore the dynamics of human-animal relationships. Josephine Donovan states that it is incontrovertible that animals communicate through signs and signals (2017, p. 208). Animals 'express themselves in [...] ways, which are not difficult [...] to read – facial expressions, gesture, sound, voice, and language' (p. 212). Thus, Donovan criticises the speciest ideological rationalisation that differentiates between humans and animals when it comes to communication, or the ability to feel pain. Donovan mentions that the same type of rationalisation was applied to African Americans 'to justify slavery' (p. 220). However, there are qualities needed to learn animal languages – sympathy, empathy and attention (Donovan 2017, p. 213). For humans, it is necessary to acquire these characteristics if they are to understand what animals communicate. The fact that humans must take responsibility for learning to communicate with animals also shows how pervasive the power perspective is in an interspecies relationship.

The second perspective applied for the analysis therefore draws on theories on power structures. Donna Haraway (2003) suggests a change in basic assumptions from human exceptionalism towards a more inclusive understanding of kinship and (co-)existence, which acknowledges the inherent (and constructed) value of all life forms. She focuses on the bond between dogs and humans, yet transferable to other species. By foregrounding the agency and significance of nonhuman companions, Haraway argues that humans and animals are not separate entities, but rather co-constitutive beings engaged in ongoing processes of mutual shaping and adaptation.

None of the species would be what it is today without the mutual dependence – a co-existence with microorganisms, which are mutually dependent (2003, p. 11–12). Such interdependence also relates to what Haraway calls 'contact zones' – a space that facilitates interspecies communication and thereby potentially can be norm-changing (Haraway 2008, p. 216).

Haraway observes that 'European culture for centuries questioned the humanity of peoples of color and assimilated them to the monkeys and apes in jokes, medicine, religious art, sexual beliefs, and zoology' (Haraway 1989, p. 154). According to Lynn Turner (2015), Haraway and Jacques Derrida have both contributed to the shift from animal rights to animal ethics, and to the fact that the animal issue cannot be set aside in contemporary critical thinking.

While Haraway is interested in materiality and practice, the third perspective to be applied is concerned by the language as a limiting frame for communication, the performativity of language and the male supremacy, all of them highlighted in Derrida's theory of carnofallogocentrism, observing that reason, in particular the grown-up male reason, is privileged, and the female, the child, and the animal are seen as inferior. Carnofallogocentrism, the notion that animals are valued only if they are valuable to the humans is called into question. Derrida portrays the human as 'caught naked, in silence, by the gaze of an animal' (2002, p. 372). The encounter with the animal in 'a type of *mirror stage*' (2002, p. 377) forces the human to see things from the point of view of the animal, as 'in a face-to-face duel' (2002, p. 379. See also Björck 2013), showing 'the abyssal limit of the human: the inhuman or the ahuman, the ends of man' (Derrida 2002, p. 381). Seen through the prism of Derrida's carnofallogocentrism, the fictionalised animal in children's literature is not primarily a didactic tool to foster empathy with a subaltern, but a mirror through which the human beings can see themselves: their own flaws but potentially also how they could – and should – be.

In short, Donovan, Haraway and Derrida collectively support the study's objectives; Donovan with perspectives on interspecies communication, Haraway and Derrida on interspecies companionship and human supremacy and Haraway on mutual dependency.

A RELATIONSHIP OF AFFECTION, RESPECT AND LOYALTY

In this section we will show how interspecies communication, elements of companionship, and mutual dependence between Sally and the Chief takes

place in Wegelius's works, highlighting their relationship of affection, respect, and loyalty.

Interspecies communication in Wegelius's works

Interspecies communication is, as noted by Donovan (2017, p. 212), multifaceted and includes verbal and non-verbal languages, such as gestures, expressions, and actions of communication. An examination of the Sally Jones books unveils an array of communicative modalities employed by the protagonist and the Chief, including but not limited to verbal communication, attentive observation, gaze, body language including tactile interaction, written communication, and musical expressions. Their interactions often draw on a multiple interplay of semiotic resources noted by Lyngstad and Kielland Samoilow (2024).

In *The Legend of Sally Jones*, when Sally Jones and the Chief meet again in Singapore, the Chief takes the initiative to contact: 'He went up to Sally Jones and patted her on the head: "So that's where you've got to! All chained up. I can see that life hasn't treated you too well. Just like me!"' (Wegelius 2018, p. 83). The verbal communication and the touch underscore that the Chief sees Sally Jones and acknowledges her, although in the later novels, the Chief does not pat her on the head which could be perceived as a patronising gesture.

A more complex example from *The Murderer's Ape* shows that living together and working side by side enables them to communicate in a multifaceted way. After the release from prison, Sally Jones observes the Chief closely:

The Chief had changed. Not greatly, but enough for me to notice immediately. He now had an ugly scar on one cheek, and his nose was slightly crooked. His hair was gray at the temples, and he moved in a different manner – always watchful in some way. Sudden noises made him jump, and he never turned his back on anyone if he could avoid it. I don't think it was something he was conscious of. (Wegelius 2017, p. 537)

The observations by Sally Jones are underscored by the verbal communication. Ana Molina asks the Chief whether prison life had been hard, and his answer is evasive: 'Yes, I suppose... but the evenings were good. Mostly I would be left in peace in my cell and could practice the accordion' (Wegelius 2017, p. 537). Thus, readers learn what is communicated through body language, and perceived by Sally Jones's attentive observation, but also from the Chief's evasive reply. The time spent in prison has impacted their communication, Sally Jones realises: 'Before he went to prison, I had usually been able to guess what he was

thinking, even when he said nothing. It was impossible now' (Wegelius 2017, p. 538). Other means of communication, primarily attentive observation, become necessary. Sally Jones observes the Chief playing the accordion that he got while in prison:

When the Chief played, an expression I had never seen before came over his face. He did not look like himself at all, I thought. His head would lean to one side, and his eyebrows wrinkled as though he was in pain. His eyes were looking into the far distance, at something no one else could see.

At moments like that, I wondered whether he would ever really be happy again.

And if that was so, I knew that I should never ever really be happy again. (Wegelius 2017, p. 539–540)

Here, readers could argue that Sally Jones comes to resemble her human since she is deprived of almost all other animal contact.

Another telltale example of a combination of semiotic resources – verbal, visual, sound, touch, etc. – comes from *The False Rose*, from the concluding part where Sally Jones and the Chief reunite after a period of separation. The Chief is to learn what happened to Sally Jones while he was forced to smuggle whisky for the gangsters. The others can tell him part of the story, but that is not enough:

After listening and reading the Chief looked at me and said: 'Once we get back to Lisbon, you are going to have to take out your old Underwood. I have a feeling that it's some story you have to tell!'

And then I noticed that the Chief's jaw was trembling just a little.

'I've been so damned worried,' he said. 'There were times when I thought of jumping ship, but I had the crew to think about as well.'

I nodded and patted the Chief's arm to show that I understood. (Wegelius 2021, p. 433–434)

Compared with the first example, from *The Legend of Sally Jones*, where the Chief patted Sally Jones on the head, we notice the shift in roles when it comes to physical touch. In the example from *The False Rose*, Sally Jones is patting the Chief's arm, indicating that communication via touch now is on equal terms, but also that there is a mutual respect. Sally Jones and the Chief can pat each other on the arm or on the shoulder, not on the head. Despite receiving partial

accounts of Sally Jones's experiences, the Chief implores Sally Jones to articulate her narrative via her typewriter. In this case, the written communication complements touch, gaze, and the oral and visual communication. One might say that this is another way of 'listening' to her — Donovan emphasises that humans can interpret animals' expressions and actions like language (2017, p. 212). Sally Jones has got access to languages, including the spoken languages considered particular to humans, even though she does not speak herself.

