



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGAVE

«Hvorfor i huleste måtte du bare dø?»

En litterær analyse av tre barnebøkers fremstilling av døden.
Komparative aspekter.

“Why did you have to die?”

A Literary Analysis of Three Children's Books' Portrayals of Death.
Comparative Aspects.

Pernille Rosenlund

Master i barne- og ungdomslitteratur

Institutt for språk, litteratur, matematikk og tolkning

Veileder: Aslaug Nyrnes

Kandidatnr: 203

14.05.2021

Jeg bekrefter at arbeidet er selvstendig utarbeidet, og at referanser/kildehenvisninger til alle kilder som er brukt i arbeidet er oppgitt, jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 12-1.

Forord

For et år.

Å skrive en master i koronaens tegn har vært uforutsigbart og utfordrende, men prosessen har også vært berikende og perspektivutvidende. Aldri før har kaffepausene man får tatt sammen betydd mer. Det er heller ikke til å legge skjul på at å skrive en oppgave om døden mens pandemien herjer, har vært spesielt å reflektere over. Likevel har det ikke bare vært vanskelig; det er rart hvor mye fint som finnes i det vonde.

Jeg vil gi en stor takk til min veileder, Aslaug Nyrnes, for mange gode og konstruktive tilbakemeldinger. Ditt engasjement har vært oppløftende og motiverende.

Takk til mine medstudenter for all faglig, og stort sett ikke-faglig, påfyll. Vi har ledd og vi har grått, og så har vi gjort det samme på nytt igjen. Uten dere ville et allerede turbulent skriveår vært så mye tommere.

Pernille Rosenlund

Bergen, mai 2021

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvordan døden som tematikk blir fremstilt i et utvalg moderne bildebøker for barn og unge. Død og sorg har vært underlagt det tabubelagte, men dette er ikke lenger tilfelle i norsk barne- og ungdomslitteratur. Derfor har det vært viktig å skape en bevissthet rundt døden blir skildret i slike narrativ. Dette kan blant annet fortelle oss hvordan vi formidler tanker om død og sorg videre til barn og unge.

De skjønnlitterære bøkene prosjektet tar utgangspunkt i, er følgende: *Himmelen bak huset* (2008) av Gaute Heivoll og illustrert av Øyvind Lauvdahl, *Snøsøsteren* (2018) av Maja Lunde og illustrert av Lisa Aisato og *Bonsai – en liten bok om døden* (2018) av Simon Stranger og illustrert av Hilde Hodnefjeld. I samtlige av disse bøkene er død og sorg et sentralt tema, selv om bøkene varierer i form og uttryksmåte. Bøkene er analysert med bruk av teori om sorgprosesser, karakterisering, tekstens tomrom og bildebokanalyse som verktøy.

Funnene i denne litterære analysen viser at fremstillingen av døden kan variere innenfor utvalget. Dette kan begrunnes med ulikhetene i fremstillingen av både verbaltekst og illustrasjoner. Funnene peker på fremstillingen av døden ikke er gitt utelukkende av temaets sensitivitet. Samtidig viser også bøkene i utvalget hvordan det ligger noe grunnleggende humant i skjæringspunktet mellom sorg og traume. Et dødsfall i nær familie gir ringvirkninger uansett om det er naturlig eller uforventet. Likevel er portretteringen av dette ulik mellom den utvalgte litteraturen. I tillegg er et sentralt aspekt hvordan samtale opererer som et verktøy og løsning i litteraturen, noe som også kan gjenspeiles i virkeligheten og med det viser bøkens potensiale til å være et verktøy inn i samtaler med barn og unge om liv og død.

Abstract

This master thesis examines how death as a theme is portrayed in a selection modern picture books for children. Death and grief have been a subject of taboo, but this is no longer the case in Norwegian literature for children and young adults. Because of this, it has been important to create an awareness about how death is portrayed in different narratives. This might tell us something about how we perceive thoughts about death and grief to children and young adults.

The thesis is centered around a literary analysis of the following three fictional texts: *Himmelen bak huset* (2008) by Gaute Heivoll and illustrated by Øyvind Lauvdahl, *Snøsøsteren* (2018) by Maja Lunde and illustrated by Lisa Aisato and *Bonsai – en liten bok om døden* (2018) by Simon Stranger and illustrated by Hilde Hodnefjeld. What the books have in common, is that death and grief are central themes, although the books vary in patterns and ways of expression. The books are analysed through use of theory revolving grief processing, characterization, the texts interpretive possibilities and picture book analysis.

The findings in the literary analysis show that the portrayal of death does vary within the selection. This can be explained by the differences in both the text and illustrations. The findings indicate that the portrayal of death is not given solely because of the theme's sensitivity. At the same time, the books in the selection show that there is something universal and human at the intersection between grief and trauma. A death in close family has an effect whether it is natural or unexpected. Still, the portrayal of this vary within the selected literature. Furthermore, it is a central aspect how conversation operates as a tool and solution in literature, which is also reflected in real life. This also shows the books potential to be a tool into conversations with children and young adults regarding life and death.

Innholdsfortegnelse

FORORD	1
SAMMENDRAG	2
ABSTRACT	3
1. INNLEDNING	7
1.1. BAKGRUNN FOR OPPGAVE OG PROBLEMSTILLING	7
1.2. TIDLIGERE FORSKNING	9
1.3. OPPGAVENS MATERIALE.....	11
1.4. OPPGAVENS DISPOSISJON.....	13
2. TEORETISKE PERSPEKTIVER	14
2.1. BARNLITTERATURENS EGENART – HISTORIKK OG SYN PÅ BARNDOM.....	14
2.2. BILDEBØKER	17
2.3. BILDEBOKENS MULIGHETER I LESEOPPLÆRINGEN	20
2.4. PROTAGONISTEN OG SEKUNDÆRKARAKTERENE.....	21
2.5. WOLFGANG ISER OG TOMROM I TEKSTEN	23
2.6. BARN OG SORG I MØTE MED DØDEN.....	25
2.6.1. Hva er sorg?.....	25
2.6.2. Foreldre i sorg.....	26
2.6.3. Forskjellen på sorg og traume	27
2.6.4. Forsvarsmekanismer for barn i sorg.....	29
2.6.5. Ritualer etter dødsfall.....	30
2.7. DØDEN I LITTERATUREN	31
3. METODE	33
3.1. LITTERÆR ANALYSE.....	33
3.2. PARATEKSTER	35
3.3. BILDEBOK- OG BILDEANALYSE.....	36
4. ANALYSE	39
4.1. HIMMELEN BAK HUSET	39
4.1.1. Bokens paratekst	40
4.1.2. Himmelen bak huset og farsrollen.....	42
4.1.3. Mørket som kontrast til lys og liv	45
4.1.4. Verbaltekstens valør	47
4.1.5. Døden i svart – bokens illustrasjoner.....	49
4.2. SNØSØSTEREN	51

4.2.1.	<i>Bokens paratekst og hovedstruktur</i>	52
4.2.2.	<i>Protagonist, persongalleri og plott</i>	54
4.2.3.	<i>Familien i utvikling</i>	57
4.2.4.	<i>Døden i verbalteksten i Snøsøsteren</i>	59
4.2.5.	<i>Døden i fullt fargespekter – bokens illustrasjoner</i>	60
4.3.	BONSAI – EN LITEN BOK OM DØDEN	62
4.3.1.	<i>Bokens paratekst</i>	63
4.3.2.	<i>Jeg-personen og skyldfølelsen</i>	65
4.3.3.	<i>Jeg-personen og relasjonen med familien</i>	67
4.3.4.	<i>Språklig tilnærming</i>	69
4.3.5.	<i>Døden i duse toner – bokens illustrasjoner</i>	71
4.3.6.	<i>Bonsaitreet som overgangsobjekt</i>	72
5.	KOMPARATIV ANALYSE MED DRØFTENDE REFLEKSJONER	75
5.1.	FREMSTILLINGEN I VERBALTEKSTEN	75
5.2.	BRUKEN AV OVERGANGSOBJEKTER	77
5.3.	FREMSTILLINGEN I PARATEKST OG ILLUSTRASJONER	80
5.4.	MØTET MED ULIKE FAMILIER I ULIKE SORGPROSESSER	84
5.5.	«MAMMA ER I HIMMELEN, SIER HAN»: DØDEN I HIMMELEN I MØTE MED BARNELITTERATUREN	86
5.6.	ET DIDAKTISK PERSPEKTIV - BØKENES POTENSIALE TIL SAMTALE.....	90
6.	AVSLUTTENDE KOMMENTAR	93
6.1.	VEIEN VIDERE.....	94
	LITTERATURLISTE	96

FIGURLISTE

Figur 1. Omslag av Himmelen bak huset. Av Ø. Lauvdahl, 2008, Oslo: Cappelen Damm. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.....	41
Figur 2. Omslag av Snøsøsteren. Av M. Lunde & L. Aisato, 2018, Oslo: Kagge forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.....	52
Figur 3. Side 156 og 157. Fra Snøsøsteren. Av L. Aisato, 2018, Oslo: Kagge Forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.....	61
Figur 4. Omslag av Bonsai. Av S. Stranger & H. Hodnefjeld, 2018, Oslo: Magikon Forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.....	64
Figur 5. Side 63 i Bonsai. Av H. Hodnefjeld, 2018, Oslo: Magikon Forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.....	71

1. Innledning

1.1. Bakgrunn for oppgave og problemstilling

Som barn leste jeg det meste jeg kom over, enten det var bøker fra skolebiblioteket, avisen på kjøkkenbenken hjemme eller litteraturen mine foreldre leste. En merkverdig forskjell på de tre var tematikk og formidlingsmåte. Der avisene og «voksenbøkene» ofte skildret store hendelser og abstrakte temaer, var bøkene fra skolebiblioteket med barn som målgruppe, heller enkel lesning. Der var det hverdagslige temaer som skole, fotball og vennskap som sto i sentrum. Vennskap i seg selv har potensiale til å være abstrakt gjennom å omhandle mellommenneskelige relasjoner, men ofte var konflikten i vennskapet løst på en dag og avslutningsvis var alle venner. Så hva med den tematikken som er for stor til å være løst på samme dag, der prosessen er for omfattende til å bli ristet bort og som er alt annet enn hverdagslig?

Sitatet som er brukt i tittelen i denne oppgaven, «Hvorfor i huleste måtte du bare dø?», er hentet fra bildeboken *Snøsøsteren* (2018) av Maja Lunde. Det er bokens protagonist Julian som tenker dette da han på et tidspunkt i narrative opplever at søsterens dødsfall har ført til at hele familien, altså de nærmeste gjenlevende, har gått i oppløsning og er inne i en dysfunksjonell sorgprosess. Dette øyeblikket av sinne mot den avdøde søsteren avdekker en alvorlig, dog helt legitim, emosjon hos ham og skildrer en stemning. Sinne mot den avdøde kan være en av mange emosjoner barneprotagonistene kjenner på i løpet av en sorgprosess på tross av at den ikke er rådende for alle i denne oppgaven. Det er imidlertid ikke gitt at døden er tema i en bok for barn og unge.

Allerede i 1973 kom Astrid Lindgren med boken *Brødrene Løvehjerte* og skapte debatt. Siden den gang har mye skjedd i barneboklandskapet, som vil bli eksemplifisert senere i oppgaven. Likevel kan *Brødrene Løvehjerte*, som en av de mest kjente barnebokklassikerne om døden, fortsatt være tema for debatt om hvorvidt barn skal eksponeres for en slik tematisering eller ikke, da flere barn opplyser at de får mareritt av å lese boken (Landfald, 2019). Kristin Ørjaseter, litteraturforsker og direktør ved Norsk barnebokinstitutt, påpeker i et intervju at

selv om barn kan få mareritt etter å ha lest *Brødrene Løvehjerte*, er ikke det nødvendigvis skadelig; «[e]mosjonelle erfaringer er ikke farlige» (Landfald, 2019). I det legger hun i at vanskelige temaer blir fortolket ut ifra hva barnet allerede vet. Barna som da allerede kjenner til det vanskelige vil ikke ta skade av å prosessere det i litteraturen, mens barna som ikke har kjennskap til bokens vanskelige tematikk vil «heller ikke lese noe inn i fortellingen som de ikke har mulighet til å forstå» (Landfald, 2019). Det er også viktig å ivareta barneperspektivet. «Det handler om å møtes på like vilkår», poengterer Ørjaseter (Landfald, 2019). Og kanskje er et kontroversielt tema som døden et sted der voksen og barn kan møtes på nettopp like vilkår. Temaet er ikke nødvendigvis slik at den voksne sitter med mye erfaring og barnet med lite - det kan også være omvendt. Erfaringene rundt døden er ikke gitt av alder. Dette skaper et særlig grunnlag for samtale. Også i en undervisningssammenheng, der maktforholdet ofte mellom lærer og elev kan sees på som den kompetente mot den ikke-kompetente, finner man at litteratur ordlegger for oss alle. Litteraturen har potensiale til at man kan møtes i litterære verden og samtales om det som likeverdige.

Mitt prosjekt ble til med bakgrunn i en motivasjon om å utforske døden og sorgprosesser i barnelitteraturen, ettersom det ser ut til at døden har vært og kan fortsatt være, et kontroversielt emne innenfor denne litteraturen. Tematiseringen er aktualisert når litteraturkritiker Maya Troberg Djuve stiller spørsmålet om ungdomslitteraturen er *for* dystre, og uttaler at «det er vanskelig å overse: Mye sykdom og død herjer i årets norske ungdomsbøker» (Djuve, 2013). I 2014 var de mest solgte bøkene «anten dystopiar eller handla om mørke tema som død, sjølv mord, sjukdom og mobbing (Tjoflot, 2020, s. 3). På Nordisk barnebokkonferanse året etter var trenden med dystre bøker for barn og unge temaet for hele konferansen. Trenden med dystre bøker for barn og unge er sterk ikke minst i Norden. Men budskapet om et slags håp står også sterkt i de dystre bøkene (Espeland & Grimen, 2015). Med dette som bakteppe vil jeg utforske mer om dette temaet, med et ønske om å finne ut mer om hvordan fremstillingen til barn er om død og sorg. Problemstillingen for prosjektet er derfor:

Hvordan blir døden formidlet i et utvalg moderne barnebøker?

For å utdype problemstillingen, og kunne svare på den best mulig, vil den bli konkretisert gjennom arbeid med følgende forskningsspørsmål:

1. Hvordan fremstilles døden i verbalteksten og illustrasjonene i de skjønnlitterære barnebøkene?
2. På hvilken måte fremstilles sorgprosessen og relasjoner mellom de gjenlevende i de ulike barnebøkene, og på hvilken måte varierer de?
3. Hvilke potensiale har skjønnlitteraturen til å være et verktøy inn i samtaler med barn og unge om liv og død?

Disse spørsmålene vil operere som mine forskningsspørsmål gjennom denne oppgaven. For å svare på problemstillingen, kommer jeg til å gjøre en litterær analyse av tre ulike barnebøker som er samtidslitterære bildebøker som handler om død. De tre bøkene er *Himmelen bak huset* (2008) av Gaute Heivoll, *Snøsøsteren* (2018) av Maja Lunde og den tredje boken er *Bonsai – en liten bok om døden* (2018) av Simon Stranger. Målet med studien er å gi et bidrag til det norske barne- og ungdomslitterære forskningsfeltet. Det er min forståelse, så langt jeg har klart å undersøke, at det ikke finnes en litterær analyse i dette øyemed av disse bøkene på tross av at de er kjente og kritikerroste. Et bidrag kan med det være denne litterære analysen av de tre utvalgte barnebøkene.

1.2. Tidligere forskning

I det barnelitterære fagfeltet finnes det noe forskning med døden som tema, men dette er likevel ikke mye når man tar i betraktning alle de skjønnlitterære bøkene som finnes. Åse Marie Ommundsen gjennomgår i sin doktoravhandling *Litterære grenseoverskridelser* (2010) den utviskende overgangen mellom barne- og voksenlitteraturen, der hun ikke direkte behandler spørsmål som omhandler døden, men stiller relevante spørsmål i møte med det som kan omtales som kontroversiell barnelitteratur. Kontroverser og tabuer står også sentralt i førstelektor i nordisk, Ingjerd Traaviks, bok *På liv og død. Tabu i bildeboka* (2012). Tabubelagte temaer, som blant annet død, blir behandlet i 29 bildebøker for barn. I kapitlet om døden fokuserer Traavik (2012) på sorgprosessen hos barna og hvordan man kan jobbe med vonde følelser. Et viktig poeng er hvordan litteraturen kan åpne for samtale

og refleksjon med barn. I samme år ble boken *Crossover picturebooks: A genre for all ages* av Sandra Beckett gitt ut. I likhet med Ommundsen behandler også Beckett de flytende grensene mellom bildebøker for barn og 'voksne'. Boken er relevant fordi døden som tema nettopp er et tema som blir regnet for å gjelde på tvers av generasjoner er (s. 249).

Annen relevant forskning er ulike masteroppgaver som tar for seg døden på ulike måter. Masteroppgaven til Trine Dale fra 2015, *Spenninga mellom humor og alvor i møte med døden*, tar for seg samspillet mellom det muntre og det alvorlige gjennom en analyse av tre bildebøker for barn. Dale fant at bøkene inneholdt mange fellestrekk som for eksempel at bøkene tar «eit oppgjær med den tidlegare tabulagde døden og leikar med konvensjonelle framstillingar av temaet» (2015, s. 2), men at ulikhetene kom frem både i stemning og natur. I en annen masteroppgave, *Å leve i sorgens skygge* (2014) av Maria Michelle Sveinall Tryland, der anvender forskeren litteraturvitenskapelig traumeteori som analytisk verktøy til tre bøker som alle har sorg og tap som fellestrekk. Romanene viser blant annet hvordan minner får stor innflytelse over livene til de etterlatte, skriver Tryland (2014, s. 109), og «på ulike måter viser forfatterne frem hvor skjørt livet kan være, samt konsekvensene ulike tapserfaringer kan få for resten av livet til de involverte og relasjonene de inngår i» (Tryland, 2014, s. 110). Bøkene er ikke innenfor det barnelitterære feltet, men sorgreaksjoner og refleksjoner over karakterendringer og relasjoner står sentralt. En tredje oppgave av Eirin Tjoflot fra 2020 løfter frem ulike karakteristikk og tematisering av døden. En forskjell fra den masteroppgaven til den jeg skriver her, er at Tjoflot stort sett skildrer hva som *leder opp mot* et dødsfall, mens jeg i denne oppgaven i større grad vil reflektere over hva som skjer i *ettertid* når det gjelder sorgreaksjoner- og prosesser, og også reflektere over hvilke potensiale bøkene har til å være verktøy i samtaler med barn og unge om liv og død.

I den nevnte forskningen kan man se tendenser til at forskningen om at døden inngår som en del av tabubelagte temaer som rammer på tvers av generasjonene, og flere nyere masteroppgaver behandler spørsmålet om død og sorg i litteraturen mer eksplisitt. Det samme vil dette prosjektet gjøre, men uten samme spørsmål om humor eller traumeteori. Denne masteroppgaven vil fokusere på teoretiske perspektiver som er noe ulikt de tidligere oppgavene, og det er derfor grunn til å tro at den kan tilføre noe nytt til det barnelitterære feltet.

1.3. Oppgavens materiale

Det finnes langt flere bøker for barn og unge som omhandler døden enn de tre bøkene som blir analysert i denne oppgaven. På grunn av prosjektets begrensninger, har jeg måttet velge et utvalg bøker basert på noen kriterier. Kriteriene har vært forbeholdt at det skal være norske bøker med norske forfattere, det skal videre være bildebøker for barn og unge, bøkene skal være utgitt i nyere tid, og ikke minst skal døden være et sentralt tema. Avgrensningen har vært nødvendig for å spisse prosjektet. Prosjektet mitt representerer altså ikke *all* litteratur for barn og unge som omhandler døden, bare disse tre bøkene. Jeg kan dermed ikke si noe om hvordan litteratur for barn og unge allment sett fremstiller døden, men heller gjennom de tre utvalgte bøkene gi eksempelanalyser. Materialet består av følgende bildebøker: *Himmelen bak huset* (2008) skrevet av Gaute Heivoll og illustrert av Øyvind Lauvdahl, *Snøsøsteren* (2018) skrevet av Maja Lunde og illustrert av Lisa Aisato, og *Bonsai – en liten bok om døden* (2018) skrevet av Simon Stranger og illustrert av Hilde Hodnefjeld. Samtlige av bøkene er gitt ut etter 2000-tallet, og samtlige er også bildebøker skrevet for barn og unge. Bøkene har mange likheter, men varierer også i form, sjanger og fremstilling. Jeg ønsket å ha noen like grunnrammer for utvalget, men også se på variasjonen av døden innad i barnelitteraturen. Derfor er det i utvalget for eksempel ulikt hvilken karakter som dør og relasjonen mellom de gjenlevende varierer også sterkt. Ikke minst har de ulike illustratørene satt sitt preg på bildene, noe som også virker inn på den helhetlige fremstillingen. Under vil bøkene bli presentert hver for seg.

Himmelen bak huset

Himmelen bak huset er skrevet av Gaute Heivoll og illustrert av Øyvind Lauvdahl. Boken fra gitt ut i 2008 av Cappelen Damm. Boken fyller samtlige av kriteriene for valg av materiale. *Himmelen bak huset* tematiserer døden, er gitt ut i nyere tid, og det er en bildebok med norsk forfatter. Boken omhandler sorgprosessen til far og sønn etter at mor har gått bort. Spesielt i denne boken står relasjonen mellom far og sønn sentralt, og bokens symbolikk med den røde tråden er også blant bokens særtrekk. Jon, som er protagonist i boken, finner en rød tråd og følger den ut i skogen og natten for å finne den avdøde moren. Gjennom

denne reisen som det er for Jon, utvikler også sorgprosessen seg og ikke minst relasjonen med faren. Konsekvent for boken er at det er verbaltekst på venstre side og illustrasjon på høyre side, noe som gjør at ord og bilde følger hverandre tett gjennom hele narrative.

Snøsøsteren

Snøsøsteren er skrevet av Maja Lunde og kom ut i 2018 av Kagge forlag. Boken er illustrert av Lisa Aisato. Oppgavens kriterier blir også her møtt på samtlige av punktene. Det kan diskuteres om boken kan klassifiseres som bildebok eller illustrert bok. Illustrasjonene utgjør en stor del av boken, og enkelte sider er kun illustrasjon og ikke verbaltekst, men det finnes noen få sider uten illustrasjoner også. Boken fyller de resterende kravene; forfatteren er norsk, boken er utgitt i nyere tid, og døden er et sentralt tema. Et særtrekk for *Snøsøsteren* er at død og sorg er vevd sammen med julehøytiden og et adventskalenderformat. Julian, bokens protagonist, gruer seg til jul fordi det er første julen uten storesøsteren Juni, som døde tidligere samme år. Familien til Julian, foreldrene og en lillesøster, er også sterkt preget av dødsfallet. Plottet omhandler hvordan familiedynamikken står ovenfor en krise parallelt med at dagene tikker mot julaften.

Bonsai – en liten bok om døden

Bonsai er skrevet av Simon Stranger og illustrert av Hilde Hodnefjeld. Boken ble utgitt i 2018 av Kagge forlag. Boken møter alle kriteriene som er satt for denne oppgaven. Døden er et sentralt tema, noe som kan forstås allerede ut fra tittelen. Plottet er underlagt en sykdomsprosess og dødsfall som kan betegnes som realistisk i den form av at den skildrer en bestemor som blir syk, flytter inn på sykehjem og etter hvert går bort. Boken skildrer protagonistens ambivalente følelser knyttet til å ha en syk bestemor, og ikke minst sorgprosessen etterpå. De andre kriteriene, som at boken er utgitt i nyere tid, har en norsk forfatter, det er en bildebok for barn og unge, blir alle møtt i denne boken. Et annet særtrekk denne boken har, er å være informerende ovenfor leseren når det gjelder hva som skjer når noen har gått bort.

1.4. Oppgavens disposisjon

Denne oppgaven vil basere seg på en litterær analyse av *Himmelen bak huset*, *Snøsøsteren* og *Bonsai*, der grunnlaget for analysen vil basere seg på hvordan døden fremstilles i disse bøkene. Det vil derfor først være relevant å se nærmere på barnelitteraturens egenart gjennom historikk og syn på barndom, og dermed plassere dagens barnelitteratur i en historisk kontekst. Videre teori vil ta for seg bildebøker som medium og dens potensiale, karakterisering, med utgangspunkt i *The Rhetoric of Character in Children's Literature* av Maria Nikolajeva (2003), og det vil også være relevant i å se på teksten fortolkningsmuligheter og tomrom med utgangspunkt i Wolfgang Iser (1975), spesielt når det gjelder døden som tematisering. Det vil også være relevant å belyse teori rundt sorgprosesser som sådan. Denne teorien vil ta utgangspunkt i psykolog Atle Dyregrovs flere bøker om emnet, sammen med andre relevante forfattere. Hensikten med teorien er å sette de litterære tekstene i en større kontekst. Det er også et eget metodekapittel som gjør rede for litterær analyse som metode, sammen med metode om bildebokanalyse og paratekst. Sammen med teorien utgjør dette verktøyet for å analysere bøkene, for å igjen kunne besvare problemstillingen og forskningsspørsmålene.

Oppgaven er delt inn i seks kapitler. Etter innledningskapittelet, teorikapittelet og metodekapittelet, vil analysene av *Himmelen bak huset* (2008), *Snøsøsteren* (2018) og *Bonsai* (2018) blir presentert. I kapittel 4 vil analysene av dem bli presentert hver for seg, mens i kapittel 5 har et fokus på de komparative aspektene ved bøkens særtrekk og sammenhenger. Avslutningsvis i kapittel 6 vil oppgaven søke å besvare problemstilling og forskningsspørsmål, og i tillegg løfte blikket fremover og se på potensialet for videre forskning.

2. Teoretiske perspektiver

2.1. Barnelitteraturens egenart – historikk og syn på barndom

Ifølge Ingrid Ånderå (2017, s. 17) er barnelitteratur og voksenlitteratur ulike på noen punkter, selv om de også har en del fellestrekk. Derfor må en først ha en forståelse av barnelitteraturen og dens egenart for å kunne forstå seg på elementer i tekster for barn. Død og sorg opptrer ulikt i barnelitteratur og voksenlitteratur, mye fordi litteratur for barn og unge fremstiller vanskelige temaer på en litt annen måte enn i voksenlitteraturen. Derfor vil det kort bli introdusert og forklart hva barnelitteratur er i dag, og hvordan den historiske utviklingen har vært. Videre vil det vises til hvordan barnelitteraturens egenart har en betydning for temaet død og sorg, men også hvordan barneprotagonisten har blitt vanlig i barnelitteraturen. Barneprotagonisten står sentralt i oppgavens materiale, men opptrer på noe ulikt vis gjennom de tre bøkene.

Tone Birkeland, Ingeborg Mjør og Anne-Stefi Teigland (2018a) viser til at barnelitteraturhistorien er også historien om hvilket syn det voksne samfunnet til enhver tid har på barn, og på hvilken litteratur barn har bruk for (s.186). Det finnes en tendens til at det barnelitterære feltet i større grad identifiserer seg med det voksenlitterære feltet enn med andre deler av kunstfeltet for barn, hevder Mjør (2012) i sin artikkel «Barnelitterære ryggmargsrefleksar», men påpeker at det likevel kan se ut som at man i dag er på vei mot et større mangfold innenfor barnelitteraturkritikken. Begrepet barnelitteratur er imidlertid omdiskutert. Marah Gubar (2011) er blant dem som problematiserer begrepet ved å argumentere for at en definisjon som baserer seg på hva et forlag tiltenker som målgruppe for en bok, er for smal. Gubar (2011) plasserer seg dog i et mellomskifte mellom det han kaller «definers» og «antidefiners», og påpeker at selv om noe er vanskelig å definere, burde det fortsatt prates om (s. 212). Videre hevder Gubar (2011, s. 209) at alle barnebøker til en viss grad er skrevet for både voksne og barn. Nikolajeva (2003, s. 8) påpeker det hun mener er barnelitteraturens største paradoks: et narrativ som er fortalt av en voksen til og om et barn eller ungdom. I en barnebok, er «the narrative agency» en voksen, mens protagonisten er et barn. Med dette kan det oppstå flere problemstillinger. Blant annet kan den voksne, narrative stemmen late som den er et barn og adoptere barnets nivå, som ofte skaper en unaturlig tone. Fortelleren kan også fra sin overordnede posisjon kommunisere over barnets

hode med den impliserte, voksne medleseren og dermed ikke til barnet. En mulighet er å skrive for både barn og voksen, som vil si å dele barnets perspektiv uten å miste den voksne autoriteten og erfaringene som tross alt eksisterer (Nikolajeva, 2003, s. 12).

Birkeland et al. (2018a) hevder at man i dag gjerne snakker om barndom som «kulturelle konstruksjonar» (s.187). Det vil si at man ser visuelle og verbale representasjoner av barn som designet og iscenesatt. Det har vært flere ulike syn på konstruksjonen av barndom gjennom tidene. Historikeren Philippe Aries hevder at barndommen først ble «oppdaget» i renessansen og opplysningstida, ifølge Birkeland et al. (2018). Før den tid var det ikke noe bevissthet rundt det særegne med å være barn, og barndom som konstruksjon avhenger av en anerkjennelse av at det er grunnleggende forskjeller mellom barn og voksne. Hugh Cunningham (2016) hevder i sin artikkel «Re-Inventing Childhood» at det finnes en feilaktig påstand om at i middelalderen ble barn bare sett på som små voksne, mens barndommen egentlig ble sett på som en egen, distinkt tid i livet. Birkeland et al. (2018a, s. 15) peker på to ulike barndomsparadigmer som var dominerende på 1800-tallet – synet på barnet som grunnleggende ondt eller grunnleggende godt. Disse to tilnærmingene var et resultat av påvirkningen fra henholdsvis religion og opplysningstid, to ulike sentrale aspekt gjennom århundret. Cunningham (2016) tilføyer at i reformasjonen var barnesynet preget av at barnet var grunnleggende ondsinnet. Dette synet vedvarte til John Locke ga ut boken *Some Thoughts Concerning Education*, som ble svært innflytelsesrik og var med på å endre synet fra grunnleggende ondt til «Good or Evil, useful or not», som ville være et resultat av barnets skolegang og oppdragelse (Cunningham, 2016).

