

Tove Janssons Mummi-univers som bildebøker for en ny generasjon

Mari Landsverk



UiO

LIT4490 Masteroppgave i litteraturformidling
30 studiepoeng

Universitetet i Oslo
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Våren 2022

Sammendrag

Denne oppgaven tar sikte på å undersøke hva som har skjedd med Tove Janssons Mummi-verden i møte med bildeboksjangeren. Undersøkelsen tar utgangspunkt i en hypotese om at dagens gjendiktninger skiller seg betydelig fra Janssons eget univers. Først og fremst ligger ulikhetene i at den rike underteksten og psykologiske dybden Jansson var kjent for forsvinner i omgjøringen til en mindre krevende tekst for en ny målgruppe. Primærmaterialet mitt består av fire nye bildebøker om mummitrollene fra henholdsvis det britiske forlaget Penguin (Puffin Books) og det svenske Bonnier Carlsen, som alle oppgis å være basert på Janssons egne tekster. Jeg vil ta for meg den første og foreløpig siste boken i hver av de to forlagenes serier: *Julen kommer till Mumindalen* (2018), *Muminrollet och Havsorkestern* (2020), *Moomin and the Birthday Button* (2010) og *Moomin and the Midsummer Mystery* (2021). Disse analyserer jeg opp mot kildetekstene, henholdsvis *Trollkarlens hatt* (1968), *Muminpappans memoarer* (1969) og novellen «Granen» fra samlingen *Det osynliga barnet* (1962). Undersøkelsen baseres på to innledende diskusjoner, én metodologisk om begrepene adaptasjon og appropriasjon, og én opphavsrettslig, i tilknytning til gjenbruken av Janssons Mummi-univers. Den adaptasjonsteoretiske, tekstkritiske og -historiske undersøkelsen gir meg til slutt et grunnlag for å foreta en komparativ vurdering av Janssons egne bildebøker opp mot de nye på markedet.

Takk!

Takk til alle som har heiet på meg i arbeidet med denne oppgaven. En spesiell takk til:

- Markos, for ditt grunnleggende optimistiske livssyn og din enorme tålmodighet og forståelse. Takk for at du alltid inspirerer meg til å sikte høyt og legge fra meg Filifjonka-lignende katastrofetanker, og for at du fikk meg til å søke på masterstudiet til å begynne med.
- kollegaene mine på Cappelen Damm, for stor støtte og nyttige innspill, og ikke minst oppmuntring til å levere på normert tid.
- Anna Lawrence, for uvurderlig informasjon om historien, rettighetene og lisensene knyttet til Mummi-universet.
- Jon Haarberg, for entusiastisk, kunnskapsrik og ytterst hjelpsom veiledning. Takk for dine kloke spørsmål, motiverende ord og festlige anekdoter. Det har vært en sann glede å være en av dine siste studenter. Nyt livet som pensjonist!

En stor takk rettes også til Marianne Egeland, fagansvarlig for studieretningen

Litteraturformidling, for et vellykket opplegg og et tillitsfullt, hyggelig og inkluderende miljø.

Takk for mulighetene og utfordringene du ga meg i løpet av studieløpet. Sist, men ikke minst, takk til den fine gjengen jeg har blitt kjent med på masterprogrammet. Uten dere hadde ikke de to siste årene som student vært det samme.

Mari

Oslo, mai 2022

Innhold

| | |
|--|----|
| 1. Innledning | 1 |
| 1.1 Historisk kontekst..... | 1 |
| 1.2 Historiefortelling som gjenfortellingens kunst: adaptasjon, appropriasjon, tekstkritikk og -historie | 2 |
| 1.3 Problemstilling..... | 7 |
| 1.4 Tekstutvelgelse..... | 7 |
| 2. Jus og gjenbruk | 9 |
| 2.1 Fra allalderlitteratur til barnelitteratur..... | 9 |
| 2.2 ”Det har i det minste blitt laget <i>ett slips</i> ”: Den kommersielle interessen, rettigheter og lisenser knyttet til Janssons univers..... | 11 |
| 3. Undersøkelsen..... | 15 |
| 3.1 Julen kommer til Mummidalen..... | 15 |
| 3.1.1 Teksthistorie..... | 15 |
| 3.1.2 Plot..... | 17 |
| 3.1.3 Karakterer | 19 |
| 3.1.4 Språk..... | 21 |
| 3.1.5 Fra gran til julefeiring..... | 23 |
| 3.2 Fra selvoppdagende ungarstur til eventyrlig familieselas | 25 |
| 3.2.1 Teksthistorie..... | 25 |
| 3.2.2 Plot..... | 28 |
| 3.2.3 Karakterer | 31 |
| 3.2.4 Språk..... | 34 |
| 3.3 Bursdagsbetyrninger og et britisk teselskap..... | 35 |
| 3.3.1. Teksthistorie..... | 35 |
| 3.3.2. Plot | 36 |
| 3.3.3 Karakterer | 39 |
| 3.3.4 Språk..... | 40 |
| 3.4 Midtsommermysteriet og frykten for det ukjente..... | 41 |
| 3.4.1 Teksthistorie..... | 41 |
| 3.4.2 Plot..... | 44 |
| 3.4.3 Karakterer | 45 |
| 3.4.4 Språk..... | 47 |
| 4. Komparativ vurdering..... | 49 |
| 4.1 «NU STANNAR VI I BOKEN, TY VI ÄR FÖR STORA!!!»: Karakterutvikling og løsrivelse i Janssons første bildebok | 49 |

| | |
|--|-----------|
| 4.2 Hva skjedde så? En komparativ vurdering av de originale og de nye bildebøkene..... | 55 |
| 4.2.1 Valget kval? Den trivelige teksten og tolkningspotensialet..... | 55 |
| 4.2.2 «Based on the original stories by Tove Jansson». Gjenfortelling eller nytt verk?..... | 58 |
| Litteratur..... | 61 |

1. Innledning

1.1 Historisk kontekst

«Du store min som tiden flyr, nå er det tid for eventyr ...» heter det i kjenningsmelodien som innledet de daglige episodene i barne-tv-adaptasjonen av Janssons Mummi-univers¹ for mer enn 20 år siden. Som barn av 90-tallet preget både bøkene og denne låten store deler av min oppvekst, og jeg er ikke alene om å vokse opp med Mummitrollet. I mer enn et halvt århundre har Janssons bøker vært modeller for nye bidrag til underholdningskulturen for både barn og voksne, og bøkene er oversatt til 43 språk (Terkka og Marten 2020).² I dag, 77 år etter utgivelsen av den første Mummi-boka, er Mummitrollet fortsatt en del av folks hverdag. De berømte trollene er i omløp på kinolerretet og teaterscenen, i bøker, på kopper, klær og kortstokker – ofte i nye, moderniserte former. I sin litterære karakteristikkk av Mummitrollbøkene fra 1967, skriver Sonja Hagemann at da hun skulle presentere forfatteren i en bokanmeldelse ti år tidligere, ble hun rådet til å erstatte «Tove Jansson» med «Mummitrollbøkene» i anmeldelsens tittel (1967: 9). Det betød ikke at forfatteren var ukjent i Norge, men det forteller oss at hennes univers allerede i 1957 var så pass veletablert at forfatternavnet var overflødig. Mummi-verdenen var blitt et begrep og et fenomen. Den samme tendensen kan vi se i utviklingen av nye produkter i dag.

Ideen til mummitrollenes verden ble til i skyggen av andre verdenskrig. Den første fortellingen ble påbegynt i løpet av de siste krigsårene og utkom i 1945. Riktignok fikk ikke Jansson beholde tittelen hun hadde laget selv. Mummitrollene var i denne boka ennå fullstendig ukjente. Forlaget vurderte ironisk nok navnets salgspotensial som lavt, og bestemte at «Småtrollene» var bedre (Ørjasæter 1985: 77). *Småtrollen och den stora översvämningen* er en fortelling om en katastrofe, men den handler også om en familie som blir til. På denne tiden var mummitrollene magre og hadde lange neser, men de var likevel nærmere de lyse og

¹ I oppgaven referer jeg til Janssons originalverk på originalspråket. Fordi personnavnene i Janssons univers er forholdsvis like på svensk og norsk, vil jeg bruke de norske navnene. I situatene vil jeg riktignok beholde de svenske. Det eneste navnet som skiller seg nevneverdig fra den svenske originalen, er Hufsa, som på originalspråket har fått navnet *Mårran*. Ordet «mummi» brukes på forskjellige måter, og bruken av liten og stor forbokstav i litteraturen til eller om Jansson har aldri vært konsekvent. I oppgaven bruker jeg stor forbokstav i egennavn som Mummitrollet, Mummimamma og Mummidalen. Når det er snakk om mummitroll i flertall, vil jeg bruke liten forbokstav. For ordsammensetninger som Mummi-bøker og Mummi-univers vil jeg derimot bruke stor bokstav og bindestrek.

² Det foreligger ulike opplysninger om hvor mange språk bøkene er oversatt til. Noen kilder viser til 60, andre til 49 eller 50. 43 er imidlertid det antallet det opplyses om hos både Moomin Characters' nettside moomin.com, og sist på nettsiden produsert av Finlands utenriksdepartement, *ThisisFINLAND*.

runde mummitrollene vi kjenner i dag enn de sorte, røddøde og hornutstyrte signaturfigurene Jansson tegnet i løpet av 1930-tallet (Karjalainen 2015: 134 og 142). Det var med utgivelsen av *Trollkarlens hatt* i 1948 at den internasjonale Mummi-begeistringen kom for alvor, og folk ville lage snart det ene, snart det andre av mummitrollene. Mummi-industrien hadde begynt, selv om det den gangen knapt var noen som ante hvilket omfang den kom til å få (Karjalainen 2015: 151). Allerede i 1950 ble den første boka utgitt i England med tittelen *Finn Family Moomintroll* og året etter i USA som *The Happy Moomins*. Interessant nok lot den spesifikke finske interessen vente på seg, og det var først med suksessen i Sverige og England at Mummi-bøkene ble oversatt til finsk (Karjalainen 2015: 166). Resten er historie, og i etterkant av suksessen fulgte Jansson opp med ti bøker om mummitrollene, hvorav fire ble utgitt som bildebøker for en yngre målgruppe.

Mummi-industrien begrenser seg ikke til produksjon av kommersielle produkter. Lenge har det også blitt produsert bøker på bakgrunn av Janssons univers, enten som nye produkter eller gjenfortellinger. I de senere årene har særlig to forlag utviklet nye bildebøker for barn i alderen fra tre til seks år basert på Janssons originalfortellinger. Bildebokseriene til britiske Penguin og svenske Bonnier Carlsen har tatt utgangspunkt i historier og elementer fra prosabøkene forfatteren opprinnelig skrev for eldre barn og voksne, og som i ettertid har gått under begrepet allalderlitteratur. Der Penguin har benyttet seg av store flater og klare farger i illustrasjonene sine, et uttrykk som kan minne om teknikken Tove Jansson selv brukte i noen av sine egne bildebøker for de yngste leserne, har Bonnier Carlsen valgt en mykere strek og en detaljrikdom som i større grad minner om illustrasjonene i Janssons prosabøker. Når det gjelder bruken av Janssons originalfortellinger, har de også her valgt forskjellige tilnæringsmåter og utgangspunkt.

1.2 Historiefortelling som gjenfortellingens kunst: adaptasjon, appropriasjon, tekstkritikk og -historie

«In the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception», skriver Linda Hutcheon i *A Theory of Adaptation* (1985). Adaptasjon er ifølge henne en universell menneskelig egenskap. Det å skape form og mening til omgivelsene våre er noe vi har gjort til alle tider. Adaptasjon handler om hvordan historier utvikler seg og muterer for å passe nye lesere i nye tider på nye steder. Vi gjenforteller, viser og møter tekster igjen og igjen. I prosessen forandrer de seg ved hver gjentakelse, men de er likevel gjenkjennelige (2006: 176f).

Det er åpenbart at de som velger å gjenfortelle eller bygge videre på allerede kjente litterære univers, har sine personlige grunner for først å bestemme seg for å foreta en adaptasjon, for deretter å velge hvilket verk de skal ta utgangspunkt i, og hvilket medium de skal gjøre det i. Alt fra økonomiske, lovmessige, kulturelle, politiske og personlige motiver og intensjoner spiller inn i adaptasjonsprosessen (Hutcheon 2006: 95). Hva selger? Hvem bør innvies i universet? Hvilke formidlingskanaler bør brukes for å øke verkets eller avsenderens kulturelle kapital? Særlig adaptasjoner fra litteraturen til TV-skjermen eller kinolerretet har vist seg å være innbringende når det gjelder det siste spørsmålet, og som vi allerede har vært innom, har mummitrollene funnet veien dit for lenge siden. Men den økonomiske kapitalen og det kommersielle aspektet er en vel så viktig pådriver for ønsket om å adaptere i utgangspunktet.

Adaptasjonsteorien tilbyr flere analytiske innganger, og blir diskutert i varierende sammenhenger innenfor et mangfold av litteraturvitenskapelige retninger. Litteraturforskere har til forskjellige tider lansert teorier om teksters sirkulasjon i verden og i nye tekster. Julia Kristeva utforsker intertekstualitetsbegrepet i essays som «The Bounded Text» (1980) og «Word, Dialogue and Novel» (1986), der hun lanserer teorien om at all tekst påvirker andre tekster i en rik og kulturell mosaikk i stadig utvikling. Begrepet finner vi også igjen hos Homi Bhabhas nå bestridte teorier om hybriditet, der han argumenterer for at ideer og ting blir repetert, omrokert og oversatt i tradisjonens navn (1995: 207). De får selskap av Gerard Genette med begrepet hypertextualitet. Han beskriver skriveprosesser basert på andre tekster som en «transgeneric practice» (1997 [1982]: 395). Ikke minst har adaptasjonsstudier med årene tilbudt et rikt begrepsleksikon: variant, versjon, transformasjon, imitasjon, revisjon, omskrivning og ekko er bare et utvalg av termene som blir brukt. Tekster som havner innunder noen av disse beskrivelsene, vil naturligvis bære med seg ulike, ofte motstridende, mål og intensjoner. Som et resultat vil adaptasjonsstudier foretrekke en form for åpen strukturalisme, der målet ikke er å bevise at en tekst lukker for alternativer, men snarere utforske pågående interaksjoner (Sanders 2016: 22). Adaptasjon skiller seg derfor fra teorier om hybriditet og hypertextualitet i form av å være en spesifikk prosess som innebærer en overgang fra én målgruppe til en annen. I sin adaptasjonsteoretiske studie *Adaptation and Appropriation* beskriver Julie Sanders denne overgangen først og fremst som et skifte av medium: fra roman til film, fra drama til musikal, eller fra prosa til teaterscenen (2016: 24).

Ifølge John Bryant i *The fluid text: A theory of revision and editing for book and screen* er adaptasjoner såkalte ustabile tekster. I begrepet ligger det et syn på adapterte tekster som tekster som eksisterer i mer enn én form, og de er på bakgrunn av denne forståelsen

materielle bevis på skiftende intensjoner (2002: 9 og 11). Et lignende syn finner vi hos Sanders, som understreker at adaptasjoner alltid vil være i dialog med andre adaptasjoner, i tillegg til kildeteksten. Adaptasjonsprosessen vil dermed alltid være konstant og pågående (2016: 31). Ifølge Sanders er adaptasjon ensbetydende med tilpasning; man tilpasser teksten og overbringer den til nye lesere og nye tider. I den forbindelse legger hun vekt på nytelsesprinsippet som følger med: Adaptasjoner sørger for at verket lever videre og kan nyttes i en annen form, og forlenger dermed fascinasjonen ved å lese. Men er kildeteksten nødvendig for forståelsen og nytelsen av teksten, eller fungerer den kun som en berikelse av den? Hvis vi forsøker å følge Sanders argumentasjon, er den nødvendig for sidestilte lesninger, og for at adaptasjoner i det hele tatt skal kunne ta form. Men man trenger ikke nødvendigvis kjenne til universet for å få glede av det (2016: 28).

Adapterte tekster signaliserer altså et forhold til originalteksten eller kildeteksten. Sanders deler adapterte tekster inn i to kategorier: Der den ene har et tydelig og synlig forhold til kildeteksten, og sånn sett ikke ville ha eksistert uten, trekker den andre uklare linjer til den opprinnelige teksten. I den siste kategorien vil ikke intertekstualiteten uttales, og spørsmål om plagiat og eierskap vil dermed være påtrengende. I begge kategoriene kan tekstene stå alene, men kjennskap til kildeteksten vil gjøre forståelsen dypere og opplevelsen bedre. For eksempel om man ser filmen *Apocalypse Now* med visshet om at den baserer seg på Joseph Conrads roman *Heart of Darkness*. Denne adaptasjonen vil falle inn under en av underkategoriene innenfor adaptasjonsbegrepet, med betegnelsen *analogue*. Karakteristisk for denne er at kjennskapet til kildeteksten ikke er nødvendig, selv om den ville ha tilført en annen dimensjon i opplevelsen av teksten. De analoge adaptasjonene er dermed ikke avhengige av tydelige referanser til kildeteksten for å oppnå en grad av selvstendighet.

Hva skiller så denne kategorien fra appropriasjoner? Approprierte tekster deler mange likheter med de analoge adaptasjonene. Iboende i appropriasjonen er imidlertid at «rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we identified as central to adaptation, here we have a more wholesale redrafting, or indeed recrafting, of the intertext» (2016: 38). Tilegnelsen signaliserer en reise vekk fra kildeteksten og mot et nytt kulturelt produkt og domene. Også her deler Sanders begrepet inn i to kategorier: *embedded texts* og *sustained appropriation*. Der den første kategorien betegner tekster som fungerer som en form for imitasjon av originalverkene, beskriver sistnevnte tekster som er mer bearbeidet og alluderende, der intertekstualiteten dermed er vanskeligere å oppdage. Det er altså snakk om en gradforskjell (2016: 36 og 49). På bakgrunn av forfatterens framlagte definisjoner, vil jeg imidlertid argumentere for at det også kun er en gradforskjell som skiller de adapterte og

approprierte tekstene i Sanders utredning. Det finnes ingen tydelig skillelinje – overgangen mellom adaptasjonens tilpasning og appropriasjonens tilegnelse er glidende.

Likevel kan vi til nød trekke fram tittelen som et mulig og konkret skillemerke fra Sanders gjennomgang, på tross av at hun selv ikke eksplisitt kategoriserer dette som et skillende element. Fra eksemplene hun legger fram i utredningen av adaptasjonsbegrepet, argumenterer hun for at adaptasjonens fulle effekt avhenger av publikums bevissthet om dens eksplisitte forhold til kildeteksten: «In expectation of this the most formal adaptations carry the same title as their source or informing text. Shared titles mobilize complex understandings of similarity and difference and might seem to invite comparative analysis [...]» (2016: 27). Basert på Sanders eksplisitte og mindre eksplisitte definisjoner, kan vi dermed konkludere med at gjenfortellinger som beholder den originale tittelen, bør kunne regnes som adaptasjoner av kildeteksten. Historier som derimot tilegnes en ny tittel, beveger seg i større grad bort fra originalteksten, og bør i de fleste tilfeller kategoriseres som et appropriert verk. Det må likevel understrekes at dette ikke er vanntette definisjoner, men snarere hjelpemidler i vurderingen av tekstene som er lagt til grunn for denne oppgavens senere analyser.

I essayet «Fortelleren» skriver Walter Benjamin et sted om den narrative praksisen at «storytelling is always the art of repeating stories» (1968: 91). Som Hutcheon også er inne på, har historiefortelling som gjenfortellingens kunst pågått så lenge vi har hatt ord og språk å fortelle med. Intertekstualitet er vitterlig kjernen i så å si all diktekunst. Det vil ikke dermed si at verkene nødvendigvis mister sin autonomi, og i den forbindelse virker både Sanders og Hutcheon å identifisere adapterte tekster som nye, selvstendige verk. For som Hutcheon tidlig skriver i sin definisjon: «an adaptation is derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary» (2006: 9). Med nye verker følger som regel, men ikke alltid, nye forfatternavn. Hvem som står som avsender av verket, kan vi trekke fram som et annet mulig skillende element. Om forfatteren lager et nytt åndsverk, eller simpelthen tilpasser det opprinnelige verket, vil ha betydning for kategoriseringen av verket som adaptasjon eller appropriasjon.

I sin gjennomgang virker Sanders å ta for gitt at adaptasjon og appropriasjon først og fremst dreier seg om et medialt skifte. I vårt tilfelle er det derimot ikke snakk om et skifte av medium, men av sjanger. Selv om Jansson fastslo at hun ikke først og fremst skrev for barn, er det likevel barna som har blitt den primære målgruppen for historiene om mummitrollene.³

³ Den primære målgruppen kan imidlertid sies å ha vært skiftende. I 2010, før den nye TV-serien bidro til fornyet interesse hos de yngste, uttalte Sophia Jansson at produktens største målgruppe var voksne (Marten 2010).

Dette får konsekvenser for de nye bildebøkene på markedet. Arbeidet med å tilpasse historiene til en ny og yngre generasjon lesere innebærer naturligvis i de fleste tilfeller store endringer og bortfall i tekstenes innhold, og det nye formatet fordrer også en forventet bevegelse mot flere illustrasjoner og mindre tekst. Disse endringene gjelder for samtlige av de nye bildebøkene, noe jeg vil komme tilbake til i analysen av de utvalgte utgavene. Men de deler også andre, ikke umiddelbart opplagte fellestrekk. Blant annet forsvinner flere av de nifseste partiene, og der historiens komposisjon før bestod av en hovedvei med flere sidespor, har forfatterne av de nye bildebøkene valgt å holde seg til hovedveien. Den rette plotlinjen fører til at flere episoder og karakterer forsvinner ut av historien. De karakterene som blir igjen, blir altså først og fremst færre, men de blir også «flate», for å bruke distinksjonen mellom runde og flate karakterer som E. M. Forster beskrev i en forelesningsrekke for et snaut århundre siden. De flate karakterene har som oftest en eller to definerte egenskaper, mens de runde på den andre siden har evnen til å utvikle seg. De faller dermed ikke innenfor det samme forutsigbare mønsteret som sine motsetninger (Forster 1927).

Når det er sagt, er dette motsetningsparet nødvendig i enhver historie. Man trenger som regel begge. Men spørsmålet om hva som utgjør en litterær karakter, for ikke å si en god en, har vært kilde til flere forskjellige framstillinger i narrativ teori.⁴ Når James Wood skriver om sitt eget forhold til begrepsparet rund/flat i *How Fiction Works*, tar han på sin side et oppgjør med opphøyelsen av de mer uforutsigbare karakterene: «I must concede that many so-called flat characters seem more alive to me, and more interesting as human studies, however short-lived, than the round characters they are supposedly subservient to» (2019: 89). Hos Dickens, hvis bøker er hittil ubestridte klassikere, florerer det for eksempel av flate karakterer. Jeg vil likevel argumentere for at hovedgrunnen til at de fungerer, er at de i egenskap av å være forutsigbare, skaper en nødvendig motvekt og balanse i historien. I de nye Mummi-bøkene består et overveiende flertall derimot av forutsigbare og flate karaktertrekk.

På bakgrunn av dette melder det seg en del spørsmål omkring tolkningen av verket. Hvor blir det av verket i de nye utgavene? Signaliserer Janssons opprinnelige utgaver en annen leseropplevelse og lesning enn en bildebok på 25 sider? I hvilken grad styrer utgavens illustrasjoner, forfattere, utgiver eller lignende vår oppfatning av innholdet i den boken vi holder i hånden? Spørsmålene som utviklingen av Janssons tekster åpner for, er av både bokhistorisk og adaptasjonsteoretisk interesse. Bokhistorien som tverrfaglig disiplin har

⁴ For de siste bidragene i denne diskusjonen, se blant annet Alex Wolochs *The One vs. the Many* (2003), Jannidis, Scheider og Eders (red.) *Characters in Fictional Worlds* (2010), John Frows *Character and Person* (2014), og Lina Varotsis *Conceptionalism and Exposition. A theory of Character Construction* (2019).

opphav i Robert Darntons banebrytende essay fra 1982, «What Is the History of Books?». Bøkenes «litterære» innhold overlot man til den samtidige nykritiske litteraturkritikken, som studerte litterære tekster løsrevet fra sin materielle og historiske kontekst. Bokhistorikeren interesserer seg derimot for nettopp disse sidene ved en tekst, og ser etter betydningene som ligger i tekstene som fysiske gjenstander (Darnton 2009). I en bokhistorisk undersøkelse må dermed materialiteten med i fortolkningen hvis vi søker å forklare hvordan tekster gjennomgår historisk forandring. I noen tilfeller kan det være essensielt å ikke undergrave de historiske, økonomiske og politiske prosessene som ligger bak produksjonen av tekster, da disse vil kunne avsløre dokumentariske sider ved dem (McGann 1991: 84).

