

«Den ungen er eit troll, seier mamma»

*Fremstillinger av foreldrerollen  
i ni norske bildebøker utgitt mellom 1980 og 2010*

Tonje Sagstad Imeland



NOR4090- Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018





# «Den ungen er eit troll, seier mamma»

Fremstillinger av foreldrerollen i ni norske bildebøker  
utgitt mellom 1980 og 2010

Av Tonje Sagstad Imeland

NOR4090- Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Vår 2018



© Tonje Sagstad Imeland

2018

«*Den ungen er eit troll, seier mamma*». Fremstillinger av foreldrerollen i ni norske bildebøker utgitt mellom 1980 og 2010

Av Tonje Sagstad Imeland

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo







# Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg foreldrerollen i bildebøker, og problemstillingen for studien er: Hvordan er foreldrene fremstilt i et utvalg bildebøker utgitt mellom 1980 og 2010? Ved å gjennomføre multimodal analyse av ni norske bildebøker, undersøker jeg hvordan foreldrene blir fremstilt både visuelt og i verbalteksten. Med utgangspunkt i studiene til Amy L. DeWitt (2005) og David Anderson og Mykol Hamilton (2005), studerer jeg spesielt hvilke roller foreldrene inntar, hvordan de samhandler med barna, og i hvor stor grad de er til stede og deltakende i narrativet. Basert på analysene av mitt materiale er det spesielt tre tendenser ved fremstillingen av foreldrene som gjør seg gjeldende. Den første er at mødre i utvalget mitt er en underrepresentert gruppe. I flere av bøkene er mødre ikke til stede i det hele tatt, og i hovedvekten av bøkene hvor mor er til stede, er hun representert merkbart mindre enn far. Den andre er at fedrene i stor grad blir fremstilt som myke og omsorgsfulle menn, noe som bryter med funnene til Anderson og Hamilton, som fant at fedre i bildebøker ofte blir fremstilt som stoiske og uengasjerte. Den tredje tendensen er at de tradisjonelle foreldrerollene som DeWitt presenterer synes å være uanvendelige i de nyere bøkene i utvalget, ettersom foreldrene i disse bøkene sjelden eller aldri inntar DeWitts roller. Til slutt identifiserte jeg en tilsynelatende utvikling i fremstillingen av foreldrene fra 1980 til 2010. Fremstillingene har utviklet seg fra å være positive og hyllende, til å bli mer kritiske, med et fokus på dysfunksjonelle familier.



# Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har bydd på mange oppturer og nedturer, og det siste året har vært både utfordrende, spennende og lærerikt. Nå som oppgaven er ferdig er det mange jeg vil takke for at jeg har kommet i mål.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy, som gjennom hele prosessen har bidratt med kyndig veiledning, gode råd og tett oppfølging. Jeg kunne ikke bedt om en bedre veileder. Takk til mine gode venner på masterlesesalen, Christoffer, Odd og Bjørn Anders, som gjennom gode samtaler, lange pauser og godt humør har sørget for at jeg har holdt motet oppe. Takk til Anna som hele veien har heiet på oss. Tusen takk til Cato som har vist omsorg, forståelse og uendelig tålmodighet, både på lesesalen og på hjemmebane. Takk til Vilde og Synne som har lest, lyttet og hjulpet meg når jeg har stått fast. Og sist, men ikke minst, takk til mamma og pappa, som alltid tar telefonen, aldri nøler med å stille opp, og som alltid tror på at jeg skal komme i mål.

Oslo, mai 2018



# Innholdsfortegnelse

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| <b>1</b> | <b>Innledning.....</b>   | <b>1</b>  |
| <b>2</b> | <b>Teori.....</b>  | <b>5</b>  |
| 2.1      | Hva er ei bildebok?.....   | 5         |
| 2.2      | Verbaltekst og bilde.....  | 6         |
| 2.3      | Multimodalitet og modal affordans .....  | 9         |
| 2.4      | Verdiperspektivering .....   | 9         |
| 2.5      | Paratekst .....  | 10        |
| 2.6      | Kjønnteori.....  | 12        |
| 2.6.1    | Humanvitenskapelig kjønnsforskning.....  | 13        |
| 2.6.2    | Samfunnsvitenskapelige forståelser av kjønn.....   | 14        |
| 2.6.3    | Kjønn og familie.....  | 15        |
| 2.7      | Tidligere forskning på foreldre i bildebøker .....   | 16        |
| 2.7.1    | Fraværende fedre og fem foreldreroller.....  | 17        |
| 2.7.2    | Den gode-nok moren .....   | 18        |
| <b>3</b> | <b>1980-tallet .....</b>   | <b>20</b> |
| 3.1      | <i>Mammaen min er så høy som stjernene</i> (1980) av Mette og Philip Newth .....             | 20        |
| 3.1.1    | Arbeidermoren .....  | 21        |
| 3.1.2    | Pendlerfaren.....  | 25        |
| 3.1.3    | Oppsummering.....  | 27        |
| 3.2      | <i>Faren til Pjotten</i> (1988) av Bjørn Rønningen og Vivian Zahl Olsen .....                | 27        |
| 3.2.1    | Pappa og bestevenn .....   | 30        |
| 3.2.2    | Den praktiske moren.....   | 32        |
| 3.2.3    | Oppsummering.....  | 34        |
| 3.3      | <i>Jakten på de skjulte vaffelhjertene</i> (1989) av Jan Kjærstad og Vivian Zahl Olsen ..... | 35        |
| 3.3.1    | Både-og-pappa .....  | 37        |
| 3.3.2    | Oppsummering.....  | 39        |
| <b>4</b> | <b>1990-tallet.....</b>  | <b>40</b> |
| 4.1      | <i>Milly Meter og delfinene</i> (1990) av Thorvald Steen og Malgorzata Piotrowska.....       | 40        |
| 4.1.1    | Omsorgspappaen .....   | 41        |
| 4.1.2    | Oppsummering.....  | 43        |
| 4.2      | <i>Karsten har bursdag</i> (1994) av Tor Åge Bringsværd og Anne Holt .....                   | 44        |
| 4.2.1    | Husmor og vertinne .....   | 45        |
| 4.2.2    | Pappa, partyfikser og venn.....  | 47        |
| 4.2.3    | Oppsummering.....  | 49        |
| 4.3      | <i>Ikkje gløym å klappe katten</i> (1997) av Rønnaug Kleiva og Inger Lise Belsvik ...        | 49        |
| 4.3.1    | Kjøleskapsmamma .....  | 51        |
| 4.3.2    | Uinteressert pappa .....   | 53        |
| 4.3.3    | Anna .....   | 54        |
| 4.3.4    | Oppsummering.....  | 55        |
| <b>5</b> | <b>2000-tallet.....</b>  | <b>57</b> |
| 5.1      | <i>Snill</i> (2002) av Gro Dahle og Svein Nyhus.....   | 57        |
| 5.1.1    | Foreldrene.....  | 58        |
| 5.1.2    | Oppsummering.....  | 61        |
| 5.2      | <i>Gule roser til pappa</i> (2006) av Anne Kristin Aasmundtveit og Hilde Kramer .....        | 61        |

|            |  |           |
|------------|--|-----------|
| 5.2.1      | En kjærlig far.....  | 63        |
| 5.2.2      | En mor i sorg .....  | 65        |
| 5.2.3      | Oppsummering.....  | 67        |
| <b>5.3</b> | <b>Knute (2007) av Oddmund Hagen og Akin Duzakin .....</b> | <b>67</b> |
| 5.3.1      | Mor-en uoppfylt fantasi.....                               | 68        |
| 5.3.2      | Far-distansert og bitter.....                              | 71        |
| 5.3.3      | Oppsummering.....  | 73        |
| <b>6</b>   | <b>Diskusjon og avslutning.....</b>                        | <b>75</b> |
| <b>6.1</b> | <b>Oppsummering av analysenes viktigste funn .....</b>     | <b>75</b> |
| 6.1.1      | Underrepresenterte mødre .....                             | 75        |
| 6.1.2      | Mindre kjønnsdelte roller.....                             | 76        |
| 6.1.3      | Oppløsning av foreldrerollene? .....                       | 77        |
| <b>6.2</b> | <b>Utvikling og tendenser.....</b>                         | <b>78</b> |
| 6.2.1      | Utvikling.....   | 78        |
| 6.2.2      | Tendenser.....   | 80        |
| 6.2.3      | Metodiske utfordringer .....                               | 81        |
| <b>6.3</b> | <b>Svar på studiens problemstilling .....</b>              | <b>81</b> |
| <b>6.4</b> | <b>Sluttord .....</b>                                      | <b>82</b> |
|            | <b>Litteraturliste .....</b>                               | <b>84</b> |

# 1 Innledning

Bildebøker representerer for mange barn det første møtet med litteraturen, med sine ofte enkle komposisjoner, illustrerende bilder og spennende fortellinger. Gjennom bildebøkene får barn innblikk i andre, om enn fiktive, barns hverdag, følelsesliv og familier. De blir introdusert for andre typer familier og andre typer foreldre enn de kanskje selv er kjent med. Foreldrene har en selvfølkelig plass i de fleste barns liv, og dermed også i barnelitteraturen, som forbilder, støttespillere, lekekamerater, grensesettere og autoriteter. Diskusjoner om hva som er gode foreldre og hvordan man skal oppdra barna, preger stadig den offentlige debatten. Foreldrerollen i dag er annerledes enn den var før, og relasjonsterapeut Dora Thorallsdottir forklarer at «mange strever med å finne en ny måte å være mamma og pappa på. Det blir vanskelig når du ikke vil eller kan kopiere det faren eller moren din gjorde da du selv var barn» (Nilsen, 2016). Forfatter og pedagog Inger-Lise Køltzow har utgitt en bok om barneoppdragelse i dag, og beskriver dagens situasjon på denne måten: «Vi har en oppdragerrolle uten mye til mal [...]. Metoder og oppleste sannheter er byttet ut med langt mer mangfoldige og diffuse råd. Historisk er det nytt og befriende, men også forvirrende» (Køltzow, 2015). Når relasjonen mellom foreldre og barn og barneoppdragelse får så mye oppmerksomhet i samfunnet og i den offentlige debatten, er det interessant å merke seg hvor lite oppmerksomhet foreldrerollen i barnelitteraturen, og særlig i bildebøker, har fått innenfor litteraturforskningen i Norge. Kun de siste årene kan man se at foreldreaspektet ved barnelitteraturen i Norge har blitt trukket fram og forsket på, og da gjerne begrenset til kontemporære verk.

I internasjonal forskning finnes det derimot en rekke avhandlinger og artikler om foreldrerollen og fremstillingen av foreldre i barnelitteraturen. Et av de viktigste verkene i denne sammenhengen er antologien *Mothers in Children's and Young Adult Literature* (Fraustino & Coats, 2016) hvor fremstillingen av morsrollen i barnelitteratur gjennom tidene blir undersøkt og diskutert. Også doktoravhandlingen til Amy L. DeWitt ved University of North Texas, *Parental Portrayals in Children's Literature* (2005), hvor hun undersøker fremstillingen og representasjonen av foreldre i barnelitteratur fra 1900–2000, kan trekkes fram som et av de mest betydningsfulle forskningsarbeidene angående foreldrerollen i barnelitteraturforskningen. I artikkelen «Gender Role Stereotyping of Parents in Children's Picture Books: The Invisible Father» (2005) studerer David A. Anderson og Mykol Hamilton stereotypier av og kjønnsroller til foreldre i 200 bildebøker for barn. Universitetslektor ved Göteborgs Universtitet, Kristina Hermansson, har skrevet om foreldre i barnelitteraturen i

artikkelen «Inkompetenta vuxna och kompetenta barn» (2014), hvor hun beskriver trendene innenfor nordisk barnelitteratur i det 21. århundret og om sviktende og dysfunksjonelle foreldre.

I norsk sammenheng blir foreldrerollen i barnelitteraturen så vidt nevnt i utgivelser som *Slik skrev de* av Else Breen (1995) og *Den norske biletboka* av Tone Birkeland og Frøydis Storaas (1993). I førstnevnte finner man overskrifter som «Den gode mor – ankerfestet i hjemmet» og «Med de voksne i ryggen», mens man i sistnevnte får en kort innføring i «Heimen, familien og andre vaksne», hvor foreldrerollen og foreldrenes plass i bildeboka blir kort diskutert. Av nyere publiseringer kan både Hanne Kiils artikkel «Fint å ha far?» (2010) om sviktende foreldre i barne- og ungdomslitteraturen i Norge, og Ingjerd Traaviks bok *På liv og død. Tabu i bildeboka* (2012), om blant annet skilsmisse og heteronormativitet i bildebøker, nevnes.

I norsk sammenheng kan det se ut som om foreldrerollen har blitt viet ufortjent lite plass i barnelitteraturforskningen, og denne oppgaven vil supplere den eksisterende barnelitteraturforskningen. Det er nettopp det begrensede fokuset på foreldrerollen som har formet min problemstilling:

Hvordan er foreldrene fremstilt i et utvalg bildebøker utgitt mellom 1980 og 2010?

Ved å analysere et utvalg bildebøker fra de tre nevnte tiårene undersøker jeg hvordan foreldrene blir fremstilt, hvilke roller som er representert og i hvilken grad foreldrene er synlige og deltakende i narrativet.

I mitt prosjekt har jeg valgt å avgrense oppgaven til å kun se på bildebøker for barn, fordi jeg ønsker å se på hvordan foreldrene og deres rolle blir fremstilt både skriftlig og visuelt. Jeg ønsker at tekstene i utvalget mitt skal være representative for henholdsvis 1980-, 1990-, og 2000-tallet, og har derfor valgt å benytte meg av bøker som har fått oppmerksomhet i fagmiljøet. Dette betyr ikke nødvendigvis at bøkene i utvalget er de bøkene som er mest solgt eller lest i det tiåret de ble utgitt, men snarere bøker som enten har vunnet priser for beste barne- og ungdomsbok eller som har blitt trukket fram i ulike barnelitteraturhistorier og oppslagsverk. En forutsetning for valg av bøker har vært at bøkene inneholder minst én forelder og et barn, og at karakterene er mennesker. Bøker hvor ingen foreldre er til stede, eller hvor karakterene er dyr har derfor blir valgt bort.



I alt vil jeg ta for meg ni bildebøker, hvorav tre bøker representerer hvert tiår. I det følgende vil jeg gi en kort introduksjon av primærverkene jeg analyserer i oppgaven. Hver av disse bildebøkene vil bli nærmere presentert i analysekapitlene senere i denne oppgaven.

Fra 1980-tallet har jeg valgt ut bøkene *Mammaen min er høy som stjernene* av Mette Newth og Philip Newth (1980), *Faren til Pjotten* av Bjørn Rønningen (1988) og *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* av Jan Kjærstad (1989), som alle har blitt trukket frem i oversiktsverket *Den norske biletboka* (Birkeland & Storaas, 1993) som viktige bildebøker utgitt i Norge på 1980-tallet.

Fra 1990-tallet vil jeg se på *Milly Meter og delfinene* av Thorvald Steen (1990) som blir omtalt i *Den Norske biletboka* (Birkeland & Storaas, 1993), og *Karsten har bursdag* av Tor Åge Bringsvær (1994) som blir omtalt i *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa, & Vold, 2005) og *Ikkje gløym å klappe katten* av Rønnaug Kleiva (1997) som vant Kritikerprisen for beste barne- og ungdomsbok året den kom ut.

Fra 2000-tallet vil jeg se på *Snill* av Gro Dahle og Svein Nyhus (2002), som har vunnet Brageprisen for beste barne- og ungdomsbok, *Gule roser til pappa* av Anne Kristin Aasmundtveit og Hilde Kramer (2006), som blir trukket frem i Guri Fjeldbergs bok *101—de beste barne- og ungdomsbøkene 2005-2015* (2015) og til slutt *Knute* av Oddmund Hagen og Akin Duzakin (2007) som blir diskutert i Ingjerd Traakiks bok *På liv og død. Tabu i bildeboka* (2012).

Med bakgrunn i litteraturvitenskapens hermeneutiske tankegang, og med nærlesing som metodisk hovedgrep, vil jeg vil foreta en multimodal analyse av bøkene, med vekt på foreldrerollen og fremstillingen av foreldrene i bøkene. Dette vil medføre at jeg ikke nødvendigvis vil gi en like omfattende analyse av alle bøkene i sin helhet, men heller fokusere på de oppslagene hvor foreldre og barn er avbildet sammen, ettersom hovedvekten vil ligge på framstillingen av foreldrene og deres relasjon til barna.

Nærlesning som metode hadde sitt utspring i de nykritiske strømningene fra 1920-tallet og utover. Nykritikken er en litteraturvitenskapelig metoderetning for nærlesning av tekster (Ridderstrøm, 2016). Nærlesning innebærer «et grundig tekststudium og en nøye kartlegging av tekstens mønstre» (Claudi, 2013 s. 64), og å se hvordan disse mønstrene frembringer tekstens overordnede betydning. I min oppgave vil jeg analysere primærtekstene ved å bruke blant annet nærlesning som metode. Jeg vil analysere tekstene som helhet, men vie oppmerksomheten spesielt til foreldrerollen og plassen den har i verkene. Jeg vil gå bort fra nykritikkens idé om å dekontekstualisere teksten, og vil derimot se primærtekstene i sammenheng med hverandre, i et forsøk på å identifisere likheter og ulikheter i måten foreldrerollen blir fremstilt.

Teori vil bli grundigere presentert i kapittel 2 i denne oppgaven, der jeg gjør rede for teori tilknyttet barnelitteratur og bildebøker, samt kjønnteori og tidligere forskning som er relevant for oppgaven. Videre vil oppgavens analyser fordeles over tre kapitler, hvor hvert av de tre kapitlene vil ta for seg ett tiår og de tilhørende bøkene. Mot slutten av oppgaven vil jeg ha et kapittel hvor jeg sammenlikner og diskuterer funnene fra analysene. Utvalget av primærverker i denne studien er ikke stort nok til å kunne generalisere funnene, men jeg vil likevel, med nevnte forbehold, diskutere om det er mulig å finne noen form for utvikling eller tendens i fremstillingen av foreldrerollen i mitt utvalg, før jeg avslutningsvis vil oppsummere funnene i oppgaven og gi et svar på oppgavens problemstilling.

## 2 Teori

I dette kapitlet vil jeg gjennomgå relevant teori og begreper knyttet til bildebokmediet og bildebokanalyse. Først vil jeg definere og avgrense begrepet «bildebok», for så å se nærmere på de ulike måtene verbaltekst og bilde kan spille sammen for å formidle en historie til leseren. Jeg vil også gjennomgå noe kjønnteori, som vil være relevant for undersøkelsen av fremstillingen av foreldrerollene, med fokus på konstruksjoner av kjønn og kjønnsroller. Mot slutten av kapitlet vil jeg også gjennomgå tidligere forskning på foreldre i bildebøker, og presentere to undersøkelser som vil være spesielt relevante for mine analyser.

### 2.1 Hva er ei bildebok?

Åse Marie Ommundsen (2010, s. 34) skriver at en vanlig definisjon av bildeboka er at det er en bok som forteller en fortelling gjennom en kombinasjon av tekst og bilder. Ommundsens definisjon er enkel å forholde seg til, og tar for seg det kanskje viktigste aspektet ved bildebøker, nemlig multimodaliteten, men den er også for generell. For det første er bruken av begrepet «tekst» for upresis, da tekstbegrepet i bildeboksammenheng kan innebefatte både ord og bilde. I en definisjon av bildebøker ville begrepet «verbaltekst» vært mer presist. For det andre kan Ommundsens definisjon romme alt fra illustrerte romaner til tegneserier. Dersom man supplerer med definisjonen til den svenske bildebokforskeren Kristin Hallberg, som skriver at bildeboka er en «barnbok med én eller flere bilder på varje oppslag» (Hallberg, 1982, s. 164), får man en mer presis og avgrenset definisjon. Samtidig må det presiseres at en bildebok ikke nødvendigvis må være en barnebok, da det også finnes bildebøker skrevet for voksne, to norske eksempler er *Maria og José* (Loe & Hiorthøy, 1994) og *Hitler, Jesus og farfar* (Ask, 2006). I *Den norske biletboka* støtter Birkeland og Storaas Hallbergs definisjon, men presiserer at bildene er «til vanlig kombinert med tekst» (Birkeland & Storaas, 1993, s. 14). Mjør, Birkeland og Risa spisser denne definisjonen ytterligere, og skriver at bildebøker, i tillegg til å måtte ha ett eller flere bilder på hvert oppslag, også må ha et fullstendig narrativ, ved at «alle oppslaga i ei bildebok utgjør ein tematisk og dramaturgisk heilskap» (Mjør, Birkeland, Risa, & Elling, 2006, s. 115). Med denne definisjonen utelukker de blant annet pekebøker for små barn. Denne definisjonen er dessuten problematisk, fordi den utelukker lyrikkbildebøker og faglige bildebøker som ikke nødvendigvis har en sammenhengende historie, eller en dramaturgisk helhet, men like fullt er

bildebøker. Bjorvands begrep «estetisk helhet» som alternativ til «dramaturgisk heilskap» fungerer bedre i sammenheng med moderne bildebøker (Bjorvand, 2002, s. 69).

I bildebokforskningens tidlige år var det flere forskere som mente at bildebøker for barn var en egen litterær *sjanger*. Blant disse fant man kanadiske Perry Nodelman (1997) som mente at selv om bildebøker og annen barnelitteratur kan romme mye, har denne litteraturen så mange fellestrekk at den kan defineres som en egen sjanger. Også danske Nina Christensen ville argumentere for at barnelitteratur var en egen sjanger, med sin doktoravhandling *Den danske billedbok 1950—1999* (Christensen & Rasmussen, 2003). Men som Christensen selv skriver i artikkelen «I bevægelse: billedbøger og billedbogsforskning under forvandling» (2014, s. 7), har bildeboken blitt beskrevet og diskutert som en særegen sjanger i et begrenset omfang, mens det er forståelsen av bildeboka som et medium og en kunstform, som har vunnet frem i fagmiljøet.

Mjør og Birkeland og Ulla Rhedin skriver at bildeboka gjerne blir sammenliknet med andre multimodale kunstformer, som for eksempel film og teater, og derfor gjerne omtales som et *medium* (Mjør & Birkeland, 2012, s. 70; Rhedin, 2013, s. 29). Bildebokas kombinasjon av verbaltekst og bilde, samt at ei bildebok ofte blir lest høyt, eller *fremført*, gjør at paralleller lett kan trekkes mellom disse ulike multimodale kunstformene. Mjør og Birkeland forklarer at «Fremfor scener, som i en film, er det i bildeboka oppslag. Oppslagene i en bildebok står i en seriell sammenheng, ett bilde viser tilbake til tidligere oppslag og skaper forventning til neste» (2012, s. 70). I sin doktoravhandling understreker Mjør at «forventninga som knytter seg til det å bla om, er særmerkt for bildeboka som medium» (Mjør, 2009, s. 34). Når vi anser bildeboka som et medium, medfører det at man kan analysere boka som fysisk objekt, og for eksempel undersøke format, for- og bakside og betydningen av det å bla om (Christensen, 2014, s. 6). Å omtale bildeboka som medium er også mer dekkende, i den forstand at bildeboka, som nevnt, kan romme mange ulike sjangre, som for eksempel fagbok, lyrikksamling og kokebok.

## 2.2 Verbaltekst og bilde

Bjorvand (Bjorvand & Slettan, 2004, s. 124) skriver at alle bøker er multimodale, som betyr at de består av mer enn ett tegnsystem. Som eksempel trekker Bjorvand frem romanen, og forklarer at denne består av for eksempel modalitetene *skrift* og *formgivning*. I bildebøker er de viktigste modalitetene, som nevnt, verbaltekst og bilde. Rhedin skriver at «Den moderna bilderboken är från början ett bimedialt fenomen [...] där narrationen sker både i text och

bild. Det specifikt 'bilderboksmässiga' är resultatet av relationen mellan dessa storheter» (Rhedin, 1993, s. 59). Modalitetene verbaltekst og bilde er i bildeboken knyttet så tett sammen at man kan snakke om en «syntese mellom verbalteksten og bildene» (Bjorvand & Slettan, 2004, s. 124). Denne syntesen representerer det Kristin Hallberg kaller bildebokas *egentlige* tekst og omtales gjerne som *ikonotekst*. Ikonotekst er et utvidet tekstbegrep, hvor man ikke kan se på verbaltekst og bilde hver for seg, men hvor man ser de to modalitetene som en enhet, hvordan de spiller sammen og skaper mening. Begrepet ikonotekst ble innført av Hallberg på 1980-tallet som en teori og et redskap for å håndtere og analysere bildeboka. Hallberg skriver at «Ikonotextbegreppet har den fördelen att det inte utgår från något som helst primärforhållande bild/text, utan hänsyftar på den helhet som uppstår vid läsning av bild och text» (Hallberg, 1982, s. 165). Ikonotekstbegrepet har fått stort gjennomslag spesielt i Norden, og brukes i dag av de fleste nordiske barnelitteraturforskere. Ikke-nordiske barnelitteraturforskere bruker stort sett ikke begrepet til Hallberg, men forholder seg likevel til samspillet mellom verbaltekst og bilde på ulike måter. Kanadiske Perry Nodelman skriver at man ikke kan se på verbalteksten eller bildene som separate komponenter, men snarere som en enhet, dersom man skal forstå det fullstendige narrative i bildeboka: «placing them into a relationship with each other inevitably changes the meaning of both, so that good picture books as a whole are a richer experience than just the sum of their parts» (Nodelman, 1988, s. 199). Videre konkretiserer han: «The words change the pictures, and the pictures change the words» (s. 220). Uten å bruke begrepet ikonotekst, eller noe annet konkret begrep, formidler han tanken om det tette samspillet mellom verbaltekst og bilde som også Hallbergs begrep springer ut ifra.

Mens Hallbergs begrep er konkret og anvendelig, er det flere bildebokforskere som mener at, selv om begrepet fanger det essensielle ved syntesen mellom verbaltekst og bilde, er ikke begrepet tilstrekkelig til å beskrive den store variasjonen i forskjellige typer samspill mellom verbaltekst og bilde man kan finne i bildebøkene. Rhedin (1993) skriver at hvordan leseren forstår forholdet mellom verbaltekst og bilde i en bildebok, og hvordan disse skaper en helhet, kan ha mye å si for å oppnå en dypere forståelse av verket. Hun presenterer derfor tre kategorier som skal belyse hvordan verbalteksten og bildene spiller sammen i ulike typer bildebøker:

- **Den episke bildeboken – den illustrerte teksten:** Teksten er dominerende. Bildene er ikke nødvendige for å forstå handlingen eller budskapet i boka. Teksten er overordnet bildene.

- **Den ekspanderende teksten:** Teksten er skrevet med tanke på at narrasjonen skal fullbyrdes gjennom bilder. Bildene fullbyrder fortellingen, samt fortolker og utvider teksten.
- **Den genuine bildeboka:** Verbalteksten og bildene er avhengige av hverandre for at narrasjonen skal virkeliggjøres. Verken verbalteksten eller bildene kan forstås alene. (Rhedin, 1993, s. 79–105)

Rhedins tre kategorier blir kritisert av Nikolajeva og Scott (2001), som skriver at de kan akseptere Rhedins første kategori, men at de to siste kategoriene fremstår som kunstige, i den forstand at forskjellene mellom dem er veldig subtile og subjektive, samt at de mangler klare kriterier. Nikolajeva og Scott mener Rhedins kategorier er utilstrekkelige som klassifiseringsverktøy, og presenterer derfor, inspirert av blant andre Joanne Golden (1990), fem kategorier som viser spennet i hvordan verbaltekst og bilde kan forholde seg til hverandre:

- **Symmetrisk bildebok:** To parallelle historier, en verbal og en visuell, som i prinsippet forteller det samme og dermed skaper redundans
- **Kompletterende bildebok:** Verbaltekst og bilde kompletterer hverandre, utfyller hverandres huller, kompenserer for hverandres utilstrekkeligheter
- **«Ekspanderende» eller «forsterkende» bildebok:** Bildene forsterker eller understøtter verbalteksten; den verbale fortelling er svært avhengig av bildene og kan ikke forstås uten dem. Forholdet kan også være det omvendte, slik at det er teksten som forsterker bildene
- **«Kontrapunktisk» bildebok:** Verbaltekst og bilder står i et kontrapunktisk forhold til hverandre; de stiller spørsmålsteget ved hverandre på en spennende og kreativ måte, verken verbaltekst eller bilder er forståelige uten hverandre
- **Motstridende eller ambivalent bildebok:** Det kontrapunktiske har utviklet seg til konflikt, verbaltekst og bilder stemmer ikke overens, det skapes forvirring og usikkerhet

(Nikolajeva, 2000, s. 22)

Nikolajeva og Scotts kategorier er presise, utfyllende og anvendelige, og har som et resultat fått større gjennomslag enn Rhedins kategorier. Nikolajeva og Scott presenterer sine kategorier som typer av bildebøker, men det er viktig å presisere at de ulike samspillene mellom verbaltekst og bilde kan forekomme i én og samme bildebok, og varierer fra oppslag til oppslag. En bildebok har ikke nødvendigvis et gjennomgående symmetrisk eller

kontrapunktisk forhold mellom verbaltekst og bilde, men gjerne en blanding av flere av kategoriene.

## 2.3 Multimodalitet og modal affordans

Som Nikolajeva og Scott viser med sine fem kategorier, forholder ord og bilde seg til hverandre på ulike måter i en bildebok. Hva verbalteksten uttrykker og hva bildet uttrykker behøver ikke alltid være det samme. Ord og bilde har ulik *affordans* (Jewitt og Kress 2003), eller ulikt kommunikativt potensial. Bjorvand forklarer det på denne måten: «Alle modaliteter har ulike grenser for hva og på hvilken måte de kan uttrykke noe til en leser» (Bjorvand & Slettan, 2004, s. 124). Med dette mener hun at verbalteksten for eksempel egner seg til å si noe om en karakters navn, hvor gammel karakteren er, hva karakteren gjør, mens bilder gjerne egner seg mer til å si noe om karakterens utseende, størrelse, omgivelser eller plassering i forhold til andre karakterer. Anne Løvland skriver at det enkelt sett finnes to typer multimodalt samspill. Den første er det hun kaller *multimodal redundans*, som handler om at tekst og bilde hovedsakelig formidler den samme informasjonen, men på forskjellig måte (Løvland, 2010). Løvland forklarer det slik: «Multimodal redundans mellom for eksempel skrift og bilde handler ikke om identisk gjentakelse, men om at større eller mindre deler av meningsinnholdet blir uttrykt gjennom begge modalitetene» (2010, s. 2).

Den andre typen multimodalt samspill Løvland trekker frem er *funksjonell spesialisering*, som dreier seg om at de «ulike modalitetene har spesialiserte oppgaver og funksjoner i kommunikasjonshandlingen» (Løvland, 2010, s. 2). Med andre ord overlapper ikke informasjonen i modalitetene på samme måte som i ikonotekster med multimodal redundans. Modalitetene skiller seg fra hverandre i hva slags informasjon de formidler og hvordan de formidler den, og de har ulik mulighet til å skape betydning.