I romantikken var for første gang barndommen en privilegert del av livet. Barnet ble ikke bare sett på som grunnleggende godt, de hadde også mye å lære voksne om sannhet og skjønnhet (Cunningham, 2016). Konstruksjonen av barndom endret seg imidlertid igjen i viktariatiden, der de fleste barn i det nå industrialiserte og urbaniserte England i praksis var «children without childhood», som Cunningham (2016) skriver. De var nødt til å jobbe for å bidra til arbeidsklassefamiliens økonomi, og obligatorisk skolegang måtte bli innført med tvang fra rundt 1870. Det tjuende århundre har ført med seg en forlenget barndom og høyere status for barna, både i familien og samfunnet for øvrig. Århundret går under mantraet «the century of the child» (Cunningham, 2016). Man kan plassere mye av den

moderne barnelitteraturen til denne tilnærmingen da en stor del av bøkene plasserer barnet i sentrum og man ser verden fra barnets ståsted. Nikolajeva (2003, s. 7) argumenterer for at barnekarakterer ikke nødvendigvis er mindre komplekse, men at de må være håndgripelig for barneleseren. I det legger hun at alle barnekarakterer er dynamiske og under utvikling. De har fortsatt en kognitiv utvikling foran seg. Disse faktorene, blant annet, gjør at karakterene i barnelitteraturen er grunnleggende ulike fra generell skjønnlitteratur, og hevder at «all barnelitteratur går inn under kategorien bildungsroman» (Nikolajeva, 2003, s. 7). Dagens barnelitteratur kan dermed sies å være et produkt av sin tid, og det samme gjelder for litteraturen som blir brukt i denne avhandlingen. I oppgavens materiale er barnet plassert i sentrum og vi ser verden fra deres ståsted og verden. Ommundsen (2010) påpeker at sosiologisk sett kan barnelitteratur være en unik kilde til å forstå barndommen. Den nye, avanserte barnelitteraturen «speiler en senmoderne barndom og forutsetter en sofistikert leser med bred tekstkompetanse» (Traavik, 2012, s. 168).

Helt siden 1800-tallet har døden blitt skildret og tematisert i barne- og ungdomslitteratur. Døden som tematikk er ikke noe nytt i det barne- og ungdomslitterære feltet, men *hvordan* og *hvor ofte* døden har blitt tematisert opp gjennom tidene, har derimot variert, ifølge Tjoflot (2020). «Om ein skal tru forskarar og kritikarar i det barne- og ungdomslitterære feltet, verkar det likevel som døden har vorte særskilt hyppig tematisert i nyare tid» (Tjoflot, 2020, s. 1). Barne- og ungdomslitteraturforskerne Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold har skrevet boken *Norsk barnelitteraturhistorie* (2018b). Der hevder de at «stadig mørkere tema og motiv finn vegen inn i ungdomsbøkene» (Birkeland, Risa & Vold, 2018b, s. 525) og begrunner dette i at grensene mellom voksen- og ungdomslitteraturen stadig viskes ut. Videre peker de på at mørke temaer og motiver preger mer enn sjangre som fantasy og dystopier, som fikk en dominerende stilling på 2000-tallet. Også den *realistiske samtidslitteraturen* har fått en «aukande tematisering av mobbing, utanforskap, alvorleg sjukdom, sjølv mord og død» og med det har livets skyggesider «blitt ein marknadsvinnar på det ungdomslitterære feltet» hevder Birkeland et al. (2018b, s. 525). Men på et punkt skiller Birkeland et al. mellom ungdoms- og voksenlitteraturen. «Å la bøkene ende i avmakt og håpløysse har ikkje vore legitimt. Slik sett skil ungdomslitteraturen seg frå vaksenlitteraturen» (Birkeland et al., 2018b, s. 525). Leseren sitter nesten alltid igjen med et slags håp. Selv om Birkeland, Risa og Vold (2018b) primært skriver om ungdomslitteraturen her, er det relevant

å trekke det inn i det barnelitterære feltet også. Det finnes det mange eksempler på barnelitteratur som tematiserer døden, og de har også som et slags mantra om å alltid ende med et visst håp. Mjør (2012) peker på at barnebøker sjeldent får oppmerksomhet utelukkende fordi de utmerker seg med estetiske kvaliteter, men at barnebøker som skaper debatt gjør det fordi den oppfattes som kontroversiell. Som eksempel viser hun til barneboken *Tjuven* av Rune Belsvik som utvilsomt skapte kontrovers da den kom ut i 2008. «Barneboka får respons fordi den på ulike måtar kjem i kontakt med aktive barndomsforståingar», hevder Mjør (2012), og påpeker også at «ei barnelitteraturforskning som berre vil diskutere estetiske kvalitetar går i verste fall glipp av nokre sjansar til å bli viktig» (Mjør, 2012).

Barnelitteraturen kan stå for seg selv, men man kan også løfte blikket og plassere den i samfunnsmessige kontekster. Dette samsvarer med hva Mjør skriver om at barnelitteraturen «kan vere 'bare' litteratur, og den kan vere ein del av eit større barndomsfelt. Som deltakar på feltet sidan midt på 90-talet meiner eg (...) at feltet då var prega av ein frustrasjon over barnelitteraturens kopling til 'pedagogikken' og barnelesaren» (Mjør, 2012). Siden da har det vært en utvikling der «1990-talet representerte ei utviding, med sine nye tekstteoretiske og estetiske perspektiv. 00-talet opna vidare opp for resepsjonsstudiar og forskning på barnelitteratur i forhold til ulike modernitetsperspektiv på barndom» (Mjør, 2012). Resepsjonsstudier åpner for at man også interesserer seg for hvordan barna leser, slik som jeg i denne oppgaven er opptatt av hvilket potensiale bøkene har for å samtale om døden.

2.2. Bildebøker

Bildebøker har tradisjonelt sett vært sett på som et litterært medium for barn. Men bildebøker kan også være «eit verknadsfullt og ekspressivt medium som rommer litteratur for alle aldersgrupper», hevder Dale (2015). Hun begrunner dette i hva Beckett (2012, s. 2) skriver om bildebokmediet, og at det tidligere klare skillet mellom barne- og voksenlitteratur ikke lenger nødvendigvis medfører riktighet. Beckett (2012) hevder at elementer som intertekstualitet, parodi og ironi appellerer i større grad til et eldre publikum. Dette støttes også opp av litteraturforskeren Per Thomas Andersen (2012, s. 207), som skriver at dagens

bildebøker kan appellere like mye som voksne som til barn, og at «det er i bildeboken som sjanger at lesekulturen for barn for tiden kanskje kan finne sin mest fornyende og inspirerende impuls» (Andersen, 2012, s. 207-208). Men, som Dale (2015) skriver, bildebøker for barn og unge utgis stadig i større ekspansjon og med en kompleks struktur, utfordrende innhold og utfoldelse i kunstnerisk uttrykk til et yngre og yngre publikum. «Lenge ble bilder i bøker for barn oppfattet som noe tillagt og tilføyd, underordnet teksten, mest egnet til å live opp en ellers kjedelig brødtekst, som jo ofte også var uleselig for de små» (Andersen, 2012, s. 204). Det har imidlertid endret seg over tid når noen bøker for barn ble gjennomillustrerte og fikk status som bildebøker. Traavik (2012) vektlegger innkjøpsordningen som begrunnelse for hvorfor norske bildebøker har oppnådd en høy kvalitativ standard. Å kunne eksperimentere på både innholdssiden og uttrykkssiden har vært med på å utløse kreativitet, skaperkraft og nyskapning hos bildebokkunstnere i Norge, mener hun. Innkjøpsordningen har altså bidratt til å at illustratører har kunnet frigjøre seg fra den allmenne, konservative smaken hos publikum (s. 167).

Birkeland et al. påpeker også at barneperspektivet må ikke er entydig med å 'skrive barnslig'. Tvert om dreier det seg om å kunne formulere de barnlige erfaringene med den språklige innsikten og erfaringen til en voksen innehar (2018a, s. 28). Det viktige barneperspektivet skal fremme en vinkling av stoffet som skaper sympati for barn, men uten et overbærende og allvitende voksenperspektiv. Et slikt perspektiv skal gi større plass for opplevelsene, erfaringene og refleksjonene til barnet, og dermed være med på å dempe voksenstemmen og løsrive seg fra den oppdragende formidlerrollen (Birkeland et al., 2018a, s. 22-23).

Av definisjonen til bildebøker til Birkeland, Mjør og Teigland fremkommer det at for at en bok skal karakteriseres som bildebok, må boken ha ett eller flere bilder på hvert oppslag, «og oppslaga samla utgjør ein estetisk heilskap» (2018a, s. 98). I definisjonen til Ommundsen (2018) legger hun også vekt på at boken må inneholde bilder på hvert oppslag, og at verbaltekst og illustrasjonene sammen «fremstiller et narrativt forløp» (s. 151) og med det er betydningsbærende begge to. Dermed er det rimelig å legge til grunn enkelte kriterier for bildebøker; de har minst ett bilde for hver dobbeltside, og de står som likeverdige i historiefortellingen. En illustrert bok derimot, skiller seg fra bildeboken ved at det finnes

oppslag uten illustrasjoner, det er verbalteksten som er meningsbærende, og man kan få med seg sammenhengen uten å se på bildene (Tønnessen, 2018, s. 178).

Birkeland et al. (2018a) argumenterer for at bildebøker kan karakteriseres som multimodale fordi de består av to separate tegnsystem; verbaltekst og illustrasjoner (s. 98). Gjennom disse to tegnsystemene, kommuniserer bildebøker med leseren både verbalt og visuelt. Som et multimodalt medium, forutsetter bildeboken også at en leser med «visuell tekstkompetanse, det vil si evne til å lese, forstå og tolke bilder», ifølge Ommundsen (2018, s. 151). Illustrasjonene kan også kommunisere på en måte alle kan hente mening ut av, uavhengig av leserens alder, språklige og kulturelle bakgrunn (Ommundsen, 2018, s. 152). Traavik (2012, s. 170) skiller mellom fire ulike typer bildebøker. En *symmetrisk* bildebok omhandler to parallelle fortellinger, en verbal og en visuell, som begge forteller den samme historien. Her presiserer ord og bilde hverandre, og kan skape overflødig informasjon. I den *kompletterende* bildeboken utfyller det verbale og det visuelle hverandre og gir gjensidig utfyllende informasjon. Videre finner vi den *ekspanderende* eller *forsterkende* bildeboken, der bildene støtter og forsterker verbalteksten. Her finnes det en gjensidig avhengighet mellom bilde og ord, da de ikke fullt kan forstås uten hverandre. I den *kontrapunktiske* bildeboken derimot, er forholdet mellom ord og bilde preget av kontraster der de utfordrer og motsier hverandre, men likevel er uforståelige uten hverandre.

Nina Goga peker på i sin artikkel «Det sublime og det skjønne som estetisk kvalitet i nyere norsk barnebokkritikk» (2011) at momenter som være en kilde til det sublime, er bruken av sterke farger og vekslinger mellom lys og mørke. Goga (2011) skriver også om hva bildebokkritikere legger til grunn for å karakterisere noe som vakkert og skjønt. Hun fant at det skjønne blir artikulert «gjennom begreper som harmoni og balanse i forhold til bildenes formspråk og fargebruk og språkets poetiske kvaliteter» (2011). Goga viser til Edmund Burke (1995) som beskriver hvordan det skjønne knyttes til «velbehag, kjærlighet og sårbarhet» (2011), men finner også et samsvar mellom det skjønne og det melankolske. Burke fremmer også at det skjønne er det som fremkaller kjærlighet, og det svake og sårbare er med å vekke kjærlighet (Goga, 2011). Disse sammenhengene gjør det interessant å på nærmere på begrepene om det skjønne og illustrasjonene i barnebøkene om død. Både fordi det melankolske kan være fremtredende i sorgprosessen og fordi hovedpersonen i samtlige

bøker er barn, som kan være et symbol på en gruppe som oppfattes som er mer sårbare og dermed kan fremkalle kjærlighet hos leseren.

2.3. Bildebokens muligheter i leseopplæringen

Gro Ulland (2018) peker på at begynnerleseren trenger tekster med litterære kvaliteter for å skape og holde på leseleden. «Balansegangen mellom det lesepedagogiske aspektet og det kunstneriske aspektet er vanskelig, og særlig i begynnerfasen kan disse to kriteriene komme i konflikt med hverandre» (s. 261). Ifølge Ommundsen (2018, s. 167) har bildeboken et særlig potensial til å brukes i litterære samtaler på grunn av dens evne til å være et medium for barn, ungdom og voksne. «Norske bildebokskapere vekker oppsikt internasjonalt på grunn av bildebøkernes høye kvalitet, bredde og variasjon, men også for deres evne til nyskapning og til å utfordre både store og små lesere ved å ta opp viktige, ofte eksistensielle, problemstillinger», hevder Ommundsen (2018, s. 167). Eksempler på bildebøker som tar opp samfunnsrelaterte temaer er Kaia Dahle Nyhus' *Verden sa ja* (2018), som tar opp miljø- og klimaspørsmål, og Claude K. Dubois *Akim løper* (2015) som omhandler flyktningbarns reise og erfaringer. Temaene kan også være knyttet til mellommenneskelige relasjoner og utfordringer. Her har Gro Dahle og Svein Nyhus vært ledende med bøker som *Sinna Mann* (2004) om vold i hjemmet, *Krigen* (2013) om skilsmisse mellom foreldre, og *Blekkspruten* (2016) om incest. Ruth Seierstad Stokke peker på at litteratur kan være simulert livserfaring gjennom at når vi leser fiktivt i skjønnlitteraturen «simuleres det bilder i hjernen av hvordan denne verdenen ser ut og det som skjer der» (2018, s. 247). Slik utfordrer skjønnlitterære tekster vår evne til å forstå andre mennesker fordi vi forestiller oss hva menneskene vi leser om tenker og føler. «Å lese og samtale om bildebøker kan både styrke elevenes identitet og utvikle elevenes empati og forståelse for andres situasjon», skriver Ommundsen (2018, s. 168). Dette er en sentral faktor i forskningsspørsmålet relatert til hvilket potensiale skjønnlitteraturen har til å være et verktøy inn i samtaler med barn og unge om liv og død. Ommundsen (2018) understreker også at bildebøker finnes i så stort omfang og utvalg at den bør kunne brukes uansett alder, leseferdigheter eller kulturell bakgrunn. Dermed kan det også være med å bidra til «positive leseopplevelser, øke lesemotivasjonen, utvide språkferdighetene og hjelpe leseren å forstå både seg selv og andre bedre» (s. 168).

2.4. Protagonisten og sekundærkarakterene

Protagonisten i barnelitteraturen er ofte selv et barn, og voksne karakterer plasseres som regel i kategorien *sekundærkarakterer*. Dette gjelder også for karakterene i dette prosjektet. Protagonistene i de tre bøkene er alle barn, og karakterer rundt dem, som foreldre, søsken og venner, er sekundære. For å vite hvilke karakterer som er protagonist og sekundærkarakterer, må man ha kjennskap til hva som kjennetegner en protagonist i en bok. Nikolajeva definerer en protagonist som den personen som står i senter av historien og som plottet dreier seg rundt (2003, s. 49). Det er imidlertid ikke alltid like lett å slå fast hvem protagonisten er kun utfra denne definisjonen.

Nikolajeva (2003, s. 65) foreslår derfor en rekke ulike kriterier for å fastslå protagonisten i en tekst. Et av disse kriteriene er rekkefølgen karakterene blir introdusert i. Protagonisten blir som regel introdusert allerede i de første setningene av boken, og hvis det ikke skjer, er det ofte et bevisst valg av forfatteren for å skape spenning (s. 50). Et annet kriterium som kan være en god indikator, er det Nikolajeva kaller «the title character» (2003, s. 48), der tittelen bærer protagonistens navn. Det finnes mange eksempler på dette, blant annet er Charles Dickens *Oliver Twist* eller Astrid Lindgrens *Ronja Røverdatter* noen kjente klassikere der protagonistens navn samsvarer med tittelen på boken. Nikolajeva påpeker imidlertid at dette ikke nødvendigvis alltid samsvarer, enkelte ganger kan også en viktig sekundærfigur være tittelkarakteren (2003, s. 48). Regelmessig eller konstant tilstedeværelse er et annet eksempel på kjennetegn hos en protagonist. Nikolajeva peker på at når en protagonist først er introdusert, er de som regel tilstede gjennom hele teksten. Det finnes derimot flere unntak, og er ingen fastsatt målestokk. Likevel er det typisk for en protagonist å være tilstede til siste kapittel (Nikolajeva, 2003, s. 53).

Det er også vanlig at protagonisten er førstepersonsforteller, fordi «we tend to assume that first-person narrators are homodiegetic, that is, identical with a character in a story» (Nikolajeva, 2003, s. 57-58). Å være førstepersonsforteller er derimot ikke nødvendigvis ensbetydende med å være protagonist, og Nikolajeva poengterer at det kan være mer riktig å tolke protagonisten gjennom synsvinkelen karakteren har. Sist, men ikke minst, kan det være relevant å se på utviklingen til en karakter gjennom boken, ettersom man forventer av en protagonist at han eller hun går gjennom en form for utvikling i fortellingen. Derfor kan

det være nødvendig, ifølge Nikolajeva (2003, s. 64), å se på hvem som gjennomgår en utvikling for å fastslå hvem protagonisten er.

Protagonisten er imidlertid sjelden eneste karakter i en historie, og mange av de andre karakterene i en bok kan karakteriseres som sekundærkarakterer. Sekundærkarakterer er som regel mer statiske og flate enn protagonisten, som ofte er en rund og dynamisk karakter. Men både protagonister og sekundærkarakterer kan være dynamiske eller statiske, ifølge Nikolajeva (2003, s. 107), dette kan variere i ulike bøker. Dette varierer også i de utvalgte bøkene i dette prosjektet. Der sekundærkarakterene i *Himmelen bak huset* og *Snøsøsteren* stort sett er dynamiske karakterer, finner man flere statiske karakterer i *Bonsai – en liten bok om døden*. Nikolajeva (2003, s. 94) skiller også mellom støttende og perifere sekundærkarakterer. En støttende sekundærkarakter er de sekundærkarakterene som står nærmest protagonisten, og er blant de mest sentrale i boken foruten protagonisten selv. En støttende sekundærkarakter kan ikke bli fjernet fra plottet uten at det ville endret store deler av narrativet, da disse karakterene er med i tekstens grunnleggende struktur. Denne typen sekundærkarakter kan også fungere som en *katalysator*, en type karakter som får ting i gang og er svært viktig for plottets fremdrift. Karakteren Hedvig i *Snøsøsteren* opererer som katalysator i denne bokens plott. Dette skal belyses mer i analysen.

Perifere sekundærkarakterer derimot, kan være til og fra i historien uten at det får store konsekvenser for plottet. De perifere karakterene kan bli delt videre inn i to underkategorier: satellitt- og bakgrunns karakterer. Begge blir definert som perifere karakterer av Nikolajeva (2003, s. 94). Forskjellen på satellitt- og bakgrunns karakterer er at satellittkarakterer kan for eksempel være med på å belyse hvem protagonisten er gjennom protagonistens holdning mot en satellittkarakter. Dette kan for eksempel være et søsken. Bakgrunns karakterer kan komme og gå i narrativet uten spesielle fotavtrykk. Deres funksjon er å sette farge på historien og har ofte komiske roller (Nikolajeva, 2003, s. 95). I den utvalgte litteraturen er det protagonister og støttende sekundærkarakterer som preger persongalleriet, med innslag av satellittkarakterer.

2.5. Wolfgang Iser og tomrom i teksten

I artikkelen *Tekstens appellstruktur* fra 1975, drøfter den tyske teoretikeren Wolfgang Iser tolkningsrommet i en litterær tekst, og hva det er som skaper dette tolkningsrommet. Iser mener at det er gjennom leseprosessen meningen skapes, og at de ulike møtene og perspektivene ikke trenger å være eksplisitt i teksten, men skapes gjennom leseren og leseprosessen. Ulike lesere skaper ulike realiseringer og meninger, og ingen aktualisering er riktig eller gal. Meningen er formet av leserens egne erfaringer, og denne meningen må skapes av leseren selv på grunn av tolkningsrommet (Brøske, 2012, s. 21-22). Iser (1975) drøfter videre i sin artikkel om ubestemtheten i en tekst, som skapes av de tomme plassene som finnes i alle litterære tekster. De tomme plassene blir fylt inn av leseren selv. Denne teorien tilhører det som kalles resepsjonsteori, og denne teorien legger vekt på forholdet mellom tekst og leser, og den meningen som skapes mellom disse to. Birkeland et al. (2018a, s. 18) omtaler resepsjonsteorien som «eit vendepunkt i moderne litteraturdidaktikk», og skriver videre om det overordnede perspektivet hos Iser og andre resepsjonsteoretikere er at meningen i en litterær tekst «ikkje er noko som er nedfelt i teksten som ein definerbar eller objektiv storleik. Meining er interessant som *menneskeleg erfaring*». Birkeland et al. (2018a, s. 18) vektlegger hvordan ulike lesere møter litterære tekster med egne individuelle og kulturelle referanser, noe som medfører ulike leseopplevelser for ulike lesere. Derfor kan man også diskutere tekster og forhandle om meningen i dem.

Den viktigste forskjellen på litterære tekster opp mot andre tekster er, ifølge Iser (1975), at litterære tekster ikke direkte viser til et bestemt objekt i det virkelige liv, men skaper sitt objekt med elementer fra det virkelige liv. «Når en litterær tekst ikke bringer frem noen virkelige objekter, oppnår den først sin virkelighet når leseren realiserer de reaksjoner som teksten tilbyr» (Brøske, 2012, s. 22). Ifølge Iser danner dette en ubestemthet der litterære objekter skapes ved at teksten fremviser et mangfold av bilder som skaper objektet, og som igjen gjør objektet konkret for leseren. Hvert bilde aktualiserer et aspekt ved objektet. Dette kalles skjematiserende bilder, og den grunnleggende egenskapen ved litterære tekster er at disse skjematiserende bildene ofte støter sammen og med det danner tomme plasser. Tomme plasser åpner igjen et tolkningsrom ut fra teksten. «Tomrom er struktur i teksten som er usynlege eller implisitte, ein kan forstå det som det uskrivne eller det som ikkje er

eksplisitt formulert», skriver Birkeland et al. (2018a, s. 20). Leseren må altså selv oppheve tomrommene og konstruere sammenhenger «der teksten teier». Både Birkeland et al. og Brøske understreker tomrommenes betydning i teksten. Brøske fastslår at et mindre antall av tomme plasser vil kjede leseren, og at funksjonen er at de tomme plassene kan gjøre tekstens egentlige fremmede erfaring til sin egen. Samtidig vil en tekst føles for vanskelig eller uforståelig hvis en leser ikke klarer å fylle de nødvendige tomme plassene (2012, s. 23). Birkeland et al. hevder at uten tomrom ville ikke tekster fungert, og begrunner dette både i at det å fortelle *alt* er urealistisk, og det ville vært utmattende for både den som leser og skriver. Tolkingsutfordringene, som Birkeland et al. kaller tomrom i tekster, sikrer at leseren engasjerer gjennom å aktivere egne livs- og leseerfaringer (2018a, s. 20). Brøske stiller spørsmålet om hvordan leser sine begreper om tomme plasser, skjematiserende bilder og tolkningsrom kan brukes til å beskrive en litterær teksts virkning på leseren, og kommer frem til at «alt i en tekst er med på å skape de skjematiserende bildene» (2012, s. 23). Dette begrunner hun med at de skjematiserende bildene er det som skaper de tomme plassene i en tekst, som igjen gir rom for fortolkning.

Nikolajeva og Carole Scott (2013, s. 2) poengterer at tomrom i teksten ikke utelukkende er forbeholdt verbalteksten, men at «[b]oth words and images leave room for the reader to fill with their previous knowledge, experience, and expectations, and we may find infinite possibilities for word-image interaction». Videre påpeker de at mens verbalteksten har sine tomrom, har den visuelle teksten sine egne tomrom, men at ord og bilde sammen kan fylle hverandres tomrom, helt eller delvis. De kan imidlertid også «leave gaps for the reader to fill; both words and images can be evocative in their own ways and independent of each other» (Nikolajeva & Scott, 2013, s. 2). Ord og bilde ser med det ut til å kunne interagere på ulike måter. De kan utvide hverandres fortolkningsrom, men de kan også fylle disse tomrommene for hverandre. Hvis dette er tilfelle, er det «no substantial gaps for the reader to fill, and the story will most probably be 'read' similarly by all readers» (Nikolajeva & Scott, 2013, s. 10). Nikolajeva og Scott (2013, s. 14) konkretiserer hvordan ord og bilde kan fortelle akkurat samme historie. Hvis for eksempel ordene trekker oppmerksomheten til leseren til noen konkrete detaljer i bildet vil lite, hvis noe, bli overlatt til fantasien. Resepsjonsteori gjør seg med det gjeldende når man skal tilnærme seg dynamikken i bildebøker. I denne oppgaven vil tomrom i teksten først og fremst være relevant med tanke på hvordan sykdom

og død blir nevnt eksplisitt i verbalteksten, og fraværet av det. Men ettersom det er tre bildebøker som skal analyseres, vil resepsjonsteori bli tatt høyde for i illustrasjonene også.

2.6. Barn og sorg i møte med døden

2.6.1. Hva er sorg?

For å kunne forstå hvordan barns sorgreaksjoner og møter med døden fremstilles i litteraturen, kan det være nødvendig å se nærmere på empiri rundt emnet. I Atle Dyregrov og Kari Dyregrovs *Mestring av sorg* fra 2017 skriver de om hva sorg er, men påpeker at det er en sammensatt reaksjon. For den som mister en nær person, er sorgen ofte preget av smerte, savn og lengsel. Men selv innad i samme familie, kan sorg oppleves svært forskjellig (s. 11-12). Dette er også tilfelle i litteraturen, som de utvalgte bøkene etterhvert vil avdekke.

I Sigmund Freuds artikkel «Mourning and Melancholia» fra 1915, sammenligner han sorg med melankoliens natur. Freud mener at begge tilstandene er et resultat av erfaringen av tap, og at de to tilstandene har flere generelle fellestrekk (1957, s. 243). Noen ulikheter er det imidlertid, og Freud skiller mellom sorg som en normal reaksjon på tap, og melankoli som en patologisk reaksjon.

Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, and ideal, or so on. In some people the same influences produce melancholia instead of mourning and we consequently suspect them of a pathological disposition. (Freud, 1957, s. 243).

Freud hevder videre at sorgprosessen er avsluttet når all libido er løsrevet, og da vil jeget igjen være fritt og uhemmet. Sorgarbeidet vil kreve at all libido som var knyttet til objektet trekkes tilbake, fordi det etter hvert skal investeres i et nytt objekt. Men dette kan være en prosess som skjer over lang tid, fordi den møter motstand hos den som sørger. Det å trekke tilbake libidinal posisjon, gjør man ifølge Freud ikke frivillig, men virkeligheten innhenter den sørgende og vinner (Freud, 1957, s. 243-245). Dyregrov (2020, s. 26) påpeker at mange voksne sørger lengre og mer enn barn, og spesielt hvis det er snakk om at det er et barn som

dør. Dyregrov understreker at også en bror eller søster kan tenke mye på det som har skjedd og sørge på sin måte, men der voksne er lei seg nesten hele tiden, «har barn så mye annet å tenke på at de oftest blir triste først når det er stille rundt dem, gjerne når de legger seg om kvelden» (Dyregrov, 2020, s. 6). Sorg hos barn kan vanlig vise seg i søvnevansker der barnet kan ha problemer med innsovning, ifølge Dyregrov (2020, s. 25). Han utdyper videre at søvnproblemene kan være knyttet til økt engstelse og at de får mer tid til å tenke på avdøde og det som har hendt, etter at de har lagt seg. Redsel gjør kroppen urolig og øker problemene med innsovning (s. 25). Men Dyregrov (2020) understreker også at tristhet, lengsel og savn kan vise seg på ulike vis. Der noen barn kan gråte mye og være utrøstelige, kan andre barn bli mer innesluttet og isolert. I et forsøk på å unngå å gjøre foreldrene triste, kan barn skjule sin egen tristhet (s. 26). Barn kan også endre karakter etter at en kjær person dør. Slike personlighetsforandringer behøver ikke være dramatiske, påpeker Dyregrov, men kan vise seg ved at barn blir mer stille og tilbaketrukkne. Det er de dramatiske dødsfallene og spesielt tap av foreldre gir størst risiko for påvirkning med tanke på personlighetsdannelsen. Dette gjør seg særs gjeldende dersom barna ikke gis anledning til å bearbeide traumat (Dyregrov, 2006, s. 37).

Dyregrov har tidligere skrevet at når man møter familier i sorg, er de umiddelbare sjokkreaksjonene ofte veldig like, men så kan reaksjonene utskille seg over tid. Om reaksjonene er asynkrone, kan det være grunnlag for konflikt i familien. Problemene bygger ofte på «mangel på forståelse fra foreldre om at barna ikke viser følelsesmessige reaksjoner, eller manglende evne blant familiens medlemmer til å støtte hverandre» (Dyregrov, 2003, s. 106). Det er likevel imidlertid viktig å påpeke at likheten mellom barns og voksnes sorg, og likheten i barns reaksjoner på ulike alderstrinn, også er slående (Dyregrov, 2006, s. 61).

