



## MASTEROPPGAVE

«B for borte»: en analyse av hvordan temaet sorg og tap fremstilles visuelt i to bildebøker illustrert av Stian Hole

«G for gone»: an analysis of how the theme of grief and loss is presented visually in two picturebooks illustrated by Stian Hole

### Margrethe Rønquist Knutsen

Masteroppgave i norsk MGBNO550

Institutt for språk, litteratur, matematikk og tolkning

Veileder: Berit Westergaard Bjørlo

Innleveringsdato: 14.05.2022

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

Det har vært en lang og spennende prosess å utvikle en masteroppgave. Året har vært utfordrende, og det gjør meg stolt over å nå presentere eget arbeid. Utfordringene jeg har møtt på underveis har blitt betraktelig lettere å håndtere med støtte fra personene rundt meg. Jeg vil derfor benytte forordene til å uttrykke stor takknemlighet for det.

Arbeidsprosessen hadde først og fremst ikke vært den samme uten den flotte veilederen jeg har hatt. Jeg vil derfor gi en stor takk til Berit Westergaard Bjørlo, for all konstruktiv og god støtte i prosessen av å skrive en master. Takk for tiden du har brukt på å gi gjennomtenkte råd og tilbakemeldinger, og for alle gode og hyggelige samtaler!

Takk til hele norskseksjonen for GLU-utdanningen, som gjennom deres store engasjement og kunnskap har formet min interesse for feltet jeg undersøker og skapt glede for yrket jeg utdanner meg til. Jeg vil også gi en stor takk til mine venner både i og utenfor studiet for gode samtaler og viktige kaffepauser underveis i skrivingen.

Takk til min tålmodige mamma, som alltid gir støtte og gode ord - fra å lære meg noe så betydningsfullt som å knekke lesekode til å gi meg råd på veien i alle livsfaser. Takk til pappa som har lest utallige eventyr, og stadig viser at barnelitteratur kan være like betydningsfullt og underholdende for voksne som for barn. Takk til mine gode søstre, Helene og Susanne, for å alltid være tilgjengelig til å lytte og dele ut råd om livet som både student og menneske. Tusen takk til Helge for å hjelpe til med engelskkunnskaper i utviklingen av sammendraget til oppgaven.

Og takk til kjære Kristoffer. Du gir meg pusterom og tiden stopper opp med deg i en ellers travel hverdag. Heldig er jeg som har hatt din kjærlighet og støtte dette året. Spesielt takk til de gode klemmene du gir, og all latteren vi har sammen.

Margrethe Rønquist Knutsen

Bergen, mai 2022

## Tillatelser

Takk til Stian Hole og forlaget Cappelen Damm for tillatelse til gjengivelse av oppslag i bildeboken *Annas himmel* (2013).

Takk til Synne Lea, Stian Hole og forlaget Cappelen Damm for tillatelse til gjengivelse av oppslag i bildeboken *Du og jeg* (2018).

Oppslag er skannet og komprimert til mindre størrelse. Med forbehold om at fargeforskjeller i skannet oppslag kan forekomme sammenlignet med de originale.

## Sammendrag

Det er behov for mer forskning som tar i bruk andre tilnæringsmåter til bildeboken enn narratologiske. Denne masteroppgaven vil være et bidrag til en tilnærming til bildeboken gjennom visuelle, kunstestetiske og poetiske perspektiver. Studien undersøker hvordan illustratør og forfatter Stian Hole formidler temaet sorg og tap gjennom illustrasjoner i to utvalgte bildebøker. Analysene undersøker hvordan bøkens tematikk kommer til uttrykk i det visuelle formspråket og utforsker i tillegg ulike former for poetiske kvaliteter i illustrasjonene. Det er en bildebokstudie med et særlig fokus på bøkens visuelle estetikk.

De utvalgte bildebøkene er *Annas himmel* (2013) skrevet og illustrert av Stian Hole, og *Du og jeg* (2018) skrevet av Synne Lea og illustrert av Stian Hole. Disse bøkene har en overordnet tematikk om sorg og tap, og gjennom en bildebokanalyse undersøker studien tematikken og de poetiske kvalitetene i illustrasjonene til bøkene. Analysen tar utgangspunkt i teori fra hovedsakelig tre perspektiver; (1) bildebokteori i både et litterært og kunstfaglig perspektiv, (2) teori knyttet til poetiske virkemidler i det visuelle, og (3) teori om sorg og tap i et flerfaglig perspektiv.

Analysene av de to bildebøkene viser at det fins flere former for poetiske virkemidler i illustrasjonene, blant annet bruk av visuelle metaforer og symboler, men også visuelle former for rim og rytme. Disse poetiske virkemidlene har en viktig rolle i skildringen av det indre livet til karakterene i bøkene og i den visuelle beskrivelsen av deres opplevelse av sorg. Den visuelle poesien kommer også til uttrykk gjennom surrealistiske elementer og det tolkningsrommet disse skaper. Det sistnevnte grepet synes å være en essensiell del av det visuelle formspråket til Hole.

## Abstract

In the field of picturebook research, there is a need for a wider range of approaches to the picturebook, other than narratological. This master thesis is a contribution to an approach to the picturebook through visual, art aesthetic and poetic perspectives.

This master thesis examines how illustrator and author Stian Hole conveys the theme of grief and loss through illustrations in two selected picturebooks. The analyses examine how the themes of the books are expressed in the visual work and also explore different forms of poetic qualities in the illustrations. It is a picturebook study with particular emphasis on the visual aesthetics of the books.

The selected picturebooks are *Annas Himmel* (2013), written and illustrated by Stian Hole, and *Du og jeg* (2018), written by Synne Lea and illustrated by Stian Hole. These books have a similar thematic of grief and loss, and the study examines the theme and poetic qualities in the illustrations through a picturebook analysis. The analysis is based on theory from three main perspectives; (1) picturebook theory in both a narrative and artistic perspective, (2) theory related to poetic techniques in the visual, and (3) theory of grief and loss in a multidisciplinary perspective.

The study shows a use of several forms of poetic techniques in the illustrations, as for example visual metaphors and symbols, as well as visual forms of rhyme and rhythm. These poetic techniques play an important role in the portrayal of the inner life of the characters, and in the visual description of their experience of grief. The visual poetry is also expressed through surrealistic elements and the range of interpretations which they create. The latter finding seems to be an essential part of Hole's visual work as illustrator of the selected books.

# Innholdsfortegnelse

Forord.....	2
Tillatelser .....	3
Sammendrag .....	4
Abstract .....	5
Figurliste .....	9
1. Innledning.....	11
1.1 Illustrasjoner som kunstform.....	11
1.2 Problemstilling og forskningsspørsmål .....	12
1.3 Materialet .....	13
1.4 Oppgavens struktur.....	15
2. Teori.....	17
2.1 Bildeboken .....	17
2.1.1 Bildebokteori .....	17
2.1.2 Bildeboken som kunstform .....	20
2.1.3 Kunstteori og illustrasjonsfaglig estetikk.....	23
2.1.4 Samspillet mellom tekst og bilde.....	26
2.1.5 Om paratekster.....	29
2.2 Visuell poesi .....	30
2.2.1 Hva er visuell poesi? .....	31

2.2.2 Poetiske funksjoner og poetiske kvaliteter .....	33
2.3 Temaet sorg og tap i et flerfaglig perspektiv .....	34
2.3.1 Psykologifaglige blikk på erfaringer av tap og sorg .....	34
2.3.2 Temaet tap og sorg i barnelitteratur og i skolens norskfag .....	35
2.3.3 Døden som tema i kunsten: Spor av religiøse motiver og symboler .....	36
3. Metode .....	38
4. Analyse .....	40
4.1 Nærlesing av <i>Annas himmel</i> : en bok om sorg for den som er borte .....	40
4.1.1 Paratekster: tematikk og visuell estetikk .....	41
4.1.2 Visuell komposisjon: fargebruk, perspektiv og visuelle motiv .....	47
4.1.3 Barnet som trøster .....	51
4.1.4 En metaforisk reise til himmelen .....	60
4.2 Nærlesing av <i>Du og jeg</i> : en bok om frykten for det som en dag blir borte .....	67
4.2.1 Paratekster: tematikk og visuell estetikk .....	68
4.2.2 Visuell komposisjon: fargebruk, perspektiv og visuelle motiv .....	73
4.2.3 B for borte .....	76
4.2.4 En metaforisk reise på havet .....	82
5. Et komparativt blikk på analysene .....	91
5.1 Det sørgende barnet .....	91
5.2 Den poetiske undertonen .....	93
5.3 Den surrealistiske reisen .....	97

6. Konklusjon .....	99
6.1 Sammenfatning.....	99
6.2 Videre forskning.....	100
7. Referanseliste.....	102



## Figurliste

Figur 1: <i>Annas himmel</i> , forside og bakside .....	side 41
Figur 2: <i>Annas himmel</i> , fremre innsideperm .....	side 44
Figur 3: <i>Annas himmel</i> , bakre innsideperm .....	side 44
Figur 4: <i>Annas himmel</i> , kolofonside og tittelblad .....	side 45
Figur 5: <i>Annas himmel</i> , oppslag 3 .....	side 53
Figur 6: <i>Annas himmel</i> , oppslag 5 .....	side 55
Figur 7: <i>Annas himmel</i> , oppslag 20 .....	side 58
Figur 8: <i>Annas himmel</i> , oppslag 2 .....	side 61 og 92
Figur 9: <i>Annas himmel</i> , oppslag 6 .....	side 64
Figur 10: <i>Annas himmel</i> , oppslag 15 .....	side 65 og 95
Figur 11: <i>Du og jeg</i> , forside .....	side 68
Figur 12: <i>Du og jeg</i> , bakside .....	side 70
Figur 13: <i>Du og jeg</i> , fremre innsideperm .....	side 71
Figur 14: <i>Du og jeg</i> , bakre innsideperm .....	side 71
Figur 15: <i>Du og jeg</i> , kolofonside og tittelblad .....	side 72
Figur 16: <i>Du og jeg</i> , oppslag 10 .....	side 78
Figur 17: <i>Du og jeg</i> , oppslag 15 .....	side 79 og 92
Figur 18: <i>Du og jeg</i> , oppslag 21 .....	side 81
Figur 19: <i>Du og jeg</i> , oppslag 8 .....	side 83
Figur 20: <i>Du og jeg</i> , oppslag 14 .....	side 85 og 97
Figur 21: <i>Du og jeg</i> , oppslag 18 .....	side 88 og 95

«Vi begynner på b, synes bestefar, si et ord på b.  
Bestevenn, roper lillebror.  
Bestefar, svarer bestefar.  
Nå er det din tur, ler lillebror og peker på meg,  
men “borte” er det eneste jeg kommer på.»

*Du og jeg* (Lea & Hole, 2018, oppslag 3)

# 1. Innledning<sup>1</sup>

I denne masteroppgaven skal jeg se nærmere på fremstillingen av sorg og tap i to bildebøker illustrert av Stian Hole. Det vil være en bildebokstudie med fokus på visuell estetikk, hvor jeg i hovedsak undersøker den visuelle fremstillingen. Hole er en prisbelønt bildebokskaper (Birkeland et al., 2018, s. 352) som har gitt ut flere bildebøker han både har skrevet og illustrert selv, i tillegg til bøker gitt ut i samarbeid med andre forfattere. En del av disse bøkene tar opp tema om sorg, tap og savn, og jeg er interessert i å se nærmere på hvordan Hole formidler opplevelser av vanskelige følelser i sine illustrasjoner. Jeg vil særlig undersøke den poetiske undertonen i bøkene som også påfallende mange bokanmeldelser påpeker. *Annas himmel* (2013) skrevet og illustrert av Stian Hole, blir i VG (Nilsen, 2013) anmeldt gjennom beskrivelser som «poetisk letthet», «poetisk reise» og «poetisk fulltreffer». I samme nettavis blir *Du og jeg* (2018) av Synne Lea og Stian Hole, sammenlignet med «(...) en intenst vakker og poetisk animasjonsfilm man får lyst til å se mange ganger.» (Isaksen, 2018). Men hva er det med illustrasjonene som gjør at vi kan beskrive dem som poetiske? Hva innebærer poetiske virkemidler i visuelle uttrykksformer? Dette er spørsmål jeg drøfter nærmere både i teoridelen og i analysene i denne oppgaven.

Uttrykket «B for borte» inkludert i tittelen på masteroppgaven, er hentet fra ordleken som karakterene i boken *Du og jeg* har. Denne studien vil undersøke hvilke poetiske virkemidler og visuelle former for poesi man kan finne i Stian Hole sine illustrasjoner i bildebøkene *Du og jeg* og *Annas himmel*. Det vil videre bli undersøkt hvordan Hole bruker visuelle virkemidler til å fremstille en underliggende tematikk om sorg, da begge bøkene handler om nære relasjoner som forsvinner.

## 1.1 Illustrasjoner som kunstform

Berit Westergaard Bjørlo (2018) understreker i sin avhandling følgende hull i bildebokforskningen: «Ettersom bildebokforskninga har vært dominert av narratologiske

---

<sup>1</sup> Kapittel «1. Innledning» inkluderer tekst fra prosjektbeskrivelsen til masteroppgaven, som var eksamenssvar på emnet MGBNO503 (Eget arbeid, 2021). Teksten er omformulert og utvidet, men inkluderer noe av samme tekst.

tilnærmingsmåter, har også bilder og andre visuelle uttrykk primært blitt analysert på grunnlag av narrative funksjoner. (...) Det er behov for mer differensierte tilnærminger til bildebokas visuelle formspråk» (s. 186). I en artikkel av Line Harr Skagestad (2020) kommer det også fram at flere bokanmeldere ikke føler seg kompetente nok til å uttale seg om det visuelle formspråket på en faglig måte. I denne masteroppgaven ønsker jeg å vie den primære oppmerksomheten til det visuelle elementet i bildebøkene, men måten illustrasjonene samspiller med verbaltekstene på, vil også ha betydning. Det visuelle materialet jeg skal studere er hentet fra narrative bildebøker, men jeg ønsker likevel å undersøke hvordan bøkene inneholder poetiske trekk, og da i særlig grad hvordan illustrasjonene rommer poetiske virkemidler.

Grafill (u.d.) arrangerer årlig konkurransen Årets vakreste bøker, med formål om å skape en større verktøykasse for samtalen om visuelle uttrykksmåter i litterære tekster. Slike priser som Årets vakreste bøker og æresprisen Bokkunstprisen for illustratører, er med på å fremheve utøverne i den visuelle delen av bokbransjen. Men det trengs også mer forskning på de visuelle virkemidlene og teknikkene som illustratørene bruker, for slik å skape et bedre grunnlag for faglige diskusjoner om illustrerte bøker. Å videreutvikle kunnskap om både verbale og visuelle uttrykksformer er viktig i det litteratur- og kunstfaglige feltet, men også i skolen. I *Læreplan i norsk* (LK20) innebærer lesing «(...) å lese sammensatte tekster som kan inneholde både skrift, bilder, tegninger, tall og andre uttrykksformer» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 5). Kunnskapsløftet 2020 har et bredt perspektiv på tekstbegrepet, og det er derfor grunnleggende å kunne lese, undersøke og samtale om også de visuelle elementene i bøker. Fokuset på visuell estetikk i denne oppgaven har derfor også relevans for undervisning i skolen, ikke minst i lys av norskfagets brede tekstbegrep.

## 1.2 Problemstilling og forskningsspørsmål

I denne masteroppgaven ønsker jeg å se ta utgangspunkt i følgende problemstilling:

*Hvordan fremstiller Stian Hole temaet sorg og tap visuelt i to utvalgte bildebøker, og hvilke poetiske kvaliteter kommer til uttrykk i Holes visuelle formspråk?*

I tillegg vil følgende forskningsspørsmål være styrende for bildebokanalysene:

- Hvordan fremstilles barnekarakterenes møte med sorg og tap i de to bildebøkene?
- Hvilke poetiske funksjoner har illustrasjonene?
- Hvordan samspiller den visuelle poesien med verbaltekstene?

Det første forskningsspørsmålet har fokus på bøkens tematikk. Temaet sorg og tap kommer til uttrykk både i verbaltekstene og i illustrasjonene, og forskningsspørsmålet signaliserer derfor at analysene vil undersøke hvordan karakterenes møte med sorg og tap blir formidlet gjennom både ord og bilder. Ettersom denne oppgaven i særlig grad studerer bøkens visuelle estetikk, vil jeg likevel legge størst vekt på hvordan bøkens tematikk blir formidlet gjennom illustrasjonene. Det andre forskningsspørsmålet dreier seg mer spesifikt om poetiske virkemidler i illustrasjonene og hvilken funksjon de har i bildeboken som helhet. Det tredje spørsmålet trekker inn igjen forholdet mellom ord og bilder, men da med et særlig blikk på å undersøke hvordan det skapes en viss bro mellom det poetiske i Holes bildespråk og bildebøkens verbaltekster.

### 1.3 Materialet

Materialet for denne masteroppgaven er valgt ut med bakgrunn i to kriterier: (1) at det er bildebøker illustrert av Stian Hole, og (2) at det er bøker som tar opp tematikk knyttet til sorg og tap. Disse kriteriene satte jeg for oppgaven først og fremst med utgangspunkt i en interesse for Hole sitt arbeid og dernest ut fra en oppdagelse av sorg og tap som et sentralt tema i flere av bøker som er illustrert av Hole. Hole er en anerkjent illustratør som har gitt ut flere bøker som han både har illustrert og skrevet selv. Mest kjent, er kanskje trilogien om Garmann med titlene *Garmanns sommer* (2006), *Garmanns gate* (2008) og *Garmanns hemmelighet* (2010). Men andre eksempler på bøker Hole står bak, er *Den gamle mannen og hvalen* (2005) og *Morkels alfabet* (2015). Hole har også samarbeidet med andre forfattere, og stått som illustratør til blant annet diktbildeboken *Nattevakt* (2013) og den prosalyriske bildeboken *Du og jeg* (2018), begge skrevet av Synne Lea. *Du og jeg* (2018) er et eksempel på en bildebok med tematikk om død og redsel for å miste nære relasjoner. Av nyere forfattersamarbeid, kan *Ting som blir borte* (2021) av Kim Fupz Aakeson og Stian Hole trekkes frem. Dette er en bildebok som knytter tematikken om sorg til eksempelvis tap av

vennskap eller kjærlighet, og gjør på den måten følelsen av sorg ikke bare gjeldende i møte med døden. Aakeson og Hole har også samarbeidet om boken *Klovnen som rett og slett ikke var særlig morsom* (2020).

Tematikk som dreier seg om ulike former for sorg og tap kan i større eller mindre grad knyttes til flere av bøkene Hole har vært med på å utvikle. Han skriver selv om en egen indre frykt for døden og hvordan bøkene blir med på å skape et parallelt liv hvor han selv tar kontroll over livet og tiden (Hole, 2008, s. 156). Om denne frykten har påvirket hvilke temaer som blir løftet fram i bøkene han har vært med på å skape, er ikke så relevant for mine analyser som ikke inkluderer biografiske tilnærminger. Men det gjentakende fokuset på sorg og tap i bøker som Hole har illustrert, er en av grunnene til at jeg valgte å begrense materialet til bøker av samme illustratør. I min oppgave har jeg, som tidligere nevnt, valgt ut boken *Du og jeg* (2018), med tekst av Lea og illustrasjoner av Hole, og boken *Annas himmel* (2013) som er både skrevet og illustrert av Hole. Disse to bøkene tar opp temaet sorg, og da i stor grad knyttet til død og bortgang. Til sammen utgjør disse to bøkene materialet for masteroppgaven min, og selv om de inneholder elementer av den samme tematikken, belyser de også ulike sider av samme sak. De valgte bøkene er utgitt i løpet av det siste tiåret og kan slik sies å tilhøre kategorien nyere bildebøker.

Som mange andre illustratører, har Hole sin egne særegne teknikk i fremstillingen sin. Sagt med egne ord fra Hole selv, streber han etter «(...) en tydelig, men 'drømmeaktig' virkelighet. Et uttrykk i nærheten av det jeg ser når jeg lukker øynene.» (Hole, 2008, s. 159). I *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa & Vold, 2018) blir illustrasjonene til Hole karakterisert som «underleggjord realisme» (s. 351) gjennom måten de både skaper avstand og nærhet til virkeligheten på. Illustrasjonene er laget som digitale kollasjer, hovedsakelig utviklet gjennom Photoshop. Det er bilder med mye detaljer og ofte gjentakende motiv som for eksempel svevende mennesker eller ulike visuelle fremstillinger av hav, himmel, skyer og andre naturlandskap. Illustrasjonene er så detaljrike at man stadig kan vende tilbake til samme illustrasjon og oppdage noe nytt.

Som nevnt innledningsvis, påpeker flere bokanmeldelser den poetiske undertonen som skinner gjennom i Holes illustrasjoner. Om dette er for å illustrere barnekarakterenes fantasi eller for å gjøre møtet med tunge tema som sorg og død mer skånsomt, kan ikke besvares

entydig. I en artikkel publisert på nettsidene til Norsk Barnebokinstitut, presenterer Hole 40 livserfaringer, hvor enkelte også beskriver hvordan han velger å gå fram i arbeidet sitt - deriblant erfaring nummer 28: «Formmessig bør bildet være logisk og klart, innholdsmessig kan det være fylt med tvil og uro» (Norsk Barnebokinstitut, 2019). Den visuelle poesien åpner opp for et tolkningsrom i bøkene, og dette synes å være en bevisst tanke bak illustrasjonene til Hole. I *Norsk barnelitteraturhistorie* blir de poetiske trekkene i Holes bildebøker beskrevet slik: «Gjennom Stian Holes blikk har draumbilda til surrealistene funne nye, poetiske uttrykk.» (Birkeland et al., 2018, s. 352). Alle disse beskrivelsene, fra Holes egne utsagn til anmeldelser og analyser, ser jeg som relevant for valget om å undersøke nærmere det poetiske uttrykket i de to utvalgte bildebøkene.

#### 1.4 Oppgavens struktur

Fram til nå har jeg innledet oppgaven ved å presentere problemstilling og forskningsspørsmål for studien, samt kort gjort rede for Stian Hole sitt illustratørskap og bøkene jeg har valgt ut som materiale. Den videre disposisjonen for oppgaven gjør først rede for teorien som utgjør grunnlaget for analysen, deretter metoden jeg anvender i studien. Videre følger et kapittel om bildebokanalysene, hvor jeg gjennomfører nærlesinger av bøkene. I etterkant av analysene drøfter jeg bøkene i et komparativt lys og ser dem i sammenheng med hverandre. Til slutt presenterer jeg en konklusjon for arbeidet jeg har gjort. Den videre strukturen vil derfor disponeres som følgende:

<b>Teori</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bildeboken</li> <li>• Visuell poesi</li> <li>• Om sorg og tap</li> </ul>
<b>Metode</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bildebokanalyse</li> </ul>
<b>Analyse</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nærlesing av <i>Annas himmel</i></li> <li>• Nærlesing av <i>Du og jeg</i></li> </ul>

<b>Et komparativt blikk på bøkene</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Det sørgende barnet</li><li>• Den poetiske undertonen</li><li>• Den surrealistiske reisen</li></ul>
<b>Konklusjon</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Sammenfatning</li><li>• Videre forskning</li></ul>



## 2. Teori

I denne delen av oppgaven gjør jeg rede for teori som analysene er basert på. Jeg presenterer teorien i tre sentrale deler. Den første delen tar for seg bildebokteori. I dette kapitlet ser jeg nærmere på begrepet 'bildebok' og hvilken plass bildebokmediet har i forskningslitteraturen. Dette inkluderer først og fremst et litterært perspektiv, men jeg tar også for meg bildeboken sett i lys av billedkunst og kunstteori. Jeg gjør til slutt rede for ikonotekst-begrepet som står sentralt i tenkningen om hvordan ord og bilder samspiller i en bildebok, og jeg har med et eget underkapittel om dette. I den andre delen av teorikapitlet, reflekterer jeg over teori som kan undersøke det poetiske i det visuelle. Jeg tar da for meg begrepet 'visuell poesi' og dessuten hvordan begrepet 'poetiske funksjoner' kan brukes som verktøy i analysen. I den tredje delen ser jeg nærmere på temaet sorg og tap i et flerfaglig perspektiv, ettersom bildebøkene har en felles rød tråd knyttet til denne tematikken. Til sammen dekker disse tre innfallsvinklene et teoretisk fundament og til dels et metodisk verktøy for den videre undersøkelsen.

### 2.1 Bildeboken

#### 2.1.1 Bildebokteori

Felles for de fleste definisjoner av en bildebok, er kravet om at boken har ett eller flere bilder på hvert oppslag og at bildene må være et bærende element i boken (Bjorvand, 2020, s. 155). I artikkelen *Picture-text relationships in picturebooks* fremhever Nathalie op de Beeck (2018, s. 20) at begrepet 'bildebok' i seg selv antyder det mest sentrale elementet i definisjonen av en bildebok. Op de Beeck (2018) bemerker at 'bildebok', med skrivemåten 'picturebook' på engelsk, er et sammensatt ord og speiler det gjensidig avhengige forholdet mellom ikke-verbale bilder og skrevet språk, der bildebokens tittel vil kunne fungere som et minimum av et verbalt innslag. Det sistnevnte poenget gir rom for å inkludere også såkalte ordfrie bildebøker, der bare tittelen og eventuelt baksideteksten representerer de verbale innslagene. Men i de fleste bildebøker vil de enkelte oppslagene romme både verbaltekst og illustrasjoner.

Det finnes flere definisjoner på hva som karakteriserer en bildebok. Ulla Rhedin, som er en av de fremste ekspertene på bildebokteori i Norden, drøfter i sin avhandling *Bilderboken: På väg mot en teori* (1992) hva bildeboken egentlig er (s. 10). Hun skriver at «Den moderna bilderboken är från början ett bimedialt fenomen, en konstart för sig, där narrationen sker både i text och bild.» (Rhedin, 1992, s. 59). Som Rhedin peker på her, står samspillet mellom tekst og bilde sentralt i bildebokteorien. Dette vil jeg gjøre grundigere rede for i underkapittel 2.1.4.

Bildeboken kommuniserer gjennom to ulike sett med tegn; ikoniske og konvensjonelle (Nikolajeva, 2000, s. 12). De ikoniske tegnene utgjør i hovedsak det visuelle bildet, og ifølge Nikolajeva (2000, s. 12) formidler disse tegnene en direkte avbildning av objektet den utpeker. Konvensjonelle tegn har ingen direkte relasjon til det tegnet betegner og tolkes ut ifra koden – nærmere bestemt bokstavene. Bildeboken blir betegnet som en sammensatt eller multimodal tekst, hvor ord og bilde representerer ulike modaliteter, altså ulike måter å formidle mening på (Bjørlo & Goga, 2020, s. 66). Begrepet modal affordans blir brukt om de mulighetene og begrensningene som ligger i hver modalitet (s. 66). I en studie av bildeboken, vil det derfor være sentralt å undersøke hvordan de ulike modalitetene til sammen bidrar til helheten av boken gjennom sine ulike affordanser.

Rhedin (1992) var tidlig ute med å betegne bildeboken som et medium og ikke en sjanger. Dette blant annet gjennom hvordan hun undersøkte slektskap mellom bildebokmediet og andre typer medier, som teater, film og tegneserier. Hun konkluderer også med «(...) att bilderboken som medium just nu undergår en förändringsprocess (...)» (1992, s. 213). Dette poenget peker framover mot et bildebokmedium og et teorifelt som blir stadig mer mangfoldig.

Nina Christensen (2014) peker på hvordan både bildeboken og bildebokforskningen er under stadig forvandling. Christensen (2014) diskuterer hvordan bildeboken opp gjennom årene har utviklet seg i retning av et medium, som i stadig økende grad er i samspill med andre medier, som for eksempel tegneserier, filmmediet og ulike digitale medieformer. Det blir derfor ifølge Christensen behov for å se bildeboken i en bredere intermedial kontekst, eksempelvis ved å undersøke hvordan bildebokforskning kan dra nytte av tegneserieforskning og motsatt. Christensen (2014) mener videre at det er fordelaktig å

utvikle et bredere begrepsapparat for analyse av visuelle narrativ: «Når skrevne tekster og visuelle fortellinger bevæger sig i nye retninger, må både litteratur- og billedbogsforskning følge med.» (s.17). Christensen peker på at bildeboken gjennom flere tiår er blitt studert gjennom flere perspektiver, og hun framholder at denne prosessen vil fortsette, blant annet som en følge av bildebokens kontaktflate med andre medier.

Bjørlo (2018) oppsummerer hovedposisjonene i bildebokforskningen til seks sentrale områder: «historiske fremstillinger, studier med narratologisk innfallsvinkel, studier av barns resepsjon av bildebøker, studier med et kulturhistorisk eller flerkulturelt perspektiv, studier med vekt på bildebøkers materialitet og visuelle form og til sist studier av bildeboka på digitale plattformer.» (s. 30). Mangfoldet av innfallsvinkler til bildebokstudier, viser at bildeboken kan studeres som del av et større perspektiv enn kun en karakteristikk som primært legger vekt på antall bilder, og dessuten samspillet mellom ord og bilder. Dette kan illustreres for eksempel gjennom denne definisjonen på bildeboken: «(...) bok med eitt eller flere bilete på kvart oppslag, til vanleg kombinert med tekst (...)» (Birkeland & Storaas, 1993, s. 14).

Synet på bildeboken som kunstform, kan være én innfallsvinkel til bildebokstudier. I sine sluttord i avhandlingen konstaterer Rhedin (1992, s. 210) at bildebokbegrepet først og fremst bør referere til kunstformen bildebok. Hun skriver at dette innebærer å ikke ensidig behandle bildeboken som et teknisk medium, men som en poetisk og musikalsk uttrykksform. Den svenske bildebokforskeren Elina Druker legger vekt på å studere bildeboken i en «(...) visuell och konstnärlig kontext (...)» (2008, s. 13) og er opptatt av å vise hvordan moderne bildebokestetikk «(...) växer fram i samverkan med litteratur, konst och andra kulturella och ideologiska brytpunkter.» (s. 12). Også flere andre forskere i det internasjonale bildebokfeltet framhever bildeboken som en kunstform, deriblant Barbara Kiefer (2008, s. 10-11) og Sandra Beckett (2012, s. 147-208). Da bildeboken hovedsakelig er blitt studert med en narratologisk eller litteraturvitenskapelig vinkling, kan blant annet den visuelle kunstvitenskapen bringe nye perspektiver og muligheter til studier av bildebøker. I det følgende avsnittet skal jeg se nærmere på hva det å betrakte bildeboken som kunstform kan innebære.

### 2.1.2 Bildeboken som kunstform

Den svenske litteraturforskeren Kristin Hallberg (1982), plasserer bildebokens tilhørighet i litteraturvitenskapen, og understreker at den ikke faller innenfor bildekunsten: «(...) bilderböcker har text, är litteratur, användas och recenseras i första hand som litteratur, inte som bildkonst» (s. 163). Denne påstanden bør diskuteres, da synet på bildebøker ikke nødvendigvis trenger å utelukke plasseringen innenfor en kunstkategori fremfor en annen. I analysen av bildebøker kan en utelukkelse og mangel på anerkjennelse av bildebøker som bildekunst, kanskje føre til en mangelfull analyse. I denne delen av oppgaven ser jeg nærmere på studier som fokuserer på en kunstteoretisk tilnærming. Jeg viser til studier som betrakter bildeboken som en kunstform, og gjør rede for kunstestetiske aspekter relevant for min analyse. Redegjørelsen inkluderer også litteratur som setter fokus på en visuell tilnærming til bildeboken.