The bearing elements of the companionship between the human and the animal

Several bearing elements of companionship between Sally Jones and the Chief are distinguished in the novels. Firstly, their relationship, is characterised by a shared love of mechanics and life at sea. They share work ethics and are morally and ethically responsible characters. They are skilled mechanics, and Sally Jones has learnt from the Chief everything she needs to know in order to be a competent sailor, for example stoking the boilers, checking the pressure and temperature gauges, fixing minor faults with the engine (Wegelius 2018, p. 54–88), or sharpening and making tools (Wegelius 2017, p. 101–214). The human and the animal are active business partners:

The Chief and Sally Jones went ashore in San Francisco. They used their savings to buy tools and machines and open a small mechanical workshop at South Beach, where they repaired car and boat engines. (Wegelius 2018, p. 92)

The use of pronouns such as 'they' and 'their' indicate that their business relationship is on equal terms. In *The Murderer's Ape*, Sally Jones tells the reader that she and the Chief bought their own steamer, the *Hudson Queen* (Wegelius 2017, p. 5). Readers who are familiar with *The Legend of Sally Jones* know that she was the one who made the purchase possible (Wegelius 2018, p. 96–99).

Sally Jones and the Chief are also cohabitants, embodying the essence of companionship and affection in everyday life:

'Who can that be?' the Chief said, shading his eyes with his hand to see better. 'Let's hope it's not someone wanting money from us. Have we paid the harbour master for our drinking water this month?'

I nodded. As far as I knew we had paid all our bills. (Wegelius 2021, p. 44)

This exchange between them, akin to any cohabiting couple, attests to their intimacy and interdependency (cf. Haraway).

Secondly, the relationship is characterised by mutual vulnerability and interdependence, extending beyond conventional boundaries. In *The Legend of Sally Jones* and *The Murderer's Ape*, their domestic life is less prominent than in *The False Rose*, as Sally Jones and the Chief are separated for long periods of time. In the domestic life, they complement each other. Sally Jones is mute, as a reminder of the perceived difference between animals and humans, and/or as a mirror to make the human see his limits (cf. Derrida). She is literate, whereas the Chief speaks, but he finds reading and writing difficult, thus problematizing the supposed borderline between species. In *The Murderer's Ape*, his letters from the prison are short and contain spelling errors, and in *The False Rose*, he attests to his problems reading: 'You know I'm a slow reader' (Wegelius 2021, p. 102). Their mutual vulnerabilities engender a shared sense of responsibility, not only towards each other but also towards those under their purview. Sally Jones and the Chief's relationship, underpinned by understanding and friendship, includes rather than excludes other people.

Thirdly, they choose one another over and over, though they have had other partners, which is obvious in *The Legend of Sally Jones*. While incarcerated at Istanbul Zoo, Sally Jones met an orangutan named Baba, 'and for the first time in a long time Sally Jones had something to be happy about. She did not want to be parted from Baba, not ever' (Wegelius 2018, p. 33). Eventually, she manages to free Baba, and they escape, ending up in the jungle where Sally Jones is not at ease: 'Sally Jones tried to learn how to do everything Baba did, but she felt clumsy and lost. Everything in the jungle was new and strange to her' (Wegelius 2018, p. 59). In the end, Sally Jones must leave the flock of orangutans, as 'she did not belong there and could never become one of them' (Wegelius 2018, p. 63). Similarly, the Chief, has had a love affair with a French singer, Lola de Ville (Wegelius 2018, p. 86), which ended with her falling in love with someone else. The Chief marries Donna Bloom, a coffee house owner in San Francisco, but when she demands that the Chief gets rid of Sally Jones, or she will divorce him, he leaves her and goes to sea with Sally Jones. In other words, the relationship between Sally Jones and the Chief differs from their previous relationships. It is an encounter between subjects.

When Sally Jones takes off her overalls and engineer's cap – the only pieces of clothing that she voluntarily wears – and slips away into the jungle on a trip up the Congo River, the Chief goes looking for

her and returns every night 'tired, lonely and disappointed' (Wegelius 2018, p. 105). When he accepts that Sally Jones might have left to find her home in the jungle, he finds out that she went to say goodbye to the gorillas where she was born. Sally Jones had chosen to make a life with the Chief. In the sequels, the Chief and Sally Jones again and again mutually choose life together over other alternatives.

Notions of human supremacy or of mutual dependencies?

According to Jaques (2015), animals in children's literature are commonly relegated to the archetypes of mere creatures or domestic companions. Sally Jones, too, encounters such classifications. In *The Legend of Sally Jones* (2014), attempts at presenting her as 'the terrifying murderous ape from the green hell' (Wegelius 2018, p. 36) culminate in failure, evoking pity rather than fear amongst observers. Conversely, she is often perceived by other characters as a pet or a creature to be fettered: 'No pets allowed in here!' (Wegelius 2017, p. 405). The Superintendent of a Scottish orphanage suggests during a conversation with Koskela that he 'can tie it to the handrail' (Wegelius 2021, p. 458). The fictional characters perceiving Sally Jones as a pet see her as a thing and miss out on the lack of hierarchy between the human and the animal (cf. Haraway 2003. See also Björck 2014). The readers, however, are aware of the discrepancy between the viewpoint of these other fictional characters, and the way Sally Jones and the Chief see their relationship.

An anthropocentric perspective is, we argue, neither the prevailing relationship between Sally Jones and the Chief, nor between Sally Jones and her other friends. In fact, they built a biosocial network, to use Cynthia Willett's concept (Willett 2014, p. 131–134). In such a network, based on generosity, reciprocity and respect for the foreign, the actual meeting is central, and this argument relies on the notion of other types of orders where anthropocentrism is challenged. In other words, Sally Jones and the Chief's relationship defies conventional delineations of master and pet. Despite the titular reference to *The Murderer's Ape*, neither Sally Jones nor the Chief accedes to such hierarchical constructs. Their relationship transcends ownership, epitomizing comradeship and friendship, but it is not altogether unique to their relationship. None of them differentiates between species – which is not the same as them not being aware of created and enforced boundaries between species. Sally Jones does not expect people to see beyond her species:

When I meet people for the first time, almost everyone treats me as a gorilla. That's only to be expected: after all, I am a gorilla. [...] There are not many people who realize that I can think thoughts of my own and understand what people are saying. Not until they get to know me, that is. (Wegelius 2017, p. 127)

She knows that without the company and protection of a human, she will be seen as 'no more than a gorilla without a master' (Wegelius 2017, p. 253). She voices the conviction that having lived almost all her life with 'human beings and on their terms' (Wegelius 2021, p. 38), she is neither just an animal, nor a human being (cf. Nygren, 2023; Ehriander, 2015). When the Chief, in the second and third novel, must talk about Sally Jones, he refers to her as 'my engineer' (Wegelius 2017, p. 84) and 'a very good and fine person' (Wegelius 2017, p. 84) who is 'her own' (Wegelius 2021, p. 137). The Chief is not in denial regarding the species, but it seems less relevant than Sally Jones's personality and ability, and it is only thrice, in conversations with outsiders – that is, people who are not close friends – that the Chief refers to Sally Jones as an ape (Wegelius 2018, p. 50–51; Wegelius 2021, p. 137).

There is a sense of kinship between Sally Jones and the Chief, and their close friends, not between Sally Jones and all human beings. This kinship depends on the closest friends' willingness to carefully 'listen' to the other party, and to acquire the qualities needed to learn his/her/their language – sympathy, empathy and attention. However, between Sally Jones and the Chief the biosocial relationship is particularly noticeable. Biosocial relationships are crucial, according to Willett (2014). Not even their close friends Ana Molina and Signor Fidardo, who could be described as their extended family, or part of their biosocial network, can be what Sally Jones and the Chief are for each other. Drawing on Haraway's terminology, they are mutually interdependent in the contact zone (Haraway 2008, p. 216. See also Björck 2014, p. 214) which is their shared life.

In *The Legend of Sally Jones* Wegelius's illustrations can often be interpreted as a critique of hierarchies between humans and animals (p. 81; of hierarchies based on pseudo-scientific reasonings (p. 77) where the skull measuring scientists make readers think of the pseudo-scientific and derogatory treatment of indigenous peoples, or of the hierarchies making the male Silvio the Magician treat the female Sally Jones as an object and a slave – she is his dancing gorilla in a tutu, and she is supposed to cook, clean, take care of his fan mail, and to drive his lorry. Unwittingly, he provides her with the key to her freedom, that is leaving him.

Having traversed through diverse ownerships and gruelling periods of domestication, Sally Jones perceives her relationship with the Chief as being precious: 'Many people think the Chief is my present owner, but the Chief isn't the sort to want to own others. He and I are comrades. And friends' (Wegelius 2017, p. 4). The Chief articulates the same ideas, when he refers to Sally Jones as not being his ape, but 'her own' (Wegelius 2021, p. 137) which underscores her autonomy within their relationship.

