

# Henvendelser til voksen- og barneleserne?

*En analyse av tema og tomme plasser i Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus*

Monica Koppang Stang



NOR 4091

Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur- og språk i Lektor- og adjunktprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014



# **Henvendelser til voksen- og barneleserne?**

En analyse av tema og tomme plasser i Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus

© Monica Koppang Stang

2014

Henvendelser til voksen- og barneleserne? En analyse av tema og tomme plasser i Annas  
himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus

Monica Koppang Stang

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo





# Sammendrag

Oppgavens hovedformål er å drøfte om bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* henvender seg til både voksen- og barneleseren. Problemstillingen lyder derfor som følger: *På hvilken måte henvender bildebøkene Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus seg til voksen- og barneleseren?* Jeg har tatt utgangspunkt i bildebøkernes temaer og tekstenes tomme plasser for å besvare oppgaven. Jeg har av den grunn formulert to underspørsmål: *Kan temaene i de to undersøkte bildebøkene gå på bekostning av voksenleseren, til fordel for barneleseren? Eller er noen temaer så vanskelige at de hovedsakelig henvender seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren?* Det andre underspørsmålet retter oppmerksomhet mot tekstens tomrom: *Bidrar tekstenes mange tomrom til at tekstene henvender seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren?* I oppgaven har jeg først lagt vekt på analyser og tolkninger av *Annas himmel*, for så å følge omtrent samme struktur når det gjelder *Håret til Mamma*. Det er i all hovedsak analysene og drøftingene rundt tekstenes temaer og tomme plasser som er vektlagt i høyest grad.

Bildeboken *Annas himmel* tematiserer død og sorg, mens det i *Håret til Mamma* fokuseres på psykiske lidelser og omsorgssvikt. Begge bøkene tar også for seg temaet Gud og religion. En analyse av bildebøkernes fremstillingsform kan gi grunnlag for å hevde at bildebøkernes temaer henvender seg til barneleseren. Analysen av temaene i sammenheng med voksenleseren viser at bildebøkene både kan gi innsikt og skape refleksjon for voksenleseren. En kan derfor hevde at bildebøkene også henvender seg til voksenleseren. Det vil med andre ord si at temaene i begge bildebøkene henvender seg til både voksen- og barneleseren, det Barbara Wall definerer som dual address.

Både illustrasjonenes-, verbaltekstenes-, og summen av disse, ikonotekstens fortelling, har flere tomme plasser. Men de tomme plasser fins ofte i illustrasjonenes fortelling, i form av detaljer. Flere av detaljene kan symbolisere noe, og skaper dermed et tomrom i teksten som kan tolkes av både barne- og voksenleseren. Det vil med andre ord si at tekstens tomrom i form av detaljer både henvender seg til voksen- og barneleseren. De tomme plassene i teksten i form av hypertekstuelle forbindelsene er kanskje mer diskutabile, spesielt i sammenheng med en henvendelse til barneleseren. Tekstenes tomme plasser oppstår også i form av hypertekstuelle referanser. De hypertekstuelle forbindelsene henvender seg til de leserne som gjenkjenner dialogene. Det er i all hovedsak voksenleseren. Men selv om de hypertekstuelle referansene primært henvender seg til voksenleseren, gjør de ikke dette på bekostning av

barneleseren. Barneleseren vet ikke at han eller hun ikke forstår, noe som gjør at deres lesing av boken ikke blir ødelagt selv om de ikke gjenkjenner dialogene. Det vil med andre ord si at tekstenes tomrom ikke kan defineres som det Wall kaller double address.

I lys av analysene og drøftingene blir dermed konklusjonen at bildebøkene temaer og tekstenes tomme plasser henvender seg til både voksen- og barneleseren. Det vil si at bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* kan defineres som det Wall beskriver som bøker med en dual address.



# Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har både vært spennende, motiverende og interessant. Jeg opplevde stor glede i det å arbeide med bildebøker, og engasjementet for litteratur har bare blitt større. Men det har også vært tidskrevende og frustrerende. Jeg tror ikke man kan forberede seg på de følelser som settes i sving når man skriver en slik oppgave. Det å konstant tenke på oppgaven har vært en stor påkjenning. Foran peisen på hytta kan den mest glimrende ideen dette ned i hodet på deg, og da er det bare å skynde seg til penn og papir for å skrive det ned. Heldigvis har jeg ikke vært alene i denne prosessen.

Den aller største takken rettes til min fantastiske veileder Sten-Olof Ullström. Takk for mye positiv støtte, konstruktive tilbakemeldinger og en evigvarende tro på mine prestasjoner. Din kunnskap og innsikt har vært uvurderlig, og ikke minst ditt tydelige engasjement og interesse for oppgaven.

Jeg vil også takke familien min; Mamma, pappa, Morten, Heidi, Ida og Carl Fredrik for motiverende samtaler og stor tro på mitt prosjekt. Også vil jeg selvfølgelig takke min kjære forlovede Tor Asbjørn for å ha holdt ut med meg dette halvåret, jeg vet det ikke alltid har vært like enkelt. Du har holdt motivasjonen min oppe, rettet fokuset mitt mot det endelige målet og både lest og rettet oppgaven min.

En stor takk rettes også til min forlovedes familie som alltid spør hvordan det går med meg og masteroppgaven. Og en liten takk til Joey som alltid logrer like fornøyd når jeg kommer hjem uansett hvilket humør jeg er i.

En stor takk må i tillegg gis til mine studievenner; Anders, Karin, Bård og Christian Fredrik. Utallige lunsjer med mye moro og likså mange dager og kvelder med eksamensøving. Studentlivet hadde ikke vært det samme uten dere!

Tusen, tusen takk til dere alle! Denne oppgaven hadde ikke blitt til uten dere!

Monica Koppang Stang

Blindern, november 2014



# Innholdsfortegnelse

## 1. INNLEDNING

Bakgrunn .....	1
Problemstilling .....	2
Tidligere forskning .....	3
Oppgavens oppbygging .....	4

## 2. TEORETISKE PERSPEKTIVER

Bildeboken .....	5
Tekstens tomme plasser .....	6
Bildeboken - en multimodal tekst .....	7
Ikonotekst .....	8
Ulike typer bildebøker .....	9
Paratekster .....	11
Hypertekstualitet .....	12
Barneleseren og bildeboken – detaljorientering .....	14
Single, double og dual address .....	15
All-alder-litteraturen i en historisk sammenheng .....	16
Begrepet all-alder-litteratur .....	17

## 3. ANALYSER

Om forfatteren og illustratøren Stian Hole .....	19
Bildeboken <i>Annas himmel</i> – handlingssammendrag .....	19
Hva slags type bildebok er <i>Annas himmel</i> ? .....	20
Paratekster .....	23
Sorg, død og religion som tema – henvendelse til både voksen- og barneleseren? .....	25
<i>Annas himmel</i> – verbaltekstens, illustrasjonens og ikonotekstens tomme plasser .....	31
Hypertekstuelle forbindelser .....	34
Intratekstualitet i <i>Annas himmel</i> .....	38

Om forfatteren Gro Dahle og illustratøren Svein Nyhus .....	39
Bildeboken <i>Håret til mamma</i> – handlingssammendrag .....	39
Hva slags type bildebok er <i>Håret til mamma</i> ? .....	40
Paratekster .....	43
Psykiske problemer, omsorgssvikt og religion som tema - henvendelse til både voksen- og barneleseren? .....	44
<i>Håret til mamma</i> – verbaltekstens, illustrasjonens og ikonotekstens tomme plasser .....	48
Hypertekstuelle forbindelser .....	52
Intratekstualitet i <i>Håret til mamma</i> .....	54
4. AVSLUTNING	
Sammenlikninger og konklusjoner .....	56
LITTERATURLISTE .....	62





# 1. Innledning

*"Bildeboka gir oss muligheten til å la seg forføre og reise til et annet sted.*

*I bildeboka finner du ditt Secondlife.*

*For det er det beste med både å lage og lese bildebøker synes jeg:*

*Du glemmer deg selv og tror du er en annen" (Hole 2008b:173).*

## **Bakgrunn**

Utgangspunktet for denne oppgaven er ønsket om å arbeide med litteratur som både henvender seg til voksen- og barneleseren, det som gjerne blir betegnet som all-alderlitteratur. Jeg opplever bildeboken som svært gunstig for å undersøke et slikt emne nærmere. Bildeboken blir som regel oppfattet som barnelitteratur, men flere moderne bildebøker henvender seg sannsynligvis ikke bare til barneleseren, men også til en voksen leser. Bildeboken består både av verbaltekst, illustrasjoner, og summen av disse, nemlig ikonotekst. Verbalteksten og bildet kan både gi uttrykk for samme informasjon eller utvide hverandres meninger. Det kan slik skapes en spenning mellom de to modlitetene. Spenningen kan danne grunnlaget for en kompleks og ambivalent bildebok. For voksenleseren sin del kan det være viktig at litteraturen er kompleks. Litteraturen bør gi leseren en mulighet til å utfordre og utvikle seg. Barneleseren på sin side må også oppleve at litteraturen henvender seg til dem, men kanskje på en annen måte enn voksenleseren. Det kan derfor være viktig at bildeboken setter barneleseren i fokus ved å fortelle fra et barns perspektiv. Dette kan bare gjøres dersom barneleseren blir tatt seriøst, som et tenkende og reflekterende individ.

For å løse oppgaven velger jeg å ta utgangspunkt i to bildebøker, nemlig *Annas himmel* av Stian Hole og *Håret til Mamma* av Gro Dahle og Svein Nyhus. Både Hole, Dahle og Svein Nyhus er anerkjente forfattere av barnelitteratur. Flere av deres bildebøker får positiv kritikk og blir gjerne knyttet til begrepet all-alderlitteratur.

## **Problemstilling**

Barbara Wall bruker i *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* (1991) tre begreper for å forklare hvordan en tekst henvender seg til en leser på. Den første er *single address*, den andre er *double address*, og den siste er *dual address* (Wall 1991:9). En tekst med en *single address* henvender seg primært til barneleseren og en tekst med en *double*

address henvender seg i første rekke til voksenleseren. Tekster som har en dual address henvender seg derimot til både voksen- og barneleseren (Wall 1991:35). All-alder-litteratur er altså litteratur som henvender seg til både en voksen leser og en barneleser, det vil si litteratur med en dual address. Med utgangspunkt i Walls teorier om fortellerhenvendelse har jeg valgt å undersøke om, og i tilfellet på hvilken måte, de to bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* henvender seg til både voksen- og barneleseren. Problemstillingen min lyder derfor som følgende:

*På hvilken måte henvender bildebøkene Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus seg til voksen- og barneleseren?*

For å besvare problemstillingen har jeg valgt å legge vekt på bildebøkernes tematikk og tekstens tomme plasser. Jeg stiller derfor to underspørsmål som belyser de to forholdene, og samtidig står i en sammenheng med oppgavens overordnede problemstilling. Den første lyder som følger: *Kan temaene i de to undersøkte bildebøkene gå på bekostning av voksenleseren, til fordel for barneleseren? Eller er noen temaer så vanskelige at de hovedsakelig henvender seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren?* Det andre underspørsmålet retter oppmerksomhet mot tekstens tomrom<sup>1</sup>: *Bidrar tekstenes mange tomrom til at tekstene henvender seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren?* Temaene i de to bildebøkene har både likheter og forskjeller. De temaene jeg har valgt å belyse i *Annas himmel* er død, sorg og Gud. I sammenheng med Gud er også religion vektlagt. Temaene jeg har valgt å fremheve i *Håret til Mamma* er psykiske lidelser, omsorgssvikt og Gud. I likhet med *Annas himmel* er også religion trukket inn i forbindelse med Gud. I begge bildebøkene fins det en rekke tomrom i verbaltekstens-, illustrasjonenes-, og summen av disse, ikonotekstens fortelling. Tomrommene fins ofte i illustrasjonene, i form av detaljer. Også de hypertextuelle referansene i de to bildebøkene har tomme plasser som leseren kan tolke.

I denne oppgaven forsøker jeg å gi en kvalitativ, hermeneutisk og vurderende analyse av de to bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma*. Walls teorier om fortellerhenvendelse blir av den grunn hyppig brukt for å analysere fortellerhenvendelsen i de to bildebøkene. Jeg har valgt å legge vekt på fortelleren som formidler av både tema og tomrom. Det vil si at når jeg analyserer hvem temaene og de tomme plassene i de to bildebøkene henvender seg til, drøfter jeg om de to tekstene enten henvender seg til det Wall definerer som en single, double, eller dual address.

---

<sup>1</sup> I oppgaven bruker jeg begrepene *tomme plasser*, *tomrom* og *tomme rom* om hverandre. Deres betydning er likevel det samme, og vil bli ytdypt nærmere i et eget avsnitt.



## Tidligere forskning

Tidligere forskning av bildebøker tar ofte utgangspunkt i bildeboken som litteratur for barn. Bøker og masteroppgaver skrevet om emnet har i stor grad lagt fokus på oppkomst og utvikling, resepsjon, tema og motiv, forholdet mellom bilde og tekst og dramaturgi.

I sin doktorgrad *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) tar Ulla Rhedin for seg bildeboken både historisk og analytisk. Hennes avhandling har hatt stor innvirkning på videre forskning om bildeboken. I 2010 ga Åse Marie Ommundsen ut sin doktorgrad *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteratur viskes ut*. Hun legger i stor grad vekt på begrepet all-alder-litteratur og skaper en tredeling av de ulike typene all-alder-litteratur.

I basen til BIBSYS og DUO er det registrert en rekke nordiske masteroppgaver om bildebøker. Flere masteroppgaver legger vekt på temaet død som for eksempel Bodil K. Nygaard Laundal med sin masteroppgave ”... bestemor er i himmelen” - formidling av døden i bildebøker for barn og bruk av slike bøker i skolen (2011). En rekke masteroppgaver bruker Iser's teorier om tekstens ubestemtheter, tomrom og implisitt leser som teoretisk innfallsvinkel, for eksempel Monica G Mitchelles masteroppgave *Om en strandet hval, noen kyr og litt om alt vi ikke vet. En analyse av dramaturgi og ikonotekst i tre bildebøker* (2006). Men felles for de to eksemplene er at selv om begge rommer en del av det samme som min masteroppgave er hovedfokuset ulikt. Lundal legger vekt på bildebøker med temaer som døden i sammenheng med undervisning, og Mitchell fokuserer på dramaturgi og ikonotekst.

Det er spesielt to masteroppgaver som har stor relevans i sammenheng med min masteroppgave, og det er Gro Ullands masteroppgave *BILLEDIG TALT – En komparativ analyse av ulike aldersgruppers resepsjon av bildeboken Håret til Mamma* (2010) og Ingrid Holmli Brøskes masteroppgave *Ungdomslitteratur? En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom* (2012). Ulland tar i likhet med meg for seg bildeboken *Håret til Mamma* og legger teoretisk vekt på Iser. Men hun fokuserer primært på resepsjon av bildeboken, noe jeg ikke gjør. Brøskes masteroppgave har flere berøringspunkter med min oppgave. Hun fokuserer på Walls teorier om henvendelse og begrepet all-alder-litteratur, og drøfter de utvalgte bøkene deretter. Men hun undersøker andre tekster og legger i all hovedsak vekt på ungdomslitteratur til forskjell fra denne masteroppgaven.

I artikkelen ”Himlen är skön! Om sorg och livsbejakelse i Stian Holes *Annas himmel*” (2013) tar Sten-Olof Ullström for seg bildeboken *Annas himmel*. Han legger både vekt på

bildebokens hypertextuelle referanser, ikonotekst, tematikk og hvem boken henvender seg til. Artikkelen belyser en rekke interessante poenger i sammenheng med bildeboken, og den vil derfor bli referert til i flere forbindelser i denne masteroppgaven.

Så vidt jeg kan se har ingen tidligere masteroppgaver drøftet om, og i så fall på hvilken måte, de to bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* henvender seg til både voksen- og barneleseren. Denne oppgaven vil derfor forsøke å fylle hullene i forskningstradisjonen, og forhåpentlig gi inspirasjon til videre arbeid med bildebøker som interessant lesing for både voksne og barn.

### **Oppgavens oppbygging**

Jeg har valgt å dele opp oppgaven i fire hovedkapitler. Under hvert kapittel følger en rekke underoverskrifter. I det første kapittelet, som jeg kaller for ”Innledning”, tar jeg for meg bakgrunnen for oppgaven, problemstilling, og tidligere forskning. I kapittel to, som jeg har kalt ”Teoretiske perspektiver” har jeg som siktemål å utdype det teoretiske grunnlaget for oppgaven. Teorien vil videre bli brukt i analysene. I det tredje kapittelet, ”Analyser”, har jeg analysert og drøftet de to bildebøkene i lys av problemstillingen og de to underspørsmålene. Jeg har først tatt for meg *Annas himmel*, for deretter å følge omtrent samme struktur når det gjelder analysen av *Håret til Mamma*. Det siste kapittelet i denne oppgaven er kapittel fire, som jeg har kalt ”Avslutning”. Jeg legger i all hovedsak vekt på sammenlikning og drøfting av de to bildebøkene, og avslutter med en konklusjon der jeg forsøker å gi et endelig svar på de gitte underspørsmålene og problemstillingen.

## 2. Teoretiske perspektiver

### Bildeboken

Hva er en bildebok? Å gi et dekkende svar er problematisk, fordi forholdet mellom verbaltekst og bilde er komplekst. Hvor mye verbaltekst og hvor mange illustrasjoner skal for eksempel inneholde for å kunne definere den som en bildebok? Det fins en rekke definisjoner av bildeboken, noen er mer produktive enn andre. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Agnes-Margrete Bjorvands definisjon fra 2002 der hun hevder at bildeboken er ”ei bok med ett eller flere bilder på hvert oppslag (hver dobbelside) som i kombinasjon med andre modaliteter uttrykker en estetisk helhet” (Bjorvand 2002:70). Definisjonen kan sies å være inkluderende, fordi den verken legger vekt på bildeboken som barnelitteratur eller som en bok som nødvendigvis må ha både verbaltekst og illustrasjoner på hvert oppslag. Jeg finner derfor definisjonen som svært fruktbar, og velger å bruke den videre i oppgaven.

Ordet bildebok stammer opprinnelig fra det tyske ordet ”Bilderbuch” som på 1600- og 1700-tallet ble brukt som et begrep for bøker som inneholdt bilder (Birkeland og Storaas 1993:14). Bildeboken ble første gang brukt i sammenheng med barnelitteratur i 1790 da den tyske forleggeren Friedrich Justin Bertuch begynte utgivelsen av sitt tolvbinds lange verk *Bilderbuch für Kinder* (Birkeland og Storaas 1993:14). Siden den tid har bildeboken gjerne blitt regnet som barnelitteratur.

I følge Tone Birkeland og Frøydis Storaas skjedde det en endring i det norske synet på barnelitteraturen og bildeboken etter andre verdenskrig. En rekke forfattere som Alf Prøysen og Thorbjørn Egner begynte å skrive med hensyn til barnets interesser og ståsted: ”Forfattere solidariserer seg meir konsekvent med barnet og barnet sine interesser. Verda blir sett frå barnet sin synsstad, og i konfliktar med vakseninteressene er det ofte barnet som sigrar” (Birkeland og Storaas 1993:76). Det oppstår en vending fra den idylliske og harmoniske barneboken, mot en mer idealistisk framstilling der barnets problemer tas på alvor. Før 1970-80-tallet hadde barnelitteraturen og bildeboken primært vært moraliserende der målet var å oppdra barnet. En slik tendens ser ut til å dempes, budskapet gjelder like mye til voksenleseren som barneleseren (Birkeland og Storaas 1993:136). Det blir med andre ord viktig å skape bildebøker som både henvender seg til voksen- og barneleseren.

Utviklingen kan ses i sammenheng med opprettelsen av offentlige støtteordninger. På 1960-tallet arbeidet Barne- og Ungdomslitteraturens Forfatterlag (ULF) for å få i gang en

innkjøpsordning av barne- og ungdomslitteratur. I 1965 ble innkjøpsordningen av norsk litteratur etablert, og staten forpliktet seg til å kjøpe inn 500 eksemplarer av alle nye, norske barnebøker (Birkeland og Storaas 1993:77). Innkjøpsordningen eksisterer fortsatt, og er nå oppe i 1550 eksemplarer.

### **Tekstens tomme plasser**

Wolfgang Iser er en av de mest innflytelsesrike teoretikerne innenfor tysk resepsjonsforskning. I blant annet boken *The Act of Reading* (1978) og i artikkelen *Tekstens appelstruktur* (1975) stiller han spørsmål om og diskuterer forholdet mellom en tekst og leseren. For Iser er det leseren og teksten som i samspill virkeliggjør tekstens betydning. Uten leserens lesing har teksten ingen betydning. Leserens aktualiserer teksten gjennom sin lesning. Forholdet mellom tekst og leser er det meningsbærende: ”En litterær teksts betydninger skabes overhovedet først gjennom læseprocessen; de er produktet af et samspill mellem tekst og læser og ikke en i teksten skjult størrelse, som det alene er forbeholdt fortolkningen at opspore” (Iser 1981:104).

Iser påpeker at ingen litterær tekst kan fortelle alt, derfor vil enhver tekst inneholde utelatelse. Han omtaler utelatelsene som tomrom eller tomme plasser i teksten (Iser 1991:182). Tomrommene skaper det Iser kaller for en ubestemthet i teksten. Ubestemthet er en betingelse for den litterære tekstens virkning, og det fins derfor tomme plasser i enhver litterær tekst. Iser mener at de tomme plassene gir leseren rom for tolkningsmulighet. Det ligger således et potensial i teksten, men det må aktiviseres av leseren. Tomrommene i teksten stimulerer leseren til å være aktiv, til å tolke og se sammenhenger.

Tomrommene dannes i tekstens struktur, og leseren fyller de ut med egne erfaringer, tanker og meninger. Iser danner også en teori om den impliserte leseren. I denne oppgaven er det ikke lagt vekt på den impliserte leseren, og det vil derfor heller ikke bli utdypet i denne sammenhengen.