2.6.2. Foreldre i sorg

Ifølge den danske teologen Doris Ottesen (2000) er den voksnes vanligste svik overfor barnet i sorgprosessen at man ikke snakker om sorgen og «dermed truer barnets naturlige foreldretilknytning (s. 8). Ottesen (2000, s. 8) hevder også at barn som har mistet far eller mor og ikke som ikke får samtale om avdøde, i verste fall blir skadet i

personlighetsutviklingen med følger for resten av livet. Dyregrov påpeker også at gjennom å ta skikkelig vare på seg selv kanskje er den viktigste hjelpen foreldre kan gi sine barn, for at «de ikke gjennom egen motstand mot å konfrontere det som har skjedd, hindrer barna i deres sorgarbeid» (Dyregrov, 2006, s. 75). Etersom foreldre er forventet å være et anker for sine barn samt etablere og nære emosjonell sikkerhet, kan det være vanskelig å møte alle behovene de skal dekke hos barna, fra fysiske til emosjonelle behov som omsorg, oppmuntring og lytte til tanker og følelser for foreldre som selv er i sorg.

Foreldre har ulike mestringsstiler i sorgen, der noen er funksjonelle enn andre. Den mest ineffektive er den mestringsstilen der de unngår tanker og følelser og er passive, eksempelvis ved å vente på at problemene skal gå over av seg selv, drømmer om bedre tider og holder alle tanker og følelser for seg selv (Bugge og Røkholt, 2009, s. 157). Foreldrenes mestringsstil vil virke inn på resten av familien, ikke minst på hvordan barna behandles av foreldrene i sorgen. Et eksempel er gjennom å miste et barn og søsken innad i en familie. «Det særegne ved å miste søsken er at foreldrepåret sørger sterkt. Gjenlevende søsken kan streve med tanker om at de selv heller skulle vært døde, eller med det å 'konkurrere' med idealet av et dødt søsken», skriver Bugge og Røkholt (2009, s. 158). Videre påpeker de at barnets avhengighet av foreldrene for å få dekket sine behov er større jo mindre barnet er, og viktigheten av at «[g]jenlevende søsken må gis rom til å sørge og oppleve seg som viktige i sorgen og få hjelp til å etablere et realistisk minne av søskenet» (Bugge og Røkholt, 2009, s. 158).

2.6.3. Forskjellen på sorg og traume

Det kan se ut til å være en viss forskjell i hvordan mange takler det som betegnes som sorg mot et traume. Dyregrov hevder at en «traumatisk sorg hos foreldre kan resultere i at for mye ansvar og press legges på barna» (2003, s. 109). Dette kan sees i sammenheng med at foreldrene kan reagere med posttraumatiske symptomer i tillegg til sorg ved barns alvorlige sykdom og dødsfall (Dyregrov, 2003, s. 98). Videre hevder han at en forelder som er sørgende og/eller traumatisert kan være ute av stand til å fylle sin rolle både med hensyn til det praktiske i familien og i det å gi emosjonell støtte til barn som trenger det (Dyregrov, 2003, s. 108). Dyregrovs erfaring (2006) er at barn som ikke får mulighet til å bearbeide sine

reaksjoner på de traumatiske omstendighetene rundt dødsfallet, får vanskeligheter med sorgarbeidet. Angst som er knyttet til omstendighetene rundt dødsfallet, gjør sorgarbeidet vanskelig for mange barn (s. 39). Et traume ser dermed ut til å ikke erstatte en sorgprosess, men komme i tillegg til og belaste den. Det kan også se ut til at det har en påvirkning på sorg og traume hvem det er rundt barnet som dør. «Av mulige dødsfall for foreldres død størst konsekvenser for barn», hevder Dyregrov (2006, s. 41). I dette legger han i at barnet mister både en person som står for daglig omsorg og kjærlighet, i tillegg til store omveltninger og mangel på stabilitet i hverdagen.

Ifølge Dyregrov (2006) kan tapet av mødre være spesielt vanskelig av den grunn at mødre fremdeles i større grad ivaretar flere viktige omsorgsoppgaver enn fedre. I tillegg kan fedrene streve mer med å opprettholde eller etablere et varmt og åpent omsorgsklima etter tap av partner. «Barnas evne til å takle tapet vil ikke minst avhenge av at gjenlevende foreldre klarer å skape et klima i familien hvor barnet over tid kan snakke om den forelder de har mistet, om de ønsker det, får ivaretatt sine emosjonelle behov og møter forståelse i skole og blant venner» (Dyregrov, 2006, s. 47). Videre peker Dyregrov på at barns reaksjoner etter søskens død kan være nokså lik reaksjonen som etter foreldres død, men kan skille seg ved å være mindre intens og varig, og de langsiktige konsekvensene vil som regel være mindre (2006, s. 48).

Når det kommer til død i besteforeldregenerasjonen, kan det gjøre et sterkt inntrykk på barn. Mange barn har et sterkt bånd til besteforeldre, og barn kan vise sorg og kjenne savn, men sorgen er som oftest av en annen karakter enn om foreldre eller søsken dør og rokker ikke like mye med grunnlaget deres som dødsfall hos foreldre og søsken kan gjøre (Dyregrov, 2006, s. 51). Dette henger sammen med at dødsfall som rammer besteforeldregenerasjonen kan være lettere å forstå for barna, ettersom det rammer eldre mennesker. Dermed trenger ikke et slikt dødsfall å utfordre tankesettet de har til antagelser om døden og verden. Dyregrov (2006) peker på at det samtidig kan utløse en frykt hos barn om at andre de er glade i, også skal dø. Hvis barn blir «bortsatt» til andre eller opplever at de stenges ute fra de voksnes verden, kan redselen for atskillelse gi grobunn for angst (s. 52). Det kan med det se ut til at ulike dødsfall fremmer ulike former for prosesser, der å miste en forelder, og kanskje først og fremst mor, kan sees i sammenheng med traume. Samme gjelder når en familie

mister et barn og et søsken, spesielt når det gjelder foreldrene. Tapet av en besteforelder *kan* minne mer om en sorgprosess heller enn traume, men dette er avhengig av ulike variabler.

2.6.4. Forsvarsmekanismer for barn i sorg

Barn kan tilegne seg ulike forsvarsmekanismer for å håndtere en sorgprosess. Barn har som nevnt ovenfor flere mulige sorgreaksjoner, som for eksempel sosial tilbaketrekning, personlighetsforandringer, men også vekst og modning (Dyregrov (2006, s. 35). En slik sosial tilbaketrekning møter ofte liten forståelse hos andre barn. Dette kan henge sammen med at barn ofte ikke vet hvordan de skal takle den nye situasjonen som oppstår hvis en av deres venner har opplevd dødsfall i sin familie, «og de kan 'løse' den vanskelige situasjonen ved å unngå kontakt» (Dyregrov, 2006, s. 36). Dette kan føre til at mange raskt omprioriterer sine verdier og synes at de andre jevnaldrende er opptatt av uviktige ting. Dyregrov hevder at fra et barnepsykologisk hold hevdes det at barn preges av såkalt 'magisk tenkning'. Her oppfatter de seg selv som sentrum for de fleste ting, «og de kan tro at deres tanker, følelser, ønsker og handlinger kan være årsak til det som skjer med dem selv eller andre» (Dyregrov, 2006, s. 17). Dette kan oppleves belastende for barnet. En annen smertelindring i tapet ved dødsfall kan være dveling med minner. Dyregrov kaller det for *overgangsobjekter* hvilket kan inkludere at de bærer ting fra den døde på seg, eller gjemmer bort ting på spesielle steder som de gjerne skjuler for de voksne. Det viktigste for dem er at det gir dem nærhet til den som er død. Disse objektene opererer som viktige smertelindrere for dem. «På en måte gjensker objektet en tapt virkelighet og gir en magisk ro eller trygghetsfølelse» (Dyregrov, 2006, s. 27-28).

Barn kan også søke nærhet gjennom at de for eksempel går til den dodes klesskap og puster inn lukten som sitter i klærne. Gjennom dette kan savnet, i alle fall for en stund, lindres gjennom følelsen av nærhet som dette gir. Ifølge Dyregrov kan nærheten til den avdøde for barn bli så sterk at de virkelig opplever at den døde er sammen med dem i rommet. De kan se ham eller henne for seg, men når de strekker hånden ut, er det ingen der. Disse opplevelsene kan føles så virkelighetsnære at det er vanskelig for mange barn å skjønne at

det skjer i fantasien. «Barn kan fortolke opplevelsen som om de har sett et spøkelse eller gjenferd» (Dyregrov, 2006, s. 28). Å se den avdøde for seg som et gjenferd kan altså være en måte å søke nærhet på for barn i sorg, og de kan virkelig tro på det de ser.

2.6.5. Ritualer etter dødsfall

Et dødsfall følges som regel av en del ritualer og kutymmer i etterkant. Mange kan ha forskjellige oppfatninger om hvordan situasjoner, steder eller andre ting som kan minne om den døde skal håndteres. Både når det gjelder om hva man skal gjøre med de personlige eiendelene til en elsket person og hvordan man skal forholde seg til årsdager og ritualer, kan meningene være svært forskjellige. Diskusjonen rundt personlige eiendeler kan være knyttet til ulike behov hos familiemedlemmene når det kommer til det å fjerne ting, ordne opp i og organisere eiendelene etter den døde (Dyregrov, 2003, s. 104-105). Barnepsykologen Magne Raundalen og forsker Jon-Håkon Schultz påpeker at det kan også være en trening i å bruke ritualer for å vise empati, solidaritet og å støtte hverandre. Ritualene kan være til hjelp for å håndtere egen sorg. Ritualene fungerer som en «ytre garanti for et indre fellesskap», og må trenes på. «I alt det triste og forferdelige hjelper ritualene oss til å lage en ramme for sorgen. Sorgen blir normalisert, og dermed blir den mer håndterbar» (Raundalen & Schultz, 2011, s. 35).

Spesielt ritualer som begravelse eller å besøke graven trekkes frem som ritualer for å håndtere sorgen. Dyregrov påpeker at mange voksne ofte har et behov for å besøke graven i den første tiden etter at noen er død, spesielt om det gjelder et barn som er dødt, og viser til at de ofte føler seg litt nærmere den døde når de er der, og de kan tenke på den som er død, uten å bli forstyrret (Dyregrov, 2020, s. 23). Når det kommer til begravelse, er det viktig at barna forberedes og har en nærstående og trygg voksenperson tilstede som de kan stille spørsmål til. Frem til begravelsen begynner, er det en fordel om barnet får gjøre seg kjent med kirkerommet, og etter seremonien er det viktig at de får en mulighet til å uttrykke tanker og reaksjoner (Dyregrov, 2010, s. 43).

2.7. Døden i litteraturen

Å skrive om døden i litteraturen gjør at man må peke på utfordringene ved å skrive om et slikt emne. «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», skriver Dale i sin masteroppgave om humor og alvor i møte med døden (2015, s. 12). I dette legger hun i at døden har tradisjon for å være et emne man gjerne tar omveier når man skal snakke om temaet, og at det kan kobles til et negasjonsprinsipp. Et negasjonsprinsipp er en oppfatning om at det ikke er mulig å skildre Gud ved bruk av ord, og at man bare kan skildre Gud gjennom hva han ikke er. Dette kalles negasjoner, og Dale stiller spørsmål om døden i litteraturen bare kan skildres gjennom negasjonsprinsippet, «der det å vere død vil seie å ikkje lenger leve» (2015, s. 13). I sin hovedoppgave «Da Gud kom tilbake i norsk litteratur» bruker Åse Høyvoll Kallestad disse negasjonene, eller negativ teologi, for å illustrere «erkjennelsen av at man ikkje kan beskrive det uutsigelige, men ved å si hva det ikkje er, kan man oppnå ny erkjennelse og nye innsikter» (2003, s. 69). Dale (2015) påpeker at negasjonsprinsippet blir brukt i mye litteratur når det uhandgripelige skal beskrives, men at siden litteratur kan være litteratur for litteraturens skyld og ikke trenger å formidle sannhet eller bety noe spesifikt, «så har litteraturen likevel ei unik evne til å uttrykke det vi ikkje kan tenkje oss eller kjenne att som ein realitet» (s. 12). Litteraturen ser ut til å ha sin kraft i møte med det abstrakte, og være en døråpner for nye måter å snakke om og skildre døden på. Spesielt i bildebøker som i sitt medium kan uttrykke et tema gjennom to modaliteter. Ikke bare kan fremstillingen skje gjennom verbalteksten, uttrykket kan være like sterkt i illustrasjonene.

«Det var lenge nokså tabubelagt å tematisere døden i litteratur for barn» (Dale, 2015, s. 13). Det er dermed ikke sagt at det ikke finnes noe barnelitteratur som omhandler død og sorg. Som nevnt skapte *Brødrene Løvehjerte* av Astrid Lindgren debatt i 1973. Boken om de to brødrene som møtes igjen i landet etter døden og som igjen hopper utenfor en fjellskrent for å komme til Nangilima, skapte furore og ble kritisert for å glorifisere døden (Dale, 2015, s. 13). En annen viktig klassiker som skildrer død og sorg, er *Farvel, Rune* av Marit Kaldhol fra 1986, der man blir kjent med Rune som drukner og Saras sterke sorgreaksjon i etterkant. I nyere tid er eksemplene på skjønnlitteratur for barn som omhandler døden flere. Traavik peker på at bildebøkene bærer preg av at fiksjonen er mer problemorientert, der vanskelige

og smertefulle temaer tas opp og skildres. «Forskjellene på barns og voksnes liv er ikke så tydelige lenger; barn får innblikk i voksenverdenen gjennom media på en helt annen måte enn for få år siden» (Traavik, 2012, s. 168). I bildeboken *Gule roser til pappa* fra 2006 skildrer Aasmundtveit og Kramer hvordan man kan følge en dødsprosess fra sykdom til dødsfall. I denne boken er det far som får kreft, dog blir diagnosen aldri nevnt eksplisitt. Ifølge Traavik (2012, s. 91) er det uvanlig at man får følge dødsprosessen så tett hele veien, og hun mener at slike bøker kan være en inngangsport til mange viktige samtaler. I Eli Ryggs *Hvor gammel blir en bølge?* fra 2001 er det protagonisten Benjamin som skal dø. Han vet det selv, og alle rundt ham vet det også. Boken følger den siste tiden til Benjamin og de etterlatte i tiden etterpå. Det som er uvanlig med denne boken er at det er protagonisten selv som dør. *Annas himmel* (2014) av Stian Hole er en bildebok med kraftfulle illustrasjoner og undrende verbaltekst. I fortellingen er moren til Anna død, og boken omhandler hvordan far og datter skal gå videre etter dødsfallet. I likhet med mange andre barn, har Anna mange spørsmål om himmelen og hva som skjer etter at man er død. Himmel er også en del av tittelen, på samme måte som *Himmelen bak huset*, som denne oppgaven skal analysere.

En annen bok som skisserer far-barn-relasjonen, er *Eg kan ikke sove no* (2008) av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter. Denne bildeboken handler om hvordan far og sønn bearbeider sorgen etter mors bortgang. Traavik (2012, s. 78) peker på at i bildebøker er det flest menn som dør, og hevder samtidig at det som oftest er mor som er nærmeste omsorgsperson og at leseren dermed kan reagere med uro når den nærmeste omsorgspersonen dør. Videre skriver Traavik at «vi får en følelse av at ikke alt blir så bra som vi ønsker av nærhet og omsorg når mor dør i bildeboka» (2012, s. 78). Som vist ovenfor, er det derimot flere bøker som omtaler relasjonen mellom far og barn etter mors bortgang også. Spørsmålet blir hvordan fedrene skildres når det gjelder nærhet og omsorg, som kan betegnes som et noe moderne spørsmål. Det er imidlertid ikke det eneste aspektet som blir belyst i nyere bildebøker. Som vist, kan det variere stort mellom hvem som dør, om det er ventet eller uventet dødsfall, og også en undring om himmelen og livet etter døden. Denne oppgaven kan ikke behandle all den nevnte litteraturen, men mange av aspektene vil være gjeldende i primærlitteraturen som er anvendt.

3. Metode

De litteraturteoretiske perspektivene som nå har blitt presentert fungerer som bakteppet for analysen av oppgavens materiale i dette prosjektet. Det er derfor nå relevant å belyse de metodiske prinsippene jeg har brukt i analysen av bøkene. Denne metoden er *litterær analyse*. I metodekapittelet tar jeg også høyde for paratekster og bildebokanalyse ettersom analyser av bokens fremsideperm og illustrasjoner inngår som en del av den helhetlige fremstillingen. Litteraturforskerne Høyvoll Kallestad og Marianne Røskeland peker på at skjønnlitteraturen kan være illustrert, men at den litterære metoden først og fremst forholder seg til den verbalspråklige teksten (2020, s. 46). Derfor har jeg også med bildebokanalyse som en egen del. Der tar jeg utgangspunkt i hva Berit Westergaard Bjørlo, førsteamanuensis i norsk, og Goga, professor i barne- og ungdomslitteratur, (2020) legger til grunn for bildebokanalyse. Også Traaviks (2012) prinsipper om analysering av bilder blir anvendt. Bildeanalysing og bildebokanalysing er overlappende, men ikke helt det samme. Det vil derfor bli tatt høyde for begge deler.

3.1. Litterær analyse

Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim (2012, s. 18) definerer litteraturvitenskapelig metode som «en systematisk fremgangsmåte, der man undersøker og stiller spørsmål til sin gjenstand, det vil si objektet, for å oppnå viten». Kallestad og Røskeland understreker i kapittelet «Skjønnlitterær analyse som metode» (2020) at «litterær analyse er litteraturforskningens viktigste metode, og at skjønnlitteratur er det vanligste materialet for en slik analyse» (s. 45). Tilnærmingen jeg har hatt til primærlitteraturen kan klassifiseres som *tekstintern* ettersom jeg gjør et studium av skjønnlitterær tekst og tema (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 45). Litterær analyse er en metode som gir en stor frihet for å være subjektiv og fleksibel. Subjektiviteten er nærmest uunngåelig i litterær metode og nødvendig for å få gjennomført prosjektet, men den kan også være med å øke risikoen for prosjektets reliabilitet. Det har derfor vært viktig å bruke litterære begreper og teori, både for å øke reliabiliteten, men også for å sette noe mellom meg selv og tekstene jeg har analysert. En litterær analyse innebærer også tolkning fordi målet er å *forstå* den litterære teksten bedre. Dette vil si å kunne reflektere over hvordan de fungerer i en sammenheng og ikke bare si

noe om hva teksten peker på eller beskriver. Kallestad og Røskeland forstår analysen som en *begrunnet tolkning* og presiserer at «[d]et er fullt mulig å tolke, altså oppleve og få mening ut av, en skjønnlitterær tekst uten å analysere den, men analysen er ufullstendig uten tolkning (2020, s. 48)».

I boken *Forstå fortellinger: innføring i litterær analyse* fra 2019 stiller litteraturforsker Andersen spørsmålet om hvorfor skal vi lese litteratur (2019, s. 13). Andersen hevder svaret kan ligge i å danne et nytt, utvidet fellesskap der vi må kanskje utvikle nye fellesskapsforestillinger for å bli i stand til å leve i en utvidet verden og ta globalt ansvar. På tross av at tilnærmingen i denne oppgaven er tekstintern har litteraturen i seg selv en ekstern kraft utenfor bokens permer. «Litteraturen kan få oss til å se på det velkjente på en ny måte, og den kan fungere nyskapende, åpnende og perspektivutvidende» (Andersen, 2019, s. 13). Tematiseringen i bøkene kan være perspektivutvidende i den form av å fremme refleksjoner. Fra et didaktisk perspektiv, er det likevel viktig å ta etiske hensyn når man skal arbeide med slike tekster som lærer. Man må være etisk helt på alerten slik at man ikke trækker feil på enkeltelevers erfaringer, og tematikken vil berøre enkeltelever på veldig ulike måter. Men det kan likevel ikke være slik at man ikke kan ta opp slike emner, og da kan det være fint å ta opp slike emner via litteraturen. Det betyr at man må være etisk svært oppmerksom, spesielt hvis man skal bevege seg ut i feltet og bruke metode som for eksempel litteratursamtale. Denne oppgaven gjennom litterær analyse har ikke i seg selv personvernsutfordringer, men utfordringer knyttet til potensialet. Dette gjør temaet svært aktuelt og utfordrende.

En annen grunn kan være en grunnleggende ferdighet – evnen til å forstå andres følelser. I boken *Story and Emotion. A Study in Affective Narratology* fra 2016 tematiserer Andersen at «[u]avhengig av ulike verbaliseringer av emosjonelle erfaringer representerer språklige og skriftlige uttrykk for følelser avanserte lingvistiske, litterære og kulturelle systemer som det kreves kompetanse for å kunne oppfatte og fortolke» (Andersen, 2016, s. 227). Å kunne fortolke tekst krever altså kompetanse på flere aspekter hos leseren. Videre påpeker Andersen at hvis ikke man kan leve seg inn i hvordan andres følelsesliv, kan man verken være en god partner, en velfungerende forelder eller et gagnlig samfunnsmenneske. «Det er en lang vei å gå fra den nyfødte babyens biologisk bestemte narsissisme til et balansert og

empatisk sosialt individ som er i stand til å ta samfunnsansvar» (Andersen, 2019, s. 14). Andersen går også så langt som å si at uten evnen til å føle andres følelser, vil man ikke kunne ha et velfungerende, demokratisk samfunn (2019, s. 14). På samme måte som det trengs øvelse for å kunne sette seg inn i andres emosjoner, trengs det trening for å kunne se verden fra en annen synsvinkel enn sin egen, altså imaginasjonsevnen (Andersen, 2019, s. 16). Fantasi som en grunnleggende ferdighet er enda en grunn til å lese litteratur. Litterær analyse som metode belyser både lingvistiske og kulturelle aspekter, og blir en begrunnet tolkning videre inn i analysen.

3.2. Paratekster

Ettersom analyseringen av bildebøkens paratekster og illustrasjoner omfatter noen av de samme elementene, vil teori om paratekst og bildebokanalyse her bli plassert etter hverandre. Det var den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette (1997) som første gang definerte begrepet paratekst. I hans bok med den engelske tittelen *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997) definerer han parateksten som de elementene som er rundt den skjønnlitterære teksten, eller som er i et slags følgerforhold til den. Dette inkluderer blant annet bokens tittel, forfatterens navn, forord og lignende.

Paratekstbegrepet rommer to komponenter. De kalles peritekster og epitekster. Peritekster omhandler det som er innenfor bokens fysiske rammer, som for eksempel bokens frem- og bakside, mens epitekster brukes om det utenfor de fysiske rammene, for eksempel bokanmeldelse (Genette, 1997, s. 5). Videre i oppgaven vil jeg bruke begrepet paratekst, men det vil i hovedsak bestå av det som kan refereres til som peritekst. Bjørlo og Goga (2020, s. 67) peker på at bokens *ytterpermer* er laget for å gi leseren et første møte med boken der forsideillustrasjonen ofte viser et portrett av protagonisten og kan antyde sentral tematikk, mens bakre perm ofte inneholder et kort tekstutdrag og noen ord om bokens innhold sammen med visuelle motiv.

Mjør (2010) hevder at det er barnelitterære verk som har viet paratekster størst interesse, og at de bruker paratekster mer aktivt og systematisk enn andre. Mjør påpeker at parateksten også representerer strategier hos forfatter og illustratør for å «sikra teksten ei

mest mulig vellukka mottaking» (2010). Samtidig er paratekstene med på å etablere en førforståelse hos leseren. Dette skjer gjennom hvordan parateksten presenterer, omkranser og utvider den egentlige teksten (Mjør, 2010). Ved å studere fremsiden som paratekst, blir leseren forberedt på lesingen og veien videre. Mjør peker på at fremsiden kan «gje signal om sjanger, sanningsverdi og 'humør', det vil seia korleis boka skal modalitetsvurderast» (2010). Ulla Rhedin (1992, s. 147) beskriver parateksten som narrasjonens opptakt, og at man dermed kan allerede fra fremsiden begynne å se antydninger om stemningen i boken. Parateksten skaper med andre ord forventninger og interesse for innholdet. Nikolajeva og Scott (2013, s. 241) peker også på hvilket redskap parateksten kan være for bildebokforfattere til å skape en bestemt stemning og lokke til seg leseren. De mener at parateksten er en ressurs for bildeboken, og at dens funksjon er viktigere enn i andre sjangere, for eksempel en roman. Nikolajeva og Scott hevder at det er få bildebokskapere som virkelig benytter seg av mulighetene parateksten gir, og at det er skrevet lite om paratekst i sammenheng med bildeboken (2013, s. 241). Det finnes likevel grunn til å tro at det finnes en utvikling i moderne bildebøker. I noen få tilfeller utgjør parateksten en del av innholdet, men den vil som regel stå på terskelen til innholdet. I Nikolajevas bok *Barnbokens byggklossar* (2017) peker hun på fem elementer hun mener er en del av parateksten. Disse fem rommer bildebokens format, tittel og omslag, forsideblad, tittelside og bakside (Nikolajeva, 2017, s. 64-74). Nikolajeva bygger videre på Genettes definisjon, men legger mer vekt på bildeboken. Videre i oppgaven har jeg derfor valgt å ta utgangspunkt i Nikolajevas definisjon av parateksten.

3.3. Bildebok- og bildeanalyse

Bjørlo og Goga definerer en bildebokanalyse som «en metodisk prosess som forutsetter et fagspesifikt begrepsapparat» (2020, s. 63). Videre presiserer de at i en bildebokanalyse vil samspillet mellom ord og bilder og hvordan disse kommer til uttrykk i den enkelte bok stå sentralt. Begrepet som brukes om det gjensidige samspillet mellom ord og bilde kalles *ikonotekst* og ble utviklet av Kirsten Hallberg i 1982. Bjørlo og Goga (2020) peker på at begrepet ikonotekst kan brukes på to ulike måter, både om bildeboken som helhet og mellom ord og bilde enkeltvis på hvert oppslag (s. 66). Forholdet mellom de to funksjonene

skaper ubegrensede muligheter for interaksjon mellom ord og bilde i en bildebok (Nikolajeva og Scott, 2013, s. 2). I en bildebokstudie vil man vektlegge «å undersøke hvordan ord, bilder og bøkens materielle utforming bidrar til helheten gjennom sine ulike egenskaper» (Bjørlo & Goga, 2020, s. 66). En bildebokanalyse tar dermed høyde for bokens materielle utforming i større grad enn ren bildeanalyse, ellers baserer de to seg på mange av de samme forutsetningene.

I analysing av bilder vektlegger Traavik (2012, s. 172) to hovedspørsmål: *Hva ser du?* Og: *Hva betyr det?* I dette ligger det at man i en analyse må se etter de ulike elementene bildet er bygd opp av, for så å tolke dem. En analyse handler om hvilke estetiske virkemidler som er benyttet. «Analysen består i å systematisere de komposisjonelle virkemidlene, og deretter tolker vi hvilken mening komposisjonen speiler. Dette kan selvsagt gjøres parallelt» (Traavik, 2012, s. 172). Viktige elementer i analysen kan være *perspektivering*. Her finnes det ulike typer, blant annet fugleperspektivet eller overvinkling. Gjennom dette perspektivet ser man ned på motivet ovenfra. Dette bidrar til flere aspekter, som oversikt, men også distanse og makt. Et annet eksempel er *froskeperspektiv* eller *undervinkling*. Gjennom dette perspektivet kan leseren få en følelse av å bli overveldet fordi man får «motivert rett i ansiktet» (Traavik, 2012, s. 173). Andre viktige elementer foruten perspektivering kan være *mimikk* og *kroppstilling*, der blant annet blikkretning er et sterkt virkemiddel som kan indikere hvor leseren skal rette sin oppmerksomhet. Et annet eksempel på meningsbærende element, er *rammer*. Hvis det for eksempel er brukt hvite rammer rundt illustrasjonene, kan det være med å understreke at det er bilder og fiksjon vi ser på. Det får en annen og dramatiserende effekt hvis bildene dekker hele siden uten rammer, da går bildet «ut av fiksjonen og inn i vår virkelighet» (Traavik, 2012, s. 175).

Fargebruk har også en symbolfunksjon og en komposisjonell funksjon, og gir ifølge Traavik (2012, s. 177) en tilleggs mening til komposisjonen. Tolkning av fargebruk kan være kulturbetinget, og variere noe, men det finnes vanlige tolkninger og assosiasjoner koblet til det Traavik (2012, s. 177) omtaler som «vår kultur». Grønt er for eksempel knyttet til håp, optimisme, lengsel, vekst, vår og ungdom. Gult kobles til håp, optimisme, sommer, letthet, men også falskhet. Rosa er typisk for uskyld, mykhet og kvinnelighet, mens blått står for melankoli, aristokrati, opphøyethet og maskulinitet. Rød oppleves som en dramatisk farge,

og er typisk for lidenskap, kjærlighet, begjær, hat, krig og fare. Brunt er en noe roligere farge, og kan tolkes som jordisk, trygghet og fruktbarhet. De største kontrastene er kanskje mellom det svarte og det hvite. Svart er stort sett assosiert med sorg, tragedie og depresjon, mens hvitt står for uskyld, renhet, håp, men også sorg i enkelte kulturer. Lys og skygge er også med på å skape kontraster og har med det en meningsbærende funksjon. Fargene som er nevnt over, kan får en annen betydning med fargens metthet og i sammenheng med andre elementer. En sammensetning av pastellfarger gir for eksempel en annen og lettere stemning enn mettede og konsentrerte farger.

4. Analyse

I dette kapittelet vil analysene av de tre barneøkene; *Himmelen bak huset* (2008), *Snøsøsteren* (2018) og *Bonsai – en liten bok om døden* (2018), bli presentert. I lys av teorien som ble presentert i forrige kapittel, skal bøkene analyseres for å få en innsikt i hvordan døden fremstilles i de tre bøkene. Det vil også bli lagt vekt på hvordan forfatterne skildrer den avdøde og de etterlatte. Målet med analysen er å bruke teorien til å få en bedre innsikt til døden i barneøkene. Bøkene varierer noe i form og sjanger, og vil derfor ha noe ulik tilnæringsmåte. Likt for alle er at både karakterer og tema analyseres gjennom både bilde og verbaltekst. Illustrasjonene som er brukt i denne analysen er gjengitt med tillatelse fra de ulike forlagene. På grunn av opphavsrettigheter vil illustrasjonen som gjelder *Himmelen bak huset* kun referert til og ikke publisert.

