



HØGSKOLEN  
I BERGEN

---

BERGEN UNIVERSITY COLLEGE

# **Spenninga mellom humor og alvor i møte med døden**

Ei nærlesing av tre bildebøker for barn

**Trine Dale**

**Master i barne- og ungdomslitteratur**

**Avdeling for lærarutdanning**

**Høgskulen i Bergen**

**15. mai 2015**

## Forord

Eg vil først og fremst takke rettleiar Åse Bjørg Høyvoll Kallestad for kunnskapsrik oppfølging og interessante samtalar på kontoret.

Ei særskilt takk også til Nina Goga, Ingeborg Mjør og Tone Birkeland for inspirasjon, rettleiing og kunnskap under masterstudiet i barne- og ungdomslitteratur ved HiB.

Takk til medstudentar og opponentar for nyttige tilbakemeldingar, men også for uendelege kaffipausar og hygge på lesesalen.

Rune; takk for praktiske synspunkt og språkvask.

Hanne; takk for gjennomlesing, hjelp til omsetjing og ein felles entusiasme for bildebøker.

Sist, men ikkje minst, takk til Jon Ivar. For litteraturvitskaplege innspel, gjennomlesingar og smittande entusiasme – men også for mange gode pausar.

Trine Dale

Bergen, mai 2015

## Samandrag

Denne masteroppgåva undersøker korleis spenninga mellom det muntre og det alvorlege artar seg i møte med døden som tema i nyare barnelitteratur. Moderne bildebøker for barn syner ei utvikling som går i retning stadig meir utfordrande tema og kontroversielle måtar å framstille desse på, noko bruken av humor i bøker om døden er eit døme på. Det komplekse samspelet mellom latteren og alvoret kan sporast heilt tilbake til klassisk litteratur frå antikken, og i nyare tid er dette også synleg i litteratur for barn. Målet med denne masteroppgåva er å studere dette spenningsforholdet i ein barnelitterær kontekst.

Undersøkinga tar utgangspunkt i tre bildebøker: *Lilla döden hälsar på* (2011) av Kitty Crowther, *Dödenboken* (1999) av Pernilla Stalfelt og *Børnenes bedemand* (2008) av Oskar K og Dorte Karrebæk. I desse tre bøkene ligg alvoret implisitt i døden som tema, samtidig som dei alle er omtalte som humoristiske i bøkene paratekstar.

Funna i nærlesingane underbygger det nemnde spenningsforholdet som kjem tydeleg til uttrykk i dei tre bøkene, men i lys av dei forskjellige vinklingane og framstillingane av døden kombinert med dei ulike humoristiske verkemidla som er nytta, er dei likevel forskjellige – både i stemning og karakter. Eit grunnleggande fellestrekk for dei tre bildebøkene er deira utamde og grenselause natur. Bøkene tar eit oppgjær med den tidlegare tabulagde døden og leikar med konvensjonelle framstillingar av temaet. Funna i undersøkinga viser latterens spennvidde og kompleksitet i litterære møte med døden. Den viser også korleis framstillinga av døden trer ut av latteren, der alvoret og det religiøse er ulikt vekta. Dette syner eit multimodalt samspel kor alvoret og det muntre opptrer simultant og vert reflekterte i kvarandre, noko som gjer litteraturen mangetydig og kompleks.

## Abstract

This thesis examines the tension between humour and solemnity in depictions of death in contemporary children's literature. In recent years, picture books for children have developed to contain more challenging themes, often depicted in controversial ways. The use of humour in picture books about death serves as one example of this. The complex interaction between laughter and seriousness can be traced back to works of antique classical literature, and today this is also reflected in children's fiction. This thesis aims to study how this tension plays out in the context of children's literature.

The text is centred on close readings of three picture books: *Lilla döden hälsar på* ("The Visit of Little Death", 2011) by Kitty Crowther, *Dödenboken* ("The Book of Death", 1999) by Pernilla Stalfelt and *Børnenes bedemand* ("The Children's Undertaker", 2008) by Oskar K and Dorte Karrebæk. In these three books, the seriousness is implied in their theme, and all three have been described as humorous in various paratexts.

The findings in the close readings underline the tension mentioned above, which is clearly expressed in all three books. Nevertheless, the books also differ in both mood and character, and present different perspectives on and depictions of death. All three books share one general trait: their untamed and limitless nature. They confront the formerly taboo theme of death, and play with conventional depictions of it. The findings in this thesis show the scope of laughter and the complexity in literary encounters with death. They also show how the depictions of death are filtered through humour, making it more or less solemn and religious. This shows a multimodal interaction in which solemnity and cheerfulness are present simultaneously and are reflected in each other, providing an ambiguous and complex reading experience.

# Innhold

<b>1. INNLEIING .....</b>	<b>6</b>
1.1 Kompleksiteten i menneske og litteratur .....	6
1.2 Ekspressive bildebøker .....	7
1.3 Tidlegare forskning.....	8
1.4 Tilnærming, metode og struktur .....	9
1.5 Presentasjon av materiale.....	11
<b>2. MELLOM ALVORET OG DET MUNTRE .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Døden i litteraturen .....</b>	<b>12</b>
2.1.1 Korleis skrive litteratur om døden.....	12
2.1.2 Døden i bildebøker .....	13
<b>2.2 I opposisjon .....</b>	<b>15</b>
2.2.1 Den folkelege latterkulturen og karnevalismen .....	15
2.2.1.1 Karnevalesk barndom og barnelitteratur .....	18
2.2.2 Surrealisme og oppløyste konvensjonar .....	20
2.2.2.1 Surrealismen i barnelitteraturen.....	21
2.2.2.2 Nonsenslitteratur.....	22
2.2.2.3 Karikaturtradisjonen .....	24
<b>2.3 Kontrasterande estetikk .....</b>	<b>26</b>
2.3.1 Det skjønne og det subline.....	26
2.3.1.1 Estetisk vurdering av bildebøker .....	27
<b>2.4 Humorens form og funksjon .....</b>	<b>29</b>
2.4.1 Ulike humorformer.....	29
2.4.2 Svart humor for den yngre lesaren .....	30
2.4.3 Fri, distanserande eller frigjerande latter .....	32
<b>KAPITTEL 3. NÆRLESING AV TRE BILDEBØKER.....</b>	<b>34</b>
<b>3.1 Lilla døden hälsar på .....</b>	<b>34</b>
3.1.1 Leiande paratekstar – signal om humor og død .....	34
3.1.2 Mellom lys og skugge .....	39
3.1.3 Intertekstuelle referansar og symbolblanding .....	39
3.1.4 Døden i surrealismen.....	43
3.1.5 Brotet med det konforme .....	44
3.1.6 Gjensidig karakterutvikling – leiken og latterens verdi .....	46
3.1.7 Modalitetenes affordans .....	50
3.1.8 Patos i døden .....	52
3.1.9 «En finstämd och humoristisk berättelse om hur döden kan gestalta sig...»? .....	55

<b>3.2 Dödenboken .....</b>	<b>58</b>
3.2.1 Døden i pastellfargar .....	58
3.2.2 Humoristisk faktabok om døden .....	62
3.2.3 Faglitterær parodi .....	66
3.2.4 Karnevalisme og den barnlege humor .....	68
3.2.5 Parodisk personifisering av Gud .....	72
3.2.6 Nonsenselement .....	75
3.2.7 Ironisk slapstick .....	77
<b>3.3 Børnenes bedemand.....</b>	<b>79</b>
3.3.1 Kontrasterende stemning .....	80
3.3.2 Eit upersonleg møte med døden.....	83
3.3.3 Frigjering gjennom begjær .....	86
3.3.4 Smilets signifikante tyding .....	87
3.3.5 Karikerte strekar, nyansert karakter .....	89
3.3.6 Det sublime møter det skjønne .....	92
<b>KAPITTEL 4. SAMLANDE DRØFTINGAR.....</b>	<b>98</b>
4.1 Utamde bildebøker .....	98
4.2 Avskrekkande eller legitimerande .....	104
4.3 Humorform som avgjerande faktor .....	105
4.4 Fri, distanserende eller frigjerande litteratur? .....	107
<b>REFERANSELISTE .....</b>	<b>112</b>
Primærlitteratur .....	112
Sekundærlitteratur .....	112

# 1. Innleiing

«Det mest lidende dyr på jorden oppfandt for sin egen skyld – latteren»  
~ Friedrich Nietzsche (Referert i Thielst, 2001, s. 267).

## 1.1 Kompleksiteten i menneske og litteratur

I eit idéhistorisk perspektiv har den menneskelege latteren oppteke mang ein filosof og intellektuell. Latteren sine mekanismar er mange og ikkje alltid eintydige, men det er ein grunnleggande del av det å vere menneske. Alvoret er også ein del av den menneskelege naturen og står tilsynelatande i kontrast til den lystprega latteren, men i realiteten kan det vere to sider av mennesket som er tett sambundne. Alexander Bain referert i Peter Thielst (2001, s. 209) ser på latteren som eit uttrykk for mennesket sin uvilje mot alvor. Kan hende det er denne uviljen som knyter desse motsetnadane saman, eller at det er slik sitatet til filosofen Nietzsche peiker mot, at latteren er den menneskelege reaksjonen på liding og forgjengeleg eksistens.

Thielst (2001, s. 272) peiker i si idéhistoriske tilnærming til latteren på ulike typar latter; den frie latteren, den distansierende latteren og den frigjerande latteren. Anten latteren er ei distansering eller ei frigjering frå alvoret, så er latteren i møtet med alvoret vanleg og syner ein ibuande kompleksitet hjå mennesket. Ifølgje den russiske litteraturvitaren Mikhail Bakhtin (2003, s. 106) finst det i verdslitteraturen fleire døme på litterære verk der begge aspekta ved verda og mennesket, både alvoret og latteren, sameksisterer og vert reflekterte i kvarandre. Denne foreininga av latter og alvor er lett å spore i kunsten også i dag, og den tvitydige latteren og dynamikken med alvoret er i høg grad til stades i litteraturen. Eg vil i den samanheng sjå nærare på korleis desse to aspekta er knytte saman i skjønnlitteraturen; nærare bestemt i eit utval bildebøker. I dei tre valde bildebøkene ligg alvoret hovudsakleg implisitt i tematikken, der dei på ulikt vis omhandlar døden. I nærlesingane vil eg undersøke korleis døden er framstilt, kva humoristiske element boka nyttar seg av og den overordna problemstillinga: Korleis spenninga mellom det komiske og det alvorlege artar seg i møte med døden som tema.

## 1.2 Ekspressive bildebøker

Bildebøker er eit verknadsfullt og ekspressivt medium som rommar litteratur for alle aldersgrupper. Dei har to modalitetar; verbaltekst og illustrasjonar. Modalitetane kan verke slagkraftige kvar for seg, men samspelet mellom desse er heilt avgjerande for lesaropplevinga. Dette gjer også moglegheitene fleire og variasjonane i framstillingar av tema mange, og det er nettopp dette multimodale samspelet som gjer bildebøker til spennande, nyskapande og mangfaldig litteratur.

Bildebøker har tradisjonelt vore sett på som eit litterært medium for barn. I dag vitnar omgrepet «crossover picturebooks» (Beckett, 2012) om at det heller ikkje innan bildebokmediet er like klåre skilje mellom barne- og vaksenlitteratur, og desse bøkene adresserer målgrupper på tvers av alder og leseerfaring. Mange bildebøker tematiserer kontroversielle og tidlegare tabulagde emne. Dette kombinert med det Sandra Beckett (2012, s. 2) omtalar som komplekse narrative strategiar – hybridsjangrar, polyfoni, metafiktive verkemiddel, intertekstualitet, parodi og ironi, appellerer til eit eldre publikum. På same tid har bildebøker for barn og unge på få tiår synt ein enorm ekspansjon i omfang og utval, og det vert utgjeve bildebøker for ei stadig yngre målgruppe med kompleks struktur, utfordrande innhald og utfalda kunstnarleg uttrykk.

Bildeboka som medium har gjennom visuell uttrykksform attpåtil ei særeigen moglegheit til å vende seg mot den yngste gruppa lesarar som ennå ikkje har knekt lesekode. Barnet vil ikkje kunne lese verbalteksten på eiga hand utanfor ein høgtlesingskontekst og vil dermed gå glipp av den totale budskapet, men vil på den andre sida kunne ta innover seg det visuelle uttrykket. Dette gjer bildebøker til det litterære mediet som i fysisk format har størst spennvidde i målgruppe og som potensielt kan treffe lesarar i alle aldrar, uavhengig av lesetekniske ferdigheiter.

På tvers av aldersgrupper er grensene for kva ei bildebok kan innehalde nærast utviska. Jamstilt med grensene for eigna tema, er også grensene utvida for korleis denne tematikken er framstilt. Bruk av humor i formidlinga av eit alvorleg emne som døden er eit døme på dette. Døden er i seg sjølv eit tema mange vaksne lesarar og litteraturkritikarar oppfattar som utfordrande og som lite eigna for barn. Beckett (2012, s. 250) omtalar døden som «the ultimate taboo», medan Ingjerd Traavik (2012, s. 77) derimot slår fast at døden ikkje lenger er eit tabu i bildebøker for barn. I nyare tid har det vorte utgjeve bøker som nærmar seg emnet med ulike narrative grep og vinklingar. Bruken av humor som sentralt verkemiddel og



uttrykksmåte kan ein finne att i fleire av desse, og mange av bøkene ber ikkje preg av ei alvorstung stemning. Tvert imot er det fleire litteraturkritikarar som hevder at bildebøkene er formidla med varme, håp og humor (Warnqvist, 2013; Nilsen, 2004; Søndergaard, 2008). Dette kan tyde på ei litterær grenseoverskriding som utfordrar lesarens møte med døden i nyare bildebøker for barn og unge.

### 1.3 Tidlegare forskning

Innanfor det barnelitterære fagfeltet finst det noko forskning relatert til døden som tema. I 2012 gav Sandra Beckett ut boka *Crossover picturebooks: A genre for all ages*, ei bok som omhandlar dei flytande grensene mellom bildebøker for barn og vaksne, og der døden er rekna for å vere eit tema på tvers av generasjonane (s. 249). Grenseoverskridinga mellom barne- og vaksenlitteraturen er også grundig behandla i doktoravhandlinga til Åse Marie Ommundsen, *Litterære grenseoverskridelser*, utgjeven i 2010. Her er ikkje døden behandla som eit eige tema, men avhandlinga stiller sentrale spørsmål som er relevante i møte med kontroversiell barnelitteratur.

I 2012 gav førstelektor i nordisk, Ingjerd Traavik, ut boka *På liv og død. Tabu i bildeboka. Analyser og refleksjoner*. Her tar Traavik utgangspunkt i tabulagde emne som vald, skilsmisse, abort og død, og ved å analysere 29 bildebøker forsøker ho å seie noko om korleis desse emna gjer seg gjeldande i nyare bildebøker for barn. Her er fokuset hovudsakleg på korleis denne litteraturen kan opne for samtale og refleksjon, og i kapittelet om døden står barns sorgprosess og deira arbeid med dei vonde kjenslene sentralt. Det finst også anna forskning på døden som tema i barnelitteraturen og i bildebøkene, men dette er først og fremst frå eit religionsvitskapleg perspektiv. Eit slikt døme som nærmar seg utgangspunktet for denne masteroppgåva, er professor i norsk og mediefag Elise Seip Tønnessen, sitt kapittel «Mellom undring og parodi. Religion i nyere bildebøker for barn» i boka *Frå svar til undring. Kristendom i nyere samtidstekster* utgjeven i 2011.

Med atterhald om at noko er utelate, peiker dette på to tendensar: At det ikkje finst store mengder forskning på feltet, og at det som er å finne har kome til i nyare tid. Det vil difor vere belegg for å hevde at denne masteroppgåva tilfører noko nytt til det barnelitterære forskingsfeltet. Det fører eit klassisk litterært fenomen inn i ein barnelitterær kontekst, og det undersøker barnelitteraturens stadig ekspanderande moglegheiter i val av innhald og form.

## 1.4 Tilnærming, metode og struktur

Oppgåva vil ta utgangspunkt i etablerte litteraturvitskaplege forskingstradisjonar, som til dømes det hermeneutiske perspektivet. Hermeneutikken er ein vitskapstradisjon som i litteraturfagleg samanheng tar for seg korleis ein skal forstå litteraturen. I tolkinga vil våre tidlegare erfaringar og fordommar verke inn på kunsterfaringa. Dette kan koplast til det Hans Georg Gadamer tilførde hermeneutikken; den hermeneutiske sirkelen fekk ei ny og utvida tyding der mennesket er ein aktiv medspelar i fortolkinga i form av ein sirkulær relasjon mellom fortolkar og fortolkingsgjenstand heller enn ein vekselverknad mellom del og heilskap (Gulddal, 2013, s. 26). Gadamers hermeneutikk tilførte også noko nytt til den filosofiske disiplinen ved å vektlegge førforståinga, dialogen og leiken i møte med kunsten. Slik har lesaren ei aktiv rolle i møte med litteraturen, og hermeneutikken har mykje til felles med resepsjonsteoriar i kunstfaga. Nikolajeva og Scott (2006) argumenterer for det grunnleggande hermeneutiske ved den multimodale bildeboka; «The reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding» (s. 2). I tillegg til hermeneutikken, vil eg også gjere bruk av andre sentrale litteraturvitskaplege forskingstradisjonar, mellom anna resepsjonsteoretiske og retoriske.

Nærlesing er det metodiske grepet for oppgåva. Her er det viktig å påpeike at relevant barne- og bildebokteori vil verte presentert undervegs i nærlesingane som analyseverktøy og teoretisk forankring. Nærlesingane er tekst- og illustrasjonsnære, og bildebokas multimodalitet gjer det naudsynt å ta omsyn til ikonoteksten, noko som ifølgje Mjør og Birkeland kan sjåast i forhold til litteraturteoretikaren Roland Barthes omgrep; forankring og avløysing (2012, s. 79). Forankring syner ein symmetri mellom bilde og tekst der det same meiningsinnhaldet vert formidla gjennom to modalitetar. Det som står fortalt i teksten vil ein slik kunne finne att i illustrasjonane, og slik vil ord og bilete overlappe kvarandre. Avløysing opnar på den andre sida opp for at dei ulike teiknsystema kan stå for ulik og utfyllande informasjon, og ved ei avløysing kan dei ulike modalitetane skape polyfoni.

Det teoretiske grunnlaget for oppgåva, kan delast i to hovuddelar: Kapittel 2 er ein presentasjon av det teoretiske fundamentet som ligg til grunn for problemstillinga og fokuset i nærlesingane, medan relevant bildebokteori er presentert undervegs og fungerer som analyseverktøy i kapittel 3. I teorikapittelet vil eg først problematisere det å skrive litteratur om døden, før eg gir ein kort historikk om døden i barnelitteraturen, med særleg fokus på døden i bildebøker. Deretter går eg over til å behandle sentrale teoriar knytt til fokuset for

nærlesingane, og desse teoriane vil eg kople til det barnelitterære forskingsfeltet undervegs. For å kunne peike på spenningsforholdet i den overordna problemstillinga, må det vere mogleg å spore humoren. Difor vil eg kort gjere greie for teori om ulike humorformer, i tillegg til teori om svart humor for barnelesaren. Avslutningsvis vil det vere interessant å peike på kva funksjon latteren kan ha ved å presentere ulike typar latter.

Dei tre nærlesingane følgjer ikkje ein mal, men alle har det same tematiske utgangspunktet og undersøker spenninga mellom humor og alvor i møte med døden. Etersom bøkene er ulike i form og innhald, kjem denne dynamikken til uttrykk på ulike måtar. Difor vert også ulik teori teken i bruk utifrå kvar av bildebøkene sin eigenart. Nokre sentrale forskingsspørsmål ligg til grunn for analysearbeidet: For det første vil det vere naturleg å sjå korleis døden er framstilt som tema i bildeboka. Nærlesingane vil deretter avdekke korleis humor kjem til uttrykk visuelt og verbalt. Dette vil mellom anna ha bakgrunn i latterteori, men teorien er vald ut innanfor rammene av nærlesingane av dei tre utvalde bøkene og skal ikkje fungere som ein latterhistorikk.

Nærlesingane vil verte kopla opp mot og drøfta med utgangspunkt i teori om karnevalisme, surrealisme, estetikk og latterens form og funksjon. I dei utvalde bildebøkene ligg Alvoret som nemnt implisitt i døden som felles tema, og difor vil hovudvekta av nærlesingane vere knytt til humoren og dynamikken mellom dei to aspekta – latteren og Alvoret. For å kunne studere dette, vil eg gjere nokre nedslag der eg ser nærare på utvalde paratekstar og nokre dekkande oppslag i bildebøkene. Det vil også vere fruktbart å studere korleis dei humoristiske elementa fungerer i samband med forteljinga og formidlinga av døden som tematikk, og vidare drøfte kva føremål denne humoristiske strategien har i møte med barnelesaren.

Det avsluttande kapittelet inneheld drøftingar som samanfattar dei avdekte funna i analysane. Her er bøkene sett i forhold til kvarandre, og likskapar og ulikskapar vert drøfta. I drøftinga ser eg på korleis desse bildebøkene nyttar spenningsforholdet mellom humor og alvor, om dette er døme på litterære grenseoverskridingar og korleis denne litteraturen kan verke i møte med barnelesaren. Vidare drøftar eg om humoren dei nyttar er eigna for barn og appellerer til konsensus, om humorform har noko å seie i den samanhengen og til sist kva funksjon denne litteraturen har for barnelesaren i tråd med latterens funksjon.

## 1.5 Presentasjon av materiale

Materialet består av bildebøkene *Lilla döden hälsar på* (2011) av Kitty Crowther, *Dödenboken* (1999) av Pernilla Stalfelt og *Børnenes bedemand* (2008) av Oskar K og Dorte Karrebæk. Bøkene representerer nyare litteratur for barn og unge, og sett vekk ifrå sistnemnde som kom ut i 1999, er alle utgjevne på 2000-talet. Bøkene representerer også forfattarar og illustratørar frå ulike land, høvesvis Belgia, Danmark og Sverige.

Dei tre utvalde bildebøkene tematiserer alle døden, men på forskjellige måtar. I to av bøkene er det abstrakte personifisert, medan det tredje verket har ei meir abstrakt tilnærming til temaet. To av bøkene er skjønnlitterære, medan den tredje gir seg ut for å vere ei faglitterær bok. Avgrensinga i val av materiale er gjort med utgangspunkt i tre sentrale faktorar: Bøkene har barn som målgruppe, døden er hovudtemaet og paratekstar omtalar bøkene som humoristiske. Paratekstane rommar både interne tekstar som baksidetekst og eksterne tekstar som forlags presentasjon av boka og litteraturkritikarar si vurdering av verket. Dei tre bøkene nyttar likevel humoristiske verkemiddel i ulik grad, og difor er også samspelet mellom humor og alvor utnytta forskjellig, noko nærlesingane vil avdekke.

## 2. Mellom alvorleg og det muntre

«Kunst vibrerer mellom det alvorlege og det muntre. Kunsten har sloppe unna røyndommen og er like fullt gjennomtrengt av den. Berre av ei slik spenning blir det kunst»

~ Theodor Adorno (1992, s. 181)

### 2.1 Døden i litteraturen

#### 2.1.1 Korleis skrive litteratur om døden

For å seie noko om bildebøker sin måte å skrive om og framstille døden, er det verdt å peike på utfordringane ved å skrive om eit slikt emne, samstundes som litteraturen også har fordelar i møte med det abstrakte. Alle menneske er tvinga til å ha eit forhold til døden som konsekvens av det å leve, men det faktum gjer ikkje døden mindre uhandgripeleg. Ein går gjerne omvegar for å snakke om døden, og det å omtale eller skrive om døden kan slik koplast til eit negasjonsprinsipp, ein teori som har opphavet sitt i teologien og som tar for seg korleis det er umogleg å skildre Gud ved bruk av ord. Negativ eller apofatisk teologi er ei oppfatning av at Gud ikkje kan skildrast i positive termar, og den einaste måten å skildre Gud på er gjennom negasjonar, med andre ord gjennom å skildre kva Gud ikkje er.

Ein har med andre ord ikkje eit språk for det useielege. I ein analyse av fire norske romanar frå 1990-talet i hovudoppgåva «Da Gud kom tilbake i norsk litteratur» nyttar Åse Bjørg Høyvoll Kallestad (2003) den negative teologien for å vise «erkjennelsen av at man ikkje kan beskrive det uutsigelige, men ved å si ikkje det ikkje er, kan man oppnå ny erkjennelse og nye innsikter» (s.69). Mykje litteratur nyttar negasjonsprinsippet aktivt i skildringa av det uhandgripelege, men ettersom litteraturen ikkje treng å formidle sanning eller bety noko spesifikt, så har litteraturen likevel ei unik evne til å uttrykke det vi ikkje kan tenkje oss eller kjenne att som ein realitet. På denne måten kan litteraturen iscenesette det ikkje-representative (Von der Fehr & Løvlie, 2013, s. 171), og litteraturens opne rom har fridomen til å presentere det uhandgripelege eksplisitt og lausrive seg frå negasjonsprinsippet: «Det dreier seg ikkje om å forstå menneskers eksistensielle situasjon, men å fordype seg i litteraturens og språkrommets «kontemplative mulighet»» (s.176). Dette opnar for at litteraturen kan gjere begge delar, altså ta i bruk negasjonar, men også forsøke å framstille det abstrakte konkret.

I kraft av å vere abstrakt, kan dette også overførast til døden. Det kan difor tenkjast at døden berre kan skildrast gjennom det nemnde negasjonsprinsippet, der det å vere død vil seie det å ikkje lenger leve. Likevel kan litteraturen også i møte med døden opne opp for nye måtar å skildre og forstå døden på. Ei slik iscenesetjing kan kome til uttrykk i litteratur for alle aldersgrupper, men i bildebøker kjem framstillinga av det ikkje-representative attpåtil til uttrykk gjennom to modalitetar. I bildeboka som medium kan døden skildrast gjennom det litterære verbalspråket, men også gjennom illustrasjonane, som har ei unik moglegheit til å vise person- og miljøskildringar (Birkeland & Mjør, 2012, s. 76). Språket i begge modalitetane har tilsynelatande ingen grenser i forhold til innhald og framstillingsform i moderne bildebøker. Dette heng truleg saman med moglegheita bildeboka har til å presentere og skildre det ikkje-representative gjennom den visuelle modaliteten. For det andre har det truleg samanheng med at døden som nemnt ikkje lenger er eit tabu i bildebøker (Traavik, 2012, s. 77). Døden som tematikk er sjeldan lausriven frå religiøse spørsmål, og nyare bildebøker famnar om det fleirkulturelle samfunnet ved at mange av bøkene har eit fleirreligiøst perspektiv. Ommundsen (2010, s. 126) argumenterer for at eksistensiell tematikk har fått ein sentral plass i det post-sekulære samfunnet, der religiøse spørsmål på nytt har funne vegen inn i bildeboka.

### **2.1.2 Døden i bildebøker**

Det var lenge nokså tabulagt å tematisere døden i litteratur for barn. Då Astrid Lindgren gav ut *Bröderna Lejonhjärta* i 1973 vart døden i barnelitteraturen på nytt eit emne for debatt. Boka handlar om dei to brørne Karl (Kavring) og Jonatan Løve, som begge døyr unge. Dei møtest igjen i Nangijala, landet etter døden. Der tar dei opp kampen mot ondskap, men boka sluttar med at Kavring tar Jonatan som er skadd på ryggen og hoppar utfor ein fjellskrent for å kome til ei betre verd med namnet Nangilima. Det er ikkje ei bildebok, men det er eit sentralt barnelitterært verk som inneheld fabuleringar om livet etter døden, og nokre kritiske røyster hevda at boka glorifiserer døden.

Ein tendens som seinare vart gjeldande i mange bildebøker er den realistiske forteljinga om døden. Her er det sorga og sorgprosessen som er i fokus, og sett frå eit barneperspektiv er det barnet som er den sørgjande og spørjande. Eit døme på dette er bildebokklassikaren *Farvel, Rune* (1986) av Marit Kaldhol, ei bok som skildrar Saras sterke sorg etter at bestevenen Rune druknar. Eit anna døme er *Gule roser til pappa* (2006) av Anne Kristin Aasmundtveit og Hilde Kramer, ei bok der far til Fredrik får kreft og lesaren får følgje heile dødsprosessen, og

spørsmåla til gutungen er mange gjennom sjukdomsløpet og etter farens død. Ei anna bok der hovudpersonen søker svar er Gro Dahle og Svein Nyhus' *Roy* (2008), der ein gut har mista sin beste ven, hunden Roy. Med utgangspunkt i spørsmålet om kor hunden har hamna etter han er død, får han frustrerende (men også humoristisk) ulike svar frå alle han spør, heilt til boka leier fram mot den trygge konklusjonen at hunden lever vidare i hovudet og tankane til guten. Denne sistnemnde boka bevegar seg vidare over i ein tendens som Sandra Beckett (2012, s. 250) hevdar utmerkar seg i møte med døden i barne- og ungdomslitteratur: Ei distansering gjennom bruk av dyrekarakterar og humor.

Distanse til døden gjennom dyrekarakterar er svært vanleg, og lista over bildebøker som illustrerer dette er lang. Anten dyret er hovudkarakteren som sjølv skal dø, slik som anda i *Ente, Tod und Tulpe* (2007) av Wolf Erlbruch, eller marsvinet i *Adjö, Herr Muffin* (2002) av Ulf Nilsson og Anna-Clara Tidholm. Eller det er barn som mister dyr, slik jenta som mistar fuglen sin i *Gehört das so??!* *Die Geschichte von Elvis* (2005) av Peter Schössow, eller guten som mistar katten sin Jambo i *Englepels* av Iben Sandemose. Eller om det er barn som har sympati for alle døde dyr og som saman startar gravferdsbyrådet «Firman Begravingar AB» i *Alla döda små djur* (2006) av Ulf Nilsson og Eva Eriksson.

I tillegg til dei mange bøkene som handlar om døde dyr, finst det også ei rekke bøker der det er menneske som dør. I desse tilfella kan det vere ein forelder som dør, som i *Annas Himmel* (2013) av Stian Hole og *Eg kan ikkje sove no* (2008) av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter, der begge bøkene vakkert og melankolsk skildrar korleis far og barn kjem seg vidare etter tapet av ektefelle og mor. I mange barnebøker er det besteforeldre som dør, slik som i *Så blev farfar et spøkelse* (2004) av Kim Fupz Aakeson og Eva Eriksson, der farfar kjem tilbake til Esben som eit spøkelse om nettene.

Ein annan markant tendens er alle bildebøkene som inneheld englar, anten det er som symbolikk i boka, som ein sentral del av tematikken eller som ein karakter. Det sistnemnde finn ein til dømes i Ulf Stärks *Min syster är en ängel* (1996), der systera til Ulf som døyde før ho vart fødd, vert til ein engel som Ulf leikar med. Bildebøkene inneheld ofte fantastikk, fabulering og religiøse aspekt som går hand i hand. Kristendommen er ofte innlemma utan at det er eksplisitt nemnt, i symbolikk eller i forklaringa på livet etter døden knytt til trua på eit himmelrike. Udogmatisk filosofering finn ein også, til dømes i *Noen sier at døden er svart* (2006) av Erling Forfang og Annlaug Auestad, der guten Alfred freistar å sjå føre seg døden i forskjellige fargar. Dette syner at moderne bildebøker for barn og unge tar for seg

eksistensielle spørsmål med ei openheit og undring som ikkje gjev eintydige svar. I bildebøker der døden er tematisert, eller der religionar er representerte, fører dette i staden til eit mangfald i perspektiv, «fra filosofiske og humanistiske refleksjoner, via meir eller mindre undergravende parodier, til en udogmatisk åpenhet for at metafysiske forklaringer kan gi håp» (Tønnessen, 2014, s. 142). Denne gjennomgangen syner breidda i bildebøker om døden for barn. Fleire av bøkene nyttar også humoristiske verkemiddel, men denne tendensen vil i staden nærlesingane av materialet i denne masteroppgåva søke å avdekke.

## **2.2 I opposisjon**

### **2.2.1 Den folkelege latterkulturen og karnevalismen**

Karnevalismeteorien er ein del av latterteorien som vert brukt i møte med dei utvalde bøkene i materialet, dels på grunn av den karnevaleske latterens historiske opposisjon til Alvoret, og dels med utgangspunkt i denne latterens art og utfalding. Ei form for mildare opposisjon som kan lesast som karnevaleske trekk kan ein også spore i mykje av barnelitteraturen, og med utgangspunkt i karnevalismen kan det trekkast parallellar til barnekulturen i dag, men også til barns humor.

Motsetnaden mellom det dionysiske og apollinske har alltid vore ein sentral del av mennesket, ein motsetnad «mellem grænseløs livsbekræftelse og gennemtænkt mådehold, mellem berusende latter og disciplineret fornuft» (Nietzsche, referert i Thielst, 2001, s. 255). Det var i dette skjeringspunktet karnevalismen oppstod, det skjedde ei endring i maktstrukturane, og den folkelege latterkulturen vaks fram som ein opposisjon til Alvoret.

I boka *Latter og dialog* freistar den russiske filosofen og litteraturvitaren Mikhail Bakhtin (2003) å gje eit oversyn over den folkelege latterkulturens opphav under middelalderen og utviklinga av denne, og han senterer det rundt Francois Rabelais' viktige rolle i latteren sitt inntog i litteraturen på midten av 1500-talet. Alvoret i føydalsamfunnet under middelalderen gjorde det heilt naudsynt å legalisere munterheit og latter som ein motpol til ideologien kyrkja stod for. Slik var latteren lenge knytt til festen og karnevalet under høgtider (s.55). Det fungerte som eit pusterom frå det kyrkjelege Alvoret, og det representerte difor folkets kjensle av fridom.

Latteren blei oppfatta som universell på lik linje med Alvoret, men utløpet for denne delen av menneskenaturen var avgrensa til festen og høgtidene, der dei folkelege karnevala var prega



av nedbrotne grenser og fridom (s. 47). Ein snudde opp ned på det kjende, kledde seg ut og bar masker i tråd med folketrua. Ved å kle seg ut forandra mennesket sosial skikkelse, og då skjedde det også ei hierarkisk omkalfatring. Anten det var snakk om gå med buksene på hovudet, eller å utnemne ein narrekonge, så var logikken den same; «*det opphøyde bytter plass med det lave*» (s. 57). Det omsnudde hierarkiet og utkledinga understreka også veksling og overgang, og maskeringa var eit symbol på forandring og reinkarnasjon; «vekslingen mellom to makter og to sannheter, mellom det gamle og det nye, mellom det som fødes og det som dør» (s. 57), og denne framtoninga av tidsaspektet skulle vere eit vitnemål om tida som leikar og ler (s. 58).

Med utgangspunkt i det groteske var det mogleg å «uttrykke livets motsetningsfylte og ambivalente helhet» gjennom det Bakhtin kalla for ‘det fysisk-kropplege prinsippet’ (s. 33), der kjønnsdrift, mat, vin og kroppens organ triumferte. Nokre av festane var av heidensk karakter, som til dømes ete- og drikkegilda for dei døde, der latterens forhold til død og fødsel på nytt gjorde seg synleg (s. 55).

Med denne latteren opplevde middelaldermennesket ein midlertidig siger over frykta, anten det var den mystiske frykta for Gud, redsla for døden, eller frykta for dommen etter døden. Med latter og leik i lag med det som skremmer, vart det skremmande «reduisert til et morsomt fugleskremsel» (s. 69). Det som er gjort om til latter er ikkje lenger truande, og det var truleg årsaka til at det på den tida oppstod mange komiske framstillingar av døden; «Alt det skremmende ikke-jordiske fikk en jordisk ham» (s. 69).

Som rekreasjonslitteratur var perioden prega av parodilitteratur som inneheld parodiar på heilage tekstar og ritual (s. 59). Middelalderens parodiar var ikkje formelt litterære og dei var heller ikkje eintydig negative parodiar på kyrkja eller skulen som institusjon; «De groteske parodiene overfører alt til et muntert latter-register og på et positivt fysisk-kroppslig plan. Disse parodiene kroppsliggjør og materialiserer, og samtidig gjør de alt de kommer i berøring med lettere» (60). Alt var utan unntak tilgjengeleg for latter. Parodien latterleggjorde alle sider ved den offisielle ideologien og menneske fekk slik ein pause frå den rådande verdsåskodinga. Det ideologiske og dominerande alvoret vart slik snudd på hovudet og gjort til latter.

Sjølv om latteren fekk ein avgrensa, men like fullt legalisert plass i middelalderen gjennom parodilitteratur og høgtidenes karnevalsfestar, så var det ikkje før under renessansen at den

gjorde sitt verkelege inntog i litteraturen og kulturen, om enn for ein kort periode. I opplysningstida og vidare utover på attenhundretalet blei latteren nemleg på nytt lågarestilt då fornuftens alvor tok over for det religiøse Alvoret, men på same tid oppstod det nye former for latterlitteratur.

«De forskjellige nye undergrenene innenfor latterlitteraturen, satiren og underholdning, de som skulle komme til å dominere i det nittende århundret, hadde i hovedsak funnet sin form. Det samme kan sies om de formene for reduserende latter – humor, ironi, sarkasme og andre som kom til å utvikle seg som en stilistisk komponent i de seriøse genrer, i hovedsak romanen». (s. 104)

Jamstilt med desse latterformene omtalar Bakhtin det genuine Alvoret, eit alvor som lenge har eksistert i skjønnlitteraturen - i eposet, lyrikken og dramaet. Dette Alvoret er ikkje redd for å nytte det han held fram som reduserande latterformer, slik som parodien og ironien. Desse tilsynelatande motstridande sidene hjå mennesket høyrer begge til i den heilskaplege verda, ei verd der latteren og Alvoret sameksisterar og går i ein annan. Latteren var «*den annen sannhet om verden*» (s. 61), ei sanning som opna seg gjennom latteren og leiken: «Latteren renser Alvoret for dogmatisme, ensidighet, forbenethet, og for fanatisme og alt kategorisk. Videre, for alle elementer av skrekk eller skremsel, for dominerende didaktiske trekk, naivitet og illusjoner, for dårlig endimensjonalitet og entydighet og endelig for tåpelig skrikeri» (s. 106).

Ikkje berre latteren, men også smilet var ein del av denne latterkulturen. Det spontane og lattervekkande smilet passa ikkje inn i geistleg etikette, noko St. Jean-Baptiste De La Salle (1990, s. 25) gjorde klårt i reglane for anstendig kristen levemåte i 1703:

«There are some people who raise their upper lip so high or let the lower lip sag so much that their teeth are almost entirely visible. This is entirely contrary to decorum, which forbids you to allow your teeth to be uncovered, for nature gave us lips to conceal them». (s. 25, 1990)

Dette smilet som uttrykker spontan og ukontrollert glede var eit karnevalesk smil, og det blei rekna for å vere hedonistisk og vulgært og stod i motsetnad til det kontrollerte arkaiske smilet. Under renessansen var latteren derimot sett på som eit atterføddande, positivt og skapande prinsipp. Den tvtydige og universelle latteren som Bakhtin skildrar, utfylte Alvoret og skapte ein heilskap, og slik vart også latteren og det muntre sin funksjon i kulturen og i litteraturen i perioden.

