



Høgskolen i Bergen

Masteroppgaven

M120BUL613

Predefinert informasjon

| | | | |
|------------------------|---|----------------------|---------------------------|
| Startdato: | 11-05-2016 14:00 | Termin: | 2016 VÅR |
| Ausltningsdato: | 18-05-2016 12:00 | Karakterform: | Norsk 6-trinnsskala (A-F) |
| SIS-kode: | M120BUL613 1 MA | Studiepoeng: | 60 |
| Eksamensform: | Masteroppgaven og individuell muntlig eksamen | | |
| Intern sensor: | Berit Westergaard Bjørlo | | |

Student

Kandidatnr.: 50

Informasjon fra deltaker

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



HØGSKOLEN
I BERGEN

BERGEN UNIVERSITY COLLEGE

Bearbeiding av kjensler gjennom bildebøker

Processing emotions through the use of
picturebooks



Guro Bråten

Master i barne- og ungdomslitteratur

Avdeling for lærerutdanning

15.05.2016

Takk til førstelektor Åse Bjørg Høyvoll Kallestad for konstruktiv og solid rettleiing.

Takk til mine medstudentar for faglege samtalar, konstruktive tilbakemeldingar og spørsmål til ettertanke og refleksjon.

Takk til min kjære Kjetil for ditt uendelege tålmod, din kjærleik og støtte.

Takk til mine fine foreldre. Takk for god oppdraging og verdiar, for å ha utstyrt meg med reiskapane eg trong for å lære meg å temje min Moni. Takk for at de alltid har trua på meg!

Takk for alle positive tilbakemeldingar og lykkeynskjer som har motivert og inspirert meg.

Takk til Svein Nyhus som lèt meg få nytte ein illustrasjon frå *Bak Mumme bor Moni* på framsida til denne oppgåva.

Samandrag

Oppgåva er ein tekstanalyse av korleis bildebøkene *Bak Mumme bor Moni* (2000), *Snill* (2002) og *Sinna Mann* (2003) av Gro Dahle og Svein Nyhus framstiller sinne og korleis bøkene legg til rette for at barn og unge kan bli kjend med seg sjølv, forstå og bearbeide egne kjensler.

Bildeboka vert i dag sett som ein estetisk heilskap der tekst og bilde interagerer med kvarandre og med lesaren for å formidle eit innhald. Bildebokmaterialet i denne oppgåva representerer moderne bildebøker som gjennom tematikk og form formidler vonde, vanskelege og sterke kjensler. *Bak Mumme bor Moni* tematiserer eit demonisk barnesinne personifisert i figuren Moni og barnet sin kamp mot å lære seg å kjenne og temje sinnet sitt. *Snill* skildrar ei ung jente sin kamp mot snillheits- og perfektjonsstyranniet der ho må lære seg å bli sint for å bli fri. *Sinna Mann* skildrar ein valdeleg far sitt skremmande sinne og sonen si redsle og utryggleik i ein ustabil kvardag. Bildebøkene skildrar ulike aspekt ved sinnekjensla. Oppgåva skildrar korleis barn og unge kan involvere seg med dei fiktive karakterane og «prøve på» karakterane sine tankar og kjensler ved hjelp av *theory of mind* og på denne måten utvikle både sjølvinnsikt, emosjonell kompetanse i tillegg til sosiale kompetanse.

Generell kognitiv litteraturteori, litteraturprofessorane Maria Nikolajeva og Lisa Zunshine samt transaksjonsteoretikar Louise M. Rosenblatt dannar det teoretiske grunnlaget for oppgåva. I tillegg er teori knytt til bildebokanalyse viktige reiskapar i møte med bildebøkene. Ved å støtte meg til Nikolajeva sitt omgrep *emotion ekphrasis*, Zunshine si skildring av lesaren si *mind-reading* i møte med litterære karakterar ved hjelp av *theory of mind* og Rosenblatt si forståing av ulike lese måtar har eg sett korleis bildebøkene potensielt kan engasjere ulike lesarar både kognitivt og affektivt. Bildebøkene formidlar sinnekjensla gjennom det verbale og det visuelle og ikonoteksten framstår i alle bøkene som ekspressiv, ekspanderande og med tolkingsrom for lesaren. Gjennom analysane har eg funne ut at lesaren sin ToM ligg til grunn for lesaren sine fortolkingar av visuelle og verbale ekfrasar for emosjonar og at fortolkingane er avhengig av lesarane sin førkunnskap og erfaringar. «Bildeboktrilogien» framstår som ambivalent med stort potensiale for stimulere lesarar på ulike nivå.

Abstract

The thesis is an analysis of how the picturebooks *Behind Mumme lives Moni* (*Bak Mumme bor Moni*, 2000), *Nice* (Snill, 2002) and *Angry Man* (Sinna Mann, 2003) by author Gro Dahle and illustrator Svein Nyhus, portray anger through the iconotext dynamics of the books, and also how the books facilitate enhanced knowledge of one self and processing of the one's own emotions.

Picturebooks today are considered an aesthetic whole where text and illustrations are closely intertwined and interact with each other and with the reader. The picturebooks mentioned above are psychological crossover books for both children and adults. They all represent the postmodern picturebook which typically deals with difficult emotions. *Behind Mumme lives Moni* is about the demonic anger of a sensitive young boy personified in the character Moni. The book portrays the boy's struggle to free himself from Moni and the uncontrollable fists he causes. *Nice* depicts a nice, perfect girl whose niceness causes her to become invisible and her subsequent struggle out of the perfection tyranny. Little Lussi must master the act of getting angry to free herself from rigid roles limitations, and expectations. *Angry Man*, on the other hand, portrays a violent father and his terrified son, thus theming domestic violence and destructive family dynamics. The thesis examines how young readers can involve themselves emphatic with the fictional characters and engage in *mind-reading* by ascribing to a character certain thoughts and emotions based on observable behavior. This way the reader develop self-knowledge, emotional, and social competence through introspection and reflection.

Cognitive criticism and literature professors Maria Nikolajeva and Lisa Zunshine, as well as transaction theorist Louise M. Rosenblatt make up the theoretical foundation of the thesis. In addition, theory regarding the picturebook genre provide relevant tools when analyzing the picturebooks of current interest. The concept of *emotion ekphrasis*, developed by Nikolajeva, along side Zunshine's depiction of the readers' *mind-reading ability* when facing a fictional character by activating their *Theory of Mind* provide interesting approaches to the psychological picturebooks. Moreover, Rosenblatt's transactional theory of literature emphasizes the literary experience as a give-and-take relationship between the text and the reader, where the reader continually changes between 'reading for purpose' and 'reading for aesthetic experience', is an important perspective concerning this thesis statement.

My analyzes show how the reader's *Theory of Mind* underlie his/her interpretations concerning visual and verbal *emotion ekphrasis* and also that personality traits, previous knowledge and memory of past events largely determine what the picturebook communicate to him/her. The «picturebook trilogy» appears ambivalent through the use of dual adress and with great potential of stimulating both novice and experienced readers.

Innholdsliste

| | |
|---|----|
| Forord | |
| Samandrag..... | 3 |
| Abstract..... | 4 |
| 1. Innleiing..... | 9 |
| 1.1 Bakgrunn for oppgåva og problemstilling..... | 9 |
| 2. Metode..... | 11 |
| 2.1 Hermeneutikk og bildebokanalyse..... | 11 |
| 2.2 Bildebokmaterialet..... | 14 |
| 3. Teoretiske perspektiv på bildeboka..... | 15 |
| 3.1 Kognitiv litteraturteori og «theory of mind»..... | 15 |
| 3.2 Empatisk involvering og identifikasjon..... | 18 |
| 3.3 Bildeboka og lesaren..... | 19 |
| 3.3.1 Barneperspektivet og allalderomgrepet..... | 19 |
| 3.3.2 Ikonotekst..... | 20 |
| 3.3.3 Bildeboka sine reiskapar for å formidle kjensler..... | 22 |
| 4. <i>Bak Mumme bor Moni</i> – eit barn sin kamp mot indre demonar..... | 24 |
| 4.1 Sinte paratekstar..... | 24 |
| 4.2 Personifisert sinne..... | 26 |
| 4.3 Demonen Moni..... | 29 |
| 4.4 Mumme temjer Moni..... | 35 |
| 4.5 Mumme som utgangspunkt for å forstå seg sjølv og andre..... | 40 |
| 4.6 Empatisk involvering med Mumme..... | 44 |
| 5. <i>Snill</i> – kampen mot snillheita..... | 45 |
| 5.1 Snille, stille Lussi..... | 46 |
| 5.2 Ekspanderande og kontrapunktisk ikonotekst..... | 48 |
| 5.3 «Steinen» som tolkingsrom for lesaren..... | 51 |
| 5.4 Frå stillheit og passivitet til rop og kamp..... | 54 |
| 5.5 Sinneutbrotet..... | 56 |
| 5.6 Det naudsynte sinnet..... | 58 |
| 5.7 <i>Snill</i> som arena for utvikling av empati..... | 60 |

| | |
|---|----|
| 6. <i>Sinna Mann</i> – Pappa som besett..... | 63 |
| 6.1 Ein vanskeleg kvardag..... | 64 |
| 6.2 Symbolsk ikonotekst med tolkingsrom for lesaren..... | 66 |
| 6.3 Pappa går opp i flamar..... | 68 |
| 6.4 Boj og barneperspektivet..... | 72 |
| 6.5 Estetisk og efferent lesing i møte med <i>Sinna Mann</i> | 75 |
| 6.6 Empatisk involvering med Boj og Pappa..... | 80 |
| 7. Overføring frå den fiktive til den verkelege verda..... | 85 |
| 7.1 Sinne som problem og sinne som løysing..... | 85 |
| 7.2 Forholdet mellom bildebøker og <i>theory of mind</i> i det verkelege livet..... | 87 |
| 7.3 Å utvikle sjølvinnsikt i møte med bildebøker..... | 89 |
| 8. Avsluttande kommentarar og refleksjonar..... | 91 |
| Litteraturliste..... | 95 |

Figurliste

| | |
|--|----|
| Figur 1: Framsida til <i>Bak Mumme bor Moni</i> : (Dahle & Nyhus, 2000)..... | 24 |
| Figur 2: Moni får utbrot: (Dahle & Nyhus, 2000, oppslag 5)..... | 28 |
| Figur 3: Moni på Store Svarte Hesten: (Dahle & Nyhus, 2000, oppslag 2)..... | 34 |
| Figur 4: Mumme temjer Moni: (Dahle & Nyhus, 2000, oppslag 13)..... | 36 |
| Figur 5: Mumme og hesten på veg mot månen: (Dahle & Nyhus, 2000, oppslag 15)..... | 37 |
| Figur 6: Framsida til <i>Snill</i> : (Dahle & Nyhus, 2002)..... | 44 |
| Figur 7: Kontrapunkt og tolkingsrom på oppslaget med Lussi og foreldra i sofaen: (Dahle & Nyhus, 2002, oppslag 3)..... | 45 |
| Figur 8: Det første oppslaget i <i>Snill</i> : (Dahle & Nyhus, 2002, oppslag 1)..... | 47 |
| Figur 9: «Steinen» gjev tolkingsmoglegheiter: (Dahle & Nyhus, 2002, oppslag 2)..... | 49 |
| Figur 10: Verdiperspektivering av læraren og Lussi i klasserommet: (Dahle & Nyhus, 2002, oppslag 4)..... | 51 |
| Figur 11: Lussi kjempar seg ut av veggen: (Dahle & Nyhus, 2002, oppslag 9)..... | 55 |
| Figur 12: Sinneutbrotet til Lussi: (Dahle & Nyhus, 2002, oppslag 10)..... | 56 |
| Figur 13: Framsida til <i>Sinna Mann</i> : (Dahle & Nyhus, 2003)..... | 63 |
| Figur 14: Det symbolske førsteoppslaget i <i>Sinna Mann</i> : (Dahle & Nyhus, 2003, oppslag 1)..... | 64 |
| Figur 15: Boj skriv brev til kongen (Dahle & Nyhus, 2003, oppslag 15)..... | 72 |
| Figur 16: Sinna Mann ulmar i Pappa og Boj gøymer seg: (Dahle & Nyhus, 2003, oppslag 4)..... | 74 |
| Figur 17: Når Sinna Mann er borte, er Pappa knust: (Dahle & Nyhus, 2003, oppslag 9)..... | 79 |
| Figur 18: Sinna Mann følgjer etter Boj og Mamma: (Dahle & Nyhus, 2003, oppslag 5)..... | 85 |

1. Innleiing

1.1 Bakgrunn for oppgåva og problemstilling

Eg var eit veldig sint barn. Sinne og frustrasjon prega barndommen min. Særleg hugsar eg den svarte kjensla og redselen for at raseriet skulle sleppe ut når som helst. Når det slapp ut, var det som ein tornado som feia over alt og alle i nærleiken, meg sjølv inkludert. Alltid etterfølgd av eit botnlaust dårleg samvit. For eg ville ikkje ha det slik. Det kjendest som eit udyr ingen kunne temje, ikkje ein gong eg sjølv. Eg hugsar korleis det var å vite at dei rundt meg var redd for meg og lista seg på tå rundt meg, livredde for ein eksplosjon. Ingen barn skal måtte kjenne seg som eg gjorde – som den mest einsame i verda og heilt aleine i raseriet. Opp gjennom åra har eg blitt godt kjend med den sinte delen av personlegdommen min og lært meg å handtere det på ein konstruktiv måte. Tanken om korleis eg kunne ha lært meg å forstå meg sjølv og sinnet tidlegare har slått meg mange gonger dei siste åra. Eg har tenkt på korleis eg kan bistå barn i denne prosessen både som lærar og forelder, og vil gjerne løfte fram sinnet og bidra med inspirasjon til å gje barn og unge reiskapar til å handtere og bli kjende med seg sjølve. Oppgåva mi tek difor sikte på å undersøkje korleis bildebøker kan legge til rette for å bearbeide eigne kjensler. Bildeboka har vokse fram til å framstå som eit kunstnarleg uttrykk med høg litterær og estetisk kvalitet. Den relativt ferske interessa mi for dette området av litteraturen, kan eg takke den inspirerande læraren, Gro Ulland for. Ho underviste i norsk på grunnskulelæruddanninga og presenterte bildebøker på ein levande måte, reiste interessante spørsmål knytt til bildebøkene sin tematikk og opna augene mine for bildebøker for lesarar i alle aldrar med ulike lag og dimensjonar å fordjupe seg i. Bildeboka kunne vere og innehalde mest kva som helst, noko eg fann fascinerande. Ho peikte meg òg i retning Gro Dahle og Svein Nyhus sine bildebøker, som er svært dyktige bildebokskaparar med eit språk som grensar mot det lyriske og illustrasjonar som vidareutviklar verbalteksten. 'Bildebok' er definert av Kristin Hallberg (1982, s. 164) i artikkelen «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen» som «en barnbok med en eller flera bilder på varje uppslag». Heidi Bakkeli Ammundsen (1999, s. 26) utvidar definisjonen til at òg «tekst og bilder sammen deltar i framstillingen av et narrativt forløp». Bildeboka vert konstituert av dei to semiotiske teiknsystema tekst og bilde og interaksjonen mellom desse kallar Hallberg (1982, s. 164) *ikonoteksten*. I denne oppgåva analyserer eg tre bildebøker med tanke på samspelet mellom tekst og bilde, korleis ikonoteksten framstiller sinne og korleis bøkene kommuniserer med lesaren. Bildebokutvalet mitt består av *Bak Mumme bor Moni*, *Sinna Mann* og *Snill*, som

alle er skrivne av Gro Dahle og illustrert av Svein Nyhus. Ekteparet Dahle/Nyhus er anerkjend både for språkleg og estetisk kvalitet og har lang erfaring med å lage bildebøker som tematiserer vanskelege og vonde kjensler. Dahle sitt poetiske, suggererande, språk, sterkt prega av naivistiske repetisjonar og barneperspektiv, fanga merksemda mi. Då Gro Ulland leste *Snill*, minna teksten om eit dikt. Det klang godt og denne måten å skrive for unge lesarar på var ny for meg. Dahle sin levande måte å formidle ulike karakterar sitt sinne på gjer at hennar tekstar er eit godt utgangspunkt for det eg vil undersøkje. Nyhus sin røffe strek, prega av kontrastar, ulike perspektiv og flittig symbolbruk, gjer bøkene til estetisk vakre på ein forstyrrende måte. Han framstiller sinne på ein levande og gjenkjennbar måte som har potensiale for å vekke kjensler og refleksjonar hos lesaren.

Formålet med denne oppgåva er å undersøkje korleis sinne vert framstilt i dei ulike bøkene og kaste ljós over korleis desse bildebøkene legg til rette for at unge lesarar kan bli kjend med, forstå og bearbeide egne kjensler. I tillegg er eg oppteken av korleis dette heng saman med forståing av andre sine kjensler, tankar og handlingar – utviklinga av *theory of mind*. Det er godt etablert kunnskap at bildebøker, og litteratur generelt, kan bidra positivt til barn og unge si utvikling av språk, ordforråd, førestellingsevne og sosial kompetanse. Louise M. Rosenblatt (1995) skriv at å lese skjønnlitteratur kan gje lesaren innsikt i så godt som alle menneskelege aspekt; kjærleik, respekt, sjølvkjensle, tillit, karakterar sine ulike temperament og veremåtar kan gje støtte, trøyst og rettleiing, ikkje minst kan litteraturen gje ei kjensle av tilhøyrse, stimulere fantasi, førestellingsevne og refleksjon rundt seg sjølv og egne liv. I denne oppgåva nærmar eg meg litteraturen som sosialiseringsarena og problemstillinga er:

Korleis vert sinne framstilt i Sinna Mann, Bak Mumme bor Moni og Snill og korleis legg desse til rette for at unge lesarar kan bli kjend med, forstå og bearbeide egne kjensler?

I tekstanalysane støttar eg meg i hovudsak til Maria Nikolajeva, Lisa Zunshine, Louise M. Rosenblatt og generell bildebokteori som bidreg med relevante og interessante innfallsvinklar til problemstillinga og gjev meg omgrep eg treng i analysane. Nikolajeva er ein sentral forskar på det barnelitterære feltet og særleg i høve bildeboka. I mitt arbeid er bøkene *Reading for learning* (2014a), *How Picturebooks Work* (2001) og teksten ««The Penguin Looked Sad»: Picturebooks, Empathy and Theory of Mind» i *Picturebooks, Representation and Narration* (2014b) aktuelle. Det

mest relevante for mi oppgåve er skildringa hennar av kognitiv litteraturteori og korleis grunnleggjande kjensler og empati vert utvikla i samspel med bildebøker med støtte i verbale og visuelle «cues» som seier noko om dei fiktive karakterane sine kjensler. Zunshine undersøker i *Why we read fiction – Theory of mind and the novel* frå 2006 kva implikasjonar moderne kognitiv psykologi har for litteraturstudiar. Ho presenterer konseptet *theory of mind* (ToM) og skildrar korleis lesaren bruker denne evna til «tankelesing» i møte med både verkelege menneske og fiktive karakterar i litteraturen. Zunshine har forska på vaksne lesarar av romanar, men det er først og fremst skildringa hennar av korleis litteraturen kan vere eit treningsområde for utprøving av kjensler som er relevant for mi oppgåve. Gjennom fiksjonslesing får lesaren moglegheit til å «prøve ut» ulike kjensler, sinnsstemningar, tankar og haldningar gjennom karakterane og denne kunnskapen kan lesaren overføre til sosiale situasjonar i det verkelege livet. Rosenblatt (1995, s. 26) skildrar lesing som ein transaksjonsprosess mellom tekst og lesar der begge gjensidig påverkar kvarandre. Rosenblatt si forståing av lesing og meiningsskaping er relevant for oppgåva mi då gje-og-ta-forholdet mellom lesaren og teksten inneber at det lesaren har med seg inn i lesesituasjonen vil vere med å forme kva lesaren får ut av teksten. Det tyder òg at den same teksten kan ha ulik verdi og tyding avhengig av lesaren sin bakgrunn, tidlegare erfaringar og omgjevnader. Rosenblatt sitt verk *Literature as exploration* frå 1995 bidreg med eit sentralt perspektiv på bildebokmaterialet mitt med skildring av lesaren si kontinuerlege pendling mellom å vere i teksten og fiksjonen (*estetisk lesing*) og å vende blikket ut frå teksten og mot sitt eige liv (*effeent lesing*). Tekstanalysane mine tek føre seg sinneframstillingane i materialet og kva reaksjonar desse *potensielt* kan vekke i lesaren og korleis framstillingane legg til rette for utvikling av lesaren si sjølvinnsikt og kjenslerepertoar. Kjensler og emosjonar er ein del av menneske sitt indre liv og det inneber etiske atterhald i arbeidet med bildebøkene og at det er vanskeleg å seie noko sikkert om det. Refleksjonane mine rundt dette kjem mot slutten av oppgåva. Så vidt meg er bekjend er det gjort lite forskning på kognitive aspekt ved barnelitteraturen i Noreg. Mi oppgåve kan bidra på dette lite belyste feltet og seie noko om korleis litteraturen kan vere ein arena der barn og unge kan bli kjende meg seg sjølv og bearbeide kjenslene sine.

2. Metode

2.1 Hermeneutikk og bildebokanalyse

Den overordna vitskapsteoretiske orienteringa for oppgåva mi ligg i hermeneutikken, som er ein generell filosofisk teori som skildrar kva forståing er og kva som skjer med oss når vi forstår

(Krogh, 1998, s. 230). Hermeneutikk vert ofte omtala som 'tolkingslære' eller 'tolkingsteori' der ordet si grunntydning kan vere: 'bringe til forståing' (Lothe, Refsum og Solberg, 2007, s. 84). Filosofen Hans-Georg Gadamer vert gjerne rekna som dette hundreåret sin mest innflytelsesrike hermeneutikar. Gadamer sin tenkemåte baserer seg på ei oppfatting av at det ikkje finst ei byrjing - «...intet fast og trygt grunnlag for all forståelse, som vi kan stå på før vi begynner med å forstå» (Krogh, 1998, s. 234). Han understreker at hermeneutikk ikkje er ein metode, men eit grunnleggjande trekk ved menneske. Å fortolke ein tekst handlar ikkje om å finne fram til absolutte sanningar, men om ulike perspektiv og innfallsvinklar som kan argumenterast for og støttast av døme. Likevel er det alltid rom for diskusjon. «Inden for fortolkningens område findes der netop ingen endegyldige svar, kun gode spørgsmål» (Gulddal, 2013, s. 23). Menneske har eit grunnleggjande behov for å forstå og skape meining i tekstar. Eg har i denne oppgåva ei fortolkande tilnærming til tekstmaterialet der eg forsøker å skape meining og forståing i det eg les.

Med forankring i hermeneutikken er metoden min litterær analyse i form av bildebokanalyse i møte med tre bildebøker sine ikonotekstar. Bildebokanalyse er mitt fremste grep i møte med materialet og hjelper meg i fortolkinga. Oppgåva sine hermeneutiske haldepunkt er dermed å finne i tradisjonell bildebokteori. Tekstanalysane inneheld nærgåande studie av tekst, bilde, den totale heilskapen og tematikk. Teori knytt til bildeboka gjev meg knaggar, i form av sentrale omgrep, å henge funna på. Slike knaggar er mellom anna paratekst, ikonotekst, dynamikk mellom tekst og bilde, møtet mellom tekst og lesar, barneperspektiv samt ulike litterære og visuelle verkemiddel. Desse vert behandla meir utførleg i kapittel 3.3. Å nytte etablerte omgrep knytt til bildeboka er både eit analytisk og lesarvenleg grep. Teoretikarane, først og fremst Nikolajeva, Zunshine og Rosenblatt, hjelper meg å kaste ljøs over problemstillinga frå ulike vinklar. Å basere seg på tidlegare forskning krev samstundes atterhald. Det krev eit kritisk blick på funn og konklusjonar og å drøfte mine funn opp mot tidlegare forskning. I tillegg krev ei tekstanalytisk tilnærming til materialet distanse mellom forskar/lesar og materialet for at tolkingane skal framstå som valide og relevante. Mi tilnærming til bildebøkene er å gjennom fortolking undersøkje korleis ikonoteksten framstiller sinne med fokus på visuelle og verbale verkemiddel og kva potensielle lesarreaksjonar desse kan vekke. Å undersøkje framstillinga av sinne inneber å studere korleis Gro Dahle sitt lyrikkprega, barnlege språk gjennom t.d. samanlikningar, metaforar, oppattaking og rytme er med på å skape sinneuttrykket. I tillegg, og saman med verbalteksten, tolkar eg Nyhus sine symbolske illustrasjonar med tanke på korleis han nyttar illustrasjonsteknikkar som fargebruk, form og storleik, perspektiv og komposisjon for å

framstille sinne. Nikolajeva og Scott (2001) og teorien deira om *kontrapunkt* har inspirert meg i tolkingsarbeidet. Då kontrapunkt inneber eit tvetydig, og gjerne motseiande, samspel mellom ord og bilde, opnar det for ulike lesingar og tolkingsmoglegheiter. Difor presenterer eg både mine tolkingar og andre moglege tolkingar. I tekstanalysane anvender eg Nikolajeva sitt omgrep *emotion ekphrasis* som inneber verbale og visuelle ekfrasar for å skildre kjensler og analyserer korleis tekst og bilde nyttar desse verkemidla som ei støtte for lesaren i emosjonstolkinga. Ut frå sinneframstillingane i bøkene undersøker eg korleis ikonoteksten kan stimulere lesaren sin *theory of mind*, korleis bøkene inviterer til *empatisk involvering* med dei fiktive karakterane, korleis teksten gjer krav på vekselvis *estetisk* og *effeent* lesemåte og med bakgrunn i fortolkingane seier eg noko om korleis bøkene kan bidra til at unge lesarar kan bearbeide kjenslene sine.

Gadamer er oppteken av at all forståing føreset ei førforståing, som han kallar *fordommar*. Fordommene (eller førforståinga) er ikkje hindringar, men positive føresetnader for forståing. Ein stad må ein byrje fortolkinga og Gadamer skil mellom *legitime* og *ikkje legitime* fordommar (Krogh, 1998, s. 236). Skilnaden inneber at ein ikkje gjev alle personlege innfall og idèar fritt spelerom, men at ein kan korrigere forståinga si og velje vekk det som forstyrrar forståinga. Forståing skjer «gjennom kritikk og korrigering av eigne fordommar, og det er det som skjer i tilknytting til den hermeneutiske sirkel» (Krogh, 1998, s. 236). *Den hermeneutiske sirkel* er eit sentralt prinsipp i hermeneutikken som skildrar forståing av ein tekst som ei sirkelrørsle mellom tekstdelar og heilskap. Meining og forståing oppstår gjennom å «...forstå helheden ud fra delene og delene ud fra helheden» (Gadamer, 2007, s. 277). Delane og heilskapen er difor avhengige av kvarandre. "Delene i en tekst kan bare tolkes ut fra en helhetsmening, men helhetsforståelsen er avhengig av og modifiseres av delforståelsen" (Lothe m.fl., 2007, s. 85). Fortolkingas hermeneutiske sirkel og korleis eg som lesar møter bildebøkene i materialet mitt har likhetstrekk ifølgje Maria Nikolajeva og Carole Scott. Anten ein startar med bilda eller skrifta, vert forventningar om den andre modaliteten skapa, noko som igjen skapar nye erfaringar og forventningar og ei kontinuerleg pendling mellom det visuelle og det verbale som gjev ei gradvis djupare forståing (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 2). «Each new rereading of either words or pictures creates better prerequisites for an adequate interpretation of the whole» (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 2). Undervegs i tekstlesinga må eg justere oppfattinga og forståinga etter kvart som *forståingshorisonten* min vert utvida. Forståingshorisonten min består av førforståinga og fordommane mine som eg har med meg i tekstlesinga og er ein del av den hermeneutiske sirkelen

eg konstant rører meg i medan eg les. I møte med dei aktuelle bildebøkene kan eg ha fordommar som er mer eller mindre medvitne. Forståingshorisonten min vil nødvendigvis påverke korleis eg møter teksten og korleis eg forstår han. «Fortolkningen, som dermed nødvendigvis er en uafsluttelig proces, opstår gradvis som følge af denne stadige bevægelse fram og tilbake mellem dele og helhed» (Gulddal, 2013, s. 25). I tekstanalysen av materialet er eg som lesar og forskar difor synleg og funna kan vere farga av mine oppfatningar. Eg har med meg mine erfaringar, tankar, kjensler, kunnskapar og fordommar inn i lesinga slik Rosenblatt (1995, s. 30) understreker at kvart individ har i møte med eit litterært verk. Med tanke på at eg undervegs i tekstlesinga utvidar forståinga mi og tilnærminga til materiale er det kanskje meir hensiktsmessig å snakke om ei hermeneutisk *spiralrørsle* enn sirkel. Dette peiker òg Krogh (1998, s. 250) på i innvendingane sine til Gadamer si forståing av hermeneutikk: «...for sirkler løper jo stadig gjennom de samme punkter, en spiralbevegelse går stadig inn på nye felter. Uttrykket spiralbevegelse er mer egner til å få frem at forståelse stadig beveger seg videre og at forståelseshorisonten stadig endrer seg». Ein kan trekke parallellar frå Gadamer sine fordommar til litteraturprofessor Louise M. Rosenblatt sin transaksjonelle litteraturteori og skildringa hennar av lesaren sin bagasje inn i tekstlesinga: «The reader approaches the text with a certain purpose, certain expectations or hypotheses that guide his choices from the residue of past experience. Meaning emerges as the reader carries on a give-and-take with the signs on the page» (Rosenblatt, 1995, s. 26). Både Gadamer og Rosenblatt understreker ei form for førforståing og tidlegare erfaringar si betydning for ny forståing av tekst. I tillegg er det likhetstrekk mellom Rosenblatt (1995, s. 26) si skildring av lesing som ein transaksjonsprosess der lesar og tekst gjensidig påverkar kvarandre og Gadamer sin hermeneutiske sirkel og lesaren si stadige utviding av sin personlege forståingshorisont.

2.2 Bildebokmaterialet

Norsk barnelitteratur – og spesielt bildebøkene - har vakt internasjonal oppsikt fordi de er nyskapende og originale. De tøyser grenser, og tar gjerne opp ting man ikke har tenkt at barnelitteratur kan ta opp. Som eksistensielle spørsmål, identitet, allmenne menneskelige problemstillinger, filosofi og familierelasjoner (Barnelitteraturforskar Åse Marie Ommundsen i artikkelen «Barnebok for liten, barnebok for stor» (Munch, 2010).

Materialet i mitt prosjekt, *Bak Mumme bor Moni* (2000), *Snill* (2002) og *Sinna Mann* (2003)

av Gro Dahle og Svein Nyhus dannar «en slags trilogi bestående av psykologiske og pedagogiske bøker som tematiserer indre psykologiske prosesser og bearbeidinger» (Ommundsen, 2007, s. 205). Kanskje er psykologiske tema i bildebøker eit norsk fenomen, då den norske bildeboka er spesialisert på mørket, på vanskelege kjensler og tankar (Dahle, 2013, s. 110). Bøker av denne typen inneheld typisk mykje angst, tårer, uro, sjalusi og misunnning. Dei tek gjerne opp tematikk som vald i familien, psykisk sjuke foreldre, syskenhat, aggresjon, einsemd og død (Dahle, 2013, s. 110). Vanskelege, vonde tema og psykisk problematikk som tema for barn har blomstra opp med framveksten av postmoderne bildebøker. Bøkene ynskjer gjerne å formidle medvit og oppfordre til refleksjon og diskusjon rundt tematikken. Eg har vald tre bøker av Dahle og Nyhus då dei etter kvart har lang erfaring med å formidle sensitive tema og vonde, vanskelege kjensler på ein sterk, tankevekkjande og truverdig måte. Gro Dahle presenterer sjølv det interessante og det mangesidige ved allalderbøker i artikkelen «Bildböcker som lekplats» i *En fanfar för bilderboken!* der ho skriv om *Sinna Mann*, men det rommar òg dei to andre bøkene i materialet mitt.