Birkeland og Storaas betoner at også bildeboken har tomrom i teksten: ”Også i biletboka er det «tomrom» i teksten. Men her gjer illustratøren langt på veg jobben for lesaren ved å fylle desse «tomromma» med *sine* røynsler, kjensler og oppfatningar” (Birkeland og Storaas 1993:18). Jeg er enig i Birkeland og Storaas sin uttalelse om at bildeboken kan ha tomme plasser. Det er likevel viktig å påpeke at bildene har en verdi utenom ene og alene å skulle presisere verbalteksten. Det kan her være hensiktsmessig å trekke inn

ikonotekstbegrepet. Kristin Hallberg hevder at ikonoteksten inneholder tomme rom (Hallberg 1982:165).<sup>2</sup> De tomme plassene fylles ut av hvert individs forskjellige oppfatninger og meninger, voksen- og barneleseren vil derfor tolke forskjellig.

Scott McCloud er en amerikansk tegneserieforfatter og teoretiker. Han legger hovedsakelig vekt på mottakerperspektivet i sammenheng med tegneserien som en multimodal tekst. I McClouds bok *Understanding Comics* (1994) er det spesielt et moment som er interessant i sammenheng med denne oppgaven, og det er begrepet *closure*. Han forklarer begrepet som en slags ubevisst og automatisk persepsjonsmekanisme (McCloud 1994:62). Både under lesning og i dagliglivet opplever vi å få deler eller fragmenter av en helhet, og basert på tidligere erfaringer klarer vi å skape en helhetlig forståelse: "This phenomenon of observing the parts but perceiving the whole has a name. It's called closure" (McCloud 1994:63). Når leseren leser en tegneserie fyller han eller hun ut det som mangler mellom to ruter, for eksempel mellom en verbaltekst og et bilde (McCloud 1994:67). Tegneserier har ofte, akkurat som bildebøker, både verbaltekst og bilde. McCloud teorier kan derfor være aktuelle i sammenheng med bildeboken.

McClouds teori om slike ubevisste koblinger kan sies ha flere berøringspunkter med Iser's teori om tekstens tomrom. Både McCloud og Iser legger vekt på leserdeltakelse, der leseren må fylle igjen det som blir utelukket i teksten. Iser hevder at enhver leser fyller igjen tekstens tomrom med sine egne erfaringer, akkurat som McCloud understreker at måten vi danner oss en helhet på, bygger på tidligere erfaringer.

## **Bildeboken - en multimodal tekst**

Bildeboken kan betegnes som spesiell fordi den består av både bilder og verbaltekst. Det er i all hovedsak dens særpreg. Illustrasjonene og verbalteksten er to ulike kunstarter som samspiller, og forholdet mellom dem skaper helheten, bildeboken. Verbaltekst og bilde er to ulike modaliteter, og samspillet mellom de to modalitetene gjør det mulig å definere bildeboken som en multimodal tekst: "Ein multimodal tekst er altså ein tekst som skaper meaning gjennom å kombinere ulike modalitetar" (Løvland 2007:21). Semiotikerne Theo van Leeuwen og Gunther Kress hevder at en modalitet må opptre som meningsbærende dersom den skal kunne defineres som en modalitet. Multimodalitet er bruken av ulike semiotiske ressurser, som må opptre meningsbærende i konteksten (Kress & van Leeuwen 2001:20). En

---

<sup>2</sup> En fullstendig beskrivelse av begrepet ikonotekst vil bli gitt i et senere kapittel.

multimodal tekst kan ikke oppfattes som ett sett med frittstående modaliteter. En kan ikke fokusere på for eksempel illustrasjonen eller verbalteksten alene, for den multimodale teksten er helheten som uttrykkes i interaksjonen mellom de ulike modalitetene. I en rekke bildebøker har både verbalteksten og illustrasjonene en meningsbærende betydning. Det er samspillet mellom verbalteksten og illustrasjonene som tilsammen uttrykker bildebokens mening, og skaper en helheten.

## **Ikonotekst**

Hallberg er den første som bruker begrepet ikonotekst (*ikonotext*) i sammenheng med bildeboken:

Bilderbokens ”egentliga text” är interaktionen mellan dess både semiotiska system. Dvs. det är först i lärsituationen när den implicerade interaktionen bild/text förverkligas som ”bilderbokstexten” blir en realitet. Denna ”text” kallar vi fortsättningsvis i k o n o t e x t. Ikonotextens immanenta strukturer konstitueras av bild och text även om respektive funktioner kan vara olikartade på samma sätt som ord, begrepp, satser osv. kan ges skilda funktioner i en text (Hallberg 1982:165).

Ethvert oppslag i bildeboken har en egen ikonotekst, og bildeboken som helhet er en ikonotekst. Hallbergs ikonotekstbegrep opererer på lik linje med multimodalitetsprinsippet med tanken om at interaksjonen mellom verbalteksten og illustrasjonene skaper den egentlige teksten i bildeboken.<sup>3</sup> Forholdet skaper likevel problematikk når en skal forsøke å analysere de to modalitetene i en bildebok. Resultatet ender ofte med to separate beskrivelser, en av bildene og en av verbaltekstene. I lys av multimodalitetsprinsippet og ikonotekstbegrepet er ikke dette optimalt. Maria Nikolajeva og Carole Scott betoner denne problematikken slik: “We still lack tools for decoding the specific ”text” of picturebooks, the text created by the interaction of verbal and visual information” (Nikolajeva & Scott 2001:4).

Hallberg trekker også linjer mellom ikonotekstbegrepet og Isters teori om ubestemthet og tomme plasser (Hallberg 1982:166). Hun hevder at det i interaksjonen mellom bildet og verbalteksten ofte blir skapt et rom for tomme plasser (Hallberg 1982:166-167). Det betyr at leseren selv må tolke og fylle igjen tomrommene med sine erfaringer og tanker, noe som fører til at leseren blir en aktiv medskaper av ikonoteksten (Hallberg 1982:167).

---

<sup>3</sup> Begrepet tekst vil videre i oppgaven bli brukt som en betegnelse på både verbaltekst og bilde.

Nikolajeva og Scott er også interessert i tekstens tomrom:

Reader-response theory, with its central notion of textual gaps is also valuable in approaching picturebook dynamics. Both words and images leave room for the readers/viewers to fill with their previous knowledge, experience, and expectations and we may find infinite possibilities for word-image interaction (Nikolajeva & Scott 2001:2).

I sers teori om tekstens ubestemthet kan på denne måten kobles til ikonotekst og bildeboken. De tomme rommene i ikonoteksten kan gi leseren uendelige tolkningsmuligheter.

### **Ulike typer bildebøker**

En rekke litteraturforskere har i senere tid forsøkt å forklare samspillet mellom verbalteksten og illustrasjonene i en bildebok. Birkeland og Storaas er noen av dem. De bruker begrepene *dekorative*, *attforteljande*, *tolkande* og *kontrapunktisk* når de skal kategorisere de ulike funksjonsaspektene ved illustrasjonene (Birkeland og Storaas 1993:207). ”Når vi finn omgrepa dekorative, attforteljande og tolkande bilete tenlege, er det fordi dei peikar på kvalitative skilje i tekst/bilete-relasjonen” (Birkeland og Storaas 1993:208).

De fire begrepene er ikke helt entydige, så grensen mellom dem er flytende. Det vil si at de tre illustrasjonstypene kan på en og samme tid bli tatt i bruk i en bildebok, og i et og samme bildeoppslag. I bildebøker med *dekorative* illustrasjoner hevder Birkeland og Storaas at bildets forhold til verbalteksten ofte er vilkårlige, bildene er mer til pynt enn som bilder med virkelig betydning (Birkeland og Storaas 1993:208). I bildebøker der illustrasjonene er *attforteljande* er det en tydeligere sammenheng mellom verbaltekstens og illustrasjonens fortelling. Selv om bildet gjerne utbroderer verbalteksten, er dens funksjon å forklare hva verbalteksten forteller (Birkeland og Storaas 1993:208). De *tolkende* illustrasjonene gir uttrykk for noe mer enn det teksten formidler. De utvider teksten ved å tilføre flere detaljer i illustrasjonene enn det verbalteksten forteller (Birkeland og Storaas 1993:209). For eksempel kan verbalteksten fortelle om en smilende jente på en huske, mens bildet viser både en smilende jente som husker og et landskap i bakgrunnen. De *kontrapunktiske* illustrasjonene står i et motstridende forhold til verbalteksten. Illustrasjonen og verbaltekst forteller to ulike historier, det vil si at informasjonen hver av modalitetene uttrykker står i strid med hverandre (Birkeland og Storaas 1993:210). André Wang Hansen opplever det som problematisk å forklare illustrasjonene i en bildebok på en slik måte. I følge Hansen kan det gi uttrykk for bildet som underordnet verbalteksten (Hansen 1989:25).

I doktorgradsavhandlingen *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) deler Rhedin inn bildeboken i tre kategorier: den episke bildeboka, den ekspanderende bildeboka og den genuine bildeboka. Hun legger i tillegg vekt på en fjerde kategori som hun kaller det poetiske eller ekspressive bildebokkonsept (Rhedin 1993:200). Avhandlingen har vært en stor bidragsyter til bildebokforskning, men den har også fått kritikk. Nikolajeva er en av flere som både roser og kritiserer Rhedin. Hun hevder at Rhedin ikke har et skarpt nok skille mellom de to siste kategoriene, den ekspanderende bildeboka og genuine bildeboka. Hun kritiserer også Rhedin for å gi for få eksempler når hun forklarer sin inndeling av bildebøker (Nikolajeva 2000:16):

I min erfaring finner litteraturstuderende det svært å tillämpa Rhedins kategorier i sine bildeboksanalyser; ofta hävdar de att en bilderbok är episk, expanderande och genuin på samma gång, vilket naturligtvis inte fungerar som analysverktyg. Denna klassifikation är fortfarande otillräcklig och inte hantera det breda spektrum av ord/bild-förhållanden som vi finner i bildeböcker (Nikolajeva 2000:16-17).

Nikolajeva påpeker videre Joanne Golden sin semiotisk-narrative studie av barnelitteraturen. Golden bygger videre på Rhedins inndeling av bildeboken, men også hennes arbeid blir, i følge Nikolajeva, for snevert: ”Joanne Goldens typologi är liksom Ulla Rhedins en bra utgångspunkt, men fortfarande är spektrumet bredare än så, och man behöver flera kategorier och på flera nivåer” (Nikolajeva 2000:17).

I boken *Bilderbokens pusselbitar* (2000) gir Nikolajeva et forslag på hvordan hun mener bildebøker kan kategoriseres. Inndelingen av bildeboktypene rangeres på en skala mellom ord og bilde, og mellom narrative og ikke-narrative tekster (Nikolajeva 2000:17). De narrative tekstene blir igjen delt i to grupper: narrative tekster med enkelte bilder og narrative tekster med minst ett bilde på hvert oppslag (Nikolajeva 2000:17-21). Den sistnevnte gruppen får i all hovedsak mest fokus. Gruppen blir delt inn i fem undergrupper som alle beskriver forskjellige måter verbalteksten og illustrasjonene forholder seg til hverandre: Den symmetriske bildeboken, den kompletterende bildeboken, den ekspanderende eller forsterkende bildeboken, den kontrapunktiske bildeboken, og den motstridende eller ambivalente bildeboken (Nikolajeva 2000:22).<sup>4</sup>

I den symmetriske bildeboken forteller verbalteksten og bilde samme historie, noe som kan skape en overflod (Nikolajeva 2000:22). I den kompletterende bildeboken utfyller illustrasjonene og verbalteksten hverandre. Bildet fyller de hullene verbalteksten skaper på

---

<sup>4</sup> Jeg har valgt å oversette Nikolajevas kategorier til norsk. Dette mener jeg er uproblematisk fordi oversettelsen verken skaper forvirring eller misforståelser da kategoriernes navn nesten er identiske på norsk som på svensk.



grunn av sin modalitet, og omvendt (Nikolajeva 2000:22). Den ekspanderende eller forsterkende bildeboken opererer med ett sett med illustrasjoner og verbaltekst som er gjensidig avhengig av hverandre, samtidig som de forsterker hverandre (Nikolajeva 2000:22). Når verbalteksten og illustrasjonene skaper en dialog og stiller spørsmål til hverandre er bildeboken kontrapunktisk. Bildene kan ikke forstås uten verbalteksten, og omvendt (Nikolajeva 2000:22). Den siste typen bildebok er den motstridende eller ambivalente bildeboken. I en slik bildebok gir ikke verbalteksten og illustrasjonene samme informasjon. Dette skaper en innbyrdes uoverensstemmelse, og skaper forvirring og usikkerhet (Nikolajeva 2000:22).

De utallige forsøkene på å kategorisere bildeboken gir oss en innsikt i hvor innviklet det kan være å arbeide med bildebøker. Nikolajevas kategorisering bygger videre på en rekke tidligere forskere, og det kan være en årsak til at den kan oppleves som nyttig. Den kan gi en pekepinn på hvordan interaksjonen mellom bildene og verbalteksten opererer forskjellig i ulike bildebøker.

## **Paratekster**

Begrepet paratekst ble for første gang definert i Gérard Genettes bok *Palimpsests* (1982). Hans definisjon lyder som følgende: "a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc.; marginal. Intrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic" (Genette 1997a:3). Noen år senere utga han boken *Seuils* (1987), med den engelske tittelen *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997). Her definerer han parateksten som de elementene som er rundt, eller i et slags følgerforhold til den skjønnlitterære teksten. Det vil si bokens tittel, forfatterens navn, forord og lignende:

But this text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* [sic!] it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work's *paratext* (Genette 1997b:1).

Parateksten skaper forventninger og interesse for innholdet. Bildebokens egenart er muligheten til å ta i bruk både verbaltekst og bilde i parateksten. Nikolajeva og Scott hevder

at parateksten er en ressurs for bildeboken, og at dens funksjon er viktigere enn for eksempel i en roman (Nikolajeva & Scott 2001:241). Parateksten kan være et viktig redskap for bildebokforfattere til å skape en bestemt stemning, og lokke til seg leseren. I få tilfeller kan parateksten utgjøre en del av innholdet, men som regel vil den stå på terskelen til innholdet.

Nikolajeva og Scott påpeker at det er skrevet lite om paratekst i sammenheng med bildeboken, og mener det er få bildebokskapere som virkelig benytter seg av mulighetene parateksten gir (Nikolajeva & Scott 2001:241). En utvikling finner likevel Nikolajeva i en rekke moderne bildebøker, der flere bildebokforfattere tar i bruk paratekstens potensial (Nikolajeva 2004:243).

Genette gir altså en definisjon av parateksten, men legger ikke noe nevneverdig vekt på bildeboken. Det gjør derimot Nikolajeva og Scott i boken *How picturebooks work* (2001). De bygger videre på Genettes definisjon av parateksten og tildeler de forskjellige elementene i parateksten navn (Nikolajeva & Scott 2001:241). En liknende modell fins også i Nikolajevas bok *Bilderbokens pusselbitar* (2000) som ble utgitt året før. Nikolajeva peker på fem elementer som hun mener er en del av parateksten. Parateksten rommer bildebokens format, tittel og omslag, forsideblad, tittelside og bakside (Nikolajeva 2000:64-74). Videre i oppgaven har jeg derfor valgt å ta utgangspunkt i Nikolajevas definisjon av parateksten.

## Hypertekstualitet

Begrepet intertekstualitet ble første gang tatt i bruk av den bulgarsk-franske lingvisten Julia Kristeva. Det ble konstruert da hun i verket *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse* (1969) arbeidet med den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtins teorier om litteraturen som dialog:

Ett verk är en länk i kedjan av talkommunikation; liksom replikerna i en dialog är det förbundet med andra verk-yttranden: både med dem det svarar på och med dem som svarar på det; samtidigt är det liksom replikerna i en dialog separerat från dem genom de absoluta gränser som uppstår vid bytet av talsubjekt (Bachtin 1997:217).

Kristevas videreføring av Bakhtin har dannet grunnlag for en rekke senere teoretikere som for eksempel Genette og Roland Barthes. I begrepet intertekstualitet ligger det en tanken om at all litteratur står i relasjon til annen litteratur. En tekst kan aldri være helt uten påvirkning fra andre tekster. Barthes bruker ordet *vev* for å forklare en slik forbindelse, og understreker at enhver tekst ”er en *intertekst*; andre tekster er tilstede i den, på forskjellige nivåer, og i mer

eller mindre gjenkjennelige former” (Barthes 1991:78). Intertekstualitet rommer alt en dialog mellom et verks tema, et sitater, bilder eller struktur med ett eller flere andre verker. Noen forbindelser er lett å gjenkjenne, mens andre referanser er mer skjult. Nikolajeva hevder at intertekstualitet i bildebøker fungerer på to nivåer, den verbale og den visuelle (Nikolajeva 2000:265). Det vil si at intertekstuelle referanser både kan oppstå i bildebokens verbaltekst og illustrasjoner.

Genette anvender det generelle begrepet transtekstualitet, ikke intertekstualitet slik Kristeva gjør, når han forsøker å forklare forholdet mellom to tekster: ”Today I prefer to say, more sweepingly, that the subject of poetics is *transtextuality*, or the textual transcendence of the text, which I have already defined roughly as “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts.”” (Genette 1997a:1). Han deler deretter transtekstualitet inn i fem kategorier: intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og architekstualitet<sup>5</sup> (Genette 1997a:1-5). Det er spesielt en av kategoriene jeg finner interessant, og det er Genettes fjerde kategori, nemlig hypertekstualitet: “By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary” (Genette 1997a:5). Hyperteksten er slik avledet av hypotekstene. Det betyr at hyperteksten ikke kunne blitt skrevet uten hypotekstene, men en kan likevel lese en roman, novelle eller bildebok uten å ha kjennskap til hypotekstene.<sup>6</sup>

Genette skiller videre mellom to måter en hypertekst kan forholde seg til en hypotekst, nemlig imitasjon og transformasjon. Han skiller også mellom tre måter imitasjon og transformasjon kan gjøres på. Oppgaven vil i all hovedsak legge vekt på hypertekstualitet i sammenheng med voksen- og barneleseren, en dyptgående analyse av de hypertekstuelle referansenes undergrupper er derfor ikke oppgavens mål.

En kan diskutere om hypertekstualitet kan skape problematikk i sammenheng med det å henvende seg til både voksen- og barneleseren. Spørsmålet blir om, og i så fall på hvilken måte, de hypertekstuelle forbindelser henvender seg til en voksenleser, på bekostning av barneleseren. Jeg mener at dette kan diskuteres. Hypertekstualitet er et viktig element for å skape en kompleks tekst, fordi leseren selv må tolke hvilken mening de kan ha. Dette kan

---

<sup>5</sup> Jeg har selv tatt meg den frihet å oversette begrepene til norsk. Jeg mener dette er lite problematisk når begrepene er såpass like på begge språk og kan dermed vanskelig misforstås.

<sup>6</sup> Jeg har i denne oppgaven valgt å ta i bruk Genettes begreper når jeg skal analysere de to bildebøkenes hypertekstuelle referanser. Jeg vil fra nå av bruke begrepet hypertekstualitet, ikke intertekstualitet, om enhver forbindelse mellom to tekster. Hans begreper er både oversiktlige og konkrete fremstilt, og de er derfor fruktbare å ta i bruk i en analyse.

derfor være et element i teksten som gjør den interessant og aktuell for voksenleseren. Barneleseren gjenkjenner som regel ikke de hypertextuelle referansene. Grunnen er at barnet ikke har levd lenge nok, og barneleseren har derfor kortere erfaring med og kjennskap til litteratur, kunst og historie. Det er likevel viktig å påpeke at dette ikke bare gjelder barneleseren. Også voksenlesere kan overse eller ikke kjenne igjen de hypertextuelle forbindelsene. Det er leseren som gjør den hypertextuelle koblingen. Dersom leseren ikke oppdager sammenhengen og skaper koblingen vil det likevel ikke si at leseren ikke opplever litteraturen som interessant eller fornøyeelig. Nikolajeva mener at hypertextualitet i barnelitteraturen er med på å heve bokens status som kunstverk (Nikolajeva 2004:241). Selv om barnet ikke forstår de hypertextuelle referansene bør dialogene ikke ignoreres:

När en barnboksförfattare hänvisar till en tidigare barnbok skapas det en kontinuitet, skriver då på sätt och vis barnbokshistoria inom sina texter. När en barnbok relaterar till en etablerad vuxentext – om så enbart på vuxennivån – höjer det den aktuella bokens status som konstverk (Nikolajeva 2004:241).

De voksne leserne som gjenkjenner de hypertextuelle referansene, kan glede seg over dem. Interessen av å ”lete” etter flere hypertextuelle forbindelser i lesningen av teksten kan dermed berike voksenleseren. Barneleserne kan oppleve litteraturen som engasjerende, ved for eksempel å fokusere på detaljer. Dette skal forklares grundigere i neste kapittel.

### **Barneleseren og bildeboken - detaljorientering**

Bildeboken er gjerne barneleserens første møte med litteratur. I barnets første leveår er det ofte bildebøker med få eller ingen ord, for eksempel pekebøker. Etter hvert som barnet blir eldre møter de bildebøker med både illustrasjoner og verbaltekst. Det er i denne sammenhengen gjerne en voksen formidler som leser verbalteksten mens barnet lytter og ser. Dette samspillet påvirker både barnet og den voksne, muligens på litt forskjellige måter. ”Foruden disse mere formelle karakteristika har billedbogen et andet særligt træk. Den er mødestedet mellem barnet og den voksne. Mens barnet selv kan læse billederne, skal der en voksen til at læse teksten højt!” (Bystrup 2000:39).