### *Vilkår for latteren*

Ein føresetnad som ligg til grunn for oppbrotet av alvorret og for at noko vert oppfatta humoristisk, er brotet med konvensjonar og det lovpålagde. For den franske intellektuelle Georges Bataille handla latteren om at det kjende og stabile plutsleg forsvinn frå oss. Dette heng saman med det han kalla for overskridinga, der ein for ei stund får høve til å erfare seg sjølv i inderlegheit, ved å miste seg sjølv som samfunnsmessig vesen, og ein av desse inderlegheitsrelasjonane er den humoristiske, «der vi blir ført av sted på lystighetens flod» (Buvik, 1998, s. 74).

Eit vilkår for ei slik overskriding er medvitet om dei tabu og forbod som det samfunnsmessige er fundert i (Buvik, 2005, s.88). Maktposisjonen som til dømes kyrkja har avgjer kva humoristisk verdi den eventuelle satiren og parodien som tar fatt i dette får. Det vil seie at ein treng tydelege institusjonar for at denne typen komikk skal ha slagkraft. Maria Lypp (referert i Cross, 2011, s. 123) hevdar at dagens liberale samfunn har mindre å opponere mot, og at ein difor manglar autoritetar som tidlegare var eit naturleg mål for satire og parodi. Difor vil det karnevaleske; å snu noko på vranga, velte om på hierarki, endre maktstrukturar og gjere noko alvorleg om til latter, verte sett inn i andre rammer i dag.

#### ***2.2.1.1 Karnevalesk barndom og barnelitteratur***

Synet på barndom i dag viser ei endring i maktstrukturane mellom vaksne og barn. Det har tidlegare eksistert ein økonomisk og kjenslemessig maktbalanse som har blitt forskuva i siste halvdel av 1900-talet. Foreldremyndigheita har gradvis vorte mindre, og barn krev å få tidlegare tilgang til den vaksne verda (Cunningham, 1996, s. 198). Barns opponering mot normer og reglar fastsette av vaksne, og deira leik med konvensjonar, er ein kjend del av barns kultur. Dette poengterer også Maria Øksnes (2010) idet ho trekker parallellar mellom barns vere- og tenkemåte og Bakhtins karnevalismeteori;

«I stedet for å følge linjer som allereie er etablerte, utfordrar barna disse og beveger seg lekent ut i det ukjente og risikofylte. Ifølge Bakhtin får karnevalet oss, på en måte som kan minne om hvordan barn leker og tuller med tingenes orden; hvordan de snur ting på hodet, vranger innsiden ut og utsiden inn, til å oppdage at sannheter er relative og at verden er åpen og fri». (s. 163)

Øksnes (referert i Solli, 2011) understreker korleis «barn skaper sin egen latter – eller flirekultur på siden av det offisielle alvor som preger mange pedagogiske institusjoner for barn», og ho poengterer vidare kor viktig det er at barna får rom til å skape desse

karnevaleske stadene. Endringa i maktstrukturane mellom barn og vaksne, og den karnevaleske motstanden som finst i barnekulturen, kan også sporast i litteraturen. Nyare litteratur har ein sterk lojalitet til barneperspektivet, og med pedagogiske grunntankar som framhevar det aktive og medbestemmande barnet, er det no meir rom for dei karnevaleske stadene Øksnes omtalar. Bøkene har ein tydelegare bruk av humor, og estetikken fokuserer i større grad på det ubehagelege, urovekkande og fråstøytande. Dette er særskild synleg i bildebøkene som utnyttar to modalitetar. I artikkelen «Å løfte på skjørtet til en uskyldig sjanger» har Kjersti Lersbryggen Mørk (2004) sett på bildebøkene *Den store røde hunden* (1996) av Erlend Loe og Kim Hiorthøy, *Arkimedes og brødskiva* (2000) av Hans Sande og Gry Moursund og *Konglesugeren* (2004) av Bjørn Rørvik og Per Dybvig med fokus på makt, kropp og mat. I lesinga av desse bøkene konkluderer ho at det «under bildebokas sukkersøte skjørt skjules iblant både erotiske rovdyr, hårete bollemager og et grisedansk sugkort». Det Bakhtin (2003, s. 33) omtalar som det ‘fysisk-kropplege prinsippet’; ei utforsking og vektlegging av kroppens funksjonar og drifter, er sterkt til stades i barnekulturen og i barnelitteraturen, og dette er også i tråd med Mørk sine funn i dei nemnde bildebøkene.

I middelalderen var karnevalet ei markering av ««underlivets» gleder, en hyllest av forestillinger knyttet til det konkrete; kroppen, det populære, det groteske, det vulgære og spesielt døden» (Øksnes, 2010, s. 172). I dag er karnevalet sett inn i ein annan kontekst som er sterkt knytt opp mot leiken. Det er i den samanhengen viktig å merke seg korleis leik alltid vil «ha et mangfold av meninger og vi vil stadig finne nye tolkninger av den som kan utfordre tradisjonelle og konvensjonelle forståelser. Lek har ingen essensiell eller endelig mening; den vil alltid være mottakelig for dekonstruksjon (jf. Derrida)» (s. 203).

I boka *Language and ideology in children's fiction* trekker professor i engelsk John Stephens (1992, s. 121) fram karnevalistisk barnelitteratur som stiller spørsmål ved rådande haldningar i den offisielle kulturen, der det kan trekkast parallellar til karnevalets funksjon under middelalderen. Stephens delar denne litteraturen inn i tre kategoriar. Den første er bøker som lar karakterane få ein pause frå restriksjonar i samfunnet, men som inneheld ei trygg returnering til det normale tilværet. Den andre typen bøker vil snu opp ned på rådande normer og tankesett, til dømes ved å verdsette svakheit høgare enn styrke. Den tredje kategorien er bøker som utfordrar sosiale autoritetar, normer knytt til oppførsel og moral.

Stephens har i tillegg funne generelle karnevalistiske trekk som går igjen i alle dei tre kategoriane (s. 122). Dette omfattar mellom anna den signifikante plassen Bakhtins ‘fysisk-

kroppslige prinsipp' har fått i barnelitteraturen. I mange barnebøker har måltidet ein sentral plass i sosialisering, medan dei karnevaleske tekstane har eit anna motiv; «The carnivalesque children's feast – whether 'midnight feast' or birthday party or food-fight – celebrates a temporary liberation from official control over the time, place and manner in which food is consumed» (s. 123). Vidare er seksualitet ofte omskrive til det nakne, medan avføring både har ein direkte plass i litteraturen og ei overført tyding knytt til det å bli skitten og gjørmete.

Eit velkjent døme på det karnevaleske i barnelitteraturen er å finne i Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945). Den folkekjære litterære karakteren Pippi representerer det opprørske «djevelfrøet» som er fri for autoritetar. Utand og med ville idear har ho fysisk og psykisk styrke og utøvande makt i forhold til dei rundt seg, ei makt ho nyttar rettferdig og på antiautoritært vis. Pippi bur åleine utan vaksne kontrollinstansar, og dette resulterer mellom anna i mange karnevaleske måltid som strir mot vaksen og sosialisert etikette. I dette litterære universet er alt lov; snop til alle tider, kakemåltid i treet og pepperkakebaking på golvet.

### **2.2.2 Surrealisme og oppløyste konvensjonar**

Litteratur for barn og unge inneheld også stadig fleire surrealistiske element. Dette kjem særleg til uttrykk i bildebøker der formidlinga skjer gjennom to modalitetar og i samspel mellom desse. Det visuelle kan til dømes forsterke surrealismen formidla i teksten, eller så kan nettopp brotet mellom det verbaltekstlege og visuelle innhaldet vere det som bringer fram det surrealistiske.

Tone Birkeland og Frøydis Storaas (1998, s. 177) hevdar at ein i bildebøker finn ein mild humoristisk-poetisk versjon av surrealisme. Surrealisme i dag er etterdønningar og inspirasjon henta frå eit avantgardemiljø som vaks fram i Paris etter den første verdskrigen. Forløparane til surrealismen, dadaistane, var i likskap med surrealismen opptekne av å avvise falske og hyklerske haldningar i kulturen. Den skarpe kritikken skulle forme dadaistane sitt uttrykk der alt stod fram som meiningslaust og sjokkerande. Utstillingar og arrangement var prega av svart humor og absurditetar. Eit felles grunnlag for dadaistane si verksemd var «den svarte humoren og latteren: De mest alvorlige ting ble latterliggjort på en satirisk måte» (Paulsen, 1999, s. 14).

I motsetnad til karnevalismen som til dels vaks fram som ein folkeleg latterkultur, oppstod surrealismen derimot som ei revolusjonær rørsle som gjorde krav om å bli teken på alvor, og målet var å ta eit oppgjær med realismen. Andre Bretón la grunnlaget for surrealisme-teorien

med verket *Surrealist Manifesto* (1924), og sterkt påverka av Freuds psykoanalyse la han fram følgjande definisjon på surrealismen som: «Ren psykisk automatisme som middel til å uttrykke muntlig eller skriftlig eller på hvilken som helst annan måte tankens egentlige virkemåte. Tankens diktat, unndratt enhver fornuftskontroll og enhver estetisk eller moralsk beskjeftigelse» (Fløgstad, 1980, s. 107). ‘Automatismen’ skulle gjere språket til undermedvitnet tilgjengeleg, og i motsetnad til det nemnde negativitetsprinsippet rådde tanken om at alt kan språkleggjerast (Buvik, 1998, s. 24). Med eit revolusjonært utgangspunkt, skulle surrealismen løfte fram verdiane i eit egalitært samfunn og fungere som eit oppgjær mot samfunnets autoritetar, den konvensjonelle logikk og den økonomiske orden (s. 22).

Sosiologen og filosofen Theodor Adorno (1992) tok avstand frå forflatinga av surrealismen til ein psykologisk draumeteori. Surrealismens metode heng saman med det umedvitne; draumar skal tumle med røyndomens element. Det empiriske tilværets spelereglar og logikk trer ut av sine rammer (s. 67). Surrealismen erobrar fantasiar;

«men ikkje det umedvitne subjektets invariante, historielause fantasiprodukt, dette som den konvensjonelle oppfatninga gjerne vil nøytralisere det til. Tvert imot er det historiske fantasiar, det subjektets inste blir klår over seg sjølv som subjektets utvendige, som etterlikning av noko samfunnsmessig-historisk». (s. 70)

Likevel skulle det vere «tilgjengelighet for tilfeldigheter, for det ubevisste og for impulser som kom innenfra gjennom drømmer, mareritt og fantasier», altså hevda Adorno at det umedvitne aldri er fullstendig lausrive frå historisk tid og verdier som samfunnet er tufta på.

### ***2.2.2.1 Surrealismen i barnelitteraturen***

Surrealismen er også framtrekkande i barns leik og fantasi, og lenge vart det hevda at evna til å uttrykke usensurerte impulsar var ei evne berre «barn, «primitive folk» og de som er psykisk syke, fortsatt hadde.» (Paulsen, 1999, s. 16). Brit Paulsen (1999) ser likskapen mellom surrealistens uttrykk og barns veremåte. Denne moglege likskapen koplær ho til fire grunnleggande aspekt: Leiken, draumen, kreativiteten og kjenslene. Det er i leiken at barnet kan «vende og dreie realiteter – det er i leken at fantasien kan gå langt over alle grenser», og slik «river barnet tilværelsen i biter og prøver dem ut på nytt» (s. 52). Som Paulsen påpeiker er dette i tråd med surrealismens leik og utprøving av røynda der ein tar nokre element og set dei saman på nye måtar slik at dei skapar ei ny meining i heilskapen. Birkeland og Storaas (1998, s. 175) viser til at surrealisme i bildebøker for barn og unge blir stadig vanlegare, og dei antydar ein samanheng mellom surrealismen og barns tankegang der «alt går an». Som eit

resultat av dette barneperspektivet oppstår det ein mildare, humoristisk-poetisk surrealisme i barnelitteraturen. Sjølv om surrealismen i utgangspunktet ikkje er humoristisk, så kan det i møte med det uventa og overraskande oppstå ei surrealistisk form for humor som grunnar i brotet med det konvensjonelle.

Elina Druker (2009, s. 156) koplar surrealistiske illustrasjonar til draumen, det ukontrollerte og leiken, men det kjem også til uttrykk i framstillinga av det kjende som avvikande og underleg. I tråd med dette påpeiker Birkeland og Storaas (1998, s. 174) korleis objekt som ein kan kjenne att ofte er plasserte i miljø der dei logisk sett ikkje høyrer heime, og ofte er det eit skarpt lys over bilda som fjernar mildnande luftlag og gjer det meir draumeaktig. Litteratur som har vorte kopla til surrealismen og dadaismen, men som på same tid skil seg frå desse rørsleane, finn ein derimot under den litterære sjangeren nonsenslitteratur, ein sjanger som lenge har hatt ein sentral plass i litteratur for barn.

### **2.2.2.2 Nonsenslitteratur**

Det var ikkje før på 1920-talet surrealismen fekk sitt verkelege oppsving i kunst og litteratur, men «förfreudianska fantasi- och nonsensvärldrar hos författare som Lewis Carrol eller Edward Lear» (Druker, 2008, s. 156) fanst alt midt på 1800-talet. Begge er dei rekna for å vere nonsenspionerar. Litterær nonsens er ein sjanger, og den reine nonsens består ifølgje Wim Tigges (1988) av fire essensielle element; «an unresolved tension between presence and absence og meaning, lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis, stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature» (s. 55). Birkeland og Mjør (2012, s. 23) trekker også fram den leikande haldninga til språket, samtidig som tekstane har motiv knytt til omgrepet 'mundus inverdus', ei omvendt verd der alt går an. I Noreg utmerka *Trollkrittet* (1948) av Zinken Hopp seg som den første nonsensboka. Seinare etterfølgde av diktsamlingar skrivne av Inger Hagerup og André Bjerke fekk sjangeren raskt eit sterkare rotfeste i norsk barnelitteratur (s. 24).

Noreg kom likevel seint på bana, for Lear, den britiske illustratøren og forfattaren gav ut boka *A book of nonsense* allereie i 1846. Vidare følgde bøkene *Nonsense songs, stories, botany and alphabets* (1871), *More nonsens* (1872) og *Laughable lyrics* (1877). Julie Cross (2011, s. 97) si inndeling av nonsenslitteraturen i «Classic Nonsense» og «New Wave Nonsense» skil seg frå Tigges si skildring av den litterære nonsens. Cross hevdar at Lear høyrer til den klassiske tradisjonen der kognitive humorformer som parodi og satire er kombinert med lågare

humorformer som karikaturar og slapstick. Dei klassiske nonsenstekstane sin kombinasjon av ulike humorformer gjer at lesaren møter humor som krev ulik grad av kognitiv utvikling. Klassisk nonsenslitteratur tar også i bruk poetiske konvensjonar og inneheld i mange tilfelle ein språkleik i verseform (s. 98). I tråd med denne språkleiken møter ein nonsensverda i Lear sine tekstar gjennom limericks og tilhøyrande illustrasjonar. Slik er også Lears framstilling av alfabet og botanikk bygd opp, og dermed oppstår det i tillegg ein satirisk humor kring faglitterære tekstar og fagtermar. Cross hevdar at Lear sine tekstar inneheld «much low humor, such as slapstick and farce, mixed with the surreal, the absurd, and the higher humor of advanced wordplay and the logic of argument» (s. 103). Her syner Cross kor uåtskiljelege omgrepa nonsens, surrealisme og det absurde er.

Tigges (1988) har derimot eit klårare skilje mellom omgrepa, og sjølv om han ser likskapar, uttrykker han klårt korleis surrealisme, dadaisme, det absurde, nysgjerrigheit, fantastisk og det groteske skil seg frå nonsenslitteraturen ved å mangle minst eitt av dei fire nemnde kjenneteikna på litterær nonsens. Nonsens kan til dømes innehalde surrealistiske trekk, men Tigges kommenterer at det likevel skil seg frå surrealismen ved at nonsenslitteraturen er meir open. Dadaismen er i større grad open for fråværet av meining, men skil seg i sin opposisjon mot språk og logikk (s. 123). Det absurde kjem nærast i fråværet av meining og kan reknast som ein del av mykje nonsenslitteratur. Det skil seg likevel ved å vekke emosjonar, på same måte som det groteske: «The grotesque not only avoids beauty, but it evokes ugliness, including all the emotions (disgust, pity, fear) associated with it» (s. 114). Tanken på at alt det forferdelege er ekte, medverkar også til å ekskludere det groteske frå nonsens. Like fullt har det groteske nokre trekk til felles med nonsenslitteraturen. Til dømes i form av overdriving og døden som frekventert tema, men også i den vanlege kombinasjonen av det dyriske og det menneskelege (s. 112), som også Bakhtin (2003, s. 91) reknar som ei av dei eldste og mest karakteristiske formene for det groteske.

Etter Cross si inndeling av nonsenslitteraturen inneheld «New Wave Nonsense» trekk frå den klassiske nonsenslitteraturen, som til dømes språkleik og i bruken av ord med dobbel meining (s. 124), men i kontrast til Tigges hevdar ho at nyare nonsenslitteratur for barn legg større vekt på det groteske, sjokkerande og overdrivne. Cross argumenterer vidare for at den nye litteraturen er nærare barneperspektivet, og i tillegg syner ein obskøn type humor den skatalogiske (relatert til avføring) vendinga i nonsenslitteratur for barn (s. 121). Ein slik humor syner klåre parallellar til det karnevaleske og Bakhtins 'fysisk-kropplege prinsipp'



idet litteraturen går i retning «surreal, comic bodily realism and gross appetites» (Cross, 2011, s. 117). Som påpeikt er det ikkje lenger like tydelege institusjonar å opponere mot, noko som kan ha medverka til å utvikle nonsenslitteraturen og gjort den meir mottakeleg for karnevaleske innslag om ein skal tru Cross: «Contemporary nonsense resolve around ‘friction’ and rebelling against the accepted bounds and decency of adult ‘civilized’ society» (s. 123). Andre medium ser også ut til å ha påverka denne glidande overgangen mellom nonsenslitteraturen og det karnevaleske. Eit døme er humorprogrammet Monty Python som på 1970-talet parodierte kristendommen, og som laga humor ut av kroppslege funksjonar og fråsande menneske. Sjølv om det var mynta på eit vakse publikum, så bidrog det til ei endring i åra som følgde der slike element gradvis fekk innpass i litteraturen, også for barn. Nonsenslitteraturen gjekk frå det Cross (2011, s. 118) peiker på som surrealistisk og absurd og i retning av det surrealistiske, kroppslege og groteske, men likevel med stadig mindre vekt på den satiren som Monty Python sine sketsjar var fundert på. I nyare nonsenslitteratur er satiren i staden bytt ut med den sterkt representerte svarte humoren som i større grad rettar seg direkte mot barnelesaren (s.131).

### **2.2.2.3 Karikaturtradisjonen**

I karikaturtradisjonen kan det trekkast parallellar til surrealismetradisjonen som er skildra ovanfor, ettersom det karikerte er ei forvrend og overdriven framstilling av røynda. Strekteikninga fekk raskt eit humoristisk fotfeste, og ifølgje Mjør (2015) er «den raske streken organisk knytt til humor» (s. 51). Ho poengterer vidare at eventyr- eller fabelforteljingar frå starten av har vore sterkt knytte til denne teiknestilen, ein strek «med innslag av humor, overdriving og overskriding av realismen» (s. 51). Av norske samtidsillustratørar med ein humoristisk strek «over et spekter frå det «lune» til det «spinnville»», viser Mjør mellom anna til Anna Fiske, Gry Moursund og Per Dybvig.

Bruken av overdriving og karikatur er ein tendens som utfaldar seg i moderne barnebøker og den er ofte kombinert med ein naiv og noko barnleg teiknestil (Birkeland & Storaas, 1998, s. 30). I Noreg gjorde tradisjonen sitt inntog i bildebokas kunsthistorie i mellomkrigstida med sterk påverknad frå yrkesteiknarar med tilknytning til aviser og reklame (s. 50). I mange tilfelle har bruken av karikaturar eit satirisk føremål. Denne bruken av teiknestilen har historisk eit sterkt rotfeste, og den viser seg framleis gjeldande i dag; sjå til dømes på avisenes satiriske teikningar av politikarar og dei omstridde Muhammad-karikaturane. Like fullt er teikneuttrykket ofte brukt som humoristisk verkemiddel åleine. Nina Goga (2011) definerer

karikaturteikningar på følgjande måte: «Å karikere er å fordreie og forvrengje ved overdreven, overlesset eller forstørret framstilling av den eller det som er emne for karikaturen. Effekten av en karikatur er som regel ment å være komisk eller satirisk» (s. 94). Vidare skildrar Goga det forvrengte som skeivt og vridd ut av naturleg stilling, og resultatet vert dermed «rart, utradisjonelt, ikke-kontrollert» (s. 94).

Karikerte kunstuttrykk oppstod allereie på 1600-talet, men det var først på 1840-talet karikatur- og skjemt-teikninga fekk eit sterkt rotfeste i England og Tyskland – også i barnelitteraturen. Som nemnt var Edward Lear tidleg ein del av denne tradisjonen. I Tyskland vart det utgjeve eit anna kjend verk der bruken av karikatur stod sterkt, nemleg Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* frå 1844 (Rhedin, 1992, s. 46). Her vart bildeboka som medium nytta til samtidskritikk, og gjennom barneperspektivet vart boka oppfatta som ein direkte satire av vaksne si oppseding av barn og deira moralske formaningar, og «strax före mitten av 1800-tallet började således barnlitteraturen frigöra sig ur den moraliserande pedagogikens och den sentimentala barnskildringens grepp genom satiren (i texten) och karikatyren (i bilden)» (s. 46).

Ved å vrenge på realitetane oppstår det ein komikk som knyter teiknestilen til ein lang tradisjon av politisk eller sosial satire. Karnevalismen ville bryte ned kyrkja sitt alvor gjennom høgtidsfest og parodilitteratur. På same måte søker all satire å bryte med alvoret og kommentere den overordna makta i samfunnet, anten satiren er religiøs eller politisk. Dette finst det også døme på i nyare bildebøker for barn, som til dømes Ragnar Aalbu sin politiske satire i *Opp og frem 1945* (2013), ei humoristisk bildebok som skildrar den andre verdskrigen og etterkrigstida i Noreg. Den inneheld mellom anna karikaturteikningar av Adolf Hitler og Vidkun Quisling, og boka fungerer som ein samfunnssatirisk kommentar til den historiske tidsepoken. Eit anna døme er *Pappa er sjørøver* (2011) av Hans Sande og Silje Granhaug. Boka inneheld ein tydeleg Israel-kritikk i framstillinga av karikerte israelske grensesoldatar. Soldatkarikaturen skal ifølgje Mjør «lesast som meiningsytring, latterleggjering er intendert» (s. 58), og ho viser til sosialemiotikaren Theo van Leeuwen for å underbygge karikaturens ofte underbygde meining; «cartoons are taken as visual ‘opinions» (referert i Mjør, 2015, s. 58). Vidare trekker Mjør fram to sentrale poeng i forhold til bruk av karikaturar i ei bildebok som omhandlar ei politisk sensitiv konflikt. For det første kan ikkje karikaturens politiske kontekst rekne med å få like rask aksept i ei bildebok for barn. For det andre kan illustrasjonsstilen reise spørsmål om bildebokas etos, logos og patos (s. 58).

## 2.3 Kontrasterande estetikk

### 2.3.1 Det skjønne og det sublime

Spenninga mellom det muntre og det alvorlege i bildebøker kan også drøftast med utgangspunkt i kriterium for estetisk kvalitet. I *Aesthetica* (1750) omtalte Alexander Gottlieb Baumgarten det estetiske som 'det skjønne'. Lik Immanuel Kant anerkjende Edmund Burke derimot både 'det skjønne' og 'det sublime' som estetisk kvalitet, men i motsetnad til Kant som hevda at den sublime kjensla er ei transcendental erfaring, så hevdar Burke at den sublime kjensla er ei fysiologisk og kroppsleg erfaring. Kva som kan bringe fram ei kjensle av det skjønne og det sublime er gjennomgått i detalj i hans estetiske hovudverk *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful* (2008) som opphavleg vart utgjeven i 1756. Goga (2011, s. 90) oppsummerer i sin lesnad korleis Burke knyter det skjønne til behag, sårbarheit og kjærleik, men vel så mykje til melankolien. Det skjønne er uttrykt gjennom det lyse, balanserte og delikate. På den andre sida finn ein det sublime; det skakande, mørke, kompakte og dystre. Dette syner korleis det skjønne er fundert i behag, medan det sublime spring ut frå smerte.

Andre kjelder til det sublime er «det obskure, så som natt, spøkelses og gjenferd; alt generelt fravær, som savn eller mangel, tomhet, mørke, ensomhet og stillhet» (Bale, 2009, s. 91). Frykta er å kunne føresjå smerte og død, og det som er frykteleg eller dreier seg om noko frykteleg, er kjelde til det sublime (Burke, 2008, s. 34). Burke (s. 40) trekker fram at frykta og skrekken ikkje må presse seg for hardt på om den nødvendige kjensla av lette skal oppstå, og derfor «kan kunstneriske fremstillinger, som tragedien, være sublime. Smerten er til å holde ut. Det er når ideen om smerte, pine og fare iscenesettes og dermed kommer på tilstrekkelig avstand, at lettelse kan fremkomme» (Bale, 2009, s. 91). Kjensla av lette, eller det Burke (2008, s. 36) kallar for «delight», er eit resultat av bortfall av smerte eller fare. Det er ei sublim kjensle som ikkje må forvekslast med det skjønne behaget.

Spesielt for Burke er det å sjå smerte og lette som kjensler som flyt over i kvarandre i staden for å vurdere desse kjenslene som motsetnadar. Det skjønne har derimot ikkje ei slik overlapping, og det kan berre knytast til dei kvalitetane ved gjenstandar som framkallar ei kjensle av kjærleik (Bale, 2009, s. 90). Eittersom kjensla av det skjønne og det sublime ifølgje Burke er erfaringsavhengig, så vil dei vekke ulike kjensler gjennom historisk og annan variasjon (s.91), og kva som vert vurdert som skjønt eller sublimt vil såleis endre seg over tid.

### 2.3.1.1 Estetisk vurdering av bildebøker

Bildebøker sin estetikk kan som nemnt vurderast utifrå to modalitetar; den verbaltekstlege og den visuelle. I artikkelen «Det sublime og det skjønne som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk» undersøker Goga (2011) eit breitt utval kritikkar knytt til dei to bildebøkene *Eg kan ikkje sove no* (2008) av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter, og *Arkimedes og brødskiva* (2000) av Hans Sande og Gry Moursund. Goga hevdar at gjennom ei felles forståing for estetisk kvalitet gjer meldarane medvite eller umedvite vurderingar som er forankra i det skjønne eller det sublime som estetisk kvalitet (s. 90).

*Arkimedes og rulletrappa* (2000) blir vurdert etter kriterium for sublim kunst. Boka er oppfatta som rar, stygg og grotesk, men også som estetisk vellukka: «Vi kan kanskje si at kritikerne oppvurderer det stygge i sine vurderingar, og det som skaper det stygge, ifølge kritikerne, er det utradisjonelle og anarkistiske, det karikerte, det rare, det burleske og det groteske» (s. 92). I dette oppstår også humoren, og Goga stiller her eit essensielt spørsmål knytt til den nærverande humoren og funksjonen den kan ha:

Er det humoren som gjør møtet med galskapen, det skremmende og det rare utholdbar og som igjen bevirker at leseren (barnet) ikke går til grunne i bildeboken, men får sin selvpoppoldelsesdrift styrket? Gjør humoren det groteske mindre skremmende, og er det årsaken til leserens opplevelse av lettelse eller *delight*». (s. 93)

Her nyttar Goga Burke sitt omgrep «delight» og stiller spørsmål ved om det er nettopp denne kjensla som gjer at frykta og skrekken ikkje trykker for hardt på. Goga konstaterer vidare at det grenselause, ikkje-kontrollerte og det utamde er hovudmoment knytt til det sublime i Burke sin forstand, og dette er moment som heng saman med funna gjort i meldingane av bildeboka *Arkimedes og rulletrappa* (s. 93). Her er det nytta karikaturelement, og dette kan koplast til oppfatninga av det sublime i kunsten som noko plutselig med raske vendingar. Den burleske og frigjerande humoren som oppstår kan dermed, slik Goga hevdar, koplast til Burke sitt omgrep «delight», altså kjensla av lette.

Bildeboka *Eg kan ikkje sove no* (2008) er på den andre sida vurdert etter Burke sine kriterium for det estetisk skjønne, og den er i sin heilskap omtalt som vakker, sober og poetisk (s. 95). Torseter sine illustrasjonar er sterkt vektlagde, og i boka som omhandlar døden er kritikarane samstemte i at desse illustrasjonane bidreg til å underbygge ei sår, melankolsk og mollstemt stemning. Goga poengterer korleis «Det skjønne er det som framkaller kjærlyghet; og skjønnhet i nød er den mest tiltrekkende» (s. 97). Med utgangspunkt i dette legg Burke i tillegg vekt på det skjønne knytt til små dimensjonar, og dette speglast til dømes i bruken av

diminutivane 'darling', omsett til 'lille kjære'. Det skjønne kan også ha kurver der det er vanskeleg å peike på begynnelse og slutt, og dette er i tråd med det skjønne i musikk og i det som taktilt er mjukt (s. 97). Goga konkluderer med at det skjønne kan koplast til noko mollstemt og melankolsk, medan det sublime kan knytast til ei kjensle av lette eller fryd. Det kan difor trekkast parallellar mellom det sublime og den frigjerande latteren som Thielst (2001, s. 275) skildrar, ein type latter som spring ut frå ei form for alvor eller smerte, noko som vert behandla etter kvart.

Ulike estetiske uttrykk, ulike tekstar og møte mellom desse i bildebøkene gjer erfaringar som påverkar lesarens forventning og modalitetsvurdering. Dette kan på sikt medverke til å skape ei forventning om ein koherens mellom visse illustrasjonsteknikkar og teksttypar, noko som gjer at det over tid oppstår forskjellige typar bildebøker. Goga si kartlegging av bildebokmeldingar underbygger korleis lesaren møter og har estetiske forventningar til det som tilsynelatande står fram som to ulike bildebokvariantar; ei karikert, rar og stygg bildebok, og på den andre sida ei vakker, poetisk og melankolsk bok. Altså dreiar det seg om den estetisk sublime bildeboka, mot den skjønne. Ifølgje Burke vil ein kunne finne kombinasjonar av desse aspekta i det same kunstverket, men det er til gjengjeld ikkje mogleg utan å svekke verknaden det skjønne eller det sublime har på kjenslene når dei opptrer åtskilte (2008, s. 124).

Bokmeldingane støtter opp om dei konvensjonane og tendensane Birkeland og Mjør (2012, s. 86) presenterer, der nokre litterære teksttypar er kopla saman med visse illustrasjonsteknikkar. Her utmerkar to tendensar seg; den eventyrleg-humoristiske bildeboktradisjonen og den meir erfaringsnære knytt til barns erfaringsrammer. Den erfaringsnære bildeboka vil liggje nærare eit realistisk visuelt uttrykk, og her nyttar verken ord eller bilde seg av eventyr- eller humorkodar. Den førstnemnde tendensen, tekstar som inneheld eventyrkodar og fantastikk opnar i større grad for valet av eit meir estetisk sublimt uttrykk prega av overdriving, karikering og humor. Her er det ofte nytta teikningar som kombinerer realisme, karikatur og vitseteikning. Over tid har desse tendensane gjort det mogleg å definere ulike bildebokvariantar. Det interessante er kva som skjer når det humoristiske og estetisk sublime møter tekstar som ikkje nødvendigvis inneheld eventyrkodar og fantastikk, men som representerer «det verkelege» - slik som døden.

## 2.4 Humorens form og funksjon

### 2.4.1 Ulike humorformer

Humor for barn kan på lik linje med humor for voksne delast inn i lågare og høgare, meir sofistikerte humorformer. Lågare former for humor er knytt til emosjonar og affekt, medan høgare rangerte humorformer i større grad stiller krav til kognitive evner. Ei slik inndeling gjer Julie Cross (2011) i boka *Humor in contemporary junior literature*. Slapstick og visuell humor er kategorisert som dei lågaste formene for humor. Etersom barn er sterkt visuelt orienterte er dette ein type humor som har sterk appell til barn, og difor er også låge og burleske former som overdriving, karikering og det groteske ofte knytt til humor for yngre. Nonsenshumor, ordspel og leik med språket er også sentrale delar av humoren i ung alder, og desse medverkar til barnets utvikling mot meir sofistikerte former (s. 11).

Former for humor som krev eit høgare nivå i emosjonell og kognitiv utvikling er mellom anna parodi, ironi, satire og det burleske. Ein litterær parodi er ein karikatur eller satire av eit kjent litterært verk, ein forfattar eller ein sjanger med humoristisk siktemål. I parodien fungerer overdriving, karikering og det groteske som burleske verkemiddel som har eit latterleggjerande føremål. Bakhtins (referert i Rose, 1993, s. 282) definisjon av den karnevaleske parodien er at det er ein komisk travesti, eit komisk og absurd vreggebilde av eit orginalverk. Den postmoderne definisjonen på parodien har endra seg og inneber i større grad det metafiksjonelle og intertekstuelle, i tillegg til det humoristiske (Rose, 1993, s. 282). I satiren som er eit kjent verkemiddel i parodien, vert det nytta sarkasme og overdriving som eksponering og kritikk retta mot eit fenomen, og det fungerer slik som ein sosial eller politisk kommentar. I følgje Peter Thielst (2001, s. 223) rettar satiren seg for det meste mot sentrum, makthavarane og den veletablerte ordenen.

Ein tekst kan innehalde både låge og høge former for humor, og dei ulike formene går i mange tilfelle over i kvarande. Til dømes kan bruk av karikaturar føre til ei lågare humorform dominert av slapstick (Cross, 2011, s. 173). Det finst også ulike grader av den same humorforma, slik det finst høge og låge former for ironi, der sarkasme til dømes er oppfatta som ein låg bruk av ironi. I meir normbrytande bruk av humor er ofte ulike typar ironi sterkt representerte, og bruken varierer frå denne låge ironiforma sarkasme til «the relatively «stable irony» of dramatic irony, to complex, philosophical issues concerning the adoption of a «comic spirit» to life» (s. 169).

I mange tilfelle kan det vere humorformene framfor tabua og innhaldet i bøker som gjer at dei kryssar barnelitterære grenser. Åse Marie Ommundsen (2010) stiller spørsmål om bruken av intertekstuelle referansar og høgare humorformer i barnelitteraturen: «Grensen for det barnelitterære feltet går der hvor barna ekskluderes. [...] Litteratur som forventer en voksen forforståelse er voksenlitteratur» (s. 202). Her oppstår det utfordringar knytt til sofistikerte humorformer som satire og parodi. Ommundsen hevdar at Erlend Loe si bok *Knutby* (2008), som er ein satire knytt opp til Knutby-saka i 2004, bevegar seg vekk frå det som kan kategoriserast som barnelitteratur. Ho understrekar at dette ikkje er grunna den utfordrande tematikken, men fordi det må vere ei grense for kor langt ein kan dra bruken av den doble stemma. Barn har ikkje kjennskap til det som var ei nyheitssak for fleire år sidan, og dei fleste vil heller ikkje ha innsikt i alle dei religiøse referansane. Difor hevdar Ommundsen at barn vert ekskluderte frå den satiriske budskapet boka er fundert på (s. 200).

Ann Sylvi Larsen og Beret Wicklund (2013) tilbakeviser derimot dette og legg i staden vekt på at dette er ein karnevalistisk satire, der det sterkt karnevalistiske innhaldet appellerer direkte til barn. Satiren er retta mot religiøs fanatisme, og dei seier følgjande om den barnlege lesarens moglegheit til å oppfatte dette: «Leseren blir oppfordret til å tenke selv, og dette er en satire som også barneleseren får med seg – selv om satiren ikke blir hovedsaken i barnelesningen» (s. 52). I motsetnad til Ommundsen konkluderer Larsen og Wicklund dermed med at *Knutby* appellerer til to heilt likeverdige lesarar der ulike sider ved boka vil verte vekta i lesinga. Om ein trekker store linjer er det her tale om ein karnevalistisk og antiautoritær lesemane mot ein satirisk og antireligiøs (2013, s. 53). I artikkelen vert det også vektlagt at barna kan oppfatte delar av satiren, og at kjennskap til Knutby-saka ikkje er vesentleg for lesinga.

#### **2.4.2 Svart humor for den yngre lesaren**

I kapittelet «Funny and fearful - The comic gothic and incongruity» tar Cross (2011) for seg korleis humor og det alvorlege, og attpåtil det groteske og burleske, er vevd saman og presentert i ulike typar litteratur for ei yngre målgruppe. I eit historisk perspektiv er samanknytninga av latteren og alvorlet som påpeikt ikkje eit nytt fenomen. Trass i dette har Vesten likevel framleis eit relativt rigid skilje mellom det humoristiske og det alvorlege, og denne samankoplinga har ikkje førekomme i barnelitteraturen i særleg grad før i nyare tid, om lag sidan 1990-talet.

Avril Horner og Sue Zlosnik (refererte i Cross, 2011) påpeiker at «the affinity between laughter and death is exploited in dangerous ways» (s. 186) i den svarte humoren. Denne humoren inneheld ofte spor av ironi og det groteske. Svart humor vert også kopla til nonsenslitteratur ettersom døden ofte er eit motiv der. Eller til det absurde, der ustabilitet og ei form for kaos er fellesnemnar. Svart humor oppstår gjerne i møte med absurditeten i sjølve livet, og humoren er i slike tilfelle tett knytt til livets og menneskets tilkortkoming.

Trass i at Traavik (2012, s. 77) hevdar at døden ikkje lenger er eit tabu i skjønnlitteratur for barn, kan det diskuterast om dei grenseoverskridande og originale framstillingane av temaet, eller bruken av humor i desse bøkene framleis er eit tabu. Nokre vaksne stemmer, anten det er litteraturkritikarar eller føresette, vil hevde at slik litteratur som inneheld utfordrande tematikk og svart humor ikkje eignar seg for barn, og slike bøker blir hyppig opphav til debatt som tar for seg «the innate «unsuitability» of black humor for children, typical of the protectionist paradigm of childhood that views children as being in need of insulation against the dark side of life» (Cross, 2011, s.192). Cross hevdar derimot at dette dynamiske forholdet mellom alvor og det muntre ikkje berre fungerer som «comic relief» (s. 167). I staden anerkjenner det lesarens kognitive kompetanse, utviklar kritisk tenking og lærer lesaren å kjenne att litterære former og mønster. I tillegg til å underhalde argumenterer ho for at slike tekstar gjennom ein humoristisk distanse til emnet gjer det mogleg for lesaren å utvikle ein intellektuell skepsis, og stille spørsmål knytt til tru og identitet (s. 172).