Neither Sally Jones, nor the Chief, advocates a more inclusive understanding of kinship and coexistence between species, but they live in a relationship where the boundaries demarcating human and animal identities are rendered porous, through the interconnectedness of the human animal and the other animal (cf. Nygren 2024).

However, when Sally Jones is dreading the separation from their friends in Lisbon, the Chief understands and declares that Lisbon is their home port:

'Lisbon, after all, is where all our future voyages will begin. And this is where we will always return at the end of the journey.'

We looked at one another.

I felt the hard lump of sadness in my heart begin to dissolve, like a piece of ice in warm water.

It must have shown, I suppose, because the Chief gave me a little smile. (Wegelius 2021, p. 518)

The quote shows that the Chief is as attuned to Sally Jones's emotions, as she is to his emotional well-being. One could argue that the Chief listens to Sally Jones, even when nothing is being said, just like she listens to what is being said and not said by the Chief. This realisation pushes them to rely even more on non-verbal cues. In essence, the novels depict communication as an ongoing negotiation of signs, sounds, and signals, affirming Donovan's point that humans must learn *sympathy*, *empathy* and *attention* to truly understand what animals (like Sally) communicate. Their relationship is a relationship of mutual dependency. As a result, the Chief and Sally Jones are often portrayed side by side, not face-to-face, as theirs is not a relationship where the animal looks at the human being and sees the moral nakedness of the human (cf. Derrida).

A FICTIONAL PRIMATE COUNTERACTING

SPECIES BOUNDARIES – A DISCUSSION

As shown in the findings, a cornerstone in Sally Jones and the Chief's relationship is their ability to communicate. The analysis of Wegelius's books

reveals a myriad of communicative modalities employed by the protagonist and the Chief, including verbal communication, attentive observation, body language, written communication, and musical expressions, showing the specifics of interspecies communication. Donovan (2017) underscores the complexity of communication between humans and animals, highlighting the richness of non-verbal communication, as shown in the communication between Sally Jones and the Chief. Their relationship where the female primate, not the male human, is the individual with the superior access to the written language, challenges anthropocentric assumptions and could be seen as a subversive tension in relation to the carnofallogocentric order, where the human, male and person with access to spoken languages is superior.

Sally Jones and the Chief's relationship depends on their choice to be companions, a mutually dependent relationship between an animal and a human. While Sally Jones is often treated as an object by others, as in the skull measurements, her relationship with the Chief exemplifies a companionship that transcends societal norms and underscores the transformative potential of literary depictions of interspecies connections. They are, in Haraway's terms, 'bonded in significant otherness' (2003, p. 16).

Haraway's concept of companion species challenges hierarchies and emphasises the importance of recognising the agency and significance of nonhuman companions. Sally Jones and the Chief's relationship exemplifies this, as they transcend conventional human-animal dynamics, epitomise comradeship and defy ownership. The fictional mutual vulnerabilities engender a shared sense of responsibility and mutual reliance, highlighting the transformative potential of interspecies connections. Their companionship exemplifies a mutually dependent relationship that transcends species boundaries, aligning with Haraway's vision of inclusive kinship and coexistence.

Reframing Narratives in Children's Literature

Through characters like Sally Jones, readers are invited to literary worlds where interspecies communication exceeds linguistic barriers. These stories can challenge the notion of human, especially male exceptionalism, inviting readers to reconsider their place in existence. The fictionalised portrayal that literature implies enables an exploration of the realistic species-specific boundaries that interspecies relationships entail and a play with these boundaries.

Our previous studies of Wegelius's works show that many readers reflect upon how different perceptions of species impact the protagonist's life, when she is

treated as an object (Palo & Manderstedt 2019; Manderstedt & Palo 2018). The animal protagonist is perceived as a hybrid between the human and the animal. Comments by readers concern sufferings due to the perceived Otherness (Palo & Manderstedt 2016).

The choice of a primate as the protagonist could be seen as a vehicle for discussing preconceived notions, as humans and gorillas are genetically similar but not identical. Sally Jones's intelligence, compassion, and moral compass make her superior to most human characters in Wegelius's books. The preconceived notions about Sally Jones resemble colonial ideas about racial and cultural supremacy (cf. Posti 2017; Lassén-Seger 2009). However, the preconceived notions do not only concern species, but also gender, and class. The latter is obvious in Sally Jones's relationship with the maharaja (Wegelius 2017, p. 295–401).

Sally Jones is an ethically and emotionally well-developed individual, an excellent mechanic, and a loyal friend. She is the opposite of literary apes who are portrayed as childish, or disobedient (cf. Björck 2013; Lassén-Seger 2009). Although she might be seen as a hybrid between the human and the animal, since she is an animal who masters human skills like reading and writing, she is not the same kind of hero as Burroughs's protagonist Tarzan who is a human who masters animal skills. Sally Jones's closest resemblance in literature might be Høeg's fictional character Erasmus: a highly intelligent animal, in many respects superior to human beings.

To conclude, the results highlight the transformative potential of interspecies relations in children's literature. Sally Jones's and the Chief's relationship serves as a powerful example of a companionship that challenges the carnofallogocentric order and potentially the normalisation of the Other. As previously shown, Wegelius's works about Sally Jones can be read as counter stories concerning power relations. By focusing on the relationship between Sally Jones and the Chief, the animal and the human, exploring their multifaceted communication and mutual dependencies, the main contribution of our study is to offer insights into the complexities of human-animal relationship in Wegelius's works. Sally Jones is an animal protagonist whose gaze, in silence, reveals human flaws (cf. Derrida) but also human qualities. Thus, readers are reminded to question perceived differences between animals and humans. The supposed linguistic borderline between species is constantly problematised, and the notion of human supremacy is challenged, thereby providing

possibilities to reframing narratives in children's literature.

Implications for further study

The discussion suggests avenues for further exploration into the transformative potential of interspecies connections advocating for continued examination of how children's literature through the examination of 'Othering', alternately highlighting and neutralising differences and similarities, shape perceptions of human-animal relationships.

REFERENCES

- Björck, A. (2013). Ansikte mot ansikte: om etiska kortslutningar i mötet mellan människor och apor – och om litterära motberättelser. *Edda*, 13(1), p. 15–29.
- Björck, A. (2014). Linær og revolutionær tid: om mennesker, aber, tid och krop i videnskabelige og skønlitterære fortællinger. *Kritik* (211), p. 73–86.
- Boglund, A. & Nordenstam, A. (2010). *Från fabler till manga: litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barn- och ungdomslitteratur*. 1. uppl. Gleerups.
- Derrida, J. (2002). The Animal That Therefore I Am (More to Follow). *Critical Inquiry*, 28(2), p. 369–418.
<http://www.jstor.org/stable/1344276>
- Donovan, J. (2017). Interspecies Dialogue and Animal Ethics: The Feminist Care Perspective. In Kalof, L. (ed.) *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford University Press, p. 208–224.
- Ehriander, H. (2015). Tala med barnen om Jakob Wegelius. *Tala med barnen om*. 3. *Litteraturvägledning*, p. 5.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Prickly Paradigm.
- Haraway, D. (1992[1989]). *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. Verso.
- Jaques, Z. (2015). *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. Routledge.
- Johnsrud, B. (2020). Møte med sted i en fiktiv og en virkelig verden: Mördarens apa og bruk av digitale verktøy. In Høyvoll Kallestad, Å. & Røskeland, M. (ed.) *Sans for danning: estetisk vending i litteraturdydidaktikken*. Universitetsforlaget, p. 165–176.
- Kielland Samoilow, T. (2024). Geography and Power: Mapping *The Murderer's Ape*. *Children's Literature in Education*, 55, p. 1–19. doi:10.1007/s10583-022-09479-8