## 2.4 Verdiperspektivering

Hvordan en karakter i en bildebok fremstilles visuelt kan skape inntrykk av enten distanse eller nærhet hos leseren. Karianne Skovholt og Aslaug Veum forklarer at når det gjelder fremstilling av personer i bilder og illustrasjoner kan man trekke linjer til ansikt-til-ansikt-kommunikasjon, hvor man har sosiale normer for hvor nært innpå hverandre vi kan gå i ulike sosiale sammenhenger (Skovholt & Veum, 2014, s. 106). Utsnittet i et bilde fungerer som en ressurs for å skape ulike grader av symbolsk nærhet eller distanse mellom den som er avbildet og leseren. Carey Jewitt og Rumiko Oyama (2001) har laget en oversikt over hvilken

effekt bildeutsnittet har på relasjonen mellom leseren og den som er avbildet. Et nært, eller ultranært utsnitt, som viser hodet og skuldrene på personen, kan ha en dramatisk effekt og kan skape en følelse av nærhet og konstruere et personlig forhold mellom leseren og den representerte personen på bildet. Et halvtotalt utsnitt, som viser personen fra livet og opp, kan konstruere et sosialt forhold, mens et heltotalt utsnitt, som viser hele personen, kan konstruere et upersonlig forhold mellom leseren og den representerte, fordi det skaper avstand. Et heltotalt utsnitt kan også bidra til å gi leseren oversikt over situasjonen som avbildes (Jewitt & Oyama, 2001, s. 146).

Også synsvinkelen i et bilde kan fortelle leseren mye. Gjennom synsvinkelen i et bilde kan holdningene til personen som er avbildet komme til uttrykk (Skovholt & Veum, 2014, s. 108). Claire Harrison (2003, s. 53) skriver at det primært er to typer synsvinkel som sier noe om holdningene til personene i et bilde; horisontal synsvinkel og vertikal synsvinkel.

Den horisontale synsvinkelen, det vil si om en person blir fremstilt forfra, bakfra eller fra siden, kan virke inn på om leseren får en følelse av å bli inkludert i situasjonen som avbildes. Dersom synsvinkelen er frontal, altså at personen blir avbildet forfra, skapes det en følelse av involvering hos leseren. Vinkelen impliserer at den avbildede er «en av oss». Dersom den avbildede personen blir fremstilt fra siden eller bakfra skapes det en distanse mellom leseren og den avbildede, og det impliseres at den avbildede er «en av dem» (Harrison, 2003, s. 53).

Den vertikale synsvinkelen i et bilde forteller noe om hvem som har makten, om det er den avbildede personen eller leseren. Dersom personen på bildet blir sett ovenfra, såkalt fugleperspektiv, skapes det en følelse av at leseren har mer makt enn den som blir avbildet. Ved bruk av medium vinkel, hvor leseren og den avbildede er øye-til-øye, oppstår det en maktbalanse i bildet, hvor leseren og den avbildede er likeverdige. Dersom det blir brukt froskeperspektiv, at den avbildede personen blir fremstilt fra en undervinklet posisjon, oppleves det som om den avbildede har mer makt enn leseren (Harrison, 2003, s. 53).

## 2.5 Paratekst

Når man har med bildebøker å gjøre, er det ikke utelukkende selve fortellingen som kan gi viktig informasjon. Også parateksten kan tilby viktig informasjon til leseren allerede før man har åpnet boken. Begrepet paratekst ble lansert av Gérard Genette (1997), og innebærer alt ved en bok som ikke er selve fortellingen. I sammenheng med bildebøker forklarer Ingjerd Traavik begrepet ved å si at «Alt som kommer før første oppslag i boka kalles *paratekster*»



(Traavik, 2012, s. 172). Traaviks forklaring av begrepet oppleves som upresis, ettersom paratekstbegrepet også omfatter alt som følger *etter* siste oppslag i boka. Dette kan innbefatte for eksempel kolofonside, bakre innsideperm og bokas bakside, som er med på å avrunde historien. Genette (1997) forklarer at parateksten fungerer som en dørstokk til selve verket, hvor den potensielle leseren enten kan fortsette inn i selve historien, eller snu, og la fortellingen forbli ulest. Paratekstbegrepet er et slags samlebegrep, som refererer til begrepene *peritekst* og *epitekst* (Genette, 1997, s. 5).

Periteksten er en del av selve boka, og innbefatter blant annet omslag, tittel, tittelside, innsidepermer og epilogbilde. Omslaget er permene som omslutter boka. På forsiden av omslaget finner man gjerne navn på forfatter, tittel, forlag og en illustrasjon. På baksiden av omslaget finner man gjerne en baksidetekst, et kort innblikk i hva boka handler om. Når det gjelder omslaget, og spesielt forsiden, forklarer Nikolajeva og Scott at «the cover of a picturebook is often an integral part of the narrative, especially when the cover picture does not repeat any of the pictures inside the book» (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Forsidebildet kan med andre ord være en viktig del av fortellingen, eller i det minste gi en viktig innsikt i hva boka skal handle om.

Innsidepermene i bildeboka kan være blanke, eller romme mønstre eller andre enkle illustrasjoner. Innsidepermene kan også brukes som en del av narrativet. I flere bildebøker kan man finne karakterer og omgivelser fra selve fortellingen allerede på innsidepermene. Å benytte innsidepermene som en del av selve narrativet, eller til å forberede eller avrunde, har blitt et mer og mer vanlig grep. Ved å ta i bruk innsidepermene kan illustratøren sette en stemning for, eller utbrodere om, den kommende fortellingen. Sammenligner man fremre og bakre innsideperm, kan man ofte dessuten raskt avkode hvilken utvikling man kan forvente i historien.

Tittelsiden inneholder gjerne bokas tittel, navn på forfatter og illustratør og forlag. I mange bildebøker finner man også en illustrasjon på tittelsiden, og denne kan på samme måte som forsidebildet og illustrasjoner på innsidepermene foreslå eller underbygge en viss tolkning av den kommende fortellingen (Nikolajeva & Scott, 2001).

På de siste oppslagene i en bildebok, etter den egentlige historien er ferdig fortalt, kan man finne et epilogbilde. Epilogbildet kan være kun dekorativt, eller det kan vise til handlingen i historien som har blitt fortalt. Mens forsidebildet og tittelbildet forbereder leseren på innholdet i boka, kan epilogbildet avrunde innholdet i boka.

Epitekster er tekster som ikke er trykt i selve boka, men som på andre måter er knyttet til verket. Eksempler på epitekster kan være anmeldelser av boka, bokomtale, reklame for boka eller intervjuer med forfatteren knyttet til boka.

I mine analyser vil jeg i hovedsak forholde meg til aspekter ved periteksten, spesielt omslaget og tittelsiden i bildebøkene, da de vil være mest relevant i henhold til temaet for oppgaven.

## 2.6 Kjønnsteori

Kjønnsteori er et fagfelt som har vokst frem fra den feministiske kritikken, og som på et overordnet nivå dreier seg om forestillinger om kjønn. Sentrale spørsmål i kjønnsteorien handler om hva kjønn er, hvordan forestillingen om kjønn har virket og forandret seg historisk, og hvordan den opererer i dagens samfunn (Mortensen et al., 2008). Selv om kjønnsteorien blir ansett som et eget fagfelt, er dette feltet tverrfaglig. Forståelser av kjønn og hva det er, diskuteres blant annet i fagfelt som biologi, humanvitenskap, samfunnsvitenskap og feministisk vitenskapsteori (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 31). Kjønnsteorien som fagfelt har vokst frem som en kritikk av tradisjonelle forståelser av kjønn og som et forsøk på å åpne for nye måter å tenke omkring kjønn. Mortensen et al. (2008, s. 17) skriver at det er vanlig å anse Sigmund Freud som den første som stilte spørsmålet om kjønn på en grunnleggende og vitenskapelig måte, og videre at hans psykoanalyse «[åpnet] for en ny og revolusjonerende måte å tenke kjønn og seksualitet på, nemlig som sosialt og kulturelt fenomen». Å anse kjønn som et sosialt og kulturelt fenomen er en tanke som fremdeles står sterkt i mange områder av kjønnsteorien.

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på de kjønnsteoretiske retningene innen humanvitenskap og samfunnsvitenskap, da det er teorier innenfor disse to feltene som vil være mest relevante for mine analyser. Jeg vil ta utgangspunkt i to antologier som tar for seg kjønnsteori på hver sin måte: Mortensen, Egeland, Gressgård, Holst, Jegerstedt, Rosland og Sampsons *Kjønnsteori* (2008) og Lorentzen og Mühleisens *Kjønnforskning: en grunnbok* (Lorentzen & Mühleisen, 2006). Humanvitenskapens teorier om kvinnen som den Andre og om performativitet, samt samfunnsvitenskapens teori om kjønnsroller, vil være mest relevante for mine videre analyser, og blir derfor kort presentert under. Jeg vil også gi et kort overblikk over forskning knyttet til kjønn og familie.

### 2.6.1 Humanvitenskapelig kjønnsforskning

Humanvitenskapen har historie, språk, kultur og kunst som sitt studieobjekt. Fag som litteraturvitenskap, kunsthistorie, filosofi, teatervitenskap, språkfag og historiefag hører til innunder humanvitenskapen, og det disse fagene har til felles, er at de studerer og analyserer språklige og billedlige uttrykk og betydninger (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 43). Kvinne- og kjønnsforskning har hatt et bredt nedslagsfelt i humanvitenskapen. I det følgende vil jeg redegjøre for to teorier som har hatt stor betydning innenfor feltet, og som har overføringsverdi til mine analyser: Simone de Beauvoirs teori om kvinnen som den Andre, og Judith Butlers performativitetsteori.

Hilde Bondevik og Linda Rustad skriver at «deler av kvinneforskningen definerte kvinnen ut fra hennes forskjell fra menn» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 49). Dette betyr at utgangspunktet for forskningen var at mannen var normen, og kvinnen ble sett på som noe annet enn normen. Denne kategoriseringen resulterer i en konstruksjon av kvinnen som den Andre. Simone de Beauvoir tok for seg normativitetsproblemet i sin bok *Det annet kjønn* (1949), hvor hun sammenliknet forholdet mellom mann og kvinne med forholdet mellom lensherre og vasall (Beauvoir, 1996 [1949], s. 15). I denne sammenlikningen er kvinnen med andre ord underlagt, og avhengig av, mannen. Ifølge de Beauvoir har kvinnen, som følge av dette avhengighetsforholdet, ikke hatt samme mulighet som mannen til å sette seg egne mål og gå utover egne grenser. Bondevik og Rustad skriver at «Samfunnsutviklingen, historien og kulturen har [befestet kvinnens] plass i hjemmet og i familien, hvorfra hun ikke evner å skue utover seg selv» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 50). Selv om kvinners plass i samfunnet og kvinners rettigheter står sterkere i dag enn da de Beauvoir utga sin bok, pågår det fremdeles en slik produksjon av «annethet», enten den er knyttet til kjønn, seksualitet, etnisitet eller klasse (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 51).

Kjønnsforskeren Judith Butler har utviklet en teori om kjønn hvor performativitet står sentralt. Begrepet performativitet er hentet fra talehandlingsteorien, som betegner performative utsagn som utsagn som skaper reelle effekter i verden (Mortensen et al., 2008, s. 76). Ifølge Butlers teori er ikke kjønn noe man er eller har, men noe som blir gjort. Kjønn er noe som kommer frem gjennom handlinger og praksiser, og måten vi snakker om kjønn på (Mortensen et al., 2008). Om «å gjøre kjønn» skriver Butler: «As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established» (Butler, 1999 [1990], s. 178). Å gjøre kjønn er en prosess som foregår kontinuerlig. Denne prosessen

må forstås i sammenheng med individets sosiale og kulturelle kontekst. Samfunnets normer påvirker individets iscenesettelse av kjønn, og individets iscenesettelse av kjønn påvirker samfunnets normer. Hvordan man oppfører seg, snakker og ser ut, er altså avgjørende for hvilket kjønn man blir *gjenkjent* som.

## **2.6.2 Samfunnsvitenskapelige forståelser av kjønn**

Kari Nyheim Solbrække og Helene Aarseth skriver at den første samfunnsvitenskapelige teorien om kjønn tok utgangspunkt i begrepet *kjønnsroller* (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 65). Kjønnrollebegrepet gjorde det mulig å snakke om kjønn som noe sosialt formet, og ikke bare noe som er biologisk bestemt. Ifølge samfunnsvitenskapens forståelse av kjønn, er ikke kjønn knyttet til medfødte biologiske og psykologiske egenskaper hos kvinner og menn, men blir til ved at individet med utgangspunkt i sitt biologiske kjønn sosialiseres inn i en kjønnrolle. Denne sosialiseringen skjer først i familien, og senere gjennom en sekundær sosialisering i samfunnet.

Kjønnrolleforskerne mente at det med kjønnrollene følger forventinger til og normer for hvordan individet skal oppføre seg, og hvilke posisjoner individet skal innta. Disse forventningene kommer spesielt frem i arbeidslivet og i familien. Den amerikanske sosiologen Talcott Parsons (1943) la stor vekt på «posisjonene i familien og rollefordelingen som var knyttet til kjønnenes ulike funksjoner i reproduksjonen» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 66). Med dette mente han at menn skulle ivareta de «instrumentelle funksjonene», som å forsørge familien, og kvinner skulle ivareta «ekspressive funksjonene», som å vise omsorg og kjærlighet for familien. Solbrække og Aarseth skriver at denne arbeidsfordelingen ble sett på som en «funksjonell og optimal måte å ordne det spesialiserte samfunnets ulike behov på» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 66).

De nordiske kjønnrolleforskerne tok avstand fra tanken Parsons representerte. Som et resultat utviklet kjønnrolleforskningen i Norden seg i en mer kritisk retning. Forskerne gikk bort i fra tanken om at kjønnrollene var knyttet til kjønnenes rolle i reproduksjonen, og viste i stedet hvordan kjønnsspesifikk atferd var sosialt lært og dermed mulig å forandre. De nordiske kjønnrolleforskerne beskriver kjønn som et «sosialt kjennetegn som blir et prinsipp for tildeling av oppgaver, plikter og rettigheter» og argumenterer videre for at «mannsrollen og kvinnerollen ikke utfyller hverandre som komplementære deler i en funksjonell enhet, men i stedet er en ordning som fordeler makt og ressurser ulikt» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 66).

### 2.6.3 Kjønn og familie

Familiestruktur og arbeidsfordeling mellom kjønnene er og har vært grundig undersøkt og diskuterte temaer i kjønnsforskningen. Mye har endret seg de siste 50 årene; kjernefamiliens posisjon i samfunnet er svekket og arbeidsfordelingen mellom kjønnene er mer likestilt. Åse Røthing og Helene Aarseth trekker frem sosiologen Anthony Giddens, som i boka *The Transformation of Intimacy* (1992), hevder at vi i dag har forlatt den komplementære familieformen, hvor menn og kvinner hadde ulike funksjoner å fylle basert på kjønn. I stedet har vi fått en «demokratisering av intimsfæren» der det ikke lenger er gjensidig avhengighet som binder oss sammen, men at det heller er kjærlighet som har blitt det overordnede målet for samlivet. De fleste vil være enige med Giddens om at det i dagens postindustrielle samfunn er mer likestilte kjønnsrelasjoner, men det finnes også kjønnsforskere som problematiserer Giddens' fremstilling. Røthing og Aarseth skriver at «[m]ange kvinne- og kjønnsforskere i stedet [vil] si at over- og underordningsrelasjoner basert på kjønn i dag antar nye og mer usynlige former» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 170). De forklarer videre: «Mens den strukturelle over- og underordningen var tydelig så lenge det var en klar kjønnsarbeidsdeling der kvinner hadde ansvaret for det ubetalte omsorgsarbeidet og menn deltok i økonomi og samfunnsliv, videreføres den på mer indirekte måter i dagens tilsynelatende likestilte samfunn der både menn og kvinner er yrkesaktive» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 170). Med dette mener de for eksempel at selv om en kvinne har en karriere og høy inntekt, vil mannen i de fleste heteroseksuelle forhold fremdeles være høyere på karriere- og inntektsstigen. På den måten er kvinnen fremdeles underordnet mannen.

Mens kvinnens rolle som husmor og omsorgsperson har preget mye av kjønnsforskningen, ble det på 1990-tallet økt interesse for menns deltakelse i familien. Menns rolle som forsørgere i den tradisjonelle kjernefamilien førte til at fedre i industrisamfunnet var mye fraværende, og ikke hadde like sterk relasjon til barna som mødrene hadde. Men ettersom andelen gifte kvinner som hadde lønnet arbeid økte betydelig i 1970-årene, og samfunnet ble mer likestilt, fikk også fedrene muligheten til å ta større del i barneomsorgen (Lorentzen, 2012). Flere studier fra 90-tallet og senere tyder på at man er på vei inn i en ny fase, hvor forholdet mellom far og barn er en helt sentral del av fedrenes liv (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 173). «Innenfor mannsforskningen settes disse utviklingstrekkene i forbindelse med endrede utforminger av maskulinitet. Særlig er det flere studier av

middelklassefedre i de nordiske landene som argumenterer for at forsørgermaskuliniteten er avløst av en ny og mer nærværende maskulinitet, kalt omsorgsmaskulinitet» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 174).

Kjønnteori er et bredt felt, med mange ulike teorier og teoretikere, hvor teorier innad og på tvers av fagfelt både er enige med hverandre og helt uenige med hverandre. Teoriene jeg har gjennomgått kort over har alle aspekter som kan være nyttige å anvende når man skal undersøke fremstillingen av foreldre i bildebøker. Teorier om kjønn kan gi ekstra innsikt i spørsmål knyttet til foreldrenes kjønnsroller, roller i familiene, og familiestrukturer. Hvilke roller har mødrene og fedrene i bildebøkene? Blir foreldrene fremstilt som likestilte individer? Handler foreldrene i henhold til tradisjonelle kjønnsroller, eller bryter de med dem?

## 2.7 Tidligere forskning på foreldre i bildebøker

I det følgende vil jeg gi et lite overblikk over tidligere forskning på fremstillingen av foreldre i bildebøker, og se spesielt på to studier som jeg vil ta utgangspunkt i, i mine egne analyser. De to studiene jeg vil ta utgangspunkt i er Amy L. DeWitts doktoravhandling *Parental Portrayals in Children's Literature* (2005) fra University of North Texas, og David A. Anderson og Mykol C. Hamiltons artikkel «Gender Role Stereotyping of Parents in Children's Picture Books: The Invisible Father» (2005). DeWitts undersøkelser er basert på et utvalg av 251 «enkle» bildebøker utgitt mellom 1900 og 2000, oppført i *Children's Catalog* (H.W. Wilson Co., 2001). Andersons og Hamiltons undersøkelser er basert på et utvalg av 200 amerikanske bildebøker for barn, inkludert 30 Cadecott Medal-vinnere og Honor Books, samt 155 ikke-Cadecott-vinnende bestselgere.

Tidligere forskning på fremstillingen av foreldre og foreldreroller i bildebøker viser, ifølge Anderson og Hamilton (2005), at kjønnsstereotypiske fremstillinger i barnelitteratur kan påvirke barneleserens holdninger og oppførsel. Anderson og Hamilton trekker fram studien til Trepanier-Street og Romatowski (1999), som viste at når bøker ble valgt med tanke på utradisjonell fremstilling av kjønnsroller, førte det til en nedgang i kjønnsstereotypiske holdninger hos førskolebarn som leste bøkene. DeWitt (2005, s. 1) skriver at barn tidlig lærer hvilke roller det er forventet at foreldre skal ha, gjennom å observere familiemedlemmer og andre i nær omgangskrets, men at disse rollene ofte blir forsterket gjennom andre medium, som for eksempel bildebøker. Hvordan foreldre fremstilles i bildebøker og andre bøker for barn, kan derfor være viktig for hvordan barn

forholder seg til kjønnsroller, og hvilke forventninger barn kan ha til foreldre og foreldreroller.

### 2.7.1 Fraværende fedre og fem foreldreroller

Anderson og Hamilton (2005) fant i sin studie ut at fedre i bildebøker var betydelig underrepresenterte, og ble fremstilt som lite kjærlige og late når det gjaldt omgang og samvær med barn. Videre fant de at når fedrene først var tilstede i bildebøkene, var sannsynligheten for at fedrene ville ta på, klemme, kysse, snakke med eller mate barna, mindre enn for mødrene. Mødrene ble oftere enn fedrene fremstilt som omsorgspersoner og oppdragere, samt som rundere karakterer som kunne uttrykke et bredt spekter av følelser.

I doktoravhandlingen *Parental Portrayals in Children's Literature: 1900—2000* (2005) presenterer DeWitt fem kategorier som hun kaller *Parental role categories*. Disse kategoriene er lekekamerat (companion), oppdrager (disciplinarian), praktisk omsorgsgiver (caregiver), emosjonell omsorgsgiver (nurturer) og forsørger (provider) (DeWitt, 2005, s. 18). En forelder i lekekameratrollen tar gjerne barnet med ut på tur, deltar i fysisk lek eller oppmuntrer til ikke-fysisk lek, som for eksempel brettspill eller tegning. Ifølge DeWitt kan både mødre og fedre ta på seg rollen som lekekamerat, men typen lek de deltar i, varierer gjerne med kjønn, hvor fedre gjerne deltar i fysisk lek, mens mødre oppfordrer til, og deltar i, ikke-fysisk lek.

Oppdragerrollen er basert på hendelser hvor forelderen må korrigere barnets oppførsel. Korrigerende av dårlig oppførsel kan inkludere både kjefting, irettesetting i en ikke-truende tone, fysisk og ikke-fysisk straff. Oppdragerrollen kan inntas av både mødre og fedre, men DeWitt (2005, s. 58) fant at det var litt mer sannsynlig at mødrene gjennomførte alle disse formene for oppdragelse enn at fedrene gjorde det.

Den praktiske omsorgsgiverrollen omfatter matlaging, mating, påkledning, vaskning av barnet, samt å være til stede ved barnets leggetid. Ifølge DeWitts undersøkelse var mødre mye mer sannsynlig å gjennomføre noen av disse handlingene enn fedre var. DeWitt trekker også frem en undersøkelse av Larossa, Jaret, Gadgil og Wynn (2000) som viste at dersom menn inntar denne rollen blir det ofte fremstilt humoristisk og mennene blir ofte fremstilt som inkompetente.

Den emosjonelle omsorgsgiverrollen dreier seg om fysiske og verbale uttrykk for kjærlighet, oppmuntring og emosjonell støtte, målrettet undervisning av barnet, samt samtaler om barnets tanker og følelser. DeWitt fant at 51 % av alle mødrene i bildebøkene utførte

minst én av disse handlingene, mens ca 42 % av fedrene utførte en eller annen form for emosjonell omsorgsgiving.

Forsørgerrollen er basert på om forelderen er fremstilt i lønnet arbeid utenfor hjemmet. Tradisjonelt sett er det fedrene som inntar denne rollen, mens mødrenes arbeid tradisjonelt er husarbeid og rollen som mor (DeWitt, 2005, s. 18–19). DeWitt fant at kun 5.6 % av mødrene i hennes undersøkelser hadde arbeid utenfor hjemmet, mens nesten fire ganger så mange fedre (26.6 %) ble fremstilt arbeidende utenfor hjemmet.

I den videre analysen i denne oppgaven vil DeWitts (2005, s. 58–61) fem kategorier brukes som utgangspunkt for å undersøke fremstillingen av foreldrerollen i bildebøkene.

### **2.7.2 Den gode-nok moren**

Alexandra Kotanko (2016) skriver at en god mor, slik hun ofte blir fremstilt i vestlig kultur, er forkroppsliggjørelsen av ofring. Den gode moren navigerer innenfor ideen om at hun må ofre sin egen individualitet, seksualitet, personlige ambisjoner og barndom, for å kunne oppfostre de samme kvalitetene i sitt eget barn (Kotanko, 2016, s. 170). Kotanko er kritisk til effektene denne fremstillingen av den perfekte moren kan ha på barn. Hun trekker frem psykoanalytikerens Donald Winnicots term «good-enough mother». Den gode-nok moren er «able to recognize her ambivalence toward her children and is aware of both the love and the hatred she feels toward her role as a mother. [...] Unlike a <good> mother, a good-enough mother may be reluctant to happily sacrifice herself to a child's every need» (Kotanko, 2016, s. 171). Den gode-nok moren oppdrar barnet, og er der for å hjelpe når barnet trenger det, men står ikke på tå-hev for barnet konstant. En god-nok mor har egne interesser utover det å være mor.

Kotanko skriver at det å ha en god-nok mor er bra, og at det vil hjelpe barnet til å forstå forskjellen på fantasi og virkelighet. Som et resultat av barnets frustrasjon over å ikke ha en «god», altoppofrende mor, vil barnet begynne å se objekter for det de virkelig er. Det blir klart for barnet at den perfekte mor kun er en hallusinasjon, en fantasi (Kotanko, 2016, s. 171). Som eksempel trekker Kotanko frem to kvinnelige hovedkarakterer i to ulike barnebøker; Wendy fra *Peter og Wendy* (Barrie, 1911) og Coraline fra *Coraline* (Gaiman & McKean, 2003). Begge de to jentene er misfornøyde med sine gode-nok mødre, og forlater dem til fordel for en fantasiverden. Etter hvert går det opp for begge jentene at deres gode-nok mødre i realiteten er bedre enn noe de kunne oppnå i fantasiverdenen.



Ifølge Kotanko og Winnicott er altså den perfekte mor et uoppnåelig ideal som barn ikke trenger for å være lykkelige (Kotanko, 2016, s. 171). Det vil følge av analysene om foreldrerollens status, i tråd med Kotanko og Winnicots perspektiv, er uoppnåelig eller godnok, og om hvordan den har en påvirkning på barnas relasjonelle forhold med forelderen det er snakk om.

## 3 1980-tallet

I dette kapittelet vil jeg ta for meg bøkene *Mammaen min er så høy som stjernene* (1980) av Mette og Philip Newth, *Faren til Pjotten* (1988) av Bjørn Rønningen og Vivian Zahl Olsen og *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* (1989) av Jan Kjærstad og Vivian Zahl Olsen.

Kapittelet vil være delt inn i tre analyser, og i hver av analysene vil jeg først gi et kort handlingsreferat av den aktuelle boka, deretter undersøke bokas peritekster og utforming, for så å undersøke hvordan foreldrene blir fremstilt og hvilke roller foreldrene i boka inntar. Helt i slutten av kapittelet vil jeg gi en kort oppsummering, hvor jeg vil trekke frem de viktigste funnene fra hver analyse.

### 3.1 *Mammaen min er så høy som stjernene* (1980) av

#### Mette og Philip Newth

I *Mammaen min er så høy som stjernene* møter vi en mamma og en liten jente. Mammaen er heisekranfører, og jobber på en byggeplass. Mammaen er flink i jobben sin, og fra høyt oppe



Omslag. Copyright: Mette og Philip Newt (1980). *Mammaen min er så høy som stjernene*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

i toppen av krana kan hun løfte tunge ting og plassere dem akkurat der de skal ligge. Den lille jenta synes mammaen har den beste jobben i verden, og hun liker å være med mamma på jobb, hvor hun kan snakke med arbeidskameratene og se på dem jobbe. Men jobben til mammaen er vanskelig og farlig, og det er ikke alle som synes at en mamma burde være kranfører.

På omslaget ser vi jenta og mammaen sitte på byggeplassen og spise lunsj. De to sitter på en trekasse og ser på hverandre. De smiler, og mammaen holder rundt den lille jenta. Begge har på seg arbeidsklær og sikkerhetshjelmer. Fargene på omslaget er sterke og rene, i hovedsak grønn,

gul, rød og blå. Tittelen på boka er skrevet i store, røde bokstaver mot den blå himmelen.

Tittelen og illustrasjonene på omslaget tydeliggjør for leseren at boka skal handle om en mor og en datter, og deres forhold.

I denne boka er prologgbilde og tittelside å finne på innsidepermene fremst i boka. Prologgbildet er et utvidet utsnitt av baksiden av omslaget. Det viser en byggeplass, arbeidsmaskiner, brakker og en stor, rød heisekran. Prologgbildet bidrar til å snevre inn fokuset, og tydeliggjøre at byggeplassen og heisekranen har en sentral plass i den kommende fortellingen.

Illustratørens valg av perspektiv og synsvinkel kan ha mye å si for hvordan leseren forholder seg til karakteren i fortellingen som blir fortalt. I *Mammaen min er så høy som stjernene* benyttes stort sett heltotalt utsnitt i bildene, som betyr at karakterene er fremstilt i helfigur. Med unntak av oppslag ni, er karakterene avbildet i helfigur på alle bokas oppslag. Jewitt og Oyama (2001, s. 146) skriver at bruken av heltotalt utsnitt kan konstruere et upersonlig forhold mellom leseren og de(n) representerte. Dette kan sies å stemme for fremstillingen i *Mammaen min er så høy som stjernene*, ettersom forholdet mellom leser og karakterene i fortellingen ikke oppleves som det viktige, men snarere forholdet mellom de ulike karakterene i fortellingen. At forholdet mellom karakterene er i fokus, kan man se eksempler på for eksempel på oppslag elleve, hvor man ser mammaen og jenta snakke og le med arbeidskameratene i en brakke på byggeplassen. Situasjonen som er avbildet, oppleves som koselig og personlig. Bildeutsnittet er heltotalt, leseren ser hele situasjonen på avstand, som en utenforstående kikkende inn. Også på oppslag tolv kan man se eksempel på dette, bildet viser mammaen, pappaen og jenta ligge sammenkrøpet på sofaen. De tre er oppslukt i hverandre, og leseren står på utsiden av situasjonen og kikker inn.

Den horisontale synsvinkelen inviterer heller ikke leseren til å være deltakende i det vi-et som fremstilles i bildene. Alle karakterene i boka avbildes enten fra siden eller bakfra, noe som gjør at det aldri oppnås øyekontakt mellom leseren og karakterene i boka. Den manglende blikkkontakten skaper en distanse mellom leseren og karakterene og den situasjonen de er i.

Disse grepene fra illustratørens side gjør at det for leseren blir klart at det er forholdet familiemedlemmene imellom og forholdet mammaen og jenta har til arbeidskameratene, som er det viktige i denne fortellingen.

### **3.1.1 Arbeidermoren**

Som tittelen og omslaget indikerer, er mammaen en viktig person i denne boka, og dette blir forsterket ved at hun er representert visuelt på alle oppslag i boka, med unntak av oppslag fire, enten i egen person, eller i form av heisekranen hun jobber i.

