



# Høgskolen i Bergen

## Masteroppgaven

M120BUL613

### Predefinert informasjon

<b>Startdato:</b>	11-05-2016 14:00	<b>Termin:</b>	2016 VÅR
<b>Ausltningsdato:</b>	18-05-2016 12:00	<b>Karakterform:</b>	Norsk 6-trinnsskala (A-F)
<b>SIS-kode:</b>	M120BUL613 1 MA	<b>Studiepoeng:</b>	60
<b>Eksamensform:</b>	Masteroppgaven og individuell muntlig eksamen		
<b>Intern sensor:</b>	Anne-Stefi Teigland		

### Student

**Kandidatnr.:** 54

### Informasjon fra deltaker

Jeg godkjenner avtalen om Valgt  
tilgjengeliggjøring av  
masteroppgaven min i  
BORA:



HØGSKOLEN  
I BERGEN

---

BERGEN UNIVERSITY COLLEGE

**Klima, kriser og ulikhet.**

**Om utsatte mennesker og områder i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*.**

**Climate, crises and inequality.**

**Exploited beings and landscapes in the picturebook *Hvorfor er jeg her?*.**

**Espen Iversen**

**Master i barne- og ungdomslitteratur**

**Avdeling for lærerutdanning**

**Høgskolen i Bergen**

**18. mai 2016**

## Sammendrag

I denne masteroppgaven har jeg gjort lesninger av, og skrevet om bildeboken *Hvorfor er jeg her?* (Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakin, 2014). Jeg studerer hvordan bokens hovedkarakter, en barnefigur, utforsker verden omkring seg i møte med utfordringer som global oppvarming, flyktningkriser og sosial ulikhet.

Det teoretiske grunnlaget jeg bygger denne oppgaven på er forskning av barnelitteraturvitere som Kristin Hallberg (1982), Ulla Rhedin (2001) og Ingeborg Mjør (2010) og litteraturviteren Mikhail Bakhtins (1991) kronotopier. Jeg bygger på teorier om den litterære vandrefiguren og essayet, og på forskning fra grønn humaniora, representert hovedsakelig av forskningsprosjektet NaChiLit (Nature in Children's Literature: Landscapes and beings – Fostering Ecocitizens, 2015-2017), samt økokritiske teorier.

Jeg finner blant annet at bildeboken kan leses som klimalitteratur, litteratur som møter global oppvarming og klimaendringer, og at den kan leses som et barnelitterært bildebokessay som konfronterer globale utfordringer. Jeg foreslår boken som et svar på samtidige etterlysninger og ordvekslinger i den norske offentligheten.

## Abstract

In this master thesis I do readings of a Norwegian picturebook, *Hvorfor er jeg her?* (Constance Ørbeck-Nilssen and Akin Duzakin, 2014). The book is translated «[w]hy am I here?».

I study the relationship between the child protagonist and her environments. I find that the book's child character can be understood as a wandering and observing critic, not unlike the «flâneur» from classic literature. Depictions of known environments from the physical world, such as a city, immigrants from war and boat immigrants, and melting polar areas, are problematized both in representations in the verbal text and in the illustrations. The protagonist and the reader that identifies with the child character observes these depictions and must take a stance what comes to climate changes, values of humankind and social inequality.

The theoretical framework for this master thesis is based upon theories on the picturebook. Renowned literary picturebook critics I rely upon are in the likes of Kristin Hallberg (1982), Ulla Rhedin (2001) and Ingeborg Mjør (2010).

I use theories of places in literature, represented by Mikhail Bakhtins (1991) theories of the chronotope.

I also use theories of the essay genre and of the wanderer as a literary character. These are based upon respectively Arne Melberg (2013) and Tone Selboe (2003).

The last part of the theoretical framework for this thesis is ecocritical theories. The research project NaChiLit (Nature in Children's Literature: Landscapes and beings – Fostering Ecocitizens, 2015-2017) has given me helpful tools to study the picturebook as an ecocritical work. Also Gregers Andersen's (2014) theories on «climate literature» and Michael J. McDowell's (1996) writings about «landscape writing» has given me insights in the field of ecocritical theory.

I find that the picturebook can be read as «climate literature» and sorts of «landscape writing», literature that confronts global warming and climate change through depictions of the environments. I also find the book as an example and as an answer to recent debates in the Norwegian public. One of these debates have addressed the essay as too concerned about literary works, rather than confronting concurrent challenges such as the climate crisis.

## Takk

En stor takk til  
min veileder, professor Nina Goga, for god rettleiding  
og for å ha invitert meg inn i et forskningsmiljø som jeg har hatt stort utbytte av å få ta del i.  
Du er en fagperson jeg respekterer og en person jeg setter stor pris på.

Takk til medstudenter for vennskap og samarbeid.

Takk til kolleger ved Sandnes bibliotek for et godt arbeidsmiljø  
og spesielt til biblioteksjef Helene H. Svihus for tildeling av kontor plass i forbindelse med  
mine studier,  
samt til spesialbiblioteker Øivind Eltervåg for upåklagelig hjelp med fjernlånsprosesser.

Takk til venner og familie for engasjement og omtanke.

Takk til mamma og pappa.

Og til sist  
til Siri.  
Du er mitt lys i mørket.  
Takk.

## **Innholdsliste**

1 Innledning	s. 2
1.1 Bakgrunn, avgrensning og problemstilling	s. 2
1.2 Presentasjon av materiale	s. 3
1.3 Disposisjon	s. 5
2 Teori og metode	s. 9
2.1 Leseteoretiske perspektiv	s. 10
2.1.1 Bildebokteori	s. 10
2.1.2 Stedstenking	s. 17
2.2 Essayet og den litterære vandrefiguren	s. 21
2.2.1 Den litterære vandrefiguren	s. 21
2.2.2 Essayet – vandrerens sjanger	s. 24
2.3 Grønne studier	s. 27
2.3.1 Grønn humaniora	s. 27
2.3.2 Økokritikk	s. 31
3 Analyse	s. 36
3.1 Klasseskille og ulikhet	s. 38
3.2 På flukt	s. 42
3.3 Tørke og issmelting	s. 49
4 Drøfting	s. 54
4.1 Analyser i lys av teori	s. 54
4.2 Den utvalgte bildeboken i et samfunnsperspektiv	s. 62
5 Avsluttende betraktninger	s. 64
Litteraturliste	s. 68

## Liste over innsetninger (figurer, illustrasjoner, etc.)

- s. 28 Vedlegg a: NaChiLit matrix, (<http://blogg.hib.no/nachilit/theoretical-framework/approaches-hypotheses-and-choice-of-method/>)
- s. 38 Vedlegg b: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4)
- s. 42 Vedlegg c: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5)
- s. 46 Vedlegg d: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 7)
- s. 50 Vedlegg e: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 10)

*Kan du høre den dype stemme derute synge og  
rope?  
eller gråte tyst, puste voldsomt om natten.  
Leter og kan ikke finne frem,  
løper mot alle land på jorden  
og kastes med sukk tilbake.*

Fra «Saltvann» av Rolf Jacobsen, i samlingen *Jord og jern* (1933).



## 1 Innledning

Jeg har valgt et utdrag fra diktet «Saltvann» av Rolf Jacobsen som inngang til denne masteroppgaven. Diktet er hentet fra samlingen *Jord og jern* (1933). Om *Jord og jern* skriver Hanne Lillebo (1998, s. 103) at tittelen viser til samlingens to deler, «Skyggene» og «Morgenfrost», der første del er viet naturen, det jordlige, og andre del er viet kulturen, det menneskeskapte. I denne masteroppgaven prøver jeg å vise hvordan det jordlige og det menneskeskapte virker på hverandre i en ny, norsk bildebok, *Hvorfor er jeg her?*, utgitt i 2014. Bildeboken formidler og viser frem utsatte mennesker og områder, som begge kan forstås som subjektet i utdraget fra Jacobsens dikt, «Saltvann».

### 1.1 Bakgrunn, avgrensning og problemstilling

Tematikken i barne- og ungdomslitteratur har endret seg mye siden den etablerte seg som egen litteraturform på slutten av 1700-tallet og fram til i dag. Fra de mange moralhistorier for barn og eventyrfortellinger for eldre barn, til utforskning av det personlige og sjelelivet i samtidig barnelitteratur og undergangshistorier i ungdomslitteraturen. Et syn på litteraturen er at den er i dialog med samfunnet og samtiden, og kanskje sier nettopp dystopitrenden i populærkulturen noe om det fremtidssynet som preger nåtiden.

I dag står verdenssamfunnet overfor globale problemstillinger som klimakrise, flyktningestrømmer og skjev økonomisk utvikling. Vår tids kanskje største utfordring, klimakrisen, er trolig også en viktig årsak til andre globale utfordringer. Avskoging, luft- og vannforurensing og annen miljøkriminalitet som følge av økonomiske interesser, bryter ned og ødelegger naturen. Naturkatastrofer ødelegger bo- og leveforhold og gjør mennesker hjemløse og en skjevfordeling av ressurser, på verdensbasis og internt i regioner og land, skaper konflikter og kriser, som igjen sender millioner av mennesker på flukt. En flukt som i stor grad ender i uverdige leveforhold eller livsfarlige ferder over land og hav. De skisserte samfunnsutfordringene vil etter all sannsynlighet vedvare, noe som betyr at storsamfunnet må fortsette å ta stilling til dem i tidene fremover. Kunstnere blir, som alle andre, formet og påvirket av tiden de lever i. Barnelitteraturforfattere og bildebokkunstnere er ikke noe unntak. Det er derfor å vente at utfordringene verden står ovenfor vil bli gjenstand for skildringer og representasjoner gjennom kunstformer for barn og unge i samtidskunst og –litteratur.

Et viktig utgangspunkt for mitt valg av tema og litterært eksempel for masteroppgaven, er min interesse for natur- og miljøvern og ressursbruk, lokalt og globalt. I perioden arbeidet med masteroppgaven har pågått, har jeg fulgt et forskningsprosjekt som pågår ved Høgskolen i Bergen, NaChiLit (Nature in Children's Literature: Landscapes and Beings – Fostering Ecocitizens), for motivasjon og inspirasjon. Her har jeg deltatt på seminarer, noe som har gitt meg et bredere perspektiv og lagt til rette for gode refleksjoner om barnelitteraturforskningsfeltet som helhet, men også til et forskningsarbeid som i større grad er rettet mot et mer innrammet felt, som fremstilling av barn og natur i barnelitteraturen, noe også denne masteroppgaven er.

Gjennom masterstudiet har jeg hatt som mål å undersøke hvordan bildebøker kan formidle og skape forhandlinger om verdi- og verdenssyn, knyttet til unge menneskers forhold til den verden som omgir dem. I forbindelse med et formidlingsprosjekt med utgangspunkt i den franske, barnelitterære klassikeren *Den lille prinsen* (1943), gjorde jeg mitt første møte med Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakins bildebok *Hvorfor er jeg her?*. Forsiden har en billedelighet med forsiden på den franske klassikerens, og dette fanget min oppmerksomhet. Med tanker og kunnskap om den lille prinsens beskjeftigelser på asteroide B612 og avhengighetsforholdet som finnes mellom det lille mennesket og kloden han lever på, gikk jeg til den norske bildeboken med en forforståelse om at også denne skulle ha et slikt dualistisk utgangspunkt for forholdet mellom mennesket og dets omgivelser. Selv om møtet med bildeboken ble noe annerledes enn forventningene som var etablert med utgangspunkt i *Den lille prinsen*, ble bildeboken likevel med inn i prosessen som ledet fram til denne masteroppgaven. *Hvorfor er jeg her?* har en handling som dreier rundt en barnekarakter, med en tenkt barne- eller ungdomsleser som den implisitte leser. Gjennom observasjoner av ulike landskap og spesifikke områder, utforsker barnekarakteren i boken et verdensbilde som denne observerer og reflekterer rundt. Ved tekstnære lesninger av bildeboken vil jeg vise hvordan den implisitte leseren kan gjøre seg erfaringer fra bildeboken, som hun kan relatere til og bruke som forståelsesrammer for den verden leseren selv lever i. På bakgrunn av dette har jeg formulert følgende problemstilling for denne masteroppgaven; «Hvordan formidles, og forhandles det om, verdissyn i tilknytning til barn, natur og sted i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*».

## 1.2 Presentasjon av materiale

Jeg vil i dette delkapittelet gi en kort beskrivelse av materialet for oppgaven og av Ørbeck-Nilssen og Duzakins forfatterskap, samt gi en kort oversikt over resepsjon og mottakelse av bildebokskapernes verk.

Bildeboken *Hvorfor er jeg her?* er skrevet av Constance Ørbeck-Nilssen og illustrert av Akin Duzakin. Boken består av totalt 15 oppslag, med verbaltekst på venstre side og en helsides illustrasjon på høyre side. Hvert oppslag består av et kort tekstavsnitt med spørrende tanker og undringer om hva som finnes annensteds, som iscenesettes av inviterende illustrasjoner. Duzakin bruker akvareller og duse farger, og skaper sammen med Ørbeck-Nilssens undrende formuleringer store landskapsbilder, bybilder og portretter. Boken handler om ei jente som lurere på hvorfor hun er akkurat der hun er. I møte med andre menneskers liv og kultur, gjør hun erfaringer knyttet til klasse og sosial ulikhet; nød og urettferdighet; og bruk av menneskelige og naturlige ressurser og utnytting.

Foruten *Hvorfor er jeg her?*, har bildebokskaperne sammen laget bildebøkene *Ikke helt alene* (2009), *Jeg er jo her* (2011), *Hvem er Wilhelm?* (2012) og *Jeg kan følge deg hjem* (2015). Disse andre samarbeidene bærer i forhold til *Hvorfor er jeg her?* preg av en mer individorientert tematikk, der utforskinger av tema som forholdet mellom mor og sønn, frykt og redsel, og sykdom utforskes. For eksempel handler deres siste utgivelse, *Jeg kan følge deg hjem*, om demens. Satt i sammenheng med disse andre samarbeidsverkene av Ørbeck-Nilssen og Duzakin, kan *Hvorfor er jeg her?* forstås som et større og mer omfattende verk, som heller enn å tematisere individorienterte utfordringer, er et verk som tar for seg og legger fram samtidige, samfunnsstrukturelle problemer, og med det skriver seg inn i en annen tradisjon enn den bildebokskapernes andre samarbeid hører til i.

Bildeboken var nominert til Bologna Ragazzi Award for 2015. Den ble som tapende finalist nevnt som én av fem bøker i juryens «menzione speciale<sup>1</sup>», som en poetisk fortelling som på samme tid er tradisjonell og nyskapende («fresh»). På tross av denne anerkjennelsen fra organisasjonen, på tross av Duzakins lange og meriterte virksomhet som illustratør og på tross av at bildebokskaperne har et flerårig bildeboksamarbeid å vise til, er ikke *Hvorfor er jeg her?*

---

<sup>1</sup> Fra organisasjonens hjemmeside, på italiensk; <http://www.bolognachildrensbookfair.com/media-room/news/archivio-2015/bolognaragazzi-award-i-vincitori-della-50esima-edizione-con-una-nuova-sezione-speciale-dedicata-a-expo2015-booksseeds/3821.html> og fra Magikon, bokforleggerens hjemmeside, på engelsk; <http://www.magikon.no/wp/forside/hvorfor-er-jeg-her-constance-orbeck-nilssen-og-akin-duzakin/>.

blitt viet mye oppmerksomhet i norsk presse og fagtidsskrift. Søk i nyhetsarkivet ATEKST og hos barnelitterære fagtidsskrifter som barnebokkritikk.no og periskop.no viser at bildeboken ikke har blitt anmeldt eller omtalt. Faktisk har boken i perioden høsten 2014 til vinteren 2015 bare et fåtall treff i søketjenesten ATEKST, flere av dem i forbindelse med portrettintervju av Ørbeck-Nilssen i lokalavisa *Budstikka*. Etter offentliggjøringen i forbindelse med Bologna Ragazzi Award ble boken nevnt noen få ganger, uten at det ble skrevet noen kritikker av boken som et litterært- eller kunstnerisk verk. En som derimot har viet boken oppmerksomhet, er litteraturviter Tonje Vold, som i artiklene «I krig, på flukt, på eventyr? Norske samtidsbildebøker» (2015a) og «Urettferdig! Krig og flukt i norske bildebøker» (2015b) skriver om boken i forbindelse med krigstematikk i norske samtidsbildebøker.

I de lesningene jeg gjør av boken i denne oppgaven, leser jeg natur- og klimaperspektiver som en sentral gjennomgangstematikk og som et bakteppe for så godt som alle oppslagene i boken. Mennesker og dyrs handlinger i forgrunnen forteller noe om hvorfor landskapene i bakgrunnen ser ut som de gjør. Med det viser bildebokskaperne hvordan menneskers påvirkning på verden rundt seg har noe å si for deres eget og andres liv og værende. Jeg mener verket kan leses som klimalitteratur, det vil si litteratur som svarer på klimaendringer (Andersen, 2014). Hovedkarakteren i *Hvorfor er jeg her?* er en figur som fra et trygt og sikkert utgangspunkt i noe som ligner en hjemmetilværelse, drar ut i verden og utforsker ulike steder og ulike områder. Karakteren kan forstås som en vandrefigur, som i møte med disse stedene og områdene, gjør seg erfaringer knyttet til hvordan verden som er portrettert fungerer og er satt sammen. I disse møtene konfronteres karakteren med dyr og mennesker i utsatte situasjoner, noe som gjør at karakteren utfordres til å endre, eller tilpasse sitt syn på sin tilstedeværelse i verden. Gjennom karakterens vandringer og møter med steder skapes kulturmøter, som legger til rette for forhandling om verdi- og verdenssyn for den implisitte leseren av *Hvorfor er jeg her?*.

### **1.3 Disposisjon**

Jeg vil i dette delkapittelet vise hvordan jeg skal svare på problemstillingen for oppgaven, argumentere for de teoretiske perspektivene jeg har benyttet meg av og presentere hvordan oppgaven er disponert.

For å svare på problemstillingen har jeg valgt å nærlese et utvalg oppslag med utgangspunkt i tre teoretiske tilnærminger; bildebokteori, stedstenking og økokritiske perspektiver. Jeg drøfter også hovedfiguren som vandrefigur og den gjeldende bildebokas sjanger, og skriver derfor også om trekk ved den litterære vandrefiguren og om essayet som litterær form. Bildebokteori kan forklare trekk ved barnekarakterene i boka og fortelle noe om hvordan bildeboken er bygget opp. Økokritiske teorier utforsker forholdet mellom kultur og natur, og stedstenking tar utgangspunkt i hvordan tidlige og romlige aspekter ved tekster legger til rette for utforskning av steder i litteraturen. Slik knyttes det teoretiske materiale til hovedelementene nevnt i problemstillingen; «barn», «natur» og «sted».

Siden det tekstlige materialet for oppgaven er en bildebok, mener jeg det er relevant å vise til nyere bildebokteori for å hente fram sentrale begrep til tekstanalysen. En bildeboktekst er satt sammen av flere modaliteter og det kreves derfor en tydelig utgreiing om hvordan bildebokteksten leses og forstås i de tekstanalysene jeg foretar meg. En litteraturviter som har forsket og skrevet mye om bildebøker og teoretiske innganger til disse, er Ulla Rhedin. Med utgangspunkt i Rhedins hovedverker, i det jeg anser som en bildebokteoretisk trilogi, vil jeg med henvisning til forfatteren vise til begrep fra det bildebokteoretiske feltet som har særlig relevans for mine lesninger av bildeboken *Hvorfor er jeg her?*. Der det er relevant vil jeg også støtte meg til andre sentrale bildebokforskere.

Hovedkarakteren følger en reisestruktur, som fører til møter med forskjellige steder og områder. Derfor ser jeg det som relevant også å vise til teorier om stedstenking. Der har jeg valgt Mikhail Bakhtins kronotopbegrep som det mest sentrale for bruk i møte med denne bildebokteksten. Begrepet viser til forholdet mellom tid og rom, og tar opp i seg motiver som reisekronotopen, møte- og terskelkronotopen. I bokas reisestruktur er møter og grenser sentrale for handlingen. Bakhtins teorier kan slik forklare noe av det som skjer i forbindelse med hovedkarakterens reiser og stedene hun oppsøker. Også Per Thomas Andersen (2006) skriver om steder i litteraturen med henvisning til Bakhtin, og han skriver om litterære vandrefigurer i blant andre Knut Hamsuns og Cora Sandels forfatterskap.

På stedene hovedkarakteren i *Hvorfor er jeg her?* oppsøker, opptrer karakteren på mange måter som en vandrer, slik denne er gjennomgående i litteraturhistorien som et litterært motiv. Tone Selboe har blant annet skrevet utdypende om kvinnelige vandrere i *Litterære vaganter* (2003), et verk også Andersen (2006) refererer til, og en bok jeg har brukt for å sammenligne

de vandrefigurene Selboe studerer med hovedkarakteren i *Hvorfor er jeg her?*. Gjennom vandrefigurens møter med steder i verbalt tekst og illustrasjon skapes en dialogisk tekststruktur, som åpner for en drøfting av sjanger. Vandrefiguren er også et sentralt trekk ved essayet som sjanger. Fordi oppslagene i *Hvorfor er jeg her?* kan leses som refleksjoner rundt ulike situasjoner, møter og problemstillinger, vil det være avgjørende å diskutere bildeboken mot alternative sjangre til fortellingen. Jeg viser derfor til essayteori, da jeg ønsker å drøfte bildeboken som en bildebok med essayistiske trekk for å vise til hvordan teksten er forhandlende i dialog med den implisitte leseren.