Bjørlo (2018, s. 186) understreker, som allerede nevnt i underkapittel 1.1, behovet for mer differensierte tilnærminger til bildebokens visuelle formspråk. I sin avhandling *Ord og bilder på vandring: Bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst*, undersøker Bjørlo (2018) ulike bildebøker som gjenskaper lyrikk og bildekunst. 'Gjenskapning' er et sentralt begrep i denne studien, og det blir undersøkt hvordan bildebokmediet kan gjenskape ulike litterære og visuelle kunstverk. Bjørlo (2018) knytter på den måten studiens relevans også til det kunsthistoriske fagfeltet, og utvider tilnærmingen til bildebøker til å inkludere andre fagfelt enn det litteraturvitenskapelige. Hun studerer hvordan bildebøker kan studeres fra flere innfallsvinkler enn narrativ teori. Analysene av illustrerte dikt framhever hvordan både dikt og illustrasjoner kan leses som poetiske uttrykksformer, mens analysene av kunstbildebøker trekker inn kunstteoretiske og kunsthistoriske perspektiv. Det presiseres at avhandlingen på denne måten får en flerfaglig profil, som da blir relevant for både det kunsthistoriske, litteraturvitenskapelige, medievitenskapelige og barnelitterære fagfeltet. Denne avhandlingen har relevans for min oppgave, da den blant annet tar i bruk en poetisk innfallsvinkel til bildeboken og studerer samspillet mellom dikt og illustrasjoner.

Som tidligere nevnt, trekker Rhedin linjer mellom bildeboken og bildekunst allerede i sin doktoravhandling fra 1992. I boken *En fanfar för bilderboken!* fra 2013 understreker Rhedin hvordan bildeboken kan utvikles som kunstform gjennom sin intermediale uttrykksform. I Rhedins diskusjon, ligger det en grunnleggende antakelse om at bildeboken kan betraktes

som en kunstform, hvor det verbale og visuelle i bøkene har en likeverdig rolle: «(...) bilderboken är en huvudsakligen litterär och grafiskt formgiven slutprodukt (...)» (2013, s. 15). Som litteraturforsker, understreker hun videre mangelen på begreper for visuell kultur og persepsjon i bildebokforskningen. Hun utdyper at denne mangelen gjør det relevant å se på hvordan man kan resonnerer rundt nonverbale kunstuttrykk innenfor andre vitenskaper, som eksempelvis kunstteoretisk estetikk. Denne flersidige tilnærmingen til bildeboken, som både Rhedin (2013) og Bjørlo (2018) framhever, vil også være utgangspunkt for min oppgave, da jeg betrakter bildebøkene å være relevant for både litteraturvitenskapen og billedkunstfeltet.

Direktør for Norsk barnebokinstitutt, Kristin Ørjasæter (2014), omtaler arbeidet til Hole som en kunstnerisk hendelse. I artikkelen *Terskelposisjonen i Stian Holes Garmann-trilogi: Ansatser til en performativ teori om lesepakten i nye bildebøker*, forholder Ørjasæter (2014) seg hovedsakelig til Garmann-trilogien, men viser også til trekk ved Holes produksjon i sin helhet. Ørjasæter viser til Bodil Marie Stavning Thomsen (2010) som karakteriserer en 'kunstnerisk hendelse' som et møte mellom leservirkelighet og fiksjonsvirkelighet, hvor begge tilværelser oppleves synkront: «Enhver læser eller tilhører inviteres således til performativt at aktivere egne erindringsspor i det virtuelt skabte (...)» (Thomsen sitert i Ørjasæter, 2014, s. 23). Begrepet kunstnerisk hendelse innebærer en performativ estetikk, som kjennetegnes av «(...) at kunstneren, i stedet for å skape et univers som eksisterer uavhengig av produsent og mottaker, frembringer hendelser hvor begge involveres som skapende subjekter.» (Erika Fischer-Lichte, referert i Ørjasæter, 2014). Ørjasæter (2014) etterlyser en sterkere betoning av performativ teori innenfor bildebokforskningen. Hun presiserer at en kunstnerisk hendelse er et resultat av at det litterære verket iscenesetter leserposisjonen som en terskel, hvor leseren blir deltaker i frembringelsen av fortellingen. Når Ørjasæter anvender performativ teori i lesningen av Holes bildebøker, peker hun på hvordan både ord og bilder inviterer leserne inn i kunstneriske hendelser.

Også Rhedin (2013, s.172) betegner bildeboken som en performativ kunstart, men under den forutsetning av at den leses høyt. Ørjasæter (2014) argumenterer for at denne betegnelsen også gjelder ved egenlesing, og bruker Garmann-trilogien for å peke på hvordan det virtuelle universet iscenesetter et møte mellom leseren og bildebokkunstnerens uttrykksmåter. Denne formen for deltakelse er også i tråd med det Louise Rosenblatt (1982)

omtaler som 'the literary transaction', eller oversatt til norsk som 'den litterære transaksjonen'. Rosenblatt (1982), som er en sentral litteraturforsker innenfor leserorientert litteraturteori, trekker fram hvordan litterære verk kan vekke en respons hos leseren. Lesing blir da en toveis-prosess mellom leser og tekst. Hun skiller mellom 'efferent' og 'estetisk lesing', hvor 'efferent lesing' handler om å lese for å akkumulere eller hente ut informasjon, mens 'estetisk lesing' handler om hvordan teksten inviterer til å skape mening og opplevelser underveis i leseprosessen (Rosenblatt, 1982, s. 268-269). Dette samsvarer i stor grad med Fischer-Lichte (referert i Ørjasæter, 2014, s. 2) sin tenkning om performativ estetikk. Det handler om hva som skjer underveis i erfaringen av et kunstnerisk uttrykk, og oppmerksomheten blir rettet innover til egen persepsjon, følelse og erfaring. Også Rhedin (2013, s. 171) framhever at leseakten og møtet med litteraturen blir sett på som en kunstnerisk hendelse, og hun plasserer derfor Rosenblatt (1982) sine formuleringer og perspektiv innenfor et performativt litteratursyn. Rosenblatt (1982) skriver at den estetiske formen for lesing «(...) is the kind of reading most neglected in our schools» (s. 271). Ørjasæter (2014) etterlyser på sin side et større fokus på en performativ estetisk tilnærming til litteratur, og hun peker på at Hole sine bøker kan være et godt utgangspunkt for en slik tilnærming.

I avhandlingen *Synligt/osynligt: receptionen av det visuelle i bilderböckerna om Alfons Åberg*, studerer Annika Gunnarsson (2012) det visuelle uttrykket i Albert Åberg-bøkene og resepsjonen av dem i et kunstvitenskapelig perspektiv. I sine analyser, tar også Gunnarsson utgangspunkt i et performativt perspektiv som åpner for å studere hvordan bøkene erfarer resepsjonsestetisk. Som Anne Skaret (2013) peker på i sin anmeldelse av denne avhandlingen, argumenterer Gunnarsson for den kunstvitenskapelige tilnærmingen, ut ifra det hun ser på som en litteratur- og skriftdominert tilnærming i forskningen om tekst-bilde-relasjoner. Likevel gjør Gunnarsson det klart at analysen av det visuelle uttrykkets funksjon i bildebøkene, inkluderer et blikk på både bilder og verbaltekst. Sentralt i avhandlingen står begrepet 'betrakteren', som kan oppleve både en synlig og usynlig verden i møte med ord og bilder i Albert Åberg-bøkene. Gunnarsson skriver følgende i den engelske oppsummeringen på slutten av avhandlingen:

The observer sees and takes part in the work like a performer for whom a complete world is created, one which includes both that which can be seen, the visible, and that which is revealed as a response to the effect of the work, the so-called invisible. (Gunnarsson, 2012, s. 320)

Gunnarsson (2012) ser på den tenkte mottakeren av bøkene som en 'betrakter' fremfor en 'leser'. Også Ørjasæter (2014) anvender dette begrepet i sin artikkel om Holes bildebøker. Anne Skaret (2013) argumenterer for bakgrunnen til begrepsvalget til Gunnarsson (2012), gjennom at ordet 'betrakter' i større grad understreker møtet med det visuelle uttrykket enn det ordet 'leser' gjør. Skaret framholder også at det innen bildebokforskning er en overvekt av studier med en litteraturvitenskapelig tilnærming hvor begrepet 'leser' signaliserer en større vekt på møtet med verbalteksten enn på møtet med illustrasjonene. Hun kritiserer likevel et sentralt moment i Gunnarsons terminologiskifte, da Gunnarsson (2012) i avhandlingen gjengir illustrasjoner fra Albert Åberg-bøkene uten å integrere verbalteksten som illustrasjonene samspiller med. Ettersom Gunnarsons analyser av bildebøkene ikke bare har fokus på det visuelle uttrykket, men også inkluderer verbalteksten, er det ifølge Skaret et uheldig valg å gjengi illustrasjoner uten å inkludere verbalteksten. Min problemstilling har i stor grad et sterkere fokus på illustrasjonene enn på verbalteksten i de utvalgte bildebøkene, men i likhet med Gunnarson vil jeg i analysene også kommentere samspillet mellom ord og bilder. Til forskjell fra Gunnarson vil imidlertid utvalget av bildebokoppslag som blir gjengitt i studien min, inkludere både verbaltekst og illustrasjoner, med mindre oppslaget i seg selv er tekstløst. En viktig årsak til dette valget, er at jeg ønsker å vise oppslagene i sin helhet slik de framtrer i bildebøkene, og da vil også verbalteksten være en sentral del av layout og innhold.

### *2.1.3 Kunstteori og illustrasjonsfaglig estetikk*

Bente Bing Kleiva og Per Olav Kaldestad (2004) anvender i boka *Å si det i farge og strek: 13 norske illustratører fra nyere tid*, begrepet 'interikonisitet' for å beskrive en illustratørpraksis hvor det er et «[o]pe eller skjult spel på og utnytting av andre kunstretningar, biletkunstnarar eller biletkunstverk» (s. 142). I analysen av Holes bøker, er det nødvendig å ta i bruk fagtermer for å beskrive illustratørpraksisen, som ofte er inspirert av billedkunst. I denne masteroppgaven velger jeg å trekke inn teori fra kunstteoretisk og illustrasjonsfaglig estetikk, for å slik kunne anvende et bredere begrepsapparat i analysen av de visuelle

aspektene til materialet. Jeg skal i det følgende først gjøre greie for teori om visuell kultur fra blant annet Siri Meyer (2009), dernest presentere begrepene 'interpiktorialitet' og 'intrapiktorialitet', og til slutt se nærmere på kolasj som illustrasjonsteknikk.

Siri Meyer (2009), professor i kunsthistorie, skriver i boken *Hva er et bilde: Om visuell kultur*, at i dagens visuelle kultur blir betrakteren i stadig større grad like viktig som kunstneren: «Visuelle studier skiller seg fra tradisjonell kunsthistorie ved å gjøre betrakteren til en sentral figur.» (s. 18). Persepsjon, sansing og oppmerksomhet er viktige momenter i Meyers utredning av det visuelle. Meyer (2009, s. 18) drøfter her alle typer bilder - også tankebilder:

Bildene ligger altså ikke på netthinnen, klare til å registreres av bevisstheten og senere kopieres av malere og fotografer. Det å se er en samlebetegnelse for fysiologiske og mentale prosesser hvor vi selv er aktive som skapere. Det handler bare i beskjeden grad om passive mottak av ytre impulser, men desto mer om meningsproduksjon. (Meyer, 2009, s. 29)

Holes bøker er ofte sentrert rundt en hovedkarakter, og det er ikke uvanlig å komme over portrett- eller nærbilder av disse personene gjennom bøkene. Meyer (2009) diskuterer om bildet av et ansikt er inngangsporten til sjelens indre, eller bare ren overflate (s. 106). Karakterene til Hole er ikke ekte mennesker, men heller konstruert gjennom tegninger og kollasjer. Likevel er det tydelig at de har et indre liv og en personlighet, men ifølge Meyer (2009) er det vanskelig å fange den indre karakteren og emosjonelle tilstanden til et menneske gjennom tyding av ansiktet (s. 109). Tanker og følelser kan ikke fotograferes, da de er flyktige og uten substans. Meyer (2009) skriver videre at: «Det er ikke den portretterte som kommer til uttrykk i bildet, men fotografen. Motivet er bare et materiale for kunstnerens kreative vilje.» (s. 109). For å fange følelsene og det rike indre livet til karakterene, bruker heller Hole andre virkemidler som detaljerte kollasjer eller montasjer, som omkranser bildeutsnittet av hovedkarakteren. Dette er med på å åpne opp for et tolkningsrom, og 'betrakteren' som Meyer (2009) setter fokus på, blir sentral i tolkningen.

Begrepet 'intertekstualitet' henviser til fenomenet hvor tekster refererer til andre tekster (Lothe et al., 2007, s. 100). Begrepet angår primært verbale og litterære tekster, men det utvides og anvendes også om andre estetiske uttrykk og kunstformer. For å skape et tydeligere begrepsapparat for referanser mellom ulike visuelle uttrykk, anvender Beatriz



Hoster Cabo et al. (2018) i artikkelen «Interpictoriality in picturebooks» begrepet 'interpiktorialitet'. Interpiktorialitet baserer seg på samme prinsipp som intertekstualitet, men forholder seg til referering mellom ulike typer visuelle bilder som kan være hentet fra både malerier, illustrasjoner eller filmer (Cabo et al., 2018, s. 93). I samme artikkel presiseres det at mens interpiktorialitet kan forstås som en referanse *mellom* (ref. 'inter') bilder utenfor det litterære verket, kan 'intrapiktorialitet' brukes til å beskrive en praksis hvor bilder refererer til bilder *innenfor* (ref. 'intra') samme verk eller innenfor et illustratørskap (s. 95). Bøkene til Hole inneholder ofte allusjoner til bilder fra kunsthistorien, samtidig som det er et gjentakende bruk av element fra egne illustrasjoner på tvers av bøkene han har utarbeidet. Jeg ser derfor begrepene 'interpiktorialitet' og 'intrapiktorialitet', slik de er definert hos Cabo et al. (2018), som relevant for analysen av Holes måte å sitere egne og andres bilder på. Jeg vil derfor ta i bruk disse fagtermene i analysen av de utvalgte bildebøkene.

Som nevnt i underkapittel 1.3 er Holes illustrasjonsteknikk basert på digital kollasj i Photoshop. Dette er en metode som kan åpne opp for svært detaljrike illustrasjoner hvor bildene blir gitt flere lag (Hole, 2008, s. 159). Elina Druker (2018) definerer i artikkelen «Collage and montage in picturebooks» 'kollasj' som prosessen av å sette sammen fragmenter av ulikt materiale for å skape et sammensatt bilde (s. 49). Druker (2018) skriver hvordan bruk av kollasj har blitt en frekvent illustrasjonsteknikk i moderne bildebøker. Hvordan teknikken blir brukt, varierer fra bok til bok, da metoden kan anvendes på flere måter. Kollasj representerer en stil som er fri fra stramme rammer, og teknikken gir rom for eksperimentering og estetisk lek. Photoshop har åpnet opp for kollasj på digitale plattformer, og Druker (2018) trekker fram Hole sitt arbeid som et sentralt eksempel på denne kategorien. Om praksisen til Hole, skriver Druker (2018) at «[t]he images in the book are still and motionless, often reflecting the inner thoughts of the main character, rather than describing narrative actions.» (s. 54). Hun beskriver teknikken brukt i Holes bøker, som inspirert av konstruktivismen, og til dels surrealismen. Men istedenfor å skape surrealisme, kan illustrasjonene heller beskrives som å skape en forvrengning av virkeligheten. Nina Christensen (referert i Druker, 2018, s. 54) beskriver opplevelsen av Holes illustrasjoner som å skape en følelse av samtidig tilstedeværelse og simultan fremmedgjøring. Bruken av kollasj blir på den måten en viktig del av tematikken. I en videre analyse av Holes illustrasjoner, blir det derfor sentralt å se det visuelle i sammenheng med det tematiske, i tillegg til hvordan

man som leser får innblikk i hovedkarakterens opplevelse gjennom visuelle virkemidler.

#### *2.1.4 Samspillet mellom tekst og bilde*

I de fleste tilfeller vil bildebøker romme både verbaltekst og illustrasjoner, og samspillet mellom ord og bilder vil derfor være av stor betydning (Bjørlo & Goga, 2020, s. 64). Kristin Hallberg (1982) introduserte begrepet 'ikonotekst' for første gang, et begrep som innebærer en forståelse av et eksisterende samspill mellom tekst og bilde, hvor handlingen og helheten i bildeboken først kommer fram gjennom lesing av begge de semiotiske systemene (Hallberg, 1982, s. 164). Maria Nikolajeva og Carole Scott (2006, s. 1-2) kaller disse to tegnsystemene for 'the iconic sign' (norsk oversettelse; det ikoniske tegnet) og 'the conventional sign' (det konvensjonelle tegnet). Den verbale teksten representerer det konvensjonelle tegnet. Konvensjonelle tegn er ofte lineære og skal primært fortelle, eller drive handlingen fremover. Bildet representerer det ikoniske, som er ikke-lineære tegn som ikke har faste instruksjoner for hvordan vi går fram når vi leser dem - i motsetning til teksten som leses lineært. Ifølge Nikolajeva og Scott (2006) er bildets primære funksjon å beskrive eller representere. Til sammen utgjør de to modalitetene en helhet, og mening oppstår i relasjonen de har til hverandre.

Selv om ikonoteksten i bildebøker utgjør en helhet, fungerer illustrasjoner og verbaltekst også uavhengig av hverandre, og de har sitt eget autonome liv hver for seg, noe som blant annet er understreket av Ingvild Bræin, redaktør i *Barnebokkritikk* (Bræin referert i Skagestad, 2020). Det er derfor viktig å både se på de verbale og visuelle tegnsystemene hver for seg, men også i sammenheng med hverandre. I dette underkapittelet skal jeg gjøre rede for hvordan samspillet mellom tekst og bilde blir nærmere forklart i forskningslitteraturen, og hvordan dette vil være relevant for analysen av materialet mitt.

Den franske litteraturforskeren og semiologen Roland Barthes (1994), trekker fram begrepsparet '*ancrage*' og '*relais*' i artikkelen «Bildets retorikk», først utgitt på fransk i 1964. I artikkelen analyserer Barthes (1994) en reklameplakat gjennom det nevnte begrepsparet, som i norsk oversettelse har fått betegnelsene 'forankring' og 'forsterkning'. Denne analysen har en overføringsverdi til hvordan man eksempelvis analyserer bildebøker, og det samspillet man finner mellom tekst og bilde i bildebokmediet. Forankring-begrepet

(*ancrage*) viser til at tekst og bilde gir ganske lik informasjon. Dersom tekst og bilde primært står for delvis ulik informasjon, viser Barthes (1994) til dette som forsterkning (*relais*) (s. 27).

I det nordiske bildebokfeltet er det den danske oversettelsen av begrepsparet, nemlig 'forankring' og 'avløsning' (Barthes, 1980) som har fått fotfeste, og i bildebokteori formidlet på norsk er det derfor begrepsparet forankring og avløsning som blir brukt. I denne oppgaven vil jeg forholde meg til den danske oversettelsen av begrepsparet altså 'forankring' og 'avløsning', i samsvar med det som er blitt en innarbeidet praksis i det nordiske bildebokfeltet. Etersom artikkelen til Barthes (1994) tar utgangspunkt i eksempler fra reklame, har bildebokforskningen videreutviklet refleksjonene for at begrepene også kan anvendes på bildebøker.

Det finnes imidlertid andre former for terminologi som kan brukes for å beskrive ulike former for samspill mellom ord og bilder. I *How picturebooks work* (2006, s. 12) viser Nikolajeva og Scott (2006) til Hallberg (1982) og hennes ikonotekstbegrep, men utdyper og utvider begrepet for å kunne beskrive nærmere ulike former for samspill mellom ord og bilde. De presenterer fem kategorier for hvordan samspill mellom ord og bilde blir integrert i ikonoteksten. Enkelte av disse kategoriene har tilsvarende betydning som begrepsparet forankring og avløsning hos Barthes (1980), men Nikolajeva og Scott (2006, s. 12) inkluderer flere kategorier. På den måten skaper de et mer nyansert spekter av hvordan verbaltekst og bilde kan fungere sammen. Kategoriene er:

1. 'symmetrical picturebook' (den symmetriske bildeboken)
2. 'complementary picturebook' (den utfyllende eller utdypende bildeboken)
3. 'expanding or enhancing picturebook' (den utvidende bildeboken)
4. 'counterpointing picturebook' (den kontrapunktiske bildeboken)
5. 'sylleptic picturebook' (den sylleptiske bildeboken)

Den norske oversettelsen av de fem kategoriene er hentet fra Åse Marie Ommundsen (2018, s. 157) og hennes oversikt over Nikolajeva og Scotts femdelte bildeboktypologi. I den symmetriske bildeboken forteller ord og bilde i stor grad den samme historien, og den verbale og visuelle fortellingen støtter eller forankrer hverandre på måter som skaper redundans. I motsatt ende av skalaen er den sylleptiske bildeboken, hvor tekst og bilde forteller ulike fortellinger som er uavhengig av hverandre. Mellom disse ytterpunktene ligger

de tre andre kategoriene. I den kategorien som kalles den utfyllende eller utdypende bildeboken, kompletterer hvor tekst og bilde hverandre. I den utvidende bildeboken, er verbalteksten og den visuelle fortellingen gjensidig avhengig av hverandre og de utvider derfor hverandre. Den kontrapunktiske bildeboken er en bok som inneholder eksempler på at ord og bilder utfordrer eller motsier hverandre (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 12). Ifølge Ommundsen (2018, s. 157) kan en bildebok ha flere typer samspill, men ofte vil én samspillsform dominere.

I en bildebokanalyse vil det derfor være aktuelt å se nærmere på hvordan tekst og bilde står i relasjon til hverandre, og hvordan forholdet mellom dem skaper konsekvenser for forståelsen av boken. Bildeboktypologien beskrevet hos Nikolajeva og Scott (2006) kan være ett blant flere metodisk grep for å undersøke ulike former for samspill mellom ord og bilder. Dersom man skal sammenligne denne bildeboktypologien med Barthes (1994; 1980) sin tenkning om forankring og avløsning i relasjoner mellom ord og bilde, kan man grovt sett si at den symmetriske bildeboken tilsvarer forankringsprinsippet, mens de fire andre kategoriene representerer ulike former for avløsning. I mine analyser vil jeg i hovedsak forholde meg til Nikolajeva og Scott (2006) sine fem kategorier og plassere oppslagene jeg studerer innenfor enkelte av disse kategoriene.

Op de Beeck (2018) bemerker kompleksiteten i spillet mellom tekst og bilde, og hvorfor det er viktig å stille spørsmål rundt dette forholdet, særlig sett i lys av hvordan bildebøker har endret seg gjennom de siste tiårene;

The relation between picture and text is not a stable signifier/signified combination, and our shifting methods of interpreting information and perceiving childhood change the very picture-text relationship itself. Depending on a reader's interaction with the text, a picturebook might be perceived as an artwork or a tool of literacy, as a zone of safe play or a polarizing political commentary. The picturebook's signature elements - word and picture - have altered over the decades, and we must question the historicity, predictability, and function of the picture-text relationship in our contemporary contexts. (op de Beeck, 2018, s. 25)

Hun peker her på hvordan kulturelle, historiske og andre faktorer i samtiden påvirker både utformingen av bildeboken og hvordan den individuelle leser forstår og opplever forholdet mellom ord og bilder. I samspillet mellom tekst og bilde, vil derfor estetisk lesing være av betydning for hvordan samspillet kommer fram og blir forstått. Teksten vil også være med på å påvirke forståelsen eller opplevelsen av bildet, og dette vil være relevant for mine bildebokanalyser ettersom noen av forskningsspørsmålene inkluderer et fokus på hvordan illustrasjonene samspiller med verbalteksten.

I det neste underkapittelet, vender jeg tilbake til fokuset på det visuelle, og drøfter også hva begrepet 'visuell poesi' vil innebære i min oppgave. Jeg vil imidlertid først gjøre kort rede for begrepet 'paratekster'.

#### 2.1.5 Om paratekster

I en analyse av litteratur, vil det ofte være relevant å se nærmere på bokens 'paratekster'. Dette begrepet ble for første gang brukt av den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette i 1987 i boken *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1997) og er i dag et relevant begrep i litteraturstudier. Genette beskriver paratekster som «(...) a threshold, or (...) a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back.» (1997, s. 2). I dette sitatet blir paratekster beskrevet som et inngangsparti til boken. Paratekstene kan derfor sies å akkompagnere innholdet i en bok og slik bidra til å introdusere boken for både enkeltlesere og for offentligheten. Ifølge Genette, utgjør peritekst og epitekst til sammen begrepet 'paratekst': «(...) paratext = peritext + epitext.» (1997, s. 5). Peritekster er elementer som rammer inn innholdet i den fysiske boken, eksempelvis tittel, forord og kapitteltitler. Epitekster er mer distanserte elementer, lokalisert utenfor selve boken, slik som presentasjoner av en bok i ulike medier, for eksempel i form av forfatterintervjuer og anmeldelser (1997, s. 4-5).

Ingeborg Mjør (2010) skriver om hvordan paratekster kan fungere som et meningsbærende element i barnelitteratur. Hun er da særlig opptatt av de paratekstene som rammer inn den fysiske boken, som titler, omslag og innsidepermer. Spesifikt om bildebøker, skriver Mjør at paratekstene i stor grad vil være preget av visuelle eller ikonotekstuelle innslag som er tett forbundet med tematikken i boken. Hun presiserer at paratekstene har en viktig

hermeneutisk funksjon i den forstand at de skaper både førforståelse, motivasjon og kompleksitet i lesingen (Mjør, 2010).

‘Innsidepermene’ kan utgjøre en viktig del av periteksten i en bildebok. Lawrence R. Sipe og Caroline E. McGuire (2006) gjør i en artikkel rede for begrepet ‘endpapers’, et begrep som i nordisk forskningslitteratur kan oversettes til ‘innsidepermer’. I artikkelen undersøker de den mangfoldige variasjonen innsidepermer kan ha i form og funksjon. De definerer først og fremst begrepet som:

Endpapers (sometimes called endpages) are pages glued inside the front and back covers of a book, and are thus the first parts of the interior of the book to be seen when the book is opened, as well as the last to be seen after the story has been read and the book is about to be closed. (Sipe & McGuire, 2006, s. 292).

Videre presenterer de fire kategorier av innsidepermer man kan finne i bildebøker (2006, s. 293-301). Dette inkluderer; (1) ikke illustrert, med identisk fremre og bakre innsideperm, (2) ikke illustrert, med ulik fremre og bakre innsideperm, (3) illustrert, med identisk fremre og bakre innsideperm og (4) illustrert, med ulik fremre og bakre innsideperm. Utformingen av innsidepermer har konsekvenser for forståelsen av boken, og i likhet med Mjør (2010) vektlegger også Sipe og McGuire (2006) betydningen av den hermeneutiske funksjonen som innsidepermene har, og trekker fram at forståelsen av dem kun blir fullverdig når man studerer dem på nytt når boken er ferdig lest.

I en analyse kan derfor tolkningen av paratekstene spille en viktig rolle både i forkant og i etterkant av bildeboklesingen. Som Mjør (2010) skriver, er paratekstene ofte tett integrert med den overordnede tematikken i boken og en nærlesing av dem vil derfor være relevant å inkludere i en bildebokanalyse.

## 2.2 Visuell poesi

I dette delkapittelet løfter jeg fram begrepet ‘visuell poesi’ og drøfter hvordan dette begrepet kan knyttes til poetiske kvaliteter i illustrasjoner. Jeg gjør også rede for hvilken relevans begrepet ‘poetiske funksjoner’ har for min studie.

### 2.2.1 Hva er visuell poesi?

Inger Lise Belsvik (2001), en anerkjent illustratør for blant annet flere diktbildebøker, spør seg om «(...) det går an å si at poesi og illustrasjon på en måte er toeggede tvillinger, forskjellige, men med veldig likt utgangspunkt» (s. 79). Dette er et poeng også Bjørlo (2018) trekker inn gjennom en faglig drøfting av å anvende poesibegrepet, fremfor lyrikkbegrepet i sine studier av diktbildebøker. I sine analyser legger Bjørlo (2018) spesifikt vekt på at både ord og bilder kan ha en poetisk funksjon. Hun viser til at poesibegrepet er fleksibelt, og mindre bundet til bestemte teksttradisjoner enn lyrikkbegrepet. 'Poesi' blir et anvendelig begrep for å beskrive og forstå estetiske uttrykksformer i flere tekstformer, samt på tvers av medier (Bjørlo, 2018, s. 111-112). I denne oppgaven anvender jeg poesibegrepet på samme måte. Begrepet kan i denne sammenheng romme både det visuelle og verbale, og jeg ser det derfor som relevant og passende å spisse begrepet inn mot 'visuell poesi' i det videre arbeidet mitt med å utforske det poetiske i det illustrerte.

Det er viktig å bemerke at 'visuell poesi' ofte brukes i en annen betydning i litteraturvitenskapen enn den forståelsen jeg tillegger begrepet. Visuell poesi kan forstås som en kategori av dikt som i sin fremtoning skaper både et piktorielt og verbalt aspekt. Det kan eksempelvis være hvordan Inger Lise Belsvik har valgt å gjengi Olav H. Hauges dikt med nye grafiske uttrykksmåter i diktbildeboken *Når tussalusi kviskrar* (2008). I denne boken blir ofte verbalteksten en del av bildet som fører til at setninger, ord og bokstaver ikke følger diktenes originale visuelle form, men får en framtoning som kan nærme seg figurdiktet.

'Poetry' blir på engelsk, brukt som begrep for både den lyriske skriftsjangeren og poesi forstått som noe generelt stemningsfullt eller følelsesskapende. Det er viktig å være klar over denne språkforskjellen, da skillet mellom begrepene lyrikk og poesi som vi har på norsk, ikke eksisterer på engelsk. I engelsk forskningslitteratur blir begrepet 'visual poetry' ofte brukt om det vi på norsk vil kalle figurdikt - altså dikt som har en sterk visuell komponent. Andre norske ord vi kan bruke for denne typen dikt, er ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 113) konkret poesi, grafisk poesi eller visuell poesi. I dette leksikonet blir konkret poesi definert som «Diktning som utnytter typografiske og grafiske virkemidler for å fremstille en bestemt visuell form (...)» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 113). For å videre avgrense hva jeg legger i begrepet 'visuell poesi', vil jeg ta utgangspunkt i en engelskspråklig kilde som drøfter begrepet 'visual poetry'.

Willard Bohn (2011) beskriver 'visual poetry' som en sjanger som kombinerer både poesi og tegning, og som derfor vil forutsette en betrakter så vel som en leser: «Visual poetry can be defined basically as poetry that is meant to be seen.» (Bohn, 2011, første avsnitt i kapittel «1 The World Made Flesh»)<sup>2</sup>. Han omtaler visuell poesi som en hybrid lyrikksjanger som inkluderer flere former for og grader av samspill mellom det verbale og visuelle. Begrepet kan i Bohn (2011) sine beskrivelser, oppfattes å utgjøre et spekter mellom to ekstremer, hvor utformingen kan variere fra et nærmest helt verbalt, til et tilnærmet rent visuelt uttrykk. Han er imidlertid skeptisk til å inkludere en ren visuell utforming i begrepet visuell poesi, da dette etter Bohn (2011) sine vurderinger vil være problematisk for visuell poesi som konsept: «Abandoning the linguistic realm, the concept of visual poetry becomes problematic at this point and serves primarily as a metaphor. While some works resemble conventional poems and others resemble paintings or drawings, most fall somewhere between these two extremes.» (Bohn, 2011, fjerde avsnitt i kapittel «1 The World Made Flesh»)<sup>3</sup>.