4.1. Himmelen bak huset

Himmelen bak huset (2008) er skrevet av Gaute Heivoll og illustrert av Øyvind Lauvdahl. Boken handler om Jon og pappa som bor i et hus i skogen. Det er vanskelig å si mye om hverdagen deres, ettersom tidsforløpet i boken går over et knapt døgn. Dette er typisk for en karakterorientert bok, der tidsforløpet ofte er kort: “Most of contemporary character-oriented children’s novels involve a short duration, often just a few days. The plot is focused on some turning point in the protagonist’s life, rather than describing a long process” (Nikolajeva, 2003, s. 179). Med denne definisjonen kan man argumentere for at *Himmelen bak huset* er karakterorientert, både gjennom at leseren blir introdusert for veldig få karakterer og i tillegg skjer det noe dramatisk for Jon gjennom dette korte tidsforløpet – han har drømmen om mamma med ansikt og pappa som smiler igjen. Når han våkner, er sorgprosessen på et annet sted etter hva skjedd gjennom natten. Historien slutter før det har gått et døgn. Jon er protagonist i boken. Leseren følger Jons tanker og han er førstepersonsforteller gjennom narrativet. Faren kan karakteriseres som en støttende sekundærkarakter ettersom han er sentral for plottet og det hadde vært av stor betydning om han ble tatt ut av historien, slik som Nikolajeva (2003) peker på som kriterier for en støttende sekundærkarakter. Moren er ikke fysisk tilstede, men kan likevel karakteriseres

som en satelittkarakter ettersom det er nettopp hennes fravær og minnene om henne som driver historien fremover.

Jon har flere tilbakeblikk gjennom boken, blant annet om at han og faren bygger trehytte i skogen og av moren som strikker. Narrativet bærer tydelig preg av en mamma som ikke er der lengre. Hun er essensen i plottet, også i relasjonen mellom far og sønn. Fraværet av henne virker inn på mange måter; stemningen i huset, farens atferd og sønnens undring er bare noen av elementene. Boken tar opp spørsmål om liv og død, om himmelen, og hvor man er når man ikke lever lenger. *Himmelen bak huset* har et tydelig budskap om savn og sorg, og er svært karakterorientert på far og sønn, som er de eneste personene vi blir introdusert for foruten den avdøde moren. Dette gjør at leseren kommer tettere på relasjonen mellom far, sønn og mor. Moren er ikke glemt selv om hun ikke er tilstede.

4.1.1. Bokens paratekst

Ingebjørg Mjør (2010) belyser at barnelitterære verk bruker paratekster mer aktivt og systematisk enn andre. Gaute Heivolls *Himmelen bak huset* (2008) er et eksempel på en barnebok som bruker parateksten aktivt gjennom å portrettere og antyde stemningen og temaet i boken. Dette kommer særlig til syne gjennom bokens fremside og bakside hvor det er fremtredende hvor mørk fargevalgør som er brukt. Mjør (2010) påpeker at parateksten representerer strategier hos forfatter og illustratør for å en god mottakelse hos publikum. Paratekstene er også med på å etablere en førforståelse hos leseren fordi den utvider den egentlige teksten (Mjør, 2010). I *Himmelen bak huset* kan mørket indikere død og sorg, påpeker Edmund Burke; «black will always have some melancholy in it» (2008, s. 146). Fremtiden alene kan dermed gi umiddelbare assosiasjoner til død og sorg gjennom å fremstå så mørk som den gjør. Svart er den mest utpregede fargen på fremside og bakside, mens tittel og forfatternavn er skrevet i hvitt som kontrast til den mørke veggen. Spesielt tittelen på boken står skrevet i en større font, som gjør at den peker seg ut. Illustratørens navn er også skrevet på fremsiden, men i noe mindre skrift enn forfatterens navn. Ettersom bokens illustrasjoner står sentralt i narrativet, velger jeg å presentere også illustratøren.

Ved å studere fremsiden som paratekst, blir leseren forberedt på lesingen og veien videre. Mjør påpeker at fremsiden kan «gje signal om sjanger, sanningsverdi og 'humør', det vil seia korleis boka skal modalitetsvurderast» (2010). Rhedin (1992, s. 147) beskriver parateksten som narrasjonens opptakt, og dermed kan man fra fremsiden begynne å se antydninger om stemningen i boken. Parateksten kan også si noe om sjanger og innhold gjennom ulike elementer som tittel, undertittel, bilde og illustrasjon. Fremsiden på *Himmelen bak huset* kommuniserer eksempelvis ikke sakprosakaraktistikker som objektivitet eller fakta, og leseren vil fort oppfatte illustrasjonen som er mørk og tegnet. Jon er også veldig tydelig midt i bildet, og ser veldig liten ut der han står vendt ut mot skogen.



Figur 1. Omslag av *Himmelen bak huset*. Av Ø. Lauvdahl, 2008, Oslo: Cappelen Damm. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.

Tittelen *Himmelen bak huset* kan gi en indikasjon for den leseren som kjenner tematikken eller har lest baksideteksten, som allerede i første setning etablerer døden: «Mammaen til Jon er død» (Heivoll, 2008). For en leser som ser tittelen for første gang, vil derimot ikke døden nødvendigvis være en naturlig assosiasjon. I den store, mørke gangen er det merkbart hvor liten Jon er, og ikke minst i forhold til den store skogen og verden utenfor. Gangen inneholder ikke mange detaljer, hvilket innebærer at man legger ekstra godt merke til de detaljene som er tilstede. For eksempel er det tydelig at støvelparet som står med døren, er altfor store for Jon. Illustrasjonen gjør det tydelig at protagonisten er et barn. Døren ut til

skogen er også veldig stor, og fortsetter over fremsiden uten rammer. Dette bidrar til å forsterke inntrykket av hvor stor verden er og hvor liten Jon er.

Et annet element som også utpeker seg, og som tydeliggjøres i større grad av den ellers svarte og hvite fargen, er den sterke rødfargen. Den står spesielt i kontrast til den mørke fargen som preger fremsiden, og gir leseren inntrykk av at det røde blir ekstra viktig. Den røde tråden Jon holder i på fremsiden, fremheves av den røde kanten på boken. Sammen gjør de det røde til noe dramatisk, noe leseren kan oppleve som skal bli lagt merke til. Den røde tråden til Jon kan være et symbol på det allmenne uttrykket om å 'følge den røde tråden', noe Jon bokstavelig gjør i boken. Den røde tråden til Jon stammer fra en rød ullgenser moren har strikket før sin død, noe som peke på at moren også kommer til å være en rød tråd gjennom boken. Den røde tråden beveger seg ut i den store, mørke verden og spørsmålet blir om Jon skal følge etter eller forbli inne i den trygge verden han har inne i huset. Akkurat som at parateksten står på terskelen til innholdet, kan man se at Jon står på terskelen til narrativet.

4.1.2. Himmelen bak huset og farsrollen

Ettersom Jon og faren er de eneste karakterene leseren introduseres for i narrativet, blir relasjonen mellom dem av særlig betydning å se nærmere på. Man kan argumentere for at moren også er en viktig karakter i boken, da hun også er illustrert og kommer tilbake til familien, om enn bare i drømmene til Jon. Likevel er det Jon og faren som står igjen som de gjenlevende som må finne ut av sorgprosessen sammen. I artikkelen «Stakkars pappa - Hva kan far-barn-relasjonen si oss om barnerollen?», presenterer Hanne Kiil (2011) ulike tilnæringsmåter relasjonen mellom far og barn. Et av disse aspektene omhandler det Kiil (2011) peker på som «den medmenneskelige faren». Som eksempel bruker hun boken *Eg kan ikkje sove no* av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter (2008), som nevnt tidligere. Det finnes mange parallelltrekk i narrativet mellom denne boken og *Himmelen bak huset* av Gaute Heivoll. I begge bøkene er mor nettopp død, og en far og sønn står igjen alene. Historien begynner i begge bøkene rundt leggetider, men det er vanskelig å få sove for begge barneprotagonistene.

Pappa, jeg er redd.
Pappa snur seg i døren.
Klærne blir levende inni skapet, sier jeg.
Pappa går bort til skapdøren og kikker inn.
Det er ingen levende klær her, sier han. Alle ligger pent på plassen sin.
Men når du går blir klærne levende, sier jeg. Ikke gå. Du må være her.
Du må være her helt til jeg sovner.
(Heivoll, 2008, s. 24)

Jon kjenner på en uro når han skal legge seg, og spesielt etter at faren avviser hans spørsmål om moren i forkant av leggingen. Dyregrov (2020, s. 25) viser til at barns sorg ofte kommer til syne på kvelden når barnet skal sovne. «Sorgen må gjennomleves, og i den prosessen går faren inn i barnets forestillingsverden», skriver Kiil (2011). Faren i *Himmelen bak huset* går inn i sønnens forestillingsverden, om så bare i drømmene hans. Faren finner den røde tråden som følger symbolsk gjennom hele fortellingen. Faren avviser ikke sønnens forestilling om at klærne blir levende, men finner en måte han kan dekke behovet hos Jon om å være tilstede på fra avstand.

Nå er pappa nesten inne på rommet mitt selv om han ligger i sin egen seng. Hvis noe skjer, kan jeg bare dra i tråden. Det føles trygt bare å kjenne tråden i hånden. Bare å vite at den andre enden er knyttet rundt pappas storetå.

Nå kan jeg endelig sove, nå som jeg holder meg fast i pappa. (Heivoll, 2008, s. 28).

Jon ser tydelig på faren som en trygg omsorgsperson, men faren blir ikke fremstilt som blottet for egne følelser og sorg. Sønnen har sett sorgen på faren, han smiler aldri lenger og øynene hans er helt mørke. I *Eg kan ikkje sove no* (2008) kan man finne det flere likhetstrekk i far-sønn-relasjonen. Traavik (2012) peker på at faren er omsorgsfull, men sørgende. Han tar vare på sønnen, «men det er likevel noe truende i tekst og bilde» (s. 78). Fremstillingen av fedre i bildeboken går ofte ikke i menns favør, hevder Traavik (2012, s. 53-54). Dette begrunner hun i hvordan fremstillingen av den litt stakkarslige, tullete og fraværende faren i bildebøker henger sammen med forhandlingskulturen i hjemmet hvor ofte den kvinnelige part står som administrator i hjemmet, og den mannlige part «hjelper til». Dette mener Traavik da speiles mannsrollen i familien i bildebøker, om enn på en noe karikert måte.

Traavik (2012, s. 54) og Dyregrov (2006, s. 47) ser ut til å dele oppfatningen om at det er mor som er den nærmeste omsorgspersonen. Fedrene derimot blir ofte skildret som uansvarlige satellitter, og denne harselasen over farsrollen mener Traavik kan bidra til å minske respekten for fedre og farsrollen. «Å framstille fedre som dårlige omsorgspersoner kan forsterke holdningen om at menn ikke oppfattes som fullverdige familiemedlemmer. Mannens skjøre stilling i familien speiles gjennom humoristisk latterliggjøring av farsrollen i bildeboka» (Traavik, 2012, s. 54).

Men også enkelte feministiske familieforskere er bekymret. Om kvinner skulle slutte å identifisere seg med familieansvaret, er det nettopp grunn til bekymring, for om alle skal forfølge sitt eget livsprosjekt, hvem skal da være den som vier sitt liv til andre? Familien og kjønnsnormene har på mange måter vært den siste garantist for forpliktende fellesskap og en siste skanse mot modernitetens selvtutfoldelseskrav. (Aarseth, 2011, s. 22, i Traavik, 2012, s. 55)

Det er på tide med en ny og mer emosjonelt involvert maskulinitet, hevder Aarseth (2011). Traavik (2012, s. 55) peker på at mennenes mer eller mindre frodige selvtutfoldelse og manglende omsorgsrolle i bildebøkene og mødrenes ansvarlighet speiler noe av det rådende kjønnsrollemønsteret i familien. Traavik peker på at mange fedre i bildebøker fremstilles på mange måter med forrige generasjons holdning til barn og familie som uansvarlige eller avvisende. I tillegg er forsoningen mellom mor og datter etter en konflikt i mye større grad fremstilt enn mellom far og sønn (2012, s. 68). Traavik påpeker også at det finnes fedre som endrer sin maskuline praksis og nærmer seg familien gjennom å være aktive fedre, fokuserer på farsrollen, og det maskuline prosjektet er å være en nærværende far» (Traavik, 2012, s. 67).

I *Himmelen bak huset* kommer leseren tett innpå sorgen hos far og sønn. «Både i tekst og bilde tillates barnet å være nær den voksnes smerte, savn og sorg selv om den voksne er seg sitt omsorgsansvar bevisst», hevder Kiil (2011) om *Eg kan ikkje sove no*, og det samme illustreres i far-sønn-relasjonen i *Himmelen bak huset*. Røthing (2006) hevder at en slik type far kan være et eksempel på «hvordan utformingen av farskapet har endret seg fra «forsørgermaskulinitet» til «omsorgsmaskulinitet» i det senmoderne samfunnet» (s. 169). Traavik påpeker at fremtidens fremstilling av fedre i bildeboken kanskje vil se annerledes ut, der vi kanskje vil få en «rausere skildring av både fedre og mødre etter oppskrift av utopien med det likestilte familielivet. (...) Fedrenes fravær i bildebøkene speiler en historisk

situasjon som sakte, men sikkert er i ferd med å endre seg» (Traavik, 2012, s. 68). Traavik mener også at man kan antydningen til en ny trend angående likestilling som omfatter at menn hentes inn i hjemmesfæren for å være deltakende og nærværende fedre, ulikt mennenes egne fraværende fedre som de ikke lenger ønsker å være (2012, s. 67). Samtidig kan man argumentere for at faren i *Himmelen bak huset* blir tvunget til å ta på seg flere roller for Jon som den eneste gjenlevende forelderen. I boken skrives det eksempelvis om klesstativet der faren pleier å henge opp nyvaskede tøyet, men om dette var en oppgave han utførte også før morens bortgang vites ikke.

Uavhengig av dette, kommer det tydelig frem i boken at faren har en utøvende omsorgsrolle og viser følelser ovenfor sønnen. Kiil (2011) hevder at denne nye formen for farsfigur kan «åpne opp for en gjensidighet som verdsetter barnets sensitivitet og anerkjenner dets evne til å være medmenneske på lik linje med den voksne». Faren gir sønnen mye rom for sin sorg, samtidig som farens egen sorg kommer tydelig frem, både hos leseren og gutten. De trøstes av hverandre gjennom en slik form for sårbar åpenhet. Far og sønn stilles ovenfor en livskrise der det finnes «et gjensidig behov for nærhet og kjærlighet» (Kiil, 2011). «Det dypt menneskelige fellesskapet vektlegges, og i denne situasjonen er det ingen hierarkisk over- og underordning mellom generasjonene», hevder Kiil (2011) om far-sønn-relasjonen i *Eg kan ikke sove no*. Det er vanskelig å argumentere for at det ikke finnes noen hierarkisk over- og underordning imellom far og sønn i *Himmelen bak huset* ettersom faren er den tydelige omsorgspersonen, men forholdet mellom dem er preget av gjensidighet og en moderne far-sønn-relasjon.

4.1.3. Mørket som kontrast til lys og liv

Narrativet i *Himmelen bak huset* blir avsluttet før det er gått et døgn. Hele narrative er fargelagt av kontrasten mellom mørke og lys. Historien starter rundt Jons leggetid på kvelden, før bokens hoveddel foregår gjennom hele natten, og avsluttes igjen på lyse morgenen. Parallelt drives historien frem i en tilsvarende oppdeling. Historien starter slik: «Det har blitt seint på kvelden. Jeg har sittet lenge på rommet og bladd i Donald-permene.» (Heivoll, 2008, s. 6). Her er det Jon sine tanker leseren får innsyn i. Videre beskriver Jon er litt anspent stemning mellom han og faren, illustrert gjennom at Jon føler at han må liste seg

gjennom huset, mens Jon tenker: «Jeg vet ikke om pappa følger med, men han sitter i stolen ved vinduet som han pleier. Jeg får lyst til å lage en lyd, hviske et eller annet, eller si noe høyt.» (Heivoll, 2008, s. 8). Tanken kan tyde på at det er en viss distanse mellom Jon og faren, der Jon ikke helt vet hvor han har faren. I starten kan man altså se både skumringen ute og den noe anspekte stemningen mellom far og sønn.

Samtidig er det flere lystbetonte innslag mellom Jon og faren som er med på å nyansere bildet.

Endelig blir det fart i pappa igjen. Jeg tramper og hylar, og pappa ler. Vi løper gjennom huset. Jeg først og pappa etter med pysjamasen flagrende i hånden. Jeg løper og hylar slik jeg gjorde da jeg var mindre, den gangen mamma var her og jeg ikke klarte å ta på meg pysjamasen selv. Jeg må løpe og løpe, for da ler pappa. Endelig ler pappa. (Heivoll, 2008, s. 10).

Avsnittet starter og avslutter med vekt på at faren *endelig* får fart på seg og *endelig* ler igjen. Dette kan tyde på at den noe spente stemningen mellom dem kan ha vedvart over tid. Jon har også en tanke om at han *må* løpe, for å faren til å le og dermed holde på den gode stemningen, noe som også kan synliggjøre en lengsel hos Jon om det som en gang var, den gangen moren var i live. Faren viser også en annen side av seg selv enn den leseren møter helt innledningsvis når Jon er alene og lister seg rundt. Her viser faren en omsorgsfull side ovenfor Jon, men med Jons trykk på *endelig* kan det vise at det ikke er noe Jon opplever som hverdagslig.

I tillegg får leseren innsyn i minner som Jon tenker tilbake på med glede, som hyttebyggingen med faren i skogen. Dette er hendelser som har utspilt seg på lyse dagen mens natten virker mer mørk og skummel. Stemningen endrer seg brått når det nærmer seg leggetid og Jon åpner klesskapet som pleide å tilhøre moren. «Jon! Pappa står i døren. Du får ikke lov til å røre mammas klær, de skal få henge i fred, sier han. Han er rar og stiv i ansiktet. Det virker som om han aldri kan le mer.» (Heivoll, 2008, s. 14). Jon ser ut til å bruke muligheten til om faren kan smile eller ikke som en målestokk for humøret til faren. Denne brå stemningsendringen gjør at Jon skal møte natten mens han kjenner på en slags uro. «Jeg ligger i sengen og ser rundt i rommet mitt. Alt er så annerledes om kvelden.» (Heivoll, 2008, s. 16). Jon tenker at alt er annerledes på kvelden, noe som kan bety forandringer både i det

fysiske som faktisk skjer; det blir mørkere og gjenstander ser annerledes ut, men også forandringer i relasjonen mellom far og sønn og stemningen dem imellom.

Jon omtaler mørket på flere punkter i boken. Når han er på vei ut i skogen om natten, snur han seg mot huset og tenker: «Der inne pleide mamma også å sove før hun døde. Der inne sov vi alle tre uten å vite om alt dette som er utenfor huset. Vi visste ingenting om mørket». (Heivoll, 2008, s. 44). Om Jon her snakker om det fysiske mørket, døden eller begge deler, kan tolkes ulikt. Men siste setningen om at *vi visste ingenting om mørket*, kan peke mot Jon og faren, og hvordan de ikke visste noe om død eller sorg før tapet av moren. Jon tenker også tilbake på en annen tid når alle tre var samlet, som også var før han visste om mørket.

Men det er alltid lyst når pappa og jeg er der inne, hele tiden kan vi se det store huset vårt mellom trærne. Når det er lyst, kan jeg springe fra plankehytta og hjem på et blunk. Hvis pappa trenger flere spiker, løper jeg gjennom skogen og hjem til huset. Der finner jeg spiker i garasjen og løper tilbake. Men nå er skogen helt forandret. Skogen er en mørk, levende vegg. Dette er en annen skog enn den som er her om dagen. (Heivoll, 2008, s. 42).

Når Jon og faren har tilbrakt tid i skogen på dagen, har den opplevdes lys og ufarlig for Jon. Han har selv løpt mellom huset og trehytten uten å være redd. Samtidig kan man se at Jon og faren har holdt på med en aktivitet sammen, som har ført til gode stunder mellom de to. Dette kan være stunder som står i kontrast til atferden mellom dem rundt kveldstid, noe som viser ulikheter i relasjonen gjennom lys og mørke, gode og mindre gode sider. Det kan også illustrere sorgen og savnet som kommer på kvelden. Skogen er som et symbol på sorgen, og virker som en mørk, levende vegg, og den oppleves dermed som en annen skog enn den som er her om dagen, slik kanskje sorgen føles annerledes om kvelden enn om dagen.

4.1.4. Verbaltekstens valør

Gjennom tekstens tomrom skapes fortolkningsmuligheter, og i *Himmelen bak huset* (2008) finnes det flere litterære tolkningsrom når det gjelder mors sykdom og død. Leseren får begrenset med informasjon rundt den tiden, og må skape mening selv gjennom leseprosessen. Dermed oppstår ulike fortolkningsrom for ulike lesere.

Det var alltid nye plagg hun kunne strikke, siden jeg stadig vokste ut av de gamle. Men så en dag ble hun syk. Etter det strikket hun ikke mer. Kanskje hun ikke orket, kanskje syntes hun at hun hadde strikket nok. Så døde hun. Det var en varm dag som sommeren, har pappa fortalt, og ingen behøvde de varme genserne, luene og vottene hun hadde laget. Pappa la alt sammen inn her, og siden da er det som om mamma har vært her, inni skapet. (Heivoll, 2008, s. 14).

Jon forteller om at moren en dag ble syk uten å si noe om hva slags sykdom det dreier seg om eller eventuelle bakenforliggende årsaker. Men etter at hun ble syk, sluttet hun helt å strikke. Dette kan være et tegn på at sykdommen påvirket kreftene hennes, som Jon også sier. Moren kan også ha fått en uhelbredelig sykdom og hun har ikke lenger sett poenget med å strikke, eller som Jon sier; «kanskje syntes hun at hun hadde strikket nok». Uansett deler det morens liv i to deler for Jon, den moren som strikket og var frisk, og den syke moren som ikke strikker. Strikkingen, og med det den røde strikkegenseren, blir dermed et symbol på livet som var før morens sykdom. Like rett frem som Jon har fortalt at moren ble syk, forteller han at hun døde. «Så døde hun» er en setning på tre bokstaver strippet for detaljer som ikke utdyper noe om opplevelse eller følelser, men utelukkende hva som skjedde. Igjen blir det opp til leseren å fylle tomrommet og forhandle mening ut av teksten. Teksten svarer ikke på om hun for eksempel døde på et sykehus eller hjemme, om hun var alene eller sammen med noen, eller om det var brått eller forventet. I fraværet av disse beskrivelsene, er det fort å trekke slutningen om at hun hadde et sykdomsforløp som gikk over tid og endte med dødsfall. Jon kan også fortelle at det var en varm dag om sommeren, men dette er ikke noe han selv husker. Det har han blitt fortalt av faren, noe som også kan indikere at det er lenge siden. At faren har lagt bort alt moren har strikket og aldri tatt det frem igjen, er også med på å fremme symbolikken om at strikketøyet representerer moren som frisk og en annen tid.

Videre i historien er det flere tilbakeblikk som gir inntrykk av at dødsfallet til moren begynner å bli en stund siden. «Mamma har ikke noe ansikt. Jeg kan ikke huske hvordan hun så ut i virkeligheten, for jeg var bare fire år da hun døde» (Heivoll, 2008, s. 18). Når moren til Jon kommer inn til ham om kvelden, som hun gjør i Jons fantasi, har han problemer med å huske hvordan hun egentlig ser ut. Men på tross av at hun ikke har noe ansikt i Jons hode, er

selskapet av henne fortsatt trøstende. Jon ser ut til å holde fast på moren selv om noe i ham er på vei videre. Kanskje er det fordi faren så tydelig henger fast i sorgprosessen.

Hvordan så mamma egentlig ut?

Pappa blir fjern i øynene.

Du har da sett bilder av henne? sier han.

Jo, men når hun kommer til meg, har hun ikke noe ansikt, forklarer jeg.

Det er fordi hun er i himmelen, sier pappa. I himmelen har ingen ansikt.

Når noen dør, blir ansiktet borte.

Men hvor blir alle ansiktene av? sier jeg. De må jo være et sted.

(Heivoll, 2008, s. 24).

Når Jon prøver å samtale om moren, blir faren unnvikende. Faren unngår å fortelle om hvordan hun så ut eller hvordan hun var, og svaret «i himmelen har ingen ansikt», kan virke som en flukt vekk fra dette temaet. Faren forteller også at når noen dør, blir ansiktene borte, noe som ser ut til å forvirre Jon mer enn det gir svar. Jon starter samtalen med å spørre hvordan moren så ut, og ender samtalen med å lure på hvor ansiktene til de døde er, for de må jo være et sted. Her lar faren sin egen sorg komme i veien for Jons forsøk på å minnes moren.

4.1.5. Døden i svart – bokens illustrasjoner

Illustrasjonene i *Himmelen bak huset* er tegnet av Øyvind Lauvdahl. På grunn av opphavsrettigheter publiserer jeg ikke illustrasjonen i oppgaven, men viser til side 49 i boken. Betegnende for samtlige av illustrasjonene er at fargespekteret består av utelukkende tre farger – svart, hvitt og rødt. Rødfargen er forbeholdt et detaljnivå som den røde tråden eller strikkegenseren, og det er også flere illustrasjoner uten innslag av det røde. Det svarte og hvite, og særsilt det svarte, er det som er markant for illustrasjonene. På grunn av oppgavens begrensede omfang vil det i denne analysen vær begrenset til et illustrasjonsfoto. Det er likevel rom for å si at det utvalgte eksempelet kan være betegnende for resten, ettersom det er de samme kjennetegnene som går i igjen gjennom hele boken.

Perspektivering på mange av illustrasjonene kan gå under kategorien undervinkling, ettersom man ser verden fra barneprotagonisten sitt ståsted. Det bidrar til følelsen av at man som leser opplever å få motivet på nærmere hold (Traavik, 2012, s. 173). Eksempelvis

virker skogen enda større enn den er, og motivene av moren kommer også enda tettere på leseren. Illustrasjonen på side 49 er derimot et unntak fra denne perspektivering da den viser et fugleperspektiv i denne illustrasjonen. Dette bidrar til å gjøre Jon enda mindre enn han er, og leseren kan også føle en viss distanse til bildet. En annen ting som er med på å gjøre Jon liten og sårbar, er bruken av faren sin jakke som er synlig altfor stor til Jon. Jakken rekker ham til knærne og dekker armene hans, i tillegg er den veldig vid som gjør at Jon forsvinner litt i den. På samme måte som den røde tråden er et symbol for moren, kan man si at jakken er et symbol for faren som Jon synes er betryggende å ha med seg når han skal utforske skogen. Med det kan man si at begge foreldrene med ham gjennom skogen på hver sin symbolske måte. En tredje ting som også bidrar til å gjøre Jon liten i illustrasjonen, er blikkretningen hans oppover. Blikkretning er en viktig faktor i bildeanalyser (Traavik, 2012, s. 175), og her peker blikket til Jon ganske rett opp som gir inntrykk av at han ser på noe som er mye høyere enn seg selv. Med bokens tittel går assosiasjonene til himmelen, men dette vites ikke sikkert. De nevnte virkemidlene bidrar til å gjøre Jon veldig liten, noe som kan være et bevisst valg av illustratøren, da en tydelig barneprotagonist er med på å fremme kjærlighet hos leseren (Goga, 2011).

Rundt illustrasjonene er det brukt hvite rammer, som bidrar til at man blir minnet på at det er fiksjon man ser på (Traavik, 2012, s. 175). Illustrasjonene er alle grovt tegnet og kornete, noe som gjør at detaljene blir få. På denne måten blir det få detaljene som faktisk er illustrert, enda tydeligere. Som nevnt i teorikapittelet, hevder Nikolajeva og Scott (2013) at hvis ordene trekker oppmerksomheten til leseren til noen få og konkrete detaljer i bildet vil lite, om noe, bli overlatt til fantasien (s. 14). På samme måte som tomrommene i verbalteksten påvirker tolkningen mellom tekst og leser, blir tomrommene i illustrasjonene også påvirket. For eksempel er det tydelig med så få detaljer at leseren er ment å få med seg den røde tråden Jon holder i og som er det eneste fargelagte på bildet. Jon er også eneste person som er illustrert, noe som gjør leseren fokusert på akkurat han. Dette kan være med på å minske fortolkningsrommet. Samtidig er det flere fortolkningsmuligheter for leseren. Blant annet står det i verbalteksten at Jon står helt i skogkanten, likevel er det bare avbildet to trær. Det ser ut til å være et kontinuum fra mørkt til lyst, der dypere inn i skogen er på det aller mørkeste, mens retningen mot huset er lysere. Dette kan indikere en slags hjem-ute-hjem-tilnærming, der det trygge er hjemme, mens det farefulle ligger i reisen og det som

skjer borte fra hjemmet. Det er også andre elementer som får en markant lysere fremtoning enn den ellers veldig mørke fremstillingen. Moren til Jon (Heivoll, 2008, s. 73) og plankehytten (s. 91) er illustrert nærmest helt hvite. Dette står i sterk kontrast til den resterende mørke fremtoningen. Ettersom dette er elementer som Jon forbinder med lykke og harmoni, forsterker dette tanken om at bruken av det sorte som et bilde på sorg og død er bevisst hos illustratøren. Lykke og sorg kan sees på som motstykker, det samme gjelder det lyse og det mørke. Sorgen er fremtredende også i illustrasjonene.