Som nemnt innleiingsvis i kapittelet finst det fleire bildebøker for barn der humor er nytta i bøker med døden som tema, og paradoksalt nok er det ein velkjend strategi (Beckett, 2012, s. 250). Med det formål å tilpasse litteraturen og skåne den yngre lesaren for eit dystert og alvorleg emne, men sjølv om mottakargruppa er barn og unge må det liggje meir enn distansierende og fråvikande faktorar til grunn for slike litterære val.

I møte med slike bildebøker er det interessant å studere kven denne humoren rettar seg mot. I nyare tid er skilnaden mellom humor for barn og humor for vaksne ikkje lenger like synleg, noko Alice Sheppard (referert i Cross, 2011) argumenterer for:

«The difference between children's and adolescents' humor is in its "self-reference" and "metaphorical interpretation", but in contemporary society, due, in part to a gradual acceptance of the emergent paradigm over the last thirty years or so, these more "grown up" aspects of texts, and indeed life, are, subconsciously at least, deemed by authors and critics as suitable for younger readers too». (2011, s. 170)



Dette syner ei utvikling innanfor barne- og ungdomslitteraturen som går i retning av at barnelesaren får møte eit breitt og autentisk litterært utval og vert teken på alvor. Slik blir litteratur også aktuell på tvers av aldersgrupper. I den litteraturen som Cross skildrar får alvorret plass i det komiske, og det komiske er representert i det alvorlege. Julia Kristeva (referert i Cross, 2011, s. 188) sitt verk *Powers of horror* (1982) syner korleis «objects of terror and horror not only provoke repugnance, but can also engage readers' interest, fascinating and attracting them». Ei slik begeistring og fråstøyting kan inntreffe samtidig. Dette kombinert med ulike humorformer som kan verke parallelt gjer lesaropplevinga kompleks og opnar for fleire moglege tolkingar.

Avslutningsvis freistar Cross å bryte ned etablerte dikotomiar knytt til humor: «Laughter of the mind versus laughter of the heart; “childish” humor versus “adult” humor; the “serious” versus the “non-serious”» (s. 196). Desse syner eit heilt forenkla syn på det totale bildet der motsetnadene går på tvers av kvarandre og sameksisterer. Litteratur for barn og unge kan dermed på same tid innehalde ulike typar humor, bringe fram ulik grad av latter og refleksjon, og omhandle humoristiske og alvorlege aspekt ved livet i det same litterære verket.

### **2.4.3 Fri, distanserende eller frigjerande latter**

Latteren kan ha ulike funksjonar og verke forskjellig knytt til tid og situasjon. Peter Thielst (2001, s. 272) har delt inn latterens domene i tre delar; Den frie, distanserende eller frigjerande latteren. Den frie latteren er knytt til leiken og den spontane latteren, og har ikkje noko motiv utover seg sjølv, lysta og fellesskapet. Denne latteren oppstår idet ein føler seg fri for blokkeringar, og den oppstår gjerne i eit kroppsleg fellesskap med andre menneske, anten det er i leik, eting, erotikk, arbeid, dans eller dramatik. Den frie latteren høyrer til menneskets mest opphavlege og spontane trekk. I tillegg til at latteren har ein positiv kroppsleg effekt, kan den frie latteren også ha som føremål å etablere fellesskap og tilhøyrse.

Den distanserende latteren nyttar humoristiske kompensasjonar for å vekke lyst og på same tid kamuflere eit alvor. Sjølvforsvaret vil dermed sikre ein mot tapet av seg sjølv. Det oppstår ei kynisk munterheit, og ironi er i denne samanhengen ei hyppig brukt humorform (s. 275).

Om den frigjerande latteren seier Thielst følgjande: «Det frigjørende grin vælger fremfor Alvorens protest og saglige oppgør den punkterende, løsslupne latter, som i ét hug skærer sig gennem absurditet, fremmedgørelse og undertrykkelse» (s. 275). Denne typen latter oppstår som eit brot med eit undertrykkande alvor, og det var slik den allereie omtalte folkelege

humoren oppstod, ein humor der karnevalet, narrespelet og det kroppslege stod sentralt. Den frigjerande humoren er offensiv og demaskerande, og går til angrep på etablerte normer og samfunnets maktinstansar. Denne typen latter har sitt utspring i smerten og alvor, og ikkje i leiken slik som den frie latteren. Her er det også mogleg å trekke parallellar til Burke sin teori om det sublime og det skjønne. Den eine typen latter er frigjerande ettersom den spring ut ifrå smerte og alvor og kan slik koplust til den sublime kjensla av 'lette'. Den distansierende lattertypen er også sublim idet den har ein kompensatorisk effekt, men utan den lettande kjensla. Den frie latteren kan i større grad sjåast i forhold til det estetisk skjønne, ettersom den spring ut ifrå leiken og kan tenkast å vere ein latter som uttrykker eit reint behag.

## Kapittel 3. Nærlesing av tre bildebøker

### 3.1 Lilla döden hälsar på

*Lilla döden hälsar på* (2011) er ei svensk omsetjing av boka *La visite de petite mort* (2004) skriven av den belgiske forfattaren og illustratøren Kitty Crowther. I Noreg er bøkene *Annie og Innsjøen* (2012), *Nederst i hagen* (2012) og *Den lille mannen og Gud* (2011) døme på nokre utgjevingar av bøkene hennar som alle er omsette til norsk av Henning Hagerup. *La visite de petite mort* (2004) er derimot ikkje omsett til norsk, og det trass i at boka har vorte varmt motteken i Sverige, der ho mottok ALMA-prisen i 2010.

Crowther går ikkje omvegar for å ta opp vanskelege emne, og mange av bøkene hennar omhandlar mørk og dystre tematikk som til dømes einsemd og død. Samtidig er bøkene hennar omtalte som humoristiske og håpefulle (Warnqvist, 2013), og i tildelinga av ALMA-prisen vart det mellom anna lagt vekt på Crowthers «säregna blandning av humor och melankoli» (Astrid Lindgren Memorial Award, u.å, b).

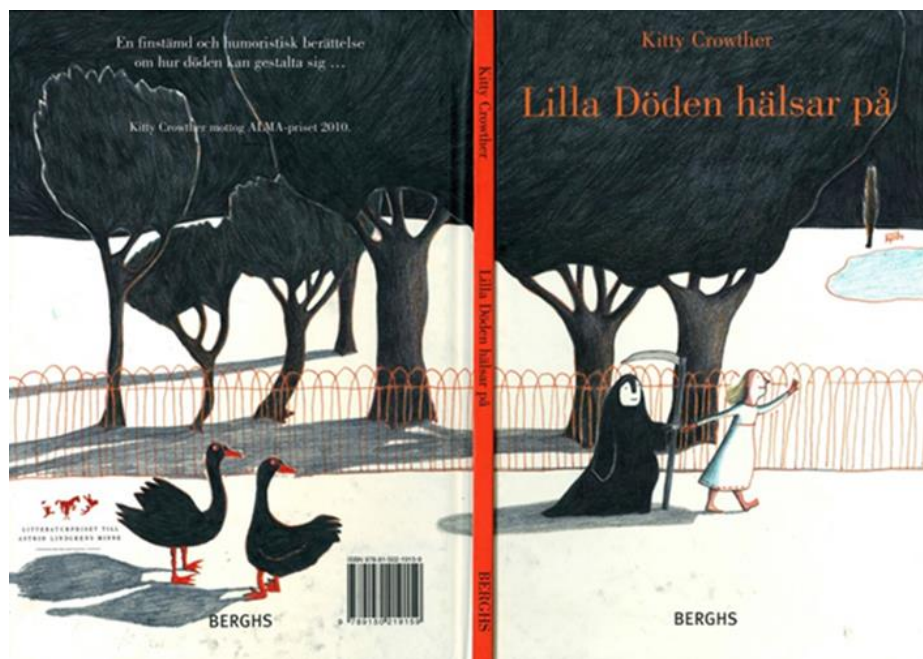
I *Lilla döden hälsar på* lever døden manifestert i ein barneskikkelse eit nedtyngd liv som er sterkt prega av den redsla alle menneske uttrykker i møte med henne. Det forandrar seg drastisk idet ho møter jenta Elsewise som tvert imot ønskjer Døden velkomen og ser ho som ein ny leikekamerat og venn. Då Elsewise må vidare til eit anna land, saknar Døden henne og ho kjenner seg einsam heilt til den dagen Elsewise returnerer som ein engel for å få vere saman med Døden. Frå dette tidspunktet går dei saman for å hente dei som skal døy, og i engelens nærvær er ikkje menneska lenger redde for døden.

#### 3.1.1 Leiande paratekstar – signal om humor og død

Crowther har utnytta paratekstane som meiningsberande funksjon. Dette kjem særleg til syne gjennom boka si framside, bakside, tittelblad og satsblad, noko ein gjennomgang i nemnde rekkefølge vil avdekke. Paratekstane i ei bok har, slik Ingeborg Mjør (2010, s. 1) peikar på, hermeneutiske funksjonar og fungerer som meiningsberande element. Mjør refererer til den franske litteraturteoretikaren Gérard Genette og poengterer korleis paratekstar gjennom å «presentera, omkrinsa og utvida den eigentlege teksten» (s. 1) sikrar ein best mogleg resepsjon av det litterære verket i tråd med forfattarens og illustratørens intensjonar, samtidig

som paratekstane medverkar til å etablere ei førforståing hjå lesaren. Genette delar omgrepet vidare inn i verkinterne paratekstar, som til dømes tittel og dedikasjon, og kallar desse for peritekstar, medan epitekstar er verkeksterne paratekstar slik som bokkriticakar er eit døme på (s. 2).

Ved å studere framsida som paratekst førebur ein lesinga og kva som ventar vidare. Dette kan knytast til modalitetsomgrepet og kva modalitetsvurdering ein gjer av boka. I tillegg til å vere det Ulla Rhedin (1992, s. 147) skildrar som narrasjonens opptakt, trekkjer Mjør (2010) fram korleis framsida kan «gje signal om sjanger, sanningsverdi og “humør”, det vil seia korleis boka skal modalitetsvurderast» (s. 5). Dermed kan ein allereie på framsida seie noko om stemninga i boka, og i kva grad den i dette tilfelle skal lesast humoristisk. Framsida kan i tillegg stadfeste om boka er underordna ein fiksjonssjanger, samtidig som den kan fortelje lesaren noko om innhaldet i boka gjennom typologi, tittel, undertittel, bilde og illustrasjon. Teikninga på framsida av *Lilla döden hälsar på* kommuniserer til dømes ikkje sanning og objektivitet, og lesaren vil raskt oppfatte boka som ei fiksjonsforteljing.



Fram- og baksida av *Lilla döden hälsar på*

Framsida åleine gir lesaren klare leietrådar knytt til innhaldet og tematikken i boka. Her møter ein ei framstilling av «mannen med ljåen», ein velkjend personifikasjon av døden. Denne karakteren, i tillegg til tittelen *Lilla döden hälsar på*, gjer at ein raskt oppfattar dette som ein representasjon av døden, sjølv om ein ikkje har kjennskap til den intertekstuelle referansen. Fram- og baksida heng saman og utgjer eit samla motiv, noko som er eit vanleg grep i mange bildebøker. Motivet går att inne i boka, og ei slik gjentaking, med eller utan variasjonar

føregrip handlinga direkte (Nikolajeva, 2004, s. 74). Her går Døden og ei lyshåra jente ut av bildet og i retning den dramaturgiske sidevendinga der ein vil bla om og forteljninga startar, og det fungerer slik som ein «pageturner»: «En detalje i en billedbog, verbal eller visuel, som får læseren til at vende bladet og se, hvad der så sker» (s. 90). På vegen går dei langs eit gjerde og passerer mørke tre og to svarte svanar som har blikket festa på Døden og jenta. Dei to karakterane er på veg ein stad i nattemørket. Dette gjerdet kan symbolisere eit skilje mellom landet hjå dei levande og dei døde, noko som vert understreka av at vandrings langs gjerdet finn stad begge gongene Døden hentar eit menneske til dødsriket.

Tittelen er som nemnt eksplisitt knytt til personifikasjonen av døden, og den er ei direkte omsetjing frå den franske originaltittelen ‘La visite de petite mort’ til ‘Lilla döden hälsar på’. Desse titlane uttrykker at døden vil kome til å helse på eller kome på besøk, og begge peiker mot handlinga i boka der nokon skal dø. På dansk er tittelen på boka derimot oversett til ‘Døden og englen’, ein tittel som gir lesaren heilt andre forventningar knytt til forteljninga. Der illustrasjonen av jenta på framsida av alle dei tre bøkene kan gje konnotasjonar til ein engel, stadfestar den danske tittelen denne tolkinga, då det er naturleg å oppfatte jenta på bildet som engelen.

Ettersom det å føresjå død ifølgje Burke (2008, s. 39) er den sterkaste kjelda til frykt, er det oppsiktsvekkande og paradoksalt at det er jenta som fører an og viser vegen for Døden. Burke hevdar vidare at det ikkje er noko som verkar meir hemmande på handleevne og tanke enn det å sjå føre seg døden. Jenta går derimot med lukka auge og eit smil om munnen, og det ser i staden ut som om jenta opplever ei kjensle av ‘lette’ – eit bortfall av smerte eller frykt (Burke, 2008, s. 36). Dette er også understreka av kroppsspråket hennar som syner svevande armar og målretta gange, og jenta ser på langt nær ut til å frykte døden.

Døden er illustrert på ein naiv, figurativ og karikert måte, og karikaturar kan som nemnt signalisere humor (Mjør, 2010, s. 5). Ved ei overdriven, overlest eller forstørra framstilling skapar karikaturar rom for det forvrengde og fordreia, som igjen verkar rart og utradisjonelt (Goga, 2011, s. 94). Her er ikkje karikaturen forstørra eller overlest, men derimot overdriven minimalistisk, der dei menneskelege trekka og omgjevnadane rundt er framstilte på ein naivt forenkla måte som fungerer fordreiane. Dette skapar eit utradisjonelt univers, der særleg døden er framstilt underleg. Med mørk kappe og sigd i den knoklete handa går Døden smilande bak den blide lyshåra jenta i retning noko førebels ukjent for lesaren. Den karikert forenkla streken og den ufarleggjorde framstillinga av døden med ei naiv framtoning, det

venlege og fortunla andletsuttrykket, i tillegg til det paradoksale situasjonsbildet på framsida der jenta blidt viser vegen for Døden, kan gje lesaren humorsignal. Visuell humor appellerer til barn (Cross, 2011, s. 11), og dei naive karikaturane kan ha ein slik funksjon, men kor humoristisk ein finn motivet vil derimot vere avhengig av kva konnotasjon ein har til «mannen med ljåen» som intertekstuell referanse og symbolsk tyding, noko eg kjem tilbake til utover i nærlesinga.

Ein annan paratekst, baksida, illustrerer eit subilt og symbolsk varsel om at jenta og Døden er på veg til dødsriket. Dei svarte svanane ser i retning dei to karakterane, og i følge folketrua er svanar mystiske varselfuglar som kan varsle om død (Kostveit, 2000, s. 29), og tradisjonelt var det i tillegg rekna som farleg å representere svarte fuglar i folkekunsten (s. 85).

Baksideteksten fortel ikkje meir om handlinga i boka, men utelet all tvil om emnet den tar for seg. Her står det at boka omhandlar døden, og teksten stiller attpåtil krav til lesaren om å bli lesen humoristisk: «En finstämd och humoristisk berättelse om hur döden kan gestalta sig...» (baksida). Denne parateksten er førande, og det er avgjort at denne boka skal lesast som ei munter og noko annleis forteljing om døden. Nikolejeva (2004) framhevar korleis baksidetekstar på bildebøker ofte er «udpræget didaktiske og præsenterer bogen som «sjov» eller «velfortalt» eller med en anden intetsigende formulering. Ikke sjældent påtvinger de læseren en enkelt ud av mange mulige tolkningsstrategier» (s. 82). Det er også tilfelle her, der boka bortimot krev å bli forstått som «finstämd och humoristisk». Det kan bidra til å underbygge ei lesing i den retninga, og føre til at alternative tolkningsstrategiar vert utelatne. Denne parateksten seier ikkje berre noko *om* stemninga i boka, men fortel direkte korleis stemninga *er* eller *skal* oppfattast.

På tittelbladet går dei to svarte fuglane igjen i same positur som på baksida. Dette forsterkar tydinga desse fuglane har, og varslar om subline kjensler knytt til noko mørkt og dystert; «black will always have som melancholy in it» (Burke, 2008, s. 146). Frå denne stemninga og uvissa går satsblada over i leiken, og dei samsvarar med det ukonvensjonelle innhaldet og leiken sin sentrale plass i boka. Lawrence R. Sipe og Caroline E. McGuire (2006, s. 293) har studert bildebøkers satsblad som ein sentral og meiningsberande paratekst. Det er det første ein som lesar møter før forteljninga startar når ein opnar boka, og det er det siste ein møter når ein har lese boka og er i ferd med å lukke ho. Dei har undersøkt det vide spennet i satsblad og føreteke ei inndeling i fire kategoriar. Inndelingskriteria er knytt til to variablar; kor vidt satsblada er einsfarga eller illustrerte, og om dei er ulike framme og bak.

Satsblada i *Lilla döden hälsar på* høyrer til kategorien som er illustrerte og ulike framme og bak. I det fremste satsbladet møter lesaren Døden, men også det som utifrå føtene og den nedre kanten på kjolen ser ut til å vere den same jenta som går saman med Døden på framsida. Omgjevnadane er konturlause, kvite og utan detaljar, lik surrealistiske illustrasjonar som med eit skarpt lys fjernar mildnande luftlag og gjer bildet meir draumaktig (Birkeland & Storaas, 1998, s. 174). Ein får ikkje auge på verken tak eller golv, og den einaste gjenstanden som markerer omgjevnadane som eit fysisk rom er den enkle lysekrona. Den surrealistiske omgjevnaden understreker det uventa og absurde i situasjonsbildet der Døden ikkje lenger ber sigden, men i staden spelar badminton med jenta. Døden er levande og kan spele badminton, og dette syner korleis det empiriske tilværets spelereglar og vanlege logikk er tredd ut av kraft (Adorno, 1992, s. 67). Leiken er i fokus og dei to karakterane ser ut til å ha utvikla eit noko uvanleg og røyndomsfjernt venskapsforhold.

Bak i boka er satsblada utvida og har to oppslag. Det første syner det same rommet med lysekrona og badmintonsettet som ligg på golvet. Ein tynn strek skil her vegg og golv og det verkar som eit rom i slottet til Døden, men streken er også eit verkemiddel som følgjer lesaren vidare i rommet mot neste oppslag. Det fungerer som ei forteljesnor, eller det Nikolajeva (2004, s. 90) som nemnt kallar for ein «pageturner». Sipe og McGuire (2006) observerer korleis illustrerte, men ulike satsblad framme og bak kan representere «changes that have occurred over the course of the story» (s. 299). På det bakre satsbladet får ein bekrefta venskapen mellom dei to karakterane, og ein får konstatert at det var Elsewise som spela badminton med Døden på det fremre satsbladet, men ein får også auge på ei forvandling ved Elsewise der ho på det bakre satsbladet har fått ein engels attributt, to store og kvite englevenger. Her peiker satsblada åleine på ei forvandling som skjer gjennom handlinga i boka og som syner kva som vil skje med Elsewise.

Illustrasjonen viser Døden og engelen som harmonisk les bok saman, eit humoristisk surrealistisk motiv som tydeleg bryt med kjende religiøse og kulturelle konvensjonar. Engelen og «mannen med ljåen» er foreina. Kvar for seg representerer dei eit religiøst og mytologisk skilje mellom paradiset og dødsriket, og med eitt er verda på karnevalistisk vis snudd på hovudet. Her har eit religiøst hierarki i tråd med Bakhtin (2003, s. 37) vorte nedbrote, og Guds engel og dødsengelen er likestilte og harmonisk foreina. Satsblada åleine fortel om eit venskap og ei forvandling av karakterane og fungerer nærast som ei eiga forteljing utanfor sjølve boka. Samtidig omkrinsar satsblada det litterære verket, og illustrasjonen rundar av lesaropplevinga på heilskapleg vis med ein hyllest til litteraturen og lesestunda.

### 3.1.2 Mellom lys og skugge

Crowther nyttar ein selektiv fargepalett, og dei tre fargane svart, kvit og oransje går att. Skuggeleggingsteknikken hennar framhevar kontrasten mellom det lyse og det mørke. Symbolikken er tydeleg, der det mørke på den eine sida representerer det dystre og faretruande, er det på den andre sida nærliggande å tenke seg at det lyse representerer det trygge og håpefulle. På fram- og baksida viser den svarte nattehimmelen, dei mørke trea, dei svarte svanane, kappa til Døden og skuggane på bakken til det usikre og obskure mørkret. Lyset er på den andre sida representert ved den snøkvite bakken, jenta sin kjole og det gylne lyse håret hennar. Crowther nyttar ein nøktern og rein illustrasjonsteknikk, og reiskapen i den visuelle utforminga avgrensar seg til blyant, tusj og fargepennar. Den oransje pennestreken som omkransar det meste av illustrasjonane er tynn og stilisert, og dei nøkterne og reine illustrasjonane er alle forutan små detaljar farge- og skuggelagde duse og matte. Dette gjer romma i illustrasjonane reine.

Den tydelege streken og den sparsame fargebruken forsterkar enkelte element i illustrasjonane. Det plasserer karakterane i forgrunnen og framhevar forholdet mellom lys og skugge. Dette gjer fokuset på Døden og den vesle jenta desto sterkare, samstundes som det direkte bygger opp under den kontrasterande stemninga mellom det muntre og det alvorlege. Denne raffinerte bruken av lys og skugge fungerer slik som ei iscenesetjing av handlinga og stemninga i boka (Astrid Lindgren Memorial Award, u.å, a). Der det er mørke lange skuggar, er det dei subline kjenslene av frykt og einsemd som dominerer. Store kvite flater gir derimot mykje rom i illustrasjonane, ein illustrasjonseffekt som gjer romma dei rører seg i draumeaktige og difor surrealistiske. Samtidig er lyset framtrudande på oppslag der leik, latter og venskap dominerer, noko eg vil utforske vidare i det siste delkapittelet.

### 3.1.3 Intertekstuelle referansar og symbolblanding

Slik Nikolajeva påpeiker er intertekstualitet «et af de mange spændende virkemidler, som billedbogens ophavsmænd har til rådighed, når de vil tiltale den voksne medlæser» (s. 269). Lesaren si evne til å oppfatte slike referansar, anten ein er barn eller vaksen, avheng av kunnskap og erfaring. *Lilla döden hälsar på* er ei bok som er metta med symbol henta frå religion, mytologi og folketru. I vest-europeisk tradisjon er «mannen med ljåen» truleg den hyppigast brukte og den mest velkjende personifiseringa av døden eller dødsengelen. I ei slik



visuell framstilling er eit skjelett kledd i mørk kappe og utrusta med sigd, eit symbol for at han haustar dei døde.

Denne personifikasjonen av døden kan sporast tilbake til Bibelen, og i Det gamle testamentet kan ein skimte røtene til framstillinga av døden med sigden. I Jobs bok står det skrive at «Du går i grav i moden alder slik kornbånd samles i rett tid» (Job, 5:26, overs. 2011). I profeten Jeremias bok kan ein lese Herrens ord som seier at lik av menneske skal falle «som gjødsel på marken, som kornbånd etter høstfolkene» (Jer, 9:22). I Det nye testamentet står det også skrive om sigden og den siste innhaustinga i Johannes openberring (Åp,14:15-16), men det er først under «de sju seglene» at ein møter fire apokalyptiske ryttrarar, deriblant døden; «Og jeg så, og se! – en gulblek hest. Rytterens navn var Døden, og dødsriket fulgte med ham. De fikk makt over fjerdedelen av jorden, så de kunne drepe med sverd, hungersnød og pest og ved jordens ville dyr.» (Åp, 6:8). Bibelkunst illustrerer denne delen av Johannes openberring, og Gustave Doré er ein av kunstnarane som har framstilt døden ridande på ein hest ikledd kappe og med sigd i handa i graveringa *Death on the pale horse* (1865). Som motpol til bibelkunsten har framstillinga av «mannen med ljåen» ofte førekome i satiriske karikaturteikningar.

Dette bildet av døden har tradisjonelt vore forbunde med synd og helvete, og det har tidlegare hatt ein avskrekkande og preventiv verknad. I dag er «mannen med ljåen» framleis den rådande personifikasjonen av døden, men kjensla denne skikkelsen vekker har forandra seg over tid. Det som før vekte ei sublim kjensle av frykt, har gjennomgått det Burke (referert i Bale, 2009, s. 91) betraktar som historisk variasjon, ettersom kjensler av det skjønne og det sublime er erfaringsavhengig. I dag kan den same skikkelsen kategoriserast som ein allmenn populærkulturell referanse som ikkje lenger vekker sterke sublime kjensler.

Moderne personifiseringar av døden kan attpåtil vere framstilte humoristisk, og dette er også tilfelle i *Lilla döden hälsar på* der den overraskande vrien på personifikasjonen kan lesast surrealistisk-humoristisk. Verdsbildet er snudd på hovudet, og grensene for representasjonen av døden er forskyvde både i verbaltekst og illustrasjon. Den mektige og abstrakte døden har her vorte til «Lilla Döden». Det er noko finurleg og humoristisk over det naivt karikerte andletsuttrykket og den litt pløsete kappa. Ei kappe som i utgangspunktet er ei stor byrde for eit lite barn og som på humoristisk vis gjer karakteren noko veslevaksen og mistilpassa. Bruken av overdriving og karikatur er ein tendens som utfaldar seg i moderne barnebøker, og i likskap med illustrasjonane i denne boka er det ofte kombinert med ein naiv og noko barnleg

teiknestil (Birkeland & Storaas, 1998, s. 30). Dette er ei barnleg framstilling av døden, der døden i begge modalitetar utradisjonelt er skildra som ei lita jente.

I kontrast til personifiseringa av døden er også representasjonen av Elsewise som engel heilt sentral. Engelen spelar ei stor rolle i dei abrahamittiske religionane, og i kristen tradisjon skal engelen, Guds sendebod, beskytte og redde mennesket frå fare og utføre Guds vilje (Sal. 103: 20). I bibelkunst og i populærkulturelle samanhengar er engelen tradisjonelt framstilt i kvitt, med gyllent hår og englevenger som attributt. Den kvite fargen symboliserer reinheit, uskuld og fred. Slik er bildet også teikna av engelen Elsewise, som berrføtt i kvit kjole og med store englevenger kjem attende til Døden og utstråler glede, uskuld og fred. Den himmelske engelen og dødsengelen er i utgangspunktet motstridande og står som representantar for det gode og opphøgde mot det vonde og syndefulle, men her er dei tvert om lukkeleg foreina som vener – tilsynelatande til evig tid.

Eit anna bibelsk symbol som er brukt i Crowthers illustrasjon, er slangen. I bibelhistorisk kontekst står den for freisting og kunnskap. Slangen i Edens hage freistar Eva med forboden kunnskap, og slik har den vore eit symbol for syndaren som endar i helvete. Det er såleis interessant at slangen er representert også i denne konteksten, nemleg hjå Døden i dødsriket rundt menneskeskapte søyler inne i slottet. Elsewise som seinare vert forvandla til ein engel, blir verande i dødsriket, og det vitnar tvert imot om at det ikkje er dei som har synda som kjem til dette dødsriket.

Boka tydeleggjer ytterlegare at den ikkje skal lesast i ein bestemt religiøs kontekst: «Men Elsewise får inte stanna i de dödas land. Hon skal fortsätta till ett annat liv» (s. 17). Her ser boka ut til å bygge på eit religiøst prinsipp fundert i hinduismen og buddhismen, atterfødinga, før Elsewise på nytt returnerer til dødsriket. Denne gongen som engel, og det går fram av verbalteksten at ho måtte be om å få verte engel for å kunne bli hjå Døden i dødsriket.

Engelen figurerer som påpeikt i Islam, Jødedommen og Kristendommen som Guds tenar og bodbringer, og er knytt til paradiset. I atterfødinga oppstår det meining i ein religiøs kontekst, før fråværet av meining inntreff i møte med element frå andre religionar, der Elsewise kjem attende som ein engel. Det same gjeld i møte mellom feilplasserte religiøse forteljingar innanfor same religion, slik som i kristendommen. I staden for å forlate riket for å gå vidare til eit anna liv, så skal døden i ein bibelsk kontekst gje dei frå seg i dødsriket for at dei skal få sin dom, og i Johannes openberring står det at «døden og dødsriket ga fra seg de døde som var i dem, og enhver ble dømt etter sine gjerninger» (Åp, 20: 13). Det å verte til ein engel strir i

den samanheng med det å kome attende til dødsriket. Slik oppstår det element av nonsens i tråd med det Wim Tiggens (1988, s. 55) poengterer som ei spenning mellom meining og ikkje-meining.

Ugla er eit symbol som er representert på nærast alle oppslag. Vesle Døden hentar dei sjuke til dei døde sitt land på nattestid, og ugla er ein fugl som vaker over natta. I tillegg til kråka var ugla i tråd med gammal folketru ein feigdefugl som varsla død og ulukke (Kostveit, 2000, s.24). Ho sit gjerne hjå den sjuke som er i ferd med å døy og varslar det som skal kome. Denne symbolske tydinga er nytta her, og ugla er til stades i begge tilfella der Døden hentar menneske til dødsriket. Ugla sit høgt oppe på klesskåpet og vaker hjå den gamle mannen, medan ugla hjå jenta ligg trygt plassert nær ho i senga. Det var attpåtil vanleg å spikre ugla over stalldørene for å beskytte seg mot det underjordiske og det vonde, og det er gjerne ikkje tilfeldig at det er plassert to ugler over eldstaden i dødsriket. Denne symbolikken finn ein også att i andre populærkulturelle referansar, som til dømes i tv-serien *Twin Peaks* (1990) der ugla vakter over dødsriket og varslar om død. Dei to svarte fuglane går att på baksida, tittelbladet og i oppslaget der den gamle mannen blir frakta i båt over mot landet til dei døde. Folketrua fortel som nemnt om svarte fuglar som varsla ille, og ein var tidlegare redd det tydde ulukke å framstille svarte fuglar i folkekunsten (s. 85). Her er dei svarte svanene representerte på vegen og elva som leier til dødsriket, og dei er å finne der vesle Døden ferdast. Vegen til dødsriket har klare referansar til gresk mytologi der ein må krysse elva Styx i båt for å kome til underverda Hades. På vegen over til dødsriket i denne boka må ein også over ei elv der ein driv forbi svanene og tre utan bladlauv før ein kjem fram til «de dödes land».

I dødsriket er forskjellige masker sterkt representerte. Desse er ikkje nemnde i verbalteksten, men denne avløyninga og representasjonen av maskene i illustrasjonane har ein meiningssberande funksjon i tråd med handlinga. Maskene har ulik utforming og varierende bruksområde alt etter kva kultur dei stammar frå, men felles for dei alle er at dei markerer ei forvandling. Masker er gjerne nytta seremonielt knytt til overgangsriter, og i ein historisk kontekst har masker vore nytta under Dionysis-festane og i det greske teateret.

Maskene har også ei direkte kopling til karnevalismen, og det å kle seg ut var ein obligatorisk del av dei folkelege karnevala under middelalderen. I den stunda skjer det ei hierarkisk omkalfatring der verda blir snudd på hovudet og ein endrar sosial skikkelse. Slik vert overgangen og vekslinga markert, og det vert ei markering av tida som ikkje lar noko vere evig (Bakhtin, 2003, s. 57). Død og reinkarnasjon ligg dermed som eit bakteppe for ei slik

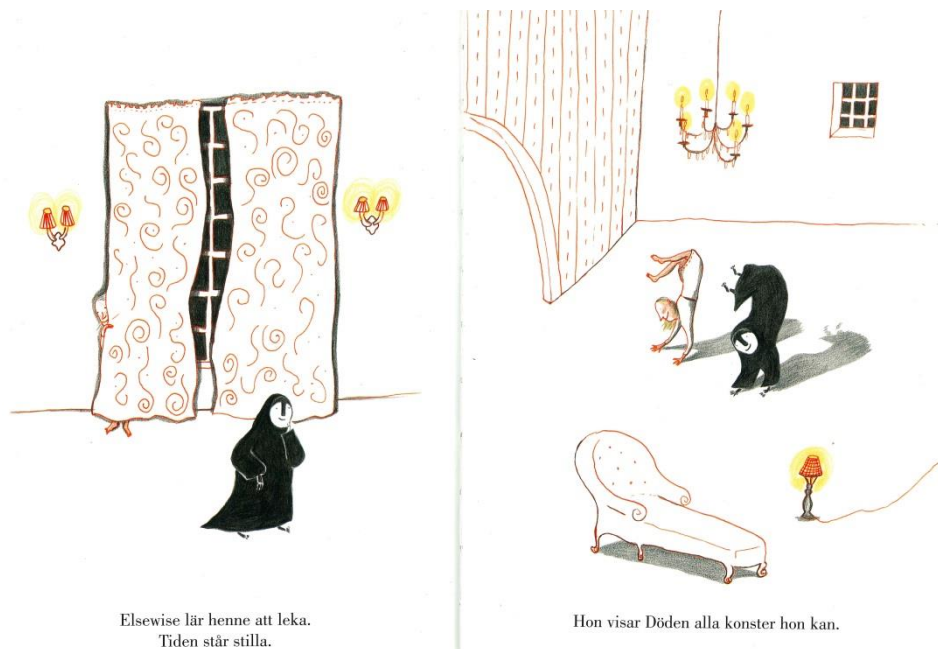
maskering. Tida skal ein gong ta slutt, og idet ein er død er tida som jordisk skapning oppheva. Dette er tilfelle for Elsewise idet Døden har henta henne. Likevel går tida også i dødsriket, men her er det omvendt, noko verbalteksten uttrykker; «Elsewise lær henne att leka. Tiden står stilla». Der stoppar tida tvert imot då Døden, gjennom leiken og latteren, føler seg levande. Som forankra i illustrasjonane forandrar sjølve maskene karakter, men barnet Elsewise ber også maske og markerer ein karnevalistisk forvandlingsprosess hjå karakterane, noko eg vil kome tilbake til.

### **3.1.4 Døden i surrealismen**

Boka har sterk tilknytning til surrealismetradisjonen, både i handling og illustrasjonar. Surrealismen som er til stades er noko lesarar i alle aldrar vil oppfatte uavhengig av kjennskapen til intertekstualiteten i boka. Som referert til i gjennomgangen av surrealismetradisjonen hevdar Birkeland og Storaas (1998, s. 177) at ein i bildebøker finn ein mild humoristisk-poetisk versjon av surrealisme, og at dette kan koplast til barns måte å sjå verda på og tanken om at «alt går an». Lausrive frå referansen til «mannen med ljåen», vil den ukonvensjonelle personifikasjonen av døden som eit barn, og venskapen mellom Døden og engelen føre til ei lesing som også eit barn vil stusse over. I den surrealistiske leiken er det tatt nokre element som er sett saman på nye måtar slik at dei skapar ei ny mening i heilskapen (Paulsen, 1999, s. 52). Her er konvensjonelle idear om døden og dødsriket – religiøse, mytologiske og kulturelle – sett inn i ein barnelitterær forteljingsstruktur der eit positivt barndomssyn kjem til uttrykk gjennom karakterane. Dette pulveriserer religiøse førestellingar og hierarki, og fokuset vert i staden på venskapen mellom karakterane.

Mykje av surrealismen ligg i framstillinga av døden og dødsriket, og dette trer fram i begge modalitetane. Verbaltekstleg i skildringa av døden som ei snill jente, og understreka av illustrasjonane både i motiv og teiknestil. I det doble oppslaget der Døden og Elsewise leiker i slottet kjem dette mellom anna fram der Døden står på hovudet og leiker, men surrealismen kjem også tydeleg til uttrykk i omgjevnadane rundt dei. I surrealistiske illustrasjonar påpeiker Birkeland og Storaas (1998, s. 174) korleis objekt som ein kan kjenne att ofte er plasserte i miljø der dei logisk sett ikkje høyrer heime, og at eit skarpt lys over bildet vil gjere det meir drøymande. På det doble oppslaget der Døden og Elsewise leikar gøymse og står på hendene framhevar illustrasjonen dette aspektet ved at rommet er lyst opp og er heilt kvitt, og gardinene og tapetet har dekorative abstrakte mønster (s. 14-15). Lysekrona heng i ein lang leidning og midt på golvet står det ein anakronistisk plassert renessansedivan, og attmed

denne er ei lampe trekt ut på golvet utan lampebord. Lyset i rommet, leiken i det innestengde slottet med gitter framfor vindauga, og den uvande plasseringa av kjende element forsterkar surrealismen i situasjonen og omgjevnadane.



Surrelisme i motiv og omgjevnadar (s. 14-15)

### 3.1.5 Brotet med det konforme

*Lilla döden hälsar på* er som vist eit konglomerat av symbol og intertekstuelle referansar frå ulike kulturar og religionar. Alle normer og reglar, skrivne eller uskrivne, er nedbrotne og sett saman på nytt. Ein vil kunne hevde at det er her essensen i det humoristiske kjem til uttrykk. Dette kan igjen koplant til parodien som her finn rotfeste i både karnevalismen og surrealismen.

Postmoderne parodidefinisjonar legg vekt på ei mengde intertekstuelle referansar, metafiksjonelle verkemiddel og humor (Rose, 1993, s. 282). Måten element frå forskjellige religionar, mytar og folketru er sett saman på bidrar til å gjere innhaldet parodisk. Det vil i den forstand oppfattast som ein parodi på teologiske framstillingar av døden og dødsriket. Den overdrivne symbolblandinga og bruken av intertekstuelle referansar er karnevalistisk snudd på vranga og sett saman på tvers av ideologiar og mytar. Frå eit dogmatisk perspektiv er dette ei nedbryting og omvelting av eit hierarki, der sentrale element frå ulike religionar er sette saman. Her er også hierarkiet i den enkelte religionen snudd på hovudet, og som påpeikt er den himmelske engelen likestilt med dødsengelen, noko som går på tvers av både islamsk og kristen tru. Det parodiske kan hevdast å vere forsterka ved dei naive karikaturane, ein

teiknetradisjon som lenge har vore nytta i satirisk samanheng. Samansmeltinga av dei intertekstuelle referansane, kombinert med teiknestilen, kan også tolkast som ein satire av dagens sekulære samfunn som manglar eintydige svar på eksistensielle livsspørsmål knytt til døden.

