



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGÅVE

Litterære barnekarakterar i møte med sorg og sakn.
Analysar av bildebøkene *Førstemamma på Mars* og
Akvarium.

Grief and loss: an analysis of the characters' emotional
development in the picturebooks *Førstemamma på Mars*
and *Akvarium*.

Anita Miljeteig

Master i barne- og ungdomslitteratur

MBUL550

Fakultetet for lærarutdanning, kultur og idrett

Rettleiar: Berit Westergaard Bjørlo

Innleveringsdato: 14.05.21

Eg stadfestar at arbeidet er sjølvstendig utarbeida, og at referansar/kjeldetilvisingar til alle
kjelder som er brukt i arbeidet er oppgitt, jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 12-1.

Forord

Eg vil først og fremst takke rettleiar Berit Westergaard Bjørlo for kunnskapsrik oppfølging, inspirasjon og god rettleiing. Dine konstruktive og gode tilbakemeldingar under heile skriveprosessen har vore til stor hjelp og betydd mykje for arbeidet med oppgåva.

Takk til Per Ragnar Møkleby og Svein Nyhus som lét meg få bruke illustrasjonar frå *Førstemamma på Mars* (2013) og *Akvarium* (2014) i oppgåva.

Eg vil også takke familien min for god støtte og tolmod dette året.

Anita Miljeteig

Bergen, mai 2021

Samandrag

Denne masteroppgåva undersøker korleis barnelitteraturen framstiller temaet sorg og sagn verbalt og visuelt i to utvalde bildebøker for barn. Materialet for studien er bildebøkene: *Førstemamma på Mars* (2013) av Gyrid Axe Øvsteng og Per Ragnar Møkleby og *Akvarium* (2014) av Gro Dahle og Svein Nyhus.

Studien tar utgangspunkt i problemstillinga: *Korleis blir temaet sorg og sagn formidla verbalt og visuelt i to bildebøker for barn?* For å kunne svare på problemstillinga er det gjennomført ein litterær analyse i kombinasjon med bildebokanalyse. Bildebøkene blir først analysert kvar for seg, for så å samanliknast. I oppgåva har eg først lagt vekt på analysar og tolkingar av *Førstemamma på Mars*, for så å følge same struktur når det gjeld *Akvarium*.

Førstemamma på Mars tematiserer barn som opplever alvorleg sjukdom i nær familie, medan det i *Akvarium* fokuserer på barn som lever med omsorgssvikt i heimen. Analysen av bildebøkene viser at barnekarakterane saknar ein morsfigur som kan vere til stades for dei. Sorga deira har opphav i ulike årsaker, og skildringane av sorgreaksjonane deira blir derfor ulike i bildebøkene. I begge bildebøkene er både verbalteksten og illustrasjonane viktige verkemiddel for å skildre opplevingane som er knytt til sorg og sagn hos barnekarakterane.

Denne masteroppgåva ser på to bildebøker som tar opp temaet sorg og sagn. Det bør derfor nemnast at ein i denne oppgåva berre vil kunne trekke konklusjonar ut frå korleis sorg og sagn blir formidla i desse to bildebøkene, og ikkje i bildebøker generelt. For vidare forskning hadde det derfor vore interessant å sjå om mine funn også gjeld for eit større utval bildebøker.

Abstract

This master thesis examines how the themes grief and loss are presented verbally and visually in a selection of picturebooks for children. The analysis is based on two picturebooks: *Førstemamma på Mars* (2013) by Gyrid Axe Øvsteng and Per Ragnar Møkleby and *Akvarium* (2014) by Gro Dahle and Svein Nyhus.

The analysis revolves around the research question: *How is the theme of grief and loss conveyed verbally and visually in two picturebooks for children?* To discuss the question, a literary analysis combined with a picturebook analysis has been carried out. Each book is analysed separately, and then compared.

Førstemamma på Mars focuses on a child who experiences serious illness in her close family, while *Akvarium* focuses on a child who lives with a mother who fails to take adequate care of her daughter. The analysis reveals that in both books, the children are missing the presence of a mother in their daily lives. Their grief has different origins, and the descriptions of the characters' reactions are therefore different in the two books. In both picturebooks, the verbal text, as well as the illustrations, are important tools for conveying the experiences related to grief and loss in the characters.

This master thesis only consider two picturebooks which address a specific kind of grief and loss. It should therefore be noted that the external validity of any conclusions drawn from the analysis in this thesis, might be weak. For further research it would be interesting to see if the findings of this thesis apply to a broader range of picturebooks.

Innholdsliste

Forord	i
Samandrag	ii
Abstract	iii
Figurliste	vi
1.0 Innleiing	1
1.1 Bakgrunn for val av tema	1
1.2 Problemstilling og forskings spørsmål	2
1.3 Grunngeving for val av bildebokmateriale	2
1.4 Tidlegare forskning	3
1.5 Strukturen til oppgåva	4
2.0 Teoridel	5
2.1 Kva er barnelitteratur?	5
2.1.1 Om barneperspektivet	8
2.2 Bildeboka som forskingsfelt.....	9
2.2.1 Bildebokdefinisjonar	9
2.2.2 Ikonotekst og multimodalitet	10
2.2.3 Ulike samspelsformer mellom verbaltekst og bilde.....	11
2.2.4 Paratekstar.....	16
2.3 Litteratur og kjensler	19
2.3.1 «Theory of mind».....	19
2.3.2 Sorg og sagn som tema i barnelitteraturen	20
2.3.3 Sorg og sagn hos barn: fleirfaglege perspektiv	21
2.3.4 Kjensler i verbaltekst og bilde: bildeboka som studieobjekt	24
3.0 Metode	26
3.1 Litterær analyse og bildebokanalyse	26
3.2 Ekstern validitet	27
4.0 Analyse	29
4.1 Førstemamma på Mars	29

4.1.1 Paratekstar.....	30
4.1.2 Karakteristiske trekk ved ikonoteksten.....	34
4.1.3 Sorg og sagn hos barnekarakteren	35
4.1.4 Faren som ein støttande karakter.....	45
4.1.5 Barnekarakteren si utvikling gjennom sorgprosessen	48
4.2 Akvarium.....	53
4.2.1 Paratekstar.....	53
4.2.2 Karakteristiske trekk ved ikonoteksten.....	58
4.2.3 Sorg og sagn hos barnekarakteren	59
4.2.4 Læraren som ein støttande karakter	66
4.2.5 Barnekarakteren si utvikling gjennom sorgprosessen	70
5.0 Drøfting	77
5.1 Førstemamma på Mars	77
5.2 Akvarium.....	79
5.3 Samanlikning av bildebøkene	80
5.4 Bildebøkene sine danningspotensial.....	83
6.0 Avslutning.....	85
7.0 Litteratur	86

Figurliste

Figur 1: Førstemamma på Mars, framside og bakside.....	30
Figur 2: Førstemamma på Mars, s. 12-13	37
Figur 3: Førstemamma på Mars, s. 30-31	42
Figur 4: Førstemamma på Mars, s. 36-37	43
Figur 5: Førstemamma på Mars, s. 44-45	47
Figur 6: Akvarium, framside og bakside.....	54
Figur 7: Akvarium, oppslag 1.....	60
Figur 8: Akvarium, oppslag 5.....	67
Figur 9: Akvarium, oppslag 14.....	73
Figur 10: Akvarium, oppslag 19.....	76

1.0 Innleiing

1.1 Bakgrunn for val av tema

I nyare tid har det blitt meir vanleg å skrive om vanskelege og utfordrande tema i barnelitteraturen. Det finst ei rekke bøker som tar for seg korleis barn og unge opplever vanskelege og sårbare situasjonar i heimane sine. Det kan vere utfordrande for både barn og vaksne å lese slike bøker. Likevel kan lesnad av denne typen bøker gje tryggleik til menneske som kjenner seg igjen i tematikken, medan menneske som ikkje har opplevd liknande situasjonar, kan utvikle empati for andre.

Bildeboka som medium har ei unik formidlingsevne i denne samanhengen. Samspelet mellom tekst og bilde gjer det opp til kvar enkelt lesar å erfare ikonotekstane i lys av sine egne tolkingar og opplevingar av handlinga. Ein slik leseprosess kan føre til meir refleksjon og eit potensiale for å skape betre forståing for desse temaa, både hos vaksne og barn. Bildebøker kan også gje ei unik moglegheit for den vaksne lesaren til å formidle og bearbeide vanskelege tema saman med barnet. Det kan vere kort veg frå bileta og teksten til diskusjon mellom den som les høgt og den som lyttar.

Fokuset på samansette tekstar i læreplanen for norsk (Utdanningsdirektoratet, 2020) gjer bildebøker til eit aktuelt materiale å undersøke i norskfaget frå første til tiande trinn. Dette krev at ein har ei god forståing for moglegheitene og avgrensingane som ligg i mediet, samt at ein er kjend med korleis bildebøkene formidlar tematikken og innhaldet sitt gjennom samspelet mellom ord og bilde. Denne oppgåva bidrar til forståing ved å analysere bruken av verbale og visuelle verkemiddel i to bildebøker for barn.

Gjennom å analysere to bildebøker og undersøke korleis dei framstiller temaet sorg og sagn hos barnekarakteren, vil oppgåva gje eit innblikk i ein liten del av den norske bildebokkulturen. Forståinga som kjem ut av denne analysen, vil vere relevant for vidare undersøkingar av bildebøker som skildrar barn i sårbare situasjonar og relasjonar. I tillegg har oppgåva som formål å bidra til å skape ein breiare aksept for bruk av denne type bildebøker.

1.2 Problemstilling og forskingsspørsmål

Problemstillinga for denne masteroppgåva er: *Korleis blir temaet sorg og sakn formidla verbalt og visuelt i to bildebøker for barn?*

For å strukturere analysen av problemstillinga, nyttar eg tre forskingsspørsmål:

1. Korleis kjem sorg og sakn hos barnekarakterane til uttrykk i bildebøkene?
2. Korleis blir dei støttande karakterane framstilt verbalt og visuelt?
3. Korleis skildrar bildebøkene barnekarakterane si utvikling gjennom ein sorgprosess?

Problemstillinga og forskingsspørsmåla vil vere styrande for analysen og samanlikninga av dei to valde bildebøkene.

1.3 Grunngeving for val av bildebokmateriale

Materialet for analysen er bildebøkene *Førstemamma på Mars* (2013) av Gyrid Axe Øvsteng og Per Ragnar Møkleby og *Akvarium* (2014) av Gro Dahle og Svein Nyhus. *Førstemamma på Mars* handlar om ei jente som opplever alvorleg sjukdom i nær familie, medan *Akvarium* handlar om Moa som bur saman med ei mor som ikkje er i stand til å ha ei ansvarleg omsorgsrolle for dottera si. Boka framstiller mora som ein gullfisk, og det er eit bildemessig grep som har konsekvensar for korleis lesaren opplever og erfarer historia om Moa og mor hennar. Bildebøkene er laga av norske forfattarar og illustratørar, og er frå same tidsperiode. I begge bøkene spelar estetikken ei stor rolle, både gjennom verbalteksten og illustrasjonane.

Sjølv om dei konkrete opplevingane til karakterane i bøkene ikkje er heilt like, har dei til felles at hovudtematikken er sentrert rundt det å leve med ei fråverande morsfigur. I forskingsartikkelen *Kvar er mor? På leit etter mødrer i barnelitteraturen* (Brekke, 2014) blir det hevda at fråvær av ein god morsfigur vil auke spenninga i forteljinga. Brekke skriv vidare at fråværet av mødrer i barneforteljingar representerer ei utfordring for barnet, noko som kan føre til at lesaren utviklar sympati og empati for barn.

Barna kan oppleve å kjenne på sakn etter vanlege kvardagar der mødrene er friske, i live eller klarer å handtera livet sitt på ein god måte. Det er sårt og vanskeleg for barn når mor ikkje klarer å vere ein god og trygg omsorgsperson, eller når ho er vekke for godt (Brekke, 2014). Eg tenker derfor at sjølv om dei to bildebøkene eg har valt å undersøke skildrar barns sorg og sakn på ulike måtar, har dei likevel visse tematiske fellestrekk.

1.4 Tidlegare forskning

Etterkvart som det er blitt meir vanleg med bildebøker som omtalar vanskelege tema, er det også vakse fram ein del forskingslitteratur som undersøker denne typen bøker. Dette er framleis eit felt i utvikling, og det kjem stadig nye studiar på området. I internasjonal samanheng er antologien *Challenging and Controversial Picturebooks. Creative and Critical responses to visual texts* (2016), redigert av Janet Evans, eit sentralt bidrag til forskingslitteratur om bildebøker med utfordrande tematikk. I denne boka er også studiar av nordiske bildebøker representert.

Tatjana Kielland Samoilow (2015) viser til at nordiske bildebøker er kjende for å kunne inkludere utfordrande tema som døden, skilsmisse og vanskelege relasjonar mellom barn og foreldre. Dette beskriv Samoilow som ei psykologisk vending i forhold til kva tema ein ofte ser i den postmodernistiske bildebokkulturen (s.1). I artikkelen nemner ho kort *Førstemamma på Mars* som eksempel på ei bildebok for yngre barn som tar for seg emnet sjukdom og død. Eg har elles ikkje funne eksempel på større studiar om denne bildeboka.

Bildeboka *Akvarium* har fått større merksemd i forskingsfeltet. Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy (2017) analyserer i ein artikkel korleis *Akvarium*, gjennom ulike verkemiddel i ord og bilde, formidlar forteljinga om eit barn som opplever omsorgssvikt i heimen. Tove Sommervold (2020) undersøker i doktorgradsavhandlinga si korleis eit utval bildebøker med eksistensielle tema, blant anna *Akvarium*, blir lesne og diskutert av elevar i ungdomsskulen.

Ved å nærlese og samanlikne dei to bildebøkene *Førstemamma på Mars* og *Akvarium* ønsker eg å bidra til ny innsikt om korleis eit utval norske bildebøker skildrar litterære barnekarakterar i møte med sorg og sakn.

1.5 Strukturen til oppgåva

I det første kapittelet av oppgåva presenterer eg bakgrunnen for val av tema og grunngeving for val av bildebokmateriale, samt problemstillinga og forskingsspørsmåla som bildebøkene blir studert ut frå.

I kapittel 2 gjer eg greie for dei teoretiske perspektiva som oppgåva er forankra i. Som ein inngang diskuterer eg først omgrepet barnelitteratur og ser nærmare på ulike former for barneperspektiv i barnelitterære skildringar. Derneft tar eg utgangspunkt i bildebokteori. I denne delen presenterer eg ulike bildebokdefinisjonar, forklarar omgrepa ikonotekst og paratekst, samt gjer greie for ulike former for samspel mellom verbaltekst og bilde. Eg løftar også fram teori om verbale og visuelle emosjonsekfrasar, som dreier seg om korleis kjensler blir uttrykt gjennom verbaltekst og bilde. For å kunne forklare kva sorg og sakn er, og for å gje eit innblikk i ulike sorgreaksjonar hos barn, viser eg i tillegg til sorgteori.

I kapittel 3 er dei metodiske vala for oppgåva presentert. Her greier eg ut om litterær analyse og bildebokanalyse som metode. Samstundes legg eg også her vekt på at teoritilfanget som blir brukt for å belyse framstillinga av sorg og sakn i bildebøkene, også fungerer som eit analyseverktøy i oppgåva. I dette kapittelet reflekterer eg også over oppgåvas eksterne validitet.

Deretter følger kapittel 4 som inneheld analysar av bildebøkene *Førstemamma på Mars* (2013) og *Akvarium* (2014). Analysane er forankra i relevant bildebokteori og sorgteori. Dette dannar eit grunnlag for kapittel 5 der bildebøkene først blir drøfta kvar for seg, for så å bli samanlikna ved å studere likskapar og forskjellar i måten dei formidlar sorg og sakn verbalt og visuelt på.

I kapittel 6 kjem ei oppsummering av oppgåva, samt ein kort kommentar om potensialet for vidare forskning av litteraturen på dette feltet.

2.0 Teoridel

I det følgende kapitlet vil eg presentere teori som eg meiner er viktig for å kunne svare på problemstillinga til oppgåva. Eg vil starte med å avklare omgrepet barnelitteratur og presentere tre hovudformer for barneperspektiv som blir brukt i bildebøker for barn. Vidare vil eg presentere andre viktige omgrep knytt til bildebokteori som vil vere sentrale i analysen av bildebøkene. Til slutt vil eg drøfte korleis ein kan forklare kva sorg og sakn er, og gje eit innblikk i ulike sorgreaksjonar barn kan oppleve. For å kunne undersøke korleis bildebøkene skildrar barnekarakterane sine opplevingar av sorg og sakn, har eg valt å trekke inn kognitiv teori med fokus på omgrepet *theory of mind*, også kalt *mentalisering*, som dreier seg om korleis vi som menneske kan utvikle evna til å forstå mentale tilstandar hos oss sjølve og hos andre.