4.2. Snøsøsteren

Snøsøsteren fra 2018 er skrevet av Maja Lunde og illustrert av Lisa Aisato. Boken handler om Julian som bor sammen med foreldrene sine og lillesøsteren Augusta, i det som later til å være et helt vanlig hjem. Familien opptrer imidlertid med dysfunksjonell dynamikk etter å ha opplevd at et barn og en søster har gått bort. Tidsforløpet går over den siste uken før jul, en tid som pleide å være en favorittøytid for Julian. Det er det ikke lenger etter at søsteren Juni gikk bort i løpet av sommeren. Det er lite som minner om julehøytidelig stemning hjemme hos Julian sin familie, og han føler seg likegyldig ovenfor hele advents- og juletiden. Det er helt til Hedvig dukker opp.

Hedvig er karakter utenfra som kommer inn og får en katalysatorfunksjon som setter plottet i gang i *Snøsøsteren*. Hun kan sees på som den personen som starter den personlige utviklingen hos Julian. Prosessen starter ved at Hedvig kommer inn i livet hans, som en karakter i sterk kontrast til resten av familien til Julian, og da spesielt foreldrene. Nikolajeva (2003, s. 112) legger til grunn at en katalysatorfunksjon er med på å sette plottet i sving, her gjennom karakteren Hedvig. Hedvig fungerer som en katalysator i samtlige av de personlige relasjonene til Julian. Parallelt med de dysfunksjonelle relasjonene innad i familien, pågår det også en konflikt i vennskapet mellom John og Julian. Hedvig spiller en viktig rolle i å endre dynamikken i disse relasjonene. Gjennom Julian får hun også påvirket relasjonen til sin egen bror, Henrik. Hedvig og Julian er gjensidig avhengig av hverandre når det gjelder å rette opp i familierelasjoner. En utdypende karakteristikk av persongalleriet kommer i kapittel 4.2.2.

4.2.1. Bokens paratekst og hovedstruktur

Snøsøsteren er en svært iøynefallende bok på flere måter. For eksempel er formatet iøynefallende. Boken er kvadratisk og relativt stor. Dette skiller seg ut fra det rektangelformede høyde- eller breddeformatet som regnes som nøytrale format innenfor bildebokformatet, ifølge Mjør (2010). Det kvadratiske formatet blir gjerne kalt pekebokformatet, og vender seg mest til de aller minste, helt ned i ett – til toårsalderen. *Snøsøsteren* er ikke direkte en pekebok, men man kan argumentere for at det er en bok som passer for hele familien, og de store illustrasjonene kan muligens også underholde de aller minste. Boken er illustrert av Lisa Aisato.



Figur 2. Omslag av *Snøsøsteren*. Av M. Lunde & L. Aisato, 2018, Oslo: Kagge forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.

Mjør (2010) påpeker at «framsida utgjør eit dramaturgisk og kommersielt anslag som bokas ansikt mot lesar, lånar og kunde». Bokens ansikt antyder en eventyraktig og mystisk dramaturgi. Hvis boken er representativ, slik som Mjør påpeker at leseren forventer at den er, vil handlingen dreie seg rundt karakterene som er illustrert på fremsiden og etablerer også flere andre forventninger hos leseren. Hvem er disse karakterene? Hva løper de vekk fra? Hvorfor holder jenten skøyter i hendene? Hva betyr 'Snøsøsteren'? Som nevnt i teorikapittelet, skriver Mjør (2010) at i episke tekster er det ofte hovedpersonen eller personene som blir eksponert på fremsiden. I *Snøsøsteren* kan man se spor av dette, da Julian og Hedvig er illustrert to ganger hver på fremsiden, både i og utenfor rammen.

Sammen med dem utenfor rammen ser man også tre andre betydningsfulle karakterer, Henrik, Juli og John, som alle har en sentral rolle i narrativet. I denne illustrasjonen er Hedvig tegnet i midten, noe som kan gi inntrykk av at hun er hovedpersonen i boken. Det er imidlertid etablert at det er Julians tanker og liv man følger som en protagonist, men det illustrerer Hedvigs betydning i narrativet. Rundt rammen finner man også flere frempek til historien. Det er blant annet illustrert et par med skøyter, bølger som symboliserer vann, et pyntet juletre og en snømann, som alle spiller signifikante roller gjennom boken.

En annen måte boken er iøynefallende på, er fargebruken. Boken er prangende ved at hele fremsiden er preget av en sterk rødfarge. I tillegg til å være kjærlighetsfargen, assosieres det røde også ofte med julehøytiden. Man finner også innslag av gull og hvitt, men det er den julerøde fargen som bekler fremsiden. Rødt og gull er en kjent julekombinasjon, mens det hvite kan assosieres både til jul, men også til det mer vinterlige generelt gjennom bruken av snø. På fremsiden er det flere nyanser av rødt, fra ganske lys til en mer burgunderrød farge. Navnet til forfatteren er skrevet i rødt, mens tittelen er gullbelagt og skrevet i en større skrift. Forfatternavnet og tittelen står begge skrevet på et stort, hvitt banner som kan minne om gammeldagse eventyr, og den hvite bakgrunnen gjør at forfatteren og tittelen kommer godt frem på den ellers helrøde fremsiden. Navnet på illustratøren kommer frem på forsiden, også her med gullskrift på hvitt banner. Den gullbelagte skriften og banneret gir en form for eksklusivitet til boken. Midt på den kvadratiske fremsiden, er det tegnet et mindre kvadrat med en egen illustrasjon inni. Dette grepet kan minne om et bilde som henger på veggen eller en luke som er åpnet i en julekalender. På illustrasjonen ser man Hedvig og Julian som holder hender og løper fremover, tilsynelatende bekymringsfritt. Rundt dem er en bekmørk skog som blir lyst opp av en sterk sol bak dem. Det sorte står i kontrast til ikke bare den røde fargen, men også den ellers idylliske julestemningen på fremsiden. Den sorte detaljen kan tolkes som et frempek på noe av det dystre og skumle boken også skal inneholde, i tillegg til å være en julefortelling.

Bokens bakside fortsetter i den samme helrøde fremstilling, men har en enklere fremtoning enn fremsiden. Dette kan, ifølge Mjør (2010), være med på å understreke lokaliteten som paratekst med informative og appellative funksjoner. Der fremsiden går for appell, vies det på baksiden plass til mer informative elementer som presentasjon av hovedkarakter og -

konflikt og et sitat som fremmer boken positivt. «Ei heilt ualminneleg god og rørende historie» blir Herborg Kråkevik sitert på (Lunde, 2018) på bokens bakside. Sitatet kan være valgt ut for å styrke bokens etos hos den voksne kjøperen. Videre i teksten på baksiden beskrives plottet i boka, og dødens bakteppe blir tidlig avdekket også her: «Julian og familien bærer på en stor sorg etter at storesøsteren Juni døde, og Julian tenker at julen rett og slett er avlyst» (Lunde, 2018). Jul og død blir befestet som to viktige temaer i bokens historie allerede fra opptakten til narrative. Nikolajeva poengterer at “[o]n the most primitive level, winter symbolizes death” (2003, s. 272). Dette kan tenkes som en grunn til at juletiden og sorgtiden hører sammen og sier noe om konstruksjonen om plottet. Vinter symboliserer død, samtidig vekker julehøytiden sterke følelser, og i boken blir dette kombinert. Dette gjør muligens at sorgen blir ekstra tydelig i julen.

Bruken av cliffhanger er en konsekvens av og forlengelse av formatet som er valgt. Cliffhanger som dramaturgisk funksjon kan begrunnes med adventskalenderformatet og gir assosiasjoner til jul. Virkemiddelet som dette er, jager leseren inn i neste kapittel i slutten av hvert kapittel. Det som er typisk for denne fortellerteknikken er at teksten ofte gjemmer en hemmelighet. «Løyndomen er som regel knytt til handlinga; vi veit ikkje kva som vidare vil skje. Skal spenninga vare ved, må løyndommen haldast skjult så lenge som råd» (Birkeland et al., 2018a, s. 85). Cliffhangere kan bidra til det filmatiske preget boken innehar med korte, nesten sceniske kapitler som er delt opp i 24. Cliffhangere kan være ekstra viktig når boken er lagt opp til å ville plukkes opp igjen hver dag. Da er man avhengig av at kapitlet avsluttes spennende, slik at interessen vedvarer.

4.2.2. Protagonist, persongalleri og plott

Snøsøsteren skiller seg fra de to andre bøkene ved å ha et større persongalleri. Derfor er det interessant å definere protagonist og sekundærkarakter i narrative. I boken møter man barneprotagonisten Julian, foreldrene, søsteren Augusta, bestekameraten Jon, spøkelset Hedvig, og den eldre mannen Henrik. Leseren blir også introdusert for søsteren Juni som ikke lever lenger, men der fraværet av henne tydelig preger familien. Boken følger karakterene Julian og Hedvig aller tettest, dog går samtlige av karakterene man møter går gjennom en

utvikling i løpet av boken. Persongalleriet er ikke så stort, men hver karakter setter sitt preg på historien. På tross av at det er Hedvig som er «the title character» (Nikolajeva, 2003, s. 47), kan man argumentere for at det er Julian som er protagonisten. Det er hans tanker leseren følger gjennom teksten, det er hans liv og utvikling man følger, og det er han som er førstepersonsforteller. Dette oppfyller kravene Nikolajeva (2003, s. 49-59) har satt for at en karakter skal være en protagonist. Julian er i tillegg den karakteren man blir presentert for først i boken, og er med gjennom stort sett hele handlingen, noe som er klassisk for en protagonist (Nikolajeva, 2003, s. 51-57).

Hedvig har derimot også en viktig funksjon i boken, og er sentral i både protagonistens liv og i formingen av handlingen i boken. Hun kan derfor bli sett på som det Nikolajeva (2003, s. 112) kaller en støttende sekundærkarakter. Julians foreldre, John og Henrik kan også karakteriseres som støttende sekundærkarakterer, ettersom samtlige av disse har en sentral rolle for fortellingens struktur. Julians yngre søster, Augusta, er den karakteren som kan minne mest om en bakgrunns karakter i boken, da hun ikke er vesentlig for plottets videre fremdrift. Selv om hun er med på familiens utvikling gjennom boken, er det ikke hun som aktivt tar et valg om endring. Nikolajeva påpeker at en betegnelse for en satellittkarakterer kan være å beskrive protagonisten gjennom relasjonen til satellittkarakteren, som for eksempel et søsken. Julian uttrykker mye omsorg for søsteren, som igjen er med på å portrettere hans karakter som protagonist.

Det er ikke dermed sagt at Augusta er en uinteressant karakter i seg selv. Leserens får flere drypp om hennes følelsesliv, blant annet gjennom at familien pleide å kalle henne Dynamitten (Lunde, 2018, s. 37), men at de hadde sluttet med det sommeren før, fordi hun sluttet sine sinneeksplosjoner samtidig som Juni døde. Senere forteller også Julian at når Augusta og moren kommer hjem fra jobb og barnehage en dag, oppfører de seg slik: «Augusta sutret. Hun ville ikke kle av seg selv. Tidligere, da hun var Dynamitten, ville hun ha skreket, helt til mamma gjorde det for henne. Men nå bare klagde hun lavt, og så ga hun seg, helt stille» (Lunde, 2018, s. 115). Augusta har tydelig forandret på atferden siden dødsfallet til søsteren, som nevnt i teorikapittelet er en vanlig reaksjon på sorgprosess hos barn (Dyregrov, 2006, s. 37). Som det yngste barnet, er hun også prisgitt foreldrenes reaksjon på sorgen. Bugge og Røkholt (2009, s. 158) vektlegger at jo mindre barnet er, jo større er

avhengigheten til foreldrene. Augusta er en karakter som i utgangspunktet hadde vært spennende å undersøke nærmere, men leseren får ikke større innsikt i Augustas emosjoner utover nevnte episode, og derfor karakteriseres hun også som en bakgrunns karakter.

John kan karakteriseres som en støttende sekundær karakter på grunn av hans konflikt med Julian. I starten av boken skildres et vennskap mellom de to guttene, men som virker endret etter sommeren. «Etter i sommer lo vi ikke sammen lenger. Og hver gang jeg traff John, måtte jeg lete i hodet for å finne på noe å si. (...) Jeg hadde aldri snakket så mye om været som det siste halve året» (Lunde, 2018, s. 6). Guttene snakker mye om trivielle ting som været, men det kommer ingen initiativ fra noen av dem til å snakke om dypere temaer som død og sorg. I tråd med hva Dyregrov (2006, se teorikapittel) beskriver som vanlige sorgprosesser hos barn, kan det være vanskelig både å være den som har mistet og være vennen til en som har mistet, da en venn kan mangle verktøy for å snakke om emner som døden. Den som selv har mistet kan også kjenne på at ingen forstår (Dyregrov, 2006).

I begynnelsen av historien virker det som om John og Julian har det greit med vennskapet som det er. Utover i boken skjer det derimot en endring hos Julian i takt med hans egen personlig utvikling og han tar et oppgjør med det han opplever som bare småprat og uviktigheter. Et eksempel på det er der Julian nettopp har kranglet med moren og er sint på Hedvig, og John blir den Julian tar frustrasjonen ut på: «'Forresten så synes jeg det er teit å snakke om været', sa jeg. 'Hæ?' sa John. 'Det er bare voksne som snakker om været hele tiden', sa jeg. 'Jeg gidder ikke å snakke om været mer', sa jeg» (Lunde, 2018, s. 122). Som Dyregrov (2006, s. 36) vektlegger, er det ikke ulikt barn å gjøre en sosial tilbaketrekning som en følge av sorghåndtering. Det er heller ikke utypisk at andre barn ikke helt vet hvordan de skal oppføre seg rundt barn som har opplevd dødsfall i nær familie. Julian vet også at han sårer John med det han sier, men Julian har nådd sin egen grense og klarer ikke å ta det innover seg. «Det er ikke mye du trenger å se av et menneske for å forstå hvordan han har det, når du kjenner han veldig godt. Og jeg så godt hvordan John hadde det. Han var trist. Skikkelig, ordentlig trist», tenker Julian (Lunde, 2018, s. 122), før han sier til seg selv: «Men det brydde vel ikke jeg meg noe om». Lunde skildrer her en uperfekt og nyansert barneprotagonist. Ofte i barnelitteraturen forventer man at protagonisten går gjennom en utvikling gjennom narrativet. «In character-oriented narratives, we expect the character to

obtain new – presumably higher – moral qualities, mature spiritually, gain knowledge and insights» (Nikolajeva, 2003, s. 58). Julian beskrives med motstridende følelser, noe som også kanskje gjør han til en mer realistisk og kompleks karakter. Relasjonen mellom Julian og John bedrer seg betraktelig mot slutten av narrativet når Julian besøker John på julaften, og da har de mye mer å snakke om enn været: «Vi skravlet igjen, og vi lo igjen. John, min beste kamerat, og jeg» (Lunde, 2018, s. 187). Relasjonen og konflikten Julian har med John illustrerer hvordan en sorgprosess kan påvirke et vennskap, der den ene parten kan føle seg misforstått og opptre irrasjonelt, mens den andre, som John i dette tilfellet, kan føle seg usikker på hvordan man skal forholde seg til store temaer som død og sorg.

4.2.3. Familien i utvikling

Med tanke på forskningsspørsmålet om på hvilken måte forfatterne fremstiller sorgprosessen og relasjoner mellom de gjenlevende i de ulike barneøkene, er det relevant å se nærmere på familiens utvikling i sorgprosessen gjennom boken. Ifølge Dyregrov (2003, s. 106) er det langt fra uvanlig at voksne og barn opplever sorg ulikt over tid, og at voksne ofte sørger lengre og hardere enn barn. I familien til Julian kan man argumentere for at det er tydelige forskjeller i foreldrenes og barnas sorg. Julian og Augusta uttrykker en sorg over tapet av søsteren, men man kan også se tendenser til at de er i stand til å trekke frem positive minner om søsteren: «Sånn var Juni, sånne fine ting gjorde hun, og det var faktisk ikke vondt å tenke på det nå, bare fint. Det var som om hun var her litt, selv om hun var død» (Lunde, 2018, s. 84). Julians refleksjoner rundt minnene om Juni viser til at det på et tidspunkt har vært utelukkende vondt å tenke på, men at dette ikke er tilfelle lenger. Det går derfor an å argumentere for at Julians sorgprosess har innebært en viss form for fremgang på tross av at det ikke nødvendigvis er en lineær prosess.

På samme måte viser lillesøster Augusta noe tilsvarende tendenser når Julian har hengt opp bilder av Juni hjemme i stuen. «I det samme kom Augusta inn. Hun oppdaget bildet i hånden til mamma. 'Juni!' sa hun. Og så smilte hun til bildet» (Lunde, 2018, s. 116). Julians forsøk på å henge opp bilder av søsteren får svært negativ respons av moren, mens Augusta reagerer med smil, og det virker tilsynelatende som om hun har et ønske om å minnes søsteren i likhet med Julian. Foreldrenes ønske virker derimot å være det motsatte – å tie sorgen ihjel.

Bugge og Røkholt (2009, s. 157) minner om at foreldre som mister barn også går gjennom sin egen krise og at det i den krisen kan være vanskelig å imøtekomme andres behov, som gjenlevende barn. På denne måten kan man si at foreldrene skildres som realistiske i den forstand av at de går gjennom sin egen sorg samtidig som de skal ivareta barnas behov. Samtidig er beskrivningen av foreldrene svært ensrettet før vendepunktet mot slutten av narrativet. Det kan oppleves noe urealistisk at ethvert forsøk fra Julian om å minnes Juni, eller feire jul, skal bli blankt avvist av foreldrene før en endelig helomvending mot slutten. Foreldrene er dermed realistiske i fremstillingen av hva gjelder egen sorg og krise, mens vendepunktet er mer dramaturgisk. Det kan derfor diskuteres om Julian og Augusta har kommet lenger i sorgprosessen enn foreldrene eller om de har en annerledes sorgprosess enn dem, slik som Dyregrov (2003) peker på kan være vanlige for familier av virkeligheten også.

Mens historien drives frem, kan man også se en utvikling i familiedynamikken. Først og fremst ligger er utviklingen forbeholdt foreldrene, ettersom det er dem som opptrer som de distanserte i familien. Bugge og Røkholt (2009, s. 157) peker på at foreldre har ulik mestringsstil i sorg, og at den mest ineffektive er den hvor de er passive, venter på at ting skal gå over av seg selv og holde tanker og følelser for seg selv. Denne mestringsstilen vil påvirke resten av familien etter barn er avhengig av foreldrene for å få dekket sine behov, og denne avhengigheten er større jo yngre barnet er. Man kan derfor tenke at det er foreldrene som har makten til å definere dynamikken i familien, med tanke på balansen mellom voksne og barn. Det er foreldrene til Julian som kan bestemme om det blir jul, det er foreldrene som kan bestemme om de skal snakke om Juni, og det er foreldrene som bestemmer hvor familien er i sorgprosessen. Augusta og Julian kan virke, vist med tidligere eksempler, at de er klar for å gå videre i sorgprosessen, mens de er foreldrene som holder tilbake ved å være distanserte og fortregende. Det er de helt frem til vendepunktet på slutten av boken, når Julian har mistet Hedvig. Da overtar foreldrene den betryggende rollen Hedvig har hatt, og familien kommer tydeligere sammen. «Og jeg gråt visst enda mer, men det var gode tårer nå. For jeg var jo ikke alene. Jeg hadde dem. Mamma og pappa og Augusta» (Lunde, 2018, s. 176). Familien møtes avslutningsvis i en slags gjenforening, ikke fordi de har vært fra hverandre fysisk, men fordi de møtes på samme sted i sorgprosessen der foreldrene og søsknene tidligere har stått langt unna hverandre.

4.2.4. Døden i verbalteksten i *Snøsøsteren*

Med tanke på hva Iser (1975) sier om tomrom i teksten og leserens egne konstruksjoner av sammenhenger, er det interessant å se nærmere på hvordan verbalteksten i *Snøsøsteren* omtaler døden konkret og hva som blir utelatt. Det er etablert fra starten at Juni er død, og at hun døde tidligere samme året. Historien starter ved at Julian henvender seg direkte til leseren. «Nå skal jeg fortelle deg om Hedvig. Om hvordan hun ble min beste venn, og hvordan jeg mistet henne. Og om søsteren min Juni, som allerede var borte, men likevel er hos meg ennå» (Lunde, 2018, s. 3). Allerede her sier Julian to viktige ting om henholdsvis Hedvig og Juni. Likheten mellom dem, er at deres tilstedeværelse ikke er vedvarende i Julians virkelige verden. Ulikheten mellom dem, er at Hedvig måtte bli borte for at Julian og familien skulle vite hvordan de skulle ta vare på minnet til Juni. Dette viser også til Hedvigs katalysatoreffekt og henne som overgangsobjekt, som vil bli utdypet senere i oppgaven.

Men årsaken til at Juni er død og hva som har skjedd med henne, blir det ikke sagt noe om før Julian forteller Hedvig om det i kapittel 14. Derfor henger døden over narrativet som et bakteppe lenge før leseren får en større innsikt om forløpet. I kapittel 14 forteller Julian at Juni hadde vært den gladeste han kjente. Men så skjer det noe, Juni snur om og blir både stille og unnvikende, og Julian forstår ikke helt hva som har skjedd. «'Var hun syk?' spurte Hedvig. 'Nei...' sa jeg. 'Det var ikke en sånn vanlig sykdom, som influensa eller noe. Det var en slags tristhet'» (Lunde, 2018, s. 111). Tomrommet i teksten må tolkes av leseren selv, og med dette kan leseren ane konturene av psykisk sykdom. En barneleser vil derimot kanskje stille spørsmål ved dette, og på denne måten kan det være en inngangsport inn i samtaler om psykisk helse hos ungdom. Videre forteller Julian at: «Og Juni, som hele tiden hadde vokst så fort, begynte på en måte å krympe. Hun lå der i senga si og ble tynnere og tynnere, for hun var så trist at hun ikke orket å spise». Den voksne leseren vil kanskje tolke dette dithen at depresjon og spiseforstyrrelser har fulgt hverandre, men dette vil ikke nødvendigvis være tydelig for en barneleser. Lunde (2018) nevner aldri eksplisitt disse diagnosene, så ulike tolkninger her hos leseren vil uansett ikke være galt. Tristheten og spiseproblemene er derimot ikke direkte det Juni dør av, men leder opp til dødsårsaken:

‘Til slutt var hun så tynn at hun ble lagt inn på sykehus’.
‘Men det var vel bra? Da fikk hun jo hjelp?’
Hedvig klemte hånden min. Jeg måtte trekke pusten fort et par ganger før jeg fortsatte.
‘Nei, for på sykehuset ble hun bare enda dårligere’, sa jeg. ‘Hun fikk lungebetennelse. Og hun var jo så tynn allerede’.
‘Og så, da?’ hvisket Hedvig.
‘Så døde hun bare. Det skulle ikke skje. Sykehuset sa at sånt ikke skjer. Mamma og pappa sa at sånt ikke skjer. Men det skjedde likevel. Juni, storesøsteren min, døde’.
(Lunde, 2018, s. 111).

Lunde kunne valgt å starte historien på sykehuset der Juni fikk lungebetennelse og la dødsårsaken være med det. I stedet tar hun leseren med på reisen om hvordan Juni kom der, kanskje for å gi leseren en bedre forståelse eller normalisere åpenhet rundt psykisk sykdom. Uansett gir det leseren et bredere bilde av sykdomsforløpet og kunnskap om hva som har skjedd med Juni, der leseren tidligere kun har fått vite at Juni er gått bort. Samtalen til Julian og Hedvig går så videre over til å handle om hvordan familien har det nå, hvorpå Julian sier: «‘Alt er bare så stille hele tiden. Og det virker ikke som om mamma og pappa har tenkt at vi skal feire jul. Jeg tror de har glemt hvordan man gjør det’» (Lunde, 2018, s. 112). Sorgen hjemme hos familien til Julian oppleves som ekstra synlig i julen, gjennom nettopp fraværet av den. Her kommer Hedvigs katalysatoreffekt til syne når hun oppfordrer Julian til å gå hjem og «‘(...) vise dem det. Du kan få dem til å huske den den glade Juni’ (Lunde, 2018, s. 112), noe Julian også gjør. Dette mislykkes når foreldrene reagerer negativt på minnene og bildene Julian finner frem av Juni, men det setter uansett i gang en prosess i familien og sorgarbeidet hos både Julian og foreldrene.

4.2.5. Døden i fullt fargespekter – bokens illustrasjoner

Snøsøsteren er illustrert av Lisa Aisato. Illustrasjonene i boken er varierte, men kan kjennetegnes ved at de er relativt store, detaljerte og fargestrømmende. Hver illustrasjon i seg selv defineres ikke nødvendigvis ut fra mange farger, men i den samlede fremstillingen brukes til sammen hele fargespekteret. Den rødfargen som preger fremsiden, er ikke gjennomgående for resten av illustrasjonene. Her beveger fargespekteret seg fra det veldig lyse til det veldig mørke, med et stort spenn imellom. Det røde går igjen som en juledetalj, i

tillegg til at Hedvig illustreres i rød kåpe og lue, kanskje som et symbol på både julen og kjærligheten. Andre farger som går igjen, er nyanser av gult og blått. Det som er markant for disse illustrasjonene er at det er veldig lyst når det er lyst, og tilsvarende mørkt når det er mørkt. Illustrasjonene går fra det strømmende lyse og lunefulle til det kalde og mørke fra oppslag til oppslag. *Snøsøsteren* kan defineres som en illustrert bok ettersom det ikke forekommer illustrasjoner på hvert oppslag, og flere av illustrasjonene er ikke nødvendigvis er meningsbærende for teksten. På enkelte oppslag er illustrasjonene store og detaljrike, på andre oppslag er det bare tekst.



Figur 3. Side 156 og 157. Fra *Snøsøsteren*. Av L. Aisato, 2018, Oslo: Kagge Forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.

Døden forbindes ofte med mørket. I *Snøsøsteren* har Aisato brukt både det mørke og det lyse som kontraster til hverandre. Lyset strømmer gjennom på de illustrasjonene som er lyse og optimistiske, og disse er særlig knyttet til juletematikken i boken. Det er en illustrasjon som skiller seg noe ut her, der lyset brukes som et virkemiddel for å illustrere sorg. Dette skiller seg fra de andre illustrasjonene gjennom å ikke bruke mørke nyanser når det gjelder sorg som tematikk og lyse og klare farger når det gjelder julen. Her krysses disse veiene, kanskje for å formidle at det finnes et håp. De sterke gultonene som starter i den store lampen og forgrener seg utover i bildene av Juni vitner om håp og optimisme, som gult kan symbolisere (Traavik, 2012, s. 177). Likevel er også kontrasten tilstede; bak det sterke lyset er det et mørke. Dette gjør også at ulikheten mellom dem blir synlig.

Detaljene står også sterkt når det gjelder fremstillingen av de ulike karakterene i bildet. Foreldrene er fremstilt med relativt likt ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Ansiktsuttrykkene vitner tydelig om sjokk og vantro. Det samme kan sies om Augusta, men hennes ansiktsuttrykk er mindre negativ ladet. Dette kan vise til en overraskelse, men som er gledelig og vanskelig på en gang. Julians ansiktsuttrykk derimot, vitner om, i samsvar med den gule fargen, om håp. Blikkretningen går mot foreldrene, og håpet kan tolkes å gjelde om overraskelsen hans får en positiv respons eller ikke. Han står også med foldete hender, og kroppen vendt mot foreldrene. Det er også Julian som står nærmest den lysende lampen, som gjør at han er det karakteren som lyser sterkest, noe som er i tråd med karakterenes beskrivelse ellers i verbalteksten, der Julian er den karakteren som sterkest ønsker en endring innad i familien. På denne siden er det ikke skrevet noe verbaltekst, som gjør at illustrasjonen får tale for seg selv. Tolkningsrommet i illustrasjonene er tilstede, men detaljomfanget gjør også illustrasjonen noe førende. Man kan stille spørsmål om formidlingen kan bli for tydelig, om det sublime kan bli for mektig, og om det er for lite spillerom til refleksjon og undring. Samtidig har detaljene den kraften av å kunne dra leseren inn i narrativet, og leseren vil med stor sannsynlighet kunne oppdage nye detaljer for hver lesing.

4.3. Bonsai – en liten bok om døden

Bonsai – en liten bok om døden (2018) er skrevet av Simon Stranger og illustrert av Hilde Hodnefjeld. Boken omhandler en barneprotagonist som illustreres som en jente, uten at leseren får vite navnet hennes. I denne oppgaven vil hun bli referert til som jeg-person og jenten. Jeg-personen bor sammen med en mor og en far, og det beskrives ikke noen søsken. Foruten jeg-personen, består persongalleriet av mor, far og mormor. Historien starter med et retrospekt tilbake til den dagen mormoren til jenten fikk et illebefinnende hjemme og måtte flytte til et sykehjem. I bokens narrativ er det nå to år siden, og det begynner å bli vanskelig for jenten å huske mormoren som frisk og ikke-pleietrengende. Nå er bestemoren for det meste en som tar opp moren sin tid, og jenten tar seg selv i å skulle ønske mormoren bare kunne dø slik at hun kan slippe å dele morens oppmerksomhet og flere

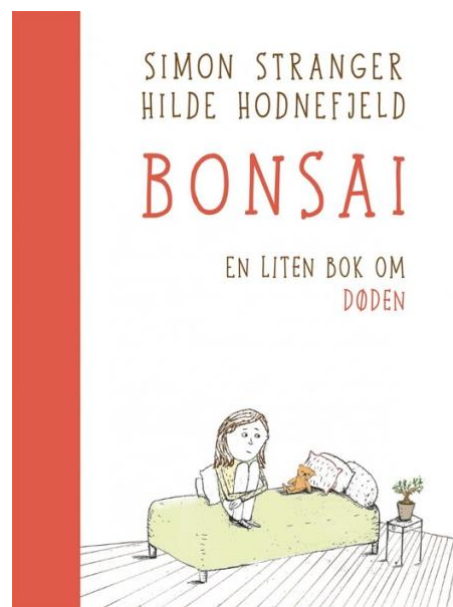
sykehjemsbesøk. Så dør faktisk mormoren, og jeg-personen kjenner på en voldsom skyldfølelse ettersom hun har tenkt stygge tanker om mormoren. I tillegg har hun glemt å vanne bonsaitreet hun skulle passe på for den syke bestemoren. Fra det tidspunktet handler boken mye om å takle skyldfølelse, men også hva som skjer når noen dør.