Mammaen og hennes arbeid som kranfører presenteres allerede på første oppslag, og utdypes videre på oppslag to og tre. Som et resultat av at fortellerstemmen ligger hos den lille jenta blir mammaens jobb som kranfører fremstilt i et veldig positivt lys, og mammaens status som forbilde og helteskikkelse for datteren kommer tydelig frem. Man finner eksempler på morens heltestatus gjennom hele boka. På oppslag to ser man mammaen smilende og vinkende, høyt oppe i heisekranen, og jenta sier «Jeg vil også vinke til flyene høyt oppe i lufta». På oppslag tre står det: «Tenk om mamma ikke klarer det! Men mammaen min er flink. Hun klarer det alltid så lett som bare det. Akkurat som om mammaen min er den sterkeste i byen vår». På oppslag 14 drømmer jenta om fremtiden og sier: «Jeg vil kjøre kran når jeg blir stor. Akkurat som mammaen min». Jenta ser ikke bare på moren sin som en anleggsarbeider, men som en modig, kompetent helt. Dette ser man tydelig på oppslag fem, hvor hun sammenlikner mammaen høyt oppe i heisekranen med glamorøse og vågale trapesartister på sirkus, og tenker at «Mamma skulle hatt en slik fin drakt på seg som skinner og glitrer. Da hadde hun nok blitt glad».

Jenta setter mammaen sin høyt, hun er stolt av henne og viser omsorg for henne. De mest fremtredende eksemplene er, som vist over, hvor stolt hun er av mammaens jobb som kranfører. Hun viser sterk støtte til mammaens arbeid. I de tilfellene noen kritiserer mammaens yrkesvalg forsvaret jenta mammaen konsekvent. På oppslag fire snakker mormoren med vennene sine om hvor farlig jobben til mammaen er: «De syns ikke at jenter skal være kranførere, men det syns jeg. Jeg forteller dem at mamma liker å være så høy som stjernene». Videre på oppslag ti, når mammaen er sengeliggende med vond rygg, forteller jenta: «Doktoren syns at mammas jobb er for hard. [...] Mamma og jeg ble sure. Vi syns at mamma skal være kranfører».

Jentas omsorg for mammaen kommer også konkret frem på oppslag ti, hvor jenta lager mat til, underholder og passer på mammaen når hun er syk og sengeliggende. Jenta tar på seg rollen som omsorgsperson og tar vare på moren.

Innledningsvis blir mammaen, arbeidet hennes og forholdet mellom mammaen og datteren fremstilt som utelukkende positivt, men etter hvert som historien utfolder seg slår denne fasaden sprekker. På oppslag åtte får leseren et innblikk i vanskelighetene ved å i praksis være alenemor i full jobb. Etter en lang dag på byggeplassen er både mammaen og jenta slitne og trøtte. Mammaen har det travelt, hun skal handle og lage middag. «Mamma blir sur og utålmodig når hun har det travelt. Da blir jeg også sur». Jenta legger seg ned på fortauet og roper *Drittamma!* så høyt hun kan. Reaksjonen til mammaen er forståelig, men kanskje overdrevet: «Mamma blir sinna og roper: *Drittunge! Drittunge!* til meg, og så roper

vi helt til vi slutter». Når begge er ferdige med å skrike til hverandre klemmer de hverandre og blir venner igjen. Jenta forklarer at «Voksne og unger skal få være sinna iblant, syns mamma og jeg. Særlig når de er slitne av jobbene sine» (oppslag 8). Denne veldig pedagogiske fremstillingen av episoden kan sees på som et eksempel på det Perry Nodelman kaller «the hidden adult» (Nodelman, 2008). Som et resultat av at barnebøker er skrevet av voksne, vil man alltid, ifølge Nodelman, finne spor av en skjult voksen stemme. Disse sporene kalles «shadow text» (2008, s. 206) eller skyggetekst, og manifesterer seg i teksten gjennom ytringer som «overskrider det tilsynelatende barnlige perspektivet» (Mose, Norheim, & Andersen, 2012, s. 192). Jentas overtydelige, pedagogiske og voksne forklaring om at voksne og barn skal få lov til å være sinte iblant, kan sies å overskride refleksjonsevnen til et barnehagebarn.

I tillegg til krangelen mammaen og jenta har på oppslag åtte, gir jenta på oppslag ni uttrykk for at det ikke bare er gøy å ha en mamma som må dra på jobb hver dag. På dette oppslaget finner man en slags ønskesekvens, hvor jenta drømmer om en sykedag, slik at hun og mammaen bare kan slappe av hjemme. Jenta forklarer at de har dårlig tid på morgenen og at: «Mamma maser. Da ønsker jeg at jeg var litt syk så jeg ikke kunne gå ut. Da måtte mamma være hjemme med meg, og vi kunne gjøre alt sakte. Hun ville lese for meg, og jeg skulle tegne høyhusene jeg syns hun skal bygge snart» (oppslag 9). Bildet viser jenta og mammaen sittende ved bordet og tegne. Billett er idyllisk og rolig, og viser både jenta og mammaen smilende over tegningene. Dette oppslaget henter om at jenta kanskje ønsker seg en roligere hverdag, hvor man ikke må stå opp tidlige, ha dårlig tid og bli mast på. Oppslag ni er ett av få oppslag hvor jenta viser misnøye med mammaens arbeidshverdag, hvor hun grer ut om hvor trist hun syns det er at pappaen ikke bor hjemme. Men denne tvilen og misnøyen går fort over. På oppslag ti forsvarer hun igjen mammaens arbeid og yrkesvalg.

Gjennom jentas fortelling kommer det frem at heller ikke foreldrene syns det er lett å tilbringe så mye tid fra hverandre. Foreldrenes misnøye med situasjonen de er i, kommer frem både direkte og indirekte i måten jenta forteller på. På oppslag ni forklarer jenta at «Mamma blir lei seg når jeg lengter etter pappa. For det gjør hun også» og videre på oppslag 13: «Jeg gråter ikke mer når pappa reiser tilbake til jobben sin, for mamma og pappa blir så lei seg». Jenta viser forståelse for foreldrenes vanskelige situasjon, og har lært seg å holde tilbake sine egne følelser for å ikke gjøre situasjonen verre. Mammaens tanker om situasjonen kommer enkelte ganger indirekte frem i jentas fortelling, som når hun snekker med kollegaene sine, «Mamma og arbeidskameratene ville bare snakke om at alle burde få jobbe der de bor» (oppslag 11). Det kommer også frem at familien ikke ønsker at situasjonen

skal være permanent. Når pappaen er hjemme, ligger familien på sofaen og koser, og jenta forteller at «Pappa og mamma snakket om hvor fint vi skal få det sammen når pappa får jobb i byen vår igjen» (oppslag 12).

Som alenemor i ukedagene må mammaen fylle mange roller, noe man ser flere eksempler på i boka. Hun er ikke bare kone og mamma, men også yrkeskvinne og kollega. Hun må ta vare på datteren sin og holde orden i hjemmet, men hun har også et liv utenfor hjemmet. Man kan for eksempel se på oppslag syv og elleve at hun har gode venner på jobben, som hun tilbringer ikke bare arbeidstiden, men også fritiden sammen med.

Når man ser på mammaen og forholdet hennes til datteren, deres oppturer og nedturer, uenigheter, mammaens arbeid og interesser utover det å kun være mor, kan man si at hun fremstilles som det Kotanko (2016) og Winnicott (2005) kaller en «god-nok» mor. Mammaen oppfører seg ikke som en «perfekt» mor, som alltid er til stede og tilgjengelig, og som innfrir alle datterens ønsker. Selv om jenta kanskje skulle ønske at mammaen hadde litt mer tid til overs for henne, viser mammaen ved å være seg selv, at det går an å bli mor uten å måtte gi opp egne interesser.

Dersom man tar utgangspunkt i DeWitts (DeWitt, 2005, s. 18) fem foreldrerollekategorier, fremstår ikke mammaen som en typisk bildebokmor. Av de handlingene som DeWitt fant at var mest typisk for mødre, som å uttrykke kjærlighet fysisk eller verbalt, oppmuntre barnet til ikke-fysisk lek, mate, lage mat til og kle på barnet, utfører mammaen kun to av disse: hun gir jenta en klem, og hun tegner sammen med jenta. Videre presenterer boka et klart brudd med DeWitts (2005) hypotese om at kvinner/mødre i bildebøker hovedsaklig har en omsorgsrolle og en «lett», «kvinnelig» jobb. Mammaen har en fysisk og psykisk krevende jobb, som hun er glad i, og som hun ikke gir opp selv om mange er kritiske til yrkesvalget hennes. Mormoren er i denne boka den som inntar den tradisjonelle morsrollen som forsiktig, hjemmeværende barnepasser: «Mormor er snill, men hun liker best å snakke om farlige ting. I parken forteller mormor alle vennene sine om hvor farlig jobben til mammaen min er» (oppslag 4). De to mødrene representerer hver sin generasjon, hver sin tid og hver sin tradisjon. Mens mammaen jobber i et tradisjonelt mannsdominert yrke, i en krevende og risikofylt jobb, er mormoren den tradisjonelle hjemmeværende barnepasseren. Denne fremstillingen av de to generasjonene viser utviklingen i forventningene til, og mulighetene for, kvinner og mødre.

### 3.1.2 Pendlerfaren

Anderson og Hamilton (2005) fant i sin undersøkelse at fedre i bildebøker for barn var underrepresenterte, og gjerne helt fraværende. Av de 200 bøkene som ble undersøkt, var det en far til stede i 47,5% av bøkene, mens det var en mor til stede i 64% av bøkene. I *Mammaen min er så høy som stjernene* er pappaen fraværende i store deler av boken. Familien består tilsynelatende kun av mammaen og jenta, og en bestemor som sitter barnevakt. Pappaen blir først nevnt på oppslag ni, når jenta sitter sammen med mammaen og tegner: «Pappa bor ikke hos oss, men må jobbe langt borte på en skipsbyggeplass». Han nevnes igjen på oppslag elleve når jenta snakker med mammaens arbeidskamerater, som heller ikke bor med familiene sine: «akkurat som pappaen min, tenkte jeg». Det er først på oppslag tolv at pappaen blir representert i både verbalteksten og bildene. Men pappaen blir ikke viet mye plass. Kun på oppslag tolv og 13 er han representert i verbaltekst og bilde samtidig, og vist sammen med familien sin. Til sammenlikning blir mammaen omtalt på alle bokens oppslag, og representert visuelt, som seg selv eller i form av heisekranen, på 13 av bokas 14 oppslag.

Selv om pappaen blir viet lite plass, og blir introdusert sent i boken, kommer det tydelig frem at jenta ikke er likegyldig til at han er fraværende. Når jenta på oppslag ni sitter og tegner med mammaen, står det: «Jeg tegner smilende mennesker i alle vinduene unntatt ett. Ei jente smiler ikke. Det er meg når pappaen min reiser fra oss hver eneste søndag kveld». Jenta følger opp med å forklare at «Han kommer hjem hver fredag, og da er jeg glad» (oppslag 9). Jenta er klar over at hun ikke er den eneste som ikke har pappaen sin hjemme, og når hun treffer mammaens arbeidskamerater i brakkene på byggeplassen står det: «Jeg ville vite om ungene deres var like gamle som jeg og lengter etter pappaene sine» (oppslag 11). Pappaen er viktig for jenta, og når han kommer hjem vil hun gjøre ham stolt, ved å vise at hun er ansvarsfull, «Jeg fortalte pappa at jeg hadde passa på mamma mens hun hadde vondt i ryggen» (oppslag 12).

Hun utnytter også tiden hun har med ham til det fulle: «Pappa og jeg er sammen så mye vi orker når han er hjemme [...] Jeg ønsker at tida kunne gå sakte, sakte»



Oppslag 13. Copyright: Mette og Philip Newt (1980). *Mammaen min er så høy som stjernene*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

(oppslag 13). Pappaen og jenta har det fint når de er sammen. På de tre bildene de to er representert på sammen, smiler og ler jenta, og de to er alltid i fysisk kontakt med hverandre, enten jenta sover i armene hans, rir på ryggen hans eller sitter på skuldrene hans i butikken.

Anderson og Hamilton (2005) fant at på oppslag hvor kun én forelder var til stede sammen med barnet, var det 27,5 % av bøkene som hadde oppslag hvor kun far var sammen med barnet, mens 50 % av bøkene hadde oppslag hvor kun mødre var sammen med barnet. Det finnes ingen oppslag i *Mammaen min er så høy som stjernene* hvor pappaen er eneste forelder sammen med jenta, mens det finnes ti oppslag hvor mor er eneste forelder sammen med jenta. I dette tilfellet kan farens manglende tilstedeværelse forklares med at pappaen jobber langt borte, og at mammaen er alene med jenta store deler av tiden. Mammaen er også «tittelkarakter» i boka, noe som indikerer at hun er den viktigste personen i jentas fortelling. Pappaen i boka føyer seg altså inn i rekken av underrepresenterte fedre.

Et viktig funn hos både Anderson og Hamilton (2005 s. 149) og DeWitt (2005 s. 58-60) er at når fedrene er til stede, er de gjerne mindre kjærlige, og mindre interesserte i å snakke med og omgås barnet, enn mødrene er. Men når pappaen i *Mammaen min er så høy som stjernene* kommer hjem er han mild og kjærlig, ikke distansert eller disiplinerte, slik DeWitt (2005) og Anderson og Hamilton (2005) beskriver mange av fedrene i deres undersøkelser. «Jeg tenkte på hvor god pappa var å ligge på. Han er så stor og varm at jeg nesten alltid sovner» og «Jeg sitter alltid mellom mamma og pappa mens vi snakker så vi kan klemme hverandre» (oppslag 12). DeWitt skriver at den emosjonelle omsorgsgiverrollen blant annet innebærer å fysisk uttrykke kjærlighet og gi emosjonell støtte og trøst. Pappaen til jenta inntar den emosjonelle omsorgsgiverrollen ved å kose med, stryke på og trøste jenta. Ifølge DeWitt er ikke dette nødvendigvis oppførsel å forvente av fedre i bildebøker. I sin undersøkelse fant hun at 51 % av mødre og kun 42 % av fedre viste adferd som kan forbindes med en emosjonell omsorgsgiverrolle, noe som er godt under halvparten av presenterte fedre.

Pappaen engasjerer også jenta i fysisk lek: «Pappa leiker gjemmeleiker og kileleiker med meg så ofte jeg vil. Han kiler meg til jeg hylter høyt. [...] Vi leiker hund også. Da sitter jeg på ryggen hans, og vi gjemmer oss bak døra» (oppslag 13). Pappaen oppfordrer ikke bare til leken, han er også aktivt deltakende. På oppslag 13 ser vi han krypende rundt på gulvet med jenta på ryggen. At pappaen tar på seg lekekameratrollen, og oppfordrer til fysisk lek, er ifølge DeWitts (2005) funn typisk, i den forstand at denne typen lek gjerne oppmuntres til og gjennomføres av fedre i bildebøkene. Lekekameratrollen, og spesielt oppfordring og deltakelse i fysisk lek er i stor grad forbeholdt fedre. DeWitt fant at 9.5% fedrene oppfordret til fysisk lek, mens kun 4.5% av mødrene gjorde det samme.



### 3.1.3 Oppsummering

I *Mammaen min er så høy som stjernene* møter man en mamma som bryter med funnene til DeWitt (2005) og Anderson og Hamiltons (2005) på flere måter. Hun utfører få av handlingene de fant at var typiske for mødre, som å utrykke kjærlighet, lage mat til, og kle på barnet, og oppmuntre til ikke-fysisk lek. Moren skiller seg også ut ved at hun har en krevende og tradisjonelt «mannlig» jobb, som hun både liker og er stolt av.

Sett i sammenheng med undersøkelsene til DeWitt (2005) og Anderson og Hamilton (2005), kan man si at pappaen i *Mammaen min er så høy som stjernene* fremstår som en både typisk og utypisk farsfigur. Typisk i den forstand at han er fraværende i store deler av handlingen, har en jobb og en forsørgerrolle og ved at han trer inn i rollen som lekekamerat når han er til stede i hjemmet. Han er utypisk i den forstand at han er tilgjengelig, både fysisk og emosjonelt, og ved at han også tar på deg den emosjonelle omsorgsgiverrollen, når han er til stede.

## 3.2 *Faren til Pjotten* (1988) av Bjørn Rønningen og Vivian Zahl Olsen

I *Faren til Pjotten* møter vi en pappa som ikke er som alle andre pappaer. Faren til Pjotten kjører ikke bil til jobben, han trimmer ikke slik som de andre fedrene, han kan ikke spille fotball eller være julenisse. Men Pjotten ville ikke byttet bort faren sin for alt i verden. For faren til Pjotten har tid til å leke, spille spill, dra på telttur og bygge trehytter.

På bokas omslag ser man et kaotisk bilde, som viser faren til Pjotten på taket av et hus, hvor han forsøker å feste en gigantisk vindmølle. Det blåser kraftig, og vinden har tatt med seg en katt og en sykkel, som svever i luften. På tross av kaoset rundt ham, ser faren til Pjotten rolig og bestemt ut. Som en kontrast til farens ro, ser man Pjotten nede i venstre hjørne, som står og måper, med hendene til ansiktet.

Fargene på omslaget er sterke, og fanger oppmerksomheten til leseren. Forsiden er rammet inn i en sterk oransje farge, som står i kontrast til Pjottens grønne genser og til blåfargene



Omslag. Copyright: Bjørn Rønningen/ill. Vivian Zahl Olsen (1988). *Faren til Pjotten*. Oslo: N.W. Damm & Søn

man finner på himmelen og vindmøllen. Bokas tittel står helt øverst på forsiden, over illustrasjonen, og navn på forfatter og illustratør står i svarte blokkbokstaver, under illustrasjonen. På forsiden er det med andre ord illustrasjonen som står i sentrum, og som fungerer som blikkfang for leseren. Illustrasjonen viser som sagt Pjotten og faren hans, og tydeliggjør dermed for leseren hvem som er hovedpersonene i boka.

På omslagets bakside finner man den samme oransje rammen, som rammer inn et bilde av Pjottens far som vinker mens han sykler av gårde. Man ser også Pjotten, som står med ryggen til leseren og vinker til faren sin. Det finnes ingen vanlig baksidetekst på dette omslaget, men i stedet en tankeboble over Pjottens hode, hvor det står «Alminnelig? Faren min?». Disse to korte setningene gir likevel leseren et innblikk i hva boken skal handle om: en litt annerledes far.

Innsidepermene i *Faren til Pjotten* er blanke. De eneste peritekstene på innsiden av denne boka er tittelsiden og kolofonsiden. På tittelsiden finner man bokas tittel, navn på forfatter og illustratør, forlag og en tegning av Pjotten. Pjotten er avbildet fra skuldrene og opp, med frontal synsvinkel, noe som kan skape en følelse av et personlig forhold mellom leseren og Pjotten, og som forsterkes av Pjottens blikkontakt med leseren. Også her finner man en snakkeboble, hvor Pjotten henvender seg til leseren og forteller om faren sin: «Egentlig er han ganske alminnelig. Eller kanskje — ...». Snakke- og tankeboblene til Pjotten i peritekstene bidrar til å skape forventning hos leseren, og leder leseren til å undre seg over hva det er med faren til Pjotten.

Bildene i boka bærer preg av en blanding av ulike stiler. Måten boken er utformet og illustrert på, minner til tider om en tegneserie. På flere oppslag finner man bildesekvenser, som i en tegneserie, og bruken av snakkebobler er også kjent fra tegneserier. Tegneseriepreget kommer spesielt tydelig frem på oppslagene fem og syv, hvor det er flere små ruter med bilder som står i en seriell sammenheng. Bruken av denne typen bildeserier gjør det mulig for illustratøren å belyse flere aspekter ved verbalteksten, noe som resulterer i at leseren får et bredere innblikk i situasjonene som beskrives. På oppslag fem ser man for eksempel en utvikling i bildene. Det første bildet viser faren til Pjotten som forsøker å gjemme seg blant trærne for å unngå å måtte være målvakt, mens barna står og roper «Klart han kan! Kom igjen!» (oppslag fem). Neste bilde viser faren til Pjotten i aksjon som målvakt. Han har et anstrengt uttrykk i ansiktet, idet ballen flyr forbi ham inn i nettet. Det siste bildet i serien viser faren til Pjotten langflat på bakken, med et oppgitt ansiktsuttrykk, mens ballen triller inn i målet. Verbalteksten og bildene spiller på hverandre, og gir leseren et helhetlig bilde av faren til Pjottens manglende fotballegenskaper. På oppslag syv brukes bildeserien til

å understreke for leseren hvor mye tid faren bruker sammen med Pjotten. Bildene viser at de to gjør mange ulike ting sammen, som å lese, spille spill, kle seg ut eller bare snakke sammen. Bildene i serien presiserer verbalteksten og understreker hvor nært forhold Pjotten og faren har. Man ser at faren gir Pjotten sin fulle oppmerksomhet, og ikke lar seg distrahere av noe når han er sammen med Pjotten. De to har også kroppskontakt på tre av de fire bildene i bildeserien, noe som bidrar til å understreke deres nære forhold.

På hvert oppslag tar bildene opp to tredjedeler av plassen, mens den siste tredjedelen på høyre side brukes til verbaltekst. Bildene er fargerike, komplekse, har dybde og er fulle av detaljer. Detaljrikdommen legger opp til at leseren skal ta seg god tid i lesingen. Bildene i boka er i hovedsak innrammet, men på flere av oppslagene strekker bildene seg ut over egne rammer. Dette kan man se på for eksempel oppslag fem, hvor en fotball blir sparket ut av bildets ramme, og på oppslag ti, hvor en fugl sitter på bilderammen.

Et interessant grep fra illustratørens side er at bildene på flere oppslag har flere lag. Hovedillustrasjonene er detaljerte og fargerike, og blir utdypet og forklart i verbalteksten på oppslagets høyre side. På flere oppslag finner man også enkle illustrasjoner i svart-hvitt som overlapper hovedillustrasjonene. Mens hovedillustrasjonene i stor grad uttrykker det samme meningsinnholdet som verbalteksten, kommer svart-hvitt illustrasjonene med ny informasjon til leseren. Svart-hvitt illustrasjonene ligger også oppå hovedillustrasjonene, noe som fører til at svart-hvitt illustrasjonene fremstår som viktigere enn resten, ettersom de er nærmere leseren. Ett eksempel på svart-hvitt illustrasjonenes viktighet finner man på oppslag fem, hvor faren til Pjotten forsøker å stå i mål på en fotballkamp. Verbalteksten og hovedillustrasjonene legger vekt på hvor elendig målvakt faren er. Svart-hvitt illustrasjonene og de tilhørende snakkeboblene legger derimot vekt på at Pjotten ikke bryr seg om at faren er dårlig til å stå i mål. Svart-hvitt illustrasjonene viser en trist pappa, og en smilende Pjotten som trøster ham, og forklarer at «Du gjorde så godt du kunne» (oppslag fem). Gjennom svart-hvitt illustrasjonene blir det understreket for leseren at det som er viktig er at faren til Pjotten stilte opp og gjorde et ærlig forsøk.

I *Faren til Pjotten* benyttes i hovedsak halvtotalt eller heltotalt utsnitt i bildene. Halvtotalt utsnitt viser karakterene fra livet og opp, mens heltotalt utsnitt viser karakteren i helfigur. Bruken av halv- og heltotalt utsnitt kan skape en følelse av avstand mellom leseren og karakterene i boka, men kan også bidra til å gi leserne oversikt over situasjonene som avbildes (Jewitt & Oyama, 2001, s. 146). Som kontrast til bildene med halv- eller heltotalt utsnitt finner man de enkle svart-hvitt-illustrasjonene på flere av bokas oppslag. Disse viser karakterene i et nært utsnitt, fra skuldrene og opp. I disse bildene avbildes konsekvent to eller

tre karakterer som inngår i en samtale med hverandre. Svart-hvitt-illustrasjonene kan oppleves som nærmere og mer inkluderende for leseren, ettersom de overlapper hovedillustrasjonene, samtidig som karakterene i disse situasjonene har øyekontakt og fører en direkte samtale som leseren får innblikk i, formidlet gjennom snakkebobler

### 3.2.1 Pappa og bestevenn

På bokas første oppslag ser man en stor mann bøyd over en sykkel. Boka åpner med sitatet «Dette er faren til Pjotten» (oppslag én), noe som tydeliggjør for leseren hvem som er hovedpersonen i boka fra første setning. Verbalteksten forklarer videre at faren til Pjotten er ganske alminnelig, men etter hvert som man leser videre, ser man at faren til Pjotten er alt annet enn vanlig. På de innledende oppslagene i boka blir leseren presentert for alt faren til Pjotten ikke har, gjør eller får til, sammenliknet med andre fedre: «Faren til Pjotten har ikke bil, sånn som de andre pappaene der Pjotten bor» (oppslag én), «Faren til Pjotten trimmer aldri, sånn som de andre pappaene der Pjotten bor» (oppslag tre), «Faren til Pjotten får ikke være med å sparke fotball mer [...]» (oppslag fem) og «Faren til Pjotten får ikke være julenisse på juletreffesten i skolekorpset heller» (oppslag seks).

I tillegg til at faren til Pjotten ikke oppfører seg som de andre pappaene, ser han også annerledes ut. Han blir beskrevet som veldig lang i bena, ikke noe videre sterk, og når han sykler hjem fra jobb ser han ut som en «merkelig, fremmed vadefugl» (oppslag to). Klærne



Oppslag 5. Copyright: Bjørn Rønningen/ill. Vivian Zahl Olsen (1988). *Faren til Pjotten*. Oslo: N.W. Damm & Søn

han går i, er også litt utenom det vanlige. Han går i slitte turnsko, som er «grønne av mose» (oppslag to), og favorittklærne hans består i et par vindbukser som er sydd av fallskjermstoff fra andre verdenskrig, og en sid, falmet anorakk, som en gang var blå.

På oppslag fem og seks kommer farens dårlige fysiske egenskaper frem. Etter at faren til Pjotten blir tvunget til å stå i mål når Pjotten og vennene hans spiller fotball, blir det tydelig at faren til Pjotten ikke er en særlig god målvakt. Det blir forklart at «Faren til Pjotten slapp inn 24 mål uten å være så mye som i nærheten av ballen en gang» (oppslag fem) og at han «bokset ballen i

eget nett minst 10 ganger» (oppslag fem). Det hele kulminerer i at han «hektet skjorteflaket fast i nettmaskene, så begge lagene måtte hjelpe til med å få han løs» (oppslag fem). Bildene

viser en misfornøyd far som sliter med å stå i mål, og som til slutt ender opp med å ligge langflat på bakken, mens barna står overrasket og ser på. På svart-hvitt-illustrasjonene ser man en smilende Pjotten som trøster pappaen sin: «Du gjorde så godt du kunne». Faren til Pjotten ser bedrøvet ut og svarer at «Jeg har en sterk følelse av at det ikke var godt nok» (oppslag fem). I oppslag seks får leseren forklart hva som skjedde da faren til Pjotten skulle være julenisse på en juletreffest i regi av skolekorpset. Faren til Pjotten gikk seg vill i de lange gangene på skolen og «Det endte med at faren til Pjotten ble innelåst i et lite bøttekott. Der ble han sittende til vaskekona fant ham» (oppslag seks). Igjen forsøker Pjotten å oppmuntre faren sin ved å si at han gjorde så godt han kunne, og faren sier igjen at han har en følelse av at det ikke var godt nok. Det hendelsene på disse to oppslagene viser, er at faren til Pjotten ikke er så god på typiske «pappating». Det kan virke som om faren til Pjotten ikke fungerer eller trives så godt innenfor fastsatte rammer, noe man kan se for eksempel når han prøver å spille fotball eller være julenisse. Begge disse aktivitetene er typiske eksempler på ting fedre er forventet å gjøre, men faren til Pjotten feiler i gjennomførelsen av begge aktivitetene.

På bokas seks første oppslag blir faren til Pjotten fremstilt som annerledes, litt rar og ganske ubrukelig. Men fra oppslag syv og utover skjer det en endring. Faren til Pjotten blir ikke lenger fremstilt som rar og inkompetent. Leserne blir introdusert for hva faren til Pjotten har som ikke de andre pappaene har, nemlig tid. Han har masser av tid: «Tid til å være sammen med mor og Pjotten. Tid til å sette seg ned og høre etter hva Pjotten har å si. Tid til å lese lekser sammen med Pjotten» (oppslag syv). Bildene viser faren til Pjotten smilende, mens han leker, spiller, leser og kler seg ut sammen med Pjotten og vennene hans. Faren til Pjotten er full av fantasi og kreativitet. Han fremstår som den perfekte lekekameraten, som tar med seg Pjotten ut i naturen, lager trehytter, spikker seljefløyter og bader i kulper. Når han er sammen med Pjotten, inntar han en slags barnlig identitet.

DeWitt (2005) fant at det hovedsakelig var mødrene i bildebøkene som utførte handlinger knyttet til rollene som praktisk og emosjonell omsorgsgiver, mens fedrene inntok rollen som forsørger og lekekamerat. I *Faren til Pjotten* ser man at pappaen, i tillegg til å innta de typiske fedrerollene, også trer inn i rollene som praktisk og emosjonell omsorgsgiver. Dette ser man flere eksempler på i boka, som på oppslag syv, hvor man ser et bilde av Pjotten som ligger i fanget til faren og snakker, og det står at faren til Pjotten har tid til å «sette seg ned og høre hva Pjotten har å si». Ifølge DeWitt (2005, s. 58) er det å spørre barnet om tanker og følelser, samt å lytte til barnets problemer, handlinger som tilhører den emosjonelle omsorgsgiverrollen. Et annet eksempel finner man på oppslag 15, hvor faren sitter på sengekanten mens Pjotten skal sove. Det å være til stede ved leggetid er ifølge

DeWitt (2005, s. 60) en handling som tilhører den praktiske omsorgsgiverrollen, og som ifølge hennes undersøkelser typisk ble utført av mødre.

Faren til Pjotten kan på mange måter sees på som et eksempel på hvordan farskapet har endret seg fra det Åse Røthing og Helene Aarseth kaller «forsørgermaskulinitet» til «omsorgsmaskulinitet» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s. 174). Faren til Pjotten prioriterer å være sammen med sønnen sin, og å være nærværende, støttende og sensitiv. Han viser at det å være mann og pappa ikke bare dreier seg om å forsørge familien, men også om å være til stede og vise omsorg.

Farens prioriteringer kommer tydelig frem på oppslag fire. Der ser man faren til Pjotten gå en kveldstur i nabolaget: «Han tenker litt av hvert der han går. Noen ganger tenker han på de andre pappaene». Det blir forklart at de andre pappaene for det meste sitter inne i husene sine og ser på Dagsrevyen og drikker kaffe, når de ikke er ute og trimmer. Faren til Pjotten undrer seg: «Hvorfor har de glemt å spille ludo eller lage noe spennende til aftens eller klunke på pianoet eller lese høyt fra en god bok?» (oppslag fire). Faren til Pjotten kan ikke forstå hvorfor de andre ferene bruker kveldene på å se på TV eller trimme, fordi det for ham er mye viktigere å tilbringe kvalitetstid med familien.

