



Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram: Master i lesevitenskap	Vårsemesteret, 2006 Åpen
Forfatter: Monica G. Mitchell	<i>Monica G. Mitchell</i> (signatur forfatter)
Faglig ansvarlig Veileder(e): Ingeborg Mjør	
Tittel på hovedoppgaven: Om en strandet hval, noen kyr og litt om alt vi ikke vet. En analyse av dramaturgi og ikonotekst i tre bildebøker Engelsk tittel: Dramaturgy and iconotext in three contemporary picturebooks	
Emneord: Bildebok, dramaturgi, ikonotekst	Sidetall: ...90..... + vedlegg/annet: ...2..... Stavanger, ...1.mai 2006..... dato/år

Sammendrag

De siste 20-30 åra har vi i barne- ungdomslitteraturen sett en fornying både i emneområde, tema og motivvalg. Denne avhandlinga beskriver bildebokfeltet. I innledningen gjør jeg rede for de viktigste endringene knyttet til tematikk, formspråk og forholdet mellom tekst og bilde.

Utgangspunktet er nye bildebøker som er eksperimenterende og utprøvende i sin form. Tradisjonelt har gjerne teksten vært utgangspunktet for bildeboka, men dette ser i mange tilfeller ut til å være i endring. Et mer variert og komplekst bildeuttrykk skaper et inntrykk av at det visuelle er minst like viktig som det tekstlige, og i noen tilfeller selve utgangspunktet. Dette skaper rom for å utvikle forholdet mellom tekst og bilde, og i noen tilfeller, egne bildebok-konsept. Problemstillinga er:

I de aller fleste bildebøker har en skrevet tekst vært utgangspunkt for illustratørens arbeid. Denne situasjonen ser ut til å være i endring i vår moderne informasjons- og bildekultur, med nye generasjoner illustratører og nye vilkår for å produsere bilder. Utgangspunktet for en bildebok kan like gjerne være en visuell idé, eller en idé om noe tekst og bilder kan fortelle sammen. Disse bildebøkene skiller seg fra tradisjonelle, tekstinitierte bøker. Hvordan kan man beskrive dramaturgi og ikonotekst i tre bildebøker, der det visuelle spiller en overgripende rolle?

I teorikapittelet kommer jeg nærmere inn på diskusjonen om hva en bildebok egentlig er. De ulike definisjonene viser at bredden i bildebokfeltet ikke er lett å fange i en allmenngyldig, entydig definisjon. Jeg introduserer også begrepet *ikonotekst*, som beskriver bildebokas egentlige tekst; syntesen mellom tekst og bilde. En avklaring av hva dramaturgi er og hvordan jeg velger å bruke begrepet er nødvendig siden dette er et viktig område i analysene. Deretter viser jeg til ulike teoretiske diskusjoner knyttet til moderne barnelitteratur, som aktualiseres i denne avhandlinga. Blant annet om bildeboka som en ambivalent tekst, som vil si at den retter seg mot både barn og voksne.

Jeg analyserer *Den gamle mannen og hvalen* av Stian Hole (2005), som er en episk, sakte og dramatisk fortelling om Cornelius og hans fastfrosne forhold til broren, Halvor. *Alt vi ikke vet* av Kristin Roskifte (2003) inneholder to linjer tekst, og i den boka er zooming og bladrytme sentralt. *Fokus på ku* av Ragnar Aalbu (2004) er en slags ”lek” med sakprosaen, en visuell leksikonartikkel, som presenterer ”fakta” om kua på en humoristisk måte. Bildebøkene er

ulike og representerer et mangfold. Analysene viser at det visuelle har en framtrædende funksjon.

Hole komponerer tekst og bilde slik at det dannes tomrom, som utfordrer leseren til å skape mening og sammenheng i fortellingen. Bevisst lar han teksten primært representere nåtida, og illustrasjonene gir impulser til å forstå fortida. Hole kombinerer også ulike visuelle modalitetsstandarder, fra svart-hvitt til farger, fra stilisering til elementer vi kjenner igjen i fra det virkelige liv, som sammen skaper et estetisk og poetisk uttrykk.

Roskifte kombinerer tekst og bilde på underlig vis. Siden bildene får en dominerende plass, får den minimale teksten en annen funksjon. Tittelen og de innledende og avsluttende spørsmålene legger opp til en eksistensiell undring. Bildeforløpet fungerer som en visuell manipulasjon som stimulerer leseren til å være aktiv. Sammen gjør tekst og bilde boka filosofisk.

Aalbu kombinerer tekst og bilde slik at de er avhengige av hverandre som ulike ledd i en setning. Syntesen mellom tekst og bilde skaper et humoristisk poeng, som stimulerer leseren til å bla for å se hvilket påfunn som kommer på neste oppslag. I stor grad krever boka en leser med forhåndskunnskaper om kulturelle og semiotiske koder.

Bildebokkonseptene representerer noen nye tendenser, trolig et resultat av at forfatterne primært er visuelt orienterte. De gjør mesteparten av arbeidet selv, både tekst, bilde og design og den visuelle kompetansen kommer frem som et gjennomført helhetlig uttrykk. Bøker som dette har også blitt laget før, men det kan synes som om at det nå blir flere, at omfanget øker. Analysene viser også at alle bøkene er ambivalente, spesielt gjelder dette *Den gamle mannen og hvalen* og *Alt vi ikke vet*. *Fokus på ku* derimot, synes å være den minst ambivalente, om den i det hele tatt kan kalles ambivalent. I så fall er ambivalensen knyttet til ungdom/voksen og ikke barn/voksen.

Forord

Jeg er interessert i bilder og jeg er interessert i tekst. En bildebok kombinerer disse to modalitetene på en helt særegen måte, noe som har interessert meg lenge. Allerede første året på Master i Lesevitenskap, valgte jeg å skrive to oppgaver som omhandlet bildebøker. Dette skapte en nysgjerrighet som resulterte i at selve Masteravhandlingen også kom til å omhandle bildebøker.

Avhandlingen inneholder en analyse av tre svært forskjellige bildebøker. Bildebøkene er eksperimenterende og bidrar, både i form og innhold til å fornye og videreutvikle bildeboksjangeren. Hensikten har vært å skrive en avhandling som viser noe av denne fornyingen som finner sted. Når jeg velger å gå i dybden på bare tre bøker, sier det seg selv at dette er et arbeid som ikke kan generaliseres til å gjelde alle nyere bildebøker. Dette er bare et lite utsnitt, men jeg mener likevel å se at disse tre bildebøkene tar opp i seg allmenne tendenser, og kan derfor være et bidrag til å belyse bildebokutviklingen generelt.

Arbeidet har vært givende, men er ikke gjort av seg selv. Jeg vil rette en stor takk til min veileder, Ingeborg Mjør, for grundige lesninger og gode, konstruktive tilbakemeldinger underveis i hele prosessen. Jeg vil også takke min kollega, Anette Vigane som har lest korrektur og kommet med nyttige innspill mot slutten av prosjektet, og ikke minst, vil jeg takke min mann, Alf Helge Mitchell, for oppmuntring og teknisk bistand.

Stavanger, mai 2006

Monica G. Mitchell

Innhold

1.0 Innledning

- 1.1 Om bildeboka etter 1970 s. 6
- 1.2 De nye bildebøkene s. 9
- 1.3 Noen lesevitenskapelige perspektiv s. 11

2.0 Teoretiske perspektiv

- 2.1 Bildebokas egenart
 - 2.1.1 Bildebokdefinisjoner s. 11
 - 2.1.2 Bildeboka – en multimodal tekst s. 13
 - 2.1.3 Paratekstene s. 15
- 2.2 Dramaturgi i bildeboka
 - 2.2.1 Om dramaturgi s. 16
 - 2.2.2 Bildebokas dramaturgi s. 18
- 2.3 Forholdet mellom tekst og bilde
 - 2.3.1 Ulike samspillformer s. 19
 - 2.3.2 Ulike bildebokkonsept s. 20
 - 2.3.3 Ord og bilde som ulike tegnsystem s. 22
- 2.4 Bildets grammatikk s. 23
- 2.5 Bildeboka – ikke bare for barn. Om dobbel adressat/ambivalens s. 25
- 2.6 Intertekstualitet s. 27
- 2.7 Tomrom i teksten. Implisitt leser/modell-leser s. 28

3.0 Analyser

- 3.1 *Den gamle mannen og hvalen*
 - 3.1.1 Handling og tematikk s. 31
 - 3.1.2 Paratekstene og tematikk
 - Fram- og bakside s. 31
 - Innsideperm s. 33
 - Tittelblad s. 34
 - Format s. 35
 - 3.1.3 *Den gamle mannen og hvalen og Den gamle mannen og havet* s. 35
 - 3.1.4 Oppslagdramaturgi
 - Anslag s. 36
 - Presentasjon s. 37
 - Fordypning s. 37
 - Konfliktopptrapping s. 38
 - Konfliktløsning s. 39
 - Avtoning s. 39
 - 3.1.5 Stil i tekst s. 40
 - 3.1.6 Bildedramaturgi s. 41
 - 3.1.7 Bildene og den virkelige verden s. 46
 - 3.1.8 Forholdet mellom tekst og bilde s. 47
 - 3.1.9 utfordringer for leseren s. 49
 - 3.1.10 *Den gamle mannen* som dramaturgisk prosjekt s. 52
- 3.2 *Alt vi ikke vet*
 - 3.2.1 Handling og tematikk s. 53

3.2.2	Paratekstene og tematikk	
-	Fram- og bakside	s. 55
-	Innsideperm	s. 56
-	Format	s. 56
3.2.3	Oppslagdramaturgi	s. 56
3.2.4	Zooming og forteller	s. 60
3.2.5	Hvorfor skriver noen at <i>Alt vi ikke vet er en fortelling?</i>	s. 62
3.2.6	Billedramaturgi	s. 64
3.2.7	Forholdet mellom tekst og bilde	s. 66
3.2.8	Tomrom og intertekstualitet	s. 68
3.2.9	<i>Alt vi ikke vet</i> som dramaturgisk konsept	s. 69
3.3	<i>Fokus på ku</i>	
3.3.1	Hva er <i>Fokus på ku?</i>	s. 69
3.3.2	Paratekstene og innhold	
-	Fram- og bakside	s. 70
-	Innsideperm	s. 71
-	Tittelblad og format	s. 71
3.3.3	Forholdet mellom tekst og bilde	s. 72
3.3.4	Semiotiske koder	s. 74
-	Kompetansekrav til leseren	s. 75
3.3.5	Intertekstualitet	s. 76
3.3.6	Å snu opp ned på forholdet mellom tegn og innhold	s. 78
3.3.7	Tomrom og implisitt leser	s. 79
3.3.8	Stil i bilder og billedramaturgi	s. 79
3.3.9	<i>Fokus på ku</i> og konteksten	s. 80
3.3.10	<i>Fokus på ku</i> som dramaturgisk konsept	s. 81
4.0	Oppsummering	
4.1	Oppsummering av analysene	s. 82
4.2	Ambivalente tekster	s. 83
4.3	Tomrom i teksten	s. 85
4.4	Veien videre	s. 86
	Litteratur	s. 88
	Vedlegg	

1.0 Innledning

1.1 Om bildeboka etter 1970

I barnelitteraturen etter 1970-tallet skjer det en endring i emneområde, tema og motivvalg. *Norsk barnelitteraturhistorie* (2005) sier dette: ”Vi ser ei linje i barnelitteraturens utvikling fra oppseding til estetisk oppleving, fra oppsedande tekstar til litterære tekstar”¹. Endringen gjelder hele det barnelitterære feltet, men det er *bildebokfeltet* jeg skal fokusere på i denne avhandlinga.

Offentlige støtteordninger, import av bildebøker fra utlandet og en økende interesse for illustrasjon og bokkunst nevnes som noen av årsakene til oppblomstringen av bildebøker etter 1970². Innholdsmessig ser en vilje til å bryte med den tradisjonelle idyllen, som er preget av realistiske hverdagsfortellinger med en lykkelig slutt. Hverdagen er fremdeles hovedmotivet, men forfattere trekker inn nye forhold som påvirker barns liv. Å skrive om barns følelser blir fokusert og tematisert på en helt annen måte en før. *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* (1976) av Fam Ekman har satt spor og skildrer det å være liten i en stor voksenverd. Uro og redsel er et motiv som blir tatt inn i bildeboka på 70-tallet og blir senere brukt i mange bildebøker. Et endret familiemønster speiles også i bildebøkene. Særlig på 80-tallet skildres bare en av foreldrene, og Birkeland og Storaas bemerker at det er påfallende mange bildebøker som tematiserer forholdet mellom far og barn³. Tema som sjukdom, død, kropp, savn, ensomhet, sinne, osv er tema som svært sjelden finnes i bildebøker før 1970. Utover på 80-tallet tar *eventyrlige* og *fantastiske* fortellinger også plass i bildeboka, og en ser en sterkere fokusering på de psykiske dimensjonene ved tilværelsen⁴.

Nye temaer i bildeboka fører også med seg endringer i illustrasjonene og spesielt ser vi en utvikling av forholdet mellom tekst og bilde. Til tross for denne endringen, mener Birkeland og Storaas at den røde tråden i bildespråket er ”eit naturalistisk forteljande biletspråk”⁵. Først på 80-tallet ser Birkeland og Storaas et større mangfold. Flere bildebøker med en gjennomgående dekorativ, fabulerende bildeframstilling kommer på markedet. Og de mener

¹ Birkeland/Risa/Vold 2005:13

² Birkeland/Storaas 1993:77/78

³ Birkeland og Storaas 1993:89

⁴ Birkeland/Storaas 1993:96

⁵ Birkeland/Storaas 1993:161

en fabulerende bildeframstilling gir større frihet til bildefortelleren enn det naturalistiske bildeuttrykket⁶. Illustratører som Harald Nordberg, Håkon Bjørklid, Mette Newth og Wenche Øyen, Iben Sandemose, Fam Ekman er noen av de mange som blir nevnt i *Den norske biletboka* (1993) og *Norsk barnelitteraturhistorie*. Surrealisme er et stadig vanligere innslag i bildebokillustrasjonene, noe som ”ikkje er urimleg om ein har sett ein samanheng mellom surrealisme og barnets innfallsrike, fabulerande tankegang, der ”alt går an”, skriver Birkeland og Storaas⁷.

Norsk barnelitteraturhistorie påpeker at vi finner flere innslag av det man gjerne ser som kjennetegn på den postmoderne litteraturen utover på 80- og 90-tallet. De nevner:

”ein større kompleksitet i framstillinga av handlingar og personar, eit meir raffinert språk, sjangerblanding, brot med eller oppløysing av dei episke strukturane, ein medviten intertekstuell dialog med andre tekstar, og metafiksjon, dvs. at forteljaren har eit medvite forhold til sin eigen illusjon og stadig minner lesaren om at dette er oppspinn og fiksjon”⁸.

Dette er kvaliteter som etter min mening også gjelder for mange bildebøker etter 2000. En ny generasjon med bildebokforfattere og illustratører har siden 1990-tallet fortsatt eksperimenteringen når det gjelder bildebokas form og innhold. *Norsk barnelitteraturhistorie* omtaler det som ”ei open og eksperimenterande skrivemåte” og ” på bildesida utnytta illustratørane sin dramaturgiske kompetanse på ein sjølvmedviten måte”⁹. De fortsetter og karakteriserer illustrasjonene som spenningsfylte og kraftfulle, raffinerte, frodige og groteske på samme tid. En ser bevisst bruk av kontraster i form og farge, og skriften blir gjerne brukt som visuelt virkemiddel. I bildeboka brukes gjerne elementer fra tegneserie og film. Og de mener å se at ”den ”stygge”, ikkje-harmoniserande estetikken i bildeboka” er et fenomen norske bildebøker deler med danske¹⁰. Nye illustratører som Akin Düzakin, Svein Nyhus, Inger Lise Belsvik, Per Dybvig, Kim Hiorthøy og Gry Moursund nevnes. I boka *Å si det i farge og strek* (2004) intervjues flere av de ovennevnte illustratører. Samtalene bekrefter og konkretiserer flere av de kjennetegnene Birkeland/Risa/Vold lister opp. Vi kan lese flere eksempler på illustratører som sier de er inspirert av tegneserie og film, og at de ser på seg selv som regissører som bestemmer blant annet kostyme og rekvisitter¹¹.

⁶ Birkeland/Storaas 1993:165

⁷ Birkeland/Storaas 1993:175

⁸ Birkeland/Risa/Vold 2005:306

⁹ Birkeland/Risa/Vold 2005:320

¹⁰ Birkeland/Risa/Vold 2005:322

¹¹ Bing Kleiva/Kaldestad 2004, se blant annet side 28, 37 og 95

Eksperimenteringen i barnlitteraturen generelt, kommenteres også av Harald Bache-Wiig i artikkelen ”Den dobbelte stemmen i barnlitteraturen” (1996), der han spesielt påpeker at forfatterne i større grad dyrker litteraturen som medium for kunst og ikke som medium for kommunikasjon¹². Denne endringen fra velmenende pedagogisering til en litteratur som viser mindre tydelige pedagogiske fotspor, mener *Norsk barnlitteraturhistorie* har med forholdet til *leseren* å gjøre. De viser til den danske barnlitteraturforskeren Torben Weinreich, som mener at tilpasningen innholdet til barneleseren fører til en forenkling som ikke gir rom for ”dobbeltbotnar eller umedvitne kjensler”. De siste tjue årene derimot, har fortellertekniske grep forfattere har gjort, medvirket til å gjøre den implisitte leseren mer sammensatt¹³. Begrepet *implisitt leser* er et begrep Wolfgang Iser har utviklet og betyr den innskrevne leseren i teksten¹⁴.

Den svenske barnlitteraturforskeren Ulla Rhedin kaller noen av de nyeste bildebøkene for ”det poetiska eller expressiva bilderboks-konseptet”. Rhedin beskriver dette konseptet blant annet til å ha en uvanlig åpen struktur og mange ”bottnar”. Teksten er mer poesi og drama enn tradisjonell bildebokfortelling og bildene er mer symbolske og subjektive enn tradisjonell bildeboksrealisme. Rhedin poengterer også at disse nye bildebøkene har voksenappell: ”I ovanligt hö grad har det kommit att innebära bilderböckerna gestaltar ämnen som är oroande och provokativa och möjligen smärtsamma för vuxna. Det innebär också att boken kan tolkas på både barn-och vuxennivå, att den har både barn-og vuxenappell”¹⁵.

Den nye utprøvingen innefor bildebokfeltet kommer kanskje mest fram i det visuelle uttrykket. Illustrasjonene fyller en sentral rolle i bildebøkene, sammen med teksten. Bildene er stadig blitt en viktigere del av fortellingen. Den *dekorative og gjenfortellende* funksjonen bildene som regel har hatt, blir komplettert med en *tolkende* funksjon. En ser at illustratørene oftere går i dialog med teksten og at bildene i større grad tar ansvar for å drive handlingen framover¹⁶. Men bildene kan også ha en *selvstendig fortellefunksjon*. Helheten blir da skapt gjennom at tekst og bilde har ansvar for å fortelle ulike ting¹⁷. Dette kan sammenlignes med avløsningsfunksjonen til Barthes, som jeg kommer nærmere inn på senere i avhandlinga.

¹² Bache-Wiig 1996:180

¹³ Birkeland/Risa/Vold 2005:306

¹⁴ En nærmere forklaring kommer i kapittelet ”Tomrom i teksten. Implisitt leser og modell-leser”.

¹⁵ Rhedin 2004:152-153. En nærmere forklaring og problematisering av Rhedins bildebokkategorier kommer i kapittelet: Ulike bildebokkonsept

¹⁶ Birkeland/Risa/Vold 2005:316

¹⁷ Mjør/Birkeland/Risa 2000:124

Illustratør Harald Nordberg mener at den nye generasjonen med særpregede og dyktige illustratører de siste åra har satt sitt helt personlige preg på denne kunstformen, med nye, utforskende, eksperimenterende visuelle uttrykk i bildebøker. Han sier i sin artikkel ”Når bilde og tekst forteller sammen – et bildebokteoretisk innspill”(2001), at dyktigheten ikke bare består i å lage gode bilder, men at disse illustratørene er svært gode bildedramaturger:

”Disse unge illustratørene beveger seg like gjerne innenfor multimedia, animasjonsfilm eller tegneserier som de frekventerer bildeboka. Dette fører ofte til at denne gruppen vet langt mer om hvordan man dramatiserer en tekst enn både forfattere og forleggere (og for den saks skyld formidlere og kritikere)”¹⁸.

Det er disse nye og visuelt utfordrende bildebøkene som er studieobjektet i denne avhandlinga. I tradisjonelle bildebøker har den episke teksten oftest vært utgangspunktet. Et sitat fra *Den norske biletboka* sier at ”dessutan må det ikkje bortforklarast at den verbale teksten nesten alltid er utgangspunktet for biletboka, også for bøker der forfattar og biletkunstnar er den same”¹⁹. At bildene de senere år er blitt viktigere og mer komplekse, skaper et inntrykk av at det visuelle har fått en annen og endret rolle. Det kan virke som om det visuelle er minst like viktig som det tekstlige, i noen tilfeller også selve utgangspunktet for bildeboka. Dette skaper rom for å en utvikling i forholdet mellom tekst og bilde, og i noen tilfeller, egne bildebok-konsept.

1.2 De nye bildebøkene

I denne avhandlinga vil jeg analysere tre av disse nye bildebøkene. Bøkene jeg har valgt ut representerer noen nye tendenser, de er svært ulike og sammen utgjør de et mangfold. *Den gamle mannen og hvalen* av Stian Hole (2005) er en episk, sakte og dramatisk fortelling, bygd opp etter et minnebokprinsipp der bildene forteller simultant om både fortid, nåtid, men også framtid. Historien foregår på to plan, teksten forteller om nåtida, og bildene gir impulser til å forstå fortida. *Alt vi ikke vet* av Kristin Roskifte (2003) inneholder to linjer tekst og zooming og bladrytme er sentralt. Den formidler et bildeforløp som på en særegen måte involverer leseren og manipulerer med leserens persepsjon av boka. Leseren blir hovedpersonen, og er den som må lage historiene. *Fokus på ku* av Ragnar Aalbu (2004) er en slags ”lek” med sakprosaen, en visuell leksikonartikkel, som presenterer ”fakta” om kua på en humoristisk måte, komponert slik at tekst og bilde er gjensidig avhengig av hverandre for at oppslaget skal

¹⁸ Nordberg 2001:54

¹⁹ Birkeland og Storaas 1993:208

gi mening. Felles for alle, er at bildene spiller en helt sentral rolle. Alle forfatterne er utdannet illustratører, og de står selv for hele bokprosjektet, både tekst, illustrasjon og design²⁰.

Problemstillinga er:

I de aller fleste bildebøker har en skrevet tekst vært utgangspunkt for illustratørens arbeid. Denne situasjonen ser ut til å være i endring i vår moderne informasjons- og bildekultur, med nye generasjoner illustratører og nye vilkår for å produsere bilder. Utgangspunktet for en bildebok kan like gjerne være en visuell idé, eller en idé om noe tekst og bilder kan fortelle sammen. Disse bildebøkene skiller seg fra tradisjonelle, tekstinitierte bøker. Hvordan kan man beskrive dramaturgi og ikonotekst i tre bildebøker, der det visuelle spiller en overgripende rolle?

Avhandlinga følger denne disposisjonen: I kapittel 2 starter jeg med å klargjøre noen sentrale teoretiske perspektiver som vil være relevante for analysene. Det finnes ulike definisjoner av hva en bildebok er, og det vil derfor være naturlig å presentere og problematisere diskusjonen om bildebokas egenart. Deretter følger en presentasjon av begrepet dramaturgi og hvordan det kan brukes i en bildebokssammenheng. Forholdet mellom tekst og bilde er sentralt i en diskusjon om bildeboka. Jeg vil presentere Roland Barthes teori om hvordan tekst og bilde kan virke sammen, og tidligere forsøk på å kategorisere bildeboka i ulike bildebokkonsept. Teoridelen slutter av med at jeg beskriver noen teoretiske områder som gir fruktbare perspektiv på diskusjonen om den moderne bildeboka. Bildeboka som en ambivalent tekst, som kommuniserer med både barn og voksne er svært sentralt. Det samme er intertekstualitet, teori om tomrom i teksten og implisitt leser/modell-leser. Disse områdene beskriver jeg hver for seg for å klargjøre og skille, men i praksis konstituerer de hverandres eksistens, noen som kommer klarere fram i analysene.

Kapittel 3 inneholder analysene. Jeg analyserer hver bok og analysene fører fram mot en beskrivelse av tre ulike bildebokkonsept, som jeg mener representerer noen interessante tendenser i bildebokutviklingen. Analysene bygges ikke opp likt, men tilpasses hver enkelt bildebokss egenart. Teoretiske innfallsvinkler som bare er nødvendige for å analysere én bok, hentes inn i analysekapittelet. Analysen av *Den gamle mannen og hvalen* har størst omfang, men analysene av *Alt vi ikke vet* og *Fokus på ku* er like viktige. Til slutt følger en oppsummering av analysene, og avhandlinga.

²⁰ Av praktiske årsaker kommer jeg i det følgende bare til å bruke begrepet forfatter.

1.3 Noen lesevitenskapelige perspektiv

Vi leser og forstår bøker forskjellig. Et barn gjør en annen resepsjon enn en voksen. Vi har alle ulike referanser, tekstlige erfaringer og erfaringsgrunnlag. Like fullt ligger det føringer i teksten som gjør at innenfor ulike aldersgrupper, vil en trekke mange av de samme konklusjonene. Mine lesninger av bildebøkene er voksne lesninger. Det innebærer at jeg nærmest har en voksen idealleser i hodet når jeg analyserer. Ulike lesninger har ulike funksjoner. Jeg har lest bøkene med fokus på å analysere dramaturgi og ikonotekst, med mål om å beskrive tre bildebokkonsept.

Et lesevitenskapelig perspektiv ser leser, tekst og kontekst i en sammenheng. Mine analyser tar utgangspunkt i et produksjonsperspektiv, men underveis aktiviserer de selv resepsjonsteori. Tekster oppstår heller ikke i et tomrom, men i et tekstrom. Når jeg skriver at tekster har trekk fra tegneserier og film, når jeg viser til andre tekster, tendenser og utviklingstrekk, konkretiseres dette. I mitt arbeid er det likevel tekstene som er hovedfokus. Analysene er en operasjonalisering av begrep og teorier, og en slik nærlesning av tekster gir ny kunnskap til å se tekstene i en utvidet sammenheng.

2.0 Teoretiske perspektiv

2.1 Bildebokas egenart

2.1.1 Bildebokdefinisjoner

Hva er en bildebok? Det er ikke helt ukomplisert å gi et presist og dekkende svar på dette spørsmålet. For å vise noe av diskusjonen velger jeg her å presentere et utvalg av definisjonene som brukes. Den svenske bildebokforskeren Kristin Hallberg gir denne definisjonen: ”En bilderbok är en barnbok med en eller flera bilder på varje uppslag”²¹. Dette er en definisjon som er svært vid, og som inkluderer mange barnebøker med bilder. Men en arealbasert definisjon sier lite om bildebokas særpregede karakter, som mer handler om bildebokas spesielle kombinasjon og interaksjon mellom tekst og bilde. Og trenger en bildebok alltid å være en barnebok? Tone Birkeland og Frøydis Storaas utvider Hallbergs definisjon til å være en ”bok med eitt eller fleire bilete på kvart oppslag, til vanleg kombinert

²¹ Hallberg 1982:164

med tekst”²². Denne definisjonen utelukker til dels bildebøker som bare består av bilder. Birkeland og Storaas påpekte den gang at norske bildebøker uten tekst er sjeldne å finne. Om *uten tekst* vil si, absolutt helt uten tekst, gjelder nok påstanden i stor grad i dag også. Men om *uten tekst* også kan forstås som minimalt med tekst, er påstanden ikke i like stor grad gjeldende. Blant annet *Alt vi ikke vet* av Roskifte, men også Roskiftes bildebøker, *28 rom og kjøkken – historien om Alf og Beate* (2004) og *Still deg i kø!* (2005) er bildebøker med svært lite tekst.

”Bøker med ett eller flere bilder på hvert oppslag, der tekst og bilde sammen deltar i framstillinga av et narrativt forløp”²³, er en definisjon som utelukker to av bildebøkene jeg skal analysere. For verken *Alt vi ikke vet* og *Fokus på ku* er bøker der tekst og bilde deltar i et narrativt forløp. Likevel velger jeg å påstå at de begge kommer under kategorien bildebøker. Også denne nyere definisjonen av Nina Christensen ekskluderer de to bildebøkene som nevnt ovenfor.

”Billedbogen er en bog, der enten i et samspill mellem tekst og billeder eller gennem billeder alene formidler et fiktivt narrativt forløb, fortalt (også) med barnet som implicit læser, og i udgangspunktet ofte produceret til en fortælsesituation, hvor teksten læses højt for barnet”²⁴.

Christensen polemiserer mot tidligere definisjoner og mener at disse mangler ”det faktum at billedbogen normalt forudsættes at skulle lese højt”²⁵. En analyse av en bildebok må ta hensyn til at flere forskjellige sanser aktiveres. Analyser som kun fokuserer på bildesiden, kun på teksten, eller kun på ”lydsiden” vil være reduktive, sier Christensen. Men også denne definisjonen impliserer et narrativt forløp, noe som altså ikke er relevant for to av mine utvalgte bøker. Det finnes flere definisjoner og Rhedin gjør nærmere greie for noen.²⁶

Den definisjonen jeg forholder meg til i mitt arbeid med bildebøker er definisjonen Agnes-Margrete Bjorvand bruker, nemlig at en bildebok er ”ei bok med ett eller flere bilder på hvert oppslag (hver dobbelside) som i kombinasjon med andre modaliteter uttrykker en estetisk helhet”²⁷. Her sies ingenting om at det må være et narrativt forløp, heller ikke at det må være en barnebok, eller at teksten skal leses høyt for et barn. På den måten er dette en vid og

²² Birkeland og Storaas 1993:14

²³ Amundsen 1999 og Mjørt/Birkeland/Risa 2000

²⁴ Christensen 2000:34

²⁵ Christensen 2000:33

²⁶ Rhedins 1992:15-18

²⁷ Bjorvand 2002:70

inkluderende definisjon, men den gir heller ikke klart avgrensede kriterier. For hva skal til for at noe skal uttrykke en estetisk helhet?