- Lassén-Seger, M. (2009). Monkey Business – or the Animality of Childhood. In Drillsma-Milgrom, B. & Kirstinä, L. (Ed.) *Metamorphoses in Children's Literature and Culture*. Enostone, p. 29–46.
- Lassén-Seger, M. (2008). Bland djungelapor, jaguarer och jobbkaniner: djuriska barn i bilderboken. In Andersson, M. & Druker, E. (ed.) *Barnlitteraturanalyser*, 2008, p. 113–130.
- Lundblad, M. (2017). Introduction: The End of the Animal – Literary and Cultural Animalities. In Lundblad, M. (Ed.) *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human* [electronic resource], p. 1–21. doi:10.1007/s10583-017-9338-2
- Lyngstad, A. B. & Kielland Samoilow, T. (2022). Det kosmopolitiska mulighetsrummet: Jakob Wegelius' *Mördarens apa* (2014). *Agora*, 40, p. 91–113. doi:10.18261/agora.40.2-3.6
- Lyngstad, A. B. & Kielland Samoilow, T. (2024). The Soundscape of Jakob Wegelius' *The Murderer's Ape*. *Scandinavian Studies*, 96(4), p. 21–44. doi:10.3368/sca.96.4.21
- Lönngren, A-S. (2021). Metaphor, Metonymy, More-Than-Anthropocentric: The Animal That Therefore I Read (and Follow). In McHugh, S., McKay, R. & Miller, J. (ed.) *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*. Palgrave Macmillan, p. 37–50.
- Manderstedt, L. & Palo, A. (2018). Bildens status i läsarkommentarer på nätet: narrativ interaktion i Jakob Wegelius *Legenden om Sally Jones* och *Mördarens apa*. *Barnboken: tidskrift för barnlitteraturforskning*, 41, p. 1–24. doi:10.14811/clr.v41i0.336
- Nikolajeva, M. (2015). *Barnbokens pusselbitar*. Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M. (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge.
- Nodelman, P. (2005). Decoding the Images: How Picture Books Work. In Hunt, P. (ed.) *Understanding Children's Literature: Key Essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge, p. 128–139.
- Nygren, A. (2023). Viljan att bli ett med hästen: om relationen mellan häst och flicka i Inger Frimanssons hästböcker. *Avain*, 20(2), p. 60–77. doi.org/10.30665/av.120892
- Palo, A. & Manderstedt, L. (2016). Värdegrund på undantag?: om normbrytande flickmekaniker i litteratursamtal online och i skoluppgifter. In Höglund, H. & Heilä-Ylikallio, R. (ed.) *Framtida berättelser: perspektiv på nordisk modersmålsdidaktisk forskning och praktik*. Fakulteten för pedagogik och välfärdsstudier Vasa, p. 121–142.
- Palo, A. & Manderstedt, L. (2019). Beyond the Characters and the Reader? Digital Discussions on Intersectionality in *The Murderer's Ape*. *Children's Literature in Education*, 50, p. 125–141. doi: 10.1007/s10583-017-9338-2
- Posti, P. K. (2017). Resor, äventyr och den andre: exotism och det främmande i samtida svensk barnlitteratur. In Andersson, M. & Druker, E. (ed.) *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur: analyser*. Studentlitteratur, p. 181–197.
- Tenngart, P. (2019). *Litteraturteori*. Studentlitteratur.
- Turner, L. (2015). 4. Critical Companions: Derrida, Haraway and Other Animals. In Wolfreys, J. (ed.) *Introducing Criticism in the 21st Century*. Edinburgh University Press, p. 63–80.
- Wegelius, J. (2018). *The Legend of Sally Jones*. Translated from the Swedish by Peter Graves. Pushkin Children's.
- Wegelius, J. (2017). *The Murderer's Ape*. Translated from the Swedish by Peter Graves. Delacorte Press.
- Wegelius, J. (2021). *The False Rose*. Translated from the Swedish by Peter Graves. Pushkin Children's.
- Willett, C. (2014). *Interspecies Ethics*. Columbia University Press.
- Wolfe, C. (2003). *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. University of Chicago Press.

In the Mind of the Dog:

Anthropomorphism and Othering in Uno Modin's *Zorro, the Police Dog*

Ann-Sofie Persson

Linköping University, The Department of Culture and Society, Sweden, ann-sofie.persson@liu.se

Abstract

In this article, the main focus is on the use of narrative and stylistic strategies contributing to anthropomorphism and othering in the depiction of the dog in Uno Modin's *Zorro, the Police Dog* (1953). The analysis shows that both crude and critical anthropomorphism are used when describing Zorro. The dog is assigned philosophical thinking and trans-species affinity that goes beyond the plausible, but he is also described as involved in companionship with his human handler. Othering is also used, portraying the dog as superior to the human at certain instances and diametrically different and wild at other. When the instinct of the dog is at the center, the divide between nature and culture is accentuated, leaving no room for what Haraway terms natureculture or companion species. The narrative is read through an ecocritical lens with support of animal studies and posthumanist perspectives and the article shows how internal focalization on the canine contribute to a normalizing of stereotypical depictions of other species and the white human explorer's other, embodied by members of the Roma community or by Native Americans.

Keywords

Anthropomorphism, Othering, Posthumanism, Ecocriticism, Wahlström's bokförlag, Zorro, the Police Dog, Uno Modin, Stereotypes

INTRODUCTION

The dog is often called man's best friend and through fictional depictions throughout the history of literature, endeavors are made to show on what grounds this friendship is built. Dogs seem to hold a particular place in human hearts, due to their kind and faithful nature, but can also seem threatening and wild when their behavior mirrors their ancestor, the wolf. In children's literature, where children and animals traditionally are represented as closer to each other than to the human adult, the dog often bears a resemblance to the child, being mischievous and challenging adult authority (Nikolajeva 2010). In this article, the depiction of the dog in Uno Modin's *Zorro, the Police Dog* is investigated against the backdrop of the narrative device of internal focalization, where the reader follows the canine gaze and thought process. Zorro does not speak human language, but the content and the functioning of his thoughts are explained through language. The explanatory aspects often introduce figurative language and stylistic figures such as similes and metaphors. Because the intended reader is a child or an adolescent, the descriptions seem to align with aspects known to the young mind.

Aim, research questions and outline

Throughout the narrative, efforts are made to depict the mind of the dog and the interaction between the dog and his handler Rolf Langer, using alternatively Langer and Zorro as focalizers. At the same time, the narrative reproduces stereotypical conceptions of the

other through a proliferation of problematic images relative to ethnicity or socioeconomic status. The aim of the study is to uncover the underlying world view of the narrative through the analysis of the representation of the interior life of the dog. In the article, the following questions will be addressed:

- In what ways do the literary techniques used to shape the image of the dog's interior life contribute to upholding the divide between nature and culture?
- What function do anthropomorphism and othering serve in the narrative?
- How does the process of othering interconnect to focalization through the dog's mind and instincts?

The outline of the article is as follows: After a presentation of the background of the book studied, its author and the series in which it was published, the theoretical underpinnings of the study, as well as an overview of previous research in the domain that has informed the analysis, will be introduced. The analysis follows these introductory parts. First, the analysis will concentrate on the ways in which the interior life of the dog is explained from a human point of view. Then, the instances of internal focalization on the dog will be studied. Finally, the focus will shift to analyzing how the dog's instinct participates in constructing stereotypical representations of the other. The results of the

Research Network for Interspecies Relations in Children's Cultures, 13-15 June 2023. Organized by Linköping University. Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press. © The Author(s). This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

analysis will then be discussed in a concluding section.

B Wahlström's animal books and the writer Uno Modin

The material selected for this study, *Zorro, the Police Dog*, belongs to a particular series of books focused on animals, published by the well-known publisher of children's literature in Sweden, B. Wahlströms bokförlag. Their general series for young readers was first published in 1914 and is still ongoing. Beginning with adventure stories, primarily geared toward boys, in 1919 they created a new series, aimed at a female reading audience. In 1923–24, they introduced the characteristic green or red book spines to indicate the target readers' gender and to uphold a distinction between books for boys (green) and girls (red) respectively. Marika Andræ notes that literature for youth (boys and girls) equals the green covers, i.e. books for boys, whereas the red covers were marketed as books for girls. She links this to feminist theories about the male as norm and the clear separation between genders (Andræ 2001, p. 33). Marketed as cheap books corresponding to the demands from a young audience, the series was popular among young readers and has had a major impact on the Swedish book market (Andræ 2001, p. 13).