Viktigheten av å være sammen med Pjotten kommer også frem i bildene i boka. På bokas seks første oppslag er farens ansiktsuttrykk enten nøytralt eller trist, mens han fra oppslag syv og utover, hvor han tilbringer tid med Pjotten på deres egne premisser, er glad og engasjert på samtlige oppslag. Denne enkle og entydige fremstillingen av farens humør og fremtoning kan oppleves som veldig endimensjonal, men bidrar samtidig effektivt til å understreke hva faren til Pjotten liker og hva han setter pris på, nemlig å være kreativ og fantasifull sammen med Pjotten.

### **3.2.2 Den praktiske moren**

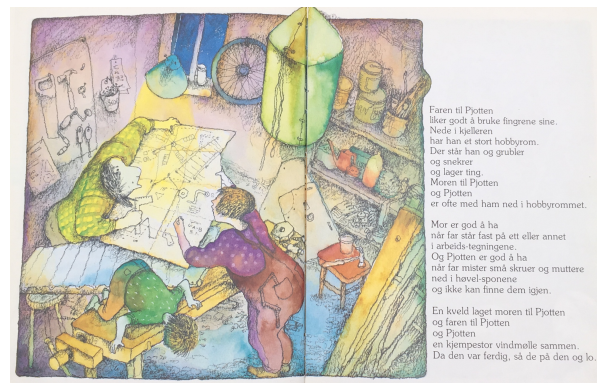
Moren til Pjotten er viet lite plass i boka. Hun er kun representert på fire av bokas 15 oppslag. På oppslag syv blir hun kun nevnt kort: «Tid til å være sammen med mor og Pjotten», mens hun på oppslag ni, ti og 12 er representert både i bildene og i verbalteksten.

På de fleste av bokas oppslag kompletterer verbaltekst og bilde hverandre. Bildene og verbalteksten uttrykker i stor grad det samme meningsinnholdet. Ett klart unntak er som nevnt svart-hvitt illustrasjonene. Et annet unntak finner man på oppslag ti, hvor moren til Pjotten er representert i bildet, som viser henne stående på taket av uthuset i full gang med å feste vindmøllen til hustaket. Hun er derimot ikke nevnt i verbalteksten på samme oppslag,

hvor det kun står at: «[...] de måtte be alle naboene hjelpe til å bære den opp på taket og feste den» (oppslag ti). På oppslag 12 er det motsatt. Der er hun representert i verbalteksten: «Nå kom moren til Pjotten farende. Hun var blek» (oppslag 12), men er ikke representert i oppslagets hovedillustrasjon. Hovedillustrasjonen viser kun en smilende far og en noe bekymret Pjotten. Moren til Pjotten er representert visuelt på oppslaget, men dette er utenfor hovedillustrasjonen, i form av et ultranært utsnitt på oppslagets høyre side. Det ultranære utsnittet har en dramatisk effekt i den forstand at morens forskrekkede og forskremte uttrykk blir et blikkfang på oppslaget. Samtidig bidrar det at moren er illustrert utenfor hovedillustrasjonen, til å understreke for leseren at moren tar avstand fra farens ville påfunn og situasjonen de er i, noe verbalteksten også uttrykker: «Du må se å få stanset den!» (oppslag 12).

Selv om moren til Pjotten er fraværende i store deler av boka, kommer det frem av handlingene hennes at hun ikke er hva vi i norsk sammenheng kan anse som en tradisjonell bildebokmor. Ifølge DeWitt er alle handlinger knyttet til «nurturing, care-giving, or non-physical play» (2005, s. 107) tradisjonelt forbeholdt mødre i bildebøker. Moren til Pjotten utfører ingen handlinger som kan knyttes opp mot disse tradisjonelle «mammahandlingene». I stedet blir hun fremstilt som smart, sterk, løsningsorientert og teknisk anlagt, egenskaper som kommer tydelig frem på oppslag ni og ti. Faren til Pjotten har et hobbyrom i kjelleren og det står at «Moren til Pjotten og Pjotten er ofte med ham ned i hobbyrommet» (oppslag ni). Det

står videre at «Mor er god å ha når far står fast på ett eller annet i arbeids-tegningene» (oppslag ni). Bildet viser moren og faren til Pjotten stående over en kompleks arbeidstegning. Moren er ikledd en praktisk snekkerbukse, og har en tommestokk i baklomma. «En kveld laget moren til Pjotten og faren til Pjotten og Pjotten en



Oppslag 9. Copyright: Bjørn Rønningen/ill. Vivian Zahl Olsen (1988). *Faren til Pjotten*. Oslo: N.W. Damm & Søn

kjempestor vindmølle sammen. Da den var ferdig, så de på den og lo» (oppslag ni). Faren til Pjotten finner ut at de skal feste den store vindmøllen på taket av huset, og på oppslag ti ser man hele nabolaget i sving med å få vindmøllen opp på taket. Bildet viser også moren til Pjotten på taket av uthuset i full gang med å heise vindmøllen opp på taket.

Sosiologene Lenore J. Weitzman, Deborah Eifler, Elizabeth Hokada og Catherine Ross gjennomførte en innholdsanalyse av bestselgende og prisvinnende amerikanske

bildebøker, inkludert bøker som har vunnet Caldecott og Newberry prisen. I undersøkelsene sine fant de at mødre i bildebøker nesten alltid er begrenset til huset, selv om de som regel er for fint kledd til å gjøre husarbeid, og at mødrenes oppgaver ikke blir fremstilt som vanskelige eller utfordrende (Weitzman, Eifler, Hokada, & Ross, 1972, s. 141). Moren til Pjotten kan ikke sies å passe inn under denne beskrivelsen. Hun går kledd i praktiske arbeidsklær, hun fremstår som smart og hun utfører fysisk krevende oppgaver. Snekring og manuelt arbeid er heller ikke kun forbeholdt guttene i familien, morens bidrag blir sett på som likeverdige og verdifulle, og på oppslag ni får man se at hun til og med er flinkere enn faren til Pjotten til å lese arbeidstegninger.

Moren til Pjotten fungerer som en motvekt til faren til Pjottens bekymringsløse barnlighet. Hun fremstår til tider som engstelig og bekymret, men også som ansvarlig og realistisk. Når faren til Pjotten foreslår å feste vindmøllen til hustaket (oppslag ti), er moren skeptisk. På svart-hvitt illustrasjonene på oppslag ti ser man moren til Pjotten med et engstelig uttrykk og hendene til ansiktet. Selv om hun tydeligvis ikke er overbevist om at det er en god idé, hjelper hun til i arbeidet med å feste vindmøllen til taket. Men når ting går galt, og hele huset letter i høststormen, blir hun igjen fremstilt som engstelig: «Nå kom moren til Pjotten farende. Hun var blek. Hun så ganske redd ut» (oppslag 12) og «Hva tror du naboene vil si?» (oppslag 12). Moren til Pjotten fremstår som fornuftig, hun forstår at et flygende hus kan være farlig og forsøker å realitetsorientere faren til Pjotten: «Hva er det du har fått i stand denne gangen? ropte hun. Du må se å få stanset den, fortsatte moren, før det bærer helt galt av sted!» (oppslag 12). Bildene viser moren til Pjotten med hånden over munnen, mens faren til Pjotten står med armene rett ut og smiler. Faren til Pjotten har ingen bekymringer og masse fantasi, og det er lett å tenke at moren må tre inn i en ansvarlig og voksen rolle for å sørge for at ting ikke går helt galt.

### **3.2.3 Oppsummering**

Anderson og Hamiltons (2005) undersøkelse omfattet 200 amerikanske bildebøker utgitt mellom 1995 og 2001. Utvalget deres bestod av prisvinnende og bestselgende bøker. I sin undersøkelse fant Anderson og Hamilton at det var en skjevfordeling mellom hvordan mødre og fedre blir fremstilt i bildebøker for barn. De fant at mødre oftere enn fedre ble fremstilt som omsorgspersoner som disiplinierer barna, og viser et bredt spekter av følelser. De fant dessuten at fedrene var underrepresenterte og ble fremstilt som stoiske figurer som deltok lite i livene til barna sine (Anderson & Hamilton, 2005, s. 150). I *Faren til Pjotten* kan man påstå



at tilfellet er det helt motsatte. I *Faren til Pjotten* finner man en svært tilstedeværende far, som viser et bredt spekter av følelser og som foretrekker å tilbringe all sin ledige tid sammen med Pjotten. Faren til Pjotten blir fremstilt som trist, oppgitt, kjærlig, glad og begeistret. Leseren får innblikk i ting faren er god til, som å bygge ting og å tilbringe tid med Pjotten, og ting han ikke er så god til, som å spille fotball eller være julenisse. Faren til Pjotten er fremstilt som nyansert, nærværende og omsorgsfull. Moren til Pjotten er derimot lite representert i boka, og inntar verken rollen som praktisk eller emosjonell omsorgsgiver på noen av bokas oppslag. De få oppslagene moren er til stede på, viser en aktiv mor som ikke er redd for å ta i et tak. Moren blir fremstilt som smart og praktisk anlagt, hun hjelper pappaen når han står fast, og hun er god til å bygge ting. Gjennom boka viser hun heller ikke et bredt spekter av følelser, sammenliknet med faren til Pjotten. Den mest fremtredende følelsen hun viser, er redsel, en følelse som kommer frem på flere av bokas oppslag. Fremstillingen av begge foreldrene *Faren til Pjotten* bryter altså med de tradisjonelle, stereotypiske foreldrerollene, som blir beskrevet i både DeWitts (2005) og Anderson og Hamiltons (2005) materiale og i kjønnsrolleforskning fra blant andre Talcott Parsons (1943).

### 3.3 *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* (1989) av Jan

#### **Kjærstad og Vivian Zahl Olsen**

Familien til Marit og Jon-Jon skal flytte til en blokk i byen. Blokken er stor og grå, og ser trist og kjedelig ut. Marit og Jon-Jon har ikke lyst til å flytte, de har ikke lyst til å pakke ut i den nye leiligheten. Pappaen foreslår at de kan lage vafler, men de har ingen ingredienser i den nye leiligheten, så han sender dem ut på oppdrag: Gå innom alle naboene og låne ingrediensene de trenger. På turen gjennom blokka møter Marit og Jon-Jon masse rare og spennende mennesker. Alle er veldig hyggelige, og i bytte mot noen tjenester får de to barna låne alle ingrediensene de trenger til å lage vafler.



Omslag. Copyright: Jan Kjærstad/ill. Vivian Zahl Olsen (1989). *Jakten på de skjulte vaffelhjertene*. Oslo: H. Aschehoug & Co

På forsiden er bokas tittel skrevet i store, svarte blokkbokstaver, omringet av mange små vaffelhjert. Illustrasjonen viser Marit og Jon-Jon på vei opp en bratt, svingende trapp. De bærer flyttelass, og Marit bærer et stort dukkehus, mens Jon-Jon bærer en lampe.

Illustrasjonen på forsiden har tilsynelatende ingenting å gjøre med tittelen på boka. Leseren kan undre seg over hva flytting har å gjøre med en spennende jakt på skjulte vaffelhjerter. Den tilsynelatende avstanden mellom de to elementene på forsiden gjør at man kan klassifisere tittelen som «mystifying» (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 243), da tittelen gir få hint om hva boka skal handle om. Baksideteksten, som slynger seg over baksiden av omslaget, synes å knytte tittelen og forsidebildet sammen: «—en historie om naboer som ikke var kjedelige – og om vafler». Den tilsynelatende avstanden mellom forsidebildet og tittelen skaper en spenning og en forventning til bokas innhold.

På tittelsiden finner man bokas tittel, navn på forfatter og illustratør. Bildet på tittelsiden viser pappaen, Marit og Jon-Jon stående i en sølepytt, i pøsende regn, mens de stirrer på noe som befinner seg utenfor bildets rammer. De tre har et engstelig uttrykk i ansiktet. Det at leseren ikke kan se hva de tre står og stirrer på, skaper forventninger til neste oppslag. Dette grepet er effektivt for å skape interesse for den kommende fortellingen, og til å bygge opp spenning og forventning til første oppslag.

*Jakten på de skjulte vaffelhjertene* er illustrert av Vivian Zahl Olsen, som også illustrerte *Faren til Pjotten*, og det er derfor en del likheter i utformingen av de to bøkene. I likhet med i *Faren til Pjotten* tar illustrasjonene i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* opp tre fjerdedeler av oppslaget, mens den siste fjerdedelen på venstre side er forbeholdt verbalteksten. På alle oppslagene er bildene i heltotalt utsnitt, noe som gir leseren god oversikt over situasjonene som er avbildet. Som et resultat av bruken av heltotalt utsnitt oppstår det en dybde i bildene. På nesten alle oppslagene viser bildene mer enn ett rom i leilighetene karakterene oppholder seg i. Denne dybden, samt detaljrikdommen i bildene, legger opp til at leseren skal ta seg god tid med boken.

Man finner også en rekke intraikoniske tekster i bildene. Ifølge Nikolajeva og Scott (2001, s. 73) er intraikoniske tekster verbaltekst som er lagt inn i illustrasjonene, og som kan fungere som humoristiske innslag eller som kommentarer til situasjonene som avbildes, uten at de har noen betydning for selve historien som fortelles. Eksempler på intraikoniske tekster i denne boken er titler og forfattere på bøker som «Karl Marx», «Arkeologi» og «Jan Kjørstad» (oppslag fem), teksten på t-skjorten til pastor Glad, hvor det står «I'm bad» (oppslag seks) og postkort på veggen til flyvertinnen Kathrine Winge med hilsninger som «Your Romeo» og «From Juan» (oppslag fem). De intraikoniske tekstene i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* kan tenkes å rette seg mer mot voksenleseren enn barneleseren, da de refererer til ting som gjerne er ukjente for barn.

### 3.3.1 Både–og–pappa

I *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* er det barna som spiller hovedrollen. I størstedelen av boka er ikke foreldrene til stede i det hele tatt. Moren blir kun nevnt så vidt på oppslag én: «På mandag har vi mamma og lillesøster her, og da må alt være klappet og klart». Utover dette sitatet er ikke moren deltakende i narrativet, verken visuelt eller i verbalteksten. Pappen er derimot deltakende i større grad, men heller ikke han er viet spesielt mye plass; han er representert visuelt og i verbalteksten på kun seks av bokas 15 oppslag. Selv om han ikke er viet mye plass, blir leseren kjent med pappaen på de innledende og avsluttende oppslagene i boka, og får innblikk i de ulike foreldrerollene han inntar.

Bokas første oppslag viser Marit, Jon-Jon og pappaen stående i striregn foran en stor, grå betongbygning. Barna er misfornøyde og klager over at de må flytte til et nytt sted, «[d]et var ikke akkurat sånn jeg hadde tenkt meg det nye huset vårt» og «[d]et ser virkelig nitrist ut» (oppslag én). Faren prøver å berolige barna: ««Nei, nå må dere ta dere sammen,» sier pappa og forsøker å le. Han får det ikke helt til». Det blir forklart at heller ikke pappaen er så begeistret for å flytte: «For å være helt ærlig så syns han det ser litt skremmende ut selv» (oppslag én). Når barna kommer inn i leiligheten, mister de ytterligere motet ved synet av alle kassene som må pakkes ut. Jon-Jon sier: «Jeg vet ikke om jeg orker» (oppslag to), og Marit følger opp med «Jeg vet ikke om jeg gidder» (oppslag to). Med misfornøyde barn og en stor jobb foran seg må faren prøve å redde situasjonen: «Nå må jeg finne på noe virkelig lurt, tenker pappa. Bare en genistrek av de helt gedigne kan redde oss ut av denne helsvarte situasjonen» (oppslag to). Han distraherer barna fra den «helsvarte situasjonen» ved å foreslå å lage vafler før de begynner med utpakkingen, og som et resultat fyker barnas humør rett til topps.

DeWitt (2005, s. 13) skriver at kjønnsstudier om barnelitteratur (Gooden & Gooden, 2001; Stevinson Hillman, 1974; Turner-Bowker, 1996) antyder vedvarende stereotypiske roller, og at menn i barnelitteratur fremdeles sjeldent blir sett i husarbeidsroller. Også Weitzman, Eifler, Hokada og Ross (1972, s. 141) fant at fedre sjelden deltar i husholdningsaktiviteter som oppvask, matlaging, vasking eller handling av mat. Pappaen i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* utfører derimot flere husholdningsaktiviteter i løpet av boken. På oppslag to foreslår han at de skal lage vafler. ««Hva er det beste dere vet?» sier pappa, enda han kjenner svaret» (oppslag to), barna svarer unisont «Vafler! Vafler!». Det blir forklart at pappaens vafler er det beste som finnes og at «[er] det en ting pappa kan, så er det å lage vafler. [...] Pappa kan lage vafler som smelter på tunga, som smaker svaberg og

julaften og barne-TV» (oppslag 13). Det å lage vafler er tydeligvis noe pappaen har gjort mange ganger før, og altså ikke noe han gjør som et unntak kun fordi moren ikke er til stede.

Faren utfører også husarbeid i form av å pakke ut, rydde og fikse i den nye leiligheten.

Når barna kommer tilbake fra turen i blokka står det at, «Pappa har rukket å rydde unna det verste rotet i stua» (oppslag 13). Mens Weitzman et al. (1972, s. 141) påpeker at mødre i bildebøker som utfører husarbeid gjerne er alt-for fint kledd for oppgaven, ser man at pappaen i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* er kledd for den jobben han gjør. Han går i hverdagstøy når han pakker ut flyttelasset (oppslag to, tre), og han har på



seg et blomstrete forkle når han lager og serverer vafler. Selv når leiligheten blir fylt av fremmede gjester beholder pappaen

forkleet på (oppslag 13, 14), noe som indikerer at han ikke har noen problemer med å vise naboene sin noe utradisjonelle rolle.

Ifølge DeWitt (2005, s. 58) er det å gi muntlig oppmuntring en handling som faller inn under den emosjonelle omsorgsgiverrollen, og som er mer sannsynlig utført av mødre enn fedre. Faren i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* viser en alternativ tendens, i den forstand at han inntar rollen som oppmuntrer ved flere anledninger i boken. På oppslag én forsøker han å oppmuntre barna med et «Kom igjen!». Han oppmuntrer også barna til å låne vaffelingredienser av naboene, og gjør oppgaven spennende i måten han presenterer den for barna: «Lat som dere skal ut på et spennende eventyr» (oppslag tre). På bokas siste oppslag forklarer han for barna at «Jeg tror vi skal få det fint her» (oppslag 15).

DeWitt fant at en av få handlinger innenfor emosjonelle omsorgsgiverrollen som ble utført oftere av fedre enn av mødre, er målrettet undervisning av barnet. Hun fant at 9.4 % av fedre utførte denne handlingen, mot 8.5 % av mødre. Et viktig poeng for faren i boken er at barna skal lære at fremmede mennesker ikke trenger å være skumle eller kjedelige. Når Marit ser den triste, grå blokka for første gang proklamerer hun, med gråtkvalt stemme: «Hvis det bor noen der i det hele tatt, må det være verdens mest kjedelige mennesker» (oppslag én). Pappaen får en sjanse til å motbevise Marits antakelser når han finner ut at de mangler alle

Oppslag 13. Copyright: Jan Kjærstad/ill. Vivian Zahl Olsen (1989). *Jakten på de skjulte vaffelhjertene*. Oslo: H. Aschehoug & Co

ingrediensene til vafler. Han foreslår at barna kan spørre naboene om å få låne det de trenger, «[e]r du klin kokos spennna gæærn! [...] Vi kjenner jo ingen» (oppslag tre), svarer Marit. Mens pappaen skriver en liste over ingrediensene de trenger, viser bildet begge barna med nærmest sjokkerte uttrykk i ansiktet, og Marit med armene i kors. Det kommer tydelig frem av illustrasjonene at barna er svært skeptiske til å skulle banke på hos naboene. Men de gjør det likevel. Når barna kommer tilbake, og faren spør hvorfor de ble borte så lenge, forklarer Marit at «det bodde så mange rare mennesker her», «Og snille» (oppslag 13) legger Jon-Jon til. Pappaen later som om han er overrasket, og svarer «Jasså, det var vel merkelig» (oppslag 13). Barna kommer tilbake med en positiv opplevelse og nye bekjentskaper. Faren kan i så måte sies å ha lyktes i å lære barna at man ikke skal dømme folk før man har blitt kjent med dem.

Barna i boka drar ut på eventyr i blokka på egenhånd, men man kan argumentere for at faren fungerer som lekekamerat i begynnelsen av boka. Det er faren som initierer barnas eventyr, ved å foreslå at de skal låne alle ingrediensene til vafler av naboene sine: «Lat som dere skal ut på et spennende eventyr, [...] Den store vaffelekspedisjonen!» (oppslag tre). Han gjør det også spennende for barna ved å fortelle dem at, «Hele denne oppgangen *dirrer* av skjulte vafler. Det gjelder bare å finne dem» (oppslag tre). Faren gjør med dette en uheldig situasjon til en lek. Og selv om han ikke er med i selve leken, fungerer han som en igangsetter, og han oppfordrer barna til fysisk lek, noe som ifølge DeWitt er en handling typisk for fedre i bildebøker.

### 3.3.2 Oppsummering

Faren i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* kan sies å være en både–og-pappa. Han utfører flere av de handlingene som DeWitt (2005) presenterer som typiske for farsrollen, ved at han oppfordrer barna til å delta i fysisk lek og ved at han driver med målrettet undervisning av barna. På denne måten passer han inn i de konvensjonelle mønstrene farsrollen har i samfunnet. Men han bryter også med den stereotypiske stoiske farsfiguren, ved at han utfører en rekke handlinger som tradisjonelt har tilhørt morsrollen. Han utfører husarbeid, han lager vafler, han lytter til barnas tanker og problemer og han steller i stand selskap for naboene. Faren er både lekekamerat, praktisk omsorgsgiver og emosjonell omsorgsgiver, og fremstår dermed som en velrundet karakter som effektivt dekker alle barnas behov.

## 4 1990-tallet

I dette kapittelet vil jeg ta for meg bøkene *Milly Meter og delfinene* (1990) av Torvald Steen og Malgorzata Piotrowska, *Karsten har bursdag* (1994) av Tor Åge Bringsværd og Anne Holt og til slutt *Ikkje gløym å klappe katten* (1997) av Rønnaug Kleiva og Inger Lise Belsvik. I likhet med de foregående analysene, vil også analysene i dette kapittelet inneholde et handlingsreferat av den aktuelle boka, undersøkelser av peritekstene og analyse av foreldrenes fremstilling og roller. I analysen av *Ikkje gløym å klappe katten* vil jeg også gi en begrunnelse for hvorfor jeg har valgt nettopp denne boka, da den etter definisjonene presentert i teorikapittelet, ikke er en bildebok. Mot slutten av kapittelet vil jeg gi en oppsummering av de viktigste funnene i analysene av bøkene fra dette tiåret.

### 4.1 *Milly Meter og delfinene* (1990) av Thorvald Steen og Malgorzata Piotrowska

I *Milly Meter og delfinene* møter vi Milly, pappa og katten Sofus. Det er lørdag, og Milly har badedag. Men Milly har plutselig blitt redd for å bade, for hun har hørt at det kan komme små haier opp av sluket i badekaret. Pappa forsøker å berolige Milly, og etter mye om og men sier

Milly seg villig til å ta seg et bad.

På forsiden finner man et stort bilde, som viser en smilende Milly Meter som sitter på gulvet og tegner. Milly er posisjonert midt i bildet, noe som tydeliggjør for leseren at hun vil være i fokus i den kommende fortellingen. Bokas tittel finner man midt på forsiden i store, røde bokstaver. Rødfargen på tittelen står i kontrast til pastellfargene man finner ellers på



Omslag: Copyright: Thorvald Steen/ill. Malgorzata Piotrowska (1990). *Milly Meter og delfinene*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

omslaget, noe som fører til at overskriften blir et blikkfang for leseren, og ytterligere

understreker at det er Milly Meter som er hovedpersonen i boka. Forfatterens navn står i blå blokkbokstaver over tittelen og illustratørens navn står i mindre, svarte bokstaver under tittelen. Forfatterens navn står både høyere oppe på siden, og i større bokstaver, enn navnet til illustratøren, noe som sender signaler om at forfatteren blir ansett som viktigere enn

illustratøren i utformingen av bildeboka. Illustratørens rolle som underordnet er typisk for tiden før bildeboka fikk større status som kunst, og før bildemodaliteten fikk større anseelse. I mer moderne bildebøker finner man at forfatter og illustratør er likestilte, og like uunnværlige i bildeboksammenheng.

Utover forsidebildet er omslaget ensfarget gult. På omslagets bakside finner man en lengre baksidetekst: «Hvor stor er en hai» undrer Milly Meter. Det er lørdag, og badedag. Men Milly sitter under bordet med frokosten sin og bestevennen, katten Sofus. Hun vil plutselig ikke bade i det hele tatt!». Baksideteksten røper ikke så mye konkret om handlingen til boka, men gir leseren en smakebit, og skaper en spenning og nysgjerrighet til bokas innhold.

Når det gjelder bokas utforming er denne relativ enkel. På hvert oppslag finner man en abstrakt illustrasjon og verbaltekst på oppslaget venstre side, mens man på høyre side finner bilder som er knyttet til verbalteksten og fortellingens handling. Bildene er enkle, uten stor grad av detaljer. Bildeutsnittet i boka varierer mellom heltotalt og halvtotalt utsnitt. Milly er avbildet på samtlige av bokas oppslag, og vises alltid i helfigur, mens pappaen og katten Sofus ved flere tilfeller er avbildet i halvfigur. I bildene fremstilles Milly også som uproporsjonelt liten, selv katten Sofus er dobbelt så stor som henne. Det at Milly er så liten sammenlignet med omgivelsene hennes, skaper en humoristisk effekt.

I *Milly Meter og delfinene* blir det aldri nevnt noe om en mor. Historien i boka strekker seg kun over noen få timer en lørdagsmorgen, så det kan tenkes at moren bare ikke er til stede akkurat denne formiddagen, men så langt leseren får vite består familien kun av Milly, pappaen og katten Sofus.

#### **4.1.1 Omsorgspappaen**

Faren til Milly er omsorgsfull og tar godt vare på henne. De to tilbringer mye tid sammen, og er avbildet sammen på ti av bokas 17 oppslag. Som eneste forelder i boka, er det naturlig at faren er mer tilstedeværende, og at han inntar flere roller enn andre fedre i bildebøker hvor det er to foreldre til stede. Faren til Milly inntar i hovedsak to av DeWitts (2005) foreldreroller, nemlig rollene som praktisk og emosjonell omsorgsgiver.

Ifølge DeWitt (2005, s. 60) består den praktiske omsorgsgiverrollen i hovedsak av tre observerbare handlinger, nemlig å mate, vaske og kle på barnet. Når hun undersøkte den praktiske omsorgsgiverrollen fant hun at det ikke bare var mindre sannsynlig at fedre demonstrerte praktisk omsorgsgiving, men også at fedre var mye mindre sannsynlige enn

mødre å utføre flere enn én omsorgsgiverhandling (DeWitt, 2005, s. 62). I hennes undersøkelser fant hun kun én far som utførte mer enn én praktisk omsorgsgiverhandling, mens rundt syv prosent av mødrene utførte flere enn én av disse handlingene. Faren i *Milly Meter og delfinene* utfører minst to av disse handlingene, nemlig å mate og vaske Milly. På oppslag åtte og elleve lager pappaen mat til, og spiser sammen med, Milly: «Tror du jeg kan få litt brød ... og melk? sa Milly. – Det skal vel la seg ordne, sa far» (oppslag åtte). Pappaen smører en skive med ost og en med syltetøy til Milly, og det samme til seg selv. Bildet viser at faren, ikledd morgenkåpe og tøfler, dekker på bordet. På oppslag elleve ser man Milly sitte på bordet og kose seg med maten, mens faren holder henne i hånden og smiler. Milly uttrykker takknemlighet for at faren har laget frokost til henne: «Det var snilt av deg å lage frokost til oss, sa Milly plutselig» (oppslag elleve).

Den andre handlingen faren utfører som tilhører den praktiske omsorgsgiverrollen er å sørge for at Milly får vasket seg. Milly har absolutt ikke lyst til å bade, på grunn av en plutselig skrekk for haier i badekaret, og faren må jobbe lenge for å overbevise henne om at det er trygt å bade. Når hun omsider bestemmer seg for at det er trygt, fyller faren opp badekaret og er til stede mens hun bader. Bildet viser Milly sittende på en stol, ikledd kun et håndkle, mens pappaen står bak henne og passer på, og verbalteksten forklarer at «Milly syntes det var deilig å bade» (oppslag 15). Faren tar rollen som praktisk omsorgsgiver på alvor, og lar seg ikke stoppe når han møter motgang hos Milly. Han er tålmodig og forståelsesfull, og Milly viser at hun setter pris på det. Ved at pappaen utfører minst to praktiske omsorgsgiverhandlinger, må han kunne sies å være et unntak fra regelen, dersom man tar utgangspunkt i DeWitts forskning.

Faren til Milly utfører også flere handlinger som ifølge DeWitt (2005, s. 58) tilhører den emosjonelle omsorgsgiverrollen. Bant disse finner man det å spørre barnet om dets tanker og følelser, lytte til barnets problemer, gi følelsesmessig trøst og å bevisst lære barnet noe. Når Milly på oppslag fem sier at hun ikke vil bade, sier faren at «[...] du har da alltid likt å bade» og spør videre: «Hvorfor vil du ikke bade?» (oppslag fem). Milly vil ikke svare, og faren spør igjen, «Kan du ikke si hvorfor du ikke vil bade?» (oppslag seks). Gjennom rekken med spørsmål virker faren oppriktig opptatt av å komme til bunns i problemet. Etter hvert forklarer Milly nølende at, «det kan komme små haier opp av hullet i badekaret» (oppslag seks). Faren er her opptatt av å høre hva som er grunnen til at Milly ikke vil bade. Han spør henne om hva hun tenker og er interessert i å høre hva hun har å si. Når han får svar på hva som er problemet, tar han hensyn til hennes følelser og forsøker å hjelpe henne og gjøre henne trygg.



Faren gir også Milly følelsesmessig trøst og beroligelse. Når Milly er bekymret for haier i badekaret, gjemmer hun seg under spisebordet, hvor hun føler seg trygg. Etter en stund spør hun: «Pappa, hvor stor er en hai?» (oppslag ti). Pappaen svarer med å spørre, «Ser du det flyet der oppe?». Milly ser ut av stuevinduet og ser et fly høyt oppe på himmelen, som likner på en liten fisk. Pappaen forklarer at, «[h]aiene er mye mindre enn den der oppe». Milly blir lettet og beroliget, og kommer omsider ut fra gjemmestedet sitt under spisebordet. Det er farens trøst, beroligelse og tålmodighet som til slutt gjør at Milly tørr å bade i badekaret.



- Haiene er mye mindre enn den der oppe.  
Det ser ut som om flyet er på vei til  
Trondheim, sa far.

