

# Omslagets magi

*Om paratekster i Harry Potter-bøkene*

Ida Therese Klungland



Masteroppgave i litteraturformidling  
Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018



# Omslagetets Magi

Om paratekster i Harry Potter-bøkene

Ida Therese Klungland



© Ida Therese Klungland

2018

Omslagets magi – Om paratekster i Harry Potter-bøkene

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I 2017 var det 20 år siden den første boken om Harry Potter kom på markedet. Den fullstendige serien består av syv bøker, som igjen har blitt materialisert i en mengde utgaver. Det finnes utgaver i hardback og i pocket, utgaver beregnet på barn og utgaver beregnet på voksne. Det finnes illustrerte utgaver og jubileumsutgaver i egne bokser. I anledning tjuårsjubileet i sommer lanserte det britiske forlaget Bloomsbury ikke mindre enn åtte utgaver av *Harry Potter and the Philosopher's Stone*; en hardback og en pocket for hvert av de fire «husene» på trollmannskolen Galtvort.

I denne oppgaven har jeg forsøkt å finne ut hvilken intendert leser de ulike utgavene henvender seg til, ved å undersøke paratekstene. Jeg har konsentrert meg om den første boken i serien, men har også inkludert den syvende boken der dette er aktuelt for å vise utvikling innad i serien. Materialet mitt består hovedsakelig av utgivelsene i Storbritannia, USA og Norge, men jeg har også inkludert eksempler fra andre land i Europa.

Paratekstene jeg har analysert, er først og fremst omslagsillustrasjon og -design, i tillegg til baksiden og eventuelle innbretter. Jeg har studert både ikoniske, verbale og materielle paratekster.

Hypotesen min underveis var at den implisitte leseren av Harry Potter-serien har gått fra barneleser til voksenleser til fan. Dette viste seg å være bare delvis riktig. Mens endringen på den ene siden viser utgivelser som appellerer til den dedikerte fansen, vises på den andre siden utgivelser myntet på en ny barneleser. Selv om man kan se en endring over tid, er det ikke en endring som går fra en enkelt implisitt leser til en annen. I stedet henvender Harry Potter-seriens mange utgivelser seg til flere målgrupper.



# Takk til

Min veileder Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy for grundige tilbakemeldinger, engasjement og oppfølging underveis.

Norsk Barnebokinstituttt for lån av leseplass og tilgang til sekundærlitteratur.

Cecilie Kirkaune Bodahl for gode svar på alt jeg lurte på om Cappelen Damms utgivelse av Harry Potter-serien.

Marianne Egeland for hjelp og gode innspill ved starten av prosjektet, samt for et godt studieprogram.

Til slutt vil jeg takke formidlingsklassen for to veldig fine år!





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning .....</b>	<b>1</b>
1.1	Introduksjon .....	1
1.2	Metode .....	2
1.3	Teori.....	3
1.3.1	Om paratekster .....	3
1.3.2	Om visuell grammatikk .....	5
1.3.3	Om lesertyper .....	9
1.3.4	Om fantastisk litteratur .....	13
1.3.5	Harry Potter-bøkene som fantasy .....	16
1.4	Utgivelseshistorie .....	17
1.4.1	Storbritannia.....	17
1.4.2	USA.....	18
1.4.3	Norge.....	18
<b>2</b>	<b>Sammenligning av forsider .....</b>	<b>21</b>
2.1	Britiske og amerikanske forsider .....	21
2.2	Fra 1997 til 2007 .....	29
2.3	Voksenforsidene .....	32
2.4	De «norske» forsiden .....	37
2.5	Jubileumsutgaver .....	40
2.6	Illustrerte utgaver.....	42
2.7	Utgaver fra andre europeiske land .....	46
<b>3</b>	<b>Leseren .....</b>	<b>50</b>
3.1	Barneleseren og voksenleseren.....	50
3.2	Ungdomsleseren.....	52
3.3	Den nye leseren .....	54
3.4	Fanleseren og kulturelle forskjeller .....	54
<b>4</b>	<b>Konklusjon .....</b>	<b>57</b>
	Litteraturliste.....	58



# 1 Innledning

## 1.1 Introduksjon

Hva gjør en barnebok til en barnebok? Ayoe Quist Henkel skriver i sin doktoravhandling fra 2017 at den ytre materialiteten skiller barnebøker fra voksenbøker, ved at omslagsdesign og andre paratekster henvender seg til ulike målgrupper (Henkel 2017, 16). Hun forklarer ikke nærmere *hva* i materialiteten som skiller disse bøkene fra hverandre. «Alle» kan se forskjell på en barnebok og en voksenbok. Men når barnebøker utgis med eget design for barn og voksne, er de da fremdeles barnebøker? Hvordan formidles barnelitteratur gjennom forsider som henvender seg til forskjellige målgrupper?

Harry Potter-bøkene har siden den første utgivelsen i 1997 kommet i flere utgaver, med forsider beregnet både på barn og på voksne lesere. Bøkene har fått fenomenstatus gjennom store salg, adaptasjon til film og spill, merkevarebeskyttede samleobjekter, leker og klær, og en egen fornøylespark. Som «crossover»-litteratur appellerer bokserien til både barnelesere og voksenlesere. Når mange regner bøkene som barnelitteratur, er det fordi de har mange trekk felles med det som tradisjonelt beskrives som barnelitteratur: Barn som hovedperson(er), settinger og konflikter som barn kan kjenne seg igjen i (som skolemiljøet og følelsen av å ikke bli forstått av de voksne), og flere trekk som jeg skal komme inn på senere i oppgaven. Man kan argumentere for at den implisitte leseren av litteraturen i Harry Potter-bøkene er en barneleser. Men det er ikke det jeg skal gjøre i denne oppgaven. I min oppgave skal jeg ikke undersøke selve litteraturen mellom bokpermene, men heller studere nettopp permene.

Det jeg vil undersøke, er hva omslagsdesign og andre paratekster sier om hvem som er den implisitte leseren av Harry Potter-serien. Jeg vil studere de britiske, amerikanske og norske forsidene, samt noen utvalgte eksempler fra land i Europa, og undersøke hvilke kulturelle markører som finnes på de ulike forsidene. Ved å studere hvordan forsidene har endret seg over tid, vil jeg se om den implisitte leseren også har endret seg siden 1997. Jeg vil se om det er mulig å oppdage en endring fra barneleser til voksenleser og/eller fan. Mitt perspektiv er både synkront og diakront, da jeg undersøker både forskjeller i samtidige utgivelser og endring over tid.

Min hypotese er at den implisitte leseren av Harry Potter-serien har endret seg siden den første utgivelsen i 1997. Leserene har «vokst opp», men er fremdeles interessert i Harry

Potter-universet, og bruker i mange tilfeller bøkene og symboler tilknyttet bokserien som identitetsmarkører. Vi får dermed en utvikling fra barneleser til voksenleser til fan – samtidig som bokserien også stadig leses av nye barnelesere. Jeg har dessuten en hypotese om at de kulturelle forskjellene (på tvers av land) reduseres over tid, og at de kulturelle kodene erstattes av markører for et fellesskap av lesere.

## 1.2 Metode

Min metode er hermeneutisk og komparativ, men også historisk orientert siden jeg utforsker endringer. En hermeneutisk tilnærming er nødvendigvis subjektiv, men jeg vil forankre funnene mine teoretisk. Oppgaven min vil bestå av granskning og tolkning, og jeg kommer til å vurdere omslagsdesign og paratekster i Harry Potter-bøkene ut i fra relevant teori. Jeg vil studere selve omslagsillustrasjonen, men også inkludere andre paratekster. Fordelene med å granske øvrige paratekster, i tillegg til forsideillustrasjon, er at jeg vil få flere tegn å trekke slutninger ut fra. En ulempe vil være at det kan være utfordrende å begrense materialet.

Paratekster kan inneholde mye informasjon, mer enn det som vil være fordelaktig å gå inn på i en oppgave av denne størrelsen. Derfor kommer jeg ikke til å fordype meg like grundig i hver enkelt paratekst i hver enkelt utgave, men heller konsentrere meg om det som skiller seg ut i materialet som helhet.

Når det gjelder utvalg av materiale, har jeg valgt å legge hovedvekten av analysen på den første boken i Harry Potter-serien, altså den som heter *Harry Potter og de vises stein* på norsk. De syv bøkene har (med noen få unntak) et konsekvent design som binder dem sammen som serie. Når jeg undersøker det aktuelle designet, velger jeg å se den første boken som representativ for hele bokserien innad i hvert enkelt design. Der det er relevant å vise en utvikling av design og paratekster innad i en enkelt serie, vil jeg unntaksvis granske den syvende boken i serien, *Harry Potter og dødstalismanene*. Dette gjelder hovedsakelig den originale Bloomsbury-utgaven fra 2007, og Scholastic-utgaven fra samme år (som deler omslagsdesign med den norske utgaven av boken fra samme år). Jeg har begrenset materialet til britiske, amerikanske og norske utgaver av bøkene, men kommer til å vise til eksempler på utgivelser fra andre land i Europa der dette er aktuelt.

Grunnen til dette utvalget, er at utgivelsene til Bloomsbury i Storbritannia og Scholastic i USA viser kulturelle forskjeller som vil være relevante for min oppgave. Å se hvordan utgavene har blitt tilpasset det norske markedet vil også være interessant, da Norge er i en særstilling sammenlignet med andre land i Europa – norske forlag har aldri gitt ut

Harry Potter-bøkene med egne norske forsideillustrasjoner, men alltid basert designet på britiske eller amerikanske utgivelser. Jeg vil studere samtlige norske utgivelser, og et stort utvalg britiske og amerikanske utgivelser – noen jubileumsutgaver og spesialutgaver er svært vanskelige å få tak i, og kommer dermed bare til å bli nevnt kort i denne oppgaven. I en bokhistorisk analyse er det vesentlig å ha tilgang til den materielle utgaven av det litterære verket man analyserer. Det må også nevnes at jeg har forsøkt å få tak i utgaver fra andre europeiske land uten å lykkes, noe som understreker hvorfor jeg hovedsakelig bruker disse utgivelsenes omslagsdesign til å illustrere en kontrast, eller en tendens i markedet utenfor Storbritannia, USA og Norge.

Materialet jeg har samlet er tilgjengelig som vedlegg til oppgaven, i form av en oversikt over utgivelsene jeg har forholdt meg til underveis, og en grundigere oversikt over verbale paratekster i de utgivelsene jeg har konsentrert analysen min rundt. Oppgaven vil bli strukturert slik at jeg først vil gi en oversikt over utgivelseshistorien i Storbritannia, USA og Norge, før jeg gir en komparativ analyse av et relevant utvalg av utgaver. I oppgavens siste del, vil jeg diskutere ulike lesertyper og hvilke målgrupper de aktuelle utgavene av Harry Potter-bøkene henvender seg til.

## **1.3 Teori**

I denne oppgaven har jeg lagt vekt på teori om paratekster, visuell grammatikk, barnelitteratur (inkludert teori om lesertyper) og fantastisk litteratur. Før jeg går videre med analysen, skal jeg presentere noen sentrale navn og termer.

### **1.3.1 Om paratekster**

Gérard Genette skriver i *Paratexts* fra 1997 (originalt utgitt som *Seuils* i 1987) at «[t]he paratext is what enables the text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public» (Genette 1997, 1). Med denne forståelsen av paratekster får disse tekstene den viktige funksjonen å materialisere det litterære verket i bokform. Genette skiller mellom epitekster og peritekster, hvor det første viser til de tekstene som ikke er en del av utgaven (som intervjuer, omtaler og anmeldelser), og det andre viser til de materielle tekstene som omgir utgavens hovedtekst; innpakningen eller materialiseringen av teksten (Genette 1997, 5). Når jeg skriver om paratekster i denne oppgaven, er det peritekstene jeg forholder meg til. Men jeg kommer til å bruke «paratekst» som begrep, da

det er et mer brukt og velkjent ord, og en overvekt av sekundærlitteraturen jeg har forholdt meg til, benytter dette begrepet fremfor «peritekst».

Jerome McGann har også studert teksters materialitet, hovedsakelig sosialiseringen av tekstene og materialiseringen av disse sosiale tekstene. Han benytter seg av begrepene «linguistic code» og «bibliographic code», hvor den første termen refererer til verbalteksten og den andre til materialiteten som omgir den (McGann 1991, 77). Paratekst-begrepet til Genette kan sammenlignes med disse bibliografiske kodene, siden de er den materielle delen av verket, og omgir verbalteksten. Selv om termen «bibliografiske koder» også er relevant, kommer jeg til å konsekvent benytte meg av paratekst-begrepet til Genette.

Paratekster kan være verbale/tekstuelle, ikoniske (som illustrasjoner) eller materielle, som i typografiske valg eller andre materielle faktorer. Man kan også snakke om bokens format som en paratekst, og dessuten hvordan sidene er brettet eller limt, og om utgivelsen er en hardback eller pocket. Disse paratekstene kaller Genette for «the publisher's peritext» (Genette 1997, 16). I denne oppgaven kommer jeg først og fremst til å ta for meg forsideillustrasjonene, baksidene og eventuelle innbretter dersom boken har smussomslag. Inkludert i dette materialet vil det som oftest være en form for baksidetekst, «blurps» fra omtaler, og forfatterinformasjon, i tillegg til forsideillustrasjon (samt andre illustrasjoner) og tittel. Jeg kommer til å granske både de verbaltekstlige paratekstene, som hva som er skrevet på baksidene og innsidepermene, og de ikoniske paratekstene, som forsideillustrasjon og eventuelle andre illustrasjoner. Der det er aktuelt, vil jeg også inkludere materielle paratekster, som typografiske valg. Formatet vil også være en relevant form for paratekst, i forbindelse med utgivelser i pocket og hardback, og utgivelser med og uten smussomslag.

Nicole Matthews og Nickianne Moody har skrevet boken *Judging a book by its cover* (2007), som tar for seg forsidenes betydning for litteraturen vi leser: «we need to consider books not just as literary texts but as material objects, and most especially material objects with a visual dimension» (Matthews og Moody 2007, xvi). De trekker linjer til Genette når de skriver om forsidenes som en del av tekstens materialisering. I denne oppgaven er det jo forsidenes, omslagsdesignet, som er den aller viktigste parateksten. Forsidebegrepet som jeg forholder meg til, inkluderer omslagsillustrasjonen, i tillegg til designet eller utformingen, samt verbaltekster som tittel og forfatternavn.

Forsidene, inkludert et eventuelt smussomslag, signaliserer mening til en potensiell leser. Forsiden skal ikke bare gjenspeile «what the contents of the book might be», men også «its singular imaginative space», altså hvilke spesielle kvaliteter den har og hva den kan gi til leseren (Matthews og Moody 2007, 19). I tillegg er forsidenes en viktig del av

«forhandlingen» som foregår mellom forfatter, bokbransjen og leseren. Forsidene er med på å påvirke hvor boken plasseres i bokhandelen, om den hører til blant fantasybøker, romantiske bøker, barnebøker eller voksenbøker (Matthews og Moody 2007, xi). Forsider, særlig på pocketbøker, kan også være med på å forbinde bøkene til andre kulturelle uttrykk, for eksempel ved å minne om en filmatisering av boken.

Genette nevner «book jackets», eller smussomslag, som viktige paratekster. Men i hans sammenheng beskrives smussomslag som noe med «detachable character», altså at det ikke er en permanent del av utgivelsen (Genette 1997, 27). Smussomslaget blir beskrevet som noe som grenser mot reklame, noe som er iøynefallende og mer «flattering or more personalized than the cover standards of a series allow» (Genette 1997, 28). Jeg regner smussomslaget som en reell del av forsiden – selv om det er mulig å fjerne det, er det som regel ikke noe annet forsidedesign trykket på permen under, og smussomslaget fungerer da på linje med en permanent paratekst.

Paratekstene er viktige i alle fysiske bøker, men noen paratekster har en spesiell funksjon i bildebokmediet. Birkeland og Mjør skriver i *Barnelitteratur* fra 2012 om paratekster i bildebøker, at de er «verbale og visuelle funksjonar som førebur og presenterer det eigentlege innhaldet i ei bok» (Birkeland og Mjør 2012, 71). Paratekstene de skriver om inkluderer tittel, forsidebilde, tittelblad og baksidetekst. Spesielt for bildebøker er at innsidepermene og bokens format fungerer som viktige paratekster som kan formidle innhold. Formatet er en viktigere paratekst i bildebøker enn i andre bøker, og kan for eksempel skille mellom bildebokens ulike «sjangre». Bildeboken er dessuten en multimodal kunstform bestående av verbaltekst og bilder, som tilsammen skaper en egen tekst i møte med leseren; ikonoteksten (Hallberg 1982, 165; Birkeland og Mjør 2012, 70–74). Dette spesielle forholdet mellom ord og bilde utgjør det unike formidlingspotensialet som ligger lagret i bildebøker, men man kan også bruke ikonotekst-begrepet til å diskutere illustrasjoner som inneholder verbaltekstelementer, utenfor bildeboksfæren. Jeg vil argumentere for at leserens møte med ord og bilde blir ekstra meningsfylt dersom man også tar med i analysen leserens tolkningsarbeid, og det grunnlaget forholdet mellom verbaltekstlige og visuelle tegn legger for tolkningen.

### **1.3.2 Om visuell grammatikk**

Bilder kan leses semiotisk, akkurat som andre meningsskapende tegnsystemer. Gunther Kress og Theo van Leeuwen skriver i *Reading Images* (2006) om hvilket meningsinnhold som kan

ligge ladet i bilder, og hvilke metoder som kan brukes for å tyde innholdet semiotisk. Ferdinand de Saussures begreper «sign», «signifier» og «signified» er svært sentrale innenfor semiotikken (Kress og van Leeuwen 2006, 6). I denne oppgaven kommer jeg hovedsakelig til å bruke termene «tegn», «form» (for signifikant) og «innhold» (for signifikat). Tegnet i bilder kan bestå av former som farge, perspektiv og linjer, og innholdet som er kodet inn i den aktuelle formen kan være mer eller mindre stabilt.

I «Bildets retorikk» fra 1964 skriver Roland Barthes om hvordan mening kommer til uttrykk i bilder. Han skriver at det er en «myte om livet» at bildet er «meningens *grense*» fordi det er en «*re*-presentasjon» (Barthes [1964] 1994, 22). Barthes mener at bilder kan tolkes semiotisk på lik linje med verbaltekst, og det følger av dette at bilder har meningsinnhold i seg selv. Ifølge Barthes inneholder bilder tre forskjellige typer budskap, og bildets mening finnes i samspillet mellom disse. Det lingvistiske budskapet er verbaltegnene som kan være presentert i bildet, i form av tittel og lignende. Det ikoniske budskapet er todelt: kodet og ukodet, eller symbolsk og bokstavelig budskap. Forholdet mellom form og innhold (signifikant og signifikat) i det bokstavelige budskapet er «nærmest tautologisk», det vil si at signifikatene, eller innholdet består av «de reelle objektene i scenen» (Barthes [1964] 1994, 25). For å lese dette budskapet trenger vi «ingen annen kunnskap enn den som er knyttet til vår sansning» (Barthes [1964] 1994, 25–26). Det lingvistiske budskapet kan skilles fra de ikoniske, men de ikoniske kan ikke skilles fra hverandre, da de har «samme ikoniske substans [...]». Det bokstavelige budskapet opptrer som *bærer* av det 'symbolske' budskapet» (Barthes [1964] 1994, 26). Det må altså være et konkret, eller «bokstavelig» objekt tilstede som deler ikonisk substans med en symbolsk, eller konnotert betydning.

Vi kan si at det bokstavelige bildet er denotert og det symbolske bildet er konnotert. Barthes skriver om fotografiet og tegningen, og hevder at tegningen, i motsetning til fotografiet, er kodet selv når den er denotert; eller tegningens detonasjon er mindre «ren» enn fotografiets (Barthes [1964] 1994, 30). Dette er fordi tegningen per definisjon er en transformasjon, og den vil alltid være preget av en stil. Noe er uttrykt og noe er utelatt, og tegneren har hatt opplæring i tegning som virke. Barthes hevder at fotografiet representerer forholdet mellom natur og kultur, mens tegningen representerer forholdet mellom to kulturer (Barthes [1964] 1994, 30). Mennesket har naturligvis påvirkning på fotografiet, når det gjelder perspektiv, komposisjon, lyssetting og så videre. Men ifølge Barthes befinner all denne inngripenen seg på konnotasjonsplanet.