Forhandlingene er knyttet til framstillinger og representasjoner av et verdensbilde som kan ligne på de verdensbilder leseren kjenner fra sine egne omgivelser. Økokritisk teori utforsker forholdet mellom litteraturen og den fysiske virkeligheten mennesket omgås. Med det mener jeg at jeg for å svare på denne oppgavens problemstilling kan ha god bruk for nettopp økokritisk teori. Med utgangspunkt i Cheryll Glotfeltys (1996) definisjon av begrepet og Greg Garrards (2012) hovedområder for økokritisk tilnærming, gjør jeg lesninger av materialet i lys av disse teoriene. Også gjennom deltakelse på seminarer i regi av forskningsprosjektet NaChiLit (Høgskolen i Bergen, 2015-2017) har jeg gjort meg erfaringer til fagfeltet og fått verktøy til å benytte på noen av de arbeidene jeg har gjort i arbeidet med mitt materiale. Forskningsprosjektet har som overordnet mål å «studere ulike måter natur er representert i barne- og ungdomslitteratur». NaChiLit er et omfattende forskningsprosjekt med et vidt spekter av forskningsobjekter og tilnærminger til fagfeltet. Noe av bakgrunnen for prosjektet er at det ikke tidligere er gjort større studier på økokritikk og nordisk barne- og ungdomslitteratur, og i så måte inngår også denne masteroppgaven i en styrking av dette feltet.

Denne masteroppgaven er delt inn i fem kapitler. I kapittel 1 presenteres blant annet bakgrunnen for valg av materiale og begrunnelser for valg av tematiske og teoretiske innganger til dette.

Teoretiske metoder og innganger, og eksemplifiseringer for hvordan teoretiske perspektiv kommer til uttrykk i lesninger av bildeboken presenteres i kapittel 2. I de tre underkapitlene som utgjør kapittelet presenteres henholdsvis lese-teoretiske perspektiv; teorier om essay som sjanger og den litterære vandrefiguren, og grønne studier. På slutten av hvert underkapittel

viser jeg til bildebokmaterialet for eksemplifiseringer av teorier, slik at sammenhengen mellom teori og materiale tydeliggjøres.

I kapittel 3 skriver jeg fram funn jeg har gjort i lesninger av et utvalg oppslag fra materialet. Disse lesningene har grunnlag i teoriene presentert i kapittel 2, og tar utgangspunkt i noen tematiske tilnærminger, som blant annet svarer til elementer fra tittelen på oppgaven («klimateknologi», «kriser» og «ulikhet»). Valg av tematikk er også inspirert av noen av de hovedområder for økokritikk, som beskrives av Garrard (2012).

I kapittel 4 drøfter jeg, i to underkapitler, funnene jeg har gjort, henholdsvis i lys av det teoretiske bakteppet og i et samfunnsperspektiv. Jeg drøfter funnene i lys av teori for å etterprøve og utforske hvordan tilnærmingene som er brukt har hjulpet meg til å svare på problemstillingen for masteroppgaven. I et samfunnsperspektiv drøfter jeg hvordan bildebokens tematikk og de lesningene som gjøres av den i denne oppgaven kan være aktuelle i samtidige ordvekslinger.

I kapittel 5 oppsummerer jeg oppgaven som helhet og legger fram noen avsluttende betraktninger.

## 2 Teori og metode

Denne oppgaven bygger på teori fra ulike områder innenfor humaniora. Tyngst veier kapitlene «leseteoretiske perspektiv» og «grønne studier». Et annet teoretisk bidrag er knyttet til den litterære vandrefiguren, et grunnleggende element i litteraturen og et gjennomgående motiv i mitt materiale og analysene av det. Jeg gjør også en sjangerdiskusjon, og viser til teori om essayet i denne delen av oppgaven.

I første underkapittel presenterer jeg først teorier om bildeboken og eksemplifiserer hvordan disse framtrer i materialet. Deretter skriver jeg om stedstenking med vekt på Bakhtins kronopteorier og viser eksempler for hvordan disse finnes i bildebokmaterialet.

I andre underkapittel presenterer jeg den litterære vandrefiguren og essayet som sjanger, for å vise til hvordan disse kan kjennetegne henholdsvis hovedkarakteren i bildeboken og bildeboken som et sjangeroverskridende verk.

Til sist presenterer jeg grønn humaniora og økokritikk og viser til hvordan perspektiver fra disse kommer til uttrykk i bildebokens skildringer av steder og situasjoner, og hvordan disse skildringene kan gi leseren erfaringer og rammer for å forstå sin egen omverden.

De teoretiske inngangene jeg presenterer i dette kapittelet danner grunnlaget for lesningene og analysene som gjøres i kapittel tre. I dette kapittelet viser jeg til bildeboken *Hvorfor er jeg her?* for å eksemplifisere de teoretiske perspektivene jeg framlegger. Måten jeg bruker disse eksemplene på er lesninger som i stor grad kan anses som analyser. Jeg har valgt å kalle kapittel 2 for «Teori og metode» og kapittel 3 for «Analyse». Ved å bruke eksempler fra bildeboken som eksempler på teoretiske perspektiv, blir kapittel to også analytisk i tilnærmingen. Det gjelder for øvrig også for deler av kapittel 4, titulert «Drøfting», som også inneholder analytiske passasjer. I så måte kan tituleringen av kapitlene virke misvisende, men jeg har likevalgt valgt å gjøre en slik inndeling, ettersom jeg mener inndelingen i «teori og metode», «analyse» og «drøfting» er en ryddig måte å dele oppgaven opp på.



## 2.1 Leseteoretiske perspektiv

Jeg vil i dette underkapittelet, om leseteoretiske tilnærminger, gjøre rede for teorier om bildebøker og om stedstenking. I det jeg har kalt bildebokteori legger jeg hvordan bildeboken forstås som forskningsobjekt. Der vektlegger jeg tre begreper fra bildebokteorifeltet som er særlig relevante i arbeidet med materialet for denne oppgaven. Om stedstenking viser jeg til en romlig vending innenfor kunst- og kulturfag og skriver om kronotopbegrepet, som er sentralt i Mikhail Bakhtins teorier om tid og rom i litteraturen.

### 2.1.1 Bildebokteori

For å forklare hvordan bildeboken er bygget opp, har jeg valgt å fokusere på tre sentrale begrep i det som må forstås som nyere bildebok- og barnelitterær forskning. Begrepene jeg viser til, er «ikonotekst», «paratekst» og «reisestruktur». Sistnevnte er ikke et særegent trekk ved bildebøker, men et trekk ved barnelitteratur generelt. Jeg viser også i dette delkapittelet til de litteraturvitenskapelige begrepene «nærlesing» og «hermeneutikk».

I en bildebok betegnes samspillet mellom verbaltekst og illustrasjon for ikonotekst, etter Kristin Hallbergs artikkel «Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen» (1982). Hallbergs artikkel er en kort og tilgjengelig tekst, noe som har gjort at den har blitt stående som et referansepunkt også i nyere bildebokforskning. «Interaksjonen» mellom de to tegnsystemene «text och bild» er det som danner bildebokens egentlige tekst (Hallberg, 1982, s. 165). For arbeider med denne masteroppgaven vil jeg når jeg skriver om tekst, derfor spesifisere tekstbegrepet. Om verbaltekst, vil jeg konsekvent skrive verbaltekst, og om bilder (illustrasjoner), vil jeg skrive illustrasjon. Der jeg skriver tekst, er det i all hovedsak ikonoteksten jeg henviser til, samspillet mellom verbal- og bildetekst (illustrasjon). Hallberg skriver at «[i]konotextbegreppet är ett hermeneutisk textbegrepp applicerat på bilderboken» og at det gir litteraturviteren en teori og et redskap «för att handtera bilderboken». Det innebærer, skriver hun, «att man vid bilderboksanalys måste beakta bild och text under ständig uppmärksamhet på interaksjonen. För övrigt gäller att hele verket har en ikonotext likaväl som varje uppslag, varje sida osv. har sin ikonotext» (Hallberg, 1982, s. 165).

For paratekstbegrepet er Gerard Genette og hans *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997) en sentral tekst. I artikkelen «I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur» (Mjør, 2010) trekkes det linjer mellom barnelitteratur og -forskning og Genettes paratekstbegrep, og forfatteren har på en oversiktlig og inngående måte samlet og sammenlignet sentrale element fra Genettes paratekstbegrep med relevant barnelitterær forskning<sup>2</sup>. Om paratekster skriver Mjør at disse elementene «kan sjåast som strategiar for å sikra ein resepsjon mest mogeleg i samsvar med avsendar (forfattar, illustratør, forlag) sine intensjonar» (Mjør, 2010, s. 1). Mjør skriver at Rhedin ikke bruker begrepet «paratekst» i forbindelse med sin bildebokforskning, men viser til at Genettes beskrivelser av paratekster svarer til mye av det Rhedin finner særegent ved den 'genuine' bildeboken (Mjør, 2010, s. 2). For den genuine bildeboken, er selve bokmediet en sentral del av hvordan bildeboken forstås (Rhedin, 2001). Rhedin skriver at «[b]ilderbokmediets fysiske och tekniske egenskaper, dess struktur som bokkropp och dess typografiske element» bidrar til den kunstnerlige og narrative helheten, og viser til bildebokens størrelse, form og permdesign som noen av disse elementene (2001, s. 145). Mjør refererer Nikolajeva og Scott og skriver om bildeboken at dennes paratekster innebærer «format, tittel, tittel- og permdesign, innsidepermar, tittelblad og bakperm» (Nikolajeva og Scott, ref. i Mjør, 2010, s. 2), noe som samsvarer med det Rhedin finner som viktige aspekter ved den genuine bildeboken. I arbeid med denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på noen paratekstuelle elementer som er sentrale for hvordan jeg forstår bildeboken *Hvorfor er jeg her?*. De paratekstuelle elementene jeg tar utgangspunkt i dette arbeidet, er bildebokens for- og bakside, innsidepermer og format.

Om bildebokens for- og bakside, skriver Rhedin at disse («främre och bakre pärmarna»), sammen med fremre og bakre satsblad, ofte utgjør en spesifikk helhet. Forsiden kan utgjøre «narrationens anslag» og ha den viktige funksjonen som «etableringsbild», som en «exposition av handlingens tid og miljø» (2001, s. 147). Nikolajeva og Scott finner det samme, og skriver at forsiden av en bildebok ofte er en integrert del av bokens narrativ, og at denne (forsideillustrasjonen) kan være repetert, om enn med små variasjoner, inni boken. Baksiden kan være en fortsettelse av forsiden, slik at disse sammen danner en helhetlig illustrasjon. Nikolajeva og Scott skriver dessuten at det er vanlig at hovedkarakteren avbildes og introduseres tidlig, ofte på tittelsiden (2001, s. 250).

---

<sup>2</sup> Fra sentrale barne- og bildebokforskere som Ulla Rhedin, Maria Nikolajeva, Nina Christensen, Elina Druker og Ingeborg Mjør selv.

Rhedin (ref. i Mjør, 2010, s. 7) har funnet at «[d]et er eit poeng at innsidepermen blir lesen etter framsidas anslag. Permen kan vidareutvikla anslaget og såleis lesaren sine forventingar». Slik bindes forside og innsideperm sammen som paratekster, og settes i sammenheng med lesningar av bildebøker. Nikolajeva og Scott (2001) skriver at «[i]n the vast majority of picturebooks, endpapers are white or neutral» (s. 247), samtidig som en økende tendens er at innsidepermene også gis paratekstfunksjoner og / eller dekorative funksjoner (Mjør, 2010, s. 7). Mjør (2010) skriver at «[d]en mest openberre funksjonen er den dekorative, permanente hentar opp eit relevant visuelt motiv frå framside eller andre stader i boka og dupliserer det, slik at permen får tapetkarakter og framhevar bokas tredimensjonale struktur med ytter- og innerveggar» (s. 8). Nikolajeva og Scott (2010) skriver at innsidepermene i størstedelen av bildebøker er identiske, men at de også kan brukes til å vektlegge endringer som er skjedd i løpet av bokens narrativ (s. 249). Med det kan den «gi støtte til ein tematikk eller ei fortolking, og vera uttrykk for forventingar til lesarens tilpassing til den implisitte lesarens posisjon» (Mjør, 2010 s. 8).

Jeg forstår av det Rhedin (2001) skriver om bokmediets viktighet for 'den genuine bildeboken' og Mjør (2010) om bildeboken og paratekster, at bildebokens format er av større betydning for bildeboken enn det romanens format er for romanen, slik Genette også inkluderer elementet i det han anser som paratekster. Rhedin (2001, s. 146) skriver at bildebøker med form av et kvadrat eller rektangel er de vanligste forekomstene av mediet. Rektangelforma bildebøker kan være stående eller liggende, og formatet kan forekomme i ekstreme former, noe Mjør eksemplifiserer med Øyvind Torseters *Gravenstein* (2009), en kvadratisk bok som måler 15x12 cm, og som er «så nær epleformatet som det er mogeleg å komma med ei bok» (2010, s. 4). Rhedin (2001, s. 158) skriver at det for bildebokens del kan tenkes at «de ulike formaten stödjar olika typar av narrationer» og at «[d]en narration som utbreder sig i rummet och bygger på vandringen, resan eller sökandet betjänas möjligen mest av det liggande, långsträckta formatet». Mjør (2010, s. 4) viser til Rhedin om bildebøker med liggende, rektangelforma format at «dobbeltoppslaget etablerer en akse som er funksjonell i forhold til horisontale komposisjonar i mange bøker om reiser forflytning og utvikling». Jeg vil med det peke på den viktige betydningen valg av format har for hvordan bildeboken leses og forstås.

I barnelitteraturen benyttes reisestrukturen nærmest som «ein *formel*» for barnelitterære forfattere og bildebokskapere (Mjør, Birkeland og Risa, 2006, s. 26). Harald Nordberg (2001), skriver at «[a]lle bildebøker trenger en historie eller en idé selve boka skal bygges opp omkring. Holder vi oss til episk diktning (heretter kalt fortelling eller historie), har vi en kronologisk utvikling fra start til slutt (heretter kalt dramturgi)» (s. 62) og «[e]n gjengitt handling i episk diktning vil mer eller mindre følge en kronologisk organisering, og vil på den måten uttrykke et tidsforløp fra begynnelse til slutt» (s. 63). Mjør, Birkeland og Risa skriver at reisestrukturen er grunnleggende «i all episk (forteljande) tradisjon, t.d. i mytar, saga, og eventyr. Også vaksenlitteraturens klassikarar er reiseforteljingar, jf. *Peer Gynt* (1867) av Henrik Ibsen og Knut Hamsun sin vandrromanar». Forfatterne skriver at reisemønsteret følger en struktur, der hjemme er et trygt sted, «men utilfredsstillande», som leder til en reise der noe nytt og spennende kan skje, men også noe som er «så farleg at det er nødvendig å vende heim» (Mjør, m. fl., s. 26-27). Om den fasen som reisen danner, «utefasen», skriver de samme forfatterne at den er svært viktig, for ved heltens (hovedkarakterens) hjemkomst, slutter fortellingen (s. 27). Forfatterne bruker reisen som et bilde på livet, «ei vandring frå fødsel til død», og viser til hvordan denne vandringen er utspring for «stadig nye utfordringar, problem som skal løysast, farar som skal overvinnas», at «ein opplevar spenning, glede og sorg» og «for kvar ny etappe ein legg bak seg, for kvar utfordring ein meistarar, veks ein aldri så lite. Det er i denne forstand det er korrespondanse mellom det reelle barnet som les og bøkens barn» (s. 223). De viser til utsagn som hevder at barn kan identifisere seg med karakterer i litteraturen;

[D]et vil seie at barn ser seg sjølv gjennom det dei les, dei investerer si interesse og sine kjensler i personar og handlingar dei kjennar igjen. Identifikasjonen kan opplevast nært og sterkt, samtidig vil det alltid vere ein avstand mellom lesaren og personane ein les om. Fiksjonen skaper nærleik og avstand på same tid. Det gjenkjennelege dannar grunnlaget for det nye som forteljinga også formidlar, og som gir ein nye tankar og idear (Mjør, m. fl. s. 223).

Blant annet med utgangspunkt i sitatet ovenfor, om hvordan leseren benytter seg av etablerte forståelsesformer for å forstå det nye som fortellingen formidler, samt ved Hallbergs syn på ikonotekst som del og helhet, forstår jeg at det ved analyser og lesninger av bildebøker også

vil måtte tas i bruk metoder som nærlesing og fortolkningslære. Fra nærlesningsbegrepet, av nykritisk metodelære med store begrensninger på vektleggingen av verden utenfor verket, tar jeg i bruk tekstnære lese måter, om enn ikke like konkret som i tradisjonell litteraturkritikk. Ved nærlesning av bildebøker kommer leseren tett på de enkelte oppslag og ytringer, slik Hallberg viser til at hver side, oppslag og del av bildeboken kan ha sin ikonotekst. Jeg vil også i disse lesningene dra veksler på Gadammers hermeneutikkbegrep og læren om fortolkning. Jordheim, Rønning, Sandmo og Skoie (2011, s. 220) viser til at fortolkning, på et grunnleggende plan, er noe av det som «gjør oss til mennesker», og skriver at «[h]vis alt er språk, i den betydning vi har lagt til grunn her, kan alt likeledes forstås og fortolkes og får dermed en hermeneutisk dimensjon» (s. 222). Om begrepet den hermeneutiske sirkel, sammenligner forfatterne fortolkning med å gå i sirkel, «[v]i går fra detaljen til helheten, tilbake til detaljen, også tilbake til helheten igjen» (Jordheim m.fl., s. 226), noe som svarer til det jeg forstår av Hallbergs syn på ikonotekst som er hermeneutisk tekstbegrep og Mjør, Birkeland og Risas syn på fortellingen som identitetsskapende.

I avsnittene som følger vil jeg vise hvordan de bildebokteoretiske begrepene jeg har presentert over er å finne med utgangspunkt i materialet for denne oppgaven. *Hvorfor er jeg her?* har et liggende rektangulært bildebokformat. Bokens forside og bakside utgjør en helhetlig illustrasjon. På forsiden er bokens hovedkarakter illustrert, en grønnkledd barnefigur, sammen med tittel og forfatternavn og på baksiden er en oransje sky plassert, sammen med bokens baksidetekst. Ved en slik tydelig, tidlig introduksjon av hovedkarakteren på forsiden og de første oppslagene, kan det allerede fra lesestart etableres et bånd mellom leseren og denne karakteren som lurer på hvorfor hun er akkurat der hun er. Forfatternavnene på bokryggen og forsiden er trykket i en blå farge. Hovedkarakteren og den oransje skyen fra bokomslaget figurerer også i illustrasjonen på bokens første oppslag. Hovedkarakteren sitter på en stor stein og skyen svever over et flatt hav. Når boken ligger oppslått på det første oppslaget bøyer sidene i boka seg oppover, som en bølge. Under sidene vises den blå innsidepermen og slik dras også denne inn i lesningen av oppslaget. Den blå fargen fra innsidepermen gir sammen med illustrasjonen av havet et inntrykk av enda mer hav enn det som ville vises bare i illustrasjonen, om oppslaget hadde vært helt flatt. På den måten aktiveres fargene i parateksten, fra forfatternavnene i blått på bokryggen, gjentatt på forsiden, og fargen på innsidepermene til å virke inn i den tekstlige helheten sammen med verbaltekst og

illustrasjon. Den blå fargen er gjennomgående i illustrasjonene i boken som en lang blå vei, som hovedkarakteren følger ut i verden, og tilbake igjen.

*Hvorfor er jeg her?* er en bildebok basert på en reisestruktur, hvor narrativet hovedsakelig kommer til uttrykk i illustrasjonene. Tradisjonelt har tidsaspekter vært forbeholdt verbalteksten, mens romlige dimensjoner i større grad har tilhørt bildet. I den gjeldende bildeboken overlates det meste av det kronologiske og dramaturgiske aspektet til illustrasjonene gjennom hovedpersonens reise i illustrasjonene. Reisen initieres av hovedpersonens undringer, som av bildebokens tittel; «[h]vorfor er jeg her?» og fra baksideteksten «[v]ille alt vært annerledes om jeg var et annet sted?» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014). I illustrasjonene følger leseren en vandrekaracters utforsking av verden, som av verbalteksten forstås som en søken etter svar på eksistensielle spørsmål. Karakteren finner en form for ro og forståelse mot slutten av boken.

*Hvorfor er jeg her?* åpner med et oppslag som viser et stort bilde – i verbalteksten stilles et stort spørsmål og i illustrasjonen stilles for skue et stort landskapsbilde (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 1). Spørsmålet som stilles er; «[j]eg lurer på hvorfor jeg er her. Akkurat her», og landskapsbildet er et totalbilde som viser en liten person, sittende på en stor stein, midt i havet. Bortenfor steinen ligger en båt til en lang, stram fortøyning og bortenfor der igjen, er en dus, oransje sky på en stor, hvit himmel. Ved bladvending til neste oppslag (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 2) gjør illustratøren en endring i fokus og zoomer inn til et helbilde av personen på steinen. Ved en slik tydelig bruk av bildeutsnitt benytter Duzakin seg av noen av de muligheter det liggende, rektangulære bildebokformatet gir, som Rhedin finner at samsvarer med en «teaterscene og filmerret» (ref. i Mjør, 2010, s. 4). På oppslaget kommer leseren tettere inn på hovedpersonens tanker og refleksjoner. Oppslaget er bakteppe for hvordan og hvorfor reisen i boka utfolder seg, og er som et utgangspunkt for den reisen hovedpersonen skal begi seg ut på. I verbalteksten kan en lese; «[t]enk om jeg var et annet sted / Et helt annet sted enn her», som kan forstås som tankespiren som tar karakteren ut på sin tankereise. Illustrasjonen på oppslaget svarer til verbalteksten med nevnte helbilde av hovedpersonen. Hun sitter som om hun tar sats ned fra steinen – med hendene plassert ved siden av seg som om hun skal hoppe fra en høy klippe. På oppslaget etter er hun da også borte fra steinen, hun sitter «på andre siden av jorden», i båten som tidligere var fortøyd nedenfor steinen i havet (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 3). Disse oppslagene konkretiserer de første fasene av reisestrukturen; oppbruddet med hjemmet og begynnelsen på reisen ut i

verden. Denne begynnelsen på hovedkarakterens reise svarer også til et av de potensialer som finnes i bildebokens liggende format, hvor Rhedin understreker at «dobbeltoppslaget etablerer en akse som er funksjonell i forhold til horisontale komposisjonar i mange bøker om reiser forflytning og utvikling» (ref. i Mjør, 2010, s. 4).