Det er en av litteraturens store fordeler at nye lesere skaper nye tekster. På den måten kan historier leve videre og finne nye lesere på tvers av tid, noe som nesten utelukkende er en god ting. Det er derfor ikke denne oppgavens mål å komme fram til noen «riktig» lesning, men snarere å studere hvilke valg som er blitt gjort, og effekten av dem. Det interessante er med andre ord ikke *at* tekstene skiller seg fra hverandre, men *hvordan* de gjør det.

1.3 Problemstilling

Dette er bakgrunnen for den undersøkelsen jeg foretar, og forhåpentligvis vil analysen av de utvalgte bildebøkene kunne gi svar på spørsmål av typen: Hva har skjedd med Janssons originale fortellinger i overgangen til bildebokformatet med hensyn til form og funksjon? Hva sier utgiverens valg om forventninger og ønsker for målgruppen? For å kunne svare på dette, vil jeg analysere fire av bøkene i de nyeste bildebokseriene om Mummitrollet opp mot Janssons verk. Jeg vil her undersøke tekstenes historie og eventuelle plot- og karakterendringer, og til slutt gjøre en sammenligning av språket i tekstene. For å kunne si noe håndfast om språkendringer og eventuelle forenklinger, vil jeg måle lesbarhetsindeksen i de originale tekstene opp mot én representant fra hver av de nye bildebokseriene. I løpet av oppgaven vil jeg komme til å kommentere flere av Janssons egne bildebøker, før jeg i siste kapittel gjør en analyse av én av dem. Til slutt vil dette gi meg grunnlag for å gjøre en komparativ vurdering av de originale bildebøkene og de adapterte/approprierte.

1.4 Tekstutvalgelse

I tilfelle den lett avhengighetsskapende melodien har forlatt leserens hjerne allerede, minner jeg om 90-tallets kjenningsmelodi én gang til: «Så er han her på ny igjen, vårt Mummitroll er alles venn [...]». For nå er han vitterlig her på ny, og det er ikke første gang han dukker opp i

ny drakt og i nytt format. I årenes løp har det ikke skortet på nye Mummi-bøker tilpasset de aller yngste leserne, og de siste bidragene er det altså britiske Penguin og svenske Bonnier Carlsen som står for. Disse bildebøkene oppgis å være basert på Janssons originalfortellinger og er beregnet på lesere i aldersgruppen 3–6 år. Siden har henholdsvis Cappelen Damm og Vigmostad & Bjørke sørget for å tilgjengeliggjøre disse på det norske bokmarkedet. Penguin lanserte sin første bildebok i 2010, og har siden fulgt opp med ganske nøyaktig én bok i året. Det svenske forlaget utga sitt første bidrag i 2018, og har i likhet med det britiske forlaget hatt en stødig og forutsigbar produksjon. I 2020 utga de hele tre billedbøker om Mummitrollet, der to av historiene først ble utgitt i samleutgaven *Sagor från Mumindalen*, en av de første bøkene de ga ut i 2018.

Mummi-bøkene fra Penguin og Bonnier Carlsen teller i alt 19 bildebøker. Noen av bøkene ligner i stor grad på den adapterte teksten, mens andre skiller seg såpass mye fra Janssons originale fortellinger at historienes utspring vanskelig kan plasseres. Dette gjelder særlig i Penguins tilfelle, der det oftere enn hos Bonnier Carlsen hender at elementer fra flere historier er brukt i én og samme fortelling. For å kunne si noe om serienes likheter og ulikheter, har jeg studert alle utgavene, men på grunn av oppgavens omfang vil jeg i hovedsak undersøke og kommentere den første og den siste utgivelsen i hver av bildebokseriene. På den måten vil jeg også kunne si noe om serienes utvikling. Fordi Bonnier Carlens tre siste utgivelser først ble publisert i samleutgaven fra 2018, vil primærmaterialet for undersøkelsen bestå av det svenske forlagets *Julen kommer till Mumindalen* fra 2018 og *Muminrollen och Havsorkestern* fra 2020, og Penguins *Moomin and the Birthday Button* fra 2010 og *Moomin and the Midsummer Mystery* fra 2021.

Disse bøkene er basert på henholdsvis *Trollkarlens hatt*, *Muminpappans memoarer* og en novelle fra samlingen *Det osynliga barnet* fra 1962. De to første bøkene gjennomgikk en større revisjon av Jansson selv da forleggeren i forbindelse med utgivelsen av den siste boka om mummitrollene produserte nye utgaver av bøkene i 1967 (Karjalainen 2015: 135). Jeg vil derfor forholde meg til forfatterens siste hånd på verkene (*Ausgabe letzter Hand*) fra henholdsvis 1968 og 1969, fordi det er disse utgavene som fortsatt blir lest og utgitt, og som med stor sannsynlighet har blitt brukt i arbeidet med adaptasjonene. Jeg vil likevel kort kommentere endringene der det er hensiktsmessig med tanke på utviklingstrekk og kommersialisering.

2. Jus og gjenbruk

2.1 Fra allalderlitteratur til barnelitteratur

Forfattere blir ofte spurt hvem de skriver for. Da Tove Jansson fikk spørsmålet i 1964, svarte hun at det var for seg selv, og ikke for barn – i hvert fall ikke først og fremst. Ifølge forfatteren selv, henvendte fortellingene hennes seg trolig til et nurk, i betydning de som har vanskelig for å passe inn, de som er utenfor og på grensen. Fordi hun ikke egentlig skrev for barn, var Mummi-bøkene heller ikke særlig oppdragende, snarere tvert imot. Forfatteren var dermed ikke redd for å oppsøke det fryktelige, det mørke og farlige. Skrekken fantes overalt, mente Jansson, og det å innrømme glede og frykt var ifølge henne veien til kontakten med de enkle tingene i livet som de voksne lett glemmer (Karjalainen 2015: 135).

Selv om de fire bildebøkene hun skrev selv har en åpenbart yngre målgruppe, skyr hun ikke katastrofene eller de vanskelige følelsene her heller. De kan i det store og hele sies å være selve essensen i bøkene. I *Den farliga resan* (1977) opplever hovedpersonen misnøye og melankoli overfor tilværelsen. Hun ønsker at noe farlig skal skje, så ikke hver dag er lik og alt så kjedelig! Illustrasjonene i boka er mørke, fargene grumsete og penselstrøkene sveipende, raske og utålmodige. I *Vem ska trösta knyttet?* (1960) skildrer Jansson det dype behovet for tilhørighet som finnes i oss alle. Her har det redde og sjenerte knøttet, Janssons impliserte leser, til og med fått hovedrollen.

Men mummitrollenes popularitet vakte også motsatte holdninger. Disse oppstod særlig i forvirringen rundt hvorvidt historiene om mummitrollene var ment for barn eller voksne, og det følte umulig å tenke at en bok kunne passe for begge. Jansson erkjente selv at Mummi-bøkene representerte en virkelighetsflukt, og fortellingenes mange nivåer er tydelige alt i den første boka fra 1945. Det er en egenskap vi finner igjen i resten av forfatterskapet, som gradvis fjerner seg fra den barnlige leseren. Dette har forvirret både forleggere og deler av det lesende publikumet, som mente at bøkene burde være enten barne- eller voksenbøker, ikke både–og. Særlig i de politiske 1970-årene vakte mummitrollenes språkbruk, røyking og palmevindriking avsmak hos Mummi-opposisjonen og hos dem som savnet en oppdragende, politisk eller belærende tendens i bøkene (Karjalainen 2015: 136, 142 og 151).

Som en motsats til datidens opposisjon finner vi i dag dem som tvert imot opponerer mot tendensen til å slipe ned de mange lagene i Janssons litteratur i overgangen til et nytt format. Som Marie Alming skriver i artikkelen «Uten ironi forvitrer Mummidalen», var hun i utgangspunktet positivt innstilt til at en av hennes yndlingsnoveller, «Bärettelsen om det

osynliga barnet», nå ble tilgjengelig for yngre lesere (2021). Ikke bare er det en fortelling som oppfordrer barnet til å tørre å ta plass, den kan også lære barneleseren (og høytleseren) om hvordan voksnes bruk av ironi kan gjøre stor skade på et barns selvfølelse. I fortellingen blir Ninni usynlig som følge av en ufyselig tante som hadde tatt hånd om henne, og Tootikki forklarer overfor Mummifamilien hvordan det hele henger sammen: «Jag träffade tanten och hon var hemsk. Inte arg, förstår ni, sånt kan man begripa. Hon var bara iskall och ironisk» (Jansson 1962: 102). Mummitrollet representerer barneleseren idet han spør Tootikki hva det vil si å være ironisk, hvorpå Tootikki forklarer med et eksempel. Siden konkluderer de begge med at ironi er noe særdeles ubehagelig.

I artikkelen påpeker Alming at ordet ironisk og den påfølgende forklaringen er fjernet fra Bonnier Carlsens nye bildebokversjon *Mumintrollen och den osynliga gästen*. Denne omgjøringen fører til et resultat som i hennes øyne skaper et forvirrende budskap. I originalen spør Lille My om ikke Tootikki julte opp den fæle tanten, men får til svar at det ikke lønner seg med ironiske mennesker. Svaret illustrerer avmaktsfølelsen man sitter igjen med i møte med mennesker med dette personlighetstrekket, og poenget i novellen er at Ninni må tørre å uttrykke følelsene sine, både sinne og glede, for å bli synlig igjen. Ifølge Alming skaper bildebokversjonen derimot et paradoks i holdningen til slåssing når ironien forsvinner: Det hjelper ikke å jule opp kjipe mennesker, men Ninni må lære seg å slåss for å bli synlig igjen (2021).

Også barnebokkritikeren Morten Olsen Haugen peker på det han mener er en overforenkling av Mummi-universet i de nye bøkene rettet mot de yngste leserne. For ham er tvetydigheten i bøkene en forutsetning for bøkens største styrke, nemlig fleksibiliteten knyttet til de mange lese måtene. I sin gjennomgang av et utvalg nye bildebøker i anmeldelsen «Den mangfoldige Mummidalen» oppdager han særlig at man i nyere tid rendyrker de personlighetstrekkene som figurene etter hvert har blitt kjent for gjennom de populærkulturelle versjonene fra Mummidalen. Ifølge ham blir figurene og fortellingene dermed flatere, tryggere og jevnere. Når det er sagt, understreker han at de nye bøkene viser både potensialet og dilemmaet med Mummitrollet i dag: «Mummifamilien har de samme fortrinnene [...] som Hundremeterskogen har: Det er mange nok karakterer til å befolke ei hel pekebok, og karakterene har så fleksible personligheter at de fungerer både i ei pekebok for toåringen, til høytlesning for åtteåringen og til egenlesning for eldre» (Haugen 2020). Når barnebokfigurer blir merkevarer, er det tross alt en større sjanse for at de blir oppdaget, brukt og lest. Hvis folk ønsker seg pekebøker, bør de få det uten at puristene rynker på nesa, ifølge Haugen. Jeg stiller meg i utgangspunktet bak artikkelforfatterens utsagn, men det vil likevel

være interessant å undersøke hva denne omgjøringen går på bekostning av. Spesielt i tilfeller der utgiverne åpent meddeler at gjenfortellingene baserer seg på Janssons originalfortellinger, og ikke på hennes karakterer og univers alene. Før jeg går i gang med undersøkelsen, vil det derfor være nyttig med et historisk tilbakeblikk på bruken av Janssons univers. Det vil også være nødvendig med en forståelse av hvilke rammer og krav rettighetshaverne opererer med i dag.

2.2 ”Det har i det minste blitt laget *ett slips*”: Den kommersielle interessen, rettigheter og lisenser knyttet til Janssons univers

Historien om gjenbruken av Janssons univers⁵ er lang og omfattende. Det var først med tegneseriestripene at berømmelsen for alvor kom Tove Janssons vei, sammen med forespørslene om bruken av de populære trollene. Finland kom som nevnt overraskende sent på banen i sin forståelse av dette universets potensial, og i 1954 uttrykte en nyhetsartikkel den finskspråkelige pressens lunkenhet overfor Janssons internasjonale karriere. Den finske London-korrespondenten stiller spørsmål ved kvaliteten til den populære serien, og legger tørt til at det i det minste har blitt laget ”ett slips” på bakgrunn av forfatterens univers. En større undervurdering skal man lete lenge etter – slipset var nemlig den beskjedne begynnelsen på en Mummi-vareproduksjon som i dag har vokst til ufattelige proporsjoner (Karjalainen 2015: 198). Den kommersielle interessen begynte med det britiske aviskonsernet Associated Newspapers’ ønske om å bestille en tegneserie til avisen *The Evening News* i etterkant av den amerikanske og britiske suksessen bøkene hadde fått tidlig på 50-tallet. Jansson, som på denne tiden lenge hadde levd med gjeld og pengemangel, skrev under på en syvårskontrakt. Hun så for seg at om hun ble kvitt pengebekymringene, ville hun få mer tid til å konsentrere seg om å male. Hun kunne ikke ha tatt mer feil. I begynnelsen resirkulerte hun bøkens historier og grunntemaer, og behandlet temaer som var viktige for henne selv. På tross av det konstante publiseringspresset var hun opptatt av at alt skulle gjøres skikkelig. Hun var faktisk den første serietegneren som gjorde noe ut av rammene mellom de kvadratiske tegningene, og brukte mellombjelkene som skiller tegneserierutene som en del av fortellingen. På sitt mest utbredte hadde serien tjue millioner lesere fordelt på førti land. Tegneserieproduksjonen ble

⁵ I løpet av denne oppgaven vil jeg komme til å referere til Janssons historier om Mummidalen som et *univers*. I betydningen legger jeg at handlingen i Janssons verden er lagt til et tenkt og imaginært univers som ligner vårt, men som ikke inneholder noen form for lokalisering, hendelser eller figurer fra den virkelige verden (Todorov 1980: 25). Dette er et av de mest framtrædende sjangertrekkene ved fantastisk litteratur, en samlebetegnelse for litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig, og som Mummi-bøkene kan sies å tilhøre.

imidlertid altoppslukende. Først og fremst artet arbeidet seg som en kilde til utmattelse og depresjon, men det ble også en trussel for kunstneren i henne. Hun anså seg selv først og fremst som billedkunstner, tross alt. Etter hvert tok derfor broren Lars over ansvaret, og tegnet og skrev stripene fram til 1975 (Karjalainen 2015: 194–197).

Fra midten av 50-tallet eksploderte interessen, og i det lengste forsøkte Jansson å overvåke produksjonen og uttrykke ønsker for den kunstneriske utformingen. Et tiår senere skriver hun imidlertid i et brev at hun er redd publikum vil gå lei av å se mummitrollene på alle mulige gjenstander, og at hun derfor har besluttet å kun beholde dem i eksisterende copyrights. Dette var før gjennombruddet i Japan, før filmatiseringer, TV-serier og den kontinuerlige voksende interessen (Westin 2007: 298f). Som følge av suksessen innså Jansson at hun trengte hjelp til å administrere alle de kommersielle forespørslene, og med det ble selskapet Moomin Characters etablert. I dag er foretaket et av Finlands mest lønnsomme. Mummi-merkevaren har med årene utviklet seg til å bli blant de 20 mest solgte merkevarene i verden, og det stilles strenge krav til gjenbruken av Janssons univers.⁶ Fra 50-tallet til i dag har Moomin Characters fungert som den endelige beslutningstakeren i utarbeidelsen av nye Mummi-produkter. I 2016 overlot selskapet imidlertid Janssons forlags- og lisensrettigheter til sitt nyoppstartede rettighets- og varemerkeagentur Rights & Brands, som ved siden av Janssons forvalter rettighetene til en rekke kjente nordiske merkevarer på det internasjonale markedet.

Det fantes en dyp ambivalens i forfatterens forhold til mummitrollene, som ble skjerpet gjennom årene. Om splittelsen som fantes mellom de rene fortellingene og alt de førte med seg av avtaler, forhandlinger og sosiale plikter, skriver forfatteren i 1955: ”Och serier och affärskorrespondens och advokater och ett oändligt bråk där alla vill ha mig att skriva under kontrakt och försöker plocka agenturer och tillverkningsrättigheter av varandra” (sitert hos Westin 2007: 293). Etterspørselen ble etter hvert så omfattende at Jansson selv ikke maktet å holde i det, og forlagene fikk operere relativt fritt. Fenomenet, som det nå var blitt, begynte å leve sitt eget liv utenfor hennes ord og bilder, og utenfor hennes kontroll. Med noen unntak strekker den kommersielle utnyttelsen seg ikke til historiene på dette tidspunktet. Det er først senere, når hun har lagt historiene om Mummitrollene bak seg, at ”nye” bøker produseres, fortalt og tegnet av andre enn opphavskvinnen selv (l.c.). Rettighetsansvarlig i Rights & Brands, Anna Lawrence, kan fortelle at man på denne tiden

⁶ Opplysningene stammer fra mitt intervju med rettighetsansvarlig i Rights & Brands, Anna Lawrence, 8. april 2022.

kunne finne historier som i stor grad avvek fra Mummitrollenes kjente univers, der karakterene blant annet kunne finne på å kjøre både bil og fly. Dette brøt sterkt med den i utgangspunktet anti-kapitalistiske verden Jansson hadde skapt. Universet ble utsatt for de samme ukontrollerbare strømmingene etter at filmrettighetene ble solgt til Japan på begynnelsen av 90-tallet, noe som resulterte i en flodbølge av nye produkter. De avvikende tilskuddene i Mummi-produksjonen ble imidlertid trukket tilbake da Janssons niese, Sophia Jansson, kom inn i selskapet som medeier og *creative director* i 1997. Hennes visjon var å begynne på nytt med blanke ark og stille krav om at alle nye produkter skulle være tydelig koplet til Janssons verk og Mummi-verdenen.⁷

Lawrence understreker at selv om det kan virke som om bokproduksjonen basert på mummitrollenes verden er stor og omfattende i dag, er det faktisk få forlag som får tillatelse til å gjøre egne endringer. Britiske Penguin står for den mer pastellaktige stilen, som minner om den Japan innførte på 90-tallet. Macmillan, et annet britisk forlag, produserer på sin side først og fremst bøker basert på TV-serien ”Moominvalley” fra 2019. I Sverige står Bonnier Carlsen for landets nytgivelser, mens det i Finland er to forlag som står med rettighetene. Alle har sin egen måte å videreformidle Janssons historier på, selv om grunnessensen er at de må forholde seg strengt til forfatterens univers. Den omfattende godkjenningprosessen er én av årsakene til konsentrasjonen av forlag. Men det økonomiske aspektet, såvel som forlagenes markedsføringspotensial, spiller også en viktig rolle. Blant innskrenkingene forteller Lawrence at nye forfattere og illustratører får anledning til å stå som avsendere på omslaget, men at de kun får royaltys av salget i sitt eget hjemland. Gjenfortellere blir på denne måten invitert til et samarbeid, der Tove Janssons tekster utgjør grunnlaget. Ved internasjonale salg må forlagene først søke godkjenning hos Rights & Brands, og om salget godkjennes, går royaltys til Moomin Characters. I godkjenningprosessen vil agenturet først og fremst ha forlagenes markedsføringspotensial i tankene, og vil vurdere hvem som best kan forvalte bøkene og merkevaren. Det er også forklaringen på hvorfor det i dag bare er noen få – ofte store – forlag som har førsterett til å kjøpe rettighetene eller oversettelsene.

Hvordan kommer de så fram til hva som kan godkjennes innenfor rammene de har satt? Som eksempel kan vi ta for oss nettopp Bonnier Carlsens og Penguins tilnæringsprosess. Bonnier Carlsen har i sitt arbeid med den nye bildebokserien om Mummitrollet hatt en tydelig plan om at gjenfortellingene skulle ligge nærmere Janssons egne fortellinger. I dette tilfellet har vi å gjøre med en bildeboktolkning av historiene, som blir

⁷ Fra intervju med rettighetsansvarlig i Rights & Brands, Anna Lawrence, 8. april 2022.

fortalt på en måte som er tilnærmet lik originaltekstene, men tilrettelagt for en yngre målgruppe. Forenklingen er blitt gjort med et mål om at bildebøkene skal fungere som en inngangsport for leseren, for på den måten å kunne lede til en nysgjerrighet på Janssons romaner. I godkjenningsprosessen sender de først et forslag til hvilken historie de ønsker å bearbeide, fra hvilken originalbok og fra hvilken *storyline*. I forbindelse med utarbeidelsen av nye produkter innenfor Janssons univers fungerer Rights & Brands som et filter mellom partene – det er hos dem forslagene først godkjennes, før de sendes til detaljert vurdering hos moderselskapet Moomin Characters. Hos Moomin Characters opererer de med to vurderende team; ett som vurderer teksten, og ett som vurderer illustrasjonene, og som til slutt godkjenner valget av *ghost*-illustratør.

På tross av at forlagene opererer med samme avtalevilkår, artet prosessen hos Penguin seg annerledes. Den tekstlige og visuelle utformingen av disse bildebøkene framstår som mer vilkårlig og fører dermed til at de lettere faller inn under appropriasjonsbegrepet. På spørsmål om graden av samarbeid mellom utgiveren og rettighetshaverne, innrømmer Lawrence at i motsetning til Bonnier Carlsens bøker er bildebøkene fra Penguin et resultat av et redaksjonelt arbeid, der flere illustratører og forfattere har samarbeidet opp gjennom årene. Penguin er det forlaget som har beveget seg lengst unna rettighetshavernes konsept, og ifølge Lawrence ville agenturet kanskje ha vurdert saken annerledes i dag, hadde det ikke vært for den britiske bildebokseriens store suksess. Penguins serie har utviklet seg til å bli et tydeligere kommersielt produkt, som i større grad fungerer som en *stand-alone*, understreker hun.

Likevel er serien fra Penguin for unntaket å regne på bokfronten i nyere tid. Ifølge Lawrence er det ingen bøker om Mummitrollet som kommer ut på markedet uten å ha blitt nøye gjennomgått av rettighetshaverne. I 2010 uttalte Sophia Jansson bekreftende at vurderings- og godkjenningsprosessen var blitt strammet inn de siste årene. I artikkelen publisert på nettsiden *This is Finland*, kan hun fortelle at før hennes egen inntreden i familiebedriften, var det tanten som først bestemte hva som var et levedyktig og mulig Mummi-produkt, før Lars Jansson overtok ansvaret: "In general I think our values and guidelines haven't really changed. You don't use Moomin in politics, or in connection with violence. You'd like to develop Moomin products as some sort of extension of what the Moomins represent in general, their philosophy" (Marten 2010). Så gjenstår det å se hvordan denne visjonen kommer til uttrykk i de nye bildebøkene.

3. Undersøkelsen

3.1 Julen kommer til Mummidalen

3.1.1 Teksthistorie

«Mamma, vakna, sa Mummitrollet förskräckt. Nånting hemskt har hänt. De kallar det jul» (Jansson 1962: 156). Mummitrollets replikk stammer fra avslutningsnovellen i samlingen *Det osynliga barnet och andra berättelser*, novellen Bonnier Carlsen opplyser om å ha basert sin nye bildebok på. Novellen ble først utgitt på oppdrag av *Svenska Dagbladets* julebilag i 1956, og ble siden innlemmet i novellesamlingen i en lettere bearbeidet versjon i 1962 (Westin 2007: 310f). Novellesamlingen er en ganske annerledes Mummi-bok. Det er ikke en sammenhengende eventyrhistorie, faktisk er det ikke én historie i det hele tatt. Selv om Jansson har operert med episodiske romaner og prosabøker tidligere, står historiene i denne boka på egne bein, løsrevet fra hverandre. Forfatteren kalte den selv «en novellesamling for barn» (Karjalainen [2013] 2015: 234). Her befinner ikke de store hendelsene seg i eventyr og katastrofer og handlingsdrevne historier, men i større grad på et mellommenneskelig nivå. Spenningen blir til av forholdene mellom skapningene, av forskjellene og sammenstøtene mellom personlighetstrekkene deres, som vi har sett i tittelnovellen om det usynlige barnet. Jansson skriver med et sterkt psykologisk grep i denne boka, som snarere kan tenkes å være skrevet for voksne, selv om de kjente karakterene åpner for gjenkjennelse også hos barneleseren.