Barneleseren opplever bildeboken først og fremst gjennom bildene. André Wang Hansen hevder at barn og voksne opplever illustrasjoner på ulike måter, noe som kan forklares både biologisk og kulturelt (Hansen 1989:13). Barnets referanseramme er knyttet til familiesfæren, mens voksne forholder seg til et bredere perspektiv på verden (Hansen 1989:11). På grunn av den nære tilknytningen til familieverden danner ikke barnet seg en

liknende oversikt som voksenleseren. Derfor interesserer barneleseren seg ofte for detaljer i bildet (Hansen 1989:11):

Børn fanges lige så typisk af en (måske tilsyneladende uvæsentlig) detalje, koncentrerer sig udelukkende om den og springer derpå fra den til andre detaljer i associerende og fabulerende forløb, hvor det betyder mindre at komme tilbage til udgangspunktet (og således konkludere, skabe helhed, perspektivere) hvis der kommer meningsfulde historier ud af de visuelle udflugter (Hansen 1989:12).

Nikolajeva påpeker i likhet med Hansen barneleserens forhold til detaljer: ”Jag vill också tillfoga att unga läsare ofta visar sig vara betydligt mer uppmärksamma än vuxna när det gäller visuella detaljer” (Nikolajeva 2000:269). Det interessante med både Hansen og Nikolajevas utsagn er at de ikke avgrenser bildeboken som litteratur kun for barneleseren. De legger både vekt på voksen- og barneleserens opplevelse i møte med bildeboken. Bildebøker kan med andre ord både være berikende for voksen- og barneleseren, men de opplever den gjerne på ulike grunnlag.

### **Single, double eller dual address?**

I *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* forsøker Wall å definere forholdet mellom tekstens forteller (*narrator*) og tekstens tilhører (*narratee*). Hun hevder at måten tekstens forteller henvender seg til tekstens tilhører, avgjør om boken kan oppfattes som enten barne- eller voksenlitteratur, eller begge deler, det vil si all-alder-litteratur: ”The narrator-narratee relationship [...] is the distinctive marker of a children's book, and that this relationship has changes markedly in the last one hundred and fifty years” (Wall 1991:9). Det fins tre måter tekstens forteller (*narrator*) kan henvende seg til tekstens tilhører (*narratee*) på: *single address*, *double address* og *dual address* (Wall 1991:9). Når fortelleren kun henvender seg til barnet, uten å ta hensyn til en voksen leser, definerer hun dette som en forteller med en *single address* (Wall 1991:35). Forteller med en *double address* er en forteller som kun henvender seg til den voksne leseren, på bekostning av barneleseren (Wall 1991: 35). Hun understreker at det fins to former for *double address*, en som åpenlyst utelukker barnet og en som skjuler enveishendelsen ved for eksempel å skape humor for en voksen leser på bekostning av barneleserens uvitenhet (Wall 1991:35). Den siste av de tre måtene tekstens forteller kan henvende seg til tekstens leser på er *dual address*. Tekstens forteller henvender seg til både en voksenleser og en barneleser, uten å gå på bekostning av den andre (Wall 1991:35). Både voksen- og barneleseren skal engasjeres og deres interesse tas på alvor

(Wall 1991: 35). Begge lesere er like mye verdt, det gis respekt til barneleseren som oppfattes som et intellektuelt individ.

Wall understreker at fortellere med en *double address* dominerte den didaktiske barnelitteraturen på 1800-tallet (Wall 1991:35-36). Tendensen på tidlig 1990-tallet er en forteller med en *single address*. Fortellere med en *dual address* er derimot sjeldent (Wall 1991:36). Ti år etter Walls bok ble utgitt, hevder derimot Bodil Kampp at det har skjedd en dramatisk endring i barnelitteraturen, spesielt i takt med dens økende anerkjennelse. Utviklingen har gått fra *double address*, til en *single address*, mens det i den moderne barnelitteraturen er en tendens til økt forekomst av *dual address* (Kampp 2002:49). Fortellere med en *double address* og *single address* eksisterer fortsatt, men Kampps påstand åpner for en tolkning om at all-alder-litteraturen har hatt en utvikling de siste tiårene.

### **All-alder-litteraturen i en historisk sammenheng**

Sandra L. Beckett hevder i sin bok *Trancending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* (1999) at interessen for *dual address* er positiv (Beckett 1999:xvii). Begrepet *Crosswriters* brukes gjerne i sammenheng med forfattere som skriver litteratur uten spesifikt å henvende seg til kun en voksenleser eller en barneleser. Bøker som henvender seg både til voksen- og barneleseren har eksistert i litteraturen i lang tid før begrepet all-alder-litteratur ble tatt i bruk. Det er bøker som Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) Astrid Lindgrens *Bröderna Lejonhjärta* (1973) og flere. Disse bøkene blir ansett som bøker for både voksne og barn, og er blitt en del av det man kan kalle den barnelitterære kanon (Ommundsen 2010:62): ”Klassikerne representerer det vi kan kalle den tidlige all-alder-litteraturen, og utgjør en betydningsfull arv dagens litteratur bærer med seg” (Ommundsen 2010:66).

I Sverige har begrepet all-alder-litteratur vært markedsført siden 1970-tallet. Det var først på 1990-tallet fenomenet ble tatt i bruk i Norge: ”Siden 1990-tallet henvender en stadig større del av den norske barnelitteraturen seg både til en innskrevet barneleser og en innskrevet voksenleser samtidig, og stadig flere bøker blir markedsført som en type ’all-alder-litteratur’” (Ommundsen 2010:14). Forfatteren Jon Fosse lanserte begrepet all-alder-litteratur for første gang i 1997.

Fosses negative syn på barnelitteraturens ofte manglende estetisk autonomi, førte til hans utsagn om at kvalitetslitteratur for barn må være all-alder-litteratur:

For skal barnelitteraturen bli seriøs litteratur, må den så å seie oppheve seg sjølv som barnelitteratur og bli til litteratur, det vil blant anna seie at den ikkje må vere skriven med vekt på tilpassinga til barn, men med vekt på den estetiske autonomien, og i så fall endrar barnelitteraturen karakter frå å vere skriven utelukkande for barn til å vere skriven også for barn og dermed blir den til det ein i seinare tid har snakka om som all-alder-litteratur (Fosse 1998:72).

Fosse hevder at litteratur skrevet for barn ikke kan regnes som seriøs litteratur, fordi det er skrevet med tanke på en spesiell mottakergruppe. All-alder-litteraturen er derimot ikke skrevet med tanke på en spesiell leser, men med vekt på den estetiske autonomien.

De siste tiårene har flere forfattere gitt ut bøker som kan kategoriseres som all-alder-litteratur: ”I den norske samtidslitteraturen er denne formen for grenseutvisking mellom barne- og voksenlitteratur noe vi ser som en økende tendens. Det gjelder ikke lenger bare enkeltverk” (Ommundsen 2010:63). Dette gjelder både romaner, noveller og bildebøker. Noen av eksemplene Ommundsen nevner er: Lars Ellings *To og to* (1997), Erlend Loes *Naiv. Super* (1996) og Bjørn Sortlands *12 ting som må gjerast rett før verda går under* (2001) (Ommundsen 2010:64-65). I innledningen til boken *Bilderbokens hemligheter* hevder Rhedin at den moderne bildeboken har økt sin kompetanse når det gjelder innhold, tematikk og form, estetikk (Rhedin 2004:11). Hun skriver følgende: ”Något som känns omedelbart nytt är att bilderboken av idag ofta har något specifikt att säga också de vuxna, som förmedlar bokens text till barnet i högläsningssituationen” (Rhedin 2004:11).

### **Begrepet all-alder-litteratur**

Begrepet all-alder-litteratur har vært mye diskutert de siste ti årene, og det er gjort flere forsøk på å finne en dekkende definisjon. Ommundsen gir i sin doktorgrad *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (2010) en fruktbar definisjon. Grunnen er i all hovedsak at hun tar utgangspunkt i Wall sin teori om fortellerhenvendelse. På lik linje med Wall presiserer Ommundsen at all-alder-litteraturen må ha det hun kaller en dobbel adressat (*dual address*) (Ommundsen 2010:69).

Jeg velger derfor å ta utgangspunkt i Ommundsens definisjon<sup>7</sup>:

Å definere all-alder-litteratur som litteratur skrevet både til barn og voksne blir for upresist. Forutsetningen for å kalle noe all-alder-litteratur må være at det er en litteratur som henvender seg både til en barneleser og en voksenleser samtidig, og ikke til den ene på bekostning av den andre. Min definisjon av all-alder-litteratur blir dermed: All-alder-litteratur er litteratur som henvender seg både til en barneleser og en voksenleser samtidig, og ikke til den ene på bekostning av den andre. (Ommundsen 2006) (Ommundsen 2010:66).

Det viktigste er med andre ord at litteraturen henvender seg til begge mottakergruppene uten å gå på bekostning av den andre. Dette er så å si de eneste kriteriene, utover det kan all-alder-litteraturen være så mangt (Ommundsen 2010:67).

---

<sup>7</sup> Det er gjort flere forsøk på å oversette begrepet *dual address*. Ommundsen har foreslått dobbel adressat som en mulig oversettelse (Ommundsen 2010: 62). Jeg mener en slik oversettelse ligger for nært Walls begrep *double address*, noe som lett kan skape forvirring og misforståelser. I skrivende stund fins det ikke et dekkende synonym på norsk for å oversette Walls begrep *dual address*. Nikolajeva har tatt i bruk ordet *jamlik tiltale* som jeg mener er en god oversettelse av begrepet (Nikolajeva 2004: 30). Men jeg ser ingen grunn til å bruke den svenske oversettelsen når jeg kan ta i bruk det opprinnelige begrepet. Jeg velger derfor å bruke Walls begrep på engelsk.



### 3. Analyser

#### **Om forfatteren og illustratøren Stian Hole**

Stian Hole arbeidet primært som illustratør før han i 2005 debuterte som både forfatter og illustratør med bildeboken *Den gamle mannen og hvalen* (2005). Han har mottatt en rekke priser for sitt arbeid som bildebokskaper. Han er kanskje mest kjent for sine bildebøker om Garmann, *Garmanns sommer* (2006), *Garmanns gate* (2008a), *Garmanns hemmelighet* (2010). I 2013 ga han ut bildeboken *Annas himmel* (2013) som mottok flere positive anmeldelser (Cappelen Damm: 2013:12.8.2014). Flere av Holes bildebøker har blitt oversatt til en rekke språk, og hans arbeid som illustratør blir beskrevet slik: ”Illustrasjonsteknikken kan beskrives som sømløse, digitale montasjer. Hole bearbeider foto- og bildeutklipp, lag på lag, i Photoshop. Slik skapes et visuelt uttrykk som minner om fotografiet, men som samtidig er surrealistisk og eventyraktig” (Arneberg 2014:12.8.2014). Flere av beskrivelsene i Arnebergs utsagn kan gjenkjennes i bildeboken *Annas himmel*.

#### **Bildeboken *Annas himmel* – handlingssammendrag**

På første oppslag i bildeboken *Annas himmel* møter vi Anna og faren. Det blir ikke eksplisitt fortalt at moren er død, men faren er kledd i dress, Anna i kjole, og i bakgrunnen kan man ense en kirke. Både Anna og faren er i dyp sorg, men Anna lar ikke sorgen paralysere henne slik faren gjør. Hun tar med faren på en fantastisk reise så de to kan ta farvel med moren og overkomme sorgen. Den fantastiske reisen er fylt med underlige skapninger, himmel og hav møtes, og noen av livets største spørsmål blir stilt på veien. Fra paratekstens regnende spikere i begynnelsen av bildeboken til dalende jordbær i slutten, har Anna og faren vært på en fantastisk reise som til slutt bringer dem tilbake til bokens virkelige verden. Pappa henger i ringene og smiler, mens Anna stryker kinnet hans. Anna forteller pappa at hun er klar til å dra, og i bakgrunnen kan leseren se kirken.

## Hva slags type bildebok er *Annas himmel*?

Bildeboken *Annas himmel* består av tjue oppslag<sup>8</sup> der alle, unntatt ett, både har verbaltekst og bilde. Oppslag femten er illustrert, men mangler verbaltekst. I lys av Bjorvands definisjon kan *Annas himmel* regnes som en bildebok. Bjorvand understreker at bildeboken må ha ett eller flere bilder på hvert oppslag, men presiserer ikke mengden av den andre modaliteten illustrasjonen skal kombineres med, for eksempel verbalteksten. De resterende nitten oppslagene avbilder et samspill mellom verbaltekst og illustrasjon som både kan bestå av det Nikolajeva betegner som forsterkninger og kontrapunkter. Fra og med første til fjerde oppslag kan bildeboken defineres som en ekspanderende eller forsterkende bildebok.

På første oppslag formidler verbalteksten at Anna og pappa er på vei til et sted. Pappa ber Anna om å skynde seg, ellers kommer de for sent. Verbalteksten beskriver hvordan Anna merker at faren er rastløs, han gruer seg til noe. Illustrasjonen forsterker verbalteksten ved å vise pappaen stående med roser i hånden og en kirke i bakgrunnen. Bildet formidler samme historien som verbalteksten, men den kan også gi en forklaring på hvor pappa og Anna skal. Uten illustrasjonen ville ikke forståelsen av bildeboken vært den samme. Forholdet mellom verbaltekst og bilde er ikke kontrapunktisk fordi illustrasjonen ikke motsier verbalteksten, bare forsterker den.

Verbalteksten på oppslag to beskriver en samtale mellom Pappa og Anna. Anna forteller om skyene som har hastverk og når hun lukker øynene kan hun se hva som helst. Pappa svarer med å si at de må skynde seg, og de hører kirkeklokkene kime fra andre siden av fjorden. Verbaltekstens informasjon om kirkeklokkene forsterker bildet på første oppslag, og bekrefter leserens tidligere antakelser. Illustrasjonen på oppslag to beskriver hva Anna ser når hun lukker øynene. Bildet forsterker forståelse av verbalteksten som forteller at Anna kan se ”hva som helst” (Hole 2013: 2) når hun lukker øynene.

Verbalteksten på det tredje oppslaget forteller at Anna snakker til pappa, men han svarer ikke. Bildet gir kanskje en forståelse for hvorfor pappa ikke svarer. Kroppsuttrykket gir en indikasjon på at faren er lei seg, og buketten med roser er vendt mot bakken. Fra himmelen kan en se et kvinneansikt som strekker seg ned mot faren. Kvinneansiktet og en manglende morsskikkelse i bildebokens første tre oppslag kan forklare leseren hvorfor faren er lei seg. Bildet forsterker slik verbalteksten, spesielt farens taushet ovenfor Anna.

---

<sup>8</sup> Bildeboken er ikke nummerert med sideantall. Jeg velger derfor å bruke begrepet oppslag for å betegne sidene. Det samme gjelder også for bildeboken *Håret til Mamma* av Gro Dahle og Svein Nyhus. Paratekstene vil bli referert til som paratekst, ikke oppslag.



sammenhengen mellom rommet med de kvinnelige objektene, og verbaltekstens utsagn om regnende spikere.

Flere av oppslagene kan både være forsterkende og kontrapunktiske. De kan være kontrapunktiske i form av gener, stil, tid og rom, personskildring og metafiktive karakterer. Et eksempel på et samspill mellom bilde og verbaltekst som både er ekspanderende og kontrapunktisk er oppslag åtte. Verbalteksten sier ingenting om hvor Anna og faren er eller hva de gjør, og dialogen mellom dem handler om moren. Bildet forsterker verbalteksten ved å vise sinnsstemningen til Anna og pappa, og hvor de befinner seg. De er ved et vann, fugler og blomster omgir dem. Vannet kan være et metafor for samtalen de har om speilet: ”En dag hun børstet håret, sa hun at alt har to sider. Anna tenker seg lenge om. Tror du det fins noe på den andre siden av speilet?” (Hole 2013:8). Det kontrapunktiske innslaget viser seg i illustrasjonen. Leseren kan se en hvit kanin i speilbildet av pappa, men kaninen nevnes ikke i verbalteksten. Det kan av den grunn være et kontrapunkt i form av en metafiktiv karakter.

Et tredje eksempel der forholdet mellom bilde og verbaltekst har et innslag av kontrapunkt er oppslag fjorten. I verbalteksten får leseren et svar fra pappa på et utsagn Anna stilte på forrige oppslag, det vil si oppslag tretten. Verbalteksten forteller at noen brev forsvinner, mens bildet viser et møte mellom himmel og hav der en rekke mennesker ligger i vannet. Menneskene er utstyrt med både vester og vinger. En kan ikke forstå illustrasjonen uten verbalteksten, og bildet forsterker tekstens utsagn om hvor alle brevene kan ha blitt borte. Illustrasjonen og verbalteksten står i et kontrapunktisk forhold til hverandre både i form av personskildringen og gener. Bildene inneholder en rekke personer som ikke nevnes i verbaltekster. I denne sammenhengen er bruken av hypertekstuelle referanser hyppig brukt, noe jeg kommer til å utdype senere.

Det kan også være et kontrapunkt i genre i forholdet mellom bildene og verbalteksten i en rekke oppslag i bildeboken. Det starter på oppslag ni, når Anna og faren entrer den fantastiske verdenen. Verbalteksten på oppslaget sier ingenting om en fantastisk reise, men beskriver hendelsen som sannsynlig og virkelig. Illustrasjonen på oppslaget kan antyde at reisen er fantasi fordi det avbilder pappa og Anna med vinger. Reisen blir skildret fra det niende til det nittende oppslaget. Illustrasjonene viser et møte mellom hav og himmel, og flere uvirkelige dyr og mennesker med vinger. Dette kan tilsi at reisen er en slags fantasi eller drøm. Verbalteksten på de forskjellige oppslagene fremstiller reisen som virkelig.

Det siste eksempelet er oppslag tjue. Det er bildebokens siste oppslag. Verbalteksten og illustrasjonen på oppslag nitten forklarte at pappa og Anna er på vei hjem, og på oppslag

tjue er de kommet tilbake. Illustrasjonen viser at faren henger i de samme ringene som Anna henger i på bildebokens første oppslag. Anna står ved siden av pappa og stryker kinnet hans. I bakgrunnen kan leseren igjen se kirken fra første oppslag. Blomstene og sommerfuglen i bildet kan skape en harmonisk stemning, og pappas smil underbygger en slik oppfattelse. Teksten forteller at Anna er klar til å dra: ”Nå er jeg klar. Skynd deg, pappa, vi må dra, eller så kommer vi for sent” (Hole 2013:20). Bildet forsterker verbalteksten ved å vise hva pappa driver med siden han må skynde seg, og hvor de skal dra, nemlig til kirken i bakgrunnen. Forholdet mellom illustrasjonen og verbalteksten kan også hevdes å være kontrapunktisk i tid og rom. Verbalteksten forklarer ikke hvor lang tid de tilbringer i den fantastiske verdenen. De er fortsatt på vei til kirken, slik de var i bildebokens første oppslag, noe som typer på at de ikke har vært lenge borte. En kan slik si at det oppstår et kontrapunkt i tid og rom på oppslag tjue.

### **Paratekster**

I *Annas himmel* består parateksten av bildebokens format, tittel og omslag, forsideblad, tittelside og baksiden. Bildeboken er innbundet og har et omslag som inneholder både et bilde og en tittel. Tittelen *Annas himmel* gir en rød tråd om handlingsforløpet, og presenterer leseren for et jentenavn. Tittelen gir leseren en anelse om hvem hovedpersonen i bildeboken er og at leseren skal inn i Annas verden. Den er skrevet med store blokkbokstaver, og i mange forskjellige farger. Fargene på tittelen står i kontrast til den helt røde bakgrunnen og gir inntrykk av en lekende bildebok. I tillegg til tittelen står også forfatterens navn på omslaget. Navnet er skrevet med en diskret hvit løkkeskrift. Nikolajeva beskriver hvordan bildebokens tittel og omslag generelt fortoner seg:

Titeln förekommer självklart på omslaget, och bilderboksomslag har alltid, utan undantag, en bild på omslaget. Det kan vara en bild som förekommer inne i boken, men det kan även vara en separat bild. En bild som upprepas, även med variation, inne i boken förebådar bokens handlingsförlopp (Nikolajeva 2000:67).

Nikolajeva hevder at alle bildebøker har en form for illustrasjon på omslaget. *Annas himmel* er ikke et unntak. Leseren kan se en jente sittende på en elefant. Elefanten har et anker knyttet til det ene benet. Samspillet mellom tittelens verbaltekst og illustrasjonen gir leseren en anelse om at jenta på ryggen til elefanten er Anna. Bildet på omslaget likner på illustrasjonen på oppslag to, men med noe variasjon. På omslaget rir Anna på en elefant, mens det på oppslag to sitter en kvinne på elefantryggen. På omslaget kan en merke seg hvordan Annas hånd peker mot leseren, som et tegn på at leseren skal bli med inn i hennes verden. Elefanten på bildet

nesten hopper inn i fortellingen, og drar leserens øyne mot bildebokens innhold.

Hole utnytter mulighetene forsidebladet gir ved å fylle både det fremre og det bakre forsidebladet med illustrasjoner. Nikolajeva påpeker at en rekke illustratører tar i bruk dette grepet: ”En rad moderna bilderboksskapare utnyttjar emellertid försättsblad för sitt berättande, än en gång på grund av det begränsade bokomfånget” (Nikolajeva 2000:69). Det fremre forsidebladet i *Annas himmel* avbilder skyer, som om leseren er i himmelen, og spikere som faller ned fra himmelen som regn. Det bakre forsidebladet viser et liknende bilde med skyer, men istedenfor regnende spikere kommer det dalende jordbær ned fra himmelen. Forskjellen mellom de to forsidebildene, og utviklingen fra regnende spikere til dalende jordbær, kan gi leseren flere tolkningsmuligheter. Nikolajeva beskriver forholdet mellom det fremre og bakre forsidebladet slik: ”I de allra flesta bilderböcker är främre och bakre försättsblad identiska. Men de kan även användas för att belysa de väsentliga förändringar som har inträffat i boken (Nikolajeva 2000:71). Dersom leseren fokuserer på forsidebildene, kan han eller hun leseren det som om en utvikling har skjedd. De regnende spikerne kan oppleves som noe negativt og et symbol på noe vanskelig og vondt, mens dalende jordbær som noe harmonisk og fredfullt. En mulig tolkning er at bildebokens handling begynner med noe vondt og vanskelig, men ender med harmoni og glede. Forsidebladet forteller omtrent en egen historie, og når leseren har lest hele bildeboken kan han eller hun oppleve sammenhengen mellom forsidebladene og handlingsforløpet.