Som skildra innleiingsvis fungerte latteren og leiken under middelalderens parodi som den andre verdsopenberringa (Bakhtin, 2003, s. 61), der den første var den geistlege. Bakhtin omtala parodiar som «kroppsliggjør og materialiserer, og samtidig gjør de alt de kommer i berøring med lettere» (s. 60). Målet med parodiane var ikkje eintydig å kritisere og undergrave makta, men i staden skulle alt vere eit mål for latter. Om ikkje boka kroppsleggjer, så forsøker den å materialisere døden og religiøse idear ved å skape eit bilde av det abstrakte i eit barnleg illustrert og konkretisert univers. Her er det useielege dermed det motsette av negasjonar. På same tid gjer den det vanskelege og innfløkte emnet lettare ved å tilføre ein venenskapstematikk og framstille døden og engelen i harmoni.

I presentasjonen av Crowther i høve ALMA-pris utdelinga vart det sagt følgjande om hennar bruk av sagaer og mytar og plasseringa av desse inn i notida: «Kitty Crowther refererar själv till hur hon gjort sagotraditionens vättar och jättar till sina egna. I den meningen är hon traditionsbärare. Samtidigt är Kitty Crowther förnyare när hon låter dagens frågor och liv möta myternas och sagornas krafter» (Astrid Lindgren Memorial Reward, u.å, a). Dette er eit aktivt grep som truleg søker å bevare det gåtefulle og undrande, og som kan medføre ei fleirstemmig fabulering kring døden framfor å framstå parodisk. Ei parodisk oppfatning vil uansett variere ut frå lesarens førkunnskapar.

Bruken av intertekstualitet samsvarar med dei bøkene Tønnessen (2014) skriv om; «de parodiske bøkene som leker seg med bibelske fortellinger ved å plassere dem mellom det mytiske, det surrealistiske og det hverdagslige» (s. 143). Dette er sjølve essensen av denne bildeboka; her er mytiske og religiøse forteljingar plasserte inn i eit surrealistisk univers der Døden utfører sine vande rutinar heilt til ho inngår i eit menneskeleg vennskap. Her er det ifølgje Tønnessen nytta ein dobbel adressat som «står i fare for å bruke barneleseren som unnskyldning for voksnes lek med bibelhistorier der originalen først og fremst er kjent for voksne lesere» (s. 143). I *lilla döden hälsar på* er bibelforteljingar nettopp plasserte mellom det mytiske, det surrealistiske og det kvardagslege, og den parodiske leiken vil ikkje utan vidare treffe barnelesaren.

Det parodiske i denne bildeboka heng også tett saman med plasseringa av bibelforteljingar og myter i ein surrealistisk kontekst, og dette viser at det ikkje er «invariante, historielause fantasiprodukt» denne forteljinga rommar (Adorno, 1992, s. 70). Humoren kan koplast til den frie surrealismen der overraskingselementa underbygger det absurde. Innanfor bildeboktradisjonen vil det vere mogleg å hevde at ei visuell framstilling av døden som «mannen med ljåen» i seg sjølv er grenseoverskridande og overraskande i ei bildebok for barn. Den normalt avskrekkande skikkelsen har både i verbaltekst og illustrasjonar attpåtil vorte redusert til ei snill ung jente. Dette er ein original og surrealistisk personifikasjon av døden, ei humoristisk og snill framstilling av ein skikkelse som tidlegare var forbunden med synd og frykt. Både surrealismen og karnevalismen underbygger dermed det parodiske, anten det er gjennom ein draumeaktig parodi på det konvensjonelle, eller det er religiøse forteljingar som parodisk er snudde på hovudet og plasserte inn i latterens sfære.

### **3.1.6 Gjensidig karakterutvikling – leiken og latterens verdi**

Gjennom møte mellom Elsewise og Døden skjer det ei markant og gjensidig karakterutvikling. Elsewise endrar først karakter idet Døden hentar henne, og ho går frå å vere levande til å vere død. Døden ventar at ho skal møte henne med sorg og redsle, men til hennar store forundring vert Elsewise i staden lukkeleg og møter Døden med latter og leik: «”Kommer du nu äntligen!” säger hon och ler» (s. 9). Dette fordi Elsewise endeleg føler seg frigjord frå all smerte og sjukdom.

Grunna varmen og venskapen til Elsewise kjenner også Døden seg annleis. På vegen over til dødsriket blir ho mint om at også ho er eit barn, og av teksten går det tydeleg fram at det er møtet med Elsewise som bringar fram denne kjensla hjå Døden: «Lilla Döden blir häpen. Det är första gången hon träffar någon som blir så glad att se henne. Det påminner henne om något underligt. Det påminner henne om at också hon är ett barn» (s. 10-11). Her er varmen som Elsewise utstråler også understreka i verbalteksten idet Døden spør om ho ikkje frys, men til forskjell frå den gamle mannen som sit med eit ullpledd, så frys ikkje Elsewise idet ho er død. Varmen og gleda Elsewise sprer i dette møtet, er det som minner Døden om barndomen.

Då Døden og Elsewise leikar, blir det humoristisk påpeikt at døden aldri har kjent seg så levande før. Her leikar Crowther med den einaste negasjonen som med ord kan skildre døden realistisk; nemleg at den som er død ikkje lenger er levande, men her er det tvert om Døden

som føler seg levande. Her oppstår eitt av dei grunnleggande nonsenselementa på nytt, ei uløyst spenning mellom det Wim Tiggens (1988) kallar «The tension between meaning and non-meaning» (s. 55). I fråværet av rasjonell meining oppstår det Birkeland og Mjør (2012, s. 23) kallar for 'mundus inverdus' og negasjonsprinsippet vert fråtatt meining og gjort om til ironisert humor.

Maskene endrar karakter i det Elsewise kjem til dødsriket. På oppslaget der den gamle mannen sit framfor peisen saman med Døden, har maskene som heng på veggen og dei to uglene ovanfor peisen perplekse andletsuttrykk. Mannen si redsle gjer at både maskene og Døden ser nedtrykte og fortvila ut, og veggane rundt dei fangar opp den mørke stemninga mellom karakterane. I møte med mannen si frykt oppstår det ein komikk i det mislukka forsøket der Døden vil lette stemninga for menneske som er komne til dødsriket. Dette munnar ut i verbaltekstens ironi i spelet med den religiøse referansen knytt til helvete; «För at värma dem lite grann gör lilla Döden en brasa. Men hon märker att det bara skrämmer dem. De tror att de har kommit til helvetet!» (s. 7). I verdsreligionane kan ideen om eldens plass i helvete knytast til både kristendommen, islam, hinduismen og buddhismen. Med utgangspunkt i ein kristen kontekst står det i Johannes openberring om Guds dom over det syndefulle livet til hora under Babylons fall;

«Derfor skal plagene hennes komme på én og samme dag:  
død og sorg og hungersnød,  
og hun skal brennes opp med ild.  
For mektig er Herren Gud som dømmer henne.  
Jordens konger, de som har levd med henne i hor og luksus, de skal gråte og bryte ut i  
klagerop over henne når de ser røyken stige opp der hun brenner» (Åp, 18: 8-9)

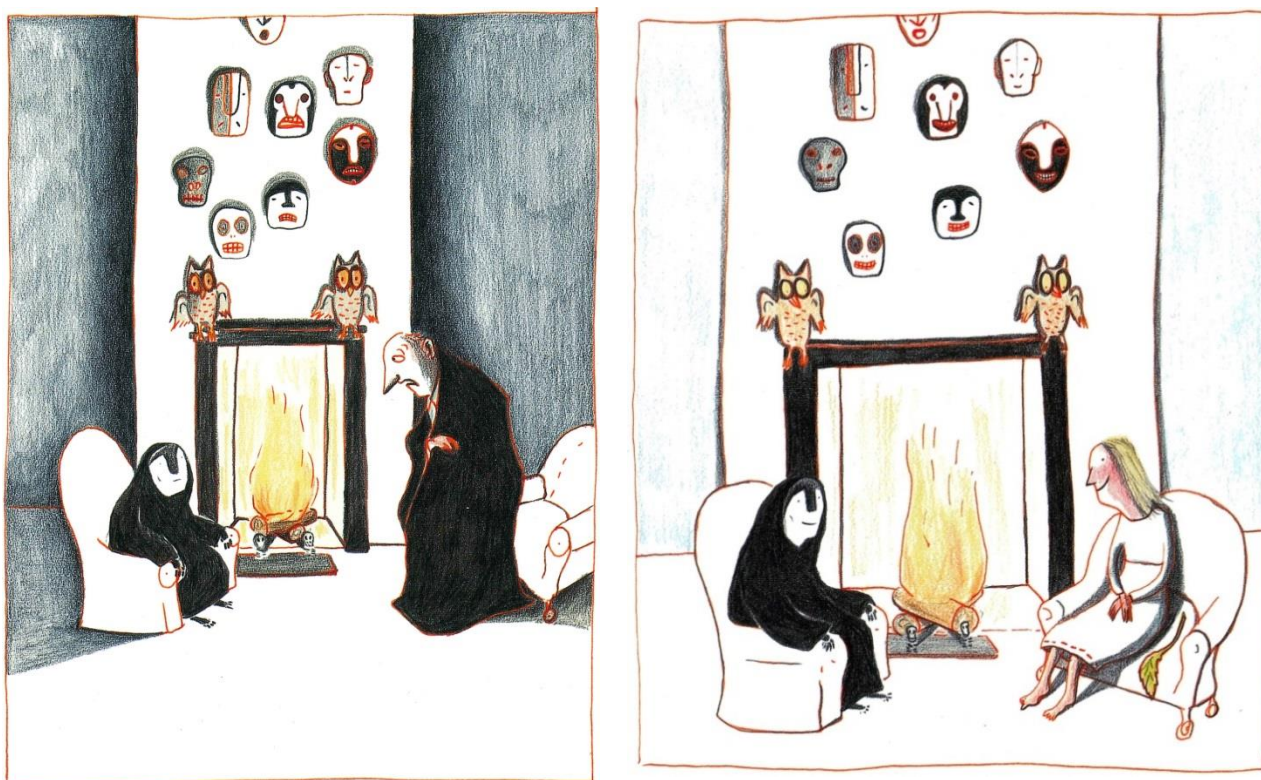
Det er denne dommen den gamle mannen ser føre seg, frykta for eit evig liv i pinsle. Kjem ein til helvete vert ein kasta i eldsjøen, saman med djevelen. Komikken vert derfor tydeleg då lesaren er medviten om at Døden berre har ærlege og venlege intensjonar, men denne humoren spelar på kjennskap til religiøse forteljingar.

Den same peisscena går att idet Elsewise er komen til dødsriket, og denne repetisjonen forsterkar forvandlinga i stemning og karakter. Dei mørke skuggane frå stolane og dei svarte veggane som omgir karakterane i den første scena er her erstatta med lys. Veggane som kransar om dei har vorte lyseblå, og resten av rommet er skuggelaust og kvitt. Der mannen stod oppreist og såg ut til å vere fylt av angst, sit Elsewise i staden trygt plassert i stolen med eit smil om munnen. Her har det skjedd ei forvandling både i symbola og karakterane. Maskene som heng på veggen har fått lattermilde uttrykk, uglene stirar venleg i retning



Elsewise, og det same gjer uglene som no smiler og har blikket festa på jenta. I peisen under elden er det attpåtil plassert to små daudinghovud som også ser til å ha skifta karakter, noko som ytterlegare understrekar maskenes opphavlege tyding og skiftet frå tragedien til komedien i stemning. Døden smiler og tankane ho har om Elsewise kjem til uttrykk i teksten: «Lilla døden ser på henne, hon ler så underbart vackert» (s. 13). Det kan tyde på at maskene forandrar karakter som følgje av at Elsewise er komen og fordi ho har ei lattermild framferd.

Maskene sine uttrykk i dei to ulike peisscenene kan koplast til teatersymbolet som oppstod i det greske teateret og som framleis er i bruk i dag. Desse maskene representerer to grunnleggande sider av mennesket så vel som to etablerte sjangrar, den klassiske tragedien og komedien. På same måte som desse to maskene kvar for seg representerer desse sjangrane, kan maskene i dei to ulike peisscenene underbygge nokre av dei same kjenslene som dei klassiske dramatiske sjangrane.



Peisscene 1 og 2: Skifte i stemning og karakter (s. 7 og s. 13)

Ifølgje Aristoteles (2004) skal tragedien «etterligne begivenheter som vekker frykt og medlidenhet (s. 42). I den første peisscena har maskene triste uttrykk, og på dette oppslaget er den gamle mannen prega av sterk frykt, medan Døden er trist og full av medynk. Komedien er derimot ei etterlikning av menneske som er slettare enn gjennomsnittet, der latteren er knytt til det dårlege og heslege; «Det latterlige er nemlig en eller annen feil eller uskjønnhet som

ikke er smertende eller sårende – likesom den komiske maske – for å ta noe nærliggende – er uskjønn på en måte og forvrent, men uten smerte» (s. 30). Dette kan knytast til det forvrengde møtet med den uskjønne døden og dødsriket. Her har det oppstått ein vri på den klassiske karakterkomedien, der den mektige og sublimе døden har vorte redusert til ein uperfekt menneskeskikkelse som einsam og trist har behov for venskap og varme. Her har stemninga skifta i retning komedien: Elsewise «ler så underbart vackert» (s. 13) og maskene på veggen har fått lattermilde uttrykk. Utan å volde smerte, lærer også Døden å le av å vere i samkvem med Elsewise.

På oppslaget der Elsewise kler seg ut, er det etablerte hierarkiet og det kjende endå ein gong snudd på hovudet i tråd med Bakhtins (2003) karnevalismeteori. I dag er karnevalet sett inn i ein kontekst sterkt knytt til leiken, ein leik som utfordrer tradisjonelle og konvensjonelle forståingar (Øksnes, 2010, s. 203). Her er Døden den som kjenner seg levande, medan Elsewise har maskert seg som døden (s. 16). Det har skjedd eit rolleskifte. Døden har utradisjonelt vorte eit barn igjen som gjennom leiken og latteren føler seg levande og frigjort frå den tunge byrda som dødens bodbringar. Samtidig har Elsewise med kappe, maske og sigd i handa gått inn i rolla som døden.



Lilla Döden skrattar så hon kiknar.  
Hon har aldrig känt sig så levande förr.

Frigjerande rollebytte for Døden og Elsewise (s. 16)

I dette karnevalistiske sceneskiftet forandrar også omgjevnadane seg. Putene som kan vere symbol for den evige søvnen har vakna til liv. Dei ber masker og dansar kring Elsewise. Maskene vert her eit symbol på forandring og reinkarnasjon. Idet Døden føler seg levande, sit ho på golvet og ler. I same augeblinken skjer det ei besjeling der Dødens symbolske gjenstand, sigden, kjem til liv. Med eit smil er også den frigjort og forvandla til ein fugl. I karnevalets og leikens stund er dei frie barn som gjennom latteren er frigjort frå alvoret.

Denne frigjeringa for karakterane er understreka ved bruken av rammer i forteljinga. Carole Scott (2010) tar for seg kva signifikans rammer kan ha i artikkelen «Frame-making and frame-breaking in picturebooks». Her deler ho bruken av rammer i bildebøker inn i to kategoriar; «'perceptual' framing and 'structural and architectural' framing» (s. 102). Om kva tyding slike rammer kan ha argumenterer Scott som følgjer; «there is often a correlation between unstructured or perceptual framing and freedom or natural existence, and heavily structured framing and the sense of being boxed in and limited» (s. 111). På nærast alle oppslag i boka er illustrasjonane presenterte innanfor ei ramme. Verbalteksten står utanfor og på undersida av denne ramma. I scena der leiken og latteren dominerer, er rammene derimot fjerna og illustrasjonane er utfalda over heile oppslaget. Her er rammene nytta som verkemiddel for å syne at den latterfulle leiken har ført Elsewise og Døden ut av fortidas fengslende tilvære prega av alvoret i deira livssituasjon, og inn i barndomens fridom dominert av latter og venskap. Dette står i kontrast til eit tidlegare oppslag som syner gitter framfor vindauga i slottet, eit underleggjerande alvorselement som i staden peikar mot eit fengsla tilvære som bryt med det frie. Rammene er aktivt brukt som meiningsberande element. Då leiken og latteren tar slutt og Elsewise må forlate dødsriket, er rammene komne tilbake igjen, medan illustrasjonen på nytt fyller heile oppslaget idet Døden og Elsewise er foreina igjen.

### **3.1.7 Modalitetanes affordans**

Modalitetane i ei bildebok har ulik affordans, det vil seie forskjellig tydingspotensiale og varierende grenser for kva modaliteten kan uttrykke. Noko formidlar til dømes illustrasjonar betre enn tekst og omvendt. Nicolajeva og Scott (2006) skildrar dei to modalitetanes affordans slik:

«The function of pictures, iconic signs, is to describe or represent. The function of words, conventional signs, is primarily to narrate. Conventional signs are often linear, while iconic signs are nonlinear and do not give us direct instruction about how to read them» (s. 1)

Ord eignar seg godt til å setje namn og nemningar på ting, uttrykke kjensler og tankar, skildre sanseintrykk og ordne hendingar langs ein tidsakse. Bilde kan på si side presentere karakterar, gjenstandar og omgjevnadar visuelt. I dette tilfellet formidlar verbalteksten den kronologisk oppbygde forteljinga og forsterkar formidlinga av Døden sine kjensler. Denne modaliteten namngir også «de dödes land» og verbalteksten forankrar Elsewise si lette over å vere komen dit.

På den andre sida er den visuelle affordansen i denne boka utnytta til det fulle. Nina Christensen (2003) påpeiker at «Illustrationerne i en billedbog skaber scenen for handlingen, stemningen, en historisk forankring, et billede af det univers, fortællingen foregår i» (s. 58). I *Lilla döden hälsar på* er det gjennom illustrasjonane ein får all informasjon om og eit bilde av omgjevnadane. Det er verbalteksten som fortel at det er dødsriket karakterane oppheld seg i, men ettersom teksten ikkje inneheld skildringar av omgjevnadane er det den visuelle modaliteten åleine som framstiller det ikkje-representative dødsriket. Teksten fortel at Døden er ein person, ei jente, men det er illustrasjonane som syner ein konkret representasjon og framstilling av døden. I tillegg til å gje lesaren eit bilde av dette universet skaper dei barnlege og ufarlege illustrasjonane ei lett stemning som opnar for ei lesing av boka som «finstämd» (jf. baksideteksten).

Dei ulike modalitetane har også ulik affordans knytt til humorformer. Ironi kjem fram i begge modalitetane, men først og fremst i samspelet mellom tekst og bilde. Det er også mogleg å ha ei ironisk tilnærming til døden som vert forsterka i illustrasjonane. Den naivt illustrerte Døden, kombinert med ein tekst som gjentakande uttrykker «Jämt är det så» (s. 5) at alle blir redd den snille Døden, understrekar den ironiske distansen til døden. Dette kan sjåast i forhold til den forma for ironi Cross (2011) skildrar som omhandlar «philosophical issues concerning the adoption of a «comic spirit» to life» (s. 169), der ein ironisk distanse til døden også vil vekke ei lettare humoristisk innstilling til livet i seg sjølv.

Det ironiske er også understreka av verbalteksten i den første peisscena, der Døden prøver å gjere det varmt og godt, men dei døde tolkar dette som at dei har kome til helvete. Det er truleg noko av dette bokmeldaren Warnqvist (2013) legg til grunn i meldinga av boka i Svenska Dagbladet, der ho peiker på den verbalspråklege humoren i den svenske omsetjinga av boka: «Humor finns här som synes också, fint förmedlad i Gun-Britt Sundströms behagligt rytmiska översättning», utan å gå nærare inn på kor humoren ligg. Teksten er noko naiv og forenkla, og den samarbeider godt med dei barnlege illustrasjonane. Surrealisme er som

nemnt til stades i begge modalitetane, noko som resulterer i ei mildt humoristisk framstilling av døden som ei sart og følsam jente. Ettersom det meste av humoren spelar på kjennskap til intertekstualitet, eller ei oppfatning av ironi, så er det ikkje sikkert at humoren appellerer direkte til barnelesaren. Det vil truleg i større grad framstå som ei underleg bok, men også dette kan vere eit grunnlag for ei mild form for humor. Likevel vil latteren truleg spele ei større rolle for handlinga og dei litterære karakterane enn for lesaren sin resepsjon av boka som humoristisk.

### **3.1.8 Patos i døden**

Logos, etos og patos er omgrep henta frå retorikken, ein forskningstradisjon som stammar frå antikkens retorikk med omgrep henta frå Aristoteles poetikk. Logos dreier seg om formidling av sak, etos er knytt til formidlarens truverdighet, medan patos er knytt til kva kjensler – positive eller negative – ein freistar å vekke hjå mottakaren. Mjør (2015) poengterer at dette kan skje «gjennom humor eller gjennom å spele på sanseintrykk» (s. 50). Vidare hevdar Mjør at ein humanistisk tradisjon med eit sterkt barneperspektiv dominerer, og det som kjenneteikner desse bildebøkene «er at ord og bilde samarbeider innanfor eit stort verbalt og visuelt uttrykksregister, om å skape sympati og interesse for ein karakter, ein livssituasjon eller eit dilemma» (s. 52), og i dette tilfellet skal patos tene sympati for Døden som karakter.

Slik Sandra Beckett (2012) peiker på, verkar ikkje Døden skremmande i det første møtet med karakteren på framsida: «Although the grim reaper's sickle is retained, the curious little figure in black is not intimidating thanks to her smile, her nun-like appearance, and the company of a smiling little girl in a white dress» (s. 260). Patosgrunnlaget vert desto klårare idet det er forventat at lesaren skal føle identifikasjon med og sympati for Døden. Allereie verbalteksten på første oppslag insisterer på dette: «Döden är en fin liten person. Men det är det ingen som vet» (s. 1). At Døden er sympatisk er her formidla som ei hemmelegheit til lesaren, og det er deretter opp til lesaren å vurdere denne budskapet som truverdige eller ei, noko som igjen avheng av om teksten klarar å etablere etos. Det usikre og uavklarte dominerer på første oppslag. Saman med den positive skildringa av Døden som ein fin person, stirar ho med eit kaldt og kjenslelaust andlet direkte mot lesaren. Skikkelsen strekker ut den knoklete handa mot ei ukjend dør. Illustrasjonen gjer at det ikkje oppstår ein koherens mellom tekst og bilde med det same, men den naive framtoninga gjer at Døden heller ikkje verkar skremmande.

Allereie på neste oppslag får lesaren derimot eit klårare bilde av Døden som sympatisk og kjenslevar. Her syner haldninga og andletsuttrykket hennar at ho kjenner seg sorgtung i det ho går for å hente den gamle mannen, og ho held venleg ut handa mot den forskrekka mannen (s. 3). Illustrasjonane forankrar det verbalteksten uttrykker, og det surrealistiske bildet av det snille barnet som døden er manifestert i begge modalitetar, trass den svarte kapp og sigden. At døden er framstilt som ei jente gjer at det vil fungere som ein identifikasjonsfigur for barn, noko som truleg vekker patos for Døden som karakter.

I artikkelen «Humor og alvor i bildeboka» føretar Ingeborg Mjør (2015) ei lesing av boka *Pappa er sjørøvar* (2011) av Hans Sande og Silje Granhaug, ei bildebok som med karikert humor fremmer eit Israel-kritisk syn og tar for seg palestinarar sin situasjon i Israel-okkuperte område. Mjør trekker fram denne boka sin karakter som «humoristisk-karnevalistisk», samtidig som humoren stadig balanserer med eit djupt politisk alvor som omhandlar Israel som okkupasjons- og militærmakt (s. 55). Boka vil like fullt verte teken på alvor, og vidare vert det konstatert korleis «Bruken av vakre, sympatiske og venskapssøkjande barn er ein retorisk strategi i teneste for logos og pathos» (s. 59). I *Lilla döden hälsar på* tar ikkje Crowther for seg ei djuptgåande og langvarig politisk sensitiv konflikt, men boka inneheld like fullt religiøs og eksistensiell tematikk – i balanse mellom det underfundig barnlege og det Alvoret som døden er berar av.

Her er dei same to strategiane nytta og begge bidrar til at Alvoret i å møte døden vert nedtona: Humorstrategien og venskapen mellom Døden og Elsewise kjem i framgrunnen. Venskap er ein viktig del av barns erfaringsverd, og det er lagt opp til at lesaren skal kjenne sympati med Døden då Elsewise har forlate henne: «Nu är Elsewise borta. Döden känner sig mycket ensam. Hon tycker allting känns meningslöst. Hon går omkring i sitt väldiga slott. Hela tiden mumlar hon "Elsewise..."» (s.18-19). Her syner den første illustrasjonen Døden som sit åleine i mørkret, og i Elsewise sin stol ligg det berre att eit lauvblad som var hennar før ho drog. På neste side går Døden nedbøygd og trist med bladet i handa. Den i utgangspunktet mørke, skremmande og sublimе døden er i forteljninga redusert til ei lita jente som saknar leikekameraten sin, eit handlingsmotiv som barn vil kjenne att, uavhengig av Alvoret i karakterens opphavlege tyding.

Forteljninga tematiserer i stor grad venskap, og det skuggar nærast over eit mektig og eksistensielt emne som døden. Dette speglast også i omtaler av boka, og Barnens bokklubb (2015b) presenterer boka som; «En fin och rörande bok om vänskap och glädje». Det er eit

døme på ei bildebok som nyttar ein tendens Mjør (2015, s. 53) har merka seg; bøker som kombinerer eit tett barneperspektiv og ein realismeoverskridande strategi. Dødsriket og venskapsforholdet er her sett inn i eit barneperspektiv gjennom å vere realismeoverskridande og surrealistisk. Med den barnlege teiknestilen og framstillinga av døden og engelen som leikande barn fører det til at alvoret ikkje trengjer gjennom når dei er saman. Det gjer også at sympatien vert omvend, lesaren får medkjensle med Døden framfor menneska som skal døy.

Då Elsewise kjem attende til Døden er ho forvandla til ein engel, og på grunnlag av tekstens patos vil det vere mogleg å anta at barnelesaren vil vere oppteken av at det endar godt og at dei to venene er foreina. Dermed vil ikkje den surrealistiske og religiøst motstridande venskapen mellom Døden og engelen vere i fokus. Den lukkelege slutten vil i staden gjere døden mindre skremmande, mykje grunna den retoriske strategien i forteljinga, og dermed blir det trygt og truverdig – innanfor fiksjonsforteljinga sine rammer – at boka avsluttar slik: «Nu går lilla Döden och Elsewise hand i hand och hämtar dom som ska dö. När människorna ser ängelns milda ansikte blir de inte rädda för att dö. Det er mycket bättre så här» (s. 21).



Nu går lilla Döden och Elsewise  
hand i hand och hämtar dem som ska dö.  
När människorna ser ängelns milda ansikte  
blir de inte rädda för att dö.  
Det är mycket bättre så här.

Døden og Elsewise harmonisk foreina (s. 21)

### 3.1.9 «En finstämd och humoristisk berättelse om hur döden kan gestalta sig...»?

Det å vekke kjensler hjå lesaren kan også koplust til teorien om det skjønne og det sublimе, og for å få til dette må gjenstandar vere i stand til å vekke smerte eller behag (Burke, 2008, s. 32). Felles for dei tre bøkene er at dei alle tematiserer noko frykteleg, nemleg døden. Ifølgje Burke er det fryktelege, å kunne føresjå smerte og død, og det som dreier seg om noko frykteleg, ei kjelde til det sublimе (s. 34). Denne tematiske fellesnemnaren er eit grunnlag for å vurdere alle bøkene i materialet som sublimе, men det vil vere ei forenkla lesing som ikkje tek høgde for dei moglege nyansane i framstillinga av eit stort og eksistensielt emne som døden evinneleg er.

Boka balanserer mellom det dystre og det finstemte, og Crowther nyttar som nemnt den visuelle affordansen til det fulle ved effektfull bruk av lys og skugge som får fram desse kjenslene i boka. Lyssettinga i slottet til Døden illustrerer dette. Der Døden kjenner ei lette over å vere fri i leiken med Elsewise, er illustrasjonane opplyste og varme. På oppslaga der den gamle mannen føler frykt eller der Døden er einsam etter at Elsewise har forlate henne, er oppslaga mørke og dystre. «To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary», hevdar Burke (2008, s. 59). Mørkret understrekar kjensla av frykt og einsemd. Dei mørke trea, dei svarte svanene og nattehimmelen vekker sublimе kjensler i den uvissa dei forsterkar, for dei er alle obskure element. Det obskure er nærast naudsynt for at noko skal verke skremmande, for det vi forstår til det fulle og kan sjå med det blottlagde auge kan umogleg vekke den same frykta (s. 59).

Den gamle mannen si frykt kjem hovudsakleg til uttrykk gjennom illustrasjonane; han sperrar opp auga, er kvit i andletet og gret. Dette kan koplust til det innleiande momentet. Mannen ser føre seg døden og er difor redd; «Människorna gråter. De är rädda» (s. 4). Burke (2008) hevdar at døden alltid vil vekke sterkare kjensler enn smerte; «because there are very few pains, however exquisite, which are not preferred to death» (s. 39). Dette står i kontrast til Elsewise som i staden føretrekker døden framfor smerta ho opplevde som sjuk. Det framhevar at ho ikkje opplever døden som sublim slik mannen gjer, ettersom kjensla av frykt ikkje er til stades for henne.

Lyset kan også vere kjelde til det sublimе, men i slike tilfelle er det snakk om eit skarpt og plutsleg lys som er kontrasterande til mørket, for lyset i seg sjølv «is too common a thing to make a strong impression on the mind, and without a strong impression nothing can be sublimе» (s. 79). Romma i slottet er sterkt opplyste når Elsewise er i slottet, men her er det



sterke kontrastar mellom lys og mørke som kan vekke sublimе kjensler. I forhold til lys i bygningar poengterer Burke at den sublimе kjensla vert desto sterkare jo meir opplyst rommet er i forhold til nattemørkret utanfor, eller ved at det er mørkt inne dersom det er eit skarpt lys ute (s. 81). På veg opp trappene til slottet, er slottet framstilt heilt kvitt medan mange små vindauga syner det beksvarte mørket inne i slottet. På dette tidspunktet undrar Døden på om ikkje Elsewise er redd slik menneska vanlegvis vert, men ho får eit kontant «Nej!» som svar (s. 12). I slottet til Døden er lysforholdet omvendt; her kan ein skimte det obskure mørkret utanfor i kontrast til det sterkt opplyste og kvite rommet dei leikar i (s. 14-15). Gittera føre vindauga vekker i tillegg uvisse og ei kjensle av at dei er fanga i dødsriket, noko som står i sterk kontrast til den frigjerande leiken. Denne typen leik er lik den frigjerande latteren, ein latter som også sit laus då dei leikar saman.

I den innleiande presentasjonen av Thielst (2001) sine latterformer vart det klart at den frigjerande latteren laussleppt og frir seg frå «fremmedgørelse og undertrykkelse» (s. 275). I dette tilfellet er både Døden og Elsewise fri for sine byrder. Døden er frigjord frå Alvoret som følgjer med rolla som dødsbodbringer, eit ansvar som undertrykker barnet i henne. Elsewise er fri frå tilværet som dødssjuk, ein situasjon der fysisk smerte og svekking kan kjennast framandgjerande. Som dødssjuk kan ein forandre karakter, og på grunn av sjukdom er Elsewise redusert og kjenner seg truleg framand i forhold til det barnet ho ein gong var. Denne fysiske avgrensinga kan også kjennast undertrykkande, og slik Elsewise fortel, er ho glad for å sleppe smerta og kjenne seg fri. Slik er både leiken og latteren frigjerande, men også sublim, ettersom den vekker ei kjensle av lette etter eit bortfall av smerte, anten smerta er psykisk eller fysisk.

Etter kvart går forteljinga derimot over i det reine behaget, gjennom kjærleiken og venskapen mellom Døden og Elsewise – og dette kan medverke til å legitimere baksidetekstens presentasjon av boka som finstemt. På det siste oppslaget er denne kjærleiken understreka, og det lyser varmt rundt venene som held hender (s. 21). Her er også tapetet dekt av små hjarte. Det er likevel kjensla av den sublimе letta som er dominerande for karakterane ettersom det her er snakk om ei foreining. Då Elsewise forlèt dødsriket sit Døden einsam att. Det er i tråd med Burke si vurdering av alt generelt tap som kjelde til det sublimе, ettersom dei alle kan reknast som forferdelege; tomheit, mørke, einsemd og stillheit (s. 70). I denne perioden pregar alle dei fire momenta Dødens tilvære. Ho kjenner seg «mycket ensam» og opplever alt som meiningslaust (s. 18). På same tid er illustrasjonane prega av store og tomme rom, og Døden sit åleine i mørkret.

Då ho vandrar rundt og tenker på Elsewise får ein auge på slangar (s. 19). Av alle giftige dyr, trekkjer Burke (2008) særskild fram slangar som ei kjelde til det sublime, ettersom dei er rekna for å vere «objects of terror» (s. 58). På siste oppslag, der Elsewise er komen tilbake som ein engel for å vere hjå Døden er alle desse elementa; mørket, slangane, stillheita og einsemda eliminerte, og kjensla av letta tek over. Avslutninga vitnar om at denne letta ikkje berre gjeld for Døden og Elsewise, men også for dei menneska som må møte døden og som no føler seg trygge i kraft av engelens nærvær. Denne håpefulle og einsidig positive framstillinga av døden saman med dei barnlege og naive teikningane sluttar opp om lesinga av boka som finstemt.

Som påpeikt er det også nytta humoristiske verkemiddel i boka. Her er likevel rommet mellom humoren og alvorret utnytta på ein nokså finurleg og subtil måte, truleg nettopp for å oppnå ei lettare stemning i møte med døden. Boka inneheld også spor av svart humor, og Horner og Zlosnic (referert i Cross, 2011) understreker at «the affinity between laughter and death is exploited in dangerous ways» (s. 186) i den svarte humoren. Her er det ikkje snakk om det farlege, ettersom Døden viser seg å vere venleg, men relasjonen mellom latteren og døden er definitivt til stades – også bokstaveleg i latteren til Døden.

Her er det ikkje tale om burleske humorformer knytt til det groteske og overdrivne, og humoren ligg i stor grad i framstillinga av døden; i den ironiske tilnærminga til døden og i det røyndomsfjerne der Crowther har konstruert eit surrealistisk dødsrike. Det at latteren spelar ei stor rolle i boka og har ei signifikant tyding for Døden og Elsewise, er nok også ein av grunnane til at barnelesaren truleg vil oppfatte dette som ei finstemt forteljing om eit venskap fullt av latter og leik, heller enn ei lattervekkande forteljing. Store delar av humoren oppstår i den intertekstuelle veven. Anten det har ein parodisk effekt eller ei, oppstår det ein satire som barn kan ha ulike føresetnadar for å forstå, og som kan vurderast i forhold til ei barnelitterær grense som går der barn ekskluderast (Ommundsen, 2010, s. 202). Barnelesaren har ikkje føresetnadar for å forstå intertekstualiteten og symbolikken som er å finne i mange av illustrasjonane, og vil dermed heller ikkje ha grunnlag for å oppfatte eit satirisk føremål. Dei mest kjende referansane, til englar og helvete, famnar derimot breiare. Det finst ulike nyansar av latter, og uavhengig av intertekstualiteten er det mogleg å sjå døden som ein finurleg og rar karakter og stusse over venskapsforholdet mellom Døden og engelen. I dei naive og barnlege teikningane vil boka kunne oppfattast som underleg og finurleg – uavhengig av alder og humorform.

## 3.2 Dödenboken

*Dödenboken* (1999) er skriven av den prisløna og kritikarroste svenske barnebokforfatteren og illustratøren Pernilla Stalfelt som har skriva fleire bøker med eksistensiell og kontroversiell tematikk. Nokre av desse er *Lika som bär* (1999), *Livetboken* (2010), *Kärlekboken* (2001), *Bajsboken* (2010), *Vem är du?* (2012) og *Våldboken* (2014). Desse bøkene tar for seg mellom anna tema som kjærleik, identitet, mobbing, vald og ekskrement, og dei rommar tilsynelatande alt det barn er opptekne av. Anten tematikken er eksistensiell eller banal, vitnar bøkene til Stalfelt om ei barnelitterær grenseoverskriding der tabua ser ut til å vere ikkje-eksisterande. *Dödenboken* vart utgjeven i Sverige i 1999, og omsett til norsk av Grete Randsborg Jensen i 2004.

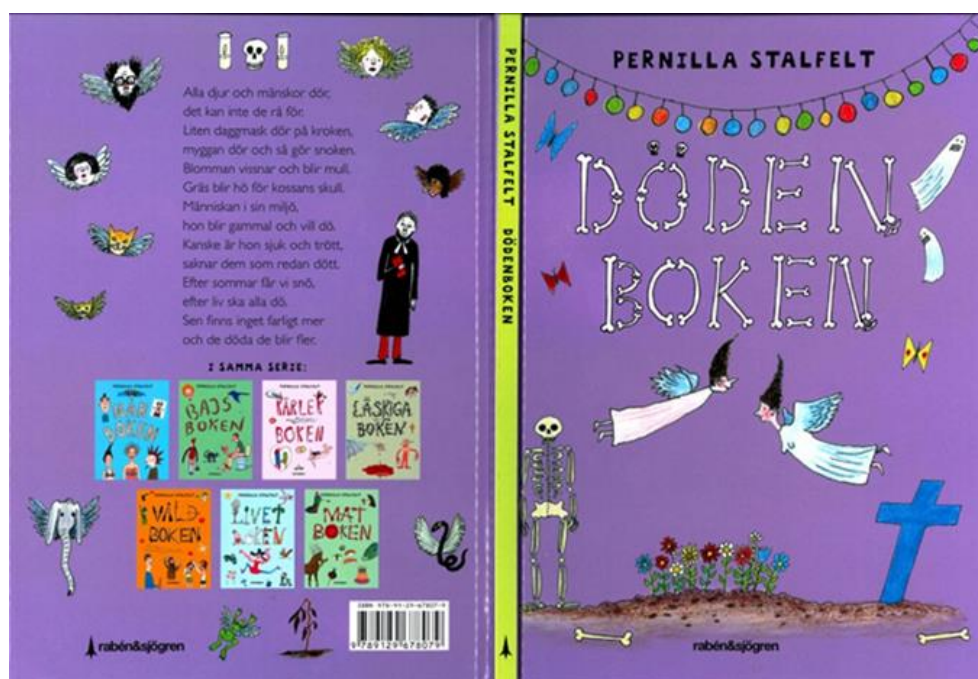
Det er ei bok som tar for seg døden frå ulike vinklar, og den omhandlar alt frå kven som døy, kvifor ein døy, til korleis ein sørgjer etter at nokon har døydd. Ein stor del av boka tar for seg ulike religiøse syn på kva som ventar etter døden, anten ein kjem til himmelriket eller vert atterfødd. Boka inneheld også fleire oppslag om forskjellige gravferdstradisjonar i eit historisk perspektiv og med ulikt kulturelt fundament. Stalfelt fortel vidare om måtar å minnast dei døde, om kvifor eit testamente kan vere nyttig og kva for eufemismar som er vanlege å bruke for å fortelje at nokon har døydd.