Det er forresten ikke helt sant at katastrofene uteblir. Katastrofetematikken er fortsatt til stede, både i novellen om Filifjonka som bestandig frykter katastrofen, og i novellen som fungerer som det svenske forlagets modell for bildebokomgjøringen. I «Granen» er det nemlig også *frykten* og spenningen for katastrofen som spiller hovedrollen og driver fortellingen videre, selv om det katastrofale aldri inntreffer. I denne historien ligger katastrofen tvert imot i karakterenes manglende evne til å oppdage nestekjærlighet og hygge i en stund som blir overskygget av altoppslukende forventninger og gjøremål – kort og godt har de vanskelig for å oppdage livets gleder. Som vi har sett i tilfellet med tegneseriestripene, kan det virke som om det i kunstneren Jansson bodde en særlig motstand mot avisoppdrag. Novellen skriver hun nemlig, ifølge seg selv, under en «oerhörd olust», men for leseren merkes ikke denne smerten det grann (sitert hos Westin 2007: 310f). Følelsen av ulyst i møte med teksten har hun tvert

imot overført til de stressende utøverne av julens besynderligheter, mens mummitrollenes eneste ønske er å sove videre i påvente av våren.

I «Granen» benytter Jansson seg av underliggjøringens prinsipp når hun skildrer hvordan julen ser ut for dem som aldri har opplevd den før. Midt i mummitrollenes sedvanlige vintersøvn dumper Hemulen gjennom takluken på loftet for å vekke dem og fortelle dem at julen er på vei. Innbyggerne i dalen står på hodet i forberedelser, men hvem *er* egentlig denne Julen, og hvorfor er alle så redde for den? Mummitrollene forsøker å gjøre som de andre – alt for å blidgjøre vinterens uforståelige krefter. Gjennom stadige innspill får familien vite at de må ordne med tre, pynt, mat og gaver. Granmotivets inntreffer først med en påminnelse fra Hemulens tante, idet familien står på taket av Mummihuset og iakttar den hvite bomullen som har dekket Mummidalen: «Tydligan behöver man en gran för att klara sig, funderade pappan. Jag förstår ingenting» (Jansson 1962: 157). Granen feller Mummipappa i naboen Gafsas hage, men hun er så stresset at hun ikke engang enser det, idet hun kommer løpende med favnen full av gaver. Hun gir dem imidlertid en annen ledetråd, når hun i forbifarten kommer på at hun har glemt å kle sitt eget tre.

I mellomtiden har Mummimamma bedt et kaldt, lite knøtt inn på te. Knøttet forklarer at granen ikke skal kles med klær, men med pynt. Etter at familien har pyntet treet med de vakreste tingene de kan finne, kommer Hemulens tante forbi på sparken igjen. Denne gangen minner hun dem på at de må lage mat til julen. Når maten er laget og lysene i treet er tent, senker roen seg sakte, men sikkert i dalen. Den eneste som fortsatt virrer rundt med handlelisten sin, er Hemulen. Han gremmes over at det blir mer og mer presanger for hvert år, og trollene skjønner at de også må lete fram presanger til den mystiske julen. Til slutt ligger presanger med påskriften «Til Julen» og Mummimammans omhyggelige tilberedte julemat under en julegran pyntet med skjell, smykker og en stor silkerose i toppen, og mummitrollene venter urolige og spente på den forferdelige katastrofen. Da hvisker et av knøttene «Glad jul», og forklarer for Mummifamilien at julen allerede har kommet. Knøttene ser beundrende på alt Mummifamilien har stelt i stand. Familien bestemmer seg for å ta sjansen på at julen ikke blir sint, og gir de blyge og sjenerte vesenene muligheten til å feire jul for første gang.

I «Granen» kolliderer storsamfunnets forventninger helt tydelig med Mummifamiliens levemåte, men gjennom en kombinasjon av originalitet, kreativitet og tilpasning lykkes familien med å skape en juleversjon som er bedre enn den tradisjonelle. Først og fremst handler julen om omtanke og godhet, synes forfatteren å si med denne historien fra 1962, og gjennom de uvitende trollenes øyne utspiller det seg komiske og rørende situasjoner som vil

være både gjenkjennelige og tankevekkende for leseren. Hva skjer så når Mummitrollenes julefeiring finner veien inn i 2018?

3.1.2 Plot

I kolofonen til bildeboka *Julen kommer till Mumindalen* opplyser utgiveren om at den nye historien er basert på Janssons julenovelle. Dette er den første boka i Bonnier Carlsens nye satsing på Mummi-universet som bildebøker, og ved første øyekast kan det virke som om gjenfortellingen har beholdt de aller fleste elementene fra originalen. Historien åpner på samme måte, med Hemulen som varsler at julen er i ankomst. I likhet med gangen i novellen, klyver også her familien opp på taket og undres over all snøen som har lagt seg over Mummidalen. Her får de også beskjed om at de må hogge en gran, og Mummimamma inviterer et ynkelig lite knøtt inn på en kopp te før pappaen, Mummitrollet og Snorkfrøken drar på juletreleting. Til forskjell fra originalteksten drar familien denne gangen ut i skogen, og pappaen feller dermed ikke treet i naboens hage. Likevel får de omtrent på samme måte, og i samme rekkefølge, rede på hva som må gjøres i stand til jul. Historien slutter her også med at Knøttet og slektningene får feiret jul for første gang.

I løpet av knøttenes julefeiring under det underlige juletreet, bemerker Knøttets onkel at det burde ha vært en stjerne i toppen, og ikke en rød silkerose. Knøttets svar oppsummerer i grunn hele budskapet med Janssons novelle: «Är det nu så stor skillnad bara idén är den riktiga?» (Jansson 1962: 167). Det er tanken som teller. Samfunnets forventninger er ikke like viktige. Denne setningen er utelatt fra den nye bildebokversjonen, men de nye forfatterne har likevel klart å beholde budskapet om at nestekjærlighet og omtanke er det viktigste med julen, og at de enkle gestene, de som kommer fra hjertet, er de viktigste. Dette illustreres særlig gjennom Mummitrollets siste kommentar, der han reflekterer over den uteblitte katastrofen: «– I alla fall är jag inte rädd för Julen längre, sa Muminrollet och gäspade. Hemulen och Filifjonkan och de andra måste ha missuppfattat alltsammans på något vis» (Davidsson, Haridi og Jansson 2018: 33). De nye forfatterne har etter min mening klart å beholde Janssons problematisering av avmaktsfølelsen i forbindelse med å bli ignorert i møte med de voksnes juleforberedelser, representert ved de øvrige innbyggerne i Mummidalen. Selv om noen episoder er endret, og noen karakterer erstattet med andre, er handlingstrådene og rammen for historien den samme.

Det er først når en går teksten etter i sømmene, at en oppdager større avvik fra originalteksten. Endringene som er gjort, vitner først og fremst om at forlaget og de nye

forfatterne har følt et behov for å etablere universet for den nye generasjonen lesere, som ikke nødvendigvis vet mye om mummitrollenes liv og væremåte fra før. Blant annet er det innledende avsnittet i den nye bildeboken en omskrivning av et avsnitt i Janssons novelle. Avsnittet fra originalteksten «Granen» ser slik ut, og befinner seg på novellens andre side:

«Därnere låg muminfamiljen i vinteride som vanligt. De hade sovit i flera månader och tänkt fortsätta med att sova ända till våren. Sömnen hade gungat dem lugnt och behagligt genom en enda lång varm sommareftermiddag. Nu kom det plötsligt in oro och kall luft i mumintrollets drömmar. Och så var där nån som drog täcket av honom och skrek att den var utlessen och att det blev jul.» (1962: 156)

Til sammenligning begynner den nye bildeboken fra 2018 slik:

«Det var vinter i Mumindalen. Havet låg tyst och orörligt under isen, småkrypen sov långt nere i jorden och under sina täcken låg muminfamiljen och sov sin långa vintersömn. De hade sovit sen oktober och tänkte sova ända till våren, som de gjorde varje år.» (2018: 8)

Resten av avsnittet er bakt inn i Hemulens inntreden:

«En kall och orolig vind blåste in i Mumintrollets drömmar. Långt inifrån täcket hördes en djup suck. Trollet ville ju bara fortsätta sova och drömma om soliga sommareftermiddagar. Men det fick han inte, för nu drog Hemulen täcket av honom och skrek att han skulle vakna.» (2018: 11)

Lignende omskrivninger finner vi flere steder i løpet av den nye historien. I den norske oversettelsen av den svenske bildeboka, er adjektivet «orolig» interessant nok utelatt i beskrivelsen av den kalde vinden (2019: 11). Om dette er en bevisst handling fra Vigmostad & Bjørke, eller rett og slett en forglemmelse, er ikke godt å si. Likevel skal vi komme til å se at utelatelser av negative følelser er en gjenganger i flere av de nye bildebokadaptasjonene. Det skal jeg senere komme tilbake til.

Hemulens gule votter er blant de andre detaljene som er utelatt i bildebokversjonen. I «Granen» glemmer han vottene på taket, og etterpå kan han ikke huske hvor han har lagt dem. Senere forsøker Mummitrollet å minne Hemulen om vottene han har glemt, men Hemulen er så fordypet i handlelisten sin og alt han må rekke at han ikke legger merke til trollets kommentar. Faktisk rammer Hemulens votter inn hele julefortellingen når mummifamilien til slutt legger dem ut på verandaen så Hemulen skal se dem, før de legger seg i vinterdvalen sin igjen (Jansson 1962: 167). I likhet med Gafsa, illustrerer Hemulens reaksjoner at stress og uro er kilde til forglemmelse og manglende tilstedeværelse. Ingen av dem oppfatter det som utspiller seg rett foran øynene på dem. Mummitrollene illustrerer på den annen side at det å glede andre ikke trenger å være så komplisert, og at en liten gest kan bety mye.

3.1.3 Karakterer

En større endring, som vi allerede har vært innom, og som for så vidt skal vise seg å gjelde for samtlige av de nye bildebokadaptasjonene, er at de nye forlagene velger å framheve og konsentrere seg om få karakterer. I novellen fra 1962 er det Hemulens tante som raser forbi Mummihuset både én og to ganger – først for å fortelle dem at de må skaffe seg en gran, deretter for å kommentere den underlige pyntingen deres og minne dem på julematen. I den nye versjonen er tanten først erstattet av en person som kun beskrives som en «bekjent av familien», deretter av Filifjonka, som nå står for de siste innspillene. Når granhuggingen i den nye bildeboka flyttes fra naboens hage og ut i skogen, forsvinner også Gafsa ut av historien. Konsekvensen av denne utelatelsen er at historien mister en humoristisk episode som på en finurlig måte illustrerer hvordan julestresset kan føre til at vi blir så opptatt av det som i virkeligheten ikke betyr noe, at vi glemmer å løfte blikket og se det eller dem som omgir oss. Så kan en jo undre seg om utelatelsen og sceneskiftet skyldes et ønske om færre karakterer, et karakterbytte til fordel for den mer kjente karakteren Filifjonka, eller om det rett og slett skyldes et moralsk standpunkt om at det ikke er greit å stjele trær fra andres hager. Men en vel så sannsynlig årsak er at de nye forfatterne har et visst antall tegn å forholde seg til. Samtlige av bøkene i Bonnier Carlsens serie består av 40 sider, og følgelig må forfatterne gjøre en vurdering av hva som skal få plass i gjenfortellingen, og hva som bør utelates.

Ved ett tilfelle får historien en tilleggs-karakter, som merkelig nok verken opptrer i originalteksten eller den nye bildeboka. På figur 1, som viser bildebokas omslag, kan vi se mummifamilien og knøttene samlet rundt det ferdig pyntede grantreet. Ser vi litt nøyere etter, oppdager vi imidlertid at Lille My har tatt plass i utkanten av illustrasjonens sentrum. Grunnen til at forlaget, illustratøren og forfatterne har valgt å inkludere henne på omslaget, på tross av at hun glimter med sitt fravær i historien, kan i undertegnede øyne ikke forklares på andre grunnlag enn det kommersielle. Lille My er tross alt den høyest elskede av alle vesenene i Mummidalen, ifølge biografen Tuula Karjalainen (2015: 157). På bakgrunn av dette må vi òg ta i betraktning at



Figur 1: Davidsson, Haridi og Jansson 2018

forlaget først og fremst ønsker å nå ut til den voksne kjøperen med omslaget, og ikke nødvendigvis kun barneleseren. Assosiasjonene til denne karakteren vil derfor kunne tenkes å være sterkere hos voksenpersonen, som tross alt vil ha større og lengre kjennskap til Janssons univers enn barnet.

Foruten det innledende avsnittet, de gule vottene og utskiftningen og innlemmingen av karakterer, er det likevel minimale endringer som er blitt gjort med teksten i overgangen til bildebokformatet. Partiene som er utelatt, har interessant nok noen fellestrekk i form av at de beskriver negative menneskelige følelser som uro og nervøsitet. I «Granen» spør Mummipappa naboen Gafsa om hva man egentlig skal gjøre med granen de har fått beskjed om å skaffe. I stedet for å gi dem svar, innser hun at hun helt har glemt å pynte sitt eget tre, og i samme øyeblikk mister hun pakkene i snøen, luen faller ned på nesen hennes, og hun «började nästan gråta av nervositet» (1962: 158). Den samme fysiske reaksjonen på den pressede situasjonen viser seg også hos Hemulen idet Mummitrollet møter ham med handlelisten. Etter å ha fullstendig oversett mummitrollenes spørsmål setter han «ett darrigt kryss i sin lista», før han haster videre (1962: 163).

Et annet eksempel på en følelsesrelatert utelatelse, er partiet der Mummitrollet innser at julen liker stearinlys. I novellen fra 1962 illustreres dette gjennom en stille forståelse mellom far og sønn:

I dalen därnere började ljusen tändas i alla fönster. Det lyste inne under träden och ur vartenda bo uppe bland grenarna, och fladdrande ljus skyndade fram och tillbaka över snön. Mumintrollet tittade på sin pappa.

Jo, sa pappan och nickade. För säkerhets skull. Då gick mumintrollet in i huset och samlade i hop alla ljus han kunde hitta. (Jansson 1962: 162)

Til sammenlikning er Mummitrollet blitt mer selvstendig og handlekraftig i bildebokversjonen, og den nesten ordløse kommunikasjonen mellom far og sønn er fjernet. «Julen tycker nog om ljus», tenker Mummitrollet i 2018, før han går inn for å hente stearinlys som han siden setter ut i snøen rundt treet. En lignende situasjon oppstår idet familien bestemmer seg for å la knøttene ha glede av juleforberedelsene. Denne gangen er det mammaen, pappaen og Mummitrollet som leser hverandres tanker:

Man kände hur de beundrade och längtade, det kändes starkare och starkare och till slut makade sig muminmamman lite närmare pappan och viskade: Tycker du inte.

Ja, men om, invände pappan.

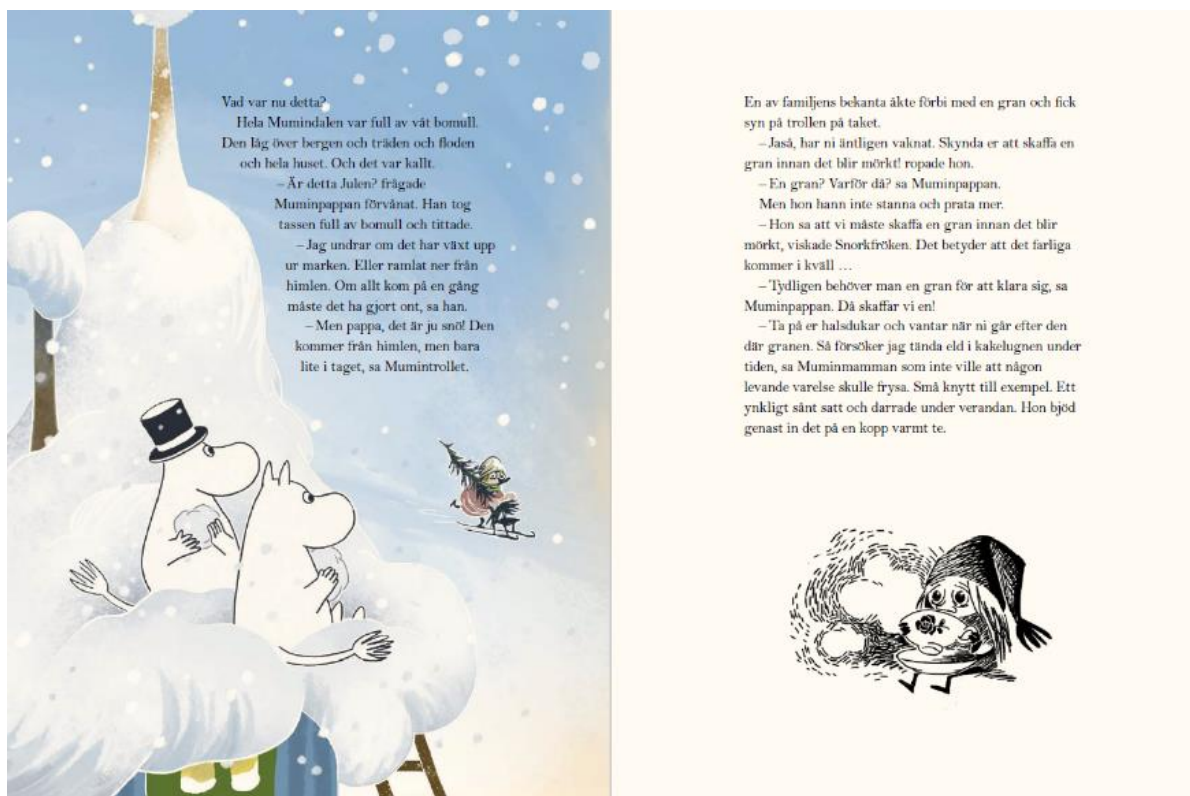
I alla fall, sa mumintrollet. Om julen blir arg kan vi kanske rädda oss på verandan. (Jansson 1962: 166)

I bildebokversjonen er replikkvekslingen mellom foreldre og barn utelatt, og erstattet av at mammaen «hvasket noe», hvorpå pappaen «funderte», før de går sammen om å gjemme seg i huset. Det spesielle samspillet mellom kjernefamilien forsvinner og gjør at karakterene mister noe av dybden Jansson gir dem i originalteksten. Leseren får med andre ord mindre grunnlag for å undre seg sammen med familien og gjennom fantasien tenke seg til hva de ufullendte setningene kunne ha inneholdt. Der Tove Jansson inviterer leseren til interaktiv handling, skaper de nye forfatterne et mer uttalt univers som krever mindre av leserens fantasi.

3.1.4 Språk

Hittil har vi sett at både handlingen og spenningskurven i historien er tilnærmet lik den i originalfortellingen. Noen avstikkere fra dette utgangspunktet er likevel fjernet, og mer avanserte former for kommunikasjon, som den mellom Mummitrollet, Mummimamma og Mummipappa, er også forenklet. La oss nå se om lesbarhetsindeksen ligger på det samme nivået for de to historiene. Som utgangspunkt tar jeg for meg delen fra familien klatrer opp på taket, til pappaen kommer hjem med granen. I begge historiene innleder denne delen med setningen «De följde hemulens våta spår upp på vinden och klev ut på muminhusets tak», og avslutter med setningen «Jaha, här är granen, sa mumintrollets pappa. Bare vi nu visste vad den ska användas till». Mellom disse setningene er likevel innholdet ulikt konstruert. I originalteksten fordeler denne seg på side 157, 158 og 159, mens den i bildeboka består av to oppslag med mindre tekst og flere illustrasjoner. For å beregne lesbarheten, vil jeg telle antall ord og antall lange ord i dette partiet. Jeg vil også telle setningsterminatorene punktum, kolon, spørsmålstejn og utropstejn.

I «Granen» består dette tekstpartiet av 478 ord, hvorav 72 har flere enn 6 bokstaver, og dermed kan regnes som lange. I alt forekommer det 52 setningsterminatorer. På bakgrunn av disse tallene, kan lesbarhetsindeksen beregnes til 24,25. En lesbarhetsindeks mellom 25 og 30 regnes som enkle tekster. Havner tekstens lesbarhetsindeks under 25, kan den kalles en barnebok. Selv om «Granen» og novellesamlingen i sin helhet regnes som en bok med en tvetydig målgruppe, havner de tre sidene likevel innenfor barneboknivået på lettlestskalaen. Til sammenligning kan vi i *Julen kommer till Mumindalen* telle 349 ord mellom den innledende og avsluttende setningen, hvorav 39 kan defineres som lange. Her er det brukt 44 setningsterminatorer, altså ikke så langt unna de 52 i originalteksten. Lesbarhetsindeksen ligger dermed på 19,10, noe som vil si at denne også kan kategoriseres under det enkleste nivået. Teksten har likevel blitt forenklet. Først og fremst viser dette seg i antall lange ord,



Figur 2: Davidsson, Haridi og Jansson 2018: 14f

som nærmest er halvert i den nye bildeboka, selv om nedgangen i det totale antall ord kun ligger på 26,99 prosent.

I tillegg til å være enklere enn opprinnelsesteksten, er teksten i den nye bildeboka også visuelt lett tilgjengelig. Det er god linjeavstand, typografien har god lesbarhet, skriftstørrelsen er passe stor, og det er godt med luft rundt tekstblokkene. Som vi ser på figur 2, snor teksten seg rundt illustrasjonene der den er del av en helsideillustrasjon, noe som skaper et godt samspill mellom teksten og bildet. Her benytter illustratøren Widlund seg av en blanding av Janssons svart-hvitt-illustrasjoner sammen med nye, fargesterke. De nye illustrasjonene har en myk strek som fint bryter med det hardere sorte og hvite. Bildeboka er i den forstand et godt eksempel på at det nye og det gamle kan harmonere og hente fram det beste i hverandre. Stilt overfor hverandre på samme oppslag, skaper det en kontrasterende effekt.

Til sammenligning kan vi se på et oppslag fra novellesamlingen fra 1962, der uttrykket er teksttungt, og hvor illustrasjonene ikke spiller hovedrollen. Her fungerer bildene først og fremst som supplement og utstrekning, men de supplerer ikke teksten ved å legge til ny informasjon. De skisseaktige sort-hvitt illustrasjonene viser likevel følelser hos karakterene

som ikke eksplisitt forklares i teksten, som Mummitrollets ansiktsuttrykk idet Gafsa overser dem på figur 3. Det eneste motivet som vies en helside i Janssons novelle, er granen. Leseren blir igjen minnet på at det er treet, og ikke julen eller julefeiringen som sådan, som spiller hovedrollen i Jansson tekst (figur 4).

3.1.5 Fra gran til julefeiring

En skulle kunne tenke at fordi den gjenfortalte historien om mummitrollenes møte med julen ligger så tett opp mot originalen, ville den kunne gå under adaptasjonsbegrepet. Men har vi in mente Sanders begrepsavklaring, der vi kan trekke fram tittelen som

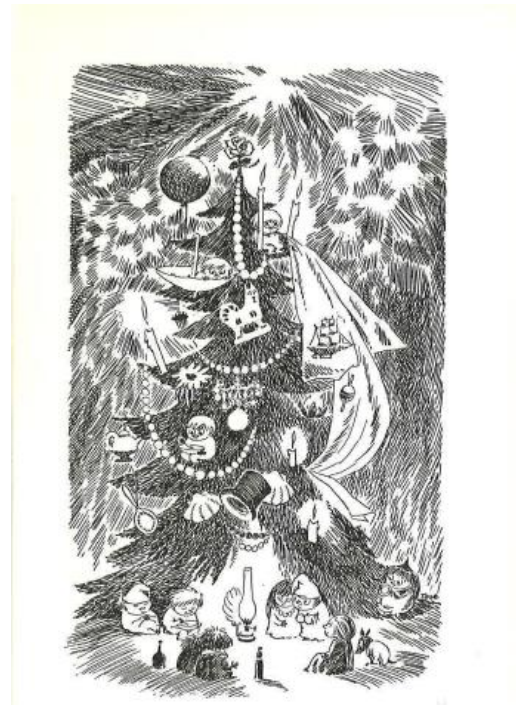
et mulig skillemerke mellom det adapterte og approprierte, vil jeg argumentere for at vi her har å gjøre med en appropriert versjon av Janssons novelle. Fontstørrelsen forteller oss også noe om hvilke elementer forlaget legger mest vekt på. Samtlige ord i tittelen er trykket i store, tydelige versaler, mens det siste ordet, «Mumindalen», er justert opp betydelig flere hakk enn de foregående. Sammen med Lille Mys inntreden, signaliserer omslaget at leseren har å gjøre med noe annet enn historien Jansson etterlot seg.