Tittelsiden i bildeboken *Annas himmel* inneholder en rekke opplysninger som tittelen på bildeboken, forfatterens navn, forlagets navn, utgivelsesdato og generell informasjon om bildeboken. Tittelsiden har også en del bilder som leseren både kan kjenne igjen fra oppslag i bildeboken. Det gjelder for eksempel jordbærene på strå, perlekjedet og knust porselen fra en kopp. Nikolajeva hevder at tittelsiden gjerne inneholder et bilde, og beskriver dets funksjon på to forskjellige måter:

Det er vanligt att bilderböcker har en liten bild på titelsidan och halvtitelsidan; oftast är det en utskuren detalj i från en bild inne i boken. En sådan bilds funktion är enbart dekorativ, även om den förebådar handlingen. [...] Vidare kan titelsidans bild, precis som omslagsbilden, föreslå och förstärka en viss tolkning (Nikolajeva 2000:72).

På tittelsiden kan leseren også se bildet av to hender som holder rundt to øyne. Øynene likner på Annas øyne, som en kan se på oppslag tre, men kan også være gjenkjennelige fra oppslag seks der påfuglens fjær er fylt med øyne. Øynene kan antesipere de forekommende samtalene mellom pappa og Anna om Gud, spesielt på oppslag seks.

Bildebokens bakside inneholder en slags sammenfatning av handlingen. En kanskje mer passende betegnelse er å kalle den for en type introduksjon før handlingen. Nikolajeva beskriver bildebokens bakside på følgende måte: ”Däremot används baksidor ofta för paratexter: en kort sammanfattning av handlingen, en presentation av författaren och illustratören (ibland med foto), rekommendationer om lämplig läsarålder, utdrag ur recensioner [...] och så vidare” (Nikolajeva 2000:74). Baksiden i *Annas himmel* har også en illustrasjon. Leseren kan se en mariehøne krypende på en vannmelon, og en rød rose liggende på et bord. Et liknende bilde av vannmelonen og mariehønen fins i det tredje oppslaget i bildeboken. I bakgrunnen på baksiden kan leseren se skyer. Det er et nokså harmonisk bilde, der rosen både kan være et symbol på død og kjærlighet. Rosen kan også gjenkjennes fra en rekke oppslag i bildeboken, for eksempel første og åttende oppslag.

### **Sorg, død og religion som tema – henvendelse til både voksen- og barneleseren?**

Det som kanskje kan være problematiske for barnelitteraturen er at den skrives av voksne, og velges ut av voksne. Det er den voksne forfatteren som velger bokens tema, og det er den voksne kjøperen som velger hvilke bøker han eller hun mener passer for sitt barn. Det vil si at det er den voksne som hele tiden legger kriterier for hva barnet skal eller bør, eventuelt ikke bør, lese. Diskusjonen om hvilke temaer som er passende for barnet har derfor fått stor oppmerksomhet, spesielt de siste 20-30 årene. På 1800- og 1900-tallet ble barnelitteratur med et moraliserende budskap viktig. En kan fortsatt finne flere moderne barnebøker som peker i en lik retning, men en kan også merke en ny trend i samtidens barnelitteratur. Harald Bache-Wiig og Ommundsen hevder i artikkelen ”Gutta inntar prinsesseborgen” at det er skjedd en endring i barnelitteraturen de siste 30 årene (Giske og Johnsbråten 2006:30.9.2014). Utsagnet støttes av tidligere forlagssjef for Aschehoug barn og ungdom: ”Hun mener endringen kom parallelt med en økning og utvikling av nordisk barnelitteratur utover 70-tallet. Særlig én bok representerte et veiskille for mange. Astrid Lindgrens «Brødrene Løvehjerte» kom ut på norsk i 1973” (Kleve 2010:2.10.2014). Bache-Wiig fremhever det faktum at de tabubelagte temaene som på 1970-tallet, var forbeholdt ungdomslitteratur, nå er tilgjengelig også i barnelitteraturen (Giske og Johnsbråten 2006:30.9.2014).

Flere forfattere velger å skrive om såkalte tabubelagte temaer som for eksempel død, sorg, religion, mishandling og seksualitet. Eksempler på slike forfattere er Rune Belsvik og Kari Stai som i 2008 utga boken *Tjuven*, Stein Erik Lunde og Øyvind Torseters bok *Eg kan*

*ikkje sove no* (2008), Geirr Lystrup og Kurt Westergaards bok *Fortell fra Spania, Tobben!* (2011) og *Skylappjenta* (2009) av Iram Haq.

Selv om flere forfattere velger å skrive barnelitteratur som tar opp vanskelige temaer, er fortsatt debatten om det er greit å bruke tabubelagte temaer levende. I debattinnlegget ”Ingenting er tabu i barnelitteraturen?” hevder Knut Anders Løken at bøker som tar for seg tabubelagte temaer i barnelitteraturen skaper så stor bekymring hos foreldre, lærere og bibliotekarer at de ekskluderer slike bøker (Løken 2009:30.9.2014). Flere litteraturkritikere og forskere har likevel en positiv holdning til å skrive om vanskelige temaer. Litteraturkritiker og journalist Maria Kleve påpeker i sin anmeldelse av boken *Jenta som ikke kunne slutte å gråte* (2011) av Sara Li Stensrud og Maja Nøkleby, at sorg ikke er tabu i barnelitteraturen. Vanskelige temaer som sorg kan både være terapeutisk og hjelpe barnet til å sette ord på det uforklarlige (Kleve 2011:2.10.2014).

Gaute Heivoll mener på lik linje med Kleve at barnebøker absolutt kan skrive om vanskelige temaer. Han legger vekt på fremstillingsformen som et viktig virkemiddel og understreker at barnet kanskje har en større evne til å forsone seg med disse tingene enn voksne (Kleve 2010:02.10.2014): ”Bare en gjør det bra, er det nesten ingen grenser for hva en forfatter kan skrive om. Dette er store og viktige tema som alle forholder seg til opp gjennom livet. Man skal ikke skjermes barn for dette” (Kleve 2010:2.10.2014). Også redaktør i Aschehougs barne- og ungdomsredaksjon Kjetil Strømme fremhever det faktum at barnet tåler å lese om vanskelige temaer: ”Det hersker en forestilling om at barnebøker skal være nusselige. Jeg tror at barn tåler mer enn de får presentert, vi kan godt dra på litt. Jeg vil ikke være redd for å jobbe med rå barnebøker” (Giske og Johnsbråten 2006:30.9.2014).

Dina Roll-Hansen påpeker i sin artikkel ”Om grenseoverskridelser og barnebøker – norske barnebøker i verden” (2012) at det ikke er døden i seg selv som er tabu. Det voksne gjerne opplever som tabu er det å fortelle og snakke med barnet om et slikt tema (Roll-Hansen 2012:2.10.2014).

Bache-Wiig er nok inne på et vesentlig poeng når han hevder at det avgjørende for bildebøker som tar opp vanskelige temaer, er i hvilken kunstnerisk sammenheng de presenteres:

At man serverer de mer groteske sidene av menneskelivet kan legitimeres for eksempel ved at man bruker en kunstnerisk fremstillingsform som lager en stor avstand til det groteske. Det er knapt noe stoff fra virkeligheten som ikke kan gå inn i barnelitteraturen, men det må stilles krav til helheten (Giske og Johnsbråten 2006:30.9.2014).



På lik linje med Bache-Wiig hevder Dahle i et intervju i *Aftenposten* at en kan skrive om alle slags temaer i barnelitteraturen så lenge det gjøres på den rette måten (Giske 2006:3.10.2014).

Bildeboken *Annas himmel* tematiserer sorg og død, samt Gud og religion. I bildeboken får leseren et innblikk i barnets verden. Leseren følger Anna gjennom hele handlingsløpet. Bildeboken har en tredjepersonsforteller, men fortelleren forklarer og analyserer ikke handlingen for leseren. Fortelleren i *Annas himmel* har noen få kommentarer, men de skriver ikke barneleseren på nesen. Et eksempel fins på det første oppslaget i bildeboken: ”Anna merker at pappa er rastløs selv om hun ser en annen vei. Hun kjenner det i lufta, i gresset, i arret på kneet, i føflekken på halsen og i hvert hårstrå på hodet. Anna vet at pappa blir rastløs når det er noe han gruer seg til (Hole 2013:1). Rhedin beskriver en liknende fortellerstemme som den som fins i *Annas himmel* på følgende måte: ”Dels ger detta berättandet en associativ och ryckig barnlogisk struktur, där högt och lågt blandas [...] Dels blir ord och tonfall och syntax utpräglat barnspråkliga och naivistiska” (Rhedin 2004:146). Heller ikke illustrasjonene i bildeboken forsøker å forklare leseren hva som skjer i handlingsforløpet, eller hvordan leseren skal tenke. Både verbalteksten og illustrasjonene følger barnets perspektiv på verden. Det gir barneleseren en mulighet til å oppleve historien på sine premisser og ut i fra sine erfaringer. Barneleseren kan selv tolke handlingsløpet, og det gis dermed stor respekt til barneleserens egen oppfattelse av bildeboken.

Død og sorg, uansett hvilken type sorg, er noe som stadig blir mer tilstedeværende i barnets virkelighet. Gjennom tv, internett og andre medier møter barnet ofte problemstillinger knyttet til slike temaer. Bildeboken *Annas himmel* gir en sorgfull, men likevel harmonisk historie om Anna og farens sorg etter morens bortgang. Anna er tydelig undrende over døden og savner moren, noe en kan legge merke til når hun sier hun kunne ønske moren fortsatt var tilstede: ”Om Mamma bare kunne komme tilbake og flette håret mitt, sier Anna (Hole 2013:8). Hole portretterer et sørgende barn, men viser samtidig stor respekt for barnets lek og fantasi. I første oppslag henger Anna i ringene, og i en rekke senere oppslag har hun både elektrisk hår, og ser svalene som lager en handleliste. Selv om Annas tanker svermer rundt morens bortgang blir de fremstilt med en slags letthet, ikke en mørk sorg uten en utvei.

Anna sørger på en annen måte en faren, på sin egen måte. Ingen av måtene er feil eller korrekt, det er ikke en ironisering av barnet, alle sørger forskjellig. Ved at Hole har fremhevet faren som den som tar sorgen ”tyngst”, mens Anna er den som hjelper dem begge til en forsoning, gjør kanskje boken lettere tilgjengelig for barneleseren. Faren sørger på et slags destruktivt sett, mens Anna sørger på en mer konstruktiv måte. Hun er ikke det hjelpeløse

barnet i sorg, men det sørgende barnet som ser lyset i enden av tunnelen. Hun aner en mulig løsning for seg selv og faren, selv om hun savner moren. Hun fører faren inn i en fantastisk verden som ender med å gi de to en forsoning med morens bortgang. Ullström beskriver hvordan Anna håndterer sorgen på en fruktbar måte:

Till skillnad från pappa, som förlamats av sorg, men i likhet med Magritte, förmår flickan använda sorgen till ett perspektivskifte. Saker och ting har alltid två sidor. Betraktar man världen upp och ner, ser tillvaron annorlunda ut.[...] Trots stor sorg förblir Anna öppen till sinnet. Hon saknar de skyggappar vi som vuxna gärna utvecklar. Hennes *barnliga* perspektiv inger mod att möta sorgen och finna ett konstruktivt sätt att hantera den (Ullström 2013:19-21)

Fremstillingsformen skaper en slags letthet og harmoni i møte med de vanskelige temaene. Historien er samtidig ekte og virkelighetsnær, det skapes ikke et uvirkelig eller drømmende forhold til døden som forleder barnet til å tro at døden er noe vidunderlig.

I denne sammenhengen er det også nødvendig å rette oppmerksomheten på den fantastiske reisen til Anna og faren. Fantastisk litteratur og bruken av en sekundær verden kan være en svært hensiktsmessig fremstillingsform når en skal skrive om vanskelige temaer for barn. Göte Klingberg hevder i sin bok *De fremmede verdener i børne- og ungdomslitteratur* (1976) at historier med magiske innslag kan være et godt medium dersom en forfatter vil skrive om kompliserte psykiske tilstander eller tabubelagte temaer (Klingberg 1980:115). Gjennom den indirekte fremstillingen kan det skapes en avstand til emnet, som er meget vanskelig å behandle. Magien kan gi en avstandseffekt slik at barnet vil føle seg mer som en tilskuer enn en deltaker, fordi handlingen ikke ligger så nære i tid og rom. Det vil dermed være lettere for barnet å ta stilling til vanskelige temaer som for eksempel døden (Klingberg 1980:115-116). Et liknende syn understrekes også av Åsfrid Svensen:

Fantastiske forteljingar skaper distanse til den kjende røyndommen, og distansen kan gjere det lettare å arbeide seg gjennom vanskelege erfaringar og konflikhtar. Og samtidig blir dette ei utfordring til lesarane. For den fantastiske forteljinga speglar menneskelege erfaringar, men desse erfaringane ser lesarane i ein trolspegel som forvregjer (Svensen 2003:39).

Dersom jeg tolker *Annas himmel* i lys av Klingberg vil jeg kunne hevde at den fantastiske reisen Anna og faren opplever fungerer som en slags demper for de vanskelige temaene bildeboken belyser. Den fantastiske fortellingen skaper en avstand til temaene død og sorg. Igjen er fremstillingsformen som Bache-Wiig og flere påpeker betydningsfull. Det kritiske i forhold til å skrive om død og sorg for barn, er hvordan en gjør det, og i lys av Klingberg er kanskje fantastisk litteratur en løsning.

**K**

an man fiske makrell i himmelen?  
spør Anna. Og sove så lenge man vil  
på søndager?

Jeg tror i alle fall det er lov å legge fra seg sokkene  
akkurat der det passer, svarer pappa.

Slik som presidenten i USA gjør, sier Anna.

Den som skal passe på alle, må ha flere armer  
enn en blekksprut, legger hun til.



(Hole 2013:12)

Både verbalteksten og illustrasjonene i *Annas himmel* kretser mye rundt spørsmål og tanker om Gud. Undringen over hans manglende tilstedeværelse, om han begynner å bli glemsk som mormor og postkassen der man kan sende klagebrev til Gud, er noen av flere tanker Anna og faren har. Bildeboken gir ikke noen svar, men tilbyr enhver leser, uansett alder, tid til å tenke og reflektere. Ullström beskrivelse av Holes fremstilling av tro og tvil er meget passende: ”Hole använder i min läsning konsten till att ställa de svåra frågorna men skriver inte läsaren bestämda svar på nästan. Boken gestaltar både tro och tvivel med lika starka röster” (Ullström 2013:24). Ved at bildeboken undrer over Gud og hans tilstedeværelse kan barneleseren oppleve en gjenkjennelse, og forstå at det er normalt å stille slike spørsmål. Måten tankene og spørsmålene rundt Gud og religion blir fremstilt på kan dermed sette i gang refleksjon hos både voksen- og barneleseren. Ved både å ha morsomme replikker og dype spørsmål om Gud, blir temaet rettet mot både barnet og den voksne. Igjen kan det legges vekt på fremstillingsformen som betydningsfull. En slik fremstilling av Gud og religion kan gjøre temaet aktuelt for barneleseren.

Det fins flere humoristiske utsagn i bildebokens verbaltekst. Flere av de er allerede nevnt. Både Anna og faren stiller mange undrende, men samtidig komiske spørsmål og tanker om Gud. Utsagnene kan likevel ikke oppfattes som ekskluderende for barneleseren. At både

Gud og presidenten i USA får lov å legge fra seg sokkene hvor de vil, kan både voksen- og barneleseren oppleve som morsomt. Det er derfor ikke en ironisk tone som undergraver barneleseren. Humor og ironi blir ikke brukt på bekostning av barnets uerfarenhet. Bildeboken kan derfor ikke sies å ha det Wall beskriver som en double address.

Jeg vil i denne sammenhengen også diskutere om bildebokens temaer kan berike den voksne leseren. Død og sorg er vanskelige temaer for voksenleseren, det å miste noen man er glad i oppleves gjerne som det verste en person kan oppleve i livet. Bildeboken *Annas himmel* gir både innsikt i fars sorg, barnets sorg, og hvilken påvirkning en fars sorg kan ha for barnet. Bildeboken gir et bilde på hvordan en mors død kan påvirker forholdet mellom far og datter, men også hvordan de finner forsoning. Bildeboken gir innsikt i barnets måte å håndtere døden på, og legger i en slik sammenheng vekt på det å bruke fantasi og lek som en mulig løsning til forsoning.

Boken stiller seg som tidligere nevnt spørrende til Gud og hans nærvær. Annas til tider morsomme tanker og spørsmål rundt Gud oppleves kanskje nettopp som morsomme fordi de påpeker noe viktig - menneskets mistro til Gud når noe vondt skjer og usikkerheten rundt troen. Det å sette opp en postkasse ville nok vært befriende for en rekke mennesker. Bildeboken belyser meget viktige spørsmål og tanker ethvert mennesker kan ha, og det gjør boken både interessant og berikende for en voksen leser. Voksenleseren kan, akkurat som barneleseren, oppleve gjenkjennelse i undringen rundt Gud. Bildeboken gir ikke voksenleseren noen direkte svar på spørsmålene som blir stilt om Gud. Bildeboken kan derfor ikke sies å ha et tydelig moraliserende budskap som henvender seg direkte til barnet på bekostning av voksenleseren. *Annas himmel* kan derfor heller ikke beskrives som det Wall kaller single address.

Jeg har i analysen lagt vekt på flere av temaene i bildeboken *Annas himmel*. Temaene er både drøftet i lys av voksen- og barneleseren. Bildebokens fremstillingsform er en viktig faktor i sammenheng med hvordan temaene oppleves av barneleseren. Drøftingen av fremstillingsformen i *Annas himmel* viser at bildeboken ikke henvender seg kun til voksenleseren, på bekostning av barneleseren, det Wall definerer som double address. Bildebokens temaer kan gi voksenleseren en mulighet til refleksjon og dypere innsikt, og henvender seg derfor ikke heller kun til barneleseren, på bekostning av voksenleseren, det Wall kaller single address. Jeg opplever konklusjonen Ullström fremsetter i sin artikkel

”Himlen är skön! Om sorg och livsbejakelse i Stian Holes *Annas himmel*” (2013) som svært fruktbar:

Holes bilderbok *tilltalar* emellertid alla läsare *jämlikt*, «young and old alike», med hjälp av det som Barbara Wall kallat *dual address*. Den tematiserar samma innehåll till alla och väcker samma frågor. Den saknar moraliserande övertoner och blinkar inget annat till den vuxne än till barnet. Den bjuder unga och äldre läsare till samtal (Ullström 2013:26).

Jeg konkluderer i stor grad på lik linje Ullström, nemlig at bildeboken henvender seg til både voksen- og barneleseren. Det vil si at bildeboken, i lys av temaene, kan defineres som en bok med en dual address.

### ***Annas himmel* – verbaltekstens, illustrasjonens og ikonotekstens tomme plasser**

I kapitlet om Iser og tekstens ubestemthet har jeg beskrevet hvordan enhver tekst inneholder tomme rom. De tomme plassene skaper et tolkningsrom som enhver leser fyller igjen med egne tanker, følelser og erfaringer. Som tidligere påpekt understreker Birkeland og Storaas at bildeboken, akkurat som en roman, inneholder tomrom (Birkeland og Storaas 1993:18). Birkeland og Storaas legger dog vekt på at bildene gjerne fyller igjen tomrommene som teksten skaper (Birkeland og Storaas 1993:18).

Verbalteksten i *Annas himmel* skaper en historie, og det er i denne historien tomrommene dannes. Tomrommene i verbaltekstens historie kan noen ganger fylles igjen av illustrasjonene. Et eksempel er første oppslag der verbalteksten forteller at pappa og Anna skal av gårde, men verbalteksten forteller ikke hvor. Bildet viser, som tidligere nevnt, en kirke i bakgrunnen og faren som står med blomster i hånden. Illustrasjonen kan slik fylle igjen verbaltekstens tomrom ved å gi et forslag på hvor Pappa og Anna skal. Et annet eksempel fins på oppslag elleve. Verbalteksten forteller at Anna hører havets stemmer, og bildet viser alt Anna og Pappa hører. Verbalteksten skaper et tomrom der leseren selv kan forestille seg havets stemmer, men bildet kan fylle igjen verbaltekstens tomrom ved å avbilde det Anna hører.

I begge eksemplene ovenfor fylles tomrommene i verbaltekstens historie igjen av illustrasjonene, men verbaltekstens historie kan også ha tomme rom som illustrasjonene ikke fyller ut. Et eksempel er oppslag fem. Oppslaget er nevnt før, men det er et betydningsfullt oppslag, og analyseres derfor også i denne sammenhengen. På oppslaget har Anna og pappa en samtale om regnende spikere og jordbær. Både Anna og pappas utsagn skaper et tomrom i

verbalteksten ved at leseren kan undre seg over hva de regnende spikerne og jordbærene med honning symboliserer. Leseren kan selv tolke hva Anna og pappa mener og fylle igjen tomrommet med egne tanker. Et tolkningsforslag er at spikerne representerer noe vondt. Anna forutser en dag der jordbær med honning daler ned fra himmelen, et symbol på en framtid der hun og pappa er lykkelige igjen.

Hallberg hevder at ikonoteksten åpner opp for muligheten til å skape tomme rom (Hallberg 1982:165). Et tomrom i ikonoteksten oppstår allerede på det første oppslaget i bildeboken. Spørsmålet barneleseren kan undre seg over er hva både Anna og faren gruer seg til. Barneleseren kan reflektere rundt dette og fylle igjen tomrommet med sine egne tanker og erfaringer.