De fleste omslagsillustrasjonene til Harry Potter-bøkene er tegninger, men det finnes også eksempler på at fotografier er brukt. Samtlige forsider inneholder lingvistiske budskap,



da alle har tittel og andre verbaltegn inkludert på omslaget. Begge de ikoniske budskapene, i form av «bokstavelig» denotert informasjon og symbolsk konnotert informasjon er også tilgjengelig på samtlige forsider. Jeg skal komme tilbake til hvordan vi kan tolke det denoterte og det konnoterte budskapet i forsideillustrasjonene senere i analysen. Tegnene vi kan finne på de mange forsiden, er noe som representerer noe i leserens verden, og ulike uttrykk blir tatt i bruk for at tegnet skal formidle det innholdet illustratøren ønsker å videreføre til bildet. Selv om ikke alle tegn betyr det samme over alt, kan globaliseringen føre til at man får en stadig større felles forståelse for hvilket meningsinnhold de ulike uttrykkene er kodet med. «'[G]lobalization', which – maybe nearly paradoxically – demands that the cultural specificities of semiotic, social epistemological and rhetorical effects of visual communication must be understood everywhere, since semiotic entities from anywhere now appear and are 'consumed' everywhere» (Kress og van Leeuwen 2006, 14).

Kress og van Leeuwen skriver også om kodete og ukodete bildebudskap i *Reading Images*. De henviser til Barthes, og beskriver kodete bilder som mindre naturalistiske og mer stilisert, og ukodete bilder som mer realistiske, siden illustratøren ikke har gjort like mange stilvalg, men heller prøvd å gjenskape virkeligheten. De er riktignok uenige med Barthes i at ukodete, realistiske bilder som fotografier er «renere» enn urealistiske tegninger. Fotografier er strukturert og stilisert, og dermed kodet – ikke bare på konnotasjonsplanet. «Visual communication is always coded. It seems transparent only because we know the codes already, at least implicitly» (Kress og van Leeuwen 2006, 32). Fotografiene som er brukt på de forsiden jeg skal analysere, er bearbeidet i så stor grad at jeg regner det som uproblematisk å kalle dem kodete. De er stiliserte bilder som inneholder både et denotert «bokstavelig» budskap og et konnotert symbolsk budskap.

Vi har slått fast at bilder er kodet med informasjon, og at det finnes ulike typer budskap innkodet i bildene. Mennesker leser bilder som andre semiotiske tegn, men leserekkefølgen, eller, lese-«veien» er ikke nødvendigvis den samme for verbaltegn og ikoniske tegn. For å komme nærmere inn på hvordan mennesker leser bilder og illustrasjoner, bruker Kress og van Leeuwen termen «salient», som kan oversettes med det mest fremtredende eller dominante elementet (Kress og van Leeuwen 2006, 176) I denne oppgaven kommer jeg til å betegne dette som et «fremtredende element». Det fremtredende elementet er det som gis særlig oppmerksomhet i bildet; det er ofte plassert i forgrunnen, det tar opp mye plass, har en enkel form, skarpere fokus og er plassert i lyset. Selve det fremtredende elementet er gjerne fremstilt i en lysere, klarere og/eller sterkere farge enn resten av illustrasjonen. Når man leser bilder, begynner man oftest med det mest

fremtredende elementet, og beveger seg utover mot kantene av bildet. Leserekkefølgen for bilder med sterke fremtredende elementer skiller seg dermed fra leserekkefølgen for verbaltekster, hvor man som regel leser lineært. Illustrasjoner uten spesielle fremtredende elementer kan også leses lineært – ifølge Kress og van Leeuwen plasseres gjerne det som er kjent til venstre på bildet, og ny informasjon plasseres til høyre (Kress og van Leeuwen 2006, 179).

Ifølge Kress og van Leeuwen fungerer farge i bilder som en «modus» i sosiale semiotiske termer (Kress og van Leeuwen 2006, 226). Det vil si at fargen har samme funksjon som morfemer, stavelser eller ord i språket. Farger er ladet med mening, men meningen er ikke stabil i alle kulturer og alle kontekster. Ofte forbinder man fargen med substanser eller objekter som har symbolsk verdi i den sosiokulturelle konteksten: vi forbinder fargen rød med lidenskap fordi røde roser er ladet med denne symbolverdien (Kress og van Leeuwen 2006, 232).

Farger har «verdier» på ulike «skalaer», og disse har meningspotensial (Kress og van Leeuwen 2006, 233). Meningspotensialet kan være komplekst, siden man kan kombinere flere verdier fra flere skalaer. De skalaene kan være fra lyst til mørkt, fra blek pastell til sterk farge, fra rene farger til hybrider, fra stort spekter innad i et bilde, til lite spekter, og varme og kalde fargetoner. Verdiene på disse skalaene uttrykker forskjellig mening. Lys og mørke er for eksempel «fundamental experiences» i menneskeliv, og denne skalaen har dermed mye symbolsk verdi (Kress og van Leeuwen 2006, 233). Hvorvidt bildene består av sterke farger, mange farger, rene farger eller få, eller blandede farger, utgjør også en del av meningspotensialet som kan ligge ladet i bildet.

Agnes-Margrethe Bjorvand skriver om visuell grammatikk i Slettans innføring i ungdomslitteratur fra 2014. Her gjennomgår hun noen sentrale termer i den grammatikken som systematiserer bildeanalysen. Bildeutsnittet er det første hun nevner, som kan være enten heltotal, total, halvtotal, halv nær, nær eller ultranær (Bjorvand 2014, 140). Bildeutsnittet lar oss som tilskuere få oversikt over miljøet (dersom det er et totalbilde), eller det kan la oss komme nærmere personen/personene eller objektet/objektene som er avbildet (dersom det er et nærbilde). Bjorvand skriver at «[b]ildeutsnitt fungerer på samme måte uansett om det er en fotograf som har tatt et bilde, eller en bildekunstner som har tegnet eller malt det» (Bjorvand 2014, 140). Begrepene om utsnitt kan altså brukes uavhengig av om Barthes ville ha bildet kodet eller ukodet.

Et annet viktig begrep i den visuelle grammatikken er bildevinkel. «Bildevinkelen bestemmer langt på vei holdningene våre til det vi ser» (Bjorvand 2014, 141). Bildevinkelen

fungerer som perspektiv i en fortelling, hvor vi som tilskuere ser fra, avgjør hvordan bildet påvirker oss, om vi forholder oss nøytrale eller om vi sympatiserer med et spesielt synspunkt. De vanligste bildevinklene er normalvinkling, overvinkling og undervinkling (Bjorvand 2014, 141–142). De to sistnevnte er best kjent som fugleperspektiv og froskeperspektiv, og kan utgjøre en stor forskjell i hvordan vi opplever et bilde. Ser man motivet fra et underlegent perspektiv kan man få en følelse av maktesløshet, men ser man en scene ovenfra kan man derimot føle seg overlegen eller mektig.

Bjorvand skriver også om bildekomposisjon, og om hvordan bildets komposisjon avgjør hvordan vi leser det (Bjorvand 2014, 143). Horisontale linjer kan signalisere ro og harmoni, diagonale linjer kan signalisere dynamikk. Hvis bildet inneholder linjer, leser man gjerne langs linjene, men er det derimot en «strålekomposisjon», leser man som regel utover (Bjorvand 2014, 143). Hun nevner også at i bildebøker kalles venstresiden «hjemmesiden» og høyresiden «bortesiden», noe som henger sammen med Kress og van Leeuwens teori om kjent og ny informasjon i bildestrukturer.

### **1.3.3 Om lesertyper**

I denne oppgaven vil jeg diskutere hvem som er den intenderte leseren, eller målgruppen, utfra de forskjellige omslagsdesignene til (hovedsakelig den første) Harry Potter-boken. Omslagsdesign og paratekster er kommunikasjon som henvender seg til publikum allerede før de har åpnet boken og begynt å lese teksten. Ulike visuelle og verbale virkemidler kan brukes for å nå frem til ulike lesertyper, noe jeg skal komme tilbake til i løpet av oppgaven. Men først vil jeg presentere et utvalg lesertyper som vil være relevante senere i analysene av paratekstene jeg har med i utvalget mitt.

Barbara Wall skriver om adressater i barnebøker, og bruker begrepene «single», «dual» og «double address» (Wall 1991, 9). Kort fortalt gjelder dette barnebøker som henvender seg henholdsvis til barn alene, barn og voksne i fellesskap, eller barn og voksne hver for seg. Forskjellen på «dual» og «double» adressering er dermed i hvilken grad barne- og voksenlesningene sameksisterer eller utelukker hverandre.

Harry Potter-bøkene har både barnelesere og voksenlesere. For mange barnelesere begynner Harry Potter-lesningen som høytlesning der voksne er delaktige medlesere. Når barneleseren blir mer selvstendig, kan hen gjenlese bøkene på egenhånd. I løpet av Harry Potter-serien vokser bøkens hovedperson opp, og det skjer et målgruppeskifte rundt den tredje eller fjerde boken som følge av dette. Barn som har fått de første bøkene lest høyt av en

voksen, vil kanskje kunne gå over til å lese de siste bøkene på egen hånd. Siden jeg først og fremst tar for meg den første boken i denne oppgaven, kommer jeg ikke til å gå videre inn på nøyaktig når, hvor, hvordan eller hvorfor dette «skiftet» skjer. Jeg kommer til å ta utgangspunkt i at et målgruppeskifte har skjedd på veien fra bok én til bok syv, når jeg i noen grad inkluderer den syvende og siste boken i min analyse.

Aldersmålgruppene vi har å gjøre med i forbindelse med Harry Potter-bøkene, kan beskrives som barneleser som blir lest høyt for, voksen medleser, selvstendig barneleser og selvstendig voksenleser. Tenåringen kan også inkluderes, både som selvstendig barneleser som har «vokst opp», og som ny leser. Den første er muligens mest vanlig. Når det gjelder den selvstendige voksenleseren, kan den både være en voksen medleser som fullfører serien på egenhånd etter at barneleseren har «forlatt leseredet», eller en helt selvstendig leser som leser Harry Potter-bøkene uten eventuelle barn.

Tidsaspektet kompliserer imidlertid denne oversikten. Barn som var barnelesere i 1997 er nå voksenlesere (i den grad de fremdeles leser Harry Potter-bøkene), og kanskje til og med «fans». Bokserien får også stadig nye lesere, og da kan det være snakk om både nye barnelesere og nye voksen- og tenåringslesere som oppdager *Harry Potter* for første gang, og som ikke går inn under målgruppen «fan». Vi må dermed skille mellom nye og gamle lesere, og også ta hensyn til at ikke alle gamle lesere nødvendigvis kan kategoriseres som fans. Et annet hensyn som må tas, er at det er forskjell på barnelesere som leste Harry Potter-bøkene da de originalt ble utgitt, og nye lesere som har alle bøkene i serien tilgjengelig. Leserene som måtte vente på neste nummer i serien fikk en naturlig «pause» som dro ut leseperioden og lot leseren bokstavelig talt vokse med serien. Dersom nye lesere skal ha den samme effekten, må de aktivt styre unna neste volum etter å ha fullført en bok. Jeg skal komme tilbake til dette, men det kan nevnes at det ser ut til at mange nye lesere går gjennom serien raskere og over et kortere tidsrom enn de som leste serien over en tiårsperiode fra slutten av nittitallet.

De kombinerte lesertypene i ulike målgrupper er ikke unike for Harry Potter-serien. Også andre bøker henvender seg til målgrupper som kan kategoriseres som «barn», «voksen», «barn+voksen», «tenåring», «ny leser» og «fan». Bøkens paratekster vil naturligvis være preget av hvilken av disse målgruppene boken prøver å nå. Det er naturlig å tenke seg at kategorien «barn» vil oppsøke bøker som signaliserer lek og underholdning, mens «tenåringen» kanskje vil ha spenning og drama. Kategorien som består av en barneleser og en voksen medleser, må kanskje appellere til voksenleserens krav om kvalitet og trygghet, i tillegg til barneleserens ønske om å bli underholdt. I tillegg til dette er det også egne målgrupper innenfor underkategorier som forholder seg til for eksempel sjanger eller kjønn.

Fantasybøker signaliserer gjerne at de er nettopp det, ved å benytte seg av andre tegn enn realistiske romaner. Det kan også tenkes at bøker og forside-design ser forskjellige ut når de henvender seg til en jenteleser, en gutteleser, eller begge deler.

Det er altså en kompleks sammensetning av lesertyper og målgrupper som omslagene og paratekstene skal kommunisere med. Prøver man å henvende seg til alle målgruppene samtidig, ender man kanskje opp med å ikke appellere til noen. Noen bevisste valg må altså tas når et omslag skal utformes. Og nettopp hvilke valg som er tatt i omslagene til Harry Potter-bøkene, skal jeg se nærmere på i denne oppgavens analyse-del.

J.A. Appleyard skriver om ulike lesertyper, fra barn til voksen i *Becoming a Reader* (1991). Ifølge ham er det fem roller man tar som leser, på veien fra barn til voksen. Det er «The Reader as Player» (den lekende leseren, førskolealder), «The Reader as Hero and Heroine» (den involverte leseren, skolealder), «The Reader as Thinker» (den tenkende leseren, tenåringen), «The Reader as Interpreter» (den analyserende leseren, studenten) og «The Pragmatic Reader» (bruksleseren, den voksne leseren) (Appleyard 2005 [1991], 14–15). Riktignok er Appleyards kategorier noe foreldet og ikke fullstendig anvendelige i norsk sammenheng. For eksempel vil de to tidligste gruppene lesere smelte mer over i hverandre i dagens Norge, da de fleste barn sosialiseres tidlig i møte med barnehagelivet. Det må også nevnes at Appleyards generaliseringer er nettopp generaliseringer, og at de dermed ikke vil gjenspeile virkeligheten på en helt naturtro måte. Men jeg finner hans grupperinger funksjonelle som kategorier å tenke ut fra, mer i forstanden «roller» man kan innta som leser, enn aldersbetingede «nivåer».

Appleyards første kategori, den leseren som inntar rollen «lekende lesere», er muligens i yngste laget for Harry Potter-bøkene. Det er hovedsakelig den involverte leseren, den tenkende leseren og bruksleseren som er relevante kategorier å bruke i denne sammenhengen. Appleyard skriver om «the young reader» i kapitlet «Later Childhood: Reader as Hero and Heroine» at seksåringens verden endrer seg i stor grad når barnet begynner på skolen (Appleyard 2005 [1991], 58). Barnet forlater den nære familien, og drar ut i verden hvor det eksisterer andre sosiale rammer – de fleste barn i dag opplever dette før de begynner på skolen, men effekten av møtene med jernaldrene er den samme. «The growth of peer culture is another way in which the setting of childhood changes» (Appleyard 2005 [1991], 59). Barnets venner begynner å fylle noen av de rollene som familien til nå har hatt enerett på. Barnet blir mer bevisst på de forskjellige rollene det inntar i relasjon til andre mennesker. Barnet blir en «agent» i sosiale settinger. For lesende barn er lesingen en metode for å prøve ut ideer, sosiale kunnskaper og tanker og følelser om verden. «The prominence of

this archetype suggests that a main reward of reading fictional stories at this age is to satisfy the need to imagine oneself as the central figure who by competence and initiative can solve the problems of a disordered world» (Appleyard 2005 [1991], 59). Historiene barneleserne leser, kan bli som analogier for deres egne liv.

Appleyard skriver om «the adolescent's world», at den kjennetegnes av «sudden and erratic physical growth, intensified sexuality, idealism that is often grandiose as well as naïve, self-consciousness, romanticism, moodiness and ambivalence, ambition and drive, rebellion and crisis» (Appleyard 2005 [1991], 96). Oppdagelsen av det subjektive selvet og den subjektive opplevelsen av å være unik er også viktig i dette stadiet av livet (Appleyard 2005 [1991], 96). Man begynner å se forskjellen på det indre, autentiske selvet, og det ytre selvet som kan spille forskjellige «roller». Denne leserollen er tenkende, og heller enn å iscenesette seg som helten for å «øve» mentalt på sosiale funksjoner, ønsker leseren å identifisere seg med karakterene i boken for å lære noe om seg selv og verden, for å gagne utviklingen at det indre selvet. Det er tre hovedgrunner til at ungdommer liker det de leser: de føler seg involverte og kan identifisere seg med karakterene, historien er troverdig, og historien er tankevekkende (Appleyard 2005 [1991], 100). De identifiserer seg gjerne med karakterer som har både gode og dårlige sider (i motsetning til den unge barneleseren), tar valg som minner om valgene leserne selv står overfor. Tenåringen er meningssøkende og sannhetssøkende.

Den voksne bruksleseren er den siste av Appleyards lesertyper som jeg skal skrive om. Denne leseren er bevisst på valg av bøker og vet hva den vil få ut av det. «[T]o escape, to judge the truth of experience, to gratify a sense of beauty, to challenge oneself with new experiences, to comfort oneself with images of wisdom» (Appleyard 2005 [1991], 15). Appleyard skriver ganske mye om hvor forskjellige voksenlesere er. Men det som er felles for dem, er at de gjerne er mer selvbevisste enn barne- og ungdomsleserne. Han mener de er bevisste på hvorfor de leser, hva de vil få ut av det, og hva slags lesere de er (dette gjelder muligens ikke alle voksne lesere, men vi kan anta at det er riktig for et utvalg av voksne som leser). Den rollen som voksen medleser som også er relevant i Harry Potter-sammenheng, er ikke inkludert i Appleyards oversikt. Men man kan jo si at dette også er en selvbevisst leser som vet hva slags leserolle den har – nettopp rollen som medleser til et barn.

### 1.3.4 Om fantastisk litteratur

Tzvetan Todorov er kanskje den mest sentrale teoretikeren når gjelder fantastisk litteratur, med *The Fantastic* fra 1975 (originalt utgitt som *Introduction à la littérature fantastique* i 1970). Hans definisjon av den fantastiske sjangeren baserer seg på tvil: «The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event» (Todorov 1975, 25). Fantasy befinner seg i skjæringspunktet mellom virkelighet og fantasi, og i tvilen som oppstår i forholdet mellom disse. Det er først og fremst (den implisitte) leseren som skal tvile på hva som er virkelig i teksten (Todorov 1975, 31). I de fleste tilfeller er denne tvilen også representert i verket, gjennom en tvilende karakter som leseren identifiserer seg med. Men det finnes unntak.

Niels Dalgaard var redaktør for antologien *På fantasiens vinger* (2002), og i sin innledende artikkel gjør han et forsøk på en teoretisk avklaring. Han viser til Todorov, og beskriver «usikkerheten i tekstens afkodning som grunnleggende for fantastikken» (Dalgaard 2002, 14). Han skriver om forholdet mellom den virkelige verdenen og den fantastiske verdenen, et forhold som Todorov ikke har vektlagt i sin definisjon. Termen «Secondary World» har vært sentral i forskningen på fantastisk litteratur, og ble først brukt av Tolkien i foredraget 'On Fairy Stories' i 1938 (Nikolajeva 1988, 35). Dalgaard trekker også frem at «[m]idlertid, hvordan transporten mellom de to verdener foregår, indikerer også til en vis grad genretilhørsforholdet» (Dalgaard 2002, 18).

Anna Karlskov Skyggebjerg skriver om «Tradition og fornyelse i den fantastiske fortælling for børn» i Dalgaards antologi. Hun diskuterer Todorovs definisjon av fantasysjangeren, og skriver at definisjonen som tar utgangspunkt i tvil, først og fremst er beregnet på fantastisk litteratur for voksne. Todorovs sjangerbetegnelser kan likevel brukes hvis man tilpasser dem til den karakteristikken som er typisk for barnelitteratur. Skyggebjerg skriver at *tvil* ofte er nedtonet i barnelitteraturen. Hverken barneprotagonistene eller barneleserne preges av stor tvil i fantastiske fortellinger for barn. Det er heller de voksne i historiene som kan finne på å tvile, noe som driver barnas handlingskraft. Todorov skriver at historiene hvor personene ikke tviler, ofte hører til eventyrlige fortellinger, som skal leses allegorisk. I barnelitterær sammenheng snakker man kanskje heller om en blandingsgruppe som er fantastisk-eventyrlige fortellinger (Skyggebjerg 2002, 111). Med en henvisning til Göte Klingberg, skriver Skyggebjerg at felles motiver for fantastisk barnelitteratur er «børn, der er gæster fra det ukendte, kampen mod det onde og det mytiske land» (Skyggebjerg 2002, 111).