Betraktningene til Bohn (2011) rundt visuell poesi som et spekter mellom det lingvistiske og det visuelle, ser jeg som interessant i tenkningen om hva visuell poesi er. Men hans skepsis til å knytte begrepet til en ren visuell utforming, vil være begrensende for min bruk av begrepet, ettersom jeg vil undersøke poetiske kvaliteter i illustrasjoner. De poetiske kvalitetene i Holes illustrasjoner er visuelle uten å romme lingvistiske element i direkte forstand. Men samspillet mellom illustrasjoner og verbaltekst i bildebøkene skaper likevel en viss bro mellom det poetiske i Holes bildespråk og bildebøkens verbaltekster.

Bohn (2011) sin diskusjon av begrepet 'visuell poesi' har en viss relevans for mitt prosjekt, ikke minst hans poeng om at visuell poesi er ment å bli sett og betraktet, ikke bare lest eller hørt. Men jeg vil understreke at mitt bildebokmateriale skiller seg klart fra Bohn sin mer spesifikke undersøkelse av ulike former for figurdikt. Jeg ønsker å utforske hvordan begrepet visuell poesi kan knyttes til analysen av poetiske kvaliteter i bildebokillustrasjoner. For å undersøke dette, vil jeg blant annet ta i bruk en del begreper fra lyrikkteorien, og undersøke hvordan disse kan anvendes i analysen av poetiske kvaliteter i illustrasjoner.

---

<sup>2</sup> Kilden fra Bohn (2011) mangler sidetall. Jeg har derfor referert direkte sitat på denne måten.

<sup>3</sup> Kilden fra Bohn (2011) mangler sidetall. Jeg har derfor referert direkte sitat på denne måten.



Nina Goga og Berit Westergaard Bjørlo (2020) nevner noen hjelpespørsmål i forbindelse med en poetisk innfallsvinkel til bildeboken, deriblant spørsmål om man kan finne eksempler på visuelle former for rim og rytme i de aktuelle bildebøkene (s. 74). Av andre relevante spørsmål er: Hvilke former for repetisjoner bidrar til å skape en poetisk kvalitet i Holes bilder? Kan man finne eksempler på bruk av visuelle metaforer og symboler? Metafor er etter *Litteraturvitenskapelig leksikon* definert som en «retorisk trope, ord eller uttrykk som brukes i billedlig eller overført betydning.» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 135). Etter det samme leksikonet, er symbol «(...) en billedlig fremstilling av en kompleks og sammensatt følelse, forestilling eller realitet.» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 220). Dette er spørsmål og lyriske begreper som jeg vil komme inn på i analysen av det jeg kaller visuell poesi i Holes bildespråk.

Jeg forholder meg altså til en definisjon av 'visuell poesi' som poesi som er ment å bli sett. I det videre underkapittelet skal jeg gjøre rede for hvilke analyseverktøy jeg planlegger å bruke i utredningen av visuell poesi i Holes illustrasjoner.

### 2.2.2 Poetiske funksjoner og poetiske kvaliteter

I forståelsen av poesi som et fleksibelt og åpent begrep, kan det være relevant å vende seg mot den russiske teoretikeren Roman Jakobson (1978) sin språkteori om poetisk språk. I kapittelet «Lingvistikk og poetikk», innleder Jakobson (1978) med å drøfte følgende påstand: «Siden poetikkens hovedemne er den verbale kunstens *differentia specifica* i forhold til andre kunstarter og i forhold til andre former for verbal handling, er poetikken berettiget til den fremste plassen i litterære studier.» (s. 119). Som en motsats til denne påstanden, argumenterer Jakobson (1978) for at poetikkens innhold ikke begrenses til skjønnlitteratur. Han framholder at de poetiske trekkene er en del av tegnteorien i sin helhet. Språkteorien til Jakobson (1978, s. 122) tar utgangspunkt i at ethvert språk innbefatter mønstre som karakteriseres av en bestemt funksjon - deriblant en poetisk funksjon. Som Bjørlo (2018, s. 111) peker på i sin drøfting av poesibegrepet, ser ikke Jakobson poetisk språk som en spesifikk lyrisk sjanger, men heller som en språklig funksjon i alle typer tekster med poetiske trekk - også i hverdagsspråk.

Om verbal kunst skriver Jakobson (1978, s. 127) at den poetiske funksjonen er dens dominerende og bestemmende funksjon, men ikke den eneste funksjonen. Jakobson sin språkteori inneholder en fleksibel forståelse av 'poesi', da han ikke begrenser begrepet til verbal kunst. Han gir verktøy til beskrivelser av forskjellig typer tekster gjennom betegnelsen 'poetiske funksjoner'. Dette kan, slik som Bjørlo (2018, s. 112; 2021, s. 3) har argumentert for, videreføres som et redskap til analyse av visuelle uttrykksmåter med poetiske trekk. Jeg vil derfor bruke begrepet 'poetiske funksjoner' som del av et analyseverktøy i min studie av poetiske kvaliteter i Holes illustrasjoner.

### 2.3 Temaet sorg og tap i et flerfaglig perspektiv

I det følgende delkapittelet gjør jeg rede for temaet sorg og tap i et psykologifaglig og litteraturfaglig perspektiv. Jeg trekker også fram hvordan døden blir brukt som tema i kunsten, og da med et fokus på hvordan spor av religiøse motiver og symboler kan komme fram i denne tematikken.

#### 2.3.1 Psykologifaglige blikk på erfaringer av tap og sorg<sup>4</sup>

Ulrik Malt (2021), norsk psykiater og professor i psykiatri, definerer sorg som en normal psykologisk reaksjon på tap - hovedsakelig knyttet til død, men som også kan forekomme ved uønskede brudd i nære forhold. Atle Dyregrov (2006), en sentral psykolog med spesialkompetanse innen krisepsykologi og sorgreaksjoner, presenterer hvordan nyere forskning har et endret syn på sorg og sorgprosesser. Han trekker fram at studier de siste tiårene har utviklet et mer nyansert syn på sorg, hvor det legges vekt på at sorg, sorgfaser og sorgarbeid oppleves ulikt fra individ til individ . Dette påpekes også i informasjon på Helsenorge (2021). Likevel blir det poengtert at det ikke er uvanlig å arbeide seg gjennom fire faser; sjokkfase, reaksjonsfase, bearbeidelsesfase og nyorienteringsfase. Det er imidlertid ikke slik at mennesker som opplever sorg og tap, nødvendigvis går gjennom disse fasene (Dyregrov, 2006a, s. 779).

---

<sup>4</sup> Underkapittel «2.3.1 Psykologifaglige blikk på erfaringer av tap og sorg» inkluderer tekst fra prosjektbeskrivelsen til masteroppgaven, som var eksamenssvar på emnet MGBNO503 (Eget arbeid, 2021). Teksten er i noen grad omformulert og utvidet, men inkluderer mye av samme tekst.

Når det kommer til sorg hos barn, understreker Dyregrov (2006b) at barn gjerne er svært konkrete og at man derfor med fordel bør unngå abstrakte forklaringer på tapet (s. 16). Barn har heller ikke før rundt tiårsalderen utviklet en forståelse av det langsiktige perspektivet på tap, særlig når det kommer til død (Dyregrov, 2006b, s. 19). Fagpersoner mener at det er viktig å inkludere barnet i samtale om tapet, for slik å unngå at barnet blir overlatt til egne fantasier (Helsenorge, 2021). Samtalen «(...) må forklares åpent, sannferdig og direkte, uten omskrivninger som kan medføre forvirring eller frykt» (Dyregrov, 2006b, s. 93) og være tilpasset barnets alder.

Sammen med forsker og psykolog, Martin Lytje, gjør Dyregrov (2021) rede for hvordan barns forståelse av døden utvikles gradvis gjennom barndommen (s. 31). Barn i tidlig skolealder – altså fra 5 til 10 år – begynner å utvikle en forståelse av at døden er uunngåelig og universell. De har på den annen side ikke alltid en fullstendig forståelse for hva årsaken bak døden skyldes (s. 36). For barn over 10 år, utvikler forestillinger knyttet til døden seg i mer abstrakte retninger og de reflekterer ofte mer over rettferdighet og urettferdighet. Lytje og Dyregrov (2021, s. 41-42) legger også fram vanlige reaksjoner hos barn, deriblant psykiske reaksjoner som frykt, sinne, søvnløshet, påtrengende tanker, apati og psykosomatiske symptomer i tiden som følger tapet.

### *2.3.2 Temaet tap og sorg i barnelitteratur og i skolens norskfag<sup>5</sup>*

Maria Nikolajeva (2018) skriver i artikkelen «Emotions in picturebooks» at bildebøker kan være et nyttig redskap for barn i prosessen med å forstå sine egne og andres følelser - og da særlig yngre lesere med begrenset evne til nettopp dette (s. 110). I *The rhetoric of character in children's literature* skriver Nikolajeva (2002, s. 159) også at døden er et tema som relativt ofte blir tatt opp i barnelitteratur. Det er da ofte en person nær protagonisten som dør - eksempelvis en eldre slektning, et kjæledyr eller i sjeldne tilfeller foreldre, søsken eller venner. Dette kan kanskje ha sammenheng med at det oppleves mindre skummelt og mer naturlig når eldre mennesker og kjæledyr dør.

---

<sup>5</sup> Underkapittel «2.3.2 Temaet tap og sorg i barnelitteratur og i skolens norskfag» inkluderer tekst fra prosjektbeskrivelsen til masteroppgaven, som var eksamenssvar på emnet MGBNO503 (Eget arbeid, 2021). Teksten er i noen grad omformulert og utvidet, men inkluderer mye av samme tekst.

I overordnet del av LK20 er folkehelse og livsmestring framhevet som ett av tre tverrfaglige tema i skolen (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 13). I *Læreplan i norsk* handler folkehelse og livsmestring blant annet om hvordan lesing av skjønnlitteratur og sakprosa både kan «(...) bekrefte og utfordre elevenes selvbilde og dermed bidra til deres identitetsutvikling og livsmestring.» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 3). Sorg og tap er en naturlig del av livet, og gjennom læreplanen blir det gitt rom for at slike følelser også er naturlig å bringe inn som samtaleemne i klasserommet. Samtaler med utgangspunkt i skjønnlitterære tekster, er én måte å gjøre dette på. Tidligere masteroppgaver viser til eksempler på bildebøker som kan egne seg som utgangspunkt for slike samtaler. Blant annet undersøker Gina Grønås (2019) fremstillingen av barns sorg i to bildebøker, og Trine Dale (2015) ser nærmere på spenningen mellom humor og alvor i møte med døden i tre bildebøker.

### *2.3.3 Døden som tema i kunsten: Spor av religiøse motiver og symboler*

Refleksjoner rundt døden er et sentralt tema innenfor ulike religiøse tradisjoner. Det kan derfor i denne oppgaven være relevant å se nærmere på hvordan fremstillinger av temaet død og sorg innenfor litteratur og bildekunst kan ha tilknytning til tenkemåter og tradisjoner i ulike religioner. Blant annet kan allmenn symbolikk knyttet til døden ha sine røtter i religiøse tradisjoner. I studien av hvordan temaet død og sorg trer fram i Holes illustrasjoner, kan det være særlig aktuelt å undersøke hvordan bildene kan romme spor av tenkning og symbolikk både i østlige religioner, som hinduisme og buddhisme, og i andre religioner som kristendommen. Jeg gjør derfor kort rede for noen sentrale hovedtrekk i de nevnte østlige religionene som kan være relevant for nærlesningen av Holes bilder, og dernest kommenterer hvordan også bibelske referanser blir trukket inn i hans visuelle motivkrets.

I buddhismen tilber man ikke guder, men dyrker Buddha som en slags idealskikkelse (Kværne & Borgland, 2022). Dette er en viktig forskjell fra hinduismen, som har et mangfold av gudeskikkelser. Både buddhismen og hinduismen bruker dyr for å symbolisere religiøse forestillinger, som eksempelvis egenskaper ved gudene. Ifølge Hanne Linn Skogvang, Bente Groth og Kari Vogt (2019) er blant annet elefanten et viktig dyresymbol både i hinduismen og buddhismen. En av de sentrale gudene i hinduismen er Ganesha, elefantguden. I buddhismen har elefanten en viktig rolle blant annet gjennom drømmen Buddhas mor hadde om en hvit elefant like før sønnens unnfangelse. Ettersom elefanten framstår som et

sentralt visuelt motiv i *Annas himmel* (2013), kan motivet knyttes til elefantskikkelsens rolle både i hinduismen og buddhismen. Elefant motivet er også å finne i *Du og jeg* (2018), og jeg ser det derfor som sentralt å trekke fram i denne delen av teorien.

*Annas himmel* inneholder dessuten visuelle motiv som kan knyttes til den rollen meditasjon har i østlige religioner. Ifølge Margrethe Løøv (2022) brukes betegnelsen 'meditasjon' i indiske og øst-asiatiske religioner om enhver tilstand av konsentrasjon eller fordypelse. I både hinduismen og buddhismen blir meditasjon brukt som redskap for spirituell eller religiøs fordypelse, og fungerer som en tømning av det bevisste i sinnet.

Det fins også visuelle referanser til kristen tenkning og symbolikk i bøkene, særlig i partier som dreier seg om døden og hva som venter oss etter døden. Av bibelske dyresymboler, kan man eksempelvis se fisken som motiv i både *Annas himmel* og *Du og jeg*. Fisken er et vanlig symbol for Kristus i kristen tradisjon (Skogvang, Groth & Vogt, 2019). Noen steder fins det også mer spesifikke bibelske allusjoner, som motiv av stiger som fører opp til himmelen, som kan være en allusjon til jakobsstigen i Bibelen («Jakobsstige», 2021). I religiøs kunst fra kristendommen, blir stigen et symbol på forbindelsen til himmelen.

I begge de utvalgte bøkene fins det visuelle spor av forestillinger om et liv etter døden enten knyttet til religion eller som uttrykk for filosofisk undring. Men først og fremst fins det eksempler på ord og bilder som handler om hvordan karakterer som opplever å miste en de er glad i, holder de avdøde levende gjennom tanker, minner og lengsel etter nye møter.

### 3. Metode

I den videre analysen av *Annas himmel* (2013) og *Du og jeg* (2018) vil jeg benytte meg av litterær analyse som metode. Da en slik analyse kan gjennomføres på ulike måter, må den tilpasses i forhold til valg av tekst, innfallsvinkel og teoretisk orientering (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 45). I de foregående kapitlene har jeg presentert de to bildebøkene som vil utgjøre materialet for analysen og pekt på hvilke perspektiv jeg avgrenser analysen til å fokusere på - altså en studie med fokus på den visuelle fremstillingen av tap og sorg og dessuten poetiske kvaliteter i bøkene. Jeg har også presentert det teoretiske grunnlaget som vil styre analysene av materialet. De teoretiske tilnærmingene er valgt med bakgrunn i problemstilling og forskningsspørsmål for oppgaven. For å beskrive og begrepsfeste fenomener jeg ønsker å løfte fram i bøkene, tar jeg i hovedsak utgangspunkt i bildebokteori, relevant kildestoff om visuell poesi og poetiske funksjoner og til sist flerfaglige perspektiv på temaet tap og sorg. Den litterære analysen vil altså bestå av en nærlesing av bøkene som er basert på valg av bildebøker, problemstilling og teoretiske innfallsvinkler.

Åse Høyvoll Kallestad og Marianne Røskeland (2020, s. 46-48) skriver at all analyse inneholder elementer av nærlesing og at dette da innebærer å studere den litterære teksten oppmerksomt. Nærlesing impliserer å studere teksten grundig gjennom å beskrive og forklare, men også gjennom å forstå og tolke. Kallestad og Røskeland (2020, s. 48) skriver at den litterære analysen er ufullstendig uten tolkning, og at analyse i seg selv kan forstås som en begrunnet tolkning. I min nærlesing skal jeg både beskrive og tolke hovedsakelig det visuelle uttrykket i de utvalgte bildebøkene med forankring i teorien nevnt ovenfor.

Jeg bruker bildebokanalyse som metode. Berit Westergaard Bjørlo og Nina Goga (2020) skriver at «En bildebokanalyse undersøker hvordan samspillet mellom ord og bilder kommer til uttrykk i den enkelte bok.» (s. 64). De understreker videre at problemstilling og materiale vil styre det fokuset man arbeider ut ifra, men at samspillet mellom ord og bilde i ikonoteksten som regel vil stå sentralt i analysen. I min studie vil jeg også ta samspillet mellom verbaltekst og illustrasjoner i betraktning, til tross for et hovedfokus på det visuelle uttrykket. Ikonoteksten utgjør en sentral del av den helhetlige og sammenhengende forståelsen av bildeboken, og som Nikolajeva og Scott (2006) skriver: «The reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding» (s. 2).

I en bildebokanalyse vil det være relevant å se nærmere på bokens paratekster, hvilken rolle modalitetene har hver for seg og i samspill med hverandre, samt den innfallsvinkelen som problemstillingen setter rammer for i studien. Bjørlo og Goga (2020, s. 69-75) skiller mellom narrative, faglitterære og poetiske innfallsvinkler i møtet med bildeboken. I en narrativ fremgangsmåte, undersøker man hovedsakelig fortellerposisjonen og fortellemåter i både tekst og bilde, i tillegg til dynamikken mellom dem. En poetisk innfallsvinkel kan innebære å undersøke poetiske virkemidler i tekst og bilde. I redegjørelsen av en poetisk innfallsvinkel, eksemplifiserer Bjørlo og Goga (2020) dette i hovedsak gjennom analyse av diktbildebøker, men prinsippet for fremgangsmåten kan likevel overføres til annet materiale. Av relevans for min oppgave, vil en kombinasjon av en narrativ og poetisk innfallsvinkel være relevant for nærlesingen av bøkene. I den videre analysen skal jeg foreta en narrativ og poetisk nærlesing av materialet med et hovedfokus på tematikk om tap og sorg. I tillegg vil analysen ha et særlig fokus på den visuelle fremstillingen i bøkene.

## 4. Analyse

I denne delen av oppgaven analyserer jeg de to bildebøkene som utgjør mitt materiale, altså *Annas himmel* (2013) og *Du og jeg* (2018). Jeg strukturerer analysen i to deler, hvor hver del tar for seg én bok. Analysen av de to bøkene er bygd opp etter et til dels likt hovedmønster, men også med utgangspunkt i hva jeg ser på som sentralt i bøkene hver for seg. For å svare på problemstillingen om den visuelle fremstillingen av sorg og det visuelle uttrykket av poetiske kvaliteter i Stian Hole sitt formspråk, undersøker jeg først og fremst tre moment i bøkene: (1) paratekster og komposisjon, (2) visuelle og verbale skildringer av barnekarakterene i møte med sorg og (3) poetiske funksjoner i illustrasjonene. Momentene er basert på forskningsspørsmålene jeg har satt for oppgaven. De følgende analysene og tolkningene, representerer én blant flere innfallsvinkler til hvordan man kan betrakte, lese og forstå bøkene som helhet og i utvalgte oppslag. I mine analyser legger jeg særlig vekt på hvordan sorg blir fremstilt i bøkene gjennom hovedsakelig visuelle og poetiske virkemidler. Analysen studerer også nærmere de verbale skildringene og ikonoteksten i bøkene.

### 4.1 Nærlesing av *Annas himmel*: en bok om sorg for den som er borte

*Annas himmel* (2013) er skrevet og illustrert av Stian Hole. Boken handler om jenta Anna og faren som er på vei til morens begravelse. På veien dit, tar Anna både betrakteren og faren med på en undrende og filosofisk reise til bunnen av himmelen. De svømmer til Marianergropen og flyr gjennom Krabbetåken. Det er en bok der de tradisjonelle rollene hvor en forelder trøster barnet, har snudd, og det er først og fremst faren som er preget av sorg. Dette er likevel ikke fremstilt som et destruktivt rolleskifte, men skildres heller gjennom vakre og åpenbarende scener. Til slutt er både Anna og faren klare for begravelsen, og tankebildene om den surrealistiske reisen synes å ha vært et nødvendig steg på veien for det videre møtet med den neste sorgfulle tiden. Illustrasjoner og tekst bærer preg av fantasi, lekenhet, farger og filosofisk undring. Det er en bok med mange detaljer, og mye tolkning overlates til leser.

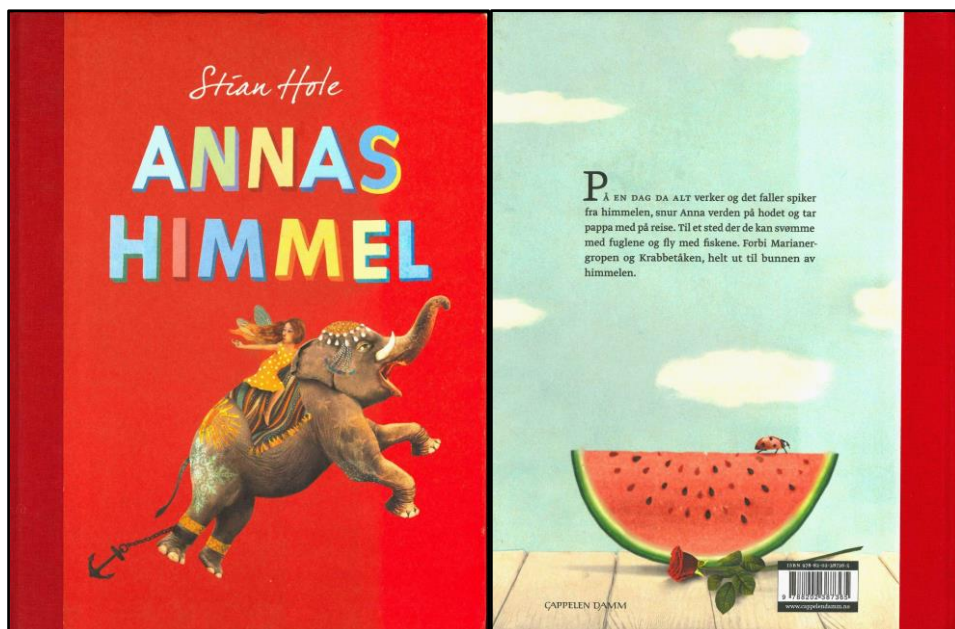
I analysen av *Annas himmel* ser jeg først nærmere på paratekstene til boken, spesielt omslagets forside og bakside, samt innsidepermene. Dernest undersøker jeg komposisjonen av bildeboken med vekt på hvordan visuelle virkemidler, som farge, blir brukt for å skape en



visuell struktur i boken. Den neste delen tar for seg en analyse av hvordan sorg fremstilles i boken, og mer spesifikt hvordan karakterene blir fremstilt i møtet med denne følelsen. Jeg vil da undersøke sorg både hos barnekarakteren og karakteren med en gitt voksenrolle. Til slutt ser jeg på poetiske virkemidler i illustrasjonene og hvilken funksjon disse har.

#### 4.1.1 Paratekster: tematikk og visuell estetikk

Det første som møter leseren, eller betrakteren, i *Annas himmel* (2013) er en forsideperm med rød bakgrunnsfarge (figur 1). På omslaget står forfatternavnet «Stian Hole» skrevet i hvit kursiv, mens tittelen på boken er i fargerike blokkbokstaver. Under tittelen er jenta vi kan forstå som Anna, illustrert ridende på en elefant. Elefanten er bekledd med hodeplagg og ride teppe i jordfarger, som kan ligne på en type bekledding dyret ofte har i indisk eller østlig kultur. Elefanten står i en skrå posisjon og er vendt oppover, som om den svever eller flyr. I elefantens høyre bakfot henger det en kjetting med et anker, noe som kan antyde et oppbrudd fra noe. Både elefanten og ankeret kan betraktes som frempek i fortellingen, og dette vil jeg komme tilbake til.



Figur 1: *Annas himmel*, forside og bakside.

Anna sitter på elefanten i gul og hvit polkakjole, og hun har et par vinger på ryggen sin. Hun har blikket vendt i motsatt retning av elefanten og gestikulerer med den ene hånden sin en form for «kom-hit» bevegelse. Det oransje håret svever bak henne, som om det er vind i

luften. Hvem Anna vender blikket mot, ser vi ikke, men det kan oppfattes som en invitasjon til å slå følge på den flygende reisen hun og elefanten svever mot. Kanskje de er på vei mot himmelen, noe som også bokens tittel kan signalisere, og jenta inviterer betrakteren eller noen andre til å bli med på reisen. Det svevende ankeret antyder at det ikke lenger er festet til et fast underlag. Et anker kan være et symbol på trygghet, men også en metafor for noe som holder en igjen. Det visuelle ankermotivet kan derfor ha en dobbel betydning. Den fargerike forsiden med det fantasifulle bildet av Anna og elefanten setter allerede her tonen for resten av boken. Vi inviteres med på en leken, men samtidig en noe uforutsigelig reise.

På baksidepermen får vi bekreftet en del av den estetiske lesingen som forsidepermen inviterer til. Bakgrunnen er en lyseblå himmel med et par hvite skyer driftende rundt (figur 1). Nederst på omslaget står en skive vannmelon. Her kryper en marihøne over frukten, og en fin rose er plassert på undersiden av den. Vi kan lese et kort handlingsreferat plassert omtrent på midten av omslaget, skrevet med fonten Greta text, den samme skrifttypen som er brukt også ellers i boken. Baksideteksten lyder som følger:

PÅ EN DAG DA ALT verker og det faller spiker fra himmelen, snur Anna verden på hodet og tar pappa med på reise. Til et sted der de kan svømme med fuglene og fly med fiskene. Forbi Marianergropen og Krabbetåken, helt ut til bunnen av himmelen.  
(Hole, 2013, baksideperm)

Ved hjelp av både tekstutdraget og de visuelle motivene, forbereder både forside- og baksidepermen betrakteren på innholdet i resten av boken og skaper forventninger om å lese om en familie på en dag hvor alt ikke er så lett. I etterkant av lesingen vil et gjensyn med ytterpermene kunne gi en dypere forståelse for hvordan teksten og de visuelle motivene antyder et tema som dreier seg om tap og sorg, men også om gode minner og vakre drømmer. En slik leseerfaring i møtet med bokens paratekster kan knyttes til Mjør (2010) sin beskrivelse av parateksters potensielle hermeneutiske funksjon både i forkant og etterkant av lesingen.

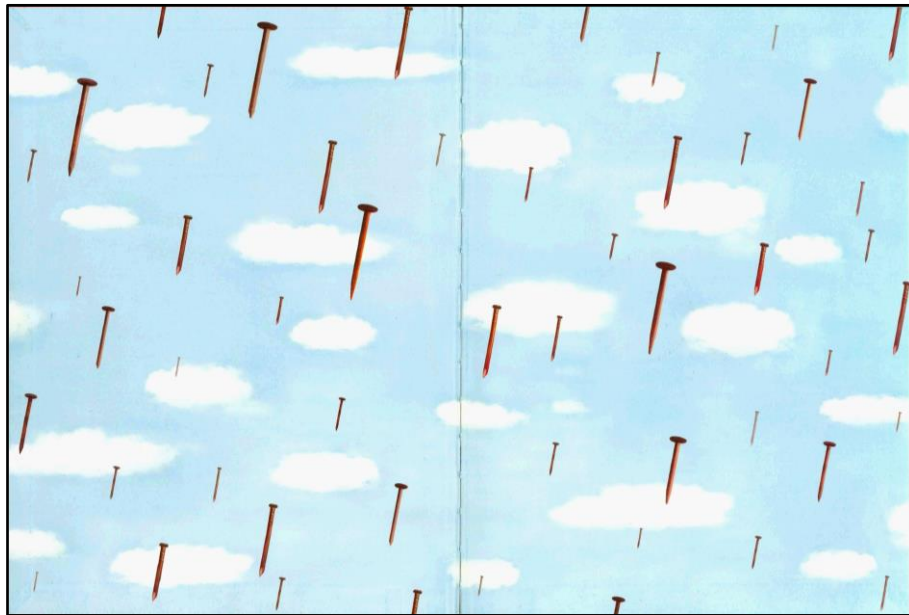
Når man etter hvert blir kjent med Hole sin illustrasjonsteknikk, blir man oppmerksom på at nokså lite av de grepene han tar i illustreringen, er tilfeldig. Vi kan derfor anta at de visuelle motivene på baksidepermen kan knyttes til innhold og tematikk i boka. Bildet av en vannmelon og en rose kan så klart bare få være konkrete ting, men man kan også tolke disse

elementene som et visuelt motiv brukt bevisst for å gi innsyn i den videre tematikken. Et så lite grep som hvilken stilling den røde rosen står i, har betydning for tolkningen av motivet. En rose er et vanlig symbol for kjærlighet, men en *liggende* rose gir kanskje sterkere assosiasjoner til roser plassert på et gravsted eller roser spredt rundt en kiste. Derfor velger jeg også å forsøke å se betydningen bak rosen og vannmelonene som visuelt motiv. Ettersom vannmelonene er plassert sammen med mariehønen og rosen, kan kanskje denne sammenstillingen ha en dypere mening. En fersk oppkuttet frukt plassert sammen med den liggende rosen, kan gi antydning om et nylig dødsfall. Mariehønen som har et lignende rødt og svart prikkete utseende som vannmelonene, kan være en metafor for hvordan man noen ganger kan ønske seg mer enn det man blir gitt. Sammenstillingen av rosen, vannmelonene og mariehønen kan også bety noe så enkelt som sommer eller vår. Baksdebildet kan også trekkes fram som et eksempel på malerisjangeren *stilleben*, eller *nature morte* som er den franske betegnelsen (Tschudi-Madsen, 2021). I lys av denne maleritradisjonen kan den oppskårne frukten og den ubevegelige rosen plassert på benkeplatene representere et *memento mori* («memento mori», 2020), altså et symbol på livets forgjengelighet.

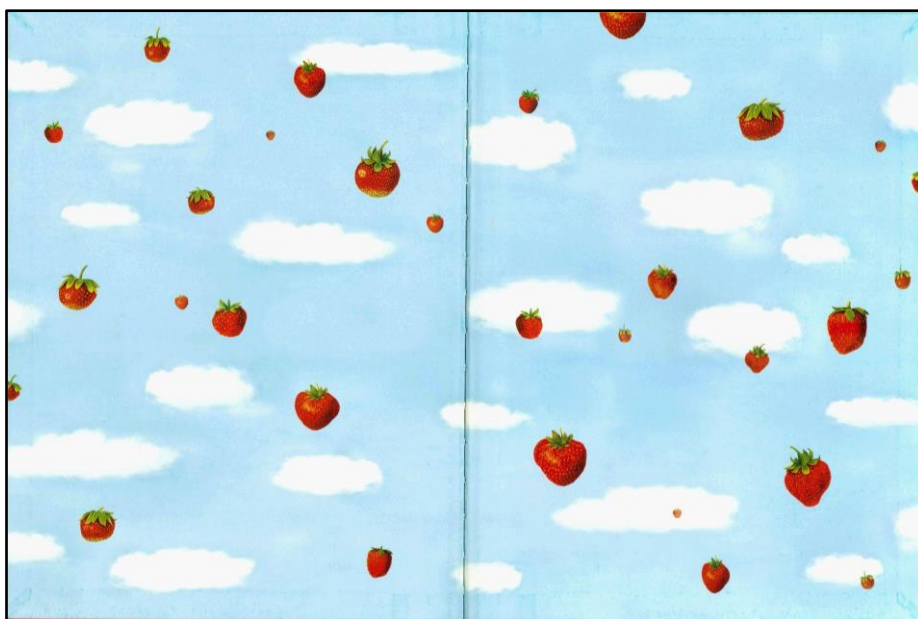
I samsvar med Sipe og McGuire (2006, s. 293-301) sine kategorier for ulike innsidepermer, kan innsidepermene i *Annas himmel* kategoriseres som illustrert, men med ulike illustrasjoner på fremre og bakre innsideperm. Begge illustrasjonene har en himmelfarget bakgrunn, men det er likevel markante forskjeller. I bildet på fremre innsideperm svever det mange jordbær (figur 2), mens bildet på bakre innsideperm inneholder flere brunrøde spikre, framstilt som om de regner fra skyene (figur 3).