2.1.2 Bildeboka – en multimodal tekst

Bildeboka representerer et møte mellom to kunstarter, litteratur og bildekunst. Men en forklaring som bare sier at bildeboka er en kombinasjon av litteratur og bildekunst, fanger ikke opp bildebokas særegenhet. Møtet mellom to kunstarter skaper en helt ny kunstart. En bildebok er derfor et kunstuttrykk som må forklares på egne premisser. En bildebok er sin egen modell. At bildeboka er et møte mellom to kunstarter, har også kanskje ført til at den har falt mellom to stoler. ”Litteraturvitaren har vegra seg på grunn av bileta, kunsthistorikaren på grunn av teksten”²⁸. Det samme synet har også Nordberg når han sier at en vurdering og teoretisering av bildeboka stort sett har vært forbeholdt miljøer med litterær bakgrunn. Interessen har da dreid seg om litterære forhold som formale kvaliteter og tematikk, mens forholdet til bildene har vært av en kunsthistorisk og estetisk kvalitet. Formuleringer som at bildene ”passer til teksten”, ”kler teksten” eller ”utdyper teksten” mener Nordberg vitner om dette. Han hevder at: ”Manglende kunnskap om litterære bilders språk – både som enkeltbilder og i serier, har derfor ført til at mye av den utviklingen som kunne ha skjedd mellom tekst og bilde i bildebøkene, dessverre har uteblitt”²⁹. I sin fortsettelse av artikkelen tar Nordberg opp ulike måter tekst og bilde kan virke sammen på. Nordberg kommer der med mange interessante betraktninger, blant annet bruker han en tradisjonell dramaturgimodell som grunnlag for en bildebokanalyse.

Modalitet³⁰ forstår vi som ulike uttrykksformer, men begrepet er ikke entydig. Opprinnelig kommer termen fra lingvistikken og referer til sannhetsverdien eller troverdigheten til et utsagn om verden. Men modalitet som ulike uttrykksformer kan også innebære tegnsystem og semiotiske (meningsbærende) ressurser. Tekst og bilde representerer to tegnsystem, altså to modaliteter. Bildeboka er derfor en multimodal tekst. Når Bjorvand bruker modalitetsbegrepet i sin definisjon av en bildebok, lar hun modalitet bety ulike uttrykksformer, som for eksempel tekst og bilde. Bjorvand nevner også senere i artikkelen, formgiving og blaing som former for modalitet i en bildebok, og har dermed en vid og inkluderende definisjon av

²⁸ Birkeland/Storaas 1993:11

²⁹ Nordberg 2001:55

³⁰ modalitet (av lat. *modus*, måte), *språkvit.*, semantisk kategori som uttrykker ulike typer mulighet og nødvendighet (...) fra: www.caplex.no. Verbale modalitetsmarkører er hjelpeverb som *kunne*, *ville* og *måtte*.

modalitetsbegrepet³¹. Theo van Leeuwen og Günther Kress definerer multimodalitet som bruk av ulike semiotiske (meningsbærende) ressurser og måten disse ressursene er kombinert på³². Man kan altså ikke forholde seg til en multimodal tekst som isolerte bilder eller frittstående verbaltekst. Den multimodale teksten er helheten av det som blir formidlet og lest. Flerdimensjonal dramaturgi er et uttrykk som ofte brukes til å betegne kunstformer som tar i bruk en kombinasjon av flere kunstuttrykk³³. Film, tegneserie og teater er eksempler på dette og bildeboka blir ofte sammenlignet med nettopp disse³⁴. Med utgangspunkt i Kress og Van Leeuwens definisjon kan flerdimensjonal dramaturgi like gjerne erstattes med multimodal dramaturgi. I tillegg til tekst og bilde som to ulike modaliteter, ser vi et særtrekk ved bildeboka; at den utnytter bokmediets tekniske muligheter på en tematisk måte. Størrelse, format og omslag er betydningsbærende elementer og en del av bokas totalitet³⁵.

Bildeboka forteller gjennom tekst og bilde. For å lese en mening ut av en bildeboktekst knytter vi tekst og bilde sammen, interaksjonen mellom de to modalitetene er den egentlige teksten i en bildebok. Kristin Hallberg kaller denne interaksjonen for *ikonotekst*³⁶. En fullstendig lesning av en bildebok er en lesning av ikonoteksten³⁷. På samme måte som multimodalitet betegner helheten av det som blir formidlet, forstår vi også ikonoteksten. For ikonoteksten er et forsøk på å beskrive syntesen mellom tekst og bilde. Slik kan vi si at Hallberg var tidlig ute med teoretisering av det vi i dag kaller multimodalitet. Bortsett fra at multimodalitetsbegrepet også inkluderer andre semiotiske ressurser enn bare tekst og bilde.

Realisering av en ikonotekstlesning kan ofte bli som dette: Fram- og baksida er det først som møter oss når vi holder en bildebok i hendene, vi får et førsteinntrykk. Når vi blar opp og begynner å lese, er det bildet vi ser først. Bildet gir oss en første inngang til historien, vi blir forberedt. Etter hvert som vi leser teksten, blir bildet meningsfylt, det får et tydeligere og

³¹ Bjorvand 2002:72. Når jeg sier *vid og inkluderende definisjon* innebærer det at jeg tar inn diskusjonen, om modalitet som begrep bare kan brukes om tekst og bilde, eller om modalitetsbegrepet også kan brukes om for eksempel formgivning og blaing.

³² Kress/Van Leeuwen 2001:20

³³ Nordberg 2001:57

³⁴ Amundsen 1999:26, Rhedin 1992:112, Nordberg 2001

³⁵ Amundsen 1999:26

³⁶ Hallberg 1982:165

³⁷ Marianne Røskeland deler ikonotekst-begrepet inn i tre i artikkelen *Ikonotekst. Forsøk på definisjon*. i Norskklæraren nr. 4/98 . Ikonotekst som intensjon, *intendert ikonotekst*. Når en billedlig framstilling er laget for å fungere sammen med en verbaltekst. Ikonotekst som fenomen, *konkret ikonotekst*. Når tekst og bilde er plassert sammen slik at det foregår en gjensidig betydningsutveksling mellom tekst og bilde. Da kan det gjelde alle sammenstillinger av tekst og bilde. Ikonotekst som resepsjon, *mental ikonotekst*. Den tekst som oppstår i leseren sin bevissthet når han leser tekst og bilde sammen.

kanskje utvidet innhold, som igjen kan påvirke vår resepsjon av teksten osv. Når vi er ferdig å lese, ser vi kanskje på bildet enda litt, før vi blar om. En bildebok leser vi som regel flere ganger, og får dermed anledning til å lese og oppleve tekst og bilde på nytt flere ganger, noe som igjen kan føre til en utvidet forståelse av boka. En slik forståelse som dette har også Nikolajeva når hun sammenligner lesningen av en bildebok med en hermeneutisk sirkel. ”Läsaren pendlar mellom det verbala och det visuella, medan forståelsen blir bredare och djupare”³⁸. Det er i dette møte mellom tekst og bilde at bildebokas estetikk blir skapt. Å beskrive dette møtet viser seg ikke alltid å være like lett. De ulike typer av interaksjon mellom tekst og bilde er vanskelig å sette ord på. I et forsøk på å beskrive ikonoteksten, ender ofte bildebokteoretikere opp med å beskrive tekst og bilde hver for seg. Nikolajeva og Scott problematiserer dette og sier at ”we still lack tools for decoding the specific ”text” of picturebooks, the text created by the interaction of verbal and visual information”³⁹. Om vi mangler et presist metaspråk, mener jeg det likevel er mulig å beskrive ikonoteksten med de begreper som allerede eksisterer, og kanskje på den måten konstruere nye begrep. I forhold til det å beskrive tekst og bilde hver for seg, mener jeg dette er naturlig. Enhver analyse vil nødvendigvis måtte skille delene fra hverandre, en må bare ikke glemme å se delene i en utvidet sammenheng⁴⁰.

2.1.3 Paratekstene

I *litteraturvitenskapelig leksikon* defineres paratekst til å være, ”all tekst som direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, er en del av den aktuelle teksten, f. eks. titler, forord og forfatternavn.(...)”⁴¹. I bildebøker er parateksten framsida, baksida, innsideperm og tittelblad. En bildebok har et betydelig mindre omfang enn for eksempel en roman. Paratekstene utgjør derfor en sentral del av boka, de kan blant annet gi impulser og skape forventning til innholdet. Å utnytte de dramaturgiske mulighetene paratekstene gir, bør av den grunn være en vesentlig del av en bildebokas estetikk og innhold. Men som Nikolajeva og Scott hevder, er nesten ingenting blitt skrevet knyttet til bildebokas paratekst⁴². Noe som kan være et bilde på at paratekstenes betydning i en bildebok ikke har vært tillagt særlig vekt. Bildebokforfattere og illustratører har oftest heller ikke utnyttet mulighetene. For eksempel så har fram til den senere tid, de aller fleste bildebøker hatt hvite permblad eller permblad i

³⁸ Nikolajeva 2000:13

³⁹ Nikolajeva og Scott 2001:4

⁴⁰ Å bla er også en viktig del av en bildebokas egenart. Jeg tar opp dette i neste kapittel: Dramaturgi i bildeboka.

⁴¹ *Litteraturvitenskapelig leksikon* 1997:189

⁴² Nikolajeva/Scott 2001:241

nøytrale farger. Men dette har endret seg. Nikolajeva sier at en rad moderne bildebokskapere utnytter permbladene (försättsblad) som en del av fortellingen⁴³. Hun nevner flere eksempler, som at hovedpersonen kan være avbildet i ulike positurer eller aktiviteter, avbildning av et kart kan forekomme, oversiktsbilde av en by osv. Permbladene skaper dermed en bakgrunn eller en sidekommentar til bokens handling. De kan antyde noe om bokas tematikk, forberede leseren på innholdet og blir på den måten en del av bildebokas dramaturgi. Nikolajeva og Scott mener også at paratekstene får en viktigere funksjon i bildebøker enn i en roman. For eksempel kan omslagsbildet på en bildebok være en integrert del av det narrative, spesielt når det ikke kopierer et bilde som er inni boka. En historie kan starte på framsida og slutte på baksida⁴⁴.

Tittelen er en vesentlig del av bildebokas helhet og har flere funksjoner. Ettersom den verbale teksten i en bildebok er relativt kort, er tittelen en betydelig del av det verbale aspektet. Og når det gjelder ordløse bildebøker, kan tittelen være den eneste verbale teksten i hele boka⁴⁵. Til slutt nevner jeg format som kan være en viktig del av bildebokas utforming. Nikolajeva og Scott understreker dette når de sier at ”Format is an extremely important feature of picturebook, and there is considerably greater variation in formats of picturebooks as compared to novels”⁴⁶. Stående format, liggende format og kvadratiske format har alle forskjellige egenskaper som kan utnyttes dramaturgisk på ulike måter som en del av bildebokas helhet. Med dette forstå vi at paratekstene og format er en vesentlig del av bildebokas dramaturgi, som er tema for neste kapittel.

2.2 Dramaturgi i bildeboka

2.2.1 Om dramaturgi

Å komponere betyr, innenfor det litterære feltet, å sette sammen en handling, en historie. Dramaturgi er et annet ord for handlings- eller dramakomposisjon, det sier noe om hvordan en historie er organisert. Begreper som struktur og oppbygging brukes også. Dramaturgi kan også tolkes som læren om *virkingen av en komposisjon*, om hvordan hendelser i tid og rom oppleves av den som leser, lytter og ser⁴⁷. For, målet med all dramaturgi er å gjøre

⁴³ Nikolajeva 2000:69

⁴⁴ Nikolajeva/Scott 2001:241

⁴⁵ Nikolajeva 2000:63

⁴⁶ Nikolajeva/Scott 2001:241

⁴⁷ Nordberg 2001:68

leseren/seeren interessert, en vil fortelle historien på den mest interessante måten. Analyse av dramaturgien kan med andre ord avsløre, eller forklare hvorfor en historie er organisert som den er, eller dramaturgiske prinsipp kan brukes til å organisere en historie, slik at den blir godt fortalt.

Opprinnelig er dramaturgi knyttet til den sceniske oppførselen av et drama, om hvordan et drama skulle fortelles og presenteres. Aristoteles etablerte begrepet og sa at en fortelling må bygges opp dramatisk omkring en hel, i seg selv avsluttet handling som har begynnelse, midte og slutt⁴⁸. Disse tre delene kaller Aristoteles eksposisjon, komplikasjon og resolusjon. Eksposisjonen presenterer person, sted og konflikt. I midtdelen, komplikasjonen, bygger historien seg opp mot et høydepunkt og et vendepunkt. Resolusjonen inneholder konfliktløsningen. Dette har etter hvert etablert seg som den klassiske fortellingsgrammatikken slik narratologien beskriver den, og som blant annet tradisjonell vestlig filmdramaturgi bygger på. Tradisjonell filmdramaturgi følger en utviklingen som starter med et *anslag*, deretter kommer *presentasjonen*, så en *fordypning*, en *konfliktopptrapping*, en *konfliktløsning* og avslutter med en *avtoning*⁴⁹.

Nordberg er opptatt av hvordan tekst og bilde kan fungere sammen. Han sier at ”i en bildebok skal de kompositoriske elementene, tekst og bilde, sammen danne et dynamisk samspill, en konstellasjon av elementer med maksimal uttelling”⁵⁰. Slik fanger Nordberg inn dramaturgibegrepet i en bildebokssammenheng. Og som jeg har sagt tidligere, velger Nordberg å bruke begrepet flerdimensjonal dramaturgi, om kunstuttrykk som kombinerer ulike måter å fortelle på, der i blant bildeboka.

Dramaturgimodellen er et nyttig analyseredskap. I denne avhandlinga får dramaturgibegrepet en todelt funksjon. For det første; dramaturgi som et overliggende begrep som betegner historiens dramaturgi, altså hvordan fortellingen er komponert. Men jeg bruker også begrepet bildedramaturgi, som betegner dramaturgien i hvert enkelt bilde. I bildebøkene jeg analyserer står det visuelle uttrykket i en særstilling. Det blir da spesielt viktig å beskrive og tolke det visuelle uttrykket. Bildedramaturgi er dermed et nyttig begrep. Som jeg før har sagt, mener

⁴⁸ Aristoteles. Om diktekunsten og retorikken I: Kittang m.fl. (red) 1987, side 42

⁴⁹ Breum 1993:56. En nærmere forklaring av begrepene kommer i analysen av *Den gamle mannen og hvalen* dramaturgi.

⁵⁰ Nordberg 2001:68

Nordberg at flere av dagens illustratører er svært gode billedramaturger. Dette forstår jeg som at å iscenesette historien visuelt, er en av deres styrker.

2.2.2 Bildebokas dramaturgi

En bildebok viser og forteller, ikonoteksten er det samlede uttrykket. En dramaturgisk analyse må ta utgangspunkt i hvordan historien formidles gjennom ikonoteksten. Jeg gjør en analyse av oppslagsdramaturgien, starter med paratekstene før jeg går over til oppslagene. Bildeboka er en bok, og det å bla er en vesentlig del av en bildebok. Oppslagene står i en seriell sammenheng med hverandre, de viser tilbake til tidligere oppslag og skaper forventning i forhold til neste oppslag. De har derfor også likehetstrekk med tegneserien. Blaingen skaper en rytmikk. Blaingen kan utnyttes som ”drivande i berättelsens dramaturgi”, sier Rhedin⁵¹. Å bla driver historien frem, vi vil se hva som kommer på neste oppslag. Det er blaingen som flytter handlingen frem i tid, blaingen skaper bevegelse. Den utporsjonerer informasjon og skaper forventning til utvikling, til framdrift. Rhedin sier også ”Bläddrandet, slutligen, medför en rytmisering av berättelsens tempo; de olika bladvändningarna kan inrymma olika långa tidsförlopp beroende på om de sammenfaller med enkel scenväxling i bilderna eller med övergång till ny sekvens i handlingen”⁵². Slik kan vi også sammenligne bildeboka med film. Å bla blir som å følge et kamera, med sceneveksling, klipping, ulike kameravinkler osv. Å utnytte blaingens prinsipp som et dramaturgisk grep ser vi ofte i bildebøker.

Dramaturgi i en bildebok kan også analyseres i forhold til hvordan bildet/bildene er satt sammen. Bildekomposisjonen/dramaturgien har mye å si for hvordan vi leser og forstår et bilde. Å plassere sentrale motiv etter horisontale linjer, vil ofte uttrykke ro og harmoni, mens diagonale linjer kan få fram bevegelse, dynamikk og dramatik. Et bilde som dekker hele oppslaget gir et annet inntrykk enn et bilde som bare dekker deler av oppslaget og kanskje er rammet inn. Et heltotalbilde viser ofte en oversikt over miljøet historien utspiller seg i, mens et nærbilde kan bedre få fram følelser, stemninger og reaksjoner. Perspektiv kan også brukes som dramaturgisk effekt. Som i filmen, kan en illustratør velge ulike ”kameravinkler” når han illustrerer, og dermed skape effekter som forsterker handlingen. ”Point of view”-begrepet blir ofte brukt i denne sammenheng⁵³. Froskeperspektiv bruker en ofte når en vil fortelle noe

⁵¹ Rhedin 1992:164

⁵² Rhedin 1992:127

⁵³ Direkte sitat fra Nikolajeva/Scott: “ In narratology, the term ”point of view” is used in a more or less metaphorical sense, to denote the assumed position of the narrator, the character, and the implied reader (or narrate, to keep the symmetry)” (Nkolajeva/Scott 2001:117).

om maktforhold, fugleperspektiv når en vil vise oversikt og kanskje distanse. Verdiperspektiv betyr å forstørre noe eller det som er viktig på bilde. På samme måte kan en bruke farger bevisst for å oppnå dramaturgiske effekter. Bildedramaturgi vil også si hvilke elementer illustratøren velger å ta med på bildet. De forskjellige elementene kan være med på å understreke hvilket miljø man er i, stemning, tema, eller kanskje forstyrre? og skape rom for tolkning. I *Den gamle mannen og hvalen* kan en tolke seg til at måkefjæra i hatten til Cornelius er der for å gi assosiasjoner til et maritimt miljø, at Cornelius er en samler, at han lever i et nært samspill med naturen og for å skille han fra broren Halvor når de møtes. Vi kjenner med en gang igjen Cornelius med fjæra i hatten. En analyse av oppslagsdramaturgi og bildedramaturgi er sentralt i analysene.

2.3 Forholdet mellom tekst og bilde

2.3.1 Ulike samspillformer

Et sentralt forskningsspørsmål knyttet til bildebøker er hvordan forholdet mellom tekst og bilde kan beskrives og hvilke funksjoner disse to modalitetene har. I 1964 skrev Roland Barthes artikkelen ”Rethorique de l’image”, der han forsøker å beskrive ulike samspillformer mellom tekst og bilde. Artikkelen var banebrytende og må sies å ligge til grunn for mye av bildebokforskningen. Utgangspunktet for Barthes er en analyse av en reklame for pasta. For å forklare forholdet mellom tekst og bilde bruker Barthes begrepene *forankring* (*anchrage*) og *avløsning* (*relais*). Et bilde kan inneholde mye informasjon og dersom bildet er uten tekst, kan assosiasjonene lett gå i mange retninger. En tekst til et bilde styrer derimot vår resepsjon i en bestemt retning. Et slikt forhold mellom tekst og bildet kaller Barthes for forankring.

Teksten forankrer bildets betydning og innhold ved å *beskrive, presisere og identifisere*. Barthes sier at ”i alle disse tilfeller av forankring har språket en oppklarende funksjon”⁵⁴. Men forankring kan også bestå i at verbalteksten fortolker bildet ved å omtale og understreke noen av de mulige konnotasjonene bildet gir. Altså kan en si at de to modalitetene viser til hverandre og er en slags understreking av hva som er likt eller felles.

Andre ganger kan forholdet mellom tekst og bilde beskrives som komplementerende. Dette forholdet kaller Barthes for avløsning. Avløsningsfunksjonen innebærer at tekst og bilde avløser hverandre, de bidrar med ulik informasjon, eller de deler på å bringe den nødvendige

⁵⁴ Barthes 1994:28

informasjonen. Barthes identifiserer tekst som både annonsetekst, undertekst til bilder, filmdialog og talebobler osv. Han omtaler ikke bildebøker, men derimot tegneserie. Barthes sier at i en ikonisk totalitet kan disse to funksjonene, forankring og avløsning forekomme samtidig⁵⁵. En tegneserie er en ikonisk totalitet, det er en bildebok også. Begrepene brukes derfor ofte til å beskrive og forklare forholdet mellom tekst og bilde i en bildebok, noe jeg også gjør.

Flere bildebokforskere, blant andre Nikolajeva og Scott, har kommet med innspill til hvordan en kan beskrive forholdet mellom tekst og bilde i bildebøker.⁵⁶ Nikolajeva og Scott beskriver forholdet som *symmetrisk* kontra *komplementært*. De illustrerer dette ved å tegne opp to akser, som i den ene enden samles i et punkt. Dette illustrerer symmetrien, og minner om Barthes forankringsprinsipp. Tekst og bilde forteller som regel det samme, de to modalitetene bekrefter hverandre, selv om det i de mest symmetriske arbeid alltid finnes ”nogle små grader af spæning”⁵⁷. De to aksene fjerner seg derimot fra hverandre, og dermed skaper de to modalitetene en mer kompleks dynamikk. Dette forholdet beskrives som komplementært, tekst og bilde gir forskjellig informasjon, som igjen kan minne om Barthes avløsningsprinsipp. I denne oppgaven velger jeg i hovedsak å forholde meg til Barthes sine begreper. Dette fordi det er begreper som fungerer godt som analyseredskap og nyere teorier bygger i hovedsak på Barthes tenking.

2.3.2 Ulike bildebokkonsept

Tidligere har jeg vist til ulike forsøk på å definere hva en bildebok er. De mange forsøkene illustrerer bredden og variasjonen i bildebokfeltet, og at det ikke er lett å fange inn dette spekteret i én definisjon. Variasjonen viser seg på mange måter, både i ytre trekk, bildeuttrykk og ikke minst, i forholdet mellom tekst og bilde. Slik jeg ser det er bildebokteoretikere enige i at ikonotekst-begrepet fanger inn bildebokas særegenhet. Fordelen med begrepet er at det ikke baserer seg på noe primærforhold mellom tekst og bilde, men på helheten som oppstår når en leser⁵⁸. Slik kan en si at en bildebok er en bok der meningen først realiseres gjennom resepsjonen av ikonoteksten. Dette kan sammenlignes med for eksempel en film, der det er summen av tekst, lyd og bilde som gir mening.

⁵⁵ Barthes 1994:28

⁵⁶ Heidi Bakkeli Amundsen bruker begrepene *parallelt* om når det skjer en dublering av uttrykket ved at samme innhold gestaltet i begge medier, og *alternerende* når tekst/bildeforholdet skjer i en vekselvirkning (Amundsen 1999:26).

⁵⁷ Nikolajeva/Scott 2000:136

⁵⁸ Birkeland/Storaas 1993:182

Interaksjonen mellom tekst og bilde kan skje på mange måter, dermed kan en si at det også oppstår ulike ikonotekster. Det er gjort flere forsøk på å beskrive de ulike samspillformer mellom tekst og bilde, som noen ganger har resultert i formuleringer av ulike konsept, andre ganger bare en grov inndeling av ulike bildeboktyper eller sjangere. For eksempel gjør Nordberg en inndeling av bildeboksjangeren i fire typer. Kategori en er bøker med bare bilder, der bildene forteller historien og teksten er fraværende. Kategori to er bøker hvor teksten er sekundær. Der er det stort sett bildene som forteller historien, teksten utfyller bare det bildene ikke kan eller vil uttrykke. Kategori tre er bøker hvor det er likeverd mellom tekst og bilde. Bilde og tekst veksler på å fortelle historien. Og fjerde kategori hvor bildene er sekundære. Teksten kan her stå alene og klarer seg godt uten bilder, selv om bildene kan gi en tilleggsopplevelse⁵⁹. En inndeling som dette kan likevel være problematisk for de tre siste kategoriene er til dels basert på skjønn. For hvor går grensen mellom å bare illustrere teksten og å være med på å fortelle historien?

I sin doktorgradsavhandling deler Rhedin bildeboka inn i tre kategorier. I den *episke bildeboka* er teksten primær, den er skrevet uten tanke på at det skulle være en bildeboktekst. Bildene har sin funksjon bare i å illustrere teksten. I den *ekspanderende bildeboka* er teksten skrevet med tanke på at det er først gjennom bildene at narrasjonen er fullbyrdet. Og i den *genuine bildeboka* er tekst og bilder uvilkarlig strukturelt avhengige av hverandre for at narrasjonen skal bli virkelig. Verken teksten eller bildene kan unnværes om bokas handling skal fullbyrdes eller overhodet kunne forstås⁶⁰. Rhedins inndeling har blitt problematisert av for eksempel Nikolajeva og Scott. De kan akseptere Rhedins første kategori, men ”her two other categories are somewhat artificial, for the difference is very subtle and obviously subjective, and no clear criteria are proposed by Rhedin once she has exemplified her two categories by means of two existing picturebooks”⁶¹. Jeg vil si meg enig i denne påstanden. Som jeg nevnte i starten på avhandlingen, har også Rhedin kommet med en fjerde kategori, det *poetiske eller ekspressive bildebokkonsept*, som forsøker å ta opp i seg flere av de nyere bildebøkene. Etter min mening er også dette konseptet uklart med tanke på kriterier, og jeg har vansker med å se hvor grensen mellom den genuine og den poetisk ekspressive bildeboka går. Som Nikolajeva og Scott kan også Rhedins kategorier minne om Barthes to prinsipper,

⁵⁹ Nordberg 2001:59

⁶⁰ Se Rhedins doktoravhandling *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) fra side 71 for nærmere beskrivelse av disse tre kategoriene.

⁶¹ Nikolajeva og Scott 2001:7

forankring og avløsning. I den episke bildeboka kan forholdet mellom tekst og bilde beskrives som forankrende. I de andre kategoriene er avløsningsprinsippet fremtredende.

Og det er gjort flere forsøk på inndelinger⁶². En ser at mange av beskrivelsene av forholdet tekst/bilde og forsøkene på inndeling i ulike bildeboktyper, samsvarer og har til dels felles innhold, men ulike benevninger. Nikolajeva og Scott viser til flere, og sier at det er inndelinger som er gode som utgangspunkt, men de mener spekteret er bredere, og det trengs flere kategorier for å beskrive de ulike samspillformene mellom tekst og bilde. Derfor er ingen av de tidligere inndelinger tilfredstillende, Nikolajeva og Scott vil dermed ”start by describing the two extremes of the spectrum and then place other varieties of picturebooks between them”⁶³. De setter så opp en oversikt med de to ekstremitetene, tekst uten bilder og en tekstløs bildebok, narrativ og ikke-narrativ, i hver ende, og plasserer ulike variasjoner i forholdet tekst/bilde i mellom⁶⁴.

En modell som tar utgangspunkt i ekstremitetene kan virke fornuftig, for den bør gi plass til de ulike variasjonene som finnes. Men jeg finner også Nikolajeva og Scott sine prinsipper for inndeling utilstrekkelige. De forsøker å lage kategorier som baserer seg på forholdet mellom tekst og bilde, men jeg har likevel vansker med å vite eksakt hvor jeg skal plassere bildebøkene jeg analyserer. Jeg stiller meg det spørsmål om det i det hele tatt er nødvendig å jakte på presise kategorier. Trenger vi det? Forsøkene på ulike inndelinger kan likevel være til nytte, for de er et verktøy til å tenke og diskutere med. Mine tre analyser er ikke et forsøk på å lage nye bildebokkategorier, men er heller et forsøk på å beskrive tre bildebok-konsept som viser noen nye tendenser.

2. 3. 3 Ord og bilde som ulike tegnsystem

Tekst og bilde tilhører to ulike tegnsystem. Mens vi leser en tekst lineært, et ord om gangen, er bildet romlig og simultant organisert gjennom punkt, streker, farger og flater. Vi leser et bilde ved å flytte blikket rundt i planet. Teksten er temporal, bildet er spasielt. I skriftspråket kan forholdet mellom språk tegn og innhold beskrives som arbitrært, vilkårlig. Ferdinand de

⁶² Se for eksempel Birkeland/Storaas (1993), Gregersen (1974), og Nikolajeva/Scott (2001) som viser til flere teoretikere.

⁶³ Nikolajeva/Scott 2001:8

⁶⁴ Nikolajeva/Scott 2001:12

Sassure skapte begrepet *semiologi*, tegnlære⁶⁵. Semiologien sier at det er ingen naturlig eller logisk sammenheng mellom et tegn og dets innhold. Til forskjell fra språktegn, baserer ikoniske tegn seg på ulike former for likhet med objektet. Om vi forsøker å tegne en katt, så forholder tegningen vi lager seg på en eller annen måte til katt slik vi kjenner den fra virkelighetens verden eller fra andre representasjoner vi har sett tidligere. Det eksisterer på den måten en form for parallellitet eller identitet mellom en tegnet katt og en levende katt⁶⁶.