I kolofonen kan man lese at boken er skrevet som et samarbeid mellom Stranger og Kirkens bymisjon. Forfatteren har også hatt flere fagkonsulenter både i og utenfor Kirkens bymisjon, blant annet en klinisk barnevernspedagog, en sykepleier og familieterapeut, og en prest. Dette i den hensikt å gi god informasjon til barn om spørsmål de kan ha om døden, og om hvordan det oppleves å miste noen i familien. Dette gjør noe med språket i boken, som skal utdypes senere. Ifølge Nikolajeva blir besteforeldregenerasjonen ofte brukt som introduksjon til døden i bøker for barn og unge, og forklarer at, «It is more natural and less frightening when an old person dies, and a child may accept this easier than a parent's death» (Nikolajeva, 2003, s. 121). *Bonsai* er også rikt illustrert, og kan kategoriseres som bildebok da den har et bilde på hvert oppslag. Analysen av boken skal begynne med veien inn til boken – parateksten.

4.3.1. Bokens paratekst

Som på de to andre bildebøkene, er det rødfargen som preger frem- og baksiden på denne boken. Fremsiden er for det meste hvit, men med sterke røde detaljer. Blant annet er permen langs siden rød, boktittelen *Bonsai rød*, og det samme er et annet ord i tittelen – *døden*. De røde detaljene blir fremhevet og er kontrasterende mot det hvite. Dermed er det *bonsai* og *døden* som skiller seg ut av tekstmaterialet på fremsiden. Resten av fremsiden, som skal illustrere rommet til jeg-personen, er nøkternt både i farge og innredning. De få andre fargene som er brukt, er duse pastellfarger, som igjen er med på å fremheve de andre røde detaljene. Det er også noen brune detaljer, som forfatter og illustratørens navn, *en liten bok om*-delen av tittelen og håret til jeg-personen. Det er mulig å anta at disse fargene som er brukt for å passe sammen med bonsaitreet som står på det hvite nattbordet. Planten er sentral i komposisjonen og symboliserer liv til tross for sorgen. Planten er også et symbol på bestemoren og hennes sykdom. Jenten sitter i fosterstilling på sengen og titter bort på

bonsaitreet. Sittestillingen og ansiktsuttrykket uttrykker tilsynelatende en bekymring ovenfor bonsaitreet. En som leser boken for første gang vil nok ikke legge merke til dette, men for en andregangleser som har kunnskap om betydningen av bonsaitreet i narrativet er bekymringen mer naturlig. De få andre fargene og møblene gjør at planten blir mer synlig, da den er relativt liten av størrelse.



Figur 4. Omslag av *Bonsai*. Av S. Stranger & H. Hodnefjeld, 2018, Oslo: Magikon Forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.

På bokens bakside er det rødfargen som dominerer. Teksten i første avsnitt er skrevet i svart kursiv, og snakker om døden gjennom poesi: «Alt forsvinner. Alt som vokser. Alt som puster, svømmer og flyr. Alt som kvitrer, bjeffer og mjauer vil en gang bli stille. Noen ganger skjer det plutselig. Noen ganger skjer det langsomt. Sånn som med mormor» (Stranger, 2018). En barneleser som leser baksiden for første gang vil ikke nødvendigvis forstå denne måten å snakke om døden på, mens en eldre leser vil nok forstå hva som har skjedd med mormor. I avsnittet under som er skrevet i fet, svart skrift står det i første setning: «Bonsai er en liten bok om døden». For en leser som allerede mistenker at døden var tema i første avsnitt, blir denne setningen mest en konstatering. For en leser som ikke assosierte avsnittet med død,

vil nok den setningen bringe nytt lys over ordene. Videre står det at boken skal handle om hvordan «det oppleves å miste noen i familien, og alle små og store og rare tanker som kan komme underveis. En poetisk bok som oppfordrer til samtale om noe vi alle vil oppleve, men som likevel er vanskelig å snakke om». Dette avsnittet henvender seg til leseren på en annen og litt mer direkte måte. De to ulike avsnittene på baksiden har to ulike funksjoner; det første med en poetisk appell og det andre med en mer informativ appell.

4.3.2. Jeg-personen og skyldfølelsen

En stor del av boken er viet til å belyse jeg-personens skyldfølelse etter at mormoren har dødd. Allerede i løpet av mormorens sykdomsforløp kjenner jeg-personen på motstridende følelser, spesielt relatert til hvor mye tid moren bruker på å besøke henne. «Noen ganger blir jeg så lei av at mamma må reise til sykehjemmet, (...) at vi ikke kan finne på noe, fordi 'Mamma må til mormor, vet du, skatten min'. Da føler jeg meg ikke som noen skatt» (Stranger, 2018, s. 28). Jeg-personen uttrykker at hun har disse følelsene *noen ganger*, og derfor en viss forståelse for at moren føler seg forpliktet til å besøke mormoren. Likevel kjenner hun på en slags typisk søskensjalousi over å måtte dele morens tid og oppmerksomhet. «Noen ganger skulle jeg ønske at mormor bare kunne dø og bli ferdig med det. Da får jeg dårlig samvittighet etterpå, og må passe på å trække på alle kumlokkene på vei til skolen for å gjøre om på ønsket» (Stranger, 2018, s. 30). Jeg-personen nevner igjen at hun *noen ganger* kjenner på disse følelsene, noe som kan tyde på at hun har et ambivalent forhold til sine egne emosjoner ovenfor mormoren. Jeg-personen veksler mellom forståelse for situasjonen og kjenne på mangel på å få egne behov dekket. Jenta virker til å være bevisst hva som moralsk rett og galt å tenke i situasjonen, fordi hun tar seg i å tenke tankene og må få omgjort dem umiddelbart. Jeg-personen er redd for tankenes kraft, men tillater seg å være ambivalent for sykdomssituasjonen forut for mormorens død.

Det er først etter mormorens død at skyldfølelsen blir mest fremtredende hos jeg-personen. Det starter med det som i realiteten er en tilfeldighet, men som oppleves veldig skjebnesvangert for jenta: «Det var da det forferdelige skjedde. Jeg skjøt frem hånden for å stoppe vannet, men krasjet borti blomsterpotten, og så falt hele bonsaien rett ned i gulvet. Akkurat som mormor» (Stranger, 2018, s. 35). Rett etter dette, kommer faren til jeg-

personen inn og forteller at de akkurat har ringt fra sykehjemmet, og at mormoren døde for litt siden. Dermed trekker jeg-personen slutningen om at grunnen til mormorens dødsfall, er fordi hun mistet bonsaitreet, som hun har glemt å vare på, i gulvet slik at potten knuser. Bonsaitreet skulle hun ta vare på for mormoren, men hun har glemt å vanne det slik at det sakte, men sikkert har visnet. Når jenten da skal fikse dette, er jorden blitt så hard at vannet bare renner utover og det er i denne bevegelsen når hun skal stoppe vannet at bonsaitreet velter og knuser. Det er dette som blir den utløsende faktoren for jeg-personens skyldfølelse. «Jeg hadde jo villet at hun skulle dø. Jeg hadde jo glemt å vanne bonsaitreet» (Stranger, 2018, s. 40). Dette kan peke på det Dyregrov kaller 'magisk tenkning', som er typisk for barn i en sorgprosess, der de plasserer seg selv i sentrum og kan tro at deres tanker og ønsker kan være en årsak til det som skjer med andre (2006, s. 17). Koblingen mellom mormorens død og det visne bonsaitreet oppleves veldig reell for jeg-personen, og sammen med tankene hun tidligere har tenkt om mormoren, gjør det at jenten føler selv at hun har all skyld for mormorens dødsfall. «Mormor var død. Jeg visste det kom til å skje. Vi hadde snakket om det flere ganger, men jeg visste ikke at det skulle skje sånn som dette. At hun skulle dø på grunn av meg» (Stranger, 2018, s. 40). Det kan virke som om foreldrene til jeg-personen har snakket med henne og forberedt henne på at mormorens bortgang er nært forestående og noe som kommer til å skje uansett, noe som også kan forklare hvorfor jeg-personen har vist såpass stor forståelse ovenfor moren tidligere da hun egentlig også kjente på sjalusi. Det som har endret seg for jeg-personen, er skylden hun selv mener at hun har i det.

På mange måter kan man si at skyldfølelsen til jeg-personen står i veien for sorgprosessen. I tiden rett etter dødsfallet preges jeg-personen av dårlig samvittighet uten å fortelle det til noen. «Pappa trodde bare jeg gråt fordi jeg var lei meg» (Stranger, 2018, s. 46). Jenten er med foreldrene i deres sorgprosess, men inni henne selv er det skyldfølelsen som tar størst plass. Når jeg-personen er med foreldrene på sykehjemmet og skal se mormoren etter at hun er død, er jentens første tanker når hun ser henne: «Jeg sa ordene inni meg, så ingen, ingen skulle høre det: *Unnskyld, mormor! Jeg mente det ikke!*» (Stranger, 2018, s. 51). Senere samme dag sitter jenten i bilen på vei hjem sammen med foreldrene når faren sier: «'(...) det var fint for mormor å få slippe nå. Hun var så gammel at kroppen ikke orket mer'. Det var det de trodde. De visste ikke at alt sammen var min skyld» (Stranger, 2018, s. 58).

Mens faren portretterer døden til mormoren som fin og naturlig, opplever jeg-personen en annen virkelighet, men holder det for seg selv. Når de er kommet hjem, kaster jenten bonsaitreet og rydder vekk den knuste potten, og håper at ingen skal se det. Faren ser imidlertid når han er inne for å si god natt at bonsaitreet ikke står på nattbordet lenger. Når han spør hvor det er, blir skyldfølelsen tilsynelatende for mye å bære for jeg-personen. «'Det var min feil' hulket jeg. 'Din feil?' spurte pappa. 'Jeg ønsket at hun skulle dø ... og så knuste jeg bonsaitreet! Og så døde hun!' sa jeg, stemmen min vokste og vokste og ble mer og mer virkelig» (Stranger, 2018, s. 66). Etter at jenten har fått snakket høyt om skyldfølelsen med faren, og faren har forklart at ingenting var hennes feil og at slikt styrer ikke vi mennesker gjennom tankene våre, kan man argumentere for at jenten er på et annet sted i sorgprosessen. Den natten drømmer hun om bestemoren, om hyggelige ting de pleide å gjøre sammen og om lefsene hun pleide å lage. Men det er ikke før på slutten av boken, når bonsaitreet har fått en ny spire at skyldfølelsen helt forlater henne: «Da vi kom hjem, så jeg en spire på bonsaitreet. Et bitte lite grønt blad. Jeg ropte på mamma og pappa og viste dem treet. 'Det lever!' sa jeg. Endelig kunne jeg gråte» (Stranger, 2018, s. 106).

4.3.3. Jeg-personen og relasjonen med familien

På grunn av det begrensede persongalleriet, er det ikke mange relasjoner i boken, men heller noen viktige få. Jeg-personens relasjon med bestemoren fremstår som begrenset, spesielt etter hennes sykehjemsinnleggelse for et par år siden. «Noen ganger gruer jeg meg også litt til å se mormor igjen. Gruer meg til spørsmålene hennes de gangene hun surrer med navnet mitt, eller spør meg hvilken klasse jeg går i, selv om jeg nettopp har fortalt det» (Stranger, 2018, s. 26). For en voksen leser er det nok tydelig at mormoren har fått demens. Det fremkommer ikke av teksten om jeg-personen vet at mormoren har demens eller ikke, men uansett kan hennes tanker om hva som er vanskelig med å ha en besteforelder med demens gå an å relatere til for mange lesere. Jeg-personen trekker også frem flere ting hun gleder seg til når hun besøker mormoren, blant annet «smilet til mormor og de myke hendene hennes» (Stranger, 2018, s. 26). Jeg-personens tanker viser at det kan være vanskelig å forholde seg til sykdom på dem man står nær, og at det er lov og helt normalt å kjenne på både ambivalente følelser knyttet til dette. Jenten beskriver også hvordan

sykdomssituasjonen virker inn på relasjonen med foreldrene. «Noen ganger blir mamma og pappa så stressa av å skulle besøke mormor. Da fyker de bare rundt i huset, (...) og uffer og okker seg over alt som må gjøres. Da er det som om jeg ikke finnes» (Stranger, 2018, s. 28).

Relasjonen mellom jeg-personen og foreldrene er enda mer interessant. Stranger (2018) skildrer relasjonen mellom jenten og mor, og jenten og far på to ulike måter. På et vis virker jeg-personen til å ha et nærere emosjonelt forhold med faren enn med moren, noe som kan karakteriseres å være omvendt av mor-far-rollen tradisjonelt er beskrevet. Det finnes flere eksempler i teksten der faren er den som er emosjonelt tilstede for jeg-personen, blant annet når mor, far og jenten skal inn i huset der mormoren har fått et illebefinnende: «'Hallo?!' ropte pappa, og tok hånden min. Ingen svarte. Mamma gikk foran oss med raske skritt. Klikk, klakk, sa støvlettene» (Stranger, 2018, s. 15). Her er det faren som holder seg litt bak med barnet, mens moren som går foran og leder. Klikkelyden fra støvlettene kan også være med på å inunsiere en kvinne med autoritet. I andre påfølgende situasjoner er det også faren som primært er mest opptatt av å oppmuntre til samtale om jeg-personens emosjoner. «'Går det bra baki der?' spurte pappa, og så på meg i speilet» (Stranger, 2018, s. 58), og: «Pappa sitt ansikt kom frem i speilet. Jeg løftet opp tannbørsten. 'Går det bra, lille venn?' spurte pappa» (Stranger, 2018, s. 62). Det er også faren som tilslutt når gjennom til jeg-personen om hennes skyldfølelse gjennom å legge merke til at bonsaitreet ikke står på nattbordet. «'Men, skatten min. Hva er det?' spurte pappa, og la kinnet sitt mot mitt» (Stranger, 2018, s. 65). Det er først da jeg-personen forteller om skyldfølelsen hun har båret på, og det er ikke før lengre ut i samtalen at moren blir en del av den. Disse små, hverdagslige eksemplene vitner om en emosjonelt tilstede far, men mor-datter-relasjonen er mer distansert.

Det er imidlertid også et poeng at i bokens narrativ går moren trolig også gjennom en egen krise ved at det er hennes mor som dør, og at dette kan påvirke skildringen av de ulike foreldrerollene. Hele familien går gjennom en sorgprosess, men det må tas høyde for at det er moren som står sin mor nærmest, og at dette kan være et forbehold i dynamikken hjemme gjennom denne prosessen. Samtidig har også jeg-personen en viktig refleksjon bakover i tid, der hun tenker: «Også voksne gråter. Jeg har bare sett mamma gråte noen få ganger, mens pappa gråter bare noen er flinke på *Norske Talenter*. Han sier det ikke er så

farlig å gråte, og ikke farlig å ha følelser» (Stranger, 2018, s. 80). Dette er med på å befeste farens posisjon som den følsomme av foreldrene, og han kan dermed bli beskrevet som en moderne mann og far.

4.3.4. Språklig tilnærming

Ved siden av bokens narrativ, er det tydelig en filosofisk og informativ bok med et mandat om å informere barn om hva som skjer når noen dør. Språket veksler mellom undring og det forklarende. Noen steder er det poetiske og informative skilt fra hverandre. For eksempel stiller Stranger (2018) eksistensielle spørsmål i teksten: «Hva er det som blir borte når en plante visner? Når en fugl slutter å fly og ligger helt stille i gresset? Når en fisk flyter forbi med magen mot himmelen? Hva er det i den som blir borte?» (s. 43). Språket her kan virke ganske abstrakt for en ung leser. Det er imidlertid trolig neppe forfatterens intensjon å besvare disse spørsmålene, men heller sette i gang en tankeprosess og refleksjon hos leseren om sjeloliv og døden. På den andre siden er Stranger også i noen segmenter veldig konkret for å opplyse om ritualer og kutyme etter et dødsfall. «Etter at kisten var kjørt vekk, samlet vi oss til en minnestund. En minnestund handler om å snakke om den som er død, og om alt det fine som skjedde med ham eller henne» (Stranger, 2018, s. 100). Her er fortellerstemmen mer forklarende ovenfor leseren. De to eksemplene som er nevnt nå, befinner seg på hvert sitt ytterpunkt i teksten av hva som er poetisk og hva som er informativt. Det finnes flere andre tilfeller der disse to aspektene flyter noe mer over i hverandre:

Hvordan ser det ut i himmelen? Er man like gammel som da man døde? Hva med de som har fått sprengt vekk beina sine? Er det rullestoler i himmelen? Og hva skjer med dyrene? Kommer de også til himmelen? Insektene? Fiskene? Hvor mye plass er det i himmelen? Bli det aldri fullt? Ingen vet om himmelen finnes, for ingen som er døde, kan fortelle om den, og ingen som er levende, har vært der. (Stranger, 2018, s. 44)

De reflekterende spørsmålene som blir stilt her, fremstår som noe mer håndterlige og konkrete enn tidligere eksempel. Spørsmålenes fremtoning er mer lik hva man kan tenke som autentiske barnetanker og spørsmål de har rundt for eksempel himmelen, som er et ganske abstrakt begrep for barn å forholde seg til. Samtidig besvarer Stranger disse spørsmålene til en viss grad gjennom å konstatere at ingen som lever, kan svare på det.

Språket i boken kan indikere at boken er skrevet for at barn skal få svar på det de lurer på og vite at det er helt normalt å lure på hva som skjer når noen dør. Men den kan også vise til voksne hvor mye barn får med seg og legger merke til: «Pappa tørket opp vannet på gulvet med et håndkle. Så fant han en lefse i skapet» (Stranger, 2018, s. 18). Her er jeg-personen og faren hjemme hos mormoren den dagen hun fikk et illebefinnende og ble lagt inn på sykehjemmet. «Pappa (...) tok en bit til av lefsen. Den som mormor egentlig skulle ha spist til kaffen sin. Det var da jeg forsto det pappa visste. At mormor ikke skulle tilbake hit. Ikke dagen etter, ikke uka etter, aldri» (Stranger, 2018, s. 21). Faren sier ingenting om at sykehjemsinnleggelsen er permanent, men gjennom å spise av lefsene som bare har en viss holdbarhet, forstår jeg-personen at mormoren ikke skal hjem på lenge, om noen gang.

Stranger løfter også blikket fremover og filosoferer om hva som ville ha skjedd dersom døden ikke fantes.

Tenk om vi aldri hadde dødd. Tenk om vi bare hadde blitt eldre og eldre, og mer og mer skrumpete. Blitt to hundre år, tre hundre, fire hundre. Da hadde byene fylt seg opp av mennesker som bare lå stille i sengene sine, så rynkete som rosiner, og umulige å kjenne igjen. Milliarder av skrukkete mennesker som måtte stelles og mates. Det hadde ikke gått bra. Antagelig er det lurt med døden. Det er nok best at alt tar slutt. (Stranger, 2018, s. 98-99).

Når Stranger skriver «antagelig er det lurt med døden», gir nok det mest sannsynlig et nytt perspektiv til de fleste lesere om hvordan det går an å tilnærme seg døden. Scenarioet Stranger skildrer, er nok rart å tenke på for de fleste barn, og gir kanskje mer mening til det klassiske mantraet voksne ofte forespeiler barn når de har spørsmål om døden: «det er bare en del av livets gang». Stranger problematiserer også ganske direkte negasjonene som ofte henger sammen med dødsfall, som kan pekes på som forvirrende. «'Jeg tror det var godt for henne å slippe nå', sa sykepleieren. Hva mente hun? Å få slippe å leve?» (Stranger, 2018, s. 56). Uttrykket «å slippe nå» kan kobles med som en formildende trøst når man snakker om dødsfall hos eldre mennesker, men for et barn har det verken den effekten eller mening. Jeg-personen er mer forvirret etter denne uttalelsen, og hadde nok heller vært tjent med et direkte og tydelig språk.

4.3.5. Døden i duse toner – bokens illustrasjoner

Illustrasjonene i *Bonsai* er tegnet av Hilde Hodnefjeld, og mange av dem bærer det samme, duse uttrykket. På grunn av oppgavens omfang er det vanskelig å gjøre en selvstendig analyse av alle illustrasjonene. Det vil heller her bli fokusert på å gjøre en helhetlig analyse av en illustrasjon som er typisk for de resterende illustrasjonene. Med noen få unntak, er det de lyse pastellfargene som preger den helhetlige fremstillingen slik som bildet under viser. På tross av at temaet i verbalteksten, og i illustrasjonene, er alvorlig med en mormor som ligger død på et kjølelager, er fremstillingen til Hodnefjeld (2018) både lett og humoristisk.



Figur 5. Side 63 i *Bonsai*. Av H. Hodnefjeld, 2018, Oslo: Magikon Forlag. Bilde gjengitt med tillatelse fra forlaget.

Som nevnt i metodekapittelet, kan en sammensetning av pastellfarger gi en annen og lettere stemning enn mettede og konsentrerte farger (Traavik, 2012, s. 177). Illustrasjonen eksemplifiserer hvordan det alvorlige og muntre kan gå hånd i hånd. Verbalteksten på samme side insinuerer at jenten uttrykker en bekymring for hvor mormoren er mellom dødsfall og begravelse. «'Nå er mormor på et kjølelager' sa pappa. Et kjølelager? Sammen med yoghurtene og gulostene? 'I butikken?' spurte jeg, og da begynte pappa å le. 'Nei, ikke i butikken. Heldigvis. Det finnes egne kjølerom for de som er døde'» (Stranger, 2018, s. 62).

Illustrasjonen er Traavik (2012, s. 170) kaller kompletterende, og i dialogisk samspill med verbalteksten da de er gjensidig utfyllende. Verbalteksten inneholder en viss alvorlighet når det gjelder jentens bekymring for mormoren, men også elementer av humor og informatikk. Jentens undring om begrepet kjølelager gjør at samtalen mellom far og datter er preget av det humoristiske, men leseren får også en forklaring hva et kjølelager i tråd med bokens informative stil. Dette gjenspeiler seg i illustrasjonen, spesielt når det gjelder det humoristiske. Illustrasjonen tar jentens undring på alvor der mormoren ligger mellom melk, juice og yoghurt. Fargebruken er gjennomgående dus også blant disse produktene, som går godt sammen med den helhetlige fremstillingen. Mormoren har fått prislapp på seg som resten av produktene, merket 'mormor'. Hun har ingen pris på seg som resten av produktene ser ut til å ha. Hun er dermed ikke til salgs der, men er et produkt på kjølelageret på lik linje som resten.

Illustrasjonen står med det ikke helt i samsvar med hele verbalteksten, men er heller et uttrykk for jentens undring og fantasering. Dette er typisk for flere av illustrasjonene, der verbalteksten tar på seg et informativt mandat, mens illustrasjonene leker med poesien og det urealistiske som verbalteksten også innbefatter. Leseren er dermed avhengig av verbalteksten for å få det fulle bildet, men illustrasjonene fyller ut segmenter av verbalteksten og tilfører den noe nytt i form av pastellfargene og at den visualiserer og konkretiserer fantasiene og undringen protagonisten gjør seg rundt temaet døden.

4.3.6. Bonsaitreet som overgangsobjekt

Bonsaitreet kan sies å ha en signifikant rolle i narrativet, og brukes som et overgangsobjekt for jenten i sorgprosessen. Allerede i tittelen, *Bonsai – en liten bok om døden*, blir bonsaitreets betydning etablert, der bonsaitreet og døden som blir presentert som unisone elementer. For en førstegangsleser vil ikke bonsai og døden nødvendigvis representere en sammenheng, men en som leser boken for andre gang vil forstå mer av bonsaitreets sentrale rolle. Tidligere i teorikapittelet ble Dyregrovs (2006, s. 27-28) begrep overgangsobjekter forklart. Han påpeker at disse objektene kan være viktige smertelindrere og kan gi en

trygghetsfølelse for den som er i sorg. Bonsaitreet er for protagonisten et slikt overgangsobjekt til mormoren. Foruten å være en kilde til skyldfølelse er bonsaitreet den siste fysiske linken jenten har til mormoren. Mormoren fikk den i gave av jenten og faren mens hun fortsatt var frisk og kunne ta vare på den hjemme hos seg. Så blir hun syk og må på pleiehjem, og nesten symbolsk blir det nå jentens arv å ivareta planten på samme måte. Som med mennesker, og kanskje spesielt mormoren på sykehjemmet, trenger planter stell og kjærlighet for å leve. Når jenten glemmer å vanne bonsaitreet, ebber livet ut av denne parallelt med at mormorens sykdom forverres og hun blir stadig dårligere og dårligere. Når sykdomsforløpet går over til dødsfall, skjer den samme utviklingen hos bonsaitreet. I tillegg mister jenten den på gulvet og potten knuses. Fra det tidspunktet blir bonsaitreet et overgangsobjekt jenten ikke vil forholde seg til ettersom hun kjenner på stor skyldfølelse for dødsfallet. Løsningen hennes blir å gjemme bort og så kvitte seg med hele planten.

Utviklingen av bonsaitreet som et positivt overgangsobjekt starter når jenten forteller foreldrene sine om skyldfølelsen og med det klarer å overkomme den. Foreldrene hjelper med å hente bonsaitreet tilbake, og erstatter potten og gir den pleie. Moren fremmer også et forslag om å kjøpe ny plante, men da uttrykker jenten: «Jeg ristet på hodet. Man kan ikke bare kjøpe et nytt. Man kan ikke bare kjøpe seg en ny mormor. Det går ikke» (Stranger, 2018, s. 73). Her viser jenten tilknytningen hun føler til bonsaitreet på tross av at hun hadde kastet den for kort tid siden. Etter vendepunktet med skyldfølelsen har hun et nytt perspektiv på bonsaitreet og vil ta vare på det som tilhørte mormoren.

I begravelsen gjennomfører presten ritualer med å kaste jord på kisten, og sier: «Av jord er du kommet, til jord skal du bli, men av jorden skal du gjenoppstå» (Stranger, 2018, s. 91). Dette ritualer kopierer jenten og søskenbarna når de skal leke begravelse i minnestunden senere på dagen, og er tydelig noe som er gått inn på dem. Ettersom overgangsobjektet er en plante som inneholder jord, og som i tillegg har en egenskap mennesker ikke har; den kan komme tilbake og gjenoppstå når man tror den har dødd, kan man spørre seg om dette er et bevisst trekk fra forfatteren. Gjennom dette ritualer kan jenten internalisere dette bokstavelig og tenke at hvis bonsaitreet kommer tilbake, så er det mormor som har gjenoppstått, og kan fungere som et siste, endelig tegn for jenten på at hun ikke hadde skyld i dødsfallet. Når familien kommer hjem fra begravelse og minnestund, oppdager jenten en

liten, grønn spire på bonsaitreet, og uttrykker: «'Det lever!' sa jeg. Endelig kunne jeg gråte» (Stranger, 2018, s. 106). Slik avsluttes historien, og tomrommet i teksten kan tolkes som at jenta opplever at mormoren har gjenoppstått i bonsaitreet, og at hun blir kvitt siste del av skyldfølelse ovenfor mormorens dødsfall slik at hun kan komme videre i sorgprosessen. Spiren på bonsaitreet er dermed en utløsende faktor for narrativet som helhet.

5. Komparativ analyse med drøftende refleksjoner

I dette kapittelet vil det bli lagt vekt på aspekter som går igjen i de ulike bøkene, og hva de kan bety for hvordan død og sorg blir fremstilt i litteratur for barn og unge. Hver for seg har bøkene sine særtrekk, men videre vil det være interessant å se analysene i et mer komparativt perspektiv der de ulike funnene sammenlignes og drøftes. På denne måten kan man se på felles fremstillinger av hvordan døden skildres for barn og unge på tross av at de opererer i vidt forskjellige tekster, eller hvordan de eventuelt er ulike fra hverandre. Funnene vil bli drøftet i lys av tidligere presentert forskning fra teorikapittelet.

5.1. Fremstillingen i verbalteksten

Iser (1975) skriver, som nevnt i teoretiske perspektiver, at tomrommene i verbalteksten er med på å skape et tolkningsrom der leseren selv aktivt må skape mening. Tomrom i teksten er implisitte og kan forstås som det uskrevne. Leserens må selv oppheve tomrommene og konstruere sammenhenger «der teksten teier» (Birkeland et al. 2018a, s. 20). Dette vil fungere som bakteppet i den drøftende sammenligningen under.

De tre ulike bøkene kan nærmest graderes etter hvor stort tomrom det er når det gjelder eksplisitt verbaltekst rundt døden. I *Bonsai* er sykdomsprosessen og bestemorens dødsfall selve essensen i plottet, og leseren blir invitert inn i alle delene av bestemorens siste livsfase. Språket er til tider belærende og etterlater mindre rom for refleksjon og undring. Andre ganger er språket så poetisk at tomrommene kan bli for store til at barneleseren kan klare å fylle dem ut. Et lite antall av tomme plasser vil kjede leseren, samtidig som en tekst kan oppleves som uforståelig hvis en leser ikke klarer å fylle de nødvendige tomme plassene (Brøske, 2012, s. 23). Det er likevel ingen grunn til å undervurdere barneleseren. Man kan stille seg spørsmålet om barneleseren også stiller eksistensielle spørsmål – kanskje vel så ofte som 'fornuftige' voksne. De store fortolkningsmulighetene språket gir muligens barneleseren rom for undring utover bokens tema om død og sykdom, med refleksjon over flere aspekter som sjel liv, kjønnsrollemønster, himmelen, men ikke minst hvordan en realistisk sykdomsprosess og dødsfall kan se ut. På denne måten er kanskje *Bonsai* den boken som gir størst potensiale til samtale om liv og død med barn med tanke på

forskningsspørsmålet, ettersom den blander sakprosa-elementer med poesi rundt eksistensielle spørsmål som kan virke både opplysende og perspektivutvidende for både barneleseren og voksenleseren.