Bildet på fremre og bakre innsideperm står i et normalperspektiv, og de variable størrelsene på motivene skaper en effekt av at noen spikre eller jordbær er lengre unna enn andre. Illustrasjonen på fremre innsideperm har direkte tilknytning til baksideteksten, hvor det står skrevet om en dag hvor det faller spiker fra himmelen. At 'det faller spiker fra himmelen' er et språklig virkemiddel som kan tolkes i overført betydning, og den visuelle fremstillingen på innsidepermen får dermed også en metaforisk funksjon. Bildet kan være en metafor for at dagen er så tung at selv regndråper ikke er en tilstrekkelig metafor for hvor vond dagen er. Bakre innsideperm, har som nevnt den samme bakgrunnen med himmel og skyer, bare med jordbær som regner ned. Dette kan være en metafor for mer lystbetonte følelser og et tegn på at sorgprosessen vi møter gjennom boken er mer bearbeidet. Enkelte av bærene er bare

delvis modne, som kan indikere at det fortsatt er følelser som trenger å bli bearbeidet.



Figur 2: *Annas himmel*, fremre innsideperm.



Figur 3: *Annas himmel*, bakre innsideperm.

Både fremre og bakre innsideperm, kan sies å ha interpike referanser til Rene Magritte (1953a) sitt maleri *Golconda*. I likhet med maleriet *Golconda*, har Hole illustrert en original regnskur over himmelen. I Holes tilfelle, er dette i form av spikre, og i Magrittes tilfelle består regndråpene av menn kledd i svart dress og flosshatt. Magritte var en surrealist, og det virker derfor naturlig at Hole har latt seg inspirere av en slik kunstner, da illustrasjonene

hans ofte blir beskrevet som surrealistiske (Druker, 2018, s. 54; Birkeland, Risa, & Vold, 2018, s. 352). Hole sier selv at han streber etter en «(...) drømmeaktig virkelighet (...)» (Hole, 2008, s. 159). Surrealismen har sin inspirasjon fra blant annet psykoanalysen, som er en retning hvor man søker å avdekke og skildre det underbevisste. Dette stemmer da overens med deler av det uttrykket Hole forsøker å få frem. Hole har ofte motiv som går igjen i illustrasjonene hans, deriblant en blå himmel mot hvite skyer. Dette alluderer også til Magrittes bruk av samme motiv i flere malerier, som jeg kommer tilbake til.

Kolofonsiden, som følger like etter fremre innsideperm, har visuelle innslag som bilder av et perlebånd, noen markjordbær på strå, en marihøne, stemorsblomst og knust porselen (figur 4). Det er en side som kombinerer noe vakkert med noe ødelagt. Perlebåndet er ikke et lukket kjede, men løper heller ut i det vi kan se som enden på snøret. Marihønen dukker igjen opp, og kryper opp langs markjordbærene. Stemorsblomsten er tegnet som om den er klistret med teip på siden, på samme måte som tegningen av en notisformet lapp med bokopplysningene på samme side. De knuste porselensbitene er spredt utover, og de faller også videre inn på høyre bokside. Igjen kan man som betrakter få en følelse av vår og sommer, samtidig som man opplever at noe forstyrrer idyllen gjennom bildet av de knuste porselensbitene. Perlebåndet kan indikere at noe renner ut.



Figur 4: *Annas himmel*, kolofonside og tittelblad.

På kolofonsiden bruker Hole hyperrealisme i tegningen av stemorsblomsten med en tapebit som viser at den blir limt fast på et underlag. Dette kan tyde på at bildet viser en presset blomst, som om den er med i et herbarium. Den hyperrealistiske stilen i bildet av stemorsblomsten er et visuelt grep som gjør at bildet ser ut til å vise en reell blomst. Dette fenomenet kalles *trompe-l'oeil* («trompe-l'oeil», 2018), og kan igjen referere til Magrittes surrealisme. Et av Magrittes mest kjente malerier *The Treachery of Images*, eller direkte oversatt til norsk «Bildets svik» fra 1929, har blitt et av de mest ikoniske bildene for surrealismen som bevegelse. På dette bildet står følgende verbaltekst «Ceci n'est pas une pipe», som er fransk for «Dette er ikke en pipe». Magritte legger ved en tilleggsbetydning til maleriet med denne teksten, om at dette kun er en tegning av en pipe - det er ingen virkelig pipe.

På tittelbladet på motstående side trer boktittelen og Stian Holes navn fram mot en lys bakgrunn utformet som en skrivebok med linjer og marg. Vi ser dessuten bilder av to hender som står mot hverandre i en vertikal stilling. Disse viser en slags håndbevegelse som man gjør under meditasjon. Hendene ser ikke ut som normale hender, men er imidlertid farget himmelblå med innslag skyer. Igjen blir illustrasjoner av himmel og skyer gjentatt, og dette er med på å understreke tematikken og den videre handlingen i boken. Mellom tommel og pekefinger, er det i begge hendene plassert blåfargede øyne - samme øyenfarge som karakteren Anna har i boken. Fingerformasjonene som gir assosiasjoner til meditering, kan være med på å skape en ro ved det hele. I tillegg kan meditasjonmotivet gi assosiasjoner til østlig religion og kultur. Som nevnt i underkapittel 2.3.3 fins det flere visuelle motiv som peker mot østlig tradisjon og religion i *Annas himmel*. Blant annet kan elefantmotivet på forsiden og på oppslag i boken tolkes som en referanse til elefantens symbolske rolle i hinduismen og buddhismen. I paratekstene er disse visuelle elementene bare antydninger, men gitt at boken tar opp spørsmål om døden og fabulerer om hvor de døde befinner seg, kan man si at boken åpner for at det kan finnes spor av religiøs symbolikk i ord og bilder.

Som tidligere nevnt, alluderer det gjentatte visuelle motivet av himmelen med flere av Magritte sine malerier (eksempelvis *Empire of Light*, 1950; *Golconda*, 1953a; *The wonders of nature*, 1953b; *The Castle of the Pyrenees*, 1959), som på lik linje ofte bruker motivet med himmel og skyer i flere av sine malerier. Den sterke alluderingen til Magritte sin kunst, skaper interpiktorialitet i *Annas himmel*. Som nevnt i teoridelen, er interpiktorialitet definert

som en referanse mellom bilder utenfor det litterære verket (Cabo et al., 2018, s. 93). Likheten mellom Magritte sin surrealisme og surrealistiske trekk i Holes illustrasjoner er verdt å undersøke nærmere. Jeg ønsker å undersøke om allusjoner til surrealismen også kan være med på å gi Holes visuelle uttrykk poetiske funksjoner, ikke minst gjennom den underliggjørende effekten og det åpne tolkningsrommet de surrealistiske trekkene skaper. Dette vil jeg gå nærmere inn på i underkapittel 4.1.3, men i det følgende avsnittet trekker jeg fram eksempler på at man kan finne elementer av visuell poesi også i paratekstene.

Som forklart i teoridelen, knytter jeg begrepet 'poetiske funksjoner' til Roman Jakobson (1978) sin språkteori, som gjør rede for at det kan finnes poetiske innslag i mange typer tekster og utsagn, ikke bare i lyrikken. Jeg har tidligere pekt på at ankeret på forsiden og vannmelonens flertydige betydning kan trekkes fram som eksempler på visuell metaforikk. Gjentakelse og repetisjoner av visse visuelle motiv i bokens paratekster kan også sies å ha en poetisk funksjon. Eksempel på slike visuelle gjentakelser er bildet av marihønen på både baksiden og kolofonsiden, og himmelmotivet som er brukt på både innsideperm, bakside og kolofonside. Da det visuelle motivet av himmelen er et gjentakende motiv i Holes illustrasjoner i flere bildebøker, er det også et eksempel på intrapiktorialitet, som er i samsvar med hvordan Cabo et al. bruker dette begrepet (2018, s. 95).

Paratekstene inneholder som nevnt gjentakelser av visuelle symboler og metaforer for bortgang og vonde følelser. Men de visuelle himmelmotivene inneholder også flere elementer som skaper en lystbetont følelse, eller som i alle fall ikke virker skremmende. De lyse fargene, hendene i meditasjonsstilling og visuelle referanser til sommer og vår skaper harmoniserende elementer. Det er heller ikke sterke kontraster mellom disse elementene og de som bryter med den lyse fremtoningen. Paratekstenes viktigste funksjon er å skape interessere for, og dessuten forberede betrakteren på bokens innhold. I *Annas himmel* er de også med på å forutsi tematikken - de fungerer slik som et frempek for betrakteren.

#### *4.1.2 Visuell komposisjon: fargebruk, perspektiv og visuelle motiv*

I dette kapittelet ser jeg nærmere på den visuelle komposisjonen i boken som helhet gjennom blant annet bruk av perspektiv, farger og sentrale motiv.

*Annas himmel* (2013) har en visuell komposisjon der både fargebruk, perspektivering og

repetisjoner av visuelle motiv har en sammenbindende effekt. I de fleste oppslagene er det brukt et normalperspektiv, noe som kan gi betrakteren en slags følelse av å titte inn i et dukkehus. Denne vinklingen skaper en nøytral seerposisjon der betrakteren settes på lik høyde med motivet og karakterene i boken. Med noen unntak har oppslagene heldekkende illustrasjoner med tilhørende verbaltekst på en av sidene, ofte den venstre. Oppslagene har detaljrike illustrasjoner, mens verbalteksten holdes nokså kort og varierer fra et lite avsnitt til kun én setning. Teksten begynner alltid med en stor bokstav, som er tegnet og dekorert på hver sin unike måte. Det fins også ett eksempel på et tekstløst oppslag.

Det er stor variasjon i fargebruken i boken, og fargevalget virker ofte å henge sammen med valg av elementer i illustrasjonene. Man kan si boken varierer mellom en høstpalett og en palett med farger som kan forbindes med vår og sommer. Det er både duse og skarpe fargetoner på de ulike oppslagene, fra eksempelvis lys himmelblå farge til dyp havblå farge. I de partiene i boken som skildrer en drømmeaktig reise, kan man se en viss overgang i fargebruken fra de mer virkelighetsnære oppslagene til de fantaserende. På de sidene der vi kan oppfatte at Anna og faren er i det virkelige liv, er både farger og elementer mer høstpreget. Disse sidene er også til dels enklere bygd opp enn de resterende sidene. I de delene av boken hvor Anna og faren er på en fantasireise, er det ofte både skarpere og flere farger, samt flere visuelle detaljer. Fargene er med på å skape stemning, følelser og opplevelse av fantasi eller surrealisme. Samtidig kan fargene være med på å skape brytning mellom realitet og fantasi, men også forstått som en metafor for bråe overganger i livet.

Av visuelle motiv som går igjen i boken, vil jeg først trekke frem høstbladene som vi finner spredt gjennom boken. Vi kan se de brun-oransje bladene allerede på første oppslag, hvor de blåser fra venstre side ut mot neste side hvor Anna henger opp ned i husken med håret løst. Bladene er tegnet som om de blåser i høyre vindretning, altså i leseretningen, og betrakteren kan vende om siden for så å finne de igjen på neste oppslag. Ikke alle oppslagene inneholder bladene som motiv, men de fungerer likevel som en oppfordring til å bla videre og følge med på fortellingen. Fargene på bladene kan ligne veldig på hårfargen til Anna, og ettersom hun allerede på forsiden har invitert oss med på reisen hennes, kan bladene fungere som en forlengelse av denne invitasjonen. På oppslag 7 kan vi se Anna som igjen vender blikket bakover mens hun gestikulerer en slags «heng-på» bevegelse med hånden - som hun også gjør på forsidebildet. På dette oppslaget ligger bladene på bakken,



som fotspor i gresset. Dette kan være et bilde på Anna sine fotspor, og at det er hennes spor vi følger gjennom bladene i boka.

Av andre visuelle elementer som går igjen, er det først og fremst skildringer av himmelen og havet som peker seg ut. Disse motivene er eksempler på intrapiktoralitet i Hole sitt illustratørskap, da de ofte er å finne i flere av bøkene han har illustrert, som i *Du og jeg* (Lea & Hole, 2018), *Ting som blir borte* (Aakeson & Hole, 2021), *Den gamle mannen og hvalen* (Hole, 2005) og Garmann-trilogien (Hole, 2006; 2008; 2010). Motivet av båten er også et gjentakende intrapiktorielt trekk i bøkene til Hole.

Det finnes mange naturmotiv i Holes illustrasjoner, og det gjelder også *Annas himmel*. I tillegg til himmel og hav, skildres ulike typer landskap med innslag av planter og dyr på alle oppslagene i større eller mindre grad. I denne boken dukker blant annet solsikken opp flere ganger, blant annet på oppslag 2, 4 og 12. Denne blomsten er også å finne på en kjole (oppslag 5), som kan tolkes å tilhøre moren. Solsikken kan være et bilde for moren, som kanskje på et vis også er med på den forunderlige reisen. Plantene har ellers en harmoniserende effekt i bildeuttrykket, og dyrene skaper ofte en underliggende symbolikk for tematikken i boken - som eksempelvis elefanten og blekkspruten. Disse dyremotivene er det spor etter gjennom hele boken, og vi kan se dem på flere av oppslagene. Men jeg vil også her peke på at repetisjonen av naturmotiv i boken skaper et mønster av visuell rytme i komposisjonen, og denne rytmen kan sies å ha en poetisk funksjon. I tillegg har naturmotivene også en metaforisk funksjon, særlig når man ser dem i lys av bokens tematikk.

Mennesker som motiv fins det også mye av i Hole sine kollasjer. Når Anna og faren flyr til stedet hvor himmelen står under vann, kan vi se flere ulike mennesker - og enkelte dyr - plassert i havet (se oppslag 13 og 14). De fleste menneskene har et nøytralt blikk, og vi tolker historien deres gjennom klær og utseende. Bildene viser mennesker i ulike aldre, og fra det som synes å være fra ulike tidsepoker. Noen av dem har kjente ansikter, og betrakteren kan observere både Elvis Presley og Charles Darwin i folkemengden. Dette kan derfor betegnes som nok en interpiktorial referanse. Blant de kjente ansiktene, finnes det også intrapiktoriale referanser til personer i andre bøker illustrert av Hole. På oppslag 15 kan vi for eksempel observere den gamle mannen fra *Den gamle mannen og hvalen* (2005). Det kan også

diskuteres om den eldre mannen som leser i ei bok av Gro Dahle på oppslag 17, viser til bestefaren i *Du og jeg* - selv om *Du og jeg* ble utgitt etter *Annas himmel*. Disse forbindelsene mellom personer i ulike bøker illustrert av Hole, kan sies å skape et mønster av repetisjoner som åpner for gjenkjennelser, men også for nye tolkningsrom når visuelle portrett fra andre bøker dukker opp i nye fortellinger.

På tittelbladet kan vi, som tidligere nevnt, se to hender med øyne. Dette er ikke det eneste eksempelet på øyne som motiv i boken. Vi finner også illustrerte øyne på oppslag 2 og 18, som del av de mindre detaljene på illustrasjonene. Men det bildet som gir øyemotivet størst oppmerksomhet, er illustrasjonen på oppslag 6, som viser en blå påfugl som dekker begge sider. Der de dekorative påfuglfjærene normalt sett er dekket av sirkulære former, er det her avbildet flere forskjellige øyne. Alle har blikkontakt med betrakteren, inkludert påfuglens egne øyne som er rammet inn av et par briller. Symbolikken bak denne påfuglen ønsker jeg å diskutere mer i neste underkapittel. Men her vil jeg framheve at øyemotivet også har en kompositorisk funksjon. Repetisjonene bidrar ikke bare til å forsterke betydningen av motivet, men også til å skape et poetiske mønster av gjentakelser, i likhet med repetisjoner av andre visuelle motiv i boken.

Også måten samspillet mellom ord og bilder framtrer på i boken kan sies å være en del av bokens kompositoriske grep. Som tidligere nevnt, holder verbalteksten seg nokså kort i boken. Dette står ofte i kontrast til de svært utfyllende og detaljerte illustrasjonene. Selv om illustrasjonene får størst plass, er det likevel slik at samspillet mellom ord og bilder har en svært viktig funksjon i boka. På basis av de ulike samspillskategoriene Nikolajeva og Scott (2006, s. 12) beskriver, kan man si at *Annas himmel* i stor grad er dominert av både den 'utfyllende' og den 'utvidende' relasjonen mellom ord og bilder. Den førstnevnte kategorien, der ord og bilde utfyller eller kompletterer hverandre ved å formidle ulike element, fins det mange eksempler på i boken. En vesentlig grunn til dette er at illustrasjonene er mer detaljerte enn teksten og slik inneholder mange visuelle motiv som ikke har paralleller i verbalteksten. Men det er også slik at teksten til en viss grad kompletterer bildene.

Den andre kategorien, der ord og bilde utdyper hverandre og er gjensidig avhengig av hverandre for å få fram hele fortellingen, er også sterkt representert i boken. I denne form for samspill blir det verbale utvidet gjennom det visuelle og omvendt. Et eksempel på dette

er oppslag 10, hvor Anna og faren flyr etter flyvefiskene. Her holder verbalsetningen seg kort: «Vi følger flyvefiskene, de vet sikkert veien! sier Anna.» (Hole, 2013, oppslag 10). Bildet på oppslaget er på den annen side svært detaljrikt, hvor vi ser både avbildning av Anna og faren med vinger, ulike insekter, fugler og sjødyr, samt både planter og koraller. Betrakteren kan lure på om de befinner seg på land eller i havet, men dette er tolkning som kun illustrasjonen åpner opp for. Selv om samspillet mellom ord og bilder er av fundamental betydning i *Annas himmel*, er det likevel slik at de omfangsrrike illustrasjonene fører til at det er bildene som i større grad utfyller og utvider verbalteksten enn omvendt.

Boken kan også knyttes til det Nikolajeva og Scott (2006, s. 12) betegner som en kontrapunktisk relasjon, der ord og bilder kan motsi hverandre eller til dels fortelle ulike historier. Om den 'kontrapunktiske bildeboken' skriver Nikolajeva og Scott (2006, s. 24-26) at det finnes flere varianter, basert på eksempelvis adresseringen av leser, type sjanger eller perspektivet. Et gjennomgående trekk ved *Annas himmel* er hvordan Hole leker med det realistiske og surrealistiske. Da samtalen mellom Anna og faren ofte kan betraktes som realistisk, er det flere oppslag der illustrasjonene er med på å skildre relasjonen mellom far og datter gjennom et mer fantasipreget uttrykk. Et eksempel er oppslag 6 hvor Anna og faren konverserer om Gud, og det er illustrert en blå påfugl med briller og flere øyne på fjærene sine. Eller oppslag 12 hvor far og datter har en samtale om hva man kan gjøre i himmelen, og illustrasjonen skildrer dem ridende på en flyvefisk som flyr opp i himmelen og forbi solen formet som en solsikke. Om en slik kontrapunktisk bildebok, skriver Nikolajeva og Scott (2006) at: «Words may be "realistic" while images suggest fantasy.» (s. 24).

#### 4.1.3 Barnet som trøster

I dette kapitlet skal jeg undersøke fremstillingen av barnekarakterens møte med sorg og tap i *Annas himmel* (2013). I undersøkelsen av dette spørsmålet, går jeg nærmere inn på persongalleriet i bøkene og fordyper meg i hvordan sorg fremstilles hos karakterene, med vekt på Anna som hovedkarakter. Jeg skal i hovedsak forholde meg til tre oppslag i boken; oppslag 3, 5 og 20. Disse oppslagene er valgt ut med tanke på den visuelle fremstillingen, særlig av karakterenes ansikter, og med bakgrunn i at disse oppslagene sett i sammenheng representerer en utvikling hos karakterene. Men ettersom jeg vil framheve hvilken kontekst de utvalgte oppslagene står i, kommenterer jeg til en viss grad også andre oppslag.

Jeg baserer min analyse på Meyer (2009) sine betraktninger rundt ansiktsportretter, som trekker fram hvordan det kan være vanskelig å tyde emosjonelle tilstander ut ifra en tolkning av bilder av ansikt (s. 109). Meyer (2009) vektlegger også hvordan betrakteren står sentralt i tolkningen av bildet. Jeg vil først gi en kort redegjørelse av karakterene vi møter i de utvalgte oppslagene og videre forsøke å tolke hvordan karakterenes møte med den sorgen de deler kommer til uttrykk i ord og bilder.

*Annas himmel* åpner med Anna og faren som er på vei til en begravelse. Her møter vi hovedkarakterene i boken, i tillegg til antydninger om den avdøde moren. Utover i boken blir Anna fremstilt som et undrende, lekende og filosofisk barn. Hun fremstår som stabil i sitt følelsesregister og ser ut til å håndtere den tunge dagen gjennom et fokus på lek og fantasi. I boken er det tilsynelatende ikke jenta som er preget av sorg, men heller faren. Faren fremstår som lukket, trist og stille. Han har likevel en utvikling gjennom boken og virker mer åpen og blid mot slutten. Forskjellen mellom karakterene som likevel preger mesteparten av boken, kommer særlig fram på første oppslag. Her står faren i bakgrunnen av bildet, kledd i sort dress med en rød bukett roser i hånden vendt mot bakken. Som betrakter, kan man tolke det svarte antrekket som kledd for anledningen til begravelse og sorg. Rosene vendt mot bakken kan også gi assosiasjoner til begravelse, som poengtert i analysen av rosen på baksiden av boken i underkapittel 4.1.1.

I kontrast til dette, er Anna illustrert i forgrunnen av bildet på oppslag 1, ikledd et sommerlig antrekk i gul-oransje med hvite prikker. Hun sitter opp ned i en huske og håret henger fritt under henne. Inntrykket av jenta gir en opplevelse av frihet, barndom og varme. I verbalteksten kan vi lese hvordan Anna har oppmerksomheten et annet sted enn faren, som ønsker at datteren skal skynde seg. Det kommer også fram at faren er rastløs fordi han gruer seg. Kontrasten mellom karakterene kommer derfor fram i både det visuelle og i verbalteksten, hvor faren virker sterkere bundet til de tunge følelsene han kjenner på og Anna virker å ha et friere sinn som vandrer rundt en nysgjerrighet. Denne tolkningen av oppslag 1, vil være av særlig relevans for den videre analysen av oppslag 20.

### Oppslag 3: En far i sorg

På oppslag 3 (figur 5) kan vi se begge hovedkarakterene plassert i et lyst naturlandskap. Vi kan skimte fjell og en innsjø i bakgrunnen, samt en kirke plassert innerst i dalen på oppslaget. Anna er, som i oppslag 1, illustrert i forgrunnen på venstre side, hvor hun titter opp fra en treoverflate. Vi kan kun se øvre del av ansiktet til jenta og hun ser ut til å ha blikket festet på den lille elefantfiguren som står fremfor henne. På samme overflate, bare på høyre side av oppslaget, ser vi marihønen og vannmelonen fra baksiden av boken. Vi kan også se en knust porselenskopp, som er en gjentakelse fra kolofonsiden. Faren står i bakgrunnen på høyre side av oppslaget, med ansiktet vendt vekk fra betrakteren, hodet er bøyd, og han ser ned i bakken. Som i oppslag 1, holder han de røde rosene i hånden og er kledd i sort dress.



Figur 5: Annas himmel, oppslag 3.

I verbalteksten kan vi lese om hvordan Anna sammenligner kaffekannen og elefanten, og forsøker å få kontakt med faren: «Se, pappa, kaffekanne og elefanten er i familie!» (oppslag 3). Faren svarer ikke datteren og fremstår derfor lukket. Jeg vil betegne dette oppslaget som 'utvidende' i samspillet mellom verbaltekst og bilde. Verbalteksten utvider bildet i den forstand at den formidler en replikk hos karakteren Anna. Det er imidlertid ikke så lett å forstå Annas kommentar om hvordan elefanten og tekannen er i familie, uten å koble den til

bildet av tekannen og elefantfiguren som er stilt opp siden av hverandre på et bord. Bildet utvider slik verbalteksten.

Oppe blant skyene på høyre side, kan vi skimte et avtrykk av et nytt ansikt, som til dels går i ett med skyene på himmelen. Ansiktet vender et kjærlig blikk ned mot faren, og kan bli oppfattet som den avdøde moren i familien vi møter i boken. Slik antyder bildet et kjærlig forhold mellom dem. Ansiktet vi skimter i skyene, bidrar slik også til å forklare skildringen av en mann som ser ut til å være i dyp sorg.

Av Helsenorge (2021) sin redegjørelse av normale faser for sorg, virker faren å være i en reaksjonsfase hvor han er trist og nedstemt. Dette kommer fram i måten han unngår å konversere med datteren på og hvordan han er visuelt framstilt i holdning og bekledning. Den sorte dressen og de røde rosene som henger opp-ned i hendene, skaper en opplevelse av nedstemthet hos karakteren. Han står med ansiktet vendt vekk fra datteren og betrakteren, og har hodet bøyd mot bakken som i en sørgmodig posisjon. De visuelle motivene som er plassert i nærheten av faren på høyre side av oppslag 3, kan også medvirke til en fremstilling av sorg. Bildet av vannmelonene og mariehønen som i likhet med bokens baksidebilde, kan tolkes som eksempel på et *stilleben* (Tschudi-Madsen, 2021) og kan igjen være en metafor for et nylig dødsfall eller et mulig ønske om mer enn det man kan få. Det knuste porselenet antyder noe ødelagt. Kvinnen i skyene vender blikket mot faren og det lyse ansiktet står i kontrast til den mørke dressen han har på. Uttrykket virker trøstende og kjærlig, og dette sammen med fargekontrasten kan forsterke hvordan faren virker å sørge.

På venstre side av oppslag 3, er Anna fremstilt på et annet vis enn faren. I verbalteksten kommer det fram en undrende tanke som jenta uttrykker for faren. Da han ikke svarer på denne leken med sammenligninger, synes det som om far og datter er i forskjellige mentale tilstander. Anna er rufsete i håret og har blikket festet på figurene fremfor seg. De visuelle motivene illustrert på venstre side med jenta, skaper en fremstilling av Anna som lekende, fantasifull og undrende. Hun fremstår å være i et mer lystig og stabilt humør, i sammenligning med faren. Da Dyregrov (1989, s. 17) skriver at barn ikke utvikler en langsiktig forståelse av dødsfall før rundt tiårsalderen, kan fremstillingen av Anna kanskje virke naturlig hvis hun er et så ungt barn.

Elefantmotivet på oppslag 3 er en gjentakelse fra forsidebildet og oppslag 2. Som nevnt i

underkapittel 2.3.3, er elefanten et viktig dyresymbol i flere religiøse tradisjoner, særlig østlige retninger som buddhisme og hinduisme. Da den videre handlingen i boken, tar for seg en reise til himmelen, kan dette dyret alludere til en tro på livet etter døden. Elefanten som Anna rir på i bildet på forsiden, kan antyde da en mulig reise til himmelen eller til et annet sted der de døde er. I dette oppslaget får altså mange av de visuelle motivene en metaforisk og dermed også poetisk funksjon.

#### *Oppslag 5: Et barn som mister en forelder*

På oppslag 5 kan vi se Anna stående i en døråpning og se rommet hun står i (figur 6). Jenta har på seg en gul kjole, som sammen med det lange, gylne håret, gir bildet av jenta en varm fargetone. Fargene i rommet som omgir jenta, er duse og preget av gråtoner. Den visuelle utformingen av rommet og gjenstander, gir inntrykk av at vi betrakter et rom i en bolig. På gulvet er det spredt ulike ting, som nøkler, sko og en pappeske. På veggen henger to kjoler i blå og oransje farge, som sammen med motivet av jenta, bryter med de grå fargetonene i resten av oppslaget. Det er et lysere parti på samme vegg, som kan oppfattes som et lysglimt fra et mulig vindu. Et slikt lysskimt kan gi antydning om et tidlig morgenlys.



Figur 6: *Annas himmel*, oppslag 5.

I verbalteksten kan vi lese en dialog mellom far og datter. Faren uttrykker sin sorg ved å si:  
«Idag er det noen der oppe som sender spiker ned fra himmelen. Det er ikke sånn det skulle

være, sier pappa.» (Hole, 2013, oppslag 5). Utsagnet refererer til fremre innsideperm, hvor vi bokstavelig talt kan se spiker som virker å regne fra himmelen. Utsagnet Anna følger dialogen opp med, er en referanse til bakre innsideperm, hvor vi kan se jordbær som faller fra himmelen: «Nei, hvisker Anna, men i morgen kommer det kanskje jordbær med honning.» (Hole, 2013, oppslag 5). Relasjonen mellom visuelle motiv på innsidepermene og verbalteksten i dette oppslaget er eksempel på hvordan Hole skaper interne referanser, ikke bare mellom bilder i form av intrapiktorialitet, men også mellom verbale og visuelle metaforer. Dialogen mellom far og datter får igjen fram forskjellen mellom karakterene i fremstillingen av sorgen de deler og hvordan det foregår et rolleskifte i forholdet mellom far og datter. Som på fremre innsideperm, blir spikrene en metafor for de tunge følelsene, og verbalteksten uttrykker da hvor trist faren er. Hvordan Anna hvisker sin replikk i møtet med farens følelser, virker som et bevisst grep i verbalteksten for å få fram hvordan jenta forsøker å trøste faren. Hun anerkjenner farens følelser og kommer med en trøstende replikk som oppmuntrer til at fremtiden fremdeles kan være lys, selv om dagen i dag er tung.

Jeg vil betegne dette oppslaget som 'kontrapunktisk' (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 12). Modalitetene kan sies å motsi hverandre, ettersom verbalteksten skildrer far og datter i dialog med hverandre, mens faren ikke er til stede i bildet. Ord og bilde er likevel avhengig av hverandre, blant annet for å få fram den manglende tilstedeværelsen av moren. Det er i samspillet mellom modalitetene at betrakteren får inntrykk av en opplevelse av sorg knyttet til tap. Uten den tilhørende verbalteksten, kan én tolkning av bildet bare være at jenta betrakter et rotete rom. Bildet utfordrer også verbalteksten i måten Anna blir fremstilt på, hvor hun i verbalteksten virker mer lystig enn på illustrasjonen. Ord og bilde trenger likevel ikke utelukkende motsi hverandres fremstillinger av Anna, men kanskje heller representere to sider ved Anna - som har både en sørgende og trøstende rolle.