2.1 Kva er barnelitteratur?

Barnelitteraturen omfattar mange ulike teksttypar som i utgangspunktet har mykje til felles med tekstar frå vaksenlitteraturen. Både i barnelitteraturen og i vaksenlitteraturen tar ein ofte i bruk dei same sjangrane og retoriske verkemidla i utforminga av tekstar (Birkeland, Mjør & Teigland, 2018, s. 9). Vi ser at barnelitteraturen er inspirert av vaksenlitteraturen, og omvendt.

Likevel er det enkelte særpreg som er spesielle for barnelitteraturen. Ein grunnleggjande definisjon av kva barnelitteratur er, blir presentert av Ruth Stokke og Elise Seip Tønnessen i boka *Møter med barnelitteratur* (2018, s. 19). Dei skriv at barnelitteratur er litteratur som er skriven og utgitt for barn, og at den ofte handlar om barn og tar i bruk tema frå barn si erfaringsverd som kan vekke interesse og nysgjerrigheit hos dei. Desse særprega av barnelitteratur kjem også til syne i Barbara Wall (1991) sin definisjon om at det er måten forteljaren vender seg til tilhøraren på, som avgjer om ei bok er for barn eller ikkje. Ho presiserer at det ikkje nødvendigvis handlar om kva som blir sagt, men om måten det blir sagt på, og til kven det blir sagt til, som er eit viktig særpreg for barnelitteraturen (Wall, 1991, s. 2).

Barnelitteraturen som sjanger vender seg til ei bestemt mottakargruppe, nemleg barn. Likevel er det vaksne personar som skapar, distribuerer og formidlar den til barn

(Ommundsen, 2012, s. 47-48). For at barn skal få lyst til å lese litteratur, er det viktig at litteraturen appellerer til dei. Barn les gjerne om barn på sin eigen alder eller om barn som er litt eldre enn dei sjølve. Samstundes er det viktig at forfattere tar opp aktuelle tema og problemstillingar som er tilpassa målgruppa. Derfor er det viktig at dei vaksne som ønskjer å skrive tekstar for barn, skriv om barn og om tema barn er opptatt av og interessert i. Barnelitteraturen skal ha som mål å ivareta barneperspektivet, og bør opplevast som meningsfull ut frå barns livserfaringar (Stokke & Tønnessen, 2018, s. 19-20).

Barns første møte med bilde- og skrivekunsten oppstår vanlegvis gjennom bruken av bildebøker. Små barn som ikkje kan lese sjølve, studerer bilda samstundes som verbalteksten gjerne blir formidla gjennom høgtlesing av ein vaksen (Birkeland et al., 2018, s. 98). I artikkelen *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen* (1982) skriv den svenske litteraturforskarer Kristin Hallberg at bildebøker ofte blir identifiserte som bøker for mindre barn. Hallberg underbygger dette vidare i artikkelen ved å vise til at bildebøker er eit medium som passar for barn som enno ikkje kan lese, men som fint klarar å oppfatte innhaldet i boka berre ved hjelp av bilda (Hallberg, 1982, s. 164). I dag er det mange forfattare og illustratørar som meiner at bildeboka er ei narrativ form som kan vende seg til alle aldersgrupper (Beckett, 2012, s. 3). Det finst mange bildebøker med større barn, ungdommar og også vaksne som målgruppe. Tidlegare var det vanleg at vaksne berre var medlesarar av bildebøker, men i dag les dei også bildebøker for å stimulere eigen leseglede (Beckett, 2012, s. 13). Dei siste tiåra har det stadig blitt gitt ut fleire bildebøker som rettar seg både mot barn og vaksne, og som passar til alle aldersgrupper.

Wall presenterer tre ulike måtar forteljaren kan kommunisere med tilhøyraren på i barnelitteraturen. Desse tre måtane kallar ho *single address*, *double address* og *dual address*. *Single address* handlar om at forteljarstemma berre vender seg til ein barnelesar. *Double address* er når forteljarstemma først og fremst vender seg til den vaksne medlesaren på kostnad av barnet, medan *dual address* handlar om at forteljarstemma lykkast med å vende seg til både ein barnelesar og ein vaksenlesar samstundes (Wall, 1991, s. 35).

Når forteljarstemma vender seg både til ein barnelesar og ein vaksenlesar samstundes og snakkar til dei på same nivå, kallar vi det for allalderlitteratur (Fosse, 1998, s. 72-73).

Omgrepet allalderlitteratur samsvarar med Wall sin definisjon på forteljarmåten *dual address*, der forteljarstemma lykkast med å vende seg til både barnelesaren og vaksenlesaren.

I boka *Crossover Picturebooks – A Genre for All Ages* (2012) skriv Sandra Beckett om bildebøker for alle aldrar. Beckett legg vekt på at dagens bildebøker stadig utfordrar konvensjonane og normene som tradisjonelt har vore knytt til sjangeren: «The innovative graphics and creative, often complex dialogue between text and image provide multiple levels of meaning and invite readings on different levels by all ages» (Beckett, 2012, s. 2). Vi ser her at Beckett meiner at bildebøker ikkje berre er for barn, men at dei kan eigne seg for folk i alle aldrar. Beckett skriv vidare at «Picturebooks offer a unique opportunity for a collaborative or shared reading experience between children and adults, since they empower the two audiences more equally than other narrative forms» (Beckett, 2012, s. 2). Bildebøker bidrar altså til at barn og vaksne kan dele gode, felles leseopplevingar, fordi barn og vaksne står meir likestilt ved lesing av bildebøker enn ved andre forteljarformer. Allalderlitteraturen set sitt preg på ein god del av norsk barnelitteratur som blei utgjeven på slutten av 1900-talet, men har berre blitt ein større og viktigare del av barnelitteraturen som er blitt utgjeven etter år 2000 (Ommundsen, 2012, s. 36). Også Beckett trekker fram Noreg som eit av dei landa der bildebøker i kategorien allalderlitteratur er godt representert, noko som viser ein aksept for at bildebøker ikkje berre er for barn (Beckett, 2012, s. 3).

Barnelitteraturen har altså vore gjennom ein utviklingsprosess. Den har gått frå å vere skriven berre for barn, til å inkludere litteratur skriven både for barn og vaksne (Fosse, 1998, s. 72). Dette har ført til at stadig fleire barnebokforfattarar har valt å skrive om ulike vanskelege emne som ein tidlegare ikkje har snakka opent om (Roll-Hansen, 2012). Dagens barnelitteratur tøyser grenser for kva tema barn blir eksponert for, og mange av barnebøkene tar for seg framstillingar av politikk, seksualitet, vald, sjukdom og død (Birkeland et al., 2018, s. 30). Dette har ført til reaksjonar hos ein del vaksne formidlarar, fordi dei meiner at ein del barnebøker tar opp tema som barn burde skjermast for. Samstundes blir det argumentert med at å det å kunne lese om andre barn sine sårbare erfaringar kan hjelpe barn til å kunne sette ord på sine eigne tankar og opplevingar. Barn treng hjelp til å bearbeide opplevingane sine, og barnelitteraturen som tar opp vanskelege emne kan bidra til å utvikle eit språk for

dei problematiske sidene ved livet (Roll-Hansen, 2012). Analysar av denne type litteratur kan bidra til ei betre forståing av korleis barn kan oppleve krevjande livssituasjonar og føre til at vaksne aksepterer at barna les litteratur som inneheld vanskelege og såre tema.

2.1.1 Om barneperspektivet

Barneperspektivet i litteratur for barn, handlar om den vaksne forfattaren sine måtar å alliere seg med barnet som lesar på (Birkeland et al., 2018, s. 28). Denne alliansen kan kome til uttrykk i barnelitterære tekstar gjennom kva forfattaren vel å fortelje om, eller i måten innhaldet er forma på. For at forfattaren skal kunne ivareta barneperspektivet i barnelitteraturen, er det viktig at hen ser verda med barnets blikk. For å kunne sjå verda på same måte som det barna gjer, er det nødvendig at forfattaren har kunnskap om barn og erfaringar med barn, og hentar fram og tar i bruk minne frå eigen barndom. Dette vil resultere i at barnet står i fokus, og lesaren kan sjå verda ut frå barnet sin posisjon. Dermed er det barna sine erfaringar og tankar som er viktige for handling og tematikk.

Den svenske bildebokforskarer Ulla Rhedin (2013a) presenterer tre ulike former for barneperspektiv i barnelitteraturen. Etersom ho knyter barneperspektivet til ulike psykologiske perspektiv i barnelitteraturen, tenker eg at denne innfallsvinkelen vil vere hensiktsmessig å trekke inn i analysen av dei to valde bildebøkene.

Det første barneperspektivet Rhedin presenterer, handlar om å sjå verda ut frå barnet sitt utgangspunkt. Dette perspektivet har fokus på å fortelje handlinga gjennom barnet sine auge med grunnlag i kva sanseoppfatning og utviklingsnivå som pregar dei litterære barnekarakterane. Forteljaren prøver å sjå for seg korleis barna i forteljinga tenker og føler, og korleis deira syn på verda er. I forteljingane framstår som regel barnet som uskyldig i den forstand at barnet ikkje har forståing for at handlingar som blir retta mot dei kan vere gale, eller at barnet ikkje har føresetnader for å forstå kvifor dei blir utsett for negative handlingar (Rhedin, 2013a, s. 45).

Det andre barneperspektivet tar utgangspunkt i å forstå barns psykologiske utvikling. Her er det viktig at forfattaren har ein teoretisk bakgrunn om barns utvikling før skrivinga tar til. Rhedin viser her til Jean Piagets teori som rettar fokuset mot at barn alltid forstår, men på

sin eigen måte. Barns forståing er avhengig av mange ulike faktorar, som alder, personlegdom, miljø og livserfaringar. Det blir og lagt vekt på at barn har vanskar med å forstå at det finst andre tolkingar av hendingar enn måten dei sjølv tolkar dei på (Rhedin, 2013a, s. 46).

Det tredje barneperspektivet er det empatiske aspektet. Dette handlar ifølgje Rhedin om at menneske har evne til å sjå forbi seg sjølv, og førestille seg korleis andre menneske tenker og føler. Dermed kan forfattaren gje att det fiktive barnet sine opplevingar, kjensler og verdiar med ei empatisk innleving. Dette barneperspektivet handlar dermed om den vaksne si forståing av barns emosjonelle og kognitive kvalitetar, samstundes som forfattaren unngår å trekke inn eigne refleksjonar (Rhedin, 2013a, s. 58).

2.2 Bildeboka som forskingsfelt

Det er utfordrande å gje ein konkret og presis definisjon på kva bildebøker er. Gjennom tida har det vore ei viss usemje blant barnelitteraturforskarane om korleis ein best mogleg skal kunne definere omgrepet bildebok, og korleis ein kan skilje den frå ei illustrert bok. Det har vore eit sterkt fokus på kor mykje verbaltekst og kor mange bilde ei bok må innehalde for å kunne definerast som ei bildebok. Dette har resultert i ei rekke forskjellige, men likevel nokså like definisjonar på kva ei bildebok er. For å belyse dette, vil eg vidare presentere eit utval av dei bildebokdefinisjonane som blir brukt i dag.

2.2.1 Bildebokdefinisjonar

Hallberg definerer i artikkelen *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen* bildeboka som «en barnbok med en eller flera bilder på varje uppslag» (Hallberg, 1982, s. 164). Denne definisjonen framhevar at bildebøker inneheld illustrasjonar på kvart oppslag. Men Hallberg presiserer i tillegg at ei bildebok er ei bok for barn, og utelét dermed bildebøker der forteljarstemma vender seg både til ein barnelesar og ein vaksenlesar på same tid.

Ommundsen definerer bildeboka som «en bok med minst ett bilde på hvert oppslag, der både verbaltekst og bilde er betydningsbærende og sammen fremstiller et narrativt forløp» (Ommundsen, 2018, s.151). Det betyr at verbaltekst og bilde fortel historia saman, og er gjensidig avhengig av kvarandre. Med andre ord kan vi seie at ord og bilde dannar ei felles

eining, eit moment også Hallberg legg vekt på (1982, s. 164). Det som kan vere problematisk med Ommundsens (2018, s. 151) definisjon på bildebøker, er at den ekskluderer bildebøker som ikkje har eit narrativt forløp, som til dømes diktbildebøker og sakprosabildebøker. Ein definisjon som inkluderer fleire bildeboksjangrar, finn vi i boka *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*, der bildeboka blir definert som «ei bok med eitt eller fleire bilde på kvart oppslag, og der oppslaga samla utgjer ein estetisk heilskap» (Birkeland et al., 2018, s. 98). Til forskjell frå Ommundsens definisjon utelét Birkeland et al. å nemne at interaksjonen mellom verbaltekst og bilde er viktig i ei bildebok, men samspelet mellom ord og bilde er likevel inkludert i uttrykket «ein estetisk heilskap». Eg saknar likevel ein tydelegare presisjon av den rolla interaksjonen mellom ord og bilde har i bildebøker.

Den definisjonen eg vil ta utgangspunkt i, er utforma av Agnes-Margrete Bjorvand. Ho skriv at «en bildebok er en bok med ett eller flere bilder på hvert oppslag som i kombinasjon med andre modaliteter uttrykker en estetisk helhet» (Bjorvand, 2012, s. 70). Dette er ein nokså vid definisjon av kva ei bildebok er, og den gjev ingen store avgrensingar slik som dei andre nemnte definisjonane gjer. Bjorvand sin definisjon held fast på at ei bildebok må innehalde eitt eller fleire bilde på kvart oppslag, samstundes som den inkluderer verdien av å kombinere ulike modalitetar.

Til forskjell frå andre illustrerte bøker står bilda i ein tett samanheng i bildebøker. Det er vanleg at ord og bilde strekkjer seg over to sider, altså over ei dobbelside. Ein brukar gjerne omgrepet oppslag for å beskrive ei dobbeltside i bildeboka. Oppslaga er viktige for lesaren sine forventingar om kva som kjem til å skje vidare i historia, då det å bla om, sidevendinga, er spesielt viktig for å skape spenning i lesinga av bildeboka (Birkeland et al., 2018, s. 99).

2.2.2 Ikonotekst og multimodalitet

Hallberg (1982, s. 165) skriv i artikkelen *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen* at «En bilderbok är en bok vars meddelande konstitueras av två disparata teckensystem: text och bild» (Hallberg, 1982, s. 165). Modalitetane verbaltekst og bilde er betydingsberande for handlinga i bildeboka, og Hallberg legg vekt på at det er samspelet mellom dei som realiserer bildeboka sin «egentliga text», og som skapar meining for lesaren (Hallberg, 1982, s. 165).

Hallberg var den første som innførte omgrepet ikonotekst, som eit uttrykk for samspelet som oppstår mellom verbaltekst og bilde.

Bjorvand (2020, s. 156) bruker omgrepet ikonotekst på ein måte som underbygger det Hallberg understreker i sin artikkel, nemleg at den gjensidige interaksjonen mellom verbaltekst og bilde realiserer den eigentlege teksten. Ho legg vekt på at samspelet mellom verbaltekst og bilde skapar noko meir enn summen av delane aleine, altså dannar dei ein større og meir fullstendig meining enn kva modalitetane ville gjort kvar for seg.

For at verbaltekst og bilde skal skape meining, er det opp til lesaren å konstruere samanhengar. Lesaren må då ta i bruk si eiga livserfaring og fantasi i samspel med den allereie etablerte informasjonen frå boka, for slik å fylle ut informasjonen bildeboka gjev (Hallberg, 1982, s. 167). Dette resulterer i at det er lesaren som realiserer bildeboka sin eigentlege tekst; ein prosess som gjer at lesaren opplev teksten som meningsfull (Hallberg, 1982, s. 165). Det er viktig å hugse på at sjølv om vi les i same bok, kan vi realisere ulike ikonotekstar. Dette skjer fordi lesarane opplever bildeboka ut frå ulike livserfaringar og fantasiar, og på den måten tilfører lesarane ikonoteksten ulik informasjon der det finst tomrom i ord og bilde (Bjorvand, 2020, s. 158).