Barnens bokklubb (2015a) presenterer *Dödenboken* på følgjande måte; «Som vanligt lyckas Pernilla Stalfelt närma sig ett svårt ämne med en skön blandning av humor och allvar». Boka skil seg likevel frå resten av materialet ved at epitekstane, i dette tilfelle bokmeldingar, bibliotekdatabasar og bokhandlarar presenterer boka som ei humoristisk faktabok (Fjeldberg, 2004; Nilsen, 2004).

### 3.2.1 Døden i pastellfargar

Det er nokså vanleg å forbinde døden med mørkret. Det svarte kan koplatt til det sublime, og slik det kom fram i omtalen av Burke (2008, s. 59) i kapittelet om det skjønne og det sublime, representerer mørkret noko faretruande, dystert og usikkert. Svartfargen kan gje direkte konnotasjonar til døden, men i *Dödenboken* er det ikkje mørkret som dominerer. Her har Stalfelt i staden nytta ein fargepalett som rommar alle fargar, og døden er illustrert i eit pastellfarga univers. Fram- og baksida har ein heildekkande farge i lilla pastell, eit illustrativt verkemiddel som med det same verkar som ei avdramatisering av døden som tematikk. Ved eit nærare blick rommar fargevalet derimot både alvor og symbolsk tyding. Den kristne

kyrkja har tradisjonelt fire hovudfargar som er ein sentral del av det liturgiske symbolspråket. Fiolett er ein av hovudfargane, og i kyrkja sin liturgiske tradisjon står den for førebuing, bot og sorg. Det er den liturgiske fargen som mellom anna vert nytta under sørgjegydenester og gravferder, og på den måten kan fargevalet på fram- og baksida oppfattast som muntert eller alvorleg, som avdramatiserende eller dramatiserende – alt etter kva konnotasjonar ein som lesar har til fargen.



Fram- og baksida av *Døden boken*

Rundt tittelen på framsida er det plassert fleire visuelle element. Her står det verdsomspennande symbolet på døden, skjelettet, oppreist og tilsynelatande levande ved sida av ei grav. På denne grava finn ein krossen som er symbolet på kristendomen, eit symbol som tradisjonelt også er nytta for å markere kristne graver. To englar symboliserer eit liv etter døden i himmelriket, medan spøkelsa i tråd med folketro er ei visuell framstilling av sjelene til døde som går att på jorda. Symbola er mange og heilt eksplisitt knytte til død, anten referansane er henta frå religion eller folketro, men i motsetnad til alvoret i tematikken vil den karikerte måten desse elementa er teikna på likevel gjere lesaren humoristisk innstilt. Dette er i tråd med Mjør (2010, s. 5) sitt poeng om at karikaturar kan fungere som humorsignal. På framsida er englane naivt illustrerte og karikerte, spøkelsa har eit grotesk smil og over forfattarnamnet heng det ei lenkje med sirkuslys i alle fargar. Lysa gir sirkus- og karnevalskonnotasjonar, og dei karikerte illustrasjonane understrekar den muntre stemninga i boka og skapar ein karnevalessk undertone der det grenselause og verda på vranga råd. Skjelettet har kome til liv – spøkelse og englar flyg side om side.

Samtidig kan plasseringa av dei ulike visuelle elementa bygge opp under alvor og undring. Plasseringa av grava og skjelettet som står ved sida av den, eller dei to knoklane som ligg plassert under grava, minner også om det grunnleggande Alvoret som ligg i eksistensens opphøyr. Dei ulike elementa som allereie på framsida syner eit mangetydig og sekulært forhold til døden, kombinert med den humoristiske illustrasjonsstilen, fører likevel til det Bakhtin (2003) omtalar som ei avstiving og utfylling av Alvoret som «renser Alvoret for dogmatisme, ensidighet, forbenethet, og for fanatisme og alt kategorisk» (s. 106).

Eit anna meiningsberande element som er gjort nytte av på framsida av er typografien. Mjør (2010, s. 6) registrerer at utforminga av typografien på ei framside har eit meiningsberande potensial som ofte er rikt utnytta i bildebøker, og ho refererer til Theo Van Leeuwen då ho peiker på korleis skrifttypar kan vere ein semiotisk ressurs idet ein konstruerer korrespondansar mellom visuell form og leksikalsk innhald. I tittelen på denne boka er til dømes det leksikalske morfemet «ö» forma med bein og hovudskallar som gir direkte konnotasjonar til døden. Slik understrekar både typologien og den eksplisitte tittelen innhaldet i boka, medan leiken med utforminga av bokstavane bryt opp det implisitte Alvoret.

Symbolikken er også tydeleg på baksida, men i motsetnad til framsida, er englane her framstilte utan kropp. Her har menneske- og dyrehovuda fått englevenger. Dyr og menneske er på baksida jamstilte i tekst og illustrasjonar, og på karnevalesk vis er hierarkiet nedbrote i ei likestilling av dyr og menneske. Nokre av menneskeandleta kan dessutan gje assosiasjonar til noko dyrisk i den visuelle framstillinga av hår, nase og i fargebruken, til dømes hjå det oransje englehovudet, noko som bidrar til å viske ut skiljet mellom menneske og dyr.

Englane svever ikring to gravlys og ein smilande hovudskalle, og nedst står presten med Bibelen trykt til brystet og smiler. Det groteske ved desse englehovuda utan kropp, og måten dei svever ikring den andektige presten på gjer førestellinga om det kristne himmelriket parodisk i tråd med Bakhtin (2003, s. 59) sin omtale av parodilitteratur som latterleggjering av heilage tekstar. Her er det bibelteksten som er parodiert, og den visuelle framstillinga av karikerte englehovud skil seg frå ei tradisjonell bibelsk framstilling av engelen, som Elsewise i *Lilla döden hälsar på* i større grad representerer. Parodien oppstår idet engelen som Guds sendebod er presentert som til dømes eit kattehovud eller eit elefanthovud med englevenger, og lik middelalderens parodilitteratur, som Bakhtin refererer til, oppstår det her burleske karikaturar som parodierer heilage tekstar og snur eit dogmatisk alvor om til munterheit og leik; «De groteske parodiene overfører alt til et muntert latter-register» (s. 59). Ei av dei eldste

formene for det groteske er ifølgje Bakhtin blandinga av menneskeanatomi og dyreanatomi (s. 91), og dette antropomorfe trekket framhevar også Tigges (1992, s. 112) i koplinga mellom det groteske og nonsenslitteratur. Her er det ei blanding av engelens attributt, englevengene, og hovuda til dyr og menneske. Dette kan overførast til prinsippet for det groteske, og kan difor også reknast som eit nonsenselement.

I kontrast til illustrasjonane, er baksideteksten prega av eit alvor som er bodskapsberande. Det er skriva som eit dikt med enderim som tar for seg korleis alle skapningar, både folk og fe, til slutt skal døy. Som nemnt hevdar Sandra Beckett (2012, s. 250) at ein distanse til døden gjennom bruk av dyrekarakterar er vanleg i barnelitteraturen. Denne boka nyttar derimot ikkje dyr i ei distanserende hensikt, men i staden formidlar den korleis alt ein gong skal døy – både dyr, plantar og menneske. Slik presenterer boka eit naturvitskapleg og objektivt forhold til døden, der døde menneske så vel som dyr er ein naturleg del av krinsløpet. Siste del av verset konkluderer slik; «Efter sommar får vi snö, efter liv skal alle dö. Sen fins inget farligt mer och de döda de blir fler» (baksida). I motsetnad til dei groteske englane er døden her omtalt med ein alvorleg undertone, men like fullt med ei håpefull vinkling. Teksten formidlar at det ikkje er nokon fare når ein er død, og den uttrykker nærast eit fredfullt samhold blant dei døde. Samtidig vert døden på lik linje med likestillinga av menneske og dyr, naturleggjort og framstilt som ein del av livets krinsløp der dei døde stadig vil bli fleire. Det håpefulle er ytterlegare understreka i den norske omsetjinga, der baksideteksten avslutningsvis lyder «Ingen ting er farlig da, og de døde har det bra» (baksida, 2004). Her er det eksplisitt formidla til lesaren at dei døde har det godt. Døden er altså eit resultat av det å leve, eit kontrastfullt alvor og ei sanning som baksideteksten formidlar. Med dette som bakteppe bryt den visuelle framstillinga med tekstens alvor. Burleske humorformer som overdriving, karikatur og det groteske kjem sterkt til uttrykk i illustrasjonen. Dei karnevaleske englane på vranga med groteske englehovud av både dyr og menneske fører til ein svart humor, ein type humor som omtalt innleiingsvis er kjenneteikna ved det groteske (Cross, 2011, s. 186).

I 2013 vart boka trykt på nytt og det vart gjort nokre paratekstuelle endringar i illustrasjonane på fram- og baksida. Her er den eine engelen på framsida plassert meir i forgrunnen samtidig som engelen sin utsjånad samanlikna med den førre utgåva er meir karikert med mellom anna ei lang nase og hår som står rett opp. Den heildekkande lillafargen er også gjort sterkare og meir glansfull, og er såleis meir framståande. Sirkuslysa øvst på framsida er også gjort større og er trekte fram i forgrunnen, og i tillegg til å ha ein dekorativ funksjon, understrekar dette karnevalskonnotasjonen ytterlegare.

Satsblada i boka høyrer til kategorien som er illustrerte, men like framme og bak, og denne typen satsblad inneheld «various types of illustrations that relate to plot, setting, characters, or visual design elements in the story» (Sipe & McGuire, s. 296). Desse satsblada har ein heildekkande lysegrøn farge, ein farge som gjev konnotasjonar til gryande vekst og liv framfor død. Satsblada er delte i tre, og har ein eksplisitt symbolikk knytt til døden. Den øvre delen er dekt av daudinghovud, den midtarste delen er dekt av avskorne blomar, og den nedste er eit mylder av krossar. Om ein ser det i motsett rekkefølge kan det minne om ein gravstad, der hovudskallane i røynda er under jorda, blomane ligg på grava og korset står øvst for å markere grava, men her er verda på nytt snudd på hovudet. Her finst det nonsenstrekk i møte med karnevalismen; ved å snu opp ned på den kjende plasseringa oppstår det ei spenning mellom det som opphavleg er fylt med meining, men som ved eit enkelt opp-ned grep rokkar ved denne meininga. Ved bruk av dette visuelle grepet oppstår det eit anna av Tigges' (1988, s. 55) nonsenstrekk; ei leikande framstilling av det som kan minne om ein gravstad.

### 3.2.2 Humoristisk faktabok om døden

I parateksten som møter lesaren på første oppslag insisterer boka på å bli lesen som ei faglitterær bok ved å presentere ein leksikontekst om døden, ein faktamarkør mange barn kjenner godt til.

«Död = «död» i biologisk mening innebär att en organism, encellig eller sammansatt, en växt, ett djur eller människa, inte längre har förmåga till näringsupptag, ämnesomsättning, utsöndring, spontan rörelse, fortplantning och reaktion på yttre påverkan, dvs. är inte längre levande. (ur Nationalencyklopedien)» (tittelblad)

Ein slik encyklopedisk definisjon på tittelbladet formidlar eit konkret og objektivt forhold til døden, og det gir signal til lesaren om korleis opplysningar om døden i denne boka skal lesast og vurderast. Forlaget Rabén & Sjögren (2009), som først gav ut boka, presenterer den som «en i högsta grad informativ och välbehövlig faktabok», medan norske meldarar omtalar boka som ei «frekk faktabok» (Fjeldberg, 2004) og ei «fantasifull faktabok» (Nilsen, 2004). Bruken av kategoriseringa «faktabok» kan derimot problematiserast, og Anna Karlskov Skyggebjerg (2011) hevder i artikkelen «Er fagbøger en del af børnelitteraturen?» at ordet fakta «sender dog det uhensigtsmæssige signal, at bøgerne fortæller en absolut sandhed, og det er der meget sjældent tale om» (s. 105). Det er difor interessant at det er denne kategoriseringa som er tatt i bruk om eit emne det ikkje er mogleg å formidle som ei absolutt sanning, og der det einaste ein kan formidle som ei sanning er at alt som lever ein gong skal døy.

Fagbøker for barn kan innehalde mange ulike teksttypar og framstillingsformer, og dei kan formidle kunnskap i eit multimodalt samspel. I formidling av kunnskap har ein tradisjonelt freista å signalisere objektivitet og sanning for lesaren, og modalitetane har ulike måtar å uttrykke dette på. Anne Løvland (2010) peiker i teksten «Faglesing som risikosport» på korleis menneske oppfattar det som er nærast røyndomen som eit sanningssignal, og at ein difor opplever til dømes fotografiet som eit uttrykk for sanning, og sidan 1950-talet har det vore fotografiet som har dominert i faktaboksjangeren (s. 163). Dette er i tråd med det Mjør (2010, s. 5) legg fram, at fotografiet i større grad enn teikningar signaliserer dokumentarisme og objektivitet. Dei burleskkarikerte og teikneserieliknande illustrasjonane i *Dödenboken* vil gje signal om humor framfor å formidle sanningssignal. Trass i at dei humoristiske illustrasjonane ikkje med det same gjer krav på å bli trudde, peiker likevel Løvland på at også faglitterære tekstar kan romme ulike illustrasjonsteknikkar. Bruken av illustrasjonar er ikkje einstyddande med fiksjon og fråvære av fakta, men modalitetsanalysen og vurderinga av kunnskapen krev då truleg meir av lesaren si evne til kritisk tenking og refleksjon, og denne analysen vil avhenge av korleis det multimodale samspelet fungerer i møte med lesaren. I denne boka er det ein jamstilt bruk av humor og underleggjering i formidlinga av fakta og i den meir fantasifulle undringa. Dette fordrar ein kritisk lesar som sjølv må vurdere innhaldet som kunnskap eller ei. Ein slik humoristisk distanse kan ifølgje Cross (2011, s. 172) gjere det mogleg for lesaren å utvikle ein intellektuell skepsis, og stille spørsmål knytt til tru og identitet.

I kapittelet «Fagbokas kunst – om underleggjering i sakprosa for barn» tar Svein Slettan (2010) for seg korleis sakprosa også kan vende seg til lesaren på ein måte som gjer at teksten vert opplevd som ei kunstnarleg erfaring. Ifølgje Slettan kan ein god sakprosatext «ha evne til å gi oss uventa og originale livsbilete og setje i sving den fabulerande evna vår» (2010, s. 85), og i Slettan sine analysar av Eirik Newth sine fagbøker er undringa sin plass framheva:

«Newth er mest like oppteken av å få fram *undring* som å slå fast fakta. Det er noko uvitande og opnande over sakprosaen hans; vi nærmar oss det som vi i skjønnlitterær samanheng tenkjer på som ein open tekst, ein tekst som gir plass for gåter og ubesvarte spørsmål, og som stadig inviterar lesaren til å tenkje vidare på eiga hand» (s. 87)

På same måte gjev ikkje *Dödenboken* eintydige svar på den evige gåta som døden evinneleg er for mennesket, og som lesar blir ein invitert til undring gjennom Stalfelt sin måte å vende seg mot lesaren på ved å bruke opne formuleringar som «kan hända», «i bland», «kan vara», «kan göra», «kanske» og «tänk om». Dette skil seg noko frå verbalspråkets meir standardiserte sanningsmarkørar: «Verbalspråket markerer sanningsverdi ved hjelp av



grammatiske kategoriar, for eksempel med modale hjelpeverb (kan, bør, skal, må osv). Vi har også substantiv (sikkerheit, sannsynlegheit, muligheit), adjektiv (sikker, sannsynleg, mulig) og adverb (sikkert, sannsynleg, kanskje)» (Mjør, 2015, s. 49). Her kan ein finne att det modale hjelpeverbet 'kan' og adverbet 'kanskje', men sikrere omgrep kan verken Stalfelt eller nokon andre nytte om livet etter døden. Den vide presentasjonen av ulik tru og tradisjon, og dei opne formuleringane som unngår å slå fast, kan slik opne for lesarens sjølvstendige tolking og forklaringsmodell.

Ved å skrive direkte til lesaren i 2. person eintal, og i tillegg skrive ut frå barnet sin ståstad, nærmar Stalfelt seg den implisitte barnlege lesaren si erfaringsverd: «Döden kan komma så fort. Ena dagen har man sin farfar. Nästa dag kanske man inte kan träffa honom längre. Då blir det väldigt tomt og sorgset. Du kanske undrar vart man kommer när man dör? Det finns ingen som vet det, bara de som redan är döda» (s. 6). Stalfelt har her skrive inn ein situasjon som mange barn kan relatere seg til. Vidare ligg det føre ei likestilling mellom forfattar og lesar der dei begge stiller uvitande i møte med døden, og ettersom ingen veit er det ope for tolking. På same tid konstaterer teksten at det finst eit liv etter døden ved å gje dei døde eit medvit.

I den vidare undringa formidlar Stalfelt fritt ulike syn på livet etter døden. Her er eit mangfald av religiøse og kulturelle tradisjonar sitt møte med døden presenterte utan rigide skiljelinjer og struktur. Tekst og illustrasjonar viser frie og grenseoverskridande fabuleringar som vender seg direkte mot ein barnleg implisitt lesar, både i tiltaleform og teiknestil. Som nemnt i nærlesinga av førre bok, er bruk av overdriving og karikatur ein tendens som dominerer i moderne barnebøker, ofte med ein naiv og barnleg teiknestil (Birkeland & Storaas, 1998, s. 30). Denne boka bygger opp under denne tendensen, og her er karikert overdriving ført inn i barnlege og naive teikningar.

Med utgangspunkt i eit buddhistisk og hinduistisk livssyn er prinsippet om atterføring opphavleg tanken om å verte til andre levande organismar som til dømes ein blome, eit tre, ein fugl eller ein elg. Som resultat av barneperspektivet i boka tillèt Stalfelt seg å gå utanfor religiøse rammor og inn i undringa saman med barna i besjelinga av eit liv som til dømes ei pølse med brød eller eit skjelett (s. 10-11). I tråd med flaggregelen som skal markere død finn ein også eit flagg på halv stang, men her er nasjonalflagget bytt ut med eit sjørøvarflagg (s. 15). Det grunnleggande prinsippet er innanfor rammene av det som objektivt kan reknast som

eit faktum, men gjennom barneperspektivet går tankerekken utanfor dei konvensjonelle rammene og over i barns fantasi- og erfaringsverd.

Humoren oppstår nettopp i den sterke lojaliteten til barns frie assosiasjonar, i samspel mellom verbalteksten og dei forankrande illustrasjonane. Det er i dette skiftet at innhaldet går frå å formidle objektive faktakunnskapar, til ei undring der alt tilsynelatande er eit plausibelt liv etter døden. Det er i denne samanhengen at barns erfaringsverd er sterkt representert og eit barnleg tankesett og fantasiutløp er tydeleg: Her finn ein ekskrement, ein flygande elg, spøkelse, ein rakett, vampyrar og skjelett – og alt er likestilte forklaringsmodellar på mysteriet døden.

I bokmeldinga «Uerbødig om døden» kommenterer Guri Fjeldberg (2004) den barnlege innfallsvinkelen og den humoren dette medfører: «Stalfelt begynner arbeidet med å intervju barn og voksne om temaet hun skal skrive om. Når hun så har illustrert barns fantasier om døden, får vi bekreftet at humor er en vanskelig sak». Dette reiser eit sentralt spørsmål om kor vidt kunnskap, og i dette tilfelle kunnskap om døden, kan formidlast på barns premissar med ein humoristisk, tøysete og fabulerande innfallsvinkel knytt opp til barns eigen humor. Ei slik kunnskapsformidling står i kontrast til den overordna makta den vaksne opphavleg har hatt som kunnskapsformidlar og rollefordelinga i den tradisjonelle læresamtalen mellom vaksenautoriteten og det spørjande barnet, ein samtalestruktur som hadde si glanstid på 1700- og 1800-talet (Slettan, 2010, s. 34). Slik kan kunnskapsformidlinga i denne boka reknast som karnevalessk, og det på to nivå: For det første tar den det opphavlege alvorret som tradisjonelt har lagt i kunnskap og kunnskapsformidling, eit alvor som under opplysningstida overtok for det dogmatiske alvorret som prega middelalderen, og fører det over i «latterens sfære» i tråd med Bakhtins (2003) karnevalismeteorologi. For det andre er kunnskapen sett inn i rammene for barns eigen humor, framfor å ta omsyn til den vaksne si utøvande makt i tilpassing og redusering til det dei reknar som eigna humor for barn.

Skyggebjerg (2011) sin artikkel om fagbøker i barnelitteraturen syner ei forståing av faglitterære tekstar der dei er «fælles om at skildre et emne eller et sagsforhold, og fremstillingen har et opplysende formål. Dette formål kan dog være fulgt af andre formål, fx underholdning og nydelse» (s. 106). På bakgrunn av dette kan det diskuteras om *Dödenboken* er ei faglitterær bok, men saman med humoren som ligg i dei karikerte illustrasjonane og dei absurde fabuleringane, ligg det også mykje opplysende informasjon om ulike kulturelle og religiøse tradisjonar knytt til døden. I avhandlinga *Kunnskap og kuriosa. Merkverdige*

*lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge* stiller Nina Goga (2008) spørsmål om kva verdi kunnskap har, korleis kunnskap er organisert og kor vi finn kunnskap. Om tekstmontasjen *Ingenting meir* (1976) av Einar Økland peiker Goga på følgjande:

Øklands tekster står i opposisjon til etablerte måter å spørre etter kunnskap på. I stedet for å spørre eller lete etter «kunnskapens vesen», oppholder Øklands tekster seg ved dens uvesen og uvesentligheter. Det er det kuriøse, det uventede og det uhørte tekstene leter etter. Stedet vi leter i og måten vi leter i dette stedet på avgjør hvordan vi leser kunnskap ut av noe tilsynelatende uvesentlig, altså hvordan kuriosa kan være bærer av epistemologisk status. (s. 202)

På same måte kan ein drøfte om fabuleringar kring døden kan ha epistemologisk status. I *Dödenboken* er det den humoristiske vinklinga og den grenselause fantaseringa som truleg fører til at boka i liten grad vert opplevd som faktaorientert, men boka formidlar i stor grad det Goga trekker fram som undrande, kuriøse, uventa og uhøyrde tankar. For å kunne akseptere dette som ei faktabok er lesaren avhengig av å kunne lese kunnskap ut av kuriosa og undring, der det i dette tilfellet er gjort gjennom barnleg humor. I rommet for kuriosa knytt til døden oppstår det ein nonsenskomikk som framhevar det uventa, der ein med utgangspunkt i den verda ein kjenner til går langt over alle grenser og med rot i surrealismen riv tilværet i bitar og set det saman på nytt (Paulsen, 1999, s. 52). Den humoristiske strategien heng truleg saman med det Mjør (2015) konstaterer:

«Humoristisk fagformidling finst det mykje av, likeeins kan pathos vere ein viktig strategi for fag-bokskaparane, for eksempel i bøker om dyr. Humor og/eller eventyrform kan også vere didaktiske strategiar i bøker som kan lesast som svar på barns utviklingsmessige utfordringar og livserfaringar. [...] Den humoristiske streken blir også brukt i sakprosa, for å styrke *logos* ved hjelp av *pathos*. Streken kan vere eit visuelt signal om at dette er kunnskapsformidling med ein «twist» (s. 51)

I *Dödenboken* viser den barnleg karikerte streken og den humoristiske strategien at det her er tale om ei slik kunnskapsformidling med ein vri, ein strategi som her svarar på nettopp barns utviklingsmessige utfordringar knytt til humoren og deira livserfaringar i forhold til døden.

### 3.2.3 Faglitterær parodi

Eit verkemiddel som ofte er nytta i faglitterære bøker er piler, fagtermar, omgrep og bildetekstar som peiker mot og understrekar element i bilde. Verbaltekst og piler viser ofte til akkurat det ein ser på illustrasjonen og kan minne om piler og strekar med tilhøyrande nemningar og namn som barn ofte lagar for å sikre seg at lesaren oppfattar meiningsinnhaldet riktig. Dette er eit døme på utdjuping i modalitetssamspelet som syner ein meiningsredundans, og som også er nytta gjennomgåande i *Dödenboken*. Døme er bruken av

piler med verbaltekst som peiker på illustrasjonar av «kropp» og «själ» (s. 7), eller nemningar som står under kvar illustrasjon og understrekar meiningsinnhaldet som «elefantängel», «flugängel» og «leopardängel» med tilhøyrande karikaturar av dei ulike dyra med englevenger (s. 8). Mange stader er det nettopp desse faktamarkørane som går vekk frå det abstrakte og objektive og mot det personifiserte ved til dømes å namngje dei døde «Sigge», «nyckelpiga» og «Lill-sture» (s. 2). Her viser pilene og illustrasjonstekstane til særnamn og kallenamn på det døde mennesket og dyra rundt.

Den overdrivne bruken av nemningar som distanserer seg frå fagtermar og fokuserer på det nære og kjende, kan sjåast i forhold til nonsenstradisjonen. Det andre oppslaget om atterføring syner «stjärna med några kompisar» og ein elg der «Älgen flyger upp till Gud på besök» (s. 10). Det uventa skapar ei surrealistisk form for nonsenshumor som dei understrekande og overlappande pilene og nemningane karikerer. Der gravlegging av ei kiste er skildra står det tekst og pil som viser eit «stort hål» og «mycket jord», medan gravlegginga av ei urne etter kremasjon berre treng eit «litet hål» og «lite jord» (s. 17). I tradisjonell sakprosa for barn er det konvensjonelt at slike piler og bildetekstar viser til abstrakte og vitskapelege omgrep, eller at teksten gir utfyllande informasjon til det ein ser illustrasjon eller bilde av. Den meiningsredundansen som oppstår her skaper i staden ein ironisk bruk av faktamarkørar, og på denne måten kan delar av boka oppfattast som ei parodiering av faglitterære konvensjonar.

Ironi og sarkasme har innanfor nonsenstradisjonen lenge funne stad saman med lågare humorformer, hevdar Cross (2011, s. 97). Nonsensdiktaren Edward Lear synte allereie på 1800-talet ei humoristisk framstilling av tradisjonelle faglitterære tekstar og fagtermar i framstillinga av nonsensalfabet og nonsensbotanikk. Slik gjorde Lear faglitteratur om til nonsenslitteratur med ei humoristisk formidling av objektive fakta, og det som tidlegare var opplysningstida sitt domene og alvor blei gjennom denne tradisjonen gjort om til latter. Den ironiske og overdrivne bruken av faktamarkørar i *Dödenboken* gjer at ein kan oppfatte sjølve boka som ein karikatur av faktaboka som sjanger. På same tid formidlar den ironiske distansen kor umogleg det er å formidle fakta om eit emne som i utgangspunktet er uhandgripeleg.

Intraikoniske tekstar førekjem ifølgje Nikolajeva (2004, s. 91) ofte i bildebøker. Det vil seie ord som er lagde til i teikningar. Desse orda er utanfor den verbaltekstlege forteljinga, og konsekvensen er at desse orda kommenterer eller i nokre tilfelle motseier hovudteksten og

Nikolajeva viser til den komiske effekten slike ord kan ha. Dette gjeld også bruken av intraikoniske tekstar kombinert med faktamarkørar i denne boka. Det oppstår slik ein ironisering av sjangeren, samtidig som boka i kraft av dei intraikoniske tekstane, distanserer seg frå fakta så det oppstår ein nonsensprega humor.

### 3.2.4 Karnevalisme og den barnlege humor

Måten barns tankar utfordrar etablert kunnskap på, kan koplast til det karnevaleske. Maria Øksnes (2010, s. 163) koplar barns måte å leike og tulle med den etablerte orden til Bakhtins karneval; ein snur noko på hovudet og vrenger om på ordenen. Slik Øksnes poengterer får barns leik med det ukjende og risikofylte oss til å oppfatte verda som open og fri, og oppdage at sanningar er relative. Den risikofylte leiken i denne boka er til stades i to aspekt som begge heng saman med alvorret, nemleg leiken med døden og leiken med religionen.

Det er det leikne innhaldet og framstillinga som dyrkar fram latteren, og her fungerer det som den andre sanninga om verda, ei sanning som ifølgje Bakhtin (2003, s. 61) opnar seg nettopp gjennom leiken og latteren. I motsetnad til den omtalte folkelege latteren som var eit muntert fellesskap, vil latterens rolle i denne boka vere individuell og avhengig av at lesaren godtek denne leiken og dermed også oppbrotet av alvorret. Det å tre inn i den komiske overskridinga vitnar om at det å spøke med død og religion framleis er eit tabu. For Bataille var nemleg ei slik komisk overskriding berre mogleg med medvit om forboda og tabua som er rådande i samfunnet (Buvik, 2005, s. 88).

Ved å opne for latteren i møte med død og religion vert det også rom for humorformer som spring ut frå karnevalismen. Det Bakhtin (2003, s. 33) omtalar som det fysisk-kropplege prinsippet knytt til det kropplege, det orale og det anale, kjem til uttrykk i fleire scener av *Dödenboken*. I tidlege utviklingsstadium er barn opptekne av det konkrete og erfaringsnære, og dermed står erfaringa av eigen kropp og kroppsfunksjonar sentralt. Her kan ein også trekke parallellar til Freuds psykoanalyse og dei kropplege mønstera i barns utvikling, der 'den anale fasen' og 'den falliske fasen' gjer at barnet dannar relasjonar til eigen kropp (Kittang, 2001, s. 61). Som nemnt i kapittelet om ulike humorformer er barn visuelt orienterte, og det er truleg også ei årsak til at slik burlesk humor knytt til den konkrete kroppen har sterk appell hjå barn (Cross, 2011, s. 11). Det er ei låg humorform som ikkje krev ein høgare grad av kognitiv utvikling, og humoren barn har om det kropplege oppstår difor i eit tidleg stadium.

At det karnevalesske er ein sentral del av barns humor, heng truleg også saman med ei kjensle av eit opprør mot kva det er «lov» å spøke med. Som skildra i kapittelet om middelalderens karnevalesske latterkultur, skjedde det eit oppbrot mot eit ideologisk og moraliserande alvor, ei legalisering av latteren, som var ein heilt naudsynt reaksjon på det gjennomtrengande og dominerande dogmatiske Alvoret (Bakhtin, 2003, s. 55). Dagens liberale samfunn har derimot mindre å opponere mot, men likevel kan barns karnevalesske humor spore nokre milde oppbrot mot rådande vaksenautoritetar som tek avgjerder på vegne av barnet. Den vaksne representerer ei sivilisert verd der etiske og moralske retningslinjer, uskrivne og skrivne, skal etterfølgjast. På den andre sida har ein det forelda synet på barnet som det usiviliserte «djevelfrøet» som gjennom oppveksten og ved å modellere vaksne vert danna. Opplysning, tukt og formaningar måtte til for at barnet skulle bli eit fullverdig menneske, eit barndomssyn John Locke stod i spissen for på 1800-talet (Birkeland & Mjør, 2012, s. 15). Det er langt frå dette barndomssynet og fram til det moderne synet i vestlege samfunn, men trass i at barns rolle er oppvurdert, så møter også dagens barn opplysning, reglar og restriksjonar sett av vaksne. Den karnevalesske og fysisk-kroppsslege humoren høyrer til det uregjerlege og frie. Det fungerer slik som eit oppgjær mot eit alvor barn reelt kan oppleve som gjennomtrengande, noko som igjen truleg bidrar sterkt til denne humorens appell hjå barna. I leiken har barnet moglegheit til å snu opp ned på konvensjonar og overføre alt til latterens og leikens sfære. Øksnes (Solli, 2011) argumenterer for at barn skaper eigne karnevalesske stader, og den humoren som er nytta i *Dödenboka*, som er eit forsøk på å ta barns eigen humor på alvor, er truleg eit døme på ein slik karnevalessk stad – ein stad der det er lov å tenke seg at ein til dømes vert fødd på ny som pølse med brød sjølv om det gjerne bryt med eit moralsk, religiøst og eksistensielt alvor.

Det er såleis ein samanheng mellom interessa og ikkje minst humoren barn har knytt til det kroppsslege og den karnevalesske lattertradisjonen dominert av det fysisk-kroppsslege prinsippet. I karnevalismen står kroppen sine funksjonar og drifter sentralt, i tillegg til den blottlagde og frie kroppsutfaldinga, og her kan ein på nytt trekke parallellar til Freuds psykoanalyse. Stephens (1992, s. 122) nemner nakenheit i barnelitteraturen som ei omskriving av seksualiteten, men i *Dödenboken* har den truleg samanheng med naturleggjeringa av kroppen. Den er, eller skal bli, i eitt med naturen og krinsløpet, og alle illustrasjonane av nakne menneskekroppar er av dei døde. Dei nakne menneska står mellom anna på skyene i himmelen i frigjorde positurar og ser ned på dei som lever (s. 6 og s. 25).

Stephens trekker også fram den anale delen av det fysisk-kroppslige prinsippet (s. 122), og humor med dette som utgangspunkt finn ein også att her. På det eine oppslaget om atterføding står det «Tenk om man växer upp or jorden som en blomma när man har dött... eller som et träd. Man kanske blir till en fågel» (s. 9). Illustrasjonen syner ein fugl som syng og bæsjar på hovudet til ein mann som står i underbuksa. Her kjem det fysisk-kroppslige til uttrykk gjennom både avføring og nakenheit. Fuglen syng attpåtil «Här kommer pippi tjolahopp tjolahej» (s. 9). Anten det er Pippi som er atterfødd eller det er ein alminneleg fugl som syng kjenningssongen til Pippi Langstrømpe, understrekar denne intertekstuelle referansen til ein representant for karnevalesk barnelitteratur dette aspektet ytterlegare. Fuglen representerer ein karakter som er kjend for å vere uregjerleg og i fri dressur, og som difor slepper avføringa nett der det høver.

Vidare tar boka for seg liturgien i den kristne gravferda og tradisjonar i samband med denne, og her spelar humoren på det orale og anale. På ein bårebukett står helsinga «Vem ska nu tömma dasset på landet? Vi saknar dig! Bitten & barnen» (s. 15). Her får det anale fritt spelerom, etterfulgt av det orale då presten held tale om den avdøde med eit unaturleg vidopent gap. Etter gravferda følgjer minnestunda; «Efter begravningen brukar man fika tillsammans» (s. 16). Her ligg det karnevaleske i illustrasjonen av eit etegilde under minnestunda. Heilt tilbake til minnestundene som prestar heldt under middelalderen spelte mat og drikke ei stor rolle, og gilda hadde ofte ein heidensk karakter. Slik Bakhtin (2003) skildrar det var død og fødsel i desse seremoniane i «foreining med det fysisk-kroppslige prinsipp (det som sluker og det som føder)» (s. 54). Dei sørgjande under minnestunda et kake med vidopne gap, og ein av gjestane et banan. Det er noko dyrisk over dette måltidet; i dei orale opningane, fråsinginga og karakterane si ytre framtoning. I ei minnestund der alle et kake og minnst den døde i respekt, gjev det at gjesten i staden et banan ein noko grotesk og dyrisk undertone som vitnar om ei utamd åtferd der begjæret regjerer fritt framfor normert etikette. Her har attpåtil ein av karakterane ein utsjånad som kan opplevast som ein krysning mellom det dyriske og det menneskelege ved det piggete håret og ein snabelliknande nase. Blandinga av menneske- og dyreanatomi er som nemnt ei vanleg kjelde til det groteske (s. 91). I det groteske under antikken og middelalderen, slik Bakhtin poengterer, «betegnet nesen som regel fallos» (s. 63), og den fallosliknande nasa til den eine gjesten kan her vise til det fysisk-kroppslige.

Heilag handling og mat er blanda, og illustrasjonen står i kontrast til dei måltida i barnelitteraturen som har ei sosialisierende hensikt. Som nemnt innleiingsvis hyllar det

karnevaleske måltidet ein mellombels fridom frå rådande normer når det gjeld tidspunkt, stad og måte mat vert konsumert på (Stephens, 1992, s. 123), og dette speglar dei vidopne gapa under det noko dyriske etegildet.



Her er mat også ein del av det buddhistiske og hinduistiske atterfødingsprinsippet, i framstillinga av det verst tenkelege scenarioet: «Tänk om man blir en varmkorv!!!» (s. 10). Ei teikneserieboble markerar at pølsa ropar «NEEEJ» då den er i ferd med å bli oppeten. Humoren som oppstår er karnevalesk og grotesk, og den er tydeleg eit resultat av barns frie fantasiar kring det å verte fødd på ny, noko som medverkar til å tydeleggjere den barnlege implisitte lesaren. Det er karnevalesk fordi den viser det slukande mennesket, og grotesk fordi det er nokon annan sitt liv ein sluker.

På eit heildekkande oppslag mot slutten av boka er tradisjonen «Dia de los Muertos» skildra. Dette er ein tradisjon som er feira i fleire land, men den har sitt utspring i Mexico. Det er ein fest med ein sterk karnevalistisk karakter. Her går ein til gravene for å heidre dei døde, men «Mexikanerna går inte till sine gravar för att deppa... utan för att ha en fest med picknick. Det brukar vara en speciell dag, då de tror att de döda kommer tillbaka... för att dricka kaffe, äta sina älsklingsrätter och höra på sin favoritmusik» (s. 23). Denne tradisjonen kan minne om dei nemnde heidenske etegilda som prestar arrangerte i middelalderen der fråtsing og fyll var ein



sentral del i heidringa av dei døde. Illustrasjonane syner meksikanarar som dansar, spelar musikk og drikk ved gravene, og skjelett som drikk, dansar, et sine «älsklingsrätter» og dansar til det som er deira «favorittmusik», omgrep som er tilpassa barns språklege omgrepsapparat.

Vidare fortel verbalteksten om korleis dei levande kler seg ut som beinrangel. Utkledinga høyrer til både middelalderens og notidas karnevalstradisjon, og det syner ei verd på vranga; ei utkleding der ein endrar sosial skikkelse (Bakhtin, 2003, s. 57). Her freistar ein attpåtil å bryte ned grensene mellom liv og død ved at ein hyllar dei døde på dagen ein trur dei vil kome tilbake, samtidig som dei levande maskerer seg som døde. Gjennom fråtsing og dans er levande og døde foreina i ein munter festtradisjon. For å seie det med Bakhtin, vekslar ein mellom to sanningar; «mellom det gamle og det nye, mellom det som fødes og det som dør» (s. 57). Ved å bryte og snu opp ned på forholdet mellom levande og døde vert tidsaspektet relativt, og det syner korleis tida «leikar og ler» (s. 58).