Between 1930 and 1966, B. Wahlström's published a series of 121 books on animals for young readers, called 'Djurböcker för ungdom' [Animal books for youth]. They were later named 'De bästa djurböckerna' [The best animal books] and subsequently 'Wahlströms djurböcker' [Wahlström's animal books] (Andræ 2001, p. 255, note 8; Boëthius 2024, p. 92–95). Since the spines of the books are red, which would indicate that the expected readership was female, it is notable that the stories in fact have a lot in common with adventure stories, a genre directed towards a male audience, and the covers also say that the intended audience are youth (see Andræ 2001, p. 33, note 12).

In the books, there were illustrations in black and white and sometimes photographs. Both translations and stories originally written in Swedish occur (Boëthius 2024, p. 92–93). The stories are sometimes set in faraway, exotic countries, sometimes in Sweden. The goal of the series was surely commercial as well as educational and meant to entertain young readers. Belonging to a particular series, the stories follow a somewhat predictable and stereotypical pattern. Usually, the title of the book is constituted by the name of the animal in question, often followed by a qualification or an indication pertaining to the contents of the story. In focus was often the survival of a wild animal (Boëthius 2024, p. 92–95).

One of the most prolific writers of the series was Uno Modin (1905–1969), author of adventure and detective stories in literature for both a male and female young audience. Under the pseudonym Tony Wickers, Modin wrote the detective stories about Puck Larson, a young woman using her skills as a sleuth to solve mysteries (Druker & Warnqvist 2024,

p. 377). Modin's stories in the series, published between 1949 and 1965, treat mainly horses and dogs, but also a selection of wild animals. Active as an author in the aftermath of World War II and into the era of decolonization, Modin and his writings align with common conceptions of his time, remaining however highly interesting as a very productive writer in this specific genre in a Swedish context.

Presentation of the corpus

Uno Modin wrote two books on the German shepherd Zorro: *Zorro, berättelse för ungdom om en schäferhund* (1950) [*Zorro, Story for Young Readers about a German Shepherd* and *Zorro som polishund* (1953) [*Zorro, the Police Dog*] (All translations from Modin's work are mine). The initial story about Zorro depicts his first year in life, marked by separations and ill treatment and focusing on the dog's interaction with other animals, on injuries sustained in fights with other dogs and wild animals, and on the memory function that helps Zorro to stay oriented towards people instead of turning irreversibly wild. The book ends with Zorro meeting a master that he can trust. The two of them are described as marginalized in relation to society, human and more than human. This book was disregarded because it mostly depicts Zorro in the woods, living as a semi-wild dog, marginalized from human society, and for this study it was of the foremost importance that the animal was the focalizer in the story and that it interacted with both humans and non-humans.

In the second book, *Zorro som polishund* [*Zorro, the Police Dog*], the loosely knit companionship is broken because Zorro's master is incarcerated, and Zorro is taken into training to be a police dog. Since it centers explicitly on Zorro's training and on interspecies interaction, the book was selected for this study. Throughout the story, the reader follows Zorro's development from a semi-tame companion of a railroad worker to a member of the police force. Zorro is depicted in his working environment, either training in the presence of other dogs and handlers, sometimes participating in tracking competitions, or in real-life situations on patrol, performing his duties within the police force. This includes using his sense of smell to follow the traces of criminals, intimidating them through growling and barking, and blocking their movements until a police officer can arrest them. Zorro's training constitutes the main ingredient of the narrative, as well as his relationship with the policeman and handler Rolf Langer and his family.

ECOCRITICAL, POSTCOLONIAL, POSTHUMAN AND ANIMAL STUDIES FRAMEWORKS

The theoretical framework within which this study is set combines ideas from ecocriticism, postcolonialism, posthumanism and animal studies. While ecocriticism as well as animal studies offer perspectives on the anthropomorphism used in the portrayal of animals (Garrard 2012), postcolonial theory (Loomba 2015) can help problematize racial or

social stereotypes, and posthuman perspectives inform the analysis of what Haraway termed *companion species* (Haraway 2003; Haraway 2008).

Ecocriticism (2012) by Greg Garrard devotes an entire chapter to literary depictions of animals and his typology of ways of representing animals provides a useful framework for this study, because of its comprehensive and detailed nature, as outlined below. It distinguishes between strategies of likeness, drawing on metonymy, and otherness, relying on metaphor. Two central techniques from the typology that inform this analysis are anthropomorphism and allomorphism (Garrard 2012, p. 154). Garrard explains anthropomorphism as 'a pejorative term implying sentimental projection of human emotions onto animals' but acknowledges simultaneously that 'the skeptical attack on sentimental views of animals risks making it impossible to describe animal behaviour at all' (Garrard 2012, p. 154–155). Consequently, he proposes to 'distinguish between kinds of anthropomorphism', the main ones being 'crude' and 'critical' (Garrard 2012, p. 154). Critical anthropomorphism implies using 'language and concepts of human behaviour' with much care and empathy (Garrard 2012, p. 157). The animal is thus described 'along axes that seem plausible' for the species in question (Garrard 2012, p. 158). Crude anthropomorphism, on the contrary, conveys the animal as something that it most probably is not, ascribing it human thoughts, feelings and behavior that it does not have, for example speaking human language. Both versions of anthropomorphism work from the assumption that there are similitudes between human and non-human animals and that establishing this likeness could facilitate understanding.

This aligns with Zoe Jaques posthuman position pointing to the up-holding of differences between species as something to be discussed, possibly making the boundaries between human and non-human 'more fluid' (Jaques 2015, p. 3). Along the same lines, Amy Ratelle suggests that anthropomorphizing is not necessarily a way for humans to assign attributes to animals that correspond to our cultural conceptions. Instead, she proposes that it can be a result of interspecies connection and communication (2015, p. 1. For a discussion on anthropomorphism in picture books, see Hübner, 2017). Allomorphism, contrary to anthropomorphism, suggests a clear difference between human and non-human, because 'allo' means 'other', according to Garrard. It indicates a positive othering and is used to express 'the wondrous strangeness of animals' and 'often involves an overtly sacred language' (Garrard 2012, p. 167). Garrard explains: 'Even if animals are represented as different to humans, that difference can be construed [...] as a kind of superiority' (Garrard 2012, p. 154). Texts containing these kinds of representations are part of what Garrard calls 'allomorphic literature' (Garrard 2012, p. 167).

In *The Companion Species Manifesto*, Donna Haraway describes dogs as 'a species in obligatory, constitutive, historical, protean relationship with

human beings' (Haraway 2003, p. 10–11). This relationship between dog and human creates what she terms 'companion species', stating: 'There cannot be just one companion species; there have to be at least two to make one. It is in the syntax; it is in the flesh' (Haraway 2003, p. 11). Thus, dog and human constitute companion species together, in a rich, long and ever-changing entanglement. She talks about companion species as 'a four-part composition, in which co-constitution, finitude, impurity, historicity, and complexity are what is' (Haraway 2003, p. 15). Dogs and humans 'are bonded in significant otherness' (Haraway 2003, p. 15). In a similar fashion as companion species are co-constitutive, Haraway uses the term 'natureculture' in order to go beyond the binary of nature and culture and indicate that they cannot be separated into 'polar opposites' or seen as 'universal categories' (Haraway 2003, p. 8). In her words, 'culture and nature imploded' (Haraway 2003, p. 17) to describe this process. These concepts are used to analyze the relationship between the dog and his handler. A feminist care perspective has also been used to articulate the interspecies communication between canine and human (Donovan 2017).

Postcolonial theory informs this study greatly by offering models of stereotypical depiction of ethnic others, of othering from a Eurocentric perspective, based on colonial thinking where an ethnic white European origine grants a higher value than that of for instance representatives of the Roma community or Native Americans that appear in the story of *Zorro, the Police Dog*. In *Colonialism/Postcolonialism* (2015), Ania Loomba discusses how European colonialism used practices of othering, constructing groups of people as different and inferior, to justify imperialism and colonialism. In her work, she exposes how colonial discourse gives attributes like 'laziness, aggression, violence, greed, sexual promiscuity and deviance, female masculinity and male effeminacy, bestiality, primitivism, innocence and irrationality' to different others. The attributions are not arbitrary, but 'travel writing of the period' can be read as 'early ethnographies that simultaneously note, blur and produce the specific features of different non-European peoples' (Loomba 2015, p. 115). According to Loomba, the inhabitants of the Americas were for example construed as 'savage', while other others were constructed as 'barbarous infidels' (Loomba 2015, p. 115). This study relies on Loomba's systematic division of ethnic categories linked to power.