Bildebøker er ei multimodal tekstform som tar i bruk fleire ulike modalitetar for å skape og formidle meining (Birkeland et al., 2018, s. 98). Modalitetar i bildeboka er meningsberande uttrykksformer (Bjorvand, 2020, s. 156), altså ulike måtar som blir brukt for å formidle innhaldet i ein tekst. Dei vanlegaste modalitetane i bildeboka er verbaltekst og bilde, men også modalitetar som lyd og kroppsspråk blir aktivert ved høgtlesing av bildebøker (Birkeland et al., 2018, s. 98). Bildeboka er ei multimodal tekstform som krev at lesaren har visuell tekstkompetanse, noko som betyr at ein må ha evne til å lese, forstå og tolke bilde (Ommundsen, 2018, s. 151).

2.2.3 Ulike samspelsformer mellom verbaltekst og bilde

Når vi les ei bildebok, må vi vere merksame på korleis samspelet mellom verbaltekst og bilde fungerer. Verbaltekst og bilde høyrer til kvart sitt teiknsystem og kommuniserer med lesaren på ulike måtar. Vi kan seie at dei har ulik affordans, eit omgrep som er henta frå

sosialsemiotikk og multimodalitetsteori (Birkeland et al., 2018, s. 223, note 10). Omgrepet affordans blir brukt til å beskrive korleis ulike modalitetar har ulikt kommunikativt potensial, der kvar av modalitetane har sine moglegheiter og avgrensingar (Birkeland et al., 2018, s. 114). Ved lesing av bildebøker, er det som regel bilda som tar merksemda vår i første omgang. Bilda gjev att visuelle fenomen, og kan fort og presist vise lesaren korleis ein person eller eit miljø ser ut. Når verbalteksten blir sett i samspel med bilda, får lesaren ei større forståing av handlinga. Verbalteksten er viktig for å sette ord på skildringar av tid, tankar, kjensler og sanseintrykk (Birkeland et al., 2018, s. 114-115). Samspelet mellom verbaltekst og bilde i bildebøker kan resultere i at lesaren får ei betre og rikare leseoppleving av boka.

Maria Nikolajeva og Carole Scott klassifiserer fem ulike kategoriar for interaksjon mellom verbaltekst og bilde som kan eksistere i ei bildebok, *symmetrical*, *complementary*, *expanding*, *counterpointing* og *syllaptic* (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12). Ommundsen (2018, s. 156-157) tek utgangspunkt i denne modellen og har omsett dei engelske omgrepa til norsk. Vidare i dette avsnittet bygger eg på Ommundsens norske termar og hennar utdjupingar av kva som kjenneteiknar dei ulike kategoriane. Den symmetriske ikonoteksten kan vi seie er *redundant*, fordi verbaltekst og bilde fortel mykje av det same og dei overfører dermed same meiningsinnhald til lesaren. I den komplementære forma for interaksjon fyller verbaltekst og bilde kvarandre sine tomrom, altså utfyller og utdjupar dei kvarandre. Den tredje kategorien dreier seg om korleis verbaltekst og bilde utvider kvarandre på ein måte som gjer at dei er gjensidig avhengig av kvarandre. Den fjerde forma for samspel kallar vi kontrapunktisk. Her utfordrar eller motseier verbaltekst og bilde kvarandre. Den siste forma kallar vi sylleptiske. I denne typen bildebok fortel verbaltekst og bilde heilt ulike historier, uavhengig av kvarandre. I dei fleste bildebøker vil ein kunne finne døme på fleire av desse fem kategoriane, men det er gjerne ein av dei som er dominerande (Ommundsen, 2018, s. 157).

Nikolajeva og Scott (2001) sine forklaringar på ulike interaksjonar mellom verbaltekst og bilde i ei bildebok, er ein av fleire moglege måtar å beskrive dette på. Andre kategoriar som er mykje brukt for å studere ulike former for samspelet mellom verbaltekst og bilde, er Roland Barthes sine omgrep *ancrage* og *relais* som dei er kalt i den franske originalteksten. I den norske omsetjinga, «Bildets retorikk» (Barthes, 1994, s. 32) er desse omgrepa omsett

med «forankring» og «forsterking», men i den danske omsetjinga, «Billedets retorik» (Barthes, 1980, s. 48) er dei same omgrepa omsett til «forankring» og «afløsning». Innan nordisk bildebokforskning er det uttrykka forankring og avløyning som har fått fotfeste (Mjør, 2009, s. 83). Forankringsprinsippet handlar om at den same informasjonen kjem til uttrykk gjennom både verbaltekst og bilde. Avløyingsprinsippet tar utgangspunkt i at verbaltekst og bilde kan utfylle, utvide eller motseie kvarandre. Det er då viktig at lesaren klarer å kople samanhengar mellom verbaltekst og bilde for å få med seg meiningsinnhaldet i bildeboka (Birkeland et al., 2018, s. 118). I analysane av bildebøkene *Førstemamma på Mars* (2013) og *Akvarium* (2014) er det omgrepa forankring og avløyning eg kjem til å ta utgangspunkt i, men eg vil til ein viss grad også støtte meg på dei ulike kategoriane for samspel mellom ord og bilde som Nikolajeva og Scott (2001, s. 12) har utvikla.

Den siste måten å beskrive sampelet mellom verbaltekst og bilde på, som eg vil presentere her, er Rhedins tre bildebokkonsept. Desse kallar ho den illustrerande teksten, den ekspanderande teksten og den genuine bildeboka. Den illustrerande teksten viser til ein tekst der verbalteksten er betydingsberande og bilda ikkje er nødvendige for teksten si handling. Den ekspanderande teksten handlar om at bilda bidrar til å forsterke eller utvide verbalteksten, og omvendt. I den genuine bildeboka er verbaltekst og bilde gjensidig avhengig av kvarandre, og i tillegg er den fysiske boka og utforminga ein viktig del av forteljinga. På den måten oppstår det eit dialogisk samspel mellom verbaltekst, bilde og boka som medium i den genuine bildeboka (Rhedin, 2013b, s. 24). Bildebøkene eg har valt å analysere i denne oppgåva er alle genuine bildebøker, i den forstand at også opplevinga av bøkene som eit fysisk og materielt medium er viktig for korleis dei blir lesne og oppfatta. I tillegg er dei to bildebøkene karakterisert ved at dei ulike modalitetane tolkar og vidareutviklar kvarandre.

Tomrom i verbaltekst og bilde

I bildebøker er det vanleg at ikkje alt står direkte skildra i verbalteksten, men blir supplert av opplysingar som kjem til uttrykk gjennom bilda (Stokke & Tønnessen, 2018, s. 27). Like vanleg er det også at illustratøren held tilbake informasjon i bilda, samstundes som informasjonen viser seg i verbalteksten (Bjorvand, 2020, s. 160). Omgrepa tomrom i teksten eller tomme plassar er omgrep henta frå Wolfgang Iser's resepsjonsteori (Iser, 1972).

Overført til lesing av bildebøker blir det lesaren si oppgåve å konstruere samanhengar for å fylle tomromma mellom verbaltekst og bilde (Iser, referert i Birkeland et al., 2018, s. 113), slik at samspelet mellom modalitetane skal gje meining for lesaren (Ommundsen, 2018, s. 153). Når lesaren møter på tomme plassar i bildebøker, må dessutan lesaren sjølv fylle ut tomrommet ved hjelp av si eiga erfaring og førestillingsevne (Ommundsen, 2018, s. 163).

Bildevtsnitt

Bildevtsnitt er noko av det første lesaren legg merke til når ein ser eit bilde i bildeboka. Det å studere bildevtsnittet handlar blant anna om å sjå kva som er med og ikkje med på bildet. Det inneber også å sjå om vi ser ting på avstand eller tett på, og om bildet skapar oversikt eller om det berre viser ein viktig detalj (Bjorvand, 2020, s. 167). Birkeland, et al. (2018, s. 116) samanliknar bildevtsnitt med avstanden mellom kamera og motiv, med andre ord handlar bildevtsnitt om kor tett på motivet lesaren får vere.

I bildebøker er det vanleg at illustratøren vekslar mellom ulike bildevtsnitt for å skape dynamikk, spenning og variasjon i forteljarmåte (Bjorvand, 2020, s. 169), samstundes som det også blir brukt for å skape intimitet eller distanse til eit motiv (Birkeland et al., 2018, s. 116). Når illustratøren vekslar mellom ulike bildevtsnitt, er det vanleg at han eller ho tar i bruk ulike grader for zooming (Ommundsen, 2018, s. 160). På den måten kan illustratøren bestemme kva bildet skal informere om, ved å velje å vise eller velje bort element i bilde (Birkeland et al., 2018, s. 116).

Det er vanleg å dele bildevtsnitt i seks ulike typar. Desse typane for bildevtsnitt kallar vi heiltotal, total, halvtotal, halvnære, nære og ultranære. Dersom illustratøren zoomar ut og viser eit oversiktsbilde av motivet, slik at lesaren skal kunne etablere eit overordna kjennskap til landsskap og miljø, seier vi at illustratøren tar i bruk heiltotalbilde. Etterkvart som illustratøren zoomar inn, tar han eller ho i bruk totalbilde og halvtotalbilde. Dette gjer til dømes at kroppsspråket og mimikken til karakterane blir tydelegare (Birkeland et al., 2018, s. 116). Karakterane kjem nærmare lesaren, samstundes som bildet gjev mindre informasjon om miljøet dei er i (Bjorvand, 2020, s. 167-168). Dersom ein zoomar enda tettare inn på karakterane, kan ein ta i bruk halvnære, nære eller ultranære bildevtsnitt. I halvnære bilde er det vanleg at ein karakter blir vist frå hofta og opp. Nærbilde zoomar tettare inn på ansikt,

medan ultranære bilde fokuserer på detaljar, som til dømes eit auga eller ei hand (Birkeland et al., 2018, s. 116).

Bildeperspektiv

Birkeland, et al. (2018, s. 116) skriv at bildeperspektiv handlar om kva synsvinkel lesaren ser bilda frå. Synsvinkelen er med på å bestemme lesaren sine haldningar ut frå kva han eller ho ser, og slik aktivisere sympatiane og antipatiane til lesaren (Birkeland et al., 2018, s. 116).

Dette viser at illustratøren sine val av perspektiv er med på å hjelpe lesaren med å forstå og oppleve bilda.

I likskap med bildeutsnitt, vil veksling mellom ulike bildeperspektiv skape dynamikk, spenning og variasjon i forteljarmåte. Det er vanleg å dele bildeperspektiva inn i undergruppene normalperspektiv, froskeperspektiv og fugleperspektiv. Ved normalperspektiv ser vi rett fram på motivet i normalhøgde (Bjorvand, 2020, s. 169). Froskeperspektiv betyr at vi ser motivet nedanfrå, medan fugleperspektiv beskriv motivet ovanfrå (Ommundsen, 2018, s. 160). Det er vanleg å variere mellom ulike perspektiv for å skape overblikk eller avstand, og for å illustrere maktforholdet til dei ulike karakterane (Birkeland et al., 2018, s. 116).

I bildebøker er det også vanleg at illustratøren tar i bruk verdiperspektivet, som handlar om at illustratøren opphevar vanlege reglar for proporsjonar (Birkeland et al., 2018, s. 116), og over- eller undervurderer størrelsane til karakterane eller ulike gjenstandar for å oppnå ein ønska effekt. Når karakterane eller gjenstandane blir framstilte som større eller mindre enn det dei eigentleg er, kan det understreke eit problematisk maktforhold (Birkeland et al., 2018, s. 116).

Fargesymbolikk

Når illustratøren tar i bruk ulike fargar i bildebøker, kan det vere med på å underbygge eit budskap eller symbolisere ulike kjensler og stemningar (Rønning, 2017). Korleis vi oppfattar fargar er i stor grad styrt av konvensjonar, og ulike fargar kan ha ulike betydingar i ulike kulturar og nasjonar (Bjorvand, 2020, s. 172). I analysen av bildebøkene *Førstemamma på*

Mars og Akvarium vil eg nytte meg av ein kombinasjon av Kari Roksvaag Rønning (2017) og Ingjerd Traavik (2012, s. 177) sine tolkingar av fargar i norsk kultur.

2.2.4 Paratekst

Omgrepet paratekst blei for første gong introdusert av den franske litteraturvitaren Gérard Genette, der han i boka *Paratexts: Thresholds of Interpretation* definerer omgrepet som ei sone som presenterer og utvidar innhaldet i ei bok (Genette, 1997, s. 2). Paratekst blir brukt som eit samleomgrep for boka sitt inngangsparti, som inkluderer alle dei tekstane som ligg utanfor, før og etter sjølve forteljinga, der paratekstane sin funksjon er å sørge for «a better reception for the text and a more pertinent reading of it» (Genette, 1997, s. 2).

Genette deler omgrepet paratekst inn i to kategoriar, *peritext* og *epitext* (Genette, 1997, s. 4-5). Ifølge Genette er peritextstar dei tekstlege elementa som kjem før og etter hovudteksten, og omgrepet inkluderer bokas format, framside- og baksideprem, tittel- og premdesign, innsidepremar og tittelblad. Epitextstar er alt utanfor den fysiske boka, som til dømes bokmeldingar og forfattarintervju.

Sjølv om Genette skil mellom epitextstar og peritextstar, bruker han som oftast hovudtermen paratekst, som dekker begge undergruppene. I bildebokstudiar blir gjerne hovudtermen paratekst brukt også når det er peritextstlege element som blir kommentert (Bjørlo, 2018, s. 39). I denne oppgåva er det dei peritextstlege elementa knytt til den fysiske boka som vil vere interessante for analysen av bildebøkene, men i tråd med kjeldene eg viser til nedanfor, vil eg bruke hovudtermen paratekst når eg kommenterer dei delane som omkransar innhaldet i den fysiske boka.

Paratekst i bildebøker har verbale og visuelle element, der hovudoppgåva deira er å presentere, omkrans og utvide den eigentlege teksten. Paratekst kan gje lesaren informasjon som kan bidra til å etablere ei førforståing i forkant av leseprosessen, der målet er å gjere lesaren positivt interessert i boka (Birkeland et al., 2018, s. 109). Forteljinga kan starte allereie på framsidepremmen og avslutte på baksidepremmen. Dette viser at paratekstane i bildebøker kan vere ein integrert del av innhaldet, og at dei har viktige meiningsberande funksjonar for heilskapen til bildebøkene (Mjør, 2010, s. 2).

Vanlegvis er omslaget den første parateksten lesaren møter på i lesinga av ei bildebok (Ommundsen, 2018, s. 158). Omslaget har som hovudoppgåve å skape kontakt med lesaren, og påverke leselysta. Når lesaren studerer omslaget til ei bildebok, inneber det å sjå på både formatet, illustrasjonar, fargebruken og korleis tittelen er utforma på boka si framside (Ommundsen, 2018, s. 158). Det er mange lesarar som vel å lese bøker berre basert på omslaget til boka, fordi det skaper forventingar til boka sitt innhald (Birkeland et al., 2018, s. 111). Dette kan vere med på å skape interesse og leselyst hos lesaren, og bidra til at lesaren hentar fram forkunnskapar om boka sin tematikk (Birkeland et al., 2018, s. 109).

Formatet spelar også ei rolle for opplevinga av inngangspartiet i ei bok. Variasjonen mellom stort og lite, rektangulært eller kvadratisk, liggande eller ståande format kan gje lesaren visse signal om kva boka handlar om og skape forventingar knytt til leseprosessen (Mjør, 2010, s. 4). Til dømes er eit liggande, rektangulært format vanleg og mykje brukt i bøker som tar for seg reiser, forflytting og utvikling (Birkeland et al., 2018, s. 111).

Innsidepermen er det første lesaren møter når ein opnar ei bok, og det siste ein møter etter at ein har lese forteljinga og skal til å lukke boka (Sipe & McGuire, 2006, s. 1). Innsidepermen har moglegheit til å vidareutvikle element på bildebokas omslag, og bygge vidare på lesaren sine allereie etablerte forventingar knytt til innhaldet i boka (Mjør, 2010, s. 7). Det er vanleg at framsida og innsidepermen til boka nyttar seg av like fargar eller av like element som er meiningsberande for bildebokas handling (Bjorvand, 2020, s. 160). Innsidepermen vil då kunne vidareutvikle og fylle ut den informasjonen og stemninga som lesaren allereie har tileigna seg på bokas framside (Ommundsen, 2018, s. 159). Likevel hender det at det oppstår kontrastar mellom omslag og innsideperm, og lesaren kan då oppleve eit brot med den allereie etablerte forventinga. Dette kan skape usikkerheit rundt innhaldet til boka, og det vil då vere viktig at lesaren klarer å justere sine allereie etablerte forventingar (Mjør, 2010, s. 8).