[...]gränser som finns och inte finns, för balansgångar och avvägningar mellan vuxen och barn, mellan konst och pedagogik, mellan tydlig och mångtydig, mellan expressiv og nyttig, mellan underhållande och viktig, mellan känslor och strategi, skönlitteratur och lärobok (Dahle, 2013, s. 101-102).

Alle tre bøkene har potensiale til å røre ved lesaren. Bøkene tilbyr ei estetisk oppleving med høg kunstnarleg kvalitet, både verbalt og visuelt, samstundes som dei utfordrar lesaren på eit emosjonelt og intellektuelt plan ved hjelp av allalderperspektivet med fleire dimensjonar. Bildebøkene er vald med hensikt for å danne eit grunnlag for å seie noko om korleis sinne vert framstilt i barnelitteraturen. Trass i eit homogent utval, representerer materialet ulike aspekt ved sinnekjensla og er difor relevant og interessant for problemstillinga.

3. Teoretiske perspektiv på bildeboka

3.1 Kognitiv litteraturteori og «theory of mind»

Kognitiv litteraturteori har vokse fram dei siste åra og er framleis relativt lite anvendt på det barnelitterære forskingsfeltet. Ein veit lite om barn sitt kognitive engasjement med fiksjon og kva

verknad fiksjon kan ha på unge lesarar, då forskinga vedrørande dette i hovudsak er gjort på vaksne si lesing av romanar. Kognitiv psykologi og forskning kan bidra til å forstå desse prosessane og *theory of mind* kan gje eit interessant perspektiv på bildebokanalyse og på møtet mellom barnelesaren og bildeboka. ToM er eit relativt nytt og spanande felt innan kognitiv psykologi og det er først dei seinare åra det har vorte innlemma i litteraturstudiar der Lisa Zunshine og Maria Nikolajeva har vore sentrale bidragsytarar. Teorien kan gje ny innsikt i forholdet mellom litteraturen sitt potensiale og menneskeleg kognisjon, det vil seie interaksjonen mellom tekst og lesar.

Theory of mind (teorien om sinnet) skildrar menneske si evne til å forklare si eiga og andre si åtferd i form av tankar, emosjonar, kunnskap, oppfatningar og tru (Zunshine, 2006, s. 6). I tillegg handlar det om å forstå at andre kan ha andre sinnstilstandar og oppfatningar enn ein sjølv. Slik er vi engasjert i ei form for tankelesing (*mind-reading*) når vi tilskriv ein person visse mentale tilstandar basert på observerbar åtferd. Andre sine sinnstilstandar let seg ikkje direkte observere, difor må vi gjere tolkingar basert på det vi faktisk kan sjå. Tankelesinga lèt lesaren prøve ut tankar og kjensler som kan overførast til lesaren sitt verkelege liv og kome til nytte i sosiale situasjonar. Utprøvinga lèt lesaren tenkje det karakteren tenkjer, føle det karakteren føler samstundes som han/ho er medviten om at det er karakteren sin sinnstilstand han erfarer, og ikkje sin eigen. Balansen mellom *identifikasjon* og *avstand* er sentral for ToM, og i den sosiale verda er ein avhengig av å kunne førestelle seg andre sine tankar, ynskjer og intensjonar for å avkode og forstå andre si åtferd (2006, s. 18). I møte med litteraturen vert lesaren sin ToM og kognitive tilpasningsdugeleik kontinuerleg testa gjennom *shift of mental sets* (2006, s. 18). *Mental set* viser til ein spesifikk måte å respondere og handle på (2006, s. 18). Det gjer at ein kan handle på ein konsekvent måte i ulike situasjonar. Gjennom språket kan teksten utfordre lesaren sine *mental sets* og vere med å utvikle lesaren sine tilpasningsmekanismar slik at dei betre kan takle *endringar* i situasjonar i den verkelege verda (2006, s. 18). Det er avgjerande for å kunne forholde seg sosialt til andre menneske at ein forstår at menneske handlar ut frå korleis dei oppfattar den aktuelle situasjonen. Zunshine (2006) hevdar at menneske sin ToM er sentral for korleis litteraturen verkar på oss.

[...] one preliminary implication of applying what we know about ToM to our study of fiction is that it makes literature as we know it possible. The very process of making sense of what we read appears to be grounded in our ability to invest the flimsy verbal constructions that we generously call «characters» with a potential for a variety of

thoughts, feelings, and desires and then to look for the «cues» that would allow us to guess at their feeling and thus predict their actions. Literature pervasively capitalizes on and stimulates Theory of Mind mechanisms that had evolved to deal with real people, even as on some level readers do remain aware that fictive characters are not real people at all (Zunshine, 2006, s 10).

ToM gjer lesaren i stand til å knyte observerbare handlingar og uttrykk, som knytte nevar og ei lett risting, til ein emosjonell tilstand; t.d. sinne. Konteksten for episoden kan forsterke fortolkinga, eller han kan utfordre lesaren og gjere at han/ho må revidere og korrigere fortolkingane sine. Kanskje tolkar lesaren då åtferda som ei form for spenning eller iver. Fortolkingane, som ToM mogleggjer, går heilt automatisk og så raskt at dei i stor grad er umedvitne. Denne enkelheita og automatikken er sentral for ToM. Skildringar av karakterar si åtferd og handlingar, som litteraturen er rik på, knyt lesaren umedvite til eigne tidlegare erfaringar, noko som kan bidra til at somme detaljar i teksten vert meir vektlagd enn andre. Ulik vektleggjing og fortolking kan resultere i vidt forskjellige lesingar av same tekst. Til liks med Zunshine, framhevar også Louise M. Rosenblatt (1995) betydningen av det lesaren har med seg inn i lesesituasjonen for fortolkinga. Rosenblatt er oppteken av at mangfaldet av litteratur og kompleksiteten av menneskeleg personlegdom og bakgrunn gjer lesing av litteratur spesielt og personleg. Resultatet er at kvart individ tolkar teksten på sin spesielle, personlege måte som gjer at sosialiseringssprosessen vert ulik for kvar enkelt. Lesarane engasjerer seg på ulike måtar med den aktuelle teksten, dei involverer seg empatisk med ulike karakterar og på ulike måtar og deira kognitive dugleikar vert utfordra og utvikla ulikt. Møtet mellom lesar og verk framstår slik som samansett og kompleks.

Fenomenet *theory of mind* i høve litteratur er ein del av det større feltet *cognitive criticism*, eller *kognitiv litteraturteori*, som eg vel å kalle det. Kognitiv litteraturteori er ein måte å tenkje på litteratur som i grove trekk inneber ei foreining av kognitive og litterære teoriar for betre å forstå korleis lesaren let seg engasjere både kognitivt og emosjonelt med skjønnlitteratur.

It is habitual to claim that we increase our understanding of the world or gain insights about the world, other people and ourselves through encounters with literature; it can even be stated, with some reservations, that literature affects our beliefs and opinions. Yet while many of us agree that we learn something from literature, few if any can

explain what and how (Nikolajeva, 2014a, s. 5).

Overordna spørsmål som kognitiv litteraturteori befattar seg med, er *om* litteraturverk kan formidle kunnskap, *kva* kunnskap litteraturen i så fall kan formidle og *korleis* dette eventuelt skjer (Nikolajeva, 2014a, s. 5). Innan kognitiv litteraturteori vert ulike retningar innan litterære tradisjonar, som t.d. teori vedrørende bildeboka, bundne saman med menneskeleg kognisjon og fenomen som persepsjon, merksemd, empati, minne, resonnement, avgjerdsletaking, språk og læring. Kognitiv litteraturteori skil seg frå ulike lesarorienterte litteraturteoriar, som interaksjon (Iser) og transaksjon (Rosenblatt) mellom tekst og lesar, som er vel anvendt i barnelitteraturforskning, ved å støtte seg til eksperimentell psykologi og hjerneforskning heller en lesarresponsar.

3.2 Empatisk involvering og identifikasjon

Maria Nikolajeva skildrar i artikkelen «The Penguin Looked Sad - Picturebooks, Empathy and Theory of mind» (2014b, s. 121) empati som ein av dei mest essensielle sosiale dugleikane som skil menneske frå andre levande vesen. Empati er ein eigenskap som gradvis utviklar seg og fiksjon kan vere ein arena for empatiutvikling. Fiktive forteljingar formidlar fiktive karakterar sine tankar og kjensler og deira fortolkingar av kvarandre sine kjensler (2014b, s. 121). På denne måten kan forteljingar fungere som vikarierende erfaringar for barn og unge, som har begrensa livserfaring og emosjonell erfaring. Dei vikarierende erfaringane, som barn kan få gjennom møtet med varierte kjensleuttrykk, kan bidra til å utvikle både emosjonell og sosial kompetanse for barn og unge. Den unge lesaren kan leve seg inn i forteljingane og respondere på fiktive kjensler som om dei var ekte. Til liks med Zunshine, skil også Nikolajeva mellom avstand og identifikasjon, eller *empatisk involvering og identifikasjon*. *Empatisk involvering* forstår ho som nysgjerrigheit og innleving i korleis andre tenkjer og føler, men lesaren unngår å bli sugd inn i karakteren og absorbere karakteren sine kjensler og oppfatningar som sine egne - «the reader's subjectivity is outside the character» (2014b, s. 122). *Fullstendig identifikasjon* fører til at lesaren vert så absorbert i fiksjonen at han slit med å frigjere seg frå subjektet i teksten (2014b, s. 122). Lesaren manglar avstand og godtar ukritisk den fiktive karakteren sine tankar, kjensler og meiningar og Nikolajeva hevdar at denne forma for identifikasjon hemmar empati (2014b, s. 122). Utvikling av empati startar med å kjenne att grunnleggjande kjensler som glede, sorg, frykt, hat og sinne som set i gong fysiologiske prosessar i kroppen. Desse kjenslene er universelle og kan forståast på tvers av landegrensar og

kulturar basert på ansiktsuttrykk, kroppsspråk og gestar.

3.3 Bildeboka og lesaren

Bildeboka er mangfaldig og kompleks. Ho har vore i utvikling sidan *A little, Pretty Pocket-book*, som vert rekna for den første barneboka, vart utgjeven i 1744 (Andersen, Mose & Norheim, 2012, s. 204). Frå å sjå bilda som underordna og sekundære i forhold til teksten, har illustratøren sin verdi gradvis vorte meir anerkjend. I dag vert bildeboka sett som ein estetisk heilskap der bilde og tekst er likeverdige. I mitt prosjekt er bildeboka utgangspunktet og ikonoteksten si formidling og samspel med lesaren er heilt sentral. I tekstanalysane støttar eg meg difor til bildebokteori knytt til ikonotekst, dynamikk mellom ord og bilde og møtet mellom lesar og verk.

3.3.1 Barneperspektivet og allalderomgrepet

Mange bildebøker er laga for å appellere til både barn og vaksne – dei kommuniserer til publikum og lesarar på ulike nivå. Desse bildebøkene har med andre ord tvetydig adressat og kan implisere både ein barnleg og ein vaksen lesar (Mjør, Birkeland & Risa, 2006, s. 31). Gro Dahle (2013, s. 102) forstår allalderomgrepet som ein tekst med fleire dimensjonar og med ulike interesseperspektiv for ulike aldrar. Barn og vaksne les, som dei ulike lesarane dei er, historia på ulike måtar på bakgrunn av det dei har med seg inn i lesesituasjonen, slik Rosenblatt (1995, s. 30) hevdar. I møte med t.d. *Sinna Mann* (2003) vil gjerne barnet oppleve forteljinga på handlingsplanet, medan vaksne ser det mørke og skremmande med det same. Dahle og Nyhus har laga ei rekkje bildebøker med allalderperspektiv, men med forankring og synsvinkel hos barnet. Barnet opplever og forstår verda på sin måte og forklarar gjerne besjelande, personleg og fantasifullt. Barn får gjerne springande assosiasjonar og er ofte gjentakande i måten dei fortel på. Dette språket opplever Dahle (2013, s. 118) som magisk og meiner at å tenke som eit barn kan gje språket eit poetisk løft. Barneperspektiv i denne typen bøker kan by på moglegheiter for empatisk involvering der forfattar og illustratør møter barnet der det er og let barnet leve seg inn i forteljinga og karakterane. Dei kan kjenne seg att i, og prøve ut kjenslene til Boj i *Sinna Mann* eller dei kan ta avstand frå det heile og kjenne letting over at Sinna Mann ikkje er deira far. Allalderomgrepet er likevel omstridt. På den eine sida kan ein hevde at ein når eit breiare publikum og at det ikkje gjer noko om barnet ikkje forstår alle symbol, allusjonar og tankesprang. Allalderperspektivet kan opne for språkleg leik og eksperimentering i fleire dimensjonar der alt er tillete og mogleg så lenge det er interessant for

barnet (Dahle, 2013, s. 108). På den andre sida har somme lete seg provosere av allalderomgrepet og hevda at det er ei legitimering av å gjere vaksnebøker til barnebøker og at vaksne tek litteraturen og bildeboka frå barnet (Dahle, 2013, s. 108). Bildebokskaparane kan bli for opptekne av å appellere til den vaksne lesaren at omsyn til barnelesaren vert oversett.

3.3.2 Ikonotekst

Bildeboka vert, som tidlegare nemnd, konstituert av dei to semiotiske teiknsystema tekst og bilde. Når desse vert sett saman, oppstår ein interaksjon mellom desse som Hallberg kalla *ikonotekst*, og det er interaksjonen mellom tekst og bilde i lesesituasjonen som realiserer den eigentlege bildebokteksten (Hallberg, 1982, s. 165). Nina Christensen (2002, s. 169) forstår ikonotekstomgrepet som «bogens samlede udtryk», og omfattar mellom anna format, innbinding, papirkvalitet, typografi, framside, satsblad, tittelblad, bakside og baksidetekst. Samspelet mellom tekst og bilde, paratekstane (det som omgjer forteljinga) og sidevendinga gjer bildeboka til ei spesiell kunstform og gjev bildeboka ein eigenart då det handlar «om å *bla* fram eit innhald» (Mjør, Birkeland & Risa, 2006, s. 118). Hallberg (1982, s. 165) forklarar at medan teksten vert lesen linjært, er bilda bygd opp på ein annan måte og lesinga av bildeboka skjer dermed «diskontinuerligt och arbiträrt» og forholdet mellom teiknsystema kompliserer bildeboksanalysen.

Ikonotekstomgrepet er forankra i hermeneutikken og utgjer eit verktøy og teori for å møte bildeboka som ein heilskap ved lesing av tekst og bilde (Hallberg, 1982, s. 165). Hallberg (1982, s. 165) understreker òg at ein må vie interaksjonen merksemd heile vegen, og «att hela verket har en ikonotext likaväl som varje uppslag, varje sida osv. har sin ikonotext». «Å lese en ikonotekst betyr å lese en syntese av skrift og bilder, en syntese av to modaliteter» (Bjorvand & Lillevangstu, 2007, s. 116). Det handlar om å sjå dei som ein heilskap og ikkje isolert frå kvarandre. Lesaren må ha tilgang til både tekst og bilde samstundes og studere korleis dei gir meining til kvarandre og samarbeider om å formidle eit innhald til lesaren. Å analysere ein multimodal tekst:

er noko meir enn å summere meininga ein finn representert i dei ulike modalitetane som utgjer teksten. Analysen av det multimodale samspelet er eit forsøk på å finne det ein ikkje så lett ser om ein konsentrerer seg om ein og ein modalitet. På kva måte gir modalitetane meining i lys av kvarandre? (Løvland 2006b:160 referert i Bjorvand & Lillevangstu, 2007, s. 116).

Tekst og bilde har ulike moglegheiter og potensiale som kan realiserast i møte med lesaren, noko illustratør Svein Nyhus skildrar fint:

Både ord og bilde styrer altså tankene og følelsene våre, men de gjør det på hver sin måte, og de skaper forskjellige opplevelser. Derfor vinner bildeboka på å ha begge deler. Og derfor er det så spennende å sette disse kvalitetene sammen i ei bok: for å se hva som skjer når ord og bilde virker sammen. Se om det blir en totalopplevelse som er annerledes og ny. Se om det oppstår magi. (Nyhus, 2003:36 referert i Bjorvand & Lillevangstu, 2007, s. 118).

I dei seinare åra har det vakse fram ein sterkare tradisjon for å lese bildebøker som ein estetisk heilskap der forfattar og illustratør saman skapar meining ved hjelp av ulike, men likeverdige hjelpemiddel (Andersen m.fl., 2012, s. 204). I *Bilderboken. På väg mot en teori* frå 1992 legg Ulla Rhedin fram tre bildebokkonsept for å skildre dynamikken mellom tekst og bilde (ikonoteksten) i bildebøker. Desse tre konseptta kallar ho «den illustrerte teksten», «den ekspanderte teksten» og «den genuine bildeboken». *Den illustrerte teksten* viser, som omgrepet tilseier, til ein tekst der verbalteksten står på eigne bein og bilda ikkje er naudsynte for forteljinga (Rhedin, 1992, s. 81). *Den ekspanderte teksten* viser til ein teksttype der bilda bidreg til sjølve forteljinga. Bilda kan fylle ut handlinga og bidra med skildringar, medan teksten formidlar tid, vilkår og ynskjer som bilda ikkje kan formidle (Rhedin, 1992, s. 94). *Den genuine bildeboka* viser til tydinga av den fysiske boka og utforminga som ein viktig del av forteljinga. Det kan handle om den fysiske bladvendinga, arealutnytting og bildestorleikar i boka samt plassering av tekst og bilde på oppslaga. Verken bilda eller teksten kan unnverast om handlinga skal fullbyrdast og bli forstått på intendert måte (Rhedin, 1992, s. 103). Den genuine bildeboka viser til eit dialogisk samspel mellom tekst, bilde og bok (mediet) (Rhedin, 1992, s. 104). Det er med andre ord avgjerande at narrasjonen vert fortald i ei bildebok (Rhedin, 1992, s. 103). Bildebokmaterialet i denne oppgåva kan alle seiast å vere genuine bildebøker der det fysiske ved boka er viktig for korleis boka vert lesen og oppfatta. Samstundes tolkar og vidareutviklar modalitetane kvarandre.

Bildeboka kan opne for eit tvetydig samspel mellom tekst og bilde. Ord og bilde kan motseie kvarandre på ulike måtar og legg til rette for ei rekkje lesingar, tolkingsmoglegheiter og stimulering av lesaren si førestellingsevne og fantasi. Nikolajeva og Scott (2001) kallar dette for *kontrapunkt*. Å

skape ikonotekst av det motseiende og utfyllende slaget krev eit svært tett samarbeid mellom forfattar og illustratør, ofte er dette same person. Ekteparet Dahle og Nyhus nyttar kontrapunkt i sine bildebøker, noko som kan vere med å forklare appellen bøkene har hos både barn og vaksne. Vidare skildrar Nikolajeva og Scott (2001, s. 24-26) ei rekkje måtar bildebøkene kan gjere seg nytte av kontrapunkt på. Desse inkluderer kontrapunkt i adresse, stil, sjanger eller modalitet, samanstilling av ulike visuelle historiar, perspektiv, karakterisering, metafiksjon og i tid og rom.

I møtet med teksten vil lesaren veksle mellom å fokusere på teksten og opplevinga ein får undervegs i leseprosessen og å koble det han/ho les til bakgrunnskunnskapar og tidlegare erfaringar. Gro Ulland skriv i si masteroppgåve *Billedlig talt – En komparativ analyse av ulike aldersgruppers resepsjon av bildeboken Håret til Mamma* (2010, s. 30) at innan den skjønnlitterære sjangeren vil det alltid vere element som trekk ein mot den fiktive verda, samstundes som eigne assosiasjonar trekk ein mot den verkelege verda. Rosenblatt skil mellom å lese litteratur som kunst og å lese av praktiske årsaker. Lesaren engasjerer seg i teksten for å velje ut og gjere seg nytte av ein viss informasjon i teksten. Denne forma for lesing kallar Rosenblatt (1995, s. 32) *efferent* (frå latin *efferre* som tyder «to carry away»). Lesing med eit meir *estetisk* formål krev at lesaren fokuserer meir på dei affektive aspekta ved lesing, det vil seie tankar, kjensler, bilde og idear som teksten kommuniserer og som lesaren erfarer (Rosenblatt, 1995, s. 33). Estetisk lesing er personleg og kjenslemessig. «Ved en estetisk lesing lever vi oss inn i teksten, vi blir fengslet av den og fikserer vår oppmerksomhet på den opplevelsen den aktuelle lesingen gir oss i øyeblikket, mens den efferente lese måten fører leseren bort fra teksten mot en abstrahering, refleksjon eller handling» (Ulland, 2010, s. 30).

3.3.3 Bildeboka sine reiskapar for å formidle kjensler

Maria Nikolajeva nyttar omgrepet *emotion ekphrasis* for å vise til korleis kjensler vert framstilt i litteratur. *Ekphrasis* (ekfrase på norsk) viser i vid forstand til ei omtale av ein gjenstand, eit menneske eller i dette høvet ei kjensle. *Emotion ekphrasis* viser dermed til verbale, visuelle og multimodale diskursar som vert nytta for å skildre ei kjensle (Nikolajeva, 2012, s. 277).

There is a wide range of emotions that images, alone or in combination with words, can express. When reading visual emotion ekphrasis, we are looking for recognisable

external tokens of emotions, such as the shape of the mouth (corners turned upwards or downwards; wide-open mouth for fear; contorted mouth for rage) and the eyes (wide-open eyes signal either surprise or fear), body posture, such as outstretched arms or, on the contrary, limp arms hanging on the sides of the body. In other words, emotions are embodied, both in real life and in their visual representation. It is hard to read an emotion when there is no external expression of it, for instance, in an inanimate object; yet we can still read the emotion from a body posture even though we cannot see the face (Nikolajeva, 2014b, s. 126).

I møte med bildebøker kan lesaren tolke ansiktsuttrykk, gestar og kroppsspråk til dei fiktive karakterane som uttrykk for kjensler. Kjensler kan òg bli uttrykt gjennom verbale påstandar frå ein allvitande forteljar. Ein kan argumentere for at den visuelle ekfrasen er meir direkte enn den verbale (Nikolajeva, 2014a, s. 103) og det visuelle og verbale kan motseie kvarandre og skape ironi, eller ein *kontrapunktisk ikonotekst*. Illustrasjonar i bildebøker er statiske og kan indikere varigheit. Basert på illustrasjonane kan lesaren tolke ein karakter sine kjensler som meir eller mindre varige. «Since the image is static and can only indirectly convey duration, we tend to interpret the character's emotion as a temporary mood [...], while the verbal statement, not least through the past tense, emphasises a permanent state or even a character trait...» (Nikolajeva, 2014a, s. 103). I *Snill* fungerer klokka i illustrasjonane som eit gjennomgåande element som understreker varigheita av Lussi sin forsvinningsprosess. Då Lussi forsvinner, går teksten frå presensform av verba til preteritumsform: «Så stille at plutselig en dag forsvant hun bare» (Dahle & Nyhus, 2002, s. 5). I augneblinken skiftet mellom presens og preteritum skjer, forstår i alle fall den vaksne lesaren at Lussi har vore oversett, altfor snill og usynleg lenge. Det er ikkje lenger snakk om ei mellombels kjensle. Verbale utsegner er betre eigna til å uttrykke ein permanent tilstand eller personlegdomstrekk ved fiktive karakterar (Nikolajeva, 2014a, s. 103). Det usynlege ved Lussi framstår mest som eit karaktertrekk gjennom bruken av preteritum. Vidare skildrar Gro Dahle sinne som ein del av pappa i *Sinna Mann*. Det kroppslege – at sinnet er i kroppen til pappa – signaliserer til lesaren at det er noko permanent over Sinna Mann. Han er alltid i pappa og er aldri langt borte. Også det at både Boj og alle andre kjenner Sinna Mann byggjer opp under at sinnet til pappa er permanent.

Men Boj hører at Sinna Mann kommer. Alle hører at Sinna Mann kommer. Sinna Mann

er i pusten til Pappa, i ansiktet til Pappa. I halsen. I nakken. I hendene og beina. Sinna Mann er overalt på Pappa. Alle ser det. Alle merker det. Alle. Utenom pappa (Dahle & Nyhus, 2003, s. 7).

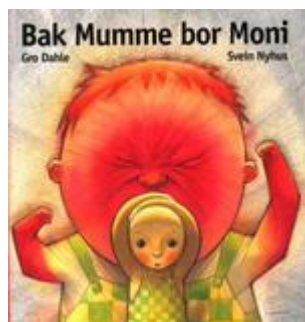
4. *Bak Mumme bor Moni* – eit barn sin kamp mot indre demonar

Bildeboka *Bak Mumme bor Moni* vart utgjeven i 2000 og er den første av bøkene i «trilogien» med pedagogisk-psykologiske trekk med fokus på vanskelege kjensler. *Bak Mumme bor Moni* tek føre seg eit demonisk barnesinne «i et stakkato språk med manende gjentakelser, der ordene nærmest ble spyttet i ansiktet på leseren» (Mørk, 2003). *Bak Mumme bor Moni* viser det uregjerlege sinnet til eit barn og korleis han blir kjend med det og lærer seg å temje det. Boka gjev innblikk i kor framand det voldsomme sinnet kan opplevast. Dahle og Nyhus vert i høve denne ærlege boka hylla som modige som løftar fram dette temaet (Schäffer, 2001, s. 27). Boka har blitt omtala som farleg, med henvisning til kor skummelt det kan opplevast når eit barn (eller vaksen) får raserianfall. På overflata møter vi Mumme som slit med sinnet sitt, personifisert i figuren Moni. Forteljninga har ein psykologisk dimensjon som gjev innblikk i dei psykologiske mekanismane og kampane i eit barnesinn. I tillegg har boka også ein eksistensiell, filosofisk og identitetsmessig dimensjon. Det handlar om kven ein er, korleis ein vil vere, kva som ligg i den enkelte sin natur, kvifor det er på denne måten, om ein kan forandre seg og korleis samt kva valmoglegheiter ein har. Mumme må akseptere at uansett kor grusom Moni er, så er han ein del av hans eigen personlegdom og eksistens. Han må finne ut kva som triggjar Moni, bestemme seg for at han vil kanalisere kjenslene sine på andre måtar enn å sleppe fram Moni og ikkje minst lære seg korleis han kan handtere Moni når han først slepp ut.

4.1 Sinte paratekstar

Lesaren forstår at Moni er sinnet til Mumme sjølv om teksten ikkje eksplisitt seier dette. For lesaren har allereie gjort seg opp forventningar og tankar om boka sitt innhald basert på boka sine paratekstar, det vil seie informasjonen som lesaren får frå sjølve boka om innhaldet eller «the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers» (Genette & Maclean, 1991, s. 261). Paratekstane si hensikt er å motivere lesaren til å bla vidare og skape assosiasjonar, tankar og forventningar hos lesaren før lesinga går i gang. Paratekstane er ein viktig

del av bildeboka som heilskap. Illustrasjonen på framsida har tydelege visuelle ekfrasar som gjer at lesaren kan oppfatte at sinnetematikk vil møte han/ho når han opnar permene.



Figur 1: Framsida til *Bak Mumme bor Moni*.

Grunna tittelen skjønner lesaren at det vesle barnet i front er Mumme, og den fleire gongar større figuren bak er Moni. Det mest framtrødande ved illustrasjonen, og den tydlegaste visuelle ekfrasen som seier noko om kjensler, er Moni sin raudfarge. Raud vert ofte brukt i høve sinne, då menneske er skapt slik at ein vert raudleg i ansiktet når ein hissar seg opp grunna auka blodtilstrøyming. Moni sitt forvrengte ansikt med sterkt samanknipne augo er ein visuell ekfrase som signaliserer sinne. Det same er dei heva, knyttne nevene. I tillegg er Mumme i front laga slik at ein kan oppfatte dei visuelle ekfrasane som redsle. Den vesle, opna munnen, dei oppsperra augene, heva augebryn og armene over hovudet som beskytting, gjer at Mumme ser redd ut. Mumme og Moni har same klede på seg, noko som gjer at lesaren oppfattar at dei på eit vis er samanknytt. Proporsjonane på den vesle guten i framgrunnen med eit skremd eller forskrekka uttrykk i ansiktet og det store, raude forvrengte ansiktet bak antydgar at lesaren står ovanfor noko stort og voldsomt, noko større enn ein sjølv. Med framsida framføre seg, gjer lesaren seg opp ei meining om heilskapen til boka og kva boka handlar om basert på fortolkingane han/ho gjer i forhold til enkeltdelane (dei visuelle ekfrasane for sinne). Motsett forstår lesaren òg delane i ljøs av heilskapen. Boka sitt innhald og teksten vert forstått og fortolka som ein sirkel/spiral og meininga oppstår i denne fortolkingprosessen, som Gadamer kallar den hermeneutiske sirkel eller regel, anten lesaren er medviten om prosessen eller ikkje (jmf. Kap. 2.1). Når lesaren opnar boka vert han/ho møtt av knallraude innsidpermar. Sipe & McGuire (2006, s. 5) skildrar i sin satsbladtypologi at «plain colored endpapers are often used to indicate the overall mood or tone of the story to follow». *Bak Mumme bor Moni* sine raude innsidpermar signaliserer til lesaren at han/ho vil møte ei forteljing der sterke kjensler er i sving. Saman med illustrasjonen på framsida forventar lesaren at han/ho vil møte sinne. Allereie før lesaren har byrja på sjølve bildebokteksten, har han/ho fått eit inntrykk av

kva teksten har å by på.

4.2 Personifisert sinne

Baksideteksten omtalar *Bak Mumme bor Moni* som ei «bråkete og modig billedbok for alle som har vært sinte». På denne måten bidreg paratekstelementet, som baksideteksten er, til ei forventning om boka sitt innhald. Boka handlar, som sagt, om den vesle guten Mumme og raseriet hans som vert personifisert i figuren Moni. *Bak Mumme bor Moni* startar stilt og roleg med ein tilfreds Mumme. Ein anar likevel noko faretruande allereie på første oppslag med det Blå Fjellet som truar det kvite huset. «Noen ganger er Hvite Huset bare Hvite Huset, stort og lyst og lett som av papir, andre ganger er Hvite Huset stygt og mørkt» (Dahle & Nyhus, 2000, s. 3). Lesaren vert fort kjend med Moni, som nokre gonger kjem rasande gjennom Mumme på ein svart, skummel hest. Andre gonger kjem han i den enorme lastebilen sin med hundre og femti hjul. Når Moni kjem, er det ikkje spøk å vere Mumme:

Men bak Mumme bor Moni. Og Moni eier Store svarte Hesten med seksten bein. Noen ganger når Moni kommer, rir Moni på Store Svarte Hesten tvers gjennom Mumme. Svarte Hesten vil ikke stå stille. Hesten vil bare trampe (2000, s. 4).

Sinnet til Mumme er voldsomt, farleg og destruktivt. I løpet av boka lærer Mumme seg å temje det voldsomme sinnet og det mørke, farlege vert balansert med ein meir harmonisk Mumme som har blitt kjend med Moni og har ein plan:

For Mumme vet om alle Monis triks. Og Mumme vet om Svarte Hesten. Og Mumme skal være klar og temme Svarte Hesten igjen og igjen og igjen. Og Store Svarte Hesten med seksten bein skal bøye hodet og spise av Mummens hånd (2000, s. 29).