At Jansson selv valgte å gi novellen navn etter granen som mummitrollene og knøttene samles rundt, er forresten påtakelig. I antropologien og religionsforskningen fungerer juletreet som et av mange apotropeiske midler menneskene har tatt i bruk for å få bukt med verdens onde krefter. Ordet apotropeisk kommer fra det greske *apotropaion* (ἀποτρόπαιον), som kan tilbakeføres til et verb som nettopp betyr «å vende seg fra». Den greske betegnelsen stammer fra antikken, og har til hensikt å avlede onde påvirkninger som blir påført ved uhell eller det onde øyet (Kristensen 1946: 25). Granen er et av julens viktigste symboler i nyere tid. Å pynte til årsfest med noe grønt innendørs er gammel skikk over hele Europa. Det var livgivende å ha einer, furu eller grankvister i huset i jula; både for å holde mørke krefter unna, men også for å få et nytt og fruktbart år (Hodne 1993: 47). For mummitrollene, som ikke aner hva julen er, blir granen det fremste apotropeiske middelet i beskyttelsen mot det ukjente. Dette blir tydelig gjennom Mummipappas reaksjon på novellens tredje side, der han lettere forvirret fastslår at man tydeligvis trenger en gran for å klare seg (Jansson 1962: 157).



Figur 3: Jansson. 1962: 159

Jeg skrev tidligere at storsamfunnets forventninger kolliderer med mummitrollenes levemåte i denne historien. Det er likevel viktig å påpeke at de er en del av det større fellesskapet, på tross av sin bohemske levemåte. Den største forskjellen på dem og resten av samfunnet, er imidlertid at trollene er de eneste som sover vintersøvn. Vintersøvn er en stor del av trollenes identitet, og det som gjør at de nærmest får en annen etnisitet enn de andre karakterene i dette universet. Etnisitetkonflikten kommer tydelig fram i Janssons originalfortelling, i form av negativitet og små fornærmelser rettet mot mummitrollene og deres uvitenhet. Hemulen er irritert og nervøs da han graver



Figur 4: Jansson 1962: 165

seg gjennom snøen og inn i Mummihuset, og attpåtil uttrykker han at han er «utlessen» på dem og sovingen deres (1962: 156). En detalj som er utelatt i den nye bildeboka, er at den stressede Hemulen ikke bare slenger opp døra og skriker at julen er på vei, men at han i tillegg gjør det med «arg röst». Den samme uvennlige og likegyldige holdningen ser vi hos Hemulens tante, idet hun tørt og «ointeressert» kommenterer at de endelig er våkne (1962: 157). Da mummitrollenes tre er ferdig pyntet, utbryter hun: «Bevare mig [...] Men ni har ju alltid varit underliga» (1962: 161). En adaptasjon kunne ha innbudt til den samme konflikten. I stedet navngir forfatterne historien *Julen kommer till Mumindalen*, og konsentrerer seg dermed først og fremst om julefeiringen. Det blir dermed en fortelling om de utenforstående, eller innflytterne i dalen, som skal lære seg å feire jul på den riktige måten. Granen blir skjøvet ut i periferien. Likevel er den fortsatt en betydelig del av fortellingen, og den figurerer som midtpunktet på omslaget.

Som vi har sett, er det foretatt tilsynelatende små, men likevel betydelige endringer i arbeidet med overgangen til bildebokformatet. Personifiseringen av julen, og framstillingen av den som noe ukjent og farlig, er beholdt. Men med den nye tittelen, utskiftningen av karakterer og utelatelsen av hendelser, distanserer de nye forfatterne seg i en viss grad fra den originale novellen. Endringen som kanskje synes minst, men som har desto større betydning, er at der Jansson selv oppfordret til deltakelse og meningsskapelse hos leseren, har de nye forfatterne skapt en fortelling som krever mindre interaktiv handling.

3.2 Fra selvopdagende ungarstur til eventyrlig familieseilas

3.2.1 Teksthistorie

Som mangeårig øyboer hadde Tove Jansson et spesielt forhold til havet og øylivet. Det ser vi i rekken av utgivelser der fascinasjonen og motivet først synliggjøres i *Småtrollen och den stora översvämningen*, for så å dukke opp igjen i alt fra *Farlig midsommar*, *Pappan och havet* og *Sommarboken*. Ikke minst finnes den i *Muminpappans bravader*, der sjøreisen og øytilværelsen setter en ramme for protagonistens utforskning av selvet. Boka kom først ut under navnet *Muminpappans bravader* i 1950, men ble senere bearbeidet av Jansson selv i forbindelse med planlagte nyutgivelser av de tidligere Mummi-bøkene (Westin 2007: 400). Våren 1967 begynte hun revideringsarbeidet, og først ut var de bøkene hun var mest misfornøyd med. *Muminpappans bravader* var én av disse, på tross av at den i sin tid var en kritikkersuksess. Sammen med *Kometjakten* er *Muminpappans bravader* en av de mest omarbeidede bøkene, og finnes utgitt i tre ulike utgaver fra henholdsvis 1950, 1956 og 1968 (Westin 2007: 233, 245f). Som i novellesamlingen *Det osynliga barnet* forenes også her hovedtemaene i Janssons forfatterskap: frykten for katastrofer og lengselen etter trygghet. I Janssons fortellinger er det alltid godt å komme tilbake til det trygge og kjente, men for å kunne gjøre det, må man først dra ut.

Det er nettopp en utreise Mummipappa forteller om i denne erindringsboka. En dag han medtatt og bedrøvet stiller spørsmål ved meningen med tilværelsen, oppfordrer Mummimamma ham til å skrive ned historien om sin ungdomstid. Denne blir deretter gjenstand for høytlesning til glede for Mummitrollet, Sniff og Snusmumrikken. Her skriver og forteller han seg bakover til sin tid som ungt mummitroll, og om de mange underlige og fantastiske hendelsene som skulle lede opp til etableringen av mummifamilien. I likhet med *Småtrollen och den stora översvämningen* står vi overfor en form for skapelsesberetning. Slektskapets bånd, som er essensielt i mummitrollenes univers, fungerer etter hvert som et ledende motiv. De mest sentrale kvinnelige karakterene i denne romanen, Mymlen og Mummimamma, blir representanter for fruktbarhet. Sistnevnte framstilles nærmest guddommelig, idet hun skylles inn i protagonistens armer som en Afrodite på bølgene. I tillegg til å være historiens pådriver er hun også den historien leder opp til. Den samme opphøyde framstillingen skal vi komme til å se i bildeboka *Hur gick det sen?* senere.

Muminpappans memoarer skiller seg likevel noe fra de andre Mummi-bøkene, først og fremst fordi Jansson opererer med to tidsplan. Mens høytlesningssituasjonen representerer

rammefortellingen og den opplevde tiden, befinner reisen og fortellingen om hans ungdomsliv seg i den fortalte. Her tilhører romanens svært upålitelige fortellerstemme Mummipappa. Men romanen har ytterligere én ramme for historien: prologen og epilogen. Fortelleren som her fører ordet, befinner seg i romanens opplevde tid, og tar over berettelsen de gangene pappaen titter opp fra papirene. Felles for fortellerne er imidlertid at de begge er autoritære skikkelser som ofte henvender seg direkte til leseren. Fortellerstilen er karakteriserende for flere av Janssons bøker, blant annet *Vem ska tröste knyttet?* og *Trollkarlens hatt*.

Gjennomgående for romanen er Janssons tematisering av forfattergjerningen som prosess, minne og selvkaraktistikk. Som Westin observerer i sin biografi, fungerer minnet som fortellingens prinsipp, parodien som fortellingens verktøy, og hyperbolen, eller overdrivelsen, som et av midlene (2007: 48). Når Jansson gjør pappaen om til forfatter, skriver hun ham sammen med seg selv og det skrivende arbeidet. I boka gir Jansson ham til og med samme fødselsdato som seg selv, 9. august. Identifikasjonen fører til at pappaen blir ensbetydende med skriften, og skriveprosessen ensbetydende med det mannlige. Sånn sett kan romanen leses som en ironisk kommentar til den mannlige memoarforfatterens selvframstilling. Når Mummitrollet stiller spørsmål ved historiens autensitet, aner leseren fortellerens usikkerhet knyttet til sitt nye yrke. Her kommer også ironien til syne, som er et av romanens kjennetegn og bærende elementer:

Pratade man verkligen sådär onaturligt på den tiden? [...]

Det är inte alls onaturligt, sa pappan förargad. Tror du man kan prata slarvigt när man är författar?! [...]
Förresten är det stor skillnad på vad man berättar om saker och vad man tycker om dem [...] Tror jag ...
Pappan tystnade och började bekymrad bläddra i memoarerna. Tycker ni jag har använt för ovanliga ord?
(Jansson 1969: 44f)

I Janssons forfatterskap er havet og øya steder for eventyr, livsfornyelser og forvandlinger, steder der man kan skape liv og etablere en egen verden. Disse er litterært ladete steder i litteraturen for øvrig. De er så å si tematiske landskap, topoi, for den utbredte litterære gestaltningen av tid og sted, det Bakhtin kaller en kronotop. Den kronotopiske strukturen i både øylivet og det uberegnelige og farefulle havet vi møter i *Muminpappans memoarer*, står i sterk kontrast til Mummidalen, som forankres som en hjemlig, lokal og trygg verden. Når det er sagt, er det viktig å understreke den kronotopiske strukturen i bøkene som helhet. Mummidalen er i seg selv en liten og romlig verden, et enhetlig sted kjennetegnet av en syklisk tidsrytme. *Muminpappans memoarer* kan ved første, åpenbare øyekast tilskrives *veiens kronotop*, som ifølge Bakhtin er kronotopen for møter, der alle tenkelige kontraster kan oppstå og forskjellige skjebner kollidere og flettes sammen (2006: 161). Med sin

konsentrasjon av dramatiske krisemomenter kan romanen i tillegg plasseres inn under *terskelens kronotop*. Denne inneholder livets grunnleggende vendepunkter, de livsavgjørende øyeblikkene der menneskene står mellom undergang og gjenfødelse.

En lignende metamorfose skjer hos Mummipappa. Det er en mytologisk inspirert hendelse som får ham ut på leting etter mening og tilhørighet. For første gang ser han seg selv i helfigur i den blanke isen på innsjøen: «Förtrollad betraktade jag min bild. För att se den bättre lade jag mig på mage på isen. Men då försvann jag» (Jansson 1969: 19). Som i myten om Narkissos blir han liggende og fantasere om døden, om hvor lokkende det ville ha vært å forsvinne dypt ned i det grønne mørket. Helt til han går gjennom isen. I etterkant av den dramatiske opplevelsen får han en betydningsfull innsikt: «Dethär är den första Hendelsen i mitt liv» (1969: 20). Hendelsen er det første vendepunktet i historien, og fungerer som springbrettet inn i eventyrenes verden. På dette tidspunktet virker det umulig å bli værende i Mummidalen, hendelsen utgjør et *point of no return*. Det er først når han ved reisens slutt gjenkjenner seg selv i Mummimamma og ikke sitt eget speilbilde, at han finner feste i tilværelsen og narsissismen får en motsats. Øyeblikket av *anagnorisis* gir tydelig inntrykk av at det hele handler om den store (egen)kjærligheten. Det han møter, er intet mindre enn en refleksjon av seg selv, i en skjønnere versjon: «Ett Mumin troll, likadant som jag själv men ännu vackrare [...]» (Jansson 1969: 160). Tematiseringen av ensomhet og ønsket om tilhørighet, som vi gjenfinner i «Granen», er dermed sterkt til stede også i denne romanen.

Når de nye forfatterne overfører historien til bildebokformatet, velger de å konsentrere seg om havmotivet i boka. Tittelen er endret til *Mumintrollet och Havsorkestern*, og framhever dermed sjøreisen. Interessant for bøkene fra Bonnier Carlsen er imidlertid at Tove Jansson står oppført som forfatter på lik linje med Haridi og Davidsson. Dette understreker utgivelsenes hybride form, idet de tilsynelatende uproblematisk blander nye og gamle elementer. Sammenlignet med bildeboka om julen er det likevel lettere å plassere denne gjenfortellingen i appropriasjonskategorien. I motsetning til kolofonen i den første bildeboka opplyser ikke forlaget om fortellingens utgangspunkt; det opplyses bare at historien er skrevet «Efter Tove Janssons böcker och serier om Mumin trollen» (2021: 34). Selv om det er tydelig at handlingsforløpet stammer fra *Muminpappans memoarer*, utelukker ikke denne opplysningen for at elementer fra andre fortellinger er innlemmet i (gjen)fortellingen.

3.2.2 Plot

Handlingen i Janssons erindringsbok er tydelig preget av dannelsesromanen, eventyrromanen og memoaren – sjangre som forfatteren på samme tid etterlikner og parodierer. Romanen begynner og slutter i Mummidalen, først med mammaens oppfordring om å skrive seg ut av depresjonen, så med en samling av trådene som utgjorde et ungdomsliv. Romanen er konstituert med en firedelt struktur: Den første delen omhandler pappaens frigjøring fra sin ensomme og misforståtte oppvekst hos Hemulens tante, den andre forteller om eventyrene og farene på havet, den tredje om livet som fremmedgjort kolonist på en ukjent øy. mens den siste delen tematiserer hjemkomst og gjenforening i Mummidalen. Som Mummimamma uttrykker det, er det her tilværelsen gir mening: «Men sen då, hur gick det sen? ropade Sniff. [...] Kära barn, sa muminmamman blygt, sen *började* det» (Jansson 1969: 162f). Den konstante spenningen mellom den fortalte og opplevde tiden smelter sammen i løpet av bokas siste sider, idet pappaens gamle venner banker på døra, «underligt nog precis i det ögonblick det var alldeles nödvändigt för den här historiens skull» (Jansson 1969: 163). Typisk for Janssons historier fra Mummidalen kulminerer også denne i en stor feiring.

Memoarenes estetikk hviler på parodien gjennom hele fortellingen. Som vi ser, har vi som i dannelsesromanen å gjøre med en handlingsstruktur som baserer seg på bevegelsen hjemme–ute–hjemme. Men der karakterene i dannelsesromanene gjennomgår en indre reise så vel som en ytre, der de dannes og utvikler seg som karakterer, forblir Mummipappa den samme. Én forklaring på pappaens manglende utvikling er romanens pittoreske utforming. Den helhetlige spenningskurven i romanen konstitueres først og fremst i avbrekkene som skapes av bevegelsene tilbake til fortellersituasjonen. Resten av romanen er bygget opp av kronologisk sammenhengende episoder, men like fullt episoder som kan leses løsrevet fra hverandre uten at det går utover meningsinnholdet. Den episodiske strukturen gjør det derfor enkelt for dagens gjenfortellere å plukke ut ønskede partier, uten at den nye historien faller sammen av mangel på kontekst. Selv om han er seg selv lik, er det likevel en viss forskjell mellom den unge eventyreren og den skrivende pappaen. Vi kan si at det selvhevdende og det nestekjærlige til slutt forenes. Etter å ha fortalt om møtet med mammaen, forvandles han til et modent og voksent mummitroll: «Därefter överblickades mina dårskaper av hennes milda och förståelsefulla ögon och omvandlades därigenom till innsikt och förnuft» (Jansson 1969: 160).

Memoarene er et forsvar for fantasiens muligheter, og for forfatteres mulighet til å skape sin egen virkelighet, igjen og igjen. Slik avslutter Mummipappa memoarene om sin store ungdomstid: «Det er förskräckligt länge sedan allt detta hände men nu när jag har

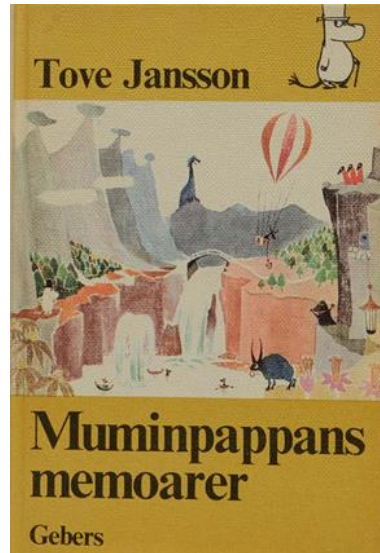
återkallat mina minnen känner jag på mig att alltsammans kunde hända en gång till fast på ett alldeles nytt sätt» (Jansson 1969: 160f). Og jammen får han rett i at det hele kan skje igjen – helt på nytt. *Mumintrollen och Havsorkestern* avviker fra memoarformen og rammestrukturen, og pappaen er ikke alene sentrum for hendelsene. Det mannlige perspektivet er imidlertid beholdt, og kvinnene i fortellingen vies ingen større oppmerksomhet; Mummimamma forsøker å «vänja sig vid tanken på att bli äventyrare», og Hemulens tante er som i originalfortellingen en uvelkommen gjest (Davidsson, Haridi og Jansson 2020). Dette er først og fremst pappaens og Mummitrollets reise.

Som i Janssons originalfortelling starter eventyret på land, og fortsetter med sjøsettingen av Havsorkesteret. På lignende vis slutter det med hjemkomsten til Mummidalen, og de nye forfatterne beholder Mummimammas sluttpoeng med bokas avsluttende setninger: «Mumindalen! Alla var överens om att det var dit de skulle. Hem. Det bästa äventyret av alla» (Davidsson, Haridi og Jansson 2020: 32). Handlingen mellom disse hendelsene er derimot et resultat av en større og omfattende omskrivning. Når rammefortellingen forsvinner, blir følgelig den episodiske strukturen ytterligere konsentrert. Vi får ikke lenger mulighet til å trekke oss tilbake i skyggen av syrinbuskene sammen med Mummipappa og tilhørerne hans, men blir servert episoder på løpende bånd, den ene mer dramatisk enn den andre. Dette er en naturlig følge av lengden på *Muminpappans memoarer*, som tross alt består av 166 relativt tette sider. Vi har ikke denne gangen å gjøre med en 13-siders novelle, men tre kapitler som til sammen utgjør en tredjedel av bokas sammenlagte sidetall. Dimensjonen som oppstod i spenningen mellom fortellertid og handlingstid er her erstattet med en historie som forløper på ett tidsplan, og som preges av et raskere tempo. Selv om hastigheten er endret, kan vi konkludere med at de nye forfatterne har beholdt originalverkets hyppige spenningstopper, framskyndet av pappaens rastløse og katastrofesøkende natur.

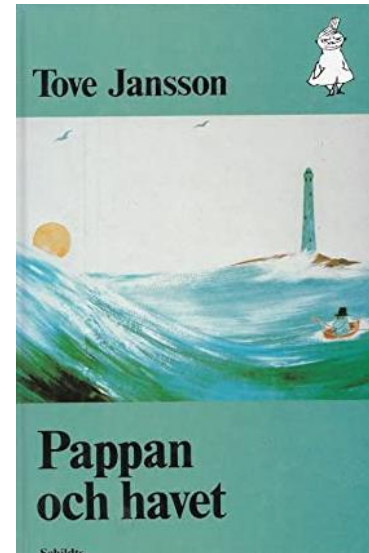
Konsentrasjonen av drivende hendelser ligner den vi så hos Janssons første forlag, som altså døpte Mummitrollene i Janssons første bok om til «Småtrollene», og som valgte å trekke fram historiens mest spennende element til bruk i bokas tittel. På omslaget til den nye bildeboka på figur 5 har Bonnier Carlsen og illustratøren Filippa Widlund også valgt å framheve oversvømmelsen familien står overfor idet de blir skylt til havs av den store dronten. Dronten har vokst betraktelig i størrelse sammenlignet med omslaget på *Muminpappans memoarer* (figur 6). Dette henger sammen med at han her dukker opp med tettere mellomrom, og at han her på grunn av fortellingens konsentrasjon får en større rolle. I tillegg foreligger det en underliggende spenning knyttet til drontens potensielle sinne. Ikke



Figur 5: Davidsson, Haridi og Jansson 2020



Figur 6: Jansson 1969



Figur 7: Jansson 1965

overraskende er ordet «Mumintrollen» satt i den største fonten på bokas omslag, en tendens vi så begynnelsen av i forrige kapittel. Ordene tilknyttet Mummidalen og dens karakterer har med andre ord stor betydning for seriekonseptet og det kommersielle aspektet.

Sammenligner vi omslaget med det som tilhører *Muminpappans memoarer*, ser vi tydelige likheter. Komposisjons- og stilmessig minner omslagets nye elementer likevel i stor grad om det Jansson selv illustrerte til *Pappan och havet* (figur 7). Først og fremst på grunn av plasseringen: i forgrunnen ser vi den lille båten omgitt av høye, urolige bølger, i bakgrunnen det store og ruvende. De raske penselstrøkene og komplementærfargene bærer også i seg assosiasjoner til Janssons strek. I *Pappan och havet* er det imidlertid et fallisk fyrtårn som reiser seg bak bølgene og pappaen. Det fungerer her som et frampek til handlingen i denne andre pappaboka, hvor Mummipappa tar med seg familien til en øde øy i et forsøk på å finne tilbake til det mannlige. Reisen pappaen gjennomfører i historien om Havsorkesteret, blir også en slags manndomsprøve, og i bildeboka fortøner pappaen seg relativt lik den rollen han spiller i den nest siste boka om mummitrollene, idet han tar initiativ til å bryte opp og reise: «Alla familjer behöver ju då och då lämna det trygga och invanda» (Davidsson, Haridi og Jansson 2020: 8). Sånn sett kan vi også lese dronten Edvard som et fallossymbol i boka om Havsorkesteret.

Visuelt og narrativt ser vi likheter med andre verker i Janssons bibliografi. Kanskje er det derfor kolofonteksten ikke opplyser om ett enkelt utgangspunkt for gjenfortellingen. I *Den farliga resan* malte Jansson fram en ny fortelling om veien til Mummidalen. I likhet med pappaen lengter protagonisten Susanna etter at noe spennende skal skje og tar initiativ til en reise. Også her er det endelige reisemålet den paradisiske Mummidalen. Her blir dalen



Figur 8: Davidsson, Haridi og Jansson 2020: 27



Figur 9: Jansson 1977: 22

portrettert med varme, vennlighet og farge – en stor kontrast til den foregående reises dramatiske tablåer. Det kan virke som om den nye illustratøren har hentet opp liknende farger og teknikker i arbeidet med den nye boka. Om vi ser på fluktscenen i begge bildebøkene, henholdsvis figur 8 og 9, får havet den samme sykelige, grumsete grønnfargen, og himmelen er like sort og blekgul. Hjemkomsten i sluttscenen bærer også i seg likheter med Janssons originale bildebok. Her er det idylliske om ikke enda mer fremtredende, fargene enda varmere og streken mykere.

3.2.3 Karakterer

Den første og mest åpenbare endringen i møtet med bildeboka, er at der julefortellingen beholder de primære karakterene og de oppgavene som er knyttet til dem, er det i denne boka foretatt en fullstendig utskiftning av karakterer. Det er ikke lenger Mummipappa og vennene hans som drar av sted med Havsorkesteret, men familien hans, i tillegg til Sniff og Lille My. Illustrasjonene tar likevel opp i seg noen av elementene fra Janssons tekst fra 1969, uten at de eksplisitt nevnes i teksten. På figur 12 ser vi en av de første sidene i *Mumintrollen og Havsorkesteren*. Illustrasjonen viser Mummimamma med alt det nødvendige i en trillebår, stående i forgrunnen av Havsorkesteret. På bakken står det røde malingsspannet som Fjomsedyret maler båten med i 1969-utgaven, og som i originalen er båten feilaktig døpt «Haffsårkesteren».