I bildebøker er det vanleg at innsidepermane enten er einsfarga eller inneheld illustrasjonar (Sipe & McGuire, 2006, s. 4). Dersom vi samanliknar bildebokas framre innsideperm med den bakre innsidepermen, er det vanleg at dei enten er identiske, eller at det berre finst nokre små endringar som gjer at dei er litt annleis frå kvarandre. For å kunne undersøke ulike former for design og funksjon av innsidepermar nærmare, presenterer Sipe og McGuire

to hovuddimensjonar som inkluderer fire kategoriar. Kategoriane ser på om innsidepermane har illustrasjonar eller ikkje, og om framre- og bakre innsideperm er identiske eller ulike (Sipe & McGuire, 2006, s. 5).

Den første kategorien tar for seg innsidepermar som er identiske, men ikkje illustrerte. I slike bildebøker er det vanleg at innsidepermane er einsfarga, der fargen indikerer den generelle stemninga eller tonen i bildeboka, eller der fargen refererer til spesifikke element. Dette kan til dømes vere karakterar ein blir kjend med eller hendingar som skjer i bildeboka (Sipe & McGuire, 2006, s. 5-6).

Den andre kategorien viser til innsidepermar som ikkje er illustrerte, og som er ulike. Det er vanleg å ta i bruk ulike fargar på framre- og bakre innsideperm for å signalisere tida som har gått i forteljinga. Dette kan til dømes symbolisere ei personleg utvikling hos ein karakter, ein kjensleprosess, eller vise til ulike årstider ved bildebokas start og slutt (Sipe & McGuire, 2006, s. 9).

Den tredje kategorien tar for seg illustrerte, identiske innsidepermar. Her er det vanleg at framre- og bakre innsideperm inkluderer illustrasjonar som er relaterte til bildebokas plot, setting, karakterar eller andre visuelle designelement (Sipe & McGuire, 2006, s. 11).

Bildebøker som har illustrerte og identiske innsidepermar gjev lesaren moglegheit til å danne seg tankar om kva boka kjem til å handle om, og lesaren vil oppleve å få ei meir fullstendig forståing av dei same illustrasjonane når han eller ho ser dei igjen på den bakre innsidepermen (Sipe & McGuire, 2006, s. 12).

Den siste kategorien tar for seg illustrerte, men ulike innsidepermar. I slike bildebøker tar framre- og bakre innsideperm i bruk ulike illustrasjonar, som rammar inn forteljinga på ulike måtar (Sipe & McGuire, 2006, s. 15). Denne kategorien er vanleg for å presentere endringar og utviklingar som har skjedd i løpet av forteljinga (Sipe & McGuire, 2006, s. 16).

Eg har no tatt for meg teoretiske perspektiv på barnelitteratur generelt og bildebøker spesielt. For å kunne svare på problemstillinga for denne oppgåva, er det også nødvendig å ta for seg sorg og sakn som kjensler i barnelitteraturen. Til slutt i denne teoridelen skal eg

derfor ta for meg teoretiske perspektiv på kva sorg og sagn er, og korleis bildeboka er eit medium som eignar seg godt for å beskrive kjensler.

2.3 Litteratur og kjensler

For å forstå kva sorg og sagn er, treng vi eit teoretisk rammeverk. Som menneske er vi alle vane med våre egne tankar, men å forstå kva andre menneske tenker, kan vere vanskeleg. I kognitiv psykologi blir omgrepet «Theory of Mind» (ToM) brukt for å skildre evna vi har til å forstå både våre egne og andre sine tankar og kjensler. Eit viktig moment er korleis vi kan tolke kva andre tenker og føler på grunnlag av åtferda deira (Zunshine, 2006, s. 6).

2.3.1 «Theory of mind»

Filosofar har vidd mykje tid til å forstå kva som utgjer «sjølv» (Nimbalkar, 2011). Descartes sitt syn var knytt til dualitet, og han meinte at medvitnet hadde sitt sete i hjernen og tankane (Brøntveit & Duesund, 2010, s. 92). Locke var også tidleg ute med å konseptualisere sjølv, og meinte at det var eit resultat av alle opplevingar og minne (Nimbalkar, 2011). Å forstå kva som utgjer ein sjølv og egne tankar er avgjerande for å kunne forstå korleis andre menneske tenker og føler. «Theory of Mind» er eit psykologisk omgrep som blir nytta til å beskrive akkurat dette.

«Theory of mind» tek utgangspunkt i evna menneske har til å forklare åtferda til andre ut frå kva tankar, emosjonar, kunnskap, oppfatningar og tru ein sjølv har (Zunshine, 2006, s. 6). Dette handlar om å akseptere og forstå at andre menneske har tankar og kjensler like komplekse som ein sjølv. Særleg i sosiale samanhengar er prinsippa bak ToM viktig (Zunshine, 2006, s. 6-7). Å forstå dei underliggande kjenslene bak handlingar vi kan observere, er avgjerande for eit fungerande sosialt liv.

Det er ikkje berre i verkelegheita at evna til å tolke andre sine tankar og kjensler er viktig. Prosessen med å lese skjønnlitteratur handlar i stor grad om å trene denne evna (Zunshine, 2006, s. 16). Når ein les, handlar det ikkje berre om at ein tolkar reelle handlingar, men også handlingar som blir skildra for eksempel i litteraturen. I bildebøker er ein nøydd til å lese dei fiktive karakterane sine handlingar, kjensler og tankar ved hjelp av interaksjonen mellom

verbaltekst og bilde. Denne lesarkompetansen utviklar ein kontinuerleg gjennom barndommen, og er ei viktig evne for å kunne forstå bildebøker.

2.3.2 Sorg og sagn som tema i barnelitteraturen

Ulike land har ulike kulturar for kva tekstar som er skrivne for barn skal handle om, og korleis illustrasjonane skal vere. Noreg er blant dei landa som har størst fridom til å velje kva for barnelitterære bøker som kan bli utgitt og kva desse bøkene kan tematisere (Dahle, 2013, s. 109). Heilt sidan folkeeventyra blei gitt ut på 1800-talet har døde foreldre og besteforeldre vore representert både indirekte og direkte i barnelitteraturen. Men det betyr ikkje at døden og andre alvorlege emne har fått ein naturleg plass i barnelitteraturen. Til dømes etter andre verdskrigen fokuserte ein på at barna skulle skjermast mot det vonde, og derfor blei det naturleg å utelate alvorlege og utfordrande tema. Barnelitteratur som tok for seg død, sorg og sagn som tema var dermed ikkje like akseptert og vanleg lenger (Kleve, 2010).

Utover 1970-talet gjekk den nordiske barnelitteraturen gjennom ei stor utvikling. Ein skulle ikkje lenger unnlate å skrive om alvorlege og utfordrande tema for å skjerme barna (Eek, 2010). Den svenske barnebokforfattaren Astrid Lindgren er viktig i denne utviklinga. I 1973 gav ho ut barneromanen *Brødrene Løvehjerte*, som handlar om det sterke bandet mellom brørne Jonatan og Karl (Kavring), som begge dør unge. Lindgren tar med lesarane til landet etter døden, Nangijala, der brørne levde vidare.

Bildeboka *Farvel, Rune* som blei gitt ut i 1986 av Marit Kaldhol og Wenche Øyen, blir sett på som eit viktig bidrag til å ta opp tema som sorg og sagn og skape aksept for å ta opp slike sårbare hendingar og kjensler i bildebøker. I *Farvel, Rune* opplever Sara at bestevennen hennar, Rune, druknar og dør, og lesaren får ta del i Sara sin sorgprosess. Bildeboka til Kaldhol og Øyen resulterte i at fleire skandinaviske forfattarar gav ut liknande bildebøker om barn som opplever ulike former for sorg og sagn (Maagerø, 2018, s. 171-172). *Gule roser til pappa* frå 2006 av Anne Kristin Aasmundtveit og Hilde Kramer er eit døme på dette. Bildeboka handlar om faren til Fredrik som får kreft, og lesaren får følge Fredrik sine tankar, kjensler og handlingar gjennom faren sin sjukdom- og dødsprosess. Eit anna døme er bildeboka *Tror du pappa gråter?* frå 2008 av Hilde Ringen Kommedal og Tone Lileng. Her blir lesaren kjend med Olav på 5 år som opplever at faren hans får kreft og dør. Også i denne

bildeboka blir lesaren tatt med på faren sin sjukdom- og dødsprosess, sett frå Olav sitt perspektiv.

I bildebøkene er det store forskjellar på korleis forfattarane og illustratørane vel å tilnærma seg tema som sorg, sagn og død. Beckett (2012, s. 250) peikar på ein tendens som utmerkar seg i barnelitteraturen og innanfor bildeboksjangeren, nemleg ei distansering til vanskelege og utfordrande emne gjennom bruk av dyrekarakterar. Det finst fleire bildebøker der det er dyret som er hovudkarakteren og sjølv skal dø, slik som til dømes marsvinet i *Farvel, Herr Muffin* frå 2003 av Ulf Nilsson og Anna-Clara Tidholm, og anda i *And, døden og tulipanen* frå 2006 av Wolf Erlbruch. I andre bildebøker er det barnet som er hovudkarakteren og som mister dyr som døyr. Dette ser vi til dømes i bildeboka *Roy* frå 2008 av Gro Dahle og Svein Nyhus, der ein liten gut har mista sin beste ven, hunden Roy. Ein litt annan vinkling på denne tendensen som Beckett presenterer, ser vi i bildeboka *Akvarium* frå 2014. Her blir temaet omsorgssvikt og sorga det kan medføre, belyst ut frå den vesle jenta, Moa, sitt perspektiv. Men mora til Moa blir framstilt både verbalt og visuelt som ein gullfisk, noko som er med på å skape distanse til det alvorlege temaet som boka tek opp.

2.3.3 Sorg og sagn hos barn: fleirfaglege perspektiv

Sorg er ein naturleg reaksjon som kan oppstå og ei kjensle som verken kan stoppast, framskyndast eller fjernast. Det å bli ramma av sorg treng ikkje berre å bestå av ei vond og ubehageleg hending, men av fleire små og store vonde hendingar som gjer livet vanskeleg i ein usikker og utrygg tidsperiode i eit liv. Ein kan oppleve å kjenne på ulike grader av sorg og sagn, som til dømes kan vere knytt til opplevingar rundt ein sjukdomsperiode, i forbindelse med samlivsbrot, erfaringar av omsorgssvikt eller ved eit tap som kan henge saman med ulykker og dødsfall (Bugge & Røkholt, 2009, s. 27). Det at det finst ei rekke moglege opplevingar som kan føre til sorg gjer at det også er mange ulike måtar ein kan oppleve sorg på. Det er til dømes vanleg å kjenne på smerte, sagn og lengsel, samstundes som det også kan vere vanleg å kjenne på ei kjensle av å vere utmatta eller letta. Korleis ein opplever sorga, kan ha samanheng med kva som har skjedd som har ført til sorg, og kva relasjonar ein har til den eller det ein sørger over (Dyregrov & Dyregrov, 2017, s. 11). Det er stor variasjon frå person til person på korleis ein opplever sorg, og kva intensitet og varigheit den har (Sandvik, Røkholt, Bugge & Sandanger, 2018, s. 11).

I boka *Sorg* frå 2018 blir det presentert ein definisjon av sorg knytt til dødsfall på følgande måte: «sorg forstås som alt det den pårørende og etterlatte erfarer og gjør som er relatert til tapsopplevelsen(e)» (Sandvik et al., 2018, s. 11). Men denne definisjonen kan også utvidast til å inkludere sorgreaksjonar ikkje berre etter eit dødsfall, men også sorg utløyst av noko som ein ikkje har, eller noko som ein saknar. Med utgangspunkt i oppgåvas problemstilling og dei to bildebøkene eg skal analysere, vil denne definisjonen vere hensiktsmessig å nytte med bakgrunn i at eg skal knytte sorg og sakn til barn som opplever omsorgssvikt i heimen og alvorleg sjukdom i nær familie.

Bugge og Røkholt (2009, s. 27) legg vekt på at sorg er eit mangesidig fenomen der eit breitt spekter av reaksjonar og uttrykk blir sett på som normale. Nokre opplever sterke og langvarige reaksjonar som verkar inn på helse og livskvalitet, medan andre viser ein motstandskraft og ei evne til å meistre dei livsendringane og belastningane ein går gjennom i ein sorg- og saknprosess.

Korleis barn uttrykker og viser sorg, vil i stor grad variere frå barn til barn ut frå barnet sin personlegdom og den allereie etablerte normalåtferda. Dermed er det ikkje slik at nokre sorgreaksjonar er vanlege tidleg og nokre er vanlege seinare i sorgprosessen, men ulike former for sorgreaksjonar kan komme og gå gjennom heile oppveksten til barnet (Bugge & Røkholt, 2009, s. 33).

I det følgande vil eg presentere ulike reaksjonar på sorg som barn ofte viser når dei er i ein sorgprosess. Det er viktig å merke seg at dette berre er eit lite utval av ulike former for reaksjonar på sorg, og at det ikkje er ein fasit på korleis barn opplever det. Det finst ei lang liste med ulike sorgreaksjonar og kvardagsendringar som barn kan oppleve i sorga, men eg vel å nemne dei som eg ser på som relevante for dei to bildebøkene eg har valt for å svare på problemstillinga til oppgåva.

Ein vanleg sorgreaksjonen barn kan oppleve er knytt til hukommelse. Barnet hugsar og held fast på minne for å halde fast på det indre bildet av den som er borte, eller av den som ein saknar (Fahrman, 1993, s. 62). Barnet kan kjenne på ei frykt for å gløyme den som er

fråverande eller borte, og dermed er bilde og videoopptak fint for å bevare gode minne (Bugge & Røkholt, 2009, s. 41).

Det er vanleg at det oppstår søvnforstyrningar hos barn som sørger. Bugge og Røkholt (2009, s. 37) skriv at barn kan ha vanskar med å sove etter eit dødsfall eller andre skremmande hendingar. Når ein legg seg aleine for å sove og det er heilt stille, kan det oppstå mange tankar og kjensler som kan opplevast både vanskelege og utfordrande for barnet. Dette kan resultere i at mange barn føler seg utrygge når dei skal sove, og ikkje vil sove aleine.

Tristheit, lengsel og sakn er reaksjonar som barn kan kjenne på. Dette kan føre til at det blir vanskeleg å sjå gleda i ulike ting for barnet, og andre kan oppleve barnet som stille og tilbaketrekt. Det er vanleg at barnet ønsker å vere aleine når det har det vanskeleg, noko som ofte fører til at ein ikkje klarer å oppretthalde kontakten med nære venner. Det er viktig at barnet får hjelp til å finne ut kva som ligg bak tristheita, og får høve til å snakke saman med andre personar om tankar og kjensler, slik at barnet klarer å finne glede i livet igjen (Bugge & Røkholt, 2009). Saknet etter den som er fråverande eller borte, vil for mange komme og gå. I periodar vil det vere vondt og smertefullt for barnet, men som regel vil barnet ta til takke med gode minne etter kvart som tida som går (Bugge & Røkholt, 2009).

Ein anna vanleg sorgreaksjon hos barn er sinne og aggresjon. Barn sin frustrasjonstoleranse kan bli redusert når dei opplever at nokon i nær relasjon er fråverande eller borte. I enkelte situasjonar er sinne ein emosjon som kan dekke over det som er vanskeleg å snakke om, og barnet kan skjule det ved å bli sint og utagere i staden for (Bugge & Røkholt, 2009, s. 42). Sinnet og aggresjonen som barnet opplever, kan komme av at barnet har det psykisk vondt, noko som resulterer i at barnet blir aggressivt utagerande (Fahrman, 1993, s. 63).

Dersom barnet opplever at sin eigen familie er annleis enn andre sine familiar, kan barnet kjenne på ei form for skam. Dette kan føre til at barnet ikkje ønsker å ha med seg venner heim, og at dei skjuler korleis dei eigentleg har det (Bugge & Røkholt, 2009, s. 44). Til dømes kan barn kjenne på ein skam og ei kjensle av at det er noko feil med familien sin dersom den eine eller begge foreldra misbruker alkohol. I slike situasjonar vel gjerne barna å halde problemet hemmeleg (Bugge & Røkholt, 2009, s. 46) for å bevare ein ytre fasade (Holm,

2012). Dette kan føre til at barna har vanskar med å fremje sine egne behov (Bugge & Røkholt, 2009, s. 44), og dei opplever gjerne at dei må ta større ansvar i heimen og trer dermed inn i ei vaksenrolle for å utføre familien sine daglege gjeremål (Holm, 2012).