Maria Nikolajeva har også skrevet om fantasy litteratur for barn i *The Magic Code*. (1988). Her skriver hun om «fantasemet», som er det avgjørende elementet i hennes definisjon av fantasy.

Fantasemes are not understood as the syntagmatical building-blocks of the plot, as it may seem and as motifs are sometimes believed to be. In the present study fantasemes are treated as elements of the fantasy poetics, and as such *exclusively* phenomena occurring in fantasy. Motifs, plots, functions etc. are elements that may appear in any kind of narrative (Nikolajeva 1988, 24).

Fantasemet er rett og slett det som gjør fantasy til fantasy. Fantasemer som Nikolajeva skriver om, er for eksempel sekundære verdener, og passasjene mellom dem. Slike passasjer er med på å skille fantasy fra science fiction: Kontakten mellom primær- og sekundærverdenen kan kun oppnås med magi, ikke vitenskap. I ulike teorier om fantastisk litteratur, gis ulike svar på hva som trengs for å danne en overgang mellom en primærverden og en sekundærverden: en hjelper, et objekt, et speil, en drøm etc. Nikolajeva kaller alt dette for fantasemer.

Ifølge Nikolajeva kan fantasemet «sekundærverden» være lukket, åpent eller implisert (Nikolajeva 1988, 36). Når den er «lukket», befinner primærverdenen seg utenfor teksten, altså hos leseren selv. Tekster som inneholder en åpen sekundærverden, har begge verdener til stede i teksten, og dermed også en kontakt eller overgang mellom disse. I tekster med implisert sekundærverden finnes en sekundærverden «et sted», og man finner noen tegn fra den, men handlingen foregår i primærverdenen.

Lene Kaaberbøl skriver også om primær- og sekundærverdener, men hun kaller det for «hverdagsrum» og «fantasirum» (Kaaberbøl 2002, 50). Hun peker på disse rommene som viktige sjangermarkører, i tillegg til *den lykkelige slutten*, og at universets skjebne avhenger av at helten vinner («kun-du-kan-redde-verden-syndromet») (Kaaberbøl 2002, 50). I sin artikkel «Og de levede lykkelig?» (2002) peker Kaaberbøl også på noe av det som gjør fantasy litteratur for barn til en spennende hybridsjanger – den inneholder sjangertrekk både fra klassisk fantastisk litteratur, og også fra klassisk barnelitteratur. Barnet er maktesløst i hverdagsrommet, «hjemmet», begir seg ut i en fremmed verden, og setter i gang en modningsprosess. I fantasy for barn er det som regel et barn som fungerer som helt i sekundærverdenen, eller i det fantastiske rommet. Her slipper barnet «ud af sin magtesløshed og møder spænding, kærlighed og venskab, frihed og selvbestemmelse» (Kaaberbøl 2002, 51). Men, det fantastiske rommet er et farlig sted (Kaaberbøl 2002, 50). Uten utfordringer vil ikke barnehelten kunne utvikle seg, og den lykkelige slutten vil ikke få ønsket virkning.



Perry Nodelman har skrevet om barnelitteratur som sjanger (1997), hvor et viktig trekk er (varig eller midlertidig) foreldreløshet (Nodelman 1997, 26). «Alle de foreldreløse i barnelitteraturen synes å kunne knyttes til voksnes problemer ved barns selvstendighet og trygghet» (Nodelman 1997, 27). Det foreldreløse barnet er selvstendig, men også utsatt, i likhet med barnet som forlater maktesløsheten i hverdagsrommet til fordel for friheten og ansvaret i det fantastiske rommet. Nikolajeva har også skrevet om koblingen mellom fantasemet og hjem-borte-hjem-strukturen som kjennetegner barnelitteratur generelt (Nikolajeva 1988, 75). Det som skiller en fantastisk overgang fra en overgang i en annen barnebok, er at det må være en magisk forbindelse til stede. Nikolajeva skriver om «døren» som en overgang som kan være symbolsk, og om magiske objekter som bringer protagonisten over fra en verden til en annen (Nikolajeva 1988, 86–87). Vi kan også bruke termen «fantastisk element» for å beskrive det fantastiske som skiller fantastisk litteratur fra annen litteratur (Svensen 2001, 79). Et fantastisk element må være tilstede for at litteraturen skal kunne kalles fantastisk.

Bo Green Jensen har skrevet en artikkel som sammenligner Harry Potter-bøkene med Philip Pullmans bokserie om *Den mørke materien*. Selv om begge disse bokseriene er fantasy for barn, har de store forskjeller seg i mellom – Jensen trekker i hovedsak frem språk og stil. Men kanskje særlig fordi disse bøkene er så ulike, er de ekstra interessante når det gjelder å finne fellestrekk i fantasy litteratur for barn.

I begge serier bliver det et barn, som bærer hele verdens skæbne på sine skuldre. Alt afhænger af, om Harry og Lyra kan dæmme op for mørket, der truer livet, lyset og glæden. I begge serier dramatiseres den svære og i virkeligheden ganske smertefulde modningsproces, som er præpuberteten og puberteten. Det er dét, som læserne tænder på, tror jeg. Både Rowling og Pullmann tillægger forvandlingen fra barn til ung voksen den samme altafgørende betydning som bøgernes primære målgruppe (Jensen 2002, 93).

Todorovs sjangerbetingelser er fremdeles relevante når vi snakker om fantasy, men i forbindelse med fantasy for barn, er det også andre sjangertrekk som spiller inn. Fantasy for barn og unge har mange fellestrekk med coming of age-litteratur, der en modningsprosess som igangsettes av kampen mellom det gode og det onde. Noe overnaturlig preger det litterære universet, og et stort ansvar blir lagt på barnet, som opplever en modning i møte med den overnaturlige utfordringen. Denne modningen som litterært virkemiddel er et fellestrekk mellom bøkene Rowling og Pullmann, og mye annen fantastisk litteratur for barn og unge.

### 1.3.5 Harry Potter-bøkene som fantasy

Harry Potter-bøkene har mange av de sjangertrekkene jeg har presentert over. Det trekket som kanskje er minst tilstede, er Todorovs krav om *tvil*. Harry tviler riktignok en liten stund når han først får høre at han er en trollmann, men det tar ikke lang tid før han godtar dette som en sannhet. Den implisitte leseren oppfordres ikke til å tvile på Harrys opplevelser og hans møte med den magiske verdenen, og det blir ikke implisert at det kan finnes en annen logisk forklaring på hendelsene. Det at tvilen er så lite tilstede i Rowlings serie, signaliserer at Harry Potter-bøkene er fantastiske bøker for barn. Kravet om tvil står som nevnt over ikke like sterk i barnelitterær fantasy.

Overgangen fra primærverden til sekundærverden er derimot tilstede i Harry Potter-bøkene. Det impliseres riktignok at disse to verdenene eksisterer i den samme geografiske verdenen, men overgangene mellom dem igangsettes av magi. Enten det gjelder å gå rett gjennom en søyle på en togperrong, eller å slå med en tryllestav på den riktige mursteinen i en mur, så er det et magisk fantasem som åpner en ny verden for Harry og leseren. De fantastiske elementene som illustrerer overgangen kan være både uglen som leverer Harrys brev med invitasjon til skolen, togplattformen med nummer 9  $\frac{3}{4}$ , og toget som frakter Harry og resten av elevene til Galtvort.

Harry er, i tråd med Nodelmanns sjangertrekk for barnelitteratur, foreldreløs. Han er maktesløs i en primærverden uten venner og uten spesielle krefter. I sekundærverdenen er han derimot en helt. Harry er faktisk en helt allerede før han har utrettet noe han kan huske – han overlevde den onde trollmannen Voldemort som baby, og det viser seg i løpet av bokserien at han også er *utvalgt* til å slå Voldemort en gang for alle, og slik redde hele verden. Dette passer med Kaaberbøls beskrivelser av universets skjebne og kun-du-kan-redde-verden-syndromet. Harrys sekundærom er farlig – til tider kan oppgaven hans virke håpløs. Utfordringene han møter i de syv bøkene blir større og større, noe som illustrerer utviklingen han har fra barn til voksen. Gjennom å bli den helten han er født til å være, modner Harry som karakter, og leseren modner (forhåpentligvis) med ham.

Men også den lykkelige slutten er tilstede i Harry Potter-serien. Ikke alle bøkene ender like godt, men Rowling gjør opp for det med tidenes lykkelig-slutt-epilog i den syvende boken. Og den lykkelige slutten er ekstra etterlengtet når utfordringene underveis var kompliserte og krevende. Det kan være lite tvil om at Harry Potter-bøkene hører til den fantastiske litteratursjangeren. Senere i oppgaven skal jeg komme nærmere inn på hvilke fantastiske trekk som kommer til uttrykk i bøkens paratekster.

## 1.4 Utgivelseshistorie

### 1.4.1 Storbritannia

Da *Harry Potter and the Philosopher's Stone* ble utgitt på Bloomsbury forlag i 1997, viste bokens forside en gutt som står ved siden av et gammeldags, rødt lokomotiv. Drøyt 20 år senere har gutten og lokomotivet solgt over 500 millioner bøker på verdensbasis (Pottermore, 2018). Omslagsillustrasjonen på denne første utgaven av boken, signert Thomas Taylor, er svært fargerik og leken i uttrykket, og tegnestilen er mer «tegneserieaktig» enn realistisk. Toget, som er det fremtredende elementet i bildet, har et stort skilt med «HOGWARTS EXPRESS» i versaler i gult og grønt. Det er kun tittelen «HARRY POTTER» som er skrevet i større font enn skiltet på illustrasjonen; både undertittelen og forfatterens navn er mindre fremtredende. Rowling var en ukjent forfatter, og navnet på hovedpersonen Harry Potter ga antakeligvis bedre grunnlag for gjenkjennelse hos en potensiell leser – en potensiell gutteleser kunne hvert fall identifisere seg med guttenavnet på forsiden.

J.K. Rowling, en ukjent debutant, hadde etter ni avslagsbrev fått kontrakt med Bloomsbury. Rowlings agent, Christopher Little, hadde tro på den første Harry Potter-boken, på tross av at «[d]en var feil med hensyn til markedet. Pensjonatskolen, de flåkjefta ungene, melkeflaskene på trappen, den gjennombriske atmosfæren, og dessuten lengden: nesten 300 sider. Alt var feil» (Anelli 2010, 59).

I *Historien om Harry Potter* (2010) skriver Melissa Anelli om barnebokbransjen i Storbritannia som på starten av 90-tallet «var inne i en stadig mer politisk korrekt tidsalder», og at eventyrlige elementer og tradisjonelle særbriske fenomener ble luket ut, av frykt for å miste potensielle lesere utenfor Storbritannia (Anelli 2010, 35). «Man måtte heller ikke støte politisk korrekte kritikere i USA, som skrek ut ved den minste antydning om at barn hadde hormoner eller fordøyelse» (Anelli 2010, 35). Christina Hardyment skrev i *Independent* i 1993 om den «skuffende» tilstanden i den britiske barnelitteratur-sfæren, som var et resultat av den lave statusen barnebokforfattere hadde; det å skrive barnebøker var en «bigeskjeft» for forfatterne som fikk lavt honorar og lite «fans». «Barn vokser opp for fort til å bli lojale lesere,» skrev Hardyment (Anelli 2010, 36).

Rowling og hennes Harry Potter hadde altså ikke de beste forutsetningene ved utgivelsen av den første boken i serien. Men romanen viste seg å bli en suksess. På omslaget til senere opplag, kan vi lese lovord fra både seriøse kritikere og barnelesere som stemte frem *Harry Potter* som vinner av Smarties Gold Award tre år på rad. Da boken ble trykket opp på

nytt, byttes forlagsnavnet på forsiden ut med først et sitat av Wendy Cooling («A terrific read and a stunning first novel»), så «Winner of the 1997 Smarties Gold Award», og så et sitat fra *The Sunday Telegraph* (« ... This is a terrific book»). Til slutt fikk forsiden påskriften «TRIPLE SMARTIES GOLD AWARD WINNER». Vi ser med denne utviklingen at bokens autoritet styrkes av lovnadsord fra anmeldere og store aviser, og at den dessuten er en prisvinnende roman.

### 1.4.2 USA

I USA ble *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* utgitt på Scholastic forlag i 1998. Tittelen ble forandret slik at den skulle klinge mer «magisk», men i denne omskrivningen forsvant referansene til den reelle myten om de vises sten fra alkymien. Forklaringen skal ha vært at amerikanske barn likevel ikke kjente til denne myten (Wiki, u.d.). I tillegg til en ny tittel, har boken også fått en ny forside, illustrert av Mary GrandPré. Her ser vi Harry flyvende på en sopelime. Jeg skal komme tilbake til forskjellene mellom det britiske og det amerikanske omslagsdesignet senere.

Den første Harry Potter-boken var en suksess også i USA, på tross av de mange «erkebritiske» referansene. Da den andre boken i serien ble gitt ut på britiske Bloomsbury, ble fansen utålmodig i avvente av den amerikanske versjonen. «Thus, an indeterminate number of American Potter fans contacted British booksellers and had them ship Bloomsbury editions to the United States well in advance of Scholastic's release» (Striphas 2009, 145). På grunn av denne flyten mellom kontinenter og forlag, besluttet Bloomsbury, Scholastic og Raincoast (det kanadiske forlaget som ga ut Potter-serien) å garantere hverandre territorielle utgivelsesrettigheter ved å bli enige om en «global lay-down date» (Striphas 2009, 146). Denne avtalen vitner om det store markedet Potter-bøkene appellerte til.

### 1.4.3 Norge

I Norge kom *Harry Potter og de vises stein* ut på Ex Libris forlag i 1999. Boken deler omslagsillustrasjon med den amerikanske Scholastic-utgaven, og er oversatt av Torstein Bugge Høverstad. Høverstad har skrevet om hvordan det har vært oversette et «fenomen». Med «fenomen» mener Høverstad noe helt spesifikt: «at en bok oppnår masseappell av årsaker som ligger utenom teksten selv» (Høverstad 2002, 59). Han skriver i tillegg at når boken blir et fenomen, forvandles den til noe mer enn en bok. Fenomenet består av en industri, arbeidsplasser, en eller flere formuer, «[og samtidig blir fenomenet] til en fellesnevner for utallige menneskers drømmer, samtaler, referanser, kanskje deres leker,

klesdrakt, spisevaner og utvilsomt deres pengebruk; den blir en – muligens flyktig – internasjonal kulturell maktfaktor» (Høverstad 2002, 60).

Høverstad har beholdt referansene til mytematerialet Rowling har benyttet seg av i Potter-bøkene, og undertittelen på den første boken ble dermed *De vises stein* på norsk. Navn på personer og begreper er imidlertid tilpasset norske forhold, slik at assosiasjonene ikke skal bli «lost in translation». Men når karakterene heter Dumbledore på engelsk og Humlesnurr på norsk, eller magiskolen heter både Hogwarts og Galtvort, får man et problem med kommersialisering og opphavsrett, som Høverstad ikke regnet med da han forsøkte å gjendikte den første Potter-boken på best mulig måte for norske lesere (Høverstad 2002, 66). For hvem har egentlig opphavsretten til karakteren «Humlesnurr»? Og hvordan skal man selge Potter-effekter i Norge når norske barn ikke vet hva Quiddich er? «Hvis bøker med fenomenstatus blir en viktig del av fremtiden, slik jeg tror, blir jeg antakeligvis den første og den siste oversetter som får anledning til egne krumspring på alle sider ved verket som kan kommersialiseres internasjonalt» (Høverstad 2002, 66). Høverstad skriver at han er redd for at mangelen på språklige krumpring i oversettelser skal føre til «internasjonal halv-anglisering og nasjonal språklig forflatning» (Høverstad 2002, 67). Selv om jeg er usikker på om Potter-bøkens suksess i Norge står og faller på de norske navnene, har jeg valgt å benytte disse konsekvent i denne oppgaven, med mindre jeg gjengir navn som er skrevet på omslagene av de engelske eller amerikanske bøkene.

I oversettelse av litteratur, er det to strategier som fungerer på ulike måter: hjemliggjøring og fremmedgjøring. «Det ene strategiske hovedprinsippet [hjemliggjøring] innebærer at oversetteren tilpasser innhold og handling til mottakerkulturens verdier og forståelseshorisont. Det andre prinsippet [fremmedgjøring] innebærer motsatt å bevare originaltekstens verdier og snarere fremheve den historiske og kulturelle avstanden enn å minimalisere den» (Egeland 2016, 36–37). Høverstad har benyttet seg av hjemliggjøringsprinsippet i ganske stor grad. Nils-Reinhardt Christensens som oversatte *Stompa*-serien til norsk, har i enda større grad basert oversettelsen på dette prinsippet. Den norske oversettelsen av *Stompa*-bøkene solgte faktisk bedre i Norge enn det *Jennings*-serien gjorde i England. Marianne Egeland har skrevet om *Stompa*s suksess i Norge, og tilpasningene som har blitt gjort i forbindelse med de norske utgivelsene.

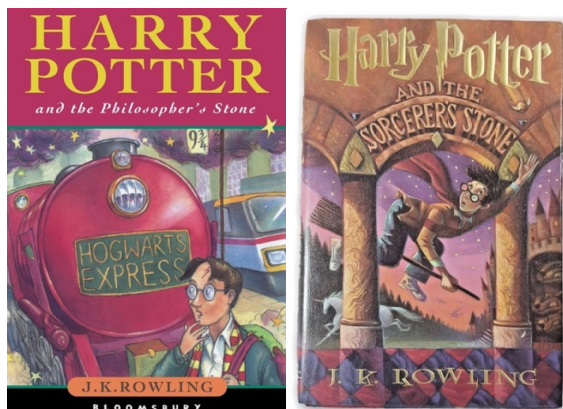
Kostskolefortellingen har tradisjonelt vært en av de mest utbredte i britisk barne- og ungdomslitteratur (Egeland 2016, 34). «Privatskolevesenet, dets utbredelse, omgangsform og klassestruktur er så selvsagt for et britisk publikum, at Buckeridge ikke trengte å kommentere noen av delene, forklare hva Linbury er eller hvorfor elevene går der» (Egeland 2016, 37). I

introduksjonen av den første boken om Jennings, skriver Buckeridge at leserne antakeligvis kommer til å se for seg sin egen skole, men i den norske utgaven blir skolen Stakavik beskrevet detaljert, da konseptet kostskoler ikke er kjent for norske barn, og de norske leserne kanskje vil ha større problemer med å se for seg sin egen skole (Egeland 2016, 39).

I den første boken om Harry Potter blir skolen Galtvort malende beskrevet, og det forventes ikke at leseren har kjennskap til magiske kostskoler. Det at miljøet også er nytt for Harry selv, kan kanskje bidra til en enklere overgang for en leser som ikke er innforstått med britiske fenomener – fantasy-universet presenterer en rekke ukjente konsepter, og leseren skiller ikke nødvendigvis mellom det som er særbritisk og det som er magisk. I fantastisk litteratur kan overdreven hjemliggjøring kanskje punktere noe av mystikken. Men som vi ser, har både norske og amerikanske utgivere tilpasset teksten og dens omslag til en hjemlig målgruppe, enten om det er med hjelp av nye titler og navn, eller nye forsider tilpasset et annet marked.

## 2 Sammenligning av forsider

### 2.1 Britiske og amerikanske forsider



Forsidene illustrert av Thomas Taylor i 1997 og Mary GrandPré i 1998.

Bloomsburys første Harry Potter-bok fra 1997, og Scholastics amerikanske versjon fra 1998 har forsider som skiller seg fra hverandre på flere måter. I tillegg til at tittelen er forandret, er fontene som er brukt svært forskjellige. Fargevalg og tegnestil står også i kontrast til hverandre. Begge forsiden viser en gutt med svart hår, runde briller og et lyn-formet arr i pannen, men gutten er tegnet på utpreget forskjellige måter.