Oppslag 10. Copyright: Thorvald Steen/ill. Malgorzata Piotrowska (1990). *Milly Meter og delfinene*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

Ved flere tilfeller forsøker også faren å lære Milly nye ting. Det mest fremtredende eksempelet finner man på oppslag 15, hvor han lærer Milly om haier og delfiner. «Vet du hva, Milly? Haiene er redde for delfinene. Delfinene er flinkere til å svømme enn haiene. Når haiene prøver å bite delfinene, stanger delfinene snuten i magen på haiene». Milly plasker rundt i badekaret og konstaterer at «Jeg skal bli like flink til å svømme som delfinene» (oppslag 16). Med denne utvekslingen lærer faren bort noe til Milly, samtidig som han beroliger henne og minsker frykten hennes for haier ytterligere. Et annet eksempel på at han lærer Milly noe finner man for eksempel på oppslag seks, hvor han retter på henne når hun sier «hullet i badekaret», og spør «Er det sluket du mener?». Her kan det tenkes at han bevisst lærer henne et nytt ord, og utvider ordforrådet hennes.

DeWitt (2005) skriver at det å fysisk uttrykke kjærlighet er en handling som tilhører den emosjonelle omsorgsgiverrollen, og en handling som oftest utføres av mødre i bildebøker. Milly og pappaen har et nært forhold. De to har kroppskontakt og blikk-kontakt på flere av bokas oppslag. På flere av oppslagene viser bildene at de to holder hverandre i hendene, for eksempel oppslag ti og elleve, og på oppslag 15 holder han også kjærlig rundt henne. Når Milly er ute og leker følger faren nøye med gjennom vinduet, og passer på at hun har det fint.

#### 4.1.2 Oppsummering

Faren inntar få av de rollene som DeWitt og Anderson og Hamilton beskriver som typiske for fedre, som lekekamerat og forsørger. I stedet er han en tilstedeværende omsorgsperson som trøster, beroliger og passer på Milly. Han sørger for at hun spiser frokost, vasker seg og kler

på seg. Han viser forståelse for at hun er redd for haier i badekaret, og beroliger henne med at haier er mye mindre enn flyene på himmelen, og forklarer at haier er redde for delfiner. Ved at faren til Milly i hovedsak utfører handlinger som knyttes til den emosjonelle og praktiske omsorgsgiverrollen fremstår han som en utradisjonell farsfigur i bildeboksammenheng.

## 4.2 *Karsten har bursdag* (1994) av Tor Åge Bringsværd og Anne Holt

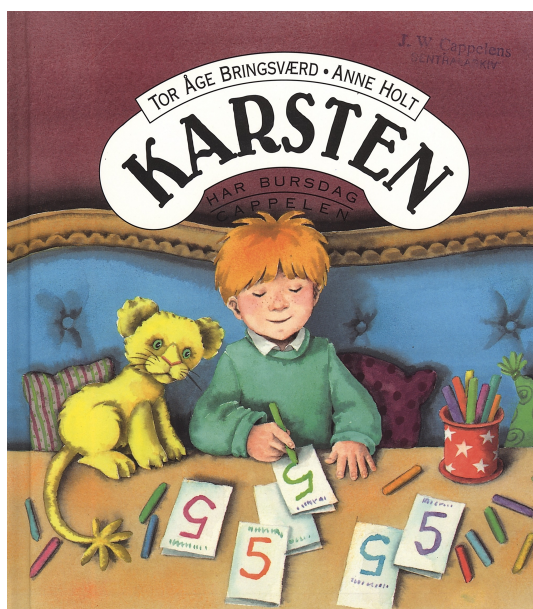
Karsten fyller snart fem år. På bursdagen hans skal han ha et stort selskap. Han har invitert elleve gjester, og det er masse å planlegge for at festen skal bli bra. Hva skal de spise? Hva

skal de leke? Hvilken film skal de se? Mamma og pappa handler inn alt de trenger, og storesøster Siri hjelper Karsten med å arrangere en prøve-bursdag med Karstens kosedyr. Prøvebursdagen blir en suksess, og da er det bare å vente på de ekte gjestene.

På forsiden av omslaget ser man Karsten sitte ved et bord og skrive bursdagsinvitasjoner. Han er omgitt av innbydelser, som alle har store femtall skrevet på seg i sterke farger. Illustrasjonen på forsiden er fargerik. Karstens grønne genser og oransje hår skiller seg ut fra den blå sofaen han sitter i og den lilla veggen i bakgrunnen. Bokas tittel finner man midt på illustrasjonen. Navnet «Karsten» står i store svarte

bokstaver inni en hvit boble, mens ordene «har bursdag» står i mindre bokstaver under den hvite boblen. Dette gjør det klart for leseren at det er Karsten som er hovedpersonen i boka. Baksiden av omslaget er ensfarget lilla, med en hvit baksidetekst som forklarer kort hva boken skal handle om. Tittelsiden er nøytral. Siden er hvit, med forfatterens og illustratørens navn, samt bokas tittel i svarte bokstaver.

På hvert av bokas oppslag er det ett eller to bilder som tar opp størstedelen av oppslaget, og under bildene finner man verbalteksten på både høyre og venstre side av oppslaget. Bildene er fargerike og realistiske. I *Karsten har bursdag* brukes det gjennomgående heltotalt eller halvtotalt bildeutsnitt, med unntak av oppslag fem, som viser et nært utsnitt av Karsten som drømmer om alle de fine presangene han vil få i selskapet sitt:



Omslag. Copyright: Tor Åge Bringsværd/ill. Anne Holt (1994). *Karsten har bursdag*. Oslo: Cappelen

«Jeg lurer på hva jeg får?» tenker Karsten. Denne setningen er det eneste stedet i boka hvor «jeg»-formen blir brukt, og det nære utsnittet understreker jeg-perspektivet. Bruken av hel- og halvtotalt utsnitt gir leseren god oversikt over situasjonene som avbildes. Samtidig fører denne typen utsnitt til at leseren blir mer som en tilskuer til handlingen, fremfor en deltaker i handlingen. Denne tilskuerfølelsen forsterkes ved at det aldri oppnås blikkontakt mellom leseren og karakterene i fortellingen.

#### **4.2.1 Husmor og vertinne**

I *Karsten har bursdag* får man ikke se moren til Karsten gjøre spesielt mange ting, men man får likevel et innblikk i hvilken rolle hun har i familien. Hun blir på mange måter fremstilt som en typisk husmor. Det kommer implisitt frem gjennom en samtale med Karsten at moren til Karsten er den som har ansvar for å handle inn til selskapet, lage mat, bake kake og rydde opp.

DeWitt (2005, s. 60) skriver at den praktiske omsorgsiverrollen i hovedsak dreier seg om å mate, vaske og kle på barnet. I *Karsten har bursdag* får man ikke eksplisitt se moren gjennomføre noen av disse handlingene, men på oppslag to kommer det frem av verbalteksten at det er moren som har ansvar for dette i familien. På oppslag to ser man Karsten og mammaen planlegge bursdagsselskapet. Mammaen sitter på en stol og noterer i en skriveblokk, mens Karsten står foran henne og forklarer hva hun skal skrive. «Hva vil dere ha å spise? spør mamma» (oppslag to). Karsten foreslår at de kan spise spagetti, men da svarer moren at «Jeg tror du er helt tullerusk!», og forklarer at «Da blir det jo bare søl og flekker og tull og tøys og—» (oppslag to). Morens bekymring rundt søl og flekker sier implisitt at det er hun som har ansvar for å rydde og vaske etter selskapet. I samme oppslag spør moren Karsten om det kan passe med bløtkake i selskapet. Karsten forklarer at det kan de ikke ha, fordi det liker ikke Petra, bestevennen hans. De blir enige om at det skal serveres sjokoladecake i selskapet, og det står: «Mamma sukker og skriver på arket sitt igjen» (oppslag to). Morens sukk kan indikere at det er hun som også har ansvaret for å bake kaken.

Weitzman, Eifler, Hokada og Ross (1972, s. 141) fant at bildebokmødrenes verden nesten alltid var begrenset til huset, noe som også kan sies å stemme for Karstens mor. I løpet av bildeboka blir hun aldri sett utenfor huset. Til sammenlikning ser man Karsten og pappaen på handletur i byen, og man får vite at storesøster Siri skal på kino. Moren er med andre ord den eneste i familien som ikke forlater huset i løpet av fortellingen, og i stedet ser man henne

sitte og skrive, snakke i telefonen, ta imot gjester og servere brus. Man kan påstå at moren blir fremstilt som en typisk husmor, som kun utfører tradisjonelt «kvinnelige» oppgaver.

Moren til Karsten inntar en slags statistrolle i store deler av boka. Hennes rolle i boka er svært begrenset, og på enkelte oppslag er hun kun representert i bildet, men ikke i verbalteksten, noe som gir leseren en følelse av at hun ikke er en hovedkarakter i boka. Hun er ikke sidestilt med Siri og pappaen, som begge er viet mer plass, og fremstår som rundere karakterer. Leseren får for eksempel vite at faren kan spille piano og liker å lese i avisen, og at Siri skal på kino med venner, mens moren nesten utelukkende blir fremstilt som husmor og vertinne. At moren inntar en mindre rolle i livet til Karsten, enn det faren gjør, er ikke spesielt for *Karsten har bursdag*, men er noe man ser i flere av *Karsten og Petra*-bøkene. Ett eksempel er boka *Petra får besøk* (1994), hvor faren til Karsten er representert i både verbaltekst og bilde på flere oppslag, mens moren til Karsten ikke er representert i det hele tatt.

Weitzman et al. (1972) fant at kvinner var svært underrepresenterte i sentrale roller i



Mamma henter ham tidlig. For nå gjelder det å forte seg før gjestene kommer.  
Karsten hjelper henne av alle krefter.  
Og endelig...

Oppslag 13. Copyright: Tor Åge Bringsværd/ill. Anne Holt (1994). *Karsten har bursdag*. Oslo: Cappelen

bildebøker, og at når de var til stede, ble de ofte fremstilt som hjelpere eller tjenere. Karstens mor føyer seg på mange måter inn i rekken av kvinner som blir fremstilt som hjelpere. På alle oppslagene hvor hun er representert, med unntak av ett, inntar hun rollen som vertinne. Morens vertinnerolle blir tydeliggjort flere steder i boka. På oppslag to ser man henne planlegge hva som skal serveres og hva som må handles inn til selskapet, på oppslag fem sitter hun i telefonen og tar imot svar på innbydelsene, på oppslag 13 serverer hun brus, og på oppslag 14 tar hun imot gjester sammen med Karsten.

Utover rollen som vertinne, som i stor grad faller inn under DeWitts rolle som praktisk omsorgsgiver,

inntar moren til Karsten også til en viss grad rollen som oppdrager. Mens Karsten og storesøster Siri er i full sving med å arrangere prøvebursdag kommer moren deres inn og sier at «nå må Karsten bade og legge seg!» (oppslag elleve). Morens involvering i barnas leggetid skjer først etter tre mislykkede forsøk fra farens side. Denne ene oppdragende setningen fra moren bidrar lite til å runde hennes flate karakter. Vertinnerollen fortsetter å være den fremtredende rollen for moren.

## 4.2.2 Pappa, partyfikser og venn

Anderson og Hamilton (2005) fant at fedre i stor grad var underrepresenterte i bildebøker for barn, men i *Karsten har bursdag* er moren og faren representert på like mange oppslag. Selv om foreldrene er til stede på like mange oppslag, fremstår pappaen som en mer rund karakter enn moren, da han inntar flere av DeWitts (2005) foreldrerollekategorier enn det moren gjør, i tillegg til at leseren får vite mer om hva faren liker å gjøre og hvilke talenter han har.

I tråd med DeWitts (2005) funn som sier at fedre oftere enn mødre deltar i, og oppfordrer til, fysisk lek, inntar faren til Karsten rollen som lekekamerat ved flere tilfeller. På oppslag tre drar Karsten og pappaen ut for å handle rekvisitter til bursdagsselskapet. De kjøper «rare hatter, bordkort og en masse ballonger!» (oppslag tre). Verbalteksten forklarer at «Karsten prøver alle hattene» og at «Pappa prøver et par, han også» (oppslag tre). Bildet viser Karsten og pappaen i butikken, med rare hatter på hodet. Faren har et stort smil om munnen, mens Karsten ser opp på ham med et oppspilt uttrykk i ansiktet. Denne



Oppslag 3. Copyright: Tor Åge Bringsværd/ill. Anne Holt (1994). *Karsten har bursdag*. Oslo: Cappelen

oppførselen må kunne sies å falle inn under kategorien «lek», ettersom faren inntar en barnlig rolle og legger seg på nivå med Karsten. Et annet eksempel på at faren til Karsten oppfordrer til fysisk lek finner man på oppslag seks. Karsten og pappaen diskuterer hvilke leker Karsten kan ha i selskapet sitt. Faren foreslår at «vi kan leke danseleken», og forklarer videre: «Du vet, der hvor jeg spiller piano... og så lenge jeg spiller skal dere danse omkring, men straks jeg slutter, gjelder det å stå helt stille som en statue!» (oppslag seks). Her oppfordrer faren til fysisk lek, og foreslår at han selv kan ha regi på leken.

Faren utfører også ved flere tilfeller handlinger som ifølge DeWitt (2005) faller inn under den emosjonelle omsorgsgiverrollen. Det mest fremtredende eksempelet er at faren flere ganger spør Karsten om hans tanker og følelser. På oppslag fire snakker Karsten og faren om bursdagen, og faren spør: «Hvordan vil du ha det? [...] Hvordan blir programmet?» (oppslag fire). Karsten forklarer hvordan han vil at bursdagen hans skal være, og faren lytter. Faren stiller Karsten spørsmål og er interessert i å høre hva han har å si. Også på oppslag seks snakker de to sammen om det kommende selskapet. Det står: «Karsten og pappa sitter inne

på rommet til Karsten. Pappa har tatt med seg en kopp kaffe. De snakker alvorlig sammen. For nå er det bare to dager igjen» (oppslag seks). Denne gangen er det selskapsleker som står i fokus. Karsten kommer med forslag, og faren følger opp med egne forslag, men hele tiden er det Karstens tanker og ønsker om selskapet som er det viktigste. Faren lytter til Karstens tanker, oppmuntrer ham og kommer med forslag som kan være til hjelp. DeWitt (2005, s. 58) fant at både det å lytte til barnets tanker og følelser, og å gi muntlig oppmuntring, er handlinger som mødre er mer sannsynlige å gjennomføre enn fedre i bildebøker. Men i *Karsten har bursdag* er det faren som inntar denne rollen, mens morens rolle synes å være begrenset til vertinne.

Både DeWitt og Anderson og Hamilton fant at rollen som oppdrager oftere ble inntatt av mødre enn av fedre. Anderson og Hamilton (2005, s. 148) oppdaget at mødre i deres undersøkelser kjefte på barna fem ganger så ofte som fedrene, mens DeWitt (2005, s. 60) fant at kun 5.5 % av fedre mot 6.8 % av mødre korrigerer dårlig oppførsel med en ikke-truende tone. I *Karsten har bursdag* er det i hovedsak pappaen som inntar rollen som oppdrager. På oppslag ti er Karsten og storesøster Siri i full gang med å arrangere prøvebursdag, og de synger bursdagssangen av full hals. Men bursdagssangen blir avbrutt av at «pappa kommer inn og sier at det er umulig å lese avisen hvis de skal bråke på den måten» (oppslag ti). Faren følger også opp med spørsmålet, «bør ikke Karsten tenke på å legge seg snart?». Faren er avbildet med avisen i hånden og et oppgitt uttrykk i ansiktet. Han forsøker å korrigere den bråkete oppførselen og henvender seg til barna med en ikke-truende tone. Barna fortsetter å leke, og etter kort tid avbryter faren igjen: «Nå er klokken mange, sier pappa. Nå må dere se og rydde sammen!» (oppslag ti). Igjen er faren avbildet med et oppgitt uttrykk i ansiktet, og denne gangen peker han på klokken. Likevel fortsetter barna å leke, helt til de blir avbrutt en tredje gang: «Jeg tror dere er helt gærne, jeg!» (oppslag elleve). Farens forsøk på korrigeringer og beskjeder går ganske u-påaktet hen, og kan kanskje oppleves som mislykkede, med han trer like fullt inn i oppdragerrollen. En rolle som ifølge flere undersøkelser i stor grad er forbeholdt mødre (Anderson & Hamilton, 2005; DeWitt, 2005). Anderson og Hamilton skriver at det er en vanlig forestilling at fedre oftere disiplinere og viser sinne mot barna, men at det i bildebøker faktisk er mødre som oftest inntar denne rollen. Det at faren til Karsten setter grenser for barna og forsøker å korrigere oppførselen deres med en ikke-truende tone, kan sees på som uvanlig i bildeboksammenheng, samtidig som det strider mot det stereotypiske bilde mange har av den strenge faren.

### 4.2.3 Oppsummering

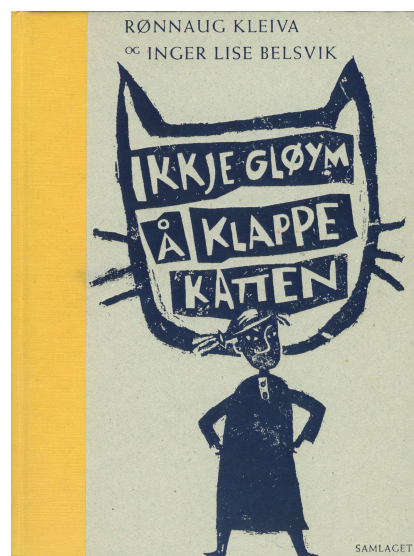
I Karsten har bursdag møter man, med utgangspunkt i DeWitt (2005) og Anderson og Hamiltons (2005) studier, to ganske tradisjonelle foreldre. Moren til Karsten tar på seg rollen som husmor og vertinne. Hun arrangerer barneselskap, holder seg innenfor husets fire vegger og disiplinere barna. Faren til Karsten fremstår som en lekekamerat for Karsten. Han oppfordrer til fysisk lek og tar Karsten med på handlekur. Verken moren eller faren til Karsten bryter på noen måte med tradisjonelle kjønnsroller eller med funnene til DeWitt og Anderson og Hamilton.

## 4.3 *Ikkje gløym å klappe katten* (1997) av Rønnaug Kleiva og Inger Lise Belsvik

I *Ikkje gløym å klappe katten* møter vi Anna. Anna er tøff og sterk, og rampete. Hun har nettopp fått en ny lillesøster, og det eneste moren til Anna bryr seg om, er den nye babyen. Anna liker ikke den nye søsteren sin, og all oppmerksomheten hun får, så Anna tar drastiske grep for å få oppmerksomhet fra moren sin, men det eneste hun får er kjeft. Hva skal hun gjøre for å bli sett?

I teorikapittelet ovenfor har jeg presentert ulike definisjoner av begrepet «bildebok», som alle har lagt vekt på at ei bildebok må ha minst ett bilde på hvert oppslag, noe som gjelder for alle de andre bøkene utvalget mitt. *Ikkje gløym å klappe katten* har imidlertid ikke bilder på alle oppslag, men jeg vil likevel argumentere for at denne boka kan kalles ei bildebok, og dermed vil være relevant for mine undersøkelser. Det viktigste aspektet ved ei bildebok er at den formidler informasjon til leseren gjennom en kombinasjon av verbaltekst

og bilder, noe *Ikkje gløym å klappe katten* gjør, ettersom det finnes bilder på 23 av bokas 28 oppslag. Bildebokforsker Maria Nikolajeva (2000, s. 96) argumenterer for at bildenes kvalitet ofte er viktigere enn antallet bilder i ei bildebok. Hun mener at det er relasjonen mellom verbaltekst og bilde som avgjør om en bok med bilder er en bildebok eller ikke. Bildene bør forsterke og utvide vår opplevelse av verbalteksten, fremfor å kun være dekorative, og denne forsterkningen kan oppnås selv uten et bilde på hvert oppslag. *Ikkje gløym å klappe katten* er



Omslag. Copyright: Rønnaug Kleiva/ill. Inger Lise Belsvik (1997). *Ikkje gløym å klappe katten*. Gjøvik: Det Norske Samlaget

ei bok for litt eldre barn, hvor verbalteksten har større funksjonell tyngde enn bildene, i den forstand at det er verbalteksten som formidler mest informasjon til leseren om selve handlingen i boka. Men bildene i boka tilbyr leseren i stor grad annen informasjon enn verbalteksten gjør. Det multimodale samspillet i boka baserer seg på funksjonell spesialisering, hvilket betyr at verbaltekst og bilde har «spesialiserte oppgaver og funksjoner i kommunikasjonshandlingen» (Løvland, 2010, s. 2). Bildene i Kleiva og Belsviks bok sier ikke så mye om handlingen i boka, utover det som blir forklart i verbalteksten, men de formidler følelser og en stemning som ikke kommer like klart frem i verbalteksten. Denne egenskapen ved bildeboka trekker også Bjorvand frem, og hun forklarer at «bruken av bilder åpner for muligheten til å uttrykke for eksempel stemninger og følelser som vanskelig kan uttrykkes gjennom ord» (Bjorvand & Tønnessen, 2012, s. 69). Ved at bildene og verbalteksten har spesialiserte funksjoner i boka, utfyller verbaltekst og bilde hverandre, og ikonoteksten formidler dermed en annen og mer kompleks fortelling til leseren, enn hva hver modalitet gjør i seg selv. Bildene i *Ikkje gløym å klappe katten* er mørke og fargebruken er begrenset til fargene blå, okergul og hvit. Denne begrensede bruken av farger i illustrasjonene bidrar til å bygge opp under alvoret i fortellingen og etablere en dyster stemning i boka. Uten bildene hadde boka hatt et annet, og kanskje mindre alvorlig, uttrykk. Basert på det overnevnte mener jeg inkluderingen av denne boka i mitt materiale er rettferdiggjort.

På bokas omslag er det også fargene okergul og blå som dominerer. Bakgrunnen på omslaget er grå, bokryggen er okergul og illustrasjonene er mørkeblå. Helt øverst på forsiden finner man forfatterens og illustratørens navn i relativt liten skrift. Midt på siden ser man Anna. Hun står med hendene på hoftene, en stilling som signaliserer styrke eller motstand. Ansiktet hennes er delvis skyggelagt, men man kan skimte et par sinte øyne. Over Anna ser man omrisset av et stort katehode, og inni dette finner man bokas tittel i grå bokstaver på blå bakgrunn. Tittelen på boka er en imperativsetning, altså en setning som krever handling. Denne bydesetningen kan henvende seg til leseren selv, Anna eller noen helt andre.

Omslagets bakside er enkel. Her finner man et kort utdrag fra bokas første oppslag, og en kort baksidetekst som forteller leseren hva boken skal handle om. Disse to korte teksten setter stemningen for boken på en god måte, ved å både introdusere konflikten i boka, og samtidig avsløre motivene bak Annas handlinger i den kommende fortellingen.

Fremre og bakre innsideperm i boka er farget okergule og fylt med enkle illustrasjoner av svøpte babyer. Disse illustrasjonene kan tenkes å illustrere Annas følelse rundt den nye babyen, nemlig at alt plutselig handler om den, og at den tar for mye plass.



Tittelsiden er farget mørk blå, og står i sterk kontrast til illustrasjonene på innsidpermene. Mens den lyse fargen på prolog- og epilobildet har positive assosiasjoner, signaliserer den mørke fargen på tittelsiden noe dystert, og setter stemningen for den mørke historien som skal fortelles. Forfatterens og illustratørens navn står i hvite bokstaver øverst på siden, bokas tittel står i blå bokstaver på hvit bakgrunn. Under tittelen ser man en tegning av en enslig hvit kaktus i en potte. Kaktusen ser man aldri igjen i selve fortellingen, men en kaktus er en plante som kan vokse i et ugjestmildt miljø, uten særlig omsorg eller vedlikehold, og det kan derfor tenkes at denne kaktusen er et symbol på Anna og hennes tilværelse.

### 4.3.1 Kjølenskapsmamma

Anna syns det er vanskelig å bli storesøster. Som et resultat av det nye familiemedlemmets mange behov, blir Anna satt på sidelinjen. Hun forsøker å uttrykke til foreldrene at hun syns ting er vanskelige, gjennom utagerende handlinger, men ingen hører etter. I stedet for å ta seg tid til Anna, snakke med henne og vise henne omsorg og kjærlighet, kjefter de på henne. I *Ikkje gløym å klappe katten* blir ingen av foreldrene fremstilt i særlig godt lys, men spesielt moren til Anna fremstår som kald og sint, og viser lite omsorg for Anna. Moren snakker nedlatende om Anna, både til venner, familie og til Anna selv. Ett eksempel på dette finner man på oppslag tre, hvor moren snakker til en venninne: «Anna har alltid vore ein prøvelse, seier mamma. Heilt frå ho var spedbarn. [...] Eg skulle ønske at ho var annleis!» (oppslag tre). Å ønske at barna sine var annerledes, er nok noe mange mødre har tenkt, men det er nok ikke mange som vil dele slike tanker med andre, og spesielt ikke mens barnet selv kan høre det. Også på oppslag 14 ser man moren snakke nedlatende om Anna til Annas tante, mens Anna er i rommet: «Den ungen er eit troll, seier mamma. [...] Då går Anna ut av rommet». Anna vil fremstå som tøff, men det kommer tydelig frem at hun blir såret av kommentarene til moren. Åpningssetningen fra fortelleren på neste oppslag stiller nemlig bare spørsmålet: «Kvar er det barnet som berre vil gråte?» (oppslag 15). Moren later ikke til å ofre følelsene til Anna særlig mye omtanke.

I et forsøk på å få oppmerksomhet fra moren, klipper Anna av alt det lange, lyse håret til søsteren sin. Morens reaksjon består kun i et sukk og en kommentar om at «Du er så fæl» (oppslag ti). Anna kontrer med å si at «ho godt kan drepe seg, viss det er det dei vil». «Javel, seier mamma, – men det er ikkje akkurat det vi vil» (oppslag ti). Morens avfeiende svar på denne ekstreme uttalelsen fra Anna, fremstår som usympatisk og lite pedagogisk. Det er

nærliggende å tenke at en slik trussel fra et barn er overdrevet og ikke egentlig oppriktig, men en trussel om selvdrap burde vekke en reaksjon og en form for selvransakelse hos mor, og en forståelse for at Anna har det vanskelig. En slik uttalelse fra et barn bør lede en forelder til å gi barnet oppmerksomhet og videre følges opp med en ordentlig og omstendelig samtale.

All morens omsorg og oppmerksomhet synes å være forbeholdt den nye babyen. Mens hun stadig klapper på og koser med spedbarnet, blir Anna forsømt: «Anna går på vegen og frys. Ein haustvind blæs gjennom dei altfor tynne kleda ho har tatt på seg. Ho har late



Oppslag 16. Copyright: Rønnaug Kleiva/ill. Inger Lise Belsvik (1997). *Ikkje gløym å klappe katten*. Gjøvik: Det Norske Samlaget

utdøra stå open, slik at det skal bli kaldt inne og nokon skal oppdage at ho er borte. Men då ho snur seg for å sjå, er det ingen som står i dørøpinga og ropar til henne at ho må kome tilbake og få på seg meir klede» (oppslag 16). I denne scenen blir leseren vitne til noe verken moren eller noen andre rundt Anna får se, nemlig

Annas intense ønske om å bli tatt vare på. Dette er et godt eksempel på det Tone

Selboe kaller litteraturens «antropologiske kraft» (2015, s. 10–11). Leseren får her se en del av virkeligheten i boka, som selv ikke de andre karakterene boka får se. For leseren oppleves gjerne denne scenen som hjerteskjærende, og det føles utrolig at ingen følger etter Anna, men slik virkeligheten er i boka er det sannsynlig at foreldrene ikke engang vet at Anna er borte. Bildet på oppslaget viser Anna gående ute i mørket, iført kun en t-skjorte, og med et trist uttrykk i ansiktet. I en slags tankeboble over hodet til Anna ser man et hus, med åpen dør, og i døråpningen ser man silhuetten av et voksent menneske. Det er tydelig at alt Anna ønsker seg, er at noen ser henne, og viser omsorg for henne. Når Anna omsider kommer hjem igjen får hun noen sekunder av den omsorgen hun savner: «Mamma tek hendene til Anna i sine for å varme dei. Mamma sine hender er store og mjuke, som ei dyne om natta. Anna får lyst til å gråte. Ho løftar andletet mot mor si» (oppslag 17). Men denne omsorgen for Anna er kortvarig, og før Anna får sagt noe flyttes fokus tilbake til babyen: «Du kan bli forkjøla, seier mamma. Veit du ikkje at du kan smitte babyen dersom du blir forkjøla?» (oppslag 17). Igjen blir både Anna og hennes følelser avfeid av moren til fordel for babyen. Morens endeløse omsorg for babyen, oppleves som forstyrrende, ettersom moren ikke uttrykker noen form for omsorg for Anna, som også er et barn som trenger trøst og nærhet.

Anna prøver ulike strategier for å få bekreftelse og oppmerksomhet fra moren sin, men resultater er alltid det samme. Etter at moren sklir på gulvteppet som et resultat av at Anna skremte henne, prøver Anna å gjøre det godt igjen: «Skal eg hjelpe deg? seier Anna» (oppslag seks). Moren svarer med å kjeftte, og sier kun «Gå vekk, — og hald opp med det der!» (oppslag seks). Måten moren til Anna behandler henne kan sees på som en form for emosjonell mishandling, i den forstand at all oppførsel fra Annas side, både positiv og negativ, blir møtt med samme reaksjon fra moren, nemlig sinne og kjefting. Det vanskelige forholdet mellom mor og datter kan potensielt ha skadelige følger for Anna. Ved å konstant kjeftte på, snakke nedlatende om, og kalle Anna stygge ting, som for eksempel «troll», eller å ikke bry seg om Annas utsagns om å ta sitt eget liv, viser moren til Anna liten evne til å ta hensyn til Annas følelser og behov, noe som er typisk for en forelder som utøver emosjonell mishandling. Professor Lars Smith ved Psykologisk Institutt ved UiO skriver at «emosjonell mishandling i tidlig barnealder er sannsynligvis en av de viktigste medvirkende årsakene til senere psykiske vansker» (Smith, 2010, s. 402).

Forholdet mellom Anna og moren later til å utvikle seg i en positiv retning mot slutten av boka. Som et resultat av at Anna får positiv oppmerksomhet fra folk utenfor familien, blir også moren mer positivt innstilt til datteren. Denne utviklingen i forholdet mellom Anna og moren vil jeg komme nærmere inn på i avsnittet om Anna nedenfor.

### **4.3.2 Uinteressert pappa**

Anderson og Hamilton (2005, s. 150) fant at fedrene i deres materiale ble fremstilt som relativt stoiske figurer som tok lite del i livet til barna sine. Det samme kan sies å gjelde faren til Anna. Han er lite representert i boka, men de stedene hvor han er til stede fremstår han som uinteressert, utilgjengelig og uvitende. Han inntar rollen som forsørger i familien, men inntar ingen av DeWitts (2005) foreldrerollekategorier utover dette. Det finnes flere eksempler på farens utilgjengelighet og manglende omsorg. På bokas første oppslag kommer foreldrene til Anna hjem med den nye lillesøsteren, og faren spør Anna: «Er ho ikkje fin?». Anna svarer at «Joda. Men kattungane du drap sist veke var finare» (oppslag én). Annas svar på farens spørsmål kan sees på som barnlig trass, men det ligger nok også sjalusi bak dette svaret. Faren til Anna tar ikke tak i følelsene hennes, i stedet avfeier han henne fullstendig: «Vi kan ikkje ha kattungar i det endelause, seier pappa. Så tek han en telefon» (oppslag én).