2.3.4 Kjensler i verbaltekst og bilde: bildeboka som studieobjekt

Maria Nikolajeva (2012, s. 277) tar i bruk omgrepet «emotional ekhrasis» (emosjonsekfrase) for å vise korleis kjensler blir framstilt i litteraturen. Emosjonsekfrase omfattar alle omtalar, både verbale og visuelle, som skildrar ei kjensle. Ved å analysere verbaltekst og bilde, kan lesaren undersøke korleis forfattarar og illustratørar tar i bruk verbale og visuelle emosjonsekfrasar for å skildre ulike kjensler i litteraturen og for å gje lesaren ei støtte i emosjonstolkinga.

Bildebøker er eit medium som eignar seg godt til å tematisere og uttrykke ulike kjensler. Samspelet mellom modalitetane verbaltekst og bilde gjer det mogleg å uttrykke kjensler både verbalt og visuelt. Som nemnt tidlegare kan verbalteksten uttrykke tid, tankar, kjensler og sanseintrykk, medan bilda er nyttige for å vise lesaren raskt korleis ein person eller eit miljø ser ut (Birkeland et al., 2018, s. 114-115). Vi ser at verbaltekst og bilde har ulike kvalitetar, og begge modalitetane har gode utgangspunkt for å uttrykke kjensler. Likevel er det ikkje i alle samanhengar at verbalspråket strekk like godt til for å kunne forklare ulike kjensler: «Emotions are by definition non-verbal, and language can never convey an emotion adequately. [...] Images can substantially enhance the meaning expressed by the words approximating the vague and indefinable emotion» (Nikolajeva, 2012, s. 277). Det å studere ein persons ansiktstuttrykk og kroppslege holdningar, i kombinasjon med fargebruk og bildeperspektiv, sender eit sterkare signal til hjernen enn den verbale påstanden om ein persons kjenslemessige tilstand (Nikolajeva, 2012, s. 274). I bildebøker er ein avhengig av at lesaren tolkar både verbale og visuelle emosjonsekfrasar for å kunne skape ei betre forståing av karakterane sine tankar og kjensler, og for å kunne involvere seg i desse. For at lesaren skal få ei best mogleg forståing av tankane og kjenslene som blir presentert i bildeboka, er det nødvendig at lesaren tar i bruk sine egne emosjonelle erfaringar for å setje seg inn i ein bestemt situasjon eller kjensle (Nikolajeva, 2012, s. 277).

Nikolajeva skriv i artikkelen *Picturebooks and Emotional Literacy* at når vi les bilda i bildebøker, ser vi etter «recognizable *external* tokens of emotions, because this is how we use theory of mind in real life» (2013, s. 251). Nikolajeva skriv vidare at kognitive studiar hevdar at dei tydelegaste trekka som reflekterer kjensler hos menneske er augo og munnen, og at desse trekka er universelle. Vidare skriv ho at munnen blir i stor grad brukt i bildebøker for å vise ulike kjensler hos karakterane. Til dømes kan illustratøren framheve glede og tristheit hos karakterane, ved å bruke munnar som enten er vendt oppover og dannar eit smil, eller som vender nedover og viser eit trist uttrykk i ansiktet. Ho forklarar vidare at ein vidopen munn kan signalisere frykt eller sinne, medan vidopne augo kan signalisere at personen er overraska eller kjenner på ei form for frykt. I tillegg til desse trekka i ansiktet, spelar også kroppsspråket ei viktig rolle for å uttrykke kjensler hos karakterane (Nikolajeva, 2013, s. 251).

Eg har no presentert ulike teoretiske perspektiv som er relevante for den vidare analysen av bildebokmaterialet. Ved å aktivere og aktualisere dei teoretiske perspektiva vil det bli mogleg å sjå på korleis dei valde bildebøkene for analysen formidlar sorg og sakn verbalt og visuelt.

3.0 Metode

Metode handlar opphavleg om å følge ein bestemt veg mot eit mål (Christoffersen & Johannessen, 2012, s. 16). Olav Dalland (2012, s. 112) skildrar metode som ein systematisk framgangsmåte som vi bruker for å tileigne oss kunnskapar på. Han skriv vidare at det er ein reiskap vi bruker for å samle inn informasjon og kunnskap om det vi ønsker å undersøke. Vidare i dette kapittelet vil eg gjere greie for den metodiske tilnærminga som er grunnlaget for å svare på problemstillinga til oppgåva.

Problemstillinga til oppgåva har som formål å undersøke korleis sorg og sagn blir formidla verbalt og visuelt i to ulike bildebøker for barn. Val av metode handlar om finne den framgangsmåten som best eignar seg til å gjere greie for problemstilling og forskingsspørsmål. Sidan litteraturen eg har valt inneheld både litterære og visuelle verkemiddel, vil ein litterær analyse i kombinasjon med bildebokanalyse vere ein passande metode å ta i bruk. Ved å analysere det valte bildebokmaterialet, vil eg kunne studere dei litterære og visuelle verkemidla som forfattarane og illustratørane bruker for å formidle sorg og sagn som tema i bildebøkene. Analysen av dei utvalde bildebøkene vil dessutan vere forankra i teorien som er presentert i kapittel 2 for å svare på problemstillinga. Denne teorien vil vere eit viktig reiskap for utforminga av analysen av bildebøkene.

3.1 Litterær analyse og bildebokanalyse

Litterær analyse som metode handlar om å seie noko om kva funksjon detaljane, strukturen og verkemidla i ein tekst har for heilskapen til teksten (Ridderstrøm, 2019, s. 1). Ein må studere ein tekst nøye for å kunne skildre, forklare og analysere den. Det å analysere handlar om å plukke frå kvarandre ein heilskap, for så å studere enkeltdelane. Dette vil hjelpe lesaren å forstå den heilskaplege teksten betre (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 47). Ein god analyse handlar ikkje berre om å skildre verkemidla i teksten, men og om å forklare og tolke kva dei ulike verkemidla gjer med leseopplevinga og oppfatninga av den litterære teksten. Ein grunn til dette er at den litterære analysen som metode har som mål å skape ei betre forståing av den litterære teksten (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 48).

Litterær analyse er ein overordna metode som kan brukast for alle typar litterære tekstar, men den vil som regel bli integrert i meir sjangerspesifikke eller mediespesifikke analysemetodar. For å gjennomføre ein analyse av bildebokmaterialet, vil eg derfor ta utgangspunkt i relevant teori og metode innanfor bildebokfeltet. Dette er nødvendig for å kunne skape ei god forståing av dei verbale og visuelle verkemidla som forfattarane og illustratørane tar i bruk i bildebøkene. Det som kjenneteiknar ein bildebokanalyse er at den har som formål å undersøke korleis samspelet mellom verbaltekst og bilde kjem til uttrykk i den enkelte bildeboka (Bjørlo & Goga, 2020, s. 64). Modalitetane verbaltekst og bilde kommuniserer på ulike måtar, noko som gjer at det er heilt avgjerande at lesaren observerer samspelet mellom desse to modalitetane for slik å kunne få ei god forståing av innhaldet og den estetiske heilskapen i bildeboka.

Sidan problemstillinga mi bygger på korleis sorg og sakn blir formidla i bildebøkene, er det og nødvendig å ha ei forståing av kva sorg og sakn er, og korleis dette kan uttrykkast i bildebøker. For å undersøke dette støttar eg meg på teoriane og studiane presentert i kapittel 2. Eg nyttar desse for meir spesifikt å kunne undersøke korleis bøkene framstiller temaet sorg og sakn. I analysane trekker eg derfor inn studiar om kjensler og litteratur, og dessutan litteraturstudiar som bruker «theory of mind» som innfallsvinkel. I tillegg vil eg også til ein viss grad bygge på studiar om barn og sorg frå andre felt enn litteraturfaget. Teoritifanget eg bruker for å belyse framstillinga av sorg og sakn i bildebøkene fungerer derfor også som eit analyseverktøy.

3.2 Ekstern validitet

Ekstern validitet handlar om kor overførbare resultata av ein analyse er til andre utval enn det som er brukt i analysen (Angrist & Pischke, 2014, s. 114-115). Det er viktig å merke seg at denne analysen tar utgangspunkt i eit smalt litteraturutval og berre vil inkludere bildebøkene *Førstemamma på Mars* og *Akvarium*. Dette gjer at analysen berre vil gje eit lite innsyn i eit relativt stort mangfald av bildebøker som tar opp sorg og sakn som tema. I denne oppgåva vil ein dermed berre kunne trekke konklusjonar ut frå korleis sorg og sakn blir formidla i desse to bildebøkene, og ikkje i bildebøker generelt. Resultata av analysen må derfor avgrensast til å fungere som eksempel eller ein indikator på kva *potensial* bildebokmediet har til å formidle historier om barns erfaringar med sorg og sakn.

Det er også verdt å merke seg at analysen av bildebøkene kan gje eit potensielt snevert bilde i forhold til korleis barnelitteraturen generelt kan formidle temaet barns sorg og sagn.

Bildebøkene *Førstemamma på Mars* og *Akvarium* tar utgangspunkt i jentekarakterar som opplever at mora er sjuk og/eller fråverande på andre måtar. Det er viktig å presisere at bildebokmaterialet i denne oppgåva fokuserer på jenter med fråverande mødrer, og at det er like vanleg og akseptert med barnelitterære skildringar av korleis guttekarakterar erfarer sorg og sagn og korleis barn også opplever fedrar som er sjuke og/eller fråverande.

I utforminga av analysen vil eg studere samspelet mellom verbaltekst og bilde i ulike oppslag, og undersøke korleis sorg og sagn kjem til uttrykk i bildebøkene. Dette gjer at det er viktig å ta omsyn til at analysen er eit resultat av mi personlege lesing, og vil vere påverka av mine tidlegare erfaringar og forkunnskapar. Dermed kan min analyse av bildebøkene skape diskusjonar og usemje dersom andre analyserer og tolkar dei same bildebøkene.

Sjølv om analysane vil vere farga av visse subjektive faktorar, er det viktig å framheve at bildebokstudien er fundert på analysemetodar og teoriar frå relevante forskingsfelt. Slik sett har studien ein vitskapleg agenda. Målet er at valet av analysemetodar og teoriar vil bidra til å gjere studien relevant for det barnelitterære forskingsfeltet.

4.0 Analyse

I dette kapitlet vil eg analysere bildebøkene *Førstemamma på Mars* (2013) og *Akvarium* (2014). Det som kjenneteiknar desse bøkene og som er felles for dei, er at dei tar utgangspunkt i barnekarakterane sine møte med sorg og sakn. Gjennom dei ulike forteljningane i dei to bildebøkene blir lesaren kjend med to jenter som opplever at mødrene deira er sjuke eller fråverande.

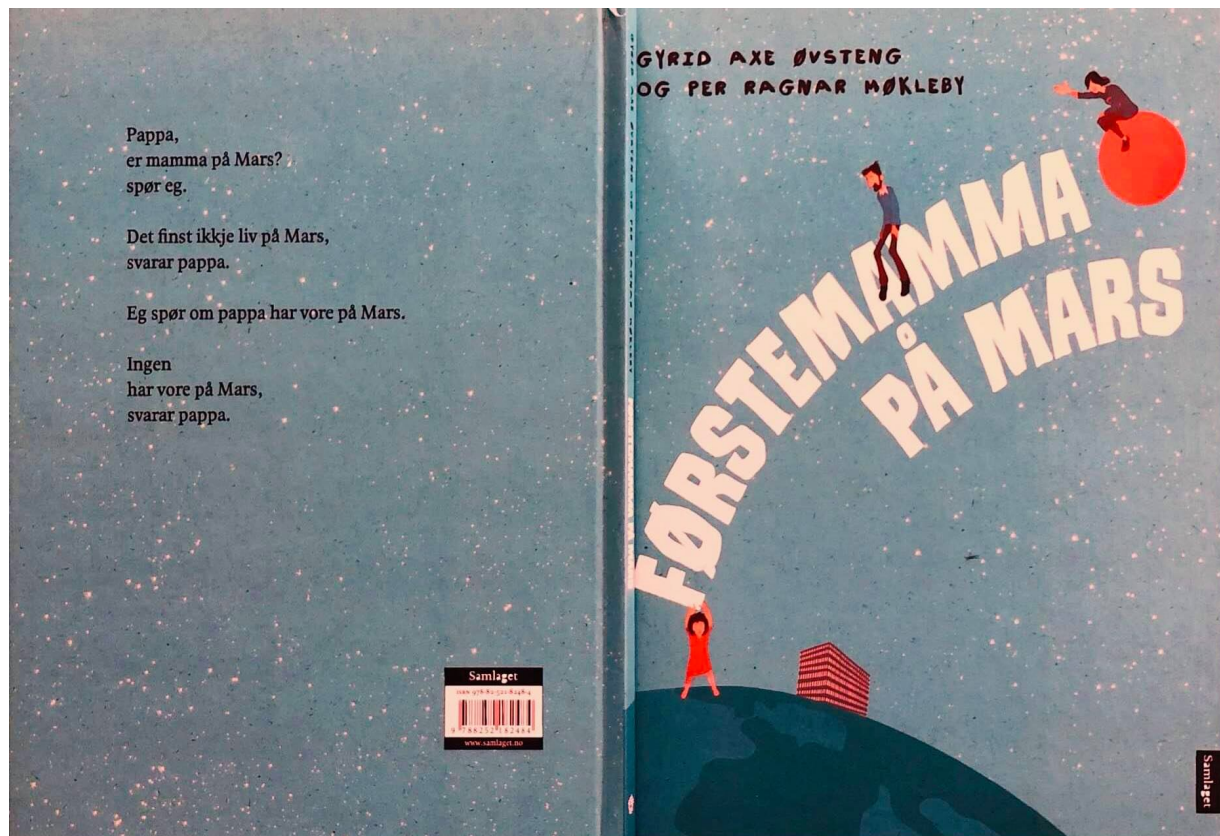
Bildebøkene blir først presentert og analysert kvar for seg. Vidare blir funn frå analysane drøfta. Drøftinga legg eit grunnlag for å samanlikne likskapar og ulikhetar i dei to bildebøkene.

4.1 *Førstemamma på Mars*

Førstemamma på Mars er laga i samarbeid mellom forfattar Gyrid Axe Øvsteng og illustratør Per Ragnar Møkleby, og blei utgjeven i 2013. Same året mottok dei både Kulturdepartementets bildebokpris og Kritikerprisen for beste barne- og ungdomsbok for *Førstemamma på Mars*. Dette er det tredje samarbeidsprosjektet til Øvsteng og Møkleby, som tidlegare har gitt ut bildebøkene *Finn!* (2009) og *Draumar* (2010) saman.

I bildeboka *Førstemamma på Mars* blir vi kjende med ei jente som har vanskar med å akseptere at mora ligg på sjukehuset og er alvorleg sjuk. Faren til jenta forklarar fleire gongar at mora er på sjukehuset, fordi ho er «supersjuk» (s. 32). Jenta godtar ikkje dette, og prøver å bortforklare fråværet med at mora kanskje er på jobb og jaktar på røvarar, er ute og steller i hagen, ser i stjerneikkerten og leitar etter Mars, er ute på reise eller kanskje på handletur. Bildeboka tar for seg korleis barn kan oppleve sjukdom i nær familie, og korleis barnet kan prøve å fortrenge verkelegheita. Avslutningsvis jekkar familien sjukehussenga som dei sit på, for å leike eller drøyme om at dei kan reise i lag, heile vegen opp til Mars.

4.1.1 Paratekstar



Figur 1: Førstemamma på Mars, framside og bakside

Framsidedbildet til *Førstemamma på Mars* presenterer lesaren for tre karakterar (sjå figur 1). Ansiktstrekka, hårfargen, og fargevalet på kleda viser at personane har ein nær relasjon til kvarandre, og det blir nærliggande å tenke at framsidedbildet viser ei mor, ein far og ei dotter. Den vesle jenta står med breie bein og hendene rett opp over hovudet. Ho held den første delen av bildebokas tittel i hendene og løftar tittelordet «Førstemamma» opp mot himmelen og planeten Mars. Jenta synest å vere sterk og ha stor viljestyrke sidan ho greier å halde tittelen oppe. Dette er med på å indikere at det er ho som er hovudpersonen i bildeboka.