«Writers have been using descriptions of their characters' behaviors to inform us about their feelings since time immemorial, and we expect them to do so when we open the book» (Zunshine, 2006, s. 4). Skildringar av åtferd for å seie noko om karakterar sine kjensler er altså ein del av forventningane lesaren har i møte med ei bok. Lesaren lærer, meir eller mindre medvite, at tolking av ein karakter si åtferd reflekterer karakteren sin sinnstilstand. Denne forståinga ligg til grunn for fenomenet *theory of mind*, som inneber menneske si evne til å attribuere kjensler og tankar til seg

sjølv og andre (Zunshine, 2006, s. 6). Som eg tidlegare har vore inne på, let ikkje menneske sitt indre liv seg observere direkte og difor må vi forsøke å «lese» andre sine tankar basert på det vi kan observere, det vil seie åtferda. Lesaren sin ToM vert på denne måten aktivert og stimulert i møte med litteraturen. Bildebøker tilbyr lesaren støtte til å tolke karakterane sine kjensler gjennom to modalitetar, tekst og bilde. Kognitiv litteraturteori er oppteken av «what texts of fiction offer to readers *through various narrative devices*» (Nikolajeva, 2014a, s. 11). I møte med bildebokutvalet i mi undersøking er det interessant å undersøkje kva bøkene tilbyr lesaren og kva kognitive prosessar dei kan bidra til gjennom ulike verkemiddel. Med verkemiddel forstår eg korleis forfattar og illustratør nyttar *verbal og visuell ekfrase* for å kommunisere med lesaren. Tolkingsprosessen av karakterar sine kjensler, tankar og sinnstilstandar skil seg frå tolking av karakterar i litteratur presentert i òin modalitet. Modalitetane kan føre til ei meir nøyaktig tolking av karakterane, men dei kan òg motseie og utvide kvarandre og slik utfordre lesaren sin ToM, då lesaren må anstrenge seg meir for å forstå karakterane. I *Bak Mumme bor Moni* motseier ikkje ikonoteksten seg sjølv, men tekst og bilde ekspanderer kvarandre. På tredje oppslag vert lesaren kjend med Moni i lastebilen høgre sida av oppslaget viser ansiktet til Mumme med hjulspor over. Teksten skildrar Moni si åtferd og framtoning: «Og det blir store hjulspor og dype grøfter der Lastebilen kjører fram. Hvis det bare blir en liten ripe på bildøra, tar Moni og ødelegger hele Lastebilen. Han vraker den og smadrer den. Og det eneste som blir igjen er rust og skrap» (2000, s. 7). Illustrasjonen av Mumme vert ikkje nemnd i teksten. Likevel fortel dei store oppsperra augene og den vesle opne munnen at Mumme er både forskrekka og skremd over Moni sine krefter. Hjulspora signaliserer at han vert overkøyrd – ikkje bokstavleg, men metaforisk. Moni har køyrd over Mumme og det stive ansiktsuttrykket til Mumme kan tyde på at det kjem svært brått på og han rekk mest ikkje reagere når Moni gjer sin ankomst. *Bak Mumme bor Moni* byr på detaljerte skildringar av Moni sine krefter og korleis Mumme opplever det heile undervegs. Mumme forstår ikkje Moni, og undrar seg. «Hvorfor kommer Moni? Hvorfor kan ikke Moni la Mumme være i fred?» (2000, s. 7). Det uforutsigbare ved Moni vert framheva på ulike måtar. Han kan komme med både hest og lastebil, nokre gonger er han der allereie frå morgonen av medan andre dagar er det heilt stille og Mumme kan gløyme at Moni i det heile eksisterar. Han veit aldri når Moni kan komme og kva som kan trigge han.

Og Mumme vet ikke akkurat hvor Moni kan være. Og det er litt ekkelt, syns Mumme når Moni sitter og venter og venter og plutselig kan komme. [...] For hele tiden er Mumme redd for at Moni skal komme (2000, s. 8).

Det uforutsigbare sinnet ligg heile tida og ulmar og kan når som helst sleppe ut. Det er skremmande for Mumme, og heilt sikkert for dei rundt han. Han har endå ikkje blitt kjend med sinnet sitt og lært seg å handtere det på ein konstruktiv måte. Difor opplev han det som at han ikkje meistrar det. Han har ikkje utvikla evna til sjølvkontroll. Mumme si frykt for det ukjende, det ukontrollerbare, det uforutsigbare gjer at Moni får enorm kraft over Mumme.

Dei første oppslaga har ei avventande stemning. Det kan opplevast som stille før stormen og det verkar som om Mumme ventar på Moni som når som helst kan komme. Mumme sit heilt stille og høyrer klokka og vinden og illustrasjonen viser Mumme som klipper nedgåande spiralar i kvitt papir. Dette kan vere eit frampeik om at det går nedover og at noko fælt kjem til å skje. Spiralane går nedover mot høgre hjørne av oppslaget og framhevar det fysiske ved bladvendinga – noko skjer når ein blar om. Mumme ventar og er redd. Moni brøyter seg fram på neste oppslag. Mumme kjenner seg hjelpelaus og forstår ikkje kvifor Moni kjem. Mangelen på forståing viser ei relativt lite utvikla sjølvinnsikt og kjennskap til eigne eigenskapar. På dette tidspunktet i forteljinga verkar det ikkje som om Mumme skjønar at Moni kjem frå han sjølv og at han sjølv er i stand til å utføre handlingane som Moni gjer. Han tek difor ikkje ansvar for handlingane sine. Gro Dahle fortel på barne- og ungdomslitteraturkonferansen SE og LES i 2016 at *Bak Mumme bor Moni* (saman med *Sinna Mann*) vert brukt i terapi med vaksne menn og at bildet av Mumme med hjulspor over er det mange som kjenner seg att i. Sannsynlegvis er det kjensla av å ikkje ha kontroll og å ikkje forstå kva som skjer dei kjenner seg att i. Det er nok ei utbredt oppleving av sinne at det kjennest som om ein annan tek over. Denne «overtakinga» ser ein òg i *Sinna Mann*. Det er ein avstand mellom både Mumme og Moni og mellom Pappa og Sinna Mann. Mumme og Pappa er ikkje ansvarlege for Moni og Sinna Mann sine handlingar. Dei inntek ei offerrolle og vert fråskrive ansvaret for det ukontrollerte sinnet. Det kan vere problematisk for unge lesarar at Mumme og Pappa vert fråskrive ansvaret for handlingane sine på denne måten. Dei vert på ein måte unnskyldt åtferda si fordi dei ikkje er seg sjølve i gjerningsaugneblinken.

Nikolajeva skriv at å lese ein annan person sitt ansiktsuttrykk og kroppsspråk sender eit sterkare signal til hjernen enn den verbale påstanden om ein person si kjenslemessige tilstand (Nikolajeva, 2012, s. 274). Med utgangspunkt i dette kan ein gå ut i frå at bildebøker difor har eit særleg føremon når det gjeld tematisering av kjensler og kjensleuttrykk. *Emotion ekphrasis*, eller emosjonsekfrase,

er ifølgje Nikolajeva (2012, s. 277) ein kvar omtale, t.d. verbal eller visuell, av ei kjensle. Illustratør Svein Nyhus gjev gjennom si visuelle framstilling av sinne i *Bak Mumme bor Moni* gode hjelpemiddel for lesaren si fortolking av Mumme sine kjensler då verbalspråket ikkje alltid strekk til: «emotions are by definition non-verbal, and language can never convey an emotion adequately» (Nikolajeva, 2012, s. 277). Det vil seie at lesaren tolkar både visuelle og verbale ekfrasar for å betre kunne forstå karakterane og involvere seg i deira tankar, kjensler og oppfatningar.

4.3 Demonen Moni

«Da hører Mumme Lastebilen buldre. Da hører Mumme Svarte Hesten trampe med seksten bein. Da begynner det å ryke og dampe og riste på alle kanter» (2000, s. 10).



Figur 2: Moni får utbrot.

Dahle nyttar «bråkete» verb, som buldre, trampe, ryke, dampe og riste for å skildre Moni sin ankomst. Buldre, trampe og riste kan òg kallast lydmalande ord, eller onomatopoetikon, som vert brukt om ord der ordet si tyding er samanfallande med det fysiske inntrykk språklydane framkallar (Snl, 2009). Orda og setningsoppbyggjinga får ein oppattakande funksjon som understreker det voldsomme sinnet. Det oppattakande, rytmiske språket og det figurative ordvalet (som buldrande lastebil og trampande hest) gjer at lesaren mest høyrer Moni komme. Det er lydar som er gjenkjennbare for dei fleste og som stimulerer lesaren til å lage levande bilde i hovudet. Gjennom det livaktige språket til Dahle, legg boka til rette for at lesaren kan ta i bruk ein estetisk lese måte og

vere til stades i tekstaugneblinken.

Rosenblatt (1995, s. xvi) hevdar at både kognitive og affektive element er til stades i all lesing. «The differing amounts of attention accorded these aspects constitute a continuum ranging from predominantly nonliterary to predominantly literary» (Rosenblatt, 1995, s. Xvii). Ytterpunktta utgjer høvesvis efferent og estetisk lesemåtar. Dei er ikkje motsetnader, men utgjer «a continuum of possible transactions with a text» (Rosenblatt, 1995, s. Xvii). Mellom efferent og estetisk lesing ligg med andre ord alle slags lesemåtar med ulik vektleggjing av kognitive og affektive element. Å lese ein tekst inneber ei konstant pendling mellom estetisk og efferent lese måte (Rosenblatt, 1995). Forholdet mellom dei to lese måtane er komplekst, samansett og det er vanskeleg å seie noko sikkert då lesing i seg sjølv er eit svært personleg og mangesidig fenomen. I estetisk lesing vender lesaren fokuset mot sjølve teksten og leseopplevinga. Lesaren må akseptere forteljinga som fiksjon og late seg rive med i forteljinga. Den estetiske lese måten krev merksemd for det som skjer i den konkrete lesesituasjonen – korleis lesaren opplever teksten, kva kjensler, tankar og idèar han kan vekke i lesaren. Ein estetisk lese måte føreset at lesaren må godta det fiktive universet sine premissar. Lesaren må akseptere personifiseringa av sinnet til Mumme. Han/ho må forstå teksten metaforisk: «...rir Moni på Store Svarte hesten tvers gjennom Mumme» (2000, s. 4) og oppfatte at preposisjonen 'gjennom' understreker Moni sine enorme krefter og at Mumme er hjelpelaus i møte med dei kraftfulle herjingane. Samstundes og uunngåeleg koplær lesaren det han les til den verkelege verda og hentar fram bakgrunnskunnskap og lesinga nærmar seg meir den efferente lese måten. Lesaren løftar blikket ut av teksten mot verda og sitt eige liv. Lesaren involverer seg empatisk med Mumme og prøver på Mumme si hjelpelaus i møte med Moni. I møte med ein tekst treng lesaren begge leseartane og vekslar difor kontinuerlig mellom dei. Å nærme seg den efferente lese måten og vende blikket mot abstrahering og refleksjon gjer at lesaren betre kan forstå det han/ho opplever gjennom den estetiske lese måten. Det handlar om kva ein får ut av teksten og det lesaren har med seg inn i lesesituasjonen vil ha direkte innverknad på korleis han/ho opplever teksten og kva han/ho får ut av han. Lesaren treng difor heile spekteret mellom efferent og estetisk lesing.

Oppslaget med illustrasjonen ovanfor viser på venstre side eit lite bilde av Mumme i heilfigur inntulla i noko som liknar eit gult ljøs. Han held seg for øyrene, har oppsperra auge, heva augebryn og munnen er liten og er svakt nedovervendt. Han ser redd ut. Over heile illustrasjonen er det rabla

krusedullar. Rablinga kan symbolisere det komplette kaos inni Mumme når Moni gjer sitt inntog. Det gule ljuset kan tolkast som at Mumme trekk seg vekk eller forsvinn frå verklegheita, noko teksten òg antydgar ved at «da løper Mumme og gjemmer seg» (2000, s. 10). Plasseringa av Mumme på venstresida er strategisk, då han framleis er Mumme og han er trygg endå. Vesle Mumme står i sterk kontrast til den meir groteske illustrasjonen på motsett side av oppslaget. På høgre side dekkar illustrasjonen heile sida. Her ser vi Moni, ein gigantisk og forvrengt versjon av Mumme som pressar seg gjennom noko grålig som knuser. Moni er ildraud i ansiktet og har munnen på vidt gap og ut av munnen kjem svart røyk. Han liknar ein hissig vulkan som spyr ut lava. «For Moni ble født dypt under vann og lærte å rope av vulkanene. Derfor kom Moni opp av vannet med røyk i munnen og rødt ansikt» (2000, s. 10). Tekst og bilde utvidar kvarandre - ikonoteksten er ekspanderande. Den svarte røyken som kjem ut av munnen til Moni kan òg skape konnotasjonar hos lesaren til demonar og besetting, noko som er nokså skildrande for Mumme sine kjensler når Moni presser seg fram og tek over. Oppslaget er eit godt døme på illustratør Nyhus sin effektfulle bruk av storleik og perspektiv. Det heildekkande bilde med store, skumle Moni står i sterk kontrast til heilfigurbildet som understrekar kor liten, redd og hjelpelaus Mumme vert i møte med «demonen» sin. Både vulkan- og demonassosiasjonar er med på å oppretthalde avstanden mellom Mumme og Moni. Ein kan sjå parallellar til avstanden mellom Mumme og Moni i Pappa og Sinna Mann i *Sinna Mann*. Sinnet til både Mumme og Pappa vert framstilt som ein annan, nokon dei ikkje har kontroll over, samstundes som det er dei sjølve og kjem innanfrå.

På sjette oppslag har Moni sprengt seg heilt ut og dekker mest heile venstre side av oppslaget. Han er enorm og døra i rommet rekk han til berre knea og det er noko groteskt over han med fire armar og fem tannrader. Bak Moni ser vi skuggane av armane som skapar edderkoppassosiasjonar. Ved å skape Moni så stor får Nyhus understreka det voldsomme, uregjerlege ved han. Dei store, raude beina trampar i golvet så det slår sprekker: «Og når han tramper, vil jorden sprekke» (2000, s. 13). På høgre side av oppslaget ser vi eit lite bilde av Mumme som knuser som ein spegel. Han har framleis dette redde, forskremte uttrykket i ansiktet. Illustrasjonen av det «knuste» ansiktet til Mumme kan fungere som ein invitasjon til lesaren om å involvere seg empatisk med Mumme. Lesaren møter på ein måte blikket til Mumme og blikkontakten kan etablere eit band mellom Mumme og lesaren. Zunshine (2006, s. 10) hevdar, som tidlegare nemnd, at «one preliminary implication of applying what we know about ToM to our study of fiction is that it makes literature as we know it possible». Ho siktar til at lesaren si meiningsskaping i møte med teksten spring ut frå

lesaren si evne til å attribuere tankar og kjensler til karakterar. Lesaren attribuerer sinne til Mumme til dømes når Moni kjem på hesten sin (andre oppslag) ved hjelp av ikonoteksten som signaliserer sinne utan å nytte den verbale ekfrasen «sint». Lesaren støttar seg i tankelesinga av Mumme til verbalteksten som seier «Men bak Mumme bor Moni» (2000, s. 4), som kan vekke assosiasjonar til eit monster som gøymer seg bak døra, og illustrasjonen som viser hesten og Moni, som er ein uproporsjonert figur med kantete kropp og lange armar. Trass i Moni sine uproporsjonerte attributtar, forstår både barne- og vaksenlesar at Moni og Mumme er den same då dei har same klede og liknande hårfarge og frisyre. Lesaren leiter etter rettesnorer «that would allow us to guess at their feelings and thus predict their actions» (Zunshine, 2006, s. 10). Tilbake til sjette oppslag der ansiktet til Mumme går i knas, gjev oppslaget lesaren rettesnorer i form av visuelle ekfrasar. Augene til Mumme er oppsperra, augnebryna er heva, munnen er liten og rund og han er raudleg i kinna. Ansiktsuttrykket kan peike på at han er overraska og/eller redd. Det kan vere ei lammande redsle Mumme kjenner. Verbalteksten seier at «Mumme gjemmer seg under Liten Tue» (2000, s. 13), noko som støttar opp under tolkinga av Mumme som redd. Oppslaget sin ikonotekst legg til rette for at lesaren kan tolke Mumme som redd ved å kontrastere enorme Moni og vesle Mumme. Moni dekkjer mest heile venstre side av oppslaget og trampar og veivar med armane. Adjektivet «liten» er sentral for lesaren sin fortolkingsprosess då det understreker kontrasten mellom store, mektige Moni og vesle Mumme som er så liten og avmechtig at han kan gøyme seg under «Liten Tue». At Mumme gøymer seg, er einaste handlinga han førete seg. Mangelen på handlingar frå Mumme si side peikar nettopp i retning av ei lammande redsle. Han veit ikkje korleis han skal takle Moni og kjenner seg hjelpelaus og alt han kan gjere er å gøyme seg og vere vitne til Moni sine herjingar. Fargebruken på oppslaget, som i stor grad er prega av grå, kvit og raud understreker tematikken. Gråfargen forsterkar det alvorlege og mørke, skumle. Det raude som pregar hudfargen til Moni er knytt til sinne og kraft. Raudfargen kan òg knytast til eld og hissige flammor og slik ha ein symbolsk funksjon.

Barneperspektivet som Dahle nyttar kjem tydeleg fram gjennom dei korte, repeterande setningane og omfattande bruk av særnamn (Mumme og Moni). Bruken av særnamn er med på både å skape ein avstand mellom Mumme og Moni, samstundes som det er med på å understreke at dei er ein og same person – at Moni er eit produkt av Mumme sitt sinn. Det er med på å gje boka eit ambivalent nivå som har potensiale til å treffe den vaksne og den barnlege lesaren på ulike måtar. Dahle ivaretek òg barneperspektivet gjennom skildringa av Moni sitt utbrot. Ho skildrar t.d. Mumme si

handling når han vert redd: «Og når Moni kommer, da løper Mumme og gjemmer seg» (2000, s. 10). Å gøyme seg er ein vanleg reaksjon for barn som vert redde og stilt ovanfor vanskelege og akutt stressande situasjonar. Denne handlinga kan forståast gjennom det som i psykologien vert kalla *fight-or-flight-response* (Psychologistworld, 2016). Reaksjonen skjer automatisk og ein kan òg reagere med sinne og aggresjon og ta opp kampen med det som truar. Mumme reagerer med flukt i første omgang, men tek seinare opp kampen.

Mumme klarar å tenkje seg vekk frå alt og rømme frå situasjonen.

Tenker seg inn i en drue. Han tenker seg inn og inn og inn i en lysegrønn drue, og inne bak skallet hører han ingenting. For han er inne i en drue i en klase på et lyseblått fruktfag høyt, høyt oppe på et bord. Og når Mumme åpner øynene igjen, er Moni borte (2000, s. 14).

Denne flukta frå realiteten er ein barnleg reaksjon på vanskelege opplevingar og overveldande kjensler. Mumme kjenner seg så liten og hjelpelaus mot Moni og bildet av han inni den vesle drua vert ein metafor for kjensla hans. Når som helst kan beskyttinga hans svikte og Moni slå til på nytt, noko den skjøre drua symboliserer. Å stenge det vanskelege ute gjev kanskje eit håp om at det går over av seg sjølv. Flukta viser òg behovet Mumme har for å kontrollere noko i tilveret sitt, nemleg tankane sine. Tankane og fantasien kan han styre der han vil, trass i at Moni er sterk og farleg. Mumme si evne til å styre tankane tyder på at han har den mentale styrken som skal til for å få kontroll på Moni. For når Mumme tenkjer seg bort frå situasjonen, er Moni borte når Mumme opnar augene att. «Bare støvet som faller og aske i lufta» (2000, s. 14). Redselen for Moni, hjelpelausa og lettinga når Moni forsvinn vert vidare erstatta med eit dårleg samvit. Ikonoteksten viser ei form for liding i etterkant av utbrotet som kan tolkast som dårleg samvit. Denne kjensla er ikkje støtta av ord, eller verbal ekfrase, men skildringa av Moni som gret og den visuelle ekfrasen med det store grå fjellet som gret store elvar vert tolka som uttrykk for ei uuthaldeleg liding. «Certain moods are associated with colors: red with aggression, green with joy, gray and black with distress» (Nikolajeva, 2014b, s. 126). Det enorme grå og svarte fjellet liknar eit ansikt som gret. Ansiktet er vendt noko oppover, augene er samanknipne og det strøymer kvite elvar nedover fjellsidene. Gapet er eit stort, svart hol. Den visuelle ekfrasen gjer fortvilninga og lidinga tydeleg. «For nå ligger Moni inne i Fjellet og gråter. Og Fjellet vokser seg tykkere og tykkere til ingen hører noen ting» (2000, s.

14). Botnlaust dårleg samvit er ei gjennkjennbar påfølgjande kjensle etter sinne. Kanskje er det slik at desto sintare ein vert, desto verre kjenner ein seg etterpå. Det dårlege samvitet finn vi òg att i *Sinna Mann* der også Pappa er sterkt prega av det han har gjort og må trøystast. Kjensla vert framstilt som ein konsekvens av sinne for at lesaren skal kjenne empati og sympati med karakteren. Den sinte karakteren, Mumme, framstår som meir kompleks på denne måten. Det er meir enn berre sinne og redsle. Barneperspektivet, og det barnlege, kjem til uttrykk i Mumme sine anstrengingar om å vere ekstra snill i etterkant. Også her inviterer verbalteksten barnelesaren til å involvere seg empatisk med Mumme. Det vert understreka at Mumme er snill og god sjølv om han nokre gonger vert sint.

Mumme er bare snill og spiser erter med skje. Og Mumme er bare snill og sier unnskyld selv når det ikke er nødvendig å si unnskyld. For Mumme er bare snill og blir lei seg når andre blir lei seg. Og Mumme sier alltid takk for maten. Og Mumme sier alltid: Jeg er så glad i deg. Og da får Mumme fjær på ryggen. For sånn er Mumme (2000, s. 16).

Å framstille Mumme på ein meir samansett måte kan støtte lesaren i utviklinga av ei god sjølvkjensle. Ved å fokusere på at ein kan vere snill samstundes som ein kan gjere dumme ting gjev eit skilje mellom person og handling som er viktig for ei identitetsutviklinga og ei sunn sjølvkjensle. Mumme og Moni representerer ein indre kamp mot det gode og det vonde ved personlegdommen, der det gode vinn til slutt. Likevel handlar det ikkje om å fortrenge sinnet sitt og benekte denne sida ved seg sjølv, det handlar om å lære seg sjølv å kjenne. At teksten fokuserer på at Mumme er snill og høfleg etter utbrotet kan likevel vekkje spørsmålet om kva som er «rett» åtferd etter eit sinneutbrot. Det kan vere vanskeleg både for dei rundt og han/ho som har vore sint å vite korleis ein skal te seg. Det er nokså vanleg å vere ekstra snill og omtenkjam når ein har dårleg samvit, men her kan det samstundes tolkast som ei form for ansvarsfråskrivning. Mumme tek avstand frå raseriet og handlingane sine og barnelesaren kan kome til å tolke det som at å vere ekstra snill kan annullere negative handlingar. Det er ikkje heldig dersom lesaren sit att med denne oppfattinga. For unge og uerfarne lesarar kan det difor vere hensiktsmessig å møte *Bak Mumme bor Moni* saman med ein vaksen samtalepartner og støttespelar. Gro Dahle fortel på SE og LES-konferansen i 2016 at ho tenkjer på allalderboka, som *Bak Mumme bor Moni* er, som eit hus. I det legg ho at det er fleire plan – eit overflateplan, eller handlingsplan - som barnelesaren gjerne konsentrerer seg om, og eit djupare plan der den interesserte lesaren kan gå ned trappa til kjellaren, opp på loftet og tenne

ljøs i dei mørke kotta. Hensikta til Dahle er tydeleg i *Bak Mumme bor Moni* då hovudet til Mumme vert skildra som ein lang korridor. Slik får ho visualisert dei ulike dimensjonane ved boka. I korridoren er det mange dører med mange potensielle truslar. «Og et sted der inne er det en seng som knirker i et seksmannsrom» (2000, s. 16). Det er farar inne i hovudet til Mumme som når som helst kan sleppe fri. Mumme vert framstilt som ein fange i sitt eige hovud og av eigne tankar og nøkkelen for å sleppe fri er å undersøke kva som finst bak dørene. *Bak Mumme bor Moni* kan for barn og unge med aggresjonsproblem vere inngangsporten til fridom frå sitt eige sinne. I *Sinna Mann* ser vi at samfunnet må trø til for å hjelpe Pappa og snu åtferda hans, medan i både *Snill* og *Bak Mumme bor Moni* må barnet sjølv ta tak i problemet og snu reaksjonsmønstra sine.

4.4 Mumme temjer Moni

Neste gong Moni kjem veltar han Mumme. «Og Moni kommer med Lastebilen. Rusten plog, svarte hjul. Bom bom bom. Bensin og røyk og eksospotte som smeller. Bom bom bom» (2000, s. 19). Noko har vekt sterke kjensler i Mumme, han forstår ikkje kjenslene og reaksjonane sine og kanaliserer det i aggresjon. Moni brøyter seg bokstaveleg talt fram og Mumme er hjelpelaus. Dei neste to oppslaga er det berre lastebilen og Moni i fokus. Dei dekkjer heile oppslaga og tek på den måten alt fokuset til lesaren og det er kraftfullt, farleg og alvorleg. Også her nyttar Dahle lydhermande ord for å få fram det brutale ved Moni. Lesaren vert på denne måten indirekte oppmoda til å ta i bruk ein estetisk lese måte der han/ho kan leve seg inn i augneblinken og late seg rive med av den effektfulle ikonoteksten. I kombinasjon med korte setningar og mørke konnotasjonar, som ordvalet har potensiale til å vekke i lesaren, er språket rytmisk og stemningsfullt. Det er ei uhyggeleg stemning over det heile. Her er eit vendepunkt i forteljinga, då Mumme ikkje gøymer seg, men heller forsøker å stå i mot Moni: «Nei, nei, nei nei, roper Mumme og stenger med Bommen» (2000, s. 20). No møter han *fight-or-flight-reaksjonen* med aggresjon og bestemtheit og skal kjempe mot Moni. Bommen held «og Mumme holder helt til Moni knuser Lastebilen i knas. Den raser i rust, rust og brent metall. Vrak vrak vrak» (2000, s. 20). Mumme har bekjempa Lastebilen, men kampen er ikkje over for no kjem «...Moni med Svære Svarte Svarte Hesten med seksten bein. Storm storm bom bom» (2000, s. 22) og «munnen til Mumme blir borte i ansiktet. Og fingrene til Mumme forsvinner i hånden» (2000, s. 22).



Figur 3: Moni på Store Svarte Hesten.

Hesten er stor, svart, har seksten bein og det kjem røyk ut av munnen hans. Det er nesten noko drageaktig over han. Både Lastebilen og Store Svarte Hesten med seksten bein er òg med på å understreke det voldsomme og ukontrollerbare ved sinnet. Lastebil og hest er kjende for barnelesaren og dannar eit utgangspunkt for at lesaren levande kan førestille seg korleis sinnet kjennest for Mumme. Med lett gjenkjennbare moment gjev bildebokskaparane lesaren best mogleg føresetnader for å kunne involvere seg empatisk med Mumme, utforske kjenslene hans og på den måten utvikle sin ToM. Dersom ein lastebil med 150 hjul hadde køyrd over ein verkeleg person hadde døden vore eit sikkert følgje og det same med den Store Svarte Hesten. Lesaren har ingen problem med å forstå kvifor Mumme er redd. Mumme er så redd at munnen forsvinn og fingrane forsvinn inn i handa hans og teksten viser på den måten at han er lamma av skrekk. Illustratør Nyhus skriv på sin illustratørblogg at han i utforminga av hesten ville vise at han ikkje er vond, berre veldig sterk og vill. «Jeg tegna den uten øyne for å understreke at kraften er blind og viljeløs og ikke styrer seg selv» (Nyhus, 2013). Den observante, fortolkande lesaren kan tolke hesten sine manglande augo som frampeik om at Mumme etter kvart tek kontroll over hesten.

Mumme har dei naudsynte reiskapane som skal til for å temje Moni og hesten, symbolisert ved sukker i blå lue og i lomma. Kva desse reiskapane er seier teksten ingenting om. Lesaren må gå ut i frå at for å bekjempe Moni, må Mumme bli kjend med seg sjølv og raseriet sitt. Han må forstå kva som gjer han sint og i kva situasjonar det vert triggja. Bodskapen til boka er klar og tydeleg, men ho gjev lite konkret hjelp på vegen ut av ukontrollerte raserianfall. Det vert òg forklart lite: «Teksten

gjør kanskje fenomenet raseri letter å forstå, i den forstand at det er urgammelt, allmenngyldig. Men det forklares ikke og blir ikke mindre farlig» (Scäffer, 2001, s. 27). Med tanke på kva boka formidlar, kan ein kanskje, særleg i ein terapisisituasjon, sakne noko meir konkret å ta tak i enn «sukker i Blå Lue» og «sukker i lommen» (2000, s. 24). Boka inviterer til samtale og diskusjon rundt tematikken så hensikta med å ikkje presentere ein konkret framgangsmåte kan vere å saman komme fram til hensiktsmessige løysingar. Mangelen på handfaste metodar for å fri seg frå aggresjonsproblema kan formidle at det ikkje finst noko fasitsvar og fast løysing, men at kvar enkelt må finne sin eigen veg. Det kan likevel vere utfordrande å vite korleis ein skal byrje og gå fram for å komme til i dei mørke krokane av sin eigen personlegdom. Det er skummelt når Moni herjar, og lesaren veit ikkje heilt om Mumme klarar å stå i mot Moni sine enorme krefter, for Mumme blir stadig mindre og Moni vert tilsvarande større – Nyhus nyttar *verdiperspektivering* for å understreke Moni si makt. Mumme må erkjenne for seg sjølv at Moni kjem frå ein stad inni han, og at han *vil* ha han vekk, før han klarar å stå i mot. Han må røre seg ut av offerrolla og ta ansvar for seg sjølv og handlingane sine. Ingen kan gjere jobben for han og det krev både styrkje og sjølvdisiplin å ta tak i seg sjølv på den måten. Mumme får styrke og oppmuntring utanfrå: «Og Vinden roper: - Ta hesten!» (2000, s. 24) Oppmuntringa utanfrå går att i *Sinna Mann* der hund, fuglar, vind og tre oppfordrar Boj til å fortelje nokon om hemmelegheita si. Dahle ivaretek barneperspektivet gjennom å nytte seg av barn sitt nære band med naturen og gjev barnet styrke gjennom det. Det kan òg ha ein trøystande funksjon for einsame barn. Naturen er alltid der og kan vere ein tryggleiksskapande konstant i ein ustabil kvardag. Boka i seg sjølv kan bli ein ven og ei trøyst. Slik har *Bak mumme bor Moni* ein metadimensjon ved seg òg.

Vidare vender teksten seg direkte til lesaren ved å nytte imperativforma av verbet «å sjå» då Mumme lokkar hesten og han/ho vert involvert i teksten: «Se på Mumme! Se på Mumme nå» (2000, s. 27). Mumme held fram sukkeret og hesten et av liv og lyst. Den direkte vendinga til lesaren skjerp fokuset og fortel at no må han/ho følgje med. Invitasjonen til lesaren kan òg tolkast som ei underforstått oppmuntring: «Dersom Mumme kan bli kjend med og temje raseriet sitt, kan du òg!»



Figur 4: Mumme temjer Moni.

Mumme får kontroll over hesten og dermed sinnet sitt. Monsteret Moni mister med det krafta, grepet og fell av hesten. Moni-figuren får gradvis ei anna form: «...Moni krymper og krymper og blir Ape. Lille Dumme Ape» (2000, s. 29). Moni er ikkje lenger så skremmande. Det store (u)dyret har blitt erstatta med eit lite, som barn gjerne finn artig og underhaldande. Moni har blitt ufarleggjort, lite truande og redusert til 'dum'. Apekatten har fått andre fargar på buksa si og er med på å understreke at forbindelsen mellom Mumme og Moni er ikkje lenger like sterk. «Bare vent. Jeg kommer tilbake» (2000, s. 29) lovar Moni. Det veit Mumme. Han kjenner Moni sine triks. Han har lært seg å temje Moni og Svarte Hesten og skal klare det «igjen og igjen og igjen» (2000, s. 29). Slik avsluttar boka lysare enn den starta, meir håpefull: «Og en gang når Mumme har temmet Svarte Hesten tusen ganger til, da skal Svarte Hesten bli Hesten til Mumme. Og da skal Moni krympe og bli venn» (2000, s. 30).



Figur 5: Mumme og hesten på veg mot månen.