Boka kan plasserast under to av dei tre kategoriane John Stephens (1992, s. 121) kjenneteiknar som karnevalessk barnelitteratur. For det første kan den plasserast under kategorien bøker som vil snu opp ned på rådande normer og tankesett. Boka eliminerer alle former for hierarki ved å presentere alle syn på døden som likestilte forklaringsmodellar og alle rituale knytt til døden som likeverdige, og det kan like fullt argumenterast for at Stalfelt snur opp ned på rådande normer og ideologiar ved å bevege seg langt utanfor deira nedskrivne grenser. Ved å gå utover desse grensene, beveger boka seg over i den andre kategorien av karnevalessk barnelitteratur; bøker som utfordrar sosiale autoritetar, normer knytt til oppførsel og moral. Øksnes poengterer korleis karnevalet tradisjonelt skulle fungere som ei «markering av «underlivets» gleder, en hyllest av forestillinger knyttet til det konkrete; kroppen, det populære, det groteske, det vulgære og spesielt døden» (Øksnes, 2010, s. 172). Overdriving og den tidvis groteske handsaminga av døden i *Dödenboken* kan slik koplast til karnevalets opphavlege hensikt i forhold til det heilage og er her ei vulgær konkretisering av døden. Det er i dei fysisk-kropplege og groteske komponentane at boka bryt med sosiale autoritetar, og med sosialt aksepterte, moralske og religiøse tankar om døden.

### **3.2.5 Parodisk personifisering av Gud**

Stalfelt unngår eksplisitte presentasjonar og nemningar i omtalen av tru og religiøse tradisjonar, men religionane er innlemma og i nokre tilfelle parodierte. Her er ikkje

kristendommen presentert som ein utøvande religion, men det kristne livssynet pregar mange av dei framstilte tankane om døden. Tanken om til dømes himmelriket er sterkt representert, og det er berre i ein kristen kontekst at Gud er omtalt. «Många tror att själen kommer till Gud när man är död. Då kanske själen flyger ut ur kroppen och är osynlig. Sen är det lätt att flyga upp till himmelriket, som kanske finns utanför rymden någonstans. Där är Gud och väntar på att alla som har dött ska komma dit... » (s. 7). Her er ein illustrasjon av ei personifisert og munter sjel som flyr ut av kroppen lik eit spøkelse og prøver å seie «HEJSAN SVEJSAN!» til to uvitande og sørgjande karikaturar av attlevande. Følgjeleg er sjelene illustrert anten flygande eller sitjande på ein rakett i retning himmelriket for å treffe Gud.



Som behandla i kapittelet om døden i litteraturen formidlar Von der Fehr og Løvlie (2013, s. 171) korleis litteratur kan iscenesette det ikkje-representative, og i bildeboka kan det som påpeikt iscenesetjast ved hjelp av både den visuelle og den verbaltekstlege modaliteten. Her har Stalfelt freista å skape eit bilde av Gud med pålydande verbaltekst «Så här kanske Gud ser ut ... eller så här ... med skägg» (s. 7). Det usikre i teksten og framstillinga av to forskjellige bilde syner på eine sida at Gud er useieleg og bekreftar språkets og bildets utilstrekkelegheit. Høyvoll Kallestad (2003) er inne på korleis Gud ifølgje den mystisk kristne tradisjonen må «være annerledes og atskilt frå det skapte nettopp fordi han er opphavet til alt» (s. 60), men i

Stalfelt sine illustrasjonar er han derimot antropomorfistisk framstilt som ein karikert menneskeleg skikkelse der han vinkar mot lesaren og seier «HEJ» (s. 7). I tråd med den mystiske teologi er Gud useieleg og kan berre skildrast gjennom negativar (Von der Fehr & Løvlie, 2013, s. 154), det vil seie gjennom det han ikkje er. Det er såleis interessant korleis boka går imot negativ teologi i den direkte framstillinga av Gud i tekst og bilde.

Gud er her plassert inn i ein sekulær samanheng som speglar eit multikulturelt samfunn. Framstillinga av Gud er ikkje heilag, og den er heller ikkje den rådande sanninga. Tidlegare har bøker med kristent budskap vore separert frå andre religionar og vorte utgjevne på egne kristne forlag. Slike bøker vert enno utgjevne, men i dag gir andre forlag ut stadig fleire bøker med eit fleirreligiøst og multikulturelt innhald. *Dödenboken* får fram fleire livssyn, men det oppsiktsvekkande er korleis element frå kristendommen er skildra heilt eksplisitt, samtidig som Gud er plassert inn i ein er sekulær kontekst. Boka inneheld element frå ulike religionar, men det er likevel ingen andre gudar enn den kristne som er omtalt og illustrert.

På same tid kan ein betrakte den karikerte personifiseringa av Gud. Framfor å vere framtona som allmechtig og stor, er han i den visuelle representasjonen i staden likestilt med mennesket og framstilt som liten og spak. Dette står fram som ein religionssatirisk presentasjon av Gud og den kristne teologien sitt syn på etterlivet. Kristendommen har i lang tid vore utgangspunkt for religiøs satire, frå middelalderens parodilitteratur på heilage tekstar (Bakhtin, 2003, s. 59) til Monty Pythons satire på Jesu liv i filmen «Life of Brian» (1979). På same måte tar også *Dödenboken* i bruk ei form for religiøs satire gjennom karikaturar og absurde vinklingar av kristen teologi. Som nemnt i kapittelet om karikaturtradisjon, var det ein teiknestil som oppstod i norske bildebøker i mellomkrigstida (Birkeland & Storaas, 1998, s. 50), og som i dag ofte har ein naivistisk stil (s. 30). Dette er også tilfelle her: Teikninga av Gud er barnleg og naivt forenkla der han er framstilt som ein tynn og liten mann med lange armar. Her sit han på ei sky og ventar på ein elg som skal fly opp på besøk. Her vert illustrasjonen av Gud humoristisk av to grunnar; for det første som eit resultat av den satirisk karikerte teiknestilen, og for det andre grunna det absurde situasjonsbildet Gud er plassert inn i.

Forlaget Raben & Sjögren (2009) omtalar boka på følgjande måte; «Det här är en suverän och rolig bok om döden i dess olika aspekter, synnerligen professionellt genomförd. [...] Dessutom är det en fin balans mellan det djupt tänkvärda kring döden och det humoristiska i framförandet». Det kan tyde på at boka har som mål å underhalde i tillegg til å opne for undring knytt til døden. Trass i den store plassen som er via Gud og himmelriket, så

presenterer ikkje boka nokre sanningar og det er opent for ulike refleksjonar og svar. Den jamstilte bruken av humor uansett innhald og religiøst fundament fører til ei nedbryting av ei hierarkisk formidling, og det er ingen ideologiar som framstår meir sanne enn andre. Dette kan reknast for å vere ein postmodernistisk tendens, som i stor grad er prega av å vere fragmentert og ha ein vid bruk av intertekstuelle refereransar. I tillegg til den karikerte framstillinga av Gud, så kan dei mangesidige forklaringane på spørsmålet om døden på lik linje med symbolblandinga i *Lilla döden hälsar på* oppfattast parodisk. Det vil i den forstand vere ein parodi på det post-sekulære samfunnet, der forklaringane på døden er mange og fragmenterte.

Slik Høyvoll Kallestad skriv i hovudoppgåva *Da Gud kom tilbake i i norsk litteratur* har Gud returnert etter ein lang periode der religiøse ideologiar ikkje var ein del av litteraturen. I barnelitteraturen forsvann det religiøse utover 1900-talet, og det var særleg tabu å skrive om religiøse problemstillingar på 1970-talet, hevdar Ommundsen (2010, s. 126). Ho understreker at eksistensielle spørsmål og religiøse ideologiar på nytt har gjort seg synleg i det post-sekulære samfunnet, men at det er det kristne menneskesynet og røyndomsoppfatninga som dominerer, og at det er «overraskende få eksempler på norsk barnelitteratur som reflekterer den flerkulturelle virkeligheten frå innsiden» (s. 136). Ettersom denne boka ikkje følgjer eit narrativ og i seg sjølv er fragmentert i framstillingsform i kraft av vere ei form for faktabok, kan ikkje denne boka seiast å reflektere ein bestemt røyndom frå innsida. Trass i den fragmenterte framstillingsforma og det faktum at det berre er det kristne gudebildet som er presentert, legg boka likevel opp til både fleirreligiøse, fleirkulturelle og historiske forklaringsmodellar på døden. Om målet med boka er å ha ein open og undrande innfallsvinkel der lesaren sjølv skal ha moglegheita til å delta i eit religionskritisk resonnement, er det viktig å vere medviten risikoen for at dette verkar mot den opne hensikta. Humoren og parodieringa kan opne for døden som tema, men det kan på same tid stenge av for religiøse forklaringsmodellar.

### **3.2.6 Nonsenselement**

Trass i at epitekstane skildrar boka som ei faktabok, kan store delar av *Dödenboken* paradoksalt nok diskuterast som nonsenslitteratur. Dette gjeld særleg dei delane av boka der fantasien og fabuleringa tar overhand idet ein beveger seg vekk ifrå det som er fakta. Som nemnt i kapittelet om nonsenslitteratur oppstår det Tigges (1988) kallar for «the tension between meaning and non-meaning» (s. 55). Det er i denne spenninga at det meste av

humoren i boka oppstår. Dette er likevel ikkje einstyddande med at nonsenslitteratur må vere humoristisk, men det skapar i dette tilfelle ein humoristisk nonsenseffekt. Det er mogleg å hevde at boka har ein fot innanfor begge kategoriane av nonsenslitteratur som Julie Cross (2011, s. 121) delar inn i «Classic nonsense» og «New wave nonsense». Den nyare nonsenslitteraturen skil seg ifølgje Cross frå den klassiske ved at den i større grad er retta mot ein implisitt barnelesar, men også ved at innhaldet og humoren er meir grotesk, sjokkerande, overdriven og obskøn. Alt dette er faktorar som er til stades i *Dødenboka*. Det groteske oppstår i dei fleste tilfelle gjennom overdrivingar, noko som igjen verkar til at humoren vert sjokkerande og obskøn; som til dømes i tanken om å verte atterfødd som pølse med brød.

Boka går som påpeikt langt i å skildre døden utifrå eit barnleg tankesett, og Stalfelt er open om korleis ho aktivt brukar samtalar med barn i utforminga av bøkene. På mange måtar er det dette som gjer at boka får ein burlesk og grotesk karakter. Mange av fabuleringane er overdrivne og dratt litt lenger enn det som har vore vanleg i klassisk nonsenslitteratur for barn, som til dømes oppslaga om livet som vampyr eller spøkelse. Som nemnt er mykje av humoren også obskøn eller karnevalesk og kan koplast til det Bakhtin (2003, s. 33) omtalar som det fysisk-kropplege prinsippet. At nonsenstrekk og det karnevaleske går over i kvarandre er i tråd med det Cross (2011) påpeiker som eit trekk ved nyare nonsenslitteratur, ein litteratur prega av «comic bodily realism and gross appetites» (s. 117). Dette kjem mellom anna til syne i humoren som senterer rundt nakne kroppar, tømning av utedo og grådige appetittar under minnestunda.

Bildeboka inneheld også nokre spor av klassiske nonsenstrekk. Til dømes i språkleg humor, og den nonsensen som oppstår i det multimodale samspelet mellom tekst og illustrasjonar. I slutten av boka ligg humoren i Stalfelt sin leik med eufemismar knytt til døden. I verbalteksten står det følgjande «När man ska berätta att någon har dött kan man säga på olika sätt, till exempel: Eva-Maria gick bort igår» (s. 24). Her står det tre karikerte karakterer på bakken og vinkar med lange armar opp til ei naken kvinne med raud veske som går på veg opp mot himmelen. Det humoristiske ligg her i illustrasjonens bokstavelege tolking av det metaforiske uttrykket. Det same gjeld uttrykket «Har du hört at Dick har bitit i gräset?» (s. 24) med tilhøyrande illustrasjon av ein mann som ligg strak ut med andletet ned i graset. I leiken med eufemismar knytt til døden oppstår det ein nonsens i det multimodale samspelet. Eufemismane mistar meining gjennom dei bokstavelege illustrasjonane og det oppstår ei leikande framstilling av språklege uttrykk, og for å seie det med Tigges (1988, s. 55), oppstår det her ei spenning mellom meining og ikkje-meining.

### 3.2.7 Ironisk slapstick

Den høge og sofistiskerte forma for humor, ironi, er tydeleg på oppslaget som forklarar korleis dei døde før i tida pleidde å ha med seg dei edlaste eigendelane sine i grava. Dette er ein tradisjon som vart praktisert før 1000-talet og som avtok då kristendommen vart rådande. Her syner illustrasjonane gullmyntar, våpen, smykke og diamantar. Teksten fortel vidare om korleis ein også kunne få med seg hesten, kona og nokre slavar som skulle hjelpe den døde i dødsriket, ein tradisjon som riktig nok var for dei velstående: «Det var för att man inte skulle bli ensam och fattig. Viktiga saker som man kunde behöva skulle med i graven» (s. 43). Under denne teksten følgjer det fleire illustrasjonar med bildeteksten «viktige grejor», men her finn ein ikkje gull og edelsteinar. Med ei ironisk tilnærming til viktige ting er det illustrert steikepanne, nøkkelknippe, mobiltelefon, kortstokk, handvisp, pengepung, tannkrem og tannkost, og dermed går ironien her over i det absurde.



Ironi og valdeleg slapstick (s. 21)

Ifølgje Cross (2011, s. 173) kan bruk av karikaturar, gjerne av burlesk karakter føre til ei lågare humorform dominert av slapstick, og i dette tilfelle kan det lesast som «violent slapstick» (s.174). Her er det karikerte illustrasjonar av døde hestar og menneske som ligg stive som plankar, på kryss og tvers, i ein haug saman av våpen og gullurner. Her dukkar

krossen opp igjen og er brukt som markør for å vise at dei nakne kroppane er døde. Rundt dei står tre menn, og den eine står med vidopent gap og seier «okej gubbar nu kör vi på stenarna», medan ein av dei andre svarar «okej» (s. 21). Ei i utgangspunktet grov og brutal tradisjon har gjennom Stalfelt sine karikaturar vorte gjort om til slapstickhumor. Det same gjeld «Tore» (s. 20) som ligg flat under ei grav bygd av ein haug med steinar, ei direkte visualisering av denne gamle gravferdstradisjon frå vikingtida, som gjennom karikaturar er gjort om til valdeleg slapstick.

Den svarte humoren inneheld ofte spor av ironi, det groteske og tåpelege, men den kan også knytast til nonsenshumor og det absurde (Cross, 2011, s. 186). Det groteske i situasjonen, det absurde i illustrasjonen av massegrava og den ironiske tilnærminga til viktige saker understrekar dette. Humoren oppstår like fullt idet Stalfelt set ein gravferdstradisjon frå steinalderen inn i ein moderne kontekst. Her oppstår det også ein nonsenskomikk som skaper motiv knytt til det nemnde omgrepet 'mundus inverdus', ei verd der alt er snudd opp-ned (Birkeland & Mjør 2012, s. 23). Det er gjerne utenkeleg å få tilsend julekort frå dødsriket, men slik kritikar Lars Helge Nilsen (2004) påpeiker er det gjerne ikkje utenkjeleg for barn ettersom dei kan oppfatte døden som ei spegelverd av den verkelege verda.

### 3.3 Børnenes bedemand

Ole Dalgaard er barne- og ungdomsbokforfatteren som er kjend under psevdonymet Oskar K. Saman med illustratøren Dorte Karrebæk, har han publisert mang ei bok som har utfordra og omdefinert barnelitteraturomgrepet. Fleire av desse er utfordrande både i tematikk og uttrykk. Bøkene har skapt debatt, men dei har også vunne ei rekkje prisar for nyskapande tenking og artistisk innfallsvinkel.

Under overskrifta «Humoren skal jo have en årsag» (Politiken, 2008) skriv Steffen Larsen at Oskar K. og Dorte Karrebæk angrip tabu frå alle vinklar, og at boka *Børnenes Bedemand* ikkje er eit unntak; «Det er dog svært at få øje på noget nyt, nedbrydeligt tabu, som er mere ekstremt end Børnenes bedemand». Dalgaard er kjend for å vere kontroversiell, og den førre bokutgjevinga saman med Karrebæk hadde den satiriske tittelen *Da Røvlund ønskede sig en negerdreng i fødselsdagsgave, men fik en lille autist til halv pris* (2007). Meldaren i Jyllands-posten, Karen Lise Søndergaard (2008), påpeiker at nokre grenser allereie er brotne ved ein slik tittel, «og vejen er ikke så lang til at lade små søde børn læse om små døde børn». I artikkelen «Døden kommer med børnebogen» er Kari Sønsthagen (referert i Winther, 2008) ein av fleire som kommenterer denne og andre bøker som omhandlar døden:

«Oscar K og Dorte Karrebæk smækker tingene op, så man kan grine – der er ikke noget, der ligger og lumrer. Jeg synes ikke, der er grænser for, hvad man kan fortælle børn. Men det er ikke det, der skal være hovedsagen – hovedsagen skal være, at man har en god historie at fortælle, og den måde, man gør det på»

Kor grensene går er ifølgje Sønsthagen uavhengig av tematikk, og alt står og fell med formidlinga av den gode forteljinga. *Børnenes bedemand* er forteljinga om gravferdskonsulenten Hr. Jørgensen som arbeider med å ta imot døde barn som han steller og gjer i stand for gravlegging. Han har også ansvar for å lage kistene og arrangere gravferdene. Kvar gong eit barn døyr vert han like ulukkeleg, og han håper at telefonen ikkje skal ringe, men det hender like fullt at barn døyr. I slike tilfelle er Hr. Jørgensen til stades og han syng for dei døde barna i eit forsøk på å gjere den siste reisa til barna så lys og lett som mogleg. Parallelt med virket sitt utviklar Hr. Jørgensen ein romanse med Frk. Ene, steppedansaren frå «Fransk vask & stryking» som leverer han reine kjortlar kvar tysdag og torsdag. Ein dag kjem ein laushund inn i verkstaden til Hr. Jørgensen, og hunden fører dei til tre heimlause gitar som viser seg å vere brørne til den døde jenta Dinah. Saman følgjer Hr. Jørgensen, Frk. Ene, brørne og hunden deira Funkis henne til den siste kvilestaden.

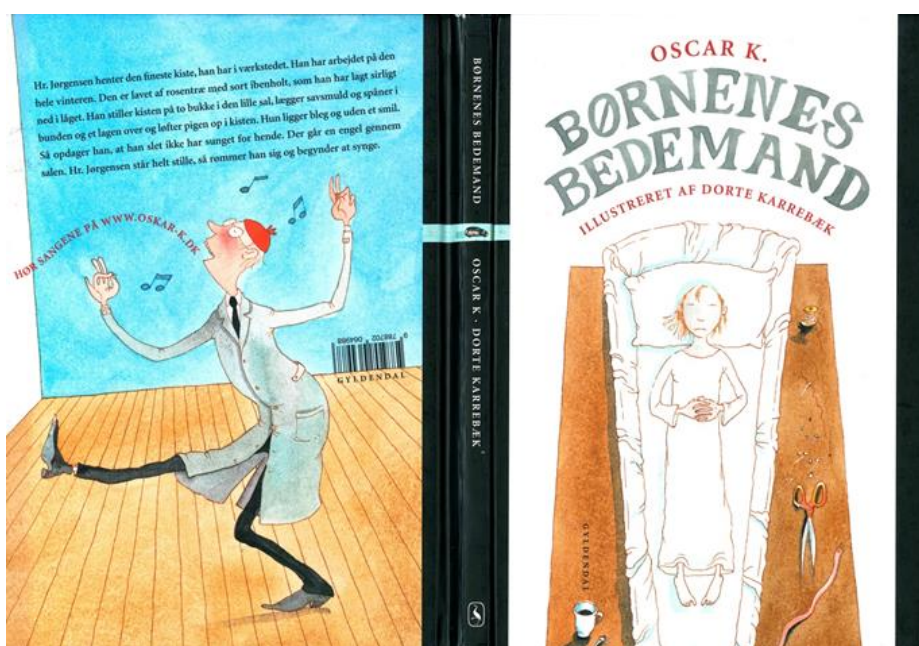


Oskar K. lar barns død vere hovudtema i ei barnebok, ein død som er oppfatta som særskild rå og brutal ettersom den strir imot tanken om den naturlege døden som følgje av alderdom og krinsløpets gang. I avisa Politiken skildrar Steffen Larsen (2008) boka som endå eit spesialpedagogisk utspel frå Karrebæk og Dalgaard, som tar for seg «noe så, tilsynelatende, lite morsomt som døden»:

«Egentlig ville jeg gerne være forarget. Der må være en grænse for, hvad man gør for at komme opad på berømmelsens trappestige. Men eftersom smilebåndet har bevæget sig 8 1/2 gang under læsningen, skulle man måske se sine egne fordomme efter i sømmene. 'Børnenes bedemand' er morsom, lun og velillustreret»

Her er det humoren som legitimerer bokas dystre tematikk som i utgangspunktet vekker provokasjon hjå meldaren. Søndergaard (2008) trekker også fram den muntre vinklinga i forteljinga idet ho poengterer at «Det er ikke nogen sørgelig fortælling, det her, og egentlig handler den mere om liv end om død».

### 3.3.1 Kontrasterande stemning



Fram- og baksida av *Børnenes bedemand*

Døden som tema er synleg frå første stund, og framsida er illustrert med ei død jente som ligg i ei kiste i kvit kjortel. Søndergaard (2008) understrekar at «Emnet er så kontroversielt, at forsiden alene nærmest råber i hovedet på læseren». Framsida og tittelen er såleis eksplisitt knytt til barns død, og det er i tillegg mogleg å spore nokre parallellar til *Vesle döden hälsar på* si framsida. For det første er kontrasten mellom kvit og svart, lyset og mørkret, også til stades her. For det andre kan jenta med det lyse håret og den fotside kvite kjolen gje

konnotasjonar til ein engel, på same måte som den visuelle framstillinga av Elsewise. *Børnenes bedemand* skil seg likevel frå dei fleste bøker som omhandlar døden på nokre heilt sentrale punkt. For det første skildrar boka noko så kontroversielt som barns død, og for det andre er det i utgangspunktet ei skildring av dødens praktiske sider heilt ned til detaljnivå: Kva skjer med dei døde i dagane etter dødsfallet, korleis gjer ein nokon som er død i stand til gravferd, og korleis er sjølve gravferda. Dette er nokre av spørsmåla boka tek for seg.

På framsida ser ein at døden allereie har inntreft, og dei praktiske sidene ved eit dødsfall er illustrert med ulike arbeidsreiskapar. Kista står på eit arbeidsbord og rundt den ligg saks, nål, sytråd og ein kaffikopp som tyder på at her er gjort eit arbeid. Med tittelen *Børnenes bedemand* er det sett eit namn på virket som tar seg av dei døde barna, og det er ei nærliggande kopling at reiskapane høyrer til gravferdskonsulenten.

Tittelens typografi er teken frå skiltet som heng på døra til Hr. Jørgensens forretning; «BØRNENES BEDEMANDSFORRETNING & LIGKISTEMAGASIN v/ N.V. Jørgensen» (s.1). Den visuelle utforminga av bokstavane er teken frå dette skiltet, og kan koplast direkte til Hr. Jørgensens bedrift. Tittelen er på usentimentalt vis heilt eksplisitt knytt til døden, nærare bestemt barnedøden. Forretningsskiltet med dei grå bokstavane viser til eit grått og sørgjeleg, men nødvendig arbeid. Den bogeforma overskrifta over kista kan gje konnotasjonar til ein port, og det kan tolkast som himmelporten eller porten der Hr. Jørgensen sin likbil køyrer til og frå verkstaden (s. 3).

I kontrast til den kvite bakgrunnsfargen på framsida er bokryggen svart. Her er det ei lita vegstripe der likbilen køyrer med ei kiste i, og denne stripa bind saman fram- og baksida. Kista med den døde jenta og bilen med kista inni forsterkar eit alvor som står i sterk kontrast til baksida; her knipsar, dansar og syng Hr. Jørgensen, men songen er ikkje utan forklaring. Baksideteksten fortel:

«Hr. Jørgensen henter den fineste kiste, han har i værkstedet. Han har arbejdet på den hele vinteren. Den er lavet av rosentræ med sort ibenholt, som han har lagt sirligt ned i låget. Han stiller kisten på to bukke i den lille sal, lægger savsmuld og spåner i bunden og et lagen over og løfter pigen opp i kisten. Hun ligger bleg og uden et smil. Så oppdager han, at han slet ikke har sunget for hende. Der går en engel gennem salen. Hr. Jørgensen står helt stille, så rømmer han sig og begynder at synge»

Her finst det utfyllande informasjon til motiva på fram- og baksida, og teksten bind dei to paratekstane saman. I staden for å vere eit resymé av innhaldet, så er baksideteksten eit direkte tekstutdrag frå boka der Hr. Jørgensen gjer i stand den døde jenta Dinah til gravferd. Illustrasjonane på både fram- og baksida er også direkte attgjevingar av illustrasjonane som

høyrer til denne tekstpassasjen, og som nemnt i nærlesinga av *Lilla döden hälsar på*, føregrip dette handlinga direkte (Nikolajeva, s. 90). Tekstutdraget presenterer Hr. Jørgensen sitt grundige arbeid med kista han har preparert, og fortel korleis han legg jenta i denne. Valet av tekst gjer det lett for lesaren å kople modalitetane saman og fastslå at det er Hr. Jørgensen som dansar og syng på baksida, medan den døde jenta han legg i kista er representert på framsida. Samtidig forklarar baksideteksten den kontrasterande stemninga mellom fram- og baksida, for songen og dansen er for den døde jenta som han har gløymt å syngje for.

Her kjem det fram at songen spelar ei sentral rolle i forteljinga, og lesaren vert i den samanheng engasjert til aktivitet utanom bokpermane. Ut av Hr. Jørgensens munn står det at lesaren kan oppsøke forfattarens interaktive heimeside og høyre songane der. Fram- og baksida heng saman, men dei står også i sterkt kontrast til kvarandre. Kvar for seg viser dei til livet og døden, det muntre og det alvorlege. Illustrasjonen av Hr. Jørgensen får fram Karrebæks særeigne illustrasjonsstil, her representert ved ei lun karikaturteikning av gravferdskonsulenten. Karrebæk har nytta eit visuelt uttrykk kjenneteikna av karikatur og ein stilisert blyantstrek. Som tidlegare nemnt peiker Mjør (2010, s. 5) på korleis ein meir karikert teiknestil gjev lesaren forventningar om humor som verkemiddel, og ho syner at ein slik humoristisk strek kan ha eit vidt spekter, frå det «lune» til det «spinnville» (2015, s. 51). Denne teiknestilen bryt med tematikkens alvor, og Karrebæk sine karikaturteikningar fungerer som eit kontrasterande humoristisk verkemiddel.

I typologien til Sipe og McGuire (2006) høyrer satsblada til kategorien som er einsfarga og like framme og bak, ein type satsblad som ofte er brukt for å understreke den dominerande stemninga i forteljinga (s. 294). I dette tilfellet er satsblada svarte både framme og bak, og viser til ein mørk tematikk, her knytt til døden. Svartfargen er dessutan sublim og vil alltid vere knytt til noko melankolsk (Burke, 2008, s. 146). Likevel kan dei einsfarga satsblada i tillegg til å understreke også formidle ei stemning som står i kontrast til fram- og baksida (Sipe & McGuire, 2006, s. 294). Ikkje berre teiknestilen, men også motiva på fram- og baksida står i kontrast til satsblada. Det er ikkje ein koherens mellom den muntre stemninga som den dansande Hr. Jørgensen uttrykker og det svarte mørket. Framsida er derimot i større grad prega av alvor på linje med dei einsfarga satsblada, men også her er det skilnad i stemning og tyding mellom framsida og satsblad. Den mest openberre kontrasten er den kvite framsida mot dei svarte satsblada, det lyse mot det mørke. Vidare er interteksten som er nemnd i baksideteksten, engelen, og illustrasjonen av jenta som liknar ein engel ein motsetnad til det svarte. Slik kan framsida syne eit religiøst syn på livet etter døden, medan satsblada kan

representere eit ikkje-religiøst tankesett, altså eit kristent syn på det løna etterlivet i himmelriket mot eit ateistisk syn på etterlivet som eit svart tomrom.

Den kontrasterande stemninga er også til stades i resten av boka, noko Winther (2008) tar opp; «Bedemanden synger og flirter, mens han går barneliget klar». Illustratør Dorte Karrebæk f r spørsmål om korleis ho kan teikne ei død jente, samtidig som Frk. Ene og Hr. Jørgensen dansar og syng rundt kista. Det fører til ein tydeleg stemningskontrast som Karrebæk forsvarar; «Frøken Ene klarer sig igennem med sine talenter. Hvorfor skulle hun sætte sig ned og gr de? Det ville være patetisk. Hun hj lper den lille bedemand, som har fået til hverv at gøre de døde fine. De går sig umage begge to» (Winther, 2008). Dei to karakterane gjer det beste ut av sine yrkesveger, og stemningskontrasten er eit naturleg resultat av situasjonsbildet og forholdet mellom karakterane, eller mangelen på relasjon til den avdøde. At Hr. Jørgensen syng «Dinah, is there anyone finer» (s. 47-48) medan Frk. Ene steppar ved sida av kista vil framfor å verke respektlaust og grotesk, truleg heller fungere som eit forsøk på å vekke ei kjensle av ‘lette’ og gjere d den meir handgripleg for lesaren.

### **3.3.2 Eit upersonleg m te med døden**

Som nemnt i kapittelet om døden i bildebøker hevdar Beckett (2012, s. 250) at dei vanlegaste strategiane for å distansere seg frå døden i barnelitteraturen er bruk av dyrekarakterar og humor. Oskar K beveger seg langt vekk frå bruken av distanserende dyrekarakterar idet han lar karakterane som er ramma av døden vere barn i same aldersgruppe som den potensielle målgruppa for lesarar av boka. Humoristiske verkemiddel er nytta i *Børnenes bedemand*, men humoren er i stor grad knytt til framstillinga av gravferdskonsulenten og livet hans. Det er først og fremst omgjevnadane rundt døden som er framstilt humoristisk. Døden i seg sjølv er derimot handsama med størst mogleg alvor og respekt fr  gravferdskonsulenten si side.

Det å sjå d den gjennom gravferdskonsulentens sine auge kan vere ein tredje m te å distansere seg frå eit alvorleg emne. Han møter døden i kvardagen gjennom sitt virke, og har ikkje eit personleg forhold til dei han tar hand om. Slik oppstår det eit objektivt og noko formelt forhold til døden, og det gir lesaren innblikk i trivialitetar knytt til døden. Det kan tenkast at valet av perspektiv er det som i dette tilfelle legitimerer sameksistensen mellom det alvorlege og det muntre, der det faktum at gravferdskonsulenten sjølv ikkje har blitt råka av tragedie er det som opnar for humor og varme i m te med den tragiske realismen. I staden for å møte sjølve d den med humor, så viser forteljinga at erfaringar knytt til døden og livet, det

alvorlege og det muntre i røynda så vel som i litteraturen, ofte går i kvarandre og sameksisterer.

Avstanden til dei døde gjer det også mogleg å formidle detaljerte opplysningar om dei førebuingane som vert gjort før gravlegging:

Så går han ind i den lille sal og lægger savsmuld og høvlspåner i bunden af Lilys kiste. Han klipper en revne i midten af det hvide lagen, hun skal ligge i, og lægger det over savsmuld og høvlspåner og godt op over kanterne. Det har han lært på Bedemandsskolen, så Lilly ikke trækker lagenet med ned, når hun bliver lagt i kisten. (s. 19)

Dette er ei objektiv og usentimental skildring av førebuingar til gravferda, noko som gir eit detaljert innblikk i kvardagen til ein gravferdskonsulent. Denne distansen gjer det også mogleg å illustrere stellet av dei døde barna. Den upersonlege vinklinga gjer forholdet til døden meir formelt, men utan at det vert grotesk og kjenslelaust. Dei døde barna pregar Hr. Jørgensen i stor grad, men han prøver å undertrykke desse kjenslene slik at barna ikkje skal merke «hvordan det er, han i virkeligheten er» (s. 10) og for at dei siste timane skal verte «lette og lyse» (s. 3) for barna.



Innsyn i stellet av dei døde (s. 16)

Truleg er det lettare å omtale døden når ein ikkje kjenner historia bak, noko som igjen lettar objektive skildringar av dei døde barna. I *Børnenes bedemand* skjer det ei vending der det går

frå det upersonlege og i retning det personlege i møte med døden. På dei første oppslaga er dei døde omtalte i generelle termar, som barn. Først møter ein Hr. Jørgensen som held eit lite spedbarn i armane og syng for det på dansk. Her kan ein ikkje sjå barnet i andletet, og ein får heller ikkje greie på namnet til den avdøde. Neste oppslag tar for seg detaljerte skildringar av rutinar knytt til gravferda. Her er det ein sterk illustrasjon av ei gravferd der ein sørgjande familie står rundt eit barn som er lagt i open kiste. Her ser ein barnet tydeleg, og det går fram av båretbuketten i illustrasjonen at jenta heiter Marie. Det neste barnet er også namngjeve idet verbalteksten gjer det klart at Hr. Jørgensen steller den døde jenta Lilly, og her vert lesaren invitert med inn i sjølve prosessen med førebuinga til gravferd. Tekst og illustrasjonar avløyser kvarandre og viser til ulik og utfyllande informasjon. Den personlege informasjonen stoppar likevel ved den visuelle framstillinga av barna og presentasjonen av namnet deira.

Vendinga skjer den dagen Hr. Jørgensen får i oppdrag å stelle i stand gravferda til ein gut, eit gatebarn, der «ingen ved, hvem han er, eller hvor han stammer fra» (s. 27). Her er barnets identitet ukjend, for lesaren så vel som for Hr. Jørgensen. Gjennom hans stell av barnet kjem det fram at barnet er ei jente. Hr. Jørgensen ser på dei slitne kledda og den skitne kroppen og tenker at jenta ikkje har levd eit enkelt liv. Til henne finn han fram den finaste kista i verkstaden, men det er framleis ingen som kan følgje henne til grava. Etter at han har sunge og Frk. Ene har steppa for den døde jenta, brasar ein laushund inn i verkstaden. Hunden vil vise veg for Hr. Jørgensen og Frk. Ene, og saman finn dei tre heimlause gutar under ei bru i vinterkulden. Dei tek gutane inn i varmen, og jenta sin identitet vert avdekt. Den avdøde jenta heiter Dinah, og det viser seg at ho er storesystera til dei tre gutane Dikte, Dan og Dres. Denne delen av forteljinga følgjer ein vanleg barnelitterær struktur der det endar godt. Utgangspunktet var ein einsam gravferdskonsulent og det triste stellet av det som for lesaren er identitetslause døde barn. Gjennom dette oppdraget knyter han endå tettare band til Frk. Ene, og saman tar dei vare på brørne til det heimlause gatebarnet Dinah. Ved å avdekke identiteten til Dinah og reint tilfeldig finne familien hennar, får dei alle vere med i gravferda. I denne delen av boka er dei objektive skildringane av det forseggjorde stellet av dei døde tona ned og bytt ut med brørne si eksistensielle filosofering kring døden etterfølgt av eit fokus på den seremonielle og stemningsfulle gravferda. Ved denne vendinga i forteljinga skjer det eit skifte i stemning; det upersonlege, alvorlege og einsame vert snudd om til noko personleg, håpefullt, familiært og muntert.

### 3.3.3 Frigjering gjennom begjær

Frk. Ene leverer tre reine kjortlar til Hr. Jørgensen kvar tysdag og torsdag, og det er ingen han heller vil verte forstyrra av enn henne. Når han tenker på Frk. Ene blir han i godt humør og syng solskinssongar, og for ei stund gløymer han arbeidet si tunge byrde. Parallelt med dei døde barna sine triste skjebnar, oppstår det ein romanse mellom Frk. Ene og Hr. Jørgensen, ei kjærleikshistorie som er via nokså stor plass i boka. Namnet hennar uttrykker tydeleg nok at ho er den riktige for han, og gjennom begjæret har Hr. Jørgensen vorte frigjort frå alvoret i sitt virke som gravferdskonsulent.

Begjæret er ifølgje den franske intellektuelle Bataille (1998, s. 67), det som utfordrar den objekt- og prosjektdominerte verda som menneske er fødd inn i, og begjæret slår seg aldri til ro med verda si endelegheit. Som nemnt innleiingsvis er det komiske ein måte å erfare seg sjølv i inderlegheit, men det finst også andre inderlegheitsrelasjonar; erotiske, slektskaplege, heilagdomsorienterte og romantiske (s. 74). Begjæret er det som lausriv Jørgensen frå kvardagens og arbeidets rasjonalisme. Trass i omsorga han har for dei døde barna, er arbeidet hans i stor grad objekt- og prosjektdominert. Utover i forteljinga vert behovet hans for inderlegheit dekt. Begjæret er kanalisert mot Frk. Ene, og dette er uttrykt både i verbaltekst og illustrasjonar. Dei går på kino, og på kafeen fortel Hr. Jørgensen historier som får Frk. Ene til å le (s. 23-24). På veg heim går dei arm i arm; han syng og ho steppar små dansetrinn.

«Hr. Jørgensen har mest lyst til at kysse Frk. Ene, men de er allerede nået til hendes dør, så han siger pænt godnat i stedet for. Og tak for i aften. Og Frk. Ene smiler og låser sig ind. Jørgensen svæver hjem og kan slet ikke falde i søvn af bare lykke. For næste tirsdag skal de i biografen igen, han og Frk. Ene» (s. 25)

Her er det illustrert ein smilande Hr. Jørgensen med lukka auge som svever oppover og ut av oppslaget. Alt tyder på at han her, for å seie det med Bataille, mistar seg sjølv i inderlegheit. Gjennom ein romantisk og erotisk inderlegheitsrelasjon skapar den parallelle kjærleikshistoria ein munter kontrast til alvoret prega av død og einsemd. På denne måten rommar boka lystprega indre erfaringar som vert ståande som ein hyllest til livet og kjærleiken, og slik Søndergaard (2008) peiker på, handlar eigentleg boka meir om liv enn om død. Gjennom begjæret til Frk. Ene utviklar dei begge også ein inderlegheitsrelasjon knytt til det slektskaplege ved å ta seg av dei tre heimlause brørne og forme eit familiært fellesskap. Det heilagdomsorienterte er eit bakteppe og ein konstant, der trua på englar og himmelriket styrker trua på eit godt liv etter døden. Den religiøse trua til Hr. Jørgensen er understreka ved den raude hatten han ber. Den er påfallande lik ein raud zucchetto, som er hovudplagget til

kardinalane i den katolske kyrkja. I ein kristen kontekst er motpolen til eit liv i himmelriket derimot aldri nemnt, og dette har truleg fleire årsaker. Her er det barn som døyr, og eit tradisjonelt og romantisk barndomssyn knytt til filosofen Jean-Jacques Rousseau sitt syn på barnet som det uskuldige, reine, opphavlege og ekte (Birkeland & Mjør, 2013, s. 15). For det andre er barnebøker opptekne av å formidle håp og trøyst, og ifølgje Tønnessen (2011, s. 142) er bildebøker om døden først og fremst opptekne av å forsikra barna om at den døde ikkje har det vondt lenger.