Boken som stiller seg i midten av denne tentative rangeringen, er *Snøsøsteren*. Døden i seg selv er ikke et språklig tabu i verbalteksten, det er heller tomrommene mellom familiemedlemmene og deres ulike behov i sorgprosessen som ikke fylles. Julian forteller om deler av sykdomshistorien og dødsfallet til Hedvig, men dette er ganske langt ute i narrativet og leseren vil ha rukket å gjøre sine fortolkninger før dette tidspunktet. Junis død frem til Julians samtale med Hedvig henger bare over historien som et taust teppe. Derfor kan leseren også oppleve at når forklaringen kommer, samsvarer ikke dette med fortolkningen de allerede har gjort. På tross av at Julians versjon av sykdomsprosessen og dødsfall kommer sent i narrativet, blir leseren likevel introdusert for et tydelig og konkret skildret forløp, spesielt når det gjelder selve dødsfallet der Lunde konkret skriver om at Juni fikk lungebetennelse. «Og hun var jo så tynn allerede. (...) Så døde hun bare. Det skulle ikke skje. Sykehuset sa at sånt ikke skjer. Mamma og pappa sa at sånt ikke skjer. Men det skjedde likevel. Juni, storesøsteren min, døde'» (Lunde, 2018, s. 111). Leseren får vite at Juni hadde lungebetennelse og lå på sykehuset, men det er likevel flere ubesvarte spørsmål i teksten. Hva mener forfatteren med at det ikke skulle skje? Hvorfor skjedde det likevel? Kan man dø av lungebetennelse når man er så ung? Her er det flere tomrom i teksten og innganger til potensielle samtaler, men døden omtales likevel kanskje konkret og avdramatisert. Veien til dødsfallet, altså sykdomsforløpet, er imidlertid noe mer preget av språklige tomrom. Det starter med at «[d]et var en slags tristhet» og fortsetter med at hun «ble tynnere og tynnere, for hun var så trist at hun ikke orket å spise» (Lunde, 2018, s. 111). Kanskje Julian som barneprotagonist selv mangler konkrete begreper eller kanskje er ordene for vanskelig å si slik at det blir tatt i bruk en form for negasjon. Uansett gir disse skildringene i verbalteksten rom for tolkning. Som nevnt tidligere, kan beskrivelser som dette også være en vei inn i samtaler om psykisk helse og hvorfor det er viktig å ta vare på den. Sett fra et slikt perspektiv er *Snøsøsteren* på et vis konkret når det gjelder hvor mye informasjon teksten uttrykker og hvor mye leseren selv aktivt må tolke. Der *Bonsai* følger hele sykdomsprosessen, får leseren i *Snøsøsteren* ta del i deler av forløpet i retrospekt.

Den boken som kan klassifiseres som et ytterpunkt når det gjelder verbaltekstens tomrom, er *Himmelen bak huset*. Her er det lite til ingen informasjon om omstendighetene rundt morens eventuelle sykdomsprosess og dødsfall. Tidsrommet mellom «[m]en så en dag ble hun syk» og «så døde hun» sies det ingenting om, og det blir opp til leseren å selv fortolke denne tiden. Der verbalteksten mangler forklaring, står symbolikken tyngre inne. De få konkrete detaljene leseren får om morens død, er egentlig pakket inn i en annen kontekst som handler om strikkingen til moren. Som tidligere nevnt, kan det virke som om strikkingen til moren deler livet til moren i to for Jon – moren som strikker og er frisk og moren som er syk og ikke strikker. Jon legger også stor vekt på de ulike tingene moren har strikket, det er nærmest som om moren *er* disse tingene, da Jon tenker når faren legger genserne, luene og vottene hun hadde strikket inn i skapet – «og siden da er det som om mamma har vært her, inni skapet» (Heivoll, 2008, s. 14). Dette gjør den røde tråden symboltung som overgangsobjekt. Sammenlignet med *Snøsøsteren* og *Bonsai* er det færre konkrete detaljer i verbalspråket og store rom for fortolkning hos leseren. Forfatteren tar kanskje større negasjoner når det gjelder å snakke om døden. Samtidig blir strikkesøyet og den røde tråden en slags konkret måte å omtale døden på i form av å være et overgangsobjekt. Bruken av overgangsobjekter gjør seg imidlertid gjeldende ikke bare i *Himmelen bak huset*, men samtlige av bøkene.

5.2. Bruken av overgangsobjekter

Dyregrov (2006) peker på behovet barn kan ha for et overgangsobjekt i en sorgprosess etter et dødsfall. Bruken av ulike, konkrete objekter kan sies å være fremtredende i samtlige av bøkene for barn og unge. De ulike barneprotagonistene holder alle fast til noe som knytter dem til den avdøde, og det ligger mye symbolsk makt i disse objektene.

Som tidligere nevnt, har planten bonsai en viktig grunn for skyldfølelsen jenten sliter med etter mormorens død. Når bonsaitreet går i bakken og ødelegges samtidig som mormoren dør på sykehjemmet, blir planten er direkte kobling til mormoren. Jenten prøver å gjemme det unna på samme måte som hun prøver å gjemme unna skyldfølelsen og sorgen, noe som

viser seg å ikke være bærekraftig i lengden. Vendepunktet kommer når jenten starter å snakke med sine foreldre om sorgen, og de gir det et forsøk å bringe planten tilbake til live. Jenten viser hvordan hun opplever at mormoren og planten har en sammenheng når hun blant annet uttaler: «'Hvis ikke det kvikner til, så kjøper vi et nytt', sa hun. Jeg ristet på hodet. Man kan ikke bare kjøpe et nytt. Man kan ikke bare kjøpe seg en ny mormor. Det går ikke» (Stranger, 2018, s. 73). Det er viktig for jenten at planten skal leve slik at mormoren på sin måte også lever videre. Dette kan også sees i sammenheng med kristen tradisjon der presten avslutter begravelsen med å si: «Av jord er du kommet, til jord skal du bli, men av jorden skal du gjenoppstå» (Stranger, 2018, s. 91). Hvis mormoren skal gjenoppstå i form av jord, er det en mulighet for at hun gjør det gjennom bonsaitreet. Mye kan tyde på at det er nettopp dette jenten håper på, da hun avslutningsvis kan felle sin første tåre etter at den første grønne spiren har vokst frem på bonsaitreet. Bonsaitreet kan dermed sies å ha en stor symbolsk makt i narrativet som et overgangsobjekt for jenten i hennes sorgprosess.

Man kan se de samme tendensene til et fysisk, konkret overgangsobjekt i *Himmelen bak huset*. Den røde tråden er fremhevet som det eneste med farge på bildene som ellers er svart/hvitt, og den røde tråden opererer som en autentisk rød tråd gjennom hele boken. Allerede på forsiden står Jon og holder den røde tråden som leder ut til skogen bak huset. Det er den røde tråden som driver historien fremover ved å lede Jon ut fra soverommet og ut i det han opplever som himmelen bak huset. Den røde tråden stammer fra en genser moren en gang har strikket, som har vært gjemt i skapet en stund sammen med resten av klærne hennes og ting som kan minne om henne. Den røde tråden er en direkte kobling mellom Jon og moren, og mellom virkeligheten og himmelen da det er denne tråden som leder Jon fra hjemmet til skogen. Avslutningsvis i narrativet befester den røde tråden sin symbolske makt når Jon fester den i dørhåndtaket på plankehytten ute i skogen og helt inn til sitt eget soverom. «Nå ligger jeg og venter. Nå ligger jeg og venter på mamma. Hun er her snart. Før jeg sovner, kjenner jeg tråden som dirrer forsiktig i vinden» (Heivoll, 2008, s. 100). Den røde tråden har blitt essensiell i Jons sorgprosess i tapet av moren. Når han holder i tråden på sin side, opplever han det som for han er en reell interaksjon med moren. Ifølge Dyregrov (2006) er det ikke uvanlig at barn i virkelige sorgprosesser også kan savne personer så sterkt at de ser dem for seg og opplever det som ekte, noe som speiler seg i litteraturen i dette tilfelle. Å se den avdøde for seg kan være en måte å søke nærhet på, og de kan virkelig

tro på det de ser. Det fysiske og konkrete og det abstrakte flettes sammen i samme forestilling for Jon. Det kan også sees i sammenheng at når Jon flytter den røde tråden ut fra huset til han og faren, og ut i skogen, kan man argumentere for at sorgen også flyttes et hakk lenger ut. Faren, og Jon spesielt, har en annen ro hjemme i huset etter at de har bygget ferdig plankehytten og festet den røde tråden, og med det moren, på et fysisk sted i skogen. Plankehytten holder samme funksjon som et gravsted og blir et sted far og sønn kan oppsøke minnet av moren, heller enn at det henger over som en vedvarende tåke i huset.

Overgangsobjektet i *Snøsøsteren* er ikke like tydelig og konkret som i de to foregående bøkene, men man kan se på funksjonen til spøkelset Hedvig som en noe mer abstrakt form for overgangsobjekt. Julian skaper seg en form for erstatningssøster for å kompensere for søsteren han har mistet, og som han ikke følte at han fikk den avslutningen han trengte med. I tittelen *Snøsøsteren* ligger det en føring om at det kan handle om en søster som ikke er helt ekte, ettersom hun beskrives med ordet 'snø' først. Snøen kan også være et symbol på noe som forsvinner, som er forbigående og ikke-permanent. Forestillingen om en snøsøster starter når Hedvig og Julian leker i snøen og lager en snøfigur, som Julian omtaler som en søster. «Mer klarte jeg plutselig ikke å si. Jeg vet ikke helt hvordan det hadde skjedd, men snøsøsteren lignet på Juni. Hun var like høy som Juni hadde vært, håret var like langt, og fasongen på haken var som på Juni» (Lunde, 2018, s. 46). Julian har ubevisst eller ikke, skapt seg noe som kan minne om Juni. Dette starter som figuren laget i snø, men glir etterhvert over til å være karakteren Hedvig. Når Julian avslutningsvis besøker graven til Hedvig, omtaler han henne som sin snøsøster: «Jeg strøk en hånd over gravsteinen og hvisket: 'Kjære, kjære snøsøster'» (Lunde, 2018, s. 188). Hedvig var også en snøsøster i form av at hun kunne minne om Juni på mange måter, og fordi hun også tilslutt måtte forsvinne. Men på veien har hun hjulpet Julian med sin sorgprosess rundt dødsfallet til hans virkelige søster Juni, og derfor kan man se snøsøsteren Hedvig som et overgangsobjekt. Til forskjell fra *Bonsai* og *Himmelen bak huset* er overgangsobjektet her noe som forsvinner i slutten av narrativet, fremfor at det blir bevart og tatt med videre slik som bonsaitreet og den røde tråden.

På tross av denne ulikheten i bruk av overgangsobjekt i den utvalgte litteraturen, finnes det flere likheter som går igjen i de tre bøkene. For det første er overgangsobjektet av såpass

stor relevans at det er tittelbærer i to av bøkene, og illustrert på forsiden i samtlige. *Bonsai* refererer til planten bonsai som er av stor betydning, i tillegg til at planten er illustrert midt i bildet. *Snøsøsteren* er en direkte referanse til Hedvig, der hun også er illustrert to ganger på forsiden. I *Himmelen bak huset* er det skogen referansepunktet i tittelen, men den røde tråden er sterkt fremhevet på bokens forside, og er den som leder ut i dette temaet. For det andre har overgangsobjektene en konstant tilstedeværelse i bøkene. I samtlige av bøkene er objektet med fra forside til siste side, noe som er med å bygge opp under deres betydning i narrativet. En kan stille spørsmål ved denne bruken av et fysisk objekt er ment for å konkretisere sorg for barn, og på den måten forsøke å gjøre noe abstrakt om til noe håndterlig. For det tredje er både bonsaitreet, den røde tråden og snøsøsteren direkte koblinger til den avdøde og kan minne om den på flere vis. For jenten i *Bonsai* er det viktig at treet skal komme tilbake til liv for at mormoren skal leve videre gjennom den, og at hun skal bli kvitt skyldfølelsen. Den røde tråden kommer fra en genser moren har strikket, og blir en link mellom Jon og moren ute i plankehytten, noe som oppleves veldig betryggende for ham. Begge versjonene av snøsøstrene har likhetstrekk til Juni, men Hedvigs hovedfunksjon er i kraft av å ha en relasjon til Julian å være det som kan minne om et søskenforhold, og dermed gi Julian den avslutningen han trenger for å komme videre i sorgprosessen. Man kan dermed si at bruken av fysiske overgangsobjekter er typisk og markant i disse tre litterære barnebøkene. Og selv om objektene i seg selv varierer mellom en plante, en rød tråd og et forestilte spøkelse, er funksjonen de innehar mye av det samme; de gir alle tre en betryggende følelse hos de ulike barneprotagonistene, og de har en stor symbolsk makt over sorgprosessen deres og over relasjonene med de andre gjenlevende familiemedlemmene. Med tanke på forskningsspørsmålet angående hvordan døden fremstilles, er disse overgangsobjektene viktige i måten døden blir omtalt i disse barnelitterære tekstene. Objektene blir en måte døden indirekte blir omtalt på.

5.3. Fremstillingen i paratekst og illustrasjoner

I analysekapittelet har de ulike paratekstene de tre bildebøkene blitt presentert hver for seg. Med utgangspunkt i Mjør (2010) og Nikolajeva & Scotts' (2013) perspektiver rundt bøkens paratekster, har forsidene på *Himmelen bak huset*, *Snøsøsteren* og *Bonsai* blitt presentert og

analysert tidligere. Nikolajeva og Scotts' definisjon av bildebokens format, tittel og omslag, forsideblad, tittelside og bakside (Nikolajeva, 2013, s. 64-74) har vært ledende for arbeidet. Gjennom analysen har det blitt presentert tre bøker med ganske ulikt format, der *Bonsai* er den klart minste boken, *Himmelen bak huset* har et annerledes og avlangt format, mens *Snøsøsteren* utpeker seg som stor og kvadratisk. Dette gjør sistnevnte til en iøynefallende bok sammenlignet med de to andre når det gjelder format. *Bonsai* og *Himmelen bak huset* er også mer nøktern i fargebruken, mens *Snøsøsteren* bruker den dramatiske rødfargen som en gjennomgående farge, noe som også bidrar til å peke seg ut. Det er imidlertid ikke ensbetydende med at *Bonsai* og *Himmelen bak huset* fremstår som spesielt like når gjelder fargebruk. *Bonsai* har en lys fremside med innslag av pastellfarger, mens *Himmelen bak huset* er av en mye mørkere valør. Pastellfargene som er brukt på fremsiden av *Bonsai* kan virke nærmest villende for temaet boken skal handle om, men kompenseres med å fremheve et ord i tittelen med rød skrift – «døden». Det lyse og lette samsvarer tilsynelatende ikke med temaets alvor. Samtidig kan man stille spørsmålet om temaet sorg og død må involvere mørke farger, eller om det da en det voksne forfatteren og illustratøren som projiserer tanken om at døden må være mørk og tung videre til barn. I så tilfelle kan *Bonsai* virke som et motstykke til denne idéen.

Som nevnt tidligere, er *Himmelen bak huset* på den andre siden av fargeskalaen. På fremsiden av denne boken er det mørket som dominerer. Bildet av Jon er kornete og sort/hvitt med hovedtyngde på det sorte. Fremsiden kan sees på som en indikasjon på både nattemørket og mørket i døden. Burke (2008) påpeker som nevnt tidligere «black will always have some melancholy in it», og melankolien står sterkt sammen med mørket på denne fremsiden. Melankolien preger bildet i den form av at Jon står vendt vekk fra leseren og ser ut mot den mørke skogen mens han holder godt rundt den røde tråden som beveger seg ut av huset og mot det mørket. Men det er ikke bare skogen som er mørk på fremsiden, det er minst like mørkt inne i huset til Jon og faren. Man kan argumentere for at det finnes to ulike typer av mørke på fremsiden, der natten utgjør den ene og sorgen utgjør den andre. Det som skiller seg ut fra dette mørket, er den røde tråden som symboliserer den avdøde moren. Foruten at rødfargen gjør at tråden fremheves som en kontrast til det sorte og hvite, er rødt forbundet med kjærlighet, og dermed er tanken om at den kommer fra moren naturlig. Det er kjærlighet som trekker Jon ut i mørket i søken og lengsel etter sin mor. Denne tanken

forsterkes av innsidepermene i boken, både foran og bak. Her er himmelen illustrert i en veldig klar rødfarge, og skogen er mindre mørk enn den er på fremsiden. Disse innsidepermene skiller seg ut fra samtlige av illustrasjonene i narrativet av flere grunner. Både fordi det på innsidepermene ikke er brukt rammer rundt, noe som gjør at bildet fortsetter ut av boken (Traavik, 2012, s. 175). Det er brukt rammer rundt alle illustrasjoner i teksten. Men kanskje aller mest fordi fargebruken her er så mye sterkere og ulik resten av boken. Den røde fargen dominerer store deler av bildet i kontrast til de andre illustrasjonene i teksten der det røde omhandler detaljer i bildet. Innsidepermene kan sees som et signal om himmelens betydning i narrativet, men også peke mot den fantastiske litteraturen *Himmelen bak huset* er en del av, som utdypes i 5.5. Kanskje aller sterkest står idéen om at moren gjennom kjærlighetsfargen rød fyller himmelen og skogen med kjærlighet, og gjør den mindre mørk og dyster enn den var.

Snøsøsteren skiller seg fra de to andre bildebøkene på flere måter. Som nevnt er formatet annerledes, det samme er fargebruken. Der *Bonsai* spiller på det lyse og lette, og *Himmelen bak huset* er på den andre siden av fargeskalaen, kan *Snøsøsteren* plasseres i mellomsjiktet mellom det lyse og det mørke ved hjelp av sterk fargebruk. Den røde fargen er gjennomgående, og detaljene er mange. Spesielt stor er kontrasten mellom *Snøsøsteren* og *Bonsai*. Den nøkterne fremtoningen til parateksten til *Bonsai* er svært ulik den detaljorienterte parateksten til *Snøsøsteren*. Detaljene på omslaget til *Snøsøsteren* bærer i stor grad preg av at det er en adventsbok, og det kan virke til å være plassert for å «sikra ein mest mogleg vellukka mottaking» (Mjør, 2010). Et aspekt av hensikten til en paratekst er å tiltrekke seg leseren, men også å antyde stemningen i innholdet (Rhedin, 1992, s. 147). Det er derfor et interessant funn hvordan tre bildebøker som omhandler samme tema kan fremstille tre så tilsynelatende ulike paratekster.

Det er imidlertid viktig å påpeke at paratekstene også har en del til felles. Blant annet er alle tre barneprotagonistene illustrert sentrert på fremsiden. På tross av *Snøsøsterens* størrelse, er det likevel Julian som er den minst synlige av protagonistene. Dette kan også ha noe å gjøre med omfanget av detaljer på de resterende fremsidene. *Snøsøsteren* er også den boken med flest sekundær- og satellittkarakterer, og derfor er det kanskje naturlig at

'oppmerksomheten' deles. I *Himmelen bak huset* og *Bonsai* en av veldig få karakterer, og det er også tydeligere at det er Jon og jenten som er protagonist.

En annen merkverdig likhet er rødfargen som virker til å gå igjen uavhengig av illustratørens fargevalg for resten av fremsiden. *Snøsøsteren* er i stor grad rød over hele fremsiden. Enda mer interessant er det at illustratørene på både *Himmelen bak huset* og *Bonsai* har valgt å bruke rødt for å fremheve detaljer på illustrasjonene der. Fremsiden på disse to bøkene har også et ganske likt utsnitt med en helrød marg på venstre side av fremsiden. Bruken av det ellers lyse og sorte fargetoningen gjør det røde mer effektivt, og illustratørene anvender den røde fargen til å fremheve detaljer som den røde tråden og 'Bonsai' og 'døden' i tittelen. Det er altså flere aspekter som både skiller og forener de ulike paratekstene. De inneholder alle viktige elementer som står på terskelen til innholdet og gir frempek til narrativet, som protagonisten og overgangsobjekter, og at det antyder stemningen videre i boken. Likevel er det ulikhetene som er størst når det kommer til bøkens paratekster. Paratekstene portretterer død på tre ulike måter av hva gjelder fargevalg, detaljer og format.

Når det kommer til de ulike bildebøkens illustrasjoner, er det mye fra paratekstene som gjør seg gjeldende. Bøkene har det til felles at parateksten og illustrasjonene bruker mange av de samme virkemidlene, og fremsiden samsvarer med resten av illustrasjonene. I det ligger det at stil og fremstilling blir bevart gjennom hele boken. Kanskje aller sterkest står denne tendensen i *Himmelen bak huset*, der blant annet fargebruken er svært gjentagende. *Snøsøsteren* og *Bonsai* har også sine typiske kjennetrekke gjennom den sterke rødfargen og de duse pastelltonene, men kan variere fargenyansene og fremtoning i de ulike illustrasjonene i større grad. Begge bøkene har eksempelvis innslag av illustrasjoner som er helt mørke, i samme fargenyans som *Himmelen bak huset* er laget av. De mørke illustrasjonene har en tendens til å følge de delene av verbalteksten som kan oppfattes som de mest triste og såre, som ofte omhandler død og sorg i sin mest eksplisitte grad. Det er med det belegg for å si at samspillet mellom verbaltekst og illustrasjon ofte utspiller seg i mørke fargetoner når verbalteksten taler helt konkret om død og sorg. Dette går igjen hos alle tre bildebøkene. Den totale fremstillingen ser derimot annerledes ut når man ser på illustrasjonens helhet. *Bonsai* viser hvordan illustrasjonens fremstilling av død kan være relativt lys og dus, og utfordrer den helmørke fremstillingen som for eksempel *Himmelen*

bak huset viser. Disse kan igjen ses som en kontrast til fargespekteret som er illustrert i *Snøsøsteren*. I tillegg er *Snøsøsteren* preget av et helt annet detaljnivå i illustrasjonene, men som nevnt tidligere betyr ikke det nødvendigvis at fortolkningsmulighetene til leseren blir større.

5.4. Møtet med ulike familier i ulike sorgprosesser

I de tre ulike barnebøkene finner man de ulike familier som alle gjennomgår en sorgprosess på ulike måter. Med utgangspunkt i hva Traavik (2012) og Kiil (2011) skriver om farsrollen, kan man skildre tre relasjoner mellom barneprotagonist og fedre, og foreldre, som i hovedsak er ganske ulike.

Bonsai kan sies å være et motstykke til Traaviks (2012, s. 55) påstand om at mennene i bildebøkene utviser en manglende omsorgsrolle og mer eller mindre frodig selvutfoldelse, sett i sammenligning med mødrenes ansvarlighet og hvordan det speiler det rådende kjønnsrollemønsteret i familien. I familien som skildres i denne boken er det derimot faren som fremstår som den ansvarlige av mor og far gjennom å være en fast samtalepartner, oppfølgende og støttende ovenfor datteren. Farsfiguren i denne barneboken ser ut til å etterleve utopien med det likestilte familielivet, noe som ikke samsvarer med karikeringen og «humoristisk latterliggjøring av farsrollen i bildeboka» som Traavik (2012, s. 54) beskriver som ledende for fedre og farsrollen. Faren i *Bonsai* uttrykker flere ganger en kjærlig og omsorgsfull side, som kanskje først og fremst er assosiert med det feminine, som: «Pappa strøk tårene vekk fra kinnene mine» (Stranger, 2018, s. 68), og: «Pappa snudde seg mot meg med tårer i øynene. Han hvisket meg inn i øret, og spurte om det gikk bra» (s. 88). Det er faren som beskrives med den konstante omsorgen. Det er likevel viktig å poengtere at mor ikke blir fremstilt som kald eller distansert, det er heller fraværet av at mor innehar den posisjonen som er verdt å merke seg. Jenta sammenligner foreldrenes væremåte på et tidspunkt i boken, og det er for å skape kontrast mellom dem. «Jeg har bare sett mamma gråte noen få ganger, mens pappa gråter bare noen er flinke på *Norske Talenter*. Han sier det ikke er så farlig å gråte, og ikke farlig å ha følelser» (Stranger, 2018, s. 80). Disse tankene fra jenta er kanskje det tydeligste sitatet for kjønnsrollemønsteret innad i familien deres, da

dette er eneste tidspunkt jenten setter opp moren og faren mot hverandre og sammenligner dem. Moren får klassiske maskuline karakteristikk, og da blir farens lettrørte, myke side enda tydeligere. Dette er imidlertid i tråd med hva Traavik spår om en fremtid med en rausere skildring av både fedre og mødre, og at spesielt fedrenes fravær i bildebøkene «speiler en historisk situasjon som sakte, men sikkert er i ferd med å endre seg» (2012, s. 68).

I *Snøsøsteren* er foreldrene i større grad beskrevet som en unison enhet, og det er lite kjønnsrelaterte forskjeller som skildres. Foreldrene har tilsynelatende en helt lik reaksjon på sorgen, og det blir derfor vanskelig å skille dem fra hverandre i morsrollen og farsrollen.

Det var som om det satt kopier av dem der. To kopier som ikke helt visste hvordan mamma og pappa pleide å være. At pappa alltid ville planlegge hva vi skulle finne på (...) og at han gledet seg sånn at han kunne gjøre små hopp på stolen. Eller at mamma (...) lo så høyt at jeg nesten ble flau, mens pappa sa at han elsket den latteren, og at det var den han hadde falt for. Men nå var de ikke sånn lenger. De var ikke seg selv, de bare lignet. (Lunde, 2018, s. 40).

Julian beskriver far med sine individuelle kvaliteter forut for sorgen, og tilsvarende med mors karakteristikk. Men vendepunktet skjer når Juni dør, og i sorgprosessen siden det har de smeltet sammen fra far som en person og mor som en annen, til en konstant de-form der foreldrene nå opptrer som én. Dette kan også ha en sammenheng med hva Nikolajeva (2003) poengterer om sekundærkarakterer, og at det er relasjonen mellom protagonisten Julian og Hedvig som står i fokus, og at det derfor ikke vies plass til å skildre foreldrene hver for seg. Også avslutningsvis, når familien står sammen på gravplassen til Juni og familien tar viktige skritt i sorgprosessen, er det unisone i fokus: «Så reiste vi oss og stilte oss rundt graven. Augusta og jeg i midten, mamma og pappa på hver sin side. De strakte ut én hånd mot gravsteinen, og én hånd mot oss. Så holdt vi i hverandre alle fem» (Lunde, 2018, s. 188-190). Her det imidlertid familien som enhet som står i fokus, noe som skiller *Snøsøsteren* fra den andre litteraturen. Der det i *Himmelen bak huset* og *Bonsai* er relevant å trekke ut relasjonen mellom barneprotagonist og foreldre, eventuelt bare far, er det i *Snøsøsteren* eneste teksten med en søskenrelasjon og en familierelasjon med foreldre og flere barn.

I *Himmelen bak huset* er det relasjonen mellom far og sønn som står sentralt. De går begge gjennom en sorgprosess, men har noe ulik mestringsstil i sorgen. Der Jon er søkende etter samtale om moren og objekter knyttet til henne, er faren mer passiv og kan minne om foreldrene til Julian i *Snøsøsteren*. Det kan virke som om han aller helst vil tie sorgen i hjel, men blir hindret i denne strategien av Jon. Likevel er han ikke fremstilt så distansert som foreldrene til Julian. Faren til Jon blir med inn i sønnens forestillingsverden og bruker oppmuntrende den røde tråden som et overgangsobjekt for Jon. Men når det gjelder åpen samtale om moren, er han mer taus. Samme gjelder for alt strikkesøyet han har gjemt i skapet og helst ikke vil at noen skal røre. Faren i *Himmelen bak huset* kan sees på som mer distansert enn faren i *Bonsai*, men nærmere og varmere enn faren i *Snøsøsteren*. Også mødrene i henholdsvis *Snøsøsteren* og *Bonsai* er fremstilt ulikt, der ingen av dem er portrettert som spesielt varme eller nære i starten. Moren til Julian går imidlertid gjennom et vendepunkt og utvikling gjennom boken, og er avslutningsvis åpen og varm. Moren til jenta i *Bonsai* er aldri så distansert som moren i *Snøsøsteren*, men heller aldri så varm som moren i *Snøsøsteren* er mot slutten. Hun beveger seg mer innenfor ytterpunktene og er stabil over tid. Det skal også tas høyde for at moren i *Bonsai* mister sin egen mor i plottet, og at dette kan påvirke atferden hennes. Sett utfra det totale bildet, gjenspeiler de litterære karakterene empiri fra virkeligheten når det gjelder forskjell på atferd i traume og sorg og representerer ulikheter fra virkeligheten. Også dette er et argument for å eksponere barn for ulik litteratur om temaet, ingen sorgreaksjon er lik i virkeligheten eller i litteraturen.

5.5. «Mamma er i himmelen, sier han»: døden i himmelen i møte med barnelitteraturen

Nina Christensen, leder av Senter for barns litteratur og medier ved Aarhus Universitet, påpeker i et intervju at det religiøse bakteppet i barnelitteraturen er mindre i dag enn det historisk sett har vært, og at det kan være en forklaring på hvorfor døden tematiseres så mye i litteraturen i dag. «For vi trenger en annen ramme eller en annen måte å snakke om døden på enn den religiøse, som sier at hvis du oppfører deg slik og slik, så vil du få et godt

liv etter døden» (Molin, 2017). Likevel kan man fortsatt se spor i barnelitteraturen etter religiøse aspekt som livet i himmelen etter døden.