En bildebok er altså et kunstuttrykk som på samme tid inneholder verbalspråkets tegn som artikulterer handlinger i tid og bildespråkets tegn som gestaltes i rommet. Paragone⁶⁷, betegner striden mellom ordkunst og bildekunst, om representasjonsformenes makt. Møte mellom ord og bilde i en bildebok kan ikke betegnes som en strid, men snarere et samarbeid. For hvordan er meningsproduksjonen når to så ulike uttrykk møtes og danner en helhet i en bildebok? Lykke sier at dialektikken mellom spatialitet og temporalitet ikke hindrer en sammenstilling av ord og bilder, men snarere kan betraktes som ett blant flere elementer som åpner teksten og beriker den⁶⁸.

2.4 Bildets grammatikk

Verbalspråket er bygd opp av meningsbærende biter som til sammen danner verbalspråkets grammatikk. Har bildespråket en grammatikk? Finnes det regler for hvordan bildets tegn skal settes sammen? Illustrasjonene i en bildebok er svært varierte. Ulike kunstteknikker, som grafikk, akvarell, blyantegning, collasjer blir brukt. I nyere bildebøker brukes digitale verktøy som for eksempel photoshop, noe som igjen åpner for nye muligheter. Bildeuttrykket varierer fra abstraksjon og stilisering i den ene enden, til detaljrik naturalisme i den andre. Dette er en variasjon som på en eller annen måte må få betydning for meningsproduksjonen i en bildebok.

I boka *Reading Images. The Grammar of Visual Design* introduserer Gunther Kress og Theo van Leeuwen en grammatikk til å lese og forstå bildespråket. Utgangspunktet er tekst og bilde

⁶⁵ Det jeg skriver om semiologi, og senere, semiotikk, tradisjonen etter Peirce, baserer seg på fremstillingen i *Mediekultur. Mediesamfunn* (1999) av Jostein Gripsrud.

⁶⁶ I kapitlet Semiotiske koder og *Fokus på ku* kommer jeg nærmere inn på dette.

⁶⁷ ”Begrepet *paragone*, eller striden mellom ordkunst og bildekunst, stammer fra Leonardo da Vinci og hans refleksjoner omkring maleriet og diktningen, der han søker å overbevise leseren om de visuelle kunstarters enestående posisjon” (Lykke 2000:22)

⁶⁸ Lykke 2000:38. Lykke skriver ikke om bildebøker, men om illustrerte tekster. Han bruker ikke begrepet ikonotekst, men snakker om det ”doble visuelle og verbale uttrykket” og ”forholdet mellom elementene innenfor tekstens totalitet”.

som to ulike modaliteter som forteller på ulikt vis. Noe kan uttrykkes bare verbalt eller bare visuelt, mens noe kan både uttrykkes verbalt og visuelt. Men selv om det kan uttrykkes både verbalt og visuelt, så er det "the way *in which* it will be said" som er forskjellig. De fortsetter og sier "what is expressed in language through the choice between different word classes and semantic structures, is in visual communication, expressed through the choice between, for instance, different uses of colour, or different compositional structures"⁶⁹. Og det er dette de diskuterer og eksemplifiserer i *Reading Images*.

Jeg har tidligere påpekt at modalitetsbegrepet kan forstås på to måter. Blant annet blir tekst og bilde som to ulike tegnsystem betegnet som ulike modaliteter. Kress og van Leeuwen har en forståelse av modalitet som en sannhetsmarkør, en tekst sitt forhold til den virkelige verden. Ulike modaliteter representerer ulike grader av sannhet i forhold til den virkelige verden. Som Kress og van Leeuwen sier; vi "vet" at et fotografi ikke lyver, en rapport er mer troverdig enn en fortelling, å ha sett noe med egne øyne er mer til å stole på enn å ha hørt noe med egne ører⁷⁰. Om vi går tilbake til eksempelet med en levende katt versus en tegnet katt, vet vi at vi ikke kan sette likhetstegn. En avbildning kan aldri bli eller være virkelig, for det er bare en avbildning. En katt som i det virkelige liv eksisterer i tredimensjonal form, eksisterer i en avbildning bare i en todimensjonal form. Men går det likevel an å snakke om grader av avspeiling av virkeligheten? For hvordan velger vi å avbilde katten? Forsøker vi å tegne så naturalistisk som mulig, eller lager vi en abstraksjon av objektet katt? Er en naturalistisk tegning mer sann enn en abstraksjon? Er et fotografi det beste til å avbilde virkeligheten? Har for eksempel et fotografi tilgang til presis representasjon? Om sannhet knyttet til visuell kommunikasjon og representasjon sier Kress og van Leeuwen:

"the concept of modality is equally essential in accounts of visual communication. Visuals can represent people, places and things as though they are real, as though they actually exist in this way, or as though they do not – as though they are imaginings, fantasies, caricatures etc."⁷¹.

Kress og van Leeuwen analyserer visuell modalitet på en horisontal skala mellom høy og lav modalitet. Visuelle modalitetsmarkører kan blant annet være farge, representasjon (fotografisk versus abstrakt gjengiving av detaljer), perspektiv, lyssetting, klarhet med mer. Virkeligheten er definert på bakgrunn av hvor stor korrespondanse det er mellom den visuelle

⁶⁹ Kress /van Leeuwen 1996:2

⁷⁰ Kress/van Leeuwen 1996:159

⁷¹ Kress /van Leeuwen 1996:161

representasjonen av et objekt, og hvordan vi normalt ser et objekt med ”the naked eye”⁷². På den måten er fargefotoet en slags standard for visuell modalitet i vår kultur, ut fra fargefotoet sin evne til å gjengi farger, detaljer osv. Når de setter farge opp på en modalitetsskala så har svart/hvitt en mindre korrespondanse med virkeligheten innenfor en naturalistisk standard i forhold til fullfargeskalaen med høyt metningsnivå. Men det er også fullt mulig å overdrive fargene slik at de blir overnaturlige og virker urealistiske, og dermed skape større avstand til virkeligheten. En modalitetsskala som dette bruker Kress og van Leeuwen i fortsettelsen på flere ulike modalitetsmarkører som nevnt over.

En slik modalitetsskala er nyttig for meg i mine analyser av bildebøkene. Hole bruker, som jeg senere kommer inn på, ulike visuelle modalitetstandarder, både naturalisme og ”poetisk abstraksjon” i ett og samme bilde, noe som skaper et særegent uttrykk. Også Aalbu bruker ulike modalitetstandarder i *Fokus på ku*, noe som gjør prosjektet hans mer underlig og lekent.

2.5 Den nye bildeboka – ikke bare for barn

- om dobbel adressat/ambivalens

Diskusjoner om moderne barnelitteratur og bildebøker handler ofte om teoretiske perspektiv som ambivalens og dobbel stemme, og om prinsippet om intertekstualitet. Diskusjonene aktualiserer også noen av prinsippene fra resepsjonestetikken; tomrom i teksten og implisitt leser eller modell-leser. De tre bildebøkene som er gjenstand for analyse i denne oppgaven, aktualiserer disse perspektivene på samme måte. En analyse av dramaturgien i en bildebok dreier seg om hvordan historien blir konstruert. Underveis i arbeidet gjør forfatteren direkte og indirekte valg som får konsekvenser for de områdene som er nevnt over. Det kan derfor være nyttig med en presentasjon av noen hovedsynspunkt som blir viktige for analysene.

I innledningen til boka *Bilderbokens hemligheter* skriver Ulla Rhedin at bildeboka i den senere tid har øket sin kompetanse både på innholdssiden (tematisk) og på formsiden (estetisk), og dermed ”breddat sin læsekrets. Något som känns omedelbart nytt är att bildeboken av i dag ofta har något specifikt att säga också de vuxna (...)”⁷³. Dette er en påstand Rhedin deler med mange innenfor fagfeltet⁷⁴. I svært mange nye bildebøker finner en et klart barnenivå, men

⁷² Kress/van Leeuwen 1996:163

⁷³ Rhedin 2004:11

⁷⁴ Se for eksempel Amundsen (1999), Bache-Wiig (1996)

også et klart voksenivå. Bildeboka kommuniserer altså på flere nivåer, slik at det konvensjonelle skillet mellom barne- og voksenlitteraturen ikke er absolutt.

Litteratur som kan leses på flere nivå, for eksempel av barn og voksne, kalles gjerne ambivalent. Zohar Shavit diskuterer dette i sin artikkel ”Teksters ambivalente status”(1997). Shavit stiller seg blant annet spørsmålet om hva en forfatter oppnår med å skrive en ambivalent tekst, og hvordan strukturen gjør det mulig å henvende seg til to ulike publikum. Shavit gir flere svar og mener blant annet at en ambivalent tekst gir den som skriver for barn, større manipulasjonsmuligheter. Shavit er også opptatt av posisjonering innenfor det litterære feltet. En ambivalent tekst som blir anerkjent som en god tekst, legger ofte beslag på en posisjon ved sentrum av barnelitteraturens kanon. Et voksent godkjenningstempel øker statusen til barnelitteraturen og det oppnår en lettere ved å skrive ambivalente tekster, for som Shavit sier ” kun ved å henvende teksten både til barn og voksne og så late som om den er for barn kan forfatteren muliggjøre at teksten aksepteres i to systemer”⁷⁵. Det er altså voksenadressering som sikrer barnelitteraturen en viss status.

Shavits noe kontroversielle syn på barnelitteraturen har provosert flere. Bache-Wiig refererer til flere, først tyskeren Hans-Heino Ewers som gir Shavit rett i hennes syn på at den ambivalente barneboka skal tjene to herrer. Men han mener til forskjell fra Shavit at den voksne leseren vurderer på vegne av barna og det barnelitterære systemet, og ikke etter voksne litterære preferanser⁷⁶. Eller sagt med andre ord, du tar på deg en annen leserrolle når du leser en bildebok i forhold til å lese en roman. Ewers mener det er mulig å henvende seg til to ulike adressater som begge er like egentlige, og å tilfredstille begge parter like bra. Han kaller ikke slike tekster ambivalente, men dobbeltydige. Altså historier med god mening på to lesenivåer. Dagmar Grenz avviser Shavits påstand om at barn og voksenlitteraturen hører til i hvert sitt felt. I sine studier av den tyske klassikeren ”Das fremde Kind” ser heller Grenz at teksten snarere blir et møtested for den voksne og barnlige leseren. Det finnes ingen klar grense mellom et barnenivå og et voksenivå i teksten. Det vil hele tiden eksistere en dynamisk grense som plasserer seg skiftevis for en voksen og en barnlig leseverden⁷⁷.

⁷⁵ Shavit 1997:102. Artikkelen ”Teksters ambivalente status” av Shavit er å finne i *Nye veier til barneboka* (1997) redigert av Bache-Wiig, men er hentet fra Shavits originale tekst fra 1986: *Poetics of Children's Literature*. Athens (Georgia og USA) og London.

⁷⁶ Bache-Wiig 1996:185

⁷⁷ Bache-Wiig 1996:188

Ambivalente eller diffuse tekster er ikke bare et nytt fenomen. Shavit analyserer klassikeren "Alice i Eventyrland" av Lewis Carroll⁷⁸ i sin artikkel og presenterer denne som en ambivalent tekst, noe de fleste kan si seg enig i. Likevel, blant andre Bache-Wiig (1996), Bakkeli Amundsen (1999), Rhedin (1994, 2004) ser en tendens til at barnlitteraturen på flere vis tilkjemper seg en egen status som kunst, som litteratur som anerkjennes på egne prinsipper. Barnlitteraturen blir et sted der en prøver ut nye former og uttrykk, og dyrker litteratur som medium for kunst, ikke som medium for (pedagogisk) kommunikasjon. Mest tydelig kommer kanskje denne utviklingen til uttrykk gjennom bildeboka. "Kanske är det rentav den litterära kategori innom barnlitteraturen som är i mest rörelse för tillfället", sier Rhedin⁷⁹. Intertekstualitet er et viktig element for å skape en ambivalent tekst, og en analyse av tomrom i tekster kan identifisere den innskrevne leserrolla. Kvaliteten på tomromma er derfor også med på å skape ambivalens. Jeg trekker både frem intertekstuelle trekk og analyserer tomrom i de tre bildebøkene.

2.6 Intertekstualitet

Analyse av den implisitte leseren, trekker ofte inn intertekstuelle referanser. Intertekstualitet (av lat. *inter-* mellom-, tverr-) er et vidt begrep som dekker alle tenkelige forbindelser mellom tekster, både likheter, forskjeller, forutsetninger osv. Begrepet forutsetter at all litteratur inngår i ulike relasjoner til all annen litteratur. Julia Kristeva lanserte begrepet i *Semeiotikè* (1969) og tankene hennes står i nær tilknytning til Mikhail Bakhtins teorier om det dialogiske språket. Hovedtanken til Bakhtin er at enhver ytring inngår i en dialog med et uendelig antall andre tekster og teksttyper. En tekst må alltid sees i sammenheng med andre tekster, andre ytringer⁸⁰.

Intertekstualitet som fenomen innebærer at en ofte i analyser av enkelttekster forsøker å identifiserer intertekstuelle trekk. En forsøker å finne sitater, bilder, temaer, altså direkte koblinger mellom en tekst og en annen. I noen tekster er dette svært fremtredende, i andre tekster mer skjult. En slik jakt i teksten er spennende for den som har god litterær kompetanse, som har lest mye og kjenner tekstkulturen. Den som ikke kjenner til Ernest Hemingway sin *The Old Man and the Sea* (1956), skjønner ikke at *Den gamle mannen og*

⁷⁸ Charles L. Dodgson skrev boka *Alice in Wonderland* i 1865 under pseudonymet Lewis Carrol.

⁷⁹ Rhedin 2004:11

⁸⁰ For en nærmere innføring i Bakhtins teori, se Dyste, Olga. (1997) "Skrijving sett i lys av dialogisme. Teoretisk bakgrunn og konsekvensar for undervisning".

hvalen spiller på nettopp denne intertekstuelle referansen. Men det trenger likevel ikke å ha noe å si for leseopplevelsen, det viser bare at ulike lesere leser og forstår en tekst forskjellig. Bing Kleiva og Kaldestad diskuterer begrepet intertekstualitet og mener at et passende begrep for bildeområdet kan være *interikonositet*⁸¹. For på samme måte som alle tekster står i en slags relasjon til hverandre, gjør også bilder det. Spørsmålet blir om også bilder skal betegnes som ulike typer tekster. Et utvidet tekstbegrep inkluderer gjerne bilder og da faller kanskje poenget med begrepet *interikonositet* bort. Men begrepet kan være nyttig om det blir forstått som en ytterligere spesifisering av den overliggende termen intertekstualitet.

Tittelen *Den gamle mannen og havet* er en intertekstuell referanse som noen lesere vil kjenne igjen, andre ikke. Slik fungerer tittelen som en utfordring til leseren, der leseren får mulighet til å aktivisere kjennskap til en annen tekst. I neste kapittel forklarer jeg blant annet begrepet tomrom. Den intertekstuelle referansen i *Den gamle mannen og hvalen* kan representere et tomrom i teksten. En analyse av tomrom i en tekst, kan dermed også være med på å si noe om den innskrevne leserrollen.

2.7 Tomrom i teksten. Implisitt leser og modell-leser

En leser vil som regel lese en tekst noe forskjellig fra en annen leser. Et barn leser en bildebok forskjellig fra en voksen uansett om boka inneholder en klar og tydelig voksenstemme eller ikke. Om hvordan vi skaper mening i en tekst er et sentralt tema i et resepsjonsteoretisk perspektiv.

Wolfgang Iser er en av de sentrale teoretikerne i den tyske resepsjonestetikken. I boka *The Act of Reading* (1978) stiller han grunnleggende spørsmål som: Hva er det vi gjør når vi leser? Hva er det teksten gjør med oss? Hvilke prosesser er det som foregår i vår forståelse og opplevelse av en tekst?⁸². Også Umberto Eco er opptatt av dette og stiller spørsmålet om hvilken rolle som skapes for leseren i teksten i *The Role of the Reader* (1979)⁸³. Både Iser og Eco ser på leseren som en aktiv medskaper av teksten. I en fiksjonstekst kan man aldri fortelle alt. Forfatteren må gjøre et utvalg og i enhver tekst vil det være utelatelser. Iser omtaler disse

⁸¹ Bing Kleiva/Kaldestad 2004:8

⁸² Iser 1978:ix

⁸³ Eco 1979: 7

utelatelsene for tomrom eller åpninger, (blanks) i teksten⁸⁴. Disse tomromma er dynamiske elementer som etableres av formelle forhold i teksten, som for eksempel intertekstuelle trekk. Fordi disse tomromma er dynamiske krever de noe av leseren, tomromma inviterer til respons. På bakgrunn av tekstlige og ikke-tekstlige erfaringer gjør leseren valg, og han er da en aktiv medskaper av teksten. Egentlig er slike tomrom i teksten, steder med tolkningsmuligheter. For som Iser sier, tomromma er produktive, de stimulerer leseren til å være aktive tolkende. Det er her leseren gjør sine inferenser, sine koblinger mellom det han har lest, sett og erfart, og ”consequently, when the schemata and perspectives have been linked together, the blanks ’disappear’”⁸⁵. Tomrom konstitueres av strukturer i teksten, og på bakgrunn av blant annet disse, dannes det en leserposisjon i teksten som Iser kaller *den implisitte leser*. Det vil si at det er strukturer i teksten som foregriper mottakerens nærvær, noe dette sitatet viser: ”The concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient (...)”⁸⁶. Ved analysere kvaliteten på tomrom i en tekst, kan en blant annet beskrive den implisitte leseren

En parallell til den implisitte leser finner vi i Ecos begrep modell-leser. En modell-leser er en ideal-leser som responderer på teksten etter forfatterens intensjoner, og som forfatteren må se for seg/skrive inn i sitt eget tekstsapingsarbeid⁸⁷. Som Eco selv sier: ”In other words, the Modell Reader is a textually established set of felicity conditions to be met in order to have a macro-speech act (such as a text is) fully actualized”⁸⁸. Eco sier at i møte med en tekst blir vi stilt ovenfor mange valgmuligheter underveis i resepsjonsprosessen. Vi finner føringer i teksten som styrer vår lesning og tolkning, men også steder der vi står fritt til å bestemme retningen⁸⁹. Slik skapes det *leser-roller* i teksten. Valgene skaper engasjement og Eco understreker på denne måten at leseren alltid er tilstede i fortellingen. Han eller hun er selv en del av teksten. Både Iser og Eco understreker at den implisitte leseren og modell-leseren på ingen måte må forveksles med en virkelig leser⁹⁰.

⁸⁴ Iser:1978: 182. ”Blanks”, men også ”gaps” oversettes gjerne til ”tomrom” eller ”åpninger” i teksten. Her velger jeg å ikke komme nærmere inn på diskusjonen om hvilket begrep som beskriver fenomenet best, men bruker begrepet tomrom i fortsettelsen. En drøfting av dette kommer jeg noe nærmere inn på i kapittel 4: Oppsummering.

⁸⁵ Iser 1978:183

⁸⁶ Iser 1978:34

⁸⁷ Eco 1984:7

⁸⁸ Eco 1984:11

⁸⁹ Eco 1994:15/16

⁹⁰ Iser (1978), Eco (1994)

Implisitt leser og modell-leser er parallelle begrep, men Iser har en annen forståelse av leserrolla enn Eco. Dette kommer frem når Iser sier at den implisitte leseren er strukturert i teksten som foregriper mottakerens nærvær, men legger til, ”without necessarily defining him”. Iser fortsetter med å si at leserens rolle ikke er identisk med den fiktive leseren som portretteres i teksten. Den er bare en del av leserens rolle⁹¹. Slik jeg forstår Iser er altså leserrolla mer omfattende og sammensatt enn det Eco legger i begrepet leserrolle. Jeg kommer i denne avhandlingen til å bruke Isers begrep, implisitt leser, for jeg finner det mest presist.

Iser sin teori er i utgangspunktet basert på den voksne leseren og Iser refererer til voksenlitteratur i sine analyser. Likevel kan Iser og Eco bidra til hjelpe oss i å utforske barnelitteraturen. Teoriene er presenterte som generelle tekstteorier der prinsippene for forholdet mellom tekst og leser diskuteres i et allment perspektiv. De er ikke begrenset til visse typer lesere eller til spesielle fiksjonstekster⁹². Uten å si det direkte kan det virke som om Eco betrakter barnelitteratur sammen med trivallitteratur som lukkede tekster⁹³, tekster uten rom for tolkning, eller som Iser uttrykker det: at alle tomrom er lukket for leseren. Barnelitteraturen kan på ingen måte utelukkende karakteriseres som lukkede tekster. Som all annen litteratur kan barnelitteraturen være kompleks og variert, og barneleseren like mye aktiv medskaper som voksenleseren. Rollen som leser og medskaper er imidlertid ulik. Blant andre, Maria Nikolajeva argumenterer mot dette tradisjonelle synet karakteriserer deler av barnelitteraturen som *polyfon*, flerstemming. Mikhail Bakhtin brukte dette begrepet i sin diskusjon av den klassiske romanen. Nikolajeva mener vi kan finne flere trekk fra den polyfone romanen i episk barnelitteratur. Den komplekse barneteksten finnes⁹⁴. En polyfon barnelitteraturtekst er ikke nødvendigvis det samme som en ambivalent tekst, men polyfone trekk kan være med på å skape ambivalens.

Jeg har nå presentert ulike teoretiske perspektiv knyttet til barnelitteratur, spesielt til bildebøker. Teorikapittelet dannet et bakteppe for analysene som følger. Underveis i analysene blir teorien aktivert og aktualisert. Formålet med analysene er å gi en grundig

⁹¹ Iser 1978:36. Sitatet lyder slik: ”This pattern simultaneously reveals that the reader’s role is not identical to the fictitious reader portayed in the text. The latter is merely one component part of the reader’s role, by wich the author expose the disposition of an assumed reader to interaction with the orther perspectives, in order to bring out modifications”.

⁹² Maagerø/Seip Tønnesen 2002:14

⁹³ Eco 1979:8

⁹⁴ Nikolajeva 1996:97

beskrivelse av tre bildebok-konsept. Analysene viser likheter, men forskjellene mellom de tre bildebøkene er tydelige.

3.0 Analyser

3.1 *Den gamle mannen og hvalen*

3.1.1 Handling og tematikk

Den gamle mannen og hvalen av Stian Hole er en fortelling om Cornelius som bor langt mot nord sammen med katten sin, Trass. Cornelius lever i nær kontakt med naturen og bruker dagene til å samle og sortere gjenstander havet legger fra seg på stranden hans. Halvor, bror til Cornelius, bor lengre ut i havgapet. De to er bitre uvenner og har ikke snakket sammen på mange år. Uvennskapen oppstod da Cornelius en gang for lenge siden kom hjem fra sjøen, og Halvor hadde flyttet og tatt kjæresten til Cornelius med seg. En dag oppdager Cornelius en hval som er strandet. Han prøver å hjelpe hvalen tilbake til havet, men forstår at han ikke kan klare det alene. Cornelius trenger hjelp og ser seg nødt til å ringe broren, som ikke er sein med å komme over med båten sin. Sammen klarer de, etter mange dagers slit og med hjelp i fra havet, å få reddet og hjulpet hvalen tilbake. Gjennom denne felles kampen finner også brødrene tilbake til hverandre og de legger vonde år med uvennskap bak seg.

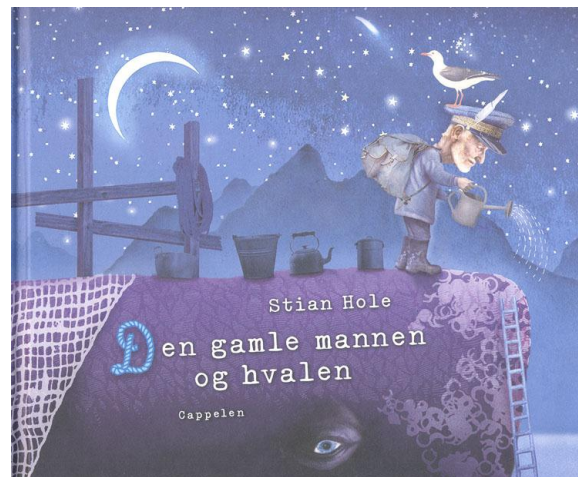
Tilsynelatende handler historien om å hjelpe en strandet hval tilbake til havet, noe som fortoner seg som en tung og vanskelig kamp. Men den egentlige historien dreier seg om det fastfrosne og vanskelige forholdet mellom de to brødrene, Cornelius og Halvor. Temaet er forsoning. De er begge gamle mennesker som nærmer seg slutten på livet. Det er på tide å gjøre opp regnskap. En felles kamp mot et felles mål gjør at de til slutt legger konflikten til side. Forsoningen fullføres over et slag sjakk. Brødrenes langvarig uvennskap forteller også noe om stolthet, bitterhet og ensomhet.

3.1.2 Paratekstene og tematikk

- Fram- og bakside

Det første møtet med *Den gamle mannen og hvalen*, før vi kjenner innholdet, viser oss en framside i blå og lilla fargetoner. Framsidebildet fortsetter også på baksida. Bildet viser en gammel mann som står oppå en hval, han ser fredelig ut. Gjerdestolpene, bøtta, kaffekjelen

osv. gjør at hvalen fungerer som en slags bakke. Øyet til hvalen ligner et menneskeøye, det har et klart blikk som ser på leseren. Huden til hvalen er dekket med ulike strukturer; sofamønster, litt papirblonder og et nett med kvadratiske ruter. Baksida viser resten av hvalen, en svart katt, og en liten brygge som strekker seg diagonalt inn mot midten på bildet for å skape dybde.



Framsida speiler tittelen og den skaper forventninger til innholdet, den gir impulser om hva vi skal oppleve. Vi forventer selvsagt at historien skal handle om en gammel mann og en hval, at historien skal foregå nær havet, at denne gamle mannen kommer i nærkontakt med hvalen, og at han skal passe på den. Tingene på bildet gir impulser om hvilket miljø og i hvilken tid historien foregår. Tiden kan være nåtid, eller vise flere år tilbake. Miljøet bærer preg av at noen tar vare på gamle ting og en holdning som sier; hvorfor kjøpe nytt når det gamle fremdeles fungerer? Om vi snur boka, får vi også forventninger om at en katt skal være med i historien.

Baksideteksten introduserer bror til Cornelius, Halvor, og vi får vite at de er uvenner og har ikke snakket sammen på mange år. Siste del av baksideteksten forteller at Cornelius ikke kan klare å redde hvalen uten hjelp. Dette skaper en forventning om at det er Halvor han må søke hjelp hos.

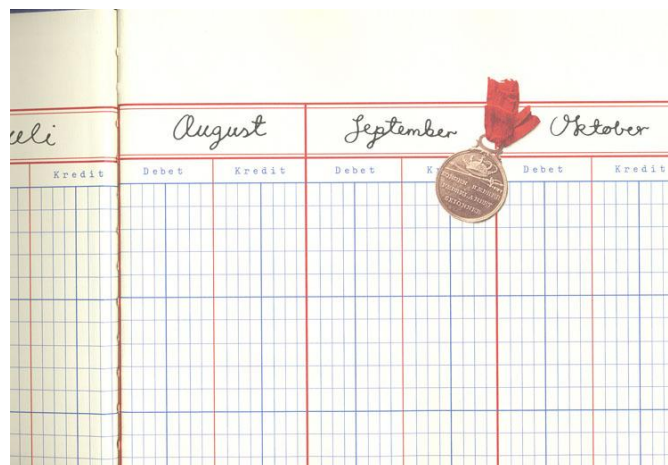
Når vi derimot kjenner innholdet i boka og studerer fram- og baksida en gang til, ser vi at framsida kommuniserer mye av tematikken boka. Elementer som vises på framsida blir senere gjentatt i boka. At huden til hvalen er dekket av ulike strukturer, mener jeg viser til deler av konflikten og temaet. Cornelius vanner hvalen, men akkurat der vannet treffer hvalen, ligger

det noen papirblonder. Disse blir gjentatt senere i boka og jeg tror blondene representerer det feminine, kvinnen han en gang mistet. Å vanne blondene kan bety at han dyrker og tar vare på minnene. Dette understreker i så fall, som jeg nevnte i innledningen, min oppfatning av at bildeboka er bygd opp etter et slags minnebokprinsipp.

Tauet på framsida blir gjentatt flere ganger utover i boka. På titteloppslaget fungerer den som en visuell *page-turner*. Vi kan følge tauet fra ene enden til den andre. Nikolajeva og Scott definerer en page-turner som ”a detail, verbal or visual, that encourages the viewer to turn the page and find out what happens next”⁹⁵. Tauet begynner på titteloppslaget, fortsetter til neste oppslag og avslutter akkurat ved et bilde av de to brødrene som symbolsk, for å understreke splittelsen, er delt i to. Slik viser tauet vei til den egentlige konflikten, det er tråden (den røde tråden) i fortellingen. Samtidig er tauet sentralt i arbeidet med å få hvalen tilbake til havet. På den måten blir tauet en vei inn i konflikten og en forløsende faktor ut av konflikten.

- Innsideperm

Innsidepermen i *Den gamle mannen og hvalen* er ikke hvit eller nøytral. Hole utnytter mulighetene, framme og bak utformer han innsidepermen som en tradisjonell, regnskapsbok. Til sammen er alle årets måneder dekket, delt opp i debet og kredit. Månedene er skrevet med håndskrift. En medalje er plassert inn på høyre del av framsidepermen, og på venstre del av baksidepermen.



Hvorfor en regnskapsbok? Å gjøre opp regnskap blir ofte brukt som metafor for når livet går mot slutten. Regnskapet skal helst gå i balanse. Pluss og minus i regnskapet tilsvarer gode og dårlige gjerninger og hendelser, erfaringer og opplevelser. Dette er en tom regnskapsbok og

⁹⁵ Nikolajeva/Scott 2001:152

slik antydes tematikken i teksten. Gamle menn som har vært uvenner lenge, må eller skal gjøre opp, få regnskapet til å gå i balanse. Det nærmer seg slutten av livet, oppgjørets time. Bitterheten må legges til side. Cornelius ser tilbake på livet, han summerer opp. Slik får innsidepermen en dramaturgisk funksjon, den understreker tematikken og konseptet.