Den britiske Harry er kledd noe som kan se ut som en skoleuniform. Han har skjorte og jakke og et skjerf med røde og gule striper. I tillegg til dette har han på seg en ryggsekk. Han står foran et tog som tar opp mye mer plass enn ham på illustrasjonen. Toget er det mest fremtredende elementet på bildet, både på grunn av størrelsen og den røde fargen. Toget og ryggsekken symboliserer at gutten skal ut på en reise, men det er få tegn i illustrasjonen på hva slags reise det dreier seg om. Harry er tegnet med et noe bekymret ansiktuttrykk, og han tar hånden opp mot munnen som om han er overrasket. Vi som ser på illustrasjonen, kan ikke se hva han ser på, da blikket hans leder ut av bildet. Dette kan tyde på at Harry selv ikke vet hvor han er på vei, og at leseren må åpne boken for å finne ut av det sammen med hovedpersonen. Forsidene er også forskjellige med tanke på utsnitt: Den amerikanske forsiden har et heltotalt utsnitt som gir oss større oversikt over miljøet, mens den britiske har et halvtotalt utsnitt som bare viser bokens hovedperson fra brystet og opp.

Den amerikanske Harry flyr på en sopelime i sentrum av forside-illustrasjonen. Her er det han som vekker mest oppmerksomhet og er det mest fremtredende elementet både på

grunn av plasseringen og det at han er i bevegelse. Aktivitetsnivået står i sterk kontrast til den passive Harry på den britiske forsiden. GrandPrés Harry strekker ut hånden for å fange en kule med vinger som flyr gjennom luften, og håret hans blafrer i vinden. Han har på seg en oransje genser, jeans og noe som ser ut som Converse-sko, samt en flagrende kappe. Klærne hans er mer sivile enn skoleuniformen til den britiske Harry, og håret hans er påfallende bustete sammenlignet med midtskillen til Harry-en på togperrongen. Den amerikanske Harry gir rett og slett inntrykk av å være mer «leken» og eventyrsøkende enn den britiske originalen. Det er også verdt å nevne at vi som lesere er plassert over den britiske Harry og under den amerikanske Harry. Det er altså brukt henholdsvis undervinkling og overvinkling, noe som påvirker hvordan vi som lesere forholder oss til personen som er avbildet. Den amerikanske Harry ser ut til å utstråle mer autoritet og selvtillit, siden vi som lesere bokstavelig talt skal se opp til ham.

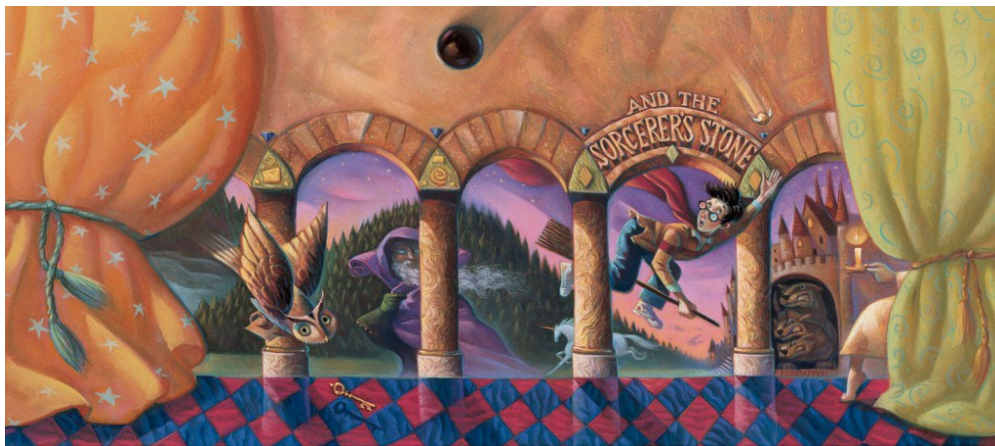
GrandPrés illustrerte Harry flyr under en arkadebue i brunfarget mur, som danner en ramme rundt illustrasjonen. Skriften er plassert på denne buede muren, slik at den er mer integrert i illustrasjonen enn det som er tilfellet med den britiske forsiden. På den britiske forsiden er teksten plassert over selve illustrasjonen, på en rød bakgrunn som tar opp den øverste tredjedelen av forsiden. Navnet «HARRY POTTER» står skrevet med gult. Fonten er klassisk antikva med seriffer. Den brune muren tar også opp omtrent en tredjedel av plassen amerikanske forsiden. «Harry Potter» står med en spesiell og sikksakk-aktig font, som kanskje er David Saylor's verk (designeren av omslaget), og som også ble brukt i forbindelse med filmatiseringene av bokserien (den første filmen kom i 2001). Denne fonten har blitt ganske ikonisk, og gullfargen og sikksakk-mønsteret får tittelen til å lede tankene på fantasy. Den amerikanske forsiden har denne fonten trykt med gullfarge, som har en annen tekstur enn resten av smussomslaget, noe som gir en 3D-effekt. Undertittelen ser ut til å være inkludert i muren, og er mindre fremtredende. Forfatternavnet står nederst på forsiden, i oransje på en blå og rød rutete bakgrunn. Forfatternavnet er relativt stort (men ikke like stort som tittelen), og fonten her er antikva med seriffer, men i en mer «leken» stil. Forlagsnavnet står ikke på forsiden av hardback-versjonen. Men da boken kom som pocket, kom forlagsnavnet på, og tittelen ble skrevet med gult istedenfor gull. Pocket-versjonen fikk også påskriften «The extraordinary national bestseller», i gult over tittelen, noe som understreker at pocket-utgaver tradisjonelt er mer kommersielle.

Begge illustrasjonene inneholder noen elementer som gir «fantastiske» assosiasjoner. Den britiske forsiden inneholder, i tillegg til gutten og toget, et par andre tegn. Vi ser et moderne tog bak i bildet, som kontrast til det røde toget. Dette kan signalisere at boken



handler om noe gammeldags eller nostalgisk i kontrast til noe moderne, som ofte er tilfellet i fantasy eller eventyrfortellinger. Vi ser også tallet 9  $\frac{3}{4}$  på et skilt på perrongen, noe som vekker interessen siden det ikke er et tall man vanligvis ser på togperronger. Illustrasjonen er rammet inn av damp fra lokomotivet, og i dampen er det tegnet små, gule stjerner. Den amerikanske forsiden har et mer «fantastisk» preg enn den britiske, da den inneholder flere tegn på fantastiske elementer. I tillegg til sopelimeflyingen ser vi en enhjørning i bakgrunnen, og en borg som huser tre sinte hunder (egentlig én sint, trehodet hund). Bakgrunnen er en fargerik solnedgang med små stjerner, noe som også signaliserer en eventyrlig stemning.

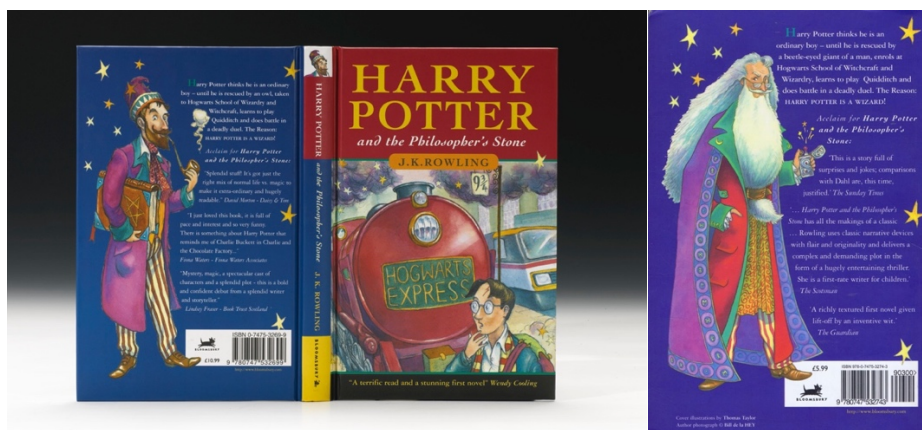
For en ny leser som ikke er kjent med Harry Potter-universet (det vil si de fleste lesere i 1998), vil ikke den lille, gullfargede ballen med vinger, lynarret i Harrys panne eller uglen på baksiden av boken ha mye symbolsk verdi. Det er simpelthen en liten, gullfarget ball, et lynformet arr og en ugle, uten spesielle konnotasjoner. Men kombinert med en flyvende sopelime og en enhjørning, som vil ha fantastiske konnotasjoner for de fleste potensielle lesere, vil også de mer ukjente tegnene også bli kodet med ny informasjon. For returnerende lesere vil meningsinnholdet i disse tegnene ha sterke konnotasjoner både til fantasy-sjangeren generelt, og til Harry Potter-universet spesielt.



Illustrasjonen til GrandPré fortsetter på baksiden av boken, samt på innbrettene til smussomslaget. Baksiden viser en mann med langt skjegg og halvmånebriller, kledd i en lilla kappe, samt en ugle som holder et brev i klørne, en gullfarget nøkkel, og en svart kule som ser ut til å komme susende. Innbrettene har gardiner eller forheng i fargerikt stoff, og en person som ser ut til å være kledd i nattkjortel stikker såvidt frem fra den ene, holdende på et stearinlys. Illustrasjonen som helhet ser ut til å vise til at dette er en bok som inneholder «mystikk». De delvis skjulte elementene vekker nysgjerrigheten.

GrandPrés illustrasjon er også mer realistisk enn Taylors tegneserieaktige stil, ha hun bruker mer nyanserte farger og større grad av skyggelegging. Riktignok har også den amerikanske forsideillustrasjonen noen tydelige penselstreker og en del overdrevne kontraster, som demper det realistiske preget og gjør tegningen mer leken. Det kommer dermed frem at dette er en bok for yngre lesere. Den britiske forsiden bærer enda tydeligere preg av å være en barnebok, med den enkle, litt naivistiske tegnestilen og de klare fargene. De fantastiske elementene som er tilstede, som tallet  $9\frac{3}{4}$  og de små stjernene, er mer antydende enn eksplisitte. De vekker nysgjerrigheten, men uten andre sterke indikatorer på fantastiske elementer, blir heller ikke stjernene og skiltet kodet med «fantastisk» symbolverdi. Enhjørningen, den trehodede hunden og de «luskende» personene i gardinene gjør den amerikanske forsiden mer eksplisitt i sitt mystiske uttrykk.

På Scholastic-bokens bakside står det trykket et sitat: «\*A DELIGHTFUL (i større, annerledes font) award-winning debut from an author who dances in the footsteps of P.L. Travers and Roald Dahl», etterfulgt av «–Publishers weekly, starred review» På den første innbretten står en kort introduksjonstekst (en slags «teaser»), som har et stort fokus på sopelimeflying og sportslige aktiviteter. Den andre innbretten inneholder forfatterinformasjon, som begynner med at «J.K. Rowling was a struggling, single mother», og går over til å beskrive suksesshistorien som Potter-bøkene har vært, inkludert «rave reviews» og «major awards». Narrativet som kommer frem i forfatter-biografien er en typisk American Dream-historie om en fattig alenemor som har oppnådd suksess som forfatter. (Se vedlegg for en samling av alle verbaltekstlige paratekster i utvalget mitt)



Bloomsbury-bokens bakside er blå, med de samme stjernene som også finnes på forsiden. Den første utgaven av boken viser en eksotisk figur med skjegg og lilla frakk, som bærer på en stor bok med et pentagram på, og som røyker på en lang pipe. Den samme karakteren er å

finne øverst på ryggen av boken. En gang i løpet av de første opplagene (som fremdeles kalles førsteutgave av forlaget) skiftet figuren på baksiden til en mann med langt, hvitt hår og skjegg, lilla kappe, halvmånebriller og noe som er ut som en lighter som skyter ut tre små stjerner. Da boken kom i pocketutgave, var det denne mannen som prydet baksiden (samt øverst på ryggen av boken). Denne mannen er gjenkjennelig som Albus Humlesnurr for de som kjenner til Harry Potter-universet, og han er en karakter som har symbolsk verdi for Potter-lesere. Han representerer fantasien og magiskolen Galtvort.

Bokens bakside inneholder også sitater fra positive omtaler, samt en kort introduksjonstekst, om hvordan Harry Potter trodde han var en vanlig gutt, men – «HARRY POTTER IS A WIZARD». Informasjon om forfatteren er ikke inkludert. Innsidepermene er hvite. Tittelsiden har en illustrasjon av et våpenskjold med en «H» omringet av en løve, en slange, en grevling og en ravn, og teksten «Draco dormiens nunquam titillandus» (aldri kil sovende drage) skrevet på et banner under. I senere opplag får boken smussomslag, og på innbrettene finner vi «omtaler» fra barna som stemte på boken i Smarties Gold Awards. De positive omtalene fra aviser blir også flyttet til (den andre) innbretten, slik av den første, originale delen av baksideteksten får stå alene. Forfatterinformasjon er fremdeles ikke inkludert på omslaget eller smussomslaget. Kanskje er «personen bak boken» ikke like interessant i Storbritannia som i USA?

Mary GrandPré har også illustrert den amerikanske utgavens tittelside (hvis bakgrunn står i stil med rutene nederst på omslagsillustrasjonen), i tillegg til at hvert kapittel har fått sin egen innledende illustrasjon. Rutene går også igjen på selve bokpermene, under smussomslaget, og innsidepermene er trykket med farget papir, i motsetning til de britiske som er hvite. Dette bærer preg av at den amerikanske utgivelsen var en dyrere utgivelse enn den originale britiske, antakeligvis fordi det allerede forelå bevis på at denne boken ville selge godt.



Forsidene illustrert av Kazu Kibuishi i 2012 og Jonny Duddle i 2014.

I 2012 kom Scholastic med femtenårsjubileumsutgaver av Harry Potter-bøkene, i pocketutgaver med nye omslagsdesign. Omslagsillustrasjonene er tegnet av Kazu Kibuishi, som er mest kjent for tegneserie-romanene i serien *Amuletten*. Tegnestilen hans er leken og detaljert, og han har et ganske moderne uttrykk med en «dataredigert» stil. Den nye utgaven av *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* viser en gutt, en stor, hvit ugle og en kjempestor mann med skjegg, som går i en trang gate med noen bygg som er relativt gammeldagse ut. Det er flere mennesker på illustrasjonen, men det er de tre figurene i midten som er de mest fremtredende elementene, både på grunn av plasseringen, at de har ansiktene mot tilskueren, og at lyset på illustrasjonen ser ut til å ramme dem inn. Menneskene rundt har på seg rare hatter og lange frakker, en av dem har et mønster med stjerner og måner. Det er også et par andre vesener, lave folk med lange spisse ører, og et par ugler som flyr med papirruller i klørne. Det er lys i vinduene i husene langs gaten, og et par stearinlys brenner mens de svever i løse luften.

Denne versjonen av Harry har på seg jeans og en slitt jakke, og han har runde briller. Det er ikke tegnet et tydelig lyn-arr i pannen hans. Den store mannen, Gygrid, har en lang skinnfrakk og smiler med øynene. Gutten smiler også. Alt i alt har dette omslaget et veldig hyggelig uttrykk, på grunn av de varme lysene og de smilende menneskene. Det er også noen fantastiske elementer, som uglene, de flyvende lysene, menneskene og vesenene i de uvanlige klærne, og den store mannen. Disse elementene har sterkest symbolverdi for returnerende Potter-lesere, men stearinlys som trosser tyngdekraften virker antakeligvis ganske fantastisk også på nye lesere.

Baksiden av boken viser Harry med ryggen til, som står alene foran et speil. I speilet ser vi to voksne mennesker sammen med ham. Mannen i speilet har de samme brillene som Harry, og ansiktene til begge de voksne ligner på guttens ansikt. Denne baksiden ser kaldere ut enn forsiden, mye på grunn av den kalde blå fargen som dominerer bildet, men også på

grunn av den tydelige ensomheten som symboliseres i at Harry står alene i et rom og kun har selskap i speilbildet. Dette er en sterk kontrast til bokens forside. På baksiden av boken står et sitat av Albus Humlesnurr («It does not do to dwell on dreams and forget to live, remember that»), og «Dumbledore» står som opphavsmann til sitatet. Ingen sitater fra omtaler er med. Det er verdt å merke seg at bokseriens fiksjonelle karakterer ser ut til å bidra med like mye autoritet som *The Sunday Times* har bidratt med på tidligere utgaver. På baksiden står også en introduksjonstekst, en forkortet versjon av den i 1998-utgaven – sportsreferansene er fremdeles med.

På bokens rygg står tallet «1». Hvis alle bøkene i serien settes sammen, utgjør permene et bilde av skolen Galtvort. Fonten som er brukt på «Harry Potter»-tittelen er den samme, men den er trykket med hvitt rett på illustrasjonen. Resten av teksten på forsiden, baksiden og ryggen er også hvit, på samtlige av bøkene, noe som gir et rent og helhetlig uttrykk. Disse bøkene er utvilsomt del av den samme serien, og i tillegg til å selges enkeltvis, selges alle volumene sammen i en samleboks.



I 2014 kom Bloomsbury også med nye utgaver av Harry Potter-bøkene, denne gangen med illustrasjoner av Jonny Duddle. Disse bøkene er i hardback-format, og med smussomslag. Smussomslaget er belagt med en matt finish, og «HARRY POTTER» er trykket med en 3D-effekt. Forfatternavnet står nesten like stort som tittelen, og mye større enn undertittelen. Tittelen er omgitt av stjerner, og både disse og tittelen er gullfargede. De samme gullstjernene er også trykket på selve permene, som er lilla, samt på baksiden og på innbrettene av smussomslaget. Papiret på innsiden av permene er lilla med hvite stjerner. Stjernene kommer også igjen på tittelsiden, ved kolofonsiden, dedikasjonene og innholdsfortegnelsene, samt ved alle kapitteloverskriftene. Bloomsbury har dessuten tatt i bruk en ny font. «HARRY POTTER» står skrevet med leken og ujevnt antikva-skrift (med seriffer). H-en og P-en er noe større enn de andre bokstavene, og O-en har et lyn gjennom seg (slik at det strengt tatt er en «Ø»). Denne fonten går igjen på alle tittelsidene inne i boken. Alt i alt har denne utgivelsen et mer «gjennomført» design enn Bloomsburys originale Harry Potter-bøker. Det er imidlertid verdt å merke seg at Bloomsbury aldri har brukt Scholastic sin font, som også er kjent fra Potter-filmene og har fått status som et slags varemerke.

Illustrasjonen på forsiden av denne utgaven av *Harry Potter and the Philosopher's Stone* viser tre barn og en stor, skjeggete mann. Harry er mest i fokus, både på grunn av lyset og plasseringen. Han har store, runde briller og svart, bustete hår. Han smiler mot leseren,



Begge forsider synes å henvende seg til barn: En leken illustrasjonsstil og bruk av levende personer bidrar til å fange barns interesse. Tegnestilen og fargevalg er kanskje mer moderne enn de første utgavene, og noe mørkere. Men illustrasjonene har ikke blitt så mørke at bøkene ikke lenger fremstår som eventyrlige barnebøker. Det er nok lys i illustrasjonene til at mystikken ikke blir for luguber. De smilende ansiktene bidrar også til å skape et vennlig uttrykk.

Når det gjelder forskjellene mellom disse to forsidenene, er Gygrids ansikt noe av det første jeg biter meg merke i. Han er tegnet som en stor og vennlig mann på Kibuishis illustrasjon, men på Duddles forside ser han mer truende ut. Kanskje er dette for å få frem noe mystisk og kontrastfylt. Scholastics bakside er som sagt kaldere og mer alvorlig enn forsiden, så også her ser vi at dette er en bok som kan inneholde flere stemninger.

Den største forskjellen ligger i at Scholastic-utgaven er pocket, mens Bloomsburys utgave er en forseggjort hardback-versjon. Det er tydelig at Harry Potter-bøkene fremdeles selger veldig godt i Storbritannia. Bloomsbury kan koste på seg en mer eksklusiv utgivelse, og resultatet blir at boken ikke bare er en eventyrlig barnebok, men også et samleobjekt. Bloomsbury har dessuten inkludert både forfatterinformasjon og forfatterportrett. Teksten om Rowling dreier seg om forfatterskapet hennes, og ikke at hun var en «struggeling single mother». Scholastic-utgaven fra 2012 har ingen forfatterinformasjon.

## 2.2 Fra 1997 til 2007



Forsidene illustrert av Jason Cockcroft og Mary GrandPré i 2007.