I Janssons originalverk maler pappaen et bilde av seg selv som en stor eventyrer og helt, men det foreligger en konstant spenning mellom det skjønmalte og det beskrevne. For eksempel i møte med dronten Edvard, som det i originalfortellingen er vennen og kapteinen Fredriksen som tar initiativ til å møte. «Är de arga, dedär drontarna?» spør Mummipappa forsiktig på vei ned mot stranden. Det bekrefter Fredriksen, men han legger til at de bare tramper på folk ved uhell, og at de gråter i en uke etterpå og attpåtil betaler begravelsen. Mummipappas reaksjon viser det motsetningsfylte spennet mellom det leseren blir fortalt og den selvframstillingen han selv maler med store, selvsikre strøk: «Ingen vidare tröst om man är platt, mumlade jag och kände mig mycket modig. Jag frågar er, käre läsare, är det någon konst att vara modig om man inte är rädd?» (Jansson 1969: 48). Den komiske selvsikkerheten, sammen med ironien som gjennomsyrrer historien, er overraskende nok det som gir karakteren dybde. Slik ser vi pappaen gjennom fortellerens overbærende og kjærlige blikk. Beskrivelsene av pappaens erindringer får fram de mange lagene og motstridende egenskapene i personligheten hans. Det komplekse farsportettet forsvinner imidlertid i den nye bildeboka, der pappaen på én og samme tid blir redusert og opphøyet til en handlekraftig helteskikkelse. Beskrivelsene, som i originalfortellingen sår tvil om hans pålitelighet, mister her sin doble betydning.

Men det er ikke bare pappaen som får finslipt et sett nøye utvalgte personlighetstrekk. Med den nye bildebokas utskiftning av karakterer, skjer det følgelig en omrokking av roller og oppgaver. Dette medfører at karakterene får nye egenskaper knyttet til seg. Her er det Mummipappa som tar over rollen som kaptein, og som tar initiativ til å oppsøke dronten. Nå er det han som representerer den rolige og fryktløse av besetningen om bord, og siden han beholder rollen som Hemulens redningsmann, finnes det ikke lenger spor av tvil eller frykt hos ham. Den som får rollen som den engstelige, er den allerede bekymrede Sniff. Han overtar Mummipappas nervøse replikk på vei til dronten, og senere fungerer han i



Och där stod saken som Muminpappan hade byggt.
Den var bred och stadig som pappan själv, och lika
fantasifull och fantastisk.
– Åh! suckade Sniff andäktigt.
Bredvid båten, som var döpt till Havsorkestern, stod
Muminmamman. Hon var lite trött efter att ha packat
hela morgonen, och hon försökte vänja sig vid tanken
på att bli äventyrare.
– Om alla är redo ger vi oss av, sa Muminpappan.
Men det fanns ett problem: båten stod ju på land.
Den var alldeles för tung för att släpa ner till floden.
– Om vi inte kan få båten till floden så får vi ta
floden till båten. Kom barn! sa Muminpappan.

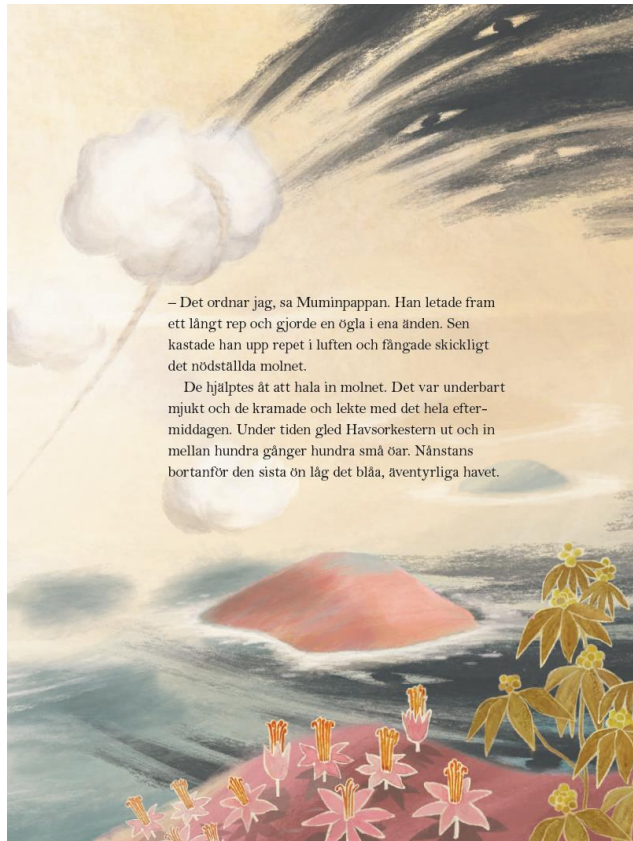
Figur 10: Davidsson, Haridi og Jansson 2020: 9

likhet med sin far som den klumsete og unnskyldende hjelperen. Mummimamma står ikke sentralt denne gangen, her er hun den som pakker med seg det nødvendige av proviant, og som ellers reagerer på typiske omsorgsoppgaver. Lille Mys rolle i denne historien er ikke begrenset til en perifer skikkelse på omslagsillustrasjonen. Her har hun fått replikker. Ikke overraskende har hun overtatt flere av replikkene til Jokseren, og framstår dermed som hun pleier – uredd, ubekymret og freidig.

Det er med andre ord tilføyet en rekke nye karakterer i omgjøringsprosessen. En av karakterene som derimot har forsvunnet fra den nye bildeboka, er Hufsa. I tredje kapittel av *Muminpappans memoarer* redder Mummipappa et forskremt vesen på flukt fra Hufsas nattejakt, og det urovekkende Jansson er kjent for, utspiller seg særlig i beskrivelsen av denne personifiseringen av frykten: «Mårran jagade uppe bland bergen. Hennes ylande var det ensammaste ljud jag någonsin har hört. Ljudet blev svagare och närmade sig igjen – det försvann ... Det var ännu hemskare när hon var tyst» (1969: 54). Den de drar opp på dekk, er til mannskapets store skuffelse ingen ringere enn Hemulens tante, som med sin oppdragende pekefinger umiddelbart gir dem grunn til å angre på redningsaksjonen. Mummipappa redder hemulen i 2020-utgaven også, men i Bonnier Carlsens gjenfortelling er hun ikke på flukt fra en nattejaktende Hufsa. Hun har simpelthen ramlet i vannet mens hun vasket tepper. I bildeboka er det Lille My som først gjør de andre oppmerksomme på at noe foregår på land. Her foregår episoden slik: «–Tyst! avbröt Lilla My. Jag hörde nåt. Alle spetsade öronen. Då skar ett väldigt skri genom den lugna kvällen. – Det låter som en hemul! Vi måste rädda den! ropade Mumintrollet» (Haridi, Davidsson og Jansson 2020: 14). I bildebokversjonen har vi med andre ord å gjøre med en mindre skremmende episode, der Mummitrollet avbryter spenningsmomentet med sin konstaterende replikk i samme øyeblikk som det oppstår. Angeren er derimot like fullt til stede i begge bøkene. I bildeboka vises den gjennom pappaens skuffelse og Lille Mys kommentar «ska vi kasta tillbaka henne igjen?». Men fordi vi her ikke har forhistorien på plass, er det ikke klart hvorfor Mummipappa blir skuffet av å se at han har reddet Hemulens tante. I motsetning til i originalfortellingen er de denne gangen klar over hvem de redder, og poenget som fantes i Janssons roman faller bort.

Den skremmende episoden er imidlertid erstattet av en annen. I handlingen fra Janssons bok fra 1969 får mannskapet besøk av en myk, hvit sky. Den dukker opp på fredelig vis, legger seg på dekk og sovner. I bildeboka utspiller denne episoden seg mer dramatisk. Her peker Mummitrollet på skyen og roper til de andre: «Ett vargmoln jagar ett litet lammoln!» (Haridi, Davidsson og Jansson 2020: 20). Igjen får Mummipappa anledning til å skinne som redningsmann, idet han mestrer å trekke skyen ned med et rep. Det nifse og

mørkes jakt på det runde og hvite skaper klare assosiasjoner til scenen som utspiller seg mellom Hufsa og hemulen i originalverket. I bildeboka bærer jaktepisoden likevel preg av å være mindre farlig. De rosa og gule pastellfargene dominerer, og skaper et drømmende, mykt uttrykk. I Janssons roman er det uvissheten om hvilke skapninger som jager og blir jaget i den mørke skogen som bidrar til uhygge. Med den nyskrevne episoden gjør derimot forfatterne scenen for jakten synlig og begripelig, og mindre skremmende for leseren.



Figur 11: Davidsson, Haridi og Jansson 2020: 21

3.2.4 Språk

Som jeg allerede har påpekt, motsatte Jansson seg tidens tanker om barnelitteraturen. Spørsmålet om hva som burde være tillatt innenfor denne litteraturen ble derfor stilt i sammenheng med flere av utgivelsene hennes. På debattsidene i *Hufvudstadsbladet* 21. januar 1950 får Jansson kjenne mummiopposisjonens harme gjennom en av innsenderne, for anledningen signert «Konfunderad pappa». I en moraliserende tone etterlyser han en tekst rensket for «olämpligheter» og «saftiga kraftuttryck». Ønsket om såkalt ekspurgering av litteraturen var et typisk eksempel på datidens reaksjoner. Debatten var i gang, og etter å ha lest *Muminpappans bravader* spør en annen innsender iltert: «Får man säga ‘Helvete också!’ i anständiga barnböcker?» (siteret hos Westin 2007: 243f). Det interessante var at Jansson gikk til motangrep, noe som forekom ytterst sjelden. Uttrykket var for henne det vesentlige, tolkningen overlot hun til mottakeren: «Med god vilja kan man förvränga vilka fula uttryck som helst» (l.c). Forfatteren stod på sitt. I revideringen av boka beholdt hun de «uanstendige» uttrykkene. I pappaens møte med øyas mislykkete spøkelse, kan vi for eksempel lese: «Vid alla helveteshundar [...]» (Jansson 1969: 129).

I omgjøringen til bildebokformatet er slike uttrykk fjernet, og språkmessig er tendensen den samme som vi så i julefortellingen. Uttrykket er til tider teksttungt, men det

brytes opp nå og da av enkeltsider uten verbaltekst. Som jeg tidligere har vært inne på, krever det nye formatet en nødvendig bevegelse mot en kortere og mer konsentrert tekst. I den forbindelse vil det være interessant å registrere de nye forfatternes bakgrunn. Alex Haridi er først og fremst manusforfatter for film- og TV-bransjen, og har i hovedsak skrevet manus til dramafilmer og såpeoperaer. I 2015 utga han sin første ungdomsroman, en blanding av utviklingsroman og psykologisk thriller. Han har i tillegg medvirket i skrekkantologier for barn og ungdom, og nå til sist altså foretatt bearbeidinger av Tove Janssons bøker til bildebokformatet i samarbeid med Cecilia Davidsson (Hagström 2015). Davidsson har på sin side lengre fartstid som skjønnlitterær forfatter av både voksen- og barnebøker (Bonnier Carlsen u.å.). Særlig interessant i vårt tilfelle er arbeidet hun har gjort med å bearbeide historier som opprinnelig var myntet på den voksne leseren. Dette arbeidet begrenser seg nemlig ikke kun til Janssons tekster, men omfatter også historier skrevet av blant andre Selma Lagerlöf, Joyce Carol Oates og August Strindberg. I forbindelse med letlestbearbeidelsen av Vilhelm Mobergs verk innrømmer hun at hun som gjenforteller ikke kan tillate seg å ha for stor respekt for teksten. Til forskjell fra Janssons eget syn på barnelitteraturen og forfattergjerningen uttaler hun: «– I mitt vanlige författarskap ligger egentligen det viktigaste i det outtalade, i undertexten. I en lättläst text får det inte vara så. Där ska allt finnas på ytan, vara tydligt och uttalat» (Wegaar 2019). Den letteste teksten som Davidsson beskriver, skal vi imidlertid se at er typisk for det britiske forlagets omgjøringer.

3.3 Bursdagsbekymringer og et britisk teselskap

3.3.1. Teksthistorie

Bøkene om Mummitrollet har kontinuerlig blitt trykt i Storbritannia siden suksessen med den første oversettelsen i 1950. Som Charlotte Berry skriver i sin artikkel om Mummi-bøkernes publiseringshistorie på det britiske markedet, er serien et veletablert globalt fenomen mye takket være de britiske oversettelsenes rolle for tilgjengeliggjøringen av bøkene på tvers av internasjonale litterære fellesskap (2014: 145). I dag har flere forlag kjøpt rettighetene til utgivelsen av Mummitrollet, og *Moomin and the Birthday Button* var Penguins første bidrag til bildebøkene da deres serie så dagens lys i 2010. Bildebøkene er utgitt på forlagets imprint Puffin Books, som markerte begynnelsen på sin langvarige historie som utgiver av barnelitteratur allerede i 1941. Bursdagstematikken er forresten påtakelig med tanke på denne seriens opprinnelsepunkt. Bildebøkene fra Puffin var nemlig en av mange kommersielle kampanjer i forbindelse med markeringen av mummitrollenes 65-årsjubileum. På denne tiden

fantas det få Mummi-bøker for de yngste leserne, og ifølge Sophia Jansson skapte Puffin ny interesse for et fram til dette tidspunktet sovende marked (Marten 2010). I denne bildeboka har Mummitrollet bursdag, og får en gullknapp til samlingen sin av Mummimamma. I Penguins Mummi-bøker er det oftere regelen enn unntaket at utgiveren tar utgangspunkt i små detaljer fra flere av originalhistoriene, som i utarbeidelsen av de nye bøkene lappes sammen til en ny fortelling. I Janssons prosabøker om mummitrollene finnes ingen episode der Mummitrollet har bursdag, men i et lite sidespor finnes det en gullknapp.

I likhet med Bonnier Carlsens bildebok om familiens reise med Havsorkesteret har Penguin tilsynelatende også hentet sitt stoff fra *Muminpappans memoarer*. I andre kapittel av Janssons bok fra 1968 bestemmer Mummipappa seg for å dekorere båten: «Och taket borde prydas med en knapp som kanske kunde förgyllas ...» (Jansson 1969: 39). Han snekrer stolt en løkformet pynteknapp og dekker den med sirlig ordnete fiskeskjell (1969: 45). I fjerde kapittel, like før Mummipappa skal til å avsløre om den store dronten forsøkte å trampe dem i hjel eller ikke, slår han notatboken sammen, og leseren befinner seg i spenning sammen med tilhørerne Mummitrollet, Sniff og Snusmumrikken. Det blåser fælt, og mens de går en tur på sandstranden for å få igjen varmen, finner de noe rart som er skylt opp på land. Gjenstanden er full av sjøgress og skjell, men her og der synes fortsatt litt av malingen på det sprukne treverket: «Ungar, sa [Muminpappa] med högtidlig och osäker röst, detta som ni nu ser är knoppen på navigationshyttens tak på flodbåten Haffsårkestern!» (1969: 87).

Til forskjell fra *Kometjakten* og *Trollkarlens hatt*, ble begge utgavene av *Muminpappans memoarer* oversatt til engelsk. Som i de svenske versjonene endret tittelen seg med revideringen. Den første britiske utgaven ble utgitt med tittelen *The Exploits of Moominpappa*, mens den siste ble kalt *Moominpappa's memoirs*. I motsetning til Bonnier Carlssens bidrag i rekken av nye fortellinger opplyser ikke Penguin om bildebøkens utgangspunkt. Det er likevel nærliggende å anta at de har basert gjenfortellingene på forfatterens siste hånd på verket, i hvert fall i tilfeller der disse foreligger i oversettelse. Mangelen på opplysninger gjør det i det minste enklere å plassere forlagets bildebøker i appropriasjonskategorien, særlig fordi et av appropriasjonenes fremste kjennetegn nettopp er at de ikke alltid gjør forholdet til kildeteksten kjent (Sanders 2016: 43).

3.3.2. Plot

Moomin and the Birthday Button består av til sammen 24 sider. Handlingen i den nye bildeboka konstitueres med en ovenfra-og-ned-bevegelse, eller utenfra og inn, om man vil. På

omslaget og tittelsiden ser vi et utsnitt av Mummidalen med det ikoniske blå Mummihuset i sentrum. Fra å betrakte huset på lang avstand, dykker leseren på historiens første side inn i handlingen og Mummihuset. I første setning våkner leseren opp med Mummitrollet: «The moon faded, the sun rose, and morning came to Moominvalley» (Jansson 2010a: 1). På nest siste oppslag blir dette innholdet kontrastert med setningen: «The sun set, the moon rose and night fell over Moominvalley» (2010a: 21). Bildeboka begynner altså med at Mummitrollet våkner og slutter med at han sovner – i begge tilfeller som et tilfreds mummitroll.

Tidspunktene setter en ramme for plottet, og timene som forløper mellom disse rommer bildebokas handling.

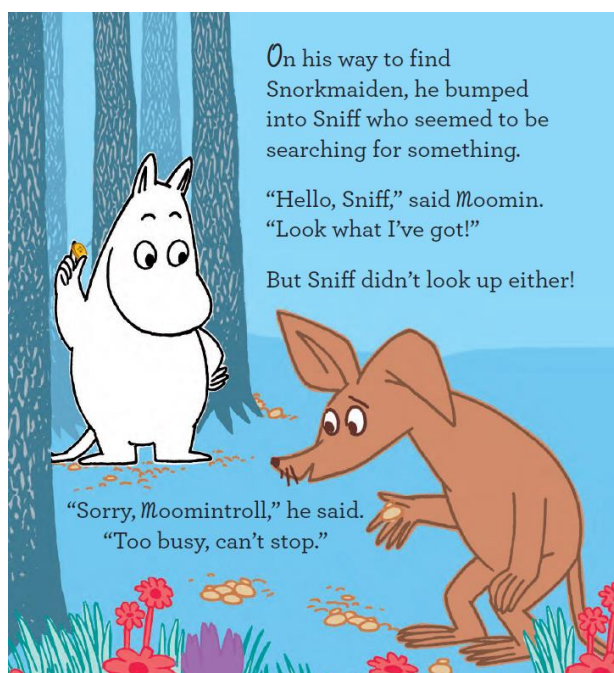
Penguins bildebok er bygget opp av en treleddet plotkonstruksjon. Den første delen uttrykker Mummitrollets glede over presangen. Når han får gullknappen av moren, blir han så glad at han springer ut for å vise den til vennene sine. Han blir derimot overrasket over å finne ut at alle er opptatt med sitt og ikke ser ut til å bry seg om verken Mummitrollet, bursdagen eller knappen. Overraskelsen leder til en frustrasjon over den manglende deltakelsen i gleden, og fungerer som bildebokas første vendepunkt. Denne oppdagelsen utgjør bokas andre plotdel. Bedrøvet labber han hjem igjen og prøver å holde humøret oppe med kaken Mummimamma baker og bursdagsfesten som skal gjøres i stand. Like etter hører han stemmer utenfor huset, og der står alle vennene hans. Her beveger vi oss inn i den tredje og siste plotdelen, som kan betegnes som den der misforståelsen oppklares. Den manglende deltakelsen betød i virkeligheten noe annet enn han hadde trodd. Vennene hadde nemlig jobbet iherdig med å lage gaven han skulle få: en treboks som han kunne ha knappen i. Selv om historien er ny, og en såkalt *stand-alone*, som Rights & Brands' rettighetsansvarlig Lawrence kaller bøkene i Penguins serie, har forlaget trukket inn et velkjent «janssonsk» botemiddel på vonde følelser: den kulminerende festen. Etter at de har spist og danset, sier Mummitrollet god natt til Mummimamma og sovner lykkelig i sengen sin, men først titter han en siste gang på knappen i boksen og hvisker «Happy Birthday, Moomintroll» (2010a: 24).

Handlingens oppbygning ligner den vi forbinder med komediesjangeren. Bokas plutselige omslag, og det siste vendepunktet i historien, skjer idet komplikasjonen som utgjorde plottet blir borte. I omslaget opplever Mummitrollet gjenkjennelsen: Han går fra uvitenhet til viten, fra skuffelse til lettelse og opprømthet. Konseptet med misforståelsen som blir oppklart, og frykten for noe som viser seg å være noe helt annet, danner i tillegg en klar parallell til «Granen».

Det kan virke som om Penguins forfattere har forsøkt å imitere noen av forfatterens ikoniske bildebøker, som vi senere skal se nærmere på. I både *Hur gick det sen?* og *Vem ska*

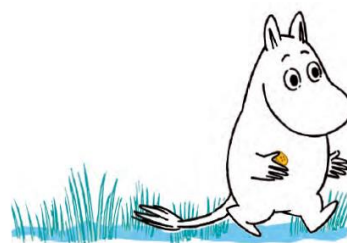
trösta knyttet? har Jansson brukt store flater og fargerike illustrasjoner. Særlig framtreddende er bruken av komplementærfarger, som skaper et friskt og lekent uttrykk. Det samme visuelle uttrykket finner vi i den nye bildeboka. På figur 12, som viser Mummitrollet i samtale med Sniff, ser vi hvordan det blå og røde skaper en kontrasterende effekt. Det er for så vidt interessant å studere hvilke farger som brukes til å illustrere karakterens sinnsstemninger i denne boka. På oppslaget der Mummitrollet skuffet begir seg på hjemveien, blir omgivelsene hans grå og mørke. De knallgule oppslagene signaliserer derimot at han er glad, de grønne at han er håpefull, mens hendelsene der han opptrer sammen med foreldrene, er røde og varme. En lignende fargesymbolisk bruk finner vi igjen i *Hur gick det sen?*. I den nye historien om Mummitrollets bursdag har den ukjente forfatteren i tillegg rammet inn Mummidalen i en rund, kikkhull-lignende illustrasjon på bokas siste side, som minner om dem vi finner på første og siste side i *Den farliga resan*.

Tematisk skiller denne boka seg likevel fra Janssons egne bøker. For det første finnes det ingen bursdagsfeiring, men enda viktigere er den overordnede rammen de nye forfatterne skaper. I de originale fortellingene portretteres Mummidalen som et antikapitalistisk samfunn, der materialismen eller de konvensjonelle samfunnsstrukturene ikke vies den minste oppmerksomhet. Mummitrollene er befriende eksentriske, og i dalen finnes hverken skole, arbeidsplasser, butikker, klokker eller penger⁸. Det eneste familien behøver å forholde seg til, er sesongenes skifte. De går i hi med den første snøen, og våkner først når den hvite bomullen



Figur 12: Jansson 2010: 9f

“How odd that Sniff is too busy, too,” thought Moomin. “But I know Snorkmaiden will like my button.” And he hurried on his way.



⁸ Det finnes imidlertid ett unntak: I *Hur gick det sen?* er Mummitrollet på vei hjem fra melkebutikken.

har smeltet. Både Karjalainen og Westin trekker fram den nylig opplevde krigen som en viktig årsak til eskapismen i romanene (2015 og 2007). Som vi allerede har sett i «Granen», blir det materialistiske samfunnet offer for forfatterens kritikk. Andre steder blir eiertrangen latterliggjort eller brukt som eksempel til skrekk og advarsel, som i framstillingen av Sniffs overdrevne fascinasjon for vakre gjenstander og trang til å eie alt fra knapper og juveler til kjæledyr. I motsetning til Sniff, som vi får vite i *Muminpappans memoarer* har arvet samlemanien fra sin far Fjomsedyret, har ikke Mummitrollet hatt noen større interesse for knapper i originalfortellingene. Det har han altså fått i denne bildeboka.

Et annet tegn på at vi har å gjøre med noe mer enn en adaptasjon, er den kulturelle appropriasjonen som tilføres universet. De ukjente britiske forfatterne røper seg, så å si, når Mummimamma sier: «Come on – let's get things ready for your birthday tea» (Jansson 2010a: 14). Mummitrollenes verden tilpasses dermed den britiske tradisjonen for teselskaper, og vil nok dermed først og fremst appellere til britene selv. Eksempelvis er uttrykket endret til «bursdagsselskapet» i den norske oversettelsen (Jansson 2010b: 14).

3.3.3 Karakterer

Mens Mummitrollet forsøker å få opp humøret med Mummimammas kake, får leseren et innblikk i de motstridende følelsene han opplever: «“They're probably too busy to come,” he said. “I don't even care!” But he did, really» (Jansson 2010a: 15). Den siste setningen viser hvordan Penguins forfattere ikke overlater mye av tolkningen til barneleseren, idet de ved hjelp av den allvitende fortelleren føler på nødvendigheten for å forklare følelsene hans. Det samme skjer når Mummimamma først oppdager at noe er galt. I stedet for å overlate noe av forståelsen til leseren, blir det her også ettertrykkelig presisert at noe er i veien: «When Moominmamma saw Moomintroll she knew at once that something was wrong» (2010a: 13). Mammaen beholder for øvrig sin rolle som omsorgsperson, en rolle hun også innehar i Janssons egne verk.