- Tittelblad



Tittelbladoppslaget understreker det maritime miljøet historien foregår. Elementene satt sammen som et stilleben, gjentas også på senere oppslag. Tauet som jeg over har kommentert som en page-turner, slynger seg over oppslaget. Forfatterdedikasjonen er skrevet på en konvolutt. Frimerket viser halen til en hval. Konvolutten er adressert til "Til Anna-Birgitte, Odd-Olav, Oskar og Osmund". Stemplet viser Ullevål hageby 10-01-2005. Fontene kjenner vi igjen som Letter Gothic, minner etter en god gammel Remington skrivemaskin. Det er mer sannsynlig at Cornelius har en slik, enn en nymotens datamaskin. Fontene føyer seg inn i den gjennomtenkte estetikken i boka. Det som derimot er noe paradoksalt, er at vi først tenker at brevet er noe Cornelius har skrevet, at brevet er en del av fiksjonen. Men personene brevet er adressert til, er ikke tilstede i resten av historien. Stedet og datoen, Ullevål Hageby 10-01-05, passer heller ikke inn i fiksjonens tid og sted. Jeg ser tolker dette på tre måter, for det første skaper dette paradokset et gåtefullt preg. Det gjør historien mer interessant ved at den gjøres åpen og at det gis rom for tolkninger. Brevet blir et tomrom i teksten. For det andre, ser jeg brevet som en metatekst. Brevet kommenterer bokas tilblivelse, vi blir dratt ut av fiksjonen. Og for det tredje, brevet leker med vår oppfattelse om hva som er virkelighet og hva som er fiksjon, grensen gjøres utydelig.

-Format

Den gamle mannen og hvalen har liggende format. Liggende format synes å være unikt for bildebøker, det blir aldri brukt i romaner, men i stedet ofte brukt for foto- og kunсталbum⁹⁶. Og i tegneserier, vil jeg tilføye. Fordelen med liggende format, mener Nikolajeva, er at det tillater en smidigere gjengivelse av rom og bevegelse. I *Den gamle mannen og hvalen* er også dette tilfellet. Bildene er ikke rammet inn og fyller alltid, minus en gang, høyre del av oppslaget, flere ganger hele oppslaget. Slik utnytter Hole bokas format til detaljerte miljøskildringer. Flere av oppslagene har også linjer som understreker det liggende formatet og forsterker effekten. Tauet blir på flere oppslag brukt til et slikt formål. Noen ganger som et skille mellom tekst og bilde, andre ganger som en indikator på den retningen Cornelius og Halvor forsøker å dra hvalen, fra venstre mot høyre.

3.1.3 *Den gamle mannen og hvalen* og *Den gamle mannen og havet*

Den gamle mannen og havet (1956) av Ernest Hemingway handler om Santiago, en gammel fisker, som etter åttifire dager uten fisk, får en kjempeskildre på kroken. Fisken er 18 fot og Santiago setter alt inn på å nedkjempe fisken. Kampen varer i flere dager og historien gjentar seg; akkurat når han ser ut til å få kontroll over fisken, mister han kontrollen. ”Og så tynget den enda mer, og dermed ga han ut mer snøre. Han presset kraftig med tommel og pekefinger et øyeblikk, og fisken tynget enda mer der nede, og nå bar det loddrett nedover med den.”⁹⁷. Den gamle mannen klarer til slutt å få fisken tilbake til land, men da er fisken oppspist av haier, kun skjelettet og halen er igjen.

Hemingways gamle mann vil bringe fisken til land, mens Holes gamle mann vil bringe hvalen tilbake til havet. Havet spiller en viktig rolle for begge. Hos Hole stiger havet og dermed får de to brødrene lettere hvalen tilbake, mens Hemingway lar havets haier ødelegge mannens fiskelykke. Hos begge skildres en dramatisk historie. Likevel formidles historien i begge tekstene gjennom et langsamt, poetisk språk. De gamle mennene har mye felles. Santiago har en lidenskap for baseball, Cornelius for sjakk. Begge viser omsorg, Santiago for fisken, Cornelius for hvalen. Begge viser mot, utholdenhet og stahet. Santiago nekter den unge gutten å være med ut på havet for å hjelpe, og han nekter å gi opp kampen mot fisken, selv om han selv nesten stryker med. Også Cornelius er sta, både når det gjelder å redde hvalen og å ikke snakke med broren, Halvor. Men når Cornelius til slutt innser at oppgaven er for vanskelig,

⁹⁶ Nikolajeva 2000:64

⁹⁷ Hemingway 1956:52

må han bryte prinsipper. Hvordan bygges så fortellingen opp? Neste kapittel handler om fortellingens dramaturgi.

3.1.4 Oppslagdramaturgi

Den gamle mannen og hvalen er episk og blir egentlig fortalt på en ganske tradisjonell måte. Derfor bruker jeg den tidligere presenterte dramaturgimodellen som utgangspunkt, som består av anslag, presentasjon, fordypning, konfliktopptrapping, konfliktløsning og avtoning.

-Anslag

Anslaget skal gi leseren en fornemmelse av hvilken historie som følger. Anslaget (engelsk *hook*) vil gripe fatt i leseren og vekke en interesse for boka, derfor er anslaget viktig for de fleste historier, både hva film og episk diktning angår. Vi har ulike anslag å velge mellom, selv om det ikke alltid er like lett å trekke opp klare grenser. Trine Breum lister opp hovedsakelig tre forskjellige varianter i sin bok *Film. Fortælling & Forførelse: Det dramatiske anslag, det spennende anslag og det etablerende anslag*⁹⁸. Tradisjonelt regner en bildeboks første oppslag for å være anslaget. Noe også Nordberg gjør, når han i sine tre analyser av anslag tar utgangspunkt i første oppslag⁹⁹. Jeg vil påstå at det er paratekstene som er en bildeboks anslag. En analyse av anslaget, vil si en analyse av paratekstene. Min analyse av *Den gamle mannen og hvalen*, viser hvor nøye fram og bakside, innsideperm og tittelblad samsvarer med resten av bokas tematikk og estetikk. Presentasjon av dramaturgien i *Den gamle mannen og hvalen* starter altså med paratekstene. Det kan være på sin plass å nevne at også Rhedin ser mulighetene som ligger i paratekstene. Selv bruker hun ikke begrepet paratekst, men derimot *omslag* som innebærer ”främre och bakre pärmarna” og ”för- och eftersättsbladen”. Hun sier at omslaget ”kan också utgöra vad man inom filmdramaturgien kallar narrationens anslag”¹⁰⁰.

Den gamle mannen og hvalen starter med et etablerende anslag. Et slikt anslag har som oppgave å antyde eller angi et miljø, en tilstand eller en stemning som skal danne bakteppe for historien¹⁰¹. Framsida etablerer et miljø, skildrer en dramatisk stille ro, og vi aner at hvalen spiller en viktig rolle. Baksideteksten forteller om Cornelius og Halvor som er uvenner og vi aner grunnlaget for konflikten. Men jeg vil også påstå av parateksten danner et spennende

⁹⁸ Breum 1993:57

⁹⁹ Nordberg 2001:69-71

¹⁰⁰ Rhedin 1992:145

¹⁰¹ Nordberg 2001:71

anslag. For som Nordberg skriver om et slikt anslag: ”Her vekkes vår oppmerksomhet verken gjennom dramatik eller konflikt, men mer gjennom en gåtefull stemning eller situasjon, men som senere selvsagt viser seg å ha noe med den egentlige konflikten å gjøre”¹⁰². Fram- og baksida mener jeg skaper et gåtefullt preg, det samme gjør regnskapet på innsida av permbladet, og illustrasjonen på tittelbladet. Alt viser seg også å ha med den egentlige konflikten å gjøre.

Gjennom paratekstene blir stemningen og konflikten introdusert. Men vi sitter likevel igjen med mange spørsmål, for anslaget gir ikke mye informasjon, men nok til at vi vil bla om og lese mer. Antydningen skaper en nysgjerrighet, og vi kan si at anslaget har oppfylt sin misjon, å få oss på kroken.

-Presentasjon

Første oppslag utgjør presentasjonen. Gjennom en detaljrik ikonotekst blir vi kjent med Cornelius, katten Trass og miljøet de bor i. Her presenteres også hovedkonflikten. ”Der ute bor broren til Cornelius. Han heter Halvor og har bølger i håret. De to brødrene er bitre uvenner og har ikke snakket sammen på mange år”. Et bilde på venstre side av oppslaget understreker denne konflikten. Bildet viser to menn på en båt. Sannsynligvis er det Cornelius og Halvor som har jobbet sammen på en båt en gang. Bildet er symbolsk revet i to, slik at personene er skilte fra hverandre. Taustumpen fra tittelbladet slutter ved dette bildet. Vi kjenner nå til at det er en konflikt, men ikke grunnen til at konflikten har oppstått. Vi ønsker derfor å bla videre for å vite mer.

- Fordypning

Fordypningen har som funksjon at leseren skal bli bedre kjent med hovedpersonene. I *Den gamle mannen og hvalen* brukes seks oppslag til å presentere oss for Cornelius, og utdype konflikten. Fortellingen er etter måten framtung, og til en bildebok/barnebok å være, er dette uvanlig. Tradisjonelt brukes få oppslag, ofte bare ett, til presentasjonen. Nikolajeva sier også at personskildringer i bildebøker er begrenset på grunn av historiens omfang, og at det sjeldent er mulighet for en dypere persongestaltning. Derfor er bildebokspersoner oftere statiske enn dynamiske og oftere platte enn runde. Men likevel ”en förvånandsvårt stort antal bilderböcker lyckas ändå med mycket nyanserad persongestaltningen trots alla dessa

¹⁰² Nordberg 2001:70

begrænsningar”¹⁰³. Fordypningen forteller på ulike måter om livet til Cornelius og vi blir kjent med hvordan han lever, de daglige rutinene, om naturen og broren, Halvor. En nærmere forklaring av disse oppslagene vil bli som dette: Andre oppslag forteller om en Cornelius som lever i pakt med naturen. Han har et innebygd barometer og hadde en gang ei innebygd klokke. ”Den stanset en sommerdag for mange år siden da han og Halvor skilte lag. Nå bryr ikke Cornelius seg om tiden lenger”. Slik blir vi påminnet konflikten mellom de to brødrene. Vi skjønner at konflikten er alvorlig, Cornelius har nok med å eksistere. Tredje oppslag forteller om gode sommerdager, om en Cornelius som egentlig har det ganske fint. Teksten avsluttes som dette: ”Hva mer kan man egentlig ønske seg når man er gammel og sola skinner på havet?” Dette fungerer som en page-turner. Vi vil bla om for å få svar på dette spørsmålet. Fjerde oppslag gir svaret og utdyper konflikten: At Cornelius og Halvor kunne bli venner og spille sjakk igjen. Vi skjønner hvor sår denne konflikten er, og hvor stor plass den tar i livet til Cornelius. Femte oppslag forteller om hvordan vinteren fortøner seg som en stor pause, en stillhet for Cornelius og Trass. Deretter kommer våren og vi får innblikk i en vanlig dag hos Cornelius, der han går og samler vrakgods langs stranda. På odden på andre side av fjorden står Halvor og speider utover og over mot Cornelius. Slik blir vi igjen påminnet konflikten de to imellom. Og på sjuende oppslag får vi vite at når været er for stygt til å være ute, holder Cornelius vareopptelling over alle tingene han har funnet. Bildet viser en Cornelius som sitter ved bordet, og rundt ham ser vi mange av tingene han har funnet. Det er gamle og nye gjenstander. ”Alene-Cornelius” med god tid, blir enda tydeligere med alle gjenstandene som representerer livet utenfor.

Slik er fordypningen, detaljert og dramatisk, men likevel langsom og forsiktig. Leseren er blitt nærmere kjent med Cornelius. Fordypningen forsøker å skape identifikasjon med hovedpersonen, der målet skal være at leseren bryr seg om Cornelius, og å føler med ham i situasjonen han er i. Jeg vil si med enig med Nikolajeva i at dette er et eksempel på en bildebok som har lyktes i å skape en nyansert personkarakteristikk.

- Konfliktopptrapping

Åttende oppslag inneholder en hendelse som forstyrrer roen. Hvalen som har strandet, er en *igangsetter*. De neste oppslagene forteller om Cornelius sin kamp for å få hvalen tilbake til havet. Han jobber dag og natt, men til ingen nytte. Konfliktopptrappingen kulminerer i at

¹⁰³ Nikolajeva 2000:142

Cornelius gir opp og begynner å gråte. Fire bilder er montert inn i oppslaget. Bildene er svart-hvitt bilder fra gamle dager. Cornelius og broren er på to av bildene, Cornelius og kjæresten på de to andre bildene. Konflikten de to i mellom er tydelig, men Cornelius trenger nå hjelp. Fjortende oppslag representerer *vendepunktet*. Cornelius innser at det bare er en ting å gjøre, noe konfliktopptrappingen skaper forventninger om; han går til telefonkiosken og ringer Halvor, som kommer med en gang. Dette er også et ”point of no return” i fortellingen. Brødrene møtes igjen etter mange år, noe som får konsekvenser. De må forholde seg til hverandre og til konflikten.

Brødrene sier ikke et ord til hverandre, de jobber bare stille og iherdig. Etter to døgn må de hvile. Oppe i huset ser Cornelius at Halvor tar opp en sjakkbrikke og holder den. Vi vet at de pleide å spille sjakk sammen og at dette er noe de begge har gode minner fra. At Halvor tar opp en sjakkbrikke viser en ny spenningsopptrapping, og gir oss en *forventning/frampek* om at ting kommer til å endre seg. Neste dag fortsetter de med jobbingen. De bygger til og med en heisekran, et imponerende byggverk, men klarer ikke å rikke hvalen mer en 17 centimeter.

- Konfliktløsning

På attende oppslag er konfliktløsningen et faktum. ”Da de hadde holdt på i seks dager, begynte vannet så smått å stige igjen, og da kvelden kom, klarte Cornelius og Halvor omsider å dra kolossen løs og ut på havet igjen”. Havet blir den avgjørende faktor for at de klarer å redde hvalen. De klarer det ikke alene. En parallell er hvalen som blir katalysatoren for at de to skal forsones. De klarer heller ikke det alene. Kampen gir resultat på to plan. Ti oppslag er brukt til å vise kampen de har kjempet. Ti oppslag for å understreke kreftene, og tiden som måtte til. Fire av oppslagene forteller om kampen de to fører sammen. Det er et vanskelig oppdrag. Det er også vanskelig å tilgi og rekke ut en hånd. De sitter stille og ser på at hvalen forsvinner ned i dypet. Det er solnedgang, teksten forteller at tiden stanser og alt er stille. Cornelius bryter stillheten. En kort samtale følger. ”Jeg har vært en idiot i så mange år,” sier Cornelius. ”Jeg har ofte ønsket å komme over,” svarer Halvor. Han rekker ut en hånd mot broren som tar imot. En felles kamp har skapt forsoning.

- Avtoning

De to siste oppslagene representerer *avtoningen*. Avtoningen fungerer som en ”blød afrunding af historien. De sidste tråde kan eventuelt reddes du, eller en slutpointe fyres af. (...) Et lille pusterum, hvor vi kan tørre øjnene og strække benene, mens vi langsom indstiller os på at

vende tilbake til vores egen vikelighet”¹⁰⁴. I *Den gamle mannen og hvalen* ser vi for første gang et smil i ansiktet til Cornelius. Brødrene spiller et slag sjakk. Siste oppslag forteller at det er gått flere år siden Cornelius og Halvor hjalp hvalen tilbake til havet. Når Cornelius går på stranda, stanser han og vinker over til Halvor. Ofte kommer Halvor over og de spiller et slag sjakk, og når bølgene ruller mot stranda, selv om det ikke blåser, vet Cornelius at hvalen er innom. ”Det hender også når det er blikkstilte og Cornelius står på en stein i havgapet, at han hører en sang nede fra dypet. Da lukker han øynene og tenker på hvalen som synger mens den bærer hele havet på ryggen”.

Harmonien er opprettet. ”Det er menneskets fundamentale behov for balance og harmoni, der danner grunnlaget for den dramatiske fortelling”, sier Breum¹⁰⁵. Men å bare fortelle en fortelling om to mennesker som lever i harmoni, der alt er bra og alle er lykkelige, er kjedelig og uspenning. Det må være noe som bryter harmonien, en disharmoni, som skaper spenning og som får oss til å lure på hvordan det ender. Blir det orden i kaoset? Det er dette som skaper en god fortelling. For ”den dramatiske fortelling handler ikke om harmoni, men om kampen for at opnå, forsvare eller genvinde harmonien”¹⁰⁶. Det er dette Hole gjør i *Den gamle mannen og hvalen*.

3.1.5 Stil i tekst

Historien om Cornelius er en dramatisk, men langsom og rolig historie. Hole bruker flere oppslag, syv i alt, til å fortelle om livet til Cornelius, et liv med mange faste rutiner. På andre oppslag leser vi ”Om kvelden sitter Cornelius utenfor huset med Trass på fanget. Der ser han den feite sola slukne i havet og om morgenen ser han den reise opp til himmelen igjen. ”Gud bor i havet”, sier Cornelius til Trass” (...). Cornelius er også en samler. ”Etter frokost går Cornelius ofte en runde langs stranda og plukker opp vrakgods som har drevet i land i løpet av natta (...)”. Årstidene blir skildret. ”For sommeren kommer alltid tilbake. Da binder Cornelius opp en solsikke utenfor stueveggen”, eller ”Vinteren kommer som en blå pause. Sola reiser sørover på ferie og fuglene som fryser følger etter (...)”. Slik formidles en personkarakteristikk og en skildring av miljøet vi befinner oss i. Et utdrag av Mette Moe sin anmeldelse av boka, fanger fint den stille rytmen i teksten: ”Teksten skildrer den nordnorske

¹⁰⁴ Breum 1993:65

¹⁰⁵ Breum 1993:15

¹⁰⁶ Breum 1993:16

naturen og de vekslende årstidene med en stillferdig rytmikk, som synes å speile hovedpersonens gammelmansrutiner”¹⁰⁷.

For å få fram denne stille rytmikken og årets gang, er det selvsagt at en ikke kan fortelle alt. I tradisjonell episk diktning er å formidle en scene, en gjengivelse som tar like lang tid som det tar for handlinga å utspille seg. I *Den gamle mannen og hvalen* blir tida komprimert. Et referat gjengir en handling som strekker seg ut over tid, med få ord. Det er derfor vi leser ”Vinteren kommer (...)” og ”For sommeren kommer alltid tilbake”, og vi får innblikk i livets gang. Men samtidig som Hole komprimerer tida, så strekker han den også ut. Hole drar ned tempoet i fortellingen, ved å stoppe opp og skildre for eksempel vinteren i bilder som vist over. Dette bremser farten, vi må stoppe opp ved oppslaget og gi ekstra oppmerksomhet til en episode. Slik blir fortellinga rolig og sakte, men også lavmælt. Gjennom en tredjepersonsforteller blir vi presentert for, og ser inn i livet til Cornelius. Hole bruker også mange oppslag, ti i alt, til å formidle den vanskelige og tunge kampen mot hvalen, mot klokka og mot naturen. Eksemplene over viser at språket er poetisk, og Hole bruker mange språklige bilder. I møte med hvalen skildres Cornelius` reaksjon på underliggjørende vis: Havets hjerte, tenkte han, havets hjerte sitter fast på stranda mi”. Slik får Hole fram det poetiske i det hverdagslige. Teksten er skildringer, sanseopplevelser, vi kan se, høre, lukte og føle. Vi hører når dønningene sier ”Shhh, shhh!” mot stranda, vi føler når hvalen sukker så ”tungt at grunnen dirret og fjellene skalv, og vi lukter når ”lufta er stinn av blomsterduft”. Teksten er enkel, men samtidig detaljert og kompleks. Den beskriver og gjenforteller.

3.1.6 Bildedramaturgi

I tillegg til en uvanlig lang fordypning, er de gjennomkomponerte bildene et element som gjør at *Den gamle mannen og hvalen* skiller seg noe ut fra andre bildebøker. ”Grafisk godbit” er overskriften i Arnstein Olaisen sin anmeldelse: ”Om teksten er god, er illustrasjonene supre. De består av sterke farger, utklipp, fotografier og tegninger. Detaljene florerer. Bildene suger blikket til seg. Virker tredimensjonale”¹⁰⁸. Også Mette Moe er begeistret: ”Her fortelles noe annet og noe mer enn det teksten formidler, i et bildespråk som åpner for uante tolkningsmuligheter. (...) Illustrasjonene fremstår som en slags visuell magisk realisme. (...) Holes illustrasjoner er snop for semiotikkentusiaster, så vel som for den gjengse

¹⁰⁷ Moe, www.barnebokkritikk.no

¹⁰⁸ Olaisen, *Haugesunds Avis*

nysgjerrigper”¹⁰⁹. May Grete Lerum skriver at ”Illustrasjonene har nerve, de er på samme tid rørende og utagerende”¹¹⁰. Marianne Lystrup kaller boka for ”Et lite smykke av ei bildebok”¹¹¹, og Kaja Korsvold skriver at ”Illustrasjonene er i en klasse for seg” og fortsetter med ”De enkelte bildene er små kunstverk”¹¹².

Illustrasjonene er digitale kollasjer. Fotografier og utklipp, tegninger og teksturer er scannet inn og lagvis bearbeidet i photoshop. Stilen blir hele tiden holdt i et maritimt miljø. Flere av oppslagene er laget i blågrågrønne fargetoner. Komplementærfargen oransje/rød blir brukt som kontrast og representerer varmen. Nordberg mener at mange av dagens illustratører er gode billedramaturger. Hole er både forfatter og illustratør, og han må hele tiden gjøre valg knyttet til hvordan han vil formidle historien om den gamle mannen og hvalen. Som anmelderne allerede har påpekt er det en detaljrik bok, og svært mye å ta tak i. Det er ikke rom for å kommentere alle billedramaturgiske valg Hole har fortatt, men jeg vil i det følgende analysere noen oppslag for å vise hvor gjennomarbeidet og gjennomtenkt *Den gamle mannen og hvalen* er.

På flere oppslag fyller illustrasjonene hele oppslaget, mens andre steder dekker illustrasjonen bare venstre eller høyre del, og den motstående sida er da tekstsida. Denne tekstsida er likevel en del av illustrasjonen, bare i en annen form. Et eksempel er tredje oppslag.



¹⁰⁹ Moe, www.barnebokkritikk.no

¹¹⁰ Lerum, *VG*

¹¹¹ Lystrup, *Vårt Land*

¹¹² Korsvold, *Aftenposten*

Høyre del av oppslaget viser en del av hagen til Cornelius, sett i fugleperspektiv. En solsikke strekker seg mot himmelen, mot leseren. Den grønne bakgrunnen forestiller gress og en sjøstjerne minner oss på at vi ikke er langt fra havet. Tekstsida fortsetter med samme tema som på høyre side. Tekstbakgrunnen er svakt lysegrønn og hvit, med bilder av vekster i hagen. I tillegg ser en del av en etikett med påskriften ”ripsgele 1963”, bringebær og solbær dekker bokstaven F som starter teksten, ”For sommeren kommer alltid tilbake”. Bokstaven F er forstørret, og dekorert med blomstermotiv. For meg ser det ut som en gammel blomstret tapet.

En slik oppbygging av tekstssida er gjennomgående på alle oppslag i boka der illustrasjonen bare fyller en del av oppslaget. Tekstsida har en egen unik utforming, nøye tilpasset illustrasjonen, og den første bokstaven på hvert oppslag, *initialen*, har også en unik utforming og samsvarer med resten av estetikken og tematikken i oppslaget. På den måten tar Hole opp i seg en gammel tradisjonen, dekorering av initialen, som Birkeland og Storaas mener er heller sjeldent i moderne bildebøker¹¹³. Denne helhetlige utformningen tekst og bilde, gjelder også for oppslag der illustrasjonen fyller hele oppslaget. Da inngår teksten som en del av illustrasjonen og er nøye passet inn for å være en del av den estetiske totalitet. Derfor er ikke teksten plassert på samme sted fra oppslag til oppslag, men har varierende plassering. Marianne Lystrup skriver dette: ”Debutanten har hatt hånd om dele bokdesignet. Det merkes. Sjelden ser man en så gjennomarbeidet helhet, fra perm til perm. Illustrasjoner og tekst er skreddersydd til hverandre slik at boka fremstår som en vakker korklang”¹¹⁴.

Forsoning er et viktig tema i *Den gamle mannen og hvalen*. Kampen for å få hvalen tilbake til havet er en parallell til kampen brødrene i mellom. En kan si at prosjektet ”å få hvalen tilbake til havet”, er et bilde på den harmonien en ønsker å gjenopprette i forholdet mellom de to brødrene. At hvalen er et bilde kommer tydelig frem på oppslaget der Cornelius møter hvalen for første gang. Hole veksler mellom ulike bildeutsnitt. De aller fleste oppslaga i boka er *totalbilder* som viser aktører i et avgrenset miljø, eller *halvtotalbilder*, som flytter aktørene i forgrunnen slik at ansikt og mimikk blir tydelige. Dette oppslaget er en kombinasjon av et halvtotalbilde og et *ultranært bilde*. Et ultranært bilde representerer en kraftig forstørrelse av

¹¹³ Birkeland/Storaas 1993:204

¹¹⁴ Lystrup, Vårt Land

et element, for eksempel et øye, en tåre eller en munn. I sin presentasjon av ulike bildeutsnitt, sier Mjør/Birkeland/Risa at det ultranære bildet ikke er mye brukt i bildebøker for barn¹¹⁵.



Cornelius som sitter foran hvalen. Hvalens øye er stort, klart og tydelig, og det ligner et menneskeøye. Faktisk ligner det mye på Cornelius sitt blå klare blikk. Fra øyet på hvalen triller en tåre. På den måten får hvalen menneskelige trekk. Den gråter for seg selv og for konflikten mellom Cornelius og Halvor. På hvalens hud kan vi se noe tang, et nett, papirblonder og helleristninger. Bortsett fra helleristningene har vi sett alle elementene tidligere. Helleristingene sier noe om hvalens alder. Den er gammel og klok. Ovenfor Cornelius ser vi et bilde av de to unge brødrene. Bildet er montert i en tankeboble. Cornelius blir påminnet forholdet til broren når han ser hvalen, det samme blir leseren, og vi aner en kobling mellom hvalen og konflikten. Det er mange krefter og anstrengelser som skal til for å få hvalen tilbake til havet, men det er også mange krefter som skal til for å løse konflikten. Arbeidet på to plan krever mot. Konflikten er stor og hvalen er stor. På samme måte som brødrene må ta tak i hvalen og dens utfordringer, må de ta tak i konflikten.

Et annet karakteristisk trekk ved illustrasjonene er svart-hvitt fotografiene som er montert inn i til sammen syv oppslag. Som jeg har vært inne på før, viser fotografiene brødrene i harmonisk tosomhet, fra tidlig barndom til voksen alder. Det finnes også et fotografi av kjæresten til Cornelius. Fotografiene vekker minner og er en kobling mot det som en gang var. Dagens disharmoni brødrene i mellom blir forsterket av fotografier som viser den tidligere harmonien. Fotografiene er også strategisk plassert. Et eksempel er oppslag seksten som viser brødrene hjemme i stua til Cornelius: Cornelius sover i en stol, mens Halvor står

¹¹⁵ Mjør/Birkeland/Risa 2000:115

ved siden av. På veggen bak, i hodehøyde midt mellom Cornelius og Halvor ser vi et fotografi av brødrene som barn. To unge gutter i skarp kontrast til to gamle menn. Fotografiet får minst tre funksjoner. For det første blir vi vitne til harmonien som var, for det andre blir uvennskapen satt i relieff. Den harmoniske fortiden danner et bakteppe for konflikten som trer frem i dag. Og for det tredje fungerer fotografiet som en frampek om en framtidig tosomhet.



Tida fortellinga befinner seg, blir også påvirket av fotografiene. Bildet er et frys-bilde av en her-og-nå situasjon, men samtidig blir presens til preteritum, til fortid. Fotografiet på veggen tar oss med tilbake i historien. Dermed kan en si med Mette Moe at illustrasjonen ”forteller simultant om fortid og nåtid, eller om en nåtidig mimring om det som har vært”¹¹⁶. Altså: *Den gamle mannen og hvalen* har to tidsplan, noe jeg kommer nærmere inn på i kapittelet: Forhold mellom tekst og bilde.

Et bilde er todimensjonalt, men skaper en illusjon av den tredimensjonale verden gjennom perspektivering av bildet. Linjer, overlappinger, skygger, farger osv. er med på å skape følelse av rom. Hole varierer perspektivbruken, men sentralperspektivet forekommer oftest. Når Hole derimot avviker fra sentralperspektivet, får avviket en dramaturgisk effekt. På flere oppslag bruker Hole fugleperspektivet. Det er alle oppslag, bortsett fra to, som viser Cornelius alene, eller brødrene sammen som arbeider med å få hvalen tilbake til havet. Fugleperspektivet skaper da oversikt, men også avstand. Leseren blir et vitne til det tunge arbeidet foregår. Bare ett oppslag har froskeperspektiv, det er når hurtigruta kommer forbi og Cornelius står og veiver etter hjelp. Men ”tullingene”, som Cornelius kaller turistene, skjønner ikke. De bare vinker tilbake. De er glade og lykkelige som ikke aner noe om kampen som utspiller seg på

¹¹⁶ Moe, www.barnebokkritikk.no

stranda. Deres overflatiskhet står i stor kontrast til inderligheten Cornelius føler for hvalen. Froskeperspektivet gjør at Cornelius blir liten i forhold til den stor hurtigruta, Cornelius er også liten i forhold til hvalen og de store anstrengelsene som trengs for å få den tilbake til havet. Den dramaturgiske effekten ligger i overføringsverdien illustrasjonen skaper.