Farens manglende interesse for barna kommer frem på oppslag ni, hvor Anna er i en høylytt krangel med storesøsteren sin, og trekker moren inn i krangelen: «Kunne de berre ein

einaste gong gi meg litt fred, sukker mamma. —Lat no mor dykkar få fred, seier pappa og ser opp» (oppslag ni). Faren gjør lite for å stoppe krangelen, og han forsøker heller ikke å snakke med barna sine for å finne ut hva som er problemet. En kort replikk, på vegne av moren, er alt han tilbyr barna.

Når Anna kommer hjem med et malt portrett av seg selv, er hun veldig stolt og ønsker at foreldrene skal henge det opp i stuen. Bildet høster mange komplimenter, og etter en stund foreslår moren for faren at de kanskje skal kjøpe det. Bildet på oppslaget viser foreldrene sittende på en sofa, gjemt bak hver sin avis. Faren titter så vidt over kanten på avisen, og opp på bildet som henger på veggen før han spør: «Er det en kjent kunstner?» og videre, «får vi noe att for det om vi skal selje det? Det kan jo hende at vi blir leie av det» (oppslag 25). Faren viser ingen sentimentalitet rundt dette bildet, eller betydningen det har for datteren hans. Det kan virke som om verdi for ham kun kan måles i penger.

Fremstillingen av faren i denne boka oppleves som stereotypisk. Faren fremstilles som den typiske opptatte og arbeidende far, som ikke har overskudd eller lyst til å ta seg av barna når han er hjemme. Det kan tenkes at faren er gitt denne begrensede og stereotypiske rollen for at morens oppførsel og behandling av Anna skal være hovedfokuset i boka.

### 4.3.3 Anna

Anna ønsker å fremstå som tøff, og hun forsøker å være sterk, men foreldrenes kommentarer,



Oppslag 15. Copyright: Rønnaug Kleiva/ill. Inger Lise Belsvik (1997). *Ikkje gløym å klappe katten*. Gjøvik: Det Norske Samlaget

manglende omsorg og tilsynelatende manglende interesse for henne, setter dype spor. På de innledende oppslagene fremstår Anna stort sett kun som en bølge, som en som liker å skape dårlig stemning og kaos, men ganske snart kommer det frem at det finnes en underliggende sorg og lengsel. Ett eksempel på slik sorg og lengsel finner man på oppslag fire, hvor Anna etter en konfrontasjon med moren sin utbryter at «Du har jo ikkje hjarte», før hun stormer opp trappen. Denne scenen blir etterfulgt av spørsmålet: «Kvifor følgjer ingen etter henne når ho går?» (oppslag fire). Sårbarheten i dette spørsmålet er merkbar, og får også leseren til å stille seg det samme spørsmålet. De fleste mødre ville nok fulgt etter, men ikke moren til Anna.

Et annet eksempel på Annas sårbarhet ser man på

oppslag 15, hvor følelsene til Anna tar overhånd og hun lar den tøffe fasaden falle: «Inne i garderobeskapet sit Anna og græt. [...] Anna græt utan ein lyd, heilt slapp i kroppen. Ho kan ikkje lenger hugse kvifor ho græt, men ho er endelaust trist». Bildet viser en halvåpen dør, og innenfor denne sitter Anna sammenkrøpet i bunnen av garderobeskapet, gjemt bort blant jakker, kåper og sko. Anna hører at noen kommer ut i gangen, men i stedet for å bli funnet av en voksen og trøstet, blir døren til skapet «rask og effektivt lukka» (oppslag 15). Den raske og effektive lukkingen av døren sier mye om foreldrenes holdning til Anna, og kan forstås som at Annas følelser, og Anna selv, blir «håndtert». Hun blir lukket inne og glemt, så lenge hun ikke kan sees så finnes ikke problemene hun skaper hun heller.

Alt Anna vil, er å bli sett. Hun trenger oppmerksomhet, kjærlighet og omsorg, noe hun ikke får hjemme. Når Anna finner en venn i en fremmed dame, har hun innledningsvis vanskelig for å ta imot positiv oppmerksomhet: «Slik ei umåteleg kjekk jente, seier kvinna» (oppslag 19). Anna må spørre seg selv om dette kan stemme: «Er eg ei umåteleg kjekk jente? tenkjer ho. Kanskje, kanskje ikkje» (oppslag 19). De to tilbringer mye tid sammen, og kvinnen maler et portrettbilde av Anna. Bildet får mye positiv oppmerksomhet fra gjester: «Så vakkert, seier alle som kjem på besøk. Kven er det vakre barnet på biletet» (oppslag 24). Først når Anna får komplimenter og bekreftelse av andre mennesker, begynner moren å snakke fint om henne: «Jammen har den ungen endra seg, seier mamma» og «Det er ein vakker engel» (oppslag 24). Forholdet mellom kvinnen og Anna har en positiv effekt både på Anna selv og på forholdet mellom Anna og moren, og hun får endelig den oppmerksomheten og de gode ordene hun så sårt har trengt. Som et resultat blir også Anna roligere og gladere, og det varsles om en lykkelig slutt for Anna og familien hennes.

#### 4.3.4 Oppsummering

I *Ikkje gløym å klppe katten* blir leseren presentert for en familie som ikke på noen måte er et eksempel til etterfølge, men heller en advarsel om hvor galt det kan gå. Man har en forelder som samsvarer med funnene til Anderson og Hamilton (2005) og en forelder som fullstendig bryter med funnene til både Anderson og Hamilton og DeWitt (2005). Faren til Anna fremstår, med utgangspunkt i funnene til Anderson og Hamilton, som en ganske «typisk» bildebokfar, i den forstand at han er lite representert i boka, og ved de tilfellene hvor han er representert, fremstår som lite kjærlig og interessert i barna. Moren til Anna fremstår derimot ikke som en typisk bildebokmor ettersom hun uttrykker lite kjærlighet og omsorg for Anna, men i stedet kjefter på, ignorerer og snakker nedlatende om henne. Leserens ser hvordan

foreldrenes manglende omsorg og oppmerksomhet bryter ned Anna og gjør at hun føler seg glemt og oversett.

## 5 2000-tallet

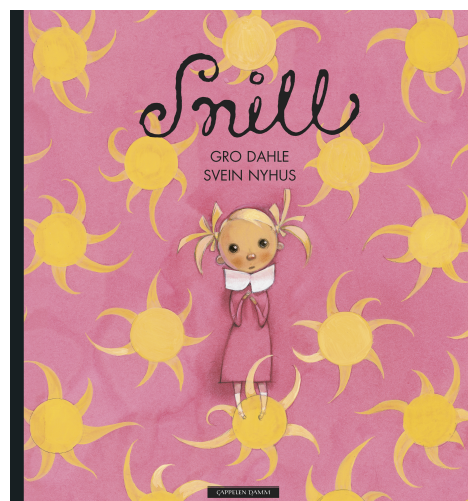
I dette siste analysekapittelet vil jeg ta for meg tre bøker fra 2000-tallet, nemlig *Snill* (2002) av Gro Dahle og Svein Nyhus, *Gule roser til pappa* (2006) av Anne Kristin Aasmundtveit og Hilde Kramer, og *Knute* (2007) av Oddmund Hagen og Akin Duzakin. Analysene vil være bygget opp etter samme mal som i de to foregående kapitlene, og mot i slutten av kapittelet vil jeg igjen gi en oppsummering av de viktigste funnene fra analysene.

### 5.1 *Snill* (2002) av Gro Dahle og Svein Nyhus

Lussi er ei veldig snill jente. Hun er ren og pen, og gjør alt som hun skal. Hun nikker og smiler og rekker opp hånden før hun skal snakke. Lussi er så flink og stille at hun en dag bare forsvinner. Foreldrene, lærerne, politiet og brannvesenet leter etter henne over alt, men ingen kan finne henne. Det er ikke før snille Lussi begynner å skrike og rope og slå og banke at hun finner veien tilbake. Når Lussi endelig finner veien ut, er hun ikke lenger ren og pen og stille. Hun er flekkete og bustete og glad.

Forsiden av omslaget er farget sterkt rosa, med mange gule soler fordelt i et mønster over hele forsiden. Fargene rosa og gult er feminine, barnlige og lyse, og har positive konnotasjoner hos mange lesere. Midt på siden ser man lille Lussi. Hun ser engstelig ut, har på seg en rosa kjole med hvit krage, og håret pent satt opp i musefletter. Med sitt gule hår og rosa kjole forsvinner Lussi nesten inn i bakgrunnen blant de andre elementene. Det at Lussi er plassert midt på forsiden, omgitt av soler, vitner om at hun, i likhet med sola, er midtpunktet alt kretser rundt. Det å være i sentrum sees ofte på som noe positivt, men det innebærer ofte også mye press og høye forventninger, noe leseren får innblikk i gjennom den kommende fortellingen.

Bokas tittel er skrevet i sirlig løkkeskrift øverst på forsiden, mens navnene på forfatter og illustratør står i små blokkbokstaver like under tittelen. Ordet «snill» vil for de fleste oppleves som positivt, men det positive forstyrres av Lussis engstelige ansiktsuttrykk og kontrasten den svarte overskriften har til de andre fargene på omslaget. På omslagets bakside ser man en politimann i mørke klær som står bøyd i en merkelig stilling mens han



Omslag. Copyright: Gro Dahle/ill. Svein Nyhus (2002). *Snill*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag

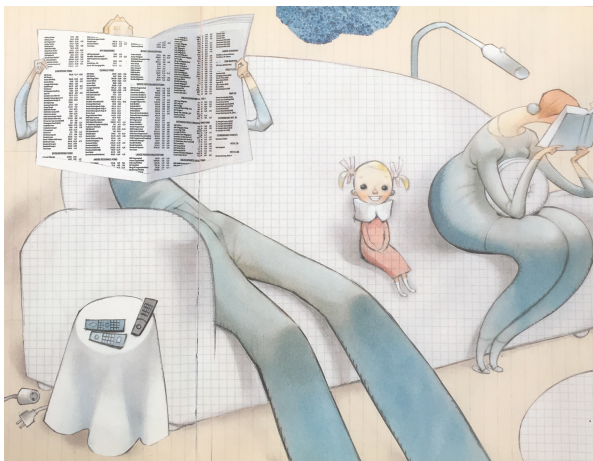
speider etter noe med en kikkert. Bakgrunnen er rosa, og den mørke figuren står i en sterk kontrast til den sterke rosa fargen. På baksiden av omslaget finner man også en kort baksidetekst, som forklarer at, «Lussi er så snill, så snill. Så snill at hun en dag blir borte».

På bokas tittelside finner man, utover tittel og navn på forfatter og illustratør, en illustrasjon. Illustrasjonen består i et lite firkantet rutenett, og midt i rutenettet finner man Lussi. Lussi har et nøytralt uttrykk i ansiktet, og går ganske i ett med bakgrunnen. Dette kan tenkes å være et frampek til den kommende historien, hvor Lussi forsvinner inn i en vegg og blir borte. På kolofonsiden bakerst i boka, finner man også et bilde av Lussi, men denne gangen viser bildet en ganske annen versjon av henne. På epilogbildet har Lussi bustete hår, skitten kjole og et kjempestort smil. Foran henne står en stor tallerken med pølser, og i den ene hånden har hun en gaffel, mens hun i den andre har en pølse. Epilogbildet understreker utviklingen Lussi har hatt gjennom boka. Hun har gått fra å være stille og plettfri og nesten usynlig, til å bli en friere og gladere versjon av seg selv.

### 5.1.1 Foreldrene

I denne analysen vil jeg ikke skille mellom moren og faren til Lussi, da foreldrene både nevnes og avbildes sammen, som en enhet, på alle oppslag hvor de er representert i boka.

I *Snill* er det Lussi som er hovedpersonen, og hun er dermed den som er viet mest plass i boka, men også foreldrene er til stede på flere av bokas oppslag. Foreldrene nevnes i



Oppslag 3. Copyright Gro Dahle/ill. Svein Nyhus (2002).  
*Snill*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag

verbalteksten på seks av bokas 15 oppslag, mens de er representert visuelt på syv av de 15 oppslagene. Selv om foreldrene er representert på mange av bokas oppslag, får man aldri se foreldrene snakke direkte til, eller ha kroppskontakt med Lussi. På oppslag tre heter det i verbalteksten at Lussi er: «Gullet til moren sin» og «Solstrålen til faren sin» (oppslag tre).

Men bildet på samme oppslag viser moren og faren på sofaen med ansiktet ned i henholdsvis en bok og en avis, mens Lussi sitter i mellom dem og smiler ut i rommet. Det virker ikke som at foreldrene enser at Lussi er til stede, ettersom de verken snakker til henne eller ser på henne. Foreldrenes manglende



oppmerksomhet blir understreket på neste oppslag, da det står: «Moren glemte at hun var der. Og faren glemte at hun var der» (oppslag fire).

På bokas to første oppsag sitter Lussi helt alene ved et stort bord og skriver i en bok. Rommet hun sitter i er stort og tomt. I vinduet ser man et tomt fuglebur, og på bordet står det en vissnen blomst. Verbalteksten sier «Se på Lussi! Se så stille hun er» (oppslag én), og videre: «Se som hun smiler!» (oppslag én). Bildene viser derimot lille Lussi sittende med bøyd nakke over bøkene og skrive. Hun smiler ikke. Fortellerens uriktige opplysninger kan lede leseren til å undre seg over hvem det egentlig er som forteller historien. Ytringene i verbalteksten på de første oppslagene kan minne om ord fra stolte foreldre, og spesielt ytringer som, «Ja, se på Lussi. Det er jenta si, det!» (oppslag én). Fortelleren maler et vakkert bilde av Lussi som det perfekte barn, som en del av en perfekt familie, men bildene forteller en annen historie. På de første oppslagene i boka er det altså et tydelig kontrapunktisk forhold mellom verbalteksten og bildene, men denne diskrepansen ser ut til å jevne seg ut etter hvert som historien forløper. Når Lussi omsider kjemper seg ut av veggen i et kaos av skrot og støv og roper at «Nå er det nok!», sier fortelleren seg enig: «[...] det er det. Mer enn nok» (oppslag ti). Videre i fortellingen stemmer verbalteksten godt overens med bildene. Eksempler på dette finner man på oppslag elleve og 12: «Se på Lussi! Det er noe til flekkete jente» (oppslag elleve) og «Lussi roper ikke lenger. Lussi velter ikke flere stoler. Lussi tramper ikke heller. [...] Lussi lytter» (oppslag 12). I begge disse eksemplene beskriver verbalteksten det som faktisk avbildes.

Anderson og Hamilton (2005) fant at fedre i bildebøker ofte fremstilles som stoiske figurer som tar lite del i livet til barna sine. I *Snill* kan man påstå at dette gjelder for begge foreldrene til Lussi. De virker ikke å ofre Lussi en tanke før hun blir borte. På oppslag én og to er Lussi helt alene. Hun sitter i et tomt rom, ved et stort bord, og skriver i en bok. Det er ingen foreldre til stede som passer på at hun har det bra, eller spør hvordan det går. Selv når foreldrene er til stede, som på oppslag tre, later de ikke til å være interessert i datteren sin. Foreldrene gjør seg utilgjengelige ved å forsvinne inn i bøker og aviser. På bildet kan man se en kontakt som ikke er satt i støpselet (oppslag tre), en detalj som symboliserer den manglende kontakten mellom foreldre og barn (Bjørkøy, 2017; Ommundsen, 2010). Denne avstanden foreldrene har til Lussi, kommer spesielt tydelig frem når Lussi omsider kommer tilbake. På oppslag elleve ser man en skitten, bustete og skrikende Lussi. Verbalteksten forklarer at: «Vaktmesteren stirrer. Og moren til Lussi. Og faren til Lussi» (oppslag elleve). Bildet viser foreldrene som står på avstand og stirrer på Lussi, med engstelige og forskrekkede uttrykk i ansiktet. Faren til Lussi gjemmer seg til og med bak en dør. Verken på

oppslag elleve, eller noen av de påfølgende oppslagene, ser man foreldrene snakke til eller klemme Lussi. De viser ingen glede over at hun har kommet tilbake og at hun er trygg. I stedet viser de redsel og engstelse for Lussi selv. Foreldrenes anstrengte forhold til Lussi blir godt illustrert på oppslag 14, hvor man ser alle de andre foreldrene som har fått barna sine tilbake, løfte og klemme og holde hånden til barna sine. Foreldrene til Lussi står fremdeles på armlengdes avstand fra Lussi med forskrekkede uttrykk i ansiktet.

På tross av at foreldrene virker likegyldige til Lussi når hun er til stede, ser man at de ikke er likegyldige til at hun er borte. Når Lussi blir borte, møter foreldrene opp på skolen og bidrar til letingen. Bildet på oppslag fem viser at moren leter sammen med læreren og vaktmesteren, mens faren roper etter Lussi: «Lussi? ropte moren. Lussi? ropte faren» (oppslag fem). På oppslag seks ser man moren og faren sitte i klasserommet mens alle andre er ute og leter. Moren sitter fremoverlent med hodet i hendene, og faren veiver med armene. Verbalteksten forklarer at «Moren gråt, og faren ble streng» (oppslag seks). Moren gråter også på oppslag åtte, og denne gangen får hun trøst av Lussis far, som holder rundt henne.

På de innledende oppslagene er Lussi illustrert som bitte liten sammenliknet med omgivelsene og foreldrene hennes. Størrelsesforskjellen bidrar til å illustrere foreldrenes makt og Lussis maktesløshet. Det er først når Lussi finner stemmen sin og kjemper seg ut av veggen at hun gjenvinner makten sin. Følgelig blir hun illustrert som stor og gitt mer plass i bildene. Det at foreldrene virker redde for Lussi når hun kommer tilbake, understreker også hvordan maktbalansen i forholdet mellom Lussi og foreldrene endrer seg idet hun kommer tilbake.

I denne boka kan man verken snakke om rollene praktisk eller emosjonell omsorgsgiver, lekekamerat, forsørger eller oppdrager, da ingen av foreldrene kan sies å innta noen av DeWitts (2005) foreldreroller. Foreldrene leker ikke med Lussi, snakker ikke med henne, klemmer henne ikke og lager heller ikke mat til henne. Lussi må tilsynelatende klare seg helt selv. Men etter at Lussi finner stemmen sin, og kjemper seg ut av veggen, setter hun omsider ned foten: «Nå er det nok! roper Lussi» (oppslag ti). Lussi krever til slutt oppmerksomhet, og krever at foreldrene skal se henne. Bildene viser en skrikende og illsint Lussi, omgitt av vettskremte medelever og flygende bøker, og verbalteksten forklarer at «Lussi er tre ganger tre og dobbelt så synlig» (oppslag ti). Lussi setter endelig sine egne behov først: «De får greie seg sjøl, tenker Lussi. For nå vil Lussi hjem og spise. Og det er noe til sulten jente! Det er jente som har matlyst!» (oppslag 15).

Frem til Lussi forsvinner virker det som om foreldrene kun ser på henne som et objekt, en pyntegjenstand. På oppslag tre er hun plassert pent på sofaen, med et stort smil om

munnen, og hendene pent foldet i fanget. I verbalteksten på oppslaget står det: «Den lille perlen! Den lille stjernen!» (oppslag tre). Foreldrene vier henne ingen oppmerksomhet, fordi hun ikke krever det. Men når Lussi kommer ut av veggen igjen, og begynner å kreve sin plass, vet ikke foreldrene lenger hvordan de skal forholde seg til henne. De står på avstand og ser på henne med skrekk og forundring.

I løpet av boka er det kun én voksen person som sier noe oppriktig og positivt til Lussi, som ikke dreier seg om å være perfekt og snill og stille. Når Lussi slår seg ut av veggen følger flere etter, flere andre som har sittet fast inne i veggen i mange år. Blant disse er Lussis oldemor. Oldemoren er den eneste som henvender seg direkte til Lussi gjennom hele boken: «Å, Lussi! sier oldemor. Det er jenta si, det, som kan sprengte vei i veggen!» (oppslag 14). Oldemoren berømmer Lussi for å være modig og sterk, egenskaper som veier tyngre enn det å være pen, ren og stille. På bokas siste oppslag ser man Lussi, med bustete hår, en finger i nesa, og et oppriktig smil om munnen.

### **5.1.2 Oppsummering**

I *Snill* finner man en sterk kritikk av foreldre som ikke ser barna sine, foreldre som oppdrar barna sine etter utsagnet «barn skal sees, ikke høres». Leseren får se hvor galt det kan gå med barna som ikke får leke, bråke og være seg selv. Lussis forsvinning er ikke et engangstilfelle, men snarere en skjebne som mange barn lever med. Det kommer frem av historien at det er foreldrene og ikke barna som må stå ansvarlige for barnas skjebne. Foreldrene til Lussi fremstår som trauste, stoiske og mentalt fraværende figurer, som ikke evner å ta Lussis behov i betraktning, og det blir gjort tydelig for leseren at disse foreldrene ikke skal være et eksempel til etterfølge. Når Lussi forsvinner kommer ikke foreldrene til unnsetning på riktig måte, og det ender med at Lussi må redde seg selv. Foreldrene til Lussi oppfyller ingen av rollene man tenker at foreldre skal ha, og som et resultat blir Lussi ulykkelig og usynlig.

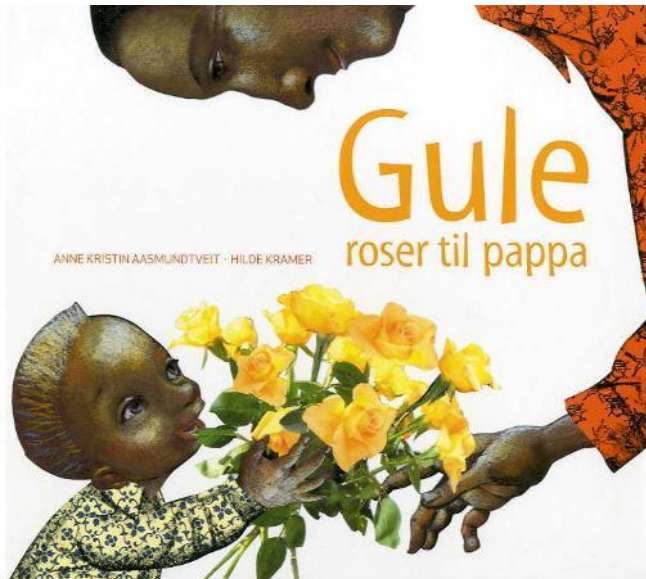
## **5.2 *Gule roser til pappa* (2006) av Anne Kristin**

### **Aasmundtveit og Hilde Kramer**

I *Gule roser til pappa* møter man en liten kjernefamilie som går gjennom en vanskelig tid. Pappaen til Fredrik har fått kreft, og legene kan ikke hjelpe. Faren gjennomgår en operasjon, men uten hell. Ved farens bortgang opplever Fredrik at moren trekker seg unna i sorgen, og

Fredrik må i stor grad klare seg på egenhånd. Fredrik har mange spørsmål rundt det som har skjedd, men hva skal han gjøre når moren ikke har flere svar å gi?

Bokas omslag er lyst, med hvit bakgrunn og en overvekt av fargen gul. Blikkfanget på forsiden er en smilende Fredrik som holder en stor bukett gule roser, som han strekker mot sin far. Faren til Fredrik står bøyd over ham og smiler. Mellom de to finner man bokas tittel i store, gule bokstaver, hvorav ordet «gule» er uthevet. Uthevingen kan tolkes som at fargen på



Omslag. Copyright: Anne Kristin Aasmundtveit/ill. Hilde Kramer (2006). Gule roser til pappa. Oslo: IKO-Forlaget

rosene er viktig. Gule roser kan symbolisere flere ting avhengig av hvem som gir og mottar rosene, men den kanskje vanligste tolkningen av deres betydning er vennskap. Gule roser kan også symbolisere både lykke og glede, og styrke og utholdenhet. Ved å gi noen en bukett gule roser kan man også uttrykke at «Du er solen i mitt liv». Den symbolske betydningen av gule roser er nok mest kjent for voksenleseren, men uavhengig av symbolverdien, tydeliggjør forsidebildet

at det er forholdet mellom Fredrik og pappaen som vil være hovedfokuset i boka. Fargen gul har nok også positive konnotasjoner for barneleseren. Gul er solens farge, og vitner gjerne om lykke og glede også for mange barn.

Omslagets bakside er enkelt utformet. Baksiden er vertikalt delt, hvor venstre side viser en illustrasjon av en tom krakk foran en mønstret vegg, mens høyre side er hvit, med en kort baksidetekst. Baksideteksten forklarer at «Fredrik er en liten gutt med store spørsmål», og gir leseren eksempler på slike store spørsmål: «Hva skjer når pappa blir syk og legene ikke kan hjelpe? Hvorfor har ikke mamma flere svar igjen?». Både baksideteksten og illustrasjonene på baksiden uttrykker en helt annen, og mer dyster, stemning enn det forsiden av omslaget gjør. Illustrasjonen med den tomme krakken på baksiden indikerer at handlingen i boka kanskje ikke vil være så positiv som forsiden kan lede leseren til å tro.

Illustratøren har i utformingen av boka i hovedsak benyttet seg av nært eller halvtotalt bildeutsnitt, noe som resulterer i en symbolsk nærhet mellom leseren, familien og situasjonene i boka. Bruken av medium vinkel, altså at leseren og de avbildede personene er øye-til-øye, skaper en følelse av likeverdighet mellom leseren og familien, og understreker

følelsen av nærhet. Leseren av boka føler seg inkludert i familiens situasjon og sorgen de føler.

Bildene i *Gule roser til pappa* illustrerer godt familiens sorg, og forteller leseren mer om familiesituasjonen enn det verbalteksten alene gjør. Det er gjennom bildene leseren får se at moren trekker seg unna Fredrik og faren, hvordan hun sørger og gråter i bakgrunnen. Moren avbildes i hovedsak bakfra eller fra siden, noe som også skaper en distanse mellom henne og leseren. Som en kontrast til morens distanse, viser bildene det nære og kjærlige forholdet mellom faren og Fredrik gjennom sykdomsforløpet. De to er i hovedsak avbildet i frontal synsvinkel, noe som skaper en følelse av nærhet mellom dem og leseren. Dette er aspekter ved historien som ikke kommer frem gjennom verbalteksten alene.

De mørke bakgrunnsfargene i bildene bidrar også til å understreke den dystre stemningen og den mørke tiden familien går igjennom. Men også den håpefulle stemningen mot bokas slutt, når Fredrik og moren finner tilbake til hverandre. Ikonoteksten forteller altså en mer kompleks historie enn verbalteksten eller bildene gjør hver for seg.

### 5.2.1 En kjærlig far

Allerede i bokas andre oppslag får leseren og Fredrik vite at ikke alt er som det skal med faren til Fredrik: «Mens han lekte hørte han pappa si: —Hvis prøvene ligner været, så er det ikke mye håp» (oppslag to). Bildet på oppslaget viser faren til Fredrik, som ser ut av vinduet på det grå høstværet. Han står med ryggen til Fredrik, og har et bedrøvet uttrykk i ansiktet. På neste oppslag ser man en familie i sorg, og det blir tydelig for leseren at faren til Fredrik er alvorlig syk. Moren til Fredrik står i bakgrunnen med ryggen til leseren og hodet i hendene. Faren står med bøyd hode

og lukkede øyne, mens han holder en kjærlig hånd på hodet til Fredrik.

Verbalteksten forklarer hvordan faren forteller Fredrik at han er syk: «Vet du hva, Fredrik? Pappa er ikke frisk. Det er noe inni

magen som vokser. Legene sier at de vil ta det bort» (oppslag tre). Mens moren trekker seg unna Fredrik når faren blir syk, tar faren ansvar og tilbringer mye tid med Fredrik. Gjennom



Oppslag 3. Copyright: Anne Kristin Aasmundtveit/ill. Hilde Kramer (2006). *Gule roser til pappa*. Oslo: IKO-Forlaget

boka uttaler Fredrik seg nesten utelukkende i form av spørsmål, og faren svarer godt på spørsmålene og forklarer hva som skjer. På oppslag tre forklarer han at han er syk, og hvordan legene vil hjelpe ham å bli frisk igjen. Også når det blir klart at han ikke vil bli frisk, og det går mot slutten på farens liv, tar han seg tid til å forklare dette til Fredrik. Når Fredrik spør hvorfor faren ikke kan bli med hjem fra sykehuset, svarer faren at: «Jeg orker ikke, Fredrik, orker ikke så mye mer, ikke leke og ikke spise godteri [...]. Men jeg er glad i deg fortsatt» (oppslag åtte). Gjennom scener som denne blir det tydelig at faren og Fredrik har et nært og åpent forhold. Fredrik er ikke redd for å stille spørsmål, og faren er ikke redd for å gi ærlige svar på vanskelige spørsmål.

Selv om faren selv trenger omsorg når han er syk, er det han som fungerer som emosjonell omsorgsgiver for Fredrik i store deler av boka. Han utfører flere handlinger som DeWitt (2005) mener er sentrale i den emosjonelle omsorgsgiverrollen. Gjennom bildene blir det nære fysiske forholdet mellom Fredrik og faren tydeliggjort. Faren trøster Fredrik ved å fysisk uttrykke kjærlighet, i form av omfavnelser, klemmer og betryggende berøring. Denne formen for trøst og nærhet ser man for eksempel på oppslag seks, hvor Fredrik sitter på fanget til faren, og faren holder rundt ham, og på oppslag syv hvor de to ligger og hviler sammen på sofaen. I verbalteksten ser man også hvordan faren trøster og uttrykker kjærlighet for Fredrik: «Pappa strøk over magen hans og sa: —Deilig barnemage! Deilig unge! Du vokser og blir stor, Fredrik, og det er sånn det skal være» (oppslag syv) og «jeg er glad i deg fortsatt» (oppslag åtte). Denne formen for trøst og kjærlighet er det kun faren til Fredrik som viser gjennom sykdomsforløpet. Moren til Fredrik er emosjonelt fraværende for Fredrik gjennom tiden faren er syk.

De gule rosene fra omslaget kommer stadig frem i bildene i boka, i sammenheng med farens sykdom. På oppslag én ser man en gul rose utenfor vinduet, idet faren snakker om sykdommen for første gang. Når faren ligger på sykehuset, kommer Fredrik med en stor bukett gule roser, og faren ler og sier: «Gule roser, akkurat det jeg ønsket meg!» (oppslag fem). Når faren igjen er på sykehuset, og er i ferd med å dø, ser man en stor bukett visne, gule roser ved sykesengen. Også i begravelsen ser man Fredrik med en liten bukett gule roser. Rosene fungerer som et symbol på farens liv, og gleden han bringer Fredrik, og hvordan minnet om han lever videre, selv etter at han er borte.