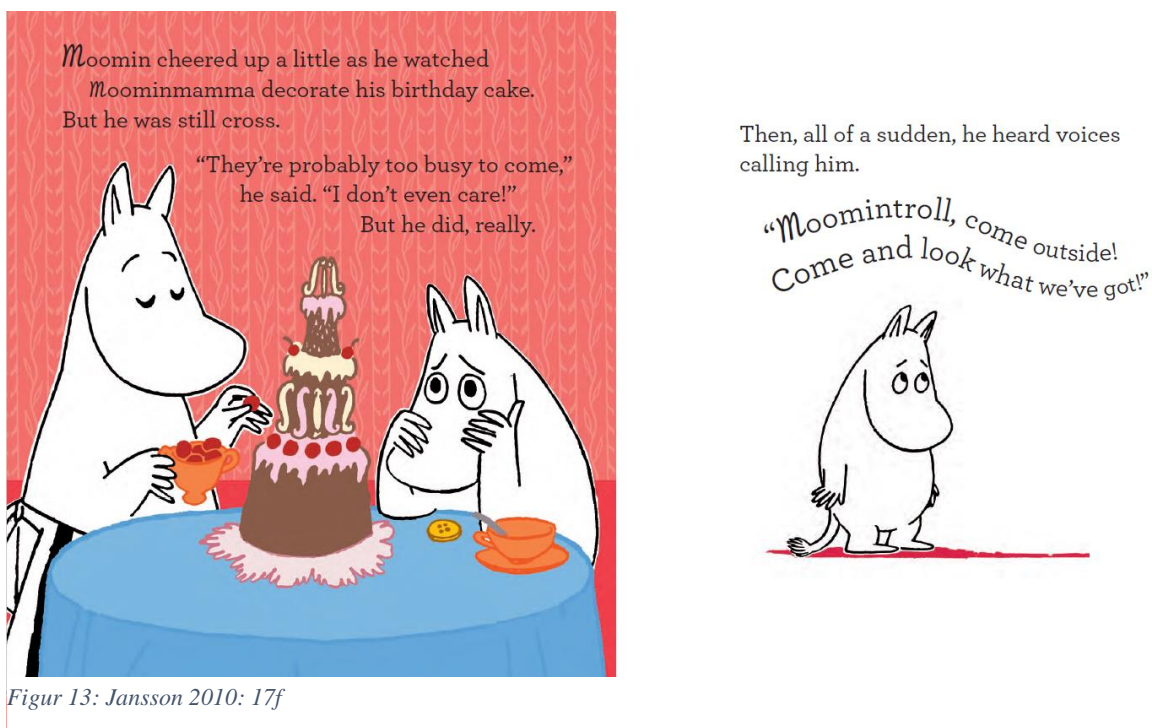
Selv om Mummitrollet har overtatt Sniffs knappeinteresse i den nye historien, rendyrker forlaget og forfatterne også resten av karakterenes personlighetstrekk. Den praktisk anlagte Snusmumrikken står for snekkerarbeidet tilknyttet produksjonen av skrinet, mens Sniff får i oppgave å samle pene pyntesteiner. Snorkfrøken, som også har en svakhet for vakre ting, plukker skjell på stranden, mens Lille My (som stort sett har brukt sjøgresset som utkledning) har stått for innpakningen av skrinet, «which was very badly wrapped in seaweed» (2010a: 18). Disse flate karakterene fungerer imidlertid kun som en forutsetning for

bokas plotlinje i egenskap av å være handlingsdrivende elementer. Det er først og fremst moren og sønnen som interesserer oss som personer. Fordi de er følelsesmessig motsetningsfylte, opplever leseren at de også «rundes» i løpet av historien. I motsetning til de andre karakterene gjør de ikke bare som forventet, men de må begge håndtere en vanskelighet.

Mummitrollet må håndtere den vonde opplevelsen av at vennene hans hverken ser eller forstår hans behov. Smerten han opplever med den plutselige innsikten, blir derimot synlig for Mummimamma, som på sin side må håndtere sønnens ulykkelighet. I det lyserøde oppslaget blir Mummitrollet endelig sett, og døren inn til Mummihuset og trøsten er illustrert med håpets grønnfarge. I likhet med Janssons egen bildebok *Hur gick det sen?* utgjør tilknytningen til mor et viktig premiss for handlingens utvikling.

3.3.4 Språk

Det kan virke som om det britiske forlaget bak den nye bildeboka har forsøkt å fange noe av essensen i Janssons egne bildebøker også i utformingen av verbalteksten. Når Mummitrollet roper på Snorkfrøken og Lille My på stranden, ivrig etter å vise fram bursdagspresangen sin, skiller verbalteksten seg fra typografien og størrelsen resten av teksten er satt i. Her bølger teksten seg gjennom lufta, og de store bokstavene blir etterfulgt av mindre til slutt i setningene. Som vi ser på figur 13, skjer det samme idet vennene hans roper ham ut senere. Basert på tekstens bevegelse virker den nærmest å slynge seg gjennom huset før den når



Mummitrollets ører. En lignende lek med verbalteksten finner vi i samtlige av Janssons egne bildebøker.

Bildebokas manglende tekstgrunnlag skaper en komplikasjon i utførelsen av en lesbarhetsundersøkelse. Vi har ikke som i Bonnier Carlsens bøker et sammenligningsgrunnlag. I tillegg kommer bøkens to ulike språklige utgangspunkt. Likevel vil en lesbarhetsundersøkelse kunne gi oss en pekepinn og et omtrentlig resultat. Til grunn for undersøkelsen vil jeg ta for meg et tekstutdrag fra *Muminpappans memoarer* som til sammen utgjør én side. Det begynner med at pappaen skimter gullknappen på stranda, og ender med at han skryter av seg selv som ung, hvorpå han legger til «Och inte är jag så dålig nu heller!» (Jansson 1969: 88f). Bildeboka vil jeg analysere i sin helhet.

Enkeltsiden i Janssons originalverk utgjør 196 ord, hvorav 37 regnes som lange. I tillegg består utdraget av 20 setningsterminatorer. Det gir oss en lesbarhetsindeks på 28,7. Altså kvalifiserer teksten seg innenfor kategorien enkle tekster. Til sammenligning består bildeboka av totalt 575 ord. Her er 104 av ordene lengre enn 6 bokstaver, og det er brukt 72 setningsterminatorer. Overraskende nok tilsier lesbarhetsindeksen på 25,9 at teksten akkurat tilhører samme gruppe som *Muminpappans memoarer*. Hadde den vært lavere enn 25, hadde den tilhørt barnebokkategorien. Med i beregningen må likevel variabelen at 31 av de lange ordene, altså nesten en tredjedel, er steds- og karakternavnene *Moominvalley*, *Moominhouse*, *Moomintrull*, *Moominmamma*, *Moominpappa* og *Snorkmaiden*. På tross av lengden, vil de derfor ikke være særlig utfordrende for leseren, gitt ordenes hyppige forekomst. Til sammenligning består enkeltsiden i *Muminpappans memoarer* av fem lange ord med tilknytning til Mummidalen. Dette utgjør kun en syvendedel av det totale antall lange ord.

Den språklige tendensen skal vi se er den samme i det siste bidraget i Penguins bildebokserie. Her er også tilhørighet og misforståelse tematisert, om enn på et litt annet vis. Fra komediesjangerens festligheter beveger vi oss med Penguins siste bidrag over i kriminalfortellingens mysterier.

3.4 Midtsommermysteriet og frykten for det ukjente

3.4.1 Teksthistorie

Selv om tittelen på dette kapittelet antyder at vi har å gjøre med *Farlig midsommar*, skal vi bevege oss noen år bakover i tid – til den boka som for alvor satte Jansson på barnebokhimmelen. Med utgivelsen av *Trollkarlens hatt* i 1948 begynte Jansson å bli et forfatternavn i Finland og Sverige (Westin 2007: 20). Til forskjell fra de andre

Mummibøkene, som i større grad er drevet av katastrofer og frykt, er det snarere leken og undringen som får oppmerksomhet her. Romanen er en lystig beretning om sommerens ubekymrede, lange dager preget av mysterier og eventyr. Hvis vi skal trekke ut noen stikkord til romanen, er kraft, farger og kreativitet blant de fremste.

Mye av forskningen på Tove Janssons litteratur baserer seg på en historisk-biografisk lesning. Biografen Karjalainen går i hovedsak veien gjennom kunstneren Jansson i sin portrettering av forfatteren og hennes verker, men som sine kolleger historiserer også hun i stor grad. Hendelser som er spesielt interessante for boka vi denne gangen har med å gjøre, knytter Karjalainen til krig og kjærlighet. I 1946 opplever Tove Jansson for første gang å forelske seg i en kvinne. Under krigen hadde man hatt viktigere ting å hisse seg opp over enn seksuell legning, men da freden kom, ble holdningene hardere. På denne tiden var homoseksualitet en forbrytelse ifølge loven – det ble til og med sett på som en sykdom, og regnet som den største synden av alle. Kjærligheten til Viveca Bandler var altoppslukende og førte til at hjertets lyster for første gang gikk foran arbeidet. Men den gjorde også godt for det skapende arbeidet, og det var på denne tiden Jansson begynte å skrive *Trollkarlens hatt*. Forholdet til Viveca skapte to nye, varige vesener til Mummi-verdenen: Vifsla og Tufsla. I boka snakker disse vesenene sitt eget språk som det iblant er vanskelig for utenforstående å tolke. Akkurat sånn var det i det virkelige livet også, der samboerne kommuniserte i sitt eget private, hemmelige språk for å uttrykke sine forbudte følelser (Karjalainen 2015: 107ff).

Mummipappa begynner å skrive «den stora boken som handlar om Muminpappans stormiga ungdom» allerede i *Trollkarlens hatt* (Jansson 1968: 16). De ironiske og varmt humoristiske beskrivelsene av pappaen gjør seg også gjeldende her, spesielt når han beskriver sin egen barndom: «Därunder blev han så rörd att han nästan grät» (Jansson 1968: 100). *Trollkarlens hatt* er bygget opp på samme måte som *Muminpappans memoarer*, der kapitlene utgjør små historier som springer ut av rammefortellingen. Fortellersituasjonen er likevel en annen, denne gangen lagt til en allvitende forteller, og vi har ikke denne gangen å gjøre med et retrospektivt perspektiv. Rammefortellingen utgjøres av en mystisk trollmann på en flyvende panter, stadig på leting etter den store kongerubinen. På en av sine letetokter mister trollmannen hatten sin på en av fjelltoppene i Mummidalen. Hatten viser seg å ha evnen til å forvandle hva det skal være til noe helt annet – eggeskall blir til skyer, en ball blir til en jungel og en elv blir til saft. Ved siden av de overnaturlige hendelsene forløper familiens eventyrferder og redningsaksjoner på vanlig vis.

Boka består av syv kapitler, og det er fra de to siste at Penguin har hentet stoff til bildeboka *Moomin and the Midsummer Mystery*. I sjette kapittel av *Trollkarlens hatt* kommer

Tufsla og Vifsla på besøk til Mummidalen. Med dem kom også en overordnet negativ gestalt inn i mummiuniverset, som mer enn noen symboliserer ensomheten. Gestalten har fått navnet Hufsa, eller *Mårran*, som hun heter på svensk. I likhet med Jansson og Bändlers alter egoer, knyttes også Hufsa til seksualitet. Homofili ble vanligvis ikke benevnt i medisinske termer, det ble i stedet brukt kallenavn og hemmelige koder. Allerede i 1952 skriver Jansson at hun vil skildre seg selv med betegnelsen «spöke», et uttrykk som var vanlig i hennes kretser (sitert hos Karjalainen 2015: 110). I *Trollkarlens hatt* vet mummifamilien hverken hva som venter dem eller hvordan de skal forberede seg. De sikrer huset, lager en hjemmesnekret alarm og henter børsta i boden. Midt på natten oppdager de Hufsa utenfor verandadøren: «Hon satt orörlig på sandgången nedanför trappan och stirrade på dem med runda, uttryckslösa ögon. Man kände [...] på sig att hon var förskräckligt elak och kunde vänta hur länge som helst» (Jansson 1968: 114). Her utgjør ensomheten det skremmende, og ikke nødvendigvis Hufsa selv, som «inte var särskilt stor och inte såg [...] farlig ut heller» (1968: 114).

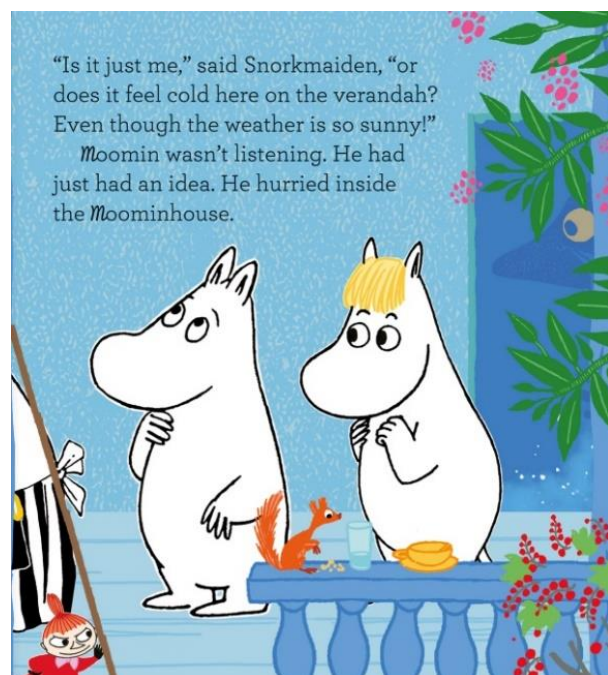
Ikke lenge etter finner de ut at årsaken til Hufsas uhyggelige besøk er innholdet i kofferten til de nye gjestene. Snorken inviterer derfor alle med på en rettssak mot Tufsla og Vifsla, og fungerer selv som dommer. Slik beskriver Janssons rettssakens omgivelser: «Det var en varm och vacker eftermiddag, full av dofter och bin. Trädgården stod grann som en förlovningsbukett i de djupa färger den sena sommaren har. Bisamrättans hängmatta var spänd mellan buskarna och försedd med ett plakat där man kunde läsa: *Mårrans åklagare*» (Jansson 1968: 116). Her får Hufsas plutselige inntreden en truende karakter og frambringer enda sterkere frykt hos karakterene enn i det første møtet. Et kaldt drag stryker over gresset, og fargene blir grå. Snorkfrøken hvisker at hun er tilbake: «I det frusna gräset satt *Mårran* och glodde på dem. Hon flyttade långsamt blicken till *Tofslan* och *Vifslan*. Hon började morra och hasade sig sakta närmare» (Jansson 1968: 120). Som vi skal se, er det fra dette partiet at Penguins nye forfattere har hentet stoff i arbeidet med den nye bildeboka *Moomin and the Midsummer Mystery*.

I siste kapittel forlater Snusmumrikken Mummidalen, og Mummitrollet opplever en voldsom sorg og altoverskyggende lengsel etter ham. For å trøste og få ham på andre tanker viser Tufsla og Vifsla ham innholdet i kofferten – den røde kongerubinen: «Framför honom låg en rubin, stor som ett panterhuvud, glödande som solnedgången, levande som eld och vattenglitter» (Jansson 1968: 127). Idet Mummitrollet omsider kryper ut av Tufsla og Vifslas gjemmede og kommer til seg selv, blir han klar over at mammaens veske er forsvunnet. Mammaen og vesken hennes er to uadskillelige elementer, forstår vi på Mummipappas reaksjon: «Jag känner mig alldeles främmande för Muminrollets mamma om hon er utan

väska. Jeg har aldrig sett henne utan förr!» (Jansson 1968: 131). Det blir stor ståhei, og alle i dalen blir med på leteaksjonen. Finnerne, som ikke overraskende også har stjålet den, er de små gjestene. Gjenforeningen blir feiret med den største festen innbyggerne i Mummidalen noensinne har sett. Inspirert av de glade karakterene rundt seg bestemmer Tufsla og Vifsla seg for å vise kongerubinen til resten av selskapet. Den skinner så sterkt at trollmannen endelig oppdager den fra sin grubleplass på månen, og han flyr straks tilbake til Mummidalen på panteren sin. Der får selskapet oppfylt ett ønske hver, og Mummimammas går ut på at sønnen ikke skal lengte så mye etter Snusmumrikken. Melankolien flyr ut av Mummitrollets hjerte, og «[h]ans längtan blev bara förväntan och det kändes mycket bättre» (Jansson 1968: 144). Takket være Tufsla og Vifslas ønske kan Trollmannen trylle fram rubinens tvilling. Som et ledemotiv gjennom romanen slynger det seg et budskap om at gleden over tingenes skjønnhet er dypere og varigere enn eiergleden (Hagemann 1967: 23).

3.4.2 Plot

I bildeboka til Penguin finnes det tross alt flere gjenkjennelige elementer enn i den første boka i serien, men det er fortsatt foretatt betydelige endringer. Gitt at omgivelsene beskrives som «one of those long, lazy midsummer afternoons» og Mummipappa er trygt plassert i Bisamrottens hengekøye, kan vi anta at forlaget har tatt utgangspunkt i den varme sensommerdagen for rettsaken til Tufsla og Vifsla (Jansson 2021: 10). En annen sterk bekreftelse er Hufsas inntreden. I denne versjonen har de så å si komprimert ingrediensene fra handlingsforløpet i *Trollkarlens hatt* til innholdet i Mummipappaens bok. Han skriver nå nemlig ikke på memoarene sine, men i stedet på boka *The Mystery of the King's Pearl*: «He had spent much of the summer on his latest writing project. “A thrilling mystery story,” he had told the family. “With a stolen jewel. And hidden clues. And disguises”» (Jansson 2021: 11). Idet han vender tilbake til verandaen og skriveprosjektet, er både notatboka og fyllepennen borte. Det er altså ikke Mummimammas veske som forsvinner i



Figur 14: Jansson 2021: 15

denne bildeboka, men pappaens skrivesaker. Etter en stunds leting bemerker Snorkfrøken at det er kaldt på verandaen, til tross for det varme været. Hufsa nese i bakgrunnen gir leseren et hint om hvem som har stjålet skrivesakene (figur 14). Mens Mummitrollet konfronterer Tufsla og Vifsla på loftet, har notatboka kommet til rette igjen, nå med et feilstavet ord skrevet på en av sidene: «Lunly». I bakgrunnen kan vi se Snorkfrøken og Mummimamma plukke bær og nyte sommerdagen. Snusmumrikken har imidlertid oppdaget noe på egen hånd og viser Mummitrollet at et av Mummimammas blomsterbed har frosset, før han konstaterer at Hufsa har vært der. Alle unntatt Mummimamma bryter ut i panikk. Mummitrollet skjønner med mammaens hjelp at det feilstavede ordet tyder på at Hufsa er ensom. Denne innsikten fører til at han husker hvor ensom han selv pleier å bli når Snusmumrikken drar vekk for vinteren, og trekker linjer til Snusmumrikkens utreise i *Trollkarlens hatt*. I bildeboka bestemmer han seg dermed for å hjelpe Hufsa. Han inviterer henne til familiens historiefortelling samme kveld, og legger invitasjonen i skuret sammen med mammaens hjemmebakte kjeks. Historiefortellingen er heller ikke med i *Trollkarlens hatt*, men kan i stedet minne om pappaens høytlesning for Mummitrollet, Sniff og Snusmumrikken i *Muminpappans memoarer*. Hufsa følger med på avstand, og i motsetning til den gåsehudfremkallende følelsen han får i originalfortellingen, kjenner Mummitrollet her «a welcome draft of cooler air coming from the nearby woodshed [...]» (Jansson 2021: 27). Som takk etterlater hun seg noen vakre iskrystaller. Senere griller han og Snusmumrikken søtsaker under åpen himmel og diskuterer Mummitrollets ønske om å skrive en historie, hvorpå Snusmumrikken råder ham til å velge en riktig stor notatbok: «I have a feeling we're going to have a lot of adventures worth retelling» (Jansson 2021: 31).

3.4.3 Karakterer

Som i de andre nye bildebøkene, registrerer vi her en utskiftning og nedskalering av karakterer. Selv om hengekøyen hans er med, har Bisamrotten forduftet. Det samme har Snorken, Snorkfrøkens bror. Tufsla og Vifsla er overraskende nok fortsatt med, men kun på én side, og uten noen egentlig rolle i historien. Denne gangen er det Hufsa som er tyven, ikke dem. I denne bildeboka er Hufsa gjennom både illustrasjoner og handling redusert til en søt, ensom og ufarlig skikkelse. I stedet for de kalde og skremmende gufsene Mummitrollene føler i Janssons originale fortellinger, er det påfallende at Mummitrollet under pappaens

historiefortelling ikke bare føler en kald trekk, men til og med en *velkommen* en. Bortsett fra at magen hans gjør «et lite hopp» idet Snusmumrikken først nevner navnet hennes, er Mummitrollet nå ikke bare uredd, men også imøtekommende og nysgjerrig. Snusmumrikken drar ikke sin vei i denne versjonen, da det kun *fortelles* om de gangene han har fått Mummitrollet til å føle seg ensom. Den voldsomme ensomhetsfølelsen Mummitrollet føler i *Trollkarlens hatt*, er dermed kraftig nedtonet i denne bildebokversjonen, hvor det kun konstateres at ensomheten: «was one of his least favourite

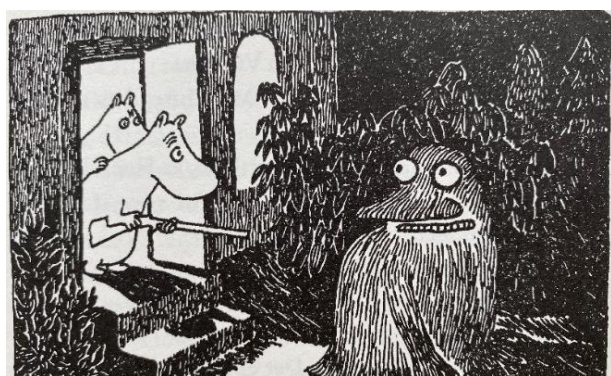
feelings.» Mens han tenker dette, ser vi på figur 15 at Snusmumrikken står smilende med en blå sommerfugl i hånden. Som for å ytterligere ufarliggjøre denne følelsen beskrives det videre at han ikke har denne følelsen *hver gang* Snusmumrikken drar, bare *noen ganger*.

Lille My er også til stede i denne historien, som vi kan se i illustrasjonen på neste side. Selv om hun dukker opp i ny og ne, har hun likevel ingen replikker. Dette er en tydelig karakterbrist hos Mummidalens glade, iltre og litt ondskapsfulle slyngel. My er pratsom og sier alltid alt, også det som ingen egentlig har lyst til å høre, men som likevel er sant og ofte velkomment. Om denne karakterens nødvendighet uttalte Jansson at My var en viktig motsetning til de følsomme og alltid forståelsesfulle trollene (Karjalainen 2015: 157). Hvilken rolle hun spiller i denne fortellingen, er ikke uten videre lett å si. I Janssons originalfortellinger introduseres My for mummiuniverset først med *Muminpappans memoarer*, der ferden over havet sørger for at persongalleriet i Mummidalen blir utfylt, og altså etter utgivelsen av *Trollkarlens hatt*. Sånn sett har hun ikke egentlig noen plass i historien Penguin har lagt til grunn for den nye boka, noe som kan tyde på at utgiverne har valgt å ha henne med av andre, kommersielle grunner.