Hole bryter også med de vanlige reglene for perspektivering. Det innbyrdes størrelsesforholdet mellom flere elementer i illustrasjonene varierer, det er absurd og surrealistisk. En kløver og et løvblad som er større en huset til Cornelius, en Cornelius hvis kropp ikke har rett størrelsesforhold, en stor mann i en for liten båt osv. Elementene innehar en verdiperspektivering i forhold til hverandre. Sammen med teksten er plassering og størrelsesforhold gjort bevisst for å understreke, tolke og skape fortellingen, og blir dermed en del av dramaturgien. Verdiperspektiveringen skaper underliggjøring og utfordrer hvordan vi oppfatter virkeligheten. Leseren blir tvunget til å se ting på nye måter.

3.1.7 Bildene og den virkelige verden

Illustrasjonene er også særegne på en annen måte. Hole bruker fotografier av gamle menn når han konstruerer Cornelius og Halvor. Men også medaljene, tangen, sjøstjerna, katten, tauet, rosene, nøklene, kaffekoppen, telefonkiosken, blondene, sjakkbrikkene osv er fotografier. Hole klipper, limer og bearbeider fotografiene inn i en større helhet. Når Hole bruker fotografier som et utgangspunkt, skaper det en nærhet til den virkelige verden og vi får en forestilling om ekthet og autensitet. Men heller ikke et fotografi avspeiler virkeligheten, det er bare en avbildning. Når Hole bruker svart-hvitt fotografier, representerer de en større avstand til virkeligheten enn fargefotoet. Kress og van Leeuwen sier svart-hvitt bildet har en mindre

grad av sannhet enn fargefotoet. Men svart-hvitt fotografier har likevel en høyere av sannhet sammenlignet med en tegning av et gammelt menneske.

Men Hole velger også å bearbeide mange av utklippene han bruker. Når han ”maler” digitalt på den blå gensen til Cornelius på første oppslag, mister den opprinnelige ”ekte” gensen noe av sin funksjon som sannhetsmarkør. Kress og van Leeuwen ville da kommentert gensen som et element med en lavere modalitet sammenlignet med en ”umalt” genser. Når Hole bare tegner et omriss av Cornelius på oppslag elleve, representerer denne forenklingen og stiliseringen en større avstand til virkeligheten enn fotografiene av Cornelius. Men i flere tilfeller bearbeider ikke Hole fotografiene, og dermed beholder de sin nære tilknytning til virkeligheten.

Å kombinere ulike former for modalitetstandarder i en bok, men også i et og samme bilde, gjør noe med historien. Det naturalistiske representert ved fotografiene, og det poetiske representert ved blant annet blondene og helleristningene, er elementer som spiller sammen i samme bilde. Dette er noe av bokas egenart, som gjør at det blir en fortelling der grensene mellom fiksjon og virkelighet blir utydelige, og som får oss til å stoppe opp og tenke, og se tingene på en ny måte. Sjkolovskij mener at dette er kunstens vesen, en underliggjørelse av tingene¹¹⁷. *Den gamle mannen og hvalen* er en underlig, poetisk fortelling.

3.1.8 Forholdet mellom tekst og bilde

Ved første øyekast kan mange av detaljene på illustrasjonene virke tilfeldige, noe som viser seg å ikke være tilfelle. Bildene har en utvidet oppgave mer enn bare å utdype eller belyse en tekstdel, som Nordberg sier¹¹⁸. Tekst og bilde forholder seg aktivt til hverandre, de er begge med på å utvikle og fortelle en historie sammen. Nordberg poengterer at motivet for en slik arbeidsdeling er ikke bare at tekst og bilde skal unngå å repetere hverandre, men også å komprimere og forsterke det en ønsker å formidle¹¹⁹. Går vi til Barthes sin teori om hvordan vi leser mening ut av et bilde, mener Barthes at samspillet mellom tekst og bilde kan beskrives som forankrende og avløsende. Tekst og bilder i *Den gamle mannen og hvalen* forankrer hverandre. Tittelen på framsida kombinert med illustrasjonen er et eksempel. Der får tekst og bilde en presiserende funksjon i forhold til hverandre. Vi får bekreftet at det er en

¹¹⁷ Sjkolovskij 2003:18

¹¹⁸ Nordberg 2001:60

¹¹⁹ Nordberg 2001:62

gammel mann og en hval vi ser. Stilen i språket har jeg tidligere karakterisert som rolig, detaljrik og poetisk. Å bruke blågrågrønne fargetoner forankrer den roen som jeg tidligere har forklart teksten viser. Og å bruke gamle mennesker i hovedrollene antyder tempoet i teksten. Gamle mennesker beveger seg saktere og deres ansikt viser spor av levd liv. Detaljrike og poetiske illustrasjoner bygger opp om en detaljrik og poetisk tekst.

Men også avløsningsprinsippet virker i *Den gamle mannen og hvalen*. Tekst og bilde avløser hverandre, de skifter på å fortelle historien, de bidrar med ulik informasjon. Tar vi for eksempel andre oppslag, starter verbalteksten med at ”Om kvelden sitter Cornelius utenfor huset med Trass på fanget. Der ser han den feite sola slukne i havet, og om morgenen ser han den reise opp til himmelen igjen”. Dette er tekstens bidrag, illustrasjonens bidrag er blant annet en Cornelius som har på seg en uniform, har et strikket lappeteppe over fanget, og en rosebusk som vokser langs husveggen. På den måten får både tekst og bilde i oppgave å fortelle historien, bildene viser, teksten forteller. I dette eksempelet er bildenes bidrag å gi en visuell personkarakteristikk og miljøskildring. Og siden bilder alene har vansker med å formidle temporalitet (tid, bevegelse) og kausalitet (årsak-virkning), får teksten denne oppgaven. Ved å skrive om kvelden og om morgenen får teksten fram at tiden går. Men på en indirekte måte kan bilder også vise temporalitet. Nikolajeva viser til et eksempel der en klokke viser at tiden går ved at viserne endrer posisjon fra oppslag til oppslag¹²⁰.

Selv om forankringsprinsippet forekommer hele tiden, mener jeg at avløsningsprinsippet er spesielt fremtredende i denne boka. Mette Moe kommenterer det blant annet på denne måten: ”Der teksten er fåmælt når det gjelder brødrenes uvennskap, dokumenteres tidligere tosomhet via gamle fotografier. To staute karer i ymse positurer, og er avbildet i ulike faser, fra tidlig barndom til voksen alder, som en påminnelse om bedre tider”¹²¹. Svart-hvitt bildene synes å være et gjennomgangsmotiv i hele historien. Deres representasjon er med på å forsterke forestillingen av en minnebok eller et fotoalbum. Bildene får ansvar for å fortelle store deler av den dramatiske bakgrunnshistorien. Dette ligger til grunn for at jeg kommer med den påstanden om at boka har to tidsplan. For det første; teksten forteller primært om nåtida, og for det andre; bildene viser nåtida, men samtidig gir de impulser til å forstå mye av fortida. Uvennskapen mellom Cornelius og Halvor nevnes bare så vidt i teksten. På oppslag fire kan vi lese: ”Han tar opp en brikke og tenker på sommeren for mange år siden da han kom hjem

¹²⁰ Nikolajeva 2000:201

¹²¹ Moe, www.barnebokkritikk.no

fra sjøen og Halvor hadde flyttet og tatt kjæresten til Cornelius med seg. Siden den dagen har de to brødrene ikke snakket sammen”. Mer får vi ikke vite. En svært dramatisk bakgrunnshistorie er nå introdusert, men nevnes ikke mer. Men bildene forteller altså noe. Et bilde av en kvinne kan vi tenke oss til er kvinnen som står i sentrum for konflikten. Andre bilder av Cornelius sammen med en kvinne, forteller om lykkeligere tider.

Tekst og bilde deler på å formidle historien, de avløser hverandre. Bildene forteller noe annet og noe mer enn bare det teksten formidler, og motsatt. Sammen forteller de hele historien. Et sitat fra boka *Medievitenskap* i sin forklaring av begrepet avløsning, illustrerer godt dette:

”Begrepet ”avløsning” brukes derimot til å markere samspillet mellom to samlinger av tegn som er *forskjellige som uttrykk*, samtidig som de bærer *forskjellige innholdselementer*, og det er nettopp denne forskjellen som er hele poenget. Betydningen er ikke samlet eller fokusert, den er derimot spredt – og den samles igjen først på et høyere nivå”¹²².

Dette forstår jeg som at det er leseren som syntetiserer. I en bildebok vil det si at leseren oppfatter tekst og bilde som en tekst, ikonoteksten. Scott McCloud gir en grundig teoretisering av tegneserier i sin bok *Tegneserier – fornøje, fremstilling, forståelse* (1994). Når han skal forklare hvordan leseren oppfatter de enkelte tegneserierutene til å stå i en sammenheng, bruker han begrepet *closure*, som beskriver det fenomen hvor man observerer deler, men oppfatter helheten¹²³. Jeg mener syntetiseringsprosessen som beskrevet over er en form for *closure*.

3.1.9 utfordringer for leseren

Tekst og bilde formidler informasjon på to ulike måter. Men teksten kan ikke fortelle alt og bildet kan ikke vise alt. (Jf det jeg tidligere har skrevet om å gjengi tid i episk diktning. I så fall ville det blitt en svært lang, utmalende og utmattende, men akk så kjedelig bildebok). Det er opp til leseren å gjøre de koblingene som må til for å få skape en helhet og mening. Iser sier at det er først i møte med leseren at fortellingen blir fullført, teksten ligger på en måte i dvale hvis den ikke blir lest¹²⁴.

¹²² Larsen/Hausken 1999:118. Dette sitatet forstår jeg som deres tolkning av det Barthes sier i artikkelen ”Bildets retorikk”: ”Her befinner ordet (som oftest et utsnitt av en dialog) og bildet seg i en komplementær relasjon. På samme måte som bildene er ordene fragmenter av et mer generelt syntagma, og budskapets enhet realiseres på et høyere nivå: historiens, anekdotens, diegesens nivå (...). Barthes 1994:28

¹²³ McCloud 1994:63

¹²⁴ Maagerø/Seip Tønnesen 2001:70

Et konkret eksempel kan illustrere dette: Oppslag fire presenterer årsaken til konflikten mellom Cornelius og Halvor. Teksten forteller at Cornelius har et ønske om at han og Halvor skal bli venner igjen og at de skal spille sjakk sammen. Cornelius tenker på Halvor hver gang han går forbi sjakkbrettet og han tenker tilbake på sommeren da Halvor hadde tatt kjæresten til Cornelius med seg. Illustrasjonen derimot er en collage med mange forskjellige elementer.



Ingenting av det vi ser på bildet blir direkte skrevet om i teksten. Det er disse utelatelsene Iser kaller for tomrom i teksten. Iser sier selv at det er to grunnleggende forskjellige slags tomrom. Tomrom som oppstår på grunnlag av mangel på kontinuitet i den tekstlige strukturen. En kan aldri fortelle alt, det vil alltid være forkortelser, brudd osv. Dette er tomrom av strukturell art. Den andre hovdetypen av tomrom er tomrom som henger sammen med leserens egen kompetanse. Om leser ser sammenhenger/forbindelser eller ikke¹²⁵. Tittelen *Den gamle mannen og hvalens* intertekstuelle forbindelser til Hemingways *Den gamle mannen og havet*, er eksempel på et tomrom som har med leserens kompetanse å gjøre.

I eksempelet over blir svært mye informasjon tillagt bildet. Det er nå leseren blir den aktive som må dra opp koblingene. Leserens må tenke seg til at Cornelius drikker kaffe og dupper gjerne sukkerbitene i kaffen. Nøklene som er gamle og rustne er sannsynligvis noe Cornelius har funnet på sin vandring i strandkanten. Cornelius bruker også mest sannsynlig briller når han skriver og leser. Bildet av mannen med kikkert er nok Cornelius som er ute på sjøen. Sjakkbrikken er fra sjakkspillet han liker å spille. De to mennene på bildet må være Cornelius og broren Halvor i unge dager. Og kvinnen på bildet må være Cornelius sin kjæreste, som

¹²⁵ Maagerø/Seip Tønnesen 2001:79

Halvor stakk av med. Dette er tomrom av strukturell art. Tomrom av strukturell art blir gjerne organisert i forhold til to akser i tekststrukturen; den syntagmatiske og den paradigmatiske aksene. Den syntagmatiske aksene er tomrom som gjør det mulig å konstituere narrative strukturer, som inkluderer dimensjonene tid, rom og kausalitet. Den paradigmatiske aksene er tomrom knyttet til normer, ideologi og tematikk i en tekst¹²⁶. Eksempelet over mener jeg kan representere et tomrom både langs den syntagmatiske aksene og den paradigmatiske aksene. For det første; vi tolker som vist over, elementene til å stå i en årsak-virkning-sammenheng, Cornelius som drikker kaffe, som samler osv. Dette er syntagmatiske tomrom. Samtidig gir bildene impulser til å forstå tematikken i fortellingen. Dette er tomrom langs den paradigmatiske aksene. Iser selv sier at de tomme rommene på den paradigmatiske aksene, får en funksjon som knytter teksten til semantiske systemer i kulturen. For Iser, er de tomme rommene negasjoner som aktiviserer tekstens repertoar. Repertoaret fungerer som en referanseramme for tekstens innhold, og representerer hele den erfaringsverden som teksten antyder uten å formulere det eksplisitt¹²⁷. Dette mener jeg kommer godt fram i denne illustrasjonen.

Jeg påstår at *Den gamle mannen og hvalen* inneholder to tidsplaner. Det er bildene som kan fortelle oss noe om fortiden, men informasjonen om fortiden må tolkes av leseren, gjennom bildene. Et slikt avløsningsforhold mellom tekst og bilde, som forklart over, skaper tomrom i teksten. Dermed kommer jeg også med den påstanden, at avløsningsprinsippet i seg selv, kan være en form for tomrom.

Den gamle mannen og hvalen stiller leseren ovenfor mange utfordringer. Sjette oppslag gir leseren et innblikk i en vanlig dag hos Cornelius. Han går tur på stranda og samler vrakgods, blant et skilt der det står *Jenny*, og vi ser bare *nd* i etternavnet. På sjuende oppslag, der Cornelius holder vareopptelling, ser vi hele skiltet som er merket *Jenny Lind*. Teksten nevner aldri Jenny Lind. Hvem er Jenny Lind? Hvordan passer hun inn i fortellingen? Er det bare tilfeldig, eller spiller hun en rolle? Dette er et tomrom i teksten som vi selv må fylle med innhold. Om vi gjør et Google-søk på internett, får vi mange treff på Jenny Lind. Jenny Lind (1821-1887), "The World's Sweetest Singer" ble født i Stockholm og var en stor stjerne ved

¹²⁶ Se for eksempel Tønnesen, 2000. *Barns møte med TV. Tekst og tolkning i en ny medietid*.

¹²⁷ Iser sier det som dette: "It incorporates a specific external reality into the text, and so offers the reader a definite frame of reference or invokes a definite range of past experience" og "Negations is therefore an active force which stimulates the reader into building up its implicit but unformulated cause as an imaginary object" (Iser 1978:212).

Stockholm opera. Hun sang og bodde også i Dresden, New York, Paris og London¹²⁸. Fremdeles stiller jeg meg spørsmålet; hvorfor Jenny Lind? Er dette nok et eksempel på den nåtidige mimringen? Dyrker Cornelius fortiden? Er kanskje Jenny Lind et bilde på det uoppnåelige? Var hun drømmekvinnen?

Et siste eksempel jeg vil nevne er ellefte oppslag, der hurtigruta kommer forbi. Om bord på hurtigruta ser vi mange mennesker. Illustrasjonen er en fotomontasje av mennesker vi kjenner fra virkeligheten. Vi ser flere berømtheter, blant andre; Lars Saabye Christensen, Marilyn Monroe, Johnny Cash. Kjendisene blir ikke nevnt i teksten. Altså er dette også noe leseren må forholde seg til. Jeg mener kjendisene skaper en kontrast i historien, Cornelius sin ensomme verden i pakt med naturen, mot verden utenfor med sin overflatiskhet og forgjengelighet. Innslaget med kjendiser skaper også et slags gåtefullt preg. Det skaper en mer åpen tekst og gjør fortellingen interessant for en bredere lesergruppe.

Illustrasjonen som viser berømtheter fra det virkelige liv er til den voksne leseren, og dermed kommer jeg inn på kvaliteten på tomromma og Iser sitt begrep implisitt leser. Tidligere har jeg skrevet at ved å analysere kvaliteten på tomromma, kan en si noe om den implisitte leseren. Oppslaget med kjendisene kommuniserer med en leser som kan kjenne igjen disse personene. Å forstå omfanget av den dramatisk bakgrunnshistorien krever mer av en leser enn mange barn vil kunne. Men vi skal heller ikke undervurdere unge lesere, de kan ofte komme med overraskende modne tolkninger og refleksjoner. *Den gamle mannen og hvalen* er en ambivalent tekst. Den har noe å si til både barn og voksne.

3.1.10 *Den gamle mannen og hvalen* som dramaturgisk prosjekt

”det som en gang var”

Den gamle mannen og hvalen er til dels en tradisjonell, men likevel utradisjonell bildebok. Det utradisjonelle er for det første representert ved at boka har en uvanlig framtidig dramaturgi. For det andre representerer bildeboka et konsept der ikonoteksten utgjør to tidsplan. Teksten forteller primært om samtida, bildene gir impulser til å forstå fortida. Avløsningsprinsippet er spesielt fremtredende i boka. Språket er poetisk og billedramaturgien skiller seg ut i det den byr på særlige utfordringer for leseren. Bildeboka har en svært gjennomført estetikk; ikonoteksten kan karakteriseres som estetisk og poetisk

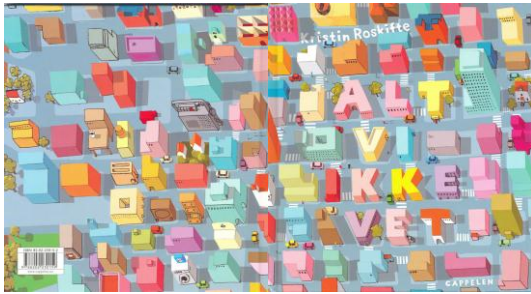
¹²⁸ Om Jenny Lind, se for eksempel: http://ok.essortment.com/jenny lind_rtiv.htm

3.2 *Alt vi ikke vet*

3.2.1 Handling og tematikk

Alt vi ikke vet av Kristin Roskifte er ikke en tradisjonell episk fortelling, en kan tvert i mot stille spørsmål ved om den i det hele tatt er fortellende (og har en handling). *Alt vi ikke vet* er en bildebok nesten uten tekst og kan kanskje best beskrives som en bildereise. Oppslagene tar oss med på en bildesekvens som starter ”tett inn på” og ender opp ”langt unna”. Men likevel ender denne bildereisen tilsynelatende opp på samme sted som den startet, for det første oppslaget er nesten identisk med det siste oppslaget. To spørsmål understreker denne ambivalensen? På første oppslag leser vi ”Er dette slutten?” og på siste oppslag ”Er dette begynnelsen?”. Og hvor går så denne bildereisen? Den starter i et svart rom som kan se ut som verdensrommet og en planet, men som på neste oppslag viser seg å være litt av leppen til en kvinne, og reisen ender ute i verdensrommet, som for meg ser ut som månen på nattehimmelen. Systemet blir som dette:

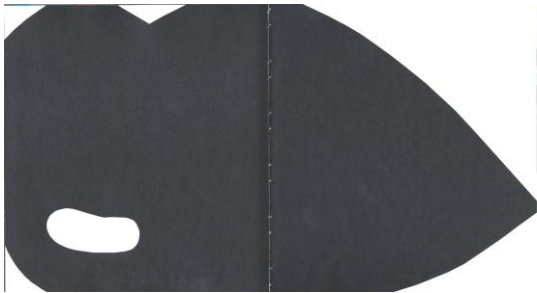
”Kloden” eller flekken er en del av en leppe, som er en del av et ansikt, som er en tegning, som ligger på bordet i et kjøkken, som er et rom i et hus, som er et hus blant en samling av flere hus, som er i en samling av enda flere hus, som viser seg bare å være husmotiv på en hatt, sammen med flere hatter, i en butikk, som ligger ved siden av en annen butikk, som er en del av en by, en større by, et større landskap, som ser ut som et lappeteppe sett fra et fly, som flyr ut i verdensrommet, som viser seg bare å være en hatt med et jordklodemotiv på en dame som står utenfor en reisebyråbutikk om kvelden, som er en del av et større nattlandskap med stjerner og månen, som er månen på nattehimmelen. (Se illustrasjonen på neste side).



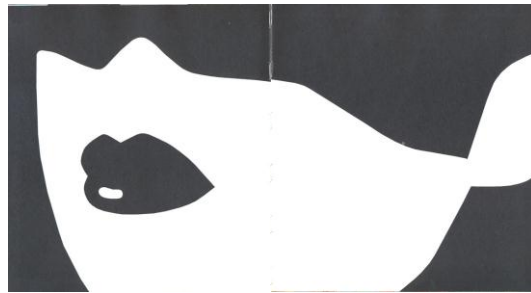
Fram- og baksidperm



Oppslag 1 (innsidperm)



Oppslag 2



Oppslag 3



Oppslag 4



Oppslag 5



Oppslag 6



Oppslag 7



Alt vi ikke vet er en filosofisk bildebok. Med sin form stiller den spørsmål som: Er det vi ser, det vi tror vi ser? Eller er det kanskje noe helt annet? May Grethe Lerum stiller spørsmåla: ”Er for eksempel begynnelsen slutten? Er natten kanskje dag? Er det lille nettopp det store?”¹²⁹. Boka leker med vår persepsjon og vante innarbeide tolkningsmønster. Vi har forventninger til hva vi skal se, men så viser det seg å være noe helt annet. Disse nye veiene boka etter hvert tar, er en form for underliggjøring. Vi må stoppe opp og tenke over hva det var som skjedde. Og som Roskifte selv sier: ”Det er ikke store ting som skjer utover at man beveger seg ut og inn av forskjellige virkeligheter”¹³⁰.

3.2.2 Paratekstene og tematikk

-Fram- og bakside

Før en kjenner innholdet i boka, møter leseren en framside og en bakside som er et oversiktsbilde, et flyfoto av en by. Bybildet er fargerikt, rosa, gult, grønn, lilla, rød, blå, mange farger er representert. Husene og bilene er stilisert, uten for mange detaljer, men likevel oppfatter vi fram- og baksida som et visuelt mylder. Alle de fargerike bygningene sørger for det. Gatebildet viser at én bygning er et kvartal, men vi ser også biler, mennesker og trær. Ved første øyekast legger en heller ikke merke til tittelen, for den er kamuflert som bygninger og inngår som en del av helheten. Det samme er gjort med bokstavene i forfatternavn og forlag, som etterligner de hvite fotgjengerstripene. Baksiden er som sagt en fortsettelse av dette bymiljøet, men bygningene ligger en anelse mer spredt. Om en ser nøye etter legger en merke til at noen av husene faktisk ikke er hus, men en stol, en brødrister, en kommode, en radio, en vaskemaskin osv. Leseren gis mulighet til å se en sammenheng mellom tittelen *Alt vi ikke vet* og innholdet. Huset leseren så, er kanskje ikke hus. Eller er det det? Tittelen, sammen med fram- og baksidebildet, skaper forventninger til innholdet, men også flere spørsmål. Det finnes ingen baksidetekst som kan gi leseren noe informasjon, han må tenke seg til et innhold selv. Ulike lesergrupper vil selvsagt legge ulikt innhold i informasjonen som blir gitt, men det gis en forventning om at ”historien” foregår i en by. Tittelen i seg selv fungerer som et anslag, den skaper en nysgjerrighet i forhold til innholdet, og en forventning om å bli overrasket. Hva er dette alt vi ikke vet? En vil bla om og undersøke nærmere. Slikt fungerer også tittelen som en page-turner.

¹²⁹ Lerum, VG

¹³⁰ Wærhaug, VG (Intervju med Roskifte)

Når man kjenner til innholdet, i den grad en gjør det, for boken åpner for nye betraktninger hver gang man leser i den, ser en at fram- og baksida kommuniserer tematikken i boka. Tittelen er filosofisk, for en kan si at *Alt vi ikke vet* samler opp i seg mange filosofiske spørsmål. Den visuelle manipulasjonen i boka, starter allerede på fram- og baksidebildet. Bygninger, som både er bokstaver og bygninger på en gang, eller radio og bygning på en gang, bekrefter dette. Fram- og baksidebildet bildet repeteres også til dels i boka. Bildet i boka er ikke en nøyaktig kopi, men bare et annet utsnitt av byen. På den måten forteller fram- og baksida noe om hva vi skal se, vi blir forberedt.

- Innsideperm

Innsidepermen i *Alt vi ikke vet* er nesten helt identisk. Begge oppslagene er svarte, med en relativt stor, hvit flekk. Framsidepermen stiller spørsmålet ”Er dette slutten?” og baksidepermen stiller spørsmålet ”Er dette begynnelsen?” Framsidepermen viser også et par katteøyne i venstre del av oppslaget. De underlige spørsmåla kan få leseren til å lure, og bygger slik opp om tittelen. De fungerer også som page-turnere. Det gåtefulle og underlige ved dem, gjør at vi vil bla om og finne ut hva det er. Er det vi tror vi vet riktig? Eller kan det være noe annet? Bildeforløpet starter på fremsida, og innsidepermen er oppslag en, og dermed er forløpet i gang. *Alt vi ikke vet* har ikke tittelblad.

- Format

Alt vi ikke vet har et kvadratisk format. Kvadratisk format er i følge Rhedin mindre vanlig. Mest vanlig er den stående bildebokens A4-format i ulike variasjoner, men også breddeformatets liggende form¹³¹. Det kvadratiske formatet i *Alt vi ikke vet* mener jeg understreker det kubistiske inntrykket fram- og baksida gir. Kvadratiske former blir også gjentatt flere steder i boka. Kvadratisk mønster i gulvbelegget på kjøkkenet, kvadratiske vinduer og kvadratiske bygninger. Men hva er spesielt med *Alt vi ikke vet*?

3.2.3 Oppslagdramaturgi

Alt vi ikke vet en komponert bildesekvens og vi kan dermed snakke om komposisjon og dramaturgi. For hvordan bygger Roskifte opp bildesekvensen sin? Hvilke grep gjør Roskifte for å formidle et interessant bildeforløp?

¹³¹ Rhedin 1992:145

En tittel som skaper nysgjerrighet, og et flyfoto over byen, starter boka. Første oppslag i sammenheng med andre oppslag, tar form som en leppe. Deretter bruker Roskifte til sammen fem oppslag til å zoome så langt ut, at en ser hele tegningen av kvinneansiktet på bordet i kjøkkenet. Deretter brukes tre oppslag til å zoome videre utover, og motivet blir nå huset kvinnen som tegner bor i. Samtidig som leseren kan finne og kjenne igjen kjøkkenet, flyttes perspektivet ut og opp, huset blir en del av et større boligfelt. Deretter skiftes motivet helt, for oppslag ni viser et nærbilde av hatter, hvor den ene hatten har bygninger som ligner mistenkelig på de bygningene leseren nettopp har kikket inn i. Var vi inni en bygning på hatten? Eller har vi nå bare flyttet oss til et annet sted, til en hattebutikk?

Roskifte zoomer bruker tre oppslag til å zoome videre utover. Samtidig gis leseren mulighet til å finne/kjenne igjen hattebutikken. På oppslag fjorten er ikke hattebutikken lenger synlig, og oppslag femten viser nytt skifte i motiv. Motivets mennesker i et fly og bakkelandskapet ser ut som et lappeteppe. Neste oppslag viser flyet ute i verdensrommet, mens oppslag sytten snur om på denne forestillingen. For det kan se ut som om flyet i verdensrommet faktisk bare var en kvinne med en jordklodehatt, som er ute og går en tur, og passerer akkurat et reisebyrå som har et fly i logoen sin. Fra dette nærbildet zoomer Roskifte utover, og ender opp med månen på den svarte nattehimmelen. Denne bildereisen tar leseren med inn og ut av virkeligheter, tett på og langt fra. Vi tror vi vet hva som skjer, for i neste omgang å måtte revurdere oppfatningen vår, bla tilbake og studere bildene en gang til. For kan det være sånn at vi faktisk har vært så ultra ultra nært som det går an å komme, samtidig som vi har vært så langt ute som vi kan komme? Vi vet det faktisk ikke og tittelen får rett.

Jeg har tidligere vist til McClouds begrep *closure*. I fortsettelsen konstruerer han ulike kategorier som betegner de ulike typer av skifter eller overganger fra ramme til ramme i tegneserien. Moment til moment, handling til handling, objekt til objekt, scene til scene, aspekt til aspekt og endelig, non-sequitur, som betegner at det ikke er en logisk sammenheng fra rute til rute¹³². Sammenhengen mellom oppslagene i *Alt vi ikke vet* mener jeg på de fleste steder kan betegnes som en form for *moment til moment*. Det vil si at bildene står i en tett sammenheng og det er lett for leseren å oppfatte dette. McCloud viser tre eksempler på

¹³² McCloud 1994: 70-72. Se også vedlegget som viser McClouds bildeeksempel.

moment til moment-sammenheng. Det andre eksempelet; tre bilder som viser en planet først langt fra, deretter litt nærmere og enda nærmere på det siste bildet, mener jeg kan sammenlignes med hvordan Roskifte bygger opp sin bildesekvens. Men mellom oppslagene der Roskifte skifter motiv kan sammenhengen mellom oppslagene synes å være non-sequitur. Det er trenger ikke å være tilfelle, men det er blant annet mellom disse oppslagene at den visuelle manipulasjonen kommer til uttrykk.

Det vil være vanskelig, om ikke umulig, å plassere denne bildereisen i en tradisjonell dramaturgimodell, men systemet som finnes mener jeg likevel kan presenteres skjematisk. Skjemaet er ikke generelt og beskriver bare *Alt vi ikke vet*.