Spørsmålene som stilles i verbalteksten på det første oppslaget og i flere av reiseoppslagene er spørsmål og problemstillinger rettet utover, mot verden, de er globale problemstillinger. I samtlige illustrasjoner på disse oppslagene er det brukt bildeutsnitt i totalbilder. Spørsmålene som stilles på det andre oppslaget og mot slutten av bildeboken er i større grad rettet innover, mot selvet og forståelse av egen tilværelse. Slik vises samspillet mellom verbaltekst og illustrasjon å være komplimenterende, ved at illustratøren bruker bildeutsnitt som svarer til karakterens mentale plassering, uttrykt i verbalteksten, men også ekspanderende, ved at illustratøren skaper egne fortellinger gjennom en reise ved siden av disse verbaltekstlige uttrykkene. I illustrasjonen på siste oppslag benytter Duzakin et tredje bildeutsnitt. Det er den eneste illustrasjonen hvor illustratøren benytter nærbilde av hovedpersonen. Dette tredje, nye bildevalget, kan vise tilbake til totalbildet på første oppslag. Der er jenta liten, noe som kan vise til hvordan hun føler seg liten i verden. Mot slutten av boken er jentas selvbilde større, hun er tryggere, og finner en form for svar på alle spørsmålene hun har undret seg over. Slik forteller valg av bildeutsnitt noe om karakterens selvforståelse, at hun nå føler seg større og sikrere og at hun med det har vokst på erfaringene fra sine vandringer.

Jeg har her vist hvordan de paratekstuelle elementene kommer til uttrykk i bildeboken og svarer til mange av de momentene som beskrives i teoridelen, over. De paratekstuelle elementene til *Hvorfor er jeg her?* svarer til Genettes syn på paratekster som «thresholds» (ref. i Mjør som «inngangsparti», 2010, s. 1). Ved å bruke en direkte oversettelse av ordet, «terskler», heller enn Mjørs «inngangsparti», aktiverer jeg et ord om paratekstene som svarer til de terskler jeg utforsker i lesningen jeg gjør av boken ut over det første oppslaget. Leseren som åpner boken og begynner å lese, trer inn og over de paratekstuelle tersklene, forbi forside og innsideperm og tar del i det universet som utspiller seg mellom permene. Ved å gjøre den blå fargen i nevnte paratekster til en forlengelse av havet i illustrasjonen på første oppslag, kan bildebokas terskel ses i sammenheng med de tersklene og grenseområdene hovedpersonen i *Hvorfor er jeg her?* beveger seg på i løpet av reisen hun gjør. Disse tersklene er representert ved elver, vann og hav og representerer ulike former for stengsler og barrierer, men også muligheter. I lesningene av boken er tersklene gjennomgående i samspillet mellom

verbaltekst og illustrasjon, i samspillet mellom tid og rom. Slik kan den blå fargen i paratekstene symbolisere leserens terskel, slik karakteren i boka også stilles på terskler av blått vann, blått hav og blå elver i møte med og i utforskingen av steder på de reisene hun gjør.

### 2.1.2 Stedstenking

Innenfor humaniora har man de siste tiårene snakket om en romlig vending (Tygstrup, 2013, s. 293). Dette ser vi at også kjennetegner det litteraturvitenskapelige feltet, der fokus har dreiet fra narrative aspekter og tidsaspektet, til i større grad å utforske steder i litteraturen og romaspektet. Stedstenkingen representeres i denne oppgaven hovedsakelig av Mikhail Bakhtin (1991), og hans teorier om tid og rom, men jeg viser også til litteraturvitere som Frederik Tygstrup (2013) og Per Thomas Andersen (2006), sistnevnte som skriver om steder og vandrefigurer i litteraturen.

Tygstrup skiller mellom begrepene «rom» og «sted». Han skriver om rommet som noe «rationelt og objektivt, en ordning af den ydre verden efter klare og retlinjede regler» og stedet som «noe affektivt og subjektivt, hvor der slet ikke optræder en klar skelnen mellem ydre og indre, mellem kroppen og dens omgivelser, mellem atmosfære og følelse» (s. 292). I mine lesninger av *Hvorfor er jeg her?* bærer stedene som fremstilles preg av et subjektivt blikk, men måten rommet er bygget opp på gjennom ikonoteksten, er noe som kan utforskes med hjelp av kronotopbegrepet.

Begrepet kronotop (som kan oversettes til 'tidrom'), forstår Bakhtin som forholdet mellom kategoriene tid og rom og hvordan tidens bevegelse og rommets struktur i kunsten og litteraturen forenes i en «meningsfull och konkret helhet» (1991, s. 14), eller som Per Thomas Andersen skriver, «som en særskilt rekonstruksjon av virkeligheten, som en måte å "se" eller oppleve verden på» (2006, s. 11). Andersen viser videre til hvordan Bakhtin i mange tilfeller anvender kronotopen på måter som «ligger tett opp til den tradisjonelle litteraturvitenskapelige betegnelsen motiv» (2006, s. 11).

Et av de aller viktigste motivene i litteraturen er møtemotivet, skriver Bakhtin (1991). Møtemotivet kan i ulike verk preges av nyanser, møtet kan være ønsket eller uønsket, trist, skremmende eller ambivalent (Bakhtin, s. 24). Motivet kan også fylle «kompositionella



funktioner i litteraturen», som f.eks. en forbindelselenke, og, skriver Bakhtin, av stor betydning er «det nära sambandet mellan mötesmotivet og vägens *kronotop*» (s. 25).

Jeg ser forholdet mellom tid og rom komme tydelig til uttrykk i litteraturen av veiens kronotop. Bevegelsen i landskapet, i en snorrett linje på motorveien, eller opp en svingete dalside i utkantstrøk, speiles i tiden, av solens bue over himmelen og mørkets fremtreden ved dagens ende. Bakhtin skriver at det nære båndet mellom møtet og veiens kronotop kommer til uttrykk ved at møter oppstår på og langs veien, møter mellom representanter for alle befolkningsgrupper og mennesker, som normalt skilles av sosiale hierarkier (s. 153). Møter kan også spille på andre viktige motiver, som «igenkännandet – icke igenkännandet» (Bakhtin, s. 25). Gjenkjennelse er et sentralt moment i *Hvorfor er jeg her?*, som for hvert oppslag framstiller en ny situasjon, et nytt sted, et nytt møte å kjenne seg igjen i, eller ikke. Gjenkjennelsen blir med det også avgjørende for de verdisyn som ligger i fremstillingene av verdensbilder på oppslagene og om forhandlinger disse verdiene kommer til uttrykk, eller ikke.

Enda en kronotop som kan kombineres med møtemotivet er «träskeln», terskelen, som komplementeres med «*krisens och vändpunktens kronotop*» (Bakhtin, s. 157). Terskelens kronotop er «gjennomsyrad av en hög emotionellt-värdemässig intensitet» (Bakhtin, s. 157), i motsetning til veiens kronotop, men til sammenligning med selve møtemotivet (s. 152-153). Hvert nytt møte hovedpersonen i Ørbeck-Nilssen og Duzakins bildebok gjør, gjør hun på terskelen til motpartens verden. Om hun strekker ut en hånd og blir en del av deres verden, tar hun også del i deres krise, i deres liv, og hennes eget liv vil ta en ny vending. Det emosjonelle i disse situasjonene kommer til uttrykk i den balansegangen jenta gjør på terskelen til hver nye verden, i hvert nye møte, i valget om å delta eller observere, i valget om å bry seg eller fortsette som før.

Stedene som utforskes av vandrefiguren i *Hvorfor er jeg her?* oppstår av møter figuren gjør langs veien. Veien fremstilles i illustrasjonene som ulike representasjoner av vann. Kanaler, elver, stormsjø og ishav, fører alle vandreren i båten til nye lokasjoner, slik en «lang, blå vei» også er veien ut i verden i den norske bildeboken *Verden har ingen hjørner* (Svein Nyhus, 1999, oppslag 41). I Nyhus' illustrasjon holder en narr et forheng til sides og viser hovedpersonen en lang, blå vei, som strekker seg ut av oppslaget. Med det kan en lese både Duzakins og Nyhus' blå veier som en barnekarakterens drømmevei ut i verden. Disse veiene

legger til rette for at barnet kan skape sine egne fortellinger, med bare fantasien til hjelp. I sin drøfting av identitetsforståelse, viser Andersen (2006, s. 8) til teoretikere som bruker fortellingen som modell for identitetsdanning. Han skriver om en identitetsforståelse som er «dynamisk og bevegelig», og at «identitet er ikke bare et sett med egenskaper og forutsetninger som livet har gitt oss, men beror også på vår egen selv-fortelling» (s. 9). Den selv-fortellingen som hovedpersonen i Ørbeck-Nilssen og Duzakins bildebok skaper, kommer til uttrykk gjennom samspillet mellom verbaltekst og illustrasjon, der illustrasjonene er det bærende elementet i narrativet. Hovedpersonens selvfortelling er ikke bare fortellingen om seg selv, men også om seg selv i verden. Med det åpner hun for en identitetsdanning som går utover prosesser som former bare personlig identitet, men som også bidrar til utvikling av sosial identitet, og verdier som solidaritet, fellesskap og medmenneskelighet. I *Hvorfor er jeg her?* er hovedpersonens selv-fortelling – de vandringene hovedpersonen gjør og de møter hun gjør på veien, med på å legge til rette for identitetsforhandlinger i leseren som identifiserer seg med hovedpersonen.

Bakhtin (1991) fikk i 1970 på spørsmål fra tidsskriftet *Novyj Mir* om hvordan han ser på litteraturvitenskapens tilstand. Han svarte at; «[f]ramförallt måste litteraturvitenskapen upprätta ett närmare samband med kulturhistorien. Litteraturen är en uoplöselig del av kulturen, den kan inte förstås utanför hela kulturens kontextuella helhet innanför en viss epok» (Bakhtin, s. 8). Jeg ser dette som relevant, da et av mine siktemål for oppgaven er å undersøke hvordan litteraturen gir spillerom for forhandlinger om verdi i kulturen. *Hvorfor er jeg her?* må med andre ord ses i sammenheng med samtiden vi lever i, som en dialog med den, om de konflikter, problemstillinger og verdispørsmål samfunnet står ovenfor. Bakhtins svar til tidsskriftet er snart 50 år gammelt, men hører til det tankegodset som virket sammen med Bakhtins teorier. Bakhtin skriver at «de mäktiga djupa kulturströmningar», spesielt bevegelser i den folkelige oppfatningen, er det som i realiteten bestemmer forfatterens skapende arbeid, og uten en slik inngang til litteraturen er det «omöjligt att trenga inn i de stora verken» og «själva litteraturen börjar framstå som en liten och föga betydelsesfull affär» (1991, s. 9). Slik er også *Hvorfor er jeg her?* et resultat av sin samtids problemstillinger. Samtidig må verket ses i «den stora tiden», det skrevne må alltid være en fortsettelse av det foregående og det vil leve videre i framtiden, «dess fullödighet kommer endast i dagen i *den stora tiden*» (Bakhtin, 1991, s. 11).

Andersen (2006) skriver at man i litteraturvitenskapelig sammenheng kan hevde «at narratologien i stor grad bidro til å presisere tidsaspektene ved ulike former for fortellinger» (11). Som grunnlag for Bakhtins teorier er en idé om at disse gjelder for narrative tekster, og han bruker i sine tekster kronotopbegrepet i nær tilknytning til - og som sjangerbestemmende for ulike typer av - romanen. Det er derfor ikke problemfritt å benytte kronotopkategoriene på den utvalgte bildeboken, da det kan være vanskelig å plassere det narratologiske aspektet i boken, i tillegg til at den ikke er en roman. Ved å vise til Hallbergs ikonotekstbegrep, kan narrativet i bildeboken forklares med vandringsmotivet som kommer til uttrykk i tankereisene i illustrasjonene. På disse tankereisene gjør hovedkarakteren seg møter langs veien og beveger seg på terskler til andre verdener. Slik konkretiseres Bakhtins møtemotiv og veiens og terskelens kronotop i bildeboken. På den måten kan møtemotivet og derunder også veiens og terskelens kronotop anvendes i analyser av *Hvorfor er jeg her?* for å beskrive verdimeslige erfarings situasjoner når det kommer til kultur og natur.

Jeg ser sammenhenger mellom Bakhtins kronotopbegrep og økokritikken, som jeg presenterer i punkt 2.3. Måten han skriver om litteraturen som en del av de «mäktiga djupa kulturströmningar» og som en del av «den stora tiden», gjør at jeg setter bildebokens tematisering av vår tids klimatrussel i sammenheng med Bakhtins tankegods. Jeg finner også sammenhenger mellom kronotopbegrepet, i veiens, møtets og terskelens kronotop, og vandrefiguren jeg utforsker og sjangerdiskusjonen jeg foretar i neste underkapittel. Der studerer jeg nærmere den litterære vandrefiguren og hvordan trekk ved denne kjennetegner hovedkarakteren i *Hvorfor er jeg her?*, samt at jeg knytter bånd fra den litterære figuren til essayet som sjanger.

## 2.2 Essayet og den litterære vandrefiguren

Jeg vil først i dette delkapittelet vise til sentrale teoretikere for å presentere et sett kjennetegn for den litterære vandrefiguren og drøfte disse mot det jeg beskriver som en vandrefigur i *Hvorfor er jeg her?*. Deretter vil jeg, i lys av nyere essaytenkning, drøfte essayistiske trekk ved bildeboken og argumentere for at *Hvorfor er jeg her?* kan diskuteres som et barnelitterært essay og at essayets åpne, spørrende og kritiske form er nært knyttet til den litterære vandrefiguren.

### 2.2.1 Den litterære vandrefiguren

Jeg vil her presentere (by)vandrerens slik den presenteres hos Tone Selboe (2003), Per Thomas Andersen (2006) og Finn Tveito (2010), for å vise hvilke trekk ved vandrefiguren som kan gjenkjennes ved hovedkarakteren i *Hvorfor er jeg her?*.

Vandrerens er knyttet til sine omgivelser. Slik romantiske diktere vandret i naturen for å oppnå en dypere innsikt (Tveito, 2010, s. 12), gir stedene for vandrerens jeg viser til i *Hvorfor er jeg her?* også innsikt, innsikt til den globale verden hun lever i. Stedene er steder for inntrykk og for refleksjoner. Jentas vandringer er med å synliggjøre for leseren globale problemstillinger. Slik kan jentas egne vandringer være som en parallell til de vandringene menneskene rundt henne gjør, i flukt fra krig, fra klimaendringer og fra fattigdom, vandringer som leseren kan kjenne igjen fra omverdenen utenfor litteraturen.

Jeget i *Hvorfor er jeg her?* vandrer fra sted til sted. Hun vandrer både i naturen og i byen og inntar med det ulike rom og ulike steder. Likevel kan ikke jenta karakteriseres som en utpreget byvandrer, slik denne drøftes hos blant andre Tone Selboe (2003). På noen få oppslag er hun observerende til bybilder, men i de fleste situasjoner er hun del av større naturlandskap, og gjør sine vandringer i disse. Karakteren er i så måte mer av den vandrerens kikkelsen Finn Tveito (2010) ønsker å formidle i sitt arbeid om det vandrende menneske, der han trekker paralleller mellom den som vandrer i naturen og den som vandrer i byen (Tveito, s. 9).

Selboes siktemål med *Litterære vaganter* (2003) er å vise at kvinner er tydelig til stede i bylitteraturen, at byen «ikke bare kan artikuleres av ensomt vandrende menn, men også gjennomgås av formbevisste kvinner» (Selboe, s. 215). Slik viderefører jenta i *Hvorfor er jeg her?* denne tradisjonen med kvinnelige byvandrere som Selboe viser til. Jeg finner det interessant at hun skriver at de kvinnelige byvandrere tradisjonelt ikke har kunnet innta vandrerrollen uten å påta seg «bestemte roller», som eksempel prostituerte, gateselgere, eller forkledd som menn (Selboe, s.194). Ørbeck-Nilssen og Duzakins «jegg» er i boken en tilsynelatende kjønnsnøytral (androgyn) karakterer, men omtalt av forfatterne som jente (bla. i Sonia Anita Jensens kommentar, 2015). I så måte bygger karakteren opp under den tradisjonelle kvinnelige vandreren. I en verden der likestilling er kommet mye lenger enn i romantikken, er dette en interessant synsvinkel. Samtidig kan den kjønnsnøytrale vandreren i bildeboka kanskje like gjerne leses som et uttrykk for, eller i dialog med, romantiske og modernistiske dikteres vandrere.

Selboe skriver at byen er «drømmerens, dagdriverens og outsiderens landskap», og at disse drives til vandring av «tilfellet, erindringskartet eller den umotiverte lengselen» (s. 10). Ørbeck-Nilssen og Duzakins jente er alene på en stein i havet, noe som må kunne karakteriseres som en outsider. Hun fordriver dagen med å tenke over livets mange realiteter og det er av disse tankene hun drives til vandring. Jentas landskap er, ikke bare byen som hos Selboe, men også landskap som er herjet av krig, som er dekket av ørken-, fjell- og skogsområder, overfylte båter på stormsjø og dyr situert i ishav. I så måte går hun imot byvandrere, som bare oppholder seg i og observerer det urbane storbylivet, med avenyer, bakgater, kaféer og butikkvinduer. Men det samme blikket, vandrers blikk, er hun likevel i besittelse av; slik byvandreren er en observatør som «besitter en kunnskap om byen som byen selv ønsker å holde unna den tilreisendes blikk» (Selboe, s. 14), er også jenta som vandrer i besittelse av kunnskap - kunnskap om de mest utsatte delene av samfunnet, en kunnskap kanskje samfunnet skulle ønske var holdt skjult for allmenheten. Slik er hun med på å avdekke og vise fram samfunnets mørkere sider, og gjøre disse tilgjengelige for debatt og refleksjoner, hun er en «samfunnsborgar som er med å leggja grunnlaget for ein ny og betre måte å leva på» (Tveito, s. 19).

Jentas uttrykk, i illustrasjoner og verbaltekst, er preget av noe skjørt og følsomt. En indre og ytre uro (Høyum, u.å.), en eksistensiell uro (Andersen, 2006, s. 14-15), eller Selboes «mer eller mindre vellykkete overlevere» (s. 14) er alle karakteristikk av vandreren som kan

samsvare med jenta i bildeboken og de funderingene, undringene og tankene, som nesten tenderer mot bekymringer, hun gjør og har. Som barn er hun et uttrykk for et ustabil og usikkert selv og er med det lett påvirkelig av de omgivelser og personligheter hun er omgitt av på sin vandring. Det kan være et uttrykk for det Andersen skriver om som «en typisk modernitetserfaring», der mennesket har «reduerte forventninger til tilknytning og varig identitetsopplevelse» (Bauman referert i Andersen, 2006, s. 15). Det kan diskuteres om jentas bakgrunn og oppfatning av eget selv er for stabil og trygg til å sammenlignes med de rotløse og hjemløse vandrerne som Andersen og Selboes utforsker i blant andre Hamsun og Sandels forfatterskap, men likevel vil jeg tilskrive jentas identitetsfølelse og hennes grad av tilhørighet til eget hjemsted en viss usikkerhet.

Tveito ønsker ikke å blande vandring og andre måter å bevege seg på, og gjør det klart at vandring ikke er det samme som å reise (2010). Han viser til gangens tempo og hvordan oppmerksomheten i større grad rettes mot omgivelsene når en vandrer, enn ved reiser med framkomstmidler som bil, tog eller sykkel. Et slikt syn hindrer jenta i båten fra å være en fullendt vandrer, og gjør henne til en reisende. Jeg vil likevel argumentere for at måten hun reiser på, at den åpne båten hun ferdes i, innehar samme tempo som gangen og at padlingen som skaper bevegelse og framdrift, kan sammenlignes med å gå, det er en tilsvarende kroppslig aktivitet. Slik kan jenta fra sin posisjon sanse og oppleve på lik linje med den vandrende.

Karakteristikk av vandreren og byvandrerens som en drømmer og dagdriver, betrakter og observatør og som en omstreifer og vagant er alle, i forskjellige nyanser, egnet til å karakterisere hovedpersonen i *Hvorfor er jeg her?*. Hun er en, ikke rotløs, men usikker karakter og har et oppmerksomt og kritisk blikk, ikke ulikt vandrerne hos Selboe, Andersen og Tveito. Det er mange karakteriske trekk ved vandreren som Ørbeck-Nilssen og Duzakins «jeg» ikke har. Hun er ingen byvandrer og flanør, slik Selboe viser til disse som «byfenomener» (s. 209), men som vist til ovenfor, innehar hun mange andre trekk som er karakteristisk for den litterære vandrefiguren. Jeg vil konkludere med at jenta kan karakteriseres som en vandrer på tross av at hun ikke går til fots, på tross av at hun ikke vandrer i byer, og at hun kan karakteriseres som en vandrer selv om hun vandrer med en trygg bakgrunn og ballast, og ikke tilsynelatende er plaget av indre demoner. Med det kan hun inngå i «den store republikanske hær av anonyme vandrere», som Selboe viser til fra Virginia Woolf (Selboe, 2003, baksideteksten).