På siste oppslag er hesten mindre kantete og skarp, han er rundare og mildare i forma, men framleis sterk og kraftfull. Mumme held i taumane og styrer den energiske hesten mot månen, vekk frå apen Moni som står att og vinkar. Plasseringa på høgre side av oppslaget – ut-i-verda-sida - understreker dette. Mumme har måtta bli kjend med seg sjølv og sinnet sitt. Han har begynt å bli medviten på kva som triggar Moni og kan slik stille førebudd når Moni kjempar seg fram og truar med å ta over Mumme. Mumme har gjort ein stor jobb og kjempa hardt mot Moni, men ein kan likvel stille spørsmål ved om eit lite barn skal måtte kjempe kampen mot demonane sine åleine. Med bakgrunn i heilskapsinntrykket av Mumme, og då særleg storleiken hans og det barnlege språket, forstår ein at han er eit nokså ungt barn. Mangelen på ein vaksen rettleiar og støtte for Mumme kan sende signal til unge lesarar om at også dei må møte kampane sine åleine. Mumme kan gje inspirasjon og styrke til andre sinte barn, men i røynda er ikkje barnet åleine i møte med raseriet. Samstundes kan det nok opplevast slik for det einskilde barnet som har utfordringar knytt til aggresjon. På den eine sida kan ein argumentere for at boka kunne inneheldt ein vaksen støttespelar for Mumme. Frå ein litterær synsvinkel kan ein på den andre sida hevde at fleire karakterar i boka ville ført fokus bort frå Mumme sin kamp mot Moni og at boka ikkje ville vore like intens og kjenslevekkjande dersom t.d. foreldra var synlege hjelparar. Dahle og Nyhus formidlar kampen mot seg sjølv og til sjuande og sist er det ein sjølv som må gjere jobben.

For å oppsummere framstillinga av sinne i *Bak Mumme bor Moni* er det ein gjennomgåande bruk av store og kraftfulle objekt, som buldrande lastebil og trampande hest, som symbol for enorme krefter i sving og det potensielt øydeleggjande i sinnet. Det er bråkete og brutalt og ved å bruke eit rikt utval av lydhermande ord har teksten potensiale til å framstå som levande for lesaren og ein høyrer mest bråket når Moni rullar innover Mumme. Dahle nyttar *emotion ekphrasis* i form av verbale ekfrasar som symbol, samanlikningar og metaforar. Moni er personifisert sinne og lastebilen og hesten er både metaforar for sinnet og samanlikningar med det bråkete og brutale. Desse bidreg til at lesaren levande kan sjå føre seg og høyre når Moni kjem. Dahle si framstilling av Mumme og hjelpelause og redselen han kjenner skapar utgangspunkt for at lesaren kan kjenne både empati og sympati med Mumme. Teksten seier aldri at Mumme er sint og kvifor, og teksten seier ikkje at Moni representerer sinnet. Kvar enkelt lesar må aktivere sin ToM, aktivere tidlegare emosjonelle erfaringar og bruke desse til å fylle ut tomromma på sin måte. Dette heng tett saman med Rosenblatt si forståing av relevansen av lesaren sin førkunnskap for korleis den enkelte opplev teksten.

Illustrasjonane i boka er gjennomgåande fulle av rørsle og handling – det er store, kraftige ting som skjer. Nyhus nyttar seg av visuelle verkemiddel som storleik, proporsjonar og perspektiv, samt symbolsk fargebruk og kontrastar. Kontrastar er særleg tydeleg i form av ulike storleikar på Mumme og Moni (verdiperspektivering) og bildestorleik. Nyhus formidlar det kraftfulle (og nokre gonger skremmande) sinnet på ein effektiv og kjenslevekkjande måte. Lesaren får for alvor bli kjend med Moni og kreftene hans og Mumme sin redsel (og etter kvart bestemtheit) gjennom Nyhus sine livaktige teikningar. Ikonoteksten er heile vegen ekspanderande og gjev rom for tolkingsrom og boka ville ikkje framstått som like slagkraftig og treffande i form av kun tekst eller bilete.

4.5 Mumme som utgangspunkt for å forstå seg sjølv og andre

Nikolajeva ser empati som ein uunnverleg komponent av sosial kompetanse og ho er oppteken av at fiktive forteljingar kan gje unge lesarar eit treningsområde for å utvikle forståing av andre sine tankar og kjensler, så vel som sine egne (Nikolajeva, 2012, s. 289). Det ligg nokre føresetnader til grunn for ikonoteksten sin potensielle kommunikasjon med lesaren. Lesaren kan involvere seg empatisk med Mumme og kjenslene hans fordi han blir gjeven eit menneskeleg medvit og eigenskapar. Lesaren må vere i stand til å antropomorfisere sinnet til Mumme for å forstå metaforane og symbola på sinne som eit forsøk på å forstå verda. Lesaren må difor kunne anvende ein estetisk lese måte for å forstå historia om Mumme. Han/ho må leve seg inn i teksten og oppleve

Moni sin skremmande veremåte saman med Mumme. Lesaren kan la seg begeistre, underhalde, men òg bli skremd. Ulike grep i høve språklege verkemiddel, ivaretaking av barneperspektivet samt uttrykksfulle og til tider urovekkjande illustrasjonar legg Dahle og Nyhus til rette for at unge lesarar kan involvere seg empatisk med Mumme. Dei inviterer lesaren inn i forteljinga og gjev eit rom for tolking og utforsking av kjensler. Lesaren må med utgangspunkt i det metaforiske språket og illustrasjonane tolke intensiteten i Mumme sine kjensler. Nikolajeva skriv i artikkelen «The Penguin Looked Sad» (2014b, s. 127) at ein vanskeleg kan tolke nyansar i kjensler nøyaktig gjennom bilde, noko som kan vere både ein fordel og ei ulempe. Fordelen er at bøkene får eit større tolkingsrom og som følgje av det fleire moglege responsar frå lesaren, medan ulempa kan vere at lesaren får mindre rettleiing i fortolkinga. Vidare skriv ho at «explicit verbal ekphrasis in picturebooks is a pedagogical device that helps young children to verbalise the emotion, in order to recognize it later...» (Nikolajeva, 2014b, s. 127) og kan ha innverknad på utvikling av språk og vokabular. Mangelen på direkte verbale ekfrasar i *Bak Mumme bor Moni*, som «sint», «redd» osv, fører til at lesaren må tolke dei visuelle ekfrasane og det metaforiske språket som uttrykk for kjenslene til Mumme. Til dømes må lesaren tolke Moni og fjellet som gret som uttrykk for Mumme sitt dårlege samvit. Lesaren må aktivere tidlegare erfaringar med dårleg samvit for å kjenne att kjensla. På den måten må lesaren på eit generelt plan reflektere rundt seg sjølv, sine kjensler og tankar, reaksjonar og handlingar. Lesaren kan kjenne empati med Mumme fordi han/ho gjerne har hatt ei liknande kjensle eller erfaring som vert projisert over på Mumme. Tidlegare erfaringar aktiverer lesaren gjennom ein efferent lese måte som tillèt han/ho å gjere refleksjonar og abstraksjonar basert på nettopp egne erfaringar, tankar og kjensler. Rosenblatt understreker at ingenting, verken enkeltord eller tekstar, kan forståast i isolasjon eller i eit vakuum. Lesaren må relatere det han/ho les til sine egne erfaringar slik at dei vert ein del av hans/hennar metaforiske verktøykasse, eller «working equipment» (Rosenblatt, 1995, s. 106). *Bak Mumme bor Moni* legg til rette for etiske refleksjonar hos barnelesaren. Moni si voldsomme framferd kan setje i gong tankar om korleis det er greit å oppføre seg når ein er sint, korleis ein kan takle det og korleis vere sint på ein måte som ikkje skadar ein sjølv og andre. På denne måte legg boka til rette for ein balanse mellom identifikasjon, empati og avstand. *Bak Mumme bor Moni* byr på ulike utfordringar for lesaren sin *theory of mind*, det vil seie evna til å attribuere eigen og andre si åtferd ut frå tankar, kjensler og oppfatningar (Zunshine, 2006, s. 6). Det handlar om ei form for tankelesing og det å forstå at andre kan oppfatte verda og situasjonar annleis enn ein sjølv. Avstanden og nærleiken mellom Mumme og Moni framstår som utfordrande for lesaren sin ToM, og kanskje særleg for unge lesarar. Dei to er heilt

ulike, men samstundes er dei den same. Det kan krevje mykje tankeverksemd for å få ei fullverdig forståing av det ambivalente forholdet mellom Mumme og Moni. Mumme er Moni og Moni er Mumme. På denne måten legg boka til rette for å utvide unge lesarar si forståing av ulike sinnstilstandar. Andre menneske kan ha andre sinnsstemningar enn ein sjølv i ein gitt situasjon. I tillegg kan ein oppleve fleire sinnsstemningar samstundes og prøve ut ulike tankeeksperiment og kjensler. Boka kan setje i gong refleksjonsprosessar rundt korleis det kan opplevast og ikkje kjenne seg sjølv att og ikkje ha kontroll over seg sjølv og sin eigen situasjon. Sidan boka ikkje seier noko om årsakane til sinnet til Mumme, kan lesaren filosofere rundt kva som triggjar han og kvifor akkurat Mumme har det sånn. Å reflektere rundt Mumme sitt liv, kan stimulere til refleksjon rundt seg sjølv og eige liv: kva finst i meg? *Bak Mumme bor Moni* bryt med tradisjonen om å tolke fiktive karakterar og deira handlingar i tekstar som anten gode eller vonde då både godheita og vondskapen kjem frå Mumme sjølv og det handlar om å finne ein balanse i personlegdomen sin. Han kan vere snill og god trass i at han stundom gjer fæle ting. Lesaren gjer undervegs i lesinga av *Bak Mumme bor Moni* tolkingar om Mumme og Moni sine sinnsstemningar basert på den observerbare åtferda som vert framstilt i ikonoteksten. «The only way to penetrate the minds of the characters is to employ our previous knowledge, real-life as well as reading experience» (Nikolajeva, 2014b, s. 132). Korleis ein tolkar både Mumme og Moni er avhengig av tidlegare erfaringar lesaren har og tek med seg inn i lesesituasjonen. Den emosjonelle bagasjen formar kva kvar enkelt får ut av boka og vekker ulike spørsmål og refleksjonar hos den enkelte. Spørsmål, refleksjonar og abstrahering som dukkar opp hos lesaren er resultat av at boka stimulerer lesaren på eit kognitivt nivå ved at lesaren tidvis ligg nærare den efferente lesemåten med blikket vendt utover mot sitt eige liv. Det er heilt naturleg for menneske å kople det ein les til den verkelege verda og eigne liv. Som følgje av dette, kan ein og same tekst resultere i vidt ulike tolkingar.

Det sentrale for at boka skal kunne bidra til utvikling av lesaren sine tankar og kjensler, er å halde på avstanden mellom seg sjølv og Mumme/Moni. Både Rosenblatt (1995), Zunshine (2006) og Nikolajeva (2014a) er opptekne av denne avstanden som føresetnad for at lesaren skal kunne *involvere seg empatisk* og ikkje bli absorbert i den fiktive karakteren gjennom *fullstendig identifikasjon*. Ein tenkt lesar med utfordringar knytt til aggresjon og temperament kan i mangel på emosjonell avstand til karakterar overføre Moni sine eigenskapar til seg sjølv. «Er det slik eg er? Så grusom og forferdeleg eg er» er nedbrytande og destruktive tankar som vil ha direkte negativ innverknad på lesaren si sjølvkjensle. *Bak Mumme bor Moni* har stort potensiale for å vere med å

utvikle lesaren si sjølvinnsett og betre forstå både seg sjølv og andre, men for unge lesarar, og kanskje særleg dei som har utfordringar knytt til temperamentet sitt, kan lesaren trenge ein vaksen samtalepartner som kan støtte barnet i å utforske sinnet, bli kjend med sinneuttrykket sitt og rettleie i høve å kanalisere kjensler på ein hensiktsmessig måte.

Den vesle, redde Mumme i starten av boka inviterer lesaren til å involvere seg empatisk med han, og lesaren kan mest finne seg sjølv i å heie på Mumme og håpe at han klarar å snu den vonde sirkelen. *Bak Mumme bor Moni* inviterer lesaren til å dele sinnekjensla (samt redselen og skuldkjensla) og kan gje lesaren vikarierende erfaringar og slik eit utvida kjensleregister. Mumme fungerer som vikaren til lesaren der lesaren kan vere skremmande sint utan at det vert farleg for han/ho sjølv og dei rundt. Det er ifølgje Zunshine (2006) gjennom denne utprøvinga av kjensler vi utviklar *theory of mind*, som er heilt naudsynt for å fungere sosialt. Å setje seg inn i fiktive karakterar sin situasjon vil samstundes føre til etiske ettertankar då ein må vurdere og reflektere over handlingane deira ved å utforske dei mentale tilstandane deira (Nikolajeva 2012, s. 289). Lesaren må ta stilling til kva han/ho tenkjer om Mumme/Moni sine handlingar. Trass i ein barnleg protagonist, treng ikkje den implisitte lesaren vere eit barn. Boka kan kommunisere med ulike lesargrupper på ein meningsfull måte. For vaksne kan boka bidra til å ta barn sine kjensler meir på alvor. I tillegg vert boka, som tidlegare nemnd, nytta i terapisisituasjonar med vaksne, så vel som barn. Boka kan òg fungere som ei legitimering av barn som eigar av sine egne kjensler og tankar og at desse kan vere like komplekse som vaksne sine. Vaksne kan ha lett for å feie vanskelege barnekjensler under teppet og heller vise og fortelje barnet korleis det skal eller bør oppføre seg og reagere. Samstundes som at barn skal finne seg sjølve og sin veg, treng dei rettleiing. Barn treng rettleiing med tanke på å finne den mest hensiktsmessige måten å takle og få ut aggresjon på for kvar enkelt. Gjennom rettleiing må barnet si sjølvkjensle og identitet bli ivareteke samstundes som barnet finn *sitt* sinneuttrykk. Kvart einskild barn er ulikt og taklar sinne på sin eigen måte og gjennom å bruke tid på finne ut kva som fungerer for ein sjølv vil ein utvikle seg. Sinne er ei vanskeleg kjensle og vanskeleg å handtere, men barn må få uttrykke frustrasjonen sin for å unngå å stenge det inne slik at det får byggje seg opp og blir eit større problem.

Boka kan bidra til å utvikle lesarane sin sosiale kompetanse når det gjeld evna til å kjenne empati med andre, medvit om negative og positive reaksjonsmønster samt sjølvkontroll. Bildebokformatet har stort potensiale for å treffe barnelesaren, ettersom barnet gjerne ikkje meistrar skriftspråket og

må ha støtte frå ein vaksen lesar. Barnet sitt fokus er då primært på illustrasjonane og dei frigjer då meir energi enn vaksne lesarar, som må ha fokus fleire stader samstundes, til å studere bilda og føreta fortolkningar. På bakgrunn av dette kan ein hevde at bilda *kan* spele ein større rolle i barn sin sosialiseringssprosess i møte med bildebøker. I tillegg kan illustrasjonane framstå som meir skremmande og skumle for barn og ein støttande vaksenperson vert då viktig og sentralt for at boka sitt potensiale vert realisert, og tolka på intendert måte, i møte med barnelesaren. Bilde og illustrasjonar av karakterar si åtferd ligg nærare verkelege personar sine handlingar og uttrykk då ein i det verkelege livet har med ekte personar og visuelle kjensleuttrykk å gjere. På denne måten kan bilde og illustrasjonar difor kommunisere meir direkte med lesaren enn verbale framstillingar. Nyhus si kontrastfulle framstilling av svære, skumle Moni og vesle redde Mumme kan bidra til å skape auka forståing for sinnekjensla hos barnelesaren. Barn kan kjenne seg igjen i den svarte, bråkete og vanskelege kjensla og betre forstå seg sjølv og kanskje utvikle nokre reiskapar til å handtere det. I tillegg kan Mumme bidra til å styrke sjølvkjensla til barn ved å stå i mot Moni og på den måten gi dei trua på at også dei kan kontrollere seg sjølv og sine kjensler. *Bak Mumme bor Moni* kan òg skape medvit hos barn om kor destruktivt sinne kan vere og på den måte utvide forståinga av seg sjølv og auka forståing av følgjer av eigne handlingar. Boka kan ha eit praktisk formål gjennom samtale om Mumme si gradvise utvikling mot styrke, vilje og mot til å kjempe mot og temje Moni. Tanken bak boka er nok at ho skal både kunne glede, underhalde, skremme – vekkje kjensler i lesaren, men òg ha nytteverdi. Forfattar Gro Dahle er personleg oppteken av og engasjert i barn sitt temperament og aggresjon. Ho har reist rundt i barnehagar og skular i ei årrekkje for å gjere barn og unge medvitne på sitt eige sinne. Kjerna i arbeidet hennar er at aggresjon er viktig i høve andre menneske, så lenge ein har kontroll på sinnet. Ho forsøker å få borna til å konkretisere sinnet sitt, ved å setje ord på det, skildre kva farge sinnet har og korleis det kjennest ut i kroppen. Sinne som tematikk går att i mange av bøkene til Dahle, t.d. *Sinna Mann* og *Snill*. *Den grådige ungen* er ei anna bildebok av ekteparet Dahle/Nyhus som òg skildrar sinnet til barn på ein vill og poetisk måte.

4.6 Empatisk involvering med Mumme

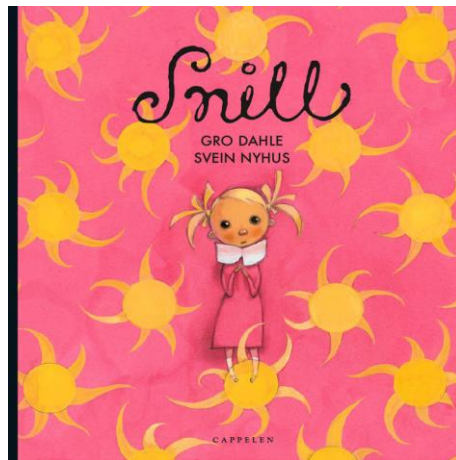
Bak Mumme bor Moni inviterer lesaren først og fremst til å involvere seg empatisk med Mumme. Mumme er hovudkarakteren, sjølv om Moni òg er ein del av Mumme. Som eg har vore inne på tidlegare, etablerer Mumme sine direkte blikk på lesaren ei forbinding og kontakt mellom Mumme og lesaren. Forteljinga er fortalt gjennom Mumme og det er hans tankar og oppfatningar lesaren får

innblikk i. Gjennom språk og illustrasjonar vert Moni presentert som svært skremmande og farleg. Lesaren, som allereie har ein kontakt med vesle Mumme, vil leve seg inn i hans situasjon og erfare frykta hans saman med han. Spørsmåla Mumme stiller seg sjølv kan òg stillast til lesaren for å involvere lesaren i sine tankar. «Hvorfor kommer Moni? Hvorfor kan ikke Moni la Mumme være i fred?» (2000, s. 7). Saman med nærbylde av Mumme sitt ansikt med hjulspor etter lastebilen over, krev spørsmåla noko av lesaren. Lesaren kjem ikkje utanom Mumme sitt direkte blikk og fortvilte spørsmål. Mumme syns det er ekkelt å ikkje vite når Moni kjem. Frykta vert uttrykt ved at han ser seg over skuldra, leiter bak døra og under senga etter monsteret. I augneblinken Mumme får kontroll over udyret vert lesaren drege inn i forteljinga – for no må lesaren følgje med: «Se på Mumme! Se på Mumme nå!» (2000, s. 27) Imperativforma gjer henvendinga til lesaren insisterande og lesaren sin ToM vert aktivert når han/ho vert oppfordra til å henge med. Hesten et av hendene til Mumme, som symboliserer at han har klart å temje villdyret i seg. Lesaren vert ikkje oppmoda om å involvere seg empatisk med Moni-versjonen av Mumme. Denne figuren tolkar framstår kun som ei personifisering av sinnet til Mumme. Lesaren skal ikkje nødvendigvis forstå Mumme sitt sinne, men heller bli oppmoda om å bli kjend med sine eigne mørke krokar. Mangelen på involveringsmoglegheit med Moni er òg med på å understreke at det er ikkje Moni/sinnet som styrer. Det er Mumme – individet med eit mangfald av tankar, kjensler og oppfatningar – som er sjef i Mumme sitt liv. Reduseringa av Moni til ein apekatt tilfører eit humoristisk element som igjen illustrerer tankens kraft og understreker Mumme si makt og byrjande kontroll over seg sjølv, sine handlingar og reaksjonsmønster.

5. *Snill* – kampen ut av snillheita

Snill, som kom i 2002, handlar om snille, stille Lussi sin frigjeringskamp frå snillhets- og perfeksjonstyranniet og korleis sinnet kan ha ein forløyssande effekt, vere sunt og nokre gonger heilt naudsynt. Boka, som vann Brageprisen i 2002, har blitt hylla som «viktig» og «tankevekkende» av *NRK Kultur* (2002) og *Dag og Tid* (2002) hevdar boka er «eit godt hjelpemiddel, vi som vil dette øydeleggjande jenteidealet til livs» medan *Dagbladet* (2002) slår fast at *Snill* er «en helstøpt og god bok fra kunstnerparet Gro Dahle og Svein Nyhus». Ein av grunnane til den gode mottakinga kan vere den *doble adressa*. Dobbel adresse vil seie at boka rettar seg mot både barn og vaksne gjennom ein forteljarstruktur som typisk avansert, fleirstemmig og der forteljingane er bygd opp lag på lag (Munch, 2010). Dahle sin kunst «å gi språkløse følelser poetiske knyttnever» (*Barnebokkritikk*, 2003) og Nyhus sin kraftfulle, talande strek har vore trekt fram gjentatte gonger. Ikonoteksten er ein

estetisk heilskap som inviterer til identifikasjon, fortolking og samtalar om vanskelege og viktige tema. *Snill* er ein del av mitt materiale då ho behandlar det forløyysande og naudsynte sinnet.



Figur 6: Framsida til *Snill*.

5.1 Snille, stille Lussi

Snill handlar om Lussi som er så snill og stille og berre gjer det ho skal. Ho er så snill og stille at ho ein dag forsvinn inn i veggen. Ingen kan sjå eller høyre ho. Etter kvart vert det stelt i stand leiteaksjon for å finne ho. Lussi må lære seg å rope, kjefte og vere sint for å bli høyrte. Ho bryt seg gjennom veggen og banar veg for andre snille jenter som òg har blitt fanga i veggen.

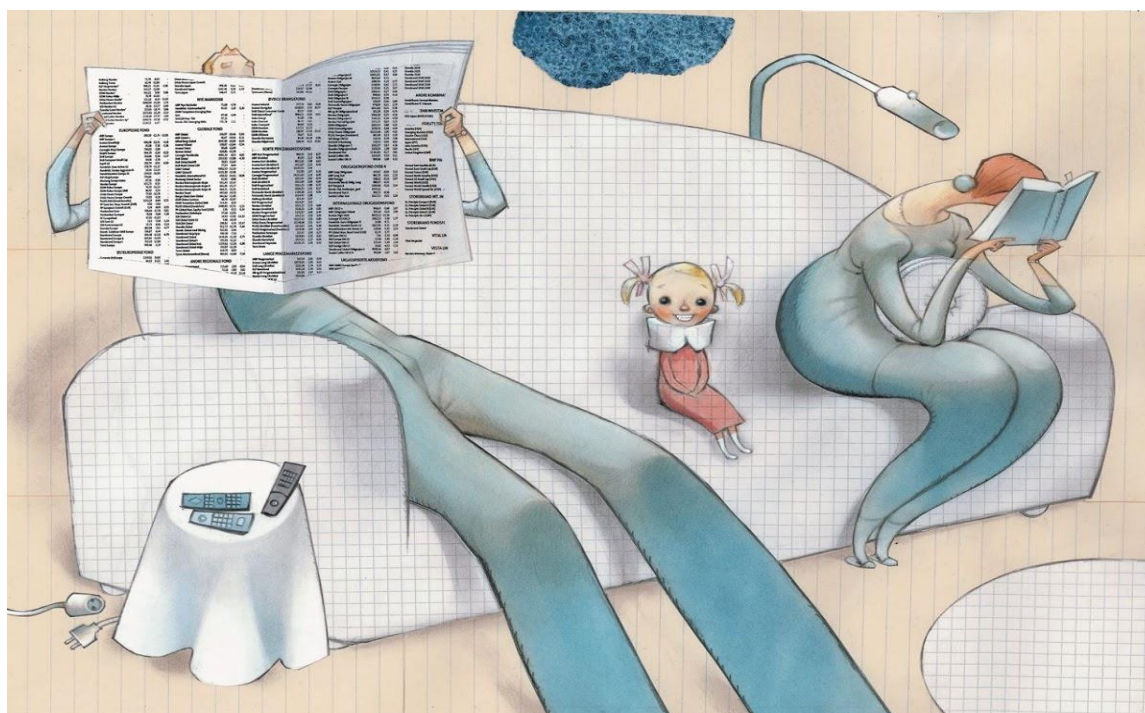
Motivet med det usynlege barnet er kjend innan barnelitteraturen (t.d. Tove Jansson si *Det osynliga barnet* og Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*). Gro Dahle skriv i eit poetisk språk der rytme, klang, bokstavrim, kontrastar og oppattaking er sentrale verkemiddel.

Er ikke Lussi pen og fin?
Oj oj oj for en flink liten pike!
Gullet til moren sin.
Solstrålen til faren sin.
Fineste jenta på jord!
Den lille perlen! Den lille stjernen!
Har du sett slik en jente!
Har du hørt slik en jente!
Ikke en lyd!
Bare snill og flink og ti og tjue

tusen millioner stille.

(Dahle & Nyhus, 2002, s. 5)

Utdraget viser rytmen Dahle skapar i språket, og han kjem tydeleg fram ved høgtlesing. Heile teksten framstår som eit langt dikt. Dahle skapar eit levande bildespråk som byggjer opp under tematikken. Gull, solstråle, perle og stjerne vert brukt som ei understreking av kor flott og perfekt Lussi er – verdifull og sjeldan. Setningsoppbyggjinga er repeterande og det kan bidra til ein noko sarkastisk tone når ein les teksten. Tekstutdraget viser kontrastar i form av: «Har du hørt slik en jente! Ikke en lyd!» (2002, s. 5). Det verkar motseiande då ein kan ikkje høyre nokon som ikkje lagar ein lyd. Motseiinga skapar eit tolkingsrom for lesaren. Mengdeuttrykk som «ti og tju tusen millioner stille» (2002, s. 5) viser til ein barnleg måte å vise til store mengder eller i svært stor grad. Slik kommuniserer Dahle med barnelesarane på deira nivå – barn skjønar at Lussi må vere frykteleg, frykteleg musestille.



Figur 7: Kontrapunkt og tolkingsrom på oppslaget med Lussi og foreldra i sofaen.

5.2 Ekspanderande og kontrapunktisk ikonotekst

Ikonoteksten framstår som *kontrapunktisk* på oppslaget ovanfor (figur 7), då tekst og bilde motseier kvarandre. Medan teksten skildrar kor flott og verdsett Lussi er hos foreldra sine, viser bildet ovanfor ein familie utan kontakt. Mor gøymmer ansiktet sitt i ei bok og far er gøymd bak ei avis med børsnoteringar. I midten sit Lussi og smiler med dei skinnande, blinkande og glitrande reine tennene sine. Lussi ser noko anstrengt ut då barn sjeldan sit rett opp og ned i ein sofa. Barn er gjerne høgt og lågt eller meir henslengt enn Lussi sin statiske positur. Stikkkontakten som er dregen ut av støpselet til venstre på bildet understreker ein broten emosjonell kontakt. Teksten seier ingenting om situasjonen på bildet og heller ingenting om personane sine kjensler. Rutemønsteret på sofaen dekkjer kroppen hennar, noko som tyder på at ho er i ferd med å bli usynleg. Kva tenkjer og føler Lussi der ho sit? Den visuelle ekfrasen med smilande munn, opne runde auger og heva augebryn signaliserer til lesaren at ho er glad. Likevel oppfattar lesaren at det er noko som ikkje stemmer. Og då kan ein spørje seg kvifor ho smiler så breidt dersom ho ikkje er glad. Kan hende er ho tvert i mot lei seg og redd for kva som kan skje dersom ho ikkje smiler, er stille og perfekt. Her er det rike rom for lesaren til å «prøve på» Lussi, mor og far sine kjensler. Lesaren forstår oppslaget sine delar og komponentar i ljøs av heilskapen, og omvendt. Kjenslene til karakterane vert fortolka med bakgrunn i heilskapsinntrykket av situasjonen. Når lesaren prøver å førestelle seg kva karakterane tenkjer og føler ved å tolke dei visuelle og verbale ekfrasane, nyttar han/ho ein estetisk lese måte, som ToM her gjer krav på. Den kontrapunktiske ikonoteksten i *Snill* verkar utfordrande på lesaren som må anstrenge seg for å forstå Lussi. Teksten seier heller ingenting om mor og far sitt indre liv. Kjenslene deira er tomrom som lesaren kan fylle ut på ulike måtar. Kvar individuelle lesar vil fylle tomromma på sin eigen måte og realisere teksten i lys av denne tolkinga, og ekskluderer med det andre moglege tolkingar (Iser, 1972, s. 299). Iser si forståing av resepsjonsprosessen til lesaren kan knytast til Rosenblatt si forståing av lesing som transaksjon der «the relation between reader and signs on the page proceeds in a to-and-fro spiral, in which each is continually being affected by what the other has contributed» (Rosenblatt, 1995, s. 26). I fortolkingsprosessen i møte med *Snill* rører lesaren seg mellom delar (både verbale og visuelle uttrykk) og heilskapen (ikonoteksten) og utvidar dermed kontinuerleg forståinga si. Gadamer sin hermeneutiske sirkel viser korleis lesaren skapar forståing i bildeboka. På oppslaget ovanfor er det særleg tydeleg då, som eg har vore inne på, enkeltdelane som stikkkontakten, Lussi sitt smil og foreldra si likegyldige og egosentriske åtferd skapar ein heilskap som gjer at verbalteksten oppfattast som ironisk.

Dahle nyttar metaforar og samanlikningar for å skildre kor stille Lussi er: «Stille stille som hvitt kritt og tynt papir. Stille stille som blanke glass i et skap» (2002, s. 1). Kritt, papir og glas er skjøre gjenstandar som lett kan bli øydelagd og den tolkande lesaren kan sjå dette som eit frampeik om at noko kjem til å gå gale. Understreking av det stille kan vise til at det er stille før stormen.



Figur 8: Det første oppslaget i *Snill*.