Gjennom Hr. Jørgensen sine inderlegheitsrelasjonar og privatlivet hans ved sida av det å vere gravferdskonsulent, får også lesaren ei kjensle av lette, lik Burke sitt omgrep «delight» (2008, s. 36). Ved å følgje Hr. Jørgensen får lesaren eit innblikk i livet hans, og dette skaper ein distanse til døden som opnar for ei kjensle av lette gjennom den parallelle kjærleikshistoria, det positive synet på livet etter døden og den lukkelege slutten for dei heimlause brørne som miste systema si. For lesaren kan også den komiske relasjonen vekke kjensla av lette gjennom dei humoristiske illustrasjonane, utan at det vert grotesk.

### 3.3.4 Smilets signifikante tyding

Det arkaiske smilet er til stades i fleire av illustrasjonane. Dette skil seg frå det opne og ukontrollerte smilet kopla til det karnevaleske, eit smil som ifølgje St. Jean-Baptiste De La Salle (1990, s. 25) var heidensk og strengt imot kristen etikette. Det arkaiske smilet er på si side eit kontrollert smil med estetiske kvalitetar, og mange høgtstående personar har opp gjennom tidene vorte portretterte med eit slikt smil. Ettersom dette smilet ikkje er ein spontan latterreaksjon kan det ha ei mangetydig tolking og ein mystikk over seg. Det er eit noko flatt smil, og tradisjonelt vart det nytta for å gjere greske statuar meir levande. I *børnenes bedemand* bidrar det til å gjere dei døde meir naturlege og attpåtil levande, men det er truleg også nytta for å uttrykke behag hjå dei døde.

Det kontrollerte smilet som ikkje blottlegg tenner kan koplast til det skjønne som estetisk kvalitet, og det er å finne fleire stader i boka; månen som lyser på dei tre brørne i nattemørkret smiler og det vert utveksla kjærlege smil mellom Hr. Jørgensen og Frk. Ene. Smilet har også ein sentral plass i fleire av songane: «Hvergang du smiler lidt til mig, så bli'r der solskin på min vej...», «Når blot du har et perlehumør, er du livets ambassadør» (s. 11). Latter og humor finst altså i mange nyansar, og her er det muntre sett inn i ein kontekst knytt til det å leve.



På den andre sida er smilet her direkte kopla til døden, der det er dei døde barna som smiler eit arkaisk smil. I vindauget til Hr. Jørgensens forretning står det ei lita kiste og ein engel som smiler, og tidleg i forteljinga er det påpeikt korleis «børnene ligger med små hvide smil i kisterne, når han synger» (s. 10). Når Jørgensen gjer i stand barna syng han barbershopsongar for dei, og for dei minste barna syng han songar på dansk. Skildringane av dei døde barna er detaljerte, og smilet spelar ei sentral rolle: «Hun hedder Lilly og ligger på et lagen på en briks på hjul i en lavendelblå kjole med øjnene fredeligt lukket og et lille smil om munden» (s. 15). I skildringa av førebuingane til Dinah si gravferd, som tekstutdraget på baksida er henta frå, står det derimot følgjande; «hun ligger bleg og uden et smil» (s. 29). Dette er før Hr. Jørgensen oppdagar at han har gløymt å syngje for den døde jenta. Her syner humoristiske karikaturar Hr. Jørgensen som syng og Frk. Ene som stepdansar, heilt til det skjer ei endring som tyder på at songen og dansen har livgivande kraft; «Der er et lillebitte smil om den blege piges mund, synes Hr. Jørgensen» (s. 34). I gravferda til jenta er smilet vekke igjen, før Hr. Jørgensen på nytt stemmer i song; «Dinah, is there anyone finer...» og verbaltekstens forteljing avsluttar med «og nu smiler Dinah» (s. 49). Den lystige stemninga i barbershopsongane bringar fram eit levande andlet, og smilet til dei døde barna uttrykker eit behag. Smilet har såleis ei signifikant tyding og ein avdramatiserande verknad i møte med døden, og det formidlar at den døde ikkje har det vondt.

Smilet kan også plasserast i ein religiøs kontekst og sjåast i forhold til den symbolske bruken av englar, Guds sendebod. Det første smilet ein møter i boka høyrer til engelen i vindauget. Dinah smiler ikkje, men då Hr. Jørgensen syng for jenta går det ein engel gjennom rommet, ein engel som kan tolkast som den steppande Frk. Ene som kjem inn. Det kan også tolkast som Dinah, som no har eit smil om munnen likevel, eit smil som kjem til syne gjennom songen. Sørengaard (2008) understrekar denne lesinga av boka som mellom anna handlar om «den døde pige Dinah, som ligner en dreng, men bliver til en engel til sidst». Koplinga mellom engelen og songen er også direkte uttrykt tidlegare i handlingsløpet. Hr. Jørgensen syng i barbershopkor med tre andre gravferdskonsulentar og her opptrer også engelens stemme i dei vakraste harmoniane: «Så sker det en sjælden gang, at de kan høre en femte stemme. Den kommer, når de synger helt rent og ikke for kraftigt og ikke for svagt. En fin, ringende overtone. En engels stemme» (s. 8). Den sentrale englesymbolikken kan såleis stå som eit frampeik på livet etter døden.

Døden er framstilt abstrakt, og boka gir framfor alt ei framstilling av den praktiske sida ved eit dødsfall. Likevel er det som nemnt klare referansar til eit kristent livssyn og eit liv i

himmelriket etter døden. Hr. Jørgensen snakkar gjerne til dei døde barna om himmelen og om englane. Når eit barn har døydd ringjer telefonen, og her syner illustrasjonen ein engel som ringer og telefonleidningen er direkte kopla til Hr. Jørgensen sin telefon. Smilande englar spelar ei viktig rolle, og i alle tilfelle får også dei døde barna smil om munnen, som om barna sjølv har blitt til små englar. At dei døde barna smiler kan slik setjast inn i ein religiøs kontekst, der englesymbolet og smilets signifikans i forteljinga formidlar håp og står i klår kontrast til Alvoret i det å dø som barn. Den filosofiske samtalen mellom dei tre brørne i nattemørkret syner refleksjonar rundt det å bli til engel, og koplar dette direkte til gudstru:

««Tror I ...?»»

«Ja,» siger Dan. «Nu er hun en engel.»

«Bliver vi alle sammen til engle, når vi dør?» hvisker Dres.

«Hmn,» siger Dan. «Der er to slags. Almindelege engle og skytsengle. Skytsengle er skudt ud av kanoner. Dem er der lidt mere fart på. De er også mere stive i håret.»

«Drenge ligner ikke engle,» siger Dikte og gaber. «Ikke engang når de smiler.»

«Skal man ikke bare *tro* på Gud?» Dres' øjne er ved at falde i.

«Jo, men gør *du* det?» mumler Dikte» (s. 45)

Boka inneheld ingen frelsesdogmatikk, men snarare ei formidling av håp. Samtalen mellom dei tre brørne syner refleksjonar om gudstru, og bind saman det å tru på Gud med det få eit godt liv som engel etter døden. Her er det ei framstilling av den kristne gudstru, men likevel søker ikkje ein slik undrande samtale med søkande og opne spørsmål å gje dogmatiske svar. Dette er i tråd med Tønnessen (2011, s. 142) sine funn i artikkelen «Mellom undring og parodi. Religion i nyere bildebøker for barn», der ho konkluderer med at bøker som omhandlar filosofi og døden verdset barneperspektivet. Dei har også eit opent tolkingsrom både for barnelesarar og vaksenlesarar, og bøkene søker som nemnt i stor grad å formidle håp og trøst i møte med døden. Der samtalen over ber preg av å vere mellom barn er Oskar K tru mot barneperspektivet. Dette resulterer i ei open og humoristisk filosofering knytt til trusspørsmål, der det for barn kan vere vel så naturleg å tenke seg at skytsenglar er skotne ut av kanonar, stive i håret av farten.

### 3.3.5 Karikerte strekar, nyansert karakter

Den karikerte teiknestilen dominerer sterkt i *Børnenes bedemand*. Trass i den lange satiretradisjonen som følgjer karikaturstilen, er teiknesjangeren i mange tilfelle frigjort frå rolla som kritisk korrektiv. Då fell den satiriske hensikta bort, men det karikaturteikningar derimot alltid har til felles er ei dreining mot det humoristiske.

Det å «fordreie og forvrengje ved overdreven, overlesset eller forstørret framstilling» (Goga, 2011, s. 94), og å dra noko ut av realistiske proporsjonar resulterer ofte i komiske framstillingar. Karrebæk sin karikerte og humoristisk strek medverkar som nemnt til å lette lesinga og møtet med døden for lesaren. Det er likevel ikkje ein strategi for å vike unna alvorlege emne, og her er heller ikkje det ubehagelege på nokon måte utelate. Karrebæk bevarer dessutan den naive og humoristiske teiknestilen uavhengig av motivet – anten det er illustrasjonar av døde barn eller Hr. Jørgensen raudnande blikk mot Frk. Ene.

Ettersom ein karikaturteiknar tar utgangspunkt i tydelege karakteristika, vert framstillinga av karakterar ofte stereotyp. Dette kan sjåast i forhold til ein lang tradisjon i politisk og sosial satire med mål om å kommentere den overordna makta. Som det kom fram av kapittelet om karikaturtradisjonen, viser Mjør til sosialsemiotikaren Theo van Leeuwen for å seie noko om meiningsgrunnlaget i karikaturane, der «cartoons are taken as visual opinions» (2015, s. 58). For å kommentere og degradere makta ved å syne ei visuell mening i teikningane, har karikaturar ofte ein latterleggjerande intensjon. Verkemiddelet for å oppnå dette er dermed å framstille ei forenkla og stereotyp framstilling av karakterar.

Ei slik stereotyp framstilling er det mogleg å skimte i den naive, men omsorgsfulle karakteren Hr. Jørgensen. Han er framstilt med lange, tynne armar og bein som ikkje står i proporsjon til resten av kroppen. Nasen er lang, blikka bak brilleglasa naive og han raudnar lett. Den lange kroppen og dei naive andletsuttrykka gjer at han blir oppfatta som ein komisk og noko klumsete karakter. I mange tilfelle kan ei humorform på denne måten leie fram mot ei anna, og som nemnt i gjennomgangen av Cross (2011, s. 173), kan bruk av karikatur føre til ein slapstickdominert humor, som er tilfelle her. Dei lange lemmane og karikerte andletsuttrykka til Hr. Jørgensen og Frk. Ene fører til ein slapstickhumor, det vil seie ei lågare form for humor som framstår noko «klovnete». Dette er særleg forsterka på enkelte oppslag, til dømes i nettet av Frk. Ene sine danseføter eller der ho og Hr. Jørgensen vert overraska då ein hund stormar inn i verkstaden.

Illustrasjonane åleine høyrer til ein klassisk karikaturtradisjon, men trass i den visuelle framstillinga som tradisjonelt har vore brukt i satirisk hensikt med latterleggjerande effekt, krev karakteren Hr. Jørgensen tvert om å bli teken på alvor. Han ser alvoret i arbeidet sitt og har respekt for dei døde barna, og sjølv gjennom den ufrivillig komiske karakteren sitt perspektiv oppstår det eit alvor i møte med døden og eit truverdige bilde av kvardagen som gravferdskonsulent. I tillegg til å skape eit humoristisk bilde av ein karakter, bygger

karikaturteikningar som nemnt opp om enkle og eindimensjonale personskildringar. Det er mange døme på barnelitteratur der karakterar er framstilte som typar og der det oppstår ein redundans i framhevinga av visse karaktertrekk, men det finst også mange døme på nyanserte personskildringar. Likevel står bildebøker i ein tradisjon der personskildringar ikkje har stort spelerom; «it is clear that picturebooks allow little room for thorough characterization in the conventional sense. We may generally observe that picturebooks tend to be plot-oriented rather than character-oriented» (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 82). *Børnenes bedemand* skil seg derimot frå denne tendensen, og framfor å vere sterkt handlingsorientert skapar boka i staden eit nyansert bilde av gravferdskonsulenten Niels Viggo Jørgensen. Handlingsløpet vert til gjennom framstillinga av livet hans, og utviklar seg vidare med han som utgangspunkt. Difor vert den raude tråden noko oppstykkka, med episodar og stemningar som skil seg frå kvarandre i eit karakterdrive narrativ framfor ein meir handlingsorientert forteljingsstruktur.

Heller enn å vere ein stereotyp og karikert karakter slik den visuelle framtoninga ved første augekast gjerne vil tilseie, er framstillinga av Hr. Jørgensen derimot nokså kompleks. Ofte kjem ulike sider ved personlegdomen hans fram som stemningskontrastar, og modalitetane uttrykker eit breitt personleg kjensleregister, som i nokre tilfelle er uttrykt i tekst eller bilde åleine. Idet Hr. Jørgensen gjer i stand ei kiste syner illustrasjonen at han gret, samtidig som han steppar med foten i takt til ein munter låt (s. 9).



Hr. Jørgensens komplekse kjensleregister (s. 9-10)

Her syner illustrasjonen med den steppande foten og det tårevåte blikket ei kontrastfull stemning i dei ambivalente kjenslene til Hr. Jørgensen. Verbalteksten uttrykker den same kompleksiteten og fortel kor trøyt han er av at det er små barn som døyr, men at det å tenke på Frk. Ene får han i godt humør. I verbalteksten er også Alvoret knytt til handsaminga av dei døde barna sett saman med muntre tekstoppassasjar som siterer barbershopsongar og understrekar forelskinga hans.

Ved å studere samspelet mellom modalitetane, ikonoteksten, finn eg at denne boka høyrer inn under den kategorien Nikolajeva og Scott (2006, s. 12) kallar for «Counterpointing» picturebook (two mutually dependent narratives)», og i slike tilfelle er modalitetane gjensidig avhengige av kvarandre. Ei bildebok kan innehalde kontrapunkt på forskjellige nivå, og her finst det døme på kontrapunkt i personskildringa. Det vil seie at tekst og bilde kan skildre karakterar på forskjellig måte og i motsetnad til kvarandre (s. 25). Verbalteksten fortel om livet til ein hardtarbeidande og omsorgsfull gravferdskonsulent, ein karakter som utøver yrket sitt med djupt alvor. Han respekterer dei døde og vil gjere deira møte med døden så positivt som mogleg. På den andre sida bygger illustrasjonane opp under inntrykket av karakteren som naiv og klossete, ved hjelp av ein karikert strek som Mjør (2015) hevdar er «organisk knytt til humor» (s. 51). Modalitetane avløyser dermed kvarandre i personskildringa av Hr. Jørgensen, og på denne måten utfyller det hans karakter, som strekker seg langt utover ytre trekk. Det framhevar også den kompleksiteten som Bakhtin (2003, s. 106) understrekar er ein sentral del av både mennesket og litteraturen.

### **3.3.6 Det sublimet møter det skjønne**

Karikaturteikninga syner det grenselause, utamde og ukontrollerte, som er sentrale omgrep Goga hevdar svarar til Burke si oppfatning av kjeldene til det sublimet (2011, s. 93). Under dette høyrer også med det som med har raske vekslingar og noko plutselig over seg. Karikaturar er nettopp kjenneteikna ved den raske og noko ukontrollerte streken. Det velkjende teikneuttrykket kan som påpeikt sporast tilbake til tidlege vitseteikningar, men ikkje minst som grunnlag for politisk og samfunnsmessig satire, og såleis kan det seiast at teiknestilen til ei kvar tid har vore utan grenser, både i motiv og uttrykk. Ettersom karikaturar er utamde og ukontrollerte, kan illustrasjonane i *Børnenes bedemand* i utgangspunktet koplast til eit estetisk sublimt uttrykk. Karikaturen kan derimot innehalde nyansar, og trass i tradisjonens opphav og oppfatninga av eit karikert teikneuttrykk som 'stygt' og sublimt (Goga, s. 91), så bygger denne karikaturen opp om Hr. Jørgensens framtoning som naiv og

omsorgsfull, og det er han som karakter som bringar fram det skjønne. Men i dette spenningsforholdet oppstår den sublimе letta. Gjennom songen han syng for dei døde barna, arbeidet han legg i dei pene kistene og gravferdene han steller i stand, viser han kjærleg medmenneskelegheit, og det skjønne har sitt fundament i det som framkallar kjærleik (Burke, 2008, s. 91).

Døden er som nemnt sterkt knytt til den sublimе kjensla av frykt, og førestellinga om døden er noko som grip mennesket i langt sterkare grad enn smerte (s. 34). Boka vekslar gjentekne gonger mellom mørkret og lyset, både i direkte og overført tyding, og dette er i seg sjølv ei kjelde til det sublimе. På same tid er ikkje det mørke faretruande grunna det karikerte teikneuttrykket som skapar humor, og ifølgje Burke er det ingenting som drep kjensla av det sublimе så effektivt som det lattervekkande og lyse (s. 39). Det paradoksale er at det lattervekkande i dei sublimе karikaturane medverkar til å vekke ei kjensle av «delight» (Bruke, 2008, s. 36). Dette kan knytast til behandlinga av Goga (2011, s. 93) sin artikkel i kapittelet om estetisk vurdering av bildebøker. Det var der reist spørsmål om det er humoren som gjer møtet med det skremmande til å halde ut, og om det er grunnen til lesaren si kjensle av lette og evne til sjølvopphaldingsdrift. Det humoristiske teikneuttrykket bidrar her til å vekke denne sublimе kjensla av «lette», og gjer at møtet med dei døde barna truleg ikkje vil vekke frykt hjå lesaren.

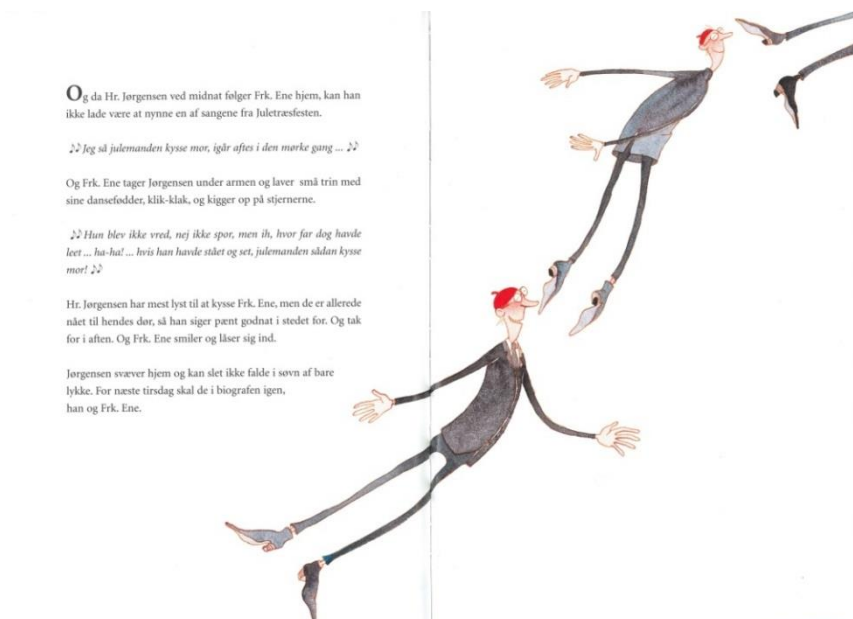
Hr. Jørgensen som karakter vil også bygge under denne kjensla. Han forsøker som nemnt å gjere «de sidste timer lette og lyse», og barbershopsongane lettar den siste reisa for barna, men også for Hr. Jørgensen som er sterkt prega av dødsfalla. I tillegg til det han gjer for å oppnå den sublimе letta av sorga, kjem også det skjønne til uttrykk gjennom Hr. Jørgensen, til dømes i samtalene med dei døde barna: «Så snakker han med dem, selvom de måske ikke kan høre det. Om pæretræet og morgenfruerne i gården, om himlen og om englene» (s. 3). Eller då han sit utanfor på benken med Frk. Ene; «Og Hr. Jørgensen ser på de små vintergækker og erantis foran værkstedet. Og op i himlen. [...] Hr. Jørgensen bliver siddende i solen et stykke tid, efter at Frk. Ene er gået» (s. 17-18). Dette syner ein balanse mellom det alvorlege og det muntre også i sjølve karakteren. Dette kjem som nemnt til syne gjennom kjensleregisteret til Hr. Jørgensen, men også igjennom hans måte å betrakte verda på. Han ser det fryktelege og triste, men også det gledelege og vakre i tilværet på same tid. Det skremmande og sublimе er til stades i det reelle, men likevel kvar dags prega virket som gravferdskonsulent. På same tid er det skjønne – fuglane, songen og frk. Ene – aspekt ved livet som ser ut til å vekke behag for Hr. Jørgensen. Han kjenner seg både ulukkeleg og forelska. Gjennom Hr. Jørgensen opptrer

det skjønne og det sublime samtidig og vekslende. Nokre oppslag vekker også ei sublim kjensla av lette for Hr. Jørgensen, der til dømes det å tenke på Frk. Ene får han i godt humør om dei døde barna gjer han trist.

Andre gonger tek det skjønne og reine behaget over, og dette særleg i kontekstar som er utanfor arbeidslivets rammer. Som då Hr. Jørgensen er på kino og kafé med Frk. Ene. Her har det reine begjæret og kjærleiken teke over, noko også kroppshaldninga hans syner. Det nemnde oppslaget der Hr. Jørgensen svever ut av oppslaget i forelsking kan koplast til Burkes fysiske kjensle av behag som følgje av kjærleik;

«The head reclines something on one side; the eyelids are more closed than usual, and the eyes roll gently with an inclination to the object, the mouth is a little opened, and the breath drawn slowly, with now and then a low sigh: the whole body is composed and the hands fall idly to the sides. All this is accompanied with an inward sense of melting and languor» (s. 147)

Denne fysiske kjensla er tydeleg manifestert i Hr. Jørgensens kropp. Illustrasjonen syner tydeleg denne indre kjensla av å smelte bort og viser han svevande oppover med armane hengande laust inntil sida av kroppen, med auga lukka og eit smil om munnen.



Hr. Jørgensens begjær kanalisert mot Frk. Ene (s. 25-26)

Denne kjensla av behag som spring ut frå kjærleik skuldast derimot ikkje ein gjenstand, men eit anna menneske, Frk. Ene. Dette er i tråd med sosiale aspekt ved det skjønne som Burke understrekar; «I call beauty a social quality; for where women and men, and not only they, but when other animals give us a sense of joy and pleasure in beholding them (and there are many that do so) they inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons» (2008, s. 42). Denne affeksjonen for Frk. Ene er tydeleg frå første stund og vert gradvis

forsterka ved at dei to knyter stadig tettare band utover i forteljinga, ein affeksjon som bryt med Alvoret i døden dei møter i kvardagen.

På den andre sida er mørkret ei kjelde til det sublime, og åleine bringar det fram noko faretruande, dystert og usikkert (s. 59). Som kontrasterande verkemiddel kan også lyset vere ei kjelde til det sublime, til dømes gjennom eit veldig skarpt eller lynraskt lys. Dette gjeld også vekslinga mellom lys og mørke, og dette er det mogleg å spore her. Det skarpe arbeidslyset til Hr. Jørgensen som lyser opp den døde jenta på framsida, mot dei heilsvarte satsblada som uttrykker noko dystert og usikkert, noko som syner at både lys og mørke kan verke sublimt.

I likskap med lys kan også lyd vere kjelde til det sublime om ein står overfor skarpe og plutslege lydar. Det audiovisuelle står sterkt i *Børnenes bedemand*, og musikken spelar ei signifikant rolle i Hr. Jørgensens liv. På mange av oppslaga utgjer songtekstane nærare halvparten av verbalkosten, og ved å oppsøke Oskar K si heimeside er det også mogleg å høyre korleis desse songane let. Her er det ikkje snakk om skarpe og fryktinngytande lydar som grunnlag for sublimitet. Rytmen er riktignok kjappe, men det er like fullt snakk om melodiar og harmoniar. Det skjønne i melodiar har, som nemnt i andre kapittel, kurver der det er vanskeleg å peike på begynnelse og slutt (Goga, 2011, s. 97). Denne musikken brukar Hr. Jørgensen aktivt for å gjere det lett og lyst for barna, det vil seie for å framkalle behag. Dette må ikkje forvekslast med den «letta» som karikaturane og humoren vekker. Det skjønne i musikken vert uttrykt av Frk. Ene; «Det er en smuk sang,» siger hun og sender Hr. Jørgensen det kærteste smil i verden» (s. 15). Songen framkallar kjærleik, den mellommenneskelege kjærleik, men knyter også band til det heilage. Når koret syng heilt reint, så høyrer dei i blant ein ringande overtone av stemma til ein engel, og det estetisk skjønne i melodien er fullbyrda.

Songane handlar om forelsking og kvinneerobring, og dei er framførte i tett harmoni. Ved sida av harmoniane, er det også mogleg å spore det skjønne i songtekstane; «My little... My little Margie, oh!... thinking of you, Margie... I'll tell the world I love you, don't forget your promise to me... My Darling...» (s. 10). Som behandla i teorikapittelet koplar Burke det skjønne til kjærleiken, men også til små og skjøre dimensjonar. Dette knyter han også til menneskets bruk av språklege diminutivar som «darling» omsett til «den lille kjære» (Burke, 2008, s. 113). Ein slik språkbruk som uttrykk for kjærleik og skjønnheit er også til stades i denne songteksten. Samtidig tar Hr. Jørgensen hand om dei vesle barna, som også er skjøre og skjønne, og kombinert med songen syner dette hans omsorg og empati for barna.



Ettersom engelen spelar ei så sentral rolle i forteljinga, kan engelen som symbol åleine vekke kjensler. På oppslaget der gravferdskonsulenten ventar og håpar at telefonen ikkje vil ringe, er både telefonen og likbilen besjela og ser like forskrekka ut som Hr. Jørgensen som sveitt og skjelven er blå i andletet av skrekk (s. 3-4). Her ser det ut til at det er Hr. Jørgensen som tenker seg at telefonen er kopla opp mot himmelen via ein telefonleidning. Her er det illustrert ein liten engel som sit på ei sky og ringer for å varsle om døde barn; eit surrealistisk motiv. Ikkje ein gong dette ser ut til å gjere Hr. Jørgensen roleg då telefonen ringer og han tek imot den triste budskapet. Burke (2008) seier følgjande om skildringa av det abstrakte i ord og i bilde:

In painting we may represent any fine figure we please; but we never can give it those enlivening touches which it may receive from words. To represent an angel in a picture, you can only draw a young man winged; but what painting can furnish out anything so grand as the addition of one word, "the angel of the *Lord*?" (s. 172)

Framstillinga av engelen som ringer til Hr. Jørgensen i starten av forteljinga er unntaket i denne boka. Forutan dette verkar det som dei store og abstrakte omgrepa som boka rommar; død, himmel og englar, medvite er utelatne frå illustrasjonane. Dette kan i tråd med Burke vekke sterkare kjensler, anten dei er sublime eller skjønne. I staden for ei materialisering som til dømes ei parodisk framstilling av Gud og englar, så er det abstrakte her ivaretatt, og *Børnenes bedemand* er den einaste boka i materialet som ikkje har teke seg fridomen til å personifisere og materialisere det ikkje-representative. Kan hende det i større grad opnar for alvorsprega undring, ettersom desse aspekta ikkje er illustrerte og dei sterke kjenslene som Burke hevdar at slike ord kan vekke, er bevarte.

I presentasjonen av Burke framhevar Goga (2011, s. 97) korleis det skjønne er det som framkallar kjærleik, der kjærleik i naud er betrakta som det mest tiltrekkande. I *Børnenes bedemand* står kjærleiken mellom Hr. Jørgensen og Frk. Ene som nemnt heilt sentralt og utgjer ein stor del av forteljinga. Den medmenneskelege kjærleiken vert ytterlegare understreka mot slutten av forteljinga då dei utan vidare tek på seg eit stort samfunnsansvar. Ifølgje Burke vekker kjensla av sympati for andre menneske eit behag, og særleg sympatien for menneske i naud; «pity is a passion accompanied with pleasure, because it arises from love and social affection» (2008, s. 46). Hr. Jørgensen og Frk. Ene finn dei tre heimlause gutane, Dan, Dikte og Dres, under ei bru og tek dei med heim (s. 41-42). Der får dei varm kakao, eit bad og ei seng å sove i. Her er det nettopp kjensla av sympati akkompagnert av eit behag som oppstår grunna Hr. Jørgensen og Frk. Ene sin kjærleik og affeksjon for kvarandre og for andre medmenneske. Saman gravlegg dei Dinah, og som resultat av songen og

steppinga til Hr. Jørgensen og Frk. Ene vert det ein verdig, men finstemt seremoni (s. 47-48). Denne barbershopsongen verkar ekstra personleg idet Hr. Jørgensen syng «Dinah, is there anyone finer». Raudfargen dominerer, og kjærleiken er lett å spore. Dei tre gutane har blikket festa mot Hr. Jørgensen med venlege smil, og det understrekar hans signifikante rolle i det å gjere gravferda «lett og lys» for barna. Kjensla av lette har på nytt oppstått som følgje av Hr. Jørgensens muntre song. Her har det tende lyset også kome til liv; det smiler og ser ned på Dinah i kista. Der ligg Dinah med falda hender og eit smil om munnen.



Ei finstemt gravferd som bringer fram smilet til Dinah (s. 47-48)

Etter seremonien avsluttar boka med tre oppslag utan verbalttekst som følgjer Dinah til grava; frå køyredistansen med likbilen, beringa av kista til den tomme gravstaden og til grava er gjort i stand. Der ligg det igjen ein rosebukett, det snør fredfullt og ein kvit fugl sit på gravstøtta og vaktar over grava. Ein kjensleladd, stemningsfull og vakker bildeserie.

Saman spring dei tre ut av bilde og vidare i livet: Her held alle hender, hunden Funkis spring etter og Hr. Jørgensen ber den minste guten, Dres, på armen. Dei framstår som ein familie, og ein kan tydeleg sjå at det som i utgangspunktet var «kjærleik i naud» har utvikla seg til familiær kjærleik. Dette trekker også Karrebæk (referert i Winther, 2008) fram i ei forklaring til dei avsluttande illustrasjonane; «De havner ikke i himlen, men i et liv, der er bedre end det, de havde før, Frøken Ene og bedemanden Hr. Jørgensen tager sig af dem»

## Kapittel 4. Samlande drøftingar

«Den kunsten som går inn i det ukjende, den einaste kunsten som framleis er mogleg, er verken munter eller alvorleg: den er noko tredje som framleis heng ved, nett som om det var senka ned i det tomrommet som dei framskridne kunstverka skildrar figurane av»

~ Theodor Adorno (1992, s. 186)

### 4.1 Utamde bildebøker

Kunsten – dei tre bildebøkene som er utgangspunktet for denne avhandlinga – går inn i det ukjende ved døden, og det på ein måte som verken er prega av munterheit eller alvor åleine. Bildebøkene oppstår i samspelet mellom desse aspekta, i sameksistensen av krefter som alltid har funne stad i mennesket og litteraturen; mellom Alvoret og Latteren. I dette ambivalente rommet oppstår det noko tredje. Adorno (1992) hevdar at samtidslitteraturen på 1960-talet speglar «ei tilinkjeggjering av alternativet mellom muntert og alvorleg, tragikk og komikk, nesten mellom liv og død.» (s. 185), og han poengterer at kunsten såleis fornektar si eiga historie.

På kvar sitt vis representerer alle bøkene i materialet eit innhald som er utamd og grenselaust. Dette artar seg på eit utal måtar som er uløysleg knytte til plasseringa av bøkene i rommet mellom det Adorno omtalar som tragikk og komikk, eit spenningsrom som er mogleg i dag og som her får fritt spelarom i bildeboka sitt medium og med barn som målgruppe. Bøkene tar oppgjær med eit tidlegare tabulagd emne for barn, døden, og framstiller det på nye og utfordrande måtar. Dei har alle til felles å vere dominerte av ein leik med konvensjonar både i form og innhald. Eg vil i den samanhengen gi ei kort samanfating av bøkene i forhold til nemnde fenomen; karnevalisme, intertekstualitet, parodi, surrealisme, nonsens, karikatur, estetikk og sjangerbrot – teori som har vore utgangspunktet for dei tre nærlesingane.

I *Lilla döden hälsar på* er balansen mellom liv og død snudd på hovudet idet den døde jenta Elsewise vert Dødens leikekamerat. Her er eit kristent og islamsk hierarki omsnudd; dødsengelen og den himmelske engelen, Guds sendebod, er likestilte. Gjennom henne lærer Døden å leike og le, og det på ein måte som ironisk nok får Døden sjølv til å kjenne seg levande. Her er grensene mellom det å vere levande og død nærast utviska; latteren har livgivande kraft både for Døden, sigden og maskene, men også for Elsewise som kan leike og

le igjen – no utan smerte. Baksideteksten fortel lesaren at dette er ei finstemt og humoristisk forteljing, og dette støtter også meldingane av boka opp under (Warnqvist, 2013). Latteren og leiken spelar ei sentral rolle for forteljinga og særleg for karakterutviklinga til Døden og Elsewise. I bokmeldinga «När döden kan skratta» (2013) peiker Warnqvist på latterens symbolske tyding i forteljinga: «Till och med maskerna som hänger på den öppna spisen ändrar uttryck och får leenden. Symboliken är självklar, liksom hela berättelsen i all sin briljans». Maskene understrekar den karnevaleske endringa av sosial skikkelse (Bakhtin, 2003, s. 57), og Elsewise brukar også ei av desse maskene til å forkle seg som døden. Den karnevaleske leiken er synleg på to nivå: Først i Crowther sin leik med intertekstualitet der ho vrenger alt på vranga i framstillinga av det ikkje-representative; døden og dødsriket – og der alle hierarki er nedbrotne innanfor fiksjonsforteljinga sine rammer. For det andre i den direkte innskrivne karnevaleske leiken og latteren, som ikkje berre fungerer som eit pusterom frå alvorret slik karnevalismen sitt opphavlege føremål var. I tillegg syner det korleis alt rundt Elsewise kjem til liv; korleis det forandrar og frigjer karakterane, og avslutningsvis fortel verbalteksten korleis nærværet hennar attpåtil eliminerer menneske si frykt for døden.

I *Dödenboken* er delar av innhaldet, det vil seie nokre av dei religiøse og kulturelle tradisjonane knytt til døden, av karnevalesk karakter. Samtidig er det fleire element som kan koplatt til det Bakhtin (2003, s. 55) kallar for det ‘fysisk-kroppslige prinsippet’, der kjønnsdrift, mat, vin og kroppens organ spelar ei sentral rolle. Desse innslaga har ein grotesk karakter, noko som er utslagsgivande for den burleske humoren som oppstår. Denne humoren spelar mellom anna på avføring, nakne kroppar, heidenske ete- og drikkegilde og groteske atterfødningsscenario.

I *Lilla döden hälsar på* snur ein om på den tradisjonelle framstillinga av døden som «mannen med ljåen», og med ein overraskande vri er skikkelsen her ei lita jente. Crowther sin leik med bibelforteljingar, mytar og etablerte konvensjonar i framstillinga av døden og dødsriket, minner om noko av det ein finn att i *Dödenboken*. Den intertekstuelle samansmeltinga finst også her, men den naivt karikerte og barnlege personifikasjonen av døden er bytt ut med ei konkretisering av ulike tankar om kva som kan skje etter døden. Stalfelt har i framstillinga av det ikkje-representative i staden skapt ei antropomorfistisk framstilling av Gud, englar, vampyrar og spøkelse. I begge tilfelle kan det trekkast parallellar til definisjonen av den postmoderne parodien, som er kjenneteikna ved ein sterk bruk av intertekstualitet kombinert med metafiksjonelle grep og humor (Rose, 1993, s. 282).

I dei to bøkene vil det i tilfelle vere ein parodi på religiøse ideologiar, og særleg då på det kristne synet på livet etter døden, men det vil like fullt fungere som ein parodi på fråværet av eintydige svar om døden i det post-sekulære samfunnet. Det karikerte teikneuttrykket er eit satireelement i parodien som medverkar til at humoren oppstår, ein humor som for nokre litteraturkritikarar vert opplevd som «skremmende» (Fjeldberg, 2004). På den andre sida kan det tolkast som eit forsøk på å vere tru mot barns erfaringsverd og den humoren som har appell hjå den aktuelle målgruppa. Det same gjeld *Lilla döden hälsar på*, der venskapstematikken og dei naive teikningane truleg vil søke å vekke identifikasjon og dermed patos for Døden.

*Dödenboken* er den som i størst grad oppfyller den nemnde parodidefinisjonen: Boka inneheld mengder intertekstualitet, humoren er nytta som eksplisitt verkemiddel, og boka har attpåtil metafiksjonelle trekk idet den rommar ein ironisk bruk av tradisjonelle faglitterære sjangermarkørar. Om ein reknar desse to bøkene som parodiske og samtidig tar målgruppa i betraktning, er det likevel meir nærliggande å nytte Bakhtin (2003) sin parodidefinisjon. Begge bøkene kroppleggjer og materialiserer, og gjer slik døden til latter samtidig som det abstrakte ved døden vert meir handgripeleg. Bøkene syner attpåtil korleis alt alvorret kan overførast til det muntre. Særleg *Dödenboken* fører alt over til det Bakhtin kallar eit muntert «latter-register» og til «et positivt fysisk-kroppslig plan» (s. 60).

Vidare kan desse to bøkene kvar for seg koplust til ein surrealisme- og nonsenstradisjon, og dette kan ytterlegare sjåast i forhold til dei parodiske bildebøkene som Tønnessen (2014, s. 143) hevdar leikar med bibelske forteljingar ved å plassere dei mellom det mytiske, det surrealistiske og det kvardagslege. Samtidig representerer illustrasjonane i desse to bildebøkene på mange måtar det Örjan Roth-Lindberg (referert i Rhedin, 1992) kallar for ‘fabulative’ bilder:

«de tycks återkalla drömmens, sagans och den religiösa mytens besläktade språkvärldar och sammanföra element från dem till visuella helheter – vad vi kan kalle ’bildspråklig syntes’». Genom «att de i förhållande till traditionell konstsyn och samtida ’stilideal’ framträder som *regelbrytande*», och genom sin ofta folkliga anknytning uppfattas de inte sällan av vuxna «som provokativa och stridande mot god smak och sedliga normer» (s. 132)

Dette kjem til uttrykk på to ulike måtar; i den eine boka som surrealisme og i den andre i form av eit nonsenspreg. I *lilla döden hälsar på* er mytiske og religiøse element plasserte i eit univers som verkar surrealistisk; både objekt og karakterar er plasserte i miljø og i situasjonar der dei logisk sett ikkje høyrer heime (Birkeland & Storaas, 1998, s. 174). Nonsenselementa i *Dödenboken* er på si side regelbrytande ved at dei går utover kulturelle og religiøse tankar om

døden, og synest difor å vere provokative for nokre vaksne kritikarar (Fjeldberg, 2004). Her rår tre av kjenneteikna Tiggess (1988, s. 55) hevdar karakteriserer nonsenslitteraturen; spenninga mellom meining og ikkje-meining, fråværet av emosjonell involvering og ei leikande framstilling. Surrealismen i *Lilla døden hälsar på* gjer boka finurleg og rar, medan nonsenselementa i *Dödenboken* forsterkar det ville, groteske og humoristiske.