Da den syvende boken i serien, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, kom i 2007, hadde Bloomsbury fått flere ulike illustratører til å lage forsideillustrasjoner til Harry Potter-bøkene. Thomas Taylor illustrerte kun den første boken før Cliff Wright fikk lage omslaget til bok to

og tre. Bok fire har et omslag illustrert av Giles Greenfield, og Jason Cockcroft illustrerte de tre siste bøkene. Cockcroft har en mer realistisk illustrasjonsstil enn de andre illustratørene, med flere detaljer og mer nyansert fargebruk.

Bloomsburys *Harry Potter and the Deathly Hallows* fra 2007 har en forsideillustrasjon som er veldig detaljert og actionfylt. Vi ser tre personer som tilsynelatende stuper ut av et hull sammen med diverse skatter og gullpenger. De har på seg uvanlige klær, fargerike kutter, og en av dem holder et sverd. Den midterste personen er gjenkjennelig som Harry Potter, men han ser eldre ut enn han gjorde på Taylors illustrasjon fra 1997. Han er tegnet med kraftigere hake, og til og med antydning til skjeggvekst. Håret hans er bustete, i kontrast til midtskillen han har på den første forsiden, og de runde brillene hans er ikke like store. Han har fremdeles et tydelig sikksakk-arr i pannen.

Bakgrunnen på illustrasjonen er rød. Illustrasjonen dekker 2/3 av forsiden, som på den første boken fra 1997. Navnet «HARRY POTTER» står med hvit skrift på svart bakgrunn, på den øverste tredjedelen av forsiden. Forlagets navn står nederst på svart bakgrunn, og forfatterens navn står rett over, på grå bakgrunn. Forfatternavnet har ikke blitt mer fremtredende på forsiden etter ti år, men det kan også forklares med at bøkens uttrykk skal matche hverandre, eller se ut som en serie. Bokens bakside viser en borg, sett fra froskeperspektiv, og en mørkeblå himmel med fullmåne. Effekten av perspektivet og den mørke himmelen, er at man som leser føler seg liten i møte med den illustrerte scenen. Den eneste teksten på baksiden er en kort baksidetekst som skal vekke nysgjerrigheten hos leseren – en tekst som ikke introduserer noen karakterer eller fenomener, men heller henvender seg til en innforstått leser som venter spent på det siste bindet i serien. Øverst på ryggen finner vi en illustrasjon av symbolet som skal vise seg å være *Deathly Hallows*-symbolet (en trekant med en sirkel og en strek i midten).

Boken kommer med smussomslag. Den første innbretten har enda en introduksjonstekst, en lengre og mer utfyllende variant som også henvender seg til de mer uinnvidde leserne. Under denne er en illustrasjon av en sølvfarget (egentlig hvitaktig) kronhjort. Den andre innbretten har forfatterinformasjon. Denne er relativt nøktern, og informerer om hvordan Rowling fikk ideen til Potter-serien, og hvilke bøker hun har skrevet. Informasjon om litterære priser og lovord er ikke inkludert, men forfatterinfoen er mer personlig i denne utgivelsen fra 2007 enn i 2014-utgivelsen jeg beskrev over. Bokens siste innbrett har også en illustrasjon; en slange som er sammenkveilet inne i en slags boble, med noen små hvite stjerner.



Hvis man sammenligner Bloomsburys originale forsider for den første og den siste boken i Harry Potter-serien, er det tydelig at den siste boken henvender seg til en eldre leser. Illustrasjonsstilen er mer realistisk og ikke like tegneserie-aktig, og personene på forsiden ser ut som ungdommer en ungdomsleser kan relatere seg til, heller enn en litt karikert og komisk skolegutt, slik Harry fremstår på den første forsiden. Den syvende forsiden virker også som forsiden til en bok som inneholder spenning. Det er mye bevegelse i bildet, og ansiktsuttrykkene til personene gir også inntrykk av at de er midt i en dramatisk handling. Fargene på forsiden, svart og sterke og klare rød- og gulfarger, tyder også på en mer dramatisk stemning og en mer moden leser. Når det gjelder fantastiske elementer, finner vi også det i Cockcrofts illustrasjon. Sverdet og de uvanlige klærne tyder på at dette ikke er en realistisk roman. Harrys lyn-arr og briller har fått symbolstatus i seg selv, og en returnerende leser vil tillegge disse elementene mye symbolsk verdi. Andre elementer fra Potter-universet, som ugler og tog og brev og så videre, er ikke tilstede i denne illustrasjonen. Symbolet for dødstalismanene er inkludert, men dette symbolet var ikke kodet med innhold før utgivelsen. I ettertid har dette blitt en sterk markør for Potter-fans, og tatoveringer av dette symbolet kan sees over hele verden.

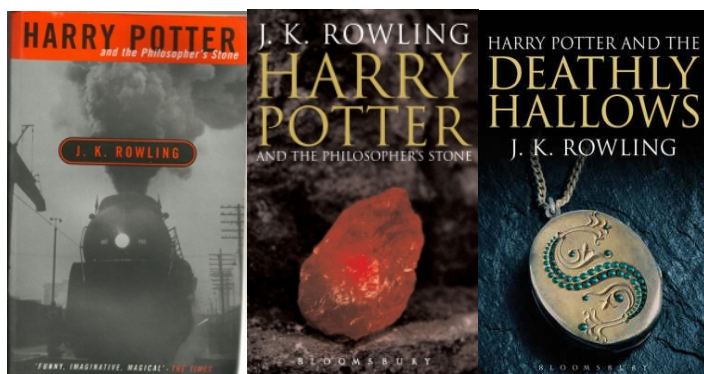
Det er verdt å merke seg at denne siste boken i serien ikke skilter med sitater fra anmeldere eller informasjon om litterære priser. Dette kan tyde på at forlaget antar at Harry Potter-bøkene nå «selger seg selv». Leseren trenger ikke å fristes med gode anmeldelser – leseren har allerede vært engasjert i flere år, og har ventet parat på denne siste boken i lang tid.

Mary GrandPré har illustrert samtlige Scholastic-utgaver av Harry Potter-bøkene, og alle har den samme sikksakk-fonten på tittelen. Samtlige bøker har også en tittelside-illustrasjon og innledende illustrasjoner for hvert kapittel. Fra og med utgivelsen av den tredje boken i serien, fikk ryggene på bøkene også et symbol med «year 1» osv., og de senere opplagene av de to første bøkene ble dermed også utstyrt med dette symbolet. Illustrasjonen på forsiden av den syvende boken er mindre detaljert enn den første. Det som går igjen er de «gardinaktige» motivene på innbrettene (som ikke er tilstede på bøkene imellom, kun bok en og syv). Også forsiden av Scholastic-utgaven vitner om at dette er en bok for en noe eldre leser enn den som leste *Harry Potter* i 1998. Harry-figuren er tegnet eldre (dog uten skjeggvekst), og det er ikke like mange lekne elementer og detaljer som på den første forsiden. Bakgrunnen er oransje, som kan symbolisere dramatik og spenning. Ellers er det brukt en mørk fargepalett, som skaper kontraster. På baksiden av boken er det tegnet en

kappekledd figur med klo-aktge hender, og noen brukne planker skimtes nederst på illustrasjonen.

Selv om dette omslaget gir en annen stemning enn omslaget fra 1998, er det tydelig at de henger sammen. Gardinene på innsidepermene rammer inn illustrasjonen. Gardinene er riktignok ikke like fargerike som de som var tegnet på den første boken, men har den samme fargepaletten som resten av omslaget. Arkadebuene fra bok en er også med i bakgrunnen for illustrasjonen, noe som gir inntrykk av en lukket sirkel. Dette uteblir fra Bloomsburys utgave av den syvende boken, som er tegnet av en annen illustratør og med en annen tegnestil enn den første boken fra 1997.

## 2.3 Voksenforsidene



Forsidene designet av William Webb. Foto av O. Winston Link I 1998, og Michael Wildsmith i 2004 og 2007

I 1998 kom Bloomsbury ut med en voksenversjon av *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, i pocket-format. Denne har en forside med et svart-hvitt-foto av et gammeldags lokomotiv som spruter røyk. Lokomotiv-motivet er det samme som i barneutgaven, men denne forsiden gir et helt annet uttrykk. Den grå fargen er veldig fremtredende, og fotografiet ser nesten industrielt ut. Bokens tittel står på oransje bakgrunn øverst på forsiden, med en mer moderne sans-serif-font (grotesk). «HARRY POTTER» er fremdeles den mest fremtredende verbalteksten; undertittelen står med hvit skrift i kursiv, mindre i størrelse og mindre synlig. Forfatternavnet er plassert midt på siden, oransje på svart bakgrunn. Forlagsnavnet er ikke inkludert på forsiden, men et sitat fra *The Times* («FUNNY, IMAGINATIVE, MAGICAL») er plassert nederst på siden.

Bokens bakside er lysere, og består av et nesten hvitt fotografi av damp. Baksiden inneholder ikke mindre enn seks sitater fra anmeldelser (*The Times*, *The Sunday Times*, *The*

*Sunday Telegraph*, *The Guardian* – og James Naughtie). Valget av sitater er noe annerledes enn i barne-versjonen fra året før, ved at 1998-utgaven har sitater som henvender seg til en eldre leser. Avisene som er sitert, er også aviser som bidrar med mye autoritet og symbolsk makt, og får romanen til å fremstå som litteratur av høy kvalitet.

Bloomsbury så tydeligvis for seg at Harry Potter-bøkene kunne nå ut til en bredere gruppe lesere enn det «vanlige» barnebøker gjør, og at det ville være et marked for disse bøkene blant voksne. Men det kan se ut som om dette designet ikke slo helt an, eller at det var for tidlig å lansere Harry Potter-bøkene i nye utgaver. Uansett grunn kom ikke denne voksen-varianten ut for mer enn fire bøker. Etter den fjerde Potter-boken oppga Bloomsbury å gi ut resten av serien med dette designet.

I 2004 kom de derimot ut med nye «voksen-versjoner» av Potter-serien (de bøkene som hadde utkommet til da – de resterende ble utgitt simultant med bøkene med barneforsider, slik at leserne hadde to å velge mellom på utgivelsesdagen). Disse bøkene har fotografier av Michael Wildsmith på forsiden. Den første boken viser et bilde av en rød sten, og er dermed den første av forsidene som faktisk har en direkte sammenheng med tittelen. Alle de syv bøkene har fått illustrasjonsfoto som gjenspeiler tittelen på samme måte, med unntak av den syvende og siste boken. Den syvende boken har fått et fotografi av en medaljong med en juvelbesatt «S» på forsiden. Denne medaljongen er en av de syv «malacruzene» (engelsk: horcrux) som Harry må finne for å overvinne den onde trollmannen Voldemort. «The Deathly Hallows» eller dødstalismanene, er de tre gjenstandene som tilsammen vil gjøre eieren i stand til å overvinne døden, hvis symbol er inkludert på ryggen av «barneverjonen».

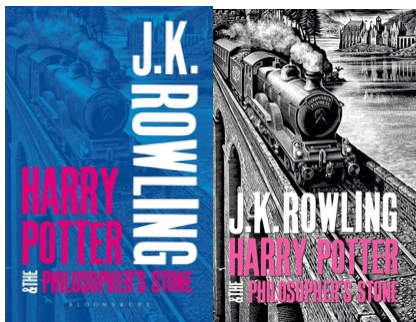
Baksiden av denne «voksenversjonen» består av et svarthvitt-fotografi av J.K. Rowling, stående foran en bokhylle. Innbrettene på smussomslaget er svarte med hvit tekst. Den første innbretten består av en introduksjonstekst (den samme som på innbretten av barneverjonen som kom samtidig – den eneste forskjellen mellom dem er at det første avsnittet slutter med en ellipse i barneverjonen, mens det bare er vanlig punktum i voksenversjonen), og den andre inneholder forfatterinfo – nesten identisk med infoen i barneutgaven. Forskjellen er at forfatternavnet er skrevet med versaler i voksenversjonen, og at setningen om «a story about a rabbit called Rabbit» avsluttes med utropstegn i barneverjonen og punktum i voksenversjonen. I voksenversjonen følges den dessuten opp av en setning om Rowlings utdannelse, som ikke er inkludert i barneverjonen. Dermed fremstår voksenversjonen som mindre leken enn barneverjonen, og forfatterautoriteten er styrket.

Tittelsiden har ingen illustrasjon, og kapitteloverskriftene er skrevet med en klassisk font, antikva med seriffer, akkurat som fonten foran på boken. Tittelen på forsiden er skrevet med gullbokstaver, og det er en 3D-effekt i trykket. Forfatternavnet har større font enn undertittelen, og forlagsnavnet er minst, plassert nederst på omslaget.

Dette voksendesignet kommer i to versjoner, en for hardback-utgavene og en for pocket-utgavene. På hardback-utgavene står «HARRY POTTER» i store gullfargede bokstaver, og undertittelen i mindre, hvite bokstaver. Pocket-utgavene har «PHILOSOPHER'S STONE» (eller gjeldende undertittel) i fokus, med den samme store, gullfargede skriften. På pocket-utgavenes forsider er «HARRY POTTER» mindre fremtredende, noe som kan ha en sammenheng med at disse bøkene er beregnet på voksne lesere som leser på offentlige transportmidler. Pocket-versjonene har en introduksjonstekst og sitater fra omtaler på baksiden, og portrettet av Rowling er trykket på innsiden av forsiden. På innsiden av baksiden er forsiden til de resterende bøkene i Potter-serien trykket. Det er ingen forfatter-info. Pocket-utgaven har også tittelen trykket i gull med 3D-effekt, noe som bidrar til at den ser litt mer eventyrlig ut.

Begge voksen-versjonene til Bloomsbury er mørkere i uttrykket enn barneverjonen av forsiden. Det er lite farger, kun én dominerende farge per illustrasjon. Det er også få detaljer i illustrasjonene – ett hovedmotiv er valgt per omslag, og det er lite som konkurrerer med det. Når illustrasjonene er enkle og mindre detaljerte kommer teksten som er trykket på forsiden bedre til sin rett. Både tittel og forfatternavn blir dermed automatisk mer fremtredende, i tillegg til eventuell annen tekst. Bruken av fotografi istedenfor tegnet illustrasjon bidrar til et mer voksent uttrykk. Det er heller ingen personer på bildene, noe som også fjerner inntrykket av at det dreier seg om en barnebok.

Når det gjelder forskjellene mellom disse to voksen-forsidene av den første Harry Potter-boken, knytter nok versjonen fra 2004 seg mer mot en fantasy-tradisjon enn det den første voksen-forsiden gjorde. Utgaven fra 1998 kunne passet inn i flere sjangre, både krim og spenning og dramatik – men ikke nødvendigvis fantasy. Det er ingen fantastiske elementer inkludert i illustrasjonen, det eneste unntaket er sitatet fra *The Times* som er trykket nederst på omslaget. «MAGICAL» blir jo brukt til å beskrive boken, så det kan tyde på at det er noen magiske elementer her. Men selve forsideillustrasjonen tyder ikke noe om dette. Den røde stenen på 2004-utgaven derimot, ser ganske magisk ut. Kombinert med den gullfargede skriften gir denne forsiden et større inntrykk av å være forsiden på en fantasy-bok enn Bloomsburys første forsøk på en voksenforside for Potter-bøkene. Kanskje var det også derfor det første designet ble stoppet etter de fire første bøkene?



*Forsider designet av Webb & Webb design, med illustrasjon av Andrew Davidson i 2013 og 2015*

Bloomsbury ga også ut nye pocket-versjoner av Harry Potter-serien i 2013, året etter at Scholastic kom med sine pocket-utgaver med illustrasjoner av Kazu Kibuishi. Bloomsburys Potter-poketer har illustrasjoner av Andrew Davidson. Omslagene er mer voksne i uttrykket, i den forstand at ingen mennesker er avbildet, og illustrasjonene består av et enkelt motiv heller enn et detaljert oversiktsbilde. Fonten er ren og moderne (sans-serif). Selv om det er et mer «minimalistisk» uttrykk, har forsidene sterke farger. Den første boken er blå med et lokomotiv tegnet i nyanser av blått, og boktittelen i sterk rosa. Ryggen og baksiden av boken er også rosa, med hvit og blå skrift. J.K. Rowling står med hvit skrift, og er både større og mer tydelig enn boktittelen. Dette er den første gangen forfatternavnet får en så stor plass på omslaget, og en stor utvikling i størrelsesforholdet mellom forfatternavn og påskriften på lokomotivet fra 1997-utgaven. Det er også verdt å merke seg at det ikke står noe nummer på ryggen av boken. Dette er vanligere for barnebøker som er del av en serie, enn for romaner for voksne.

Selv om motivet er et lokomotiv, inneholder illustrasjonen noen flere elementer. Man kan skimte en borg i bakgrunnen, og noen fugler flyr under broen toget kjører på. På toget står det «HOGWARTS EXPRESS», og under står det «AD 1997». Dette bidrar til at omslaget knytter seg til den fantastiske litteraturen, i motsetning til pocket-utgaven til Bloomsbury fra 1998, hvor lokomotivet som var avbildet, ikke hadde noen tilknytning til fantasy eller mystikk. Årstallet 1997 knytter også illustrasjonen til Harry Potter-universet.

På baksiden av boken står en introduksjonstekst. Denne skiller seg fra tidligere utgaver. Mens barneverisjonenes introduksjonstekster hovedsakelig presenterte starten på boken og hvordan Harrys liv forandrer seg når han får vite at han er en trollmann, viser introduksjonsteksten i voksenversjonen mer til det som er hovedkonflikten i romanen – dramatikken rundt de vises stein. Under baksideteksten er et utsnitt av illustrasjonen; den delen der borgen skimtes i bakgrunnen. Her er den trykket i rosa og hvitt. På innsiden av

permene finner vi den fullstendige illustrasjonen trykket i rosa og hvitt bak forsiden, og bak baksiden finner vi et utsnitt av broen, også i rosa og hvitt. Tittelsiden til boken benytter samme font som forsiden, men kapitteloverskriftene har samme font som de tidligere Bloomsbury-utgivelsene.

I 2015 kom Bloomsbury med en tredje versjon av voksen-utgaver av Potter-serien. Her er de samme illustrasjonene til Andrew Davidson brukt igjen, men de er trykket i svarthvitt. Fargetemaene for de ulike volumene er de samme. Den første boken har tittel i rosa og blå bakside. Her er tittelen og forfatternavnet nesten like store. Forfatternavnet er litt større, men da det er trykket i hvitt er det ikke like mye i fokus som i pocket-utgavene fra 2013. I hardback-utgaven er den samme fonten brukt på forsiden, tittelsiden, innholdsfortegnelsen og kapitteloverskriftene, og forsideillustrasjonen er trykket på nytt før det første kapitlet. Dette bidrar til at uttrykket blir mer helhetlig. På baksiden av boken står et sitat av «Minerva McGonagall» – igjen ser vi at de fiksjonelle karakterene taler like sterkt som positive avisomtaler og litterære priser. Sitatet på baksiden av den første boken lyder: «He'll be famous – a legend – I wouldn't be surprised if today was known as Harry Potter Day in future – there will be books written about Harry». Dette sitatet tar Harry Potter-bøkene til et metaplan, og bidrar til at Potter-universet får autoritet som et « eget univers ».

Innbrettene til smussomslaget er rosa med hvit skrift. På den første er en introduksjonstekst, og på den andre er det forfatterinfo. Forfatterbiografien er den samme som i barneutgaven fra 2014, men uten bilde. Introduksjonsteksten er den samme som den som sto på baksiden av pocketutgaven fra 2013. På innsiden av permene er det en illustrasjon i samme stil som forsiden, en collage i ruteformat med utsnitt fra forsiden til de syv bøkene i rosa og hvit. Dette bidrar til å understreke at boken er en del av en serie. Selve permen er svart, og den er bundet med rosa bånd.

## 2.4 De «norske» forsidene



De norske forsidene fra 1999, 2014 og 2016, illustrert av henholdsvis Mary GrandPré, Kazu Kibuishi, Jonny Duddle og Andrew Davidson.