Nikolajeva og Scott (2001, s. 242) skriv at bildeboktittelen er ein viktig del av teksten sin heilskap, og dei legg vekt på at empiriske studiar viser at unge lesarar ofte vel eller avviser bildebøker på grunn av titlane. Tittelen gjev lesaren eit frampeik om bildebokas handling, og Nikolajeva og Scott (2001, s. 245) hevdar at tittelen kan vere med på å påverke lesaren si

forståing av bildeboka. Vidare presenterer Nikolajeva og Scott (2001, s. 243) ulike måtar som er vanlege å utforme boktitlar på, og tittelen *Førstemamma på Mars* inngår i det dei klassifiserer som «mystifying». Tittelen gjev få hint om kva boka handlar om inntil ein les baksideteksten eller bildebokas hovudtekst. Likevel markerer tittelen den viktige rolla planeten Mars har i forteljinga.

Framsiden på bildebøker har som oppgåve å gjere lesaren positivt interessert i boka og førebu lesaren på bildebokas innhald (Birkeland et al., 2018, s. 109). Tittelen *Førstemamma på Mars* dekker store delar av framsida og er gjerne det første lesaren legg merke til. Bruken av store, kvite bokstavar står i kontrast til den blågrøne stjernehimlen i bakgrunnen. Dette resulterer i at tittelen blir utheva og den vil for mange vere det første ein festar blikket sitt på. Tittelen er designa som eit kvitt, lysande stjerneskot midt på stjernehimlen. Det er ei vanleg folketro at stjerneskot står for lykkeønsking. Tittelen er utforma som eit stjerneskot for å vise at jenta og faren ønsker at mora skal bli det første mennesket som reiser til Mars, og at ho skal få ei fin reise. På den andre sida kan stjerneskot også innebære at noko som tidlegare var heilt, ikkje er heilt lenger. Det er avbilda tre personar på framsida, og tittelen kan signalisere at mora skal ut på ei reise. Stjerneskotet vil etterkvart forsvinne frå himmelen, noko som kan tyde på at mora kjem til å forsvinne heilt frå jenta og faren sine liv. Dette inntrykket blir forsterka av at framsidebildet viser at mora er separert frå dottera og faren.

Nikolajeva og Scott skriv at «picturebook covers always, without exception, display a picture», og at det enten kan vere eit bilde som også blir vist seinare i bildeboka, eller eit bilde som er unikt for bildebokas framside (2001, s. 245). Ved sida av den vesle jenta, er det ein stor og høg bygning med mange vindauge. Det er få visuelle element på framsidebildet, og det kan tyde på at denne bygningen vil ha stor betydning i forteljinga om familien. Etter å ha lese bildeboka, forstår vi at huset på framsida er sjukehuset der mora er innlagd.

Eit spesielt trekk ved framsidebildet er at jenta står med beina godt nedpå det som kan sjå ut som jordkloden medan ho held første del av tittelen over hovudet. Dette kan symbolisere at ho har eit håp om at det finst liv på Mars, eller eit liv etter døden, og ved å ta i bruk sin eigen

styrke kan ho gjere det mogleg å halde liv i mora som er på Mars. Denne analogien går igjen som tema gjennom heile bildeboka.

Jenta er kledd i ein raud kjole. Ifølge teoriar om fargesymbolikk kan raudt symbolisere kjærleik og viljestyrke (Rønning, 2017). Kjolen har same raudfarge som planeten Mars, noko som kan tyde på at Mars er ein del av hjartet til jenta, og at mora derfor alltid vil ha ein stor plass i den vesle jenta sitt hjarte. Når jenta held tittelen over hovudet, blir den forma som ei trapp som går frå jorda og opp til Mars. I enden av trappa sit mora på Mars med eit smil rundt munnen og vinkar ned til jenta og faren. Omtrent midt mellom mora og jenta, står faren. Augnebryna hans peikar nedover, og han har eit trist uttrykk i ansiktet. Han har vendt ryggen til mora og er på veg ned trappa mot dottera. Dette kan symbolisere at han har bestemt seg for å gå vidare i livet og gjev slepp på mora.

Rønning (2017) legg også vekt på at raud kan symbolisere sinne og aggresjon. Dette er kjensler som jenta kjenner mykje på gjennom heile boka. Fråværet av ei morsrolle bidrar til at frustrasjon og sinne er viktige emosjonar som kjem fram blant anna gjennom den raude fargen på kjolen.

Baksideteksten på *Førstemamma på Mars* er eit utdrag frå oppslaget på side 18 og 19 i bildeboka. I likskap med bildebokas tittel og framsidebilde, er Mars i fokus også på baksideteksten. Bildebokas hovudperson, den vesle jenta, stiller spørsmål til faren om mora er på Mars. Jenta får til svar at det ikkje finst liv på Mars, og at det aldri har vore menneske der. Dette avslører eit viktig tema i bildeboka som handlar om livet etter døden. Dermed bidrar baksideteksten til å skape engasjement og nysgjerrigheit rundt bildebokas innhald. Lesaren kan oppleve å bli freista til å opne bildeboka og ta fatt på lesinga for å finne ut kvar mor til jenta har tatt vegen. I likskap med framsidepermen består også bakgrunnen her av ein blågrøn stjernehimel. Denne stjernehimelen kan symbolisere håp og det å halde seg fast i det uforanderlege.

Nikolajeva og Scott skriv at formatet er «an extremely important feature» ved ei bildebok (2001, s. 241). Dette grunngjev dei med at det er mykje større variasjon i ulike format som blir nytta i bildebøker enn til dømes i romanar. Dei legg vekt på at formatet i bildebøker ikkje

er tilfeldig valt, men er ein del av bildebokas estetiske heilskap. Dermed har formatet også ei stor betydning for lesaren si forståing av bildeboka. Bildeboka *Førstemamma på Mars* (2013) har eit ståande rektangulært format. Denne typen format blir ofte nytta i bildebøker som er sentrert rundt ein hovudperson (Mjør, 2010, s. 4). Likevel viser ikkje bokomslaget tydeleg kven som er hovudpersonen i forteljinga.

Når lesaren studerer omslaget, kan det oppstå forventingar til kva bildeboka handlar om. Innsidepermane i bildeboka kan støtte opp under og bygge vidare på framsida og dei allereie etablerte forventingane ein har til bildeboka, eller alternativt utfordre desse forventingane (Mjør, 2010, s. 7-8). Når lesaren opnar *Førstemamma på Mars*, blir lesaren møtt av den same blågrøne stjernehimlen frå ytterpermane. Innsidepermane bygger slik vidare på den allereie etablerte grunnstemninga i bildeboka, og dei forventingane ein har danna seg rundt bildebokas innhald.

Innsidepermane i *Førstemamma på Mars* er av den kategorien som Sipe og McGurie (2006, s. 16-17) kallar for illustrerte, men med ulike framre- og bakre innsidepermar. Bruken av ulike innsidepermar framme og bak i bildeboka, kan representere ei endring som har skjedd i løpet av historia, i tillegg kan forskjellane vere med på å påverke korleis lesaren tolkar kjenslene til karakterane i bildeboka. I *Førstemamma på Mars* har innsidepermane nesten identiske bilde framme og bak, men stjernene står ulikt på himmelen. Det kan symbolisere ei reise og ei utvikling som har skjedd. Bruken av stjernehimel som eit gjennomgåande visuelt uttrykk i paratekstane, kan bygge opp under symbolikken om at det er nødvendig å ha håp i livet, og at ein prøver å finne trøyst i tanken på det uendelege universet som omgir oss.

Det er vanleg at tittelbladet inneheld bildebokas tittel, namnet på forfattar og illustratør, namnet på utgjevaren og årstal for utgjevinga. I tillegg er det også vanleg med bilde, gjerne av små detaljar frå bildebokas handling. Bildet frå tittelsida kan på same måte som bilda på omslaget, antyde og forsterke ei viss tolking av bildeboka (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 250). I *Førstemamma på Mars* er det to tittelblad. Det første tittelbladet viser tittelen på bildeboka. Tittelen er skriven med små bokstavar og er ikkje like utheva som på framsida. Likevel trer tittelen tydeleg fram da den er skriven med svarte bokstavar på ein elles kvit bakgrunn,

samstundes som at den også er plassert der lesarens blikk gjerne fell først når ein blar om til denne sida. Venstre side av dette tittelbladet rommar ein illustrasjon av stjernehimmlen slik også innsidepermane gjer. Visuelle motiv frå innsidepermane får slik fortsetje over til tittelbladet. Dette skapar eit tett samspel mellom tittelen og bildet av stjernehimmlen.

Det andre tittelbladet viser også tittelen. Til forskjell frå det første tittelbladet, er tittelen her skriven med stor skrift og med same skrifttype som på framsida av bildeboka, men i ein mørkegrå farge. Dette tittelbladet gjev oss også informasjon om namna på forfattaren og illustratøren, samt namnet på utgjevaren og årstalet for utgjevinga. Lesaren blir også presentert for ein illustrasjon, som viser mora som sit på Mars og vinkar. Denne illustrasjonen er heilt identisk med framsidebildet og gjev lesaren eit inntrykk av at mora vinkar farvel allereie før ein blir presentert for bildebokas hovudtekst.

4.1.2 Karakteristiske trekk ved ikonoteksten

Førstemamma på Mars kan kategoriserast som det Nikolajeva og Scott kallar den utvidande bildeboka. Forteljinga bygger i stor grad på samspelet mellom verbaltekst og bilde, og vi ser at verbalteksten og bilde utvidar kvarandre (Ommundsen, 2018, s. 157). Oppslaga vekslar mellom lite og mykje verbaltekst. Bildeboka tar i bruk eit barnleg språk med korte og presise setningar, og utelét vanskelege ord og omgrep. Dette gjer at det blir lettare for barn å kjenne seg igjen i og forstå handlinga, og ein kan seie at forfattaren nærmar seg eit barns erfaringsverd.

I *Førstemamma på Mars* har bilda ein minimalistisk stil med få detaljar, noko som gjer at det er karakterane som står i fokus. Bildebokas oppslag er delt inn i lyse og mørke delar, som vekslar gjennom handlinga. Dei mørke oppslaga får fram alvoret i moras sjukdom og speglar korleis jenta føler og tenker om denne vanskelege situasjonen. Dei lyse oppslaga reflekterer jentas forneking og uvilje til å innsjå at mora er alvorleg sjuk.

Rhedin (2013a) har presentert tre ulike former for barneperspektiv i barnelitteraturen. Perspektivet som handlar om å sjå verda frå barnet sitt utgangspunkt, kjem til syne gjennom forteljarstemma i *Førstemamma på Mars*. Bildeboka har ein førstepersonsforteljar, og lesaren ser handlinga gjennom jenta sine augo. Gjennom verbalteksten får ikkje lesaren vite

så mykje om kva jenta tenker, men kjenslene hennar kjem tydeleg fram gjennom illustrasjonane ved skildring av ansiktsuttrykk, kroppsspråk, bildeperspektiv, bildeutsnitt og fargar. På fleire av oppslaga i bildeboka får lesaren eit inntrykk av at jenta ikkje forstår alvoret, og nektar for moras sjukdom.

Barneperspektivet som handlar om barns psykologiske utvikling (Rhedin, 2013a) kjem til uttrykk i jenta si fornektning av mora sin sjukdom. Jenta har konstruert eit verkelegheitsbilde som lar ho forstå mora sitt fråvær frå heimen på sin eigen måte. Tre oppslag (s. 12-13, s. 16-17 og s. 28-29) som er utforma i teikneseriestil, demonstrerer skiljet mellom fantasi og verkelegheit. Desse oppslaga viser korleis jenta tolkar situasjonen og lagar alternative forklaringar som gjev meining for ho.

Det empatiske barneperspektivet (Rhedin, 2013a) er eit tydeleg verkemiddel gjennom heile bildeboka. Bevisst bruk av fargar og ansiktsuttrykk legg til rette for at lesaren skal få empati med hovudkarakteren og kunne identifisere seg med hennar opplevingar. Den tydelegaste bruken av dette perspektivet ser vi blant anna på oppslaga på side 26-27 og side 36-37, som vi skal sjå nærare på i neste delkapittel.

4.1.3 Sorg og sakn hos barnekarakteren

«Dette er mamma,
mamma er super.

Mamma er borte» (s. 8-9).

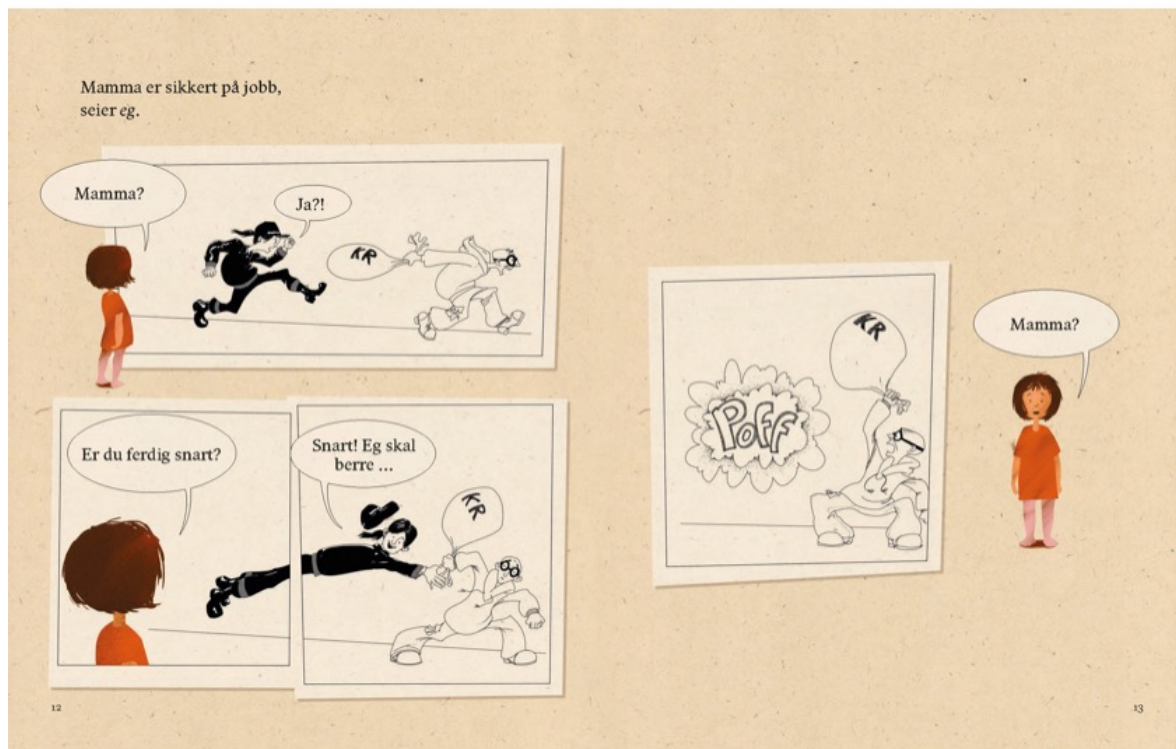
Dette er opningsorda i det første oppslaget. Allereie frå første stund blir lesaren dratt inn i handlinga, og presentert for problemet med at mora plutselig blir borte. På venstre side av oppslaget møter vi mammakarakteren. Bildet viser ei blid mor i heilfigur, og verbalteksten formidlar det viktigaste som kjenneteiknar ho, nemleg at ho er super. Det at mora er i fokus på det første oppslaget viser at ho er ein viktig person for familien. Dette understrekar også alvoret i at ho blir borte. Lesaren forstår slik at mammakarakteren er ein viktig karakter i forteljinga.

Øvsteng og Møkleby har i dette oppslaget tatt i bruk forankringsprinsippet, der verbalteksten og bildet i stor grad gjev lesaren den same informasjonen (Birkeland et al., 2018, s. 118). Illustrasjonen viser mora, som har ein stor gullfarga «S» på genseren sin. Bokstaven «S» kan indikere ordet super, som verbalteksten skildrar at mora er. Når ein studerer bildet av mora vidare, ser vi at ho har eit lite, forsiktig smil rundt munnen, samstundes som at ho har hendene bak på ryggen. Det at ho har hendene plassert på ryggen, kan vere eit teikn på at ho skjuler noko, men lesaren får ikkje vite kva ho skjuler gjennom verken verbalteksten eller bildet.

På høgre side av oppslaget fortel verbalteksten at «Mamma er borte» (s. 9). Også her blir forankringsprinsippet nytta. Desse orda blir etterfølgt av eit stort og kraftfullt teikneserieliknande uttrykk «POFF!» (s. 9), skriven med store versalar inne i bildet av ei lysande røykbombe. Dette viser at mora er borte, akkurat slik som verbalteksten fortel. Slik skaper oppslaget ei slags leseretning som resulterer i at lesaren blir nysgjerrig på kvar mora har tatt vegen, og ein blir freista til å bla om og lese vidare i bildeboka.