Gjennom boken er karakterene stort sett illustrert med nøytrale ansikt. Dette gjør det vanskelig å tyde det indre livet til Anna og faren gjennom ansiktsuttrykk. I henhold til Meyer (2009, s. 109) sin teori, er det vanskelig å fange det indre livet til karakteren gjennom å studere ansiktet. Hole bruker i større grad omgivelsene rundt karakterene til å skape en opplevelse av et indre liv. I nærlesingen av oppslag 5, er det derfor relevant å inkludere omgivelsene rundt Anna i analysen. Jeg vil betegne dette oppslaget som et av de få oppslagene hvor vi får innblikk i en fremstilling av sorg hos Anna. Dette kommer blant annet



fram gjennom den litt nedsunkne holdningen hos jenta, som betrakter rommet med hodet litt lavere senket enn nøytral vinkel. Vi kan også se et strå med jordbær i hånden til Anna. Dette strået vier ikke Anna særlig oppmerksomhet og det virker å henge løst i hånden hennes. Med det sommerlige strået i hånden, virker hun å ha stoppet opp i et gledelig øyeblikk i det hun kom inn i rommet.

De grå tonene i bildet, et rotete rom med visne blomster, en kartong og flere andre gjenstander strødd omkring på gulvet er med på å forme stemningen i rommet. Bildet gir inntrykk av at noen har vært i ferd med å pakke noe og har forlatt rommet i hast. Et halvspist eple står på kommoden og nøkler ligger slengt på bakken. Blomstene er i ferd med å visne og de visuelle motivene skaper en opplevelse av et forlatt rom, og muligens et nylig forlat rom. På veggen henger de to kjolene vi kan forstå tilhører moren. Den blå kjolen finner vi igjen i bildet på oppslag 17, der moren sitter ved et bord i selskap med andre karakterer. Kjolen med påfuglmønsteret, viser dessuten også til påfuglen på oppslag 6. Den gule kjolen har solsikken som motiv på seg. Solsikken blir gjentatt som motiv på henholdsvis oppslag 2, 4, 5, 12 og 16. Denne gjentakelsen kan tolkes som en visuell metafor for morens tilstedeværelse eller minnet om henne.

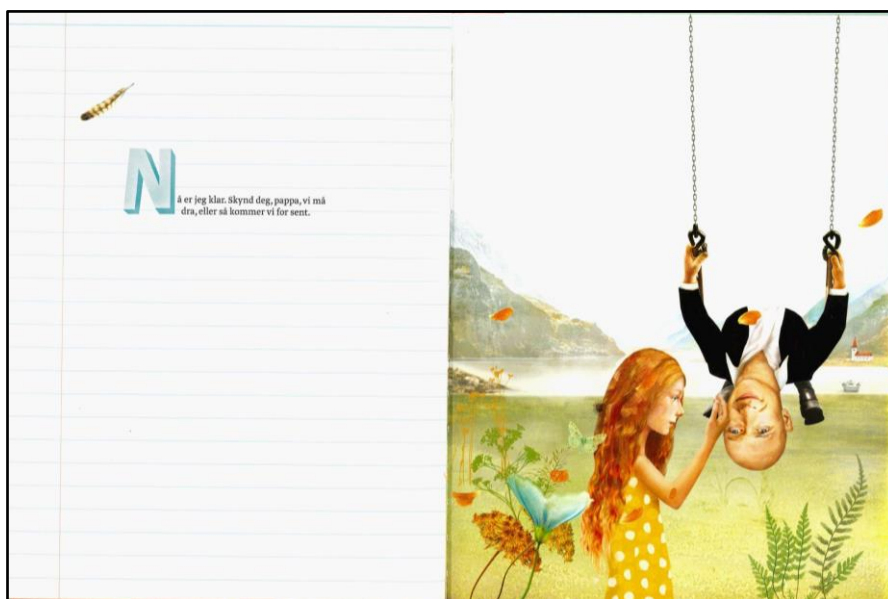
Hole har brukt Anna sin karakter som intrapiktorial referanse i enkelte av bøkene sine. Vi kan blant annet finne henne i *Ting som blir borte* (2020), hvor man ut ifra visse hint kan forstå at handlingen foregår før morens bortgang. I *Annas himmel* viser for eksempel oppslag 6 hvordan Anna uttrykker savnet av moren som flettet håret hennes, mens vi på oppslag 3 i *Ting som blir borte* (2020) blant annet får se hvordan en jente lik karakteren Anna får flettet håret av noen. *Morkels alfabet* (2015) kan også tolkes i retning av å handle om karakteren Anna i etterkant av morens død.

Karakteren Anna i *Annas himmel* har blitt kritisert for å ikke fremstille en realistisk håndtering av sorgen hos barnet (Birkeland et al., 2018, s. 354). Oppslag 5 er et av de få oppslagene hvor vi i det visuelle kan ane sorg hos jenta. Utenom dette oppslaget fremstilles Anna, som nevnt tidligere, nokså balansert og positivt innstilt. Da unge barn under 10 år ofte ikke har utviklet en full forståelse for det langsiktige perspektivet på tap og død – som nevnt i underkapittel 2.3.1 - kan likevel fremstillingen av Anna være delvis realistisk. Jenta kan i tillegg være i sorg, men på en annen måte enn eksempelvis faren. Dette er oppslag 2 i boken

et eksempel på, hvor bildet kan tolkes å være hvordan Anna møter sine egne tanker om tapet over moren. Man bør også vurdere intensjonen med boken, da fremstillingen av Anna som et undrende og fantasifullt barn kanskje har en bevisst hensikt. Da Hole i hovedsak har plassert sorgen hos faren, står Anna som en varm kontrast til den sørgmodige mannen. For å skape en motpol til det tunge, blir Anna eksempel på et barns evne til å bruke fantasien som en måte å håndtere dødsfallet på. Det virker likevel som om hun har en forståelse av at moren er borte. Hun uttrykker blant annet, som nevnt, at hun skulle ønske moren kunne komme tilbake og flette håret hennes på oppslag 8.

### *Oppslag 20: En familie sammen om sorgen*

Siste oppslag i boken, oppslag 20 (figur 7), har en bildekomposisjon som har mange likheter med første oppslag. I bakgrunnen ser vi et landskap preget av sjø og dal - et landskap som har fulgt de mer realistiske settingene i flere oppslag gjennom boken. Anna og faren er plassert i forgrunnen av bildet, mens vi ser kirken i bakgrunnen på motsatt siden av sjøen. I motsetning til første oppslag er det i dette bildet, faren som henger opp ned i husken. Anna står ved siden av og stryker en hånd på farens kinn. Jenta har et nøytralt uttrykk i blikket, mens man i farens ansikt kan skimte et glimt av et smil. Fargene er duse og preget av grønnskjæret i bakgrunnen og de varme fargene i Annas hår og den gule kjolen hun har i forgrunnen. Oppslaget uttrykker varme og ro.



Figur 7: *Annas himmel*, oppslag 20.

På venstre side står verbalteksten skrevet over en bakgrunn som tatt ut fra en skrivebok. Vi kan lese følgende tekst: «Nå er jeg klar. Skynd deg, pappa, vi må dra, eller så kommer vi for sent.» (Hole, 2013, oppslag 20). I sammenligning med oppslag 1, har Anna og faren byttet roller i både bilde og verbaltekst. Da vi i første oppslag kan se Anna på husken, er det nå faren som har tatt over plassen her. Samtidig er det nå Anna som ber faren om å skynde seg, og ikke motsatt som i oppslag 1. Verbalteksten utvider bildet ved å legge til en replikk hos karakteren Anna, mens bildet utvider replikkens betydning ved å vise de omsnudde rollene mellom far og datter. Bildet utvider også teksten gjennom motivet av kirken, som antyder hva karakterene skal skynde seg til. Vi kan også si at modalitetene bekrefter hverandre i og med at både verbaltekst og bilde formidler at faren ikke er opptatt av å skynde seg.

Som i resten av boken, har Anna et nøytralt uttrykk i ansiktet. Men bildet av jenta i bokens siste oppslag skaper likevel en varm stemning gjennom de frodige plantene som omgir henne og fargene som stråler ut fra håret og kjolen hennes. Vi kan også se en borre som henger fast i håret hennes. Dette gir inntrykk av ro og en avbalansert holdning. I faren sitt ansikt kan vi se en antydning til et smil. Sammen med den avslappede holdningen, virker han å være rolig og lett til sinns. Dette står i kontrast til skildringen av mannen i første oppslag der han synes å være preget av tyngre følelser. Det virker derfor som om han har gått gjennom en utvikling i løpet av boken. Denne utviklingen kan i visse trekk knyttes opp mot de fire fasene for sorg – fra sjokk, reaksjon, bearbeidelse til nyorientering - slik de er beskrevet hos Helsenorge (2021). Dyregrov (2006) poengterer likevel at sorgprosesser og sorgfaser er svært individuelle. *Annas himmel* beskriver ikke en tydelig sjokkfase hos faren. Vi får imidlertid del i farens historie om en sorgreaksjon som først er preget av en nedstemt og lukket holdning, dernest en fase med bearbeiding gjennom en fantastisk reise med datteren og til sist en antydning av nyorientering på slutten av boken.

Gjennom en sammenligning av oppslag 1 og 20 viser slutten en utvikling både i sorgfaser og i relasjonen mellom far og datter. Anna sin siste replikk i boken, viser at hun nå er klar for å gå videre. Bokens skildring av Anna kan gi inntrykk av at hun har vært klar hele veien. Reisen hun foretar, signaliserer likevel at hun også har hatt behov for å bearbeide tapet av moren. Faren har på den annen side, kanskje ikke vært klar for å gå videre før også han gir seg selv mulighet til å erfare glede og lek, slik han skildres i sluttscenen. I siste oppslag står far og datter samlet og sorgen virker lettere for begge når avstanden mellom dem har minket.

#### 4.1.4 En metaforisk reise til himmelen

Jeg skal nå se nærmere på den visuelle poesien i illustrasjonsarbeidet til Hole i *Annas himmel* (2013). Jeg har allerede trukket fram visuelle former for poetiske virkemidler i paratekstene, bokens komposisjon og i utvalget av oppslag jeg har nærlest. Men i dette kapittelet vil jeg ha et sterkere fokus på den poetiske funksjonen. Jeg skal i hovedsak ta for meg tre oppslag fra boken - henholdsvis oppslag 2, 6 og 15. Disse oppslagene er valgt ut med tanke på kompleksiteten i billeduttrykket og relevansen for forskningsspørsmålet om poetiske kvaliteter. I undersøkelsen av materialet skal jeg se nærmere på om man kan se eksempler på visuelle former for rim og rytme, og visuelle metaforer og symboler i bildene.

#### *Åpningsscenen: Fra realisme til fantasi*

Som tidligere nevnt, åpner *Annas himmel* med scenen der Anna og faren er på vei til begravelse. Faren er rastløs og ber datteren skynde seg så de ikke kommer for sent. Anna har imidlertid god tid og begynner å undre og filosofere over øyeblikket og over farens aura. Hun fordyper seg i atmosfæren som omgir henne og på oppslag 2 kan vi observere hvordan hun tolker og føler øyeblikket (figur 8). Dette oppslaget inneholder mange detaljer og simultane hendelser. Det som utgjør blikkfanget i bildet er de svevende elefantene, damen som rir på en av dem (som kanskje er Annas mor), samt Anna-skikkelsen tegnet inn i nedre høyre hjørne. Til kontrast fra oppslag 1, som er mer realistisk og enkelt i uttrykket, har oppslag 2 et mer fantasipreget og detaljert uttrykk. Bildet har en overveiende varm fremtoning, mye på grunn av fargevalget. De varme fargene utgjør en palett av en dus rosafarget himmelbakgrunn kombinert med elementer av oransje, gult og grå-brunt. Det er også detaljer av grønt, hvitt, rødt og blått i de mindre motivene av planter, insekter og dyr. Vi kan observere - i et normalperspektiv - både dyr, planter, mennesker, skyer, fiskesnøre og øyne. Bildet skaper en opplevelse av undring og mystikk, og fargebruken skaper en varm følelse rundt øyeblikket som skildres.



Figur 8: *Annas himmel*, oppslag 2.

På venstre side står verbalteksten oppstilt i to korte avsnitt. Første bokstav i teksten, D-en, er dekorert i tilsvarende fargepalett som resten av bildet. I teksten beskriver Anna at hun føler det er noe i lufta, siden håret hennes er så elektrisk. Pappa har hastverk og ønsker at datteren skynder seg. Den verbale dialogen inneholder poetiske virkemidler som besjeling, metaforer og kontraster. At det 'er noe i lufta' er en vanlig setning å bruke i sammenheng med at noe er i ferd med å skje, eller at det skjuler seg noe mystisk man enda ikke kan se. Det er derfor et eksempel på en type metafor og et poetisk virkemiddel i verbalteksten. Hole tar videre i bruk besjeling i neste setning, hvor Anna sier at «Skyene har hastverk (...)» (2013, oppslag 2). På illustrasjonen kan vi kanskje tolke at skyene har blitt omgjort til dyr som svever over himmelen som om de har hastverk. Kontrasten jeg vil kommentere, ligger i replikken hvor Anna sier: «Når jeg lukker øynene, kan jeg se hva som helst.» (Hole, 2013, oppslag 2). Da det å lukke øynene i prinsippet betyr at man ikke kan se noe, vil jeg tillegge dette en kontrastfunksjon.

Ut ifra Nikolajeva og Scott (2006, s. 12) sine kategoriseringer, vil jeg betegne dette oppslaget som i hovedsak 'utfyllende'. I dette tilfellet kompletterer verbaltekst og bilde hverandre. Når Anna sier at «Det er noe i lufta, for håret mitt er så elektrisk (...)» og «Når jeg lukker øynene, kan jeg se hva som helst.» (Hole, 2013, oppslag 2), bekrefter illustrasjonen at håret til Anna er elektrisk og at hun lukker øynene sine. Hva som er i luften og hva jenta ser når hun lukker øynene derimot, kan vi bare se gjennom illustrasjonen, og på den måten samspiller

modalitetene ved å komplettere hverandre. På samme måte viser bildet at Anna står stille, når faren i verbalteksten ber henne skynde seg. Ikonoteksten utgjør et slags poetisk spill, der Hole leker med visuelle symboler og metaforer for å gjenskape og komplettere verbaltekstens skildring av jentas opplevelser. Disse visuelle momentene skal jeg se nærmere på nå.

«Skynd deg nå, Anna, svarer pappa. I det samme hører de kirkeklokkene kime på den andre siden av fjorden.» (Hole, 2013, oppslag 2). I den avsluttende setningen i verbalteksten fungerer kirkeklokkene som en inngangsport til en annen tid og et annet rom enn det betrakteren blir introdusert for i oppslag 1. Denne setningen gir inntrykk av at det er som om noe setter seg i bevegelse, mens bildet utfyller dette utsagnet gjennom å skildre mange elementer i bevegelse - som elefantene som ser ut til å ri over himmelen. Det virker også som de mindre elementene som omkranser jenta nederst i høyre hjørne, begynner å vibrere som følge av klokkeklangen. Fra et betrakterperspektiv, kan det oppleves på tilsvarende vis som når en flokk med duer plutselig flyr opp fra bakken etter en brå ytre påvirkning. Denne levendegjøringen av bildet vil jeg betrakte som en poetisk kvalitet, som i samarbeid med verbalteksten utgjør et kunstnerisk grep.

Vi kan først og fremst se poetiske virkemidler av rytme på dette oppslaget. De oransje bladene har jeg allerede nevnt som et gjentakende motiv i boken. Som tidligere kommentert fungerer de som et bilde på Annas fotspor og som en invitasjon til å slå følge gjennom boken. Men de skaper også en form for visuell rytme gjennom det repeterende mønsteret. Vi kan observere bladene på henholdsvis oppslag 1, 2, 3, 7, 8, 11, 14, 16, 18 og 20. Elefant-motivet på oppslag 2 blir også et gjensyn med elefant-motivet på bokens forside. I tillegg inneholder oppslag 2 sju svevende elefantfigurer i ulike størrelser, og disse skaper et slags visuelt rim internt i denne spesifikke illustrasjonen. Ved siden av dette, blir vi introdusert for solsikken, blekkspruten og kaninen som med jevne mellomrom kan observeres på de videre oppslagene. De gjentakende elementene og de intrapiktoriale referansene, er med på å underbygge symbolikken og tematikken i boken, men skaper også en form for visuell rytme og visuelle rim. Repetisjoner av visuelle motiv skaper en forutsigbar takt i fortellingen. Illustrasjonen i oppslag 2 rommer altså i seg selv eksempler på visuell metaforikk og visuelle former for rim og rytme, mens gjentakelsen av visuelle motiv fra bildet i andre oppslag er med på å skape en poetisk rytme i bokens visuelle komposisjon.

Anna står med lukkede øyne og elektrisk hår som stråler utover. I hånden holder hun en hårbørste. Rundt henne svermer det ulike insekter, amfibier, blader og planter. Tettheten av elementer er nokså høy rundt jenta, i forhold til resten av oppslaget. Dette kan understreke at det er hennes opplevelse av øyeblikket vi observerer på resten av oppslaget. Da damen ridende på en elefant er del av blikkfanget, kan oppslaget også illustrere hvordan Anna møter sorgen over moren. Da hun har øynene lukket, kan vi tolke at illustrasjonen viser hva hun forestiller seg i sitt indre - noe også verbalteksten bekrefter gjennom utsagnet om hvordan hun kan se hva som helst når hun lukker øynene.

Ettersom surrealismen er opptatt av motiv, bilder og scener som kan dukke opp i underbevisstheden og i drømmer, kan oppslag 2 eksemplifisere hvordan Hole tar i bruk surrealistiske motiv i boken. Øyet, som i bildet svever foran armen til jenta, skal kanskje representere det indre øyet til Anna og kan forsterke tolkningen av at illustrasjonen viser hva Anna ser for seg i hodet sitt. Øyet kan også referere til det såkalte 'tredje øyet' i buddhistisk tradisjon og tro, som symbol for inngangsporten til den åndelige verden. Det visuelle øye-motivet kan også betraktes som et surrealistisk trekk, da et svevende øye bryter med realismen. Samtidig skaper den surrealistiske stilen et åpent tolkningsrom for hva som oppfattes å være virkelig og fantasi. Hårbørsten er likevel et eksempel på element som grunnfester en realitetsoppfattelse. Anna sier at håret hennes er elektrisk fordi det er noe i luften - altså det hun forestiller seg på oppslaget. Hårbørsten kan heller indikere en annen årsak, som at håret er elektrisk etter å ha gredd det. Underliggjøringen er likevel tilstedeværende gjennom bruk av visuelle symboler og metaforer. Det surrealistiske uttrykket kan også sies å ha en poetisk funksjon i tolkningsrommet som oppstår i spenningen mellom realitet versus fantasi.

### *Oppslag 6: Påfuglen og blikket som motiv*

I oppslag 6 (figur 9), har fortellingen enda ikke kommet til reisen Anna og faren snart begir seg ut på. Fram til nå har fortellingen vært preget av samtale mellom far og datter og av Annas filosofiske spørsmål og konstateringer. På dette oppslaget har far og datter en dialog om Gud, og Anna undres over hvordan Gud kan holde øye med alle mennesker på jorden. Som tidligere kommentert i underkapittel 4.1.2, kan vi på oppslag 6 se en mørkeblå påfugl. Fjærene dekker nesten begge sidene og der hvor det sirkulære fargemønsteret til fuglen

normalt sett pleier å være, er det flere øyne spredt utover. Øynene er i ulike farger og størrelser, og alle vender blikket mot betrakteren. Bakgrunnen er tegnet som en mørkeblå stjernehimmel. Fargene på dette oppslaget bryter en del med de foregående oppslagene og de fire neste. Det er et oppslag som understreker Annas fantasi og dybden i temaet for samtalen mellom far og datter.



Figur 9: *Annas himmel*, oppslag 6.

Grenseovergangene mellom stjernehimlen og påfuglen er til dels glidende. Fjærene har en tydelig lysere blåfarge enn den resterende bakgrunnen, og skaper på den måten en kontrast. Stjernene på himmelbakgrunnen glir over på fjærene, på en liknende måte som flere av øynene til fuglen også glir videre over på himmelen. Det kan se ut som om fjærene skaper linjer mellom stjernene, og med et fantasifullt blikk former et stjernebilde med form av en påfugl. Denne stjernetegningen og de mange øynene, er med på å gi bildet en abstrakt undertone eller en form for surrealisme.

Oppslag 6 kan som tidligere nevnt, betegnes som et kontrapunktisk oppslag. I dette tilfellet, har Anna og faren en realistisk samtale om Gud, mens illustrasjonen bærer preg av fantasi. På den måten utfordrer eller motsier tekst og bilde hverandre. Samtidig finner vi bekreftelse av teksten i bildet, da Anna filosoferer over hvordan Gud klarer å holde øye med så mange mennesker, og det er avbildet et stort antall øyne. På den måten kan man tolke at påfuglen blir forstått som Gud.





Bildet oppleves å ha dybde da ulike elementer er plassert henholdsvis i forgrunnen og i bakgrunnen. Fargene på dyr og mennesker som svever i forgrunnen er skarpe og fargerike, mens motivene i bakgrunnen er mindre skarpe i fargen, og gjerne helt hvite. Konturene av hvite motiv - som konturene av mennesker og dyr i bakgrunnen - kan være uttrykk for hovedkarakteren sin fantasi, kanskje gjennom å observere og gjenkjenne formene til skyer på himmelen. Dette kan vi også observere i oppslag 4. Denne glidningen mellom preg av fantasi i bildets bakgrunn og virkelige objekter i forgrunnen, skaper et surrealistisk uttrykk. Det surrealistiske preget kommer også fram gjennom de svevende menneskene, dyrene og fartøyene, da dette strider mot en realistisk hendelse.

Det surrealistiske ligger også i usikkerheten omkring oppfattelsen av rom og tid gjennom boken. Da Anna og faren i oppslag 15, ser ut til å befinne seg i himmelen, gir oppslag 9 og 14 tvetydige signaler. Betrakteren kan oppleve en usikkerhet over om karakterene befinner seg i himmelen eller i havet, da det er glidende overganger mellom disse motivene.

Baksidepermen underbygger også denne usikkerheten, hvor det står skrevet at Anna og faren reiser «Til et sted der de kan svømme med fuglene og fly med fiskene. (...) Helt til bunnen av himmelen.» (Hole, 2013, baksideperm). I dette ligger det kontraster mellom 'å svømme med fuglene' og 'å fly med fiskene', samt en større allusjon til bunnen av havet - da himmelen sjelden blir omtalt som å ha en bunn.

Bildet på oppslag 15 viser mennesker som ut fra klesstilen ser ut til å være fra flere ulike tidsepoker. Blant dyrene fins både ekorn, fisk, løve og piggsvin. Det er også fartøy som skip, ubåt og fly skissert på oppslaget. Menneskene ser ut som om de sover, og Anna og faren er de eneste med øynene åpne. Dette er med på å understreke at karakterene kan befinne seg blant de døde. Betrakteren kan også observere den eldre hovedkarakteren fra *Den gamle mannen og hvalen* (Hole, 2005) på venstre side. Dette blir da en intrapiktorial referanse til et annet verk av Stian Hole.

Dyrene som svever rundt på oppslaget kan være en metafor for ulike personligheter, og man kan da som betrakter få innsyn i personlighetene til de avdøde. Blant annet kan hunden representere en lojal og vennlig sjel, mens reven i større grad forbindes som egenskaper som å være lur og kanskje litt slø. Dyremotivene kan også bare representere døde dyr som i likhet med døde mennesker også kan befinne seg i himmelen. Innimellom både dyre- og

menneskemotiv, kan vi også skimte ulike fartøy. Da konkrete gjenstander normalt sett ikke ansees å være levende og senere død, kan dette tolkes som en form for besjeling - hvor man gir menneskelige egenskaper til eksempelvis objekter. Skipet og båten kan også være et bilde på fartøy som har gått tapt, og kanskje frakter flere mennesker på veien til himmelen.

Motivet av stigen kan betraktes som et symbol. Jakobsstigen er et vanlig symbol brukt i kunsten for forbindelsen til den himmelske verden («Jakobsstige», 2021). Symbolikken har opphav i Bibelen, hvor den bibelske skikkelsen Jakob hadde en drøm om en stige som gikk mellom jorden og himmelen (1. Mosebok, kapittel 28). Ifølge *Store Norske Leksikon* var dette et populært kunstmotiv i både middelalderen og renessansen («Jakobsstige», 2021). Det kan derfor betraktes som en interpiktoriell referanse. Formørkelsen illustrert øverst på høyre side, kan også trekke linjer til en symbolikk om død og forsterker underliggjøringen i bildet.

Samler man momentene i analysen, skaper bruken av poetiske virkemidler i illustrasjonene og den visuelle fremstillingen av sorg i *Annas himmel*, en fortelling om karakterer i sorg for den som er borte. Den visuelle skildringen underbygges av verbalteksten, og modalitetene samspiller med hverandre i fortellingen. Boken handler også om en prosessering av sorgen, og frembringer en moral av hvordan sorgen er lettere å bære sammen.

#### 4.2 Nærlesing av *Du og jeg*: en bok om frykten for det som en dag blir borte

*Du og jeg* (2018) er skrevet av Synne Lea og illustrert av Stian Hole. I denne bildeboken møter vi et sint og redd barn i møtet med sorg og frykt for å miste en nær relasjon. Boken handler om en bestefar og to barnebarn som begir seg ut på en dels realistisk og dels fantastisk rotur over havet. Som leser kan man forstå roturen som en faktisk hendelse, men den inneholder en underliggende symbolikk om døden og representerer tunge tanker for jenta som er hovedkarakter i boken. Samtalen mellom bestefaren og jenta virker anspent, og jenta er tilbakeholden med følelsene sine. Underveis i fortellingen må bestefaren ta en hvil, og jenta må ta ansvar for å ro dem trygt inn til land. Denne ferden blir krevende, men de kommer til slutt trygt fram og bestefar våkner opp. Boken avslutter med at de tre fortsetter dagen sammen trygt inne i huset igjen. Tematikken i boken dreier seg ikke bare om døden og sorg, men trekker også linjer til angst, det å ta ansvar og å vokse opp.

I den videre analysen av *Du og jeg*, skal jeg gå frampå ganske likt vis som den foregående analysen av *Annas himmel*. I første underkapittel tar jeg for meg paratekstene til boken. Jeg skal også se nærmere på den overordnede komposisjonen i boken. Analysen av kompositoriske trekk i boken som helhet blir viktig å ta med, da jeg i den videre undersøkelsen kun vil forholde meg til et fåtall av i alt 28 oppslag i boken. I analysen av utvalgte oppslag undersøker jeg først hvordan sorg blir fremstilt hos henholdsvis jenta vi møter. Til slutt ser jeg nærmere på poetiske kvaliteter i illustrasjonene.

#### 4.2.1 Paratekster: tematikk og visuell estetikk

På fremsiden av *Du og jeg* betrakter vi et motiv av hav og et undervannsliv av ulike planter og dyr (figur 11). På havoverflaten ror de tre karakterene vi møter i boken over vannet i en trebåt. Vi ser en eldre mann, ei jente og en liten gutt. Betrakteren kan også skimte et isfjell i venstre hjørne på forsiden, som titter opp fra havet og strekker seg nedover mot havbunnen. På havbunnen blir vi vitne til en detaljert kollasj av havdyr og koraller, men også livsformer som hører hjemme på land - som fugler, jordbær og blomster. Det er plassert et levende bål på havbunnen. Tittelen på boken står skrevet i hvit skrift under bildet av havoverflaten, og over står Synne Lea og Stian Hole skrevet som forfatter- og illustratør.



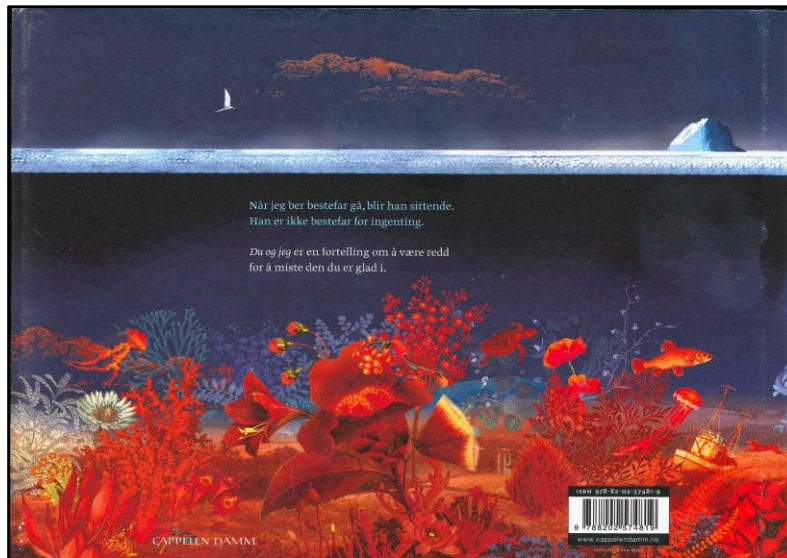
Figur 11: *Du og jeg*, forside.

Bildet på forsiden kan på et vis deles i to, gjennom den sterke kontrasten i fargespillet. Nederst står den røde havbunnen i sterk kontrast til den overordnede blåtonen i øverste del

av bildet. Den røde havbunnen har ulike toner av rødt, oransje, rosa og gult - som varierer med de ulike elementene vi kan observere. Av det som logisk sett kan finnes på havbunnen, ser vi konturer av manet, sel, skilpadde, koraller og tang. Av elementer som gir mindre mening å finne på havets dyp, kan vi se en svevende ballong, et brennende bål, fugler, ulike bær og blomster. Den øvre delen av forsiden er mer enkelt illustrert, med få detaljer. Av detaljer her, kan vi kun observere de roende menneskene og isfjellet. Undersiden av havoverflaten er farget i en dyp og mørk blåfarge, mens havoverflaten i seg selv er kornete hvit og blå. Himmelen er holdt i samme mørkeblå tone som havet.

Kontrasten mellom oversiden av bildet og den nedre delen, kan tolkes som et uttrykk for en grense mellom fantasi og virkelighet. Bildeuttrykket kan sies å ha et surrealistisk preg, gjennom de ulogiske elementene plassert i et miljø som strider imot fysiske lover. Betrakteren kan oppleve en usikkerhet i om det faktisk er havbunnen man observerer. Isfjellet kan indikere en metafor for at det er mer under overflaten av det man kan observere med det blotte øyet. Bildet på forsiden kan gi assosiasjoner til underbevisstheten, som nettopp surrealismen ofte forsøker å få fram i ulike kunstneriske uttrykk. Vi får kun blikkontakt med jenta som vender hodet mot betrakteren, og én tolkning kan derfor være at det underbevisste livet under overflaten er et bilde på jentas følelser og tanker.

På baksiden kan vi lese følgende om handlingen i boka: «Når jeg ber bestefar gå, blir han sittende. Han er ikke bestefar for ingenting. // *Du og jeg* er en fortelling om å være redd for å miste den du er glad i.» (Lea & Hole, 2018, baksideperm). Det totale bildeuttrykket til baksiden har samme utforming som forsiden - med en rødfarget havbunn av detaljrike motiver, et havdyp, en havoverflate og en blå himmel (figur 12). Baksiden fungerer med andre ord som en forlengelse av forsiden. Også i denne illustrasjonen kan vi observere et isfjell i høyre del av bildet. Isfjellet strekker seg ned mot havdypet, hvor vi igjen finner en ulogisk sammensetning av element som både hører hjemme i havet og element som normalt sett ikke gjør det. Vi kan se skilpadde, fisk, manet, skipsvrak og havplanter, i tillegg til papegøye, hare, blomster og en telefonkiosk.