PREVIOUS RESEARCH

The previous research used in this study is quite heterogenous, going from sources contextualizing the story studied within the history of publishing to studies discussing the position of animals in children's literature.

When it comes to frameworks of publishing, Andr s's study of B. Wahlström's series for young readers, *R tt eller gr nt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944* [Red or green? Girl becomes woman and boy becomes

man in B. Wahlström's books for youth 1914–1944], has proven useful, even though it is not focused on animal stories. It adds to the reflection on the connection between the stories of Zorro and the adventure genre as well as to place the publications of Wahlström's in its historical setting. The short text in *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia. Från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal* (Warnqvist & Westin 2024), entitled "Berättelser om djur – fakta och fiktion" [Stories about animals – fact and fiction], written by Ulf Boëthius (Boëthius 2024, p. 92–96), has also provided context for the series and some of its writers.

The research on animals in children's literature is extensive, and only a selection will be mentioned here. Kathleen R. Johnson distinguishes three main ways to depict animals in children's books. The first category holds animals who act and speak as humans. In the second, the animals display animal behavior but express themselves verbally in human language. It is the third group that corresponds best to the stories of Zorro, since it is the category where the depiction of animals corresponds to the way they truly are (Johnson 2000, p. 19). However, because Zorro does not speak human language, but his inner world is expressed through the narrative by focalizing through both a human subjectivity and the dog's, the depiction could be argued to fall in between categories. Although Zorro is not a speaking animal, one could argue that Cosslett's statement that behind the ideas expressed by the animal, in Zorro's case through internal focalization on him, hides an adult aiming for a better understanding of the animal's perspective and thus greater empathy with other species (Cosslett 2006, p. 64–65, 74–85). This is true in the case of Zorro, because Modin does try to untangle the intricate ways in which the mind of the dog can be interpreted, but only to a certain extent, to be subsequently discussed. Research on children's literature with a posthuman perspective (Jaques 2015) offers a more equal view of the relation between species and serves as a node where animal studies perspectives intersect with children's literature.

ANALYSIS

In this section, the analysis is organized in three categories. In the first, the focus is on the inner life of the dog from a human point of view. The second delves into the narrative illusion of sensing through the dog's subjectivity. The third and final category explores the dog's instinct and the stereotypical depiction of the other.

The inner life of the dog from a human point of view

The story of Zorro is told by an omniscient narrator, using shifting focalizers, both human and non-human. Although Zorro is focalized throughout the story, the dog's behavior is reflected upon and discussed among the human characters, who can also function as focalizers. The most common human focalizer is the police officer Rolf Langer, Zorro's handler. Incidentally, he corresponds well to the

image of the typical hero of an adventure story as defined by Andræ (2001, p. 238–239) – he represents civilization, leadership, courage and strength. From his point of view, the dog is portrayed as a potentially dangerous animal, descending from the wolf. He explains to a journalist how he imagines the battle between the training to which the dogs are submitted, and their ever so much stronger instincts, contributing to the othering of the dog:

in such situations the most well-behaved dog could become dangerous. The herd instinct and the sex drive cooperate and could in one second disable all discipline and training. Everything they had brought of "civilization" was at that point like a toy embankment against a spring flood [...] A thousand years were swept away, and the animal was a beast. (Modin 1953, p. 70)

The metaphorical language used accentuates the opposition between civilization and nature – the dog is placed on a spectrum going from disciplined and trained to a wild and uncontrollable beast. The simile highlights both the size and the quality of the training – it is like a toy embankment – and the instinct of the dog, pictured as violent and free-flowing waters. The indication of how long dogs have been domesticated by humans – a thousand years – is contrasted with the split second it takes for the dog to forget and follow an instinct. Haraway's concept of *natureculture*, suggesting a collapse of the dichotomy established in the narrative, would allow for a reflection on the dog's behavior more aligned with a posthumanist philosophy, and where the idea of domestication would be problematized.

This conception of a flood of water overflowing an embankment contrasts with another metaphor used to help Langer envision the process of training Zorro to be an obedient dog: 'His original wildness couldn't be suppressed, it must instead be led in the right direction, it must be grafted with new and fruit bearing branches.' (Modin 1953, p. 26) The botanical metaphor brings out the malleable nature of the dog, fixed as a tree, ready to be operated on, and places the human as the leader, or the gardener, if you will. The relationship does not grant equal agency or power to both parts but upholds the separation between man as a representative of culture, imposing his will on Zorro, representing nature. Both flooding water and grafted trees belong to the natural environment, whereas the process of controlling nature by building dams or modifying growth is clearly associated with human actions. In addition, the grafting of a tree is an artificial, human-oriented technique intervening in the natural development of trees. This underlines both the idea that training is an artificial addition to the mind of the dog and that the human trainer places himself as the man exerting control and power.

However, police officer Langer seems interested in reflecting on his training of Zorro, perhaps because he finds it challenging to work with a dog inexperienced in interaction with humans, leaving his natural

instincts closer to the surface. For instance, Langer discusses the best way of conducting the training, more specifically concerning the best time to start the training with his training instructor, asking him the following question:

What do you think is best, to take care of the pooch when he is nothing but a pup – when he is like a lump of dough and you just have to shape him as you like – or when he has sort of developed his own personality?’ (Modin 1953, p. 32)

The simile used involves comparing the young dog to a dough – soft and malleable – and contains the underlying idea that the training should mold the dog while it is still flexible and receptive to influence. The idea of an unbaked bread leaves very little agency to the dog, except if you consider the yeast helping the loaf to rise as an active agent, but whose actions are restricted by place, temperature, and time. Zorro’s handler clearly favors letting the dog mature before initiating the training. He contends that the dog probably is easier to handle with early instruction but wonders if it doesn’t risk limiting the dog’s capacity to develop his personality. The training instructor laughs to express his sympathy, before admitting that he prefers the dough, indicating that there is more than one way to achieve the same goal. Zorro’s handler is more interested in developing a relationship than to make the dog obey compared to other handlers. Ultimately, treating the dog as a dough to be shaped to fit a certain mold is not the recommended way of training in *Zorro, the Police Dog*, since Rolf’s method proves successful. Proof of this is presented when Zorro manages to track criminals thanks to his sense of smell. Considering each dog as an individual, formed by previous experiences, is largely advocated in the story, the training relying on gentle but strict methods (Modin 1953, p. 32–33).

This seems compatible with Haraway’s ideas on companion species, speaking of ‘the ongoing co-evolution of human cultures and dogs’ (Haraway 2003, p. 29) where the dog is seen as active in the process. Zorro’s handler Rolf influences Zorro through training, but also evolves in the interaction with Zorro, they adapt to each other, grappling with their differences but working towards a common goal. The thought of allowing the dog to develop a personality of its own stems from Rolf’s experience with Zorro, who has a strong and wild side that can be used if there is trust between the two. Two kinds of caring are portrayed through the mind of the dog, describing Rolf in charge of ‘the training, that in its components of competition and battle welded handler and dog far better together than kind words or juicy bones could accomplish’ (Modin 1953, p. 36). The gentle communication and the food are connected to his previous master, Pelle Kron, but it is through the common work that a stronger bond can be built with Rolf (see Haraway 2003, p. 32–38). Zorro’s handler

adopts a behavior similar to that advocated by Donovan (2017), trying to communicate clearly with the dog, paying close attention to the way he responds.

Sensing through the dog’s subjectivity – a narrative illusion

The lion part of the story about Zorro is focalized through its main character, the dog. That we experience the world through the consciousness of an animal is of course a narrative illusion, since the whole narrative is a human creation. However, the internal focalization on Zorro gives us an imaginary access to his thoughts, imagined and filtered through human language. This contributes both to the anthropomorphism and to the othering of the dog, constantly compared and (mis)understood through a human lens. Regardless of who is the focalizer, the narrative contains a certain number of metaphors to depict the dog’s mind and the relationship between dog and handler.