Oppslag 1: Et hvitt felt på svart bakgrunn

Oppslag 2: En kvinneleppe

Oppslag 3: Et kvinneansikt

Oppslag 4: Et kvinneansikt på et bord

Oppslag 5: Kvinne i et kjøkken.

Oppslag 6: Flere rom i et hus

Oppslag 7: Flere hus i en bydel

Oppslag 8: Enda flere hus i samme bydel

Oppslag 9: Hatter i en butikk

Oppslag 10: Mennesker i en hattebutikk

Oppslag 11: En hattebutikk i en by

Oppslag 12: Flere bygninger i den samme byen

Oppslag 13: Enda flere bygninger i den samme byen

Oppslag 14: En forstad til byen

Oppslag 15: Mennesker i et fly

Oppslag 16: Flyet ute i verdensrommet

Oppslag 17: Kvinne med "jordklodehatt" utenfor et reisebyrå

Oppslag 18: Nattehimmel med måne

Oppslag 19: Et hvitt felt på svart bakgrunn

At boka er vanskelig å gripe, kommer til uttrykk i anmeldelsene. Når anmelderne skal beskrive zoom-teknikken som karakteriserer boka, kommer det frem at det ikke er så lett å vite om en zoomer inn eller ut. May Grethe Lerum skriver at ”Boken zoomer *inn* (min utheving) på en liten jente som sitter å lager et kvinneportrett (...) Så heves perspektivet, man opplever huset, byen, planeten – alt i samme elegante kombinasjon av mikro- og makrokosmos”¹³³. Men zoomer boka inn? Jeg vil heller ikke karakterisere dame-personen som en liten jente. Jeg ser en voksen kvinne som sitter og tegner en plakat. Katharina Heide Paus karakteriserer teknikken Roskifte bruker som ”omvendt fugleperspektiv”, og beskriver det treffende som dette: ”Hun starter tett innpå og ender opp langt unna. Dermed har man allerede vært inne i et hjem, uten at man har vært klar over det. Man har stirret på ting; tett innpå; og trodd at det er noe helt annet enn hva det egentlig er. Og det er jo ikke så lett å vite når Roskiftes jordklode egentlig er en hatt. Eller omvendt”¹³⁴.

Anne Schäffer skriver at ”Hos Roskifte går teksten og blikket i en bevegelse fra det store luftige fugleperspektivet, nedover til hus, inn i leiligheter, stadig innover, til bordet der ei lita jente sitter og tegner en tegning”¹³⁵. Men er det ikke motsatt vei? Om en da ikke leser boka bak-fram, for det er også mulig. Den slutter jo med spørsmålet ”Er dette begynnelsen?”. Poenget er ikke å komme frem til hva som er rett eller galt, men hvor vanskelig det er å fange bokas egenart, spesielt når den bryter med den konvensjonelle oppfatningen av hva en bildebok er. I Roskiftes siste bok; *Still deg i kø!* zoomer vi verken inn eller ut, men teknikken Roskifte bruker er en parallell til *Alt vi ikke vet*. I denne bildeboka følger leseren en kø, en lang kø, fra oppslag til oppslag, som til slutt viser seg å være en do-kø. Boka har lite tekst, det er leseren som må lage historiene.

¹³³ Lerum, VG

¹³⁴ Paus, www.cappelen.no

¹³⁵ Schäffer, www.barnebokkritikk.no

3.2.4 Zooming og forteller

Alt vi ikke vet er ikke en fortelling. Den mangler en hovedperson, en protagonist, den har heller ikke en tradisjonell forteller som forteller om en rekke hendelser som ligger etter hverandre i tid. Og den har ikke en handling som kan deles inn i en aristotelisk, begynnelse, midtdel og slutt. Å bla gjennom *Alt vi ikke vet* er derimot som å følge et kamera som zoomer inn og ut på forskjellige motiv. Om handlingen starter på framsidebildet og leseren blar om til første oppslag, går zoombevegelsen innover, fra panoramabilde til ultranært bilde; altså fra bybildet til en del av leppen til kvinnen på bildet. Deretter går zoom-bevegelsen utover, fra (ultra)ultranært til panoramabilde. Hva som egentlig er det endelige panoramabildet, er vanskelig å si. Det er i det hele tatt vanskelig å beskrive zoom-bevegelsen, for bildesekvensen skaper en usikkerhet i forhold til det du ser og oppfatter, om det i det hele tatt er riktig.

Det er vanskelig å bruke narratologiens fortellerbegrep til å forklare fortelleren i *Alt vi ikke vet*. Når jeg over har beskrevet boka som om å følge et kamera, synes det mer fornuftig å bruke begrepet filmforteller. Lothe diskuterer begrepet i boka *Fiksjon og film* (2003) og viser en modell som presenterer de viktigste elementene som til sammen konstituerer filmfortelleren. Satt sammen av blant annet stemme og musikk, bildeinnhold, bildepresentasjon, kameraføring, fotografering og redigering, er filmfortelleren en sammensatt størrelse, på samme måte som film er en sammensatt kommunikasjonsform¹³⁶. Lothe bemerker at noen av variablene i modellen er viktigere enn andre. For eksempel er kamera grunnleggende for filmkommunikasjonen, andre kan være mer eller mindre viktige, avhengig av hvilken film. Jeg mener det er et slags ”kamera” som er viktigst i *Alt vi ikke vet* og som konstituerer *Alt vi ikke vet*'s forteller. Lothe viser i sin diskusjon til David Bordwell som mener at filmen har narrasjon, men ingen forteller. Dette forutsetter en som oppfatter et budskap, men ingen avsender av den¹³⁷. Dette mener jeg er interessant i denne sammenhengen, fordi Bordwell tar med seg tilskueren i sin teori, og viser da et resepsjonestetisk perspektiv. På samme måte som filmanalyse ofte konsentrerer om hvordan filmen oppleves av leseren, skifter jeg også perspektiv i denne bildebokanalysen, fra avsender til hvordan leseren involveres. Leser av *Alt vi ikke vet* er hovedpersonen i teksten. Leser blir den personen som ser, og som står bak kameraet. Leser er den som må forholde seg til zoomingen og til manipulasjonene.

¹³⁶ Se hele presentasjonen i Lothe, 2003. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, side 48-51.

¹³⁷ Lothe 2003:48. Sitatet Lothe bruker er hentet fra Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

At bildesekvensen i *Alt vi ikke vet* antyder bevegelse og kan sees på som et kamera som filmer, har med bladrytmen og bildenes innbyrdes forhold å gjøre. Til forskjell fra film, er bildebokmediet diskontinuerlig, og det er ingen direkte måte en kan framstille "the flow of movement". Nikolajeva og Scott fortsetter med dette: "However, unlike decorative art, the picturebook medium is narrative and sequential, and intends to convey a sense of movement and duration"¹³⁸. Og det er mange teknikker en bildebok kan benytte seg av for å antyde bevegelse og endringer som foregår over tid. Ved å bla får vi en følelse av bevegelse. Årsaken er at bildene står i en sekvensiell sammenheng, det ene bilde viser til det andre. Blaingen i *Alt vi ikke vet* faller sammen med skifte av zoom. For hvert nytt oppslag viser Roskifte et nytt bildeutsnitt som står i sammenheng med det forrige. Dette skaper sammenheng og en følelse av bevegelse.

Roskifte gjentar elementer fra oppslag til oppslag, men utvider samtidig ved å legge til nye elementer og utvide perspektivet. Når en på andre oppslag ser en leppe, og blar om til neste oppslag og ser den samme leppen, men nå i et kvinneansikt, kobler leseren dette normalt til å være den samme leppen. Når Roskifte holder fokus på dette ansiktet, ansiktet er konstant, og leseren gis mulighet til å følge det på tre oppslag, skaper dette en følelse av bevegelse. Men Roskifte tar samtidig inn ny informasjon/flere elementer som utfordrer leseren. Ansiktet blir en del av noe større. Kameraet flytter seg oppover, og den naturlige konsekvensen av et utvidet fugleperspektiv, er at leseren ser mer og mer. Slik fortsetter boka og denne kameraføringen og bytte av motiv utnytter Roskifte, og å bla blir en viktig funksjon for resepsjonen av boka.

Mens *Den gamle mannen og hvalen* legger opp til en sakte blarytme, legger *Alt vi ikke vet* opp til en raskere blarytme. Relativt mye tekst i *Den gamle mannen og hvalen*, sammen med detaljrike bilder, kan gjøre blarytmen sakte. I *Alt vi ikke vet* er teksten bare to spørsmål, og dette kan skape en raskere bladrytme. Oppslag med få detaljer skaper en raskere bladrytme enn oppslag med mange detaljer. Men den visuelle manipulasjonen i *Alt vi ikke vet* har lett for å skape en sakte bladrytme, for leseren blir nesten tvunget til å stoppe opp og studerer bildene og bla fram og tilbake. Hva er det vi egentlig ser?

¹³⁸ Nikolajeva/Scott 2001:139

3.2.5 Hvorfor skriver noen at *Alt vi ikke vet* er en fortelling?

I noen anmeldelser og omtaler av boka brukes begreper som *handlingskronologi*¹³⁹ og *fortelling*¹⁴⁰. En kan lure på hvorfor slike begreper brukes, når det faktisk ikke er en fortelling. Er den eneste grunnen at anmelderne ikke har tenkt godt nok over begrepsbruken? For å forsøke å svare på dette, må noen narrative begreper avklares. I narrativ teori viser *historie* til ”dei fortalde hendingane og handlingane i narrativ fiksjon, med det narrative innhaldet abstrahert frå eller løfta ut av diskursen og ordna kronologisk saman med personane som inngår i det”¹⁴¹. Med dette forstår jeg *historie* som et handlingssammendrag, som når vi kan fortelle at for eksempel *Den gamle mannen og hvalen* handler om en gammel mann som en dag møter på en hval... osv. Et *handlingssammendrag* impliserer handlingsutvikling, og en handlingsutvikling konstitueres av en rekke *hendelser* som foregår i et *fiktivt rom* og som er underlagt *narrativ tid*¹⁴². Spørsmålet blir: Skjer det en rekke hendelser som foregår i et fiktivt rom og som er underlagt narrativ tid i bildeboka *Alt vi ikke vet*?

Det er vanskelig å gjøre et handlingssammendrag, boka er heller ikke en tradisjonell fortelling. Men det er likevel noe ved boka som kan få oss til å lure. Det skjer for eksempel en rekke hendelser i *Alt vi ikke vet*. En kvinne sitter ved et bord og tegner et bilde av en kvinne. To kvinner ser på hatter i en hattebutikk, ekspeditøren står ved kassa. Flere mennesker sitter i et fly oppe i lufta og ser ned på landskapet. En kvinne står utenfor en reisebyråbutikk om kvelden. Alle disse eksemplene er hendelser som foregår i et fiktivt rom. Opplevelsen av kausalitet, årsak-virkning synes å være fraværende, sammenhengen mellom bildene er heller skifte av zoom. Om hendelsene er underlagt narrativ tid, vil en kanskje umiddelbart svare nei til. Men ved nærmere ettersyn og vurdering, virker ikke svaret så opplagt likevel.

Noen eksempler kan illustrere dette. På oppslag fem ligger katten på kjøkkengulvet, mens kvinnen sitter og tegner. Neste oppslag viser samme situasjon, bare i et høyere fugleperspektiv, der er katten ikke tilstede. Oppslag elleve viser blant annet en plakat med teksten ”Katt savnet” og et bilde av et katteansiktet og på oppslag tolv går mest sannsynlig

¹³⁹ Lerum, VG

¹⁴⁰ Katharina Heide Paus, www.cappelen.no

¹⁴¹ Lothe 2003:17

¹⁴² Lothe 2003:110

den samme katten ut av høyre bildekant. Katten flytter seg i løpet av disse oppslagene og indikerer dermed narrativ tid. Dag blir til kveld på oppslag seksten. Nikolajeva og Scott sier at ”In general, the flow of time can be expressed visually through pictures of clocks or calendars, of sunrise and sunset, or of seasonal changes”¹⁴³. Ved nærmere ettersyn kan leseren også finne noen klokker. Oppslag seks har en klokke i andre etasje på et soverom, som viser 08.05. Den store byklokka på oppslag tolv viser 14.58.

Kan vi så dra noen konklusjoner? Boka impliserer en leser som må forholde seg til den visuelle manipulasjonen. *Alt vi ikke vet* inneholder små hendelser med narrativt potensiale, men det er leseren som må være den aktive og skape historiene. I *alt vi ikke* ser vi både nærvær og fravær av narrativ tid. Tilsynelatende fravær, men som jeg har vist over, kan det se ut som om det finnes flere indikatorer på temporalitet. Lothe sier at ”I film blir narrativ tid *presentert*, snarare enn fortald”¹⁴⁴. Også *Alt vi ikke vet* presenterer tid, den forteller ikke. I *Alt vi ikke vet* følger vi heller ikke en hovedperson. Vi forlater etter hvert kvinnen ved bordet og damene i hattebutikken. Slik skifter ”kameraet” og dermed leseren, motiv. *Alt vi ikke vet* har ikke én hovedperson, men derimot flere. Og i *Alt vi ikke vet* blir ikke leseren fortalt en historie, men derimot vist kimer til flere historier. Det er i møte med leseren at historiene blir skapt. Og som Roskifte selv uttrykker det: ”Det er lagt opp til at man skal lage fortellingen selv”. Om alle detaljene og de løse trådene sier hun:

”Og man kan studere masse detaljer i bildene. Som jeg har tenkt at et hus kan ligne en legokloss eller en gul ost, og det har jeg lekt meg med. Det kan vel bli ganske absurd for andre. Jeg håper at boka kan få leseren til å fundere litt på hva ting egentlig er. For den har faktisk ingen historie, men uendelig mange historier. (...) Det er like mange måter å lese den på som det er lesere”¹⁴⁵.

Alt vi ikke vet er ikke episk, den har ikke en fortelling, men den blir til en eller flere fortellinger gjennom leseren. Dermed kan vi kanskje forstå anmelderne når de bruker begreper som fortelling og handlingskronologi. Deres resepsjon av boka har muligens allerede skapt mange fortellinger.

¹⁴³ Nikolajeva/Scott 2001:139

¹⁴⁴ Lothe 2003:97

¹⁴⁵ Wærhaug, VG (Intervju med Roskifte)

3.2.6 Bildedramaturgi

Å komponere en nesten tekstløs bildebok kan være en utfordring. Nikolajeva sier at ”ordlösa bilderböcker” er svært kompliserte ettersom de krever at leseren verbaliserer fortellingen. ”Bildberättelser” kan vise ulike grader av kompleksitet, men det avhenger av hvor mye bildet formidler og hvordan de ulike bildene forholder seg til hverandre¹⁴⁶. Nikolajeva viser til et eksempel der hvert bilde forestiller et øyeblikk i en sekvens, nesten som stillbilder fra en film, og med nesten ingen temporale ellipser. I en slik bildebok finnes nesten ingen luker, og bildesekvensen oppleves nesten likt av både voksne og barn. Dette kan sammenlignes med McClouds moment til moment-overgang mellom tegneserierutene. Men Nikolajeva viser også til *Den röda tråden* av Tord Nygren som ikke har noen ”klar given berättelse”, men det er leseren som blir stimulert til å skape en rekke av fortellinger som bildene suggererer. Bildeboka gir flere spørsmål enn svar og de detaljrike bildene gjør at en må stoppe opp og fundere over hva som foregår. Dette er altså en fortelling som åpner for mange tolkningsmuligheter.

På mange måter kan det virke som om Nikolajeva snakker om Roskiftes bok. Selv om *Den röda tråden* og *Alt vi ikke vet* er svært forskjellige har de også flere sammenfallende trekk. Det Nikolajeva oppsummerer med er at tekstløse bildebøker inneholder store variasjonsmuligheter, der bildenes karakter dikterer tolkningsnivåer¹⁴⁷. Med bakgrunn i dette forstår vi at Roskifte har laget en åpen bildebok med mange tolkningsmuligheter. Forlaget Cappelen skriver at: ”For her formidles ikke fortellingen gjennom ord; den formidles gjennom vakre og utrolig detaljrike illustrasjoner” (...) ”Her finnes utrolig mange sammenhenger. Den som har øynene med seg kan følge mange forskjellige fortellinger på én gang”¹⁴⁸. Også Anne Schäffer understreker detaljrikdommen: ”Det er morsomt å lete seg fram – og tilbake – i denne detaljrikdommen, og la seg overraske av noen visuelle detaljer som ikke går helt opp... Det gjør boken enda mer poetisk i sin eksistensielle undring”¹⁴⁹.

Detaljrikdommen og de mange sammenhengene leseren etter hvert kan komme til å oppdage ved gjentatte lesninger, er stimulerende. Overraskelsen, undringen og fascinasjonen boka kan føre til, gjør at leseren vil bla gjennom boka på nytt, bare for å sjekke om en kan oppdage andre sammenhenger. Å komponere slike bilder krever kompetanse. På samme måte som

¹⁴⁶ Nikolajeva 2000:20

¹⁴⁷ Nikolajeva 2000:21

¹⁴⁸ www.cappelen.no

¹⁴⁹ Schäffer, www.barnebokkritikk.no

Hole vil jeg også karakterisere Roskifte som en god billedramaturg. Roskifte iscenesetter bildeforløpet og det enkelte bilde på en interessant måte.

Når Roskifte ”gjemmer” eller kamuflerer tittelen blant bygningene på framsiden, understreker dette tematikken i boka. Å utforme bygninger som bokstaver som leseren må bruke litt tid på å registrere, kan skape undring og overraskelse. Jeg som leser sitter også igjen med følelsen ”Ja, men jeg trodde jo det var...” Det samme skjer når en på baksiden ser at et hus faktisk er en radio. Ved første øyekast ser en kanskje ikke dette, fordi gatene, bybildet skaper forestillinger og forventninger til at det er ”vanlige” bygninger en skal se. Det er tross alt dette som skjer i flesteparten av tilfellene. Bruddene Roskifte lager, skaper underliggjøring og leseren må mest sannsynlig stoppe opp, og bruke litt lenger tid på å bearbeide inntrykket. Dette underliggjørende grepet forsterker tittelens budskap. For alle tingene er kanskje ikke det de utgir seg for å være.

De tre første og de to siste oppslagene er i svart-hvitt og skaper en sterk kontrast til de andre svært fargerike oppslagene. Mens svart/hvitt oppslagene har få detaljer og er stiliserte, er de andre fargerike oppslagene detaljrike. Men i sin detaljrikhet er tegningene likevel stiliserte. Tegningene er for det meste inndelt i rene fargeflater. En flate, en farge. Når Roskifte zoomer utover på oppslag 6-8 vises utemiljøet; bakken, utvendig husfasade, veier uten detaljer, rette linjer og rene fargeflater. Rommene leseren ser inn i gjennom vinduene, er tvert imot overlesset med detaljer og farge. Dette får leseren til å flytte blikket inn i husa. Det er der historiene finnes, det er der sammenhengene er. På den måten styrer Roskifte blikket til leseren. Det er Roskifte som bestemmer fokus.

Ved flere anledninger vil leseren også komme til å måtte bla tilbake for å sjekke om det han så faktisk var det han trodde han så. Når jeg blar om til oppslag ni, får jeg en trang til å bla tilbake til oppslag åtte. Oppslag ni viser nemlig hatter på et stativ. En grønn hatt har et bymotiv, som ligner veldig på byen jeg akkurat har sett. Bak den grønne hatten finnes også en svart hatt med et motiv av en by i mørket. Om man da blar tilbake til oppslag åtte, ser en konturene av denne grønne hatten, og en klar avgrensing mot en by i mørke. Denne visuelle manipulasjonen skaper er form for undring. Vi sitter igjen med spørsmålet; hva er det vi egentlig ser?

Roskifte har også lagt inn flere gjennomgangspersoner og figurer. Jeg har tidligere nevnt katten, kvinneansiktet på plakaten og mannen som er pilot. Det finnes flere slike repetisjoner som har som funksjon at de setter oppslaga i en tettere sammenheng. De skaper også et element av narrativitet/tekstbinding i bildeforløpet. Disse gjennomgangspersonene og figurene er ikke like tydelige. At du faktisk må lete i bildene etter sammenhenger, legger opp til medvirkning fra leserens side.

Roskifte legger også inn surrealistiske trekk som på fram- og bakside bildet. Når en først har funnet noen slike trekk, blir en inspirert til å gå på jakt i bildene etter flere. Og det finnes mange. For eksempel er en dør på oppslag elleve en Freia sjokoladeplate. Det er trær, veier og en bil på hattene i butikken på oppslag ni. Oversiktsbildene av byen i boka, har også mange surrealistiske trekk, et hus er for eksempel egentlig en ost. I tillegg finner vi også lek med innbyrdes størrelsesforhold. Bilen som vi ser i bakgrunnen på oppslag elleve, er unormalt liten og kaken i vinduet på oppslag sju er unormalt stor.

3.2.7 Forholdet mellom tekst og bilde

I tillegg til tittelen og de to spørsmåla som innleder og avslutter boka, finnes det vi kaller for *intraikonisk tekst*¹⁵⁰. Intraikoniske tekster er ord som finnes i bildet, som for eksempel tittelen på en bok i bildet, et skilt osv. I *Alt vi ikke vet* er de intraikoniske tekstene noen plakater, butikkskilt, og notiser. Og en oppfordring ”Hold byen ren” preger en stor vegg på en av byens bygninger. Intraikoniske tekster utgjør ikke en del av selve fortellingen, sier Nikolajeva, men argumenterer for at tekstene likevel har en funksjon. Det er få detaljer i en bildebok som ikke betyr noe, og når en kunstner har valgt å sette inn ord i et bilde, må en fundere hva dette bidrar til¹⁵¹. Selv om boka har lite tekst, er det altså relevant å diskutere forholdet mellom tekst og bilde, også i *Alt vi ikke vet*.

Utgangspunktet er Barthes sine begreper forankring og avløsning. I *Alt vi ikke vet* kan vi beskrive forholdet mellom tekst og bilde som forankrende og avløsende. På den ene siden kan samspillet mellom tittelen og de to filosofiske hovedspørsmålene, og bildesekvensen, karakteriseres som forankrende. For teksten og den visuelle manipulasjonen underbygger og presiserer at dette er en filosofisk bok og at leseren skal bli utfordret. Og Roskifte sier at det er

¹⁵⁰ Nikolajeva/Scott 2001:73

¹⁵¹ Nikolajeva 2000:82

en filosofisk bok, og håper at boka kan få leseren til å fundere litt på hva ting egentlig er¹⁵². Samtidig kan samspillet karakteriseres som avløsende. Teksten kommer med en påstand og to spørsmål, bildene viser ulike elementer og det er leseren som må syntetisere og skape sammenheng og mening.

Forholdet mellom bildene og de intraikoniske tekstene kan for det første beskrives som forankrende. Skiltene og plakaten presiserer, og hjelper leseren til å forstå bildene. Butikkskiltene oppklarer hvilken butikk, og forsterker budskapet til plakaten. Men dette forholdet kan også beskrives som avløsende. Det er ingenting på bildet som tilsier at dette er høstens hatter og at denne butikken har byens beste utvalg i hatter. Den informasjonen er det plakatteksten som kommer med. Notisen med teksten ”Katt savnet” og oppfordringen ”Hold byen ren” får en avløsende funksjon. For hadde det ikke vært for den notisen, eller den oppfordringen, ville ikke leseren fått den informasjonen. Slik kan forholdet mellom de intraikoniske tekstene og bildene både beskrives som forankrende og avløsende.

Bildene er det primære delen i boka. Da jeg tidligere diskuterte fortellerbegrepet, brukte jeg filmteori som identifiserer filmfortelleren til å være en sammensatt størrelse, og der de ulike elementene kan være mer eller mindre viktige, eller inneha mer eller mindre viktige oppgaver. Kamera er for eksempel helt grunnleggende for filmfortellingen. Kan dette gjelde for bildeboka *Alt vi ikke vet*, og kanskje andre mer eller mindre tekstløse bildebøker? Er bildene viktigere enn teksten? Om en tar mengde i betraktning, kan svaret synes å være ja. Men på samme tid kan vi tenke oss til, at med en begrenset tekstmengde, må teksten som faktisk er med, være svært sentral. Dermed er svaret ikke like opplagt. Kress og van Leeuwen diskuterer hvordan ulike semiotiske uttrykk er kombinert i multimodal kommunikasjon. De forklarer med utgangspunkt i Barthes begreper, forankring og avløsning, men føyer også til at de ulike semiotiske uttrykk kan være ”hierarchically ordered, as in action films, where action is dominant, with music adding a touch of emotive colour and a sync sound a touch of realistic presens”¹⁵³. Dette sitatet sier ikke noe om hva som er viktigst, bare at uttrykkene er hierarkisk ordnet. Og slik kan forholdet mellom tekst og bilde i *Alt vi ikke vet* forklares, de to uttrykkene, tekst og bilde er hierarkisk ordnet. Bildene er overordnet teksten, men teksten er også viktig. En diskusjon om hva som er viktigst av tekst og bilder i *Alt vi ikke vet* eller en andre nesten

¹⁵² Wærhaug, VG (Intervju med Roskifte)

¹⁵³ Kress/van Leeuwen 2001:20

tekstløse bildebøker, synes umulig, når vi vet at det er ikonoteksten som konstituerer bildebokas innhold.

3.2.8 Tomrom og intertekstualitet

Å lese bilder uten tekst som skaper en forankring og presisering, gjør at lesningene og tolkningene kan ta ulike veier. Dette vil jeg påstå skaper tomrom i teksten. Leseren får mulighet til å assosiere, trekke slutninger, lage fortellinger, koble og tolke. I *Alt vi ikke vet* er det tomrom i bildene leseren selv kan fylle med mening. Noen eksempel kan være: Hvem er kvinnen som sitter og tegner på et kvinneansikt? Er mannen vi ser hennes ektemann? Er han på vei ut eller kommer han inn? Hva jobber han med? Er kvinnen reklametegner? Hvem eier lekene? Barna? Som er på skolen? Ikke alle lesere vil stille spørsmål. Ikke alle lesere vil stille spørsmål nøyaktig lik mine. Poenget er at de detaljrike bildene legger opp til spørsmål, mange flere spørsmål.

For en leser med en bred tekstlig og kulturell kompetanse kan *Alt vi ikke vet* skape assosiasjoner som går ut over det innholdsmessige i boka. Med den forståelsen at alle tekster inngår i en sammenheng med andre tekster, ser en intertekstuelle trekk også i *Alt vi ikke vet*. At et hus ser ut som, eller er, en stol, eller en radio, drar assosiasjonene i retning surrealismens måte å lage kunst på, der forskjellige gjenkjennelige objekt blir satt inn i miljø der de logisk ikke hører hjemme. Som kjent manipulerte både Salvador Dali og René Magritte med tingene vi omgir oss med. Anmelder May Grete Lerum karakteriserer tegningene i *Alt vi ikke vet* som lett psykedeliske og mener at den tonen kan ”være inspirert av 60-tallets kunst, da i særdeleshet tegnefilmer som ”Yellom Submarine”¹⁵⁴. Anne Schäffer i Barnebokkritikk.no ser linjer til fra Roskiftes måte å presentere tittelen på og tilbake til eldre filmer. ”Grepet er gjort før; fjell formet bokstavene i tittelen *Ben Hur*, på Metro-Goldwyn-Mayers storfilm fra 1959, fornøydlig gjentatt i Monty Pythons *Life of Brian* i 1979”¹⁵⁵. Schäffer mener grepet med innsnevrende og utvidende bevegelse er velbrukt stoff i litteratur så vel som bildekunst. Hun nevner for eksempel Inger Hagerups barnevers fra samlingen *Så rart*: ” I huset bortenfor huset bortenfor huset til snekker Kvikk i rommet innenfor rommet innenfor rommet i hans butikk osv” og dertil Paul René Gaugins illustrasjoner. Og ikke minst nevner Schäffer filmen *Matrix*

¹⁵⁴ Lerum, VG

¹⁵⁵ Schäffer, www.barnebokkritikk.no

Revolutions, den siste i Matrix-triologien, der veksling mellom makro- og mikrokosmos er et hovedanliggende.

3.2.9 *Alt vi ikke vet* som dramaturgisk konsept

”Ja, men jeg trodde jo det var...”

Alt vi ikke vet er en bildebok som best kan beskrives med utsagnet ”Ja, men jeg trodde jo det var...”. Bildeboka er en visuell manipulasjon, den manipulerer med leserens persepsjon, og åpner dermed for nye betraktninger, eller tolkningsmuligheter hver gang man ser i den. Det du tror du ser, viser seg å være noe helt annet. *Alt vi ikke vet* er ikke en fortelling, men viser bilder med narrativt potensial, som inviterer leseren til å være aktiv. Å bla i denne boka er som å følge et kamera. *Alt vi ikke vet* er nesten uten tekst, og bildene får dermed en overordnet rolle i dette dramaturgiske konseptet. Ikonoteksten kan beskrives som en hierarkisk ikonotekst og bildebokkonseptet kan kalles for ”visuell manipulasjon”.

3.3 *Fokus på ku*

3.3.1 Hva er *Fokus på ku*?

Fokus på ku av Ragnar Aalbu er en bildebok som handler om kua. Barnelitteraturhistorien forteller at dyrefortellingen er en svært vanlig kategori i bildebøker i etterkrigstiden. Å framstille dyr som mennesker, gi de klær, talemåter og menneskelige egenskaper, er en videreføring av fabeltradisjonen og dyreeventyret¹⁵⁶. *Fokus på ku* gir riktignok kyrne klær og menneskelige egenskaper, men denne bildeboka er ingen dyrefortelling. Som et slags visuelt ”leksikon” er *Fokus på ku* en ”lek” med fagboksjangeren, der ”vitenskapelige fakta” om kua blir presentert på en humoristisk måte. Baksideteksten sier blant annet at ”Odelsgutt og oppdagelsesreisende Ragnar Aalbu har gjort nitidige og nennsomme studier av dette mangfoldige dyret”. Ordet ”studier” gir vitenskapelige konnotasjoner og skaper forventninger til innholdet om at dette er en fagtekst. Hvert oppslag har sitt eget tema og sin egen stil, og formidler en vitenskapelig observasjon av kua, med tilhørende illustrasjon. Oppslagene er like, men samtidig forskjellige både i farge og uttrykk. ”Rammefortellingen” er en vitenskapelig presentasjon av studiet av fenomenet ku og innholdet spiller på og problematiserer innsikt i semiotiske koder og konvensjoner, noe jeg kommer tilbake til.