## 2.2.2 Essayet – vandrerens sjanger

Jeg vil i denne delen argumentere for at *Hvorfor er jeg her?* kan diskuteres som et slags barnelitterært essay. I tillegg til å følge klassiske bildebokstrukturelle mønstre, leser jeg bokens åpne, spørrende og kritiske tekstoppbygning som et uttrykk for en essayistisk holdning, og forstår derfor også bildeboken som et slags barnelitterært essay.

For å diskutere den nevnte bildeboken som et barnelitterært essay, må det avklares hvordan jeg forstår hva et essay er. Arne Melberg (2013) presenterer essayet og betydningsfulle norske og internasjonale essay i boken *Essayet*. Han legger ikke fram noen entydig definisjon, men i løpet av boken samler han fra et vidt spenn av tenkere, teoretikere og forfattere, fra ulike steder og posisjoner i litteraturen, noen karakteristikk for hva et essay er. Med utgangspunkt i Melbergs presentasjoner av sju sentrale, teoretiske bidrag til feltet<sup>3</sup>, hans introduksjoner til utvalgte essay som presenteres (eksempelvis Michel de Montaignes «Om ensomheten») og fra Melbergs fire egne, avsluttende essays, «Kroppen», «Stedet», «Minnet» og «Kunsten», prøver jeg å hente ut noen av de karakteristikkene av essayet som han viser til.

Å klassifisere essayet utfra bestemte sjangerkriterier og kjennetegn framstår som vanskelig og uoversiktlig – det er en ubestembar sjanger (de Obaldia ref. i Melberg, s. 24) og en tekst som ikke lar seg klassifisere (Bensmaïa ref. i Melberg, s. 21). Karakteristikk som en bevegelig, fri og «åpen og prosessuell» tekst (Haas ref. i Melberg, s. 20), gjerne i mangel av et helhetlig emne eller tema (Bensmaïa ref. i Melberg, s. 21) er likevel typiske for essayet. Haas skriver om essayet som et «grenseland» (ref. i Melberg, s. 19), noe også de Obaldia gjør, da hun viser til forbindelser mellom essayet og romanen (ref. i Melberg, s. 24-25). Melberg viser til Good, som skriver om essayet som en prosess som, i motsetning til andre tenkemåter, ikke søker et endelig resultat (s. 22). Melberg selv ser essayet som noe nåtidig; «[H]istoriefortelleren avslutter sin historie, romanforfatteren oppløser sin intrige, aforistikeren meddeler sitt poeng, poeten forstummer. Essayisten vil ikke avslutte» (s. 435), han ser essayet som en tekst uten slutt.

---

<sup>3</sup> Bidrag fra henholdsvis Georg Lukás, Virginia Woolf, Gerhard Haas, Réda Bensmaïa, Graham Good, John Snyder og Claire de Obaldia.

Et ord som sammenfatter mange av de elementer Melberg mener essayet består av – et ord som sammenfatter «essayets fundament» – er det franske ordet «expérience», som betyr både «eksperiment» og «erfaring» (Melberg, 2013, s. 21). Den direkte oversettelsen av franske «essaie» er «forsøk», som er et annet ord for «eksperiment». På satsbladet for sine egne essays siterer Melberg Oscar Wilde, som skriver om essayet som «det dannede menneskets eneste verdige form for selvbiografi» (s. 431). Sitatet er i sin helhet en fin inngang til Melbergs fire tekster, men jeg synes både Wildes sitat og Melbergs «expérience» også kan beskrive materialet for denne oppgaven.

*Hvorfor er jeg her?* er en bildebok med en tekst som vandrer mellom ulike steder og ulike tematikk. Det svarer til Bensmaïas syn på essayet som tekster i mangel av helhetlige emner og tema (ref. i Melberg, s. 21). Det er på hvert oppslag i bildeboken små drypp fra verdener, som ikke har noen begynnelse og ikke har noen slutt, men som er fanget i øyeblikket, de er som skisser til, eller stillbilder fra en del i en historie – ikke ulikt det de Obaldia skriver om essayet; «en skisse til den fiksjonaliserte verden som er ‘ordentlig’ litteratur» (ref. i Melberg, s. 24-25) og som Melberg skriver om som den nåtidige og sluttløse teksten (s. 435).

Slik essayisten henter autoritet fra egne erfaringer (Good ref. i Melberg, s. 22), skriver også Ørbeck-Nilssen og Duzakin i *Hvorfor er jeg her?* med utgangspunkt i egne erfaringer. I et intervju med Zara Melyan har Duzakin blant annet sagt om erfaring, at det ikke er lett å skille mellom ens kulturelle bakgrunn og «den individuelle erfaringen man får gjennom et langt liv» (Melyan, 2012). Duzakins erfaringer og Ørbeck-Nilssens særlige lidenskap for barns vilkår (Sjølie, 2014) gjør deres verk til det Good kaller «en akt av personlig vitnemål» (ref. i Melberg, s. 22) og til det Wilde omtaler som «en redegjørelse for sjelen» (ref. i Melberg, s. 431). Ved å hente sjangertrekk fra essayet inn i bildeboken, eksperimenterer Ørbeck-Nilssen og Duzakin med den tradisjonelle måten å fortelle på. De formidler et personlig budskap i et etablert bildebokformat og skriver seg med det inn i en essayistisk tradisjon samtidig som de bidrar til en form for nyskaping av bildeboken.

Melberg skriver om essayisten som «en flanør, en vandrer, en som anvender føttene» (s. 440), noe essayisten også bruker som et tekstlig grep, vandringen i teksten mellom ulike steder (s. 445). *Hvorfor er jeg her?* er en tekst uten et rent narratologisk handlingsmønster, uten et sammenhengende handlingsforløp og uten en tydelig fremdrift. Vandringene jenta gjør og reisen hun legger ut på er en tankereise i jegets hode, heller enn en fysisk reise som følger et



narrativt løp. *Hvorfor er jeg her?* er filosoferende og reflekterende, undrende og spørrende, heller enn fortellende og berettende, og jentas tankereiser er forankret i filosoferinger og drømmer på steinen i havet. Denne forankringen står på mange måter i motsetning til vandringen hun gjør i sine filosofiske og undrende drømmer. Hun er fortøyd, men i drømme er hun i bevegelse. Slik essayisten er en vandrer som trekker seg tilbake til tårnet for å reflektere over sine erfaringer, vandrer jenta i *Hvorfor er jeg her?* til steder i verden, før hun trekker seg tilbake til sitt tårn, eller sin stein, for å reflektere over de erfaringer hun har gjort seg.

Jeg har vist hvordan *Hvorfor er jeg her?* kan leses som en bildebok og på mange måter et barnelitterært essay, og at hovedpersonen, jenta i grønt, kan være en representasjon av den litterære vandrefiguren. Denne representasjonen kommer til uttrykk gjennom vandringene hun gjør i tankereisene. Stillheten hun kommer fra er med på å fremheve disse vandringene, og den tryggheten jenta kjenner hjemme står i motsetning til, og framhever, flyktingene fra krig, klima og fattigdom, som jenta observerer ute i verden.

## 2.3 Grønne studier

Grønne studier er en tverrfaglig disiplin, som knytter bånd mellom ulike fagfelts arbeid med naturstudier. Et økt fokus i samtiden på klimaendringer og beskyttelse og bevaring av utrydningstruede dyr og områder, aktualiserer et naturfokus også i kunsthistorisk feltet. Cheryll Glotfelty (1996), Greg Garrard (2004/2012) og Gregers Andersen (2014) er forskere som arbeider med en slik inngang knyttet til litteratur og barnelitteratur, og sammen med arbeidene som gjøres i forskningsprosjektet NaChiLit, er disse tekstene del av det teoretiske grunnlaget arbeidet for denne oppgaven. I dette underkapittelet samler jeg noen presentasjoner av sentrale forskningsområder og teoretikere fra humaniora og litteraturfag. Disse tar utgangspunkt i økologiske perspektiv.

### 2.3.1 Grønn humaniora

Grønne studier er et relativt nytt felt av humaniora. Et av de viktigste referansepunktene for mitt arbeid og mine tilnærminger til denne oppgaven har vært forskningsprosjektet NaChiLit (Nature in Children's Literature: Landscapes and Beings – Fostering Ecocitizens). Det er et tverrfaglig forskningsprosjekt ved Høgskolen i Bergen, i samarbeid med eksterne forskere. Prosjektet har som et mål å «studere ulike måter natur er representert på i barne- og ungdomslitteratur og å undersøke om (og hvordan) barn- og unges miljø- og klimaoppmerksomhet påvirkes av møtet med ulike representasjoner av natur i litteraturen» (Høgskolen i Bergen, 2016). Deltakerne i forskningsprosjektet har blant annet utviklet en matrise<sup>4</sup>, hvor litterære verk kan plasseres i forhold til om verket vektlegger antroposentriske eller økosentriske perspektiv, om verket er problematiserende eller feirende i synet på forholdet mellom mennesket og natur, i tillegg til å plassere materialet i forhold til begrepet «techne». Begrepet «techne» (gr. «evne», «kunst») er kjent fra blant annet antikk filosofi, og forklares i *Store norske leksikon* som en «ferdighet som kan læres og som gir mulighet til å produsere noe (jfr. teknikk)» (Alnes, 2011).

---

<sup>4</sup> Utdypende om matrisen, bla. på prosjektets blogg; <http://blogg.hib.no/nachilit/theoretical-framework/approaches-hypotheses-and-choice-of-method/>.



Vedlegg a: NaChiLit matrix, (<http://blogg.hib.no/nachilit/theoretical-framework/approaches-hypotheses-and-choice-of-method/>)

*Hvorfor er jeg her?* kan plasseres i matrisen som et verk med et problematiserende natursyn, som vektet antroposentrisk perspektiv noe sterkere enn økosentrisk. I forhold til technebegrepet er det ikke mye teknologi som formidles i bildeboken. Jenta i båten benytter seg gjennomgående i illustrasjonene i boken av en gondolaktig båt med en padleåre, der både båten og padleåren kan forstås i forbindelse med begrepet «techne». I verbalteksten er det ikke noen tydelige beskrivelser som kan svare til technebegrepet. Illustrasjonen på ett oppslag formidler et marked i et pålesamfunn, der mennesker lever liv lignende måten jenta beveger seg på, i båter på vannet (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 3). I det påfølgende oppslaget beskrives både i verbaltekst og illustrasjon, en moderne metropol, med teknologiske innslag som avanserte kjøretøy og store bygninger, der det er mange tegn som vitner om at menneskelig skaperkraft har vært benyttet (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4). Foruten disse elementene er det bare ett oppslag som innehar tegn som kan svare til technebegrepet. På oppslag ni går hovedpersonen gjennom en ørken, der en bygning og en lyktestolpe er delvis begravd av sand (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014). Ved at elementene er i ferd med å begraves av sanddynene, kan bildet også anses som tegn på forvitret sivilisasjon og således bygge opp under en overordnet bevegelse i bildeboken, som jeg senere vil forklare som en bevegelse fra et antroposentrisk mot et økosentrisk fokus. Denne utviklingen inngår i et undergangsaktig narrativ, som plasserer verket på den naturproblematiserende vertikalkaksen.

Gregers Andersen (2014) skriver om klimakrisen i litteraturen, og anser litteraturen og vitenskapen som et mulig verktøy for å endre eller avverge klimakriser og global oppvarming. Han skriver om globale utfordringer, og refererer til Ulrich Beck, at vi lever i et «globalt

*risikosamfund* (...) [d]et vil sige et globalt samfund forenet i en kosmopolitisk bevidsthed skabt af en transnational trussel (Beck, ref. i Andersen, 2014, s. 111). Også Per Thomas Andersen (2006) refererer til Beck og risikosamfunnet, som hevder at «[d]en økologiske globalisering har skabt et risikosamfund med farer som ikke tar hensyn til klasse. Risikoen er 'klasse-uspesifikk'» (s. 19).

Andersen (2014) skriver om to potensialer i klimalitteraturen, «det kritiske potensiale» og «det imaginative potensiale» (s. 110). Om det kritiske potensialet i klimalitteraturen skriver Andersen at «[d]en fiktive håbløshed er her med andre ord igjen intenderet til at udruste læseren med en blanding av frygt og håb, der skal lede til en bæredygtig adfærd» og at dette potensialet ikke bare skal fungere til å alarmere leseren, men også til at denne alarmeringen kan føre til «selvransagelse og selvkritik» (2014, s. 110). I forhold til litteraturens kritiske potensiale, forstår Andersen (2014, s. 110-111) det imaginative potensiale ved klimalitteraturen som et viktigere aspekt, ved at denne type litteratur kan «genforestille sig verden og den menneskelige eksistens i en klimaforandret fremtid og derved stille sin fantasi til rådighet for denne fremtid». Det vil si at litteraturen kan skissere alternative levemåter som ikke politikere eller filosofer som er «fastfrosset i de gamle ideologiske positioner» evner eller ønsker å forestille seg; «[L]itteraturen kan være et 'eksperimentarium' for en række nye bæredygtige hverdagspraksiser» (Andersen, 2014, s. 111).

Andersen (2014) skriver om hvordan forfatteren er «inlejet i en social og kulturhistorisk kontekst», noe jeg har vist til også tidligere, ved Bakhtin. Han skriver om klimalitteraturen som en «katalog over nogle fælles forestillingsformer», og refererer til filosofen Charles Taylor at «samfund holdes sammen af fælles forestillingsverdener», som «gør det muligt for et samfunds borgere at forstå verden på samme måde» (Taylor, ref. i Andersen, s. 113). Som eksempel viser til Andersen til bibelhistorier som kulturhistoriske forbindelser til, og måter å ramme inn, klimalitteraturen på (s. 115). Andersens poeng er så at litteraturen og kulturen «kan være et arkiv over sådanne bilder og narrativer» og at disse må forstås som «dominerende narrative skabeloner», som Andersen konkluderer med at for klimalitteratur skal forstås som «*forestillingsformer*»; «[f]orestillingsformer består af bilder eller motiver i klimalitteraturen, der narrativt iscenesættes på en genkommende og dermed skematisert måte» (s. 113).

En tekst jeg finner særlig relevant for mitt arbeid er Michael J. McDowells «The Bakhtinian Road to Ecological Insight» (1996), da den knytter bånd mellom økokritiske perspektiv og kronotopbegrepet som jeg også gjør bruk av i denne oppgaven. McDowell (1996, s. x) viser til, som også Andersen (2006) gjør 10 år senere, Bakhtins ujevnheter i vektingen av elementene tid og sted i kronotopen, og forsøker med artikkelen å rette fokus mot stedet, mot landskapet, mot det han kaller «landscape writing» (McDowell, 1996, s. 371).

McDowell (1996) begrunner sin bruk av begrepet «landscape writing» i en fotnote på side 387. Måten han benytter termen på, er liknende for hvordan jeg i denne oppgaven forstår begrepet «klimalitteratur». McDowell (1996) skriver «the best landscape writers suppress their egos and give voices to the many elements of a landscape» (s. 386). Han skriver at en objektiv forståelse og beskrivelse av naturskildringer er umulig og at alle mennesker filtrerer «the phenomenal world» gjennom det han kaller et menneskelig verdisystem (McDowell, s. 386). McDowell skriver videre at «[a]n important assumption I make is that environment creates a character or characters, so that the study of the environment with which a character interacts will reveal much about the character» (s. 386) og «[a]n analysis of the values a writer recognizes in a landscape might begin by looking at the roles which the narrator or point-of-view character plays in the landscape» (s. 386-387). Ifølge McDowell vil litterære karakterer besitte mange av de samme egenskapene som viser igjen i omgivelsene. Det vil si at når Ørbeck-Nilssen og Duzakin i *Hvorfor er jeg her?* skildrer utsatte dyr, mennesker og områder, og stiller spørsmål ved verden slik den framstilles, er dette egenskaper som forteller mye også om hovedpersonen. Når jeg tidligere har vist til at barneleseren ofte identifiserer seg med hovedkarakteren, skapes en forståelse av hvordan verdisyn formidles i *Hvorfor er jeg her?*.

De inngangene til litteraturen som jeg har beskrevet, over, utforsker forholdet mellom litteraturen og den fysiske verden. Matrisen utviklet av forskningsprosjektet NaChiLit er et nyttig verktøy for å plassere litteraturen i forhold til noen av de aspektene som er viktige for klimalitteratur. Andersen (2014) beskriver klimalitteraturen og framlegger to potensialer denne litteraturen har, et «kritisk potensiale» og et «imaginativt potensiale». McDowell skriver om noen analytiske metoder å benytte seg av i møte med «landscape writing». Disse tre inngangene er gode verktøy å benytte for å svare på oppgavens problemstilling om hvordan bildeboken formidler verdi knytt til barn, natur og sted. I neste underkapittel presenterer jeg økokritikk, som jeg anser som grønn humanioras metode.

### 2.3.2 Økokritikk

I dette underkapittelet presenterer jeg noen sentrale og tilgjengelige teoretikere i feltet økokritikk og noen innganger til økokritikk som begrep, og viser hvordan dette kommer til uttrykk i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*.

Begrepet økokritikk ble etablert i 1978, i William Rueckerts tekst «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism». Vel 15 år senere ble begrepet tatt opp igjen av Glotfelty (i forbindelse med en litteraturkonferanse ... (ASLE, 1994), men ikke før midt på 1990-tallet kan en begynne å se på økokritikken som en etablert begrep, da Glotfelty sammen med Harold Fromm publiserte en antologi viet økokritikk (1996). Studier av forholdet mellom litteratur og omverden, de fysiske omgivelser litteraturen omgis av, kalles økokritikk (Glotfelty, 1996, s. xviii). Glotfelty skriver at økokritikken innehar en jordsentrert («earth-centred») tilnærming til litterære studier (s. xviii), noe som kan peke på de fysiske omgivelsene som er nevnt i definisjonen.

I beskrivelsen av forskningsprosjektet NaChiLit vises det til at det er gjort noen studier av barnekultur og økokritikk, blant annet av Sydney I. Dobrin og Kenneth B. Kidd (red., 2004), en antologi som også jeg har arbeidet med inn mot denne oppgaven. NaChiLit viser til et nordisk, økokritisk studie som er gjort om Inger Christensens poesi, Henning Fjørtofts doktorgradsavhandling, *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. I avhandlingen viser Fjørtoft, slik også Dobrin og Kidd og Garrard gjør, til økokritikkens tilblivelse og viktige navn innenfor feltet, deriblant nevnte Glotfelty. Noe av bakgrunnen for Glotfeltys arbeid med antologien om økokritikk, var et forsøk på å samle de litterære fagene mot et arbeid og samarbeid med grønne og hardere vitenskaper, noe som kulminerte i økokritikken (1996). Glotfeltys etablering av økokritikk som et samlebegrep for litteratur- og naturstudier har gitt begrepet et mangefasettert og variert uttrykk, men uttrykk for likestilling og rettferdighet både for mennesker, dyr, steder og områder er likevel gjennomgående i forskningsfeltet. I senere tid har litteraturviteren Greg Garrard skrevet en introduksjon til økokritikk som felt og begrep, hvor han blant annet deler inn økokritikken i noen hovedområder (2012). Både Glotfelty og Garrards arbeider utgjør viktige teoretiske utgangspunkt for mitt arbeid i denne masteroppgaven.

Garrard (2012) gir en omfattende introduksjon til begrepet og presenterer noen hovedområder for den teoretiske retningen. I det han kaller økokritikkens «key concepts», eller hovedområder, finnes «pollution, the pastoral, wilderness, apocalypse, dwelling, animals and futures: the earth», som også er overskriftene for kapitlene i hans introduksjon til økokritikken (2012). Garrard nyanserer begrepet, og viser til ulike definisjoner. Blant annet viser han til Richard Kerridge, som skriver; «Most of all, ecocriticism seeks to evaluate texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis» (Kerridge ref. i Garrard, 2012, s. 4). Av Kerridges definisjon trekker Garrard ut at økokritikkens moralske og politiske orientering er av stor betydning for studienes orientering, noe som må tas i betraktning både som forsker og leser av arbeider med økokritiske innganger. Noen av de trekkene ved økokritikken som har vært oppfattet som typiske for feltet, svarer til noen av de hovedområder Garrard har delt økokritikken opp i; «the pastoral», «wilderness» og «dwelling». I senere tid har utbredelsen av dystopier som populærkulturelle fenomener trukket fram også apokalyptiske tekster som sentralt økokritisk hovedområde. De trekkene ved økokritikken jeg legger vekt på i arbeider med materialet for denne oppgaven, er begrepene «pastoralen», «forurensing» og «apokalypse», slik disse kan svare til Garrards «the pastoral», «pollution» og «apocalypse». Disse trekkene er valgt for å belyse hvordan situasjoner og steder skildres i bildeboken, noe som kan bidra til å svare på problemstillingen for oppgaven. Hovedområdene for økokritikken (Garrard, 2012) svarer til noe av det Andersen (2014) viser til som klimalitteraturens potensiale –\_som bevisstgjørende og avskrekkende.

Mange, også Garrard (2012), anser Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) for å legge grunnlaget for økokritisk litteratur, noe som har gjort «forurensing» til et typisk trekk for økokritisk litteratur. Det har gjort elementet til en viktig komponent ny litteratur i denne retningen. *Silent Spring* er en roman som forteller om store ødeleggelser i landbruket i USA, forårsaket av et plantevernmiddel. Verket var banebrytende ved at det kritiserte og belyste deler av industrien som var ødeleggende for samfunn og kulturlandskap. Også dystopier og undergangshistorier kan ha utgangspunkt i katastrofer forårsaket av forurensing, som kanskje på sitt mest ekstreme skildres av etterspillet etter en fiktiv atomkrig.