For instance, both a metaphor and a simile are used when describing the training of the dog, from the animal’s point of view. The dog is asked to stay, along with the other future police dogs, while the handlers walk away. The metaphorical link between the two is then illustrated, via Zorro’s mind:

The thread between him and officer Langer was stretched out further and further. [...] He [Zorro] knew that he wanted to be as good as the others, that he had to be. But the training was still only like a thin and fragile membrane around his consciousness. (Modin 1953, p. 20)

The idea of a thread binding two characters (dogs, humans) together, or the dog to the trace, is used several times in the narrative. It insists on an elastic bond, and the training becomes a force that pulls in one direction, the instincts in another. Although perhaps not scientifically accurate, the metaphor helps visualize the bond between dog and human. There is a significant contrast compared to the depiction of the relationship from the human point of view. Where Zorro sees them as connected by a bond, Langer perceives his role as superior in the sense that he articulates their relation as him imposing civilization, battling against the nature of the dog. The training is described as something enclosing the mind of the dog, aiming to be firm and resistant but for now its resistance is challenged. The simile ‘like a thin and fragile membrane around his consciousness’ enhances the idea of something lacking the resilience to keep other voices out, both by its slimness and its delicateness. This notion of a connecting thread attaching dog to handler is reminiscent of the notion of *companion species*, to speak with Haraway, but described only from the dog’s point of view. The bond existing between dog and handler points to the co-constitution of the two species and the stretching of the bond indicates the protean nature of the relationship, growing thinner because of the physical

separateness (Haraway 2003, p. 10–11). The dog wanting to be as well behaved as the other dogs, expressed in terms of need, is rather an anthropomorphism, portraying the dog as competitive, comparing himself to other dogs.

This link between man and dog is articulated as something that the dog senses. For instance, it appears as if the narrative highlights a certain sensibility proper to the dog, in a sense challenging the alleged superiority of the human. In these instances, the mixing of anthropomorphism and othering in the descriptions of the dog's consciousness is quite intricate. This can be illustrated by several examples: the first corresponds to what Garrard calls allomorphism, i.e. othering the animal while showing its superiority to the human:

To Zorro he [Langer] hid nothing, even though he thought so himself. Who can hide anything from his dog? That animal has an intuition that would make the best of psychologists envious. The things floating in the air, that move below the surface and only reveal themselves through a certain tone of voice or a movement, of this the dog knows more than any fellow human. (Modin 1953, p. 34–35)

There is an overt comparison between dog and human, where the canine is conceived of as superior, enviable even by professionals of mental health. The anxiety filling Zorro's handler at this point comes across as something amorph but tangible and concrete to the dog, as if abstract feelings could hide beneath the surface of the skin. They translate as bodily manifestations, through sound or the positioning of limbs. This representation of emotions is reminiscent of the ideas expressed in Sara Ahmed's work on affect, not as something that somebody has but rather as circulating between objects (Ahmed 2013). Zorro seems to orient himself towards the emotional affliction of Langer. The worries of Zorro's handler influence their relationship in intricate ways, they function as companion species, 'bonded in significant otherness' (Haraway 2003, p. 15).

However, the narrative explains how the dog's understanding of the mental well-being of a person is less adapted to finding the reason behind it:

The German shepherd knew *how* it was. He sensed and listened to all the changing moods. In some cases, his instinct told him more than human insights could uncover. But he was condemned to not ever knowing quite *why*. Between cause and effect there was a field of gray, impenetrable fog. (Modin 1953, p. 95)

This could be read as a case of allomorphism, because the instinct of the dog, translated into sensing and listening, outwits human reasoning. However, there is a difference between knowing how a person feels and understanding why they do so. This is described

metaphorically as a foginess, turning the mind of the dog into a landscape, accentuating how the dog's mind is attributed natural aspects, distinct from cultural assets. Paying attention to this disparity, the psychological portrayal of the dog appears to align with critical anthropomorphism in that it puts forth interpretations of canine behavior that seem to adhere to common beliefs that are emphatic and carefully articulated (Garrard 2012, p. 157).

In contrast, the narrative also makes use of what Garrard calls crude anthropomorphism, when the dog is made out to be more pure or innocent than one would suppose:

He [Zorro] would lie in the headwind and observe the long-legged awesome creatures [the moose] and somewhere in his foggy mind (that is how dogs dream awake), he felt a strange connection with the gray giants. They were like his friends, because he had met them before in a different life when he almost lived on the same level as them. (Modin 1953, p. 115–116)

Besides depicting the dog as merely observing the wild animals, without chasing them or attacking them, the narrative constructs the image of a trans-species affinity, based on the fact that Zorro, for a period of time when he was a young dog, lived like a wild animal in the forest. Zorro's memory function is described, referring back to a previous period in his life, using the metaphor of the foginess once more, likening it to dreaming awake. In this instance, the anthropomorphism seems to align more with the crude than with the critical version, since it assigns almost an existential-philosophical dimension to Zorro's mind; he expresses awe, trans-species kinship and something like friendship with regards to a non-human other. The distinction between Zorro, the predator, and the moose, the prey, is the fact that Zorro has lived among humans, whereas the moose has always lived in the woods. This, of course, is an expression of the anthropocentrism that underpins the entire narrative. In this short passage, Zorro establishes a hierarchy, placing himself higher because of his experience with humans. This goes against the posthumanist thought that human and non-human animals should be considered as equals, and that hierarchies should be abandoned. The notion of hierarchies between animals also exists when it comes to people, and Zorro is instrumental in establishing these hierarchies thanks to his senses and his instincts.

The dog's instinct and stereotypical depictions of the other

In the story of Zorro, different kinds of othering take place, expressing not only human exceptionalism (Garrard 2012), but also eurocentrism, colonial discourse, and prejudice. The groups targeted more specifically are the Roma as well as native Americans. The processes of othering also seem reflected through

the narrative frame of the adventure story (see Andr  2001, p. 158 and p. 45, note 47). What makes this particularly interesting is the fact that the prejudice against marginalized groups of people is somehow corroborated by the instincts of Zorro and thus normalized, since Zorro is the main focalizer throughout the narrative.

The description of the site where a group of Roma has settled on the outskirts of Stockholm is filtered through the eyes of the dog. The suspicious attitude expressed by Zorro's handler when previously encountering the Roma is mirrored by the behavior of the dog going back to the location on his own. At the same time, the reasons behind his own suspicious behavior are explained by the mix of unpleasant smells, as if trying to make the instincts of the dog have a stronger impact than his handler's prejudice, that become normalized by the same token. The Roma settlement is described as follows:

a small town in itself. A strange town with miniature houses on wheels like the old times' prairie wagons in the wild west [...] he saw strange people [...] half naked children [...] They were all very peculiar. They spoke a strange language [...] Never before in his life the German shepherd had seen such people at such a close range. [...] a man swore in a crude and barbaric manner (Modin 1953, p. 62–66).

In this passage, the narrative is structured in such a way that the dog participates in the stereotypically bad portrayal of this marginalized group of people, mediated through his sight, smell and hearing. The site is described as a peculiar and disregarded town, the living quarters compared to those of other itinerant persons – the settler colonialists travelling by carriage to the west of the North American continent during the late 19th century spring to mind. Comparing with vehicles used a century ago, this underlines a certain backwardness assigned to nomadism without a definite destination signaling the end of the migratory movement. Clothing is used as a sign of culture, nakedness as a sign of unculture, augmented with derogatory remarks on language use. This aligns with Loomba's discussion about the colonizing mission of Africans being racist and 'obsessed with [...] nakedness' (Loomba 2015, p. 119). The multiplicity of negatively connotated words and the repetition of variations of the term *strange* is overwhelming in this short passage. The qualification of the swearing as barbaric places the construction of the Roma as 'barbarous infidels' rather than 'savage', the two organizing principles of the construction of the other as inferior in early colonial discourse (Loomba 2015, p. 115). This could be seen as a case of crude anthropomorphism since Zorro is unlikely to make such derogatory comments on human language use but is nevertheless used as a focalizer, reproducing as it were the human western imperial gaze.