Et annet tomrom i ikonoteksten kan oppstå når Anna og faren drar ut på den fantastiske reisen i oppslag ni. Et tolkningsforslag kan være at Anna skaper en slags fantasiverden gjennom lek, som faren etterhvert også forestiller seg. Når faren har ”godtatt” fantasiverdenen legger de to ut på en fantastisk reise der de begge gjennomgår en sorgprosess. Noe som kan underbygge en tolkning om fantasi og lek er alle de underlige og urealistiske skapningene som opptrer i de forskjellige oppslagene. Et annet tolkningsforslag er at både Anna og faren drømmer hele hendelsen. På oppslag åtte sitter faren ved vannskorpen, mens Anna ligger og leker med vannet. En slik situasjon åpner for en mulig tolkning om at de begge sovner ved vannet. Når de våkner har de hatt den samme drømmen og opplevd en liknende forsoning med døden. Noe som kan underbygge dette er skyene som opptrer på nesten alle oppslagene, selv om det også kan være andre grunner til skyenes opptreden. Den fantastiske verden de reiser til kan være et slags himmelrike, et sted der hav og himmel møtes, men skyene kan også gi assosiasjoner til en drøm.

Bildefortellingen har en historie akkurat som verbalteksten, og det er i disse historiene tomrommene skapes. Det vil si at tomrom skapes i illustrasjonenes handlingsløp. I *Annas himmel* har flere av illustrasjonene en rekke detaljer. Detaljene symboliserer gjerne noe som verbalteksten verken beskriver eller nevner. Med andre ord skapes det et tomrom på grunn av detaljenes symbolikk. Det skapes slik et tomrom i ikonoteksten som kan gi leseren en mulighet til å tolke.

Et eksempel fins i illustrasjonen på oppslag tre og seks. Leseren kan se et kvinnehode som kommer ned fra. Et tolkningsforslag er at kvinnen er moren til Anna. Hennes opptreden skaper et tomrom ved at leseren kan spørre seg hvilken hensikt hun har. En tolkningsmulighet



(Hole 2013:3)

kan være at hun forsøker å trøste og lindre sorgen til Anna og faren. Det er opp til leseren selv å tolke og fylle igjen tomrommet i de to oppslagene. Det skal også påpekes at moren avbildes i svart-hvitt gjennom hele bildeboken. Nesten alle personene som opptrer i illustrasjonene er i farger. Ved å avbilde moren i svart-hvitt markerer det både hennes posisjon som en viktig karakter i bildeboken, og det kan være et symbol på at hun ikke tilhører Anna og farens verden.

Et annet eksempel er jordbærene som leseren kan bli oppmerksom på i flere av bildebokens illustrasjoner. Både i oppslag fire, fem, seksten og sytten kan en finne jordbær i bildene. Jordbærene skaper tomme rom i illustrasjonene, og leseren må selv tolke hvilken mening de kan ha. De kan for eksempel være symboler på en lykkelig tilstand. I alle oppslagene der jordbærene viser seg, er det en slags fredelig og harmonisk stemning. I oppslag fire ligger Anna i gresset og ser på himmelen, i oppslag seksten fins jordbærene i paradiset sammen med moren, og i oppslag sytten sitter moren rundt et bord med en rekke andre personer.

Både voksen- og barneleseren fyller igjen tomrommene med sin erfaring og refleksjoner. En slik påstand støttes av Agnes-Margrethe Bjorvand. I 2002 observerte hun en førskolelærer og to barnegrupper i møte med bildeboken *Pappa!* (1998) av Svein Nyhus.

Hennes konklusjon lyder som følger:

Det mest interessante med å observere førskolebarna lese denne bildeboka var å se at det meste av det de kommenterte, og det som i størst grad fanget deres interesse, var åpninger i ikonoteksten. [...] Åpninger i verbaltekst og bilder inviterer leseren til å være en aktiv og medskapende leser (Bjorvand 2002: 80).

Bjorvands undersøkelse viser at barneleseren legger merke til, og undrer seg over, tekstens tomme rom, akkurat som voksenleseren. En liknende observasjon er gjort av Ulland i sin masteroppgave *BILLEDIG TALT – En komparativ analyse av ulike aldersgruppers resepsjon av bildeboken Håret til Mamma* (2010) (Ulland 2010:66). Men voksen- og barneleserens erfaringer er som regel forskjellige, og derfor tolker de også ulikt. Hole beskriver voksen- og barneleserens forskjellige erfaring på en meget velegnet måte: ”Voksne og barn stiller med ulik ballast når det kommer til egne erfaringer som de leser inn i bildeboka. Barn har ikke så lang livserfaring, men barn jeg kjenner, har heller ikke de samme «filtrene» som mange voksne benytter seg av” (Hole 2008b:173). De tomme plassene i teksten kan med andre ord både gi voksen- og barneleseren en mulighet for refleksjon og tolkning, men tolkningsforslagene må ikke nødvendigvis være like. Tomrommene som oppstår i tekstens hypertekstuelle referanser kan kanskje være mer problematisk i sammenheng med barneleseren, dette skal jeg komme nærmere inn på i neste kapittel.

### **Hypertekstuelle forbindelser**

De hypertekstuelle forbindelsene i *Annas himmel* fins primært i bildebokens illustrasjoner. Det oppstår et tomrom på grunn av de hypertekstuelle referansenes opptreden, fordi de inneholder utelatelser som teksten ikke nevner. De tomme plassene åpner opp for leserens egen tolkning av dem. Noen lesere gjenkjenner de hypertekstuelle forbindelsene, andre ikke. Leserne som kjenner igjen dialogene kan reflektere over hvilken funksjon eller mening de kan ha i bildeboken.

Et eksempel på hypertekstualitet i *Annas himmel* er bildet på oppslag åtte. På venstre side i oppslaget kan leseren se faren til Anna som sitter ved vannet. Speilbildet viser en hvit kanin og leserens assosiasjoner kan knyttes direkte til *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) av Lewis Carroll. Alice følger den hvite kaninen ned i kaninhullet og ender opp i en fantastisk verden. Pappa og Anna følger ikke kaninen til et hull, men akkurat som Alice hopper ned i kaninhullet, hopper Anna og pappa ned i hullet i himmelen på oppslag ni. Den



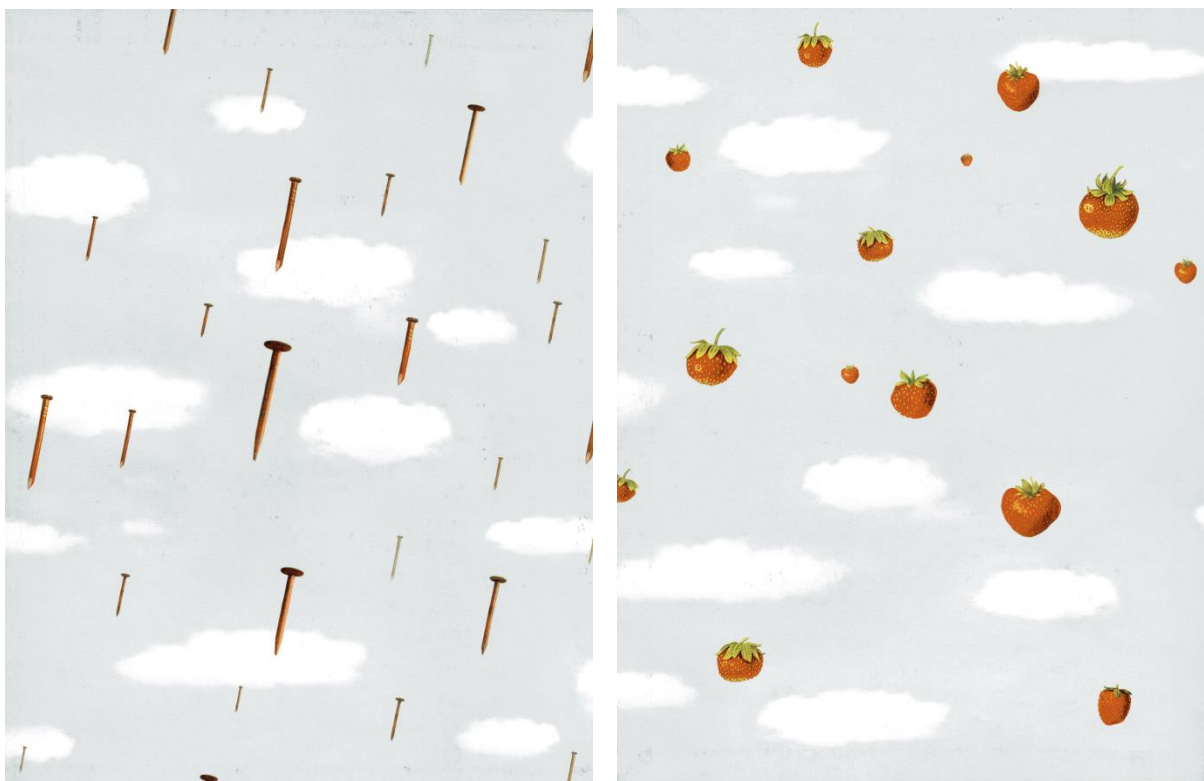
hvite kaninens opptreden på oppslag åtte og hullet i himmelen på oppslag ni, kan derfor være en hypertextuell referanse til historien om Alice. *Annas himmel* blir dermed hypertexten og *Alice's Adventures in Wonderland* hypoteksten.



(Hole 2014:8)

Et annet eksempel på hypertextualitet finner en også i oppslag fjorten. På høyre side i oppslaget kan leseren se en mann med fjær i håret. Mannen kan gi assosiasjoner til den berømte indianeren Sitting Bull. Han var en nordamerikansk indianerhøvding av hunkpapa-folket, som på slutten av 1800-tallet arbeidet for deres rettigheter i strid med de hvite nybyggerne (Siverts 2009:15.9.2014). Han ble drept under et arrestforsøk i 1890, men har i ettertid blitt sett på som et symbol på de innfødte amerikanernes motstandsbevegelse.

Et tredje eksempel kan en finne i bildebokens paratekst. Både det fremre og bakre forsideblad kan gi assosiasjoner til et maleri av den surrealistiske kunstneren René Magritte. Det er en merkelig likhet mellom de regnende spikerne på fremre forsideblad, de dalende jordbærene på bakre forsideblad, og de regnende mennene i Magrittes verk *Golconde* (1953). Det kan også være en tematisk likhet mellom *Annas himmel* og Magritte. Kunstneren



(Hole 2013:paratekster)

opplevde selv å miste moren i en ung alder. Hans måte å håndtere døden på ble kunst, akkurat som Anna gjennom sin kreative fantasiverden bearbeider sorgen. Ullström understreker også dialogen mellom Magritte og *Annas himmel* i artikkelen ”Himlen är skön! Om sorg och livsbejakelse i Stian Holes *Annas himmel*” (2013).

Det fins en rekke andre hypertekstuelle forbindelser i bildeboken *Annas himmel*, men å analysere de nærmere er ikke hensiktsmessig. Jeg vil bare kort nevne noen av dem. En kan for eksempel finne en hypertekstuell referanse til Elvis Presley, Charles Darwin, Henri Rousseau, C.S. Lewis’s *The lion, the witch and the wardrobe* (1950) og maleriet *Venus fødsel* av Sandro Botticelli.

Det å gjenkjenne en teksts forbindelse med en annen kan skape leseglede. Det gir leseren en mulighet til å bli en slags medskaper i teksten. Den hypertekstuelle referansen til Presley kan kanskje være den enkleste å gjenkjenne. De fleste voksne lesere vil kjenne igjen Presley med en gang. Det samme kan sies om en rekke barnelesere. Men flere av de hypertekstuelle forbindelsene kan være ugjenkjennelige for barneleseren, fordi deres erfaring med for eksempel bøker og malerier ikke er bred nok. En skal likevel ikke glemme at dette ikke er noe som bare karakteriserer barneleseren. Også voksenleseren kan ha manglende

erfaringer med litteratur og kunst, og kan derfor ikke gjenkjenne for eksempel Sitting Bull. Ullström beskriver voksen- og barneleserens kjennskap til de hypertextuelle referansene på følgende måte:

Unga och vuxna läsare finner naturligtvis i olika grad fram till djupet och komplexiteten i *Annas himmel*. De flesta referenserna till konst och litteratur är självfallet dolda för flertalet barn. Men även som vuxna är vi mer eller mindre erfarna i rollen som läsare (Ullström 2013:26).

Det betyr likevel ikke at bildeboken utestenger leserne som ikke gjenkjenner de hypertextuelle forbindelsene. Jeg mener Rhedins påstand om barnets forståelseevne er meget passende i en slik sammenheng. I lys av Piaget forsøker hun å forklare barnets egentlige forståelse:

Vuxna föreställer sig förskolebarnet har en sorts fragmenterad, ofullständig världsbild, full av luckor och svarta hål. Men med Piaget är det möjligt att säga: *Barn förstår alltid men på sitt eget sätt* (beroende på ålder, personlighet, miljö och levd erfarenhet) och framför allt *vet inte att det finns andra tolkningar eller sätt att förstå än deras egna* (Rhedin 2013:46).

Sitatet betoner et essensielt poeng. Barneleseren forstår på sin egen måte og vet ikke at det fins andre tolkninger enn sin egen. Hole betoner at barnet ikke er redd for det han eller hun ikke forstår: ”Det oppleves også befriende med barn at de ikke er redd for det de ikke forstår. Det synes opplagt for meg at bildeboka bør gi noe til både unge og voksne lesere, slik moderne bildebøker ofte gjør” (Hole 2008b:173). Dialoger med tidligere verker trenger ikke påvirke barneleseren så lenge boken i seg selv er berikende. Så lenge barneleseren forstår bildeboken på sin egen måte uten å oppleve forstyrrelser i lesningen, kan boken være til stor interesse for barneleseren. De hypertextuelle forbindelsene kan ikke kvalifiseres som forstyrrelser så lenge barnet ikke kjenner de igjen. Dersom Hole har rett i at barnet ikke er redd for ikke å forstå, da kan det hevdes at det er korrekt å si at de hypertextuelle referansene ikke går på bekostning av barneleseren.

Barneleseren fokuserer gjerne på detaljer, og det er et vesentlig poeng å merke seg når en snakker om barneleserens manglende gjenkjenning av de hypertextuelle forbindelsene. Selv om barneleseren ikke gjenkjenner dialogene betyr ikke det at for eksempel de regnende spikerne ikke blir lagt merke til. Barneleserens detaljorientering kan hjelpe voksenleseren til å få øye på detaljer og dermed gjenkjenne de hypertextuelle referansene. Det kan skapes et slags samspill mellom voksen- og barneleseren der de utfyller hverandres lesninger. En konklusjon kan derfor være at de hypertextuelle forbindelsene ikke går på bekostning av barneleseren.

## Intratekstualitet i *Annas himmel*

I boken *Bilderbokens pusselbiter* bruker Nikolajeva begrepet intratekstualitet for å forklare forfatterens henvisning til egne tekster (Nikolajeva 2000:268). Hun hevder at intratekstualitet gir leseren en mulighet til å oppleve en indre sammenheng og samtale gjennom hele forfatterskapet (Nikolajeva 2000:268). Grensen mellom hypertekstualitet og intratekstualitet kan kanskje virke vag, men i *Annas himmel* er det en rekke intratekstuelle referanser, og det vil derfor være nødvendig å fokusere på begge begreper.

I bildet på oppslag femten kan en merke seg en gammel mann som flyter i en slags himmelverden. Den gamle mannen har på seg sjøstøvler og en kapteinlue. Den gamle mannen ligger med en rose i hånden, vinger på ryggen og lukkede øyne. Rundt han flyter andre dyr og mennesker, og mellom dem flyr pappa og Anna. Bildet av den gamle mannen kan gi assosiasjoner til Cornelius i Holes verk *Den gamle mannen og hvalen* (2005). Begge mennene har hvitt skjegg og har på seg sjøstøvler og kapteinluer. Den intratekstuelle referansen kan dermed gi et hint om at Cornelius er kommet til himmelen, og kan dermed oppfattes som en avslutning på Holes tidligere verk.

På oppslag fire kan leseren se Anna som ligger i gresset og ser på himmelen. Verbalteksten forteller om solsikker og moren til Anna, og bildet viser en solsikke og en humle. I illustrasjonen på oppslag tre i *Den gamle mannen og hvalen* kan en merke seg en solsikke som minner mye om solsikken i bildet på oppslag fire i *Annas himmel* (Hole 2005:3). Verbalteksten på oppslag tre i *Den gamle mannen og hvalen* setter solsikken i sammenheng med himmelen, akkurat som i *Annas himmel*, der verbalteksten kobler solsikken til solen: ”På gode og varme somre kan solsikken vokse helt opp til himmelen” (Hole 2005:3). Solsikken kan av den grunn være en intratekstuell referanse mellom Holes to verker *Den gamle mannen og hvalen* og *Annas himmel*.

Ringene som pappa og Anna henger i på første og siste oppslag i bildeboken *Annas himmel* kan gjenkjennes i et annet verk av Hole. I bildeboken *Garmanns hemmelighet* (2010) kan leseren se Johanne hengende opp ned i et tre. Hun henger riktignok ikke i ringer slik Anna og pappa gjør, men likheten er påfallende. Det kan derfor hevdes å eksistere en intratekstuell forbindelse mellom de to bildebøkene.

## **Om forfatteren Gro Dahle og illustratøren Svein Nyhus**

Dahle debuterte som forfatter med diktsamlingen *Audiens* i 1987. Hun har senere utgitt en rekke diktsamlinger, samt noveller og romaner. Hun har også utgitt flere barnebøker, både alene og i samarbeid med andre. Hun har studert psykologi ved Universitetet i Oslo, noe som tydelig kommer frem i flere av hennes bøker for barn. Hennes arbeid blir beskrevet på følgende måte: ”særegne poetiske språk, der en lekende og naivistisk form forenes med brå assosiasjonskast og underliggende alvor” (Store norske leksikon 2014:12.8.2014).

Nyhus debuterte som barnebokforfatter i 1995 med bøkene *Sesam stasjon ABC* og *Drømmemaskinen*. Han har siden den tid illustrert en rekke bildebøker og mottatt flere priser for sitt arbeid, for eksempel Bokkunstprisen i 2010. Hans illustrasjoner blir beskrevet slik: ”Illustrasjonene til Svein Nyhus er uttrykksfulle og symbolrike. [...] Ved å forstørre, utheve eller midtstille deler av motivet, poengterer han det som er viktig. Ofte gjemmer det seg skjulte meldinger i de finurlige detaljene” (Kalleklev 2014:12.8.2014).

Nyhus og Dahle er gift og bor på Tjøme. Ekteparet har utgitt en rekke bildebøker som for eksempel *Snill* (2002), *Sinna mann* (2003), *Roy* (2008), samt *Håret til Mamma* (2007). Bildebøkene er fylt med ordlek, symboler og bilder som i samspill skaper en aktuell fortelling for barnet. Flere av ekteparets bildebøker blir beskrevet som litteratur for både voksen- og barnelesere: ”Bøkene omtales som allalderbøker fordi de er like aktuelle for barn som for voksne” (Kalleklev 2014:12.8.2014). Mange av bildebøkene til Dahle og Nyhus tar opp vanskelige og til dels tabulagte temaer, som for eksempel død, mishandling og omsorgssvikt på ulike måter.

### **Bildeboken *Håret til Mamma* – handlingssammendrag**

Bildeboken *Håret til Mamma* (2007) handler om Emma som er utrolig glad i moren sin, den vakre moren med verdens fineste hår. Men noen dager orker ikke moren å gjøre noen ting, verken stå opp av sofaen eller lage mat til Emma. Når moren er sliten er solen borte og håret bustete. Emma bestemmer seg for å forsøke å gre ut flokene. Emma reiser derfor på en fantastisk reise inn i morens hår for å rette ut flokene. Inne i håret møter hun en mann med rive som også forsøker å hjelpe moren. Emma får mat av mannen, og han forklarer henne at floker som dette krever mer enn bare en børste. Mannen lager en sti ut av håret og sier at Emma må vente der. Emma er lettet, det var plutselig blitt enklere å puste og tenke. Når

mannen har gredd ut alle flokene får Emma treffe moren igjen. Det vakre håret til moren er tilbake, og solen skinner på det. Emma er igjen Mammass jente.

### **Hva slags type bildebok er *Håret til Mamma*?**

Bildeboken *Håret til Mamma* består av femten oppslag. Hvert oppslag inneholder både verbaltekst og bilde. I lys av Bjorvands definisjon av bildeboken kan *Håret til Mamma* absolutt kalles en bildebok. Samspillet mellom verbalteksten og illustrasjonene kan beskrives som ekspanderende eller forsterkende, med innslag av kontrapunktiske trekk. Fra og med det første oppslaget til det sjette oppslaget kan forholdet mellom verbaltekst og bilde beskrives som ekspanderende. Fra det syvende og fram til det femtende oppslaget kan forholdet også defineres som ekspanderende, men en kan også finne innslag av kontrapunkt i forholdet mellom verbalteksten og illustrasjonene.

På det første oppslag er samspillet mellom verbalteksten og bildet på grensen til å kunne betegnes som symmetrisk. Verbalteksten forteller om Mamma og Emma, og forholdet mellom dem: ”Dette er Emma. Og dette er Emmas Mamma. Verdens peneste Mamma, verdens aller fineste Mamma, for hun er Emmas Mamma” (Dahle og Nyhus 2007:1). Illustrasjonen avspeiler verbalteksten, men forsterker også verbalteksten ved å vise en smilende jente på en huske, og en smilende dame som kommer mot henne med bæreposer. Bæreposen kan gi allusjoner om en mor som tar vare på datteren sin. Bildet viser i tillegg en fredelig omgivelse med dyr, trær og bygning i bakgrunnen. På en slik måte ekspanderer bildet forståelsen av verbalteksten, og samspillet mellom verbalteksten og illustrasjonen på første oppslag blir derfor forsterkende eller ekspanderende, og ikke symmetrisk.