Det store antall dystopiske historier, både for ungdom og voksne, viser noe av den utbredelsen økokritisk litteratur har, og hvor viktig et tema det er for allmuen, et blikk på hvordan fremtiden kan se ut. I 1960 og -70-årene var lignende utbredelser av science fiction, kanskje

som en følge av romkappløpet mellom Sovjet og USA. Med et slikt syn på hvordan litteratur skapes, forteller utbredelsen av undergangshistorier i vår samtid noe om det som preger offentligheten i dag på samme måte som romkappløpet, et undergangssyn og en frykt for retningen verden utvikler seg. Garrard (2012, s. 107-108) skriver at «[e]nvironmental apocalypticism, on this view, is not about anticipating the end of the world, but about attempting to avert it by persuasive means». Slik konkretiseres hva jeg tidligere har vist til hos Garrard, at økokritikk og klimalitteratur kan ha moralsk og politisk orientering. Med det kan apokalyptiske historier ha som utgangspunkt å prøve å virke på og endre leseres holdninger.

En av inngangene til pastoralen, skriver Garrard, og bruker Terry Giffords generalisering, er «any literature that describes the country with an implicit or explicit contrast to the urban» (Gifford, referert i Garrard, 2012, s. 37), og hevder videre, med referanse til samme mann, at en idealisering av det rurale, som noe som utydeliggjør arbeid og vanskeligheter, er et av pastoralens kjennetegn. Pastorale trekk er, som nevnt, et av de typiske trekkene i økokritikken og er trekk jeg på forskjellige måter finner i mine lesninger av *Hvorfor er jeg her?*. Flere av oppslagene i bildeboka har idylliske naturlandskap som bakteppe. Heller enn å være utpreget pastorale, kjennetegnes bildene av pastorale trekk, der pastoralen utfordres og tøyes. Bildene har en naturgjengivende bakgrunn, men utvinning og utnyttning av mennesker og naturressurser i forgrunnen bryter med de landlige naturbildene i bakgrunnen. Oppslagene i bildeboka preges av forurensende elementer, som bryter med potensielt idylliske (pastorale) steder og landskaper. En overordnet utvikling i bokens narrativ er en bevegelse fra et antroposentrisk fokus til et økosentrisk fokus. Denne utviklingen kan vise til et undergangsaktig fremtids- eller drømmesyn, og svarer med det til apokalyptiske aspekter i *Hvorfor er jeg her?* som økokritisk litteratur (klimalitteratur). Bokens tittel viser til undring om hvordan menneskets tilstedeværelse virker på omgivelsene, eller hvordan påvirkningen bør virke, og sier kanskje noe om hva bildebokskaperne ønsker med boken – kan hende en reflektert barneleser, som ser verden rundt seg med nye øyne.

*Hvorfor er jeg her?* skildrer ulike globale problemstillinger, som fattigdom, krig, mennesker på flukt, barnarbeid, tørke, ismelting og ekstremvær. Problemstillingene er ikke eksplisitt uttrykt, men kan ses som et uttrykk for problemstillinger vi utfordres av også i verden rundt oss. Felles for mange av disse utfordringene og problemstillingene er at de er påvirket av og virker på klimaet, både politisk og økologisk. De kan være vanskelige å få øye på i hverdagen, som underliggende samfunnsstrukturelle problemer, men faktum er at klimaendringer som



tørke, ismelting og ekstremvær preger store deler av kloden. Sammen med krigerske intervensjoner, enten som følge av ønske om endring i styresett eller som et middel for å etablere kontroll over naturressurser, har dette ført til en betydelig økning i mennesker på flukt. Disse menneskestrømmene har igjen ført til skiftende holdninger i det politiske klimaet i store deler av vesten, samtidig som stadig flere mennesker havner i vanskelige situasjoner og vil ønske å søke seg bort fra vanskelighetene. Samfunns ønsker om utvikling fører til utvinning av ressurser, noe som ofte ender i utnyttning av både natur- og menneskelige ressurser. *Hvorfor er jeg her?* framstiller disse utfordringene og utfordrer leseren til å gjøre seg opp en mening om rett og galt, rettferdighet, ulikhet og medmenneskelighet. I disse vurderingene formes og utvikles leserens identitet, hennes livssyn og verdisyn, og på den måten får bildebokskaperne skapt tankeprosesser knyttet til tematikk de er opptatt av.

Et eksempel på oppslag som tematiserer noen av de problemstillingene jeg viser til i avsnittene over, er det åttende oppslaget i boka (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014). Her er et eksempel som beskriver en slik utvinning og utnyttning av ressurser. Det beskriver barn som «måtte jobbe hele dagen», på steder der «lyset ikke slipper til». I illustrasjonen observerer hovedpersonen en lang rekke med barn, som bærer bør og laster like store som dem selv, ut fra et fjell. I verbalteksten forteller hovedpersonen om barnearbeid at «[d]et er mange barn som gjør det» og stiller spørsmål ved om hun selv kunne klart det samme. Jentas spørsmål kan tolkes som om hun ville vært i fysisk stand til å klare å arbeide hele dagen, men viktigere, og spørsmål med sterkere appell, er hvordan samfunnet hennes hadde sett ut om hun hadde vært i en slik situasjon. Barnas arbeid og uthulingen av fjellet, viser hvordan mennesker og natur utnyttes. I oppslaget er barnet og barns rettigheter, som forfatteren har uttalt som noen av hennes kjernesaker (Sjølie, 2014), et veldig tydelig og fremtredende element. Hovedpersonen funderer over hvordan livet kunne vært hvis hun måtte jobbe, «[s]elv om jeg var veldig liten», noe som i illustrasjonen vises ved nevnte bør, som barna bærer over hodet. I bakgrunnen, både i verbaltekst og illustrasjon, kommer et syn på hvordan også naturen utnyttes til uttrykk. I verbalteksten er stedet hvor barna jobber karakterisert som dypet av et fjell. Barnearbeidet er situert i fjellet, men tekstens minimalistiske uttrykk gjør at fjellet ikke blir mer enn det, en lokasjon. Også i illustrasjonen er fjellet i bakgrunnen, men som en del av et større miljø. Bare foten av fjellet vises, der en mørk huleinngang er utspring for rekken av barnearbeidere. Fargebruken i illustrasjonen er mørk – havet er gulaktig, som grumset til av sand og sedimenter, og på en blågrå himmel svever fire mørke skyer bak fjellene, som er brune og grå. På den måten synliggjør illustratøren noe av den påvirkningen uthulingen av fjellet har på

omgivelsene og utvider med det forfatterens fokus på utnyttningen av barn som arbeidere til også å omfatte utnyttelse av naturressurser.

Barnearbeiderne i bildebokskapernes verden er del av en fortelling om vareproduksjon, der råvarer utvinnes av barn. Også i den virkelige verden finnes eksempler på barn som utnyttes til arbeid. Dette arbeidet er del av en prosess der sluttproduktet selges til uvitende eller ubevisste forbrukere på andre siden av kloden, fjernt fra produksjonssted. Med en så tydelig skildring av utsatte mennesker, aktualiserer og synliggjør bildebokskaperne utfordringer og problemstillinger som er viktige for dem, i dette tilfellet utnyttning av barn og utvinning av naturressurser. Tema bringes fram i dagen ved å vise barnearbeid som et problem i seg selv, men også som en del av en større helhet. Å avdekke denne større helheten er noe av vandrerenes prosjekt, i sine reiser og utforskinger av steder i bildeboka *Hvorfor er jeg her?*.

### 3 Analyse

Gjennom lesninger av boken, både overordna gjennomlesninger, men også ved tekstnære lesninger av utdrag fra bildeboken, har jeg prøvd og vil jeg prøve å finne svar på problemstillingen for denne oppgaven. I teoridelen i kapittel to har jeg skrevet ut noen overordna perspektiv for å konkretisere det teoretiske materialet. Disse perspektivene bærer analytiske preg. I dette kapittelet gjør jeg nærlesninger av oppslag i tre utvalg fra bildeboken *Hvorfor er jeg her?*. Utvalgene jeg har gjort er basert på tre tematiske tilnæringer som blant annet svarer til de tre elementene «klima», «kriser» og «ulikhet» som er nevnt i tittelen for denne oppgaven. Utvalget består av noen parvise oppslag (3.2 og 3.3), som jeg mener har en særlig sammenheng ut over boken som helhet.

I det første underkapittelet har jeg valgt å nærlese et oppslag som jeg forstår som en representasjon av en fattigdoms- og ulikhetstematikk, uttrykt gjennom et bybilde (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4). I det neste underkapittelet ser jeg oppslagene jeg har valgt for analyser som representasjoner av ulike former for menneskekriser. Oppslagene viser bilder av mennesker på flukt og i bevegelse gjennom ulike landskap (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5, 6 og 7). Til sist i dette kapittelet leser jeg oppslag 9 og 10 (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014) som representasjoner av klimakriser.

Utvalget svarer ikke bare til oppgavetittelen, men kan på noen måter også ses i lys av de hovedområder for økokritikken som er skissert opp av Garrard (2012). Oppslagene som er valgt bærer alle preg av forurensing og forfall, enten i form av avgasser (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4), i form av røykskyer (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5) eller i form av nedbrytning av menneskelige og naturlige konstruksjoner (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 9 og 10). Disse forurensende elementene bryter med det som i utgangspunktet kunne vært tilfeller av idylliske landskap, og er i så måte et brudd med pastoralen. Oppslagene er også sentrale deler av en undergangsaktig utvikling og en bevegelse fra et antroposentrisk til et økosentrisk perspektiv, synliggjort gjennom vandrerens reise i verbaltekst og illustrasjon.

I lesningene jeg gjør vektlegger jeg elementene fra problemstillingen, «barn», «natur» og «sted». Elementet «barn» kan representeres av hovedkarakteren i boka, en drømmer og en vandrefigur. Karakteren representerer en barnefigur mange lesere nok kan identifisere seg

med, som iakttakere til en verden de ikke selv hører til i, men bare kjenner igjen fra ytre stimuli som massemedier eller voksenfortellinger. Likevel vil sikkert noen lesere også kunne identifisere seg med andre barn, med de observerte barna i boka. Dette er barn som lever i ekstrem fattigdom, barn som blir utnyttet eller barn som rømmer fra noe. Med det representerer både hovedkarakteren og perifere karakterer i *Hvorfor er jeg her?* – og barneleseren som identifiserer seg med disse – «barnet» i mine analyser.

Natur er et språklig konstruert begrep, bestående av noen konvensjoner og etablerte forståelsesformer. Å peke på naturen som «noe der ute», eller å forklare begrepet som «motsatt av kultur» er utilstrekkelig. Jeg vil derfor forklare hvordan jeg forstår begrepet «natur» i denne sammenhengen. Jeg anser naturbegrepet jeg bruker i problemstillingen som det landskapet vandreren i teksten beveger seg gjennom og er en del av. Det gjelder både det kulturelt påvirkede og det naturlige landskapet som beskrives og kommer til uttrykk i ikonoteksten. Vandreren beveger seg gjennom disse landskapene på en blå vei, som jeg også anser som en representant for naturelementet, representert ved elvene, stormsjøen og ishavet. Sammen danner disse forskjellige formene av vann den flyktige, blå og livgivende ferdselsåren vandreren beveger seg på.

I disse landskapene finnes bestemte steder som knutepunkter langs den blå veien. Disse stedene som observeres av vandreren, representerer «sted» i problemstillingen. Gjennom vandreren bevegelser på veien kommer hun til nye steder og møter med andre kulturer og andre vesener. Menneskene og dyrene hun møter og stedene hun utforsker er fremstilt som utsatt på ulike vis. I møtene som oppstår mellom barnekarakteren og de stedene hun utforsker, kommer de tre elementene fra problemstillingen til uttrykk som en sammenstilling av barnet som ferdes i et landskap og utforsker utsatte mennesker og områder. I disse utsatte posisjonene finnes rom for forhandling knyttet til verdisyn og livssyn.

### 3.1 Klasseskille og ulikhet

Andersen (2006) skriver om globalisering, og viser til Zygmunt Bauman at «*bevegelighet* i vår tid er blitt den mektigste og mest ettertraktede lagdelingsfaktoren» (s. 19) og skriver videre; «de som ikke har skaffet seg herredømme over rommet, de som fortsatt er stedsbundne, utgjør en ny underklasse» (s. 20). *Hvorfor er jeg her?* kan representere både kosmopolitten som Andersen skriver om, verdensborgeren som står fritt til å reise til de stedene hun ønsker, men også den nye underklassen han viser til, slik denne kommer til uttrykk i oppslag fire i bildeboken (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4). Oppslaget skildrer en slik lagdeling, gjennom et bilde av en millionby. Ikonoteksten beskriver hjemløse, en underklasse lik den Andersen skriver om, i form av stedsbundne mennesker langs en elv. I biler og på høye gangbroer bak i illustrasjonen kan privilegerte mennesker skimtes, gående på gangbroer som sorte konturer mot himmelen.



Vedlegg b: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4)

Asfaltjungelen, som jeg har valgt å bruke som karakteristikk av det bybildet verbaltekst og illustrasjon på oppslag fire representerer, bærer ikke pastorale preg. Heller enn å beskrive det landlige («the country») som en kontrast til det urbane, beskriver det det urbane som en eksplisitt kontrast til det landlige. Foruten menneskene på og langs elva, vises ikke noen levende organismer i illustrasjonen. Bybildet er i sin helhet en motsetning til det pastorale. Verbalteksten på oppslaget forteller at barn bor alene på gata i en millionby; «Tenk om jeg bodde i en by / med millioner av mennesker. / Helt alene / På gata eller under en bro». Illustrasjonen, i grå og blå farger, viser utkanten av en moderne storby, med høyhus, motorvei og jernbane. En blå himmel, røyklagt av eksos og tønnebål, er bakgrunnen for helikoptre kretsende rundt grå høyhus. Mellom høyhusene er det gangbroer. Foran høyhusene oppholder et tjuetalls mennesker seg langs en elv, under to motorveibroer, to købefengte broer, som ser ut til å lede inn og føre ut av byen.

Menneskene langs elva har ikke tilgang til byen. Gangbroer og metro rager høyt over bakken, noe som fjerner de jordbundne og hjemløses mulighet til bruk av disse. Heller ikke har de tilgang til biler, så det de sitter igjen med er bilistenes avgasser og utsikt til paradiset. Elvas strømminger, og vandreren i båten, i bevegelse på den, fremhever elveboernes begrensede muligheter for mobilitet. Hindret fra å bevege seg fritt, slik resten av innbyggerne i byen kan, er de nektet tilgang til det frie rom og de muligheter dette gir. På mange måter oppholder menneskene langs elva seg i en transitt tilstand, i et vakuum og et ingenmannsland, der de venter på neste fase i livet. Elva, og den flyktighet og frihet den representerer, er for de fattige en grense og en sperring. Slik elva stenger veier, åpner byen opp for bevegelse og muligheter, men bare for den som har evne til å forlate grunnen den står på og slik få anledning til å nyte utsikten. De hjemløses utsikter er snarere avgrunn og undergrunn, enn tilgang til paradiset. Den utydelige skikkelsen nederst til venstre i illustrasjonen, kan i så måte stå for døden, slik denne ofte framstilles med dødninghode og kledd i sort. Skikkelsen er i Duzakins illustrasjon langt fra tydelig, og det kan være å dra strikken vel langt å peke på den som en dødsfigur. Ved å likevel gjøre en slik vidtstrekkende tolking, leses mannsskikkelsen i illustrasjonen som døden, og den sorte hunden han har med seg kan representere Kerberos, helveteshund i gresk mytologi og dødsrikets vokter. I gresk mytologi er dessuten dødsriket uttrykt som elva Styx. Med elva i dette tilfellet som et symbol for hindring og undergang for de bosatte langs den, kan en slik lesning være med å fremheve den undertrykkelsen de hjemløse opplever og de framtidshåp de har under broen.

Helikoptrene som kretser om høyhusene og den tilsynelatende brutaliteten under broen som vises i oppslaget, minner om en passasje fra Michel Houellebecq's *Platform* (2003). I en del av romanen reflekterer en karakter over hvilken retning utviklingen i den moderne, kapitalistiske verden de lever i, er på vei. Han forteller en kollega om et område i São Paulo, hvor mennesker i de øverste samfunnsklassene må unngå bakkeplanet på grunn av farligheter på gata;

As he was stepping out of his office, he looked out over the chaotic landscape of houses, shopping centres, tower-blocks and motorway inter-changes. Far away, on the horizon, a layer of pollution lent the sunset strange tints of mauve and green. 'It's strange,' he said to her, 'Here we are inside the company like well-fed beasts of burden. And outside are the predators, the savage world. I was in São Paulo once, that's where evolution has really been pushed to its limits. It's not even a city anymore, it's a sort of urban territory which extends as far as the eye can see, with its favelas, its huge office blocks, its luxury housing surrounded by guards armed to the teeth. ... Businessmen and rich people use helicopters to get around almost all the time; there are helipads pretty much everywhere, on the roofs of banks and apartment blocks. At ground level the street is left to the poor – and the gangs (s.196-199).

Et verdenssyn lignende det Houellebecq's karakter her legger frem, viser seg også i oppslaget i *Hvorfor er jeg her?*, et oppslag med tydelige forurensende og til dels, nesten undergangsaktige framstillinger, slik Garrard beskriver disse i *Ecocriticism* (2012). Han skriver om forurensing hvordan verdenssynet endret seg fra romantikken til modernismen; «the image of an organic cosmos with a living female earth at its center gave way to a mechanistic world view in which nature was reconstituted as dead and passive, to be dominated and controlled by humans» (Merchant, referert i Garrard, s. 9). Slik kan også det moderne bybildet og metropoliset, som vises i Ørbeck-Nilssen og Duzakins bildebok forstås, der biler, tog og helikoptre preger bybildet, og menneskene på gangbroene er som ansiktsløse andre. På de overbygde gangbroene mellom høyhusene beveger disse samfunnsbærerne seg fritt og i trygghet, dominerende og kontrollerende over byrommet, mens gata er overlatt til «the savage and the poor», de hjemløse under broen.

Hjemlige debatter om fiendtlig arkitektur, der byrom fysisk stenges for svakere samfunnsgrupper som hjemløse og minoriteter, har den siste tiden preget mediebildet og påvirket den politiske agenda (bla. Abdi, 2015). Også sosial og økonomisk ulikhet har vært tydelig til stede på dagsorden, noe økonomer som Anthony B. Atkinson og Thomas Piketty har konkretisert gjennom henholdsvis *Ulikhet* og *Kapitalen* (se Kristjánsson, 2015 og

Pedersen, 2015). Hjemløse, om ikke en stor gruppe i samfunnet, så et synlig element i bybildet, er en av de svakeste gruppene i samfunnet og har i lang tid vært gjenstand for politiske løfter og målsetninger. Å bygge ned friområder til betongklosser, å bygge byer om til asfaltjungler, svarer ikke til disse lovnadene og visjonene. Bildebokas framstilling av byen løfter opp og viser fram de sosialt og økonomisk vanskeligst stilte gruppene i samfunnet, noe som åpner for refleksjoner rundt fattigdoms- og hjemløshetstematikk.

Jenta i båten er, lik elveboerne, også forankret, til steinen i havet, men ved å løsne sine fortøyninger er hun fri til å ferdes alle de steder hun kan tenke seg. Hennes bakgrunn, kanskje et uttrykk for pastoralen, er et symbol på trygghet og frihet – og slik er hun i båten på elva en tydelig motsetning til det hun observerer på land. På terskelen til det hjelpeløse stilles hun ovenfor moralske kvaler. Hun ville «drømme om å være et annet sted» hvis hun var i den fattiges sko. På en rett linje med et barn på elvebredden må jenta – og leseren – ta standpunkt, om å hjelpe de vanskeligst stilte og kjempe de svakes sak – for med det å strekke ut en hånd – eller vandre forbi og glemme det hun (jenta og leseren) ser på sin vei.



### 3.2 På flukt

Vi lever i en verden i endring, der stadig flere mennesker drives på flukt. Siden 2012 har antallet flyktninger og internt fordrevne i verden vist en stigende kurve, med «dramatiske byks» de seneste år (Flyktninghjelpen, 2015). Vedvarende kriger, skiftende klima og sosial ulikhet er blant hovedårsakene til økende flyktningestrømmer, hovedsakelig fra sør til nord. Et fellestrekk ved de mange menneskene leseren møter i *Hvorfor er jeg her?*, er at de alle er i en eller annen form for bevegelse. Bildeboken viser mennesker som lever et bevegelig liv, mennesker som må bevege seg for å leve og mennesker som er hindret fra å bevege seg i livene de lever (hhv. oppslagene 7; 5 og 6, og 4).



Vedlegg c: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5)

Det femte oppslaget i bildeboken presenterer et krigsherjet landskap (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, oppslag 5). Illustrasjonen viser en blodrød himmel som speiler seg i vannet, med mørke skyer, som kan ligne på søyler av røyk, som stiger opp fra land. Mennesker flykter,

uvisst fra hva, til fots. Noen løper og en mann har falt, de haster avgårde, tilsynelatende uten eiendeler eller andre materielle verdier. Bare én mann bærer en sekk og en annen sleper en hest etter seg. Menneskene på flukt består av både voksne og barn, noen barn så små at de ikke selv kan gå. Deres flukt ender brått i en klippeskrent, der de forreste i gruppen har stoppet opp på kanten av stupet, og kikker ned i avgrunnen. På vannet, i forkant av landet med mennesker, har illustratøren plassert jenta i grønt, liggende i bunnen av båten med hendene over ørene. Jenta gjør seg liten, prøver å gjøre seg ubemerket, noe som samsvarer med ord fra verbalteksten; «Kanskje det var krig der jeg var, og jeg måtte gjemme meg til det var trygt igjen». Røyksøylene på illustrasjonen kan representere byer i brann og slik kan menneskene på flukt svare til krigsflyktninger. Sammen gir disse elementene, ikonotekesten, et annerledes blikk på krig enn slik krigsbilder kanskje oftest oppleves, som utbomba byer eller soldater i krigsstillinger. Oppslaget er det eneste oppslaget i boka hvor jenta selv er truet av de globale problemstillingene som uttrykkes. I illustrasjonen er båten til den grønnkledde jenta i ei vik eller i en bukt, på innsiden av to mørke klipper som speiles i vannet. Mellom klippene er det en passasje, ei stripe med vann, der vannet er lysere og klarere enn det er nedenfor fjellene. Denne stripa strekker seg som en vei bort mot båten til jenta, og leder ut på det åpne havet. Passasjen kan ses som en vei bort fra krigen, og knytter kanskje oppslaget sammen med det påfølgende, som viser flyktninger til sjøs.