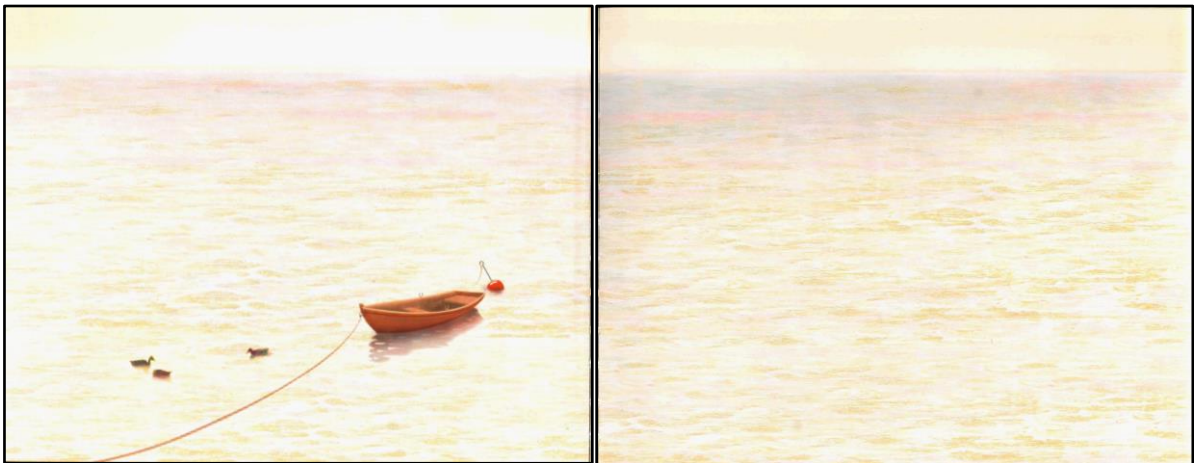


Figur 12: *Du og jeg*, bakside.

Blar vi om fra forsiden til fremre innsideperm, ser vi bilde av et nytt hav fra et annet perspektiv (figur 13). Mens bokens omslag viser motivet i et normalperspektiv, har denne dobbeltsidige illustrasjonen et mer overvinklet perspektiv. Havet er ikke lenger i en horisontal linje, men vi ser imidlertid mer av det. Vi skimter også en liten linje av himmel i bakgrunnen. Illustrasjonen er enkel i utformingen, med få detaljer. Bildet av en robåt er et sentralt motiv. Det ser ut som om den er fortøyd, da bildet viser et tau som er knyttet til en bøye. Men vi ser ikke hvor tauet kan være fortøyd på land. I tillegg ser vi tre fugler på venstre side. Fargene er duse, med et rødlig skjær over seg - som i en soloppgang eller solnedgang. Bildet av havet kombinerer svært duse farger av blått, rosa og oransje. Illustrasjonen gir inntrykk av at det er vindstille, da sjøen bare har et par krusninger på havoverflaten. Dette kan vi se gjennom refleksjonen av robåten som speiles i havet. Ser man bildene på forsiden og fremre innsideperm i sammenheng, signaliserer robåtmotivet i begge tilfeller en reise. Det er likevel en viktig forskjell. Bildet på innsidepermen viser en robåt som ser ut til å være fortøyd og det tyder på at reisen ennå ikke er begynt. De tre fuglene i dette bildet kan kanskje være et tegn på de tre karakterene vi skal møte i boken.

Basert på Sipe og McGuire (2006, s. 293-301) sine kategorier for innsidepermer, vil innsidepermene i *Du og jeg* tilhøre kategorien illustrerte innsidepermer som har ulike illustrasjoner foran og bak. Bakre innsideperm (figur 14) har de samme fargetonene i lyseblått, hvitt og svakt rosa som fremre innsideperm. Forskjellen er at bildet på bakre innsideperm ikke har noe tydelig skille mellom himmel og sjø slik som bildet på fremre

innsideperm har. Tilsynelatende skildrer hele illustrasjonen hvite, svakt rosa og gråaktige skyer på en lyseblå himmel. Men på høyre side ser vi likevel et selhode, som ser ut til å dukke opp fra en vannoverflate. Denne selen skaper et tolkningsrom, da bildet får en annen betydning uten den. Uten selhodet som dukker opp, kunne illustrasjonen nærmest ensidig blitt oppfattet som skildring av en himmel med skyer. Med selhodet, kan betrakteren bli usikker på om man bare observerer en blikkstilte havoverflate som reflekterer himmelen, eller en faktisk himmel med et tilhørende surrealistisk element. Dette skaper tvetydighet.



Figur 13: *Du og jeg*, fremre innsideperm.



Figur 14: *Du og jeg*, bakre innsideperm.

Kolofonsiden og tittelbladet henger sammen gjennom en illustrasjon som strekker seg over en dobbeltside (figur 15). Bakgrunnen på hver av sidene er i hvitt og motivet vi kan observere på bildet er en hånd som holder en robåt i tre. Robåten, som har et kart til seil, er rød i fargen og tegnet som litt rustet i malingen. Pekefingeren på hånden er bandasjert, noe som kan assosieres til bestefaren som karakter i resten av boken - eksempelvis på oppslag

10. Dessuten likner den grønne skjortefargen på bestefaren sin skjorte. Vi kan derfor tolke hånden på kolofonsiden som å tilhøre bestefaren. Den slitte trebåten kan være en metafor for alderdom, og kartet på seilet kan - sammen med båten - igjen indikere en reise. På tittelbladet står tittelen på boka, denne gangen skrevet i røde bokstaver, og forfatter- og illustratørnavn i svarte bokstaver.



Figur 15: *Du og jeg*, kolofonside og tittelblad.

I paratekstene til *Du og jeg* møter betrakteren en sentral intrapiktorial referanse i Hole sitt illustratørskap, nærmere bestemt havet. Havet er å finne i flere av illustrasjonene til Hole, deriblant i *Annas himmel* og *Den gamle mannen og hvalen* (2005). I *Annas himmel* er dette motivet sterkt knyttet opp mot dødtematikken i boken, og det vil jeg også si at hav-motivet i *Du og jeg* er. Hvordan disse to bøkene bruker dette motivet, både på like og ulike måter, vil jeg komme tilbake til i kapittel 5.

Paratekstene til *Du og jeg* gir illustrasjonene av havet et førsteinntrykk preget av mystikk, undring og kanskje ensomhet. Betrakteren blir forberedt på å møte tre karakterer, et hav, en robåt, noe ukjent og en frykt for å miste dem man er glad i. Havet kan også være en metafor for livet. Robåten kan indikere en reise, men fra hvor og til hvor, vet vi enda ikke. Men knytter vi sammen innsidepermene, kan reisen indikere en tur fra havet og til himmelen, og dermed symbolisere døden som en reise til et sted hinsides jordelivet. Paratekstene er på den måten sterkt knyttet til bokens overordnede tematikk, og denne funksjonen blir tydeligere for betrakteren i et gjensyn med paratekstene etter å ha lest gjennom boken. Som Mjør (2010) peker på, fungerer ikke paratekster bare som en terskel inn i boken før lesingen starter, men de kan også bidra til å utvide forståelsen av boken i etterkant av lesingen.



Det finnes eksempler på visuell poesi i paratekstene. Jeg vil utdype den visuelle poesien i *Du og jeg* i underkapittel 4.2.4, men trekker likevel fram et par elementer fra paratekstene her. Jeg har allerede pekt på et par visuelle metaforer, som isfjellet, havet og robåten. Disse metaforene gir bildeuttrykket en poetisk etterklang, og forbereder betrakteren allerede her på en bok med poetiske kvaliteter. Det surrealistiske inntrykket som enkelte deler av paratekstene skaper, kan også sees som en poetisk funksjon i bildet. Det skaper tvetydighet og skaper et tolkningsrom for dem som betrakter det samlede bildeuttrykket.

#### *4.2.2 Visuell komposisjon: fargebruk, perspektiv og visuelle motiv*

I dette kapitlet skal jeg undersøke bokens komposisjon, som da inkluderer blant annet hvilke perspektiv og farger som blir brukt gjennom boken. *Du og jeg* er komponert av illustrasjoner som til tider er enkle i uttrykket og andre ganger komplekse og detaljerte. Dette varierer alt etter om bildene har en realistisk utforming eller glir over til å skildre fantasi eller underbevissthet. Da de realistiske oppslagene er preget av hverdagslighet, kan de mer detaljerte og fantasifulle oppslagene bryte den hverdagslige stemningen og slik gir rom for mer komplekse følelser og tolkningsrom.

Perspektivet som blir brukt på de ulike oppslagene, er med på å forme opplevelsen av bildene. Det er mest bruk av normalperspektiv i boken, men det finnes også eksempler på bruk av overvinklet perspektiv og fugleperspektiv. Variasjonen med et høyere stilt perspektiv, skaper iblant en følelse av avstand til karakterene, mens normalperspektivet kan gi en opplevelse av kontakt og innblikk i karakterene vi møter. Kontakten med karakterene, blir også påvirket av variasjonen mellom bruken av nærbilde og totalbilde. På oppslag 10 kan vi for eksempel se karakterene gjennom et nærbilde, og vi får på den måten nærmere tilgang til karakterenes uttrykk og reaksjoner. Det skaper en opplevelse av å bli bedre kjent med karakterene. En kontrast til bruken av nærbilde, finnes for eksempel i oppslag 22, hvor vi kan se karakterene på avstand. Dette oppslaget skildrer i større grad et landskap fremfor å gi kjennskap til karakterene.

Fortelleren i boken er en jeg-person og denne personen kan vi forstå er jenta i gruppen av karakterer. Fortellerposisjonen blir understreket i illustrasjonene gjennom å gi betrakteren rom for en gjentakende blikkontakt med jenta gjennom boken. Hun er den eneste som

vender blikket mot betrakteren, og dette kan vi henholdsvis se på oppslag 2, 3, 4, 10, 13, 17, 18 og 26. Blikkontakten underbygger at det er jenta som er hovedkarakteren, og at vi kan tolke de ulike følelsene som kommer til uttrykk i boken som å tilhøre henne. Det skaper også en opplevelse av et litt ensomt og kontaktsøkende barn.

Fargebruken i boken er for det meste er preget av en dempet fargepalett, ofte med jordfarger. Fargene er myke og det brukes sjeldent detaljer med mer skarpe farger. Av farger som går igjen, er brun, beige, oransje, rødt og lyseblått. Bildene har til tider også en bakgrunn av svart eller detaljer av grønt, hvitt og mørkeblått. Av oppslag som skiller seg ut i fargebruken, er blant annet oppslag 20 som har en heldekkende svart bakgrunn. Et annet eksempel er oppslag 12, der bildet av en holme med fargerike vekster som står tett, bryter med den lyseblå bakgrunnen som speiler fargene i himmelen og havet. Fargebruken er med på å skape følelser, som eksempelvis hvordan oppslag 7 skaper en opplevelse av sommer, lykke og trygghet. Til kontrast fra dette, kan eksempelvis oppslag 20 skape en følelse av redsel, usikkerhet og mørke. Den overordnede fargepaletten av typiske jordfarger, kan gi assosiasjoner til en følelse av tilhørighet og trygghet. Da det kommer innskudd av blått i ulike fargetoner - ofte i sammenheng med motivet av havet - kan dette signalisere noe fremmed og ukjent. Spenningen mellom det trygge og det ukjente som eksemplene ovenfor viser til, knytter jeg i stor grad til bokens overordnede tematikk om frykten for å miste noen man er glad i og trygg på, samt det gryende ansvaret som følger med det å vokse opp.

I *Du og jeg* er det en del verbaltekst som er plassert inn i de heldekkende illustrasjonene. Jeg skal nå se nærmere på samspillsformene mellom modalitetene i boken. Med utgangspunkt i ulike samspillsformer beskrevet av Nikolajeva og Scott (2006, s. 12), vil jeg først framheve samspillet mellom ord og bilder i flere av oppslagene i boken som 'utvidende'. Eksempler på dette finnes blant annet i oppslag 8, 18 og 20. I disse oppslagene blir vi gjennom verbalteksten presentert for ulike tanker og følelser som karakterene har. På oppslag 8 hører vi tankene bestefar har om natten og det kan vi tolke som tanker om døden. På oppslag 18 snakker jenta om ensomhet, og på oppslag 20 leser vi om redsel hos søsknene. Formidlingen av karakterenes tanker blir utvidet gjennom bildeuttrykket som vi kan observere simultant med lesingen. Metaforene og detaljene i bildet bekrefter, men bidrar også til å utvide det vi kan lese i verbalteksten. Samtidig utvider det opplevelsen av dem.

Da verbalteksten i stor grad er preget av dialog og i mindre grad av handling, formidler det visuelle uttrykket mye av handlingen og skildringene av omgivelsene karakterene ferdes i. Dette skaper ofte et 'utvidende' samspill, som jeg har nevnt eksempel på ovenfor, men fungerer også til tider som 'kontrapunktisk'. Dette kommer blant annet fram gjennom den realistiske og hverdagslige dialogen, stilt opp mot de fantasifulle bildeoppslagene, som eksempelvis på oppslag 5. Her forsøker bestefaren å skape en samtale med barnebarna sine og ønsker særlig å vite hva jenta tenker på. På bildet kan vi observere motiv preget av surrealisme og fantasi, som kanskje skildrer hva jenta egentlig tenker på, men som ikke blir uttrykt verbalt. Vi observerer et hav hvor søsknene sitter og spiller kort under vann, bålet står i full fyr og vi ser et bilde av det vi kan tolke som besteforeldrene som danser mellom tangen. Dette eksempelet er i tråd med hva Nikolajeva og Scott (2006, s. 24) skriver om hvordan verbalteksten kan være realistisk, mens bildet samtidig kan indikere fantasi.

Det er enkelte elementer og motiver som blir gjentatt gjennom boken. Jeg har allerede nevnt havet som eksempel på et motiv som blir brukt i de fleste oppslagene i *Du og jeg*. Havet fungerer som en visuell metafor for det ukjente og det utfordrende i livet. Motivet blir en viktig allusjon til ulike sider ved livet, da havet blir skildret på ulike måter alt etter hvilke situasjoner eller erfaringer som blir beskrevet. Vi finner eksempler på det trygge og søte havet om sommeren (oppslag 7), det stormfulle og utrygge havet (oppslag 22) og det mystiske eller nyoppdagede havet (oppslag 12). Robåten blir på liknende måte en visuell metafor for reisen man selv må foreta gjennom i livet. Da bestefaren ror båten i den første halvdelen av boken, og jenta må ta over i den siste halvdelen, kan dette være et bilde på overgangen fra barndommen.

Øyer formet som ansikt er et annet motiv som blir repetert i boken. På oppslag 2 observerer vi skisser av det vi kan tolke som øyer i bakgrunnen av karakterene, som står i forgrunnen. Videre på oppslag 3, tar disse skissene av øyene form som et ansikt sett fra siden, og betrakteren blir på oppslag 4 introdusert for en mengde ansikter i sjøen, noe som skaper en surrealistisk uttrykksmåte preget av lek og fantasi. Her kan vi direkte se de tre karakterene ro blant ulike ansikt som dukker opp av vannet. Alle ansiktene er forskjellige, og alle har et nøytralt blikk. En eventuell tolkning av denne visuelle besjelingen av holmer og skjær på havet, kan være en visuell metafor for livet og de menneskene man møter på. Denne tolkningen understøttes blant annet av verbalteksten, hvor bestefaren forteller om hvordan

venner kommer og går i livet så lenge man fortsetter å ro. Det kan også være en metafor for døden og at oppslaget da er et bilde på de menneskene som har gått bort. Bruken av havet som visuelt motiv i Holes illustrasjoner kan ofte tolkes som en form for dødstematikk.

Et annet visuelt element jeg ønsker å trekke fram i *Du og jeg*, er bålet. Dette motivet kommer fram tre ganger i illustrasjonene i boken, og det blir også nevnt flere ganger i verbalteksten. Bålmotivet trer først fram på forsidebildet, dernest på oppslag 5 og 28. I verbalteksten blir bålet nevnt på oppslag 5, 12, 17 og 26. Bålet blir ofte stilt opp som en kontrast til havet, både i den visuelle fremstillingen og i verbalteksten. Både på forsiden og på oppslag 5 kan vi se bålet i full fyr under vann på illustrasjonen. Gjennom bokens verbaltekst får vi vite at bestefar vet hvordan man tenner bål langt ute på havet, uten fyrstikker, ved eller ly for vinden. I den visuelle fremstillingen får bålmotivet et surrealistisk preg. Da bålet også kommer fram i verbalteksten, kan det oppfattes som en metafor for å kunne skape trygghet i situasjoner der det kan føles vanskelig eller nærmest umulig å skape trygghet. Bålet dukker opp igjen på siste oppslag i boken (oppslag 28), da jenta står ved peisen, og det virker som om hun selv har tent ilden som varmer gjennom glasset. Dette kan symbolisere en utvikling hos karakteren, hvor jenta nå er på vei til å klare seg selv og å ta vare på seg og lillebroren.

#### 4.2.3 B for borte

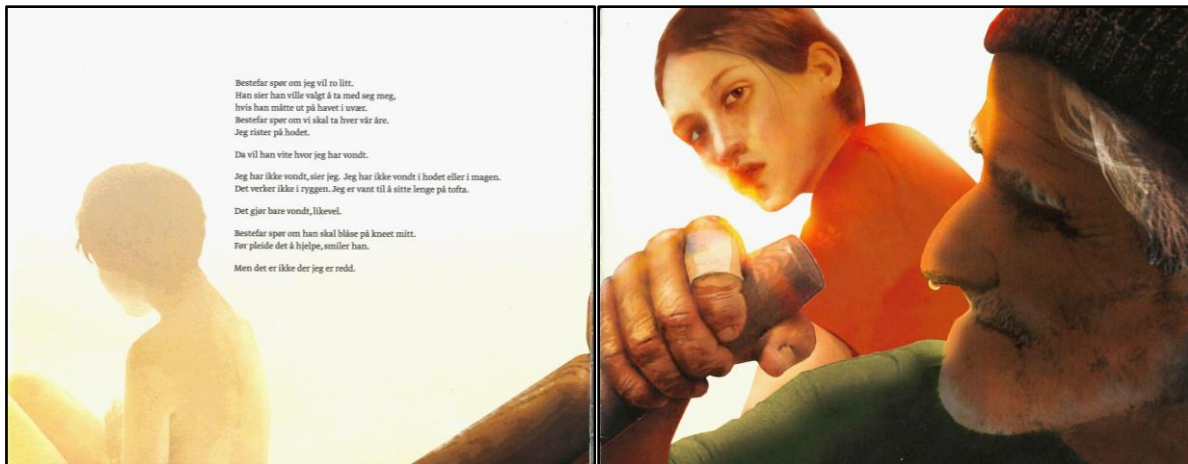
I dette kapitlet skal jeg som nevnt undersøke fremstillingen av barnekarakterens møte med sorg og tap i *Du og jeg* (2018). Jeg vil i det følgende se på de tre karakterene og analysere hvordan sorg fremstilles i hovedsak hos hovedpersonen, som er jenta i boken. Som i analysene ovenfor, vil jeg ta utgangspunkt i tre oppslag; oppslag 10, 15 og 21. I disse oppslagene kan vi betrakte hvordan jenta uttrykker seg både visuelt og verbalt, som respons på en indre uro for å miste bestefaren. Da Holes bilder ofte framhever en karakters følelser gjennom å skildre omgivelsene omkring dem, er det relevant å undersøke hvordan miljø, landskap, personer, gjenstander og andre motiv i bildet påvirker hvordan vi oppfatter sinnsstemningen hovedkarakteren er i. Det vil i tillegg være relevant å trekke inn noen korte refleksjoner rundt de to andre karakterene.

*Du og jeg* åpner med at vi blir introdusert for tre karakterer; ei jente, en eldre mann og en yngre gutt. Vi får tidlig vite at disse karakterene er i familie, men vi får ikke vite navnet på noen av dem. Jeg fortsetter derfor å betegne dem som jenta, bestefar og lillebror. Jenta virker preget av lukkede følelser og kanskje ensomhet. I verbalteksten får betrakteren et innblikk i hva denne angsten dreier seg om, og at det i stor grad handler om en frykt for å miste bestefaren. De visuelle motivene kan også trekke linjer til et møte med ansvar, det å vokse opp og å finne selvstendighet. Fremstillingen av de to andre karakterene, kan i enkelte oppslag være med på å forsterke eller understreke hvordan jenta sine følelser blir beskrevet. Bestefaren fungerer som en delvis motpol til jenta sin lukkede fasade. Det virker som om han forsøker å minske den relasjonelle avstanden mellom dem, noe som kommer fram både i bilder og verbaltekst. Lillebroren representerer barnet, og forskjellen mellom søsknene understreker derfor hvordan søsteren er i ferd med å gå ut av barndommens fase.

Fargevalget på antrekket til karakterene sier noe om hvilke roller, tanker og følelser som preger de enkelte karakterene. Jenta har på seg en skarp rød t-skjorte, som kan være uttrykk for den indre angsten og sinnet hun føler på. Med sin grønne jakke eller skjorte, representerer bestefaren ro og trygghet, kanskje i tillegg til alderdom. Lillebroren er illustrert i gul t-skjorte, og fargen symboliserer glede. Gult kan også gi assosiasjoner til barndom. Til sammen representerer fargene og karakterene tre livsfaser og tre ulike mentale tilstander. Jeg skal videre i denne analysen ta for meg de tre oppslagene hver for seg.

#### *Oppslag 10: Avstand når man ønsker nærhet*

På oppslag 10 betrakter vi de tre karakterene i et delvis nært normalperspektiv (figur 16). Bestefaren trer fram gjennom et nærbilde i forgrunnen på høyre side. Han sitter i robåten med ryggen vendt mot barnebarna, men vender hodet bakover til dem. Rett bak bestefaren sitter jenta med blikket vendt mot bestefaren eller eventuelt mot betrakteren. Bestefaren og jenta utgjør blikkfanget i oppslaget, og bildet av disse karakterene dekker omtrent hele høyre side av oppslaget. De er også og illustrert med tydeligere farger. Bildet av lillebroren i bakgrunnen av bildet på venstre side har et dusere omriss. Han er ikke i fokus og sitter med ryggen vendt til både de andre karakterene og betrakteren. Resten av bakgrunnen består i en heldekkende fargepalett av dus blå, beige og gul, med et skimt av skyer.



Figur 16: *Du og jeg*, oppslag 10.

Verbalteksten står på venstre side av oppslaget. Teksten inneholder en dialog mellom jenta og bestefaren, der bestefaren er den som sier mest. Han forsøker å inkludere barnebarnet i både roturen og samtalen, men jenta er stille og tilbakeholden. Han spør om jenta har vondt og får til svar at hun ikke har vondt noe spesielt sted, men at det likevel gjør vondt.

Bestefaren foreslår om han skal blåse på kneet, da det alltid har hjulpet tidligere. Jenta responderer på dette ved å si: «Men det er ikke der jeg er redd.» (Lea & Hole, 2018, oppslag 10). I dette oppslaget utvider verbalteksten og bildet hverandre (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 12). Mens bildet formidler et stille nærvær mellom bestefaren og jenta, utvider teksten dette nærværet ved å formidle hvordan de to prøver å snakke om det vonde jenta kjenner på. Dialogen viser også at kommunikasjonen stopper litt opp. Bildet skaper på sin side en intensitet i situasjonen, ikke minst gjennom nærbildene av karakterenes ansikter der de sitter tett ved hverandre, men kanskje uten å nå helt inn til hverandre.

Gjennom første halvdel av boken, fremstår jenta som nedstemt, angstpreget og lukket. Dette skaper en viss avstand til bestefaren som forsøker å nå inn på følelsene til jenta. Karakterene sitter tett i samme båt, men det kommer likevel fram en avstand mellom dem. I oppslag 10, kan vi se alle karakterene sittende med ryggen til hverandre. De er omgitt av hav og dette kan videre være en metafor for avstanden man indirekte kan observere mellom dem, til tross for at det ikke skiller dem fra hverandre.

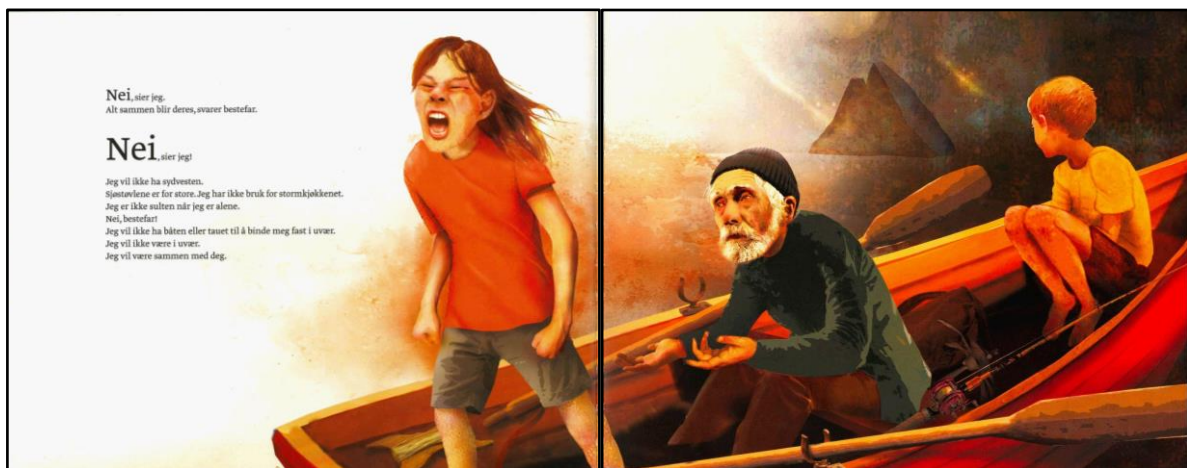
Vi kan se ansiktet til jenta og bestefaren, men ikke lillebrorens ansikt da han sitter med ryggen vendt mot betrakteren. Ansiktene til jenta og bestefaren har nøytrale uttrykk, og det er vanskelig å tyde det indre følelseslivet til personene gjennom beskrivelsen av

karakterenes ansikt til tross for at det er brukt nærbilder. Dette er i samsvar med Meyer (2009) sin teori om at det ofte er vanskelig å tolke følelser ut fra ansiktsportrett. Scenen gir likevel inntrykk av at jenta observerer bestefaren. Det er likevel tvetydig om hun har blikket vendt mot mannen eller mot betrakteren av boken. Portrettet av bestefaren og jenta er videre stilt i samme høyde, noe som fungerer som en slags verdiperspektivering.

Oppmerksomheten jenta har mot bestefaren og perspektivet i likestilt høyde, kan indikere at de befinner seg på samme nivå og ikke lenger i et barn-voksen-forhold.

### *Oppslag 15: Et sint barn*

Betrakter vi oppslag 15 (figur 17), kan vi se et bilde med kraft i seg. På oppslaget står jenta oppreist i båten med åpen munn og det ser ut som hun skriker, mens bestefaren sitter på toften med blikket vendt mot barnebarnet. Lillebroren sitter i baugen av robåten og kiker ut mot en holme på sjøen. Oppslaget er holdt i varme farger med innslag av mørke og sterkt røde farger. Omrisset rundt jenta har et rødt skjær. Ansiktene er ikke lenger nøytrale, og jentas ansikt bærer preg av et utbrudd. Skildringa av jentas sinnstilstand er preget av sinne, uro og indre konflikt. Bestefaren sitter med hendene fremfor seg og med håndflatene vendt oppover. Blikket er festet på jenta og han har bekymrede øyne.



Figur 17: *Du og jeg*, oppslag 15.

På venstre side står verbalteksten. Bakgrunnen for store deler av venstre side er hvit, og den svarte teksten står i kontrast til den lyse bakgrunnen. Verbalteksten begynner med: «Nei, sier jeg. / Alt sammen blir deres, svarer bestefar. // Nei, sier jeg!» (Lea & Hole, 2018, oppslag 15). Ordene 'Nei' er skrevet med større skrift enn den resterende teksten. Dette vil kunne

påvirke hvilken intensitet og hvilket lydnivå man vil bruke dersom man leser teksten høyt. Sammen med den visuelle beskrivelsen av jentas skrik, forstår vi at disse ordene blir ropt ut med et tydelig sinne. Her ser vi et eksempel på hvordan ord og bilde understreker og støtter hverandres innhold. Oppslaget viser også et samsvar mellom ord og bilde ved at det er jenta som utgjør blikkfanget i illustrasjonen, og det er også hennes stemme og hennes reaksjoner som utgjør hovedfokuset i verbalteksten. Men vi finner også eksempel på en utfyllende relasjon mellom verbalteksten og illustrasjonen på dette oppslaget. På bildet kan vi observere hvordan bestefaren og lillebroren forholder seg til jentas reaksjon, noe som ikke kommer fram i verbalteksten. I sistnevnte modalitet får vi på den annen side vite mer om hvorfor jenta er både sint og redd. Reaksjonen kommer i etterkant av at bestefaren har sagt noe om hvilke ting barna kan få arve etter han. Jenta, som for all del ikke vil miste bestefaren, reagerer med protest og i tekstens heftige monolog roper jenta ut at hun ikke vil ha verken sydvest, sjøstøvler, båten eller tauet og avslutter med å si: «Jeg vil være sammen med deg.» (Lea & Hole, oppslag 15).

Da Hole ofte beskriver nøytrale ansikt i sine illustrasjoner, kan man i dette oppslaget se det motsatte. Som tidligere nevnt, kan det være vanskelig å tyde det indre livet og tankene til karakterene gjennom bilder av ansikt, men i dette tilfellet kan vi tydelig se at jenta er preget av sterke følelser. Tankene og de egentlige følelsene til karakteren, blir utdypet i verbalteksten, men dersom vi kun forholder oss til den visuelle fremstillingen, observerer vi en skrikende jente med nevene knyttet. Hole forsterker denne fremstillingen av sinne, gjennom å tegne et omriss av rødt rundt karakteren. Det er i dette oppslaget, at betydningen av den røde t-skjorten kommer sterkest frem, og det er som om jenta i dette øyeblikket koker. Hun utstråler en varme som kan assosieres med sinne. Oppslaget og holdningen til jenta uttrykker en avstand til bestefaren, mens verbalteksten får fram at hun samtidig ønsker nærhet.

Dersom vi vender blikket mot broen, kan vi som i oppslag 10, se en gutt som sitter med blikket vendt vekk fra det spente samspillet mellom de to andre karakterene. Det ser ut som om han betrakter en holme i horisonten. Dette skaper forbindelser til oppslag 12, der illustrasjonen beskriver hvordan de tre karakterene ror mot et lignende omriss av en holme, bare at holmen her er fylt med mange fantastiske motiv - fra luftballong og giraff til vulkan og hvaler. Dette er et bilde som indikerer fantasi og barndom, og det er kun barnebarna som



står vendt mot holmen. Denne gjentakelsen av holmemotivet i boken, kan assosieres til lillebroren som barnet i fortellingen.

### *Oppslag 21: Et sørgende barn*

I etterkant av oppslag 15, følger flere oppslag som beskriver hva som skjer når bestefaren må legge seg ned i båten for å hvile. Dette kan tolkes som en kort høneblund, samtidig som det i overført betydning kan tolkes som om han underveis i roturen dør. Jenta får instruksjoner fra bestefaren om at det nå er hun som må ro dem trygt inn til land. På oppslag 21 ser vi at det er jenta som tar årene fatt og ror i regnet (figur 18). Oppslaget har lys bakgrunn og nærbildet av ansiktet til hovedkarakteren utgjør blikkfanget. Som gjennom store deler av boken, er ikke lenger blikket hennes vendt mot betrakteren, men heller skrått nedover. Håret henger vått nedover ansiktet hennes, og vi kan se et glimt av årene hun holder i hendene. Det er et oppslag som uttrykker en blanding av sorg, ansvar og motstand.