På det tredje oppslaget forteller verbalteksten om Mamma som er sliten og ikke vil gjøre noe, og om Emma som blir sint på moren: ”Jeg er sulten, sier Emma. Men Mamma orker ikke lage mat, orker ikke gå i butikken. Orker ikke. Vil ikke? Jeg er sulten! Roper Emma. Slemme Mamma! Late Mamma!” (Dahle og Nyhus 2007:3). Bildet viser moren som ligger på sofaen og Emma stående i dørkarmen med et sint uttrykk i ansiktet. Bildet fremhever stemningen med å avbilde fluer, visne blomster og en klokke som viser at det er langt forbi frokosttid for en liten jente.



(Dahle og Nyhus 2007:3)

Bildet ekspanderer verbaltekstens disharmoni både ved å gi uttrykk i form av mørke farger, fluer, og visne blomster. Forholdet mellom verbalteksten og bildet kan således være ekspanderende ved at verbalteksten forsterker illustrasjonen.

Bildebokens oppslag kan også være både ekspanderende og kontrapunktiske. Et eksempel er oppslag syv der forholdet mellom verbalteksten og bildet kan betegnes som ekspanderende med innslag av kontrapunkt i genre. Verbalteksten utdyper illustrasjonen ved å fortelle om reisen inn i Mammans hår, og bildet forsterker verbalteksten ved å vise en skremt Emma som er på vei dypt inn i håret til moren: ”Men flokene sitter dypt og tett, en mur av kratt, en skog av hår, og Emma må inn i dypet av håret, inn der det ville og farlige bor, der inne hvor redene ligger og venter, reder og reir for mørke kråker og underlige fugler” (Dahle og Nyhus 2007:7). Den fantastiske reisen inne i håret i oppslag syv og fram til det trettende oppslaget viser et samspill mellom bilde og verbaltekst der forholdet kan beskrives som kontrapunktisk i gener. Verbalteksten i disse oppslagene gir uttrykk for enn sann historie, mens illustrasjonene antyder en type fantastisk reise. Bildet viser at Emma går inn i en åpning i håret som kan forstås som en slags port inn til en fantastisk verden. Den svarte fuglen forsterker tanken om at Emma nå er i en fantastisk verden, fordi svarte fugler ikke eksisterer i

morens hår i den virkelige verden.

Forholdet mellom bilde og verbaltekst kan også hevdes å ha et innslag av kontrapunkt i tid og rom. Et eksempel på dette kan være oppslag tretten. På oppslaget er Emma på vei ut av håret til moren, og leseren kan legge merke til et vindu øverst i bildet. Utenfor vinduet kan leseren legge merke til at det fortsatt er lyst, akkurat som det var da Emma gikk inn i håret til Mamma. Et hint blir også gitt til leseren i bildet på neste oppslag, oppslag fjorten der en klokke på veggen viser kvart over fem. Men en kan ikke vite om det er samme dag som når Emma dro på sin fantastiske reise. Verbalteksten gir ingen informasjon om hvor lenge Emma har vært borte, og det kan dermed være et kontrapunktisk innslag i tid og rom.

Oppslag fjorten kan være et eksempel på et oppslag som kan karakteriseres som ekspanderende, men innslag av kontrapunkt i personskildring. Verbalteksten forteller at Emma endelig får mat og at hun må vente mens mannen får ut flokene i morens hår. Bildet viser Emma som spiser og Mammaen i bakgrunnen med håret i en strikk. Verbalteksten forsterker bildet ved å fortelle hva som skjer med Mamma, og illustrasjonen ekspanderer verbalteksten ved å vise moren i bakgrunnen. Verbalteksten forteller også om mannen med rake som slipper løs alt det rare som var fanget i morens hår: ”Mannen med raken slipper vinden fri og lar fuglene fly og reven løpe, han slipper det løs, alt det som var fanget i håret” (Dahle og Nyhus 2007:14). Bildet viser fuglene som flyr og vinden som blåser, men det avbilder verken mannen eller reven som verbalteksten forteller om. Illustrasjonen viser også moren i bakgrunnen. Hun gir melk til katten, men verbalteksten forteller ingenting om katten eller moren. Bildesekvenser opptrer som en egen handling øverst i høyre hjørne og gir en type todelt fortelling. Dette kan med andre ord oppfattes som et kontrapunktisk forhold i personskildring mellom tekst og bilde.

Det siste eksempelet som skal belyses er oppslag femten. Verbalteksten forteller at alt er harmonisk igjen, Mamma er glad og Emma er Mammas jente: ”Det er en fin dag uten floker og knuter. En fin dag med lette skyer. Mamma kommer til Emma med hår som smiler, med hår som danser, med stjerner i håret, med sol i håret” (Dahle og Nyhus 2007:15). Illustrasjonen forsterker verbalteksten når den viser Mamma og Emma på husken. De smiler og klemmer hverandre. Blomster, trær, den smilende katten og det bølgende håret forsterker verbaltekstens fortelling om at alt er fredfullt og harmonisk. Men bildet viser også den svarte fuglen fra tidligere oppslag. Fuglen nevnes ikke i verbalteksten, og det kan skape et kontrapunkt i personskildringen mellom verbalteksten og illustrasjonen.



## Paratekster

Akkurat som bildeboken *Annas himmel* er *Håret til Mamma* innbundet. *Håret til Mamma* har et omslag som inneholder både en illustrasjon og en tittel. Tittelen står øverst på omslaget i venstre hjørne. Det er en ganske diskre tittel med hvite blokkbokstaver. Under tittelen står forfatterens og illustratørens navn, også med hvite blokkbokstaver. Tittelen gir leseren en ledetråd om bildebokens innhold, men fortellingens utvikling blir ikke avslørt.

Illustrasjonen på omslaget viser en dame med kulerunde øyne og langt hår. Damen ser fraværende og ganske trist ut, og håret fyller nesten hele bildet. I håret sitter en liten jente som strekker seg etter den leseren kan anta er moren. I samspill med verbalteksten kan den lille jenta forstås som datteren. Morens ansiktsuttrykk og datteren som strekker seg etter henne gir leseren en ledetråd om at ikke alt er slik det burde være. Forholdet mellom moren og barnet på bildet viser at noe er galt, men leseren får ikke vite hva det er før han eller hun åpner bildeboken. Som Nikolajeva understreker forsterker bildet på omslaget en viss tolkning (Nikolajeva 2000:72).

I *Håret til Mamma* fins det både et fremre og et bakre forsideblad. Men verken det fremre eller bakre forsidebladet er tatt i bruk. De to forsidebladene er helt rosa, med verken verbaltekst eller bilde. Nikolajeva hevder at de fleste bildebøker har hvite eller nøytralfargede forsideblad (Nikolajeva 2000:69). I denne sammenhengen tilhører bildeboken *Håret til Mamma* det Nikolajeva beskriver som flertallet, altså en bildebok som ikke tar i bruk forsidebladenes potensial.

Tittelsiden i bildeboken *Håret til Mamma* blir delt mellom et fremre og et bakre. Det vil si at halve tittelsiden er forrest i boken, mens det resterende er bakerst. De to tittelsidene består med andre ord av to halve sider, som tilsammen utgjør en hel side. Tittelsidene inneholder tittelen på bildeboken, forfatterens navn, forlagets navn, utgivelsesdato, en liste over andre bøker utgitt av samme forfatter og illustratør, og generell informasjon om bildeboken. Illustrasjonen på tittelsidene inneholder en rekke detaljer som leseren kan kjenne igjen fra flere av oppslagene i bildeboken. På den fremre tittelsiden er det et bilde av Emma som husker med et smil om munnen. På den venstre kanten av tittelsiden henger det langt lyst hår. Bildet av Emma som husker har flere likhetstrekk med illustrasjonen på det første oppslaget i bildeboken. Smilet hennes kan gi inntrykk av en lykkelig jente, mens håret gir leseren en forutanelse om at alt ikke er like fredelig. På den bakre tittelsiden er det et bilde av en mann som står med ryggen til leseren. Mannen er gjenkjennelig fra bildebokens handlingsforløp, spesielt oppslag ni der han nesten har samme kroppsstilling. Mannen raker

sammen puslebiter og hår, gjenstander som har vært gjengangere i flere av oppslagene i bildeboken, for eksempel oppslag fem. På oppslag fem er det Emma som raker, mens det på tittelsiden er mannen. Bildet kan sies å ha en dekorativ effekt, men kan også hevdes å forsterke leserens tolkning av fortellingen. Før var det Emma som børstet og rakte morens hår, så i oppslag ni overtar mannen, og på tittelsiden er det fortsatt mannen som raker ut morens floker. Slik skapes det en sammenheng mellom bildebokens paratekst og handlingsløp.

Verbalteksten på bildebokens bakside gir leseren en slags indirekte sammenfatning av handlingen. Det blir ikke direkte fortalt hva som kommer til å skje, men verbalteksten skriver først om en lykkelig Emma og en glad Mamma, for så å fortelle at moren ikke alltid klarer å stå opp fra sofaen, og da er solen borte. Dersom man har lest boken er verbalteksten fullt forståelig, men hvis boken er ukjent vil kanskje en slik sammenfatning virke kryptisk. Leseren forstår likevel at det er noe galt med moren, og det kan skape nysgjerrighet. Illustrasjonen på baksiden av bildeboken viser en huske, men ingen Emma. Det er også bilde av fire hvite fugler og en svart. Uten å ha lest boken vil kanskje husken og fuglene virke meningsløse. Det er et øde bilde, det er ingen som husker, og bakgrunnen likner litt på ild eller sand. Når man har lest bildeboken blir baksiden mer forståelig. Baksidens illustrasjon forteller egentlig mye om bildebokens handling.

### **Psykiske problemer, omsorgssvikt og religion som tema - henvendelse til både voksen- og barneleseren?**

Jeg har tidligere i oppgaven belyst en rekke forskere og kritikeres syn på det å ta i bruk vanskelige temaer i barnelitteraturen. Nøkkelordet har i all hovedsak vært begrepet fremstillingsform som Bache-Wiig vektlegger. De tidligere nevnte kommentarene og utsagnene fra forskere og kritikere tilfredsstiller mine behov når jeg videre skal analysere temaene i *Håret til Mamma*. Jeg kommer derfor til å ta i bruk de samme kommentarene og poengene i analysen av temaene i *Håret til Mamma*, som jeg brukte i analysen av temaene i *Annas himmel*.

Det er likevel en person jeg ønsker å referere til, og det er argumentene til forfatteren av bildeboken *Håret til Mamma*, Gro Dahle. I et intervju i *Aftenposten* (2006) hevder Dahle at det er viktig at barns premisser og erfaringer ivaretas, ikke bare litteraturens krav (Giske

2006:3.10.2014). Hun understreker at barnet forstår bøker på sin egen måte, og det er ikke sikkert en voksen forstår hva barnet egentlig blir redd for:

Dette er en vanskelig balansegang mellom skjønnlitteratur og pedagogikk, et interessant språklig uttrykk og banalitet eller overtydelighet, mellom en tekst for voksne eller for terapeutiske formål og en tekst for alle barn, mener Dahle. Hun mener barn forstår bøkene på sin egen måte, og at det ikke er lett for voksne å sette seg inn i hva barn blir redd for (Giske 2006:3.10.2014).

Videre understreker hun at svært mange barn tror de er alene om å være offer for vold og fokuserer i likhet med Kleve på temaenes terapeutiske formål (Giske 2006:3.10.2014).

*Håret til Mamma* tematiserer hvordan det som barn kan oppleves å ha en forelder som lider av en psykisk lidelse, omsorgssvikt, Gud og religion. Barneleseren oppfatter ikke bildeboken annerledes enn voksenleseren, men på en annen måte. I bildeboken *Håret til Mamma* er det Emma og barnets verden som blir fremstilt. Det er Emma som styrer handlingsløpet, og det blir gitt et innblikk i barnets syn på det å leve med en fraværende og psykisk syk mor. Barneleseren får mulighet til å oppleve historien på sine premisser og fra sitt ståsted. Emmas tanker og følelser blir beskrevet på nivå med barneleseren. Bildeboken har en tredjepersonsforteller, men fortelleren undergraver ikke barnets oppfattelsesevne ved å forklare hendelsene i bildeboken eller følelsene til Emma. Dahle og Nyhus skaper slik en forteller som stoler på barneleserens oppfattelse av situasjoner og følelser. Bildeboken skriver dermed ikke barnet på nesene, men lar barneleseren få muligheten til å reflektere over Emmas oppfattelse av verden.

Bildeboken gir både en trist og konfliktfylt historie om hvordan det kan oppleves for et barn å leve med en mor som er psykisk syk. De visne blomstene, fluene og ikke minst den mørke fargekombinasjonen, som leseren kan oppdage i flere av illustrasjonenes bakgrunner, gir leseren assosiasjoner om en alvorlig tilværelse for både Anna og moren. Selv om temaet er dystert og flere av illustrasjonene reflekterer en slik stemning, skaper verbaltekstens lek med ord og rim en harmonisk og lekende stil: ”Emma børster og børster til krøllene brøler, til tustene freser, til flokene bruser” (Dahle og Nyhus 2007:6).

Når moren til Emma ikke orker å stå opp fra sofaen blir Emma først sint, så lei seg. Hun blir sint fordi hun tror moren er lat som ikke vil stå opp, men når moren begynner å gråte får Emma dårlig samvittighet. Hun ser alle morens krøller og bestemmer seg for å forsøke å børste de ut. Dahle viser slik stor innsikt i barnets frustrasjon når moren ikke vil stå opp, og Emmas sorg og dårlige samvittighet når moren gråter. Bildeboken er likevel ikke tvers igjennom brutal og mørk, det fins et lys i tunellen. Emma aner en mulig løsning for moren,

nemlig å rette ut flokene. Emma preges av foreldrefraværet, men hun opptrer ikke som et hjelpeløst barn. Det er hun som begynner prosjektet med å hjelpe moren, og det er til slutt hun som i samarbeid med mannen i håret, ordner opp i morens problemer. Emma blir slik fremstilt som en handlekraftig og tøff jente. Ved å fremstille henne på en slik måte kan det både gi inspirasjon og motivasjon til en barneleser. Historien er likevel virkelighetsnær, det skapes ikke en uvirkelig eller drømmende fortelling om morens problemer. Men Emma gir ikke opp og hjelper til med å redde moren, noe som kan hevdes å gi bildeboken en slags positiv vinkling. Det å fremstille Emma som modig og løsningsorientert, istedenfor hjelpeløs, kan være en fremstillingsform som legitimerer det å skrive om et vanskelig tema. En slik fremstillingsform kan være med på å skape en fortelling der de vanskelige temaene henvender seg til barneleseren.



(Dahle og Nyhus 2007:7)

Idet Emma går inn i håret til Mamma i oppslag syv brytes grensene mellom virkeligheten og det fantastiske. På de neste fem oppslagene følger vi Emmas fantastiske reise, der hun møter en mann som hjelper henne med å rette ut morens floker. På oppslag tretten vender Emma tilbake til virkeligheten. Klingberg fremhever det faktum at det fantastiske danner et grunnlag for leseren til å sette det skremmende litt på avstand. Magien skaper en avstandseffekt for barneleseren (Klingberg 1980:116). Dersom jeg analyserer *Håret til Mamma* i lys av både

Klingberg og Bache-Wiigs argumenter, kan det fantastiske i bildeboken dempe det brutale temaet. Det å bruke fantastiske innslag kan skape en fremstillingsform som gir avstand til temaene om omsorgssvikt og psykiske lidelser. Hun møter en snill mann inne i håret som hjelper henne, og dermed dempes det farlige med morens floker. Dahle og Nyhus klarer å skape en ufarlig historie selv med et vanskelig og brutalt tema. Bildebokens temaer kan av den grunn hevdes å henvende seg til barneleseren.

Som tidligere nevnt kan mannen inne i håret til *Mamma* gi assosiasjoner til Gud. Både verbalteksten og illustrasjonene fremstiller mannen som snill og hjelpsom, og det blir slik lagt føringer for hvordan leseren kan oppfatte Gud. Bildeboken gir et bilde av Gud som omsorgsfull, og en som hjelper mennesket når det er i nød. Det blir ikke gitt noe ambivalent forhold til gudeskikkelsen, han er tvers igjennom god. Det å fremstille Gud som en vennlig mann kan være en fremstillingsform som legitimerer det å skrive om et vanskelig tema for barneleseren. Temaet henvender seg på den måten til barneleseren.

Humoristiske innslag eller ironi forekommer sjeldent i *Håret til Mamma*, verken i verbalteksten eller i illustrasjonene. Det eneste som kanskje kan regnes som et humoristisk innslag er verbaltekstens lek med ord. Bildeboken har av den grunn ingen ironisk undertone som spiller på barnets uvitenhet og som av den grunn kan gå på bekostning av barneleseren. Bildeboken kan derfor ikke hevdes å ha det Wall beskriver som double address.

Bildebokens temaer henvender seg ikke bare til barneleseren, men også til voksenleseren. I bildeboken blir leseren presentert for en historie der Emma er både sint og lei seg på morens vegne. Både ansiktsuttrykket og kroppsholdningen til Emma på oppslag fire forteller mye om barnets følelser i en vanskelig situasjon. Hun virker tilbaketrukket og redd, og verbalteksten forteller oss at Emma forstår at noe er galt med moren, bare ikke akkurat hva. Bildeboken gir slik innsikt i hvordan et barn kan oppleve det å ha en psykisk syk forelder, noe som kan være både interessant og lærerikt for voksenleseren. Voksenleseren kan også få en forståelse for hvordan mangelen på omsorg og pleie påvirker barnet. Moren til Emma klarer verken å handle eller lage mat til Emma, og det er Emma som må koste gulvet. Alle disse oppgavene tilhører foreldrerollen, men Emma må ta på seg ansvaret og ta vare på seg selv når moren ikke klarer det. Voksenleseren får slik en opplevelse av hvordan tilværelsen kan oppleves fra barnets ståsted når en mor svikter. Dette kan være en nyttig erfaring for flere voksne, og det bidrar til en oppfatning om at temaene også henvender seg til voksenleseren.

Gudeskikkelsen i bildeboken kan gi leseren en mulighet til å reflektere over sin tro og

religiøsitet, men den positive fremstillingen kan også sies å legge føringer for hvordan leseren tenker. Det kan hevdes at bildebokens tema gir et budskap om nestekjærlighet. Religion er en av hovedårsakene til krig i verden, og krig oppstår på grunn av voksnes uenigheter og manglende nestekjærlighet. Ved å fremstille Gud som en omsorgsfull og hjelpende kraft kan både voksne og barn minnes på kanskje det viktigste budskapet til Gud, nemlig å vise nestekjærlighet og å være snill og god mot andre. Selv om fremstillingen av Gud kan være styrende, betyr ikke det at det blir moraliserende eller belærende. Lesere tolker som tidligere nevnt forskjellig. Det vil med andre ord si at det primært er leseren selv som må tolke frem budskapet. Når budskapet tolkes på grunnlag av enhver lesers ulike erfaringer, kan en ikke definere budskapet som moraliserende eller belærende. Bildeboken kan av den grunn ikke sies å henvend seg kun til barneleseren, på bekostning av voksenleseren. Den kan derfor ikke beskrives som det Wall kaller single address.

I analysen har jeg lagt vekt på flere av temaene i bildeboken *Håret til Mamma*. Temaene er drøftet i lys av både voksen- og barneleseren. Måten temaene fremstilles på, det vil si fremstillingsformen, er svært betydningsfull i sammenheng med en henvendelse til barneleseren. Ved å fremstille Emma som modig og løsningsorientert, skape en fantastisk verden, og gi et bilde av Gud som barmhjertig, henvender de vanskelige temaene seg til barneleseren. Samtidig henvender også temaene seg til voksenleseren ved å gi den voksne leseren en mulighet til å tolke, reflektere og få ny innsikt i både sin egen og barnets verden. De tre temaene er like verdifulle for både voksen- og barneleseren. De henvender seg verken kun til voksenleseren, på bekostning av barneleserens uvitenhet, eller kun til barneleseren, på bekostning av Voksenleseren. Temaene er av den grunn med på å skape en bildebok som både henvender seg til en voksen- og barneleser, det Wall beskriver som dual address.

### ***Håret til Mamma* – verbaltekstens, illustrasjonens og ikonotekstens tomme plasser**

Verbalteksten i *Håret til Mamma* skaper en historie, og det er i denne historien tomrommene dannes. Tomrommene i verbaltekstens historie kan noen ganger fylles igjen av illustrasjonene. Et eksempel er oppslag tre. Verbalteksten forteller at Mamma av og til er redd og trist. Da ligger hun bare på sofaen og orker ikke å gjøre noe for Emma. Det gjør Emma både sint og lei seg. Bildet fyller igjen verbaltekstens tomrom ved å avbilde hvordan huset ser ut når Mamma er syk. Alt er rotete, det fins ikke mat, fluer svermer rundt spisebordet, og Mamma ligger på sofaen med et trist ansiktsuttrykk.

I eksemplet fylles tomrommet i verbaltekstens historie igjen av bildet, men verbaltekstens historie kan også inneholde tomme rom som illustrasjonene ikke fyller ut. Et eksempel på dette er oppslag fem. Bildet viser Mamma som sitter fremoverbøyd i sofaen og Emma som børster opp hår fra gulvet. Verbalteksten forteller at sola er borte og Mammans hår er fylt med buster og tuster: ”Det må være vanskelig å tenke med så mye bust. Alt dette håret! Tenk om det sprer seg over hele stua. Tenk om vi kveles?” (Dahle og Nyhus 2007:5). Verbaltekstens utsagn om at det må være vanskelig å tenke med så mye bust skaper et tomrom i verbalteksten ved at leseren kan undre seg over hva bustene kan symbolisere. Et tolkningsforslag er at bustene symboliserer morens sykdom. Sykdommen gjør at hun ikke klarer å tenke eller gjøre noe, verken for seg selv eller for Emma.