*Harry Potter og de vises stein* ble utgitt på norsk i 1999, av Ex Libris forlag. Ex Libris var allerede kjøpt opp av Damm, men ennå ikke fusjonert inn. Senere skulle Damm slå seg sammen med Cappelen og bli til Cappelen Damm, som har stått for utgivelsene av Potterbøkene siden 2014. I motsetning til for eksempel Sverige, Danmark, Tyskland og Frankrike, har Norge aldri hatt noe eget design på Harry Potter-bøkene. Da den første boken kom på norsk i 1999 ble illustrasjonen til Mary GrandPré brukt. Øyvind Hagen, som var redaktør i Ex Libris i 1999, sier (på mail) at: «Det gikk ut et dekret fra Christopher Little, Rowlings agent, på befaling fra Warner Bros. om å benytte dette som design på omlagene, hvilket jeg fant helt genialt. Det var en del nasjonalisme rundt omkring om bruk av egne design, men dette grepet fra agenten fungerte veldig bra og skapte et skikkelig internasjonalt brand.» Cecilie Kirkaune Bodahl, som nå har ansvar for Potter-katalogen i Cappelen Damm, mener også at dette amerikanske designet var bedre egnet for det norske markedet enn den britiske forsidene fra 1997. Det er en tendens at det norske markedet identifiserer seg mer med USA enn Storbritannia, og dette går igjen i bokbransjen, ifølge Bodahl.

Selv om den norske Harry Potter-boken har den samme forsideillustrasjonen som den amerikanske, er det likevel noen forskjeller mellom de to bøkene. Det norske smussomslaget har ingen 3D-effekt, og Harry Potter-navnet står med ulike blåfarger isteden for gull. Dette er antakeligvis av praktiske årsaker – en gullfarget font, uten utheving, på brunaktig bakgrunn kan lett bli vanskelig å få øye på. Den «norske» fonten i blå, lilla og turkis er kontrastfarger for den brune bakgrunnen, og tittelen kommer altså godt til syne. Den vekslende

fargesjatteringen kan også se litt «magisk» ut, så dette elementet er bevart selv om 3D-effekten har forsvunnet.

Sitatet på baksiden er oversatt til norsk, men P.L. Travers er fjernet slik at kun Roald Dahl står igjen, kanskje fordi Dahl er mer kjent enn Travers for norske barn. Også tekstene på innbrettene av smussomslaget er noe forandret. Introduksjonsteksten en er fremdeles preget av action, men «aerial sports» er tatt ut. Forfatterinfoen er tonet ned, både med tanke på «struggling single mother» og graden av suksessfullhet. Det norske publikum er kanskje ikke like opptatt av suksesshistorier. Innsidepermene er hvite og ikke fargede, og permene selv er ensfargede lilla, uten rutemønster. Den norske utgaven inneholder heller ikke tittelside-illustrasjonen eller kapittel-illustrasjonene til GrandPré, og heller ingen annen tittelillustrasjon, som skolevåpenet fra den britiske utgaven eller eventuelt en egen norsk illustrasjon. Kapitteloverskriftene i den norske versjonen er «illustrert» med en stjerne i bakgrunnen, og står skrevet med den samme fonten som forfatternavnet på forsiden.

I 2014 utga Cappelen Damm Harry Potter-bøkene på nytt, i pocket-utgave. Også denne gangen ble amerikanske illustrasjoner brukt, men denne gangen var det Kibuishis heller enn GrandPrés. Tittelen er trykket i samme font og samme farge, og baksiden er identisk (bare med norsk tekst). Men på innsiden av den norske utgaven er tittelsiden lik som 1999-utgaven, og innholdsfortegnelse og kapitteloverskrifter er trykket med den samme fonten som ble brukt i 1999, med de samme stjernene bak overskriftene.

De nyeste utgavene av Harry Potter-bøkene i Norge kom i 2016. Denne gangen ble bok-serien utgitt i to utgaver samtidig – en for barn og en for voksne. Cappelen Damm brukte de to designene fra Bloomsbury som utgangspunkt, men i motsetning til Bloomsbury ga de altså ut både barne- og voksenutgaven simultant. Jeg har allerede beskrevet disse illustrasjonene. Cecilie Kirkaune Bodahl sier at det å simultan-utgi barne- og voksenutgavene var helt bevisst fra Cappelen Damms side, da de ulike forsidene appellerer til to helt ulike lesergrupper. Bloomsbury tilbød også en gunstig avtale dersom det Cappelen Damm kjøpte begge designene, noe som understreker at det britiske forlaget i likhet med det norske ønsket å separere målgruppene. Det at det norske markedet i større grad har identifisert seg med USA ser ut til å veie mindre tungt i 2016 – enten fordi *Harry Potter* har blitt etablert som britisk fenomen, eller at de nyere forsidene til Bloomsbury ikke er like erkebritiske som utgaven fra 1997.

Det som skiller de norske utgivelsene fra 2016 fra de britiske de er basert på, er at de norske ikke er like forseggjorte med tanke på format og design. Den norske barnebokversjonen er trykket uten smussomslag, men illustrasjonen er trykket rett på permene,

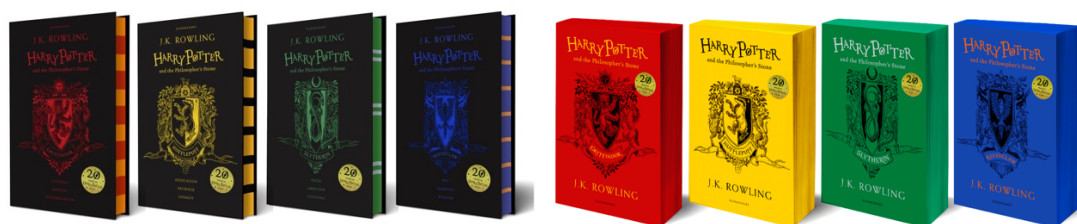


kartonert, med blank finish. Norske barnebøker utgis stadig sjeldnere med smussomslag, da barnebøker gjerne blir utsatt for en høyere medfart og smussomslaget lett blir ødelagt. Tittelen og forfatternavnet er farget gull, men ikke gullfarget, noe som også gir et mindre forseggjort inntrykk. På innsiden av permene er det hvitt papir. På baksiden er det trykket en introduksjonstekst, den samme som på pocket-versjonen fra 2014, og det er ikke inkludert noe forfatterinformasjon. Tittelsiden, innholdsfortegnelsen og kapitteloverskriftene har samme trykk som har vært brukt i Norge siden 1999.

Voksenutgaven har smussomslag, som den britiske utgaven. Men introduksjonsteksten som står på den første innbretten er den samme som den vi finner på baksiden av den norske barneutgaven, ikke den som finnes på innbretten til den britiske utgaven. På den andre innbretten er det forfatterinfo, omtrent det samme som på den britiske utgaven. Baksiden er lik, med sitatet fra McGonagall (eller McSnurp på norsk). Den samme collage-illustrasjonen er trykket på innsiden av permene, men i svarthvitt. Sidene er bundet med svart tråd. Tittelsiden, innholdsfortegnelsen og kapitteloverskriftene har samme trykk som har vært brukt i Norge siden 1999, noe som gjør at det er mindre forskjell på den norske barne- og voksenversjonen enn mellom de ulike britiske versjonene.

Ifølge Bodahl er det i stort marked for Harry Potter-bøkene i Norge – riktignok ikke like stort som i Storbritannia, noe som setter grenser for hvor forseggjort man kan utforme omslagene på bøkene. Cappelen Damm vurderte aldri å lage egne norske forsider for Harry Potter-bøkene. *Harry Potter* som «internasjonalt brand» er et reelt fenomen, og klassikerstatusen til bøkene blir i større grad bevart når forsiden er like i forskjellige land. Cappelen Damm har dessuten en tradisjon med å bevare forsiden for oversatte bøker.

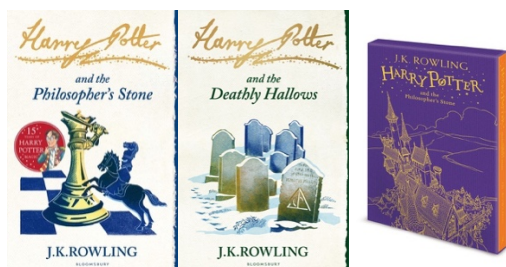
## 2.5 Jubileumsutgaver



*Forsider illustrert av Levi Pinfold i 2017.*

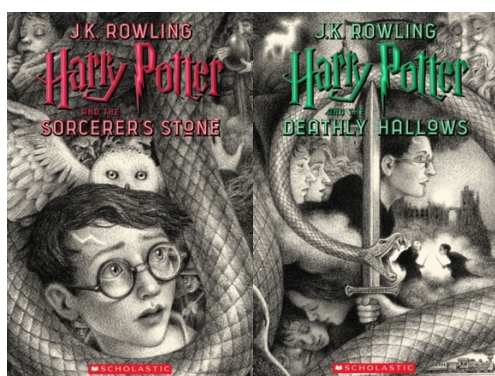
I 2017 var det 20 år siden den første Harry Potter-boken ble utgitt, og det feiret Bloomsbury med nye jubileumsutgaver. Den *Harry Potter and the Philosopher's Stone* kom ut i ikke mindre enn åtte nye design; ett for hvert av de fire husene på Galtvort, og alle i både hardback- og pocket-versjoner. Disse utgavene kommer i husets farger, og med info om huset som «bonusmateriale». Fonten som blir brukt, er den samme som i Bloomsburys 2014-versjon. Forsidene består av våpenskjoldet til huset, og på baksiden finnes en illustrasjon av «hus-spøkelset». Hardback-versjonen har smussomslag. På den første innbretten står det sitater om huset, og på den andre innbretten er det forfatterinfo (det samme som i 2014), samt fargebildet av Rowling. Pocket-utgaven har hus-sitatene på baksiden sammen med hus-spøkelset, og forfatterinfo (den samme) på innsiden av baksiden.

Ekstramaterialet som finnes i disse bøkene, er plassert både før og etter selve romansidene. Før romanen finner vi historien til huset, og etter romanen finnes faktasider og lignende. Det er tydelig at disse bøkene er beregnet på fans som har lest bøkene før, blant annet fordi en del av «faktaene» avslører handlingen i resten av bokserien. Tittelsiden og innholdsfortegnelsen er også unik for disse utgivelsene, med illustrasjoner som passer til huset. Det er også flere illustrasjoner i bonusmaterialet, alle signert Levi Pinfold. I tillegg er et kart inkludert, og selv om det også er signert Levi Pinfold, er det bemerkelsesverdig likt Tomislav Tomics Galtvort-kart.



Bloomsburys femtenårsjubileumsutgave fra 2012, og gaveboks-versjonen fra 2015. Sistnevnte har illustrasjoner av Jonny Duddle. Femtenårsjubileumsutgavene har jeg dessverre ikke fått tak i, og jeg vet ikke hvem som har illustrert dem. Selv om jeg ikke skal inkludere dem i analysen i stor grad, vil jeg vise frem det visuelle uttrykket til sammenligning med de andre utgavene av bokserien.

En gjenganger for jubileumsutgavene av Harry Potter-bøkene, er at designet er mer minimalistisk, og at bokens hovedperson ikke er avbildet. Det er et mindre fargespekter. Dette tyder på at den intenderte leseren er en eldre leser. Det er ikke mange tegn til dramatisk handling eller eventyr, men heller tegn som appellerer til lesere som allerede kjenner Harry Potter-universet. Jeg valgte å vise frem forsiden av *Harry Potter and the Deathly Hallows*, i femtenårsjubileumsutgaven, for å vise til symbolet til dødstalismanene som er tegnet på en av gravene på forsiden. Dette signaliserer både at innholdet i bøkene er alvorlig og kanskje til og med trist, og at symbolbruken har fått en status som noe som appellerer til lesere. Bloomsburys gaveboksversjon er også enklere i uttrykket, og selv om selve forsideillustrasjonen (på boksen) er den samme for alle de syv bøkene, har hver boks en ny farge. Den syvende boken kommer i en svart boks, som også signaliserer alvor.



Forsideillustrasjoner av Brian Selznick, 2018.

Scholastic har annonsert at det vil komme nye utgivelser av Harry Potter-bøkene 26. juni 2018 i forbindelse med den første bokens tjuetårsjubileum i USA. I motsetning til Bloomsbury, som ved tjuetårsmarkeringen utga kun den første boken i serien, har Scholastic valgt å gi ut alle de syv bøkene med nye forsider. Disse forsidene er illustrert av Brian

Selznick. De skiller seg fra Bloomsburys jubileumsforsider ved at de viser karakterer fra boken, og representerer scener fra handlingen. Men det som gjør at de holder seg innenfor tradisjonen av «Harry Potter-jubileumsutgaver», er at de er forholdsvis minimalistiske med sine svarthvite illustrasjoner.

Selve motivene er riktignok ikke så minimalistiske. Illustrasjonene er detaljerte, og sammensatt som en collage over viktige elementer i handlingen i bokserien. Setter man alle forsidenes sammen, får man en stor, sammenhengende collage som viser historien fra begynnelse til slutt. En slange binder sammen elementene, slik at uttrykket har en klar sammenheng. Slangen som symbol er ikke brukt mye i forsideillustrasjonene til Harry Potter-bøkene, da den representerer en mørkere del av bokserien. Det at en slange nå er inkludert i en så stor grad, kan kanskje tyde på at også den intenderte leseren av denne jubileumsutgaven er noe eldre enn den som GrandPrés sopelimeflyvende Harry var beregnet på.



Jeg kan ikke si noe om resten av paratekstene i denne utgivelsen, da bøkene ikke har kommet ut i fysisk form. Men jeg valgte å ta med forsideillustrasjonene som et eksempel på en nyere jubileumsutgave fra Scholastic.

## 2.6 Illustrerte utgaver



*Den britiske, amerikanske og norske illustrerte utgaven av den første Harry Potter-boken.*

I 2015 kom den første Harry Potter-boken i illustrert utgave, med illustrasjoner av Jim Kay. Illustrasjonen som er brukt på for- og baksiden er et oppslag fra kapittel seks, hvor Harry drar

til Galtvort for første gang. Motivet er Galtvortekspressen og perrongen, akkurat som i den originale utgaven fra 1997. Vi ser Harry som en liten figur nederst til venstre på siden, han er i fokus og har ansiktet mot leseren. Et stort, rødt lokomotiv står på perrongen. Dette tar opp mye mer plass på forsiden enn Harry selv. Akkurat som på Thomas Taylors originale forsideillustrasjon, ser vi også her Harrys ansiktsuttrykk som litt overrasket eller forundret. Men hos Jim Kay kan vi følge Harrys blikk og se at han ser på lokomotivet. Utseendemessig er det svarte håret og de runde brillene fremtredende, men håret hans er bustete, i motsetning til midtskillen på Taylors illustrasjon, og Kays Harry har på seg en blå parkas som ikke ser ut som en del av en skoleuniform. De andre menneskene på illustrasjonen er uklare, som om de er ute av fokus. De er tegnet med bred pensel i impresjonistisk stil. Det ser også ut som om alle de andre står med ryggen til leseren. De eneste skikkelsene som er i fokus, unntatt Harry selv, er dyrefigurer. På baksiden ser vi en ugle som ser ned på scenen på perrongen, og tre andre ugler som flyr over perrongen.

Skriften på Bloomsburys forside er turkis, litt skimrende og i 3D-effekt. Fonten er antikva med seriffer, HARRY POTTER står i versaler. J.K ROWLING og «Illustrated by JIM KAY» står med hvit skrift, uten 3D-effekt, men med tegnet skyggelegging. Både forfatternavnet og illustratørnavnet står med versaler. Forfatternavnet er noe større enn illustratørnavnet. Bloomsbury står med hvit skrift uten skyggelegging, og er aller minst i størrelse. Scholastics utgivelse av den illustrerte utgaven av *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* bruker den samme fonten som Scholastic har benyttet seg av fra starten. Skriften er gullfarget og midtstilt. Hos Scholastic er forfatternavnet gullfarget, mens illustratørnavnet er hvitt. «Jim Kay» er også mindre på den amerikanske utgaven. Den norske utgaven bruker den samme fonten og fargen som Bloomsbury, og illustratørnavnet er større og mer synlig enn på Scholastic-utgaven.

På baksiden av boken (Bloomsbury-utgaven) står et sitat av J.K. Rowling, om Jim Kays illustrasjonsjobb. På første innbrett står teksten i det første brevet Harry får fra Galtvort med innkallelse til skolen, og en liten tekst om hvordan Harrys liv forandres for alltid da han får vite at han ikke er en «ordinary boy». En notis om at dette er den første illustrerte utgaven av *Harry Potter* er også inkludert. Her står det også at Kay er en prisvinnende illustratør og at denne utgaven vil glede både nye lesere og «devoted fans». Forfatterinfoen på den andre innsidepermen er den samme som i barneutgaven til Bloomsbury. Infoen om Jim Kay er litt kortere, det står om hans utdannelse og karriere og at han vant en pris for illustrasjonsjobben for Patrick Ness' *A Monster Calls*. Og dessuten at han har en partner og en hund.

En bildebok er et syntetisk medium hvor ord og bilde er relativt likeverdige (Nikolajeva 2000, 11). Forholdet mellom tekst og bilde kommer til uttrykk gjennom ikonoteksten, hvor det visuelle og det verbale forenes og skaper en tredje dimensjon; nemlig leserens deltakende tolkningsaktivitet (Hallberg 1982, 165). Det finnes flere definisjoner på hva en bildebok er, men den vanligste er at det er et krav om ett bilde på hvert oppslag (Hallberg 1982, 164). I tilfellet med Jim Kays illustrasjoner til *Harry Potter*, vil jeg argumentere for at denne utgaven kan leses som en bildebok. Hvert oppslag er illustrert – til en viss grad. Ikke alle oppslag har tegninger med motiv; noen har fargede sider eller bakgrunner som ser ut som pergament.

Et av kravene til en bildebok er at tekst og bilde skal være noenlunde likeverdige (Nikolajeva 2000, 16). Det vil også si at tekstforfatter og illustratør skal være noenlunde likeverdige. Jim Kay vil nødvendigvis ha en sekundær rolle i *Harry Potter*-sammenheng, da J.K. Rowling allerede har skapt universet og har bygget opp en autoritet rundt bøkene. Men som med-forfatter (illustratør) tilfører Kay nye elementer som bidrar til tolkningen av historien. I *Bilderbokens pusselbiter* fra 2000 skiller Nikolajeva mellom en «symmetrisk bilderbok», en «kompletterende bilderbok», en «'expanderende' eller 'förstärkande' bilderbok», en «'kontrapunktisk' bilderbok» og en «motstridig eller ambivalent bilderbok» (Nikolajeva 2000, 22). De ulike variantene går fra to parallelle fortellinger (ord og bilde er likeverdige og det skaper en redundans), til to motstridende fortellinger, hvor verbaltekst og bilde ikke stemmer overens og det skaper forvirring hos leseren. Jeg vil argumentere for at de illustrerte *Harry Potter*-bøkene er et sted mellom kompletterende og ekspanderende bildebok. Kays illustrasjoner fyller noen visuelle luker i historien, samtidig som de også forsterker fortellingen og tilfører egne elementer. Dermed vil jeg si at bildene er nesten likeverdige verbalteksten i de illustrerte *Harry Potter*-bøkene (jeg må legge til et «nesten» da bøkene uten illustrasjoner tross alt klarer seg bra på egenhånd).

Rowling som forfatterautoritet sto sterkt i 2015 da den første illustrerte utgaven bøkene hennes kom ut. Dermed var det, som jeg nevnte over, ikke realistisk at illustratøren skulle få helt samme posisjon i utgivelsen. Men Kay har også mye autoritet som illustratør, og utgivelsene av de illustrerte *Harry Potter*-bøkene har vært med på å styrke denne. En indikasjon på at forfatter og illustratør er tilnærmet likeverdige er at begge er representert på den siste innbretten den illustrerte utgaven av den første *Potter*-boken, med «forfatterinfo» – og i tillegg har begge sine egne dedikasjoner – Rowlings dedikasjoner fra 1997 er fremdeles med, og Kay har tilført sine egne.

Jim Kays illustrasjoner gjør mer enn å illustrere Rowlings handling. Ofte tilfører han egne elementer og detaljer. På det aller første oppslaget ser vi en bildevegg i huset til Dumlingene. Det er flere babybilder av sønnen Dudley, og han gråter på samtlige. På de fleste har han også mat rundt munnen. En detalj jeg bet meg spesielt merke i er et slagord skrevet på noe som ser ut som en kalender, med logoen til Grunnings Drills, firmaet til Herr Dumling. Noe slagord blir aldri nevnt i verbalteksten, men på kalenderen står det skrevet «Boring is our Business». Den dobbelte betydningen her er et tydelig eksempel på kommunikasjonen som er unik for (ekspanderende) bildebøker. Verbaltekst og bilde utfyller hverandre slik at ytterligere meningsinnhold kommer til sin rett. Denne typen dobbeltkommunikasjon kan være vel så givende for voksne lesere som for barnelesere, og vi kan snakke om en «dual» adressering.