Bildet ovanfor viser første oppslag i *Snill*. Her vert lesaren invitert inn i forteljinga og oppfordra til å sjå på Lussi: «Se på Lussi! Se på Lussi! Se så stille hun er!» (2002, s. 1). Lesaren vert invitert inn i den fiktive verda og må godta premissane bildeboka set. Ein estetisk lese måte føreset at lesaren har evne til å gå inn i teksten og leve i (tekst)augneblinken (Ulland, 2010, s. 91). Denne evna er tett knytt til utvikling av *theory of mind* og gjennom trening med litteratur og i samspel med andre kan denne evna utviklast. For å kunne leve seg inn i fiktive, litterære karakterar si verd, må ein ha utvikla ei grunnleggjande forståing av at andre menneske kan ha andre tankar, oppfatningar og kjensler enn ein sjølv. Lesaren må òg kunne fortolke og forstå andre si åtferd som eit uttrykk for deira indre tilstandar. Denne forståinga er noko som må øvast opp, og Zunshine omtalar litteraturen som ein glimrande treningsarena for dette. På oppslaget over leikar teksten med ei oppfatning av korleis idealbarnet er (Ommundsen, 2007, s. 209): «Skriver pent, lesar fra boka, nikker og smiler og rekker opp hånden» (2002, s. 1) og på eit seinare oppslag: «Har du sett maken til munn som aldri sier noe som helst før den blir spurt» (2002, s. 5). Kva så om denne munnen aldri vert spurt? Er

«idealbarnet» stille og perfekt? Teksten kan òg verke utfordrande på lesaren som blir gjeven ei moglegheit til å reflektere rundt kva ideal og verdiar samfunnet formidlar til den oppveksande generasjonen. *Snill* har på denne måten ein sosiologisk dimensjon som gjev forteljinga eit samfunnskritisk perspektiv. Denne dimensjonen ligg mellom linjene og er først og fremst tilgjengeleg for meir erfarne og mogne lesarar. Allereie frå første oppslag (over) er skulekonnotasjonen sterk då Lussi sit bøyd og konsentrerer seg med skulearbeidet. Millimeterpapiret, som fungerer som tapet og golv, forsterkar dette og gjev inntrykk av nøyaktigheit og perfeksjon. Klokka som tikkar og den visna blomen kan symbolisere tida som går. Lussi brukar nok mykje tid slik som dette. Det tomme fugleburet kan symbolisere noko innesperra. Ein kan tolke buret og millimeterpapiret som symbol på at Lussi er fanga i begrensingar, forventingar, nøyaktighet og stillhet. Ikonoteksten etablerer seg som ekspanderande på første oppslag og kommuniserer at det ikkje fins èin sannhet då teksten seier «Se som hun smiler!» (2002, s. 1) medan bildet viser at ho slett ikkje smiler. *Snill* nyttar her *kontrapunkt i karakterisering* for å vekkje merksemda til lesaren og skape ein ironisk og tvetydig funksjon. Nikolajeva og Scott (2001, s. 25) skriv at «words and images can present characters in different and contradictory manners, thus creating irony and/or ambiguity». Allereie her på første oppslag aktiverer boka lesaren sin *theory of mind* og krev at ein tek stilling til Lussi sine tankar, kjensler og korleis ho oppfattar denne situasjonen. Lesaren nyttar sin ToM når han/ho gjer fortolkingar om Lussi sine tankar og kjensler basert på det han/ho kan sjå. Ansiktet til Lussi vert vist i profil, auga hennar er lukka og munnen hennar er skjult. Eventuelle visuelle ekfrasar ansiktet kunne vist er difor ikkje tilgjengelege for lesaren. Likevel ser lesaren at Lussi er djupt konsentrert over skrivearbeidet sitt. Kroppshaldninga hennar kan med den krumma ryggen og det hengande hovudet signalisere ei form for misnøye, noko som òg verkar motseiande til teksten som understreker kor stille og snill ho er. Vil ho bruke så mykje tid på skulearbeidet eller vert det forventa av ho? Lesaren forsøker å lese tankane og tolke kjenslene hennar gjennom fortolkingar av åtferda hennar og her vil lesaren gjerne danne seg eit bilde av Lussi som snill, flink, pliktoppfyllande fordi ho ikkje veit kva ho ellers skal vere og gjere. Lesaren vert gjennom imperativforma oppfordra til å sjå på Lussi: «Se på Lussi! Se på Lussi! Se så stille hun er!» (2002, s. 1) Snart oppdagar lesaren at det kanskje ikkje er noko å trakte etter å vere så stille, då ho snart forsvinn. Det er òg ironisk at lesaren vert oppfordra til å sjå på Lussi når det er nettopp dèt ingen andre gjer, då ho vert oversett og usynleggjørt av alle i livet hennar. Den duse rosafargen på oppslaget gjev eit stille, fredeleg uttrykk og står i sterk kontrast til eit travelt og bråkete uttrykk som pregar oppslaga litt seinare i boka. Gjennom heile boka er det fråver av

grønfarge, noko som kan symbolisere eit fråver av liv og vekst (Ommundsen, 2007, s. 210).

5.3 «Steinen» som tolkingsrom for lesaren

Gjennomgåande for illustrasjonane i *Snill* er ein gråblå, prikkete, svampaktig «stein». Steinen endrar plassering og form og utover boka vert Lussi omringa av dette grå, uvisse. Steinen er med heilt frå dei første oppslaga og kan tolkast som ein trussel for idyllen og perfektjonen til Lussi.



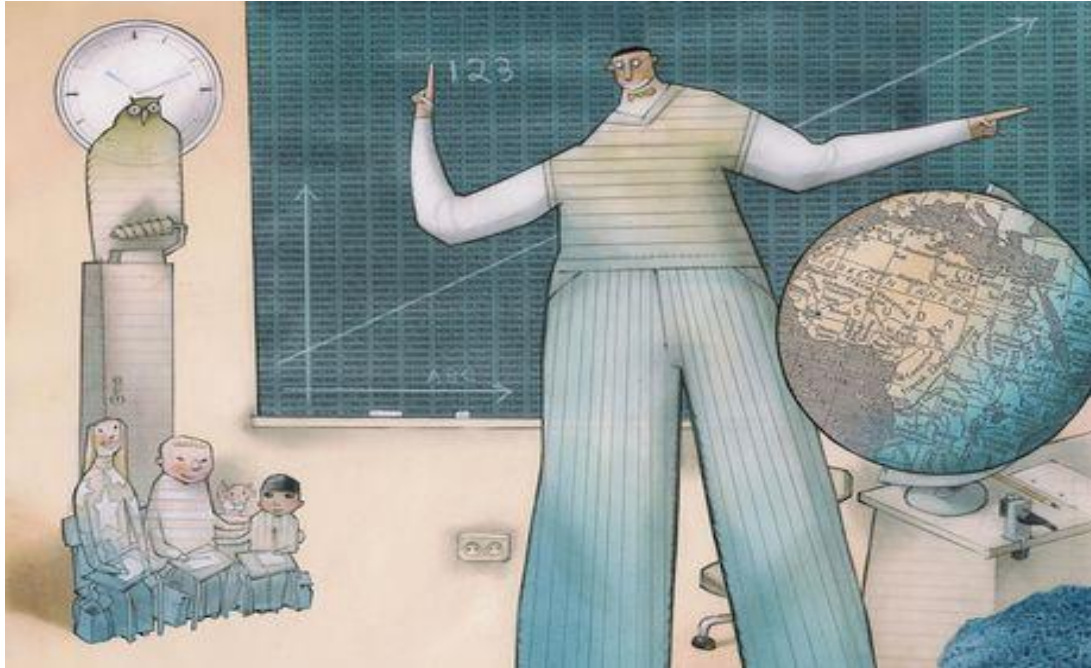
Figur 9: «Steinen» gjev tolkingsmoglegheiter.

Steinen er eit usikkert moment som gjev lesaren tolkingsmoglegheiter. På bildet over er steinen plassert i framgrunnen slik at lesaren ikkje kan unngå å leggje merke til han. Han kastar skugge over bordet og får slik ein truande funksjon. Illustratør Svein Nyhus skriv på bloggen sin at hensikta med steinen er å invitere lesaren til å gjere eigne tolkingar: «Jeg ville [...] framstille noe som var konkret og ubestemmelig på samme tid, både klart og uklart, synlig og usynlig. Slik skulle flekkene vekke nysgjerrigheten og stimulere til meddiktning; de skulle være en gave til leserens egen fantasi» (Nyhus, 2011). Teksten og illustrasjonen over står i eit kontrapunktisk forhold til kvarandre. Teksten fortel om den flotte boka til Lussi og kor veloppdragen og flink ho er. Likevel ser ikkje Lussi glad ut. Munnen er liten, augo er lukka og augebryna heva. Lesaren anvender sin ToM, gjennom tolking av visuelle og verbale emosjonsekfrasar, for å prøve å få eit innblikk i tankane og kjenslene hennar. Lesaren sin ToM let han/ho tolke den visuelle ekfrasen som tristheit. Lussi ser

nedslått ut, medan verbalteksten fortel om kor flott og flink Lussi er. Motsetnaden mellom den rosande og positive teksten og det nedslåtte ansiktsuttrykket gjev oppslaget eit tvetydig uttrykk.

Steinen kan skape assosiasjonar til mørke uvèrsskyer og bulder og brak som dei bring med seg. Han kan symbolisere ei grå, tung kjensle, vonde kjensler, klump i magen eller uro. Dette er moglege fortolkningar som vert gjort på bakgrunn av det lesaren har med seg inn i boka. Steinen, som for øvrig ikkje vert nemnd i teksten, men kun er til stades i illustrasjonane, viser korleis lesaren vekslar mellom estetisk og efferent lese måte. Lesinga framstår som efferent då lesaren må føreta ei selektiv fortolkning av steinen, som vil ha betydning for den vidare lesinga og fortolkninga. Samstundes vekker han tankar og kjensler i lesaren som stimulerer den estetiske lese måten. Lesaren er *i* teksten og steinen stimulerer til innleving og oppleving for lesaren. For å forstå kjenslene og engasjementet steinen vekker, løftar lesaren blikket ut av teksten og den fiktive verda og mot den verkelege.

Tolkar ein steinen som eit uttrykk for ei vond, tung kjensle kan ein kople dette til Lussi. Kan hende er det difor ho ikkje smiler, men ser litt trist ut. Kva er det ho bær på? Fortolkninga og lesaren sin reaksjon på både teksten og eiga fortolkning vert verande i lesaren etter endt lesing. Lesaren kan ikkje unngå å ta stilling til kva det grå (steinen) er og kvifor det er der. Steinen krev at lesaren må abstrahere, bruke livserfaring og bakgrunnskunnskapar, samt aktivere fantasien for å skape mening av han. Steinen er eit enkeltelement i illustrasjonane som lesaren må tolke i ljøs av ikonoteksten sin heilskap. Lesaren kan aktivere eigne erfaringar med «klump i magen» og ei illevarslande kjensle. Å la seg sjølv kjenne på og tenkje på dette gir lesaren eit utgangspunkt for å klare å setje seg inn i Lussi sin situasjon og involvere seg empatisk med ho. Korleis har ho det *eigentleg*? Og etterkvart som lesaren blar vidare og situasjonen til Lussi snører seg til: korleis kjennes det å bli oversett? Her vert det tydeleg at meiningsskapinga, forståinga og refleksjonane til lesaren heile vegen vert utvikla, som ein hermeneutisk sirkel eller spiral. Kjenslene til Lussi er, som tidlegare nemnd, i stor grad tomrom som lesaren må fylle ut. Lesaren sin ToM let han/ho føreta fortolkningar om Lussi og kjenslene hennar og drive «tankelesing» på bakgrunn av det han/ho les i teksten og kan sjå på illustrasjonane. For at tankelesinga skal vere effektiv og «korrekt» må lesaren ha ein avstand til karakterane. Han/ho må involvere seg empatisk, det vil seie at han/ho evnar å setje seg inn i den aktuelle karakteren sin situasjon, oppfatningar, tankar, kjensler og meiningar, men samstundes er han/ho klar over at dette er karakteren sitt sinn og sine tilstandar og ikkje hans/hennar eige. Den emosjonelle avstanden er sentral for at lesaren skal kunne ha eit reflektert forhold til tekstlesinga.



Figur 10: Verdiperspektivering i framstillinga av læraren og Lussi i klasserommet.

Lussi er så lita på oppslaget i klasserommet (figur 10) at det ved første augnekast er lett å oversjå ho. Ho er usynleg og kjenner seg einsam og aleine trass i at ho har mange folk rundt seg. Fargane til Lussi har teke til å falme og ho er nesten gjennomsiktig. Det kjennes frustrerende og vanskeleg å sitje bakerst i klasserommet å bli oversett av alle. Lesaren tolkar Lussi som frustrert då ho sit med handa i vèret, usynleg, utan å klare å seie noko medan dei andre smiler og er opptekne med sitt:

Ingen kunne se henne lenger.
Og ingen kunne høre henne lenger.
Og ingen visste engang at hun var der.
For hun klarte ikke å si noe som helst.
Hun bare satt der med hånden i været.
Og ingen så at hun satt der.
For så flink og stille var Lussi.

(2002, s. 7)

Lesaren må gå aktivt inn for å prøve ut kjenslene til Lussi. Han/ho må forsøke å setje seg i Lussi sin situasjon og reflektere rundt korleis det hadde vore å bli oversett og aldri bli spurt om noko. Samstundes må han/ho halde på avstanden mellom seg sjølv og Lussi og ikkje blande kjensler og

sinnsstemningar. Denne forma for empatisk involvering er kognitivt krevjande, særleg for barn og unge som framleis utviklar si forståing av at andre kan ha andre tankar, kjensler og oppfatningar enn ein sjølv. Den noko sarkastiske tonen i boka, saman med den kontrapunktiske ikonoteksten gjer at *Snill* utfordrar lesaren sin ToM då han/ho må tolke både dei visuelle og verbale emosjonsekfrasane kvar for seg, saman og i motsetnad til kvarandre. Lesaren forstår og fortolkar med andre ord boka gjennom ei kontinuerleg rørsle mellom del og heilskap. Motsetnadane mellom dei verbale skildringane av Lussi si snillheit og flinkheit og illustrasjonane som ikkje heilt korresponderer, skapar ei spenning og eit tvetydig plan, som er mest tilgjengeleg for den meir erfarne lesaren. Det framstår som særleg utfordrande på oppslaga der teksten seier èin ting, medan illustrasjonane kan tolkast i ein annan retning (sjå t.d. figur 7 og 8). Steinen bidreg til å halde på nysgjerrigheita til lesaren. Han stimulerer fantasien heile vegen og lesaren får ikkje eit tydeleg svar på kva han tyder. Ikkje forsvinn han heller. På siste oppslaget ser vi vaktmesteren som feier, mellom anna den grålige steinen. Steinen har knust og ein liten bit av han har havna i nedre høgre hjørne der ein liten gut studerer han interessert. Det ender godt for Lussi sin del, men samstundes vert ikkje historia avslutta. «Hva som skjer vidare, og hva den vesle gutten har i lomma, blir ikke nevnt i teksten. Det må leseren bestemme sjøl. Slik blir slutten både avklart og åpen. Livet og verden går vidare» (Nyhus, 2011). Slik er lesaren aktiv medskapar i sin eigen leseprosess.

5.4 Frå stillhet og passivitet til rop og kamp

Fokuset på snille, stille, pene Lussi har, til liks med steinen, noko illevarslande over seg. Lesaren skjønner at den perfekte bobla før eller sidan vil sprekkje, det er berre eit spørsmål om tid. Boka byggjer seg opp ved å repetere kor stille og snill ho er og at ho var «Så stille at plutselig en dag forsvant hun bare» (2002, s. 5).

Ingen kunne se henne lenger.
Og ingen kunne høre henne lenger.
Og ingen visste engang at hun var der.
(2002, s. 7)

Lussi vert oversett av alle og seier ikkje eit ord. Klokka er eit tilbakevendande symbol i oppslaga og viser at forsvinninga ikkje skjer over natta. Klokka kan òg tolkast som kritikk mot tidsklemma som pregar dagens samfunn. Lussi si forsvinning er ein prosess som har teke lang tid. Ho har vore

oversett og usynleg lenge. Teksten viser tida som har gått ved hjelp av orda «til slutt»:

Til slutt gled hun inn i veggen og ble borte.

Ikke bare litt borte.

Ikke bare borte noen minutter.

Ikke bare ute på jentedoen.

Men helt borte,

helt bortebortebortevekk borte.

(2002, s. 9)

Lussi sit no fast i veggen. Sit fast i smilet og stillheita, for framleis kjem det ikkje ein lyd.

Vendepunktet nærmar seg når Lussi prøver å rope. Ho klarar det ikkje enno, ikkje før ho innser at ho verkeleg *vil* ut. Her er det likhetstrekk med Mumme i *Bak Mumme bor Moni* som òg må *ville* bli kvitt Moni før han klarar å få kontroll over sinnet sitt. Lesaren skjønner at snart skjer det noko, for Dahle sine samanlikningar og metaforar har gått frå det skjøre og øydeleggjare til harde, røffe gjenstandar som signaliserer at Lussi kjempar. Ho har ikkje gitt opp heilt enno.

Så stille så stille

som tenner og kniver og blankt metall.

Stille som pigger og nåler og sylskarpe negler.

Stille som skruer og spiker.

Stille som stikk.

(2002, s. 13)

Endeleg kjenner ho ropet presse seg fram i halsen og munnen og vi ser ein ropande Lussi inni veggen.

Og smilet sprekker i ti tusen biter.

Og Lussi reiser seg opp og roper.

Og Lussi skriker og hylar og gaper.

(2002, s. 15)

5.5 Sinneutbrotet

Lussi har funne urkreftene inni seg og bruker alt ho har av makt, rop og skrik til å presse seg ut av veggen. Teksten er metaforisk og poetisk – gjentakande og rytmisk. Ordvalet skapar levande bilde i hovudet til lesaren. Det er bråkete, brutale og svært aktive substantiv og verb Dahle nyttar for å skildre Lussi sin kamp ut av veggen. Det kraftfulle ordvalet og bilda teksten skapar for lesaren gjer at lesaren kan tolke den verbale og visuelle ekfrasen for sinne, sjølv om det ikkje vert direkte uttalt. Dahle held på det poetiske, metaforiske språket. Setningsoppbygginga er oppattakande og gjev skildringa av Lussi sin kamp eit rytmisk preg. Ho er målretta i kampen ut av veggen, men ho må jobbe hardt for å sprengje seg ut. No er Lussi den aktive og agerande. På dei tidlegare oppslaga var ho passiv og hjelpelaus og skildringane av ho var sett utanfrå med eit snev av forbausing og sarkasme over kor stille, snill og perfekt ho var. No er ho langt frå passiv:

Hun blir til en hammer. Hun slår og hun slår.

Hun blir til en syl og et bor og en hakke.

Hun stanger med hodet. Hun blir til en okse.

Hun slenger med halen. Hun blir til en kølle.

Hun blir til en slegge. Hun spenner og sparker.

Hun blir til en plog. Hun brøyter seg fram (2002, s. 17).

Det niande oppslaget (figur 11) viser det ein kan tenke seg er tapeten med talmønster frå førre oppslag som sprekk, går i oppløysing og vert kaotisk. Lussi er ikkje lenger liten og søt. Nyhus har gjort Lussi enorm og ho dekker mest heile høgre side av oppslaget. «En skicklig bilderboksmakare använder spänningen mellan vänster- och högersida för att förmedla rörelse, tid och kausalitet» Nikolajeva, 2000, s. 210). Nyhus nyttar plassering og perspektivering for å understreke Lussi sitt valdelege utbrot. Ho er teikna litt nedanfrå og opp slik at ho ser større ut og saman med dei fem lange armane har ho gått frå å vere snill, søt og uskuldig til å bli nokså skremmande og grotesk. Her er tydelege likhetstrekk med *Bak Mumme bor Moni* der ein finn ein nesten identisk illustrasjon av sinte Mumme.



Figur 11: Lussi kjempar seg ut av veggen.

Den visuelle ekfrasen for sinne talar til lesaren. Lussi er raud i fjeset, munnen er open, augene er sperra opp, augebryna heva og hendene knytte og raude. Den opne munnen viser at ho ropar, det raude fjeset viser opphissing og dei oppsperra augene med heva augnebryn gjev ho samstundes eit noko overraska uttrykk. Den visuelle ekfrasen fortel på denne måten at ho er sint og kanskje litt overraska. Det overraska uttrykket kan vise til ei forundring over eigne krefter og at det fins så valdelege kjensler og handlingar i ho. Lesaren attribuerer kjensla «sint» til Lussi med bakgrunn i fortolking av dei visuelle og verbale ekfrasane.

Neste oppslag (figur 12) viser Lussi då ho sprenger seg gjennom veggen. Den sirlege tapeten og konnotasjonar til fangenskap og begrensningar, som eg har nemnd tidlegare i høve fugleburet på første oppslag, klokka som symbol på tidsklemma og tapeten som gjennomgåande signaliserer orden og perfektjon, er fordufta. Tilbake står eit kaos av knust vegg, linjerte ark, tal og bøker som flaksar. Nokon spring derifrå og held seg om hovudet medan ein gøymer seg bak eit skap. «Lussi er tre ganger tre og dobbelt så synlig. Og Lussi roper så taket rister. **Nå er det nok!**» (2002, s. 19) Lussi kjem springande ut av veggen med heva armar, samanknipa auger, open munn og raude kjakar. Endeleg er ho ute av veggen, har vakna frå sin perfekte dvale og er klar til å gjere meir ut av seg. Framtoninga hennar står no i sterk kontrast til korleis ho framsto i byrjinga av boka. Gapet hennar er svartare enn på det førre oppslaget og ansiktsuttrykket meir intenst. Kan hende er ho blitt meir medviten over eigne krefter og ropar endå høgare og kjempar endå hardare av den grunn. Lesaren har uansett for lengst skjønt at Lussi er rasande.



Figur 12: Sinneutbrotet til Lussi.

5.6 Det naudsynte sinnet

Snill presenterer ikkje sinne som eit problem, noko som må temjast, kontrollerast eller handterast på noko vis. Sinne er derimot løysinga. Her skil *Snill* seg frå *Bak Mumme bor Moni* og *Sinna Mann*. Lussi er eit moderne, usynleg barn som må lære seg å bli sint og å hevde seg for å bli høyrte. Sinne er heilt naudsynt for at Lussi skal komme seg ut av veggjen og kanskje finne sin identitet. Slik får *Snill* ein identitetsmessig og eksistensiell dimensjon. Verbalteksten viser at sinnet hennar er heilt naudsynt ved å legitimere det og seie seg eining:

Nå er det nok!

roper Lussi.

Og det er det.

Mer enn nok.

Det skjønner vel alle (2002, s. 19).

At *Snill* i det heile har blitt skapt og anerkjenninga ho har fått og engasjementet ho har vekt, viser at tematikken om det usynlege barnet framleis er aktuell. Det er eit individualistisk fokus i samfunnet, noko som ikkje stemmer heilt med idealet om eit likestilt samfunn. Det er nok mange barn, både jenter og gutar, som kjenner seg usynlege og som ikkje heilt evnar å hevde seg sjølv og som sit fast

i rigide rollar prega av forventningar. Vel ute av veggen, vert Lussi hylla av heilt andre grunnar enn til å byrje med. Lussi er no rake motsetnaden av den Lussi vi møter i byrjinga av boka. No har på ein måte «idealbarnet» gått frå å vere snill, stille og pliktoppfyllande til å bli skitten, høglytt og voldsomt.

Se på Lussi!

Det er noe til flekkete jente.

Det er jente med sagflis i håret.

Det er jente som kan velte stoler!

Det er jente som kan rope og skrike!

Hun vekker bjørner opp av dvale.

Skremmer faren inn i skapet.

Du kan høre henne helt til Finland.

Jammen kan du det (2002, s. 21).

Lussi har blitt eit heilt anna barn med skrik og skråll og vilterheit som høyrer borna til. Boka kan på denne måten stille spørsmål ved kva som er barnets natur og barndommen sin verdi. Ho kan lesast som ei oppfordring om å la barn vere barn og å ikkje oppfostre barn i rigide roller og normer det er vanskeleg å bryte ut av. Det er ein tendens i nyare barnelitteratur å skildre sterke, tøffe og kompetente jenter, som *Pippi Langstrømpe* av Astrid Lindgren og *Tonje Glimmerdal* av Maria Parr. *Snill* skildrar Lussi sin frigjeringskamp, frigjering frå arva etter oldemora (som òg forsvann), frå det snille og perfekte og frå vaksensamfunnet si tidsklemme som i stadig større grad påverkar barn. Boka har ein sterk etisk og sosiologisk dimensjon under overflata sitt handlingsplan. Å vere snill og stille er ikkje lenger ideala – det framstår no som utdatert og erstatta med eit individualistisk fokus der det handlar om å vere synleg. Aller tydelegast er dette i sosiale media der det framstår som særleg viktig å hevde seg sjølv, framstille seg sjølv og sitt liv best mogleg og få flest mogleg «likes» for å tilfredsstille bekreftings- og valideringsbehovet. *Snill* har med andre ord eit samfunnskritisk nivå som er verdt å reflektere rundt. «Boka retter en skarp kritikk mot samfunnets travelhet og tidsklemme, skolens usynliggjøring av de stille jentene, og foreldrenes individualistiske fokus» (Ommundsen, 2007, s. 216). Boka har i tillegg ein individualistisk og ambivalent konklusjon då Lussi heller vil heim og ete enn å hjelpe fleire ut av veggen: «De får greie seg sjøl, tenker Lussi» (2002, s. 29). Individualismen som kjem til uttrykk her skurrar sett saman med oppfordringa om å

sjå andre og frigjering av andre stille jenter. Det kan framstå som forvirrende for lesaren at ein indirekte vert oppmoda om å sjå andre, samstundes som at ein først og fremst skal tenkje på seg sjølv. «Tanken om solidaritet og medmenneskers moralske ansvar for andre lanseres ikke som mulig løysning» (Ommundsen, 2007, s. 216). Kvar og ein må skapa si eiga lukke. *Snill* kan bidra til eit auka medvit og forståing av ein sjølv og menneska rundt ein. Er *eg* for snill og for flink for mitt eige beste? I «generasjon perfeksjon» er tematikken meir relevant og aktuell enn nokon sinne. *Snill* kan lesast som ei oppmoding til å sjå dei rundt seg, inkludere og å spørje dei munnane som aldri vert spurd.

5.7 *Snill* som arena for utvikling av empati

Identifikasjon med fiktive karakterar kan, som tidlegare nemnd, vere problematisk. Balansen mellom empatisk involvering og (oppslukande) identifikasjon er utfordrande, både for lesaren og for skaparane av litteratur. Det er ein tendens innan barnelitteraturforskninga å framheve identifikasjon og oppfordre unge lesarar til å identifisere seg med ein av karakterane, oftast protagonisten (Nikolajeva, 2014a, s. 86). Ei bok kan bli oppfatta som god fordi det er lett for lesaren å identifisere seg med ein av karakterane. Dette kan framstå som noko kunstig då det i røynda er ganske vanskeleg å setje seg inn i ein annan person sin situasjon og sinnstilstand. Nikolajeva (2014a, s. 87) spør kvifor det skal vere enkelt å avgjere kva for karakter som er mest lik ein sjølv når ein sjeldan klarar det i det verkelege livet og om vi verkeleg er interessert og nysgjerrige på folk som er like oss sjølve. Dersom empati vert utvikla og tileigna gradvis, og dersom litteraturen skal sjåast som eit treningsområde for den sosiale utviklinga, bør vel fiksjonen tilby utfordringar heller enn komfortabel plankekøyning? *Snill* tilbyr utfordringar for lesaren og rike moglegheiter for empatisk involvering.

Lussi er ein elskeleg karakter som er lett å like. Skaparane av boka har gjort ho søt, snill og engleaktig. Dette grepet gjer at lesaren kan føle med ho, og då gjerne unge lesarar. For erfarne lesarar kan det heile framstå som ironisk og undergrave identifikasjon. Lussi er så perfekt at det kan verke fjernt og framandgjerande. Det engleaktige over Lussi kan motverke identifikasjon for den vaksne lesaren, men tillèt likevel ei empatisk involvering. For unge, uerfarne lesarar kan dette med avstand til karakterane vere utfordrande og dei kan trenge rettleiing av erfarne, vaksne lesarar. Den uerfarne lesaren kan, ifølgje Nikolajeva (2014a, s. 85) bli oppslukt i dei fiktive karakterane og mislukkast i å skilje mellom seg sjølv og fiksjonen. Dei kan t.d. grine hysterisk når noko trist skjer,

dei kan bli forelska i karakterar eller dei kan finne på å rive ut sider i boka der karakteren deira gjer noko dumt, eller det er noko som framkallar sinne. Uerfarne lesarar kan «...believe that their real-world actions can affect fictional characters» (Nikolajeva, 2014a, s. 85).

For verkelegheita sine stille, snille og usynlege jenter kan Lussi vere ein kjærkomen karakter å involvere seg med. Lussi kan lære bort evna til å tore å smelle frå seg litt, vise seg og seie i frå. Ho kan gjere unge jenter meir medvitne om korleis dei er. *Snill* har med andre ord ein identitetsmessig dimensjon. På fjerde oppslag (figur 10) ser vi Lussi på skulen der ho sit bakarst med handa i været og er mykje mindre enn dei andre. Situasjonen er sannsynlegvis gjenkjennbar for stille og rolege barn og lesaren kan kjenne seg att i og leve seg inn i korleis Lussi kjenner seg der ho sit og vert oversett. Heile situasjonen inviterer til involvering. Alle har eit forhold til skulen anten ein er vaksen og ferdig med skule for lengst eller om ein nettopp har sett sine føter der. Oppslaget kan òg tolkast som ein kritisk kommentar til skulen, der det dessverre gjerne er sånn at dei som ropar høgast og har spissast olbogar er dei som vert høyrd medan resten ikkje vert sett i like stor grad. Læraren, som er teikna i froskeperspektiv, framstår enorm og kan tolkast som eit symbol på autoritet og makt. Lussi framstår bakarst i kroken som tilsvarande avmektig som Nyhus framhevar med denne bruken av *verdiperspektivering* og *kontrast* (Ommundsen, 2007, s. 211). Den enorme læraren innbyr ikkje særleg til empatisk involvering. Han framstår som umoralsk og den enorme storleiken gjev han eit umenneskeleg preg. Autoriteten og makta læraren representerer skapar assosiasjonar til ein tidlegare skulekultur der læraren styrte med jernhand. Nikolajeva (2014a, s. 87) seier at å gjere ein protagonist stygg, sjuk, ubehageleg, mismodig, kriminell, umoralsk eller umenneskeleg skapar framandgjering mellom karakteren og lesaren og motverkar identifikasjon, men lesaren kan framleis til ei viss grad involvere seg empatisk. Læraren er riktig nok ingen protagonist og det er mange element som motverkar empatisk involvering i denne karakteren, likevel kan lesaren til ein viss grad involvere seg empatisk med mellom andre han då alle frustrert og forgjeves leitar etter Lussi:

Moren gråt, og faren ble streng.
Læreren ristet på hodet, og rektor kom,
og skolesjefen kom,
og ordføreren kom.
Og alle ropte og skrek

i munnen på hverandre

så ingen verken så eller hørte noen ting (2002, s. 11).

Lesaren skjønner det er kaos og at det må opplevast grusomt for alle partar, også læraren, når Lussi er sporlaust borte. Både tekst og bilde på femte og sjette oppslag viser at alle leitar etter ho. Det kan opplevast betryggande for lesaren. Dei oppdagar at ho er borte og vil svært gjerne ha ho tilbake. Det kan bidra til at den unge lesaren kan få styrke trua og tilliten til vaksne og autoritetar att, etter at denne moglegvis kan ha blitt svekka på dei føregåande oppslaga der ingen ser Lussi.

Oppsummert kan vi seie at *Snill* skildrar det forløyysande sinnet. Raseriet til Lussi kjem til uttrykk når ho må kjempe seg ut av veggen. Ho må *ville* komme ut, samle krefter og kjempe med alt ho har. Sinnet hennar vert framstilt ved hjelp av verb som skildrar kraft og rørsle, som «slår», «stanger», «spenner», «sparker» og «brøyter». Presensforma understreker at det tek tid – det er inga enkel sak for Lussi å bli sint og sterk nok til å frigjere seg frå veggen. I tillegg nyttar Dahle kraftfulle substantiv for å understreke kor hardt Lussi kjempar og kor sint ho er: t.d. «hammer», «hakke», «okse» og «plog». Dahle samanliknar Lussi sitt sinne med desse øydeleggjande og mektige objekta: t.d. «hun blir til en hammer» (2002, s. 17). Med same setningsoppbygging får teksten eit rytmisk preg som understreker ein målretta kamp. Skildringa av kampen hennar ut av veggen står i sterk kontrast til den stille, passive jenta i byrjinga av boka. Slik er òg kontrast eit viktig verkemiddel i sinneframstillinga i *Snill*. Illustratør Nyhus skildrar raseriet til Lussi på ein kaotisk måte. På oppslaget der Lussi går gjennom «transformasjonane» for å kjempe seg ut av veggen, ser vi ein forvrengd og noko grotesk versjon av Lussi. I tillegg til dei visuelle ekfrasane, som raude, knytte nevar, oppsperra auger og eit stort, svart gap som viser at ho ropar, bidreg bakgrunnen på oppslaget til fortolkinga av Lussi si kjensle. Bakgrunnen har med andre ord ein tematisk funksjon. Talrekkjene går på kryss og tvers og er i uorden. Det beine, nøyaktige og pertentlege er fordufta. Tala ser ut til å forsvinne i ein kaotisk malstrøm bak hovudet til Lussi. I augneblinken Lussi kjem brøytande ut av veggen, går illustrasjonen på eit vis i oppløysing. Veggen ser ut til å sprekke, folk spring skrikande bort frå Lussi, bøker, ark, tal og skap fyk ut av ramma for illustrasjonen. Nyhus sprenger grensene og nyttar både storleik, farge og kontrast samt tydeleg *emotion ekphrasis* gjennom ansiktsuttrykket til Lussi for å skape sinneuttrykket. Mjør, Birkeland & Risa (2006, s. 129) skriv at munnen og gapet til Lussi vert forstørra i forhold til resten av ansiktet og brølet slik får stor betydning for frigjeringa.