Illustrasjonen på oppslag seks viser nærmere hundre mennesker, store og små, i en åpen, overfylt båt (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 6). Båten er tilsynelatende i ferd med å grunnstøte på steile skjær eller mot hardt land. Mot midten av båten er det en mann som peker. Det er vanskelig å tyde om det er en anklagende gest mot et medmenneske, eller om han peker mot land. Noen av menneskene i båten lener seg over relingen og kikker ned, både mennesker som er foran og mennesker som er bak i båten. At noen også kikker bakover, kan bety at fjellene i havet ikke nødvendigvis symboliserer fast land, men heller en hindring som må unngås. Båten, menneskene og skjærene er kolorert i kullfarger, mot blå himmel og mørkeblått hav, som gir uttrykk for storm og stormsjø. Fargeleggingen gjør at en ikke ser detaljer av menneskene og båten, bare konturer, det er en båt med ansiktsløse mennesker. På vei ut av bildet, til høyre i illustrasjonen, sitter den lille jenta alene i båten sin, også hun i kullfarger. Kanskje er det henne menneskene bak i båten kikker på. Et barn har dessuten en arm i været, kanskje et vink om hjelp, eller som en hilsen fra ett barn til et annet.

Illustrasjonen av den store båten i stormen og menneskene som befinner seg i den, kan minne

om illustrasjoner av arken, slik denne er framstilt i bibelhistorien om Noa<sup>5</sup>. Nettopp til bibelfortellinger, til «kulturhistorien», finner Andersen (2014, s 115) at ulike fremstillinger av klimalitteratur har forbindelser. Han skriver om hvordan «de litterære fremstillinger af den globale opvarmning i deres konfiguration kan siges at trække på narrative skabeloner, der i beslægtede udformninger findes langt tilbage i den vestlige kulturhistorie» (s. 112), noe oppslaget i bildeboken kan brukes som eksempel på. I bibelhistorien om Noa fordømmer Gud menneskets moralske forfall og bringer en syndflod over jorden. Økende vannstand begraver alt land og alle levende vesener, og bare et utvalg dyr og mennesker spares. Gjennom en slik sammenlignende lesning av bibelhistorien og oppslaget i *Hvorfor er jeg her?* kan paralleller trekkes mellom flyktningene i sistnevnte og Guds utvalgte i arken i førstnevnte. Det er ironisk, gitt den tragiske situasjonen og det endelikt mange av de reelle båtflyktningene i forfatterens samtid opplever<sup>6</sup>. Det gjeldende oppslaget illustrerer måten jeg leser utdraget fra Jacobsens dikt, som er gjengitt i inngangen til denne oppgaven. Stemmen i natten tilhører flyktningen, som blir kastet tilbake av landene han kommer til. Flyktningen, og menneskene i båten i *Hvorfor er jeg her?*, de ansiktsløse menneskene, gråter stille, havet blir en sjø av tårer og flyktningen og hans tusenvis av likesinnede går en våt grav i møte. Dette er et bilde leseren kan kjenne igjen fra nyheter og meldinger i samtiden, men også fra andre kulturelle og litterære møter, som eksempel Armin Greder's *Die Insel* (2002). Greder's bildebok viser på en brutal måte menneskets angst for fremmede, og treffer urovekkende godt med tiden og flyktningssituasjonen Europa befinner seg i snaue 15 år etter utgivelsen, en situasjon som også preger den norske samfunnsdebatten i stor grad. Bildebøker som Greder's og Ørbeck-Nilssen og Duzakin's fremstiller denne tematikken for leseren; «Tenk om jeg var på vei til et ukjent sted / Der ingen visste hvor lenge vi kunne bli» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, oppslag 6), og viser med det både til den uvissheten menneskene erfarer underveis i flukten, men også til hvordan de opplever sin egen eksistensielle situasjon som flyktninger i et fremmed land. Menneskene i båten rår ikke over sin egen skjebne, og ser til jenta på vei ut av bildet for hjelp. Det er denne karakteren leseren identifiserer seg med og det er i denne identifikasjonen at forhandling om verdier kan skje. Er jenta på vei ut av bildet, for med det å la menneskene seile sin egen sjø, eller finnes det håp for menneskene i båten, en redning og et frelsens land et sted? Andersen (2014) spør seg om litteraturen kan være et redskap for å avverge menneskelig global oppvarming. Svaret han gir, kan også anvendes i tilknytning til problemstillingen bildebokskaperne utfordrer på oppslaget om båtflyktninger. Oppslaget

---

<sup>5</sup> Slik Duzakin også har illustrert arken i Tor Åge Bringsværds gjenfortelling av historien om Noa, (1997).

<sup>6</sup> Anskueliggjort ved den druknede 3-årige syriske gutten Aylan (Alan Kurdi), høsten 2015.

svarer til Andersens beskrivelser av det kritiske potensiale klimalitteraturen har, ved å invitere leseren til et utrygt og usikkert sted. Slik, skriver Andersen, sendes leseren til et sted «hvor apati ikke lenger er en mulig reaktionsmåde» (2014, s. 120) og leseren må agere følelsesmessig. Ved å gjøre leseren følelsesmessig engasjert, oppnår bildebokskaperne noe av det de kanskje søker, økt oppmerksomhet mot utsatte menneskegrupper.

Oppslag sju viser, slik også de to foregående oppslagene gjør, mennesker i bevegelse gjennom et landskap (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 7). Verbalteksten beskriver et nomadeliv og illustrasjonen viser hvordan hovedpersonen hjelper sine medmennesker over et hinder, i form av ei elv. Nomadene vandrer gjennom en ørken som er delt i to av elva, ei elv som strekker seg på tvers gjennom hele illustrasjonen. I horisonten stiger en tynn røyksky fra bakken, kanskje fra et leirbål. Illustrasjonen er lysere i fargepaletten enn oppslaget før og oppslaget etter, og skildringen av menneskene fremstiller mennesker som i større grad er fri, enn det de hjemløse og flyktende menneskene tidligere i boken gjør. På mange måter svarer oppslaget mer til hovedpersonens hjemsted og det første stedet oppsøker, til markedet, enn det gjør til størsteparten av stedene hun vandrer i, som viser utsatte mennesker og områder. Verbalteksten på oppslag sju, har derimot samme rytme og tone som på flere av de andre reiseoppslagene. Oppslaget fremstiller på den måten et liv levd annerledes enn hovedpersonens, men uttrykker samtidig at dét ikke trenger være et mindreverdige liv i seg selv. I illustrasjonen hjelper hovedpersonen ei lita jente over elva. Det er det eneste oppslaget hvor vandrekarakteren aktivt griper inn i andre menneskers tilværelse, for med det å gjøre valg på vegne av leseren. Med det har illustratøren, allerede før lesningen av boka begynner, gjort et verdivalg på vegne av karakteren, og med det på vegne av leseren.



Vedlegg d: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 7)

I motsetning til handlingene i illustrasjonen på det sjuende oppslaget, griper ikke jenta aktivt inn i handlingen på oppslagene fem og seks, som viser flyktninger. I disse oppslagene tar ikke jenta del i medmenneskers liv. På det femte oppslaget er hovedpersonens egen situasjon posisjon truet, der hun selv er satt inn i en utsatt og sårbar stilling, der hun selv er truet av krig. Oppslagene fem og sju viser slik jenta som et deltakende element i omgivelsene, og strider med det mot vandrefigurens kjennetegn som en betrakter og observatør, og også mot måten hovedpersonen framstilles på i de andre oppslagene i utvalget. På de fleste reiseoppslagene er jenta plassert på terskelen til situasjonene uten å delta, slik hun også er på det sjettede oppslaget. Med det ser en at oppslagene fem og seks fremstiller jenta som et passivt element, på utsiden av begivenhetene, i motsetning til hennes deltakende inngriperer i illustrasjonen på oppslag sju. Hovedpersonen er som en gjennomgangsfigur enklere for leseren å identifisere seg med, da hun er en gjenkjennelig og nær figur. Med det åpnes det for leserens sympati også med hovedpersonen, og ikke bare med menneskene i omgivelsene. Slik kan krigen og de som er utsatt for den i det gjeldende oppslaget, gjøre sterkere inntrykk på leseren enn det flyktningene på oppslaget etter, eller de hjemløse på oppslaget før, gjør.

De utvalgte oppslagene, fem og seks, viser mennesker på flukt. Det femte oppslaget forteller om mennesker på flukt fra krig og det sjette oppslaget forteller om mennesker, flyktninger, til sjøs. Begge bildene er gjenkjennbare for leseren, som fra historier i nyhetene kan høre om «kriger som aldri går over» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5) eller «tusenvise av mennesker på vei til et ukjent sted, uten å vite hvor lenge de kan bli» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 6). Til eksempel bor det på Gazastripen 1,8 millioner palestinere og i nabolandet Syria er mer enn 11 millioner mennesker sendt på flukt (Flyktninghjelpen, 2015). For disse sårbare menneskene virker det ikke som det i nærmeste framtid finnes noen utvei og løsning på konfliktene de er del, slik det heller ikke gjør for menneskene i jentas forestillingsverden, i *Hvorfor er jeg her?*. I 2010 var TV-aksjonen til inntekt for Flyktninghjelpen tidens mest innbringende aksjon til én organisasjon alene. Av innbragte midler gikk mest penger til utdanning på Gaza og ikke så mye mindre ble bevilget til Etiopia i forbindelse med sultkatastrofen på Afrikas horn (Flyktninghjelpen, 2012). Eritreere og somaliere var sammen med syrere de tre største registrerte flyktninggruppene til Norge i 2015 (Statistisk sentralbyrå, 2015). De nevnte flyktninggruppene flykter fra krig og undertrykkelse, fra klimaendringer og tørke. Den store giverlysten til Flyktninghjelpen sier mye om menneskers ønske om å dele med og hjelpe andre. Oppslagene i boken uttrykker situasjoner som minner om meldinger fra disse vanskeligstilte stedene i verden vi lever i. Verbalteksten på oppslag fem beretter om vedvarende krig og trusselbilder og uvisshet rundt egen bosituasjon, noe som gir assosiasjoner til konflikten på Gaza. Det påfølgende oppslaget har tydelige likhetstrekk med flyktningene som ofrer livet i båter over Middelhavet. En slik lesning tar boken ut av det estetiske uttrykket det er i seg selv og gjør det til et innslag i en større sammenheng, slik all kunst kan gjøre, enten i sin tid eller senere, inn i det Bakhtin kaller «den stora tiden» (1991, s. 10).

Oppslagene bringer på banen tema som krig og flukt, slik disse uttrykkes i verbalteksten. Sammen med illustrasjonene kan en lese inn andre perspektiv og aktualiseringer, som klimaendringer og konflikter i samtiden. En annen inngang til parallellene mellom bibelfortellingen om Noa og oppslaget i Ørbeck-Nilssen og Duzakin (2014, oppslag 6), kan være klima i endring. Vann åpner, som et gjennomgangstema i *Hvorfor er jeg her?*, til flere rom av fortolkningsmuligheter. Arken peker mot økt vannstand slik det også inntreffer i bibelfortellingen, men i *Hvorfor er jeg her?* er økende vannstand en følge av klimaendringer

heller enn syndflod og guddommelig inngripen. På den måten leses oppslaget både som en parallell til båtflyktninger over Middelhavet, men også til klimaflyktninger fra tørke, sult- og flomkatastrofer. Issmelting og tørke opptrer da også som fremtredende elementer i oppslag senere i boken, to oppslag som inngår i mitt utvalg av analyser.

### 3.3 Tørke og ismelting

Det er påvist at tørke og ekstremvær er følger av menneskeskapte klimaendringer. Alt fra et samlet forskersamfunn<sup>7</sup> til prisvinnende skuespillere<sup>8</sup> adresserer klimasaken som virkelig og vår tids viktigste problemstilling. Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakin adresserer i *Hvorfor er jeg her?* et bredt spekter av problemstillinger, men i lesningen jeg gjør av bildeboken er natur og klima bakenforliggende utgangspunkt for alle disse problemstillingene. Bokens utvikling, representert ved fokuspunktene i verbalteksten og narrativet i illustrasjonene, har en nesten undergangsaktig framdrift. Fra et fokus på mennesker og menneskelig sivilisasjon i begynnelsen av boken, beveger vandreren seg lenger og lenger bort fra sivilisasjon og dypere og dypere inn i naturen. Oppslagene illustrer kronologisk fra et tradisjonelt marked, til et moderne bybilde, til krigsofre og mennesker på flukt, til barnearbeid, til bilder av sivilisasjon i forfall, til smeltende breer, til villmark og til slutt av en naturkatastrofe, noe som skriver fram en slags undergangsfortelling og dystopi.

Naturen utgjør et bakteppe for alle illustrasjonene i boken. Den kommer til uttrykk ved vandreren bevegelser gjennom oppslagene på en vei av vann, men også av de omgivelsene vandreren og menneskene i boka er omgitt av. I oppslagene ni og ti trer naturen og omgivelsene for første gang inn i hovedrollen for vandreren observasjoner (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 9 og 10). I større grad enn i de øvrige oppslagene, der barn og voksne mennesker er i fokus, er det nå utsatte områder som presenteres for hovedpersonen og leseren. Både i verbaltekst og illustrasjon er vektleggingen av omgivelsene, heller enn av mennesket tydelig, etter at bildebokskaperne tidligere i boken har skrevet inn et tydeligere antroposentrisk fokus. Illustrasjonen på det niende oppslaget viser et ørkenlandskap hvor tre dyr står og delvis kneler ved et uttørket vannhull (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 9). Bak en sanddyne står en bygning med det som kan se ut som et gammelt reklameskilt på taket og i forkant av bygningen stikker en lyktestolpe opp av sanden. I verbalteksten kan en lese at vinder har laget «fjell av sand» og skjult alt som en gang fantes. Hovedpersonen er til fots i illustrasjonen, med båten slepende etter seg i et tau. Det er det eneste oppslaget hvor hun ikke er illustrert i båten på vannet. Ved å illustrere karakteren gående, med båten på slep, synliggjøres fraværet av vann, eller hav. Dette fraværet av vann framhever vannets potensial som ferdselsåre og livgiver. De tre dyrenes plassering ved vannhullet illustrerer også

---

<sup>7</sup> <http://climate.nasa.gov/scientific-consensus/>.

<sup>8</sup> Ref. Leonardo DiCaprios Oscar-tale (2016).



hovedpersonens spørsmål om situasjonen i ørkenlandskapet, uttrykt i verbalteksten; «Kunne jeg leve der?». Vannhullet er farget i en eggehvitt farge, som sammen med sandfargene rundt fremhever nettopp fraværet av vann og viser til tydelige vannkilder som en manglende ressurs.



Vedlegg e: illustrasjon: Akin Duzakin (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 10)

Det ene oppslaget hvor vann ikke vises i illustrasjonen følges opp av det ene oppslaget hvor hav nevnes i verbalteksten. Et gjennomgående element i illustrasjonene i boka er ulike former for vann, et element som (nesten) er fraværende i verbalteksten. Det blå er, som nevnt, med allerede fra forsiden, og leder leseren gjennom teksten som en stum venn. Nettopp fraværet av havet i verbalteksten er som en kontrasterende faktor med på å fremheve elementet i illustrasjonene; og når ordet endelig dukker opp i verbalteksten på det tiende oppslaget, er det iscenesatt av en illustrasjon som viser så mye hav, så mye vann, at det nå er havet selv, i ordets og illustrasjonens forstand, som er en kontrast til alt det som skulle vært hvitt, til is som smelter. I den tilhørende verbalteksten tydeliggjøres det essayistiske preget, det åpne, spørrende og kritiske blikket, problematiseringen av og konfrontasjonen med tema (issmelting i arktisområder), og den personlige tilnærmingen til problemstillingen. I verbalteksten kan en

lese; «Kanskje jeg var et sted der det bare var ørken?» (Ørbeck-Nilsen og Duzakin, oppslag 9) og; «Men om jeg var et sted der det bare var hav?» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 10). De to setningene viser til noe av den dialogiske tekststrukturen bildebokskaperne benytter seg av og en parstruktur i oppslagskonstruksjonen bildebokskaperne har laget. I setningene kan de to siste ordene, «ørken» og «hav», stå for henholdsvis «sand» og «vann». Sett i lys av parstrukturen i oppslagene virker så også det niende oppslaget inn som en kontrasterende faktor til temaet på oppslag ti, slik at motsetningene ørken og hav; sand og vann, bygger opp under temaene tørke og ismelting. Brutaliteten og råskapen i disse landskapsbildene, bildene av ørken- og polarområdet, viser hvor voldsom kraft som finnes både i naturen og i mennesket. Det ene oppslaget viser hvordan naturen overtar et landskap tidligere bebodd av mennesker og det andre viser hvordan menneskelig påvirkning kan bryte ned naturlige landskapskonstruksjoner. Karl Marx skrev i *Kapitalen* (2015); «menneskehistorien skiller seg fra naturhistorien gjennom at vi har skapt den ene, men ikke den andre» (s. 467), men jeg vil vise til hvordan vi nå virker også på naturens historie, ved å endre den på en slik måte at vi til slutt avslutter vår egen, i det som kalles den antroposene tidsalder. I den franske ungdomsromanen *Tobie Lolness* (Timothée de Fombelle) utfordres et samfunn av en form for kapitalisme som ødelegger livsgrunnlaget for et helt folk. Bokens karakterer har undergangsaktige og dommedagsprofetiske fremtidsutsikter som følge av menneskers påvirkning på den verden de lever i. Et slikt undergangsaktig syn kan forstås ved den videre utviklingen i narrativet også i *Hvorfor er jeg her?*, der hovedpersonen til slutt, før hun returnerer hjem, opplever steder der «alt var ødelagt og borte» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 12).

På det tiende oppslaget er hovedpersonen som nevnt situert i et ishav, der ismelting er et sentralt tema. Både av verbalteksten og av illustrasjonen forstår leseren hvor utsatt livet i smelteområdene er. Illustrasjonen viser et tjuetalls pingviner presset sammen på et lite isflak, midt i et stort, blått hav. Dyrenes hjelpeløshet illustreres også i verbalteksten, som skriver om store hav og smeltende arktiske områder at; «[n]ordlyset laget veier på himmelen som ingen dyr kunne følge» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 10). Utdraget minner om noen av de siste sidene i Philip Pullmans *Det gylne kompasset* (2003), hvor hovedpersonen Lyra, omgitt av nordlys, ser en annen verden i himmelen;

Bak dem lå smerte og død og frykt; foran dem lå tvil, og farer, og ufattelige mysterier. Men alene var de ikke.

Så Lyra og daimonen hennes vendte seg bort fra den verden de var født i, og så mot solen, og gikk inn i himmelen (s. 445)

Slik Lyra og daimonen hennes entrer den nye verdenen, kan ikke dyrene i Ørbeck-Nilssen og Duzakins bildebok følge veiene på himmelen, men er stedbundet til det smeltende isflaket. Bare jenta i båten kan følge den blå veien på havet videre på sin reise. De avsluttende spørrende utsagnene i de utvalgte oppslagene i *Hvorfor er jeg her?* utfordrer leseren til å gjøre seg opp en mening om tematikken og problematikken – «Hva kunne jeg gjøre der?» (oppslag 10). Birgitte Eek (referanse) skriver om ungdomsromanen *Anna. En fabel om klodens klima og miljø* av Jostein Gaarder (2013) at verket vektlegger ”enkeltmenneskets ansvar” og legger på individet og enkeltmennesket et ansvar for sine omgivelser. Slike syn kan leses inn også i *Hvorfor er jeg her?* og den enslige unge hovedpersonen. Om ikke like eksplisitt som Eek finner det for sitt arbeid, ligger det implisitt i bildeboken, og spesielt i de spørrende avslutningene på verbaltekstutsagnene, oppfordringer til leseren om å se verden rundt seg med nye øyne og et kritisk blikk. I disse avsluttende, enkle og spørrende verbalutsagnene, og i vandrekarakterens posisjoner i illustrasjonene, formidles og forhandles det om verdisyn, knyttet til de utfordringene bildebokskaperne ønsker å vise til og rette lys mot.

I illustrasjonen på oppslag 10 er jenta i båten plassert på vei mot eller forbi isflaket og pingvinene. Hun observerer på den måten situasjonen og legger til rette for leseren å reflektere over hva som skjer i bildet. Foruten å være til stede som en observant samfunnskritiker, ser jeg likheter i hennes posisjon til hvordan ulike næringer nærmer seg iskanten, etter som den blir mer tilgjengelig. Oljeutvinning inntar arktiske områder for å utvinne olje og gass i utsatte områder, men også turistnæringen kan utnytte ismeltingen til å nærme seg iskanten for å gi turister og oppdagelseslystne nye erfaringer og opplevelser. En slik næring profileres som et tilbud om opplevelser og underholdning, noe som kan ses som en motsetning til hovedpersonens samfunnskritiske, bevisstgjørende observasjoner. Ved å profitere på å oppsøke utsatte og truede områder utnytter oljeselskaper og andre næringer den sårbarheten som finnes i disse utsatte områdene. Hovedpersonens nærvær blant pingviner og isflak på oppslaget gir barneleseren muligheten til å sette seg inn i og kjenne på kroppen den sårbarheten som finnes i Arktisområdene.