På det neste oppslaget blir lesaren presentert for jenta og faren, og verbalteksten gjev lesaren informasjon om at mora er sjuk. Det er faren som forklarar jenta at mora er på sjukehus, og at det er derfor ho blei borte og ikkje er heime hos dei lenger. Jenta godtar ikkje denne forklaringa, og reagerer med fornektning ved å seie «Mamma er aldri sjuk,/ seier *eg*» (s. 10). Når forfattaren skriv ordet «*eg*» i kursiv, blir det eit intenst uttrykk for at jenta ikkje godtar at mora er sjuk. Illustrasjonen på side 10 viser jenta som sit på golvet med krum rygg og hengande hovud og fargelegg med ein blå fargeblyant i teikneblokka si. Rommet er sterilt, og det er lite detaljar i bildet. Fargen på veggen og golvet liknar gråpapir, og det uttrykker ei kjølig kjensle i rommet. Kombinasjonen av det at jenta sit heilt aleine med krum rygg og hengande hovud på det kalde golvet, og det at ho fargelegg med ein blå fargeblyant, kan gje assosiasjonar om at det manglar varme og glede i heimen. Samstundes kan det symbolisere at jenta er einsam, nedstemt og trist. Desse kjenslene blir også uttrykt i illustrasjonen av faren på høgre side av dette oppslaget. Han blir framstilt med ein samansigen kroppshaldning og eit alvorleg uttrykk i ansiktet. Det er tydeleg at også han er prega av situasjonen, og synest det er sårt og vanskeleg at mora til jenta er på sjukehuset.

Fahrman (1993, s. 62) legg vekt på at ein vanleg sorgreaksjon hos barn handlar om at barnet hugsar og held fast på minne for å halde fast på eit indre bilde av den som er borte, eller den som barnet saknar. Ein slik sorgreaksjon kjem tydeleg fram gjennom fleire oppslag i *Førstemamma på Mars*. Dette kjem for første gong til uttrykk i det tredje oppslaget på side 12-13 (sjå figur 2). Her nektar jenta framleis for at mora er på sjukehuset, og verbalteksten fortel at jenta seier at mora sikkert er på jobb. Deretter er lesaren vitne til ein illustrasjon som er utforma i eit teikneserieformat, som viser mora kledd i politiuniform medan ho er ute og jaktar på ein røver (s. 12-13). Teikneserien er utforma ved bruk av svarte og kvite fargar, og jenta er det einaste elementet i oppslaget som er framstilt med fargar. Ho er plassert i forgrunnen, utanfor sjølve handlinga som utspelar seg i teikneserien, og det ser ut som at ho ser inn i sin eigen fantasi- og draumeverd. Gjennom bildeboka er det fleire gongar at jenta ser for seg mora slik, både i vaken tilstand, men også i draumen sin når ho søv. Dette viser at ho held fast på det indre bildet ho har av mora, og ønsker å hugse ho som ei heilt vanleg mor og halde fast på det som i stor grad kjenneteiknar ho. Dette inkluderer alt frå å vere på jobb og jakte på røvarar, stelle i hagen, sjå i stjerneikkerten og leite etter Mars, reise til ulike stader og vere ute på handleturn.



Figur 2: Førstemamma på Mars, s. 12-13

Bildeboka har tre oppslag som tar i bruk denne teikneserieteknikken. Alle viser at jenta ser for seg eit indre bilde av mora og drøymmer om nærværet hennar. Dette ser ein på oppslaga på side 12-13, side 16-17 og side 28-29. Det som kjenneteiknar desse oppslaga, er at jenta kjem med ulike påstandar om kvar mora har tatt vegen samstundes som ho nektar for at mora er borte. Verbalteksten er utforma ved bruk av snakkebobler, og på alle dei tre oppslaga prøver jenta å få kontakt med mora, etterfølgd av spørsmålet om ho snart er ferdig med det ho held på med eller om ho snart kjem. Gjennomgåande på dei tre oppslaga førestillar jenta seg at mora svarar «eg skal berre...». Orda «eg skal berre» gjev ei kjensle av å vere i nærleiken av mora, og understreker at ho snart kjem tilbake. Dermed er dette med på å underbyggje jentas fornektning av at mora er borte. Likevel ser vi at i likskap med det første oppslaget i boka, blir desse tre teikneseriane avsluttar med eit «Poff», som er eit signal på at mora blir borte igjen. Dette er med på å tydeleggjere at teikneserien representerer jenta sine fantasiar og draumar, og at mora faktisk er borte og fråverande i det verkelege livet til jenta.

Barneperspektivet som handlar om å forstå barns psykologiske utvikling (Rhedin, 2013a), kjem til uttrykk ved at ord og bilde formidlar korleis jenta fantaserer og drøymmer om mora. Dette viser korleis jenta tolkar situasjonen og lagar alternative forklaringar som gjev mening for ho, knytt til at mora er borte frå heimen. Alder er ein viktig faktor som er med på å påverke barns forståing av eksistensielle spørsmål. I bildeboka får ikkje lesaren vite den nøyaktige alderen til jenta, men samspelet mellom verbalteksten og bilda viser ulike hint om at ho er svært ung. Til dømes på side 11 ser vi ein tripp-trapp-stol heime hos familien og på oppslaget på side 24-25 teiknar jenta ein bæsje, noko som er svært barnleg. At ho er så ung, kan indikere at ho ikkje har utvikla evne til å forstå kva det inneber at mora er sjuk og er på sjukehuset.

I *Førstemamma på Mars* blir kjenslene i hovudsak uttrykt visuelt, og det er i bildeboka få tydelege verbale emosjonsekfrasar. På oppslaget på side 20-21, scenen der jenta skal sove, er lesaren vitne til at jenta slit med å sove aleine. Bugge og Røkholt (2009, s. 37) peikar på at søvnforstyrningar er ein vanleg sorgreaksjon hos barn. Kombinasjonen av mørket og det å vere aleine, kan resultere i at barna kjenner seg utrygge sjølv i trygge omgivnader. Bildet på oppslaget viser at jenta ligg med augo opne og kikkar utover rommet. Ho er plassert i

forgrunnen, noko som kan føre til at lesaren kjenner sympati og medkjensle for ho. Oppslaget har ein svart farge som bakgrunn, men døra ut av rommet står open, og lesaren ser lysstrålane frå det andre rommet spreie seg inn på jentas soverom. Bildet og verbalteksten avløyser kvarandre, og det er dermed viktig at lesaren klarer å kople samanhengar mellom desse to modalitetane, for å få ei god forståing av oppslaget.

Verbalteksten på oppslaget fortel lesaren at det er leggetid for jenta: «Pappa blir stille, han seier berre god natt/ og går, stenger/ heldigvis/ ikkje døra» (s. 20). Språket er enkelt, men kraftfullt. Overdriven bruk av linjeskift understreker alvoret, og tydeleggjer at jenta ikkje føler seg trygg aleine. På dette oppslaget er lesaren også vitne til to verbale emosjonsekfrasar som skildrar korleis jenta føler: «for eg har ein klump i halsen/ som berre blir større og større, og kanskje/ får eg ikkje puste til slutt, og/ da må eg rope på pappa» (s. 20). Det at jenta kjenner på ein klump i halsen gjev ei kjensle av at ho kjenner på at noko er galt. Det kan tyde på at ho begynner å forstå alvoret med moras sjukdom, og at ho begynner å bli redd for situasjonen som ho ikkje kan kontrollere.

I tillegg uttrykker verbalteksten at jenta må rope på faren dersom ho til slutt ikkje får puste. Dette kan tyde på at ho har forstått og godtatt at mora ikkje er heime, og at ho omstiller hjernen sin til å utpeike faren som den trygge omsorgspersonen i heimen. Verbalteksten fortel vidare at faren snakkar i telefonen med mora, og det er då den andre verbale emosjonsekfrasen kjem til syne: «Det er godt å sovne til pappa si stemme» (s. 21). Det å høyre faren si stemme bidreg til å skape ein tryggleik i rommet, og jenta kjenner på ei god kjensle av å vere i nærleiken av faren.

I det neste oppslaget (side 22-23) blir lesaren dratt inn i jenta si draumeverd. Her finst det ingen verbaltekst, og lesaren må derfor studere og tolke bildet for å skape mening. Illustratøren tar i bruk fugleperspektiv for å distansere den sovande jenta frå draumane, for dermed å skilje fantasi frå verkelegheit. Ho ligg sovande i senga si, og opp frå hovudet hennar kjem det flygande teikningar som symboliserer at ho drøymmer. Bruken av fugleperspektivet gjer at lesaren kan føle at han eller ho får delta i draumen. På teikningane har illustratøren tatt i bruk verdiperspektiv, både i form av størrelsen på arka og korleis teikningane er utforma. Arka som er plassert i forgrunnen, er framstilt som mykje større enn

dei ville vore i verkelegheita. Dette viser korleis jenta saknar mora. Ho drøymmer for å halde fast på nærværet hennar.

Verdiperspektivet kjem også til uttrykk i form av at mora er teikna unormalt stor i forhold til andre gjenstandar som er store i verkelegheita, men som er små i teikningane. Dette er spesielt tydeleg i bildet av mora som klatrar opp på eit fjell, og der mora står framfor ein rakett (s. 22-23). Det blir dermed tydeleg for lesaren at det er jenta sitt sakn etter mora som står i fokus.

Illustrasjonen på side 26-27 tar i bruk fleire visuelle emosjonsekfrasar for å framheve stemninga. Det som utmerkar seg mest i denne illustrasjonen er den sterke raudfargen i ansiktet til jenta. Nikolajeva skriv at fargar og humør ofte heng saman, og at raudt ofte blir symbolisert med sinne (2013, s. 252). Illustrasjonen av jenta dekker omtrent heile høgre side av oppslaget, og lesaren er vitne til eit nærbilde av ansiktet hennar sett nedanfrå og opp. Det er også tydeleg at illustratøren har tatt i bruk verdiperspektivet sidan hovudet til jenta er mykje større enn kva det eigentleg er. Munnen til jenta er vidopen, og augo er samanknipne, noko som er eksempel på visuelle emosjonsekfrasar som signaliserer sinne. Kombinasjonen av dei visuelle emosjonsekfrasane i bildet, saman med bildeutsnittet og perspektiva som blir nytta, gjev eit intenst uttrykk. Det skapar alvor i handlinga, samstundes som at det presenterer lesaren for ein vanleg sorgreaksjon hos barn.

Verbalteksten på oppslaget gjev eit forklarande handlingsreferat, og utfyller meiningssinnhaldet i bildet (s. 26-27). Her bygger verbalteksten vidare på det førre oppslaget (side 24-25), der jenta sit med krum rygg og bøygde hovud, og teiknar ein brun bæsj. Faren seier at det er ingen som har lyst til å henge opp ei teikning av ein bæsj på veggen, og då svarar jenta: «Mamma/ tykkjer at alt eg teiknar er fint!/ Ho vil smile og le/ den supre latteren/ og henge teikninga/ opp på veggen» (s. 26). Lesaren blir her vitne til at jenta set faren opp mot mora, og beskriv mora som den støttande personen i familien. Dette utdraget viser at jenta saknar mora mykje. Både verbalteksten og bildet viser at jenta enno ikkje vil innsjå at mora er på sjukehuset, og ho nektar å vere med faren for å møte mora. «Bli med, kviskrar pappa. Bli med/ dit/ ho/ er» (s. 26). Her tar forfattaren i bruk gjentakningar for å skape ei intens spenning mellom faren og jenta. Bildet av den vidopne munnen og drøvelen

som ristar bak i halsen, gjev lesaren eit inntrykk av at ho skrik av sinne. Dette inntrykket kan underbyggast av dei store, raude, 3D-bokstavane som er plassert over hovudet til jenta. Ordet «NEI!!!» (s. 26-27) lyser i mot lesaren, og framheving av dette ordet gjev oppslaget eit aggressivt preg.

Visuelle emosjonsekfrasar kjem også til syne på oppslaget på side 30-31 (sjå figur 3). Også her symboliserer den sterke raudfargen i ansiktet sinne og aggresjon. Også her er munnen vidopen og augo samanknipne, slik at det ser ut som om ho er så sint at ho ropar. Eit anna døme på visuell emosjonsekfrase, er det korte, brune håret hennar som står til alle kantar. Dette gjev også signal om at jenta er frustrert og hissig. Kroppsspråket til jenta kjem også tydeleg fram. Ho står lent framover med overkroppen med armene strekt ut frå kroppen, og ho peikar med begge peikefingrane ut i rommet. Her blir det eit tydeleg samspel mellom bildet og verbalteksten: «Pappa seier at mamma er *der*/ Eg seier at mamma er *her*/ Pappa seier *der*/ Og eg ropar HER» (s. 30-31). Tekstlinjene er forma slik at dei strekkjer seg ut vekselvis frå faren og jenta, og bokstavane aukar i størrelse for kvar linje. Det er tydeleg at faren og jenta kranglar, og scenen formidlar ei intens stemning. Øvsteng og Møkleby har her tatt i bruk forankringsprinsippet ved at den same informasjonen kjem til uttrykk gjennom både verbaltekst og bildet.



Figur 3: Førstemamma på Mars, s. 30-31

I bildet ser vi også faren. Hos han er det tydelegaste visuelle uttrykket for kjensler at han står med open munn og opne augo. Dette gjer at han ser litt overraska ut, men han verkar også litt oppgitt over jentas oppførsel og korleis ho reagerer. Han er krum i ryggen, bustete på håret og ser nokså sliten ut. Den venstre armen hans heng ned langs kroppen, og handa indikerer at han seier til jenta at mora er «der». Ein visuell detalj som ikkje blir nemnd i verbalteksten er teikningar av mange oransje ark som er blitt kasta opp i lufta og flyr rundt dei. Ei mogleg tolking er at sinnet har tatt overhand og får jenta til å rive i sund og kaste teikningane, fordi illusjonen om at mora er «her», blir knust.

På side 36 fokuserer illustratøren på jenta med eit halvnært bildeutsnitt (sjå figur 4). Jentefiguren blir vist frå hovudet ned til knea, og det blir brukt normalperspektiv for å skape empati hos lesaren. Den tydelegaste visuelle skildringa av kjensler er ansiktsuttrykket hennar. Munnen hennar er vendt nedover, og det skaper eit trist uttrykk i ansiktet. Samstundes er augo hennar tomme i blikket, og også dette signaliserer at jenta er trist. Det triste uttrykket blir underbygd av forma på augebryna som peikar nedover og slik ramar

inn ansiktet hennar. Også kroppsspråket til jenta signaliserer tristheit. Ho har hendene hengande ned ved sida av kroppen. Ho er tydeleg lei seg.



Figur 4: Førstemamma på Mars, s. 36-37

Verbalteksten er plassert rundt hovudet hennar. Språket har her ein poetisk karakter, blant anna gjennom bruk av repetisjonar og hyppige linjeskift. I tillegg er tekstdelane organisert i eit strofeliknande mønster i fem ulike avsnitt: «Der mamma er// bli// med// dit// ho// er// der mamma er// bli med// dit ho// er» (s. 36). Like viktig som innhald og språkleg form er den visuelle måten teksten er strukturert på. Dei ulike tekstdelane omkransar hovudet til jenta, og gjev lesaren eit inntrykk av at ho opplever ei form for kaos, og at tankane og kjenslene eksploderer i hovudet hennar. Verbalteksten får fram sorga og saknet som jenta kjenner på, og dette speglar seg i samspelet mellom den grafiske formgivinga av teksten og illustrasjonen. Lesaren opplever at jenta går frå å fornekte mora sin sjukdom, til å begynne å forstå at mora er på sjukehus og at situasjonen er alvorleg.

Det triste uttrykket til jenta blir også følgt opp på side 37. Ytterdøra står på gløtt og jenta held eit godt grep i dørhandtaket. Kroppsspråket og ansiktsuttrykket skaper ei kjensle av at ho vegrar seg frå å gå ut i mørket til det utrygge og ukjende. Saknet etter ei mor som er til stades i heimen blir også indirekte presentert i verbalteksten: «eg prøver å/ knyte, men/ pappa må hjelpe, eg tenkjer/ det er bra/ at pappa kan knyte. Pappa kan/ flette, eg får/ fine fletter i håret» (s. 37). Jenta tar villig i mot hjelp frå faren til oppgåver som det kan tenkast at mora har hjelpt ho med tidlegare. Dette viser at jenta begynner å akseptere at faren kan ta over oppgåver som mora tidlegare har hatt ansvaret for.