Den forstørra, feite fonten (**Nå er det nok!**) signaliserer ein viss lese måte og trykk til litteraturformidlaren. Samstundes bidreg dette elementet til at lesaren oppfattar Lussi som skikkeleg

sint og ein ropar mest orda inni seg medan ein les. På denne måten er typografien meiningsberande og bidreg her til framstilling av Lussi sitt sinne.

Snill tematiserer det forløysande sinnet og «kan karakteriserast som eit pedagogisk frigjeringsprosjekt i feministisk ånd, og ho er eit viktig tilskot til den barnelitterære tradisjonen som tematiserer ulike variantar av motivet «det usynlege barnet» (Mjør, Birkeland & Risa, 2006, s. 128).

6. *Sinna Mann* - Pappa som besett

Sinna Mann vart utgjeven i 2003 og var nominert til Kritikerprisen og Årets vakreste bok og vann Kulturdepartementets bildebokpris for same år. Boka er skriven på initiativ frå familierådgjevar Øivind Aschjem og psykologspesialist Solveig Karin Bø Vatnar og er ein del av prosjektet «Vitne til Vold». Målet var ei samtalebok for ulike aldrar om å oppleve og vere vitne til vald i heimen. *Sinna Mann* skil seg frå dei to andre bildebøkene i mitt materiale, då skaparane av boka vender seg bort frå barnet og barnet sitt raseri, men heller rettar merksemda mot den vaksne sitt sinne. *Sinna Mann* handlar om ein far sitt skremmande sinne, voldsomme raseriutbrudd samt redsla og skuldkjenssonen ber på. Boka har sidan ho kom ut i 2003 fått ei ambivalent mottaking. Det er ei omstridt bok og det er ein stadig pågåande diskusjon om ho eignar seg for barn i «vanlege», funksjonelle heimar eller om ho først og fremst har ein terapeutisk funksjon for barn som opplever vald i heimen. Mange anmeldarar har lete seg rive med kjenslemessig i lesinga av *Sinna Mann*:

Det handler om ukontrollert sinne hos voksenpersoner, om vold i hjemmet og et sinne som slår i stykker barns opplevelse av verden. Og det handler om barns lojalitet, den uforbeholdne kjærligheten og lojaliteten barn har til nære voksenpersoner, en lojalitet som ødelegger barna fordi de tar på seg all skyld (Schäffer, 2003).

Engasjementet og reaksjonane på boka har vore enormt. Somme meiner at både tema og forma er for sterk kost for barn og at ho passar best for vaksne. «Leseren kan formelig lukte den lille guttens skrekk, hans utholdelige evige balansegang. Dahle skriver rett fra barnets mage, og har en sjelden evne til å bruke ord som skraper i leserens egen buk» (VG, 2003). Boka er òg mellom anna omtala som «tøff», «direkte», «grusom» og «en følelsesmessig sterk opplevelse» (Schäffer, 2003). Andre

meiner at skjønnlitteratur kan vere ein god kanal for barn og unge å bearbeide og handtere vanskelege tankar og kjensler. Ei melding i *Tidsskrift for Norsk Psykologforening* presenterer dette synspunktet:

Bøker er en god innfallsport til grensesprengende opplevelser, fordi barnet kan styre hva det vil dvele ved, når det trenger mer forklaring og hva det vil hoppe fort over. Derfor kan bøker ha sterke virkemidler uten å bli overveldende. Kloge voksne lytter til barnet og lar det selv få styre valg av bøker og lesefart. Barn har ikke vondt av grøss og sorg i en slik sammenheng (Sogn, 2004).

Det har òg vore trekt fram behovet for å løfte fram temaet familievald og bryte tausheita rundt det – å gjere temaet mindre tabubelagd. Vald i heimen er eit viktig samfunnsproblem som treng auka merksemd. I dette høve kom den prisbelønte animasjonsfilmen *Sinna Mann (Angry Man)*, animert og regissert av Anita Killi i 2009, som ein del av Redd Barna sin kampanje mot vald i heimen. Dahle og Nyhus har med *Sinna Mann* skapt nok ei bildebok med metaforisk språk og eit kjenslevekkjande visuelt uttrykk.

Jeg har aldri tidligere lest en så konsis beskrivelse av så sterke følelser. Symbiosen av tekst og bilde er total – og det skyldes nok et samspill mellom forfatter og illustratør gjennom år, og ikke minst deres felles genuine interesse og respekt for barn som individer med egne følelsesregistre (Schäffer, 2003).

Boka er kontrastfylt, skremmande, full av symbolikk og inviterer lesaren til å involvere seg empatisk ved at lesaren får innblikk i vesle Boj sine tankar, kjensler og opplevingar. *Sinna Mann* kan gjere sterkt inntrykk på lesaren. Dei blanda reaksjonane og sinneuttrykket i boka gjer ho til ein viktig del av mitt materiale og svært relevant for problemstillinga. Boka gjev innblikk i eit skremmande raseri som er altoverskyggande både for den sinte og for dei rundt.

6.1 Ein vanskeleg kvardag

Sinna Mann handlar om vesle Boj som har ei lita, redd mamma og ein kjempediger, sint pappa. Alt er fint når Pappa er Pappa. Men somme gonger kjem Sinna Mann og tek over Pappa. Ingen og ingenting kan stoppe Sinna Mann. Når Sinna Mann kjem, rasar verda til Boj saman. Han gøymer

seg, held for øyra og vil ikkje sjå – han er livredd. Når Sinna Mann har forlete Pappa må mamma og Boj trøyste den øydelagde, gråtande, skuldtunga mannen. Boj må halde på hemmelegheita deira, men han kjenner at orda vil ut og fortelje om Sinna Mann og huset av papir. På oppmoding frå tre, vind og fuglar skriv Boj brev til Kongen og ber om hjelp. Det vert vegen ut av infernoet for Pappa.



Figur 13: Framsida til *Sinna Mann*.

Paratekstane til *Sinna Mann* talar til lesaren og skapar forventningar om kva han/ho kjem til å finne mellom permene. Tittelen på framsida, trykt i enorm font, saman med den vesle guten med eit skremd uttrykk i ansiktet signaliserer noko alvorleg og skremmande. Den vesle guten har ei kvit- og svartstripete skjorte på som skapar assosiasjonar til ei fangedrakt. Lesaren kan tolke han som ein fange, som hjelpelaus og aleine. Blåfargen kan symbolisere stillheit og ro, som vil vere viktig i samtale om eit så alvorleg tema som boka behandlar. Boka er tenkt nettopp som eit utgangspunkt for samtale. Blåfargen har eit alvorspreg over seg for blå er ingen glad og sprudlande farge. Fargen går att på dei einsfarga innsidpermene og kan forsterke eller motverke dei forventningane og fortolkingane som lesaren så langt har gjort seg om boka sitt innhald. I dette tilfelle forsterkar det forventningane om eit alvorleg tema. Når lesaren blar vidare, vert han/ho møtt med tittelen i ein liten, svart font saman med ein hammar. Hammaren kan vere eit symbol på øydeleggjing, noko som knuser og dei enorme skadane han kan gjere. Lesaren byrjar å danne seg eit bilde av «Sinna Mann», om kven han er og korleis han er. På tittelbladet er tittelen blest opp og er akkompagnert av eit bilde av ein liten gut som gøymmer seg bak eit leikefly for eit truande objekt i nedre høgre hjørne.

6.2 Symbolsk ikonotekst med tolkingsrom for lesaren

Det første oppslaget i *Sinna Mann* er full av symbolikk. Symbola, som òg kan fungere som frampeik, er tydelege òg for lesaren som møter boka for fyrste gong. Oppslaget (figur 14) viser Boj, Mamma og Pappa i stova. Boj held ein blyant og papir, Mamma svever over golvet med ei kake i hendene og Pappa står og held ein pose i eine handa. Verbalteksten presenterer ein familieidyll der Pappa er blid og alt er bra. Boj er likevel på vakt, og er vår i endringar i Pappa sitt humør og sinnsstemning: «Er Pappa stille? Er Pappa glad? Er Pappa rolig? Ja. Nå er Pappa rolig. Nå er pappa glad!» (2003, s. 1) Alle tre smiler og ser glade ut.



Figur 14: Det symbolrike førsteoppslaget i *Sinna Mann*.

Familieidyllen er likevel trua, symbolisert ved hammaren, som er plassert ved sida av den skjøre fiskebollen. Glasbollen er skjør og kan lett knuse. Det er tre fiskar i bollen, ein stor og svart og to små oransje. Den store fisken kan vere pappa og dei to små Boj og mamma. Fiskebollen kan tolkast som ein metafor for familien der dei er fanga i sin eigen vesle sfære. Fisketemaet går att i ei nyare bildebok av Dahle og Nyhus - *Akvarium* frå 2014 som handlar om omsorgssvikt. Ei skål balanserer ytterst på bordkanten ved sida av pappa. Det er så lite som skal til før ho tippar over. Skåla kan symbolisere den konstante kampen inne i Pappa. Han balanserer heile tida på ei tynn line og kan når som helst ramle ned på feil side - den sinte sida. «Pappas hender er så store. Pappas hender har røde knoker» (2003, s. 1) Hendene til Pappa er raude og like store som hovuda til Boj og Mamma. Dei symboliserer makt, kraft og noko valdeleg då raudfargen kan skape assosiasjonar til blod. Raud er ein farge som er knytt til aggresjon (Nikolajeva, 2014-2, s. 126). Nyhus nyttar *verdiperspektivering*

då storleik vert brukt for å seie noko om verdi. Storleiken til Pappa er forstyrrende og truande. Han dekkjer halve høgresida av oppslaget og er litt klumpete i forma. Hovudet er for lite i forhold til kroppen, noko som gjer at han ser uproporsjonert ut. I kontrast til Pappa som utstrålar makt og kraft, kjem Mamma svevande bortover i ein flagrande kjole. Det at ho svevar og ikkje er i kontakt med golvet er sentralt i denne samanheng då det understreker kjærheita og avmakta hennar samanlikna med Pappa. Ho er som ein kjær fugl i forhold til det mektige fjellet Pappa framstår som. I tillegg er det noko tenaraktig over ho. Teksten seier at ho er kledd i den finaste kjolen, ho serverer ei flott kake og har eit tørkle hengande over armen, slik som servitørar i restaurantbransjen gjerne har. Ein kan tolke det som om ho vartar opp Pappa for at han skal halde seg blid og nøgd. Vidare framstår bakgrunnen på oppslaget som stoveveggen. Veggene er dekkja med ein tapet med flammemotiv. Dette kan tolkast som eit frampeik om øydeleggjing. Eldelementet sitt øydeleggjande potensiale vert brukt verknadsfullt for å symbolisere Pappa i fyr og flammor, eit brennande sinne, vald og familieidyll som går opp i flammor. Det øydeleggjande og destruktive omsluttar familien og er overalt.

Lesaren vert invitert inn i Boj sine tankar gjennom dei repeterande spørsmåla som sjekkar humøret til pappa og kan dermed involvere seg empatisk med Boj frå første stund. Lesaren kan setje seg inn i Boj sitt tilvere fylt av angst og årvåkenheit. Han er alltid på vakt og følgjer med på Pappa. Dei repeterande spørsmåla på det første oppslaget er eit uttrykk for Boj sin utryggleik. Dahle nyttar barneperspektivet for å få fram utryggleiken til Boj. Små barn spør gjerne om att om dei same tinga for å vere sikker på at omgjevnadane er stabile og trygge. Han må heile tida forsikre seg om kor han har Pappa for å vite korleis han sjølv skal forhalde seg. Når han kan svare «ja» på spørsmåla sine, kan lesaren mest høyre eit letta sukk medan han/ho les. Ordet «Pappa» førekjem 15 gongar i verbalteksten på første oppslag. Med tanke på at forteljinga vert fortald gjennom barnet, Boj, sitt perspektiv er det ingen tvil om kor Boj har fokuset sitt. Pappa er i sentrum heile tida. Lesaren blir kjend med Pappa gjennom barneperspektivet til Boj. «Pappan min, tenker Boj og ser på Pappa. En gang blir jeg kanskje som Pappa, tenker Boj» (2003, s. 1). Verbalteksten kan her opplevast som sjølvmotseiande, og kontrapunktisk, då dei to føregåande setningane fortel om dei store, raude hendene til Pappa som kan opplevast truande. Mange små gutar har på eit eller anna tidspunkt i oppveksten eit ynskje om å bli som faren sin. I dette tilfelle kan dette utsegnet til Boj like gjerne tolkast som ein frykt han har. At han i røynda både ser opp til Pappa og er glad i han, men samstundes er redd for å bli som han. Gjennom Boj sitt ambivalente syn på faren utfordrar teksten

lesaren sin ToM då lesaren må gjere ein innsats for å setje seg inn i og forstå Boj sine tankar og kjensler, for her står mykje mellom linjene. Ikonoteksten hjelper lesaren i fortolkinga t.d. ved å fokusere på dei raude knokane til pappa samt gjennom verdiperspektivering som gjer både Boj og mamma avmektige i forhold til pappa. For det vesle barnet Boj må det vere slitsomt å ha eit slikt ambivalent forhold til ein av dei næraste tilknytingspersonane sine. Lesaren må prøve å førestelle seg korleis det er for Boj å liste seg rundt i sin eigen heim og heile tida vere redd for å gjere noko gale som kan øydeleggje humøret til pappa. Nikolajeva skildrar i «The Penguin Looked Sad» korleis lesaren støttar seg til ytre teikn på kjensler og artistiske konvensjonar i fortolkinga av karakterane sine kjensler og ho skriv mellom anna at «...characters crammed in corners or pushed into the background are perceived as unhappy, lonely and scared» (Nikolajeva, 2014b, s. 126). Denne artistiske konvensjonen, som ho omtalar det som, kan det synast at Nyhus nyttar seg av i *Sinna Mann*. Boj er allereie på første oppslag plassert nede i høgre hjørne på oppslaget i god avstand frå faren, noko som kan forsterke lesaren si fortolking av Boj som redd. Når Sinna Mann jobbar seg fram i Pappa på fjerde oppslag, ser vi Boj nederst i venstre hjørne der han held eit leikefly opp framføre seg. Han kikkar fram bak flyet og ser ut som om han gøymer seg. Han ser redd ut. Nikolajeva (2014b, s. 126) hevdar òg at «emotions are embodied, both in real life and in their visual representation» og denne fysiske avstanden mellom den vesle guten og faren signaliserer òg ein emosjonell avstand. Dei to framstår ikkje som nære, og Boj ser tilbakehalden ut. Han tek sine atterhald. Teksten inviterer lesaren til å lese mellom linjene og tolke ikonoteksten i ljós av egne tankar, kjensler og erfaringar.

6.3 Pappa går opp i flammar

Det byrjar å byggje seg opp og snøre seg til. Pappa vert stille og mamma og Boj vert redde. «Boj får vondt i hendene sine. Og hjertet til Boj begynner å løpe. Det løper om kapp med Boj inne i Boj» (2003, s. 6). Den verbale ekfrasen «han er redd» vert ikkje nytta, lesaren må tolke skildringane av kroppslege reaksjonar som uttrykk for redsle. Lesaren erfarer Boj si kjensle saman med han ved hjelp av evna til å attribuere «redsle» til Boj. Dahle nyttar seg her av metaforisk verbal ekfrase, noko som kan vere vel så effektivt for å få fram ei kjensle. Samstundes ser lesaren Boj sitte på fanget til mamma med armane trøystande rundt han. Verbal og visuell ekfrase for redsel utvidar på denne måten kvarandre. Verbale ekfrasar er ifølgje Nikolajeva (2014b, s. 126) meir presise og konkrete enn visuelle. Boj sitt bankande hjarte og skjelvande bein uttrykker på ein klarare måte redsla han kjenner enn illustrasjonen av Boj og mamma. Det metaforiske språket inviterer til

empatisk involvering. Redsel er ei grunnleggjande kjensle og kroppen reagerer på truande situasjonar på same måte på tvers av kulturar og landegrensar. Lesaren kjenner difor att skildringane av Boj og skjønar at han er redd. Lesaren bruker egne emosjonelle erfaringar for å setje seg i Boj sin situasjon. Språket Dahle nyttar fangar intensiteten i redselen på ein meir nøyaktig måte enn den direkte verbale ekfrasen ville gjort. *Sinna Mann* når klimaks på sjette oppslag når Sinna Mann vinn kampen over Pappa. Ingenting kan stoppe han no.

Sinna Mann har tatt Pappa. Sinna Mann har stengt Pappa inne i seg selv. Rød i ansiktet. Rød i nakken. Munnen vridd. Vrengte øyne. Ligner ikke Pappa. Røyk ut av nesa og munnen. Glør i øynene. Svart Mann. Rød Mann. Sinna Mann kommer med krigen. Og Sinna Mann bryter gjennom stein og mur og Mamma. Og klokka i stua bare slår og slår og slår (2003, s. 12).

Den verbale ekfrasen gir lesaren ei forståing av sinnekjensla ved å skildre korleis Sinna Mann ser ut. Saman med verbalteksten er Sinna Mann i eigen person, uproporsjonert, enorm og skremmande med sterke koplingar til flammor og brann. Ikonoteksten nyttar fargar effektivt saman med ord relatert til eld for å understreke det øydeleggjande og destruktive ved Sinna Mann. Fargane svart og raud vert gjerne assosiert med sterke kjensler, og kanskje fyrst og fremst sinne. Ordbruken, «røyk ut av nesa og munnen» og «glør i øynene», illustrerer det hissige ved elden og elden som øydeleggjande element. Det kan òg vekkje assosiasjonar til dragar og det farlege ved dei. Det er intenst og heilt tydeleg sterke kjensler i sving. Pappa er ikkje til å kjenne att, noko som er eit medvite og gjennomtenkt grep frå skaparane av boka si side for å halde på avstanden mellom Pappa og Sinna Mann, og ikkje minst avstanden mellom lesaren og den skumle Sinna Mann. Forfattar Gro Dahle skriv i «Bilderböcker som lekplats» (2013, s. 102-103) at ho har stått over ektemannen Svein Nyhus og heia fram ein meir valdeleg, farlegare, sintare og meir forvrengd Sinna Mann. Han skal vere skremmande og gjere ein redd.

«För ämnet är farligt. Våld i hemmet är farligt. Det är livsfarligt. Man kan dö av det. Barn skadas för livet, slås ihjäl. Tiotusentals barn registreras årligen som våldsoffer, men det handlar kanske också om stora mörkertal, om dem som inte registreras, men som ändå är rädda och blir skadade utan att någon vet om det [...]. För det är väldigt

vældigt många som opplever allvarligt våld i familjen. Och det handlar om mycket dolt våld. Mycket dolt elände. Lidande. Skräck (Dahle, 2013, s. 103).

Tanken bak teksten er å gje uttrykk for, og skildre barnet sitt perspektiv og oppleving i ein valdeleg heim. Styrken og krafta til Sinna Mann vert særleg tydeleg i setninga «Og Sinna Mann bryter gjennom stein og mur og Mamma» (2003, s. 12). Dette er solide byggverk som tåler «alt». For eit lite barn er mor ei klippe – stødig som eit fjell – ingenting kan øydeleggje ei mor sine krefter. Men her kjem altså også mamma til kort og Sinna Mann bryt gjennom ho òg. Tidsaspektet vert framheva med skildring av klokka i stova som «bare slår og slår og slår» (2003, s. 12). Det kjennest som ein evighet og eit helvete som aldri tek slutt.

Sinna Mann er, som tidlegare nemnd, omstridt. Diskusjonane har pågått sidan boka vart utgjeven og har først og fremst handla om kor vidt boka er for skummel for barn eller om ho eignar seg best for vaksne. Det har vore hevda at boka har størst verdi til bruk i terapi og at barn i vanlege, funksjonelle heimar kanskje ikkje skal presenterast for boka og bør skjermast for ho. På den eine sida kan ein med støtte i kognitiv psykologi hevde at boka *kan* vere for skremmande for unge barn. Menneskehjernen responderer på emosjonell stimuli på to måtar: gjennom den svært raske «low path» der ein tek ein snarveg utanom den rasjonelle delen av hjernen, og den noko treigare, men meir nøyaktige «high path» (Nikolajeva, 2014a, s. 95). Skilnaden er på brøkdelar av sekund, men den første affektive responsen synast å ta snarvegen. «If so, then the image on a picturebook doublespread will be processed a split second quicker than the corresponding verbal statement...» (Nikolajeva, 2014a, s. 95). Visuell stimuli framstår difor som raskare og meir direkte enn verbal stimuli. Barn som ikkje kan lese og uerfarne lesarar fokuserer gjerne på bilde og illustrasjonar då desse talar meir umiddelbart og direkte til dei. Bildebøker kan på bakgrunn av denne kunnskapen, ifølgje Nikolajeva (2014a, s. 95), tilby «powerful tools» for å auke unge learner sin emosjonelle intelligens. Samstundes inneber dette at bildebøker kan vekke ekstradiegetiske kjensler, det vil seie at bilde vekker kjensler i hjernen og kroppen til lesaren. «...novice readers may not yet perceive a representation as diferent from its referent in real life» (Nikolajeva, 2014a, s. 96). Det betyr at lesaren kan reagere på Sinna Mann som om han var ekte, noko som kan gjere han svært skremmande. Hjernen gjer liten skilnad mellom ein trussel framstilt i bilde og ein verkeleg trussel. Den emosjonelle responsen kan vere den same. Gjennom dette perspektivet er det

ikkje så enkelt å avvise påstandar om at *Sinna Mann* kan vere for skremmande for barn. Samstundes kan ein innvende at *Sinna Mann* tek opp livstema som rører ved sider av det å vere menneske. I røynda kan ein ikkje skjermast frå liding og skremmande opplevingar og ein bør kanskje ikkje skjærme barn mot litteratur som kan bidra til å ruste dei mot utfordringane dei skal møte i livet. I ei melding av *Sinna Mann* i *Tidsskrift for norsk psykologiforening* skriv Kirsten Sogn (2004): «Alle barn må forholde seg til at levende vesener forandrer seg – ofte uforklarlig – fra snille og trygge til farlige og skremmende og tilbake igjen. Det er en del av livet at det gode og det vonde lever side om side.» For barn si utvikling av identitet og sjølvkjensle vil det vere ei hindring dersom dei heile vegen vert skjerma frå det som er vondt og vanskeleg – og det som er «tabu» og snakke om. Dersom barn vert skjerma for alt som er vondt og vanskeleg, vil dei kunne ha vanskar med å bearbeide eigne vonde kjensler. Når foreldre og andre vaksne skånar barna mot alt som er vondt, vil det sannsynlegvis bli utfordrande når dei skal stå på eigne bein. Diskusjonen om kva slags tema som eignar seg for barn kan seiast å ha røter i ei romantisk barndomsoppfatting der barnet vert sett på som for uskyldig til å bli eksponert for alvorlege tema. Mjør, Birkeland & Risa (2006, s. 23) poengterer at det er svært sjeldan at ein diskuterer «om vaksne har godt av det dei les eller kan ta skade av det». Barnelitteraturen lever med ein ambivalens mellom oppleving, estetikk og nytteverdi. Det kan vere vondt å vere barn òg, og det treng å tematiserast. Samstundes er det kanskje ikkje naudsynt å lære barn om livet og familien sine mørke sider på ein så brutal og skummel måte som i *Sinna Mann*. Likevel er det nok ikkje direkte skadeleg for unge barn å bli utsett for *Sinna Mann* sitt raseri og vesle livredde Boj. Mange barn kan heller oppleve det som underhaldande. Forfattar Dahle opplever nemleg at barn ler av *Sinna Mann*: «Barnen skrattar när jag läser, de pekar på trollet, som är pappan, och skrattar åt den dumma pappan, det dumma trollet som uppför sig så dumt och «barnsligt» (Dahle, 2013, s. 106). I eit litteraturdidaktisk perspektiv vil det i møte med *Sinna Mann* vere sentralt å la barna sjølve styre lesinga med tanke på kor i teksten det er naudsynt å stoppe opp, kor det trengs forklaringar, samtale og støtte. Når barnet får styre og medverke i si eiga oppleving og resepsjon, kan ein unngå at dei sterke verkemidla vert for overveldande. I tillegg er det sentralt at dei vaksne som presenterer og formidlar boka er komfortabel med det for samtalen og fellesskapet rundt ei bok som *Sinna Mann* er vel så viktig som boka i seg sjølv.

6.4 Boj og barneperspektivet

Når Sinna Mann herjar, flyktar Boj. «Boj gjemmer seg bak pusten. Gjemmer seg langt inne i magen som strammer seg. Vil ikke høre. Vil ikke se. Ikke huske. Ikke tenke» (2003, s. 12). Her kjem eit naivt barneperspektiv til syne der barnet stenger verda ute med å lukke augene og halde seg for øyrene. Når det står på og brenn som verst, trekk Boj seg inn i seg sjølv og flyktar frå den grusomme realiteten. Her kan det trekkast parallell til *Bak Mumme bor Moni* og Mumme som «Tenker seg inn i en drue. Han tenker seg inn og inn og inn i en lysegrønn drue, og inne bak skallet hører han ingenting» (Dahle & Nyhus, 2000, s. 14). Begge dei redde barna tenkjer seg bort frå den truande situasjonen. Språket til Dahle understreker det barnlege ved dette med ein slags repeterande leik med nonsensord og bruken av bokstavrim gir ein roleg rytme i språket som forsterkar denne lyse, harmoniske staden Boj finn eit pusterom.

Ba ba ba ba.

Ba ba.

Ba.

Ba.

Bak en blå ås. Bakom tanken.

Barbeint i gresset.

Der løper Boj med en hvit hund.

Der løper Boj barbeint i gresset (2003, s. 15).

Her er Boj som eit kva som helst barn. Lett, glad, leikande og bekymringslaus. Langt borte frå flammor, brann og sinte menn. Oppslaget består av lyse fargar som kvit og blågrå og skapar assosiasjonar til skyer og himmel, i sterk kontrast til førre brennande oppslag. Boj si flukt frå realiteten vert òg symbolisert ved strategisk plassering i oppslaget. Den springande, dansande Boj og den glade hunden er plassert på høgre side, ut-i-verda-sida, som gjer at det ser ut som om dei spring vekk frå det som kan likne raudlege lavasteinar på venstre side av oppslaget. «Sot og aske i lufta» seier verbalteksten. Det mørke, skumle er framleis der, men for akkurat no er Boj fri og fokuserer på hunden som hoppar og er glad. Flukta frå verkelegheita er eit uttrykk for Boj sin redsel. Han er så redd at han veit ikkje kva han skal gjere. I den stressa situasjonen Boj er i, vert *fight-or-flight-responsen* aktivert og Boj reagerer med å flykte. Han kan ikkje stoppe Sinna Mann og han kan ikkje hjelpe Mamma. Flukta gjev Boj moglegheit til

å kontrollere noko i tilveret sitt. Tankane sine kan han alltid styre der han vil. Ved hjelp av tankane sine kan han flytte fokus vekk frå redsel, vald og utryggleik og finne ein stad han kjenner seg trygg – om enn berre for ei lita stund. For verkelegheita kjem før eller sidan å innhentar Boj. Som barn flest, er Boj svært lojal ovanfor Pappa. Når det berre er sot og aske igjen og Pappa grev seg ned i skuld, tårer, anger og dårleg samvit, trøystar Boj han. «Og Boj må trøste Pappa og smake på Pappalitens salte tårer» (2003, s. 19). Boj held rundt store, grå Pappa med bandasjerte, raude hender. «Og alle må holde rundt Pappa, for ellers renner Pappa bort» (2003, s. 19). Pappa lovar å berre vere snill, men det verkar ikkje som Boj klarar tru han heilt. For Boj sit under bordet, held rundt seg sjølv – beskyttar seg medan han lyttar etter truande, sinte lydar. «Boj lytter på trinn og lyder. Hver lyd er som en knurring. Og alle lydene forteller om Pappa. Boj fins ikke. Mamma fins ikke. Pappa er alt som fins» (2003, s. 22). Boj er aldri heilt trygg og må alltid vere på vakt.

Barneperspektivet som formidlingsstrategi er sentralt for *Sinna Mann* som forteljing og lesaren sin resepsjon. Barneperspektivet framstår som fruktbart både med tanke på sjølve litteraturopplevinga og til bruk i terapi. Barneperspektivet gjev «inntrykk av barnleg autensitet og truverde» (Mjør m.fl., 2006, s. 21). Dahle si skildring av Boj sine kjensler og opplevingar gjev lesaren klump i magen – det vert opplevd som truverdig trass i at barneperspektivet ikkje er reelt då vaksne vanskeleg kan gjere krav på å forstå barn si verd og oppleving fullt og heilt. Likevel har skaparane og initiativtakarane til boka skaffa kunnskap gjennom direkte arbeid med barn og boka gjer på den måten eit godt innblikk barn opplever vald i heimen. Med tanke på at boka skal kunne vere ei samtalebok for barn og unge i ulike aldrar, inviterer barneperspektivet unge lesarar til å involvere seg empatisk med Boj. Unge lesarar vil kunne sjå føre seg korleis deira eigne liv kunne vore dersom Sinna Mann hadde teke deira far. Empatisk involvering gjer på den måten både nærleik til tematikken og samstundes avstand som er naudsynt for å kunne samtale om boka. Avstanden mellom pappa og Sinna Mann kan hjelpe lesaren til å distansere seg frå den valdelege Sinna Mann. Vidare kan barneperspektivet bidra til ei legitimering av barnet som eit emosjonelt og rasjonelt vesen som har både evner og makt til å ta tak i situasjonar som krev endring. Boj har t.d. evne til å styre merksemda vekk frå dei forferdelege tinga som skjer rundt han og rette fokuset innover – å finne ein slags trøyst og tryggleik i seg sjølv. Ei evne som Boj har måtta utvikle for å overleve kvardagen og beskytte seg sjølv og som kan tene han godt i møte med ei tøff verd, også utanfor husets fire

veggar. Boj si tankekraft kan ha ein inspirerende og motiverande funksjon for unge lesarar som lever i ein ustabil kvardag ved å gje ein konkret reiskap å anvende når ein står midt i kampen og treng å beskytte seg, nemleg å skrive.



Figur 15: Boj skriv brev til kongen.