Native Americans are in the Western world commonly used as cultural icons, often framed as content of the adventure story with a Western explorer as the male protagonist. In the story about Zorro, they are objectified as something the children of Rolf Langer, Zorro's handler, would play act as:

The twins had seen older boys run around in colorful Indian outfits. Now they were playing Indians themselves. Zorro became a horse and they rode across the prairie of the living room yelling war cries that sounded more like chicken. (Modin 1953, p. 36)

The opening sentence of the passage expresses the nature of the transmission of cultural knowledge – children imitate their elders without questioning the content. The supposed savage character of the native Americans (Loomba 2015, p. 115), one of the reasons for the othering, is clearly underlined through the use of 'war cries', but this proves incompatible with the western children, whose vocal strengths can only muster the squeaking of a domesticated bird of prey. This difference accentuates the othering in progress. When it comes to Zorro, he gets to play another species. The predator becomes prey when the dog takes the role of the horse, insisting rather on his convenient size for the children than on his classification as a carnivore with predatory behavior. In a sense, within a racist logic, the children also act as not a different species perhaps, but as a different race. This was actually a line of inquiry pursued in the 19th century colonial setting, however refuted by the mixing of races that took place as a result of the encounter between explorer and native (Loomba 2015, p. 124). Following Loomba's reasoning, the children dressing up in 'colorful Indian outfits' (Modin 1953, p. 36) is a way of appropriating which implies to express power – the children are so to speak 'impersonating their "other"' (Loomba 2015, p. 118). As Zorro plays along with the children's othering, even incarnating another species and accepting to serve as a horse, he normalizes the colonial attitude displayed. The narrator explains that this new environment, living in the family home of the police officer Langer, confused Zorro at first, used to the old railway worker and his nomadic existence, but that the dog in this context felt a more nuanced attachment to the different family members and that he was adjusting (Modin 1953, p. 36–37).

Another characteristic commonly associated with native Americans is their imagined innocence, displayed in their initial meetings with white men, as illustrated at a point in the narrative where Zorro, on an island in the archipelago, is depicted as enduring the presence of a cat 'because it [the cat] seemed never to have met a dog and greeted him with the same innocence as the Indians greeted Columbus' (Modin 1953, p. 114). Placing the encounter between the white man and the native American in a comparison with the meeting between a dog and a cat underscores the sameness on the level of predator behavior, but a

significant difference in demeanor and aggressiveness. Cats in general seem less likely to lash out against dogs than the opposite. The othering of the native Americans is made in parallel with the depiction of the cat as a bit stupid from the dog's perspective. Loomba builds on the notion of 'originary moment' to convey how the encounter between what she calls New World natives and Columbus establishes the natives, their culture and practices, as more or less nonexistent before this meeting takes place. They are so to speak born through this encounter and thus marked by primitivism (Loomba 2015, p. 116, quoting Greenblatt 1991, p. 52–53). The pacific nature of the cat is equated with the innocence of the natives in their meeting with Columbus. At the same time this encounter between Zorro and the cat, without any preconceived notions of hostility on the part of the cat, representing the natives, reaches a completely different outcome than in the Americas – Zorro accepts the cat instead of chasing it. The focalization on Zorro poses him as the explorer, who, although he could easily take advantage of his strength to destroy the other, chooses to bear with the cat's presence. Through the narrative strategies, the reader is invited to share Zorro's view of the world, without taking into account the skills available to the cat, such as climbing up a tree or using its' sharp claws to avoid the often greater force of the dog. Zorro's perspective on the cat is put to work in constructing the native American as a less intelligent other. At the same time, the underlying idea is that this innocence was equal to stupidity, which in turn indirectly depicts the Western explorer as cunning and backstabbing, the savagery equally distributed in the world. Zorro, however, seems less prone to violence than his human counterpart, the white man discovering those who were in no need of being discovered, since he decides not to attack the feline.

CONCLUDING REMARKS

The depiction of the dog's mind follows two separate tracks – in some instances it is depicted as similar to the human mind, using anthropomorphism, in others the separation appears clearly through the othering of the dog. Modin employs both crude and critical anthropomorphism, ultimately creating a predominantly realistic and emphatic image of the dog, with his own mind but engaged in interspecies interaction. The instances of othering of the dog also works along two separate lines. Sometimes the dog is described as fundamentally different from humans, in a positive way, being for example more sensitive to the moods of a person even if they are trying to hide their feelings. This is a case of allomorphism, stressing the reasons behind the strong bond of friendship which often characterizes human-dog interaction. At yet other moments, the dog is depicted as diametrically opposed to humans, following his instinct rather than respecting the authority of his handler. In these instances, the figurative language used accentuates the division between culture and nature, between training and instinct. One could argue that the

othering of the dog can be divided into two separate kinds, like anthropomorphism can be either crude or critical. The divide between two kinds of othering, however, seems to organize itself according to the dichotomy between nature and culture, depending on the dog's relationship with humans – it is either better equipped than humans or closer to nature, instinct and wildness. As a domesticated animal, the dog's behavior seems to be interpreted either as close to human beings or closer to nature, i.e. that which is not human.

Posthumanist thoughts on the blurring of boundaries between human and animal, culture and nature seem distant from the depiction of Zorro. He is always on the verge of reverting into wildness, whereas his handler always seems governed by reason. Trust between dog and handler seems to be the only incentive for the dog to adapt to humans. The idea of Haraway, imagining the domestication of the dog as 'an unending dance of distributed and heterogeneous agencies' (2003, p. 27), seems remote in Modin's narrative, even though Langer does seem more inclined to listen to his dog than other handlers. In short, the function of the anthropomorphism is to make the dog understandable to the reader, but in its crude version, it seems to contribute to an exaggerated portrayal of the dog as prone to philosophical questioning and trans-species reflection. The othering is used to show in what ways the dog differs from humans, either by exposing knowledge often unavailable to humans, or by accentuating the instincts leading the dog away from human influence, creating a tug of war between instinct and training, contributing to the maintaining of the dichotomy nature/culture.

The hierarchy established between dog and handler concords with the world view transmitted in the story of Zorro, which is built on the division not only of species, but also of representatives of different ethnic groups. The focalization on Zorro and the depiction of his instincts contribute to the establishment of these hierarchies, where white westerners are at the top and other groups are marginalized, portrayed as less valuable. The othering of subordinate groups in society is filtered through the dog's subjectivity. This makes them appear less civilized, rather primitive and incomprehensible. The dog is used to normalize stereotypical representations of the other, since he is the main focalizer throughout the story. The story of Zorro thus aligns with ideas circulating in the society of the 1950's, contradicting norms of equality and respect for all forms of life. Despite an admirable attempt at depicting the dog from the inside, Modin ends up ascribing racist opinions to the canine mind and normalizing hierarchical thinking, putting into question the readability of the story of Zorro.

REFERENCES

- Ahmed, S. (2013). *Cultural Politics of Emotion*. Taylor & Francis Group.

- Andræ, M. (2001). *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914-1944*. Diss. Uppsala universitet. B. Wahlströms bokförlag.
- Boëthius, U. (2024). Kampen mellan det vilda och det civiliserade. In Warnqvist, Å. & Westin, B. (ed.) *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia: från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal*. Natur & Kultur, p. 71–96.
- Cosslett, A. (2006). *Talking Animals in British Children's Fiction 1786-1914*. Ashgate.
- Donovan, J. (2017). Interspecies Dialogue and Animal Ethics. I Kalof, L. (ed.) *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford University Press, p. 208–224. doi:10.1093/oxfordhb/9780199927142.013.29
- Drukner, E. & Warnqvist, Å. (2024). Prosa för barn: en nyorientering. In Warnqvist, Å. & Westin, B. (ed.) *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia: från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal*. Natur & Kultur, p. 361–387.
- Garrard, G. (2013). *Ecocriticism*. Routledge.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Hübber, K. (2017). *A Genre of Animal Hanky Panky?: Animal Representations, Anthropomorphism and Interspecies Relations in The Little Golden Books*. Stockholm University Press.
- Jaques, Z. (2015). *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. Routledge.
- Johnson, K.R. (2000). *Understanding Children's Animal Stories*. E. Mellen Press.
- Loomba, A. (2015). *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge.
- Modin, U. (1950). *Zorro. Berättelse för ungdom om en schäferhund*. B. Wahlströms bokförlag.
- Modin, U. (1953). *Zorro som polishund*. B. Wahlströms bokförlag.
- Nikolajeva, M. (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge.
- Ratelle, A. (2015). *Animality and Children's Literature and Film*. Palgrave Macmillan.
- Warnqvist, Å. & Westin, B. (ed.) (2024). *Den svenska barn- och ungdomslitteraturens historia: från tidigt 1900-tal till tidigt 2000-tal*. Natur & Kultur.