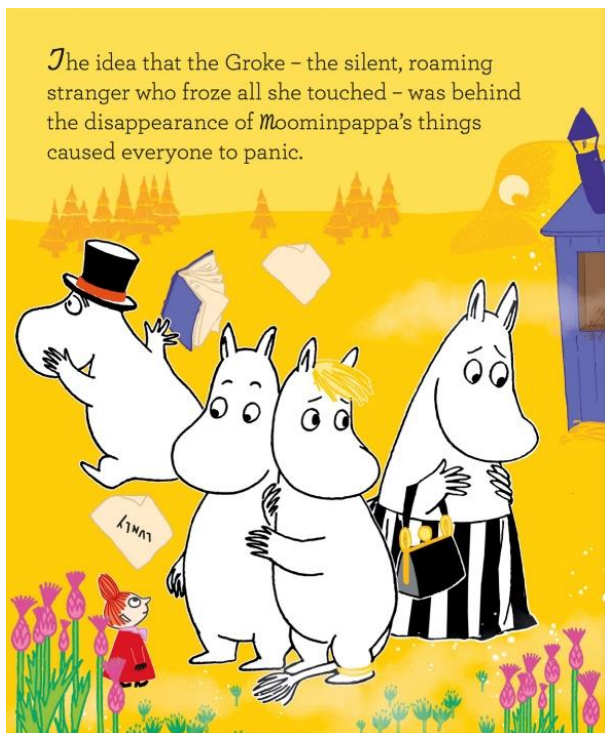
Som vi allerede har sett, bidrar illustrasjonene til en ufarliggjøring av de



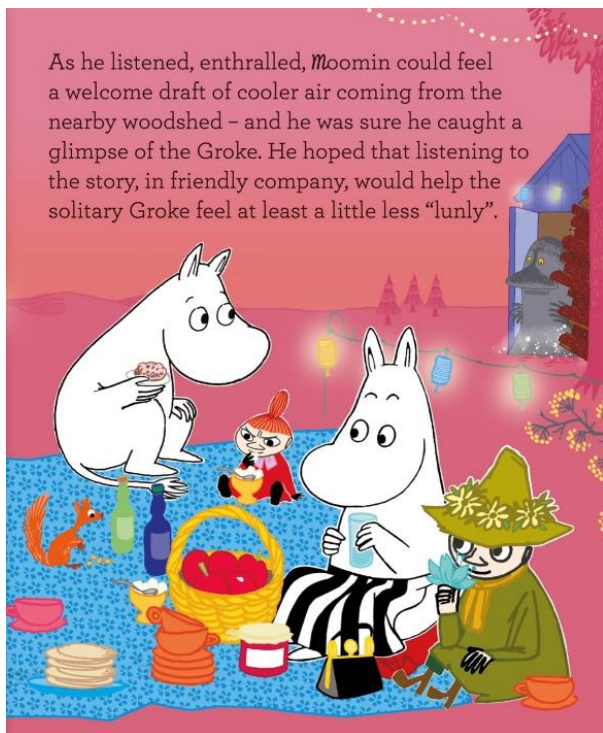
Figur 15: Jansson 2021: 24



Figur 16: Jansson 1968: 115



Figur 17: Jansson 2021: 27



Figur 18: Jansson 2021: 22

vonde følelsene. Omgivelsene er preget av klare, sterke farger og hyggelige situasjoner som bærplukking, historiefortelling, piknik og teltturer iblandet det «skumle». I tillegg inneholder hvert oppslag enten et yrende plante- og dyreliv, lyskjegler i oppmuntrende farger – eller begge deler. Jo nifsere en hendelse ser ut til å være, dess lysere og lettere framstår omgivelsene. Dette gjelder særlig når det går opp for familien at Hufsa er blant dem. I likhet med My er hun en nødvendig motkraft til det idylliske og ubekymrete livet i Mummidalen, og hun bringer med seg tilstrekkelig spenning og mørke. Der Jansson i originalfortellingen skildrer fargenes omvandling som følge av kulda, er den bærende fargen på bildeboksidene imidlertid knallgul, og vi kan se Hufsa som en diffus, nysgjerrig og unnskyldende skygge i bakgrunnen. Utformingen av Hufsa skiller seg merkbart fra Janssons egne sort-hvitt-illustrasjoner fra *Trollkarlens hatt* (figur 16), der Snorken og Mummitrollet står ansikt til ansikt med det som skremmer dem. I bildebokversjonen ser vi kun utsnitt av Hufsa, med unntak av når vi ser henne i skuret under pappaens historiefortelling. Her holder hun seg likevel på god avstand, og Mummitrollet sitter trygt beskyttet sammen med familien sin og spiser kake.

3.4.4 Språk

I siste kapittel av *Trollkarlens hatt* er det tid for å bryte opp og se fremover. Det ligger forventning og endring i luften denne sene augustdagen, og Mummitrollet blir både filosofisk

og melankolsk. Janssons språk skildrer på vakker måte brytningen mellom det trygge og det uvisse, og som i flere av bøkene hennes spiller naturen en viktig rolle: «Mumintrollet hade alltid tyckt mest om de allra siste sommarveckorna men han visste inte riktigt varför. Vindens och havets ton var en annan, allting luktade förändring, träna stod och väntade» (1968: 123f). Förändringen han fornemmer, skal vise seg å være Snusmumrikkens avskjed. Tufsla og Vifsla møter Mummitrollet i en ulykkelig tilstand, og den språklige kuriositeten viser seg i det hemmelige språket deres: «Kan det glädsla dig lite om du får pussla Tofslan på noslan?» (1968: 126). Det forunderlige språket mister noe av sjarmen i den engelske oversettelsen, der karakterene, her navngitt Thingumy og Bob, snakker et forenklet barnslig språk. I stedet for å legge til det karakteriserende suffikset som trekker paralleller til navnene deres, får de engelske ordene byttet om forbokstavene: «No, Troominmoll, we tidn't dake them» (Jansson 2021: 17). Én forklaring på det forunderlige språket er imidlertid at det er konstituert på samme måte, og relativt inkonsekvent, også i den engelske oversettelsen av *Trollkarlens hatt*. Lite er kjent om oversetteren Elizabeth Portch, men i et brev finnes opplysninger om et uvanlig forfatter–oversetter-samarbeid. Portch var en venn av Jansson, og hadde såpass få svenskunnskaper at Jansson i det tette samarbeidet angivelig skal ha forklart mye av teksten for henne (brev fra Thomas Warburton til forfatteren, sitert hos Berry 2014: 149).

Jeg skal ikke foreta en lesbarhetsundersøkelse av denne bildeboka, men når vi er inne på språklig forenkling, kan det likevel være interessant å se hvordan lesbarheten stiller seg i originalverket *Trollkarlens hatt*, sammenlignet med *Muminpappans memoarer*. Hvis vi tar for oss rettsaken i Mummidalen denne dagen, begynner den med setningen «Det var en varm och vacker eftermiddag [...]» og slutter med at Hufsa trekker seg tilbake med Trollmannens hatt seks sider senere: «På en gång blev färgarna varma igen och sommaren fortsatte, surrande och doftande» (Jansson 1968: 116–21). Tekstpartiet består til sammen av 1025 ord. Sammen med de 229 lange ordene og de 43 setningsterminatorene, tilsier utdragets LIX-verdi på 46,1 at teksten kan kategoriseres som en sakprosaetekst, og altså over den normale eller skjønnlitterære teksten. En forventet følge av sjangerskiftet til tross, har teksten dermed gjennomgått en omfattende språkmessig forenkling. Hvordan ser så Janssons egne bildebøker ut?

4. Komparativ vurdering

Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Mummitrollet och Lilla My ble publisert i 1952 og var Janssons første bildebok. Like fullt står nye opplag fremdeles i bokhandlernes bokhyller i dag. Det var med denne boka, i André Bjerkes gjendiktning, at norske lesere ble introdusert for forfatterens fantasiverden i 1957 (Hagemann 1967: 25). Boka vakte umiddelbart stor oppmerksomhet og beundring, og Jansson ble tildelt Nils Holgersson-plaketten for boka i 1953. *Hur gick det sen?* var noe helt nytt i barnelitteraturen, både i Norden og i verden for øvrig. Illustrasjonene representerte et nytt, moderne syn på billedkunst, og i den grafiske kunsten som i barnelitteraturen var verket særpreget og nyskapende (Karjalainen 2015: 188). For å kunne danne et best mulig vurderingsgrunnlag i den komparative vurderingen av de nye bildebøkene opp mot Janssons egne, vil jeg her foreta en analyse av forfatterens første bok for den yngste målgruppen.

4.1 «NU STANNAR VI I BOKEN, TY VI ÄR FÖR STORA!!!»: Karakterutvikling og løsrivelse i Janssons første bildebok

I Janssons første Mummi-bildebok er Mummitrollet ute for å hente melk, men får på tilbakeveien vite at Lille My er forsvunnet. Som i et overveiende flertall av bøkene som utgjør Janssons forfatterskap, skal karakterene ut på en reise, og etter mange eventyr og møter med mektige naturkrefter, kommer de til slutt hjem til Mummimammans trygge favn. Til forskjell fra de nye bildebøkene om Mummitrollet er denne beriket med flere karakterer fra Mummi-universet. I løpet av de ni oppslagene møter vi på Gafsa, Hemulen, Filifjonka og hattifnattene i tillegg til Mymlen, My, Mummitrollet og mammaen hans. Selv om den ytre handlingen kan virke enkel, forteller underteksten om morsbinding, separasjonsangst og løsrivelse.

Mens et flertall av Janssons bøker konstrueres av sirkelbevegelsen hjemme-ute-hjemme, begynner denne bildeboka med det bortkomne Mummitrollets hjemreise. Denne markerer plotlinjens begynnelse, mens den endelige gjenforeningen med moren utgjør historiens slutt. Hjemreisen som motiv er et av litteraturens mest innflytelsesrike. Som en hvit og rund Odyssevs er Mummitrollet på vei hjemover, drevet av den klassiske hjemlengselen. Reisen utgjør likevel bare rammefortellingen, og akkurat som Odyssevs kommer han ut for en rekke distraksjoner på veien. Mymlen og engstelsen hennes er den første pådriveren for plottets utvikling. Den neste de møter på, er sure Gafsa, som ber dem om å ha seg vekk. De forsvinner inn i en grotte, og hopper deretter inn i Hemulens støvsuger. Her kommer den sterke separasjonsangsten først til syne hos bokas hovedperson: «han skrek på MAMMA

stackars troll, / men MAMMAN var på annat håll» (Jansson 1952: 12). Fra Hemulens støvsuger hopper de videre og lander på Filifjonka, som blir så skremt at før de vet ordet av det, er hun over alle heier. Den røde kjolen hennes blir hengende fast i et tre, og på neste oppslag kan leseren titte inn og oppdage at det er hattifnattenes gjemmested. De flykter for å unngå å brenne opp hos de elektriske skapningene og havner i en voldsom storm. Når sola står opp neste morgen, skimter de to mummiører i horisonten. Til slutt står de ansikt til ansikt med den handlingen hele veien er rettet mot: Mummimamma.

Det som skiller bildeboka fra annen litteratur, er at sjangeren er en multimodal eller sammensatt tekstform. Det vil si at den kommuniserer gjennom flere modaliteter eller uttrykksformer (Birkeland og Mjør 2015: 69). I boka om Mymlen, Mummitrollet og Lille My er det visuelle uttrykket dristig og luftig, linjene rene. Sort og hvitt er de gjennomgående fargene, og ved siden av dem kraftig blått, knallrødt, fiolett, oransje og gult. Påatakelig nok finnes det ikke det spor grønt, og de mørke fargene dominerer. Koloritten ligger langt unna Beskow og den realistiske tryggheten som fantes i mange av samtidens bildebøker. Her, som i Janssons andre bildebøker, forholder forfatteren seg til den abstrakte kunstens mål om konkretisme – å holde seg på overflaten. De sterke fargene skaper bevegelse i bildet, og de hvite omrissene skaper et inntrykk av at bildene består av løse biter som er blitt skåret ut og plassert på en hvit bakgrunn. På den måten leder Jansson leserens assosiasjoner til papirklippeteknikken (Karjalainen 2015: 214). Dette er en teknikk vi ser spor av også i



Figur 19: Jansson 1952: 22f

Penguins bildebøker. Bonnier Carlsen og Penguin har begge lagt seg tett på Janssons eget uttrykk i utformingen av bildebøkernes visuelle uttrykk. Selv om uttrykkene står langt fra hverandre, er de likevel helt legitime om målet er å nærme seg kunstneren på en likest mulig måte. Et forbehold er likevel verdt å nevne: Mens Jansson med sin todimensjonale teknikk fortsatt evner å skape flere nivåer og dybde i illustrasjonene, overlater teknikken i Penguins bøker ingen fantasi og utforskning til leseren. Her er vi tett på Mummitrollet og familien hans i hvert eneste oppslag, og det er lite variasjon og bevegelse i illustrasjonene. Perspektivbruken hos Bonnier Carlsen er derimot annerledes, og minner i større grad om Janssons eget.

Det mørke uttrykket i Janssons bildebok får sin motsats i avslutningen. På figur 19 kan vi se hvordan hjemkomsten på nest siste oppslag er illustrert i en varm fargepalett av gult, oransje og rødt. Nå er det tryggheten, representert ved Mummimamma og omgivelsene hennes, som står i kontrast til farene og eventyrene de nettopp har opplevd. På dette og det neste oppslaget, er i tillegg prikkene over bokstavene i mammaens replikker erstattet med små hjerter, som for å understreke at de nå befinner seg i kjærlighetens tegn. Igjen får mammaen preg av å være en guddommelig skikkelse. Sønnen ser på henne med tilbedende øyne og tilbyr henne melkespannet nærmest som en offergave, og solen lyser som en glorie rundt hodet hennes. Omringet av røde roser blir hun en personifikasjon av kjærligheten. Morsrollen mammaen spiller i denne boka, skiller seg likevel fra den hun får i Janssons andre bøker. Her er hun heller aldri overbeskyttende, men hun utviser større omsorg. Det er denne framstillingen som i hovedsak har blitt videreført i senere gjenfortellinger, og som vi ser i samtlige av de nye bildebøkene i denne oppgaven. For eksempel reagerer hun kraftig på hemulens kommentar i *Mumintrollet och Havsorkestern* om at barna er dårlig oppdratt. I julefortellingen står hun for matlagingen og omsorgen for knøttene, i boka om midtsommermysteriet er hun overbærende overfor Hufsa og i historien om bursdagsknappen tar hun hånd om en bedrøvet sønn. I *Hur gick det sen?* representerer melkespannet et substitutt for mor, og leseren blir aldri vitne til noen nærhet mellom mor og sønn. I hagen markerer inngjerdingen av roser og skjell en tydelig grense, og i løpet av historien er hun i motsetning til Mymlen ubekymret og lite beskyttende overfor Mummitrollet. Hun lurar ikke på hvor han har vært eller når han kommer hjem, men virker å stole på at han klarer seg selv.

Verbalteksten utgjør en visuelt viktig del i Janssons første bildebok. Den er gjort med skjønnskriften man assosierer med den man lærte på skolen, og størrelsen følger budskapet og ytringen. Jansson opererer med både store og små bokstaver, og bruker versalene ved overraskelser eller når noe uttales med kraft, som når de møter på gretne Gafsa som murrer: «NI STÖR!». Motsatt blir tekststørrelsen og bokstavene mindre idet de gjør seg «så ryslig

små» (Jansson 1952: 8). En liknende variasjon i verbalteksten finner vi som nevnt en antydning til også hos Penguin, men her stopper de språklige likhetene. Som i Janssons to øvrige bildebøker er *Hur gick det sen?* skrevet på regelbundne metriske vers. Teksten er utformet med én strofe på hvert oppslag, der teksten flyter i den jambiske metrikkens veksling mellom de tunge og lette stavelsene. De lekne parrimene skaper et driv hos leseren, og oppmuntrer til høytlesning. På den siste siden kan vi for eksempel lese: «när mjölken skulle hällas ur / så satt den fast, för den var sur!! / Men MUMINMAMMAN sa MED KRAFT: / vi dricker hädenefter saft!!!!!» (Jansson 1952: 24). Om vi leser melkespannet som forbindelsen mellom barnet og moren, kan den sure melka tolkes som et tegn på barnets begynnende selvstendighet. Frigjørelsen fra moren er imidlertid ikke en ønsket utvikling fra barnets side, om vi studerer det fortvilede uttrykket i Mummitrollets ansikt på figur 20.

Interessant nok dobbelteksponertes bevegelsene framover og bakover idet Mummitrollet lengter hjem til moren, mens Lille My på sin side forsøker å frigjøre seg fra sine familiebånd (Alfredsson 2021: 5). Behovet for tilknytning og behovet for utforskning står i tydelig opposisjon, noe som også gjenspeiles i utskjæringene. I denne boka er det nemlig utstansete hull på hver av boksidene, som samarbeider med illustrasjonene på neste side. Gjennom de utstansede sidene ser man et utsnitt av neste side, og kanskje til og med siden etter den igjen. Dette overraskelsesmomentet gir ikke bare leseren mulighet til å se framover, men også bakover i handlingen. Aktiviteten knyttet til det å bla i bildeboka får dermed en



Figur 20: Jansson 1952: 24f

sentral rolle i meningsdannelsen. Hullene finnes òg på permens for- og bakside. Bokas handling beveger seg fra stort til mindre idet reisefølget forflytter seg fra det store og ukjente til Mummidalens trygge omgivelser. Hullet på permens bakside illustrerer denne bevegelsen. Det er nemlig så lite at karakterene ikke kommer ut igjen: «NU STANNAR VI I BOKEN, TY / VI ÄR FÖR STORA!!! SA LILLA MY» (Jansson 1952: 25). Dette indikerer at karakterene har vokst og utviklet seg i takt med handlingsforløpet. Hullene understreker Mummitrollets naive syn på virkeligheten, og forteller leseren at førsteinntrykket vårt ikke alltid stemmer. Sammen med det direkte leserhenvendende omkvedet på slutten av hvert oppslag: «VAD TROR DU ATT DET HÄNDE SEN?», er disse elementene med på å aktivere leseren, som gjennom lesningen må skape sine egne versjoner av fortsettelsen.

Janssons direkte henvendelser til leseren ligner dem vi møter i *Vem ska trösta knyttet?*, og kanskje spesielt gjenkjennelig er den på bokas sjette oppslag. Her hopper Mummitrollet, Mymlen og My gjennom vinduet på forrige side, og vi skjønner ved hjelp av ikonoteksten, eller syntesen av tekst og bilde, at de deiser oppå Filifjonka: «och filifjonkan, rädd och vild, / sprang rakt igenom neste bild!» (Jansson 1952: 15). Her blir leseren som vanlig spurt hva hen tror skjedde etterpå, men hen får også i oppgave å tegne et bilde av hvordan Filifjonka ser ut når hun har kommet til seg selv igjen. Bildeboka kan vi ut ifra Maria Nikolajevas og Carole Scotts bildebokkategorier karakterisere som kontrapunktisk og på grensen til motstridende (2000: 226). Verbalteksten og bildene utfordrer hverandre, og skaper flere tomme plasser i teksten som leseren selv må tolke og fylle ut. Det gjelder særlig på de tre foregående oppslagene, der Mummitrollet og Mymlen leter etter My. Selv om verbalteksten konstaterer at hun er forsvunnet, og bildene viser at hun er gjemt for Mymlen og Mummitrollet, er hun likevel synlig for leseren. Historiene som fortelles i både teksten og bildene er med andre ord like avhengige av hverandre, og kan ikke forstås uten den andre.

Til sammenligning er samspillet mellom tekst og bilde i Bonnier Carlsens bøker definerende for den kompletterende bildeboktypen, der tekst og bilde utfyller hverandre og kompenserer for hverandres manglende informasjon. Det ser vi for eksempel idet familien feller julegranen, og det dukker opp andre vesener fra Mummidalen i snøfönnene, som ikke nevnes i verbalteksten. Penguins bildebøker faller på sin side inn under kategorien symmetriske bildebøker, gitt at den verbale og den visuelle fortellingen forteller den samme historien. Her blir informasjonen ned andre ord overflødig. I slike bildebøker blir leseren en passiv mottaker av fortellingen, da det er få tomrom leseren selv kan fylle med mening.

Hur gick det sen? blir ansett som et allkunstverk der ulike kunstarter forenes. Foruten den synlige bildekunsten og litteraturen, som bildeboka som sjanger naturlig bærer i seg, har

Janssons bildebok også et teatralisk drag over seg. På grunn av bokas uthullede sider, får boka en scenisk konstruksjon, der hvert oppslag fungerer som et sceneskifte. Leseren blir vitne til noe som kan likne teatertradisjonens bruk av mellomtepper, der noen scener utspilles foran mellomteppet, mens andre scenebilder klargjøres bak. I sin artikkel om Janssons første bildebok diskuterer Johan Alfredsson imidlertid det han anser som tidligere forsknings tilbøyelighet til å konsentrere seg om bokas estetiske og materielle sider i sine analyser, og nærmest utelukke poesien.⁹ I utredningen av poesiens funksjon, går ikke forskerne lenger enn å påpeke dens betydning for det rytmiske og bevegelsesskapende i teksten på makronivå, ifølge Alfredsson (2021: 2 og 5). Selv leser han Janssons poesi som en inngang for leserens språkforståelse og kognitive utvikling, og ser på hvordan bokas formmessige betingelser relaterer til høylesningssituasjonen mellom voksenleseren og barneleseren. Artikkelforfatteren poengterer for eksempel treffende at de jambiske versene skaper en pålitelig og forventet bevegelse i teksten som står i kontrast til Mummitrollets følelse av redsel og utrygghet (2021: 12). Om vi legger dette sammen med tryggheten i omkvedet, mildner Janssons poesi også barnets utrygge følelser i møte med de nifseste partiene i boka.

Kan så Janssons poetiske språk regnes som enkelt? Basert på bildebokas 777 ord, 109 lange ord og 96 setningsterminatorer kvalifiserer den seg med en lesbarhetsindeks på 22 innenfor barnebokkategorien. Altså befinner språknivået seg i den samme kategorien som Bonnier Carlsens bildebokserie. På tross av at Janssons språk er preget av en stor ordvariasjon og til tider lange partier uten tegnsetting, vil den pålitelige og forventete bevegelsen i teksten etter min mening likevel bidra til engasjement og forståelse hos leseren. Det gjennomførte samspillet mellom tekst, bilde og utskjæringer er med stor sannsynlighet en konsekvens av at forfatteren og illustratøren er den samme, i motsetning til de nye bildebøkene på markedet. Janssons involvering i prosessen kan dokumenteres på flere områder i forarbeidet. Én feil i trykkeprosessen kunne ødelegge hele ideen, som hun selv skriver til forleggeren på Schildts (Westin 2007: 262). Som jeg allerede har definert som et gjennomgående trekk i så å si samtlige av bøkene hennes, skyr hun ikke ubehaget, frykten eller katastrofene. I stedet for å skåne barneleseren for mørke, absurde eller marerittlignende episoder, balanserer hun dem med et lekent språk, humor og fantasi.

⁹ Her trekker Alfredsson fram Lena Kåreland og Barbro Werkmästers analyse *Livsvandring i tre akter*, men òg Boel Westins analyser fra 1983 og 1991.

4.2 Hva skjedde så? En komparativ vurdering av de originale og de nye bildebøkene

I en forelesningsrekke fra 1985 beskrev D.F. McKenzie teksters sosialisering inn i en leserverden. Han la vekt på at det er tidens forutinntatte ideer og forestillinger, dens primære behov, som kommer i første rekke i en meningsdannende prosess. Den sekulære teorien innebærer at forfatterens intensjon eller den «riktige» lesningen dermed ikke er så interessant i seg selv, men snarere hva lesninger til ulike tider kan fortelle oss om de historiske og sosiale forutsetningene som var gjeldende på et visst tidspunkt. Historien om *hvordan* vi leser, må med andre ord også tas med i betraktningen av hva som konstituerer et verks verdi. De ulike lesningene blir til slutt en del av verkets historie (McKenzie 1986).

Hvordan skiller så Janssons tidlige bildebøker seg fra de nye tilskuddene på det svenske og engelske bokmarkedet? Hva kan de nye tolkningene fortelle oss om hvilke verdier og tematikker forlagene og forfatterne ønsker videreført til nye generasjoner? Spørsmålet om hva som har skjedd med Mummitrollenes univers i overgangen til nye bildebøker i årene fra og med 2010 vil ikke uten videre gi et entydig svar. Det vil heller ikke være dekkende for den kontinuerlige utviklingen av produkter og bøker. Likevel vil fellestrekkene vi kan løfte ut av analysene kunne gi en pekepinn på hvor utviklingen bærer. Forhåpentlig vil denne oppgaven legge et grunnlag for videre studier av den teksthistoriske og kommersielle bakgrunnen for Janssons Mummi-verden, et hittil relativt uutforsket emne i litteraturvitenskapelig forskning.