## 5.2.2 En mor i sorg

Moren til Fredrik har ikke like sterk tilstedeværelse visuelt i boka som faren til Fredrik. Hun holder seg i store deler av boka i bakgrunnen. På flere oppslag, blant annet oppslag tre og seks, ser man moren stå alene i et annet rom enn Fredrik og faren. Hun står med ryggen til leseren, og holder ansiktet skjult. På denne måten får leseren innblikk i hvor vanskelig moren til Fredrik synes det er med mannens sykdom, og å uttrykke og snakke om følelser. Hun trekker seg unna, og fokuserer på andre ting enn sykdommen, som å pynte og gjøre det koselig: «I dag skal vi bare gjøre koselige ting. I dag skal vi spise godteri og gå en tur og finne en fin lekeplass og kanskje lage vafler til kvelden» (oppslag seks). Det kan også virke som om hun ikke tar inn over seg situasjonen familien er i. Hun later ikke til å ville snakke om hva som kan skje, og avfeier alvorligheten: «Det går nok bra. Det er mange som har hatt en sånn sykdom. Det er mange som har blitt friske» (oppslag fire). Det kan tenkes at morens avfeielser er en forsvarsmekanisme for moren, en måte å takle situasjonen på, men morens motvilje til å snakke om de vanskelige tingene, får konsekvenser for Fredrik, både i den forstand at han ikke får snakket om følelsene sine, og ved at han i stor grad blir alene i sorgen etter at faren er død.

Som nevnt over, uttaler Fredrik seg nesten utelukkende i form av spørsmål. Når faren dør, vender Fredrik seg til moren for å få svar på det han lurte på, men moren er ikke i stand til å gi ham de svarene han trenger, og svarer i stedet at, «du må ikke spørre meg hele tiden, for jeg har ingen svar å gi» (oppslag elleve). Morens manglende evne til å svare på spørsmål er vanskelig for

Fredrik å forstå og han henvender seg i stedet til kosedyret sitt: «Hvorfor har ikke

mamma svar? hvasket Fredrik til Bamse» (oppslag elleve). Fredrik viser et behov for å få informasjon om farens død, og svar på spørsmål han sitter inne med. Moren til Fredrik evner ikke å møte hans behov, fordi hun selv sørger. Her kan det være interessant å trekke inn krisepsykolog Atle Dyregrov, som har undersøkt hvordan barn takler at en forelder dør. Han understreker hvor viktig det er at den gjenlevende forelder også tar barnets behov i betraktning. Han skriver at: «[Det er] viktig for foreldre, til tross for at de selv kan være «slått ut» av det som skjer, at de er til stede for sine barn i hverdagen og evner å svare på barns



Oppslag 11. Copyright: Anne Kristin Aasmundtveit/ill. Hilde Kramer (2006). Gule roser til pappa. Oslo: IKO-Forlaget

spørsmål, kunne gå inn i og utvikle gode samtaler over tid, og være med i og interessert i deres hverdagsaktiviteter» (Ruud, 2016). Morens sorg fører til en form for omsorgssvikt når det gjelder Fredrik. Omsorgssvikten ser man flere eksempler på i boka, med det kommer kanskje tydeligst frem på oppslag tolv, hvor Fredrik er redd for å forstyrre moren: «Han listet seg rundt og lekte stille og spurte Bamse om det han lurte på. Hvorfor er vi bare oss? hvisket han». Og videre: «Når Fredrik satt ved bordet, gråt mamma. [...] Når Fredrik kledde på seg, ville ikke mamma ut. Når Fredrik ga klem, ble ikke mamma glad» (oppslag tolv). Bildet på oppslaget viser Fredrik og Bamse alene ved kjøkkenbordet. Fredrik ser ensom og trist ut, og på kjøkkenet i bakgrunnen ser man en kaffekjele som koker, men ingen mamma. Moren til Fredrik klarer så vidt å ta vare på seg selv, og har ingen energi til overs for å ta vare på Fredrik og etterkomme hans behov. Fredrik blir i stor grad overlatt til seg selv i sorgen.

På oppslag ni kommer Fredriks fortvilelse og raseri over morens distanse og manglende omsorg frem. Moren mister Bamse i gulvet, og verbalteksten forklarer at: «Noe usynlig gikk i stykker» (oppslag ni). Det kan tenkes at det her er Fredriks tålmodighet som slår sprekker. Reaksjonen Fredrik har på at Bamse har falt på bakken fremstår som overdrevet: «Fredrik kastet seg ned og skrek, skrek så høyt at hodet nesten sprakk» (oppslag ni). Det er nærliggende å tro at Fredriks raserianfall er en reaksjon på noe større, som at moren ikke er til stede for ham på den måten han trenger at hun er. Dette understrekes senere på oppslaget, når Fredrik har roet seg litt ned: «– Du må passe på Bamse, gråt Fredrik på fanget til mamma» (oppslag ni). Fredrik bruker bamsen sin for å fortelle moren hva han føler og hva han trenger fra henne: å bli sett og passet på.

Fra oppslag tolv og utover skjer det et skifte i forholdet mellom Fredrik og moren. Moren klarer å sette sorgen og depresjonen til side, og fokusere på Fredrik: «[Fredrik klemte] Bamse og ga ham til mamma, og da smilte mamma og begynte å snakke igjen» (oppslag tolv). Fra oppslag tolv og utover, er moren til Fredrik mer tilstedeværende, hun klemmer Fredrik, hun svarer på spørsmål han stiller og hun snakker om sorg og følelser. Hun tar over rollen som emosjonell omsorgsgiver etter faren til Fredrik. Et eksempel på hvordan hun gir Fredrik det han trenger ved å svare ærlig på spørsmål finner man på oppslag 13–14: «– Hvor er pappa nå? sa Fredrik inn i mammas klem. – Han er på en bære på, en slags seng på sykehuset; samtidig har han dratt fra oss, og vi kan ikke nå ham» (oppslag 13–14).

I motsetning til resten av boka, er Fredrik og moren sammen på alle de fire siste oppslagene. De har også kroppskontakt på alle disse oppslagene, de klemmer hverandre, holder hverandre i hendene, og på oppslag 14 er moren til stede ved Fredriks leggetid. Siste oppslag i boka vitner om en lykkelig fortsettelse for Fredrik og moren. Det virker som om de



har lært seg å leve med den nye hverdagen, og at de har funnet ut hvordan de kan gi hverandre den støtten de trenger. Bilde på bokas siste oppslag viser moren og Fredrik vendt mot hverandre. De ser hverandre inn i øynene, smiler og holder hender.

### 5.2.3 Oppsummering

I *Gule roser til pappa* møter leseren en familie i sorg, og får se hvordan sorg og død kan påvirke en familie. Man ser en syk pappa som forsøker å samle familien, uttrykke kjærlighet og vise omsorg, mens moren trekker seg unna, blir stille og trist. For Fredrik er situasjonen fylt med usikkerhet, og alt han kan gjøre, er å stille spørsmål om alt. Etter farens død har Fredrik i praksis mistet begge foreldrene, da moren blir innesluttet, deprimert og stille som et resultat av farens død. Men sorgen blir etter hvert lettere å bære, og Fredrik får moren sin tilbake. Bokas siste oppslag varsler om en lysere fremtid og et godt forhold mellom Fredrik og moren.

## 5.3 *Knute* (2007) av Oddmund Hagen og Akin Duzakin

I *Knute* møter vi Børre som er seks år og snart skal begynne på skolen. Men Børre har et problem, han har fremdeles ikke lært seg å knytte skoene sine selv. Pappaen til Børre mener at alle skolebarn må kunne knytte skoene sine selv, og har bestemt at Børre ikke får sykkel før han har lært det. Bestevennen til Børre, Lisa, kan knytte sko, og har en egen sykkel, og Børre synes det er urettferdig. Børre synes også det er urettferdig at mammaen hans har flyttet ut og blitt borte. Hvordan skal det gå med Børre hvis moren ikke kommer hjem snart?

Omslaget til boka er farget i en lys oransje pastellfarge. Midt på forsiden ser man Børre, han står og snakker i telefonen, og smiler. Telefonledningen kveiler seg rundt bena hans og ender opp i noe som likner på en tankeboble over hodet hans. Fargene inne i tankeboblen er mørke, i hovedsak grå og blå, og står i sterk kontrast til de lyse fargene ellers på oppslaget, noe som fører til at det er denne tankeboblen som blir blikkfanget på forsiden. Illustrasjonen inne i tankeboblen viser silhuetten av en kvinne som står på toppen av et høyt fjell og snakker i telefonen. Den mystiske kvinnen leder leseren til å



Omslag. Copyright: Oddmund Hagen/ill. Akin Duzakin (2007). *Knute*. Oslo: Det Norske Samlaget

undre seg over hvem hun er, hvordan hun passer inn i historien, og hvilken relasjon hun har til Børre.

Over tankeboblen står bokas tittel i store, røde bokstaver, som ser ut som om de er skrevet av et barn. Tittelen gir ingen klare indikasjoner til hva boka skal handle om, men ordet i seg selv har klare konnotasjoner, kanskje spesielt for voksenleseren. En knute er gjerne noe som må løses opp. Man kan også tenke på uttrykket «knute på tråden», som vitner om et problem eller en manglende kommunikasjon mellom to parter. Rundt føttene til Børre ser man en mengde uknyttede sko og slips, som også spiller tilbake på tittelen. De mange gåtene på forsiden skaper en undring og spenning til bokas innhold.

På omslagets bakside finner man flere uknyttede sko og slips, samt en silhuett av en mann som løper mot et hus med et uknyttet slips i hånden. Baksideteksten klarer opp i noen av mysteriene fra forsiden av omslaget. Baksideteksten forklarer at Børre ikke kan knytte skoene sine, noe som gir en forklaring på alle de uknyttede skoene, og at moren til Børre har flyttet hjemmefra, noe som kan forklare den mystiske kvinnen.

Bokas tittelside er enkel, med en hvit bakgrunn, forfatteren og illustratørens navn i liten svart skrift, og bokas tittel i den samme røde barneskriften som på forsiden. Rødfargen på tittelen rommer en form for ambivalens, i den forstand at fargen rød gjerne symboliserer både fare og kjærlighet. Man kan trekke en parallell til Børres mor, som også rommer en form for dobbelthet, ved at hun er en mor som ikke oppfører seg moderlig eller inntar noen av de rollene det er forventet at en mor skal innta.

### **5.3.1 Mor–en uoppfylt fantasi**

Foreldrene til Børre er skilt, og moren har flyttet ut. Hun er derfor lite representert i boka, og leseren får vite lite om henne, men det blir tidlig forklart kort hvorfor foreldrene til Børre skilte lag: «Ho fann seg ein skoseljar, seier far når nokon spør» (oppslag tre).

Foreldrenes plutselige skilsmisse har etterlatt Børre med mange spørsmål, og det kan virke som om foreldrene har glemt å inkludere Børre i prosessen. Det virker ikke som om foreldrene har forklart Børre hva som har skjedd, hvorfor moren har flyttet ut, eller hvor hun har flyttet. På oppslag tre står det: «Mor blei berre borte. Det er lenge sidan eg har sett henne. Eg veit ikkje kor ho bur, kva det heiter der, men eg trur det er i Norge». Det at Børre ikke vet hvor moren befinner seg eller hva hun driver med, fører til at han må fylle inn hullene på egen hånd, og man ser på flere oppslag at han fantaserer om morens nye liv. På oppslag tre ser man Børre i telefonen med moren. Telefonledningen er knyttet til en tankeboble, og inni

den ser man moren til Børre. Hun står i en mørk skog, med kikkert rundt halsen, og snakker i telefonen. På oppslag fem finner man også moren til Børre i en tankeboble, denne gangen mens hun sykler smilende ned en bakke. På bokas siste oppslag ser man Børre og Lisa gå hjem fra skolen, og Børre har en snor i den ene hånden. Den andre enden av snoren er festet til et propellfly, og inne i flyet sitter moren til Børre og vinker. I alle disse fantasiene Børre har om morens nye liv, gjør moren spennende ting, som å vandre i jungelen, bestige fjell og fly propellfly. Det kan tenkes at grunnen til at moren i Børres fantasier stadig er på nye eventyr, er en måte for Børre å rettferdiggjøre at hun har reist fra ham. Tanken om at moren har forlatt ham for et kjedelig, alminnelig liv er kanskje for vanskelig for Børre å ta inn over seg. Likevel er kanskje den viktigste fellesnevneren for fantasiene at moren til Børre er langt unna, utenfor Børres rekkevidde. Avstanden mellom Børre og moren er så stor at selv når hun faktisk møter opp til første skoledag blir hun sittende i bilen sin: «Frå ein bil lenger borte, litt bortanfor parkeringa, er det nokon som vinkar. Eg snur meg og ser ein gong til. Det er mor som vinkar! Det er mor som smiler og vinkar rett der borte!» (oppslag ti). Hun kommer ikke bort til Børre, hun sier ingenting til ham, hun gir ham heller ikke en klem. Hun sitter kun i bilen og smiler og vinker til ham. Avstanden forblir like stor mellom dem, selv når de er på samme sted til samme tid. Denne scenen oppleves som det Erik Bjerck Hagen (2000, s. 139) kaller «emosjonelt sentrum» i boka, et tekstparti som er spesielt virkningsfullt på leseren. Børre får endelig oppfylt ønsket om at moren kommer tilbake, men både Børre og leseren blir skuffet når forventningene ikke innfris. Bildet på oppslaget viser Børre, som går og leier moren til Lisa mens han kikker på noe utenfor bildets ramme. Ansiktsuttrykket til Børre er bedrøvet, han uttrykker ikke noe glede over å se moren sin. Om dette er fordi han ikke er sikker på om hun faktisk er der, eller om det er fordi hun ikke kommer bort til ham, får ikke leseren vite.

Et gjennomgangstema i boka er Børres problemer med å lære seg å knytte sko. Børres problemer med å knytte skoene sine er tilsynelatende tett knyttet til morens fravær. På nesten alle av bokas oppslag finner man uknyttede sko, krøllede ledninger eller løse snorer.

Disse kan sees på som løse tråder i Børres liv, ubesvarte spørsmål, som et resultat av morens plutselige og uforklarte avreise. Det blir gjort tydelig for leseren at Børre tenker at hans



Oppslag 5. Copyright: Oddmund Hagen/ill. Akin Duzakin (2007). *Knute*. Oslo: Det Norske Samlaget

eneste håp for å klare å lære seg å knytte sko er om moren kommer tilbake: «Ho skal lære meg å knytte sko, og da kjem ho snart heim igjen» (oppslag fire) og «Å knytte sko er ikkje lært på ein dag. Og dersom mor ikkje kjem, skal eg aldri lære det» (oppslag syv). På oppslag fem ser man også Børre tenke på moren sin, mens faren irritert forsøker å vise hvordan man knytter sko. Børres far legger stor vekt på at det å kunne knytte sko er en del av å vokse opp, og Børres vanskeligheter med å lære seg dette, kan tenkes å være et uttrykk for at Børre sliter med å vokse opp, og at denne prosessen forverres ved morens fravær.

Børres foreldres manglende evne til å kommunisere later til å gjennomsyre hele Børres tilværelse. I de korte samtalene Børre har med sin mor over telefonen, stiller hun kun spørsmål om overfladiske ting: «No spør ho om eg er snill gut, om eg har fått sekk og pennal, om eg kan knytte skoa mine» (oppslag seks). Moren spør ikke Børre om noen av de tingene man tenker at en mor som savner barnet sitt ville spurt om, som hvordan han har det, hva han føler, om han gleder seg til å begynne på skolen. Når Børre sier hva han egentlig tenker, og utfordrer moren og roper: «Du skal lære meg å knytte! [...] Du skal komme heim og lære meg! Hører du?» (oppslag seks), blir moren stille og legger på røret. Hun forklarer ikke situasjonen for Børre, hun beklager ikke for at hun ikke er til stede, hun bare forsvinner.

Boka fremsetter en klar kritikk av de voksnes manglende evne til å kommunisere, og viser hvordan mangel på kommunikasjon kan virke ødeleggende på barn. I en artikkel av Per Arne Rød, Tor-Johan Ekeland og Frode Thuen, kommer det frem at: «Konflikter mellom foreldre etter bruddet synes å være en av de viktigste risikofaktorene for problemutvikling hos barna» (2008, s. 556). Barn som har opplevd at foreldrene har gjennomgått et konfliktfylt samlivsbrudd, opplever gjerne kortere eller lengre perioder med engstelse, depressive følelser, skam og skyldfølelse (Rød et al., 2008). Problemene Rød et al. beskriver kan man også kjenne igjen i Børre flere steder i boka.

Børre er deprimert og utilpass. Ingen av foreldrene hans viser ham kjærlighet eller omsorg. Moren har forlatt ham, og faren kjefter, smeller med dørene og legger enormt press på ham om at han må lære å knytte skoene sine selv. Børres misnøye kommer tydelig frem i bildene. Han har trist eller alvorlig uttrykk i ansiktet på alle bokas oppslag, med unntak av oppslag tre, hvor han snakker i telefonen med sin mor. Børre lengter etter moren sin, og har henne stadig i tankene, noe som kommer frem både i verbalteksten og i bildene. I bildene kommer savnet og lengselen frem gjennom Børres fantasier om moren, og i verbalteksten kommer det helt eksplisitt frem gjennom sitater som: «Eg ønskjer heile tida at mor kjem tilbake. Men ho kjem ikke» (oppslag tre), «Ho skal lære meg å knytte sko, og da kjem ho snart

heim igjen» (oppslag fire) og «Eg skulle ønskje at mor var her, men sånn er det ikkje» (oppslag ni).

Det presenteres ingen løsning på Børres problemer i *Knute*, men det er mulig å spore en utvikling i Børres forhold til moren. På bokas siste oppslag er det tydelig at Børre fremdeles lengter etter at moren skal komme hjem: «Kanskje er mor der i morgon òg? Kanskje vil ho vere der kvar dag i mange dagar og passe på meg? Eg veit ikkje heilt. Kanskje skal eg lære meg å knyte sko utan at mor er der? Så ser ho at eg kan det dagen ho kjem tilbake?» (oppslag 12). Selv om Børre fremdeles lever i håpet om at moren skal komme hjem, kan man skimte et ønske om å komme seg vidare i livet. Børres utsagn kan forstås som at han er på vei til å akseptere at han kanskje må lære seg å knytte skoene sine uten hjelp fra sin mor.

### **5.3.2 Far–distansert og bitter**

Faren til Børre har blitt forlatt av sin kone, og sitter igjen som en sint og bitter mann. Det kommer tydelig frem i boka at forholdet mellom Børres foreldre er svært dårlig, til det punktet at de ikke snakker sammen: «Eg veit ikkje kva eg skal seie når mor ringer, og far vil ikkje snakke» (oppslag tre). Det dårlige forholdet mellom foreldrene går utover Børres velvære, og gir ham ekstra bekymringer: «Far er sint på mor. Av og til er han sint på meg òg. Kanskje er det mor si skyld at han er sint på meg?» (oppslag tre) og «Han prøver å snakke roleg, men eg hører på stemma at det ikkje er sant, og eg skjønner at det er mor han snakkar med. Eg går på rommet mitt. Vil ikkje høre meir. Men eg skjønner at mor aldri vil komme tilbake når far snakker på dette viset» (oppslag ni). Børre trenger noen å skylde på for at moren er borte, og da er det nærliggende at han skylder på faren sin, som er den eneste som er til stede. Problemet er at faren ikke gjør noe for å forbedre forholdet til Børre. De to snakker så vidt sammen, og Børre får ikke svar på spørsmålene og usikkerheten han sitter inne med.

Som eneste forelder i huset tvinges faren til å innta flere av DeWitts foreldreroller (2005, s. 60). Han er familiens forsørger, og leseren får tidlig lese at faren til Børre jobber som lærer på skolen hvor Børre skal begynne. Som lærer skulle man tro at faren var omsorgsfull og forståelsesfull når det gjelder Børres problemer med knytting av sko, men i stedet er faren streng og usympatisk i undervisningen av Børre. To eksempler som viser farens strategi er: «Du er seks år, og da skal ein lære sånt. No er det alvor» (oppslag tre) og «Skal du lære å knyte sko, må du berre øve [...] Prøv igjen, du Børre, seier han, og så viser

han det ein gong til. Og eg prøver til eg begynner å gråte» (oppslag fem). Leseren kan undre seg over tonen i farens undervisning av Børre, og som Børre selv sier: «Av og til tenker eg at når han ikkje greier å lære meg å knytte sko, kan han heller ikkje vere særlig tess som lærar» (oppslag to). DeWitt (2005, s. 58) fant at det å drive målrettet undervisning av barnet, var en av få handlinger innenfor den emosjonelle omsorgsgiverrollen som fedre utførte oftere enn mødre, men faren til Børre lykkes ikke med å lære Børre å knytte sko, i stedet legger han et enormt press på ham, og skaper en unødvendig engstelighet og skam i Børre. Denne engsteligheten og skammen finner man flere eksempler på i boka, for eksempel på oppslag to, hvor Børre er redd for at klassekameratene skal finne ut at han har blitt kalt Børre Borrelås fordi han ikke kan knytte sko: «Eg skal begynne på skolen neste veke. Tenk om alle veit om Børre Borrelås da? Da går eg ikkje på skolen» (oppslag to). Også på første skoledag blir Børre konfrontert med sine manglende ferdigheter av læreren: «så spør ho om vi kan knytte sko. Mange rekker opp handa, men ikkje eg» (oppslag elleve). Bildene på oppslaget viser Børre sittende ved pulten sin. Han har et trist uttrykk i ansiktet, sunkne skuldre og unnvikende blick. Børres kroppsholdning signaliserer en form for skam eller forlegenhet over at han er en av få elever i klassen som ikke kan knytte skoene sine selv.

Faren viser også lite omsorg for Børre i hverdagslivet. Som eneste forelder i husstanden, er det naturlig å tenke at faren vil innta rollene som emosjonell og praktisk omsorgsgiver, men han utfører svært få av handlingene knyttet til disse rollene. Det finnes likevel noen eksempler, som på oppslag tre hvor man ser Børre og faren ved middagsbordet, noe som indikerer at faren har laget mat til dem, og i så måte inntatt rollen som praktisk omsorgsgiver. Et annet eksempel finner man på oppslag fire hvor Børre forklarer at: «Det hender far kjem innom og breier over meg. Da søv eg liksom, og da kan han stryke meg over håret. Det blir ikke bra, men litt betre». Ifølge DeWitt (2005, s. 60) er det å breie over barnet ved leggetid også en handling som faller inn under rollen som praktisk omsorgsgiver, og det å stryke sønnen over håret kan falle inn under den emosjonelle omsorgsgiverrollen, dersom man ser på handlingen som å fysisk uttrykke kjærlighet. Men farens omsorg for Børre stopper her. Faren til Børre gjennomfører ingen av de andre handlingene som DeWitt knytter til den emosjonelle omsorgsgiverrollen, han spør ikke Børre om tanker eller følelser, han uttrykker ikke kjærlighet verbalt, han trøster ikke, oppmuntrer ikke, han skryter ikke av Børre, og han lytter heller ikke til Børres problemer. Børre blir i stor grad overlatt til seg selv, og den interaksjonen han har med sin far, består i hovedsak av kjefting og slamring med dører: «Vi er to som smeller med dørene i huset no» (oppslag fire).

Bildene i *Knute* spiller en viktig rolle i fremstillingen av forholdet mellom Børre og faren. Bildene tilbyr informasjon til leseren som ikke fremkommer av verbalteksten alene, som for eksempel følelsene til faren og Børre, og hvordan de forholder seg til hverandre. På de oppslagene hvor faren er representert visuelt, har han konstant et oppgitt eller sint uttrykk i ansiktet. Faren har tydelig nedovermunn på oppslag to, fem og seks, mens han på oppslag tre, hvor Børre snakker i telefonen med sin mor, himler med øynene. På oppslag ni, hvor han kranbler med Børres mor i telefonen, er han tydelig sint: han roper med åpen munn, har knyttet neve, og sparker ut i luften. Mens verbalteksten hevder at faren «prøver å snakke roleg» (oppslag ni), er det tydelig ut i fra bildet på oppslaget at faren er svært oppskaket. På oppslag ni viser dessuten kombinasjonen av utsnittene total og halvtotal at faren, og hans problemer, tar større plass, mens Børre får mindre plass. På denne måten utfyller bildene verbalteksten, og tilbyr leseren ekstra informasjon, ved at forholdene mellom karakterene blir visuelt fremhevet.



Oppslag 9. Copyright: Oddmund Hagen/ill. Akin Duzakin (2007). *Knute*. Oslo: Det Norske Samlaget

Et annet aspekt ved forholdet mellom Børre og faren som bildene utdyper er distansen mellom dem. For eksempel ser man aldri Børre og faren i positive situasjoner sammen, de leker aldri og de smiler aldri til hverandre heller. De to har heller aldri blikkontakt eller fysisk kontakt med hverandre gjennom hele boka, men er i stedet vendt bort fra hverandre på flere av oppslagene hvor de to er avbildet sammen (oppslag to, tre og ni). Verbalteksten henter om at de to har et anstrengt forhold, men det er ikke før man ser verbaltekst og bilde i sammenheng at man ser hvor dårlig deres forhold er. På denne måten underbygger bildene den emosjonelle avstanden mellom faren og Børre.

### 5.3.3 Oppsummering

I *Knute* møter man en gutt med to foreldre, men ingen av dem tar egentlig vare på Børre. Begge foreldrene til Børre inntar utradisjonelle roller, i den forstand at moren har flyttet ut og sagt fra seg omsorgen for Børre, og at faren i praksis er aleneforelder. Anderson og Hamilton (2005, s. 150) fant i sine undersøkelser at mødre «were shown more often than fathers as caring nurturers who discipline their children and express a full range of emotions», mens fedre var «under-represented and portrayed as relatively stoic actors who took little part in

the lives of their children». Problemet til Børre i *Knute* er at ingen av foreldrene inntar det som Anderson og Hamilton definerer som en typisk morsrolle, mens begge foreldrene oppfører seg som stoiske figurer som tar lite del i livet til barnet sitt. Morens deltakelse i Børres liv er begrenset til høflige, overfladiske telefonsamtaler. Farens rolle består stort sett i å kjefte på Børre for ulike ting. Foreldrene inntar få av DeWitts (2005) foreldreroller. Moren har mulighet til å innta en emosjonell omsorgsgiverroller over telefonen, men hun velger i stedet å småprate om overfladiske ting. Faren til Børre inntar roller som forsørger, oppdrager, praktisk, og til en viss grad emosjonell, omsorgsgiver, men resultatet av det han gjør er lite tilfredsstillende.

Resultatet av familieproblemene er at Børre i praksis har to fraværende foreldre, og må klare seg selv gjennom ensomheten, sorgen, og angsten for å begynne på skolen. Dette ser man spesielt godt i situasjoner hvor det er naturlig at foreldrene er til stede, som for eksempel på første skoledag: «Det er mora til Lisa som følger meg til skolen i dag. Det er greitt, det óg, men ikkje heilt greitt likevel. Dersom mor var her, ville alt vore annleis på ein måte» (oppslag ni). Børre har to foreldre, men ingen av dem tar seg tiden til å møte opp og følge Børre til skolen for første gang. Et annet eksempel finner man på oppslag fire: «Om kveldane er der heilt stille i huset. Far sit i ein stol. Eg ligg på rommet mitt» (oppslag fire). For mange familier er kveldene en tid for å være sammen, snakke med hverandre og kose seg. Men i huset til Børre er kveldene helt stille, og faren prioriterer å sitte stille i en stol fremfor å tilbringe kvalitetstid med sønnen sin.



## 6 Diskusjon og avslutning

Hovedfokuset i denne studien har vært å undersøke hvordan foreldre fremstilles i bildebøker for barn. Jeg har, ved hjelp av multimodal analyse og undersøkelsene til DeWitt (2005) og Anderson og Hamilton (2005), sett på hvilke roller foreldrene i bøkene inntar, hvilke handlinger de utfører, og hvordan relasjonen mellom foreldrene og barnet fremstilles. I dette kapittelet vil jeg først oppsummere analysenes viktigste punkter, for så å diskutere noen av de mest interessante funnene. Til slutt vil jeg komme med avsluttende kommentarer og konklusjon.

### 6.1 Oppsummering av analysenes viktigste funn

I det følgende vil jeg se på analysens viktigste funn, med utgangspunkt i DeWitt og Anderson og Hamiltons undersøkelser. Jeg vil ta for meg tre hovedfunn som jeg mener er mest relevante for å besvare oppgavens problemstilling.

#### 6.1.1 Underrepresenterte mødre

Anderson og Hamiltons (2005) undersøkelse viste at fedre i stor grad var underrepresenterte i bildebøker. I mitt utvalg fant jeg derimot at mødrene var underrepresenterte gruppen. Materialet som ligger til grunn i denne oppgaven er begrenset og ikke nødvendigvis representativt for bildebøkene som ble utgitt i Norge mellom 1980 og 2010, men underrepresentasjonen av mødre som man finner i mitt utvalg, kan likevel tenkes å være et uttrykk for noe, ettersom bøkene har gjort seg bemerket i offentligheten. Det kan tenkes at det finnes en kunstnerisk fascinasjon for fraværende mødre, eller at underrepresentasjonen av mødre i disse bøkene er en reaksjon på tidligere underrepresentasjon av fedre.

I materialet jeg har undersøkt, finnes det tre bøker, *Milly Meter og delfinene*, *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* og *Knute*, hvor mor ikke er fysisk til stede i det hele tatt, og én bok, *Faren til Pjotten*, hvor mor er representert merkbart mindre enn far. Til sammenlikning er det kun to av bøkene i utvalget hvor er far mye mindre representert enn mor, nemlig i *Mammaen min er så høy som stjernene* og *Ikkje gløym å klappe katten*. I bøkene *Faren til Pjotten*, *Milly Meter og delfinene*, *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* og til dels i *Karsten har bursdag*, finner man svært tilstedeværende og omsorgsfulle fedre. Hvorfor fedrene i disse norske bildebøkene blir viet så mye plass og oppmerksomhet sammenlignet med fedrene i materialet til Anderson og Hamilton er vanskelig å si, men det kan tenkes at en av grunnene er at tanken

om at likestilling i og utenfor hjemmet står sterkt i Norge. Forfatterens kjønn kan også spille inn på hvordan kjønn og kjønnsroller blir fremstilt i bildebøker for barn. Collins, Ingoldsby og Dellman (1984) fant at mannlige forfattere av barnelitteratur, sammenlignet med sine kvinnelige kolleger, gjorde større fremskritt i å eliminere kjønnsdiskriminering i sine verker. Både *Faren til Pjotten*, *Milly Meter og delfinene*, *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* og *Karsten har bursdag* har mannlige forfattere. Dermed kan det tenkes at fedrenes tilstedeværelse og omsorg i bøkene, er et bevisst brudd med tradisjonelle kjønnsroller fra forfatternes side. Mens mange mødre og kvinner har kjempet hardt og lenge for rettigheter og likestilling utenfor hjemmet, har ikke menn hatt den samme kampen. Det kan virke som om bildebøker er en arena hvor omsorgsmaskuliniteten og tilstedeværende fedre får utfolde seg fritt, uten å bli hindret av samfunnets normer og holdninger.