I *Børnenes bedemand* er ikkje samanblandinga av intertekstualitet iaugefallande, og den eksisterande intertekstualiteten skapar ikkje humor ved å snu verda på vranga, eller ved å dra referansane ut av sin opphavlege kontekst. Denne boka er den av dei tre som i størst grad lar alvoret som ligg implisitt i døden skine gjennom, og Oskar K skildrar deriblant detaljert gravferdskonsulentens handsaming av døde barnekroppar. Då vert kontrasten desto sterkare i møtet med Dorte Karrebæks humoristiske strek, men sjølv hevdar ho at boka ikkje kryssar ei grense for kva barnelitteraturen kan romme;

«døden kan jeg godt forstå og forklare. Og den er ikke forbeholdt voksne, døden tager langt flere børn, end den burde. Med 'Bedemanden' er der ikke rykket en grænse, siger Dorte Karrebæk, som er dødhamrende træt af bøger om madpakker og køkkener og badeværelser og det liv, der foregår der. De er ikke tidssvarende». (Karrebæk, referert i Winther, 2008)

Slik argumenterer Karrebæk for at litteratur for barn kan og bør romme meir enn det kvardagslege og trivielle. *Børnenes bedemand* inneheld djupt alvorlege og nyanserte skildringar av barns død. Boka har eit karikert teikneuttrykk som ifølgje Mjør (2015, s. 51) er organisk knytt til humor, og som påpeikt brer karikaturar og overdriving kombinert med ein barnleg og naiv teiknestil om seg i moderne bildebøker (Birkeland & Storaas, 1998, s. 30). Dette er ein tendens som kjem til uttrykk i alle dei tre bildebøkene i materialet. Det er likevel i *Børnenes bedemand* at karikaturstilen er mest slåande og i tråd med definisjonen der det «å karikere er å fordreie og forvrengje ved overdreven, overlesset eller forstørret framstilling» (Goga, 2011, s. 94). Det er hovudsakleg Hr. Jørgensen og Frk. Ene som er emne for karikatur, og dei er begge framstilte med tynne og forlengde lemmer. Slik Goga understrekar er karikaturen som regel meint å vere komisk eller satirisk (s. 94). I dette tilfellet er teiknestilen derimot fullstendig lausriven frå satiren og fungerer som eit humoristisk verkemiddel åleine. Det oppstår slik ein heilt klår kontrast mellom teiknestilen og alvoret som ligg i mange av motiva, der mellom anna døde barn figurerer frekventert. Kan hende denne illustrasjonsteknikken er nødvendig for å kunne framstille ein slik tematikk i ei barnebok, men samtidig er det ein vanleg måte å framstille karakterar på i bildebøker for barn uavhengig av tema – der karakterane er lett forenkla med nokre humoristiske trekk.

Bøkene kan også vurderast med ulike estetiske utgangspunkt knytt til Burkes kriterium for det skjønnne og det sublime. *Lilla döden hälsar på* kan reknast som ei estetisk sublim bildebok. Først og fremst gjennom frykta for døden, men også i tristessen og einsemda til Døden, ei kjensle av einsemd som først oppstår som følgje av menneske si frykt for døden, og som deretter kjem tilbake då hennar einaste ven må forlate dødsriket. Det som er annleis med Elsewise, er at ho er det første mennesket Døden har møtt som ikkje fryktar henne. Det oppstår dermed ei sublim kjensle av lette både for Elsewise og Døden i kraft av latteren, leiken og venskapen dei imellom, der begge er frigjorde frå fysisk eller psykisk smerte. Denne kjensla dukkar opp på nytt då Elsewise mot slutten returnerer til dødsriket. Avslutningsvis oppstår det attpåtil ei lette som peiker framover, for dei menneska som no skal døy får treffe engelen saman med Døden og som konsekvens av dette fryktar dei ikkje døden lenger.

På den andre sida vekslar *Børnenes bedemand* mellom det skjønnne og det sublime. Det sublime er her knytt til letta som oppstår i det karikerte teikneuttrykket, og gjennom Hr. Jørgensen si utøving av yrket som gravferdskonsulent og hans omsorg for dei døde barna. Han forsøker å gjere dei siste timane lette og lyse, og bruker mellom anna songen si lindrande kraft for å oppnå dette. Det skjønnne behaget dominerer i den parallelle kjærleikshistoria mellom Hr. Jørgensen og Frk. Ene, men også i den familiære kjærleiken som veks fram idet dei saman tek seg av dei heimlause brørne Dan, Dikte og Dres. Det er mogleg å anta at lesaren si kjensle av sublim lette i møte med døden i stor grad vil oppstå gjennom Hr. Jørgensens muntre karakter.

### *Nye bildebokvariantar*

Alle dei tre bøkene skil seg frå dei to bildebokvariantane Birkeland og Mjør (2012) skildrar: Den eventyrleg-humoristiske og den meir erfaringsnære utan humorkodar. Den førstnemnde bildeboktradisjonen brukar teikningar «forankra i kombinasjonar av realisme, karikatur og vitseteikning» (s. 86). Kombinasjonen av karikatur og vitseteikning er som tidlegare understreka til stades i alle dei tre bøkene, men med variasjonar i visuelt uttrykk og i samspel med ulike typar tekst utgjer dei likevel nokså forskjellige bildebøker. Rommet mellom humor og alvor er såleis nytta på tre distinktive måtar som ikkje med det same lar seg plassere under dei to nemnde tendensane av bildebokvariantar. Om ein kategoriserer det eventyrleg-humoristiske som ein bildeboktradisjon vil det føre til at «lesarar, på bakgrunn av erfaring, til ein viss grad kan forvente «eventyrliknande» og/eller «humoristiske» lesaropplevingar når vi møter visuelle uttrykk som liknar» (s. 86). *Lilla döden hälsar på* er den boka som er nærast

den eventyrleg-humoristiske tradisjonen. Boka liknar ei mytisk-surrealistisk eventyrforteljing samtidig som den innlemmar humorelement som ironi og ei surrealistisk-humoristisk framstilling av døden, men humoren er ikkje einerådande og boka rommar i like stor grad eit alvor. Dette alvoret som ligg i frykta for å døy og i einsemda til Døden, snur til det håpefulle i kraft av at det endar godt for både Døden og Elsewise.

*Dödenboken* er først og fremst knytt til det humoristiske utan å ha nokon samanheng med det eventyrlege. Det er ei faktabok formidla med mykje humor, og den forsøker å appellere til barns humor. Døden er abstrakt og ikkje-representativ, og dette understrekar Stalfelt ved å la barns tankar om døden resultere i humoristisk undring knytte til religiøse livssyn, historie og kulturelle tradisjonar. Noko av innhaldet og komikken som oppstår spring dermed ut frå eit faktagrunnlag om religiøse livssyn og kulturell historie. Her er grensene mellom fakta og fiksjon uklære idet boka går utanfor religionens rammer og inn i frie tankar som spinn vidare på grunnleggande religiøse prinsipp, som til dømes atterfødinga. Her er objektive fakta og undring sett saman med eit teikneuttrykk prega av karikatur, og særleg vitseteikning med ein humoristisk bruk av intraikoniske tekstar som ein del av illustrasjonane. Dette skil seg skarpt frå den humoristisk-eventyrlege bildeboktradisjonen, og syner ei faktaformidling på barns premissar med ei tøysete, karnevalesk og humoristisk vinkling.

Om ikkje erfaringsnært, så teiknar *Børnenes bedemand* eit røyndomsnært bilde av eit liv som gravferdskonsulent, og boka skildrar grundig kva som hender når eit barn døyr. Teksten er verken eventyr eller fantastikk, og uttrykker eit alvor i møte med barnedøden, men likevel er det opna for eit karikert og humoristisk teikneuttrykk. Lesaren får også eit innblikk i den verkelege og grufulle døden, samtidig som ein opplever livets ulike sider i kjensleregisteret mellom det muntre og det alvorlege – mellom kjærleik og død, og med dette oppstår det ei spenning mellom det skjønne og det sublime.

Ommundsen (2010) deler inn all-alder-litteratur i tre bokvariantar: Naivistiske, eksistensielle og komplekse bildebøker. Det er ikkje innanfor rammene av denne oppgåva å fastsetje om bøkene i materialet skal reknast som all-alder-litteratur, men det interessante her er at bøkene plasserer seg innanfor alle dei tre kategoriane. Dei er eksperimentelle, og syner den komplekse og varierte latteren i møte med døden. Med dette er dei også filosoferande og undrande bøker «som tematisk dreier seg om allmennmenneskelige problemstillinger» (s. 70), og dei inneheld ei undring knytt til døden. Som tidlegare påpeikt nyttar alle bøkene ein naivistisk teiknestil, og dei inneheld dessutan «et barnlig blikk på tilværelsen» (s. 67). Anten



det er gjennom Elsewise og Døden sin latter, fantasering og humor om livet etter døden, eller brørne Dan, Dikte og Dres' humoristisk-naive filosofering om englar. På denne måten skil dei tre bøkene seg frå nokre etablerte uttrykk og gir rom for nye bildebokvariantar som går utanfor nokre synlege tendensar som tidlegare har dominert bildebokmediet.

#### 4.2 Avskrekkande eller legitimerande

Bruk av humor i litteratur som omhandlar vanskelege tema er sterkt omdiskutert, og litteraturkritikarar sine meldingar av dei tre bøkene speglar ulike haldningar til bøkene og til kva som er eigna for barn. I *Dödenboken* har forfattar og illustratør Pernilla Stalfelt som nemnt dradd nytte av humoren som har oppstått gjennom barns opne tankar kring emnet, og Guri Fjeldberg (2004) er ei av dei som hevdar at barns fantasering om døden fører til ein vanskeleg humor:

«Fantasiene om hva som skjer etter døden, får denne boken til å tippe over fra det sjarmerende uærbødige til det skremmende. Å havne hos Gud er en mulighet som sidestilles med å bli gjenfødt som spøkelse. Fantasiene trekkes så langt som til å foreslå at vi kan bli gjenfødt som pølse i brød. Jo da, det kan godt hende noen synes dette er gøy. Jeg tviler heller ikke på at dette er fantasier Stalfelt har samlet inn blant barn. Men da er slike tanker kommet til som del av en samtale. Det kan være langt mer urovekkende å få dette prasket på seg som leser. Hvis det skal være noen vits i å spøke med et alvorlig tema, må humoren virke befriende»

Den frie fantasien har her ført til ein karnevalesk humor som snur om på kjende tankar om døden, og dette skapar eit brot med det grunnleggande Alvoret som ligg i tematikken. Eg vil likevel argumentere mot at det er meir urovekkande å oppleve eit slikt innhald i bokform. Etersom litteraturen ikkje treng å representere ei bestemt sanning (Von der Fehr & Løvlie, 2013, s. 171), har lesaren i staden større moglegheit til å distansere seg frå temaet. I dette tilfellet kan Fjeldberg sin reaksjon på humoren i staden vere knytt til bokas plassering under faktaboksjangeren. Det er mogleg at latteren har ein mindre akseptert plass – for vaksne – i formidlinga av det som er rekna som sanningar innanfor religiøse og kulturelle rammer: At det å verte til eit spøkelse er framstilt som ei sanning på linje med å hamne hjå Gud, kan verke støytande. For å legitimere bruken av humor i møte med døden argumenterer Fjeldberg vidare for at latteren må verke frigjerande, og denne drøftinga vil eg kome tilbake til. Lars Helge Nilsen (2004) omtalar også den svarte humoren, men han hevdar i motsetnad til Fjeldberg at det er den vaksne lesaren som vil problematisere spenningsforholdet mellom humor og alvor:

«Dødenboken er, som tittelen sier, en mer alvorlig bok, men slett ikke uten humor noe som kanskje vil få enkelte til å reagere. (...)og så er det som kjent mange måter å forestille seg livet etter døden på. Akkurat den humoristiske vinklingen på denne delen av stoffet vil trolig for noen voksne lesere virke unødvendig tøysete – som fabuleringen rundt gjenfødelse som

vampyrer og spøkelser, eller muligheten av å bli gjenfødt som pølse med brød. Og hva sjørøverflagg har i begravelser å gjøre kan man jo også lure på. Men det sier vel noe om at barn har en annen forståelse enn voksne av døden – den er rett og slett en speilverden – og da er det ikke underlig at det som finnes i hverdagen også må finnes etter livet – postkasser for eksempel»

Gjennom denne vinklinga hevdar Nilsen implisitt at barn ikkje vil dele den same oppfatninga som vaksne, og at barna ikkje vil rekne denne humoren som støytande eller skremmande. Dette kan sjåast i forhold til det Cross (2011, s. 192) ser på som eit rådande og sterkt beskyttande paradigme, der vaksne tenker seg at barn må skånast for dei mørkare sidene av livet, og at ein svart humor difor ikkje høyrer heime i barnelitteraturen. Det er nødvendig å ta omsyn til lesaren, men det er vel så viktig at dette paradigmet ikkje får råde fritt, ettersom det i verste fall kan halde tilbake utfordrande og nyskapande kvalitetslitteratur for barn. I motsetnad til Fjeldberg legg Nilsen (2004) vekt på korleis boka presenterer eit ufarleggjort syn på døden som involverer barns erfaringsrammer, noko som bidrar til å avdramatisere døden og opne for «en fin blanding av skjemt og alvor». Han argumenter dermed for at boka simultant kan vere både til underhaldning og ettertanke.

Meldingane av *Dödenboka* viser at det er humoren som gjer boka lite eigna for barn. I *Børnenes bedemand* er det tvert om humoren som fører til ei legitimering og ein aksept for det alvorlege innhaldet i møte med barnelesaren. Som referert i nærlesinga syner meldaren Steffen Larsen (2008) korleis nettopp humoren og det faktum at han trekker på smilebandet 8 ½ gonger i lesinga, gjer at han aksepterer boka trass i at tematikken eigentleg provoserer han og vert rekna som upassande for barn. På tilsvarende vis forsikrar Karen Lise Søndergaard (2008) oss om at dette ikkje er ei sørgjeleg, men heller ei munter forteljing om gravferdskonsulenten Hr. Jørgensen, ei bok som handlar meir om liv enn om død. Dette demonstrerer tydeleg kor subjektiv latteren er, samtidig som det seier noko om kor grensene for kva det er «lov» å spøke med skal gå – i møte med temaet, men særleg i møte med barnelesaren. I forhold til samspelet mellom latteren og døden, viser det korleis latteren ut frå eit vakse perspektiv kan verke både skremmande og trygg.

### **4.3 Humorform som avgjerande faktor**

Som nemnt er ikkje døden lenger eit tabu i bildebøker for barn (Traavik, 2010, s. 77). Dei ulike reaksjonane som kjem fram av bokmeldingane kan derimot vere eit teikn på at det framleis eksisterer tabu i måten temaet er behandla og formidla på. Alle dei tre bøkene i materialet beveger seg som kjent i spenninga mellom komikk og tragikk. Nærlesingane

avdekker likevel at bøkene utnyttar dette tvitydige rommet på ulike måtar; noko som vekker ulike reaksjonar, krev ulik humorforståing og føreset forskjellige lese måtar.

Omtalane av bøkene i tillegg til den teoretiske forankringa om ulike typar humor, vitnar om at enkelte humorformer er meir tabulagde enn andre, og særleg i møte med eit så alvorleg og eksistensielt tema. I den samanhengen er det verdt å stille spørsmål om kva for type humor som er eigna i barnelitteraturen, og ikkje minst kva for humor som er eigna i møte med døden.

Humor rekna som lite eigna for barn er synleg på to forskjellige nivå: Den karnevaleske og den svarte humoren står fram som lite eigna på bakgrunn av latterens burlesk-groteske karakter. På den andre sida er satire, parodi og ironi sofistikerte humorformer som barn ikkje har like gode føresetnader for å forstå. Ommundsen understrekar dette ved å poengtere korleis det i nokre tilfelle er humorformer framfor eit tematisk tabu som gjer at bøker ikkje kan kategoriserast som barnelitteratur. I artikkelen «På vei mot en barnelitterær grense» (2010) belyser ho dette med Erlend Loe si bok *Kurtby* (2008) der Ommundsen argumenterer for at *Kurtby* fell utanfor det som kan reknast som barnelitteratur ettersom det er ein satire (s. 200). Denne diskusjonen kan koplast til både *Lilla döden hälsar på* og *Dödenboken* som begge inneheld store mengder intertekstualitet. Barna har ikkje kjennskap til konglomeratet av referansar bøkene nyttar. Ommundsen (2010, s. 2002) understrekar som nemnt at grensa for det barnelitterære feltet går der barna vert ekskluderte. Difor kan det oppstå problem knytt til bruken av dei sofistikerte humorformene satire og parodi. I desse bøkene kan intertekstualiteten verte oppfatta som ein satirisk kommentar til dei mangetydige svara på døden, eller som ei parodisk framstilling av teologi. I *Dödenboken* er ikkje referansane lausrivne frå forklaring, og både verbaltekst og illustrasjonar presenterer og kontekstualiserer intertekstualiteten.

*Lilla döden hälsar på* har innlemma eit konglomerat av intertekstualitet som ikkje vil vekke konnotasjonar hjå ein barnleg lesar. Desse er i mange tilfelle ein del av illustrasjonane utan eksplisitt forklaring, og boka beveger seg difor i grenselandet knytt til bruken av den doble stemma. Samtidig er ikkje referansane essensielle for hovudforteljinga om Døden og Elsewise. Denne venskapen appellerer til barn, men spørsmålet er om barn vil oppleve boka som finstemt og humoristisk slik baksideteksten oppmodar til. Humoren spelar i stor grad på kjennskap til intertekstualiteten. Engelen er ein mykje brukt og allmenngyldig symbolsk referanse, og det å kome til himmelen like eins. Sjølv om ikkje barna kjenner til «mannen med ljåen» eller den ironiske bruken av referansen til helvete, vil barnelesaren truleg likevel

stusse over framstillinga av døden og oppfatte den og venskapen til engelen Elsewise som surrealistisk-humoristisk og underfundig. *Børnenes bedemand* inneheld ikkje referansar som overgår barns kunnskap og erfaringsverd; også her er symbolikken knytt til englar og himmelriket dominerande. Humoren ligg først og fremst i karikaturane som er sterkt kontrasterande til alvoret i skildringane av døde barn. Samtidig er forteljinga prega av munter song og ei parallell kjærleiksforteljing som opnar for ei kompleks lesaroppleving med eit vidt kjensleregister – der forholdet mellom det muntre og det alvorlege på mange måtar er direkte knytt til kontrasten mellom liv og død, ei spenning som gjer møtet med dei døde barna lettare for lesaren utan å dra nytte av ekskluderande humorformer.

#### **4.4 Fri, distanserende eller frigjerande litteratur?**

##### *Latteren i møte med døden*

Som skildra innleiingsvis, deler Thielst (2001) latteren inn i tre ulike typar latter: Den frie, distanserende og frigjerande latteren. Den frie latteren er altså den spontane latteren og munterheita, ein smittande latter som ikkje har noko motiv utover seg sjølv, lysta og fellesskapet. Leiken spelar ei sentral rolle i utspringet av den frie latteren, og Thielst seier følgjande om kva frukter denne latteren ber; «Når vi ind imellem kan føle os frie af alle begrænsede hensyn og indre blokeringer, bliver der plads til en legende, udfordrende og kreativ omgangsform, som gennem selve fællesskabet og fortroligheden øger lysten og latteren» (s. 271). I *Lilla döden hälsar på* er det denne latteren som får fritt utløp idet Døden møter Elsewise. I fellesskapet og fortrulegheita med henne får den frie latteren sleppe til gjennom den barnlege leiken, og slik kjenner ho seg levande og fri for «indre blokeringer». På same måte er Elsewise fri for smerte og ytre blokeringar som følgje av å vere dødssjuk, og den frie latteren har paradoksalt nok på nytt fått spelerom etter møtet med Døden som karakter. Den frie leiken er ifølgje Thielst det næraste ein kjem «natur/kultur-grundlagets primærproces-latter – altså det *menneskelige* grundlag» (s. 273), og den er såleis eit av dei mest spontane trekka til mennesket. Denne frie leiken og latteren rår her i fiksjonsforteljinga, men den vil også kunne reknast som frigjerande, ettersom den for begge karakterande spring ut av smerte og alvor.

Den distanserende latteren er på si side nytta som humoristisk kompensasjon for å vekke lyst og på same tid kamuflere eit alvor, eit sjølvforsvar som sikrar ein mot tapet av seg sjølv. Thielst peiker på korleis eit barn hovudsakleg har to grunnhaldningar om stilt overfor sagn

eller disiplin; trass og tilpassing, og den distanserende latteren kan her fungere som ei form for tilpassing (s. 274). Dette er i tråd med den nemnde tendensen Beckett (2010, s. 250) omtalar, der ho hevdar at humor er ein av dei vanlegaste strategiane for å distansere seg frå døden. Latteren i dei tre bøkene kan diskuterast som ein distanserende faktor der lesaren tilpassar seg møtet med eit alvorleg og vanskeleg emne som ein ikkje har ord eller omgrep for, noko som kan halde døden på avstand. Den humoristiske strategien har truleg eit slikt føremål i bøkene, og på same tid skapar latterens distanse til døden rom for meir utfordrande innhald. Bøkene vik ikkje unna vanskelege framstillingar, og døden er på ingen måte handsama med silkehanskar på: Her møter barnelesaren den personifiserte døden og dødsriket, groteske fantasiar om livet etter døden, nakne døde menneskekroppar, og ikkje minst døde barn under stell før dei vert lagde i kiste. Paradoksalt nok vil eg dermed hevde at det er latterens distanserende funksjon som utfordrar grensene for kva bøkene kan innehalde.

Den frigjerande latteren Thielst (2001, s. 275) skildrar har som nemnt sitt utspring i smerte og alvor, og det kan trekkast parallellar til den folkelege latterkulturen under middelalderen. Denne vaks fram som ein opposisjon til og som ei demaskering av det alvorlege geistlege maktoverhovudet. I desse bøkene fungerer humoren som ei demaskering av den alvorlege døden. Humoren i *Dödenboken* er offensiv og som påpeikt av karnevalesk karakter, og den barnlege humoren får her dominere. I den samanhengen verkar typen humor frigjerande, men spørsmålet er om den verkar frigjerande i forhold til døden. Ettersom den frigjerande humoren har utspring i smerta og Alvoret vil dette vere ein naturleg konklusjon. Døden ber eit alvor som i høgste grad kan valde smerte, sorg og frykt. Eg vil difor hevde at humoren som oppstår i møtet med døden som tema kan verke frigjerande for lesaren, framfor det Fjeldberg held fram som urovekkande. For lesaren kan det verke frigjerande å få utløp for denne latteren, ettersom det lett frykta for den sublimе døden.

Innleiingsvis spør Goga (2011, s.93) om det er humoren som gjer at lesaren ikkje går til grunne i bildeboka, om det er den som gjer det skremmande til å halde ut, om det er latteren som gjer at lesaren får ei oppleving av lette, det Bruke (2008, s. 36) omtalar som «delight» – eit bortfall av smerte og frykt. Dette kan koplast direkte til den frigjerande latteren som også spring ut av smerte og alvor, ein latter eg finn døme på i alle dei tre bildebøkene; mellom Elsewise og Døden, som humoristisk strategi i *Dödenboken* og gjennom Hr. Jørgensens muntre karakter.

Drøftinga syner at litteraturen inneheld ein komplisert latter. Latteren kan vere fri innanfor fiksjonsforteljninga sine rammer, men i møte med det alvorlege kan umogleg denne latteren dominere for lesaren. I staden kan latteren verke både distanserende og frigjerande på same tid, og i begge tilfella lettar latteren døden som tema.

### *Synet på døden som trer fram av latteren*

Cross (2011, s. 167) argumenterer for at bruken av humor i møte med alvoret ikkje fungerer som «comic relief» åleine. Det anerkjenner i staden lesarens kognitive kompetanse og det utviklar lesarens evne til kritisk tenking og atkjenning av litterære mønster. Cross hevdar vidare at ein humoristisk distanse kan utvikle ein intellektuell skepsis som gjer at lesaren sjølv vil stille spørsmål knytt til tru og identitet (s. 172). Med utgangspunkt i dette kan humoren i bildebøkene gjere lesaren i stand til kritisk vurdering av religiøse forklaringar på døden.

Dei parodiske bøkene Ommundsen (2010) omtalar nyttar intertekstuelle referansar til bibelhistorier, men i mange tilfelle fører det til ei dobbel stemme som går over hovudet på mange barn, noko som gjer at ho stiller spørsmål om kva moglegheit barnelesaren eigentleg har til å delta i eit religionskritisk resonnement. Dette kan føre til ein dobbel adressat som Tønnessen (2011) hevdar «står i fare for å bruke barneleseren som unnskyldning for voksnes lek med bibelhistorier der originalen først og fremst er kjent for voksne lesere» (s. 143). Referansane som er lagde til i illustrasjonane i *Lilla döden hälsar på*, vil ikkje treffe barnelesaren, men på same tid går det ikkje ut over forteljninga eller møtet med Døden og Elsewise. Det er heller snakk om to ulike lesingar; ei finstemt, parodisk og ironisk mot ei finstemt, underleg og undrande. I *Dödenboken* er referansane som nemnt presenterte og forklarte, og dei går difor ikkje over hovudet på barna. Her er religiøse referansar dessutan likestilte med kulturelle og historiske, samtidig som dei er sette inn i rammene for barns humor.

Tønnessen (2011) viser vidare til Frøydis Storaas sitt funn av to tendensar i samtidas bildebøker:

«Den ene tendensen karakteriserer hun som «den vesle forteljninga som går helt inn i barnets perspektiv. Den andre tendensen er at bildebøkene formidler «den store forteljninga», eller det som i andre sammenhenger (Mjør m.fl. 2000:53) har blitt karakterisert som *kulturbærende fortellinger*: myter, eventyr og fortellinger frå religion og historie». (s. 123)

*Lilla döden hälsar på* og *Dödenboken* formidlar begge typane forteljingar, men med ulikt fokus. Den sistnemnde formidlar heilt ope ulike dødsårsaker, gravferdstradisjonar og kva som kan skje etter døden. Her er fleire livssyn og tankesett representerte, og trass i at boka er

presentert som ei faktabok, har den ingen klare svar på den abstrakte sida av døden. Det ville heller ikkje ha vore naturleg, ettersom boka då hadde gjort seg tvungen til å ta eit religiøst standpunkt. På same tid går den inn i barnets perspektiv både i framstilling og humor. *Lilla døden hälsar på* inneheld intertekstuelle referansar til gresk mytologi, folketro og religion. Samtidig skapar den eit nyskapande og udogmatisk univers der dødsriket er framstilt på ein surrealistisk måte, og sympatien med Døden i tillegg til venskapen hennar med engelen ivaretar barneperspektivet.

I *Børnenes bedemand* er også dei religiøse referansane tydelege med vekt på himmelen og ein gjennomgåande englesymbolikk. Sjølv om dei symbolske referansane viser til kulturberande forteljingar og eit religiøst syn på livet etter døden som englar, så inneheld ikkje boka ein frelsedogmatikk; symbola verkar først og fremst som berarar av håp, og dei er truleg lagde til av omsyn til barnelesaren. Det er såleis lagt til rette for openheit, undring og eit mangfald i perspektiv, noko Tønnessen hevdar er ein tendens i nyare bildebøker som omhandlar religiøse og filosofiske spørsmål (2011, s. 143). På same tid kan moglegheita for å delta i eit religionskritisk resonnement verte svekka om humoren gjer Alvoret som ligg i religion om til latter, slik tilfellet er i *Dödenboken*. Ettersom det humoristiske er ein gjennomgåande strategi i boka uavhengig av innhald knytt til religion, kultur eller historisk epoke, vil eg likevel hevde at det for lesaren framleis er ope for ulike forklaringsmodellar på døden og livet etter døden.

### *I spenninga mellom latter og død*

Funna i nærlesingane viser at ulike humorformer utgjer ulik grad av spenning mellom Alvoret og det muntre, og desse to aspekta får dominere i ulik grad. I dette forholdet kan bøkene sjå ut til å ha ulik funksjon og legitimering, men felles for dei alle er at humoren har ein avdramatiserande verknad på døden som tema. Det er dessutan eit verkemiddel som gjer tekstane opne for ulike tolkingar og lese måtar ettersom humoren frigjer litteraturen for dogmatiske svar, samtidig som humoren frigjer eller distanserer seg frå det gjennomtrengande Alvoret som implisitt følgjer med døden.

Med munterheit og leik med det som skremmer vert det skremmande ifølgje Bakhtin (2003) «reduert til et morsomt fugleskremsel» (s. 69). Døden har alltid vore ein universell og alvorleg tematikk, og det kan difor enkelt overførast til i dag. Bruken av humor i bildebøker om døden er eit karnevalesk oppgjær som utvilsamt avløyser mykje av Alvoret som ligg i fugleskremselet. Det gjer det utan tvil lettare å møte døden i litteraturen; kanskje også i livet utanfor litteraturen.

I bøkene dreier det seg ikkje om å oppnå full forståing for den eksistensielle situasjonen til mennesket, men det dreier seg om å sjå litteraturens «kontemplative mulighet» (Løvlie, s. 176). Den direkte iscenesettinga av døden i desse tre bøkene opnar for akkurat dette, at lesaren kan plassere seg sjølv i det kontemplative rommet. På denne måten oppmodar humoren til filosofisk undring, men minst like viktig vert det også mogleg å unngå dette rommet. Humoren har såleis to grunnleggande funksjonar i bøkene: For det første gjer humoren det mogleg å gå grundig inn i døden som tema, og det opnar for fleire plausible forklaringsmodellar. For det andre er ikkje humoren berre ein distanserende faktor. Den avdramatiserende verknaden humoren har, fører også til ei kjensle av lette og frigjering. Samspelet mellom humor og alvor gjer det dermed mogleg for barnelesaren å bevege seg *inn* i, men også *ut* av det kontemplative rommet i litterære møte med døden.



# Referanseliste

## Primærlitteratur

- Crowther, K. (2011). *Lilla döden hälsar på*. Stockholm: Berghs forlag.  
Oscar K. (2008). *Børnenes bedemand*. København: Gyldendal forlag.  
Stalfelt, P. (1999). *Dödenboken*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

## Sekundærlitteratur

- Adorno, T. W. (1992). *Notar til litteraturen*. Oslo: Det norske samlaget.  
Astrid Lindgren Memorial Award (u.å, a). *Jag har genomströmmats av berättelser så länge jag kan minnas*. Henta frå <http://www.alma.se/sv/Pristagare/2010-pristagare/Mer-om-Kitty-Crowther/>  
Astrid Lindgren Memorial Award. (u.å, b). *Linjernas mästare*. Henta frå <http://www.alma.se/sv/Pristagare/2010-pristagare/>  
Aristoteles. (2004). *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen akademisk forlag  
Bakhtin, M. (2003). *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen Damm akademisk forlag.  
Bale, K. (2009). *Eстетikk: En innføring*. Oslo: Pax forlag.  
Barnens bokklubb. (2015a). *Dödenboken*. Henta frå <http://www.barnensbokklubb.se/dodenboken>  
Barnens bokklubb. (2015b). *Lilla döden hälsar på*. Henta frå <http://www.barnensbokklubb.se/lilla-d>  
Beckett, L. S. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. New York: Routledge.  
Birkeland, T., & Mjør, I. (2012). *Barnelitteratur: Sjangrar og teksttyper* (3 utg.). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.  
Birkeland, T., & Storaas, F. (1998). *Den norske biletboka*. Oslo: Cappelen akademisk.  
Burke, E. (2008). *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London: Routledge  
Buvik, P. (1998). *Georges Bataille*. Oslo: Gyldendal forlag.  
Buvik, P. (2005). Det guddommelige og det menneskelige: Om Batailles pornografi. *Agora*, (3), 76-95.  
Christensen, N. (2003). Teoretiske indgangsvinkler til billedbogen. I *Den danske billedbog*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag  
Cross, J. (2011). *Humor in contemporary junior literature*. New York: Routledge.  
Cunningham, H. (1996). *Barn og barndom*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.  
De La Salle, J. (1990). *Rules of christian decorum and civility*. Henta frå <http://lasallian.info/wp-content/uploads/2012/12/Christian-Decorum-reprint-2007.pdf>  
Druker, E. (2008). *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden*. Gøteborg: Makadam forlag.  
Goga, N. (2007). *Kunnskap og kuriosa. Merkverdige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge* (Doktorgradsavhandling). Bergen. Henta frå [https://bora.uib.no/bitstream/1956/3140/2/Dr.Thesis\\_Nina\\_Goga.pdf](https://bora.uib.no/bitstream/1956/3140/2/Dr.Thesis_Nina_Goga.pdf)  
Goga, N. (2011). Det sublime og det skjønne som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 34(1), 88-100.  
DOI:10.3402/blft.v2i0.5833  
Gulddal, J. (2013). Fortolkning. I Kjældgaard, L. H. m. fl. (Red.), *Litteratur: introduktion til teori og analyse* (s. 23-33). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.  
Von der Fehr, D., & Løvlie, E. (2013). *Skuggar*, apofatisk teologi og det kontemplative rommet. I *Tro på litteratur* (s. 151-179). Oslo: Vidarforlaget.

- Fjeldberg, G. (2004, 26.04). Frekke faktabøker. *Bergens Tidende*. Henta frå <http://www.bt.no/bergenpuls/litteratur/Frekke-faktaboker-2453673.html>
- Fløgstad, K., Gundersen, K., Heggelund, K., Lie, S. (Red.). (1980). *Surrealisme. En antologi*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Kallestad, Å. B. H. (2003). «Da Gud kom tilbake i norsk litteratur»: En lesning av fire norske romaner frå 1990-tallet (Hovudoppgåve). Universitetet i Bergen.
- Kittang, A. (2001). *Freud*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Kostveit, Ø. Å. (2000). *Fuglen i folkekulturen*. Oslo: Landbruksforlaget.
- Larsen, A. S., & Wicklund, B. «Det var ikkje Den hellige ånd. Det var bæsje.». *Norsk læreren*, 13(2), 45-53. Henta frå <http://www.norskundervisning.no/images/stories/norsklaereren/nl0213/loe.pdf>
- Larsen, S. (2008, 22.03). Humoren skal jo have en årsag. *Politiken*. Henta frå <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE486609/humoren-skal-jo-have-en-aarsag/>
- Løvland, A. (2010). Faglesing som risikosport. I E. S. Tønnessen (Red.), *Sammensatte tekster: Barns tekstpraksis* (s. 158-171). Oslo: Universitetsforlaget.
- Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, (1), s. 1- 13. DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856
- Mjør, I. (2015). Humor og alvor i bildeboka: Sanningsvurdering av ikonotekstar. *Edda*, 115(1), 48-62.
- Mørk, K. L. (2004) Å løfte på skjørtet til en uskyldig sjanger. *Barnebokkritikk.no*. Henta frå <http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=News&file=article&sid=17>
- Nikolajeva, M. (2004). *Billedbogens puslespil*. København: Høst & Søn.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2006). *How Picturebooks work*. New York: Routledge.
- Nilsen, L. H. (2004, 06.05). Bæsjeboka, Dødenboka og Mobbeboka. *Barnebokkritikk.no*. Henta frå <http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&file=print&id=145>
- Ommundsen, Å.M. (2010). *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (Doktoravhandling). Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo.
- Paulsen, B. (1999). *Hvis sko fikk tær... Formidling av surrealistisk kunst i skolen*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Raben & Sjögren. (2009). Dödenboken. *Raben & Sjögren*. Henta frå [http://www.rabensjogren.se/bocker/Utgiven/2011/Okand-saljperiod/stalfelt\\_ernilla-dödenboken-kartonnage/](http://www.rabensjogren.se/bocker/Utgiven/2011/Okand-saljperiod/stalfelt_ernilla-dödenboken-kartonnage/)
- Rhedin, U. (1992). *Bilderboken: På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta bokförlag.
- Rose, M. A. (1993). *Parody: Ancient, modern, and post-modern*. New York: Cambridge University press.
- Scott, C. (2010). Frame-making and Frame-breaking in Picturebooks. I T. Colomer, B. Kummerling-Meibauer, & C. Silvia-Díaz (Red.), *New directions in picturebook research*. (s. 101-113). London: Routledge.
- Sipe, L. & McGuire, E. C. (2006). Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children's Literature in Education*, 37(4), 291-304. Henta frå <http://dx.doi.org/10.1007/s10583-006-9007-3>
- Skyggebjerg, A. K. (2011). Er fagbøger en del af børnelitteraturen? *Barnelitterært forskningstidsskrift*. 34(1), 101-113. DOI: 10.3402/blft.v2i0.5836
- Slettan, S. (2010). *Inn i barnelitteraturen: artiklar om bøker for barn o gunge*. Kristiansand: Høyskoleforlaget

- Solli, F. (2011). Et møte med Maria Øksnes: - Barnehagen er en karnevalesk danningsarena. Første steg, (2), 14-17. Henta frå [https://www.utdanningsforbundet.no/upload/Tidsskrifter/Forste%20steg/FS\\_2-11/1/Fs\\_2\\_2011\\_14-17.pdf](https://www.utdanningsforbundet.no/upload/Tidsskrifter/Forste%20steg/FS_2-11/1/Fs_2_2011_14-17.pdf)
- Stalfelt, P. (2004). *Dødenboken*. Oslo: Landbruksforlaget.
- Stephens, J. (1992). Ideology, carnival and interrogative texts. I *Language and ideology in children's fiction* (s. 120-158). New York: Longman publishing.
- Søndergaard, K. (2008, 06.03). En syngende bedemand. *Jyllands-posten*. Henta frå <http://www.oscar-k.dk/newsdetail.php?id=61>
- Thielst, P. (2001). *Det onde & latterens lyst: to sider af mennesket: to idéhistoriske indføringer*. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Tigges, W. (1988). *An anatomy of nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Traavik, I. (2012). *På liv og død. Tabu i bildeboka*. Oslo: Gyldendal Akademisk Forlag.
- Tønnesen, E. S. (2014). Mellom undring og parodi. Religion i nyere bildebøker for barn. I Ø. T. Gulliksen & Å. Justnes (Red.), *Fra svar til undring. Kristendom i norske samtidstekster* (s. 121-145). Oslo: Verbum Akademisk.
- Warnqvist, Å. (2013, 02.02). När döden kan skratta. *Svenska dagbladet*. Henta frå [http://www.svd.se/kultur/litteratur/nar-doden-kan-skratta\\_7880644.svd](http://www.svd.se/kultur/litteratur/nar-doden-kan-skratta_7880644.svd)
- Winther. T. M. (2008, 22.03). Døden kommer med børnebogen. *Politiken*. Henta frå <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE486454/doeden-kommer-med-boernebogen/>
- Øksnes, M. (2010). Karnevalesk lek. I *Lekens flertydighet. Om barns lek i en institusjonalisert barndom* (s. 161-179). Oslo: Cappelen Damm akademisk forlag.