Et annet eksempel er oppslag elleve. Bildet viser at Emma og mannen raker, og håret blir mer og mer glatt. Verbalteksten forteller om mannen som retter ut flokene: ”Floker som dette krever mer enn en børste, sier han og raker i rotet. For det er floker i tankene, knuter på trådene, buster i følelsene” (Dahle og Nyhus 2007:11). Et tomrom i verbalteksten blir skapt når mannen sier at det kreves mer enn en rake for å rette ut morens floker. Leseren kan spørre seg selv hva utsagnet egentlig betyr. En kan for eksempel tolke det som at mannen forteller Emma at det ikke er hennes oppgave å hjelpe moren med akkurat dette problemet, eller at de kan samarbeide om å hjelpe moren. Uansett hva en tolker det som er det opp til enhver leser å fylle igjen de tomme plassene i verbalteksten på oppslag elleve.

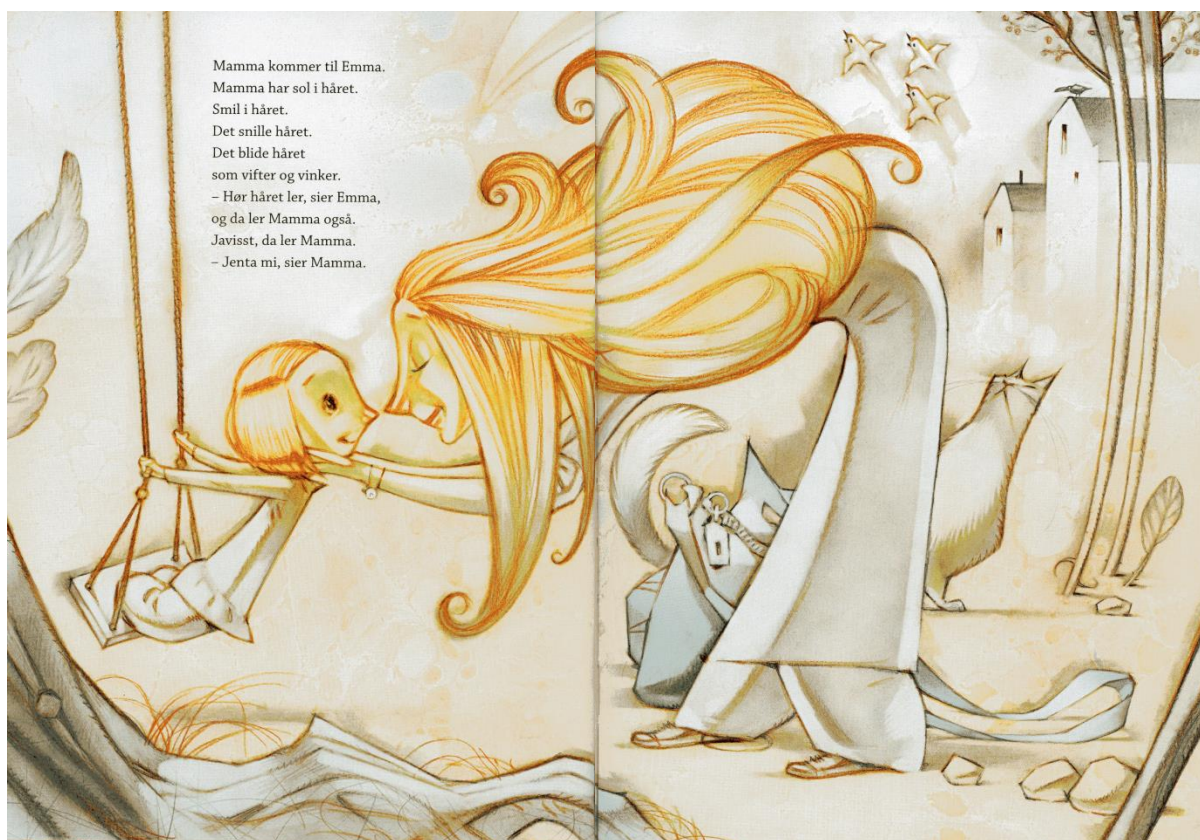
I følge Hallberg åpner også ikonoteksten opp for mulighetene til å skape tomme plasser (Hallberg 1982:165). Et tomrom i ikonoteksten kan oppdages allerede i de første oppslagene i bildeboken. I verbaltekstens, illustrasjonenes og ikonotekstens fortelling kan leseren undre seg over hva det er som egentlig er galt med moren. Leseren kan fylle igjen tomrommet med sine egne tolkninger om hva han eller hun tror er galt.

Et annet eksempel på ikonotekstens tomrom kan være Emmas fantastiske reise. Et tolkningsforslag kan være at Emma skaper den fantastiske verden gjennom lek og fantasi som en kompensasjon for virkelighetens brutalitet. Leken tar henne med inn i en fantastisk verden der mannen inne i håret hjelper henne å redde moren. Tomrommet kan kanskje voksenleseren en spesiell mulighet til å tolke og reflektere, for barneleseren vil med størst sannsynlighet godta den fantastiske reisen uten å stille for mange spørsmål ved den.

Som jeg tidligere har vært inne på har også illustrasjonene en fortelling akkurat som verbalteksten. Tomrommene skapes i illustrasjonenes handlingsløp, det vil si illustrasjonenes historie. Flere av illustrasjonene i *Håret til Mamma* har elementer som symboliserer noe, men

som ikke blir beskrevet eller nevnt i verbalteksten. Det skapes slik et tomrom i ikonoteksten som leseren selv kan tolke ut ifra egne tanker og fantasier.

Et eksempel på tomme plasser i illustrasjonene, er bildenes utallige faresignaler. Faresignalene viser seg i bildebokens illustrasjoner, gjerne i form av detaljer i bildet. Detaljene blir sjeldent nevnt i verbalteksten. Et eksempel på et faresignal fins i bildebokens første oppslag. Verbalteksten leker med ordene Mamma og Emma, og gir uttrykk for en harmonisk stemning. I det venstre hjørnet i illustrasjonen stikker det hårtuster opp fra en trestamme. Hårtustene er også synlige i det andre oppslaget i bildeboken. De kan symbolisere at noe farlig eller vondt snart kommer til å skje.



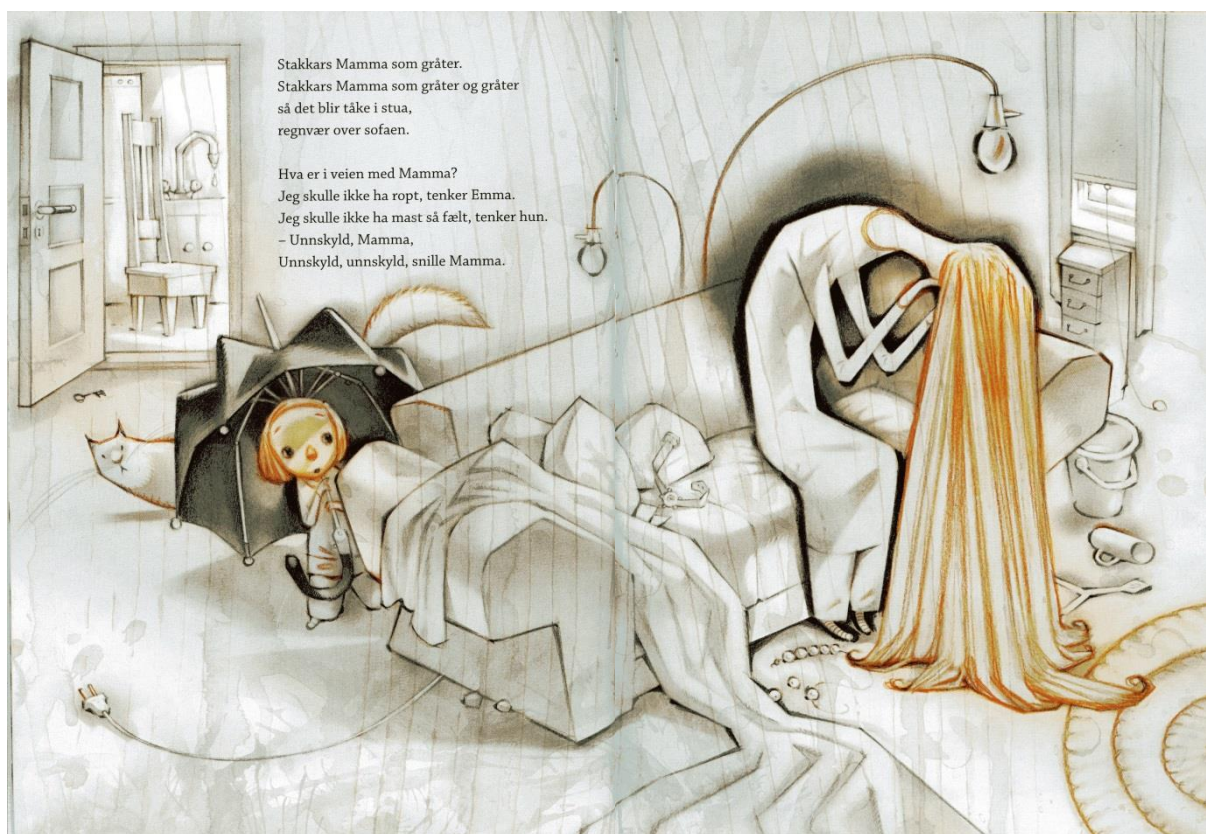
(Dahle og Nyhus 2007:2)

Et annet tydelig faresignal som gir leseren en mulighet til å tolke, er de fire fuglene som opptrer i en rekke illustrasjoner i bildeboken. Verbalteksten i de forskjellige oppslagene nevner så og si ingenting om fuglenes opptreden. Den ene fuglen er svart, et velkjent symbol for død og fare, mens de andre er hvite. Hvite fugler symboliserer gjerne fred, og i eventyr er tallet tre gjerne en gjenganger. I bildebokens illustrasjoner skifter den svarte og de hvite fuglene posisjoner. Noen ganger er de hvite fuglene mer fremtredende enn den svarte, og



omvendt. Et eksempel kan leseren finne på oppslag to. De hvite fuglene er på vei ut av bildet, mens den svarte fuglen sitter igjen på taket. Den svarte fuglens mer fremtredende posisjon kan symbolisere en fare som snart kommer, og de hvite fuglenes retning ut av bildet kan være et symbol på at freden og harmonien er over. Et annet eksempel fins på oppslag fjorten. Utenfor vinduet i illustrasjonen flyr én svart og tre hvite fugler. Måten de flyr rundt hverandre kan symbolisere morens kamp mot sykdommen. Verbalteksten sier ingenting om fuglenes opptreden, og det oppstår dermed et tomrom i illustrasjonens fortelling.

McCloud hevder at man både i hverdagen og i en lesesituasjon opplever å få deler eller fragmenter av en helhet, som man automatisk og ubevisst fyller ut med tidligere erfaringer (McCloud 1994:63). I sammenheng med bildeboken *Håret til mamma* kan leseren med andre ord fylle ut det usagte i illustrasjonen. Leserens kan på grunnlag av tidligere erfaringer oppfatte den svarte fuglen som et symbol for noe farlig og de hvite fuglene som et symbol for fred.



(Dahle og Nyhus 2007:4)

Et annet eksempel på illustrasjonfortellingens tomrom er lampen på oppslag tre og fire. Verken lampen på oppslag tre eller fire står i stikkontakten. Et tolkningsforslag er at dette

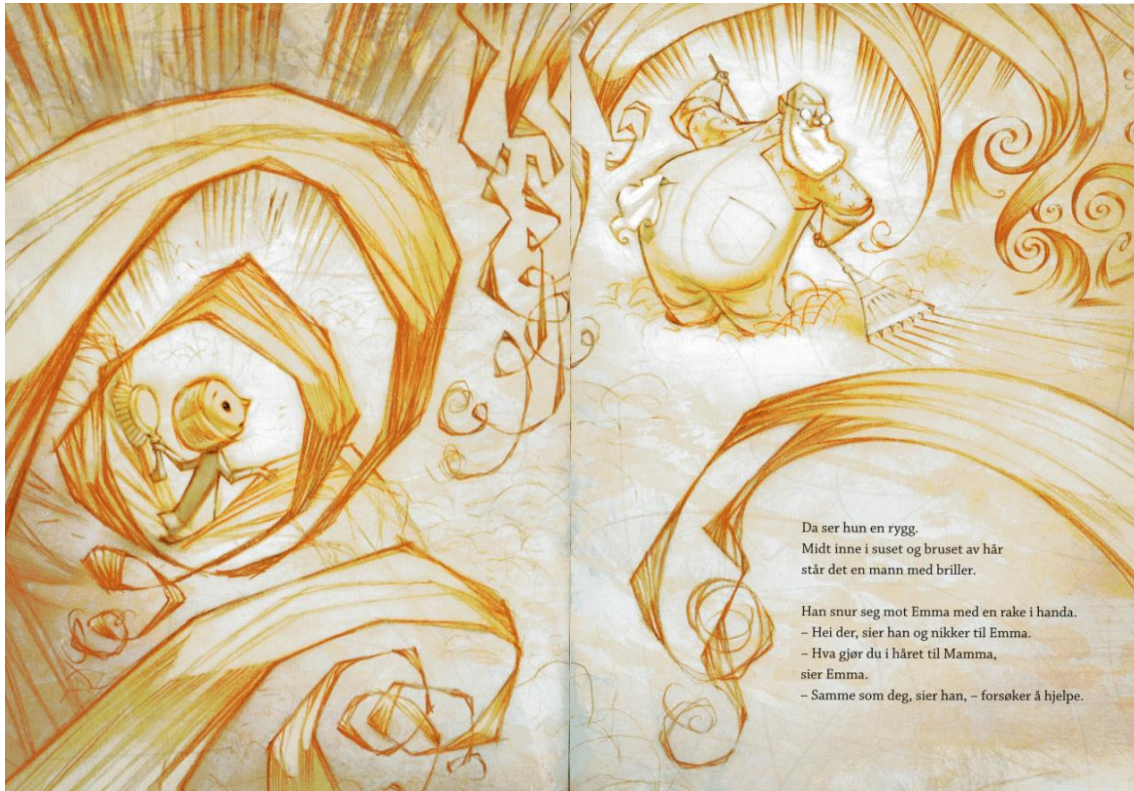
symboliserer en manglende eller brutt kontakt mellom Emma og Mamma. Et tredje eksempel er nøkkelen på gulvet på oppslag fire. Den kan være et symbol på morens lukkede følelser som skaper en kommunikasjonssvikt mellom Emma og Mamma.

Illustrasjonene i bildeboken *Håret til Mamma* har flere detaljer som kan symboliserer noe. Symboliseringen skaper slik et tomrom i teksten som gir leseren en mulighet til å tolke. Det er gjerne barneleseren som legger merke til detaljer, og detaljorienteringen gir dermed også barneleseren rom for å tolke. Et eksempel er morens ødelagte kjede på oppslag fire (Dahle og Nyhus:2007:4). Detaljene kan på den måten både berike og interessere barneleseren. Både tekstens detaljer, verbaltekstens-, illustrasjonenes- og ikonotekstens- fortelling skaper tomrom i teksten som barneleseren kan reflektere over og fylle igjen med sin egen fantasi.

### **Hypertekstuelle forbindelser**

De hypertekstuelle referansene i bildeboken *Håret til Mamma* fins primært i bildebokens illustrasjoner. Hypertekstualitet skaper tomrom i bildeboken ved at teksten skaper en dialog til et annet verk uten å forklare hvorfor. Leserens kan spørre seg om det er en dypere mening med dialogen, og tomrommene åpner slik opp for leserens egne tolkninger.

Et eksempel på hypertekstualitet i *Håret til Mamma* kan være forbindelsen mellom bildeboken og Tomas Tranströmers dikt "Efter Anfall" (1967). Diktet handler om en syk gutt som ligger i en seng. Bak han befinner det seg et maleri. I maleriet fins det spesielt en mann som blir fremstilt som viktig: "Det står en man långt borta på fältet och tycks se hitåt. [...] Han tycks betrakta den mörke gestalten här i rummet, kanske til hjälp" (Tranströmer 1967:52). Maleriet åpner seg for den syke gutten og den ukjente mannen nærmer seg. Mannen i maleriet kan i likhet med *Håret til Mamma* gi assosiasjoner til Gud som kommer for å hjelpe mennesket. Samtidig er begge hovedpersonene, både Emma og den syke gutten, i en slags krisetilstand. Noe som også kan underbygge en påstand om dialog mellom diktet og bildeboken er det faktum at Dahle selv har skrevet en rekke dikt. Hun har med størst sannsynlighet lest mange dikt, muligens Tranströmer. Hun har som tidligere nevnt studert psykologi, det har også Tranströmer. Dette kan selvsagt bare være tilfeldigheter, men det er likevel interessant å poengtere. Diktet kan være en hypertekstuell referanse der bildeboken *Håret til Mamma* er hyperteksten og "Efter anfall" er hypoteksten.



(Dahle og Nyhus 2007:9)

Et annet eksempel er den gamle mannen inne i håret til Mamma på oppslag ni. Mannen kan fort gi assosiasjoner til både julenissen og Gud. I flere europeiske land, samt Norge, avbildes gjerne Gud som en mann med langt hvitt skjegg, litt rund og god, og med en glorie eller lys rundt seg. I bildeboken kan mannens lange, hvite skjegg, og den litt kraftige kroppen skape assosiasjoner til Gud. På oppslaget er mannen plassert øverst i høyre hjørne, og håret rundt han lyser opp og skyter til værs. Det skaper et slags opplysende gudepreg over den gamle mannen. Når han i tillegg hjelper Anna og Mamma forsterkes forestillingen om Gud.

Et tredje eksempel fins på oppslag ti. Illustrasjonen viser mannen som tar tak i Emma og drar henne med seg. Det interessante i dette bildet fins i illustrasjonens bakgrunn. Bak Emma kan en skimte noe svart og hvitt, og når leseren studerer det nærmere kan det likne på en del av et verdenskart. Kartet kan av den grunn være en hypertekstuell forbindelse.

Det fins en rekke andre hypertekstuelle referanser i bildeboken, men å utdype dem alle blir overflødig. Jeg vil kort nevne noen av forbindelsene uten å forklare de nærmere. Det kan både være en dialog mellom bildeboken og Vibeke Idsøe og Harald Egede-Nissens bok *Jakten på Nyrestein* (1994), Brødrene Grimms versjon av *Rødhette* (1812), og Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moes eventyr om Askeladden og de gode hjelperne (1851).

Å gjenkjenne dialogen med andre tekster kan både oppleves som spennende og

utfordrende. Koblingen mellom to tekster gir voksenleseren mulighet til å tolke og reflektere, noe som kan være viktig når det kommer til voksenleseren sin interesse, og underholdning i møte med en bok. Som påpekt i analysen av de hypertekstuelle referansene i *Annas himmel*, kan en hevde at heller ikke de hypertekstuelle forbindelsene i *Håret til Mamma* ekskluderer barneleseren. Dialogen mellom bildeboken og Gud kan både gjenkjennes av voksen- og barneleseren. Forbindelsen til Tranströmer blir med stor sannsynlighet ikke gjenkjent av barneleseren, men heller ikke av de fleste voksenlesere. Det vil likevel ikke si at teksten utelukker de leserne som ikke gjenkjenner forbindelsene. I lys av Rhedins påstand om barnets egentlige forståelse påvirker ikke de hypertekstuelle referansene barneleseren så lenge boken har andre elementer som beriker barneleseren. *Håret til Mamma* har absolutt andre elementer som kan skape interesse, for eksempel de utallige detaljene i illustrasjonene. I flere tilfeller kan det derfor være barnet som påpeker for eksempel verdenskartet i bakgrunnen på oppslag ti, og som igjen gir mulighet for voksenleseren til å koble dialogen og reflektere rundt dens mulige mening. Derfor kan heller ikke de hypertekstuelle forbindelsene i *Håret til Mamma* sies å gå på bekostning av barneleseren.

### **Intratekstualitet i *Håret til Mamma***

I bildeboken *Håret til Mamma* kan en finne en rekke intratekstuelle referanser til tidligere bøker utgitt av Dahle og Nyhus, spesielt til bildebøkene *Snill* (2002), *Sinna Mann* (2003) og *Tikk takk, sier tiden* (2005). Et eksempel er en rekke dyr som leseren kan oppdage i flere av Dahle og Nyhus sine bildebøker. Både i bildeboken *Snill*, *Tikk takk, sier tiden* og i *Sinna Mann* opptrer det dyr som på en eller annen måte gir uttrykk for en viss stemning. I *Snill* er det fuglen til Lussi som ikke er i buret på første oppslag, i *Sinna Mann* er det de tre fiskene i det første oppslaget, og i *Tikk takk, sier tiden* kan en merke seg en katt på flere av oppslagene, for eksempel i det første oppslaget. I *Håret til Mamma* kan leseren både se fire fugler og en katt. Dyrene gir uttrykk for en bestemt stemning i de forskjellige oppslagene, spesielt forholdet mellom Emma og Mamma. Likheten mellom dyrene og deres funksjon i de fire bildebøkene er påfallende. Dyrene kan derfor være en intratekstuell referanse mellom de tre bildebøkene og *Håret til Mamma*.

Et annet eksempel på intratekstuelle referanser er bruken av detaljer som nøkler, puslespillbiter, visne blomster, lampe som ikke er satt i stikkkontakten og lignende. I det første oppslaget i bildeboken *Snill* kan en legge merke til de visne blomstene på bordet ved Lussi. I

det tredje oppslaget sitter Lussi i sofaen med moren og faren, og en kan legge merke til en lampe som ikke er plugget til stikkontakten. Jeg har tidligere påpekt både de visne blomstene og lampen uten stikkontakt i flere av illustrasjonene i *Håret til Mamma*. Begge detaljene kan være en intratekstuell referanse mellom bildeboken *Snill* og *Håret til Mamma*. I *Tikk takk, sier tiden* kan leseren se en eller flere puslespillbiter i en rekke oppslag, for eksempel oppslag fire. Puslespillbitene finner vi igjen i *Håret til Mamma*, og kan hevdes å være en intratekstuell forbindelse.