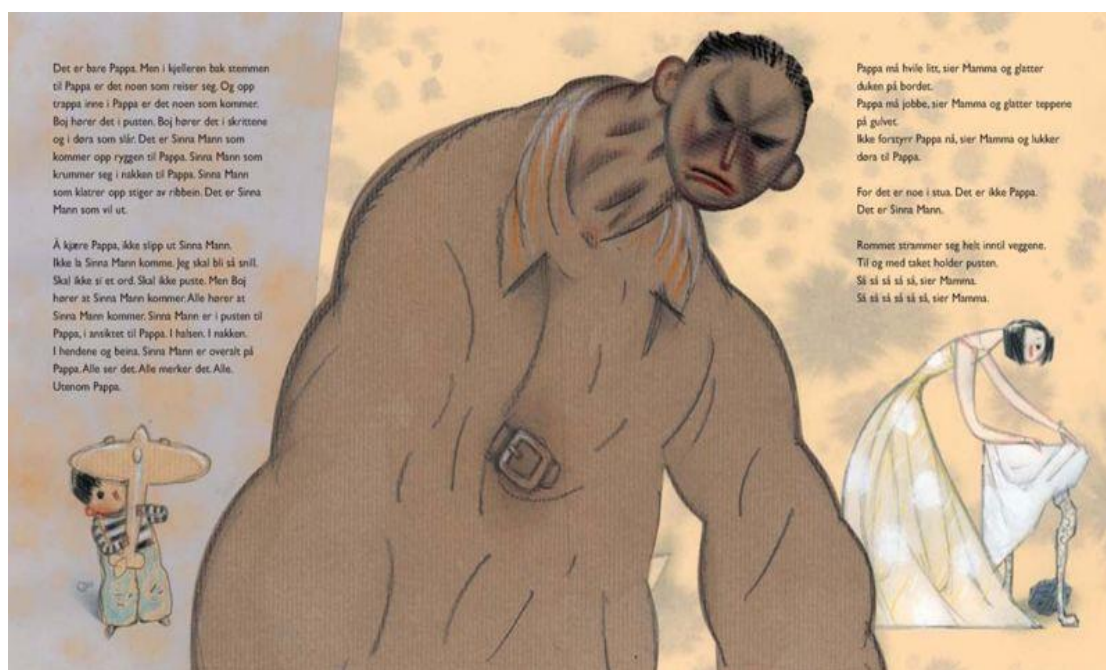
Boj viser stor styrke og mot når han vågar å seie det høgt «Pappa slår» og be Kongen om hjelp (figur 15). Det krev mot å måtte angje nokon ein er så glad i, sjølv om det er til alle sitt beste og for at pappa skal få hjelp. Boj kviskrar hemmelegheita si til naturen og skriv til kongen. Kongen kan tolkast som ein metafor for samfunnet. Ein psykologisk optimisme ligg til grunn for eit samfunn der ein trur på terapi, at menneske kan forandre åtferd og ein har metodar for å gripe fatt i problema. Boj sitt brev til kongen kan tolkast som at det viktige er ikkje kven han betrur seg til, så lenge fortel nokon om kva som går føre seg. Og som det ofte gjer, ting vert lettare å bere når ein får sett ord på det som gneg. Brevet og Boj sine handlingar reiser etiske spørsmål. At det er barnet Boj som må skaffe hjelp er ikkje uproblematisk. Det framstår tvilsomt og ikkje heilt autentisk at verken mamma eller dama med hunden gjer noko med situasjonen. «Boj vet om en dame. Hun har en rød jakke og en stor hund. Hun vet om Boj. Og Boj vet at hun vet, for damen har briller som ser veldig godt» (2003, s. 26). Lesaren må gå ut i frå at teksten meiner at dama veit om situasjonen til Boj sin familie. Det kan synast merkeleg at dama er ein del av forteljinga, men ikkje gjer noko med det ho veit. Både ho og mamma let vere å gjere noko for å endre situasjonen, det er Boj som må ta den jobben. Han er

modig og sterk som torer å skrive til Kongen, men det skal ikkje vere naudsynt. Som vaksen er det eit sosialt, kulturelt og emosjonelt ansvar for å beskytte barn og sørgje for at dei er trygge. *Sinna Mann* snur vaksen-barn-relasjonen på hovudet i denne boka der barnet trøystar den vaksne og tek ansvar. At barnet Boj er den sterke kan bidra til ei styrka sjølvkjensle for barnelesaren, då det er Boj han/ho involverer seg empatisk med og opplever ein form for nærleik til. Boj har hatt det tøft, men finn ein veg ut av elendigheita. Boj si løysing kan gje lesaren håp og tru på seg sjølv og på at situasjonar og menneske kan forandre seg. Gleda og meistringskjensla som Boj kjenner når han får til å setje ord på tankane sine er til å ta og føle på. Samstundes gjev teksten, som sagt, lesaren ein konkret reiskap for å handtere eigne vanskelege kjensler. For barn og unge i liknande, eller andre vanskelege situasjonar, kan brevet vere eit symbol på å ta tak i sin eigen situasjon. Brevet fortel lesaren at også han/ho kan gjere noko. Boj og brevet får slik ein funksjon utover det tekstlege. Det kan likevel diskutast om det er eit godt trekk ved boka at det er Boj som må skaffe hjelp. Boka sender tvetydige signal til lesaren, og då særleg med tanke på moglege barn som er i same situasjon som Boj. Det kan tolkast som om at dei òg skal ta ansvar, og den børa skal ikkje plasserast på unge barneskuldrar.

6.5 Estetisk og efferent lesing i møte med *Sinna Mann*

Pendlinga mellom estetisk og efferent lesemåte, og transaksjonsprosessen som skjer mellom tekst og lesar, kan vere med å forklare kvifor *Sinna Mann* vekker ubehag hos mange vaksne. Lesaren møter *Sinna Mann* med forståingshorisonten sin og opplever og erfarer grufulle *Sinna Mann* gjennom augene til Boj. Forståinga til lesaren utvidar seg i ei stadig sirkelrørsle og *Sinna Mann* kan framstå som desto meir skremmande då lesaren gradvis tek alvoret innover seg Dahle sin bruk av barneperspektivet og Nyhus sine uttrykksfulle illustrasjonar gjev lesaren gode føresetnader for å levande kunne sjå føre seg sinnet til pappa og redselen til Boj. Lesaren er i teksten og den fiktive verda. Samstundes vekker leseopplevinga tankar og assosiasjonar som fører lesaren bort frå teksten. I transaksjonen mellom teksten og lesaren lever lesaren seg inn i forteljinga som vekker kjensler og engasjement, og lesaren knyter *Sinna Mann* meir eller mindre medvite til sitt eige liv. Som følge av transaksjonen framstår *Sinna Mann* for lesaren som autentisk og truande. Å løfte blikket gjer lesaren betre i stand til å forstå det han/ho les og opplever gjennom den estetiske lesemåten. Som tidlegare nemnd, legg *Sinna Mann* til rette for at lesarane (både barn, ungdom og vaksne) må pendle mellom dei ulike lesemåtane. *Sinna Mann* krev noko av dei som les ho. Boka

vekkjer kjensler og tankar som må takast stilling til. Lesaren må ha utvikla ei grunnleggjande forståing for at andre menneske kan ha andre oppfatningar, tankar og kjensler enn seg sjølv. Dette er den grunnleggjande ToM som menneske normalt utviklar i løpet av dei første fem leveåra. ToM vert gradvis meir sofistikert og gjer at vi kan forholde oss til også fiktive karakterar og forstå og godta at også dei kan oppleve verda på ein annan måte enn ein sjølv. Som tidlegare nemnd, krev ein estetisk lesemane at lesaren må akseptere at forteljinga er fiksjon, med premissane det inneber. Eksempelvis må lesaren akseptere personifiseringa av sinnet til pappa. Det same gjeld i *Bak Mumme bor Moni* der sinnet tek ei menneskeleg form. Sinnet bur inni pappa som ein eigen person som *kjem ut av han*.



Figur 16: Sinna Mann ulmar i Pappa og Boj gøymer seg.

Det er bare Pappa. Men i kjelleren bak stemmen til Pappa er det noen som reiser seg. Og opp trappa inne i pappa er det noen som kommer. Boj hører det i pusten. Boj hører det i skrittene som slår. Det er Sinna Mann som kommer opp ryggen til Pappa. Sinna Mann som krummer seg i nakken til Pappa. Sinna Mann som klatrer opp stiger av ribbein. Det er Sinna Mann som vil ut (2003, s.7).

Lesaren må akseptere at dette går an for å leve seg inn i forteljinga. For å forstå at sinnet forandrar Pappa til ein annan person og at det er ein avstand mellom Pappa og Sinna Mann samstundes som dei er ein. Språket til Gro Dahle er poetisk og gjentakande. Verba «reiser», «kommer», «krummer»,

«klatrer» og «stiger» skildrar på ein rytmisk måte korleis Sinna Mann jobbar seg opp og fram. Presensforma bidreg til å formidle at Sinna Mann er ein direkte trussel. Gjentakninga av «Sinna Mann» understreker avstanden mellom dei. No handlar det om Sinna Mann og ikkje Pappa. Det er skremmande for både Boj og lesaren. Pappa framstår enorm og dekkjer begge sidene av oppslaget. I tillegg er han plassert i midten, i sentrum av alt. Han har alt fokus og er det einaste som betyr noko, noko teksten òg antydar: «Sinna Mann er overalt på Pappa. Alle ser det. Alle merker det. Alle» (2003, s. 7). Lesaren kan kjenne trusselen som nærmar seg, nakkehåra som reiser seg, redsel og litt spaning for kva som kjem til å skje. Lesaren får i *Sinna Mann* eit grundig innblikk i Boj sitt hovud, angsten, frykta og det å alltid vere på vakt. Når Sinna Mann brøyter seg fram i Pappa på fjerde oppslag, oppfattar lesaren at Boj er redd, sjølv om den verbale ekfrasen «redd» ikkje finst i verbalteksten. Lesaren kjenner att redsla fordi han/ho sjølv har erfaring med å vere redd. Han/ho gjenkjenner frykten til Boj ved å ta i bruk sitt eige kjensleapparat, då lesaren sin ToM gjer han/ho i stand til å tolke ikonoteksten som uttrykk for Boj si redsel. Gjenkjenninga gjer lesaren i stand til å involvere seg empatisk med Boj. Det vi har med oss inn i lesesituasjonen av tidlegare erfaringar og emosjonell bagasje er difor heilt sentralt for kva vi får ut av teksten, slik Rosenblatt er oppteken av: «The reader brings to the work personality traits, memories of past events, present needs and preoccupations, a particular mood of the moment, and a particular physical condition» (Rosenblatt, 1995, s. 30). Rosenblatt si forståing av lesaren sine tidlegare erfaringar i møte med teksten er tett knytt til Gadamer sine omgrep *fordommar* og *førforståing* (jmf. kap. 2.1). Både Rosenblatt og Gadamer bidreg med relevante innfallsvinklar til *Sinna Mann*, då lesaren må aktivere sine eigne erfaringar med redsel for å kjenne att og forstå Boj si kjensle. For lesarar med erfaring med familievald, vil deira førforståing bidra til at boka kommuniserer til dei på ein annan måte enn lesarar utan direkte erfaringar med vald i heimen. På oppslaget ovanfor lèt lesaren si førforståing og ToM tolke den visuelle ekfrasen av Boj si handling (gøymar seg bak leikeflyet) som eit uttrykk for redsel. Lesaren ligg nært ein estetisk lesemåte der han/ho involverer seg empatisk for å fortolke tankane og kjenslene til Boj. For lesaren er dette ei kjend åtferd då eit barn som er redd som naivt kan tru at når det ikkje kan sjå trusselen, kan ikkje trusselen sjå det heller. Ved å røre seg mot ein meir efferent lesemåte, kan lesaren forstå det han/ho opplever og erfarar i fiksjonen. Vidare er det òg interessant å dvele ved er Mamma si rolle oppe i det heile. På oppslaget ovanfor ser vi ho ordnar duken på bordet.

Pappa må hvile litt, sier Mamma og glatter duken på bordet.

Pappa må jobbe, sier Mamma og glatter teppene på gulvet.

Ikke forstyrr Pappa nå, sier Mamma og lukker døra til Pappa (2003, s. 8).

Lesaren får gjennomgåande lite innblikk i Mamma. Her må lesaren drive tankelesing og tolke dei ytre handlingane hennar som uttrykk for indre tilstandar. På oppslaget ovanfor driv ho og fiklar og ordnar. Åtferda til mor kan tolkast som at ho forsøker å halde seg oppteken så Boj ikkje skal sjå at ho er redd. Kanskje prøver ho å late som ingenting, glatte over problemet og håpe at det går over av seg sjølv. Illustrasjonen viser ein grålig «stein» under bordet, som kan minne om steinen i *Snill*. Dette kan tolkast som om at ho prøver å gøyme vekk problemet og fortrenge alvorret i situasjonen. Når Sinna Mann brenn som verst høyrer Boj «Mamma gråte i brannen. Boj hører Mamma rope i vinden» (2003, s. 13). Gråten hennar kan tolkast som redsel heller enn tristheit. Åtferda hennar kan tolkast som at ho prøver å vere sterk og ikkje vise så mange kjensler ovanfor Boj. Ho prøver å skjermeguten sin frå det verste og ta støyten sjølv. Sjølve mammafiguren kan minne om ei papirdokke – tynn, skjør og lita. Ho er ingenting for kreftene til Sinna Mann. «Så tynt er huset av papir» (2003, s. 13), seier teksten. *Sinna Mann* krev mykje av lesaren sin ToM ved at tidlegare erfaringar, tankar og kjensleregisteret til lesaren må aktiverast for å førestelle seg karakterane sine kjenslemessige tilstandar:

«...by imagining the hidden mental states of fictional characters, by following the readily available representations of such states throughout the narrative, and by comparing our interpretation of what the given character must be feeling at a given moment with what we assume could be the author's own interpretation, we deliver a rich stimulation to the cognitive adaptations constituting our Theory of Mind»
(Zunshine, 2006, s. 24-25).

Vidare er det naturleg for lesaren å veksle mellom å kjenne sympati med Boj, sinne ovanfor Pappa, håp om forandring og glede når det løyser seg. Lesaren må heile vegen i møte med ikonoteksten tolke dei visuelle og verbale ekfrasane for kjensleuttrykka til karakterane for å skape meining i dei ekspressive og symbolske oppslaga der dei to modalitetane utvidar kvarandre. Som lesar opplever eg at boka får ein ny dimensjon kvar gong eg les ho. Det er alltid noko nytt å oppdaga, ei ny tolkingmoglegheit som dukkar opp og nye reaksjonar som kan utforskast. Det gjer at eg oppfattar

Sinna Mann som dynamisk heller enn statisk - tematikken og tolkingane mine er ein hermeneutisk transaksjon i ei kontinuerleg spiralrørsle.

I ei bok som *Sinna Mann*, som tek føre seg eit ømtålig tema, er pendlinga mellom ulike leseartar særleg synleg. For som skildra ovanfor let lesaren seg rive med i sjølve forteljinga og er til stades i tekstaugneblinken. Samstundes vil tematikken nødvendigvis stimulere lesaren sine refleksjonar. Lesaren vekslar mellom å vere i teksten og å rette fokus ut av teksten mot verda. Lesaren kan oppleve Boj si skuldkjensle gjennom veksling mellom estetisk og efferent lesemane. Boj sitt fokus er alltid pappa. Han er alltid livredd for å gjere noko feil, seie noko feil, vere dråpen som får det til å renne over for pappa. Boj har lyst til å fortelje, men mamma seier det hemmeleg. Han vil så gjerne, men klarar det ikkje. Det er fysisk umogleg. Det kan tolkast som om skuldkjensla og lojaliteten held han tilbake. Estetisk lesing let lesaren leve seg inn i fiksjonen og involvere seg empatisk med Boj - merksemda er retta mot opplevinga i leseaugneblinken. Redselen for kva som kan skje om han røper hemmeligheita deira er nok òg ein medverkande faktor til at «ordene er fanger i hodet til Boj» (2003, s. 26). Brevet som Boj skriv til kongen på oppmoding frå hunden, spurvane, skyene, treet og vinden seier lite, men likevel alt (figur 15).

Kjære kongen, skriver Boj.

Pappa slår, skriver Boj.

Er det min skyld? skriver Boj.

Hilsen Boj, skriver Boj.

(2003, s. 29)

Det er mest umogleg å ikkje førestelle seg Boj si skuldkjensle. For å betre forstå lesinga og opplevinga si, løftar lesaren blikket ut av teksten og reflekterer. Lesaren, først og fremst den meir erfarne lesaren eller unge lesarar saman med ein vaksne, vert ved å nærme seg ein efferent lesemane, stimulert til å reflektere rundt årsakane til Boj si skuldkjensle. I tillegg kan tankar og eventuelt diskusjonar rundt familiedynamikken dukke opp, det vil seie korleis pappa og mamma si åtferd bidreg til Boj si skuldkjensle. Familiedynamikken til Boj og foreldra er destruktiv og dei har nok levd på denne måten ei stund. Tenk kor tungt for Boj sine små skuldre å bere på ei kjensle av at alt er hans skuld. *Sinna Mann* skildrar ein dysfunksjonell familie der ingen av medlemma har det godt. Familien framstår her som ein farleg stad med mange konflikhtar og skildrar menneske som gjer feil

og ting som ikkje burde skje, skjer. Teksten inviterer, som eg har peikt på, lesaren til å tenkje. Ikkje med direkte henvendingar, men med spørsmål og antydningar som ligg og ulmar under overflata.

6.6 Empatisk involvering med Boj og Pappa

Sinna Mann legg først og fremst til rette for empatisk involvering med karakteren Boj. Ei estetisk lesing skapar innleving, emosjonelt engasjement og kjensler. Empatisk involvering føreset ein estetisk lese måte – «the reader must have the experience, must «live through» what is being created during the reading» (Rosenblatt, 1995, s. 33) og rette fokuset mot dei affektive aspekta ved lesinga. Allereie på framsida ser vi Boj rett framme i frå. Han ser rett fram og møter blikket til lesaren. På den måten inviterer han lesaren inn i si verd, sine tankar og kjensler. Lesaren opplever, som tidlegare nemnd, *Sinna Mann* sine grusomme herjingar gjennom Boj. Heftet «Små vitner til vold» (2011) er utgjeven av prosjektet «Barn som lever med vold i familien». Her står det at «barn som opplever å miste tryggheten hjemme, går gjerne på tå hev hele tiden» (s.4). Med bakgrunn i dette kan ein sjå føre seg at i terapisisitasjonar med barn og unge som sjølve har erfart vald i heimen vil den konstante utryggleiken og kjensla av å alltid vere på vakt for kva ein sjølv gjer og seier og kva dei rundt ein seier og gjer vere gjenkjennbart. For desse lesarane har lesaropplevinga potensiale til å gå begge vegar. På den eine sida kan dei bli skremt av forteljinga og det direkte, ærlege og ekspressive uttrykket. Ved å distansere seg kan dei verkeleg ta inn over seg alvoret og det brutale over Boj sin kvardag og ikkje minst sin eigen kvardag. På den andre sida er det mogleg å finne trøyst i at det er nokon andre enn dei sjølve som opplever *Sinna Mann* eller trøyste seg med at det det finst andre som òg har det vanskeleg. Lesaren kan oppleve ei kjensle av samhold, fellesskap og sjå at ein ikkje er aleine om å ha det vanskeleg. Når *Sinna Mann* for alvor har teke Pappa og det kjem røyk ut av nasa og munnen og illustrasjonen viser ein enorm illustrasjon av ein mann beståande av flammar med groteske proporsjonar, kan det framstå noko eventyrprega. Det er ei symbolsk framstilling av eit «fanden-i-volsk» sinne. Å framstille *Sinna Mann* på denne måten kan bidra med den naudsynte avstanden lesaren treng for å involvere seg i forteljinga. Nikolajeva (2014a, s. 124) skildrar korleis lesaren sin direkte interaksjon med bilde som er skremmande vekker ekstradiegetiske kjensler i lesaren. Med ekstradiegetiske kjensler siktar ho til «emotions triggered in a subject's brain by the image itself» (Nikolajeva, 2014a, s. 124). Illustrasjonane av *Sinna Mann* i fyr og flammer kan vekke redsel i lesaren. «The danger, however, threatens the character rather than the reader who is completely safe outside the diegesis. As soon as the reader acknowledges fictionality, the emotional engagement is switched over to the fictional characters»

(Nikolajeva, 2014a, s. 124). Det er Boj og mamma som er i fare, lesaren er trygg.

Hvorfor er Pappa så sint? tenker Boj.

Kanskje det er min skyld, tenker Boj. Skal bli snillere. Være flinkere. Gjøre hva som helst. Unnskyld. Unnskyld. Pappan min. Snille Pappa (2003, s. 9).

Skuldkjensla Boj uttrykker oppmodar til empatisk involvering og å kjenne sympati med Boj.

Lesaren kan levande førestelle seg kor vonde desse tankane må vere for Boj. Slik oppmodar teksten òg til å kjenne sympati med Boj. Det er synd i han og fortvilninga og frykta er til å ta å føle på. Det er noko barnleg og naivt over at Boj innbillar seg at det handlar om han og at berre han blir snillare vil det gå over. Behovet for å vere ekstra snill er ei vanleg oppfatting blant dei som vert utsett for vald, slik det vert understreka i heftet «Små vitner til vold»: «De forsøker å være snille, greie og pliktoppfyllende fordi de er redde for mer vold» (2011, s. 4). På oppslag ni og ti har Sinna Mann forlete Pappa i ruinar. Her legg ikonoteksten til rette for empatisk involvering også med Pappa. Frå å vere den store, stygge ulven er han no blitt symbolsk liten, grå og lei seg i knuste omgjevnader.



Figur 17: Når Sinna Mann er borte, er Pappa knust.

No framstår Pappa som eit offer for Sinna Mann sine krefter og valdelege herjingar. Han er forundra over skadane Sinna Mann har forårsaka på tinga deira og på mamma. Dei blodraude hendene som må bandasjerast er beviset. Pappa framstår som makteslaus. Når Sinna Mann kjem er

han som besett og kan ikkje styre seg. Lesaren vert invitert inn i Pappa si hjelpelause kjensle og angeren. Og det er viktig å understreke at det er Pappa lesaren vert invitert til å involvere seg i, ikkje Sinna Mann. Pappa angrar, er utrøysteleg og lovar betring. «Skal ikke være sint mer, sier Pappa. Skal ikke være slem mer, sier Pappa. Lover det, sier Pappa» (2003, s. 18). Boj klarar ikkje heilt å tru på Pappa, for han har sagt det same mange gonger. Det dårlege samvitet har erstatta raseriet. For dei som har opplevd eit alttoppslukande sinne og kjensla av å ikkje kunne kontrollere seg sjølv og handlingane, vil den intense angeren vere gjenkjennbar og lett å leve seg inn i. Lesaren får oppleve at det ligg mykje kjensler også i Pappa. Han er ikkje berre stor, skummel og skremmande. Storsinna, modige Boj er i stand til å sjå dette. At Pappa også er Pappa. «Stakkars pappa. Stakkars store lille Pappa. Stubberygg. Stakkars stubbe. Stubbegubbe, Subbegubbe. Subbepappa. Ba ba ba» (2003, s. 18). *Sinna Mann* byr på etiske utfordringar, som kanskje først og fremst er tilgjengelege og relevante for den vaksne lesaren. Dahle (2013, s. 106) skriv sjølv i «Bilderböcker som lekplats» at «Barnet hör sagan och ser pojken och trollet, ser pojken få hjälp av kungen och vinna, den vuxne ser en annan historia med psykologisk undertext». Det er nemleg ikkje uproblematisk at Boj har sympati med «lille Pappa». Rosenblatt (1995, s. 16) skriv at det ikkje er mogleg å lese ein skjønnlitterær tekst utan å møte på eit etisk problem. Dei etiske problema kan vere meir eller mindre umedvite. I høve *Sinna Mann* vert lesaren sitjande att etter lesinga er over å «ponder on questions of right or wrong, of admirable or antisocial qualities, of justifiable og unjustifiable actions» (Rosenblatt, 1995, s. 16). Boj sin sympati med pappa snur vaksen-barn-relasjonen på hovudet. Som lesarar reflekterer vi rundt kor vidt det er «riktig» at Boj skal ha sympati med «lille Pappa» etter dei grusomme handlingane hans. Då heile situasjonen med pappa sin anger og skuldkjensle kan tolkast som ein invitasjon til involvering med han, er det grunn til å vere kritisk. Pappa har klare antisosiale kvalitetar og det er problematisk at unge lesarar vert invitert til å involvere seg empatisk med han då han sjølv ikkje meistrar empati og sjølvkontroll. For barn og unge som skal utvikle den sosiale kompetansen sin kan ei eventuell empatisk involvering med han skape forvirring og ei uklår forståing av desse kvalitetane. Vidare kjenner Boj skuldkjensle for Pappa/Sinna Mann sine handlingar. Boj forstår ikkje det som skjer og plasserer difor skulda hos seg sjølv. Ved å klandre seg sjølv skapar han meining og kontroll i det som skjer. Lesaren opplever det gjerne som feil at Boj skal kjenne skuldkjensle for Pappa sine handlingar og føreteke moralske dommar. Dei mest kritiske innvendingane hevdar at *Sinna Mann* i det heile ikkje eignar seg for barn. Det er òg diskutabelt kor vidt lesarane skal bli invitert til å kjenne empati med ein valdeleg far slik boka legg til rette for når Sinna Mann har forlete far og han sit utrøysteleg tilbake. Vald er ikkje

greit, og kanskje opplever lesaren at han/ho går på akkord med eigne prinsipp og moralske retningslinjer dersom han/ho involverer seg empatisk med pappa. Likevel er det kanskje viktig at moglegheita er der då det gjev ein ekstra dimensjon til tematikken. Det ligg etiske vurderingar og refleksjonar i å involvere seg empatisk med fiktive karakterar. Dersom vi mislikar eller er sterkt ueinige med korleis karakterar er eller handterer visse situasjonar, krev det meir av vår ToM for å forstå og involvere seg med denne karakteren. Det kan, som sagt, vere krevjande å involvere seg empatisk med Sinna Mann. Zunshine (2006) er oppteken av at somme tekstar eksperimenterer meir intenst med vår ToM enn andre. Zunshine (2006, s. 164) skriv at ToM gjev meining til kjenslene våre og kjenslene gjer meining til ToM – den kompliserte samanhengen mellom kognisjon og emosjon er tett knytt til kvarandre. Fiksjon kan hjelpe lesaren å sjå mønster og nyansar i kjenslene og oppfatningane sine og kan gje auka forståing og skjerpa lesaren sin moralske sans, samstundes kan fiksjon gje nye former for meining med vår kvardagslege eksistens (Zunshine, 2006, s. 164). Trass moralske dilemma i høve *Sinna Mann*, forsvarar ikkje teksten pappa sine handlingar, han får i staden hjelp. Til liks med i *Bak Mumme bor Moni* må den sinte karakteren gjere ein innsats for å lære sinnet sitt å kjenne: «Og Pappa skal trække ned hele den lange, lange trappa til Sinna Mann og bli kjent med ham. Høre på Sinna Mann og bli venn med ham» (2003, s. 33). *Sinna Mann* har ein sterk etisk dimensjon og det er ikkje utan grunn at boka er omstridt.

Etter Boj sitt modige brev om hjelp, får Pappa hjelp. For Pappa er sterkare enn Sinna Mann, seier kongen. På 16. oppslag ser vi kongen som kjem for å hjelpe Pappa. Pappa må leggje seg på kne og be Boj om orsaking. No er Boj stor og Pappa liten og Pappa innser at det er hans skuld. Stolen nede til høgre på oppslaget symboliserer balansen som må gjenopprettast i heimen. Pappa må få hjelp til å handtere Sinna Mann. Balansen i familierelasjonen må fiksast. Boj og Mamma kan ikkje gå rundt å vere redde heile tida. Pappa må få sleppe å bli offer for Sinna Mann sine krefter.

Som eg har vore inne på tidlegare, er avstanden mellom Pappa og Sinna Mann noko problematisk. Det kan tolkast som ei form for ansvarsfråskrivning å plassere sinnet hos «ein annan» person. Pappa verkar ikkje å vere klar over kva skadar han gjer: «Pappa ser hvor Sinna Mann har vært. Ser på knust skål, ser på merket i veggen, ser på ødelagt dør. Ser på Mamma» (2003, s. 18). Det er mest som ein annan har utført handlingane og Pappa ikkje har ansvar for denne personen sine handlingar. Også her er det tydelege parallellar til forholdet mellom Mumme og Moni der ein òg kan skimte ei form for ansvarsfråskrivning då Mumme er heilt hjelpelaus for Moni sine herjingar.

Det er aldri nokon unnskyldning for å vere valdeleg mot sine næraste. Likevel er Pappa berre eit menneske, og det finst alltid forklaringar for kvifor ein handlar som ein gjer. I Pappa sitt tilfelle, er det ein redd, mjuk liten mann som gøymmer seg bak Sinna Mann. *Sinna Mann* har potensiale til å vere med å utvikle og utvide både barn, unge og vaksne sitt kjensleregister om ein er open for det. Unge lesarar får gjennom *Sinna Mann* oppleve angst og fortvilning som ein del av livet. Det er farleg medan det står på, men det endar godt for Boj og familien hans. Kanskje for godt? Samfunnet har trødd til, pappa har gått i terapi, fått hjelp og er på veg til å lære å kjenne Sinna Mann betre. Verbalteksten på nest siste oppslag seier at pappa skal «Høre på Sinna Mann og bli venn med han» (2003, s. 33). Prosjektet til pappa, med hjelp av «kongen», kan synast å bli venn med Sinna Mann for å klare å ta avstand frå han. Til liks med *Bak Mumme bor Moni* endar det på best mogleg måte der den sinte vert kjend med demonen sin, som vert framstilt som liten og dum, og forandrar seg. *Sinna Mann* har mange kvalitetar når det gjeld språk, visuelt uttrykk og framstilling av tematikk, men den gode slutten er ikkje nødvendigvis eit kvalitetstrekk ved boka. Dei to siste oppslaga er lyse, gule og lyseblå og situasjonen er harmonisk og alle er lukkelege. Situasjonen har gått frå helvete der alt brenn og Sinna Mann herjar, til ein lyseblå himmel der alt er bra. Det framstår litt kunstig og lukka og harmonien vert drege ut. Boka gjev håp til andre i ein valdeleg familiesituasjon om at folk kan forandre seg og ting kan bli betre. På den andre sida er det i røynda ikkje alltid slik. Det er ikkje ein lukkeleg slutt for alle og ikkje alle klarar å forandre seg. Løysinga er ikkje alltid like tydeleg og klar og samfunnet (her i form av Kongen) står ikkje alltid klart til å hjelpe. Likevel, med tanke på at boka er eit bestillingsverk til bruk i terapi i høve familievald er den lukkelege slutten viktig. Gro Dahle har uttalt at ho gjerne skulle droppa dei to-tre siste oppslaga då ho meiner at det vert for pedagogisk. For litteraturopplevinga ville *Sinna Mann* med nokre oppslag færre hatt ein opnare slutt med meir tolkingsrom for lesaren.

Pappa vil klappe Sinna Mann over ryggen. Pappa vil trøste bittelille Pappaliten som alltid er på gråten. Pappa vil holde dem i hånden, ta dem på fanget. [...] og da skal Sinna Mann ikke være farlig og innestengt mer. For Pappa skal holde ham i hånden og passe på. Og Pappaliten skal ikke være trist mer. [...] Og da skal Pappa bli hel igjen (2003, s. 34).

Det er liten tvil om at *Sinna Mann* skildrar eit samfunnsproblem. Eit problem som er sårt, vanskeleg og gøymd i ei mørk sky av skam. Skadane forårsaka av vald i heimen av nære

omsorgspersonar er enorme og alvorlege. Utryggleiken barn i slike heimar opplever er umogleg å førestelle seg og det kan ha fatale følgjer for utviklinga og liva deira. Tryggleik er livsviktig for barn. Vald i heimen gjer barn utrygge og dei må vere på vakt heile tida. Det er uforutsigbart og utrygt. Som Boj i *Sinna Mann*, vil barn gjerne prøve å vere ekstra snille og pliktoppfyllande for å unngå meir vald. Det pregar alle område av liva deira og dei blir på mange måtar frårøva barndomen sin. For mange er det ein godt bevart hemmelegheit innanfor huset sine fire veggar då barn er svært lojale ovanfor foreldra sine. Mange barn vil i eit forsøk på å meistre valden, det uforutsigbare og for oppleve ei form for kontroll, plassere skulda hos seg sjølv, noko som er svært uheldig og kan føre til depresjon, angst og at dei sjølv byrjar å utøve vald mot andre. *Sinna Mann* er ei viktig bok. Ei bok det er viktig å formidle til barn og unge. Å løfte fram problemet, snakke om det og gjere det mindre tabubelagt. *Sinna Mann* er i så måte laga pedagogisk og psykologisk «korrekt». Bodskaen er å røpe hemmelegheita, be om hjelp, om det så er til kongen, og snakke om det. Alt er betre enn å halde det inne i seg.