Figur 18: *Du og jeg*, oppslag 21.

Dette og neste oppslag (oppslag 22) er de to eneste oppslagene i boken uten verbaltekst. Her kan vi fornemme lyden av regn gjennom den visuelle beskrivelsen. Bildet formidler en krevende situasjon og sørgmodighet, hvor jenta må fortsette å ro og ikke kan stoppe opp. Det ordløse får en viktig funksjon i fremstillingen av en simultan motløshet og viljestyrke.

Regnet og robåten fungerer også som visuelle metaforer i dette oppslaget, særlig når man ser dem i lys av temaene sorg og ulike livsfaser. Da jenta må ta over årene for bestefaren, kan dette være en metafor for å vokse opp og at jenta etter hvert glir over i de voksnes

rekker. Det er nå hennes ansvar å få dem trygt inn til land. Robåten kan også representere en måte å håndtere sorg på eller følelser mer generelt. Regnet kan fungere som en metafor for det triste og tunge, da det kan skape assosiasjoner til tårer. Vi kan likevel ikke tydelig se tårer hos jenta, men regnet som omgir henne kan gi indikasjoner på det tunge og triste hun kanskje kjenner på.

Ansiktet til karakteren på oppslaget er nøytralt. Uten verbaltekst, er det videre vanskelig å tyde hvilke følelser jenta sitter med. Hole har heller illustrert jenta med blikket vendt nedover og dermed med en holdning som indikerer en slags tunghet. Regnet kan gi assosiasjoner til tårer og er derfor med på å skape en tolkning av det indre livet til karakteren. Da jenta i store trekk har hatt blikkontakt med betrakteren gjennom boken, har hun ikke lenger det på dette oppslaget. Dette er et grep som hviskes vekk mot slutten av boken og kan tyde på en utvikling hos jenta.

#### *4.2.4 En metaforisk reise på havet*

I denne delen av analysen, skal jeg undersøke nærmere eksempler på visuell poesi i *Du og jeg* (2018). Jeg vil særlig legge vekt på å løfte fram visuelle metaforer og symboler, samt vise til eksempler på visuelle former for rim og rytme. Jeg analyserer tre oppslag fra boken: oppslag 8, 14 og 18. Dette utvalget med bakgrunn i variasjoner av motiv og elementer av surrealisme i bildeuttrykket.

#### *Oppslag 8: Et bilde på natten*

Fram til oppslag 8, har boken tatt for seg en bestefar og to barnebarn som begir seg ut på en rotur. Bestefaren ønsker å være i dialog med barna og særlig høre hva jenta tenker på, da hun er tilbakeholden og svarer kort. På turen begynner de tre på en bokstavlek og mimrer tilbake i tid underveis. Det er tydelig at jenta har tankene fokusert rundt en følelse av ensomhet og uro for å være alene. Samtalen mellom bestefaren og jenta synes å inneholde mye usagt, men mellom linjene kan man som leser fornemme noe av det som ikke blir tydelig uttalt. Utsagnene til jenta hinter om en frykt for at bestefaren skal forsvinne.

På oppslag 8 (figur 19) tar vi del i en refleksjon rundt det bestefaren kaller for natten. Følgende verbaltekst står på venstre side: «Bestefar synes det hjelper å tenke på natten /

som den dypeste lommen i den beste buksen han har.» (Lea & Hole, 2018, oppslag 8).  
Resten av oppslaget består av en illustrasjon som skildrer det vi kan forstå som 'natten'.



Figur 19: *Du og jeg*, oppslag 8.

Verbalteksten tar i bruk flere poetiske virkemidler. Først og fremst kan ordvalget Lea bruker om 'natten' trekkes fram som et symbol. 'Natten' kan i overført betydning tolkes som døden, og illustrasjonen på oppslag 8 representerer da et visuelt bilde på dette. Både direkte, gjennom den mørke nattehimmelen, og indirekte, gjennom visuelle elementer som inneholder metaforer og assosiasjoner knyttet til døden - som havet. I verbalteksten finner vi videre en sammenligning mellom natten og bukselommen. I denne sammenligningen ligger det kanskje et forsøk på å skape en tryggere tanke om det ukjente og mørke. Samtidig vet man ikke alltid hva man finner i bukselommen, men ofte finner man kanskje gjenglemte ting som er kjekt å finne igjen. På samme måte kan møtet med det mørke og ukjente også bringe med seg noen gode overraskelser, selv om man ikke vet hva som venter en.

Både verbaltekst og bilde formidler et bilde på 'natten'. Men modalitetene utfyller og kompletterer hverandre i måten de gjør dette på. Verbalteksten sammenligner natten med bukselommen. Bildet visualiserer imidlertid ikke en bukselomme, men inkluderer mange andre motiv som utfyller verbaltestens sammenligning mellom natten og bukselommen. Da det er jentekarakteren i boken som er jeg-fortelleren, kan vi ut fra verbalteksten tolke illustrasjonen som jentas tolkning av hvordan bestefaren beskriver natten - eller døden i overført betydning.

Illustrasjonen på oppslag 8 skaper en illusjon av bevegelse. Vi kan se både skip og svevende dyr som «beveger» seg mot høyre i leseretningen. Betrakteren følger leseretningen og blir slik oppfordret til å bla om, for å følge objektene i den videre reisen. Skipet på midten av oppslaget - som i sin utforming kan minne om det berømte skipet Titanic - har dampende røyk bak seg som om det er i bevegelse eller møter på vindmotstand. De andre båtene i bildet ser også ut til å være i bevegelse mot noe. Gruppen av ulike typer fartøy i ulike størrelser kan i tillegg til å være metaforer for livets siste reise, også sies å skape et mønster av visuelle rim.

Oppslaget er preget av mørke jordfarger. Bakgrunnen er en mørk nattehimmel med lys fra stjerner og fra månen. I forgrunnen kan vi se flere detaljer og surrealistiske motiv i en fargepalett preget av rødt, beige, rosa, grått og oransje. Det er en illustrasjon som skaper et svevende inntrykk, hvor skip og ulike dyr flyter over stjernehimmelen. Vi observerer alt i et normalperspektiv, noe som forsterker den glidende overgangen mellom realistiske og fantastiske element i bildet. Det nederste grå feltet på venstre side kan vi tolke som skyer på himmelen. Her får vi også et glimt av det som kan se ut som hengebroen Golden Gate Bridge i San Francisco, som framtrer som et svevende objekt over skylaget. I det nederste feltet på høyre side er det motivet av bestefaren i robåten som er fremtredende. Her synes derfor det grå feltet å forestille en havoverflate, og ikke et skylag som på venstre side. Oppslaget er altså preget av surrealistiske element, og glidninger mellom realisme og fantasi.

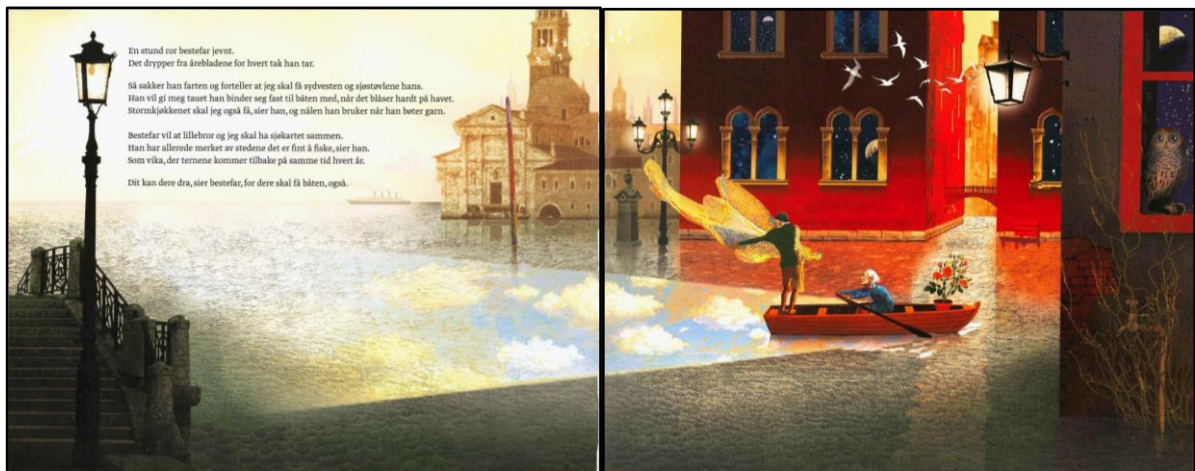
Et konkret eksempel på surrealisme i bildeuttrykket, er motivet av det svevende fyrtårnet på høyre side. Dette motivet kan alludere til Magritte (1959) sitt maleri *The Castle of the Pyrenees*, hvor en lignende stein med en borg plassert på oversiden, er malt over et hav. Et slikt motiv skaper undring da det kombinerer noe velkjent med noe mystisk. Et fyrtårn befinner seg normalt sett på havet, men det er i dette oppslaget plassert svevende på stjernehimmelen. Da motivet ikke er plassert lenger nede ved det tvetydige havet, kan dette igjen gi antydning om at vi befinner oss på et sted hvor himmel og hav møtes, og betydningen av rom ikke lenger er grunnfestet. Det skaper surrealisme, samtidig som det fungerer som en metafor for søken etter noe trygt.

Oppslag 8 inneholder dessuten interpiktorielle referanser til konkrete og historiske motiv, som både Golden Gate Bridge og Titanic. Da Titanic er et forlist skip, kan dette fungere som

en metafor for de døde og signalisere at vi ikke befinner oss blant de levende. Det fins også intrapiktoriale referanser til *Annas himmel* (2013), gjennom motivene av flyvefisken, elefanten og ankeret som er med i bildet.

#### *Oppslag 14: En rotur over brosteinene i Venezia*

Blar vi videre til oppslag 14, møter vi igjen et drømmende eller surrealistisk bildemotiv (figur 20). Her finnes blant annet en visuell allusjon til den italienske byen Venezia. Vi kan se to eldre personer som ror i en trebåt blant steinhus. Sjøen gir et tvetydig inntrykk, da man kan finne brostein, skyer, himmel og krusninger på vannoverflaten. Fargepaletten er i duse toner, som i en soloppgang eller solnedgang. Himmelbakgrunnen er beigefarget, og husene i forgrunnen er røde. Båten skjærer gjennom et grått parti og etterlater seg en himmel av skyer. Det er et fredelig motiv, som kan gi assosiasjoner til en tidlig morgen. Den eldre mannen hiver ut et garn bak båten, og i vinduene får vi et glimt av stjernehimmlen - som om resten av byen enda sover. Bildet har i det hele fanget et fredelig øyeblikk, hvor de eneste lydene man kan forestille seg å akkompagnere bildet, er fugleskrik og årene mot vannoverflaten. Det gir en opplevelse av varme og fred, samtidig som den tvetydige vannoverflaten og de mystiske vinduene skaper undring.



Figur 20: *Du og jeg*, oppslag 14.

Verbalteksten er plassert på venstre side. Denne teksten beskriver hvordan bestefaren sakker farten på robåten og forteller barnebarna at de en dag skal få både sydvesten, stormkjøkkenet og sjøkartet som han eier. Til og med båten skal de få. På måten bestefaren forbereder barnebarna på å få alle tingene hans, virker det som om han på et vis forbereder

dem på den dagen han forsvinner. Da han sakker farten og forteller dette, gir det inntrykk av at han forsøker å formidle noe han synes er viktig. Verbalteksten blir preget av takten til bestefaren sin roing. Den siste setningen fungerer nærmest som en stille pause før det neste oppslaget, som har et annet preg enn ro. Da verbalteksten bærer preg av en realistisk monolog, framstår det visuelle bildet heller som et slags minne, blandet med fantasi.

Oppslag 14 kan betegnes som å ha et både 'kontrapunktisk' og 'sylleptisk' samspill mellom ord og bilde. I et sylleptisk samspill, forteller verbaltekst og bilde ulike fortellinger, uavhengig av hverandre. Verbalteksten og bildet fungerer på et vis uavhengig av hverandre, og formidler to ulike handlinger. Som nevnt ovenfor, forteller verbalteksten om hvordan bestefaren ror og forteller barnebarna om tingene de skal arve fra ham. På bildet kan vi se en eldre dame som ror båten, og her er barnebarna ikke er til stede. Verbalteksten kan tolkes som en realistisk monolog og bildeoppslaget som et fantasifullt minne. På den måten fungerer de uavhengig av hverandre. Likevel inneholder bildet enkelte av elementene som blir nevnt i verbalteksten- som garnet, båten og ternene. Verbalteksten antyder dessuten at bestefaren en dag skal forsvinne, og det samsvarer med bildets antydninger om døden ved å signalisere at bestefaren forsvinner fra barnebarna da barna ikke er til stede i det visuelle motivet. Det fins dermed eksempel på at ord og bilde til en viss grad formidler noe av det samme, samtidig som ulike former for relasjoner mellom ord og bilde er i spill. De motstridende elementene kan forstås både som en sylleptisk og kontrapunktisk relasjon, men som nevnt er det også elementer som binder ord og bilder sammen.

Gjennom poetiske virkemidler og surrealisme gir Holes illustrasjon assosiasjoner til både døden og savnet for dem som lever videre, samtidig som motivene kan bære preg av kjærlighet og romantikk. Oppslaget kan som nevnt gi assosiasjoner til Venezia - romantikkens by - i Italia, og det kan være bestemoren vi betrakter i selskap med bestefaren. Bestemoren har tidligere fra oppslag 9, blitt beskrevet av lillebroren som død. Da robåten driver mot de røde steinhusene, kan også dette fargevalget tyde på en reise mot døden. Den surrealistiske havoverflaten tyder i hvert fall på at paret befinner seg blant noe som overskrider virkeligheten, eller et sted hvor himmel og hav møtes.

Vi finner også en gjentakelse av den interpiktorielle referansen til Titanic - et motiv som befinner seg i bakgrunnen av oppslaget. Dette motivet fungerer som en metafor for de døde,

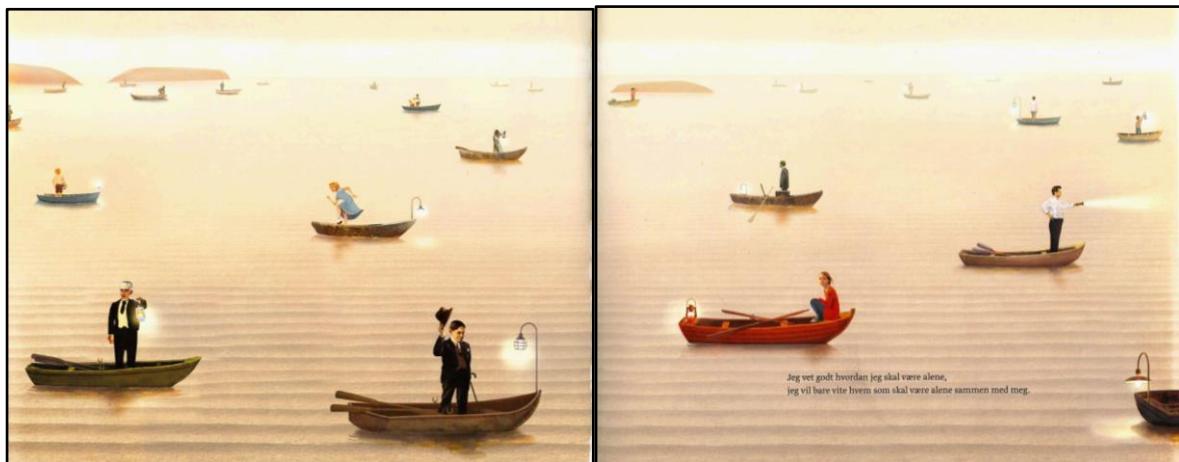
som tidligere nevnt i gjennomgangen av oppslag 8 hvor skipet også er brukt som motiv. Et annet motiv som gjentar seg i ny form fra oppslag 8, er broen. På oppslag 8 kan vi se skissen av Golden Gate Bridge. På oppslag 14 kan vi se en gangbro i stein på venstre side. Broen kan fungere som en metafor for forbindelser eller forsoning. I sammenheng med den underliggende tematikken om døden i *Du og jeg*, kan broen betraktes som en forbindelse mellom himmel og jord. Et annet gjentakende motiv jeg vil trekke fram, er lykten. Dette motivet dukker opp i ulike former på henholdsvis oppslag 8, 14, 18 og 20. På oppslag 14 tar den form av en lyktestolpe. På oppslag 8, 18 og 20 kan vi se ulike lykter eller lanterner - både moderne, eldre og i forskjellige former. Gjentakelsen skaper til dels en form for poetisk rytme, men underbygger kanskje i større grad en underliggende symbolikk. Lykten kan fungere som metafor for veiledning eller søken etter noe.

Himmelen og skyformasjoner i *Du og jeg* alluderer til flere malerier av Rene Magritte, som tidligere nevnt ofte bruker himmelen og skyer som motiv i sine kunstverk (eksempelvis *Empire of Light*, 1950; *Golconda*, 1953a; *The wonders of nature*, 1953b; *The Castle of the Pyrenees*, 1959). Den lyseblå himmelen med skyer på oppslag 14 kan skape assosiasjoner til en solrik dag eller glade følelser. På oppslag 14 ser det nærmest ut som om bestefaren skal til å fiske skyer. I kontrast til den lyse himmelen, kan vi se spor av natten og stjernehimmelen i vinduene på høyre side av oppslaget. Også dette motivet gir bildet et surrealistisk uttrykk, da husene ser ut til å romme et helt univers. Natten alluderer til et symbol for døden og kan også være et bilde på hvordan resten av byen sover når paret i robåten er våken. Oppslaget inneholder altså visuelle metaforer og symboler flettet inn et surrealistisk bildespråk.

### *Oppslag 18 : Om å være alene*

På oppslag 18 kan vi se jenta sitte alene i robåten, omringet av et hav med flere andre som står i samme situasjon som henne (figur 21). Vi kan lese følgende verbaltekst på høyre side: «Jeg vet godt hvordan jeg skal være alene, / jeg vil bare vite hvem som skal være alene sammen med meg.» (Lea & Hole, 2018, oppslag 18). Vi kan ikke se bestefaren og lillebroren på bildet, og dette forsterker kanskje betydningen bak oppslaget som kan tolkes å uttrykke en opplevelse av ensomhet hos jenta. Fargevalget er mykt og varmt, med preg av et brunlig skjær. På bildet kan vi se ulike trebåter og mennesker i forskjellig alder og kjønn. De fleste har med seg en form for lyskilde i båten, og også disse er forskjellige fra båt til båt. Jenta i

robåten utgjør blikkfanget i bildet, da de rød-oransje fargene i dette motivet er skarpere enn resten av omgivelsene.



Figur 21: *Du og jeg*, oppslag 18.

Det virker naturlig å anta at vi i dette oppslaget befinner oss på havet - dette med bakgrunn i at resten av handlingen i boken foregår på havet og at vi på bildet betrakter et fartøy som robåten. De duse og varme fargene kan indikere en soloppgang eller solnedgang. Fargevalget og de rette bølgene på overflaten av sjøen kan likevel også gi assosiasjoner til ørkenen. De uthevingene vi kan skimte i bakgrunnen, kan tolkes som holmer eller skjær, men også sanddyner. Uansett om oppslaget skaper assosiasjoner til havet eller ørkenen, kan begge områdene bli ansett som øde miljø. Assosiasjonen til noe øde forsterker den underliggende tematikken om ensomhet i oppslaget.

Verbalteksten er kort og presis, og treffer raskt i sin formidling gjennom én setning. Vi leser om jenta sin tanke om å være alene, og det kommer fram et underliggende ubehag knyttet til ensomhet. Jenta sier at hun vet godt hvordan hun skal være alene, men at hun likevel vil vite hvem som skal ta del i dette selskapet av ensomhet. Hun motsier derfor seg selv, og sier indirekte at hun godt håndterer å være alene så lenge hun er sammen med noen.

Verbalteksten inneholder en bevisst bruk av rytme, som grafisk sett kommer fram ved at siste delen av setningen hopper ned en linje. Denne formen for linjeskift skaper et mellomrom og en naturlig pause i lesingen: «Jeg vet godt hvordan jeg skal være alene, / jeg vil bare vite hvem som skal være alene sammen med meg.» (Lea & Hole, 2018, oppslag 18). Denne formen for rytmisk virkemiddel har et visst fellestrekk med pauser som oppstår i overganger mellom ulike verselinjer i dikt. I en muntlig formidling av teksten vil dette grepet



invitere til å betone pausen og dermed understreke det skiftet av rytme som oppstår gjennom et uventet linjeskift i en fortellende tekst. Motsigelsen i setningen, utgjør også et poetisk spill, og denne ene setningen kan nærmest oppfattes som et moderne dikt. Det skjer både på grunn av den treffende rytmen, men også som følge av den fortettede formidlingen av følelser som kommer til uttrykk i de to setningsleddene.

Verbalteksten inngår også i et viktig samspill med bildet. Jeg vil hevde at ikonoteksten i dette oppslaget er preget av både et 'utfyllende' og et 'utvidende' samspill mellom modalitetene (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 12). På oppslag 18 får vi gjennom illustrasjonen vite mer om omgivelsene til jenta og om hvordan hun sitter alene i båten, mens vi i verbalteksten får et innblikk i jeg-personen sine tanker. Bildet utvider og fortolker informasjon i verbalteksten, men de to modalitetene har likevel en felles tematikk ettersom både ord og bilde skildrer det å 'være sammen om å være alene'. Alle menneskene vi kan se på oppslaget er alene i hver sin båt, men de er sammen på havet. Dette kan være en metafor for livet, og om hvordan det å skulle finne sine veier i livet på egen hånd er en felles menneskelig erfaring. I dette ligger kanskje også en opplevelse av at ensomhet kan inntreffe selv om man er i selskap med andre.

Bilder av de mange båtene og menneskene utgjør en form for visuell rim og rytme på oppslaget. Hvert motiv er plassert med nokså lik omkrets rundt seg og har med seg de samme elementene: person, båt og lyskilde. De ulike robåtene og forskjellige lyskildene, kan være et visuelt bilde på hvordan vi også stiller med ulike utgangspunkt i livet. Én mann holder en lommelykt, en annen varmer seg ved et bål. Disse forskjellene kan kanskje ha betydning for hvordan vi kan tolke situasjonen til personen som står i den enkelte båten. Ulikhetene kan blant annet sikte til en forskjell i ressurser eller bare til ulike fokus i livet. Som tidligere nevnt er robåten og lykten eksempel på motiv som går igjen flere steder i denne boken, og i dette oppslaget framstår de visuelle motivene som et bilde på reisen gjennom livet.

Jenta i rød genser skiller seg ut i bildet og utgjør slik et blikkfang på oppslaget. Denne effekten forsterkes fordi hun søker blikkontakt med betrakteren. Hun sitter i baugen av båten, med beina samlet inntil seg. Hun har med seg en rød lykt som er plassert i båtens akterende. Da ingen av de andre karakterene på oppslaget vender ansiktet mot henne, har

hun vendt blikket mot den eneste som kan møte blikket hennes; altså betrakteren. Denne blikkontakten forsterker opplevelsen betrakteren kan få av at jenta søker kontakt. Hun er den eneste karakteren av de tre hovedpersonene, som gjennom boken til tider vender seg mot den som leser. Dette kan vi henholdsvis observere på forsiden og oppslag 2, 3, 4, 10, 13, 17 og 26. I dette oppslaget kommer likevel en opplevelse av ensomhet frem.

Ensomhet kan være en konsekvens av tunge følelser. *Du og jeg* er en bok om frykten om det som en dag blir borte, og boken fremstiller i både den visuelle og verbale skildringen av fortellingen, en jente som frykter bestefarens død. Gjennom poetiske virkemidler, som visuelle metaforer og symboler, kommer det frem en underliggende tematikk om døden, men også livet og det å vokse opp.

## 5. Et komparativt blikk på analysene

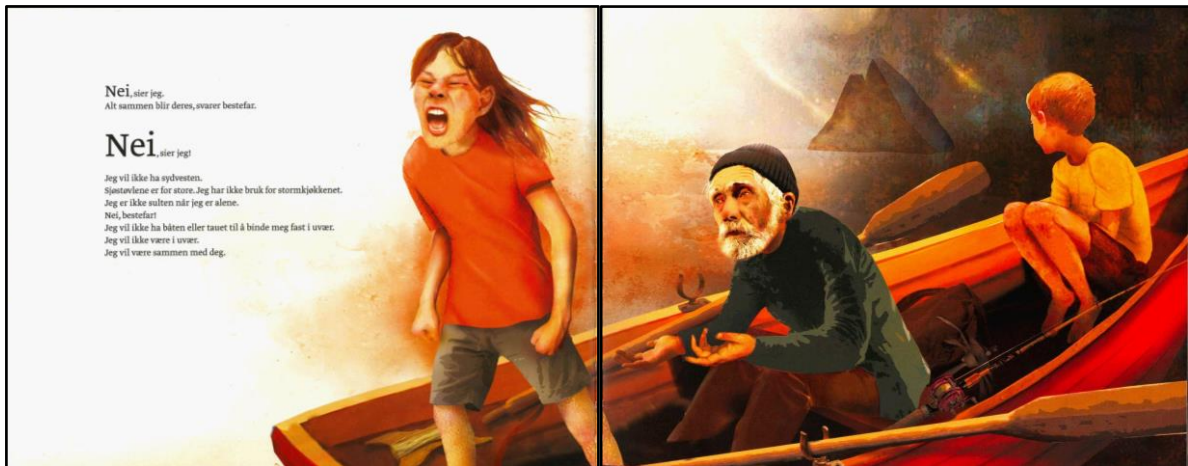
Jeg har fram til nå analysert bildebøkene *Annas himmel* (2013) og *Du og jeg* (2018) hver for seg i lys av forskningsspørsmålene satt for oppgaven. I den videre drøftingen, skal jeg se nærmere på en sammenligning av bøkene og drøfte både likheter og ulikheter mellom dem. Da jeg i denne oppgaven undersøker hvordan Stian Hole fremstiller teamet sorg og tap visuelt i to utvalgte bildebøker, kan det være interessant å sammenligne hvordan Hole formidler dette temaet visuelt i to forskjellige fortellinger. Jeg sammenligner i dette kapitlet, bøkene i lys av de samme forskningsspørsmålene brukt som utgangspunkt i analysen. Det vil innebære å drøfte bøkene i lys av hvordan de på likt og ulikt vis fremstiller barnekarakterens møte med sorg og tap, samt hvordan de på likt og ulikt vis tar i bruk poetiske virkemidler i illustrasjonene. Det vil også være relevant å sammenligne ikonoteksten i bøkene og hvordan den visuelle poesien samspiller med verbalteksten.

### 5.1 Det sørgende barnet

De to bildebøkene analysert i denne oppgaven handler begge om et barns møte med sorg og død, men barnekarakterene i de to historiene er på mange måter vidt forskjellige. I *Annas himmel* møter vi et fantasifullt barn, som ikke synes å være sterkt preget av tunge følelser. I *Du og jeg* møter vi et sint og redd barn. Forskjellen mellom karakterene kan blant annet knyttes til den alderen de er ment å representere i bøkene. Ifølge Lytje og Dyregrov (2021, s. 31) vil det være forskjell på barnets forståelse i ulike aldre. Jeg har likevel tidligere trukket fram at fremstillingen av karakteren Anna i *Annas himmel*, har blitt kritisert for å ikke være representativ i møtet med tap. Fremstillingen av de to jentene i bøkene kan likevel sammenlignes og jeg skal nå se nærmere på nettopp det.

*Du og jeg* og *Annas himmel* er ulike i bruk av visuelle former for perspektiv som virkemiddel for å få fram en opplevelse av tap eller sorg. På oppslag 5 i *Annas himmel*, kan vi i et totalbilde, se Anna stående i døråpningen til et rom med ting vi kan anta er etterlatt av moren. Gjennom kroppsholdningen til jenta og de etterlatte tingene, kan vi tolke oppslaget som å uttrykke en opplevelse av tap eller sorg. Dette oppslaget skiller seg fra eksempelvis oppslag 21 i *Du og jeg*, hvor Hole har illustrert hovedkarakteren i et nærbilde. Nærbildet skaper et blikkfang mot jenta, og uttrykker sorg gjennom ansiktsuttrykk og regnet.

Hole uttrykker følelsene til karakterene ofte gjennom en omkransning av motiv rundt personene. På den måten, blir det indre livet til karakterene illustrert på utsiden. Dette kan vi eksempelvis se i oppslag 15 i *Du og jeg* (figur 17) og oppslag 2 i *Annas himmel* (figur 8). I *Du og jeg*, er det på oppslag 15 en rød sky som kranser rundt jenta. Dette underbygger jentas sinne, og den røde skyen blir da et virkemiddel for å få fram de følelsene jenta har.



Figur 17: *Du og jeg*, oppslag 15.



Figur 8: *Annas himmel*, oppslag 2.

På likende måte kan vi se den visuelle skildringen av Anna på oppslag 2 i *Annas himmel*. Her er hun omkranset av flere elementer som representerer hva hun opplever i øyeblikket. Dette oppslaget representerer kanskje en opplevelse av øyeblikkets aura og av naturen rundt henne. Samtidig kan oppslaget også skildre Anna sine tanker om moren, og på den måten

illustrere hvordan jenta møter sorgen. Vi får uansett et innblikk i det indre livet til Anna gjennom en tolkning av motivene som omgir henne. Da ansiktene til karakterene i begge bildebøkene ofte forholder seg nøytrale, blir derfor denne motivkretsen en essensiell del av hvordan betrakteren tolker hva karakterene opplever og føler. Ikonoteksten i både *Annas himmel* og *Du og jeg*, får i flere tilfeller en utfyllende eller utdypende funksjon til hverandre i skildringen av karakterene. Da verbalteksten ofte består av en dialog eller monolog, får vi gjennom denne teksten et innblikk i holdningen til karakterene og stemningsleiet de har.

Da det i hovedsak er faren som er preget av sorg i *Annas himmel*, blir Anna fremstilt som fantasifullt, reflektert og empatisk i møtet med døden. Gjennom boken har hun bare tidvis blikkontakt med betrakteren, til sammenligning med jenta i *Du og jeg* som ofte søker kontakt med betrakteren. Jenta i *Du og jeg* kan derfor oppleves som mer sårbar enn Anna. Hun framstår også som et eldre barn enn Anna. I *Du og jeg* er barnekarakteren i en fase der hun i større grad enn før må ta inn over seg alvoret i livet og smerten ved å tenke på at bestefaren snart kan dø.

Inntrykket illustrasjonene skaper av Anna, gjør at rollen hun pådrar seg i møtet med farens sorg, ikke kjennes som et så tydelig brudd med forventninger om et barns sorgreaksjoner. Som tidligere nevnt, er skildringen av barnekarakteren i *Annas himmel* blitt kritisert for å ikke representere en realistisk fremstilling av barn i møte med død og sorg (Birkeland et al., 2018, s. 354). Men formålet med boken er kanskje heller ikke å formidle en realistisk skildring av et barns sorgprosess. Samtidig kan Anna sitt møte med sorgen representere en annen side enn de andre karakterene jeg har drøftet i denne oppgaven. Opplevelsen av sorg er en individuell prosess (Dyregrov, 2006), og det vil også gjelde for barns måte å erfare sorg på.