Den tydelige parsammenheng mellom oppslagene ni og ti viser til hvordan klimaendringer fører til lengre tørkeperioder, økende temperaturer og ismelting. Oppslagene kan i så måte

også settes i dialog med det siste reiseoppslaget (oppslag 12), som uttrykker ekstremvær og naturkatastrofer. Sammenhengen mellom klimaendringer og menneskelige levevilkår uttrykkes tydelig i verbalteksten, både der jenta spør; «Kunne jeg leve der?» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 9) og der hun fastslår at «alt var ødelagt og borte / Og det var ingen som hadde mat eller drikke» (Ørbeck-Nilssen, 2014, oppslag 12). Slik knyttes det antroposentriske og det økosentriske fokuset sammen, og viser til hvordan mennesket er avhengig av livgivende omgivelser for å kunne leve fullverdige liv. I sammenligning med forfatterens tidligere prosjekter med barnet og et individet i fokus, settes *Hvorfor er jeg her?* inn i et større perspektiv, hvor globale problemstillinger knyttes sammen med barnets og menneskers rettigheter, slik disse også er lovfestet både i Norges grunnlov, men også i store internasjonale avtaler, som senest i Paris<sup>9</sup>, i 2015.

Både på oppslag ni og ti illustreres dyr i utsatte situasjoner, og i sistnevnte opptrer de også som hjelpeløse i verbalteksten. Etter oppslaget om barnearbeid (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 8) figurerer faktisk ingen andre mennesker enn hovedpersonen på de siste oppslagene. Vandreren observerer utsatte dyr og områder. Slik gis en stemme til de stemmeløse, slik også stemmeløse menneskemasser (hjemløse, flyktninger, barnearbeidere) tales for tidligere i boken. Det viser til noe av bildebokskapernes vekting av antroposentriske og økosentriske perspektiv og at det finnes en viss balanse i den (vektingen). Matrisen som forskningsprosjektet NaChiLit har utviklet (se vedlegg a) er interessant å bruke for å plassere og fortelle noe om hvordan bildeboken står i forhold til nevnte antroposentriske og økosentriske perspektiver, men også i forhold til måten disse perspektivene formidles, i form av feirende eller problematiserende fremstillingsformer. Dette gjør jeg mer utdypende i drøftinger i neste kapittel.

---

<sup>9</sup> COP21 (United Nations conference on climate change)

## 4 Drøfting

I dette kapittelet gjør jeg drøftinger av de lesningene jeg har gjort i kapittel tre i lys av de teoretiske inngangene jeg har forklart i kapittel to. Jeg drøfter også bildeboken i et samfunnsperspektiv. Jeg mener det er relevant å gjøre to typer drøftinger – først – for å belyse og forklare de lesningene jeg har gjort i lys av relevant teori. Deretter mener jeg drøftingene jeg gjør i et samfunnsperspektiv er relevant, ettersom jeg finner at boken svarer til noen etterlysninger som er gjort i den norske offentligheten. Jeg ønsker å legge fram bildeboken som et forslag til et svar på disse etterlysningene.

### 4.1 Analyser i lys av teori

I dette delkapitlet belyser jeg noen av de aspektene jeg har trukket fram i lesningene i kapittel tre, i lys av teori som er presentert i kapittel to. Jeg viser at bildebokens oppbygging følger et tradisjonelt bildebokmønster, samtidig som den har noen essayistiske trekk som ikke er typiske for barne- og bildeboklitterære verk. Jeg ønsker å diskutere hvordan disse to trekkene virker på hverandre og på lesninger av boken. Deretter viser jeg til hvordan vandrefiguren avdekker samfunnsstrukturelle problemer, og knytter med det sammen teoretiske perspektiver fra den litterære vandrefiguren og økokritikk.

De bildebokteoretiske tilnærmingene jeg har brukt i lesninger av boken, i form av studier av bildebokens ikonotekst og måten paratekster virker inn på dette samspillet, har hjulpet med å avdekke noen av de erfaringene barneleseren kan gjøre i leseprosesser av bildeboken.

Ikonoteksten i bildeboken *Hvorfor er jeg her?* er bygget opp av en dialogisk tekststruktur, noe som også er et essayistisk trekk. Verbalteksten uttrykkes av spørsmålsutsagn, som i løpet av teksten stort sett blir stående ubesvart. Det gjør at svarene må skapes i leseprosessene. I fortellingen i illustrasjonene finner jeg en slags parsammensetning, der illustrasjonene på de enkelte oppslagene er i dialog med hverandre, heller enn en sammensatt i en tydelig kronologisk utvikling. Med det kan leseren vandre friere i teksten, heller enn å følge en tradisjonell, lineær tekstutvikling. Ikonoteksten har tydelige poetiske aspekt ved seg, ved et repeterende og minimalistisk verbalspråk og drømmeaktige, tidvis dystre og mørke illustrasjoner. Alene er verbalteksten som en drømmers tankesprang, mens illustrasjonene framstiller en vandrers fysiske og faktiske reise. Sammen leses verbalteksten og

illustrasjonene i bildeboken som en barnekarakters utforsking av verden, i form av en drømmereise.

Som jeg har vist til hos Rhedin (2001, s. 158), støtter bildebokens format ulike typer av narrasjoner, og at «[d]en narration som utbreder sig i rummet och bygger på vandringen, resan eller sökandet betjänas möjligen mest av det liggande, långsträckta formatet». *Hvorfor er jeg her?* utnytter dette formatets potensial i stor grad, gjennom reisen og vandringene jenta gjør og rommet og de ulike stedene hun utforsker i illustrasjonene. Hovedpersonen i *Hvorfor er jeg her?* løsner tidlig sine fortøyninger og tar sats, ned i sin farkost, og ut i verden (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 2). Havet er hennes vei og fører henne på vandringer fra ett sted til ett annet, før hun omsider vender tilbake. Strukturelt innehar boken en hjemme – ute – hjemmestruktur, et klassisk trekk ved barnelitteraturen og et bærende narrativ i fortellingen.

På forsiden av boken ser hovedpersonen i en kikkert mot høyre, utover i boken. I reisene hun foretar seg i boken beveger hun seg gjennom de ulike landskapene i illustrasjonene, også mot høyre. Bevegelsen fra venstre mot høyre er i bildebøker en bevegelse som betyr ut i verden. Forsideillustrasjonen gjenspeiler på den måten de funderingene hovedpersonen gjør seg i verbalteksten om hva som finnes andre steder i verden. Tilbake på steinen i slutten av boken, speider jenta motsatt vei av det hun gjør på forsiden, denne gang mot venstre (Ørbeck-Nilsen og Duzakin, 2014, oppslag 13). I verbalteksten reflekterer hun over de erfaringene hun har gjort seg, og oppslaget kan leses som at hun ser tilbake den veien hun har vært, på den reisen hun har foretatt seg. Slik uttrykker ikonoteksten en form for refleksjon og ny bevissthet, og legger til rette for at også leseren kan bla bakover i boken og oppleve uttrykkene flere ganger.

I tilfellet *Hvorfor er jeg her?* er nok bokens hovedperson den karakteren leseren vil identifisere seg med. Hun er, som et produkt av bildebokskaperne, et uttrykk av vestlig kultur og livssyn, som ser og observerer sine omgivelser. Representasjoner av de verdensbildene boken uttrykker bringer disse verdenene til leseren. Når hovedpersonen stort sett stilles på terskelen til situasjoner som uttrykker vanskelig tematikk og tøffe problemstillinger, ligger verdiskapingen i leseren selv, og de valg denne gjør i lesehandlingen. Hovedpersonens nærhet til situasjonene som beskrives, og det ansvaret for disse andre skjebner som karakteren har, kan også virke på leseren. Dette ansvaret for og påvirkningskraften ovenfor andre skjebner synliggjøres blant annet i de to oppslagene hvor hovedpersonen involverer seg i sine

medmennesker og medværenders liv (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 7 og 12). Bakhtin skriver om terskelkrontopen i sammenheng med vendepunktet og krisen. I disse situasjonene må de litterære karakterene ta avgjørelser, som Bakhtin omtaler som, «ett beslut som forändrar livet (eller med obeslutsamhet, fruktan att träda över tröskeln)» (1991, s. 157). Nettopp denne dobbeltheten knytt til terskelen, om å gjøre eller ikke gjøre, er noe bildeboken utfordrer. Den utfordrer den passivitet mange mennesker preges av og tvinger leseren til valg og handling. Et slikt utgangspunkt legger til rette for dannelsesprosesser i leseren og utvikling av egenskaper som medmenneskelighet, samfunnsengasjement og aktivitet. Slike erfaringer kan gi barn og unge (og voksne) lesere en forståelse av enkeltindividers potensiale, og den store påvirkningskraft som finnes i det enkelte menneske. Med det kan bildeboken bidra i en dannelsesprosess av det bevisste og aktivt søkende mennesket.

Stedene som utforskes i bildebokessayet er produkter av vandrerens observasjoner i sine tankereiser. Tygstrup (2013) skriver om stedet som «noget affektivt og subjektivt, hvor der slet ikke optræder en klar skelnen mellem ydre og indre, mellem kroppen og dens omgivelser, mellem atmosfære og følelse» (s. 292) og Selboe sier i et foredrag på Bergen Offentlige Bibliotek (2015) om den litterære vandrefiguren at det er en sterk forbindelse mellom den fysiske bevegelsen og det hun kaller en «kunstnerisk, eller sinnets bevegelse»; «[t]anker, minner og erfaringer har en tydelig stedlig basis, men skillet mellom det geografiske og det mentale landskapet er utydelig» (Bergen Offentlig Bibliotek, 2015). Skillet mellom det geografiske og det mentale landskapet er utydelig også i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*. Det som i verbalteksten forstås som vandringer i mentale landskap, av et barns tanker om den verden hun er en del av, illustreres som vandringer i geografiske landskap gjennom barnets møte med ulike steder. De observasjonene vandrereren gjør er med et kritisk blikk på sine omgivelser. Selboe (2003) ser vandrereren som en observatør som «besitter en kunnskap om byen som byen selv ønsker å holde unna den tilreisendes blikk» (s. 14). Dette er trekk som også svarer til vandrereren i essayet.

Slik essayet legges fram som en skisse til 'ordentlig litteratur' (Melberg, s. 435), ser jeg likheter til hvordan også barnelitteraturen har vært marginalisert i forhold til såkalt 'voksenlitteratur'. I senere tid har i større grad ulike former for allalderlitteratur blitt utgitt. Skjønnlitterære utgivelser for unge voksne mottas av lesere langt ut over målgruppen og ulike former for barnelitterære utgivelser, som bildebøker, ungdoms- og tegneserieromaner når også et vidt spekter av lesere. Sjangeroverskridelsene jeg har vist til i *Hvorfor er jeg her?* kan

kanskje også ses i lys av denne utviklingen av litteratur som krysser grenser. Slik allalderlitteraturen krysser målgruppegrenser, ser jeg bildebokmaterialet for denne oppgaven som sjangeroverskridende, og kanskje også nyskapende, også i forhold til bildebokmediets tradisjonelle rammer. Jeg leser *Hvorfor er jeg her?* som et samfunnskritisk bildebokessay, samtidig som bildeboken bygger på tradisjonelle barnelitterære strukturer.

Bildebokens essayistiske trekk, blant annet ved nevnte dialogstruktur, leder vandrekarakteren og den implisitte leseren til spørsmål om verden omkring seg. Kanskje åpner de ubesvarte spørreutsagnene i verbalteksten også for svar på de spørsmål karakteren (og leseren) har undret seg over. Denne essayistiske tilnærmingen til tekstoppbyggingen har i så måte både vært utspring for spørsmål og undringer, og potensielle svar på disse. Oppslagene mot slutten av boken bryter likevel noe med den dialogstrukturen som finnes i begynnelsen og underveis i reisestrukturen av boka. Siste oppslag er det eneste stedet hvor verbalteksten går over to avsnitt, i resten av boken er det bare ett verbaltekstlig avsnitt på hver oppslag. På de siste oppslagene er flere tankesprang, som bygger på de refleksjonene hovedpersonen gjør på de to sidene forut for slutten.

Jeg mener at jentas konklusjoner over de siste tre sidene ikke fullender det potensialet bokens utedel (reise) bygger opp mot. På tross av likheter jeg viser til i lesningen av den nye, norske bildeboken *Hvorfor er jeg her?* og den franske klassikeren *Den lille prinsen*, finner jeg i verkenes avslutninger fundamentale forskjeller. Der sistnevnte har en åpen slutt som har ført generasjoner av lesere til å undres over de store spørsmål boken reiser, innehar hovedpersonens avsluttende refleksjoner i *Hvorfor er jeg her?* i større grad en slags lukkethet, som ikke svarer til hverken essayets åpne slutt (ref. Melberg) eller til de gode, forhandlende dialogene som gjøres underveis på reisen. Kanskje stenger disse avsluttende utsagnene også for det forhandlingsgrunnlaget de åpne problemstillingene på reisen har muliggjort.

Hovedpersonen befinner seg under reisen på terskler og i grenseland og inviterer leseren inn på disse. Tilbake på steinen gjøres det derimot valg for leseren, heller enn å legge veien videre åpen. De valgene som gjøres bygger ikke på samme måte opp under identitetsprosesser eller verdiskapende tankevirksomhet som det gjøres underveis i lesningen, men plasserer karakteren trygt hjemme på steinen; «[f]or det er vel her jeg skal være / Er det ikke bare sånn det er?» og «[k]anskje det bare er sånn / at det er jeg som er huset mitt / Da er jeg jo hjemme / uansett hvor jeg er» (hhv. oppslag 13 og 15). Dette er utsagn som i større grad er konkluderende og lukkede, enn reflekterende og åpne. Disse grepene hører til i en



barnelitterær bildeboktradisjon hvor det går bra med helten til slutt, men i det jeg viser til som et klimalitterært bildebokessay, hadde verket kanskje stått sterkere med en åpnere slutt.

På tross av de overfor nevnte momenter mener jeg at bildeboken innehar litterære kvaliteter som i et helhetlig perspektiv gjør at den legger til rette for refleksjon rundt de utfordringene den utforsker. Disse refleksjonene kommer til syne av de økologiske inngangene jeg har hatt til bildebokmaterialet.

I NaChiLit-matrisen (se vedlegg a) kan *Hvorfor er jeg her?* plasseres i forhold til om verket vektlegger antroposentriske eller økologiske perspektiv og om det er problematiserende eller feirende i sitt syn på mennesket og natur, i tillegg til å plassere det i forhold til begrepet «techne». Med utgangspunkt i reisestrukturen hjemme-ute-hjemme, har første del av boken et antroposentrisk fokus, på barnet og spørsmål om hennes plass i verden. I hovedkarakterens reise, i jentas vandring, er fokus i observasjonene av de stedene hun oppsøker i første del av reisen, fokus på mennesker i utsatte posisjoner. Dette er også et antroposentrisk fokus. I siste halvdel av reisen beveger vandreren blikket seg bort fra mennesker og mot et større fokus på de omgivelsene karakteren vandrer i (hhv. oppslag om tørke, ismelting, villmark og ekstremvær). Karakterene i disse omgivelsene er dyr og ikke mennesker. I bokens siste del er karakteren tilbake på steinen og fokus i verbalteksten er igjen på selvet. Slik forstår jeg fokus i boken som en bevegelse fra et antroposentrisk perspektiv, til et økosentrisk perspektiv og tilbake til en vektlegging av antroposentriske perspektiv.

Jeg har skrevet om og mener at bildeboken innehar en undergangsaktig utvikling. Jeg har vist til at barnekarakterens hjemsted bærer preg av landlig idyll, slik også oppslag tre, som viser et tradisjonelt samfunn, gjør. Etter disse innledende oppslagene problematiseres landskapene vandreren observerer; et forurenset bybilde med fokus på utsatte mennesker, bilder av krig og flyktninger og bilder av barnarbeidere som utnyttes til å bryte ned naturen. Deretter vises et bilde av menneskelig sivilisasjon som forvitrer og naturlandskap som forsvinner, før vandreren helt til sist opplever et sted «der alt var ødelagt og borte» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, se oppslagene 4, 5, 6, 8, 9, 10 og 12). På slutten av boken er vandreren riktignok tilbake på steinen og ute av sine tankereiser, men denne undergangsaktige utviklingen i narrativet og det apokalyptiske verdenssynet som synliggjøres, forklares i matrisen av en bevegelse langs den vertikale akselen.

*Hvorfor er jeg her?* beveger seg i matrisen fra venstre til høyre og tilbake igjen på den horisontale aksene og fra origo til bunn og mot origo igjen på den vertikale aksene. Ved at leseren følger barnekarakteren gjennom hele boken vekter jeg verket i antroposentriske perspektiv, men med et problematiserende menneske- og natursyn. Jeg mener likevel at disse perspektivene ikke er fastsatte, og at verket beveger seg i matrisen. Bildeboken er med andre ord ikke fastsatt i en bestemt posisjon.

Jeg finner nedbryting av natur og endringer i klima er som et bakteppe for de aller fleste illustrasjonene. Både i verbaltekst og illustrasjon finnes ord og elementer som innehar økokritiske elementer, som en forurenset metropol; utvinning av naturressurser og av menneskelige ressurser; og landskap preget av tørke, ismelting og ekstremvær. Nevnte oppslag er alle tydelige representasjoner av klimaendringers påvirkning, og bidrar til at *Hvorfor er jeg her?* kan leses som et klimalitterært verk. Bildebokskaperne bak bildeboken *Hvorfor er jeg her?* kan ses på som verdiformidlere, ettersom de fremlegger for leseren de «forestillingsverdener» som de selv oppfatter som viktige. Ved å lese disse verdener i lys av det Andersen (2014, s. 107) skriver om klimalitteraturens kritiske potensiale, trer fram et svar på hvordan verdisyn formidles i *Hvorfor er jeg her?*; «[s]amfund holdes sammen af fælles forestillingsverdener. Disse forestillingsverdener, eller *sociale forestillinger*, som Taylor kalder dem, består af 'nogle billeder, historier og legender', der grundlæggende gør det muligt for et samfunds borgere at forstå verden på samme måde» (Taylor, ref. i Andersen, 2014, s. 113). I møte med de situasjonene som vises fram i bildeboken, og i gjenkjennelsen av disse, kan leseren bli utfordret til å gjøre verdivalg og refleksjoner. På den måten forteller og formidler forfatter og illustratør en historie i bildeboken, som samtidig kan representere historier barneleseren er en del av i den verden hun kommer fra som hun av de erfaringene leseprosessen gir henne, må ta stilling til.

Om bildebokas oppbygging har jeg forsøkt å skissere en parsammenheng mellom de enkelte oppslagene. Jeg har funnet at bildeboka foruten reisestrukturen, ikke inneholder noen tydelig kronologisk sammenheng i narrativet, men innehar noen oppslagsvise parsammensetninger. Det første reiseoppslaget; «på den andre siden av jorda» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 3), er som et bilde og en speiling av jeg-personen og den verden hun kommer fra. I illustrasjonen på oppslaget vinker et annet barn, et barn «som også lurte på hvorfor hun er der hun er», til hovedkarakteren. I illustrasjonen illustreres denne bikarakteren som en speiling av hovedkarakteren – begge er sorthårede, grønnkledde barn, reisende i en båt. Stedet det andre

barnet befinner seg, svarer på mange måter til en slags landidyll, mer i takt med hovedkarakterens hjemsted, enn de andre, problematiserte stedene, som utforskes i boken. Oppslaget etter (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4, se vedlegg b) er i så måte en total motsetning til samfunnet beskrevet på det foregående oppslaget. Slik, av de dialogiske verbaltekstframstillingene og av disse speilings- og motsetningsforholdene som kommer til uttrykk i illustrasjonene, finner jeg at oppslagene i boka er i dialog med hverandre, slik jeg også viser til at oppslagene som leses under punkt 3.2 og 3.3 innehar parvise sammenhenger, heller enn at boken innehar et tydelig kronologisk tidsforløp og handlingsmønster. Av disse sammenhengene får leseren et innblikk i ulike faser av moderne levesett. Med verbaltekstlige, spørrende problemutsagn som gjentas i hvert vers, utfordrer forfatteren etablerte forståelsesformer i samtiden.

Bildebokskaperne viser skyggesiden av moderne samfunns- og byutvikling (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4), brutaliteten i krig og flukt (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5 og 6), og konsekvensene av klimaendringer (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 9 og 10). For leseren stilles dermed spørsmål ved bo- og levesett som hun er kjent med. Det som for mange lesere kan oppleves kjent, et byliv, problematiseres i verbalteksten og mørklegges i illustrasjonen på oppslag fire. Sett parvis, fremstilles de to første reiseoppslagene, oppslag tre og fire, som motsetninger. På det tredje oppslaget er vandrefiguren situert «på den andre siden av kloden». Oppslaget er illustrert i lyse farger, som i større grad svarer til fargetonene i illustrasjonene også fra hovedpersonens hjemsted. I motsetning til de lyse fargene i oppslagene før, er byoppslaget (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4), der «barn lever på gata», illustrert i en mørkere palett, med gråtoner og skyggelegging. På den måten framstiller bildebokskaperne en forherligelse av det rurale og en problematisering av det urbane, slik Garrard viser til beskrivelser av pastoralen (Gifford, ref. i Garrard, 2012, s. 37). Jeg har vist til veien på vannet i illustrasjonen på oppslag fem som en vei bort fra krigen. Men dit veien leder, til en usikker ferd over havet, er ikke nødvendigvis en vei til det bedre. Jeg har også skrevet fram hvordan motsetningsforholdet mellom oppslagene ni og ti viser til betydningen av vann, der utsatte dyr tørster i illustrasjonen på førstnevnte og står i fare for å drukne i illustrasjonen på sistnevnte.