¹⁵⁶ Birkeland/Storaas 1993:124

3.3.2 Paratekstene og innholdet

- Fram- og bakside

Paratekstene i *Fokus på ku* er en del av dramaturgien og understreker og bygger opp om det lekne formuttrykket boka formidler. Ved å bruke ordet *fokus* i tittelen, gir Aalbu allerede her signaler om noe faglig og vitenskapelig, og at et objekt, kua, er gjenstand for ekstra oppmerksomhet.



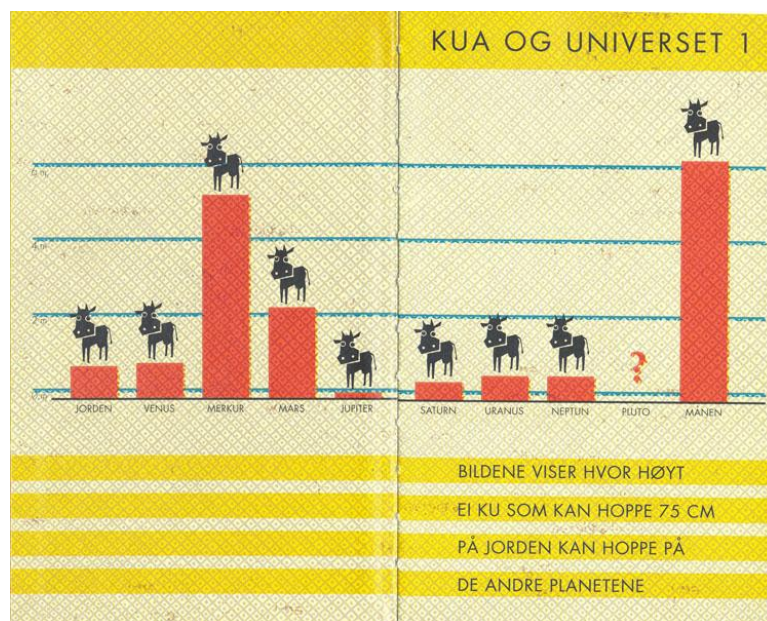
Illustrasjonen på framsida forankrer tittelen. Mannen med dress og forstørrelsesglass er koder mange lesere kobler til å være en slags professor. Forstørrelsesglasset kan skape konnotasjoner til det å studere, undersøke, etterforske og å være nysgjerrig. Fra kujuret øverst til høyre er det trukket "vitenskapelige" diagramlinjer til tittelen, til mannen, til kua og en linje går ut av høyre bildekant og inn i boka. Den linja kan fungere som en page-turner. Øyet til mannen som er forstørret, forankrer betydningen av ordet *fokus* i tittelen. En legger også merke til at øynene til kua er nøyaktig like "professoren" sine. Når en kjenner innholdet i boka, leser en dette som et frampek; kua får menneskelignende trekk. Professoren har tunga ut av munnen, og dermed får Aalbu fram et konsentrert, men også lekent og barnslig uttrykk i professoransiktet. Cowboyhatten som er plassert sammen med presiseringen "Av odelsgutt Ragnar Aalbu", utdyper og utvider informasjonen om at dette er gjort av en odelsgutt og at dette handler om kyr. Hatten gir oftest konnotasjoner til både landsbygd og ville vesten, og det er som regel her vi finner cowboys og odelsgutter.

Baksidebildet er ikke en fortsettelse av framsidebildet, men en utvidelse. En bonde på traktor, finner sin rette form når du snur boka til liggende format. Mønsteret i bakgrunnen forestiller skyer, men kan også minne om roser/tegninger i kuas skinn. Baksideteksten innledes av

spørsmålet: ”Hvem er egentlig denne uutgrunnelige skapningen med det selsomme blikket?”
Spørsmålet skaper en forventning om at det er det en får svar på når en leser boka.

- Innsideperm

Også Aalbu har utnyttet mulighetene som ligger i innsidepermen. Foran og bak benytter Aalbu noen av faglitteraturens presentasjonsformer, søylediagrammet og sektordiagrammet, til å presentere noe av informasjonen kystudiene har resultert i. Diagrammene viser kua i forhold til universet, del 1 og del 2. Første del viser ”Hvor høyt ei ku som kan hoppe 75 cm på jorden kan hoppe på de andre planetene”, og andre del viser ”Hvor tung ei ku som veier 50 kg på jorden ville være på de andre planetene”. Tallene fra Pluto er ukjente og markeres med et spørsmålstegn. Diagrammene representerer det Kress og Van Leeuwen kaller den vitenskapelige orienteringskoden. Kunnskap om at vitenskapelig arbeid gjerne presenteres som dette, i ikke-kontinuerlige tekster, er med på å forankre inntrykket av at dette er ”seriøs fakta”. For det er blant annet den humoristiske og lekne omgangen med vitenskapelige koder som er en sentral del av denne boka.



- Tittelblad og format

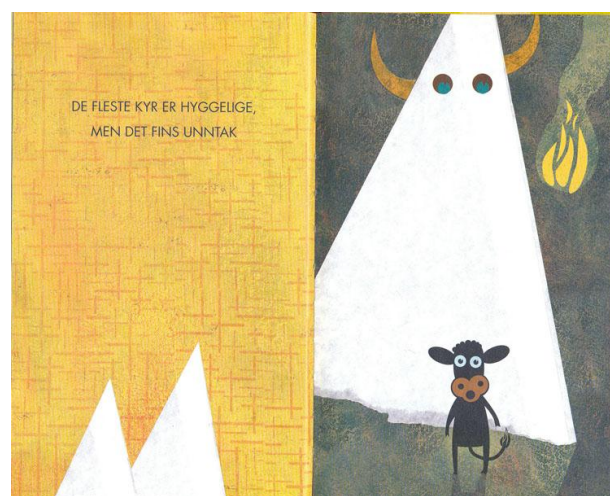
På tittelbladoppslaget repeteres mannen med forstørrelsesglasset og kua vises i fugleperspektiv. To bilder som formidler budskapet: Her får du presentert studier av kua. Formatet er en stående variasjon av A4-formatet. Boka er relativt liten, på størrelse med reisehåndbøker og oppslagsverk av typen *Cappelens naturhåndbøker* osv. Små bøker som er

hendige å ha med i sekken eller i lomma når du skal ut på tur. Og det er det inntrykket denne boka også gir, ta den gjerne med deg i sekken når du skal ut, for det kan godt hende at du møter på noe kyr, og da kan et lite oppslagsverk være godt å ha for hånden.

3.3.3 Forholdet mellom tekst og bilde

Jeg har allerede sagt at konseptet i *Fokus på ku* er en slags lek med fagboksjangeren, at den presenterer ”vitenskapelige fakta” om kua og at den er humoristisk. De vitenskapelige faktaene er påstander som: ”Det var ei ku som oppfant kugalskapen”, ”Norks Rødt Fe er en politisk organisasjon” og ”De fleste kyr er hyggelige, men det fins unntak”. Påstandene presenteres sammen med en illustrasjon og forholdet mellom tekst og bilde er av en sånn karakter at den ene ikke kan fungere uten den andre. Samspillet er helt avgjørende for at oppslagene skal gi mening og fungerer i forhold til intensjonen. En kan si at tekst og bilde er avhengige av hverandre som ulike ledd i en setning. Som Barthes sier det: ”På samme måte som bildene, er ordene fragmenter av et mer generelt syntagme (...)”¹⁵⁷. Det er altså avløsning som konstituerer ikonoteksten i denne boka. Og kanskje kan en se på dette som en parallell til Rhedins ekspanderende konsept. I følge Rhedin står tekst og bilde i et avhengighetsforhold, i konseptet der ”texten sannolikt är skriven med tanke på att narrationen är fullbordad först genom bildsättningen (...)”¹⁵⁸.

Påstanden ”De fleste kyr er hyggelige, men det fins unntak” gir en begrenset mening bare ved å stå alene som dette. Assosiasjonene vil mest sannsynlig gå til de hyggelige kyrne på beite om sommeren, men det finnes selvsagt unntak, det er noen som ser farlige ut.

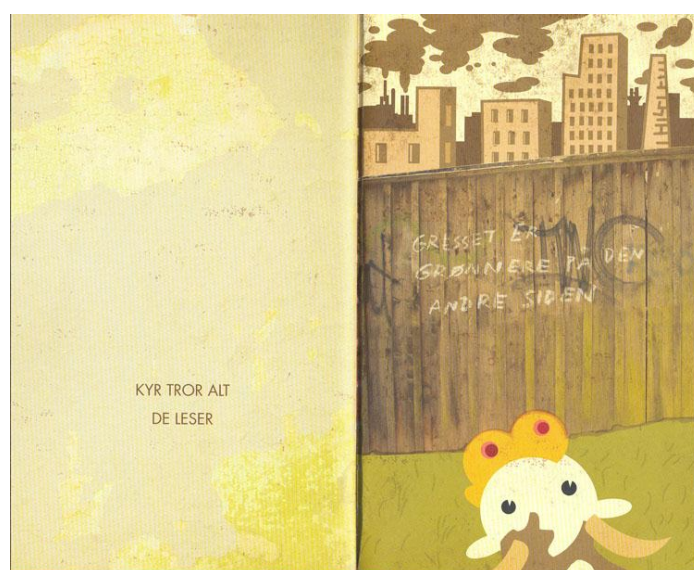


¹⁵⁷ Barthes 1994:28

¹⁵⁸ Rhedin 1992:86

Illustrasjonen med hvite hetter, et bål og en forskremt svart ku, gir selvsagt mange assosiasjoner i retning Ku Klux Klan. Men det er først når en leser tekst og bilde sammen, at denne observasjonen får en fullstendig mening. Det er da en skjønner at unntaket ikke er eventuelle skumle kyr på beite om sommeren, men kyr som er medlem av Ku Klux Klan. Aalbu bruker bevisst den doble meininga ordet Ku gir i denne sammenhengen og spiller på kunnskapen vi har om Ku Klux Klan. Den kunnskapen blir blant annet konstituert av de visuelle elementene Aalbu viser, som for de fleste voksne lesere er kulturelle konvensjoner. Det visuelle får derfor en viktig funksjon. Iser ville mest sannsynlig sagt at dette er tomrom i teksten langs den paradigmatisk aksen som aktiviserer tekstens repertoar. For her representere nettopp repertoaret en referanseverden som teksten antyder uten å formulere det eksplisitt. Nina Goga sier det på denne måten: ”Aalbu blander altså både intertekstuelle element, verbalspråkets dobbelkarakter, og bildespråkets mulighet til å si noe mer enn, eller noe annet enn, teksten”¹⁵⁹.

Et annet oppslag sier: ”Kyr tror alt de leser”. Denne påstanden gir ingen mening alene, men bildet kommer med resten av informasjonen. Kua som står på en gressmark, prøver lengselsfullt å se over et gjerde. Bak gjerdet ser vi fabrikkpiper og et forurenset miljø. Det er den intraikoniske teksten, ”Gresset er grønnere på den andre siden”, som er den endelige katalysatoren for å skape mening i resepsjonen av dette oppslaget. Denne teksten gjør at oppslaget til sammen leker med det konvensjonelle innholdet i dette ordtaket.



¹⁵⁹ Goga, www.barnebokkritikk.no

Samspillet mellom tekst og bilde er effektivt og komprimert. Tekst og bilde bidrar på hver sin måte med informasjonen, og samspillet, ikonoteksten gir mening på et høyere nivå, for å bruke et begrep fra Barthes. Det er leseren som syntetiserer, og som setter elementene i en sammenheng. På det kognitive planet vil jeg karakterisere dette som en forankringsprosess. Men forankringen skjer altså ikke direkte i tekst og bilde, men i leserens resepsjon av tekst og bilde¹⁶⁰. Når leseren gjør en kobling mellom tekst og bilde, får oppslaget mening (i alle fall for en leser som kjenner til de semiotiske kodene og det konvensjonelle innholdet). For eksempel når en leser ”men det finnes unntak” og ser bildet av en hettekledd ku, skjønner mange at unntaket er Ku Klux Klan. Vår kulturelle kunnskap om Ku Klux Klan og de konnotasjonene denne organisasjonen gir, fungerer forankrende på hvilket innhold vi legger i ordet ”unntak”. Og motsatt fungerer ordet ”unntak” forankrende på de konnotasjonene vi får når vi ser skikkelser i slike hvite hetter som illustrasjonen viser. Forankringen oppklarer og styrer lesningen. Boka spiller i stor grad på kunnskap om semiotiske koder. I neste kapittel diskuterer jeg dette.

3.3.4 Semiotiske koder

Tekst og bilde er to ulike uttrykksformer. Felles for de begge at de er basert på tegn, tekst er et tegnsystem og bilde er et tegnsystem. Ferdinand de Saussure mente at felles for alle tegn, er at de består av et uttrykk som refererer til et innhold¹⁶¹. Semiotikken som vitenskapelig tradisjon er opptatt av de tegn vi bruker til å kommunisere med og hvilken mening som blir skapt gjennom disse tegnene. I motsetning til Saussure som tar utgangspunkt i verbalspråket, mener Charles Peirce at et tegn er ”alt som på en eller annen måte står for noe annet for noen i en eller annen forstand”¹⁶². For Peirce er tegn mye mer omfattende, alt er tegn. Han har definert semiotikk som forholdet mellom tegn, objekt og mening. *Tegnet* er et uttrykk, som står for noe annet, *objektet* er det tegnet står for, og *mening* er den potensielle meningen tegnet har¹⁶³. Videre har Peirce delt opp tegnene i tre tegntyper; symbolske, ikoniske og indeksikalske tegn. *Indeksikalske* tegn er tegn som står i en eller annen direkte, kausal eller eksistensiell forbindelse med objektet. Ser vi røyk og setter vi det i en sammenheng som et tegn på ild.

¹⁶⁰ Tidligere har jeg vist til Marianne Røskeland sin definisjon på ikonotekst. Det er mulig at det jeg skriver om forankring på det kognitive planet, kan beskrives som det Røskeland omtaler som *mental ikonotekst*, den tekst som oppstår i leseren sin bevissthet når han leser tekst og bilde sammen.

¹⁶¹ Larsen/Hausken 1999:17. Semiologi kjenner vi som ”Saussure-tradisjonen”. Semiotikk refererer til Peirces tenkning.

¹⁶² Gripsrud 1999:116

¹⁶³ Gripsrud 1999:117

Ikoniske tegn er tegn som er basert på en form for likehet med objektet. Tidligere nevnte jeg at en tegning av en katt har en eller annen likhet med en virkelig katt. *Symbolske* tegn er symboler som ikke har noen forbindelse til objektet det betegner¹⁶⁴. Eksempler kan være at symbolet B betegner lyden -be-, og at ordet KATT betegner en virkelig katt. Forholdet mellom et symbol og dets innhold betegnes som arbitrært, vilkårlig. Forbindelsen mellom et tegn og objekt mener Pierce er av heller konvensjonell karakter. Han mener også det er umulig å fastslå tegnenes endelige eller absolutte betydning, de inngår i en *uendelig semiose*, de er i stor grad dynamiske og situasjonsbetingende¹⁶⁵.

- Kompetansekrav til leseren

Et tegn står nesten aldri alene. Det er som regel en del av et større tegnsystem, eller grupper av tegn som er organisert på en spesiell måte. Slike tegnsystem kalles for koder, et komplekst system som gir mening for de som kjenner til kodene. Gripsrud sier at langt på vei kan kultur på mange måter defineres som et *kodefelleskap*¹⁶⁶. Det er vår kunnskap om koder *Fokus på ku* bruker som dramaturgisk konsept. Kjenner du ikke til kodene, er det også fare for at du ikke ”tar” poenget. Implisitt i teksten ligger det kompetansekrav til leseren i forhold til allmennkulturelle og semiotiske koder, men også intertekstualitet. Noen eksempel kan illustrere dette:



Oppslaget ”Norsk rødt fe er en politisk organisasjon” krever kunnskap om allmennkulturelle koder, som for eksempel historiske og politiske. En må spesielt kjenne til politiske strømninger knyttet til sosialismen og kommunismen, om det politiske innhold. Samtidig

¹⁶⁴ Gripsrud 1999:118

¹⁶⁵ Gripsrud 1999:117

¹⁶⁶ Gripsrud 1999:113

krever oppslaget kunnskap om semiotiske koder. At de semiotiske kodene som knyttes til sosialismen og kommunismen for eksempel er; rød og svart farge, en løftet hånd som symboliserer kamp eller revolusjon, propagandaplakater osv.

Oppslaget ”De fleste kyr er hyggelige, men det finnes unntak” stiller også krav til politiske eller ideologiske koder. En må kjenne til Ku Klux Klans ideologi og rasisme i Nord-Amerika om oppslaget skal gi noen mening, og en må kjenne til de semiotiske kodene, hvit hettekappe og bål for i det hele tatt å vite at dette dreier seg om Ku Klux Klan.

Men samtidig som *Fokus på ku* stiller krav til allmennkulturelle og semiotiske koder, er boka lesset med intertekstuelle referanser. På flere av oppslagene som vist over faller de intertekstuelle trekkene sammen med kunnskapen om koder. Neste del handler om intertekstuelle trekk i *Fokus på ku*.

3.3.5 Intertekstualitet

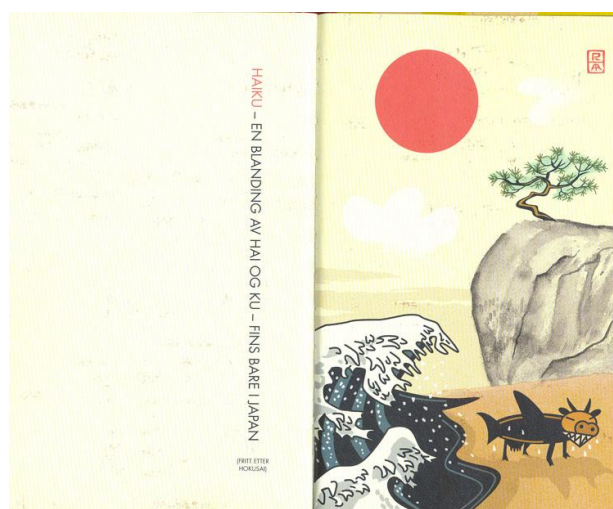
For skape mening i resepsjonen av *Fokus på ku* kreves en leser med kulturell kompetanse. Semiotiske konvensjoner og intertekstuell kompetanse er nærliggende fenomen og viktige deler av det som konstituerer vår kulturelle kompetanse. Nikolajeva og Scott sier at intertekstualitet ”may be culturally dependent”¹⁶⁷. En leser som ikke kjenner til Ku Klux Klans ideologi eller attributter, vil heller ikke oppleve det oppslaget som morsomt eller forstå sammenhengen mellom tekst og bilde. (Det er godt mulig at en leser som mener dette er et for alvorlig tema å spøke med, heller ikke finner oppslaget morsomt). Denne erkjennelsen gjelder for flere av oppslagene. For det er leseren som gjør den intertekstuelle koblingen: “Intertextuality presuppose the reader’s active participation in the decoding process; in other words, it is the reader who makes the intertextual connection”¹⁶⁸. Intertekstualitet er som tidligere forklart at tekster på en eller annen måte står i et relasjonsforhold til andre tekster. Tekster i denne sammenhengen refererer til et utvidet tekstbegrep, alt kan tolkes som ulike typer av tekster. Dette innebærer at ”alle uttrykksmåtene har til felles at de kommuniserer på samme måte som språklige tekster: Meddelelsene er sammenføyinger av tegn, de kan leses eller avleses, de kan beskrives og analyseres ved hjelp av en rekke generelle semiotiske begrep og modeller (...)”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Nikolajeva/Scott 2001:228

¹⁶⁸ Nikolajeva/Scott 2001:228

¹⁶⁹ Larsen/Hausken 1999:19

”Intertextuality naturally brings to our attention the existence of other ”realities” outside the given text”¹⁷⁰. Aalbu gjør alvor av denne påstanden og trekker inn flere ulike sider fra virkeligheten utenfor teksten, og viser på den måten at teksten ikke eksisterer i et tomrom. De intertekstuelle trekkene finner en både på det visuelle og verbale planet. Oppslaget som sier ”Noen kyr er hellige” viser til de hellige kyrne i India. Oppslaget, ”Haiku- en blanding av hai og ku – fins bare i Japan”, spiller i tekst og bilde på japansk kultur. Haiku-diktet er en sentral del av japansk litteratur. I dette oppslaget bruker Aalbu ordet som et norsk sammensatt substantiv, som kommer frem i illustrasjonen. Haiku er et dyr der bakkroppen er fra en hai og hodet fra ei ku. Tennene derimot er haiens. Denne haiku-a står foran en bølge, som er en fri tolkning av det berømte bildet ”Bølgen” av den japanske kunstneren Katsushika Hokusai (1760-1849). På samme måten som de aller fleste i Norge kjenner til Munchs maleri ”Skrik” og motivet brukes i mange sammenhenger, er dette japanerens bilde. Resten av oppslaget spiller også på japansk kunst.



Intertekstualitet kommer også til syne når Aalbu lager allusjoner til andre kjente tekster, personer og symboler. Denne form for intertekstualitet kommer til syne som intraikoniske tekster. Madonna blir til ”Mødonna”, Julio Iglesias til ”Kulio Iglesias” og Milan Kunderas roman *Tilværelsens utholdelige letthet* blir til ”Tilværelsens utholdelige lettmelk”, og parfymemerket Chanel blir til ”Kunel”. Aalbu erstatter det opprinnelige med kunnnotasjoner, leker og skaper humor. Men om leseren ikke kjenner til den opprinnelige tittelen på Milan Kunderas roman, kan det skape en annen leseopplevelse.

¹⁷⁰ Nikolajeva/Scott 2001:227

Et annet mye brukt intertekstuelte trekk i moderne bildebøker er allusjoner til kjente kunstverk¹⁷¹. Aalbu gjør dette på oppslaget ” Det var ei ku som oppfant kugalskapen”. Illustrasjonen er en allusjon: surrealisten Joan Miro, hans fantasifulle bilder som minner om barnetegninger.

3.3.6 Å snu opp ned på forholdet mellom tegn og innhold

Det finnes ikke en allmenngyldig definisjon på humor, men i sin bok *Hva ler vi av? Om nordmenns forhold til humor* (1997) skriver Birgit Hertzberg Johnsen at karakteristisk for humoren er at den forteller om noe uventet, snur ting på hodet, setter sammen elementer som ikke passer sammen, kommer med en treffende replikk og lignende¹⁷². Denne karakteristikken synes også å passe for *Fokus på ku*. Boka presenterer noe uventet, den snur ting på hodet osv. Hertzberg forteller videre at *inkongruens*, som vil si uoverensstemmelse eller manglende sammenfall er blitt oppfattet som det viktigste strukturelle kjennetegn ved humor og det komiske. ”Inkongruenshumor innebærer at man oppfatter at noe bryter med det som var forventet”¹⁷³. *Fokus på ku* bryter med det som var forventet. For det arbitrære forholdet mellom tegn og innhold, blir enda tydeligere når Aalbu på en enkel og naivistisk måte gir tegnet et nytt innhold. Det kan virke som om Aalbu omdefinerer tegnene. Et dramaturgisk grep Aalbu gjør er å bryte med det konvensjonelle innholdet tegnet representerer. Som vist over får ”Ku Klux Klan” nytt innhold. Det samme gjør for eksempel Q-tips, når teksten sier ”Kyr har egen tips-telefon” og bildet viser blant annet en ku som snakker i telefonen og det står Q-tips på visittkortet hennes. Q-tips er et konvensjonelt tegn som her får nytt innhold. Nye eksempel kommer på hvert oppslag; Kalvedans, kubein, Kuwait og mange flere. Det skjer når Aalbu bruker ordtak, ord, sammenhenger og assosiasjoner som ordet ku på en eller annen måte inngår i og komponerer tekst og bilde slik at samspillet blir avgjørende. Tegnenes nye, overraskende og uvanlige innhold gjør at lesningen av *Fokus på ku* oppleves underholdende. Dette er altså et dramaturgisk hovedprinsipp i boka, men samtidig et underliggjørende grep, om vi bruker Sjklovskij’s terminologi.

¹⁷¹ Nikolajeva/Scott 2001:235

¹⁷² Johnsen 1997:15

¹⁷³ Johnsen 1997:19

3.3.7 Tomrom og implisitt leser

Bruk av semiotiske koder og intertekstuelle trekk i *Fokus på ku* skaper tomrom i teksten. Altså; *Fokus på ku* inneholder tekstelement som er hentet inn fra andre tekster eller en utenomtekstlig verden. ”Ku Klux Klan-oppslaget” eller ”Norsk rødt fe er en politiske organisasjon-oppslaget” er noen eksempel. Tekstens strategi er hvordan disse tekstelementene er organiserte og brukte. Vi har tidligere sett hvordan Aalbu organiserer tekst og bilde i et komprimert og effektivt samspill. Men det blir opp til leseren å forankre innholdet, gjøre det meningsfylt. Det ligger elementer i hvert oppslag som skal aktivisere visse referanserammer, (jeg har tidligere vist til Iser i forbindelse med dette), og som på den måten bidrar til å skape mening. En leser må kunne aktiviserer bål, hvit hette, en svart ku til å blir noe som har med Ku Klux Klan å gjøre, og sette dette i sammenheng med teksten. På den måten blir oppslaget meningsfylt. Det ligger det et potensial i teksten, men som må aktiviseres av leseren. Jeg mener at potensialet i teksten er et tomrom. For det første, representerer potensialet et tomrom av strukturell art, langs den paradigmatisk aksene. Det er opp til leseren å syntetisere, trekke slutninger i forhold til tematikken i oppslaget. Samtidig er dette potensialet også et tomrom som har med leserens kompetanse å gjøre. Referanserammene blir ikke aktivisert for en leser som ikke noen gang før har verken lest eller hørt om Ku Klux Klan. Tomrom langs den paradigmatisk aksene og tomrom knyttet til leserens kompetanse kan derfor mange ganger sees på som to sider av samme sak. Iser sier på mange måter det når han hevder at tomrom langs den paradigmatisk aksene aktiviserer tekstens repertoar.

Analysen av *Fokus på ku* viser at boka impliserer en noe eldre og semiotisk kompetent leser. Et yngre barn kan gjerne ha gleden av å studere bildene, men vil ikke forstå/ta hele poenget med boka. En titt på hvert oppslag viser at de aller fleste oppslagene stiller spesielle kompetansekrav til leseren, men av varierende grad.

3.3.8 Stil i bilder og billedramaturgi

Illustrasjonene i *Fokus på ku* er detaljrike, stiliserte og naive. Aalbu tegner kua på samme måte fra oppslag til oppslag, og han utvikler dermed et eget skjema for ku. Kua får menneskelige trekk. Den mediterer, kler seg i klær og leser magasiner. Dette bildeuttrykket signaliserer lek, humor. Innenfor den barnelitterære tradisjonen er antropomorfering et vanlig trekk og i den sammenhengen er denne boka en blant mange med høg modalitet. Men som en ”voksen” bildebok får antropomorferingen en annen funksjon. Den skaper en slags ironi og avstand fra virkeligheten. Samtidig leker boka seg med den vitenskapelige

orienteringskoden. *Fokus på ku* bruker blant annet diagram på innsidepermen, og fremstiller fakta og påstander, som impliserer et bakenforliggende forskningsarbeid. Å bruke uttryksmåter som normalt brukes innenfor vitenskapelige områder, skaper et inntrykk av høyere modalitet. At leseren kan ”ta dette på alvor” og ”stole på” at det som blir presentert er tilfelle. Summen av denne kombinasjonen mellom menneskelige kyr og ”vitenskapelig arbeid” skaper humor og viser at boka faktisk leker med organiseringsprinsipp og tematisk innhold i fagtekster.

Tidligere har jeg diskutert billedramaturgien i både *Den gamle mannen og hvalen* og *Alt vi ikke vet* og slik vist bildenes sentrale funksjon. Som vi har sett inngår tekst og bilder i et særskilt avhengighetsforhold i *Fokus på ku*, og det vi være umulig å bare omtale bildene. De ulike oppslagsanalysene jeg til nå har gjort, illustrerer godt ikonotekst-dramaturgien i boka. Hvert oppslag er nøye planlagt og komponert for å overraske og underholde. Hvert oppslag har også sitt eget tema, fylt med semiotiske koder som til sammen skal skape mening. Med tema mener jeg feltet som studeres. Det kan være kua og litteraturen, kua og filmen, kua og politikken osv. Når feltet er bestemt, utformes illustrasjonen i samsvar med de konnotasjoner ”one-lineren”¹⁷⁴ skaper, på en slik måte at de er gjensidig avhengig av hverandre. Og som jeg har kommentert tidligere er det dette som skaper poenget og humoren.