### 6.1.2 Mindre kjønnsdelte roller

DeWitt (2005) fant i sin undersøkelse at rollen som praktisk omsorgsgiver, emosjonell omsorgsgiver og oppdrager i stor grad tilhørte mødrene i bildebøkene hun undersøkte, mens rollen som forsørger og lekekamerat i stor grad ble inntatt av fedrene. I mine undersøkelser fant jeg derimot at kjønnsfordelingen innenfor de ulike rollene ikke var like sterk. I flere av bøkene i mitt materiale inntar fedrene oftere enn mødrene disse tradisjonelt «kvinnelige» rollene. Både i *Mammaen min er så høy som stjernene*, *Faren til Pjotten*, *Jakten på de skjulte vaffelhjertene*, *Milly Meter og delfinene*, *Karsten har bursdag* og *Gule roser til pappa*, inntar fedrene rollen som emosjonell omsorgsgiver, ved å klemme barna, fortelle dem at de er glad i dem, oppmuntre og trøste barna, og å spørre barna om deres tanker og følelser. DeWitt (2005) fant også at fedre var mye mindre sannsynlig enn mødrene til å innta rollen som praktisk omsorgsgiver. I mitt materiale fant jeg flere fedre enn mødre som utførte handlinger knyttet til denne omsorgsgiverrollen. Blant disse finner man for eksempel faren til Milly, faren til Pjotten, faren til Marit og Jon-Jon og faren til Børre. Ikke alle disse bøkene inneholder en mor, men i de bøkene hvor moren er til stede, utfører hun ingen handlinger som kan knyttes til den praktiske omsorgsgiverrollen, som å lage mat til, vaske, kle på barnet, eller være til stede ved leggetid. Moren til Pjotten bygger i stedet en vindmølle, mens moren til Børre i *Knute* er sammen med sin nye mann, og kun til stede i Børres fantasier hvor hun stadig er på eventyr.

I mine undersøkelser fant jeg også mødre som inntar det som ifølge DeWitts (2005) undersøkelser er typiske «mannlige» roller, om enn ikke i like stort omfang. For eksempel

finner man en mor som er forsørger i *Mammaen min er så høy som stjernene*. Moren er ikke familiens eneste forsørger, men inntar denne rollen i like stor grad som faren i familien. I *Faren til Pjotten* finner man en mor som inntar rollen som lekekamerat. Hun bidrar i fysisk lek, ved å bygge og montere en vindmølle sammen med Pjotten og faren.

Felles for alle de overnevnte fremstillingene er at det ikke blir gjort noen sak ut av at foreldrene inntar roller som gjerne assosieres med det motsatte kjønn. Både myke fedre og sterke mødre har en selvfølgelig plass i bøkene. Ett eksempel på dette finner man i *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* hvor faren til Marit og Jon-Jon steker vafler og foreslår å arrangere vaffelkalas for naboene. Farens initiativ møtes med et enkelt «Ja! Det var et godt forslag» (oppslag 14). Faren er glad i, og flink til, å lage vafler, og det fremstår naturlig at han skal gjøre nettopp dette.

Funnene jeg har gjort basert på mitt norske utvalg er dermed i stor grad motsatt av det DeWitt fant i sin undersøkelse. Dette kan tyde på at det norske samfunnet, eller snarere den norske litteraturen, ligger i tet, og kanskje i større grad utfordrer samfunnets normer, fremfor å bekrefte dem.

### 6.1.3 Oppløsning av foreldrerollene?

I flere av de nyere bøkene, spesielt i *Ikkje gløym å klappe katten*, *Snill* og *Knute*, kan det virke som om DeWitts (2005) foreldrerollekategorier er uanvendelige. I de overnevnte bøkene finner man foreldre som sjelden eller aldri inntar DeWitts roller. Det kan være flere grunner til man ikke får se foreldrene innta disse typiske rollene, men en forklaring kan være at det i de nyere bøkene i materialet ikke er det tradisjonelle hverdagslivet som er i fokus, men heller andre aspekter ved familielivet, som konflikter og omsorgssvikt. Foreldrene i *Ikkje gløym å klappe katten*, *Snill* og *Knute* står i sterk kontrast til de kjærlige og forståelsesfulle foreldrene i bøkene fra 1980- og tidlig 1990-tallet. I alle de tre bøkene finner man foreldre som enten ignorerer, kjefter på, eller tar avstand fra barna sine. Ingen av foreldrene i disse tre bøkene viser særlig omsorg for barna, eller forståelse for behovene deres. Avstanden og den manglende omsorgen og forståelsen overfor barna understrekes ved at foreldrene verken opptrer som lekekamerat, emosjonell omsorgsgiver eller praktisk omsorgsgiver. I *Snill* ser man for eksempel foreldre som er mentalt og følelsesmessig fraværende, som ikke vier barnet sitt noen form for oppmerksomhet, og som etter hvert glemmer at hun eksisterer. Foreldrene vier ikke Lussi noen form for omsorg eller kjærlighet, og konsekvensen er at hun forsvinner. Foreldrene til Børre i *Knute* er ikke på talefot, og deres

konflikt fører til at Børres behov blir nedprioritert, og etterlater ham med sorg, savn og et ønske om kjærlighet. Anna i *Ikkje gløym å klappe katten* blir behandlet som en pest og en plage, mens lillesøsteren hennes får all morens omsorg og kjærlighet. Resultatet er at Anna blir utagerende overfor foreldrene sine, og gråter i skjul. Foreldrene i disse bøkene inntar få eller ingen av DeWitts (2005) foreldreroller, og barna i bøkene lider for det.

## 6.2 Utvikling og tendenser

Utvalget av primærverker i denne studien er ikke stort nok til å kunne generalisere funnene, men jeg vil likevel, med nevnte forbehold, diskutere om det i utvalget er tendenser til en utvikling i hvordan foreldrene fremstilles i løpet av perioden 1980–2010. Jeg identifiserer en utvikling både i tema og måten foreldrene fremstilles på over de tre tiårene. Jeg har også identifisert to ulike tendenser blant de utvalgte bøkene utgitt på 1980-tallet og 2000-tallet.

### 6.2.1 Utvikling

I alle tre bøkene fra 1980-tallet finner man foreldre som bryter med forventningene og stereotypiene knyttet til morsrollen og farsrollen. Foreldrenes annerledeshet feires og er på mange måter det mest fremtredende aspektet ved bøkene. Spesielt i *Mammaen min er så høy som stjernene* og *Faren til Pjotten*, er de utradisjonelle foreldrene tydelige favoritter hos, og forbilder for, barna. Jenta i *Mammaen min er så høy som stjernene* forklarer leseren hvor modig og sterk moren er, og hvordan det kan være både gøy og utfordrende å ha en mamma som jobber som heisekranfører. I *Faren til Pjotten* blir det lagt vekt på at faren til Pjotten er annerledes, han er ikke opptatt av de samme tingene som de andre fedrene, og han er dårlig på mange typiske «pappating», men han veldig god på det som betyr noe, nemlig å tilbringe kvalitetstid sammen med Pjotten. I *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* finner man en far som både holder seg innenfor, og bryter med stereotypiene. Han er sterk og leken, samtidig som han er kjærlig, tilstedeværende og huslig. Hans utradisjonelle rolle blir ikke tillagt like mye vekt som hos de andre utradisjonelle foreldrene, men fremstilles i stedet mer som en selvfølge.

Felles for bøkene fra åttitallet er at det i hovedsak er fokus på én forelder, mens den andre er lite til stede, eller helt fraværende. I de to første bøkene er det én forelder i tittelen, og dermed oppleves et sterkere fokus på henholdsvis moren i *Mammaen min er så høy som stjernene* og faren i *Faren til Pjotten*, som en selvfølge. I *Jakten på de skjulte vaffelhjertene*

er det kun faren som er til stede, moren er helt fraværende, men det blir ikke gjort noe nummer ut av det i boka.

I bøkene fra 1990-tallet finner man mer varierende fremstilling av foreldrerollen. Det kan virke som om nittitallet representerer en slags overgang fra, eller bro mellom, de optimistiske fremstillingene av utradisjonelle foreldrene på åttitallet, og de pessimistiske fremstillingene av sviktende foreldrene på 2000-tallet. De tre bøkene tar for seg tre ulike aspekter ved familielivet. I *Milly Meter og delfinene* ser man optimismen og de utradisjonelle kjønnsrollene fra åttitallet, ved Milly og farens nære forhold. Faren er tilstedeværende, kjærlig og forståelsesfull. Han inntar også roller, og utfører handlinger, som gjerne assosieres med morsrollen, som å lage mat, kle på, og bade Milly. I *Karsten har bursdag* finner man en tradisjonell kjernefamilie, med tradisjonelle roller og verdier, hvor faren er lekekamerat og venn, mens moren er huslig, steller i stand til selskap og tar på seg rollen som vertinne. I *Ikkje gløym å klappe katten* ser man pessimismen og de sviktende foreldrene som vil bli utbredt i bildebøkene på 2000-tallet, hvor mor blir fremstilt som kald, distansert og slem. Mor mangler også evne, eller vilje, til å ta vare på, og vise omsorg for, Anna.

Også i bøkene fra nittitallet er det i to av bøkene én forelder som er underrepresentert. I *Milly Meter og delfinene* får ikke leseren vite noe om Millys mor, hun er simpelthen ikke til stede, og leseren får heller ikke noen forklaring på hvor hun er. I *Ikkje gløym å klappe katten* er faren lite til stede, og på de få oppslagene hvor han er representert er replikkene hans i stor grad knyttet til arbeidet hans. I *Karsten har bursdag* er foreldrene representert på like mange oppslag i boka, men faren til Karsten har likevel en mer fremtredende rolle enn moren, i den forstand at hans karakter fremstår som rundere og mer allsidig, enn moren.

Bøkene fra 2000-tallet presenterer mer alvorlige tema enn bøkene fra de andre tiårene. I bøkene fra 2000-tallet finner man både fysisk og emosjonelt fraværende foreldre, og temaer som skilsmisse, konflikt, død og sorg. Foreldre som svikter barna sine og ikke evner å være til stede for dem på riktig måte, synes å være et gjennomgangstema i disse bøkene. Både Lussi i *Snill*, Fredrik i *Gule roser til pappa* og Børre i *Knute* blir oversett, forsømt og nedprioritert, til fordel for foreldrenes egne agendaer og problemer. I alle tre bøkene finner man eksempler på fremstillinger av foreldre som utøver varig eller midlertidig omsorgssvikt.

En annen utvikling er at i bøkene fra 2000-tallet, er begge foreldrene jevnt representert. I *Snill* er de to foreldrene avbildet sammen på alle oppslagene hvor de er til stede. I *Knute* er faren eneste forelder som er fysisk til stede, men moren er sterkt representert i verbalteksten og i Børres fantasier, og i *Gule roser til pappa* er begge foreldrene representerte i store deler av boka, inntil farens død. Det kan tenkes at grunnen til dette kan

være at begge foreldrene skal stilles til ansvar for den sviktende omsorgen som finnes i bøkene, som én handlende og sviktende enhet.

### 6.2.2 Tendenser

En tendens man finner i bøkene fra åttitallet, er fremstillingen av utradisjonelle familier. Basert på de tre åttitallsbøkene i mitt materiale kan det virke som om kvinnekamp og likestilling er underliggende tema i fortellingene. Bøkene fungerer nesten oppdragende, ved at de normaliserer utviklingen i samfunnet, og viser at de tradisjonelle kjønnsrollene ikke lenger er normen, og heller ikke alltid det beste. Ifølge Statistisk Sentralbyrå (Lappegård & Noack, 2009) mente seks av ti kvinner i 1977 at småbarnsmødre ikke burde være yrkesaktive. En mor som var fulltids-heisekranfører i 1980, som i *Mammen min er så høy som stjernene*, var uvanlig, og ikke noe allmenheten nødvendigvis mente var et gode. Likevel blir morens yrkesvalg fremstilt som noe positivt, og hun blir fremstilt som et godt forbilde for datteren i boka. Bildeboka kan på denne måten sees på som å ligge foran utviklingen i samfunnet, ved å trekke frem og normalisere valgene til mammaen i boka. Bildebøkene fra åttitallet presiserer at det er greit å være arbeidende mor, og greit å være omsorgsfull og tilstedeværende far, slik som man ser i *Faren til Pjotten* og *Jakten på de skjulte vaffelhjertene*. Bildebøkene normaliserer en annerledes far enn den barske, arbeidende og trenge faren. Faren i bildebøkene får lov til å være myk, omsorgsgivende og til å innta roller som tidligere har vært forbeholdt mor, mens mor i bildebøkene får lov til å være tøff, sterk, smart og arbeidsom, fremfor å kun være en husmor og en omsorgsperson som er bundet til husets fire vegger.

Mens man i bøkene fra åttitallet kan lese positive fortellinger om omsorgsfulle, smarte og utradisjonelle foreldre, ser man i noen av bøkene fra 1990- og 2000-tallet hvordan barn opplever å vokse opp i konfliktfylte hjem, hvor omsorgen og kjærligheten er fraværende. I både *Ikkje gløym å klappe katten*, *Snill* og *Knute* finner man barn som sliter, som blir forsømt og nedprioritert. At bildebøker for barn fra denne perioden tar opp slike tabubelagte tema, kan tenkes å være et resultat av den offentlige debatten, og den generelle holdningen i samfunnet om at vanskelige tema må trekkes frem i lyset og snakkes om. Førstelektor ved Høgskulen i Volda, Ingjerd Traavik, forklarer at bildebøker kan fungere som en motmakt, ved at de speiler kulturen på både godt og vondt, og at bildebøker som tar opp vanskelige tema kan lære barn å være kritiske og stille vanskelige spørsmål (Fjellro, 2012).

Selv om de sviktende foreldrene blir løftet opp og viet plass i bildebøkene, er portretteringen av dem på langt nær så positiv som fremstillingen av foreldrene i

åttitallsbøkene. I bøkene fra 1990- og 2000-tallet finner man en klar kritikk av de sviktende foreldrene. Kritikken blir formidlet gjennom fremstillingen av barna og deres følelser, og ved at leseren får sympati for barna, oppstår det en antipati for foreldrene. Leseren ser at det foreldrene gjør ikke er riktig, og man får lyst til å gripe inn og redde barna. På denne måten har også disse bøkene en oppdragende effekt, både på voksenleseren og på barneleseren.

### 6.2.3 Metodiske utfordringer

I denne studien har jeg undersøkt ni utvalgte bildebøker utgitt mellom 1980 og 2010. Bøkene ble valgt på bakgrunn av at de på en eller annen måte har fått oppmerksomhet i fagmiljøet, enten ved å bli trukket frem i oppslagsverk, antologier eller ved å ha vunnet priser. Det er likevel ikke til å legge skjul på at materialet mitt er et skjevt utvalg, som ikke er representativt for det totale bildet i Norge i løpet av denne 30-årsperioden. Dersom andre bøker fra samme periode hadde blitt undersøkt, ville ikke funnene eller resultatene nødvendigvis blitt de samme. Funnene i denne studien er dermed ikke generaliserbare, og gjelder kun for de utvalgte bøkene i mitt materiale.

Jeg vil også peke på to trekk som bryter med hovedfunnene mine. Først vil jeg trekke frem *Karsten har bursdag*, som skiller seg fra både de positive og likestillingsorienterte fremstillingene i åttitallsutvalget og de kritiske og negative fremstillingene man ser i 2000-tallsutvalget. I *Karsten har bursdag* finner man en svært tradisjonell fremstilling av foreldrene og rollefordelingen i familien. Denne boken er dermed vanskelig å plassere i en bestemt sammenheng sammenliknet med resten av materialet. Men man kan påpeke at boka bekrefter og speiler normene i samfunnet, mer enn den utfordrer dem.

Jeg vil også trekke frem *Gule roser til pappa*, som på noen måter bryter med tendensen jeg identifiserte i 2000-tallsutvalget. Mens man i *Knute* og *Snill* kan si at DeWitts foreldreroller er overflødige, kan man ikke hevde det samme om *Gule roser til pappa*. I denne boka kan man se både faren og moren til Fredrik innta flere av disse rollene. Boka stemmer likevel overens med utviklingen jeg har identifisert, ved at den tar opp vanskelige tema og omsorgssvikt.

## 6.3 Svar på studiens problemstilling

Målet for denne studien har vært å undersøke hvordan foreldrene blir fremstilt i ni norske bildebøker. Gjennom nærlesing og multimodalanalyse har jeg sett hvordan foreldrene blir fremstilt både visuelt og verbalt, og jeg har undersøkt i hvor stor grad og på hvilken måte de

er deltakende i narrativet. Problemstillingen for studien har gjennom hele prosessen vært følgende: *Hvordan er foreldrene fremstilt i et utvalg bildebøker utgitt mellom 1980 og 2010?*

Etter arbeidet med bøkene sitter jeg igjen med tre hovedfunn. For det første fant jeg at mødrene var en underrepresentert gruppe i bøkene. I flere av bøkene jeg undersøkte, var mødrene helt fraværende, og i andre var de merkbart underrepresenterte. Fedrene som gruppe var mer tilstedeværende, og ble viet mer plass i bøkene. For det andre fant jeg at det, sammenliknet med studien til DeWitt, var mindre kjønnsdelte roller. I de bøkene hvor man kunne indentifisere DeWitts foreldreroller, så man at fedrene ofte inntok typiske «kvinnelige» roller, mens mødrene til tider også inntok typiske «mannlige» roller. Jeg fant også at overskridelsen til det motsatte kjønns typiske roller oftere ble gjort av fedre enn av mødre. For det tredje fant jeg at foreldrene i flere av de nyere bøkene inntok få eller ingen av DeWitts (2005) foreldreroller. Foreldrerollene synes å være overflødige i fremstillingen av de sviktende foreldrene som man ser på slutten av nittitallet og på 2000-tallet.

Videre har jeg funnet at fremstillingen av foreldre og foreldrerollen endrer seg over de tre tiårene. Fremstillingene går fra å være positive og hyllende, til å bli negative og kritiske. Etter min mening går de norske bildebøkene over hele perioden langt i å portrettere foreldre som bryter med tradisjonelle roller og stereotyper. Man finner harde kvinner, myke menn, sviktende mødre og omsorgsfulle fedre. Fremstillingene av foreldrene later til å være aktuelle og tidsriktige for periodene de ble utgitt i, ved at de tar opp samfunnsaktuelle temaer, og adresserer tabuer i samfunnet.

## 6.4 Sluttord

Ideen til denne oppgaven kom som følge av at jeg fikk innspill om at foreldre har blitt viet lite oppmerksomhet i den norske litteraturforskningen. I denne oppgaven har jeg derfor undersøkt hvordan foreldre har blitt fremstilt i utvalgte bildebøker for barn over en periode på 30 år. Da jeg startet arbeidet med oppgaven hadde jeg en åpen tilnærming, men arbeidet har gitt meg et interessant innblikk i et mangfoldig foreldresyn i de ulike tiårene. Jeg har sett hvordan fremstillingen av foreldrene i mitt materiale har endret seg over tid, fra å være positiv og hyllende, til å bli mer kritisk, med et fokus på dysfunksjonelle familier. Bøkene i mitt materiale representerer tendenser og en utvikling seg i mellom, men dette er ikke nødvendigvis en generell utvikling. Omfanget av denne oppgaven har gjort at jeg har måttet begrense utvalget mitt til ni bøker, noe som har resultert i at funnene i denne studien ikke er



generaliserbare. Jeg håper likevel denne oppgaven kan bidra til å sette søkelyset på foreldrene i norske bildebøker, og føre til videre forskning på området.

# Litteraturliste

- Anderson, David, & Hamilton, Mykol. (2005). Gender Role Stereotyping of Parents in Children's Picture Books: The Invisible Father. *A Journal of Research*, 52(3), 145-151. doi: 10.1007/s11199-005-1290-8
- Ask, Lene. (2006). *Hitler, Jesus og farfar*. Oslo: Jippi forl.
- Barrie, J. M. (1911). *Peter and Wendy*. New York.
- Beauvoir, Simone de. (1996 [1949]). *Det Annet kjønn* (Rønnaug Eliassen & Atle Kittang, Overs.). Oslo: Den norske bokklubben.
- Birkeland, Tone, Risa, Gunvor, & Vold, Karin Beate. (2005). *Norsk barnelitteraturhistorie* (2. utg. utg.). Oslo: Samlaget.
- Birkeland, Tone, & Storaas, Frøydis. (1993). *Den norske biletboka* (Vol. 71). Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe. (2002). Når barn leser bildebøker. I (s. 69-81). Oslo: Universitetsforl., cop. 2002.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe, & Slettan, Svein (Red.). (2004). *Barneboklesninger : norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Bergen: Fagbokforl.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe, & Tønnessen, Elise Seip. (2012). *Den andre leseopplæringa : utvikling av lesekompetanse hos barn og unge* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforl.
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand. (2017). Når mor er gullfisk. *Edda*, 104(01), 43-62. doi: 10.18261/issn.1500-1989-2017-01-04 ER
- Breen, Else. (1995). *Slik skrev de : verdi og virkelighet i barnebøker 1968-1990* (Ny rev. og ajourført utg. utg.). Oslo: Aschehoug.
- Bringsværd, Tor Åge, & Holt, Anne. (1994). *Karsten har bursdag*. Oslo: Cappelen.
- Butler, Judith. (1999 [1990]). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York og London: Routledge.
- Christensen, Nina. (2014). I bevægelse: billedbøger og billedbogsforskning under forvandling. *Tidsskrift för Litteraturvetenskap*, 44(2), 5-19.
- Christensen, Nina, & Rasmussen, Anette. (2003). *Den danske billedbog 1950-1999 : teori, analyse, historie*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforl.
- Collins, Laura J., Ingoldsby, Bron B. , & Dellman, Mary M. (1984). Sex-role stereotyping in children's literature: A change from the past. *Childhood Education*, 60, 278-285.
- Dahle, Gro, & Nyhus, Svein. (2002). *Snill*. Oslo: Cappelen.
- DeWitt, Amy L. (2005). *Parental Portrayals in Children's Literature: 1900-2000*. University of North Texas.
- Fjeldberg, Guri. (2015). *101 : de beste barne- og ungdomsbøkene 2005-2015*. Oslo: Gyldendal.
- Fjellro, Ragnhild. (2012). Barnebøker som motmakt. *forskning.no*.  
<https://forskning.no/kunst-og-litteratur-barn-og-ungdom-kjonn-og-samfunn/2012/07/barneboker-som-motmakt>
- Fraustino, Lisa Rowe, & Coats, Karen (Red.). (2016). *Mothers in Children's and Young Adult Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gaiman, Neil, & McKean, Dave. (2003). *Coraline*. London: Bloomsbury.
- Genette, Gérard. (1997). *Paratexts : thresholds of interpretation* (Vol. 20). Cambridge: Cambridge University Press.

- Giddens, Anthony. (1992). *The transformation of intimacy : sexuality, love and eroticism*. Oxford: Polity Press.
- Golden, Joanne M. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Exploration in the Construction of Text*. Berlin: Mouton.
- Gooden, Angela, & Gooden, Mark. (2001). Gender Representation in Notable Children's Picture Books: 1995–1999. *A Journal of Research*, 45(1), 89-101. doi: 10.1023/A:1013064418674
- Hagen, Erik Bjerck. (2000). *Litteratur og handling : pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforl.
- Hagen, Oddmund, & Düzakin, Akin. (2007). *Knute*. Oslo: Samlaget.
- Hallberg, Kristin. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidsskrift för Litteraturvetenskap*, 3-4, 163-168.
- Harrison, Claire. (2003). Visual Social Semiotics: Understanding How Still Images Make Meaning. *Technical Communication*, 50(1), 46-60.
- Hermansson, Kristina (2014). Inkompetenta vuxna och kompetenta barn. *Tidsskrift för Litteraturvetenskap*, 44(2), 21-34.
- Jewitt, Carey, & Oyama, Rumiko. (2001). Visual meaning: A Social Semiotic Approach. I Theo Van Leeuwen & Carey Jewitt (Red.), *Handbook of visual analysis* (s. 134-156). London: Sage.
- Kjærstad, Jan, & Olsen, Vivian Zahl. (1989). *Jakten på de skjulte vaffelhjertene*. Oslo: Aschehoug.
- Kleiva, Rønnaug, & Belsvik, Inger Lise. (1997). *Ikkje gløym å klappe katten*. Oslo: Samlaget.
- Kotanko, Alexandra (2016). A Daughter's Sacrifice: Saving the «Good-Enough Mother» from the Good Mother Fantasy. I Lisa Rowe Fraustino & Karen Coats (Red.), *Mothers in Children's and Young Adult Literature. From the Eighteenth Century to Postfeminism* (s. 170-181). Jackson: University Press of Mississippi.
- Køltzow. (2015, 06.07.2015). En appell til foreldre: vær voksen, Kronikk, *Bergens Tidende*. Lastet ned fra <https://www.bt.no/btmeninger/kronikk/i/W70A2/En-appell-til-foreldre-Var-voksen>
- Lappegård, Trude, & Noack, Turid. (2009). Familie og jobb i ulike kvinnegenerasjoner *Samfunnsspeilet* (1), 20-24.
- Larossa, Ralph, Jaret, Charles, Gadgil, Malati, & Wynn, G. Robert. (2000). The Changing Culture of Fatherhood in Comic - Strip Families: A Six - Decade Analysis. *Journal of Marriage and Family*, 62(2), 375-387. doi: 10.1111/j.1741-3737.2000.00375.x
- Loe, Erlend, & Hiorthøy, Kim. (1994). *Maria & José*. Oslo: Cappelen.
- Lorentzen, Jørgen. (2012). *Fra farskapets historie i Norge : 1850-2012*. Oslo: Universitetsforl.
- Lorentzen, Jørgen, & Mühleisen, Wencke (Red.). (2006). *Kjønnforskning : en grunnbok*. Oslo: Universitetsforl.
- Løvland, Anne. (2010). Multimodalitet og multimodale tekster. *Viden om Læsing, Nr. 7, mars 2010*, 1-5.
- Mjør, Ingeborg. (2009). *Høgtlesar, barn, bildebok : vegar til meining og tekst*. (ph.d.-avhandling), Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Mjør, Ingeborg, & Birkeland, Tone. (2012). *Barnelitteratur : sjangrar og teksttypar* (3. utg. utg. Vol. [131]). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Mjør, Ingeborg, Birkeland, Tone, Risa, Gunvor, & Elling, Lars. (2006). *Barnelitteratur : sjangrar og teksttypar* ([2. utg.]. utg. Vol. [131]). Oslo: Cappelen akademisk forl. Landslaget for norskundervisning.

- Mortensen, Ellen, Egeland, Cathrine, Gressgård, Randi, Holst, Cathrine, Jegerstedt, Kari, Rosland, Sissel, & Sampson, Kristin. (2008). *Kjønnsteori*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Mose, Gitte, Norheim, Thorstein, & Andersen, Per Thomas (Red.). (2012). *Litterær analyse : en innføring*. Oslo: Pax.
- Nikolajeva, Maria. (2000). *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria, & Scott, Carole. (2001). *How picturebooks work*. New York: Garland.
- Nilsen, Helle. (2016, 29.10.2016). Ekspert roper varsko om dagens foreldre, *Nordlys.no*. Lastet ned fra <https://www.nordlys.no/barn/ekspert-roper-varsko-om-dagens-foreldre-skremmende/s/5-34-507481>
- Nodelman, Perry. (1988). *Words about pictures : the narrative art of children's picture books*. Athens, Ga: Georgia University Press.
- Nodelman, Perry. (1997). Barneliteratur som sjanger. I Harald Bache-Wiig (Red.), *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Nodelman, Perry. (2008). *The hidden adult : defining children's literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ommundsen, Åse Marie. (2010). *Litterære grenseoverskridelser : når grensene mellom barne- og voksenalitteraturen viskes ut*. Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Parsons, Talcott. (1943). The kinship system of the contemporary United States. I *Essays in Sociological Theory* (s. 189-194). New York: Free Press.
- Rhedin, Ulla. (1993). *Bilderboken : på väg mot en teori*. (ph.d.-avhandling), Alfabeta, Stockholm.
- Rhedin, Ulla. (2013). Kaos och ordning : att berätta ur barnets perspektiv och våga möta barndomens mörker. I (s. [36]-[63]). [Stockholm]: Alfabeta, 2013.
- Ruud, Jens. (2016). Hva skjer med barn hvis en forelder dør? *Scandinavian Psychologist*. <https://psykologisk.no/2016/06/hva-skjer-med-barn-hvis-en-forelder-dor/>
- Rød, Per Arne, Ekeland, Tor-Johan, & Thuen, Frode. (2008). Barns erfaringer med konfliktfylte samlivsbrudd: Problemforståelse og følelsesmessige reaksjoner. *Tidsskrift for norsk psykologiforening*, 45(5), 555-562.
- Rønningen, Bjørn, & Olsen, Vivian Zahl. (1988). *Faren til Pjotten*. Oslo: Damm.
- Selboe, Tone. (2015). *Hva er en roman* (Vol. 54). Oslo: Universitetsforl.
- Skovholt, Karianne, & Veum, Aslaug. (2014). *Tekstanalyse : ei innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Smith, Lars. (2010). Når barn er i risiko for omsorgssvikt. *Tidsskrift for norsk psykologiforening*, 47(5), 402.
- Steen, Thorvald, & Piotrowska, Małgorzata. (1990). *Milly Meter og delfinene*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Stevenson Hillman, Judith. (1974). An Analysis of Male and Female Roles in Two Periods of Children's Literature. *The Journal of Educational Research*, 68(2), 84-88. doi: 10.1080/00220671.1974.10884713
- Trepanier-Street, Mary L., & Romatowski, Jane A. (1999). The Influence of Children's Literature on Gender Role Perceptions: A Reexamination. *Early Childhood Education Journal*, 26(3), 155-159. doi: 10.1023/A:1022977317864
- Traavik, Ingjerd. (2012). *På liv og død : tabu i bildeboka : analyser og refleksjoner*. Oslo: Gyldendal akademisk.

- Turner-Bowker, Diane. (1996). Gender stereotyped descriptors in children's picture books: Does "curious Jane" exist in the literature? *A Journal of Research*, 35(7), 461-488. doi: 10.1007/BF01544132
- Weitzman, Lenore J., Eifler, Deborah, Hokada, Elizabeth, & Ross, Catherine. (1972). Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children. *American Journal of Sociology*, 77(6), 1125-1150. doi: 10.1086/225261
- Winnicott, Donald W. (2005). *Playing and Reality*. New York: Routledge.
- Aasmundtveit, Anne Kristin, & Kramer, Hilde. (2006). *Gule roser til pappa*. Oslo: IKO-forl.