4.2.1 Valget kval? Den trivelige teksten og tolkningspotensialet

Selv om Davidssons uttalelse om gjenfortellerens mål om å befinne seg på overflaten er sagt i forbindelse med bearbeidelser til en annen målgruppe, virker det som de har etterstrebet dette også i omgjøringen av Janssons bøker. Det er påtakelig, gitt at Janssons egne bildebøker er typiske eksempler på at også bøker til den yngste leseren kan inneholde rom for tolkning. Ifølge Westin er det i vekslingen mellom barnelitteraturens intrikate vekselspill med voksenlitteraturen at man ofte kan finne normbrytere og fornyere i litteraturen (1997: 262f). Janssons bidrag til barnelitteraturen, med sin lite oppdragende, for ikke å si uoppdragne og eskapistiske karakter, faller innenfor disse gruppene. Den ambivalente bildeboka Jansson skriver i og med *Hur gick det sen?* markerer et brudd med den barnelitterære doxa som rådet ved utgivelsestidspunktet. Fleksibiliteten knyttet til de mange lese måtene forsvinner imidlertid med forlagenes nye utgaver. Ved å fjerne det uttalte Jansson var kjent for, gjøres Mummi-bøkene til noe annet enn de opprinnelig var.

Bildebøkene fra Bonnier Carlsen skiller seg fra Janssons originalfortellinger og kan sånn sett anses som selvstendige versjoner av originalteksten. Kjennskapen til verkene hennes er likevel tydelig, og som leser kan man ane en viss ærbødighet i gjenfortellingene. Penguin har på sin side skapt nye fortellinger som i liten eller ingen grad har en forbindelse med originaltekstene. De to bildebokseriene har imidlertid hatt det samme materielle utgangspunktet for omgjøringen til en ny sjanger. I likhet med *Hur gick det sen?* består Penguins av 12 oppslag, mens Bonnier Carlsens består av 13. Det samme sideantallet finner vi i *Vem ska tröste knyttet?* og *Den farliga resan*. Forskjellen består derimot i tekstens lengde, som er betydelig kortere hos Penguin. I de svenske bildebøkene er det brukt en mindre fontstørrelse, og gjort plass til mer tekst på hver side. Disse versjonene inneholder i tillegg opptil flere vendepunkter og omslag som bærer i seg flere detaljer enn de britiske bøkene. Sånn sett kan de minne om struktureringen av Janssons egne bildebøker, der hvert oppslag så å si markerer et eget tablå i en scenisk konstruksjon. Penguins historier har på sin side få spenningstopper og en gjennomgående flat plotlinje, om enn med ett eller to vendepunkter.

Den overordnede tematikken har imidlertid ikke gjennomgått store endringer, selv om motivet og alvorlighetsgraden er en annen. Frykten for *noe* er nemlig til stede i både Janssons originalverk og de nye bildebøkene på markedet. Om vi går kronologisk til verks, bunner denne frykten først i løsrivelsen fra mor, for så å gli over til frykten for en bursdagsfeiring i ensomhet. I Penguins siste bildebok, *Moomin and the Midsummer Mystery*, er det frykten for det ukjente som får oppmerksomhet. Denne frykten speiler den vi ser i «Granen» og *Julen kommer till Mumindalen*. Disse konstellasjonene trekker dermed paralleller til Janssons eget univers. Med frykten følger også helterollen. I *Hur gick det sen?* forsvinner Mummitrollets frykt i møte med Mymlen. I likhet med knøttet mestrer han redselen først når han engasjerer seg i andres bekymringer. Det samme ser vi i *Julen kommer till Mumindalen*, der han først blir skremt av Hemulens bryske inntreden, men siden vekker Snorkfrøken og hvisker: «Bli inte rädd, men nånting förfärligt är på väg hit» (Davidsson, Haridi og Jansson 2018: 13). På sjøferden med Havsorkesteret deler han ved flere anledninger Mummipappas mot og heltestatus. I historien om midtsommermysteriet tar han også ansvar for kollektivets bekymring, idet han på oppfordring fra Mummimamma inviterer den fremmede inn i varmen.

De største forskjellene ligger imidlertid i måten forfatterne behandler stoffet på. I *Hur gick det sen?* lykkes ikke Mummitrollet egentlig med redningsaksjonen, selv om han innbiller seg det selv. Han når hjem til mor, men melka er sur. Det er ikke han som finner My, men hun som finner dem, og befri dem fra Hemulens støvsuger. Mummitrollet er ingen stor og sterk helt, men snarere et ganske ynkelig og uheldig offer for omstendighetene. Han har arvet sin

fars manglende selvinnsikt, og den parodiske situasjonen ligner den vi er vitne til i *Muminpappans memoarer*. Ved gestaltningen av hendelsesforløpet spiller imidlertid det dramatiske en like viktig rolle som leken med illusjon og virkelighet. Som vi har sett, er de dramatiske elementene i de nye bildebøkene derimot av minimal interesse sammenlignet med det trivelige utgangspunktet, og bøkene utviser ikke den samme gjennomførte behandlingen som hos Jansson. I Penguins siste bildebok kunne forfatterne for eksempel ha valgt å la Mummitrollet kjenne på lengselen og ensomheten i forbindelse med Snusmumrikkens årlige vandring, som Jansson selv gjør i *Trollkarlens hatt*. Og der Jansson lar karakterene få dvele ved frykten Hufsa representerer, lar Penguins forfattere Mummitrollet raskt komme til konklusjonen om at hun bare er ensom. I *Mummitrollet och Havsorkestern* velger de nye forfatterne helt og holdent å fjerne henne fra historien. I tilpasningen til en yngre leser har forlagene med andre ord enten fjernet eller ufarliggjort negative følelser og reaksjonsmønstre. Teksten snur seg vekk fra det den ikke tør å behandle, den går videre der den burde ha kommet tettere på. Dette skaper andre typer hull enn de fysiske vi finner i Janssons første bildebok. I likhet med det ironiske aspektet jeg innledningsvis påpekte var fjernet fra en annen Bonnier-utgivelse, har forlagene utelukket de elementene man sammen med den voksne høytleseren kan snakke om og lære av.

Jansson hadde uavhengig av målgruppe og nivå et godt blikk for mennesketyper og atferd, og det er ikke for ingenting at karakterene hun har skapt, benyttes i psykologien. Felles for hennes egne bildebøker er at karakterene gjennomgår en forandring. Dette ser vi ikke bare i Mummitrollets uvillige selvstendighet i forfatterens første bildebok, men også hos knøttet, som må lære seg å bli modig for å befri en som er enda reddere enn ham selv. Ikke minst gjelder det for Susanna i *Den farliga resan*, som i likhet med Mummipappa finner mening gjennom sin katastrofesøkende natur. Utviklingen vi derimot ser i forlagenes tolkninger av originalbøkene, er at karakterene blir færre og flatere. Den tause kommunikasjonen mellom karakterene og det usagte som befinner seg mellom linjene, er fjernet.

Der Janssons bøker kunne treffe både den voksne og barneleseren, har de nye forfatterne skapt historier som utelukkende tilhører barnets nivå. Ved å produsere bøker utelukkende til den yngre målgruppen og dens behov, har de dermed fjernet de ulike nivåene som appellerte til flere målgrupper. Bonnier Carlsen har imidlertid beholdt ambivalensen i bildeboka om julen. Den enkle forklaringen på dette er at denne historien ligger nærmest Janssons egen. Så fort diktningen blir friere og detaljene mer vilkårlige, forsvinner derimot dette aspektet. Derfor er det kanskje ikke overraskende at det er Penguins bildebøker som skiller seg aller mest fra Janssons egne, som jeg allerede har påpekt kan kategoriseres under

begrepet allalderlitteratur. Selv om begrepet først og fremst anvendes om prosabøkene hun skrev, finner vi likevel flere nivåer og tolkningsmuligheter også i bildebøkene. Sånn sett har forlagene gjort nettopp det Mummi-opposisjonen oppfordret til på begynnelsen av 50-tallet. Da var det uhørt at barnebøkene skulle ha flere nivåer, i hvert fall såne som bare voksne forstod (Karjalainen 2015: 152). Ønsket om den «trivelige» teksten ble fremmet allerede da, og selv om Jansson på sin side motsatte seg tidens tanker om barnelitteraturen, ser den i tilfellet med de nye bildebøkene ut til å ha innhentet henne.

Jansson oppfordret på ulike, nyskapende måter barnet til å delta aktivt i lesingen. Gitt hennes kunstneriske bakgrunn kan man tenke seg at hun var opptatt av det skapende i alle mennesker, og betydningen av de kreative prosessene i et menneskes liv. Som Mummipappa skriver i memoarene, er ikke historiene skrevet én gang for alle. De kan skrives igjen. Kanskje av leseren selv? I både *Hur gick det sen?* og *Vem ska tröste knyttet?* er den direkte leserhenvendelsen særlig påtakelig. Aktiviseringen finner sted allerede i titlene, som begge er formulert som et spørsmål til leseren. I sistnevnte griper den allvitende eventyrfortelleren inn og oppfordrer leseren til å hjelpe: «Jag ber dig, kära läsare, att trösta båda två, / o, skriv ett brev från knyttet så att skruttet kan forstå!» (Jansson 1960: 23). Fortelleren styrer likevel leseren i hva brevet skal inneholde, når nurket på neste side leser opp hva knøttet har skrevet. Leseren må dermed iscenesette den mellomliggende, uttalte scenen ved å konstruere hendelsen med sin egen forestillingsevne, noe som åpner for forskjellige tolkningsmuligheter. Slike muligheter finner vi ikke i de nye tilskuddene på markedet. Gjennom Janssons bidrag til barnelitteraturen ser vi at valget mellom en trivelig historie og et læringsutbytte og tolkningspotensial hos leseren kan være to sider av samme sak. Ved å vise livets mørkere sider ved siden av de lyse, tar hun barneleseren på alvor.

4.2.2 «Based on the original stories by Tove Jansson». Gjenfortelling eller nytt verk?

Som jeg påpekte innledningsvis, var Janssons univers såpass kjent allerede på 50-tallet at forfatternavnet ble ansett som overflødig. I vår tid, der Mummitrollene er om mulig enda mer inkorporert i folks bevissthet, står Jansson like fullt som avsender av samtlige nye bildebøker, enten alene eller sammen med de nye gjenfortellerne. Dette viser først og fremst hvor hybride de nye utgavene er, men det fører også til en kinkig situasjon, spesielt med tanke på de mottakerne som ikke kjenner det opprinnelige universet, og som kan komme til å tro at den verdenen de står overfor i de nye bidragene, er representative for forfatterens originale verk. Det er nettopp forfatternavnet som skaper hodebry i forbindelse med plasseringen av de nye

bidragene under enten adaptasjons- eller appropriasjonskategorien. Som jeg allerede har vært inne på, vil approprierte tekster ofte ha en ny avsender, og sjelden en eksplisitt referanse til kildeteksten. Der bøkene mangler opplysninger om tekstenes utgangspunkt, som vi særlig ser i Penguins tilfelle, inneholder vitterlig forfatternavnet likevel en slik eksplisitt henvisning. I begge tilfeller virker forlagene å bruke forfatternavnet for å legitimere bruken av universet, eller for å gi inntrykk av at de nye bøkene i virkeligheten ligger nærmere Janssons originalverk. På tross av at de har beholdt Jansson som avsender, kan vi konkludere med at de nye forfatterne har laget nye åndsverk, og ikke kun tilpasset de opprinnelige verkene.

I omgjøringen av Janssons originale allalderlitteratur til bildebokformatet har både Bonnier Carlsen og Penguin lagt seg tett opp til forfatterens visuelle uttrykk. De litterære tilnærmingene fører derimot til ulike resultater, og nærheten til originalfortellingene varierer. Som jeg allerede har påpekt, har Bonnier Carlsen tilsynelatende forsøkt å *gjenfortelle*, mens Penguin på sin side har vist seg å *skrive på nytt* med utgangspunkt i én eller flere løsrevne detaljer fra originalfortellingene. Om vi sammenligner den første og siste utgivelsen i hver serie, kan vi se at Penguin har beveget seg fra det overfladiske og hyggelige til å tørre å ta tak i det skumle, selv om det skremmende elementet fort avfeies som ufarlig. Bonnier Carlsen har på sin side utviklet seg fra en tekstnær tilnærming der de tydelig opplyser om kildegrunnet for historien, til en friere gjengivelse med den siste boka. I motsetning til de svenske bildebøkene, besitter Mummitrollet hovedrollen. Det synliggjøres først i serietittelen «Moomin». Som vi kan se i et knippe av seriens mange titler, er det ham historiene sirkler rundt: *Moomin and the Favourite Thing*, *Moomin and the Golden Leaf*, *Moomin and the Spring Surprise*. Hos Bonnier er ikke dette trekket like selvsagt eller framtrødende, og aller minst hos Jansson selv. Dette er først og fremst et kommersielt anliggende som jeg allerede har påpekt ble aktuelt fra midten av 50-tallet, en trend som har holdt seg siden den gang.

De ulike bearbeidelsene av Janssons stoff forteller oss at forlagene har kunnet nærme seg stoffet på to vidt forskjellige måter, så lenge de har blitt gitt rettighetshavernes velsignelse. Forlagenes varierende kjennskap til Janssons egne tekster blir svært synlig. Der det svenske forlaget trekker tydelige paralleller til hvilke historier vi har med å gjøre, er det britiske heller vage i sin formulering av utgangspunktet for de nye historiene. På bakgrunn av hvordan Hutcheon definerer adaptasjon, kommer forfatteren følgelig også fram til hva som *ikke* kan klassifiseres under begrepet. Blant annet utelukker hun korte, intertekstuelle allusjoner til andre verk eller deler av verk (2006: 170). Her trekker Penguins bildebøker det korteste strået. De nye historiene alluderer til originalverkene snarere enn å være basert på dem. På den måten er de med på å undergrave eller destabilisere den kulturelle

referanserammen. Overgangen til et nytt kulturelt produkt og domene vil avhenge like mye av handlinger knyttet til interpolasjon og tekstkritikk som av et sjangerskifte (Sanders 2016: 35).

På bakgrunn av dette kan bøkene nærmest kalles appropriasjoner forkledd som adaptasjoner. De utgir seg for å være basert på originalfortellingene, men i nær sagt samtlige tilfeller er denne forbindelsen først og fremst redusert til universet og dets karakterer. Historiene kommer i andre rekke. Nå skal det sies at de originale historiene kanskje ikke hadde nådd leseren, hadde det ikke vært for omgjøringen til et nytt format. Det bør også tas forbehold om at Janssons egne bildebøker ikke nødvendigvis appellerer like mye til dagens barneleser, på tross av de jevne salgstallene. Det er tross alt nostalgiske voksne som kjøper bøkene. Gjennom et luftigere visuelt uttrykk og et konkretisert handlingsforløp har Janssons historier blitt mer tilgjengelige for en ny generasjon. Resultatet av omgjøringene legger likevel til rette for et univers som har blitt ufarliggjort og mindre utfordrende, og som har gått fra å behandle sitt stoff på et dypere, mellommenneskelig nivå til et handlingsdrevet og overfladisk et. En viktig årsak til endringen til en mindre krevende tekst, kan med stor sannsynlighet knyttes til bøkens oversettelsespotensial. Det er sjeldnere vi ser utfordrende bildebøker med mørkere tematikk krysse landegrensene i ny språkdrakt (NBI 2011). Ikke minst kan det ha sammenheng med tallene fra de siste årenes leserundersøkelser, som viser at lesingen blant de yngste i befolkningen går ned, mens skjermtid og bruken av lydboktjenester øker (Ipsos MMI: 2020). Visuelle og handlingsdrevne elementer spiller dermed en større rolle i kampen om leserens oppmerksomhet, noe vi også har sett at gjenspeiles i de nye historiene.

Jeg skrev innledningsvis at målet for oppgaven ikke var å komme fram til noen «riktig» lesning, men snarere undersøke hvordan de nye og gamle tekstene skiller seg fra hverandre. Det er viktig å understreke at på tross av hybriditeten de nye bøkene utviser, har forlagene tatt på seg en nødvendig oppgave i videreføringen av Janssons univers. Men skal barnelitteraturen bare være lett og morsom, eller er det på sin plass å forsvare Mummidalens mørke sider også i bildebokformatet? Som en inngangsport til universet åpner bildebøkene noen dører til leserens framtidige besøk i Mummidalen. Men hvilke fortellinger klarer å åpne flere dører til forståelsen og meningsdannelsen når de leses på nytt? Hva blir værende hos barna, og hvilke minner blir tatt opp igjen når de blir eldre? Som Marie Alming avslutter sin artikkel: «Mummiuniverset har fått en varighet, og det vitner om kvaliteten ved skaperverket hennes. At det tåler tidens tann og når mennesker i mange forskjellige aldre, er et tegn på at vi både tåler og liker det som er mye mer enn bare lett fordøyelig» (2021). Akkurat som Lille My og Hufsa representerer en motsats til familieidyllen, trenger vi også det kompliserte og skremmende som en kontrast til historienes trivelige utgangspunkt.

Litteratur

Primærlitteratur

- Davidsson, Cecilia, Alex Haridi og Tove Jansson. 2018. *Julen kommer till Mumindalen*. Ill.: Filippa Widlund. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Davidsson, Cecilia, Alex Haridi og Tove Jansson. 2020. *Muminrollen och havsorkestern*. Ill.: Filippa Widlund. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Jansson, Tove. 1962. *Det osynliga barnet*. Stockholm: Gebers.
- Jansson, Tove. 1968. *Trollkarlens hatt*. Helsingfors: Schildts förlag.
- Jansson, Tove. 1969. *Muminpappans memoarer*. Stockholm: Gebers.
- Jansson, Tove. 2010a. *Moomin and the Birthday Button*. London: Penguin Group.
- Jansson, Tove. 2021. *Moomin and the Midsummer Mystery*. London: Penguin Group.

Sekundærlitteratur, teori og øvrig litteratur

- Alfredsson, Johan. 2021. «“och mymlan flog / och mjölken för”: Barnläsare och poesin i Tove Janssons bilderbok *Hur gick det sen?*». *Barnboken* 44, s. 1–20.
- Alming, Marie. 2021. «Uten ironi forvitrer Mummidalen». *Periskop*, 14.04.2021. Lest: 20.01.2022. <<https://www.periskop.no/essay-uten-ironi-forvitrer-mummidalen/>>.
- Bakhtin, Mikhail. 2006 [1986]. *Rum, tid & historie – kronotopens former i europeisk litteratur*. Overs.: Harald Hartvig Jepsen. Aarhus: Forlaget Klim.
- Benjamin, Walter. 1968 [1955]. «The Storyteller». Hannah Arendt (utg.) og Walter Benjamin, *Illuminations*. Overs.: Harry Zohn. London: Jonathan Cape, s. 83–110.
- Berry, Charlotte. 2014. «Moomins in English Dress: British Translations of the Moomin Series». *The Lion and the unicorn* 38/2, s. 145–161.
- Bhabha, Homi K. 2007. «Cultural Diversity and Cultural Differences». Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin (red.), *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, s. 155–158.
- Birkeland, T og I. Mjør. 2015. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm Akademiske.
- Bonnier Carlsen. u.å. «Cecilia Davidsson». Lest 20.04.2022. <<https://www.bonniercarlsen.se/forfattare/5646/cecilia-davidsson/>>
- Bryant, John. 2002. *The fluid text: A theory of revision and editing for book and screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Darnton, Robert. 2009. «Ch. 11: What Is the History of Books?». *The Case for Books. Past, Present and Future*. New York: Public Affairs, s. 175–206.
- Davidsson, Cecilia, Alex Haridi og Tove Jansson. 2019 [2018]. *Julen kommer til Mummidalen*. Orig. tittel: *Julen kommer till Mumindalen*. Overs.: ukjent. Ill.: Filippa Widlund. Bergen: Vigmostad & Bjørke.
- Forster, E. M. 1927. *Aspects of the Novel*. New York: RosettaBooks.
- Genette, Gerard. 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Overs.: Channa Newman og Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hagemann, Sonja. 1967. *Mummitrollbøkene – en litterær karakteristikk*. Oslo: Aschehoug.

- Hagström, Johanna. 2015. «Alex Haridi – ödets nyck fick honom att skriva». *Göteborgs-Posten*, 10.01.2015. Lest 03.04.2022. <<https://www.gp.se/kultur/kultur/alex-haridi-%C3%B6dets-nyck-fick-honom-att-skriva-1.42505>>
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3, s. 163–168.
- Haugen, Morten Olsen. 2020. «Den mangfoldige Mummidalen». *Barnebokkritikk.no*, 27.04.2020. Lest 19.01.2022. <https://www.barnebokkritikk.no/den-mangfoldige-mummidalen/#.Yehxh_7MJPZ>.
- Hodne, Ørnulf. 1999 [1996]. *Jul i Norge. Gamle og nye tradisjoner*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Ipsos MMI. 02.07.2020. *Leserundersøkelsen 2020. Lesing, kjøp og handelskanaler*. Oslo: Forleggerforeningen og Bokhandlerforeningen.
- Jansson, Tove. 2010b. *Mummitrollet har bursdag*. Overs.: Espen Hagerup. Oslo: Cappelen Damm.
- Jansson, Tove. 1945. *Småtrollen och den stora översvämningen*. Helsingfors: Schildts förlag.
- Jansson, Tove. 1952. *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och Lilla My*. Helsingfors: Schildts förlag.
- Jansson, Tove. 1960. *Vem ska trösta knyttet?* Helsingfors: Schildts förlag.
- Jansson, Tove. 1965. *Pappan och havet*. Helsingfors: Schildts förlag.
- Jansson, Tove. 1977. *Den farliga resan*. Helsingfors: Schildts förlag.
- Karjalainen, Tuula. 2015 [2013]. *Tove Jansson. Arbeide og elske*. Overs.: Morten Abildsnes. Råde: Heinesen forlag.
- Kristensen, W. Brede. 1946. *Tro eller overtro*. Oslo: Olaf Norlis Forlag.
- Kåreland, Lena. 2001 [1994]. *Möte med barnboken. Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Marten, Peter. 2010. «Moomin Characters Ltd keeps a national treasure in the family». *ThisisFINLAND*, april 2010. Lest 20.05.22. <<https://finland.fi/business-innovation/moomin-characters-ltd-keeps-a-national-treasure-in-the-family/>>
- McGann, Jerome J. 1991. «Ch. 3: The Socialization of Texts». *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, s. 69–87.
- McKenzie, D. F. 1986. «The Book as an Expressive Form». *Bibliography and The Sociology of Texts*, 1986. The British Library, s. 1–21.
- Nikolajeva, Maria og Carole Scott. 2000. «The Dynamics of Picturebook Communication». *Children's Literature in Education* 31, 2000, s. 225–239.
- Norsk Barnebokinstitutt. 2011. «Fra Norge via Russland til India – norsk barnelitteratur møter verden». Intervju hos Norsk Barnebokinstitutt 11.05.2011. Lest: 20.05.2022. <<https://barnebokinstituttet.no/uncategorized/fra-norge-via-russland-til-india-norsk-barnelitteratur-moter-verden/>>
- Sanders, Julie. [2006] 2016. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Svensden, Bente Ailin. 1998. *Forholdet mellom tekst og bilde i Tove Jansson: Vem ska trösta Knyttet? (1960): analyse på bakgrunn av synspunkter fra bildebokteori*. Bache-Wiig, Harald, Unn Røyneland, Gunnar Sivertsen og Arne Torp (red.), *Norskkrift* 96. Oslo: Universitetet i Oslo, s. 74–89.
- Terkka, Pekka og Peter Marten. 2020. «Finland's Tove Jansson and the Moomin story». *ThisisFINLAND* august 2020. Lest 26.05.2022. <<https://finland.fi/arts-culture/tove-jansson-and-the-moomin-story/>>

- Todorov, Tzvetan. 1980. [1970]. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Wegaar, Tom. 2019. «– Nervöst att ta itu med en älskad klassiker, berättar författaren Cecilia Davidsson». *Myndigheten för tillgängliga medier*, 23.01.2019. Lest: 25.05.2022. <<https://web.archive.org/web/20190123121308/https://www.mtm.se/produkter-och-tjanster/lattlast/goda-exempel-och-reportage/alla-artiklar/nervost-att-ta-itu-med-en-alskad-klassiker/>>
- Westin, Boel. 1997. «Mission Impossible – barnlitteraturforskningens dilemma». Harald Bache-Wiig (red.), *Nye veier til barneboka*, 1997. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS, s. 252–268.
- Westin, Boel. 2007. *Tove Jansson. Ord, bild, liv*. Stockholm: Albert Bonniers forlag.
- Wood, James. 2019 [2008]. *How Fiction Works*. London: Vintage.
- Ørjasæter, Tordis. 1985. *Møte med Tove Jansson*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.