3.3.9 *Fokus på ku* og konteksten

Fokus på ku har en slags ”punktbasert fortelleform”¹⁷⁵, og den har ikke en tradisjonell handlingsdramaturgi. Nina Goga sier at ”boken er mulig å lese som en slags visuell leksikonartikkel der ulike aspekt ved kuens vesen studeres og kommenteres”¹⁷⁶. Dette kan kalles ”rammefortellingen” og som binder prosjektet i sammen. Framdriften består i ønsket om å se hvilket påfunn som kommer på neste side. Goga sier også at boka ”fullbyrder aldri sakprosaens tilstrebet entydighet. Og godt er det”. For *Fokus på ku* er ingen fagtekst. En saktekst vil som oftest formidle sann kunnskap, *Fokus på ku* formidler ikke sann kunnskap. Anne Løvland i artikkelen *Når barn leser fagbøker* sier også at intensjonen til en fagtekst ofte vil være å bygge opp nye begreper, eller å utvide begreper leseren allerede kjenner¹⁷⁷. *Fokus*

¹⁷⁴ “A one-liner, in the strictest sense, is a joke that is delivered in a single line”. Se:

http://en.wikipedia.org/wiki/One-liner_joke

¹⁷⁵ Nordberg skriver at motsatsen til episk diktning tilhører den poetiske, eller punktbaserte fortellerformen, (Nordberg 2001:68).

¹⁷⁶ Goga, www.barnebokkritikk.no

¹⁷⁷ Løvland 2002:83

på ku utvider uten tvil allerede kjente begreper, eller skal vi heller si kunnskap som er automatisert. *Fokus på ku* får leseren til å stoppe opp og se tingene på nytt.

Alf Kjetil Walgermo mener leseren fort forstår budskapet ”Aalbus kuformidling handler om å imøtekomme den kufremmede på inkluderende vis, ta tyren ved hornene og slå ihjel kulturelle fordommer”¹⁷⁸. Den er likevel ikke en fagtekst, men den spiller på fagboksjangerens kjennetegn. I så måte kan en si at *Fokus på ku* representerer noe nytt. Den henter elementer fra fagboksjangerens form, men utvikler og eksperimenterer med innholdet. Oppfølgeren, *Grundig om gris*, (2005) er allerede på markedet. En parallell til denne eksperimenteringen finner en i to nye bildebøker. *Zoo logisk* (2005) av Kai Gjelseth og *Hvorfor det, da?* (2004) av Lila Prap. Begge disse bildebøkene bruker noe av fagboksjangerens form, men kombinerer det med et innhold som vi vanligvis ikke karakteriserer som fagtekst-innhold. Bøkene er nonsensdiktning. ”Nonsens is a stylistic device often based on the discrepancy between the literal meaning of the word and its metaphorical meaning, or between its true meaning and the way the characters interpret it”¹⁷⁹.

Fokus på ku er også i slekt med tegneserien og vitsetegningen. På samme måte som vitsetegningen får fram poenget i en rute og tegneseriestriper får fram poenget i den siste ruta, får Aalbu frem poenget i et oppslag. Tegneserieheftet *Smult* inneholder blant annet tegneserien *Fakta fra verden* av Volle¹⁸⁰. Denne tar utgangspunkt i konkrete erfaringer, observasjoner fra den virkelige verden og gir fenomenet en forklaring. Forklaringen derimot kan ikke karakteriseres som vitenskapelig. Uttrykket er humoristisk. En annen bildebokskaper, Øyvind Torseter, tar også i bruk kjennetegn fra tegneserien i sine bildebøker. I både *Klikk* (2004) og *For en neve havre* (2005) er teksten plassert i snakkebobler.

3.3.10 *Fokus på ku* som dramaturgisk konsept

”Ja, liksom...!”

Fokus på ku er en humoristisk bildebok som leker med fagboksjangeren, og som forutsetter en leser med forhåndskunnskaper. De humoristiske oppslagene skaper en framdrift, man forventer en overraskelse på hver side. Leseren vil derfor bla for å se hvilket påfunn som kommer på neste oppslag. Boka representerer et dramaturgisk konsept der

¹⁷⁸ Walgermo, *Vårt Land*

¹⁷⁹ Nikolajeva/Scott 2001:212

¹⁸⁰ Se vedlegg. Volle, 2002. *Fakta fra verden*. I: Vindenes (red.) *Smult*, (8/2002). Oslo: Baldkompaniet

avløsningsprinsippet konstituerer ikonoteksten. Et effektivt og komprimert samspill kommer til syne, samspillet mellom tekst og bilde kan karakteriseres som gjensidig avhengig; tekst og bilde er avhengige av hverandre som ulike ledd i en setning.

4.0 Oppsummering

4.1 Oppsummering av analysene

Problemstillingen i denne avhandlingen tar utgangspunkt i en ny generasjon med illustratører og nye vilkår for å produsere bilder. Utgangspunktet til disse nye illustratørenes bildebøker kan like gjerne være en visuell idé, eller en idé om noe tekst og bilder kan fortelle sammen. Disse bildebøkene skiller seg fra tradisjonelle, tekstinitierte bøker. Spørsmålet mitt var: *Hvordan kan man beskrive dramaturgi og ikonotekst i tre bildebøker, der det visuelle spiller en overgripende rolle?*

De tre bildebøkene er både i form og innhold svært forskjellige. Analysene viser at det visuelle har en framtrædende funksjon, bøkene er gjennomført og gjennomtenkt i det visuelle uttrykket. Hole komponerer tekst og bilde slik at det dannes tomrom, som utfordrer leseren til å skape mening og sammenheng i fortellingen. Bevisst lar han teksten primært representere nåtida, og illustrasjonene gir impulser til å forstå fortida. Hole kombinerer også ulike visuelle modalitetsstandarder, fra svart-hvitt til farger, fra stilisering til elementer vi kjenner igjen i fra det virkelige liv, som sammen skaper et estetisk og poetisk uttrykk. Roskifte kombinerer tekst og bilde på underlig vis. Siden bildene får en dominerende plass, får den minimale teksten en annen funksjon. Tittelen og de innledende og avsluttende spørsmålene legger opp til en eksistensiell undring. Bildeforløpet fungerer som en visuell manipulasjon som stimulerer leseren til å være aktiv. Sammen gjør tekst og bilde boka filosofisk. Aalbu kombinerer tekst og bilde slik at de er avhengige av hverandre som ulike ledd i en setning. Syntesen mellom tekst og bilde skaper et humoristisk poeng, som stimulerer leseren til å bla for å se hvilket påfunn som kommer på neste oppslag. I stor grad krever boka en leser med forhåndskunnskaper om kulturelle og semiotiske koder.

Bildebokkonseptene representerer noen nye tendenser, trolig et resultat av at forfatterne primært er visuelt orienterte. De gjør mesteparten av arbeidet selv, både tekst, bilde og design og den visuelle kompetansen kommer frem som et gjennomført helhetlig uttrykk. Bøker som

dette har også blitt laget før, men det kan synes som om at det nå blir flere, at omfanget øker. I innledningen diskuterte jeg endringen i bildebøker de senere årene. En endring som kommer til uttrykk både i form og innhold, men kanskje spesielt på det visuelle planet. Jeg nevnte blant andre *Norsk barnelitteraturhistorie* som mener at på bildesiden bruker illustratørene sin dramaturgiske kompetanse på en selvbevisst måte, og at elementer fra tegneserie og film gjerne brukes. Og jeg kommenterte Nordberg som mener at de unge, nye illustratørene er svært gode billedramaturger som lager nye, utforskende, eksperimenterende visuelle uttrykk i bildebøker. Jeg tør påstå at analysene i stor grad bekrefter dette.

I et intervju med Roskifte i anledning lanseringen av *Alt vi ikke vet*, kommer det frem at Roskifte er svært visuelt innstilt: ”Byer er mønstre. – Jeg har tegnet byer siden jeg var liten”. Roskifte forteller også at hun har kjørt mye trikk rundt i Oslos gater, og tegnet. ”Byer er så fulle av detaljer og motsetninger, sier Roskifte”¹⁸¹. I et annet intervju med Sølvi Wærhaug forteller Roskifte at hun i årevis har samlet ideer i skissebøker, og har med seg skissebøker på tur. I det samme intervjuet sier også Roskifte at hun blir veldig inspirert av filmer, tegneserier og bøker¹⁸². Dette er med på å understreke, i alle fall for Roskiftes del, at det visuelle er et en viktig del, og et utgangspunkt for arbeidet med en bildebok. Det er fristende å si at dette i stor grad også gjelder for Hole og Aalbu.

4.2 Ambivalente tekster

Som beskrevet i teoridelen er det visse teoretiske felt og perspektiv som hører naturlig sammen med en analyse av bildebøker. Underveis i analysene har jeg drøftet bøkene i forhold til både resepsjonsteori og intertekstualitet. Den implisitte leseren er viktig i alle analysene. Analysene viser at alle bøkene er det vi kaller for ambivalente, at de retter seg mot både barn og voksne. Spesielt gjelder dette *Den gamle mannen og hvalen* og *Alt vi ikke vet*. En slik ambivalens kommer også til uttrykk i anmeldelsene av disse to bøkene. Forlaget plasserer *Den gamle mannen og hvalen* i kategorien ”Barn 5-7 år”. Arnstein Olaisen foreslår heller denne kategorien ”Fantasihungrige, kvalitetsbevisste, poetisk anlagte og leseglade mellom 5 og 107 år. Voksen gjort”¹⁸³. Mette Moe sier at ”Dette er en voksen billedbok, - for barn”¹⁸⁴. Og Marianne Lystrup skriver: ”Bestefedre, grip sjansen! Dette er boka dere gjerne vil lese for

¹⁸¹ Paus, www.cappelen.no

¹⁸² Wærhaug, *VG*

¹⁸³ Olaisen, *Haugesunds Avis*

¹⁸⁴ Moe, Barnebokkritikk.no

barnebarna neste gang de kommer på besøk”¹⁸⁵. Mottakergruppen beskrives til å like gjerne være voksne som barn.

Dette gjelder også for *Alt vi ikke vet*. Men her bruker anmelderne gjerne ord som fantasi og nysgjerrighet for å beskrive den rette leseren. May Grethe Lerum sier at: ”Dette er en bok man vanskelig kan beskrive med ord. Den må oppleves – helst gjennom øyne som ikke har mistet sin barnlige nysgjerrighet og barnets ubesudlete kreative observasjonsevne”¹⁸⁶. ”*Alt vi ikke vet* er fascinerende for barn og for andre med fantasien i behold”, skriver Katharina Heide Paus¹⁸⁷. Og Anne Schäffer trekker inn en eksistensiell undring i sin kommentar: ”Det er morsom for store og små, å lete seg frem og la seg overraske av en slik billedbok, av dette puslespillet av perspektiver. (...) I lyse farger og detaljrike tegninger åpner hun opp nye kikkehull, nye måter å se verden på for barn, og voksne”¹⁸⁸.

Fokus på ku derimot, synes å være den minst ambivalente, om den i det hele tatt kan kalles ambivalent. I så fall er ambivalensen knyttet til ungdom/voksen og ikke barn/voksen. Forlaget plasserer boka i kategorien 5-7 år, noe som etter min mening ikke er rett. Men i sin egen omtale av boka trekker forlaget inn andre lesergrupper: ”En skikkelig nonsens-bildebok for barn og voksne, bønder og byfolk og alle som har evnen til å undre seg”¹⁸⁹. *Fokus på ku* er en bok for ungdom og voksne, og det mener også anmelderne: Overskriften på anmeldelsen i VG er: ”Voksen ku” og Morten Abrahamsen skriver: ”*Fokus på ku* er en morsom bok, men noen barnebok er det ikke. (...) Det er en bok som krever relativt moden humor, og faller således utenfor det segmentet det er rettet mot, fem til syv år, ifølge forlaget”¹⁹⁰. Morten Haugen sier: ”Dette kan se ut som en barnebok, men den inneholder mange allusjoner og understatement som forutsetter en leser med forhåndskunnskaper”¹⁹¹. Alf Kjetil Walgermo nevner derimot ingen målgruppe, men omtaler boka på bokas egne premisser. Walgermo får godt fram bokas prosjekt, og sier dermed implisitt, kanskje noe om mottakergruppe¹⁹².

Det er ikke rom for å starte en diskusjon om ambivalente tekster her, men jeg vil kort nevne Åse Marie Ommundsen som problematiserer dette i artikkelen ”Barndom i senmoderniteten”

¹⁸⁵ Lystrup, *Vårt Land*

¹⁸⁶ Lerum, VG

¹⁸⁷ Paus, www.cappelen.no

¹⁸⁸ Schäffer, www.barnebokkritikk.no

¹⁸⁹ Cappelen internettside: <http://www.cappelen.no/main/katalog.aspx?isbn=8202234190&f=1014>

¹⁹⁰ Abrahamsen, VG

¹⁹¹ Haugen, *Adresseavisen*

¹⁹² Walgermo, *Vårt land*

(2006). Ommundsen ser en tendens til at grensene mellom litteratur skrevet for barn, ungdom og voksne ser ut til å viskes ut. Hun stiller seg spørsmålet om grenseutviskingen består i en barnliggjøring eller en voksengjøring av litteraturen ¹⁹³.

4. 3 Tomrom i teksten

Bildebøkene jeg har analysert har alle tomrom i teksten, men av ulik karakter. Tomrommene stimulerer leseren til å være aktiv, til å tolke og se sammenhenger. Tomromsbegrepet til Iser er debattert, blant annet av Jofrid Karner Smidt (1999). Slik Smidt forstår tomromsbegrepet kan det være av flere slag; som for eksempel det underforståtte, det fellesforståtte og dermed representere en appell til et kulturelt fellesskap, det kan dreie seg om det uvisse, om gjetninger eller forventninger, eller det kan dreie seg om den helheten, sammenhengene leseren selv må skape¹⁹⁴. Smidt får problemer når Iser snakker om tekstens tomrom som om det skulle være en fast størrelse i teksten. Burde ikke Iser ta konsekvensene av leserens tilstedeværelse i realiseringen av teksten? ”Jeg kunne spissformulere det og si at tomrommene ligger, ikke i teksten, men i leserens hode”¹⁹⁵. Smidt mener at tomrommene ikke er så tomme, men at de i mange tilfeller henviser til en kulturell kode som ulike lesere i vekslende grad behersker. Smidt mener det kan være mer fruktbart å erstatte tomromsbegrepet med intertekstualitet¹⁹⁶.

Umiddelbart kan dette virke logisk. I mine analyser har jeg vist at alle bøkene har intertekstuelle trekk og at intertekstualitet både skaper tomrom og kan si noe om den implisitte leseren. Intertekstualitet i ytterste konsekvens sier jo også at alle former for ytringer står i en eller annen relasjon til andre ytringer. Jeg mener likevel at Isers tomromsberegning er nyttig når det gjelder å beskrive strukturer i teksten som skaper rom for tolkninger. Hvorfor heller ikke snu på diskusjonen og si at det er intertekstualitet (som fenomen) som skaper tomrom? Det trenger heller ikke være noe motsetning mellom tomrom i teksten og tomrom i leserens hode. Når jeg tidligere viser til Iser som i et intervju med Maagerø og Seip Tønnesen, sier at det finnes ulike typer tomrom, noen har med leserens kompetanse å gjøre, forstår jeg Iser som at han ikke utelukker at tomrom også kan eksistere i leseren. Men tomrom i leseren og tomrom i teksten er to ulike størrelser. Når en leser ikke ser den intertekstuelle forbindelsen mellom

¹⁹³ Ommundsen 2006:23. Åse Marie Ommundsen er doktorgradsstipendiat ved Universitetet i Oslo. Denne artikkelen tar utgangspunkt i hennes doktorgradsarbeid.

¹⁹⁴ Smidt 1999:69

¹⁹⁵ Smidt 1999:71

¹⁹⁶ Smidt 1999:70

Den gamle mannen og hvalen og *Den gamle mannen og havet* er det et tomrom i leseren som har med leserens litterære og allmennkulturelle kompetanse å gjøre. Like fullt ligger også tomrommet der som en disposisjon i teksten, gjennom denne intertekstuelle forbindelsen. Det som kanskje bør være hovedinnvendingen er at tomrom i seg selv er et noe uklart begrep.

4.4 Veien videre

Jeg ser ingen grunn til at utviklingen innen bildebokfeltet, med eksperimenterende og nyskapende bildeboktekster stopper opp, tvert imot. Nye vilkår for å produsere bilder vil heller øke mulighetene. Roskifte og Aalbu har begge kommet med nye bildebøker siden debuten, og bøkene er blitt lagt merke til. Aalbu fikk ”Kultur- og kirkedepartementets debutantpris 2004” for bildeboka *Fokus på ku*. Oppfølgeren *Grundig om gris* er også premiert. Roskiftes *Alt vi ikke vet* har fått to priser. Gull i kategorien ”Omslag barne- og ungdomslitteratur” – ”Årets vakreste bøker 2004”, og Gull i kategorien ”Illustrasjon for skjønnlitteratur” – ”Visuelt 2004”. Roskifte har gitt ut tre bøker. Alle bøkene har fått strålende mottakelse. *28 rom og kjøkken – historien om Alf og Beate* (Roskifte 2004) fikk av flere terningkast 6. Morten Abrahamsen anmelder denne boken, og viser i anmeldelsen også tilbake til *Alt vi ikke vet*: ”Roskifte har med sine to bøker virkelig skapt noe helt spesielt, sjelden har illustrasjoner i barnebøker vært brukt på en måte som er så velfundert og utfordrende(...)”¹⁹⁷.

Hole har fått ”Kultur- og kirkedepartementets debutantpris 2005” og pris for ”Årets vakreste bildebok 2006” utdelt av Grafill. Begrunnelsen Grafill gir er som dette: ”Usedvanlig vellykket blanding av teknikker gir et særegent uttrykk, der hvert oppslag byr på mange godbiter. Enormt bra!”¹⁹⁸. Også Kultur- og kirkedepartementet vektlegger bildeuttrykket:

” (...) En original og sympatisk historie ville likevel ikke ha vært tilstrekkelig, hadde det ikke vært for at bildene til Stian Hole viderefører og utdyper historien. For slik bildeboka fungerer, bidrar bildene ikke bare til å illustrere teksten, men de forteller sin egen historie. Det skjer gjennom collager laget i fotoshop, som kombinerer like og ulike elementer til en bredt sammensatt historie”¹⁹⁹.

Premieringen understreker spesielt den nyskapende visuelle orienteringen innen bildebokfeltet. Jeg mener dette byr på nye utfordringer i forhold til utvikling av teori knyttet

¹⁹⁷ Abrahamsen, VG her: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=253844>

¹⁹⁸ Graffils begrunnelse: http://www.grafill.no/PDF-Docs/Vinnere_%c3%85vB.pdf

¹⁹⁹ Kultur- og kirkedepartementets begrunnelse kan leses her: <http://www.barnebokinstituttet.no/>

til bildebøker. Bildebøkene jeg har analysert kan stå som eksempel på dette. Samspillet mellom tekst og bilde i de bøkene viser tendenser til nye måter å tenke ikonotekst på. Bøkene er komponert slik at leseren i stor grad blir aktivisert, tomromma byr på utfordringer. En nærmere teoretisering av tomromstypologi knyttet til bildebøker mener jeg vil være nødvendig. Jeg tror at avløsningsprinsippet i seg selv kan karakteriseres som en form for tomrom, men jeg ser at avløsningen konstituerer ulike nyanser av tomrom. Disse nyansene ser jeg som et interessant studieobjekt framtida. I tillegg mener jeg begrepsbruken knyttet til tomrom i seg selv indikerer forskning. Tomrom, åpninger, tolkningsrom, ubestemtheter i teksten, intertekstualitet osv forsøker til dels å beskrive det samme fenomenet, men gjør de det? Mer kunnskap om tomrom kan igjen gi oss redskap til å beskrive den implisitte leseren i teksten, og dermed også si noe videre om bildeboka som en ambivalent tekst.

Jeg mener at bildeboka på sitt beste har noe å si til barn og voksne. Begge kan få en like god leseopplevelse, men på hver sin måte.

Litteraturliste

- Abrahamsen, Morten. 2004, 10. november. Voksen ku. VG. Lokalisert 23. september 2005 på Verdensveven: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=253836>
- Abrahamsen, Morten. 2004, 10. november. Tidenes ABC. VG. Lokalisert 16. september 2005 på Verdensveven:
<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=253844><http://www.adressa.no/kultur/bok/bokanmeldelser/article362382.ece>
- Amundsen, Heidi Bakkeli. 1999. Den moderne bildebokas doble stemme. I: *Norsklæreren* nr. 4. 1999
- Aristoteles. 1987. Om diktekunsten og retorikken. I: Kittang, Atle, m.fl.(red) *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bache-Wiig, Harald. 1996. Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen. I: *Norsk barnelitteratur-lek på alvor*. Oslo: LNU/Cappelen
- Barthes, Roland. 1985. *The Responsebility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Berkely and Los Angeles: University of California Press
- Barthes, Roland. 1994. Bildets retorikk. I: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag a/s
- Birkeland, Tone og Storaas, Frøydis. 1993. *Den norske biletboka*. Oslo: LNU/J.W Cappelen Forlag
- Birkeland, Tone, Risa, Gunvor og Vold, Karin Beate. 2005. *Norsk barnelitteraturhistorie*. (2. utg.). Oslo: Den Norske Samlaget
- Bjorvand, Agnes-Margrethe. 2002. Når barn leser bildebøker. I: Bjorvand, Agnes-Margrethe og Tønnesen, Elise Seip. *Den andre leseopplæringa*. Oslo: Universitetsforlaget
- Breum, Trine. 1993. *Film: fortælling og forførelse: en grundbog om filmdramaturgi og manuskriptskrivning*. Frydenlund/Media
- Christensen, Nina. 2000. Billdebogen som genre og analyseobjekt. Teoretiske positioner. I: Christensen, Nina, Weinreich, Torben og Hansen, Ea Kock. *Nedslag i børnelitteraturforskningen I*. København: Roskilde Universitetsforlag
- Dyste, Olga. 1997. Skrivning sett i lys av dialogisme. Teoretisk bakgrunn og konsekvensar for undervisning. I: Evensen, Lars Sigfred og Hoel, Torlaug Løkensgard. *Skriveteorier og skolepraksis*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press
- Eco, Umberto. 1994. *Seks turer i fortellingenes skoger*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Ekman, Fam. 1976. *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* Oslo: J.W Cappelen Forlag
- Gjelseth, Kai og Hovland, Helge (ill.). 2005. *Zoo logisk*. Oslo: Aschehough
- Goga, Nina. 2004, 13. april 2005. *Orginale prisvinnere*. Lokalisert 23. september 2005 på Verdensveven:
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=251>
- Gregersen, Torben. (1974). Småbørnsbogen. I: Møller Kristensen, Sven og Ramløv, Preben. *Børne- og ungdomsbøger: Problemer og analyser*. København: Gyldendal (sjekk denne)(s.243-271)
- Gripsrud, Jostein. 1999. *Mediekultur. Mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hallberg, Kristin. 1982. Litteraturvetenskapen och bildbokforskningen. I: *Tidsskrift för litteraturvetenskap* nr. 3/4
- Haugen, Morten. 2004, 16. desember. Ku-It! *Adressavisen*. Lokalisert 23. september 2005 på Verdensveven: <http://www.adressa.no/kultur/bok/bokanmeldelser/article362382.ece>
- Hemingway, Ernest. 1956. *Den gamle mannen og havet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

- Hole, Stian. 2005. *Den gamle mannen og hvalen*. Oslo: Cappelens Forlag
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul
- Johnsen, Birgit Hertzberg. 1997. *Hva ler vi av? Om nordmenns forhold til humor*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Kleiva, Bente Bing og Kaldestad, Per Olav. 2004. *Å si det i farge og strek. 13 norske illustratører fra nyere tid*. Oslo: Biblioteksentralen
- Korsvold, Kaja. 2005, 30. mars. Fin bok om trass og vennskap. *Aftenposten*. Lokalisert 7. september 2005 på Verdensveven:
http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1005032.ece
- Kress, Gunther and van Leeuwen. Theo. 1996. *Reading Images*. London: Routledge
- Kress, Gunther and van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. New York: Oxford University Press Inc.
- Kultur- og kirke departementets priser... <http://www.barnebokinstituttet.no/>
- Larsen, Peter og Hausken, Liv. 1999. *Medievitenskap. Bind 2: Medier- tekstteori og tekstanalyse*. Oslo: Fagbokforlaget
- Lerum, May Grete. 2005, 3. april. Stemningsfullt om forsoning. *VG*. Lokalisert 7. september 2005 på Verdensveven: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=103623>
- Lerum, May Grete. 2003, 10. november. Perspektivenes vals. *VG*. Lokalisert 7. september 2005 på Verdensveven: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=200950>
- Lykke, Jon. 2000. *I møte mellom ord og bilde*. Oslo: Høyskoleforlaget
- Lystrup, Marianne. 2005, 22. april. En strandet hval. *Vårt land*. Lokalisert 7. september på Verdensveven:
<http://www.vartland.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050422/BOKER/50417022&Se archID=73243177337931>
- Løvland, Anne. 2002. Når barn leser fagbøker. I: Bjorvand, Agnes-Margrethe og Tønnesen, Elise Seip. *Den andre leseopplæringa*. Oslo: Universitetsforlaget
- McCloud, Scott. 1994. *Tegneserier – fornøielse, fremstilling, forståelse*. Sted: ? Gyldendal
- Mjør, Ingeborg, Birkeland, Tone og Risa, Gunvor. 2000. *Barnelitteratur - sjangrar og teksttypar*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag
- Moe, Mette. 2005, 16. mars. *To må en være for å redde en hval*. Lokalisert 7. september 2005 på Verdensveven
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=246>
- Maagerø, Eva og Tønnesen, Elise Seip. 2001. *Samtaler og tekst, språk og kultur*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) Cappelen Akademiske Forlag
- Maagerø, Eva og Tønnesen, Elise Seip. 2002. På vandring i fortellingenes og kulturens skoger. I: Bjorvand, Agnes-Margrethe og Tønnesen, Elise Seip. *Den andre leseopplæringa*. Oslo: Universitetsforlaget
- Nikolajeva, Maria. 1996. *Children's Literature Comes of Ages. Towards a New Aesthetic*. New York og London: Garland Publishing
- Nikolajeva, Maria. 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund? :Studentlitteratur
- Nikolajeva, Maria og Scott, Carole. 2000. Fra symmetri til kontrapunkt: Bildeboken som kunstnerisk form. I: Mørch-Hansen, Anne (red.) *Billedbøger og børns billeder*. København: Høst & Søns Forlag
- Nikolajeva, Maria og Scott, Carole. 2001. *How Picturebooks Work*. Garland Publishing
- Nicolai, Jürgen, Singer, Detlef og Wothe, Konrad. 1990. *Cappelens naturhåndbøker. Fugler*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s
- Nordberg, Harald. 2001. Når bilde og tekst forteller sammen. I: Goga, Nina og Mjør,

- Ingeborg. *Møte mellom ord og bilde*. Oslo/ LNU/Cappelen Akademisk Forlag
- Olaisen, Arnstein. 2005, 30. mars. Grafisk godbit. *Haugesunds Avis*. Lokalisert 7. september 2005 på Verdensveven: <http://www.h-avis.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050330/KULTURBOK/130036489&SearchID=73243176238987>
- Ommundsen, Åse Marie. 2006. Barndom i senmoderniteten. I: Kaldestad, Per Olav og Vold, Karin Beate (red.) *Årboka – Litteratur for barn og unge*. Oslo: Den Norske Samlaget
- Paus, Katharina Heide. 2003. Alt vi ikke vet. Lokalisert 16. september 2005 på Verdensveven: <http://www.cappelen.no/main/forfatter.aspx?f=20&artid=3192>
- Prap, Lila. 2004. *Hvorfor det, da?* Oslo: Schibsted
- Rhedin, Ulla. 1992. *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta Forlag
- Rhedin, Ulla. 2004. *Bilderbokens hemmeligheter*. Stockholm: Alfabeta Forlag
- Roskifte, Kristin. 2003. *Alt vi ikke vet*. Oslo: Cappelen Forlag
- Roskifte, Kristin. 2005. *Still deg i kø!* Oslo: Cappelen Forlag
- Røskeland, Marianne. 1998. Ikonotekst. Forsøk på definisjon. I: *Norsk læreren* nr 4/98
- Samuelsen, Arne. 1989. *Drømmereise*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Schäffer, Anne. 2003, 13. november. *Lek med perspektiv*. Lokalisert 16. september 2005 på Verdensveven: <http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=96>
- Shavit, Zohar. 1997. Teksters ambivalente status. I: Bache-Wiig, Harald (red.). *Nye veier til barneboka*. Oslo: LNU/Cappelen Akademiske Forlag
- Sjokolovskij, Viktor B. 2003. *Kunsten som grep*. I: Kittang, Atle m.fl. *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Smidt, Jofrid Karner. 1999. En kritisk lesning av Wolfgang Isters resepsjonsetikk. I: Maagerø, Eva og Tønnesen, Elise Seip (red.). *Tekstblikk – rapport fra et forskersymposium i nordisk nettverk for tekst- og litteraturpedagogikk*. København: Nordisk Ministerråd
- Torseter, Øyvind. 2004. *Klikk*. Oslo: Cappelen Forlag
- Torseter, Øyvind. 2005. *For en neve havre*. Oslo: Cappelen Forlag
- Tønnesen, Elise Seip. 2000. *Barns møte med TV. Tekst og tolkning i en ny medietid*. Oslo: Universitetsforlaget
- Vinnere av Årets bøker... Grafill. http://www.grafill.no/PDF-Docs/Vinnere_%c3%85vB.pdf
- Volle, 2002. Fakta fra verden. I: Vindenes, Eivor (red.) *Smult*, (8/2002). Oslo: Bladkompaniet
- Walgermo, Alf Kjetil. 2004, 16. oktober. Kua i forklaringens lys. *Vårt land*. Lokalisert 23. september 2005 på Verdensveven: <http://www.vartland.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20041016/BOKER/41016004&SearchID=73243178883714>
- Wærhaug, Sølvi. 2003, 10. november. Forunderlig debut. *VG*. Lokalisert 16. september 2005 på Verdensveven: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=200937>
- Aalbu, Ragnar. 2004. *Fokus på ku*. Oslo: Cappelen Forlag
- Aalbu, Ragnar. 2005. *Grundig om gris*. Oslo: Cappelen Forlag