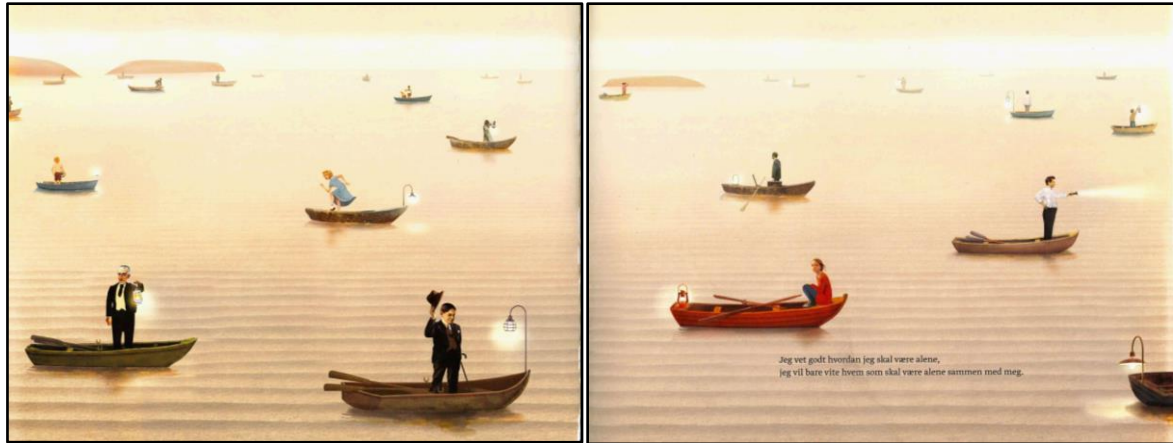
## 5.2 Den poetiske undertonen

Innledningsvis i oppgaven beskrev jeg flere av bøkene til Stian Hole som 'poetiske' gjennom en kort fremlegging av enkelte bokanmeldelser gjort av arbeidet hans. Beskrivelser som «poetisk letthet», «poetisk reise» og «poetisk fulltreffer» ble blant annet bruk i VG (Nilsen, 2013) sin anmeldelse av *Annas himmel*. Jeg stilte også spørsmål om hva denne typen karakteristikk av det poetiske i Holes illustrasjoner innebærer og hva som gjør at vi kan beskrive illustrasjonene til Hole som poetiske. I denne delen av oppgaven ønsker jeg å gjøre

rede for mulige forklaringer på dette spørsmålet og se nærmere på fremstillingen av visuell poesi i de utvalgte bøkene. I analysen av *Annas himmel* og *Du og jeg*, trakk jeg fram eksempler på visuelle elementer i bøkene som kan betegnes som poetiske virkemidler. Dette innebar en søken etter eksempler på visuelle former for rim og rytme, samt metaforer og symboler. Jeg har også sett på andre former for repetisjoner som kan skape en poetisk kvalitet i Holes illustrasjoner, som interpiktorielle og intrapiktorielle referanser.

I *Annas himmel* blir vi tidlig introdusert for de gjentakende høstbladene som følger Anna og faren gjennom boken. Det er et motiv som fungerer som en metafor for fotsprene til jenta som er hovedkarakter i boken, og motivet fungerer også som en oppfordring til å bla videre. Repetisjonen og sporet av bladene kan trekkes fram som et eksempel på en visuell form for rim og rytme. Fargene på bladene kan være en forlengelse av fargen på håret til Anna og vi kan derfor betrakte sammenhengen mellom disse motivene som et visuelt rim. Bladmotivet er med også på siste oppslag, hvor de fortsetter i retning ut av høyre side. Dette kan indikere at fortellingen enda ikke er ferdig, og kan underbygge indikasjoner på at hovedkarakteren i *Morkels alfabet* (2015) kan være Anna, eller i alle fall ha fellestrekk med henne.

En lignende rytmisk gjentakelse av motiv som fungerer som fotspor eller oppfordring til å bla videre, er ikke å finne i *Du og jeg*. Men man kan på noen oppslag finne andre former for visuell rim og rytme, som eksempelvis de mange robåtene på oppslag 18 (figur 21). Hver av båtene har sin egen utforming og egne, ulike mennesker som passasjer. Den like, men samtidige unike utformingen av motivene, kan betraktes som en visuell form for rim. Og fordelingen av båtene over hele oppslaget med et visst jevnt mellomrom, skaper en rytmisk effekt. Denne lignende visuelle utformingen av oppslaget, er også å finne i *Annas himmel* - eksempelvis i oppslag 15 (figur 10). Her kan vi se en tilsvarende jevn fordeling av lignende motiv, bare denne gangen hovedsakelig med mennesker og dyr.



Figur 21: *Du og jeg*, oppslag 18.



Figur 10: *Annas himmel*, oppslag 15.

I både *Du og jeg* og *Annas himmel* har mange visuelle motiv en underliggende betydning i form av symboler og metaforer. Bøkene har som nevnt, en overordnet lik tematikk knyttet til død, og man kan se at Hole ofte tar i bruk de samme visuelle motivene i illustrasjonene for å få fram tematikken. I begge bøkene er det først og fremst et hovedfokus på motiv fra naturen. Dette kan gjelde alt fra planter og landskap, til dyr og mennesker. Himmelen og havet er et sentralt visuelt motiv i reisene som skildres i begge bøkene. Dette er et motiv som står sentralt i bøkens underliggende tematikk og handling. Motivet av robåten er også å finne i begge bøkene. Det er for eksempel likheter i robåtmotivet på fremre innsideperm til *Du og jeg*, og oppslag 8 i *Annas himmel*. Dette motivet er også til stede andre steder i bøkene, men robåten har likevel en tydeligere rolle i *Du og jeg*. I *Annas himmel* er det likevel

innslag av ulike typer båter på flere oppslag. I begge bøkene blir skillet mellom hav og himmel flere steder utviklet, men *Annas himmel* refererer i større grad til himmelen og *Du og jeg* i større grad til havet. Dette understøttes av at Anna og faren får vinger i fortellingen, mens fortellingen om jenta, bestefaren og lillebroren finner sted i en robåt.

I *Du og jeg* samspiller den visuelle poesien med verbalteksten ofte gjennom en utfyllende eller utvidende funksjon. Eksempelvis har både bilde og verbaltekst en viss rytme på oppslag 18 i boken. Denne rytmen kan i tillegg finnes igjen i begge modalitetene på oppslag 8. I *Annas himmel* kommer det også ofte frem et utfyllende eller utvidende samspill, blant annet gjennom en visualisering av og lek med språket i verbalteksten. Dette kan vi eksempelvis se på oppslag 2 i boken, hvor Hole illustrerer opplevelsen til Anna fra verbalteksten, med visuelle metaforer og symboler i bildet.

I analysen av bøkene, har jeg lagt vekt på å trekke fram de interpiktorielle og intrapiktorielle referansene. Dette fordi det setter preg på begge bøkene og kommer tydelig fram i en sammenligning av dem. Av interpiktorielle referanser i *Du og jeg*, kan vi se motiv som refererer til både Golden Gate Bridge, Titanic (Lea & Hole, 2018, oppslag 8) og Venezia (Lea & Hole, 2018, oppslag 14). I *Annas himmel* kan vi i større grad se interpiktorielle referanser til kjente ansikt som Elvis Presley og Charles Darwin (Hole, 2013, oppslag 14). Den gjennomgående refereringen til Rene Magritte sine malerier, står også sterkt i begge bøkene – dette vender jeg tilbake til i neste underkapittel.

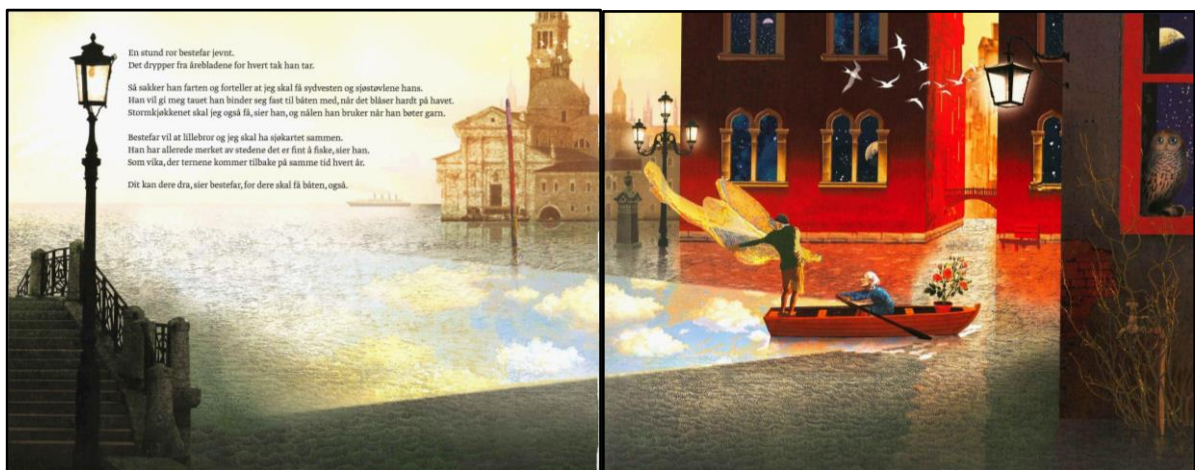
Bøkene skiller seg litt i hvilke interpiktorielle referanser de inneholder, men det er likevel flere eksempler på intrapiktorielle referanser mellom de to bøkene og flere visuelle motiv fra *Annas himmel* og *Du og jeg* finnes også i andre bøker som Hole har illustrert. I *Du og jeg* kan vi blant annet se motiv fra *Annas himmel* på oppslag 8, hvor det er avbildet samme elefant og anker som vi henholdsvis kan se på forsiden til *Annas himmel* og på oppslag 2. Det kan også synes som om bestefarkarakteren i *Du og jeg*, er til stede rundt bordet på oppslag 17 i *Annas himmel*. De intrapiktorielle referansene skaper et inntrykk av at bøkene dreier seg om samme tematikken og at historiene på et vis flettes inn i hverandre. Karakteren Anna er, som tidligere nevnt, å finne som både motiv og karakter i *Morkels alfabet* (2015) og i *Ting som blir borte* (2021). Dette skaper en utvidelse av fortellingen vi blir kjent med i boken, og skaper en spennende sekundær leseropplevelse.



### 5.3 Den surrealistiske reisen

I nærlesingen av bøkene, har jeg i analysen av den visuelle poesien satt fokus på den metaforiske reisen som er til stede i begge handlingene. I *Annas himmel* tar vi del i en reise til himmelen, og i *Du og jeg* blir betrakteren med på en reise på havet. De to utfluktene kan betraktes som metaforiske, da de på hver sin måte kan sies å inneholde flere elementer av visuell poesi. Reisene er også metaforiske i måten de trer fram på som surrealistiske. Den grenseoverskridende vekslingen mellom himmel og hav i bøkene, gjør at betrakteren stadig kommer i tvil om hvor handlingen finner sted og om det man blir fortalt, kan oppfattes som realisme eller fantasi.

Den sterke alluderingen til Rene Magritte sine malerier, er med på å forme opplevelsen av surrealisme. Magritte er, som tidligere nevnt, en sentral figur i surrealismen som retning i kunstfeltet. Han var videre opptatt av himmelen som motiv i sitt arbeid, og dette er en intertekstuell referanse som Hole tar i bruk i sine egne verk. Da himmelen kan bli forstått som et tvetydig motiv i begge bildebøkene, kommer det surrealistiske også fram gjennom en glidende overgang mellom hav og himmel i illustrasjonene. Dette kan vi eksempelvis se på oppslag 14 i *Du og jeg* (figur 20). Den tvetydige forståelsen av hvilket motiv vi egentlig betrakter, skaper surrealisme. En slik tvetydighet kan også finnes på oppslag 14 i *Annas himmel*, hvor vi kan se et motiv av himmel eller hav som nærmest går i ett med de samstemte fargene og delvis manglende grensene.



Figur 20: *Du og jeg*, oppslag 14.

Som kort belyst i analysen, kan også ikonoteksten bidra til opplevelse av surrealisme. Da enkelte oppslag i bøkene kan betegnes som kontrapunktiske – etter Nikolajeva og Scott

(2006) – motsier eller utfordrer verbaltekst og bilde seg tidvis. Ofte framtrer verbalteksten som realistisk, som i form av en dialog (eksempelvis på oppslag 12 i *Annas himmel* og på oppslag 14 i *Du og jeg*). Bildet på den annen side, kan bære større preg av fantasi. På den måten, bidrar ikonoteksten til å gi ulike oppslag et surrealistisk preg.

Man kan drøfte og argumentere for at den surrealistiske stilen i *Annas himmel* og *Du og jeg*, har en poetisk funksjon. Dette kommer fram i betydningstetten og tolkningsrommet som oppstår i spennet mellom realistiske og fantastiske element, særlig i illustrasjonen. De uklare grensene mellom det virkelighetsnære og det surrealistiske fungerer som metafor for noe overjordisk, og betrakteren sin tolkning blir essensiell for forståelsen av de surrealistiske elementene. Samtidig har den surrealistiske stilen andre funksjoner enn å understreke en poetisk undertone i bøkene, som å gi uttrykk for fantasi, drøm og en tematikk om død, tap og sorg.

## 6. Konklusjon

### 6.1 Sammenfatning

Innledningsvis i denne oppgaven, stilte jeg spørsmål om hva en beskrivelse av Stian Hole sine illustrasjoner som 'poetiske' kunne bety. I denne oppgaven har jeg derfor foretatt en nærlesing av to bildebøker illustrert av Hole, og oppgaven har satt søkelys på illustratørens arbeid og i hovedsak undersøkt den visuelle estetikken. Samtidig har samspillet mellom ord og bilder også har fått en viss oppmerksomhet. Ved til slutt å sammenligne hvordan bildebøkene fremstiller og formidler temaet sorg på både likt og ulikt vis, har jeg forsøkt å sammenfatte hovedtrekk ved Holes visuelle formspråk slik det kommer til uttrykk i de to bøkene. Jeg har også sammenlignet hvordan de to bøkene inkluderer poetiske virkemidler i illustrasjonene.

I oppgaven har jeg forholdt meg til begrepet visuell poesi og knyttet dette til en studie av illustrasjoner. Denne måten å bruke begrepet på er forholdsvis lite grunnfestet og lite gjort rede for i forskningslitteraturen. Begrepet, som er hentet fra lyrikkteorien, har jeg i min studie definert som en type poesi som først og fremst er ment å bli sett og betraktet. Jeg har undersøkt hvordan visuell poesi kan komme til uttrykk gjennom visuelle former for rim og rytme, samt gjennom visuelle metaforer og symboler. I nærlesingene har jeg også trukket fram hvordan Hole skaper visuelle former for rim og rytme gjennom gjentakelse av intrapiktoriale og interpiktoriale referanser – som gjentakelse av ulike visuelle motiv.

De mange språklige bildene, metaforene og symbolene tilfører den visuelle modaliteten en poetisk funksjon, et begrep jeg har hentet fra Jakobson (1978) sin språkteori. Et annet funn ved nærlesingene, er hvordan den surrealistiske tonen i bøkene er essensiell i Hole sin fremstilling av bøkens tematikk, og som i tillegg gir bildene en poetisk undertone som utvider tolkningsrommet. Her spiller ikonoteksten i bøkene en viktig rolle i fremstillingen av det surrealistiske. I grenseovergangene mellom realisme og surrealisme, kommer det fram en metaforisk tvetydighet hvor betrakteren selv må tolke hvor handlingen finner sted og hva som indikerer virkelighet eller fantasi. Da døden i seg selv kan være surrealistisk og vanskelig å fatte, fungerer de surrealistiske trekkene som en fabulering over hva som kan vente etter døden og over hvordan man kan tenke om og sørge over de som er døde.

De surrealistiske trekkene i boken blir også en måte å skape bilder som kan knyttes til hovedkarakterenes underbevissthet. I tillegg kan spenningen mellom fantasi og virkelighet i bøkene representere en måte å håndtere sorgen på. I fremstillingen av sorg hos karakterene har analysen vist at den visuelle poesien, med sine metaforer og symboler, spiller en viktig rolle i hvordan betrakteren kan tolke opplevelsene til personene vi møter. Hole illustrerer ofte karakterene med nøytrale ansikt - med enkelte unntak - og lar heller omgivelsene skape et innblikk i det indre livet til karakterene. Dette gjør han gjennom illustrasjoner som veksler. Ved å skildre karakterene i ulike typer scener, landskap og miljø, får Hole fram variasjoner i karakterenes følelser og sinnsstemninger. Analysene viser at de utvalgte bøkene inneholder mange eksempler på hvordan et skifte i hovedkarakterenes følelser blir synliggjort gjennom visuelle grep i miljøskildring og gjennom den auraen som ulike typer konkrete motiv i bildet skaper. Dessuten får karakterenes alder konsekvenser for måten de ulike karakterenes møter med tapserfaringer blir skildret i både ord og bilder.

Denne oppgavens analyser og tolkninger er preget av at jeg som nærleser ikke leser bøkene for første gang. Opplevelsen av bøkene kan være ulik fra et førsteinntrykk til et inntrykk etter flere gjennomlesninger. I en bildebokanalyse vil tolkningene også bære preg av subjektivitet. Hvordan man velger å tolke språklige og visuelle bilder, metaforer og symboler, kan variere fra person til person. Ut ifra mine perspektiver og avgrensinger for oppgaven, har jeg likevel forsøkt å skape bredde i mulige tolkninger for analysen.

Det utvalget jeg har gjort av materiale og teori, er én mulig inngang til hva jeg ønsket å undersøke i denne oppgaven. Bildebøkene kan eksempelvis studeres i lys av annen teori. Da Hole ofte tar i bruk interpiktoriale og intrapiktoriale referanser i arbeidet sitt, hadde det vært interessant og relevant å ha et større materiale. Av hensyn til begrensinger ved krav til oppgaven, måtte jeg likevel forholde meg til to bildebøker. Funn fra analysene gir derfor *indikasjoner* på sentrale elementer i Hole sitt visuelle formspråk, og det hadde vært interessant å se studien i en større sammenheng av Hole sitt arbeid som illustratør.

## 6.2 Videre forskning

Da denne masteroppgaven har satt hovedfokus på det visuelle uttrykket i bildebøker, kan oppgaven være et tilskudd til behovet for mer differensierte tilnærminger til bildebokas

visuelle formspråk i forskningslitteraturen – som påpekt av Bjørlo (2018). Gjennom en analyse av den visuelle fremstillingen av tematikk og poesi, kan denne studien bidra til et utvidet begrepsrepertoar til en tilnærming til analyse av bildebøker og annen visuell litteratur der utforskningen av det visuelle innholdet og formspråket står særlig sentralt. Oppgaven setter også søkelys på bildeboken som kunstform og viser hvordan man kan studere bildeboken gjennom kunstfaglige begreper og innfallsvinkler.

I henhold til og i samsvar med den nye *Læreplan i norsk* (LK20) vektlegger studien min også et fokus på en bred tekstkompetanse som inkluderer både verbaltekst og bilder (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 5). Denne studien kan bidra til å vektlegge hvordan lesing og tolkning av bilder, er en viktig form for tekstkompetanse. Studien kan også bidra til å påvirke hvilke bildebøker man velger å ta i bruk i klasserommet, og kan fungere som eksempel på bøker som tar opp tema som innebærer vanskelige følelser. Materialet er et eksempel på litteratur som i skolesammenheng kan være utgangspunkt for litterære samtaler eller lesing av sammensatte tekster.

Begrepet 'visuell poesi' er, som nevnt, ikke et definert og begrunnet begrep i forskningslitteraturen. Det er et begrep som kan være interessant å utforske og utvikle i større grad, for å kunne utvide repertoaret av analyseverktøy og begreper i studier av visuell litteratur og illustrasjoner. Det er ved siden av dette behov for forskningslitteratur som i større grad undersøker illustratørens arbeid og setter søkelys på den visuelle delen av litteraturen. Det er dessuten behov for studier som undersøker bildeboken i lys av andre perspektiver enn det narrative. Å undersøke bildeboken gjennom andre fagområder, som for eksempel teori om poetiske uttrykksformer, kunstteori, visuell estetikk og sorgteori, viser hvor mangfoldig mulighetene til bildeboken som medium er. Det er et bokmedium for litterær glede, dype samtaler og estetiske erfaringer av både visuell og litterær kunst.

## 7. Referanseliste

Aakeson, K. F. & Hole, S. (2020). *Klovnen som rett og slett ikke var særlig morsom*. Cappelen Damm.

Aakeson, K. F. & Hole, S. (2021). *Ting som blir borte*. Cappelen Damm.

Arneberg, S. & Kalleklev, K. (2017, 26.november). Stian Hole. I *Store norske leksikon*.

[https://snl.no/Stian\\_Hole](https://snl.no/Stian_Hole)

Barthes, R. (1980). Billedets retorik. I P. Larsen og B. Fausing (Red.), *Visuel kommunikation 1-2* (s. 42-57). Medusa.

Barthes, R. (1994). Bildets retorikk. I K. Stene-Johansen (Red.), *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays* (2.utgave)(s. 22-35). Pax Forlag A/S.

Beeck, op de N. (2018). Picture-text relationships in picturebooks. I B. Kümmerring-Meibauer (Red.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 19–27). Routledge.

Beckett, S. (2012). *Crossover picturebooks: A Genre for All Ages*. Routledge.

Belsvik, I. L. (2001). Hvis jeg skulle si noe om det å illustrere dikt for barn. I N. Goga & U. Mjør (Red.), *Møte mellom ord og bilde: Ein antologi om bildebøker* (s. 52-73). Cappelen Akademisk Forlag.

Birkeland, T., Risa, G. & Vold, K. B. (2018). *Norsk barnelitteraturhistorie* (3. utgave). Det Norske Samlaget.

Birkeland, T. & Storaas, F. (1993). *Den norske biletboka*. Cappelen Forlag.

Bjorvand, A. M. (2020). Bildebøker. I S. Slettan (Red.), *Ungdomslitteratur – ei innføring* (s. 154–175). Cappelen Damm akademisk.

Bjørlo, B. W. (2018). *Ord og bilder på vandring: Bildebøker som gjensker dikt og bildekunst*/[Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen/]. Bergen Open Research Archive.

<https://hdl.handle.net/1956/20484>

Bjørlo, B. W. (2021). Humor i to nyere norske diktbildebøker: Pling i bollen og 123 for barske barn. *Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, 44.

<https://doi.org/10.14811/clr.v44.607>

Bjørlo, B. W. & Goga N. (2020). Bildebokanalyse. I R. Neteland & L. I. Aa (Red.), *Master i norsk: Metodeboka 1* (s. 62–79). Universitetsforlaget.

Bohn, W. (2011). *Reading visual poetry*. Fairleigh Dickinson University Press.

Cabo, B. H., Suero, M. J. L. & Campos, A. M. R. (2018). Interpictoriality in picturebooks. I B. Kümmerling-Meibauer (Red.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 91–102). Routledge.

Christensen, N. (2014). I bevægelse. Billedbøger og billedbogforskning under forvandling. *Tidskrift for litteraturvetenskap*, 44(2), s. 5-19.

<https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/article/view/2966/0>

Dale, T. (2015). *Spenninga mellom humor og alvor i møte med døden: Ei nærlesing av tre bildebøker for barn*/[Masteroppgave, Høgskulen i Bergen/]. HVL Open.

<http://hdl.handle.net/11250/2481482>

Druker, E. (2008). *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden* /[Doktorgradsavhandling, Stockholms Universitet].

Druker, E. (2018). Collage and montage in picturebooks. I B. Kümmerling-Meibauer (Red.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 49-58). Routledge.

Dyregrov, A. & Lytje, M. (2021). *Håndbok i barns sorg*. Fagbokforlaget.

Dyregrov, A. (2006a). Komplisert sorg: teori og behandling. *Tidskrift for norsk psykologforening*, 43, s. 779-786. <https://psykologtidsskriftet.no/?s=1>

Dyregrov, A. (2006b). *Sorg hos barn: En håndbok for voksne* (2.utgave). Sigma Forlag AS.

Eget arbeid (2021). *Prosjektskisse: MGBNO503 // Prosjektforberedende emne*/[Eksamensbesvarelse for MGBNO503, Høgskulen på Vestlandet].

- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.
- Grafill. (u.d.). *Om Årets vakreste Bøker*. Grafill. <https://www.grafill.no/avb/om-avb>
- Grønås, G. (2019). «Sover mamma der hun er nå?»: En studie av hvordan barns sorg framstilles i et utvalg norske, moderne bildebøker/[Masteroppgave, Universitetet i Agder/]. AURA arkiv. <https://hdl.handle.net/11250/2646855>
- Gunnarsson, A. (2012). *Synligt/osynligt: receptionen av det visuelle i bilderböckerna om Alfons Åberg*/[Doktorgradsavhandling, Stockholms Universitet].
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, (3/4), s. 163-168.
- Hauge, O. H. (2008). *Når tussalusi kviskrar*. Det Norske Samlaget.
- Helsenorge. (2021, 24.november). *Dødsfall – sorg og sorgreaksjoner*. Helsenorge. <https://www.helsenorge.no/psykisk-helse/dodsfall-sorg-og-sorgreaksjoner/>
- Hole, S. (2005). *Den gamle mannen og hvalen*. Cappelen Damm.
- Hole, S. (2006). *Garmanns sommer*. Cappelen Damm.
- Hole, S. (2008). *Garmanns gate*. Cappelen Damm.
- Hole, S. (2008). Mitt andre liv: Notater fra arbeidet med billedboken *Garmanns sommer*. I K. B. Vold & P. O. Kaldestad (Red.), *Drivkrafta bak teksten* (s. 156–162). Det Norske Samlaget.
- Hole, S. (2010). *Garmanns hemmelighet*. Cappelen Damm.
- Hole, S. (2013). *Annas himmel*. Cappelen Damm.
- Hole, S. (2015). *Morkels alfabet*. Cappelen Damm.
- Isaksen, K. (2018, 2.februar). Storslagen billedbok: Bokanmeldelse: Synne Lea og Stian Hole: «Du og jeg». VG. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/vmOLGL/storslagen-billedbok-bokanmeldelse-synne-lea-og-stian-hole-du-og-jeg>



Jakobson, R. (1978). Lingvistikk og poetikk. I A. Heldal & A. Linneberg (Red.), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (s. 119-155). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1960).

Jakobsstige. (2021, 22.januar). I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/jakobsstige>

Kallestad, Å. H. & Røskeland, M. (2020). Skjønnlitterær analyse som metode. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk. Metodeboka 1* (s. 44–61). Universitetsforlaget.

Kiefer, B. (2008). What is a picturebook, Anyway?. I L. R. Sipe og S. Pantaleo (Red.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (s. 9-21). Routledge.

Kleiva, B. B. & Kaldestad, P. O. (2004). *Å si det i farge og strek: 13 norske illustratører fra nyere tid*. Biblioteksentralen.

memento mori. (2020, 25.juni). I *Store Norske leksikon*. [https://snl.no/memento\\_mori](https://snl.no/memento_mori)

Kunnskapsdepartementet (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen/id2570003/>

Kunnskapsdepartementet (2019). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06>

Kværne, P. & Borgland, J. W. (2022, 26.januar). buddhisme. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/buddhisme>

Lea, S. & Hole, S. (2013). *Nattevakt*. Cappelen Damm.

Lea, S. & Hole, S. (2018). *Du og jeg*. Cappelen Damm.

Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utgave). Kunnskapsforlaget.

Løøv, M. (2022, 20.april). meditasjon. I *Store Norske leksikon*. <https://snl.no/meditasjon>

Magritte, R. (1929). *The Treachery of Images* [Maleri]. Rene Magritte.org. <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>

Magritte, R. (1950). *Empire of Light* [Maleri]. Rene Magritte.org.

<https://www.renemagritte.org/empire-of-light.jsp>

Magritte, R. (1953a). *Golconda* [Maleri]. Rene Magritte.org.

<https://www.renemagritte.org/golconda.jsp>

Magritte, R. (1953b). *The wonders of nature* [Maleri]. Rene Magritte.org.

<https://www.renemagritte.org/the-wonders-of-nature.jsp>

Magritte, R. (1959). *The Castle of the Pyrenees* [Maleri]. Rene Magritte.org.

<https://www.renemagritte.org/the-castle-of-the-pyrenees.jsp>

Malt, U. (2021, 30.mars). sorg. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/sorg>

Meyer, S. (2009). *Hva er et bilde: Om visuell kultur*. Pax Forlag.

Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 1(1).

<https://doi.org/10.3402/blft.v1i0.5856>

Nikolajeva, M. (2000). *Bilderbokens pusselbitar*. Studentlitteratur.

Nikolajeva, M. (2002). *The rhetoric of character in children's literature*. The Rowman & Littlefield Publishing Group.

Nikolajeva, M. (2018). Emotions in picturebooks. I B. Kümmerling-Meibauer (Red.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 110-118). Routledge.

Nikolajeva, M. & Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. Routledge.

Nilsen, M. N. (2013, 16.april). Bokanmeldelse: Stian Hole: «Annas himmel». VG.

<https://www.vg.no/rampelys/bok/i/Gk4pl/bokanmeldelse-stian-hole-annas-himmel>

Norsk Barnebokinstitutt. (2019, 18.november). *Stian Holes 40 erfaringer*.

Barnebokinstituttet. <https://barnebokinstituttet.no/40-aarsjubileum/stian-holes-40-erfaringer/>

Olson, M. (2018). Art history and the picturebook. I B. Kümmerling-Meibauer (Red.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 429–438). Routledge.

Ommundsen, Å. M. (2018). Bildeboka. I R. S. Stokke & E. S. Tønnesen (Red.), *Møter med barnelitteratur: Introduksjon for lærere* (s. 149-170). Universitetsforlaget.

Rhedin, U. (1992). *Bilderboken: På väg mot en teori*/[Doktorgradsavhandling, Göteborgs Universitet].

Rhedin, U. (2013). På upptäcktsfärd med bilderboken i nya teoretiska landskap. I U. Rhedin, Oscar K. & L. Eriksson (Red.), *En fanfar för bildeboken!* (s. 15–35). Alfabet.

Rosenblatt, L. M. (1982). The Literary Transaction: Evocation and Response. *Theory Into Practice*, 21(4), 268–277. <http://www.jstor.org/stable/1476352>

Sipe, L. R. & McGuire, C. E. (2006). Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children's Literature in Education*, 37(4), s. 291-304.  
<https://doi.org/10.1007/s10583-006-9007-3>

Skagestad, L. H. (2020, 21.oktober). *Hyller den visuelle litteraturen med helt ny fagdag*. Grafill. <https://www.grafill.no/avb/magasin/hyller-den-visuelle-litteraturen-med-helt-ny-fagdag>

Skaret, A. (2013). Bildeboka i et kunstvitenskapelig perspektiv: Anmeldelse av Annika Gunnarsson: synligt/osynligt. Receptionen av det visuelle i bilderböckerna om Alfons Åberg. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 4(1), s. 1-5. <https://doi.org/10.3402/blft.v4i0.20514>

Skogvang, H. L., Groth, B. & Vogt, K. (2019, 27.mai). dyresymbolikk. I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/dyresymbolikk>

Tschudi-Madsen, S. (2021, 6. desember). stilleben. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/stilleben>

Thomsen, B. M. S. (2010). Performativ virkelighet: Om begivenheder og nye medier. *Ekfrase*, 1(1), s. 17-28. <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2010-01-03>

trompe-l'oeil (2018, 23. april). I *Store norske leksikon* <https://snl.no/trompe-l'oeil>

Ørjasæter, K. (2014). Terskelposisjonen i Stian Holes Garmann-trilogi: Ansatser til en performativ teori om lesepakten i nye bildebøker. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 5. <https://doi.org/10.3402/blft.v5.26019>