Både Jenta i *Tikk Takk, sier tiden* og Lussi i *Snill* lever i en familie der kommunikasjonssvikten mellom dem og deres foreldre er tydelig. En intratekstuell referanse kan slik knyttes opp mot Emma i *Håret til Mamma*. Forholdene mellom Jenta og foreldrene, Lussi og foreldrene, og Emma og Mamma er ulike fordi det er tre forskjellige grunner til mangelen på kontakt, men de tre jentene blir alle forsømt av foreldrene sine.

## 4. Avslutning

### Sammenlikninger og konklusjoner

Målet i denne oppgaven har vært å drøfte om, og i så fall på hvilken måte, de to bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* henvender seg til både voksen- og barneleseren.

Problemstillingen lyder derfor som følgende:

*På hvilken måte henvender bildebøkene Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus seg til voksen- og barneleseren?*

For å besvare problemstillingen har jeg lagt vekt på bildebøkernes tematikk og tekstens tomme plasser. Jeg har formulert to underspørsmål som belyser de to emnene, samtidig som de kan kobles direkte til den overordnede problemstillingen:

*Kan temaene i de to undersøkte bildebøkene gå på bekostning av voksenleseren, til fordel for barneleseren? Eller er noen temaer så vanskelige at de hovedsakelig henvender seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren?*

*Bidrar tekstenes mange tomrom til at tekstene henvender seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren?*

Fremstillingsformene legger grunnlag for å hevde at temaene i de to bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* ikke kun henvender seg til voksenleseren på bekostning av barneleseren. *Annas himmel* tematiserer sorg og død, mens *Håret til Mamma* legger vekt på temaene psykisk lidelse og omsorgssvikt. Begge bildebøkene tematiserer spørsmål om Gud og religion.

Både Anna og Emma påvirkes av omstendighetene rundt seg. Anna lider både på grunn av sin egen sorg, men også farens destruktive måte å sørge på. En liknende påvirkningsfaktor kan skimtes i bildeboken *Håret til Mamma*. Morens sykdom fører til omsorgssvikt, og Emma er både fortvilt og lei seg på vegne av moren. Moren til Emma klarer ikke ta vare på henne på grunn av sin psykiske lidelse. De to jentene velger å håndtere den vanskelige situasjonen på en nokså liknende måte. Anna sørger over morens død, men ikke på en destruktivt måte som faren hennes gjør. Hun forsøker å håndtere sorgen, finne en løsning, og sørger dermed på en konstruktiv måte. Et liknende utfall kan en finne hos Emma. Hun er

løsningsorientert og velger å ta fatt i morens problemer. Begge jentene drar på en fantastisk reise for å hjelpe seg selv og sine foreldre. Reisen leder dem til en slags forløsning som ender med en lykkelig slutt for de to jentene og sine foreldre. Anna arbeider seg igjennom sorgen etter morens død, og hjelper samtidig faren med sin sorg. Emma river seg løs fra sorgen og sinnet som har bygd seg opp på grunn av morens sykdom, og hjelper moren med hennes problemer.

Det å ta i bruk fantastiske innslag som fremstillingsform kan i følge Klingberg dempe de vanskelige temaene for leseren. De fantastiske reisene kan slik skape en avstandseffekt som gjør temaene døden, sorgen, psykisk lidelse, og omsorgssvikt mer håndterbart for spesielt barneleseren. Samtidig fremstilles de to jentene som tenkende og løsningsorienterte individer, noe som kan skape en avstand til det skremmende som gjerne relateres med temaene. Fremstillingsformen skaper en slags letthet og harmoni i møte med de vanskelige temaene.

Begge bildebøkene tematiserer Gud og religion, men på kanskje to litt forskjellige måter. Både illustrasjonene og verbalteksten i *Annas himmel* reflekterer rundt Guds eksistens, og forholdet mellom Gud og mennesker. Eksempler på slike spørsmål er: Hvorfor kan ikke Gud finne opp noe som gjør vondt til godt? Har han blitt like glemsk som mormor? Det gis slik en ambivalent fremstilling av Gud og religion. Fremstillingen av Gud og religion i *Håret til Mamma* er kanskje mer førende enn i *Annas himmel*. Det er ikke tvil om at Gud fremstilles som snill og god mot mennesket. Fremstillingsformen av Gud og religion har likevel en del likheter i de to bildebøkene. Gud blir i både *Annas himmel* og *Håret til Mamma* fremstilt fra et barns synsvinkel. Det gir barneleseren en mulighet til å oppleve historien på sine premisser og ut i fra sine erfaringer.

Begge bildebøkene har en dempet tredjeforteller som følger barnets logikk, og som er sparsom på forklaringer av både følelser og hendelser. Barneleseren blir ikke skrevet på nesen, og barneleserens tanker og refleksjoner blir gitt stor respekt. Annas undring og spørsmål om Gud blir fremstilt for leseren fra barnets ståsted. Det samme gjelder Emmas møte med mannen inne i håret til Mamma. Hans opptreden i bildeboken, både gjennom verbalteksten og illustrasjonen, blir beskrevet med et barnlig blikk. Det å fremstille historien fra barnets perspektiv, Anna som den som stiller spørsmål og undrer seg over Gud, og Gud som en vennlig og hjelpsom mann i *Håret til Mamma*, kan være en fremstillingsform som legitimerer det å skrive om et vanskelig tema for barneleseren. Temaene kan derfor hevdes å henvende seg til barneleseren.

Temaene blir heller ikke ironisert på bekostning av barneleseren. Anna og Emmas

tanker og følelser om sorg, død, psykiske lidelser, religion og omsorgssvikt blir fremstilt med den største alvor. Det fins få humoristiske utsagn i verbalteksten i *Håret til Mamma*, mens *Annas himmel* har derimot en rekke humoristiske innslag. Humoren preges likevel ikke av en ironisk undertone som spiller på barnets uvitenhet.

Mulighetene temaene gir voksenleseren til å reflektere og få dypere innsikt kan være et grunnlag for å hevde at de to bildebøkene ikke henvender seg kun til barneleseren, på bekostning av voksenleseren. De ulike temaene kan gi voksenleseren ny innsikt. I *Annas himmel* kan voksenleseren få en forståelse av barnets sorgprosess, og hvordan barnet kan påvirkes av en forelders sorg. I *Håret til Mamma* kan voksenleseren få innsikt i hvordan barnet kan oppleve det å leve med en forelder som er psykisk syk, og hvilke konsekvenser det kan ha for barnet. Erfaringen voksenleseren kan oppleve i møte med de to bildebøkene kan være en forutsetning for å hevde at bildebøkene henvender seg til en voksen leser. Interessen av å lære mer om barnets tankegang og synsvinkel kan være med på å skape to bildebøker som i lys av temaene også henvender seg til voksenleseren.

Begge bildebøkene kan også gi en innsikt i menneskets forhold til Gud og religion. Føringene som blir gitt i sammenheng med Gud og religion i *Annas himmel* kan oppfattes som et budskap om nestekjærlighet. Men budskapet må tolkes av leseren selv, og kan derfor ikke karakteriseres som verken belærende eller moraliserende. *Annas himmel* har et kanskje mer ambivalent forhold til Gud og religion enn *Håret til Mamma*. Det stilles åpne spørsmål om Guds eksistens og undring over hans tilstedeværelse i menneskets liv. De to bildebøkene kan derfor ikke sies å ha et moraliserende budskap som kun henvender seg til barneleseren, på bekostning av voksenleseren, det Wall definerer som *single address*.

Både *Annas himmel* og *Håret til Mamma* har tomme rom i teksten som åpner for leserens egne tolkninger. De tomme plassene oppstår i verbaltekstens-, illustrasjonenes-, og summen av disse, ikonotekstens fortelling. I *Annas himmel* fins det for eksempel et tomrom i verbaltekstens fortelling i det første oppslaget. Men i denne sammenhengen fyller illustrasjonen igjen tekstens tomrom. Et liknende eksempel der verbaltekstens tomrom fylles igjen av illustrasjonen fins på oppslag syv i *Håret til Mamma*. Det forekommer også flere eksempler i begge bildebøkene der et tomrom i verbaltekstens fortelling ikke fylles igjen av illustrasjonene. Et eksempel fins på oppslag fem i *Annas himmel* og oppslag elleve i *Håret til Mamma*.

I tillegg kan det være et tomrom i ikonotekstens fortelling. Et eksempel kan være de to fantastiske reisene som Anna og Emma drar ut på. Hvordan en velger å tolke de to reisene er



opp til enhver leser. Det kan også oppstå tomme plasser i illustrasjonenes historie, som verbalteksten ikke fyller igjen. De tomme plassene i illustrasjonenes historie forekommer gjerne i form av detaljer. Detaljene symboliserer gjerne noe, og det er opp til leseren å tolke hva meningen kan være. Eksempler på tomrom i illustrasjonenes fortelling eksisterer både i bildeboken *Annas himmel* og *Håret til Mamma*.

De tomme plassene i de to bildebøkene kan i tillegg oppstå i form av hypertekstuelle forbindelser. Både *Annas himmel* og *Håret til Mamma* kan hevdes å ha en rekke hypertekstuelle forbindelser til andre verker. Det gjelder både malerier, kjente personer, dikt og eventyr. Dialogen med andre verker kan gi voksenleseren en mulighet til å reflektere, assosiere, trekke slutninger og tolke. Det kan slik være med på å skape en spennende tekst for voksenleseren. De hypertekstuelle referansene kan likevel ikke sies å henvende seg til voksenleseren, på bekostning av barneleseren. Selv om barneleserens erfaring ofte tilsier at de ikke gjenkjenner de ulike hypertekstuelle forbindelsene, ekskluderer de ikke barnet som leser. Så lenge barneleseren forstår bildeboken på sin egen måte, uten å bli forstyrret eller være redd for ikke å forstå de hypertekstuelle referansene, går ikke dialogene på bekostning av barneleseren.

Temaene i de to bildebøkene *Annas himmel* og *Håret til Mamma* henvender seg både til voksen- og barneleseren, men verken på bekostning av den ene eller andre leseren. Man finner ingen ironisering av barnet på bekostning av barneleserens uvitenhet, og bildebøkene kan derfor ikke defineres som bøker med en double address. De to bildebøkene kan heller ikke oppfattes som bøker med en single address, fordi temaene verken kan kvalifiseres som belærende eller moraliserende. Tekstens tomme plasser oppstår både i verbaltekstens-, illustrasjonenes- og summen av disse, ikonotekstens fortelling, samt i de hypertekstuelle forbindelsene. Tomrommene i verbaltekstens-, illustrasjonenes- og ikonotekstens fortelling henvender seg til både voksen- og barneleseren, mens de hypertekstuelle forbindelsene kanskje er mer omstridt. De henvender seg primært til voksenleseren, men likevel ikke på bekostning av barneleseren. Tekstens tomrom kan derfor heller ikke sies å være med på å definere de to bildebøker som bøker med en double address.

Analysene og drøftingen av de to bildebøkene leder dermed til en konkret konklusjon, nemlig at både *Annas himmel* og *Håret til Mamma* kan, i lys av tekstenes temaer og tomme plasser, defineres som bøker som henvender seg både til voksen- og barneleseren. De to bildebøkene kan av den grunn beskrives som bøker med det Wall definerer som en dual address.





# Litteraturliste

- Arneberg, Sofie. 2014. ”Stian Hole” *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra [http://snl.no/Stian\\_Hole](http://snl.no/Stian_Hole) [12.08.2014]
- Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe. 1996. [1851]. ”Askeladden og de gode hjelperne.” I Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe. 1996. *Norske folkeeventyr*. Oslo: Familievennen Forlag
- Bachtin, Michail. 1997. [1979]. ”Frågan om talgenrer” I Aurelius Hættner, Eva og Thomas Götselius (red.). 1997. *Genreteori*. Lund: Studentlitteratur
- Barthes, Roland. 1991. [1973] ”Tekstteori” I Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei og Karin Gundersen (red.). 1991. *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Beckett, Sandra L. 1999. ”Introduction” I Beckett, Sandra L (red.). 1999. *Transcending boundaries. Writing for a dual audience of children and adults*. New York: Garland
- Belsvik, Rune og Kari Stai. 2008. *Tjuven*. Oslo: Cappelen Damm
- Birkeland, Tone og Frøydis Storaas. 1993. *Den norske biletboka*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen akademisk forlag
- Bjorvand, Agnes-Margrethe. 2002. ”Når barn leser bildebøker.” I Bjorvand, Agnes-Margrethe og Elise Seip Tønnesen (red.). 2002. *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge*. Oslo: Universitetsforlaget
- Brøske, Ingrid Holmli. 2012. *Ungdomslitteratur? En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom*. Trondheim: Universitetet i Trondheim
- Bystrup, Kirsten. 2000. ”Bolsjedyret skal kunne gå – eller skal det? Den danske billedbog 1940-2000. Et personlig overblik.” I Mørch-Hansen, Anne. (red.). 2000. *Billedbøger & børns billeder*. København: Høst & Søn

- Cappelen Damm. 2013. "Annas himmel" *Cappelen Damm*. Tilgjengelig fra <https://www.cappelendamm.no/barn-og-unge/bildeb%C3%B8ker/annas-himmel-stian-hole-9788202387365> [12.08.2014]
- Dahle, Gro og Svein Nyhus. 2002. *Snill*. Oslo: Cappelen
- Dahle, Gro og Svein Nyhus. 2003. *Sinna Mann*. Oslo: Cappelen
- Dahle, Gro og Svein Nyhus. 2005. *Tikk takk, sier tiden*. Oslo: Cappelen
- Dahle, Gro og Svein Nyhus. 2007. *Håret til Mamma*. Oslo: Cappelen
- Dahle, Gro og Svein Nyhus. 2008. *Roy*. Oslo: Cappelen Damm
- Elling, Lars. 1997. *To og to*. Oslo: Cappelen
- Fosse, Jon. 1998. "All-alder-litteratur". I Kaldestad, Per Olav og Karin Beate Vold (red). 1998. *Årboka 1998. Litteratur for barn og unge*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Genette, Gérard. 1997a. [1982]. *Palimpsests. Litterature in the Second Degree*. Oversatt Newman, Channa & Claude Doubinsky. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press
- Genette, Gérard. 1997b. [1987]. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Oversatt Lewin, Jane E. og Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press
- Giske, Ida Brit. 2006. "Ingen grenser" *Aftenposten*. Tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/--Ingen-grenser-6402504.html> [03.10.2014]
- Giske, Ida Brit og Johnsbråten, Anne-Stine. 2006. "Gutta inntar prinsesseborgen" *Aftenposten*. Tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Gutta-inntar-prinsesseborgen-6402503.html> [30.09.2014]
- Grimm, Jacob og Wilhelm Grimm. 2005. [1812]. "Lille Rødhette" I Risvik, Kjell og Kari Risvik. *Barnas store eventyrbok*. 2005. Oslo: Stenersens forlag
- Hallberg, Kristin. 1982. "Litteraturvetenskapen og bilderboksforskningen." I *Tidskrift för litteraturvetenskap* 4. 1982. Stockholm: Universitetet i Stockholm.

- Hansen, André Wang. 1989. *Billedbøger. En debatbog om billedetbogen og barnet*. Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Haq, Iram og Endre Skandfer. 2009. *Skylappjenta*. Cappelen: Damm
- Hole, Stian. 2005. *Den gamle mannen og hvalen*. Oslo: Cappelen
- Hole, Stian. 2006. *Garmanns sommer*. Oslo: Cappelen
- Hole, Stian. 2008a. *Garmanns gate*. Oslo: Cappelen Damm
- Hole, Stian. 2008b. "Mitt andre liv. Notater fra arbeidet med billedboken *Garmanns sommer*" I Kaldestad, Per Olav og Karin Beate Vold (red). 2008. *Årboka 2008. Litteratur for barn og unge*. Oslo: Det norske samlaget
- Hole, Stian. 2010. *Garmanns hemmelighet*. Oslo: Cappelen Damm
- Hole, Stian. 2013. *Annas himmel*. Oslo: Cappelen Damm
- Idsøe, Vibeke og Harald Egede-Nissen. 1994. *Jakten på Nyresteinene*. Oslo: Cappelen
- Iser, Wolfgang. 1981. [1975]. "Tekstens apellstruktur". I Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.). 1981. *Værk og leser. En antologi om receptionsforskningen*. Holstebro: Borgens Forlag
- Iser, Wolfgang. 1991. [1978] *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Kalleklev, Katrine. 2014. "Svein Nyhus" *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra [http://snl.no/Svein\\_Nyhus](http://snl.no/Svein_Nyhus) [12.08.2014]
- Kampp, Bodil. 2002. *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum – en undersøgelse på narratologisk grundlag af relationen mellem den implicite fortæller og den implicite læser i nyere, kompleks børnelitteratur efter 1985 med inddragelse af litteraturdidaktiske refleksjoner*. København: Danmarks Pædagogiske Universitet
- Kleve, Maria. 2010. "Dødsalvorlige barnebøker" *Dagbladet*. Tilgjengelig fra <http://www.dagbladet.no/2010/10/26/kultur/litteratur/bok/barnebok/barneboker/14010635/> [02.10.2014]

- Kleve, Maria. 2011. "Går det an å gråte til badekaret flommer over?" *Dagbladet*.  
Tilgjengelig fra <<http://www.dagbladet.no/2011/08/08/kultur/litteratur/bok/barnebok/bokanmeldelser/17594623/>> [02.10.2014]
- Klingberg, Göte. 1980. [1976]. *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen*. Stockholm: Rabén & Sjögren
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold
- Lewis, Carroll & John Tenniel. 1993. [1865]. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Dover Publications
- Lewis, C.S. & Pauline Baynes. 1950. *The lion, the witch and the wardrobe*. New York: Macmillan
- Lindgren, Astrid og Ilon Wikland. 1973. *Bröderna Lejonhjärta*. Stockholm: Rabén & Sjögren
- Loe, Erlend. 1996. *Naiv. Super*. Oslo: Cappelen
- Lundal, Bodil K. Nygaard. 2011. " ... bestemor er i himmelen" - formidling av døden i bildebøker for barn og bruk av slike bøker i skolen. Kristiansand: Universitetet i Agder
- Lunde, Stein Erik og Øyvind Torseter. 2008. *Eg kan ikkje sove no*. Oslo: Samlaget
- Lystrup, Geirr og Kurt Westergaard. 2011. *Fortell fra Spania, Tobben!* Vestby: Juni forlag
- Løken, Knut Anders. 2009. "Ingenting er tabu i barnelitteraturen?" *Barnebokkritikk*.  
Tilgjengelig fra <<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=158>> [30.09.2014]
- Løvland, Anne. 2007. *På mange måtar. Samansette tekstar i skolen*. Bergen: Fagbokforlaget
- McCloud, Scott. 1994. *Understanding comics. The invisible art*. New York: Harper Perennial
- Mitchelle, Monica G. 2006. *Om en strandet hval, noen kyr og litt om alt vi ikke vet. En analyse av dramaturgi og ikonotekst i tre bildebøker*. Stavanger: Universitetet i Stavanger
- Nikolajeva, Maria. 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur

- Nikolajeva, Maria & Carole Scott. 2001. *How picturebooks work*. New York: Garland Publishing
- Nikolajeva, Maria. 2004. *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur
- Ommundsen, Åse Marie. 2010. *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut*. Oslo: Universitetet i Oslo
- Rhedin, Ulla. 1993. [1992]. *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabetabokförlag
- Rhedin, Ulla. 2004. *Bilderbokens hemligheter*. Stockholm: Alfabetabokförlag
- Rhedin, Ulla. 2013. "Kaos och ordning – att berätta ur barnets perspektiv och våga möta barndomens mörker." I Rhedin, Ulla, Oscar K og Lena Eriksson. 2013. *En fanfar för bilderboken!* Stockholm: Alfabetabokförlag
- Roll-Hansen, Dina. 2012. "Om grenseoverskridelser og barnebøker – norske barnebøker i verden." *Barnebokinstituttet*. Tilgjengelig fra <[http://barnebokinstituttet.no/artikkel/1102/om\\_grenseoverskridelser\\_og\\_barneboeker](http://barnebokinstituttet.no/artikkel/1102/om_grenseoverskridelser_og_barneboeker)> [02.10.2014]
- Siverts, Henning. 2009. "Sitting Bull" *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra <[https://snl.no/Sitting\\_Bull](https://snl.no/Sitting_Bull)> [15.09.2014]
- Sortland, Bjørn. 2001. *12 ting som må gjerast rett før verda går under*. Oslo: Aschehoug
- Stensrud, Sara Li og Maja Nøkleby. 2011. *Jenta som ikke kunne slutte å gråte*. Oslo: Gyldendal
- Store norske leksikon. 2014. "Gro Dahle" *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra <[http://snl.no/Gro\\_Dahle](http://snl.no/Gro_Dahle)> [12.08.2014]
- Svensen, Åsfrid. 2003. "Fantastisk litteratur for barn og unge – livsbilete og kjensleappell." I Kaldestad, Per Olav og Karin Beate Vold (red.). 2003. *Årboka 2003. Litteratur for barn og unge*. Oslo: Det norske samlaget
- Tranströmer, Tomas. 1967. [1958]. "Efter anfall" I Tranströmer, Tomas. *Kvartett*. 1967. Stockholm: Albert Bonnier förlag
- Twain, Mark & Emory Elliott. 1999. [1884]. *Adventures of Huckleberry Finn*. Oxford: Oxford University Press



Ulland, Gro. 2010. *BILLEDIG TALT – En komparativ analyse av ulike aldersgruppers resepsjon av bildeboken Håret til Mamma*. Bergen: Universitet i Bergen

Ullström, Sten-Olof. 2013. “Himlen är skön! Om sorg och livsbejakelse i Stian Holes *Annas himmel*” I Lowum, Ella Toft og Hilde Mugaas (red.). *Bøygen 3/13. Barne- og ungdomslitteratur*. 2013. Oslo: Universitetet i Oslo

Wall, Barbara. 1991. *The Narrator's Voice: The dilemma of Children's Fiction*. Basingstoke: Macmillan