7. Overføring frå den fiktive til den verkelege verda

7.1 Sinne som problem og sinne som løysing

Bak Mumme bor Moni, *Snill* og *Sinna Mann* tek føre seg ulike aspekt ved sinne. *Bak Mumme bor Moni* handlar om barnet sitt raseri, *Sinna Mann* om ein vaksen sitt sinne medan *Snill* tek føre seg det forløysande sinnet. Bøkene skil seg frå kvarandre ved at *Bak Mumme bor Moni* og *Sinna Mann* behandlar sinne som eit problem som må løysast. Raseriet til karakterane er ukontrollerbart, valdeleg og skremmande når det står på. Etter utbrotet er karakterane prega av botnlaus sorg og dårleg samvit framstilt med gråt, fortviling og grå og svarte illustrasjonar. *Snill* har derimot eit anna perspektiv på sinne då sinne er løysinga for Lussi. Ho må lære seg å brøle, setje ned foten og bli sint for å sprengje seg ut av veggen – og ut av perfeksjonstyranniet. Utbrotet hennar vert i motsetnad til Mumme og pappa sine utbrot hylla:

Se på Lussi!

Det er noe til flekkete jente.

Det er jente med sagflis i håret.

Det er jente som kan velte stoler!

Det er jente som kan rope og skrike!

Hun vekker bjørner opp av dvale.

Skremmer faren inn i skapet.

Du kan høre henne helt til Finland.

Jammen kan du det (2002, s. 21).

Lussi sitt sinne er heller ikkje fulgt av dårleg samvit. Tvert om seier ho seg nøgd med å ha hjelpt nokre jenter ut av veggen – resten får klare seg sjølve. Lussi vil berre heim og ete, med godt samvit: «Kalv og ku og sau og gris og fisk og kål og gulrot og femten lange, tynne pølser, det vil Lussi gjerne spise. For det er jenta si, det!» (2002, s. 29) Dei ulike måtane å framstille sinne viser at sinne tek ulike former – like mange ulike former som det er ulike individ. Likevel er sinneframstillingane ikkje heilt uproblematisk verken når det gjeld det problemorienterte eller det løysingsorienterte perspektivet på sinne. Når det gjeld å framstille sinne som eit problem kan det framstå som eit prosjekt å få bukt med sinnet og at barn kjenner seg som noko som må fiksast. Det er lite anerkjennande ovanfor det sinte barnet at sinnet må vekk. Likevel framstiller verken *Bak Mumme bor Moni* eller *Sinna Mann* sinnet på denne måten, fokuset er heller på å bli kjend med sinnet sitt og lære seg å få utløp for det på meir hensiktsmessige måtar. Likevel vil nok lesarar som har utfordringar med aggresjon kjenne seg trufne av det som står mellom linjene – at det er ikkje bra å vere sint og det er noko ein må få bukt med. Det løysingsorienterte perspektivet på sinne – at noko sinne er bra og naudsynt – framstår som utydeleg då det ikkje alltid er like enkelt å definere kva sinne som er sunt og kva som er destruktivt. Det kan med andre ord vere vanskeleg for unge lesarar å forhalde seg til at noko sinne er problematisk medan noko sinne er bra. Skilnaden, og kor grensa går, kan vere uklår.

Det er nokre fallgruver knytt til empatisk involvering, som har vore nemnd tidlegare. Desse er knytt til lesaren som mislukkast i å frigjere seg sjølv frå dei fiktive karakterane. «They «become» the character, in a kind of fictional narcissism. This «just-like-me» assessment of characters, frequently adopted by novice readers, is limited to the readers' scope of experience and does not endorse empathy» (Nikolajeva, 2014a, s. 85). Bildebøkene kan, som eg har vist, utvikle og utfordre lesaren sin ToM då lesaren både intuitivt og aktivt må gå inn for å forstå karakterane sine kjensler og tankar. Bildebøkene gjev rom for lesaren sine tolkingar. Likevel er dei fiktive karakterane, som tidlegare nemnd, konstruerte og sinna deira likeins. Det medfører at det kan vere risikabelt å trekke konklusjonar om verkelege menneske basert på

fiktive sinn (Nikolajeva, 2014a, s. 85-86). I tillegg er det fiktive sinnet berre ein mogleg representasjon. Vi er alle ulike med egne verkelegheitsoppfatningar og reaksjonsmønster.

7.2 Forholdet mellom bildebøker og *theory of mind* i det verkelege livet

Bak Mumme bor Moni, Snill og Sinna Mann er alle komplekse bildebøker der lesaren må drive aktiv tankelesing (*mind-reading*) for å skape meining i karakterane. *Bak Mumme bor Moni* gjev støtte til lesaren då tankane og kjenslene til Mumme vert skildra når Moni herjar. Likevel vert aldri den verbale ekfrasen «sint» nytta. I møtet mellom personar i det verkelege livet får ein som regel ikkje verbal støtte i tankelesinga og fortolkinga av den andre sine kjensler ved at personen seier at «no er eg sint». Å trene på tankelesing i bildebøker kan difor utvikle tankelesingsevnene til lesaren. I *Sinna Mann* er det stort rom for tolking og lesing av tankane til pappa. Lesaren får ingen informasjon om kvifor pappa er sint og korleis det kjennes for han å vere så sint. Her er fokuset på handlingane han utfører i raseri, samt Boj sin redsel. I fortolkinga av karakterane sine kjensler og tankar baserer lesaren seg på ansiktsuttrykk, kroppsspråk og -haldningar, samt artistiske grep som fargebruk, storleik og plassering på oppslaga. Karakterane sitt emosjonelle liv vert formidla på tvetydige måtar og ein kan ikkje tyda kjenslene deira på eintydig vis. Det er i alle bøkene ein kombinasjon av ulike nyansar av redsel, sinne, einsemd, angst og tidvis sorg. Tolkingsromma utviklar og utfordrar tankelesingsevnene i tillegg til å utvide kjenslehorisontane til lesaren. Bilde og illustrasjonar er særleg viktige, då dei visuelle representasjonane og framstillingane av menneskelege kjensler, både grunnleggjande og sosiale, liknar nettopp verkelege menneske. Det gjer at lesaren kan overføre tankelesinga han/ho lærer i møte med fiktive karakterar til verkelege sosiale situasjonar og slik utviklar sin *theory of mind*.

«Cognitive criticism would argue that the literal meaning of «she was sad» is not necessarily more straightforward or easily comprehended than the sophisticated, metaphorical, multimedial emotion ekphrasis. On the contrary, figurative language, whether verbal, visual or multimedial, may paradoxically be a more precise way to represent a state of mind» (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 105).

Bilda og illustrasjonane produserer ein umiddelbar og direkte effekt på lesaren. Bilde av enorme Sinna Mann som krummar ryggen og følgjer etter mamma og Boj (figur 18) er langt

meir effektiv i å formidle det sinte, målretta ved pappa og redsla mamma og Boj kjenner enn kun teksten: «Sinna Mann følger etter. Mamma tar Boj med seg inn på rommet. Sinna Mann følger etter» (2003, s. 9).



Figur 18: Sinna Mann følger etter Boj og Mamma.

Samstundes gjev setningane «Sinna Mann følger etter» og «Sinna Mann kommer» lovnad om noko fælt. Dei få orda er truande og «stakkars den som har sagt noe feil, noe dumt, noe som ikke kan trekkes tilbake» (2003, s. 9). Orda hadde sannsynlegvis ikkje vore like truande utan bilde av Sinna Mann som jaktar på byttet sitt. Dette samspelet kjenneteiknar den genuine bildeboka. Arealutnyttinga, det vil seie korleis Sinna Mann, mamma og Boj er plassert, og storleiken deira er sentralt for korleis lesaren opplever teksten. Verken teksten, som skildrar Sinna Mann på jakt, eller illustrasjonen kan unnverast dersom lesaren skal forstå handlinga på ein fullverdig og nyansert måte. Lesaren kjenner empati med Boj (og mamma) og kan relatere seg direkte til illustrasjonen. Dette antydgar at lesaren involverer seg med kjenslene deira både diegetisk, det vil seie det karakterane opplever *i forteljinga*, og ekstradiegetisk ved at forteljinga vekker kjensler *i lesaren*. Gjennom empatisk involvering med Boj er lesaren forventa å kjenne att og relatere Boj si redsle til eigne minne og erfaringar, sjølv om lesaren kanskje aldri har opplevd ei så intens redsle som Boj.

7.3 Å utvikle sjølvvinningsikt i møte med bildebøker

It can be argued that the most important knowledge readers acquire from fiction is the knowledge and understanding of themselves, including thoughts, emotions, beliefs, assumptions, intentions and behaviour. While enhanced self-knowledge is beneficial for anyone, it is of overall importance in childhood and adolescence when identity is still in the making (Nikolajeva, 2014a, s. 141).

Frå eit kognitivt og psykologisk perspektiv vil ein litterær karakter alltid vere ulik lesaren sitt sjølv og lesaren må forhalde seg til karakterane på same måte som andre menneske i den verkelege verda. I denne oppgåva sitt materiale er det ein barnleg protagonist, noko framstillinga av karakteren sitt sinn må reflektere. Barneperspektivet Gro Dahle konsekvent nyttar fangar det ufullstendige ved barnesinnet. Nikolajeva (2014a, s. 143) hevdar at «the life experience of the protagonist cannot, without a good reason, exceed that of a young person» og «the character's encyclopaedic knowledge, social skills and vocabulary must stay within credible boundaries». Til dømes viser Boj si barnlege skuldkjensle for pappa sitt sinne eit likeverdig nivå mellom barnet i forteljinga og barnelesaren: «Kanskje det er min skyld, tenker Boj. Skal bli snillere. Være flinkere. Gjøre hva som helst. Unnskyld. Unnskyld. Pappan Min. Snille Pappa» (2003, s. 9). Det kan, som eg tidlegare har vore inne på, diskuteras kor autentisk barneperspektivet i dei aktuelle bildebøkene er. Då det er snakk om fiktive karakterar og fiktive kjensler, er desse konstruert av ein vaksen forfattar. Tankane, kjenslene og oppfattingane til Mumme, Boj og Lussi er konstruerte produkt av Dahle og Nyhus, så ein kan stille spørsmålsteikn ved kor overførbart er forteljingane til eit verkeleg barn si livsverd. Barneperspektivet fører ikkje automatisk til gjenkjenning, sjølvrefleksjon og empatisk involvering for barnelesaren. Eit barneperspektiv som spelar på likskap mellom den fiktive protagonisten, som barn oftast vert invitert til å involvere seg med, og barnet sjølv kan heller verke hemmande for empatiutviklinga og sjølvrefleksjon då lesaren kan identifisere seg fullstendig i staden for å involvere seg empatisk. Likevel er det alltid ein avstand, som Mjør m.fl. (2006, s. 223) understreker:

«...barn ser seg sjølv gjennom det dei les, dei investerer si interesse og sine kjensler i personar og handlingar dei kjenner igjen. Identifikasjonen kan opplevast nært og sterkt, samtidig vil det alltid vere ein avstand mellom lesaren og personane ein les om.

Fiksjonen skaper nærleik og avstand på samme tid».

I *Bak Mumme bor Moni* og *Sinna Mann* er det tidvis egosentrisk tale som driv handlinga framover. «Hvorfor kommer Moni? Hvorfor kan ikke Moni la Mumme være i fred?» «Hvor er Moni når Moni er borte?» (Dahle & Nyhus, 2000, s. 7). *Bak Mumme bor Moni* gjev på denne måten direkte innblikk inn i barnehovudet og legg til rette for at lesargrupper på ulike nivå kan kjenne seg att i tankane og kjenslene til Mumme og involvere seg empatisk med han.

Rosenblatt skildrar korleis reflektert tenking som respons på litteratur har overføringsverdi til refleksjon i det verkelege livet. Som eg har skildra tidlegare, føregår lesing av ei bildebok sin ikonotekst som ein hermeneutisk sirkel. Lesaren pendlar mellom tekst og bilde og mellom del og heilskap som heile vegen utviklar forståinga. I tillegg må lesaren forstå sin emosjonelle respons på fortolkingane han/ho gjer, t.d. redsla eller det urovekkjande lesaren kan oppleve i møte med *Sinna Mann*. Enkeltdelar, som pappa/Sinna Mann sine knytte nevar, krumma rygg og oppattakinga av setninga «Sinna Mann kommer» (2003, s. 9) framstår som svært skremmande når ein tolkar dei i ljøs av heilskapen og føresteller seg kva som skjer. Omvendt vert òg heilskapen og heile situasjonen til Boj og familien skremmande på grunn av, og i ljøs av, dei symbolske, betydningsfulle enkeltelemta. Undervegs i lesinga innser kanskje lesaren at eigne kjensler eller tidlegare erfaringar har ført til at han/ho har overdrive enkelte aspekt ved teksten (som det valdelege ved Sinna Mann) og ignorert andre (som Boj sin indre styrkje og mot). Då må lesaren revidere sine eigne fortolkingar og fordommar og supplere med informasjon. På denne måten undersøker lesaren seg sjølv så vel som teksten og utvidar forståingshorisonten sin både når det gjeld seg sjølv som person, den litterære, fiktive verda og den verkelege verda. Rosenblatt (1995, s. 215) skriv at dersom lesaren vert stimulert til å ta del i denne typen refleksjon ofte nok, vil det bli ein vane. Rosenblatt viser til den pragmatiske filosofen John Dewey sitt verk *Human Nature and Conduct* frå 1922, der han tek føre seg forholdet mellom emosjonar og rasjonell tenking og handling. Det sentrale både for Dewey og Rosenblatt er at menneskelege kjensler og emosjonelle reaksjonar er

utgangspunktet for konstruktiv tenking og handling. Kor konstruktiv og rasjonell tanken er, er avhengig av om kjenslene er under kontroll eller om dei tek overhand og ein mister synet av den aktuelle situasjonen (Rosenblatt, 1995, s. 216). Trening i å kontrollere emosjonelle reaksjonar og tenkje rasjonelt kan lesaren få i litteraturen.

The literary experience may provide the emotional tension and conflicting attitudes out of which spring the kind of thinking that can later be assimilated into actual behavior. The emotional character of the student's response to literature offers an opportunity to develop the ability to think rationally within an emotionally colored context (Rosenblatt, 1995, s. 217).

Bak Mumme bor Moni, Snill og Sinna Mann gjev alle ei emosjonell spenning som kan verke stimulerande på lesaren. Lesaren kan bli betre kjend med seg sjølv ved å spørje seg: *Kvifor* vert eg så sint? Korleis kan *eg* handtere sinnet mitt? Korleis kan eg hevde meg sjølv på ein positiv måte? Er mi åtferd hemmande for andre? I tillegg kan bøkene utvikle forståinga av andre menneske gjennom empatisk involvering og refleksjon rundt t.d. korleis konstant redsel kjennest ut. Bøkene legg ikkje minst til rette for medvitgjerjing rundt etiske tema som til dømes som at ingen grip inn når dei ser nokon har det vondt og barnet som må ta ansvar då dei vaksne ikkje maktar å gjere noko. Bøkene, og kanskje i størst grad *Sinna Mann*, har slik ein sterk etisk dimensjon. Dei oppmodar indirekte til refleksjon rundt kva som er rett og gale, men først og fremst refleksjon rundt det meir overordna spørsmålet «korleis bør eg leve?»

8. Avsluttande kommentarar og refleksjonar

Vi treng kunnskap om korleis barn involverer seg emosjonelt og kognitivt med skjønnlitterære tekstar, og denne oppgåva har vore eit forsøk på å seie noko om kva som potensielt kan skje i den unge lesaren sitt møte med bildebøker. Bildebøker er viktig for barn då dei gjerne er inngangsporten til den litterære verda og har tradisjonelt sett ein sosialisierende funksjon.

Experimental research has now confirmed what scholars of literature have known all along: that reading fiction is beneficial for our cognitive and affective development (see e.g., a report from Stanford University, Goldman 2012). Mind-reading and empathy are essential social skills, and if they are not innate, but have to be trained, fiction may be

the best training field for emotional literacy (Nikolajeva, 2014b, s. 136).

Eg har gjennom bildebokanalysane forsøkt å vise korleis bildebøker kan fungere som eit treningsområde for kjensler, der lesaren kan oppleve og erfare eit vidt spekter av menneskelege emosjonar utan å nødvendigvis vere i situasjonen sjølv. *Bak Mumme bor Moni*, *Snill* og *Sinna Mann* kan vekke sterke kjensler i lesaren og stimulere til refleksjon rundt seg sjølv som menneske, omgjevnadane og bearbeide eigne kjensler. Dette har eg vist i skildringar av korleis bøkene stimulerer lesaren sin ToM, korleis dei legg til rette for empatisk involvering med først og fremst protagonisten i bøkene og korleis dei oppmodar til estetisk og efferent lesemåte. Forholdet mellom lesemåtane er komplisert og lesaren vekslar mellom dei. Det kan synast at både det affektive og det kognitive er til stades i lesaren si lesing til ei kvar tid – berre i ulik grad alt etter kor fokuset ligg. Den efferente lesemåten inneberer å løfte blikket frå teksten og rette fokuset utover mot verda, noko som gjer at eg har knytt denne lesemåten til abstrahering og refleksjon. Samstundes føreset lesaren sin ToM og empatisk involvering med fiktive karakterar at lesaren kan vere i tekstaugneblinken og la seg engasjere (den estetiske lesemåten). *Bak Mumme bor Moni* problematiserer barnet sitt raseri og gjev lesaren innblikk i korleis det kjennes når raseriet tek overhand. Boka kan lesast som ein invitasjon til lesaren om å finne ut kva som gøymmer seg i eigne mørke kroker av personlegdommen. Med andre ord kan boka vere med å utvikle den unge lesaren si sjølvinnsikt. I tillegg kan boka utvikle lesaren si evne til empati gjennom empatisk involvering med Mumme. Avstanden mellom Mumme og Moni kan hjelpe lesaren til å involvere seg empatisk heller enn å identifisere seg fullstendig med Mumme. *Bak Mumme bor Moni* kan gje lesarane kunnskap om og innsikt i sinnekjensla og kan bidra til romslegheit og anerkjenning av også dei vanskelege og vonde kjenslene. *Snill* kan tolkast som ein kritisk kommentar til samfunnet sitt lykke- og perfektionsjag. Det er det forløysande og naudsynte sinnet som vert tematisert. Lussi må lære seg å rope, skrike og bli sint for å kjempe seg ut av veggen og bli synleg att. Boka understreker sinne som ei grunnleggjande kjensle som menneske treng. Ingen kan vere lukkelege, stille og perfekte heile tida. Av og til treng ein å blåse ut litt damp og løyse opp i spenningar. Boka stimulerer til sjølvinnsikt på fleire område. For andre stille barn (og menneske generelt) kan Lussi inspirere og motivere til å i større grad tore og hevde seg sjølv. For dei som tek større plass i sosiale samanhengar kan boka invitere til å gå i seg sjølv og reflektere rundt eiga åtferd – er mi åtferd hemmande for andre? Korleis kan eg gje meir rom for dei rundt meg? *Snill* kan på denne måten verke utviklande på den sosiale kompetansen til lesarar i ulike aldrar. *Sinna Mann* verkar stimulerande og utviklande på

lesaren si tankelesingsevne (ToM) gjennom empatisk involvering med Boj, og til dels Pappa. Lesaren må i stor grad lese tankane og tolke åtferda til karakterane ved hjelp av tekst og bilde. Lesarane må ved hjelp av ein efferent lesemane ta stilling til det som skjer, for familievald er eit vondt tema. Ein kan ikkje unngå å reflektere rundt situasjonen til Boj. Refleksjonane til lesaren får i høve *Sinna Mann* eit etisk perspektiv på fleire måtar, då boka presenterer diskuterbare element, som at Boj trøystar sin valdelege far og at det er Boj som må ta ansvar og skaffe hjelp. Boka snur barn-vaksen-relasjonen på hovudet der det er barnet som må vere den ansvarlege og den vaksne som treng hjelp, støtte og omsorg trass i grusomme handlingar. Avstanden mellom Pappa og Sinna Mann kan bidra til at lesaren kan utvikle evna til å skilje mellom person og handling. Åtferda til Pappa kan ikkje unnskyldast, men det er likevel eit skilje. Det er handlingane til Pappa som er vonde og forferdelege, ikkje nødvendigvis Pappa sjølv. *Sinna Mann* og *Bak Mumme bor Moni* har likhetstrekk på dette området, noko som kan verke trøystande på sinte barn og unge (og vaksne). Fokuset er å bli kjend med raseriet sitt og lære seg å handtere det. Det kan gje håp om utvikling og betring samt ei betra sjølvkjensle. For unge lesarar, som gjerne har begrensa emosjonell erfaring, gjev alle dei tre bøkene lesarane moglegheit til å oppleve kjenslene gjennom empatisk involvering med protagonistane. Hjernen skil, som tidlegare nemnd, lite mellom kjensler vekt i det verkelege livet og kjensler vekt av bilde. Det gjev bildebøkene eit særleg føremon for tematisering av vanskelege (og skremmande) kjensler. Barn og unge får gjennom dei tre bildebøkene vikarierende erfaringar med ulike kjensler, først og fremst sinne og redsle. Mumme, Lussi og Boj er vikarane til lesarane, som får moglegheita til å kjenne på dei ulike kjenslene og alvoret utan at dei sjølv er direkte trua. Slik fungerer bildebøkene som eit treningsområde for kjensler i trygge omgjevnader.

Eg ser på dei viktigaste funna som korleis bildebøkene legg til rette for og utfordrar lesaren sin *theory of mind*. Samanhengen mellom korleis ToM ligg til grunn for lesaren sine fortolkingar av visuelle og verbale ekfrasar for emosjonar og at fortolkingane er avhengig av lesarane sin førkunnskap og erfaringar er interessant. Zunshine (2006, s. 162) konkluderer sine studiar med at vi les fiksjon fordi det aktiviserer og utfordrar vår ToM på ulike måtar. I høve bildebøkene i mitt materiale ligg dei største utfordringane i illustrasjonane og i møtet mellom ord og bilde der den emosjonelle spenninga oppstår. Illustrasjonane er, som eg har vist, fleirtydige både på det formmessige og narrative nivået og fangar inn både barne- og vaksenlesaren. Barneperspektivet er framtrudande i dei tre bøkene samstundes som dei rike tolkingsromma utgjer ein tydeleg vaksenappell. «Bildeboktrilogien» framstår som ambivalent med stort potensiale for stimulere

lesarar på ulike nivå til sjølvinnsett, refleksjon og utvikling. Eg meiner utvalet demonstrerer at det konvensjonelle skiljet mellom barne- og ungdomslitteraturen ikkje er absolutt, som Heidi Bakkeli Amundsen (1999, s. 27) òg har undersøkt og konkludert med.

Vidare har lesaren si pendling mellom estetisk og efferent lesing for å realisere ikonoteksten og knyte det han/ho opplever i lesinga til sitt eige liv kasta ljøs over problemstillinga frå ein interessant vinkel. Funna og fortolkingane eg har presentert er gjort med bakgrunn i *potensielle* lesarresponsar, då kognitiv litteraturteori førebels først og fremst er eit teoretisk felt. Oppgåva ville fått ein ny dimensjon dersom eit kvalitativt, empirisk studie av barn sin resepsjon, deira kognitive og affektive involvering med dei aktuelle bildebøkene hadde vore gjennomført. Å anvende kognitiv litteraturteori i eit empirisk litteraturstudie av barn er ei mogleg retning å følgje i eit påfølgjande forskingsprosjekt, noko som ville tilført det barnelitterære forskingsfeltet ny kunnskap og innsikt. Undervegs har det dukka opp interessante moment som har vekt engasjement i meg som lesar. Eksempelvis diskusjonen om kva tema som eignar seg i bøker for barn og kor vidt barn skal skjermast mot det vonde og vanskelege. Eg er av den oppfatninga at det vonde er ein del av livet og ein gjer barn og unge ei bjørneteneste ved å skjerme dei for litteratur som vaksne definerer som ueigna. Tvert om vil eg med bakgrunn i det eg har funne i arbeidet mitt, hevde at litteratur med problematisk og tidvis vond tematikk kan gje lesarane motivasjon og inspirasjon til å bli kjende med seg sjølv, utvide og utvikle kjensleregisteret sitt samt bearbeide vonde og vanskelege kjensler.

Kjensleopplevinga er oftast den utløyssande grunnen for å lese, vi ønskjer å more oss, le, kjenne spenning, gru, redsle, leve ut kjensler vi til dagleg ikkje har høve til å leve ut. Dei gode forteljingane er også emosjonelt stimulerande ut over her-og-no-situasjonen. Litteraturen gjer det legitimt å vise kjensler, vi engasjerer oss kjenslemessig i personane vi les om, kan le med dei når dei er glade eller bli sinte når dei blir urettferdig behandla (Mjør, Birkeland & Risa, 2006, s. 225).

Eg opplever at *Bak Mumme bor Moni*, *Snill* og *Sinna Mann* har stort potensiale for å ha ein utviklande funksjon på lesaren både identitetsmessig, emosjonelt og når det gjeld sosial kompetanse.

Litteraturliste

Primærlitteratur

Dahle, G. & Nyhus, S. (2000). *Bak Mumme bor Moni*. Oslo: Cappelens Forlag.

Dahle, G. & Nyhus, S. (2002). *Snill*. Oslo: Cappelens Forlag.

Dahle, G. & Nyhus, S. (2003). *Sinna Mann*. Oslo: Cappelens Forlag.

Sekundærlitteratur

Amundsen, H.B. (1999). Den moderne bildebokas doble stemme. *Norsklæraren. Tidsskrift for språk og litteratur*, 1999(4), s. 26-30.

Andersen, P.T., Mose, G. & Norheim.T. (2012). Barne- og ungdomslitteratur. I P.T. Andersen, G. Mose & T. Norheim (red.) (2012): *Litterær analyse. En innføring*. Oslo: Pax forlag a/s. s. 189-212.

Bjorvand, A-M. & Lillevangstu, M. (2007) Ord + bilde = sant. Om arbeid med moderne bildebøker. I M. Lillevangstu, E. S. Tønnessen, H. Dahll-Larssøn (red.): *Inn i teksten – ut i livet. Nøkler til leseglede og litterær kompetanse*. Bergen: Fagbokforlaget. s. 107-120.

Christensen, N. (2002). Indgangsvinkler til analyse av af billedbøger. I: Jørgensen, Thomsen & Sullivan: *Nedslag i børnelitteraturforskningen 2002/3*. København: Roskilde universitetsforlag. s. 165-186.

Dahle, G. (2013). Bilderböcker som lekplats. I U. Rhedin, Oscar K. & L. Eriksson (2013): *En fanfar för bilderboken!* Stockholm: Alfabeta Bokförlag AB. s. 101-119.

Gadamer, H-G. (2007). *Sandhed og metode. Grundtræk av en filosofisk hermeneutikk* (2 utg.). Århus: Academica.

Gulddal, J. (2013): Fortolkning. I Kjældgaard, L. H. m. fl.: *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 23-33

Hallberg, K.(1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. I *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 3-4. 163-168

Iser, W. (1972). The reading process: a phenomenological approach. I D. Lodge & N. Wood (2008) *Modern Criticism and Theory. A Reader (Third Edition)*. United Kingdom: Pearson Education Limited. s. 295-309.

Krogh, T. (1998). Gadamer's oppfatning av hermeneutikk. I T. Krogh (1998): *Historie, forståelse og*

- fortolkning*. Oslo: Gyldendal. s. 226-250.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mjør, I., Birkeland, T. & Risa, G. (2006). *Barnelitteratur - sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. New York: Routledge.
- Nikolajeva, M. (2012). Reading Other People's Minds Through Word and Image. I *Children's Literature in Education*, vol. 43, 2012 (3). s. 273-291. DOI: 10.1007/s10583-012-9163- 6.
- Nikolajeva, M. (2014a). *Reading for learning. Cognitive approaches to children's literature*. Philadelphia, USA: John Benjamins Publishing Company.
- Nikolajeva, M. (2014b). The Penguin Looked Sad. Picturebooks, Empathy and Theory of Mind. I B. Kümmerling-Meibauer (red.) (2014): *Picturebooks. Representation and Narration*. New York: Routledge. s. 121-138.
- Ommundsen, Å.M. (2007). Kanskje det fins flere helt usynlige jenter? Bildeboka Snill av Gro Dahle og Svein Nyhus. I A-M. Bjorvand & S. Slettan (red.) (2007): *Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Bergen: Fagbokforlaget. s. 204-217.
- Rhedin, U. (1992). Tre analyser och thre konsept. I Rhedin (1992): *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag AB. s. 73-128.
- Rosenblatt, L.M. (1995). *Literature as exploration (fifth edition)*. New York: The Modern Language Association of America.
- Schäffer, A. (2001). *Bokmelding av Bak Mumme bor Moni*. I: *Numer: tidsskrift for tegning, illustrasjon og bokkunst*, vol. 43, 2001 (3). s. 27.
- Sogn, K. (2004). *Bokmelding av Sinna Mann*. I: *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, vol. 41, 2004 (10). s. 836-837.
- Ulland, G. (2010). *Billedlig talt – En komparativ analyse av ulike aldersgruppers resepsjon av bildeboken Håret til Mamma* (Masteroppgåve). Universitetet i Bergen, Bergen.
- Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction. Theory of mind and the novel*. USA: The Ohio State University.

Elektroniske kjelder

- Alternativ til vold (ATV) og Senter for Krisepsykologi (SfK) (2011). *Små vitner til vold. Informasjonshefte om barn som lever med vold i familien*. Henta frå <http://atv-stiftelsen.no/upload/2011/04/08/sma-vitner-til-vold.pdf>
- Brenden, R. (2002, 23. november). Bok for jenter som er for snille. *Dag og Tid*. Henta frå <http://old.dagogtid.no/arkiv/2002/47/bokm.html>
- Hofsødegård, M. (2002, 23. oktober). Snille jenter vil også bli sett. *Dagbladet*. Henta frå <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/10/23/352007.html>
- Lerum, M.G. (2003, 3. november). En barnebok – mest for voksne? Henta frå <http://www.vg.no/rampelys/bok/musikkanmeldelser/en-barnebok-mest-for-voksne/a/200028/>
- Mjør, I. (2010), I resepsjonens teneste. Parateksten som meiningsberande element i barnelitteratur. I *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, Vol. 1, 2010 DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856 <http://www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/5856>
- Munch, A.T. (2010, 20. desember). Barnebok for liten, barnebok for stor. Henta frå <http://forskning.no/kunst-og-litteratur-barn-og-ungdom/2010/12/barnebok-liten-barnebok-stor>
- Mørk, K.L. (2003, 30. januar). Selvutslettende solskinnsbarn. Henta frå <http://www.barnebokkritikk.no/selvutslettende-solskinnsbarn/#.VknRanYvfIV>
- Nyhus, S. (2011, 13. februar). En gave til leserens fantasi. Henta frå http://sveinnyhus.blogspot.no/2011_02_01_archive.html
- Nyhus, S. (2013, 5. juni). Dramatiske illustrasjoner – og figurer som forandrer seg. Henta frå <http://sveinnyhus.blogspot.no/2013/06/bildebokskolen-70-hesten-i-bak-mumme.html>
- Psychologistworld. (2016). Stress: Fight or flight response. Henta frå <https://www.psychologistworld.com/stress/fightflight.php>
- Schäffer, A. (2003, 16. oktober). Når verden knuser. Henta frå <http://www.barnebokkritikk.no/nar-verden-knuser/#.VIQ0InYvfIV>
- Sipe, L. og McGuire, C. E. (2006). *Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic*

Interpretation. *Children's Literature in Education*, 37(4). 291-304. Henta frå

http://repository.upenn.edu/gse_pubs/38/ (s. 1-29)

Store norske leksikon: <https://snl.no/onomatopoetikon> (14.09.15)

Straume, A.C. (2002, 7. november). Snill. Henta frå <http://www.nrk.no/kultur/snill-1.531055>