Himmelen i kristen tradisjon er det stedet som inneholder både død, mørke og lys. Begrepet himmel er også brukt i disse bøkene, og særlig markant er det i Gaute Heivolls *Himmelen bak huset*. Allerede i tittelen etableres forestillingen om at himmelen er et viktig sted i plottet. Tittelen virker tilsynelatende enkel ved bokens opptakt, men midtveis i boken får den en dobbel betydning når Jon opplever å ha en del av himmelen i skogen bak huset. Denne skogen bak huset kan med det sees på som en egen himmel, og ikke nødvendigvis en del av den store himmelen. «Jeg visste ikke at det var dette som var himmelen, sier jeg til mamma. Jeg trodde himmelen lå oppe i skyene. Mens dette, dette er jo bare skogen bak huset vårt, og plankehytta som pappa og jeg har bygget» (Heivoll, 2008, s. 76). Jon føler at det finnes et fysisk sted inne i plankehytta som er himmelen. Man kan beskrive Jon og farens reise til himmelen som fantastisk reise. Når man skal skrive om vanskelige temaer for barn, kan slik fantastisk litteratur og bruken av en sekundær verden være hensiktsmessig, hevder Göte Klingberg i sin bok *De fremmede verdener i børne- og ungdomslitteratur* (1976). Han mener at dersom en forfatter vil skrive om tabubelagte emner, kan magiske innslag være et godt medium fordi det da skapes en avstand til temaet (Klingberg, 1976, s. 115). Magien kan bidra til at barnet føler seg mer som en tilskuer enn en deltaker ettersom den bidrar til en avstandseffekt fordi handlingen blir fjernere i tid og rom. Ifølge Klingberg (1976, s. 115-116) vil det da være lettere for barnet å forholde seg til vanskelige temaer som døden. Dette stedet inne i plankehytten er beskrevet som et idyllisk sted, der det er lys og varme, faren smiler og ler, og moren har endelig et ansikt igjen og er «den vakreste jeg har sett» (Heivoll, 2008, s. 58). Himmelen blir et symbol på et harmonisk paradys som er problemfritt og tilnærmet perfekt. Jons bekymringer, spesielt knyttet til foreldrene, om faren som er preget av sorg og moren som han ikke kan se tydelig for seg lenger, har blitt fikset i denne himmelen og Jon kan nesten ikke tro det han ser. «Og så skjønner jeg det: Jeg er i himmelen. Nei, ikke bare jeg, både mamma og pappa og jeg er i himmelen. Den røde tråden fra genseren har ført meg hit» (Heivoll, 2008, s. 64). Sett i lys av Klingberg (1976) kan man tenke at Jons rasjonalisering av det han ser knyttes opp til det som må være himmelen for at det skal kunne være sant. Himmelen opererer som det fantastiske bindeleddet mellom Jon og sorgen som kan være vanskelig å håndtere.

I *Bonsai* blir himmelen presentert på en mer undrende måte. Språket er typisk for denne boken, da temaet først blir presentert i store og retoriske spørsmål, før forfatteren kommer med en slags forklaring som er dekkende for spørsmål som ikke har et svar.

Hvordan ser det ut i himmelen? Er man like gammel som da man døde? Hva med de som har fått sprengt vekk beina sine? Er det rullestoler i himmelen? Og hva skjer med dyrene? Kommer de også til himmelen? Insektene? Fiskene? Hvor mye plass er det i himmelen? Blir det aldri fullt? Ingen vet om himmelen finnes, for ingen som er døde, kan fortelle om den, og ingen som er levende, har vært der. (Stranger, 2018, s. 44).

Stranger skriver ingenting om religion eller gudetro her, men den påfølgende setningen indikerer ulike livssyn: «Andre tror det ikke skjer noe som helst, og at døden er som å trekke ut stikkontakten til en TV. Da er det bare svart. Ingenting» (Stranger, 2018, s. 46). Bruken av *andre* peker på en «vi og de andre»-holdning der viet tror på himmelen og livet etterpå. Dale (2015, s. 14) påpeker at bildebøkene ofte inneholder fantastisk, fabulering og religiøse aspekt som går hånd i hånd: «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».

Uavhengig av forfatterens intensjon, viser det til barneleseren at ulike mennesker har ulikt syn på hva som skjer etter døden, og forklarer dette indirekte med religion og livssyn, uten at det blir nevnt eksplisitt. Senere i boken, når forfatteren skal forklare hva døden er, blir det brukt en forklaring som kan virke sekularisert: «Det er dette som er døden. At verden forsvinner» (Stranger, 2018, s. 97). Utsagnet kan også sees i sammenheng med at det blir brukt som en forklaring på at de som er døde ikke kan følge med på verden som før: «Den som er død kan ikke se alle menneskene som går på fortauet, og som snakker i telefonene sine, bærer poser eller triller på barnevogner» (s. 97). Det gir uansett lite tolkningsrom for troen på et etterliv, og kan gi inntrykk av å være dempende og forklarende ovenfor barneleseren. Man kan også finne en referanse til dødsriket i *Bonsai*, som også har noe av det samme ufarliggjørende språket ovenfor døden. «De andre barna ville leke begravelse i rommet ved siden av, og jeg fikk være den døde (...) Da kom pappa inn og sa at vi skulle dra, så jeg måtte stå opp fra dødsriket og skifte til støvletter» (Stranger, 2018, s. 103). Både det at jenten sier at hun *fikk* være den døde, som et privilegium i leken, men også det at jenten

uttaler at hun måtte stå opp fra dødsriket for å skifte til støvletter, blander noe helt fremmed med noe veldig hverdagslig og kan med det bidra til å ufarliggjøre begreper knyttet til død og sorg.

I *Snøsøsteren* finnes det et religiøst bakteppe ettersom plottet er vevd sammen med julehøytiden. Likevel er det den moderne og sekulariserte julefeiringen som preger fremstillingen av hva gjelder tradisjoner, pynt og feiring. Tar man utgangspunkt i Klingberg (1976) om fantastisk litteratur som ved *Himmelen bak huset*, kan man også se bruken av det fantastiske og magiske som et virkemiddel for å skape en avstandseffekt til død og sorg. Gjennom bruken av karakteren Hedvig, som egentlig er et spøkelse fra 50 år tilbake i tid, blandes det magiske og den virkeligheten Julian og resten av familien lever i. I narrativet finnes det spor av Hedvig i Julians verden gjennom huset hun pleide å bo i, gravsteinen hennes, og ikke minst hennes bror, Henrik. Men hennes tilstedeværelse og vennskap med Julian er også en substitutt for Juni som er død. På et vis er Hedvig en representant for livet etter døden, og i lys av det kan *Snøsøsteren* sies å belyse et annet syn på hva som skjer etter døden enn for eksempel i *Bonsai* der leseren blir fortalt at «etter døden er alt svart». Hedvig kan fremstå som en beskyttende engel eller hjelper som står klar i etterlivet til å være en problemløser for de etterlatte i «det virkelige livet». På en annen side kan det fantastiske og overnaturlige med Hedvig vært ment som en trøst for leseren for å forholde seg til døden. Det overnaturlige skaper en viss distanse til det vonde og mørke gjennom å at det blir begrenset hvor realistisk fremstillingen er fordi Hedvig ikke er virkelig i Julians verden. Likevel er det viktig å påpeke at denne overnaturlige funksjonen karakteren Hedvig har, ikke vises før mot slutten av boken, og at hun derfor blir analysert som en vanlig karakter frem til det vendepunktet.

I motsetning til *Himmelen bak huset* og *Bonsai*, blir det ikke i *Snøsøsteren* reflektert rundt himmelbegrepet i samme grad. Tilnærmingen til *Himmelen bak huset* og *Bonsai* rundt himmelen og livet etter døden er dog noe ulik. *Himmelen bak huset* bruker himmelen som metafor på et konkret sted som opptrer fantastisk i Jons drøm. En av grunnene til at himmelen bak huset kan brukes som fantastisk litteratur, er fordi moren til Jon kommer tilbake i det «virkelige livet» der Jon og faren befinner seg på dette stedet. På samme måte

som i *Snøsøsteren*, finnes det her rom for at avdøde kan komme tilbake fra de døde, hvilket har en trøstende funksjon på både protagonist og leser. Et noe overnaturlig besøk fra andre siden, Hedvig og moren til Jon i dette tilfelle, blir anvendt som en sterk bidragsyter til å hjelpe protagonisten gjennom sorgprosessen etter tapet av dem. I lys av Klingberg er kanskje fantastisk litteratur en løsning. I *Bonsai* er tilnærmingen til himmelen mindre fantastisk og mer filosoferende. Jenten reflekterer rundt himmelen og hva som finnes der, men narrativet er mer opptatt av å fremme det realistiske og opplyse leseren. På en måte kan man si at der *Himmelen bak huset* og *Snøsøsteren* trøster leseren med det fantastiske, forsøker *Bonsai* å gjøre det samme med det informative. Realismen preger historien, og leseren skal kunne kjenne seg mest mulig igjen i jenten. Det undrende rundt himmelen bidrar mer til å bryte ned det mystiske rundt det, spesielt når forfatteren påpeker at ingen egentlig vet om himmelen finnes «for ingen som er døde, kan fortelle om den, og ingen som er levende, har vært der» (Stranger, 2018, s. 44). Med det sier også Stranger at det ikke er mulig å snakke med de døde, noe som står i kontrast til de to foregående bøkene der kommunikasjon med de avdøde er en viktig del av det mer eller mindre fantastiske plottet. Tendensen er den samme som også Dale (s. 14-15) fant i 2015: «[m]oderne bildebøker for barn og unge tar for seg eksistensielle spørsmål med ei openheit og undring som ikkje gjev eintydige svar». Dette kan sees i samsvar med Birkeland et al. (2018b, s. 525) som påpeker at tiden for de enkle løsningene ser ut til å være forbi; «den opne slutten har langt på veg erstatta den lykkelege slutten» Det har blitt vist tidligere til et mantra om å avslutt boken med et visst håp i barnelitteraturen. Dette håpet er også tilstede i den åpne slutten, men krever muligens større tekstkompetanse og fortolkning hos leseren.

5.6. Et didaktisk perspektiv - bøkens potensiale til samtale

Et av forskningsspørsmålene omhandler potensialet skjønnlitteratur har til å være et verktøy inn i samtaler med barn og unge om liv og død. Det ville vært naturlig formulere dette som *vanskelige* samtaler om liv og død, men i den ordleggingen ligger det også en føring fra voksenperspektivet mot elevene om at dette er temaer som *skal* være vanskelig å snakke om. Barn kan møte døden med et mer åpent sinn enn voksne og det er derfor viktig at samtalene ikke styres av en tilnærming som tilsier at døden er vanskelig å snakke om.

Det er likevel et tema barn så vel som voksne kan møte med svært ulike erfaringer og tilnærminger. Derfor kan det være fint å møtes i litteraturen. Ifølge Ommundsen kan bildebøker «styrke elevenes identitet og utvikle elevenes empati og forståelse for andres situasjon» og «hjelp leseren å forstå både seg selv og andre bedre» (2018, s. 168), i tillegg til å utvide språkferdighetene, øke lesemotivasjonen og bidra til positive leseopplevelser. Det er derfor grunn til å anta at barnebøkene *Himmelen bak huset*, *Snøsøsteren* og *Bonsai* kan virke perspektivutvidende for barn med ulike erfaringer samtidig som de bidrar med sine litterære kvaliteter.

Det er likevel ulike aspekter å dra frem med de ulike bøkene. Dyregrov (2020, s. 31) trekker frem både *Snøsøsteren* og *Bonsai – En liten bok om døden* som anbefalt lesning til barn for å snakke om døden. Utgangspunktet i disse to bøkene er dog noe ulik i plott og formidlingsmåte. Det viser imidlertid kanskje et viktig poeng, som også gjelder *Himmelen bak huset*, at variert litteratur ikke nødvendigvis er dårlig litteratur. Når det gjelder *Bonsai* har den tilsynelatende et mandat om å være opplysende og åpne for samtaler. Med variasjonen mellom det informative og undrende, der illustrasjonene også gir rom for undring uten å projisere mørket i sammenheng med døden, viser det til en barneprotagonist som er realistisk og lett å kjenne seg igjen i for de barna med erfaring rundt samme situasjon. For barn som møter denne situasjonen med en bestemor som er syk for første gang i *Bonsai*, er nok plottet trist og vondt, men ikke avskrekkende. Stranger bruker språket til å også sette alderdom i et positivt fortegn, som for eksempel når jenten tenker: «En gang skal jeg også bli gammel. Da skal jeg også ligge på et sykehjem og glemme navnene på barnebarna mine og spise kake og ha myke hender» (Stranger, 2018, s. 100). Demens blir omtalt som 'å glemme navnet på barnebarn', men i samme setning som å spise kake og ha myke hender og har med det den samme avdramatiserende effekten som man har sett ved tidligere eksempler. Det er også et viktig poeng at det er en besteforelder som dør, og det «rokker ikke like mye med grunnlaget» (Dyregrov, 2006, s. 51) som det å miste for eksempel et søsken eller en mor. Dette er med på å gjøre *Bonsai* til en lite farlig bildebok når det gjelder et barns møte med døden. Likevel må det tas høyde for at den handler om tap av en bestemor som kan gjøre sterkt inntrykk på barn. Derfor er det viktig å gi barna mulighet til å snakke om sine undringen og refleksjoner i møte med denne boken.

Snøsøsteren og *Himmelen bak huset* har kanskje flere elementer å være seg sitt ansvar bevisst sett fra et didaktisk perspektiv. Som nevnt tidligere, er det forskjell på sorg og traume, og med tanke på karakterene som dør i disse narrative kan plottet i seg selv være sensitivt for enkeltelever. Elevene trenger heller ikke å ha opplevd dødsfall i nær familie for at tanken om at *hvis* det skulle skje, kan være vond og vanskelig. Derfor er det også viktig å snakke om hvor sjeldent dette skjer, men at de som mister noen får masse hjelp til det de trenger. Det er også en inngangsport når det gjelder å utvikle empati og forståelse for andre, og elevene har kanskje lettere for å sette seg inn i hvordan det ville vært å være vennen til Julian eller Jon og dermed fremme en medmenneskelighet. *Snøsøsteren* og *Himmelen bak huset* kan ikke fremme det samme opplysende mandatet som *Bonsai*, og plottene har i seg selv en noe mørkere undertone, men de er likevel bøker som er perspektivutvidende og inngang til viktige samtaler. Barnebøker er på samme måte som voksenbøker litteratur for litteraturens skyld, og har sin kraft i å være et litterært verk. Bildeboken som medium har muligheten til å uttrykke et tema gjennom to ulike modaliteter, og dette gjør også mulighetene for fremstilling større. De tre bøkene kan uansett fremme det samme budskapet; det er ingenting som er farlig å snakke om, og samtaler om det vanskelige er nødvendig for å håndtere en sorgprosess. Denne tanken om dialogisk samspill og å sette ord på følelser står sterkt i samtlige av bøkene, og dermed har både *Himmelen bak huset*, *Snøsøsteren* og *Bonsai* tross i sine ulike særtrekk og fremstillingsmåter alle et potensiale for å være et verktøy inn i samtaler med barn og unge om liv og død.

6. Avsluttende kommentar

Formålet med denne oppgaven har vært å belyse problemstillingen som omhandler hvordan døden blir formidlet i et utvalg moderne barnebøker. For å kunne besvare denne overordnede problemstillingen, har den blitt konkretisert gjennom følgende forskningsspørsmål:

1. Hvordan fremstilles døden i verbalteksten og illustrasjonene i de skjønnlitterære barnebøkene?
2. På hvilken måte fremstilles sorgprosessen og relasjoner mellom de gjenlevende i de ulike barnebøkene, og på hvilken måte varierer de?
3. Hvilke potensiale har skjønnlitteraturen til å være et verktøy inn i samtaler med barn og unge om liv og død?

Arbeidet har tatt utgangspunkt i en litterær analyse av tre ulike bildebøker for barn og unge. De ulike bøkene *Himmelen bak huset*, *Snøsøsteren* og *Bonsai* har utgjort primærlitteraturen og vært grunnstammen for analysen og oppgaven som helhet i tillegg det de teoretiske perspektivene bøkene har blitt analysert i lys av. Når det gjelder det første forskningsspørsmålet, har primærlitteraturen vist at formidlingen av døden som tema i de skjønnlitterære barnebøkene kan opptre svært ulikt i stemning og uttryksmåte. Dette kan begrunnes med ulikhetene som kan vises til i både verbaltekst og illustrasjoner.

Illustrasjonene varierer mellom det helt lyse til det helt mørke, og portrettingen av døden i illustrasjonene reflekteres deretter. Bøkene har vist at skildringen av det samme temaet ikke er forbeholdt det mørke og vonde, og at døden som tema ikke låser forfattere og illustratører til en bestemt og ensrettet formidlingsmåte. Det har blitt vist til at alle tre bøkene til en viss grad bruket mørket for å snakke om død, men bruken varierer sterkt. Også i verbalteksten er ulikhetene store, der det flere steder finnes både negasjoner og tomrom i teksten når døden skal skildres. Det informative som også er i finne i verbalteksten er en annen tilnærming. Verbalteksten og illustrasjonene kan derfor fremstille samme tematikk ulikt. Døden er en konsekvens av det å leve, og samtlige av barneprotagonistene må håndtere de ulike sorgprosessene og relasjonene innad i sine familier på ulikt vis. Fremstillingen av familiekonstruksjonene har vist seg å være svært varierende i sorgprosessen og i relasjoner, både når det gjelder kjønnsroller og mestringsstil i

sorgprosessen. Den varierte fremstillingen av døden fremmer også den mangfoldige virkeligheten.

Samtidig har bøkene også vist hvor grunnleggende human og sår død og sorg kan være uavhengig av kjønn, alder, tilhørighet og familiekonstruksjoner. Bøkene har også det til felles å bruke overgangsobjekter og himmelen som måter å snakke om døden på. Bruken av overgangsobjekter har den funksjonen å konkretisere døden, mens bruken av himmelen kan sees på som en motsetning da den gjør døden til noe mer abstrakt. Bruken av overgangsobjekter og himmelen har derfor hver sin funksjon i fremstillingen av døden for barn. En annen ting bøkene har til felles, er at uavhengig om det gjelder dødsfall av en forelder, søsken eller bestemor er sorgen i seg selv stort sett innledningsvis preget av de samme emosjonene. Over tid kan det imidlertid vise seg å være forskjell på sorg og traume, noe litteraturen også gjenspeiler. Barneprotagonistene i *Himmelen bak huset* og *Snøsøsteren* bærer i større grad preg av en langvarig sorgprosess og traume, enn protagonisten i *Bonsai*. I *Bonsai* følges leseren gjennom et sykdomsforløp og dødsfall, der åpen samtale står sentralt som et virkemiddel for å håndtere sorgen. Åpen samtale og dialog står sterkt som verktøy og løsning for sorghåndtering i samtlige av bøkene der sorgen innledningsvis prøves å ties ihjel. Dette viser seg imidlertid ikke å være en bærekraftig måte å håndtere død og sorg på, og samtlige av barneprotagonistene lærer at å samtale om vanskelige og vonde følelser hjelper. Dette er også er argument inn i forskningsspørsmålet angående potensialet bøkene har inn i samtale med barn og unge. Man kan med det se hvordan blir døden formidlet i dette utvalget med moderne barnebøker. Bøkene tar utgangspunkt i samme følelse av sorg og kjærlighet ovenfor den avdøde, men bekler dette på ulike måter gjennom skildringen av relasjoner og sorgprosesser og tematisering i verbaltekst og illustrasjoner. Felles for dem er hvordan de kan åpne opp for samtaler med barn og unge om liv og død.

6.1. Veien videre

Etter å ha sett på de ulike bøkens potensiale til samtale med barn og unge om døden, er det interessant å løfte blikket fremover og se videre på hva som ligger bak dette. Denne oppgaven har etablert at det finnes et potensiale til å anvende disse bøkene som et verktøy gjennom ulike litterære kvaliteter. Parallelt med at bøkens fremstilling er noe ulik, er også

bøkernes litterære virkemidler ulike. *Snøsøsteren* har for eksempel et format som tilsikter å være en adventskalender, der boken blander jul og sorg og forsterker med det bokens patos ut mot leseren. *Bonsai* kan ses på som en motsetning fordi den fremmer det nøkterne og informative, men blander dette med undring og refleksjon. *Himmelen bak huset* er noe mer abstrakt og åpner muligens for flest fortolkningsmuligheter ovenfor leseren. Likevel har de alle sine litterære styrker inn mot samtaler med barn og unge. Ikke minst også fordi litteraturen i seg selv er perspektivutvidende, og ved å vise gjennom litteraturen at alle temaer er oppe for samtale, kan man vise dette i virkeligheten også.

Derfor kunne det vært interessant som videre forskning å ta tekstene med seg inn i litterære samtaler, bruke funnene fra denne litterære analysen og utforske potensialet ved det i feltet. Ved å gjennomføre litterære samtaler, og med det ta litteraturen ut i samtaler med barn i reell bruk, vil man få opp empiri på hvordan potensialet fungerer i praksis. En annen mulighet er å bruke samme teoretiske utgangspunkt som jeg har gjort, og anvende andre skjønnlitterære bøker for barn. Gjennom å gjøre dette vil man kunne si noe mer om potensialet til flere enn de tre eksempelanlysene som er gjennomført her og dermed ha belegg for å ha et større og bedre bilde om hvordan bildebøker for barn fremstiller døden. Uavhengig av metode, er veien videre åpen for videre forskning.

Litteraturliste

Primærlitteratur:

- Heivoll, G. & Lauvdahl, Ø. (2008). *Himmelen bak huset*. Oslo: Cappelen Damm.
- Lunde, M. & Aisato, L. (2018). *Snøsøsteren. En julefortelling*. Oslo: Kagge Forlag.
- Stranger, S. & Hodnefjeld, H. (2018). *Bonsai – en liten bok om døden*. Oslo: Magikon Forlag og Kirkens Bymisjon.

Sekundærlitteratur:

- Andersen, P. T., Mose, G. & Norheim, T. (Red.). (2012). *Litterær analyse. En innføring*. Oslo: Pax Forlag.
- Andersen, P. T. (2016). *Story and Emotion. A Study in Affective Narratology*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellinger: innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aasmundtveit, A. K. & Kramer, H. (2006). *Gule roser til pappa*. Oslo: IKO-forlaget.
- Beckett, L. S. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. New York: Routledge.
- Belsvik, R. & Stai, K. (2008). *Tjuven*. Oslo: Cappelen Damm.
- Birkeland, T., Mjør, I. & Teigland, A.S. (2018a). *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* (4. utg.) Oslo: Cappelen Damm.
- Birkeland, T., Risa, G. & Vold, K. B. (2018b). *Norsk barnelitteraturhistorie* (3. utg.). Oslo: Samlaget.
- Bjørlo, B. W. & Goga, N. (2020). Bildebokanalyse. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: Metodeboka 1* (s. 62-79). Universitetsforlaget: Oslo.
- Brøske, I. H. (2012). *Ungdomslitteratur? En undersøkelse av to romaner for ungdom med særlig vekt på tematikk og tolkningsrom* (Masteroppgave). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Bugge, K. E. & Røkholt, E. G. (2009). *Barn og ungdom som sørger. Faglig støtte til barn og ungdom som opplever alvorlig sykdom eller død i nær familie*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Burke, E. (2008). *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London: Routledge.
- Cunningham, H. (2016). Re-Inventing Childhood. The Open-Learn University
https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/re-inventing-childhood?fbclid=IwAR1-8icyiai_dHlwSIQYFubeOeehpey3ekkkQFMFJrtdFzYdPmuawcXu3K5Y.
- Dahle, G. & Nyhus, K.D. (2013). *Krigen*. Oslo: Cappelen Damm.
- Dahle, G. & Nyhus, S. (2004). *Sinna mann*. Oslo: Cappelen Damm.
- Dahle, G. & Nyhus, S. (2016). *Blekkspruten*. Oslo: Cappelen Damm.
- Dale, T. (2015). *Spennings mellom humor og alvor i møte med døden. Ei nærlesing av tre bildebøker for barn*. (Masteroppgave). Høgskulen i Bergen.
- Djuve, M. T. (2013, 9. desember). Er ungdomslitteraturen for dystre? *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/er-ungdomslitteraturen-for-dyster/61872543>
- Dyregrov, A. (2003). Familien etter dødsfall – forståelse og bistand. I T. Berge, E. D. Axelsen, G. H. Nielsen, I. H. Nordhus & R. Ommundsen (Red.), *Samtaler som forandrer. Psykologisk teori i praksis* (s. 98-119). Bergen: Fagbokforlaget.
- Dyregrov, A. (2006). *Sorg hos barn. En håndbok for voksne* (2. utg.) Bergen: Fagbokforlaget.
- Dyregrov, A. (2010). *Å ta avskjed. Ritualer som hjelper barn gjennom sorg*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Dyregrov, A. & Dyregrov, K. (2017). *Mestring av sorg. Håndbok for etterlatte og hjelpere*. Bergen: Vigmostad & Bjørke.
- Dyregrov, A. (2020). *Hva skjer når vi dør? Å snakke med barn om døden* (2. utg.). Oslo: Pedlex.
- Espelund, A. J. & Grimen, B. (2015, 4. februar). Ungdomsbøker handler om mord, selvmord og død. NRK. Hentet fra <https://www.nrk.no/rogaland/mange-dystre-ungdomsboker-1.12187834>
- Freud, S. (1957). Mourning and Melancholia. I Standard Edition (vol. 14).
https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gubar, M. (2011). On Not Defining Children's Literature. *PMLA*, 25, s. 209-216
<https://www.jstor.org/stable/41414094>.
- Goga, N. (2011). Det sublime og det skjønne som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 34(1), s. 88-100.
 DOI:10.3402/blft.v2i0.5833.
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, (3/4), 163-168.
- Hole, S. (2014). *Annas himmel*. Oslo: Cappelen Damm.
- Iser, W. (1975). «Tekstens apellstruktur». I Olsen, M. & Kelstrup, G. (red.). *Værk og leser. En antologi om receptionsforskningen* (1981). Holstebro: Borgens Forlag.
- Kaldhol, M. & Øyen, W. (1986). *Farvel, Rune*. Oslo: Samlaget.
- 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.
- Kallestad, Å. B. H. & Røskeland, M. (2020). Skjønnlitterær analyse som metode. I Aa, L. I. & Neteland, R. (Red.), *Master i norsk: Metodeboka 1* (s. 44-61). Universitetsforlaget: Oslo.
- Kiil, H. (2011). «Stakkars pappa» - hva kan far-barn-relasjonen si oss om barnerollen? *Barnelitterært Forskningstidsskrift*, 2(1), s. (ukjent),
<https://doi.org/10.3402/blft.v2i0.5837>.
- Klingberg, G. (1976). *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Landfald, I. S. (2019, 7. mai). Ingen grenser for barneboka. *Norsk barnebokinstitutt*. Hentet fra <https://barnebokinstituttet.no/forskning-50/ingen-grenser-for-barneboka/>
- Lindgren, A. & Wikland, I. (1973). *Bröderna Lejonhjärta*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lunde, S. E. & Torseter, Ø. (2008). *Eg kan ikkje sove no*. Oslo: Samlaget.
- Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, (1), (uten sidetall). DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856.
- Mjør, I. (2012). Barnelitterære ryggmargsrefleksar. Innspel til forskningshistorie – perspektiv på forskning og kritikk. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 3, (uten sidetall).
 doi:10.3402/blft.v3i0.2008

- Molin, L. J. E. (2017, 9. juni). Barndom er ikke bare badeland. *Klassekampen*. Hentet fra <https://arkiv.klassekampen.no/article/20170609/PLUSS/170609859&loggedin=1>
- Nikolajeva, M. (2003). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2013). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- Nikolajeva, M. (2017). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nyhus, K. D. (2018). *Verden sa ja*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ommundsen, Å. M. (2010). *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (Doktoravhandling). Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitet i Oslo.
- Ommundsen, Å. M. (2018). Bildeboka. I R. S. Stokke & E. S. Tønnessen (Red.), *Møter med barnelitteratur* (s. 149-170). Oslo: Cappelen Damm.
- Ottesen, D. (2000). *Barn og sorg: om foreldretap i barndommen*. Oslo: Kommuneforlaget.
- Raundalen, M. & Schultz, J. H. (2011). *Barn av virkeligheten. Læring for livet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rhedin, U. (1992). *Bilderboken: På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta bokförlag.
- Rygg, E. (2001). *Hvor gammel blir en bølge?* Oslo: Gyldendal Tiden.
- Røthing, Å. & Aarseth, H. (2006). Kjønn og familie. I J. Lorentzen & W. Mühleisen (Red.), *Kjønnsforskning: en grunnbok* (s. 169-176). Oslo: Universitetsforlaget.
- Stokke, R. S. (2018). Å møte andres livsverdener i litteraturen. I R. S. Stokke & E. S. Tønnessen (Red.), *Møter med barnelitteratur* (s. 239-258). Oslo: Universitetsforlaget.
- Straume, A. C. (2018). Ligger mormor i kjøleskapet? *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/skrev-barnebok-om-den-naturlige-doden-1.14086323>
- Tjoflot, E. (2020). *Døden i moderne ungdomslitteratur: Ei nærlesing av to romanar* (Masteroppgave). Høgskulen på Vestlandet, Bergen.
- Traavik, I. (2012). *På liv og død. Tabu i bildeboka*. Oslo: Gyldendal Akademisk Forlag.
- Tryland, M. M. (2014). *Å leve i sorgens skygge* (Masteroppgave). Universitetet i Bergen.
- Tønnessen, E. S. (2018). Visuelle barneromaner. I R. S. Stokke & E. S. Tønnessen (Red.), *Møter med barnelitteratur* (s. 171-194). Oslo: Universitetsforlaget.
- Ulland, G. (2018). Litteratur i begynneropplæringen. I R. S. Stokke & E. S. Tønnessen (Red.), *Møter med barnelitteratur* (s. 259-281). Oslo: Universitetsforlaget.

Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. Basingstoke: Macmillan.

Ånderå, I. (2017). *'Ein farfar i livet'*. En karakteranalyse av besteforeldrekarakteren i tre bøker for barn og unge (Masteroppgave). Høgskulen på Vestlandet, Bergen.