De økokritiske inngangene som er brukt til materialet i denne oppgaven belyser noe av den ubalansen i samfunnet som Andersen (2006, s. 19) skriver om, der han også referer til Bauman om, «*bevegelse* som den mest ettertraktede lagdelingsfaktoren» og at «at

globalisering er en prosess som splitter like mye som den forener». Andersen (2006, s. 19) skriver at;

Tendensen i moderne samfunnsbeskrivelse, kunst og kritikk til å allmenngjøre globaliseringsteoriens gyldighet representerer en form for makt. Når man skriver om globalisering, reiser og plasspolygami – også når man gjør det i kritisk og hermeneutisk hensikt – berører man uvegerlig nye klasseforhold.

Lesningene jeg har gjort løfter fram noen av de perspektivene Andersen (2006) skriver om. Bevegeligheten som er gjennomgående i bildeboken, vandrefigurens bevegelse på veien og alt og alle som beveger seg (eller er hindret fra å bevege seg) i karakterens omgivelser, er elementer som skildrer noen av de klasseforholdene og lagdelingsfaktoren som Andersen viser til; «[g]lobalisering for noen motsvares av lokalisering for andre» (Andersen, 2006, s. 20). Kunsten og litteraturen kan gi nye innfallsvinkler til vanskelige problemstillinger. Med andre og nye perspektiv, kan problemer som fremmedfrykt, rasisme og fordommer få et motsvar og forstumme. Barnet og den unge leseren kan ha, fordi de ikke er like langvarig påvirket av samfunnet, kulturen og mediebildet vi lever i, større mulighet til å møte det ukjente og vanskelige med et åpnere sinn. I møte med kultur og litteratur som utfordrer rådende verdier og livssyn, kan formen og innholdet denne formidler, være med å forme disse barnesinnene.

## 4.2 Bildeboken i et samfunnsperspektiv

I dette delkapitlet drøfter jeg bildeboken i et samfunnsperspektiv og knytter boken til aktuelle bevegelser og strømninger i offentligheten. Jeg viser hvordan *Hvorfor er jeg her?* kan være relevant i forhold til noen av de aksjonene, foreningene, grupperingene og debattene jeg her presenterer, og hvordan den kan fungere som et svar på noe av det som etterlyses av disse.

I norsk offentlighet har spørsmål knyttet til klimautfordringer blitt løftet fram som de viktigste spørsmål og utfordringer å finne svar på. At institusjoner som den norske kirke, forfatterbevegelser og akademiske grupperinger alle vier klimakrisen oppmerksomhet som vår tids største utfordring understreker dette. Den norske kirke har gjennom deltakelse i foreningen «Broen til fremtiden» tatt et tydelig standpunkt og krevd endringer politisk styresett, slik også «Forfatternes klimaaksjon §112» arbeider med utgangspunkt i en tydelig målsetning. Aksjonen består av forfattere, oversettere og journalister som vil «bidra til at norsk energipolitikk legges om – fra bruk av fossile til fornybare ressurser». De forankrer sin målsetting i Grunnlovens §112 som handler om, blant annet, miljøvern, paragrafen som også har gitt navn til aksjonen. Tom Egil Hverven (2016) skriver i en kommentar om aksjonen hvordan vi kan oppøve «sensibilitet for klimaendringene» at; «poesien kan styrke erfaringene av klimaendringene». Utforskingene forskningsprosjektet NaChiLit gjør av hvordan «barn- og unges miljø- og klimaoppmerksomhet påvirkes av møtet med ulike representasjoner av natur i litteraturen», er av stor betydning for hvordan morgendagens ledere og samfunnsborgere forstår verden, og er i så måte et viktig innslag i norsk akademia.

Tydelige aktører og representanter for klimasaken i et norsk ordskifte kan fungere som en motvekt til en maktelite som profiterer på utnyttning av sårbare ressurser og som viser en uvilje mot endringer i nåværende samfunnsstrukturer. I etterkant av Vinduets essaynummer (3/2015) og Morten Strøknes' (2015) essay, «Innsnevring av kampsonen», fulgte en debatt i norske medier og fagtidsskrift om essayets rolle og funksjon. Strøknes ønsker essay som «setter agenda for egen samtid, ikke for fortidens samtider» og at «det levende essayet har nærvær og tilstedeværelse, men vet å bruke den store tradisjonen av lærdom, inkludert den litterære, uten at det føles påklistret» (s. 330). Espen Stueland tilslutter seg Strøknes' etterlysning og ønsker «flere samfunnsengasjerte essay med virkelighetshunger» og spør; «[h]va med å få flere engasjerende essayer om klimakrisa på bordet?» (Egeland, 2015), hvor han selv bidrar med samlingen *700-årsflommen* (Wærp, 2016).

Strøknes' problematisering av det samtidige essayets posisjon og de etterlysninger som gjøres fra ny essayistikk, er aspekter som er sammenlignbare med hva jeg har skrevet om klimalitteratur. Bildebokskaperne bak *Hvorfor er jeg her?* bruker ukonvensjonelle formidlingsformer for å svare på de store spørsmål som verket stiller. Uten å ha gjort en uttømmende undersøkelse av eksisterende bildebøker, vil jeg likevel påstå at de fortellertekniske grepene som er brukt i *Hvorfor er jeg her?* er utypisk for bildebokmediet. Jeg har vist til at disse grepene gjør at bildeboken kan forstås som et slags barnelitterært essay og at verket konfronterer samtidige utfordringer og problemstillinger. Kanskje er de strukturelle grepene bildebokskaperne har brukt nødvendige for å etablere en (ny) barnelitterær form som har mulighet for å møte de problemstillingene som utfordres. Jeg ser boka som en slags nyskaping, som en sammensmelting av klassiske kulturfortellinger og moderne eksistensielle og personlig søkende, barnelitterære verk. Som en kulturfortelling utforsker og stiller den spørsmål ved menneskets tilstedeværelse på jorden; «Jeg lurer på om det er noen som vet hvorfor vi er her» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 14), og som flere moderne barnebøker, utgår den fra et barneperspektiv og utforsker personlige og sjelelige tanker og spørsmål; «Hvorfor ble jeg meg og ikke en annen» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 15). Sammensmeltingen av bildeboken som en kulturfortelling og en moderne barnebok kulminerer i det jeg leser som et samfunnskritisk verk formidlet i et personlig og forhandlende format, i en litterær form jeg vil karakterisere som et barnelitterært essay.

Jeg har vist hvordan *Hvorfor er jeg her?* som et «samfunnsengasjert», klimalitterært bildebokessay i stor grad svarer til etterlysninger etter en ny form for essayistikk (Strøknes, 2015, Stueland, 2015), og hvordan verket bekrefter det Andersen (2014) og Hverven (2016) skriver om litteratur som bevisstgjørende og advarende. Bildeboken kan leses som klimalitteratur ved at den innehar noen av de elementene Andersen (2014) skisserer som denne type litteraturs «kritiske potensiale». Jeg mener at *Hvorfor er jeg her?* unektelig innehar estetiske og litterære kvaliteter<sup>10</sup>, som gjør at den med tiden kan bli stående som et kanonisert verk innenfor en barnelitterær klimatradisjon, på linje med blant andre Greders tidligere refererte dystopiske øyberetning (2002) og de Fombelles episke fortelling om Tobie Lolness (2011).

---

<sup>10</sup> Se også nominasjon til Bologna Ragazzi Award 2014 og «special mentions» i etterkant av prisutdelingen.

## 5 Avsluttende betraktninger

For den som har lest forordet («[t]akk») til denne oppgaven, ønsker jeg kort å presisere om ytringen i det siste avsnittet at kjærlighetserklæringen er en del av noen dikotomier og parsammenhenger jeg utforsker i denne oppgaven og i bildeboken. Disse er også å finne, blant annet, i tittelen på Jacobosens diktsamling, *Jord og jern* (1933), i økokritikkens utforsking av forholdet mellom natur og kultur og i Ørbeck-Nilssen og Duzakins beskrivelser av motsetningene «oss og dem» og «her og der ute» i bildeboken *Hvorfor er jeg her?* (2014).

Denne oppgavens tittel er «Klima, kriser og ulikhet. Om utsatte mennesker og områder i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*». Jeg har oversatt den til engelsk. I oversettelsen har jeg valgt å skrive; «[e]xploited beings and landscapes» heller enn «[o]m utsatte mennesker og områder». Jeg kunne brukt det norske ordet «værender» heller enn «mennesker» i originaltittelen, da det dekker et større spekter av ting som er i verden. Ordet dekker også en større del av det som fremstilles som utsatt i bildeboken, som er både mennesker, dyr og landskap. Det er et ord som nok er mer treffende for tematikken i bildeboken, og til den vinklingen jeg har til materialet i denne oppgaven. «Landscapes and beings» svarer dessuten til den utvidete tittelen for forskningsprosjektet jeg har støttet meg til, NaChiLit (Nature in Children's Literature: Landscapes and Beings – Fostering Ecocitizens). Likevel mener jeg at «værender» ikke er etablert i det norske vokabularet på samme måte som det er i engelsk, og at tittelen «Om utsatte mennesker og områder i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*» fortsatt svarer og står godt til det arbeidet jeg gjør i studiene av barn, natur og sted i bildeboken *Hvorfor er jeg her?*.

*Hvorfor er jeg her?* er en bildebok basert på en reisestruktur og en dialogisk tekstopbygging. Reisestrukturen i boken binder sammen de globale problemstillinger som skildres og setter dem inn i en større sammenheng og en helhet. Gjennom protagonistens eksistensielle undringer i verbaltekst, konkretisert i illustrasjonene av en tankereise, forhandler teksten med den implisitte leseren om livssyn og verdisyn. Jeg har funnet at verket kan forstås som et slags barnelitterært bildebokessay som konfronterer globale problemstillinger som klimakrise, flyktningekatastrofer og sosial ulikhet. Jeg har funnet at bildeboken slik kan være et svar på

etterlysninger som gjøres i debatter og ordvekslinger i den norske offentligheten, og som svarer på etterlysninger etter litteratur som konfronterer klimautfordringer.

Jeg har funnet at bildeboken kan leses som klimalitteratur. Klimalitteraturen skal hjelpe med å oppøve en sensibilitet for klimaendringer. *Hvorfor er jeg her?* gjør globale utfordringer nærværende for leseren. Bokens sublimе illustrasjoner og minimalistiske og repetitive verbalspråk kan virke intenst og skremmende på leseren og med det gi sterke sanseinntrykk. Slik kan *Hvorfor er jeg her?* legge til rette for og at leseren kan oppøve en følsomhet og bevissthet for omverden lik det klimalitteraturen tilstreber å frembringe. *Hvorfor er jeg her?* svarer til noen aspekter ved det som innebærer det «imaginative potensiale» i klimalitteraturen; «[t]enk om jeg var et annet sted» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 2) og i stor grad de aspekter ved klimalitteraturs «kritiske potensiale», i form av den ikonotekstlige framstillingen av problematiserende, gjenkjennbare bilder fra den virkelige verden. Jeg har funnet at verdiformidling skjer underveis i protagonistens reise. Forhandlinger om verdier skjer gjennom en utstrakt bruk av terskler. Slik Bakhtin (1991) skriver at møter skjer på og langs veien, gjør protagonisten og den implisitte leseren seg også erfaringer i forbindelse med disse møtene som oppstår på vandrers reise. Langs en lang blå vei og på terskler til andre(s) verdener, utfordres leseren, som identifiserer seg med hovedpersonen, en androgyn vandrefigur, til å ta stilling til utsatte mennesker, dyr og områder som framstilles i ikonoteksten. Disse andre menneskene og dyrene, de andre kulturene de tilhører og de andre områdene og stedene som oppsøkes, bærer preg av gjenkjennelse fra leserens omverden; «barn som bor alene, på gata eller under en bro» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 4), «kriger som aldri går over» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 5) og «tusenvise mennesker på vei til et ukjent sted» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 6), «smeltende breer og isfjell» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 9) og «oversvømte og ødelagte områder» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 12). Bildebokens ikonotekst skildrer en karakter som i stor grad observerer og betrakter sine omgivelser, men som for det meste ikke tar del eller involveres i disse andres liv og værender. Felles for de aller fleste beskrivelsene, er at de problematiserer de forhold som observeres.

Bildebokskaperne formidler gjennom en dialogisk teksstruktur steder og situasjoner, hvor leseren i møte med globale utfordringer, inviteres til medskapning av historiene det berettes



om. Ved at leseren selv må være en medskaper i fortellingen om hovedpersonens handlinger, legges til rette for tankeprosesser knyttet også til de situasjonene leseren kjenner fra sin egen verden. Disse medskapings- og tankeprosessene utfordrer leseren til å gjøre verdivalg i møte situasjoner «hvor apati ikke lenger er en mulig reaktionsmåte» (Andersen, 2014, s. 120). Slik formidler bildebokskaperne, og legger til rette for forhandling, om verdisyn, i tilknytning til barns rettigheter til å leve i en bærekraftig, global verden. Ørbeck-Nilssen og Duzakin retter oppmerksomhet mot likeverd og mellommenneskelighet, de utforsker og synligjør menneskers posisjoner i ulike livssituasjoner, og oppfordrer til nestekjærlighet til andre mennesker, dyr og omgivelser; hvis «alt var ødelagt og borte / [d]a ville det være bra om noen sa / at her kunne jeg bo» (Ørbeck-Nilssen og Duzakin, 2014, oppslag 12).

*Slangefarvet ligger den store kropp og puster,  
krampesitrende, knyttet i ring om jorden,  
og basker med sin hvite finne mot stenbreddene  
rasende over alle skjær  
så landet drønner og dirrer  
langt op mot grå setervoller  
langt inn i grønne skoger.*

Fra «Saltvann» av Rolf Jacobsen, i samlingen *Jord og jern* (1933).

## Litteraturliste

### Primærlitteratur

Ørbeck-Nilsen, C. & Duzakin, A. (2014). *Hvorfor er jeg her?*. Kolbotn: Magikon forlag.

### Sekundærlitteratur

Abdi, M. (2015, 1. august). Menneskefiendtlig. *Klassekampen*, s. 2, del 1.

Alnes, J. H. (2011). techne – filosofi. *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/techne%2Ffilosofi>.

Andersen, G. (2014). Klimakrisen i litteraturen. I M. Sørensen & M. F. Eskjær (red.), *Klima og mennesker. Humanistiske perspektiver på klimaforandringer* (107-122). Københavns Universitet: Museum Tusulanums Forlag.

Andersen, P. T. (2006). *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo: Universitetsforlaget.

ASLE. (1994, 6. oktober). Defining Ecocritical Theory and Practice. Hentet fra [http://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE\\_Primer\\_DefiningEcocrit.pdf](http://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf).

Bakhtin, M. (1991). *Det dialogiska ordet*. Uddevalla: Anthropos.

Bergen Offentlige Bibliotek. (7. mai, 2015). *BOBcast - #18: Byen i litteraturen med Tone Selboe*. [Podcast]. Hentet fra <https://soundcloud.com/bergenbibliotek/byen-i-litteraturen-med-tone-selboe>.

Dobrin, S. & K. B. Kidd (red.). (2004). *Wild Things. Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit: Wayne State University Press.

Eek, Birgitte. (2016, 1. mars). En fabel for de stemmeløse? – om fakta og fiksjon i litteratur om klima. Hentet fra <http://barnebokinstituttet.no/aktuelt/en-fabel-for-de-stemmelose-om-fakta-og-fiksjon-i-litteratur-om-klima/>.

Duzakin, A. (2015, 10. november). Akin Duzakin. Hentet fra <http://blog.picturebookmakers.com/post/132927505946/akin-duzakin>.

Duzakin, A. (2016). Akin Duzakin Illustrator. Hentet fra <http://www.akinduzakin.com>.  
Flyktningregnskapet 2015. (2015, 18. juni). 59,5 millioner mennesker på flukt i verden. Hentet fra <http://www.flyktninghjelpen.no/?aid=9079309#.Vqs7ot62tqI>.

de Fombelle, T. (2011). *Tobie Lolness*. Oslo: Fortellerforlaget.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2. utg). London og New York: Routledge.

Glotfelty, C. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. London: University of Georgia Press.

Greder, A. (2002). *Die Insel*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.

Hallberg, K. (1982). "Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3-4: 163-168.

Houellebecq, M. (2003). *Platform*. London: Vintage Publishing.

Hverven, T. E. (2016, 23. januar). På kroppen. *Klassekampen*, s. 2, del 2.

Høyum, N. F. (u.å.). *Vandreren*. Hentet 02.11.2015, fra <http://hamsunsenteret.no/no/om-hamsunsenteret/utstillingen/vandreren>.

Jacobsen, R. (1933). *Jord og jern*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Jensen, S. A. (2015, 13. januar). Tanker som åpner for undring. *Budstikka*, s. 19, del 1.

Jordheim, H., Rønning, A. B., Sandmo, E., & Skoie, M. (2011). *Humaniora. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.

Klimafestivalen § 112. (23. januar, 2016). *Dikting i klimakrisas tid*. [Podcast]. Hentet fra <https://itunes.apple.com/no/podcast/litteratur-pa-bla/id495942176>.

Kristjánsson, M. (2015, 17. oktober). Oppskrift på rettferdighet. *Klassekampen*, s. 8, del 2.

Lillebo, H. (1998). *Ord må en omvei. En biografi om Rolf Jacobsen*. Oslo: Aschehoug.

- Marx, K. (2015). *Kapitalen*. Oslo: Oktober.
- Melberg, A. (Red.). (2013). *Essayet. Utvalg og introduksjon ved Arne Melberg*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Melyan, Z. (2012, 21. april). Illustratør med blikk for det norske. *Utrop*. Hentet fra <http://www.utrop.no/22160>.
- Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur. *Barnelitterært forskningstidsskrift, 1*. Hentet fra <http://www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/5856>.
- Mjør, I., Birkeland, T. & Risa, G. (2006). *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm.
- NaChiLit. (2016). NaChiLit. Hentet 15. mai 2016 fra <http://blogg.hib.no/nachilit/>.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. London: Garland Publishing.
- Nordberg, H. (2001). Når bilde og tekst forteller sammen – et bildeteoretisk innspill. I N. Goga & I. Mjør (Red.), *Møte mellom ord og bilde. En antologi om bildebøker*. (s. 52-73). Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og J. W. Cappelens forlag.
- Nyhus, S. (1999). *Verden har ingen hjørner*. Oslo: Gyldendal Tiden Ans.
- Pedersen, J. (2015, 12. oktober). Den magiske terskelen. *Klassekampen*, s. 16-17, del 1.
- Pullman, P. (2003). *Det gyldne kompasset*. Oslo: De norske Bokklubbene AS.
- Rhedin, U. (2001). *Bilderboken: på väg mot en teori*. Stockholm: Alfabet.
- Rhedin, U. (2004). *Bilderbokens hemligheter*. Stockholm: Alfabet.
- Rhedin, U., K., Oscar & Eriksson, L. (red.). (2013). *En fanfar för bilderboken!*. Stockholm: Alfabet.
- de Saint-Exupéry, A. (1983). *Den lille prinsen*. Oslo: H. Aschehoug & CO. (W. Nygaard).
- Selboe, T. (2003). *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo: Pax Forlag.
- Selboe, T. (2010). Vandrehistorier. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift, 2*, 154-158. Hentet fra <https://www.idunn.no/nlvt/2010/02/art10>.
- Simarud, B. (2012, 15. oktober). TV-aksjonen redder liv. Hentet fra <http://www.flyktningshjelpen.no/?did=9142981#.VqtBDN62tqI>.
- Sjølie, M. (2014, 13. oktober). Får råd av barnebarna. *Budstikka*, s. 30, del 1.
- Statistisk sentralbyrå (2015). Innvandrere etter innvandringsgrunn, 1. januar 2015. Hentet fra <https://www.ssb.no/befolkning/statistikker/innvgrunn/aar/2015-06-18>.
- Storaas, F. (2001). Den vesle og den store forteljinga. Om Akin Düzakin sin biletbokkunst. I N. Goga & I. Mjør (Red.), *Møte mellom ord og bilde. En antologi om bildebøker*. (s. 85-100). Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og J. W. Cappelens forlag.
- Strøknes, M. (2015). Innsnevring av kampsonen. *Vinduet*, (3), s. 314-331.
- Egeland, J. N. (2015, 9. oktober). Vil ha mer virkelighet. *Klassekampen*, s. 24-25, del 1.
- Tveito, F. (2010). *Det vandrante mennesket*. Oslo: Novus Forlag.
- Tygstrup, F. (2013). Sted. I L. H. Kjældgaard et.al. (red). *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Vold, T. (2015a). I krig, på flukt, på eventyr? Norske samtidsbildebøker. *Bibliotheca Nova*, (2), 20-37.
- Vold, T. (2015b). Urettferdig! Krig og flukt i norske bildebøker. *Vinduet*, (2), s. 48-59.
- Wærp, H. H. (2016, 23. januar). Økokritikk i stort og lite format. *Klassekampen*, s. 3, del 2.
- Ørbeck-Nilsen, C. & Duzakin, A. (2009). *Ikke helt alene*. Kolbotn: Magikon forlag.
- Ørbeck-Nilsen, C. & Duzakin, A. (2010). *Jeg er jo her*. Kolbotn: Magikon forlag.
- Ørbeck-Nilsen, C. & Duzakin, A. (2012). *Hvem er Wilhelm?*. Kolbotn: Magikon forlag.
- Ørbeck-Nilsen, C. & Duzakin, A. (2015). *Jeg kan følge deg hjem*. Oslo: Omnipax.