Kay har dessuten lagt inn detaljer som en uglefigur, en sjakkbrikke og en lynformet logo i en helside-illustrasjon av Harry i bøttekottet hvor han sover. Disse elementene er gjenkjennelige for Potter-fans, og fungerer som frampek for elementer som dukker opp senere i historien. Særlig sjakkbrikken og uglefiguren, sammen med Harrys ansikt, er fremtredende elementer i illustrasjonen på grunn av lyset som lyser opp deler av kottet, og plasseringen midt på siden. Kay har også eksempler på metafunksjon: helsideillustrasjonen på side 150 viser en dør som det har blitt risset inn diverse signaturer og lignende. Her ser vi initialene J.K.R. og symbolet på dødstalismanene, som dukker opp i den syvende boken. Et par ganger ser vi også illustrasjoner som ikke er knyttet direkte til handlingen, men til universet som handlingen foregår i – som en oversikt over et trolls anatomi, eller en helside med oversikt over ulike drageegg, som ser ut til å være hentet fra en bok (*Dragon-Breeding For Pleasure And Profit*) som nevnes i den første Harry Potter-boken.

I bildebøker er innsidepermene en viktig paratekst. I den illustrerte utgaven av den første Harry Potter-boken ser vi Galtvort-borgen i to utgaver, en på hver innsideperm. Den første ser mer harmonisk ut enn den siste, selv om himmelen på det første også er rimelig mørk, som om det er en storm på vei. Men den siste illustrasjonen inneholder bratte klipper og tåke, og den er tegnet med tydeligere penselstrøk, som for å uttrykke kaos og ubalanse. Her er det virkelig storm (ikke bare på vei). Hvis man tolker innsidepermens budskap, er det tydelig at denne første boken i serien om Harry Potter har introdusert en konflikt som representerer noe stormfullt og farlig – og at selv om denne enkeltstående historien har hatt en lykkelig slutt er eventyret langt i fra over.

## 2.7 Utgaver fra andre europeiske land

Til slutt skal jeg kort nevne noen forsider som har blitt brukt i andre land i Europa. I sin artikkel om Harry Potter og Lyra fra *Den mørke materien* skriver Bo Green Jensen om hvordan han så lesere fra mange forskjellige land lese Harry Potter-bøkene da han var på ferie. Han bet seg merke i landenes ulike forsider, og skrev at «[h]vert land har sin egen utgave af universet og dets hovedperson, for arbejdet med at kreere de ikonografiske omslag er i alle tilfælde givet til en lokal illustratør, som løser opgaven i overensstemmelse med sprogområdets traditioner for genren» (Jensen 2002, 102). Dette medførte riktighet i Danmark, da bøkene der hadde blitt gitt ut med forsider illustrert av Per Jørgensen (men i 2015 kom bøkene ut på dansk med forsideillustrasjonene til Jonny Duddle). Jensens sitat er veldig interessant, da det forteller oss om holdninger om at ulike språkområder har ulike tradisjoner for litterære sjangre, og at disse tradisjonene bør uttrykkes gjennom forskjellige valg av visuelle virkemidler. Sitatet tar rett og slett utgangspunkt i at de visuelle valgene som er tatt i romanens opphavsland, ikke vil være overførbare til andre språkområder med andre tradisjoner.



*Den originale danske forsiden illustrert av Per Jørgensen, og gitt ut på Gyldendal i 1998, samt Jonny Duddles illustrasjon, brukt i Danmark i 2015.*

*Den originale svenske forsiden, illustrert av Alvaro Tapia, og utgitt på Tiden i 1999, og den svenske voksen-forsiden med Michael Wildsmiths fotografi, utgitt på svensk i 2005.*

Både Danmark og Sverige brukte egne nasjonale forsideillustrasjoner da den første Harry Potter-boken ble utgitt. I begge tilfeller ble Scholastics ikoniske font tatt i bruk, men fargevalget skiller seg fra Scholastics design. Både Jørgensens og Tapias forsideillustrasjoner viser en gutt kledd i blå, påfallende «normale» klær (denim, blå t-skjorte eller genser, joggesko). Begge forsidene har detaljerte og fargerike bakgrunner, som viser henholdsvis Galtvortborgen og det røde lokomotivet, i tillegg til flere andre elementer. Magien er særlig tilstede i Jørgensens illustrasjon, i form av en sopelime, en blå trollmannshatt med gule stjerner, og Harrys tryllestav, som han bruker til å fremkalle en slags lysball. Det er ikke tvil



om at dette er en fantasy-bok. Tapias illustrasjon viser flere ugler og mennesker i tillegg til Harry. Harry selv ser ut til å sveve i forgrunn av illustrasjonen, og stjernestøvet ved føttene hans signaliserer også en magisk handling. I 2005 kom Harry Potter-bøkene ut med voksenforsider i Sverige. Designet er en variant som ligner på Bloomsburys design med Michael Wildsmiths fotografier. Her er det kun den røde stenen som signaliserer tilknytning til fantasy litteraturen.



*Forsidellustrasjoner av Rob Westendorp fra 1998, og Ien van Laanen fra 2010.  
Forsideillustrasjoner av Jean-Claude Götting fra 1998 og 2007, og Gray318s forside fra 2011*

I Nederland og Belgia kom den første Potter-boken i 1998, på henholdsvis Uitgeverij De Harmonie og Standaard Uitgeverij. Jeg har med denne forsideillustrasjonen da den skiller seg fra utvalget av originale Potter-forsider i Europa. Westendorps illustrasjon er mørk, og den viser kun et utsnitt av bokens hovedperson: Harry (vi antar i hvert fall at det er Harry) flyr ut av bildet på en sopelime, og vi ser kun en rød sko, et blått bukseben og en rød kappe. Bakgrunnen er en mørk nattehimmel med fullmåne. Vi ser også den lille «gullsnoppen» som sammen med sopelimen utgjør forsidens fantastiske element. I Nederland ble også en pocket-utgave av boken gitt ut i 2010, med illustrasjon av Ien van Laanen. Denne er svært minimalistisk, og viser kun skyer og blå himmel. Denne pocket-utgaven har ingen spesielle fantastiske elementer. Begge disse utgavene bruker riktignok Scholastic sin Potter-font, som er med på å binde bøkene sammen med en Potter-tradisjon.

På fransk kom den første boken om Harry Potter ut på Éditions Gallimard i 1998. Dette er kanskje den «barnligste» forsiden i utvalget mitt. Tegnestilen er svært naiv, med tydelige kontraster og enkel utforming. Scholastic-fonten er brukt, men på den første tittelen går gullfargen nærmest i ett med bakgrunnen. Både undertittelen og forfatternavnet er mer fremtredende i hvit farge. På denne første forsiden ser vi Harry sammen med vennene Ronny og Hermine. Alle har på seg svarte klær og svarte, spisse hatter med spenner. Harry holder en pinne som vi kan anta at er en sopelime, og an har en ugle i et bur. De står oppstilt, i ro, i kontrast til aktivitetsnivået vi har sett på flere andre Potter-forsider. På grunn av at de tre

vennene er plassert sammen på denne måten, foran en borg, og bærende på bøker, får i alle fall jeg en assosiasjon til en skolefortelling. Jeg antar at fransktalende barn også vil få denne assosiasjonen, da undertittelen på denne boken ikke er «de vises stein», men «på trollmannskolen». De fantastiske elementene er tilstede, men nedtonet til fordel for kostskolekonnotasjonene. I løpet av bokserien får imidlertid de franske forsidene et mer voksent uttrykk, og når den siste boken kommer ut ser vi Harry alene på forsiden, stående ved en klippe og skuende utover havet (eller det kan vi anta, i alle fall). I 2011 kom bøkene med nytt design også i Frankrike, og disse utgavene er enda mer «voksne» og minimalistiske i uttrykket.



Forsider illustrert av Sabine Wilharm i 1998, og ukjente illustratører i 2000 og 2013.

I Tyskland ble den første Harry Potter-boken utgitt på Carlsen i 1998. Forsiden viser et utsnitt av Harry i forgrunnen, med de runde brillene og lynarret, og Hermine og Ronny i bakgrunnen, sammen med noen store sjakkbrikker. Tegnestilen her er leken og fargerik. Vinklene er ikke helt rette og det er store kontraster. Dette tyder på at det er snakk om en barnebok, men de eneste fantastiske elementene som er tilstede, er de store og tilsynelatende levende sjakkbrikkene. Tyskland skiller seg ut fra mange land i Europa ved å være tidlige ute med en voksenutgave av *Harry Potter*. I 2000 kom den første Potter-boken i nytt design tilpasset voksne lesere. Her er fotografi brukt heller enn tegning, og ingen mennesker er avbildet. Vi ser en ugle øverst på forsiden, og en tåkelaugt myr på den resterende delen av forsiden. Fonten som er brukt, skiller seg fra tradisjonen om å bruke Scholastic sin Potterfont. Dette bidrar også til et mer voksent og «up market» uttrykk.

Noe som også skiller de tyske utgivelsene fra de andre i utvalget mitt, er at forfatternavnet står presentert som «Joanne K. Rowling», heller enn «J.K. Rowling». Effekten av å bruke initialene, er at Rowling knyttes til en fantasy-tradisjon sammen med J.R.R. Tolkien og C.S. Lewis, i tillegg til at kjønnsidentiteten hennes forblir ukjent. Jeg vet ikke

hvorfor Carlsen valgte å inkludere Rowlings fornavn på sine første utgivelser, men «J.K.» har blitt tatt i bruk for de senere utgivelsene også i Tyskland.

I 2013 ga Carlsen ut nye jubileums-pocketer, med nye forsider. Også disse er uten mennesker, men stilen er mer leken og barnlig enn i voksen-designet fra 2000. De syv bøkene utgjør en serie i dette designet, hvor de syv malacruzene er tegnet på baksiden av de syv ryggene. Disse blir jo ikke introdusert før i de siste bøkene i serien. Dette bringer bokserien sammen, og signaliserer til fansen ved hjelp av symbolbruk.

I det utvalget jeg har presentert her, kan vi se at Harry Potter-bøkene har blitt utgitt med svært forskjellige forsider rundt om i Europa. Det kan riktignok virke som om det er en tendens til at de europeiske landenes Harry Potter-forsider blir likere med tiden.

«Sprogområdets tradisjoner for genren» som Bo Green Jensen snakket om i 2002, blir kanskje mindre fremtredende, og må vike for felles kulturelle markører og tilknytning til et internasjonalt brand.

## 3 Leseren

Harry Potter-bøkene retter seg til flere forskjellige målgrupper samtidig. Det er barn som får bøkene introdusert gjennom foreldre som har lest bøkene som unge, barn som oppdager bøkene selv, lesere som har vokst opp med *Harry Potter* og som altså har gått fra barneleser til voksenleser (og kanskje til fan), og nye voksenlesere som ikke har lest *Harry Potter* tidligere. Når man tenker på hvor mange målgrupper det er, er det jo ikke så rart at det er markedsførere som ønsker å simulere utgaver av samme bok.

Cecilie Kirkaune Bodahl fra Cappelen Damm beskrev Potter-leserne som to tydelige separate målgrupper: voksne fans og nye barnelesere. Fra et markedsoperspektiv er det disse to tenkte målgruppene forsiden skal appellere til. Når den norske barneutgaven ikke er like «forseggjort» som den britiske den er basert på, er dette fordi den først og fremst er tiltenkt nye lesere, ikke samlere. Den norske barneversjonen av *Harry Potter og de vises stein* har vært en salgssuksess, ifølge Bodahl. Den har foreløpig blitt trykket i to opplag, og har faktisk solgt vesentlig mer enn voksenversjonen. Riktignok har de to utgavene forskjellig pris: Voksenversjonen koster 50 kroner mer enn barneversjonen, og dette kan ha hatt noe å si for hvorfor barneversjonen har solgt mest. Det kan også tenkes at norske voksenlesere like godt leser bøkene på engelsk. Uansett er det tydelig at barn som leser *Harry Potter* er en målgruppe en må regne med i det norske markedet.

I denne siste delen av oppgaven min skal jeg gjennomgå noen av lesertypene som Harry Potter-målgruppen(e) består av, og se hvilke forsider som kan være tilpasset disse leserne. Jeg vil trekke frem noen grep som er gjort i utformingen av forsiden og paratekstene for å appellere til den ene eller andre (eller begge) målgruppen(e).

### 3.1 Barneleseren og voksenleseren

De tydeligste målgruppene fra utgiverens side, er barneleseren og voksenleseren. Der målgruppen er uttalt spesifikt, er det dette skillet som trekkes frem. Vi har sett eksempler på at forlag har gitt ut egne utgaver for barn og voksne, og Cappelen Damm har til og med gitt ut disse to utgavene samtidig. Det er når forsiden er beregnet på en «voksenleser» at dette uttrykkes spesifikt. Dette impliserer at de øvrige utgivelsene er beregnet på et barnepublikum. Men hvilke tegn og markører er det som brukes for å få et omslag til å appellere til voksne og barn som lesergrupper?

Bloomsburys originale forside fra 1997 gjør bruk av sterke farger, en naiv tegnestil, og elementer som dekorative stjerner. Løftet om en «reise til det ukjente» er også tilstede. Jeg vil argumentere for at både den implisitte barneleseren og den voksne medleseren er tilstede som intendert målgruppe her. Harrys briller, ryggsekk og skoleuniform spiller på en tradisjon innenfor den britiske barnelitteraturen som mange voksne lesere i Storbritannia antakeligvis kjenner seg igjen i. Det kan tenkes at denne tradisjonelle fremstillingen ble brukt for å få voksne til å plukke opp en roman som ingen foreløpig hadde noe forhold til – det å skrive seg inn i en tradisjon kan appellere til en voksen leser som søker trygghet og kvalitet i valg av litteratur for sine barn.

Når Rowling senere var etablert som et stort forfatternavn, begynte Bloomsburys forsider å skille seg mer fra det tradisjonelle kostskoleroman-uttrykket. Den syvende boken i serien, som kom ut i 2007, har et uttrykk som i større grad formidler dramatik, fantastikk og spenning. Denne forsiden henvender seg til en eldre barneleser, og da den ble gitt ut, kan man tenke seg at den forsøkte å appellere til en leser som var ti år eldre enn barneleseren som plukket opp boken med gutten og det røde toget i 1997. Dette unike tilfellet er ikke bare et eksempel på et målgruppeskifte, men et eksempel på en modningsprosess der den intenderte leseren har vokst sammen med en bokserie. Jeg har nevnt tidligere hvordan leserne som vokste opp med serien, skiller seg fra dagens nye lesere ved at tidsaspektet spilte en viktig rolle i lesingen av bokserien. Det er naturlig at det var større forskjell i uttrykket på den første og siste boken da de ble gitt ut med ti års mellomrom, i motsetningen til senere utgivelser av serien der alle de syv bøkene har kommet samtidig, og leserne kan lese dem etter hverandre, fortløpende.

Uttrykket som finnes på den syvende boken i serien fra 2007, er fremdeles mer «barnlig» enn Bloomsburys voksenutgaver av (den første boken i) bokserien fra henholdsvis 1998 og 2004. En stor forskjell er at begge disse voksenutgavene er illustrert med fotografier heller enn tegnede illustrasjoner. Barthes skriver at fotografiet kan relateres «til en ren tilskuerbevissthet», og at filmen, som kontrast, er avhengig av en «fiksjonstyende, mer proaktiv og 'magisk' bevissthet» (Barthes [1964] 1994, 31). Selv om dette dreier seg om forskjellen på foto og film, kan vi også relatere det til forskjellen mellom foto og tegnet illustrasjon. Ifølge Barthes er den tegnede illustrasjonen gjerne mer «kodet», og den kan inneholde symbolske budskap i større grad enn fotografiet. De fotografiske forsidene i denne sammenhengen representerer kanskje en «tilskuerbevissthet» i form av den voksne leseren som skiller seg fra en barneleser som i større grad lever seg inn i litteraturen.

I tillegg til bruken av fotografi, skiller voksenforsidene til Harry Potter-bøkene seg ut ved at ingen personer er avbildet, og at fargevalgene er sobre og minimalistiske. Dette ser vi også på den tyske voksenforsiden som kom i 2000. Forsidene som er beregnet på voksne, bruker heller ikke samme fonter på verbaltekstene som forsidene beregnet på barn. Dette går også igjen i Bloomsburys nye voksenforsider, som Cappelen Damm brukte i 2016. Disse forsidene har illustrasjoner i svart hvitt, og en enkel, minimalistisk font. Ingen mennesker er avbildet, men illustrasjonen er tegnet (ikke fotografi), og det er brukt sterke farger i designet.

Som kontrast er Bloomsburys nyeste barneutgave (som også er brukt av Cappelen Damm i 2016) desto mer barnlig i uttrykket, med mennesker som hovedmotiv og en leken og uvanlig font. De nye barneutgavene bruker også et større spekter av farger enn voksenutgavene. Selv om fargevalget på de nyeste voksenutgivelsene ikke kan beskrives som sobert, med sterk rosa og turkis, er det tross alt snakk om kun en farge per volum. Dette gjør uttrykket mer stilrent og voksent.

## 3.2 Ungdomsleseren

Finnes det tenåringer som fungerer som nye lesere av Harry Potter-bøkene? Denne målgruppen faller i hvert fall mellom de to stolene «ny barneleser» og «voksen fan», som Bodahl snakket om i forbindelse med utgivelsene fra Cappelen Damm. Ved å studere disse to utgivelsene fra 2016, vil jeg hevde at forsidene på både barne- og voksenutgivelsene appellerer til (den nye) tenåringsleseren i liten grad. Tenåringsleseren som allerede kjenner Harry Potter-universet, er en annen sak, da denne leseren heller vil gå under kategorien «fan».

Ungdomsbøker har gjerne et fokus på spenning og utvikling. Ungdomsleserne er, ifølge Appleyard, tenkende lesere. De vil identifisere seg med karakterene, og de ønsker en historie som er tankevekkende. Ungdommer ønsker å leve seg inn i ulike scenarioer som de kan benytte som erfaringsgrunnlag videre i livet, og de ønsker å oppleve en utvikling og en modning. Fantasy som coming-of-age-litteratur burde appellere til ungdommer i stor grad, men dette ser ikke ut til å komme tydelig frem på Harry Potter-omslagene. Uttrykkene er enten for naive og barnslige, eller for dempede med tanke på de fantastiske elementene og den dramatiske handlingen. Et mulig unntak er Scholastics nye jubileumsutgaver, som er voksnere i fargevalg og stil, men som fremdeles viser fantastiske elementer og fokuserer på hovedkarakterens utvikling.

Matthews og Moody skriver om forskjellen på hardback-bøker og pocketer, og viser til de ulike målgruppene disse formatene appellerer til. De skriver at «literary titles in hardback may become collectable», mens «'young, urban' audience tends to prefer paperback originals» (Matthews og Moody 2007, 21, referert etter Bury 2005b, 27). Med dette som utgangspunkt kan vi tenke oss at utgivelsene i pocket-format er de som er best egnet til å appellere til en tenåringsleser. Bloomsburys pocketutgivelser fra 2013, og Scholastics pocketsett fra 2012 er kanskje de som er best beregnet på denne gruppen «unge, urbane lesere». Men annet enn formatet er det lite ved disse utgivelsene som virker å henvende seg til ungdommer i særlig stor grad.

I forbindelse med tenåringsleseren syns jeg også at det er relevant å diskutere «gutteleseren». Guttelesere finnes naturligvis i alle aldre, men spesielt i tenårene kan det være vanskelig å få gutter til å lese. Kåre Kverndokken har skrevet om gutter og lesing i boken med samme navn (2013) som han har vært redaktør for. Her tar han for seg paratekster, og hvorvidt de tilfører boken «gripefaktor» (Kverndokken 2013, 47). Kverndokken fremhever forsideillustrasjon, tittel og bakside som de viktigste paratekstene. Tittelen blir fremhevet som relevant når det kommer til gutter og leselyst. Er tittelen «teit» vekker det avsmak hos gutteleseren. Det samme gjelder forsideillustrasjon, og hva som blir fremhevet i en eventuell baksidetekst. Ifølge Kverndokken leser jenter gjerne mer, og mange omslag ser ut til å være designet med tanke på å fenge en jenteleser, heller enn en eventuell gutteleser – selv om historien, brødteksten, like godt kunne passet begge kjønn.

Ifølge Kverndokken finner ikke gutter rosa og «jentete» forsider fengende. Det gutter derimot tiltrekkes mot, er guttenavn i tittelen, og henvisninger til sport (Kverndokken 2013, 56–57). Disse utsagnene er stereotypiske, men Kverndokken argumenterer med grunnlag fra «feltundersøkelser». Og det kan stemme at fargevalg er med på å påvirke hvorvidt forsiden appellerer til en gutteleser eller en jenteleser. Dersom vi studerer forskjellen mellom Bloomsburys og Scholastics originale Potter-utgivelser fra henholdsvis 1997 og 1998, ser vi at fargene som er brukt er relativt «jentete». Særlig den britiske forsiden er preget av en ganske rosaaktig rødfarge, som tar mye oppmerksomhet. Den amerikanske forsiden gjør opp for dette inntrykket ved å vise Harry flyvende på en sopelime, og referere til sportslige aktiviteter på innbretten. Det samtlige forsider har til felles, er naturligvis navnet «Harry Potter», som er og blir et guttenavn. Dette kan kanskje være med på å tiltrekke guttelesere.

Jeg vil også trekke frem de originale danske og svenske forsidene fra 1998 og 1999. Disse forsidene viser Harry ikledd utelukkende blå klær, og motivene og fargene som er valgt, befinner seg på den maskuline siden av skalaen. De nyere forsidene, uavhengig av

forlag, ser ut til å velge farger uavhengig av hva som betegnes som maskulint og feminint. Det er en gjenganger at når bøkene gis ut som serie, får hvert volum «sin farge», og disse kan være alt fra rosa til grønn. Dette ser vi både i Bloomsburys (og Cappelen Damms) voksenutgaver og Scholastics nye jubileumsutgaver. Dette kan bidra til at uttrykket på bokserien som helhet blir mer kjønnsnøytralt heller enn kjønnnet.

### 3.3 Den nye leseren

Tore Rem skriver i «Materialiteten» fra 2008 at «tekster blir aldri sosiale, ei heller historiske, før de blir materielle» (Rem 2008, 142). Materialiteten teksten realiseres i, tilfører en spesifikk kontekst som er unik for det enkelte verket, og når verk blir utgitt på nytt med ny materialitet, ny materiell form, får de nytt liv. Dette er nøyaktig det som skjer med de nye utgivelsene av Harry Potter-bøkene. Hver enkelt nye materialitet vil kanskje ikke stå like sterkt som ny materiell kontekst, men i ett tilfelle har den nye materielle formen virkelig vært med på å gi verket (verkene) *Harry Potter* nytt liv: den illustrerte utgaven. Bildebokformen har gitt *Harry Potter* mange nye lesere. Ved å sitere McKenzie skriver Rem om hvordan nye lesere skaper nye tekster, og at «'disses nye betydninger er en funksjon av deres nye former'. Man kan dessuten tilføye at nye former kan konstituere lesningen på ulike vis» (Rem 2008, 152).

Bildebokmediet oppfordrer til en felles leseaktivitet. Det er et format som egner seg godt til høytlesning, og i tilfellet med *Harry Potter* kan man også tenke seg at høytlesningen fra den illustrerte utgaven kan begynne tidligere enn det man ville gjort med en ikke-illustrert versjon. Den nye barneleseren kan derfor være mye yngre i dag enn barneleseren som begynte å lese *Harry Potter* i 1997. Dette kan kanskje by på utfordringer når serien blir stadig mørkere etter de tre-fire første bøkene – kanskje er det lurt å legge inn pause for barneleseren slik at modningen som skjer i løpet av bokserien ikke skal bli for overveldende.

### 3.4 Fanleseren og kulturelle forskjeller

Etter tjue år og over femhundre millioner solgte titler, er det trygt å si at det har utviklet seg en fanbase rundt fenomenet Harry Potter. Det spesielle med dette tilfellet at mange av disse «fanleserne» har vokst opp med fenomenet, og nå befinner seg i den gruppen som vanligvis omtales som «voksenleser». Disse leserne skiller seg fra Appleyards beskrivelse av den voksne bruksleseren, ved at de har vært med hele veien fra involvert leser til tenkende leser, og nå befinner seg i voksenleser-kategorien. Selv om lesingen antakeligvis bærer preg av en



viss pragmatisk «brukslesning», ved at leserne vet hva de ønsker å få ut av lesingen, kan man også tenke seg at leseaktiviteten er ispedd nostalgi, i tillegg til trekk fra de involverte og tenkende lesergruppene.

Er fanleseren den nye voksenleseren av Harry Potter-bøkene? På mange måter kan nok dette stemme. De nye voksenforsidene som presenteres, ser ut til å tilsvare samleutgaver, heller enn å forsøke å appellere til nye, voksne lesere. Selvfølgelig vil det finnes unntak fra alle regler, og det at man ikke har lest Harry Potter-bøkene som barn, utelukker ikke at man vil lese dem som voksen. Men Harry Potter-universet har skapt en veldig sterk tilhørighet for leserne. Gjennomført symbolbruk og nye jubileumsutgaver hvor man kjøper bok etter hvilket hus man «er i», bidrar til at leserne føler seg som en del av universet. Dette er riktignok ikke unikt for *Harry Potter*. Flere fan-miljøer baserer seg på lignende koder og symbolbruk, men det som kanskje er unikt for Harry Potter-bøkene, er at de er bøker som etterhvert har fått klassiker-status, i tillegg til at det faktisk er en fankultur rundt dem.

Noe som antyder denne klassiker-statusen, er mangelen på forsider som knytter Harry Potter-bøkene sammen med Warner Bros.-filmene. Dette er et trekk som gjøres i veldig mange tilfeller der bøker har blitt filmatisert, for å styrke merkevaren og bygge en bro mellom film-fansen og bok-fansen – og kanskje få film-fans til å plukke opp boken og lese den. Det kan tenkes at Harry Potter-bøkene «selger seg selv» i så stor grad at det ikke trengs en filmrelatert forside for å selge det litterære verket. Dette tyder på at bøkene har oppnådd en klassikerstatus og kan stå på egne ben, uavhengig av filmene.

Til nå har jeg ikke nevnt Rowlings komplementære bøker, som *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, og andre titler som også er en del av Harry Potter-universet. Siden disse bøkene ikke er Harry Potter-bøker i den forstand som jeg har arbeidet ut fra i denne oppgaven, har jeg ikke inkludert dem i analysen. Men de er verdt å nevne kort i denne sammenhengen, da de utgjør en del av det samlede universet. Disse bøkene bidrar til helheten som Harry Potter-fansen kan bygge sin kultur rundt. Nettstedet [www.pottermore.com](http://www.pottermore.com) bidrar også til å vedlikeholde denne kulturen, med flere tekster av Rowling som bygger på Harry Potter-universet og bidrar til å holde fansen engasjert. Her kan man dessuten registrere seg og bli innmeldt i et av Galtvorts fire hus.

Harry Potter-bøkene som litterært verk har blitt påvirket av fenomenstatusen som Harry Potter-universet har vært med på å utvide. Når det litterære verket finnes i nesten utallige materielle former, skulle man kanskje tro at verkers identitet ble svekket, men som Tore Rem skriver, er det snarere motsatt: «Paradoksalt nok kan det nettopp være på grunn av en teksts utallige fysiske former at den har fått en særlig sterk identitet som verk (Rem 2008,

159). Med dette menes at verket styrkes ved at de nye materielle formene gir det nye lesere og nytt liv. I tilfellet med *Harry Potter* styrkes også fenomenstatusen, da fansen får flere utgaver av bøkene å samle på, og flere effekter å benytte som identitetsmarkører.

Jeg har tidligere skrevet om denotert og konnotert budskap i de ulike ikonbudskapene som finnes i et bilde. Noe av det som er med på å skape og styrke en fankultur, er at fanbasen utvikler felles konnotasjoner som har symbolsk mening for dem som gruppe. For *Harry Potter*-bøkene kan vi se at disse konnoterte budskapenes tilstedeværelse på forsideillustrasjonene og paratekstene bidrar til at fansens identitet styrkes. Tegn som dødstalman-symbolet, lynet og de runde brillene, toget og uglen har felles konnotasjoner på tvers av nasjonale kulturer. Jeg har vist at forsiden har vært svært forskjellige i forskjellige land; både forskjellen mellom den originale britiske og amerikanske forsiden, og de andre forsiden i europeiske land, har gitt svært forskjellige inntrykk av hva slags bøker det er snakk om. Matthews og Moody har også skrevet om at mange bøker har forskjellige omslag i Storbritannia og USA. «[B]ooks are culturally sensitive things: imagery that might have a subtle resonance in one country can appear meaningless gunk in another; the one-size-fits-all approach, common in global design, just doesn't seem to wash when it comes to book covers» (Matthews og Moody 2007, 20, referert etter Shaughnessy 2004). Dette var tilfellet da *Harry Potter*-bøkene først ble utgitt, men det kan se ut som om disse forskjellene har blitt mindre vesentlige, og at felles kulturelle markører har overtatt for de nasjonale markørene.

Som alltid når man snakker om «globalisering» og felles kultur på tvers av landegrenser, kan det komme opp argumenter for at «globalisering» i virkeligheten er «amerikanisering». Bo Green Jensen skrev i 2002 at filmatiseringen av *Harry Potter* (kun den første filmen hadde kommet da han skrev artikkelen), og dermed også mye av den internasjonale merkevarebyggingen og markedsføringen, virket amerikanisert: «Diagonalstræde, det magiske samfunds handelsgade, er designet som et koncentrat af alle amerikanske klicheer om dronning Victorias London» (Jensen 2002, 103). Man kan jo spørre seg om den felles fankulturen for *Harry Potter*-universet er preget av en amerikanisering – bruken av Scholastic sin font, som også er kjent fra filmene, kunne ha tydet på dette. Det er også verdt å merke seg at de særbritiske kostskole-tegnene blir dempet med de senere utgavene av bøkene. Skole-temaet er sterkest i Bloomsburys originalforside fra 1997, og den franske forsiden fra året etter. Senere blir forsiden mer like, og *Harry*-karakteren blir avbildet på den relativt samme måten: i sivile klær, i aktivitet, med bustete hår (det må sies at håret hans blir beskrevet som svært bustete i boken, så dette kan neppe sies å være en ren amerikanisering).

## 4 Konklusjon

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å finne svar på hvem som er den impliserte leseren av Harry Potter-bøkene, ved å studere en rekke forsider og andre paratekster. Jeg har gransket en mengde forsider, og selv om det har vært noen fellestrekk, har de ulike forsidene gitt svært forskjellige uttrykk. Dette kan tyde på at det ikke er noe simpelt svar på hvem som er den impliserte leseren av Harry Potter-serien. Det finnes rett og slett ikke én leser.

Når det er sagt, har jeg sett, ved å se på utvalget historisk, at forskjellene har blitt mindre, og de nasjonale markørene har blitt erstattet av mer universelle markører, i tillegg til markører som er gjenkjennelige for Harry Potter-fansen. De mange jubileumsutgavene viser også at det er et marked for Harry Potter-bøker som samleobjekter. Det at Bloomsbury valgte å gi ut sin nyeste jubileumsutgave i fire varianter, etter hvilket «hus» leserne identifiserer seg med, er en sterk indikator på at fanleseren er en reell markedsfaktor.

Hypotesen min var at barneleseren var blitt erstattet av en fanleser som en implisitt leser av Harry Potter-bøkene. Selv om fanleseren ser ut til å være en stor målgruppe, er den riktignok ikke den eneste målgruppen. Barneleseren er fremdeles en målgruppe for utgivelsene av Harry Potter-bøkene, sammen med en eventuell voksen medleser. Dette kommer frem i de nye illustrerte utgavene, i tillegg til at bøkene stadig gis ut både med barne- og voksenforsider. Cappelen Damms utgivelser viser denne todelingen mellom «voksen fan» og «barneleser» på en særlig tydelig måte, ved at barneutgaven av bøkene kommer uten smussomslag og i en litt mindre forseggjort, «samleverdig» stil. Cappelen Damms barneutgave er rett og slett en bok som er gitt ut for å bli lest av barn – og dermed ser vi at det fremdeles er et marked for barnelesere som leser Harry Potter-bøkene for første gang.

Jeg må konkludere med at den implisitte leseren av Harry Potter-bøkene er en todelt målgruppe: den nye barneleseren som blir introdusert for bøkene for første gang, og den tilbakevendende leseren som alltid vil føle seg hjemme i Harry Potter-universet, uansett hvor mye tid som går.

# Litteraturliste

## Primærlitteratur

- Rowling, J.K. 1997. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Pocket, voksenutgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York: Scholastic. USA
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter og de vises sten*. Oversatt av Hanna Lützen. København: Gyldendal.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter en de Steen der Wijzen*. Oversatt av Wiebe Buddingh. Amsterdam: Uitgeverij De Harmonie.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter en de Steen der Wijzen*. Oversatt av Wiebe Buddingh. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter a l'école des Sorciers*. Oversatt av Jean-François Ménard. Paris: Éditions Gallimard.
- Rowling, J.K. 1998. *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Oversatt av Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen Verlag.
- Rowling, J.K. 1999. *Harry Potter og de vises stein*. Oversatt av Torstein Bugge Høverstad. Oslo: Ex Libris.
- Rowling, J.K. 1999. *Harry Potter och de vises sten*. Oversatt av Lena Fries-Gedin. Stockholm: Tiden.
- Rowling, J.K. 2000. *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Hardback, voksenutgave. Oversatt av Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen Verlag.
- Rowling, J.K. 2004. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Voksenutgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2005. *Harry Potter och de vises sten*. Voksenutgave. Oversatt av Lena Fries-Gedin. Stockholm: Tiden.
- Rowling, J.K. 2007. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Barneutgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2007. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Voksenutgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2007. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York: Scholastic.
- Rowling, J.K. 2007. *Harry Potter et les Reliques de la Mort*. Oversatt av Jean-François

- Ménard. Paris: Éditions Gallimard.
- Rowling, J.K. 2010. *Harry Potter en de Steen der Wijzen*. Pocket. Oversatt av Wiebe Buddingh. Amsterdam: Uitgeverij De Harmonie.
- Rowling, J.K. 2011. *Harry Potter a l'école des Sorciers*. Pocket. Oversatt av Jean-François Ménard. Paris: Éditions Gallimard.
- Rowling, J.K. 2012. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Pocket. New York: Scholastic.
- Rowling, J.K. 2013. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Pocket. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2013. *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Pocket. Oversatt av Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen Verlag.
- Rowling, J.K. 2014. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Barneutgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2014. *Harry Potter og de vises stein*. Pocket. Oversatt av Torstein Bugge Høverstad. Oslo: Cappelen Damm.
- Rowling, J.K. 2015. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Voksenutgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2015. *Harry Potter og de vises sten*. Oversatt av Hanna Lützen. København: Gyldendal.
- Rowling, J.K. 2015. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Illustrert utgave. London: Bloomsbury.
- Rowling, J.K. 2015. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Illustrert utgave. New York: Scholastic.
- Rowling, J.K. 2015. *Harry Potter og de vises stein*. Illustrert utgave. Oversatt av Torstein Bugge Høverstad. Oslo: Cappelen Damm.
- Rowling, J.K. 2016. *Harry Potter og de vises stein*. Barneutgave. Oversatt av Torstein Bugge Høverstad. Oslo: Cappelen Damm.
- Rowling, J.K. 2016. *Harry Potter og de vises stein*. Voksenutgave. Oversatt av Torstein Bugge Høverstad. Oslo: Cappelen Damm.
- Rowling, J.K. 2017. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. 20-års-jubileums-utgave. London: Bloomsbury.

## Sekundærlitteratur

- Anelli, Melissa. 2010. *Historien om Harry Potter*. Oversatt av Christian H. Heyerdahl. Oslo: Cappelen Damm.
- Appleyard, J.A. 2005 [1991]. *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. New York: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. [1964] 1994. «Bildets retorikk.» I *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays.*, av Roland Barthes, oversatt av Knut Stene-Johansen, 22–35. Oslo: Pax forlag.
- Birkeland, Tone, og Ingeborg Mjør. 2012. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe. 2014. «Bildebøker.» I *Ungdomslitteratur - ei innføring*, av Svein Slettan, 129–146. Oslo: Cappelen Damm.
- Dalgaard, Niels. 2002. «Fantastisk litteratur – Forsøg på en teoretisk afklaring.» I *På Fantasiens Vinger. Om fantastiske litteratur for børn og unge.*, av Niels Dalgaard (red.), 11–27. København: Høst & Søn.
- Egeland, Marianne. 2016. «'Du store alpukka' – eller 'cor-wumph'? Historien om Stompa, Jennings og kostskoleromanen. .» 123–37. Edda.
- Genette, Gerard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen.» *Tidsskrift for litteraturvetenskap*, (3–4): 163–168.
- Høverstad, Torstein Bugge. 2002. «Å oversette et fenomen. Harry Potter.» I *Årboka. Litteratur for barn og unge 2002*, av Per Olav Kaldestad & Karen beate Vold (red.), 59–68. Oslo: Det norske samlaget.
- Henkel, Ayoe Quist. 2017. *Mellemværender. Litteratur for børn og unge midt i en medietid: Intermedialitet, materialitet og litteraturdidaktiske perspektiver*. Aarhus: Aarhus Universitetet.
- Jensen, Bo Green. 2002. «Da Harry mødte Lyra – om den fantastiske faktor hos J.K. Rowling og Philip Pullman.» I *På Fantasiens Vinger. Om fantastiske litteratur for børn og unge.*, av Niels Dalgaard (red.), 91–107. København: Høst & Søn.
- Kaaberbøl, Lene. 2002. «Og de levede lykkelig?» I *På Fantasiens Vinger. Om fantastiske litteratur for børn og unge.*, av Niels Dalgaard (red.), 49–60. København: Høst & Søn.

- Kress, Gunther, og Theo van Leeuwen. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Kverndokken, Kåre (red.). 2013. *Gutter og lesing*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Matthews, Nicole, og Nickianne (red.) Moody. 2007. *Judging a book by its cover. Fans, publishers, designers and the marketing of fiction*. New York: Routledge.
- McGann, Jerome J. 1991. «Ch. 3: The Socialization of Texts.» I *The Textual Condition*, av Jerome J. McGann, 69–87. Princeton: Princeton University Press.
- Nikolajeva, Maria. 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- . 1988. *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Nodelman, Perry. 1997. «Barnelitteratur som sjanger.» I *Nye veier til barneboka*, av Harald Backe-Wiig (red.), 12–45. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Pottermore. 2018. *Pottermore*. 01 Februar. Funnet Februar 23, 2018.  
<https://www.pottermore.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide> .
- Rem, Tore. 2008. «Kap. 5: Materialiteten.» I *Tekst og Historie. Å lese tekster historisk*, av Tore Rem, Helge Jordheim, Trygve Riiser Gundersen, Karen Gammelgaard, Kjell Lars Berge, Kristin Asdal Trygve L. Tønneson, 135–174. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov. 2002. «Tradition og fornyelse i den fantastiske fortelling for børn.» I *På Fantasiens Vinger. Om fantastiske litteratur for børn og unge* ., av Niels Dalgaard (red.), 109–128. København: Høst & Søn.
- Striphas, Ted. 2009. «Harry Potter and the Culture of the Copy.» I *The Late Age of Print. Everyday Book Culture from Consumerism to Controll.*, av Ted Striphas, 141–174. New York: Columbia University Press.
- Svensen, Åsfrid. 2001. *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A structural approach to a literary genre*. Oversatt av Richard Howard. New York: Cornell University Press.
- Wall, Barbara. 1991. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. New York: MacMillan Press Ltd.
- Wiki, Harry Potter. u.d. *Harry Potter Wiki*. Funnet Februar 23, 2018.  
[http://harrypotter.wikia.com/wiki/Philosopher%27s\\_Stone](http://harrypotter.wikia.com/wiki/Philosopher%27s_Stone).