Jenta sitt første møte med mora på sjukehuset blir skildra på side 46-47. Her fortel verbalteksten at: «Der/ er mamma,/ mindre enn før» (s. 47). Teksten er kort og presis, men også kraftfull ved at den inneheld mange skjulte tankar og kjensler. Lesaren blir ikkje direkte presentert for jenta sine tankar og kjensler gjennom desse orda, men likevel formidlar dei eit tydeleg underliggende budskap. Illustrasjonen viser jenta som kjem inn i rommet til mora og gjev inntrykk av at jenta stoppar opp og vegrar seg for å gå bort til mora som ligg lita og pjusk i sjukehussenga.

Illustratøren har i denne scenen tatt i bruk verdiperspektiv ved å la jentefiguren dekke omtrent heile venstre side av oppslaget, medan på høgre side av oppslaget er mora og sjukehussenga framstilte som mindre enn dei eigentleg er. Dette understrekar orda om at «mamma, er mindre enn før». Det at jenta og mora er plassert på kvar si side av oppslaget skapar ein distanse mellom dei, og kan tyde på at jenta ikkje kjenner igjen mora fordi sjukdommen har forandra ho. Lesaren får ikkje sjå ansiktsuttrykket til jenta fordi ho står med ryggen til og ser mot mora.

I denne scenen, der jenta trer inn i sjukehusrommet for første gong, ser ikkje mora tilbake på ho (s. 46-47). Dette tydeleggjer kor svak mora er blitt av sjukdommen, og saman med gråpapirfargen i bakgrunnen skaper det ei kjensle av einsemd og tristheit i rommet. Den tydelegaste visuelle emosjonsekfrasen i bildet, er kroppsspråket til jenta. Hovudet hennar er bøygd framover, og det signaliserer at ho er trist, og at ho vegrar seg for å sjå på mora. Blomsterbuketten ho har i høgre hand underbygger denne tristheita, ved at ho held dei raude, fine blomane ned mot golvet.

I kapittel 4.1.3 har eg tatt for meg det første forskingsspørsmålet og analysert eksempel på korleis jenta sine sorgreaksjonar kjem til uttrykk i verbaltekst og bilde. Før eg ser nærmare på korleis boka skildrar utviklinga frå forneking til forsoning i jenta sin sorgprosess, skal eg med utgangspunkt i det andre forskingsspørsmålet undersøke kva rolle faren til jenta har i historia.

4.1.4 Faren som ein støttande karakter

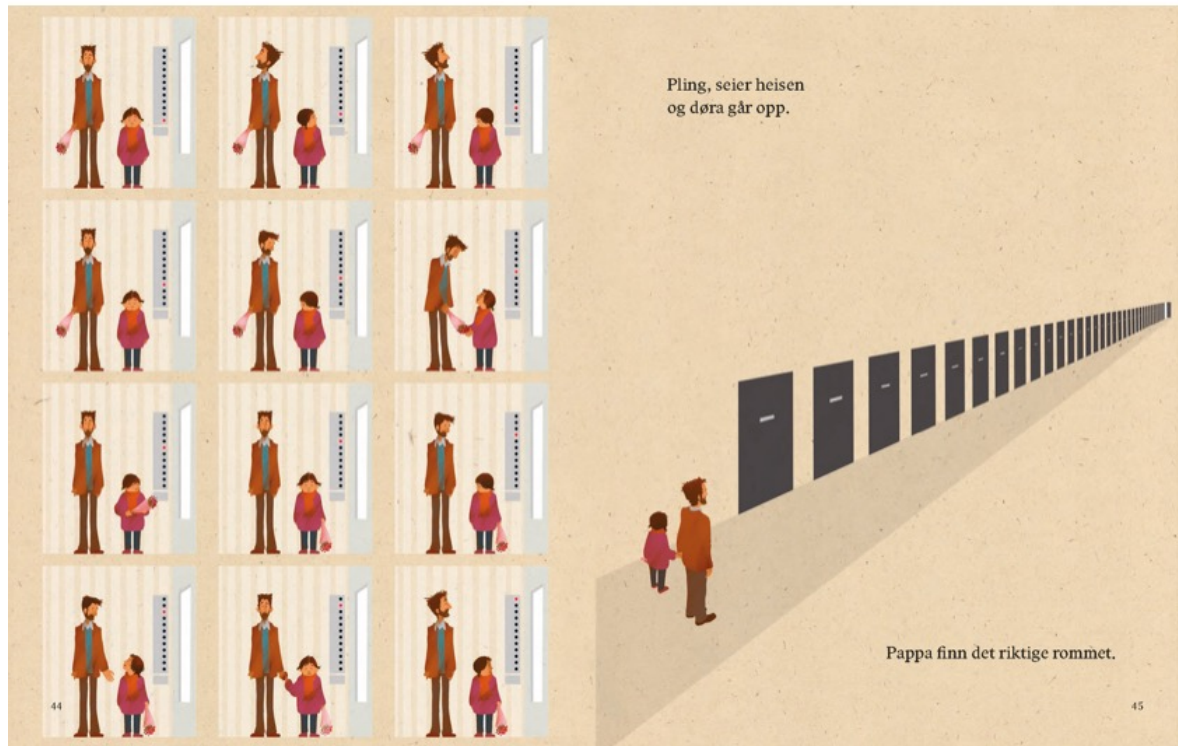
I *Førstemamma på Mars* opptrer faren gjennomgåande som støttande rundt dei mange reaksjonane jenta har på at mora er borte frå heimen. Rolla som ein trygg og omsorgsfull far kjem til syne i fleire oppslag. Samstundes blir han framstilt som ærleg og realistisk. Redsla og usikkerheita som barn kan kjenne på i slike vanskelege situasjonar, skaper ofte eit behov for å være i nærleiken av trygge vaksne og få deira merksemd (Bugge & Røkholt, 2009, s. 34).

Samhaldet mellom far og dotter kjem godt til syne i ein scene der vi ser faren sitje ved sengekanten til jenta for å seie god natt (s. 18-19). Bruken av mørke og dystre fargar gjev inntrykk av ei trist stemning i rommet. Det einaste lyspunktet er lampa som heng over jenta si seng. Den mørke stemninga viser at jenta og faren har ein tung kvardag. På dette oppslaget kjem faren si omsorgsrolle til uttrykk blant anna gjennom den visuelle skildringa av kroppsspråket og kroppshaldninga hans. På sengekanten sit faren med krum rygg og lenar seg mot jenta. Den høgre handa hans er plassert oppå jenta si dyne, omtrent der kor magen hennar er. Denne scenen signaliserer nærvær og tryggleik. Ansiktet til faren blir vist i profil, for å synleggjere at han har fokus på dottera. Dette gjer at vi ikkje ser heile ansiktet hans, men berre enkelte trekk. Det venstre augebrynet hans peikar nedover og han har eit trist uttrykk i auga. I samspel med den blå genseren han er kledd i, underbygger desse visuelle detaljane den triste stemninga i rommet.

Verbalteksten på oppslaget utfyller informasjonen i bildet ved å visualisere scenen med samtalen som utspelar seg mellom jenta og faren. Jenta spør om mora er på Mars, og faren svarar at det ikkje finst liv på Mars. Verbalteksten viser at jenta reagerer med irritasjon og mistru: «Korleis kan du veta/ om det er liv eller ikkje/ når du aldri har vore der!/ ropar eg» (s. 19). Det går frå ei nokså harmonisk stemning der jenta stiller eksistensielle spørsmål, til å ende opp med ei irritabel stemning i rommet.

Faren blir framstilt som annleis enn tidlegare på oppslaget på side 38-39. Bildet og verbalteksten uttrykker kjensler han har rundt saknet etter partnaren sin. Saman tydeleggjer ord og bilde at det er utfordrande og vanskeleg for faren å vere positiv i møte med sjukdommen som har ramma familien. Ikonoteksten får fram at det er lov å vise svakheit i vanskelege situasjonar. Gjennom forteljinga har faren vore ein viktig og støttande person for jenta og hennar reaksjonar på endringane i heimen, og det er dermed fint for jenta å vere vitne til at også faren kan vise tunge tankar og kjensler: «Det er trist, seier pappa, trist/ at mamma er der og ikkje her» (s. 38). Gjennom replikkvekslingar og skildringar av jenta sine tankar får verbalteksten fram kva faren tenker og føler. Vi forstår at han finn trøyst i å vere saman med dottera. I verbalteksten kjem det fram at faren er så trist at tårene trenger seg på: «Vindaugsviskarane viskar/ og pappa prøver/ å tørke tårene» (s. 39). Det er ikkje synleg i bildet at faren grin, og verbalteksten utfyller dermed informasjonen som bildet gjev. Ein ser at faren sit lent framover med hovudet mot rattet, armene i fanget og augo lukka igjen. Bevisst bruk av kroppsspråk og ansiktsuttrykk signaliserer tristheit og tomheit. Også den mørke fargen på oppslaget og dei store regndropane som dryp, er med på underbygge denne tristheita og tomheita som faren opplever. Verbalteksten viser her at jenta har forståing for at faren også treng omsorg og kjærleik i denne vanskelege tida, akkurat slik som ho sjølv gjer: «Eg prøver å stryke pappa i skjegget,/ slik mamma brukar å gjera» (s. 39). Oppslaget viser dermed at jenta også kan vere ein viktig støttespelar for faren.

Jenta og faren har kome fram til sjukehuset på oppslaget på side 44-45. Venstre side av oppslaget viser heisturen deira frå 1. til 12. etasje, som er delt inn i 12 små rektangulære bilde (sjå figur 5). Det er berre små detaljar som skil bilda frå kvarandre, og fokuset på nærværet mellom dei to karakterane er gjennomgåande i alle bilda. Det at illustratøren vier eit bilde for kvar etasje, signaliserer at heisturen kjennest lang og ubehageleg for både jenta og faren. Kvart av bilda uttrykker sterke kjensler gjennom kroppsspråket og ansiktsuttrykka deira, samstundes som dei viser ei fin utvikling i samhaldet mellom dei to. Bilda viser at far og dotter finn tryggleik i kvarandre i denne uvisse og nervepirrande situasjonen.



Figur 5: Førstemamma på Mars, s. 44-45

I det første bildet ser vi far og dotter stå med god avstand mellom seg, og dei har blikket retta mot lesaren. Bildet uttrykker ei kjensle av nervøsitet og ei ukomfortabel stillheit, og det blir tydeleg at dei begge to har det vanskeleg. Det sjette bildet representerer ei annleis kjensle enn det første. Her strekker faren blomsterbuketten mot jenta, og ho tar i mot han. Begge smiler, samstundes som dei ser kvarandre inn i augo. Bildet viser at faren prøver å oppmuntre jenta, og dette signaliserer varme og kanskje også ei form for glede. Det tiande bildet skildrar mykje av dei same kjenslene som det sjette bildet. Her strekker faren ut handa si mot jenta, medan dei ser kvarandre inn i augo. Begge smiler, og det er tydeleg at dei kjenner seg trygge i kvarandre sitt selskap. Det neste bildet viser at jenta har tatt tak i handa til faren. Faren blir framstilt som ein trygg vaksen, og det er tydeleg at jenta støttar seg på denne tryggleiken.

På høgre side av oppslaget er heisturen slutt, og verbalteksten fortel dette: «Pling, seier heisen/ og døra går opp» (s. 45). Bildet viser jenta og faren i eit fugleperspektiv. Dette gjev eit oversiktsbilde over dei to personane og miljøet rundt. Illustratøren har tatt i bruk

eittpunktperspektiv for å skape inntrykk av rom og djupn i det elles minimalistiske bildet av sjukehuskorridoren. Jenta og faren går hand i hand bortover den lange korridoren. For jenta som tidlegare har fornektet at mora er sjuk, og som no skal møte ho på sjukehuset, er dette ein vanskeleg og utfordrande situasjon. Derfor er det godt for ho å ha ei varm og trygg hand å halde i. I enden ser vi ei dør som står open og slepp inn lys i den elles dystre korridoren. Verbalteksten fortel at «Pappa finn det riktige rommet» (s. 45), samstundes som bildet viser at dei går bortover korridoren på veg mot lyspunktet der mora kanskje er.

4.1.5 Barnekarakteren si utvikling gjennom sorgprosessen

Vi ser at det er mange likskapsteikn mellom jenta si utvikling og dei fem klassiske stadia av sorg som blir presentert i Kübler-Ross-modellen (1969). I bildeboka går jenta frå å nekte for at mora er sjuk til å akseptere det. Dette er ein lang prosess, der ho i mellomtida også er innom dei tre andre stadia, sinne, forhandling og tristheit.

Jenta si fornektning av mora sin sjukdom kjem til syne i verbalteksten allereie på side 10: «Mamma er sjuk,/ seier pappa./ Mamma er aldri sjuk,/ seier *eg*» (s. 10). Jenta er bestemt i utsegna si, og det er tydeleg at ho ikkje vil godta faren si forklaring. Bildet viser at jenta sit på golvet og teiknar. I djup konsentrasjon skyv ho den blå fargeblyanten over arket. Dette tyder på at jenta bruker teikning som eit høve til å få utløp for, og som ei hjelp til å takle tankar og kjensler. Gjennom å teikne kan ho ignorere den harde sanninga ved å finne ein fristad i sin eigen fantasi.

Fornektinga av mora sin sjukdom kjem også tydeleg fram på fleire oppslag. Som tidlegare nemnt, er oppslaga på side 14-15 og side 16-17 utforma i teikneseriestil med aktiv bruk av teikneserieruter og snakkebobler. Her fantaserer jenta om alt det mora kanskje gjer, for å sleppe å innsjå at ho er borte.

Scenen som kjem mellom dobbeltsidene med teikneserieruter, er eit tradisjonelt bildebokoppslag. Verbalteksten formidlar jenta sine ulike påstandar om kvar mora kan vere. Orda stokkar seg i munnen på ho, og det er tydeleg at ho prøver å overtyde seg sjølv om at hennar egne tankar og påstandar er riktige: «Eg seier til pappa at mamma har travelt,/ på jobben, har travelt og mykje å gjere!» (s. 14). Vidare fortel verbalteksten at faren forklarar at

mora er på sjukehuset, men likevel fortset ho med å overtyde seg sjølv om at mora kanskje er i hagen, eller på mammarommet og ser etter stjernene. Dette viser at jenta ignorerer det faren seier, og nektar for sanninga ved å lage sine egne forklaringar på kvifor mora er borte.

Bildet i dette oppslaget (s. 14-15) viser at jenta held eit godt grep rundt teikneblokka si med begge armane. Teikneblokka er den same som på oppslaget på side 10-11, og trer fram som eit viktig verkemiddel som jenta bruker for å ignorere at mora er sjuk. Ved å aktivt teikne tankane og kjenslene sine, kan jenta forsvinne inn i si eiga fantasiverd samstundes som ho ignorerer det verkelege livet.

Det er tatt i bruk fleire tydelege visuelle emosjonsekfrasar for å uttrykke at jenta reagerer med sinne på oppslaga på side 26-27 og side 28-29. Desse er analysert meir detaljert ovanfor, men dei viser at jenta no er inne i den tredje sorgfasen, sinne. Jenta har gått gjennom ei utvikling frå å nekte for moras sjukdom til å kjenne på sinne og aggresjon. Dette viser at jenta har kome eit steg framover i sorgprosessen, og at ho no er på veg mot å akseptere at mora er borte frå heimen.

Det er tilløp til forhandling på oppslaget på side 28-29 i bildeboka. Også på dette oppslaget tar illustratøren i bruk teikneserieteknikkar for å skape eit skilje mellom fantasi og verkelegheit. På venstre side av oppslaget viser bildet at jenta er med mora på kleshandel. Mora står i prøverommet, og verbalteksten fortel at jenta spør om ho snart er ferdig. I likskap med dei andre oppslaga med innslag av teikneserieruter (s. 12-13 og s. 16-17) får jenta det same svaret av mor også denne gongen: «Ja!/ Eg skal berre/...» (s. 28). Bildet viser at jenta blir frustrert, og verbalteksten underbygger dette: «Skal berre,/ skal berre, alltid/ skal du berre!» (s. 28). Dette uttrykker at jenta er lei av mora si unnskyldning om at ho «skal berre», og at ho begynner å godta at mora er borte.

På fleire oppslag har verbalteksten uttrykt at «Mamma er sikkert» på jobb, i hagen, ser etter stjernene og Mars på mammarommet, eller er på butikken. Men tankereferatet på side 29 viser ei utvikling i jenta si forståing ved at ho går frå å vere bestemt og sjølvssikker på at mora «sikkert er der», til å bli meir usikker og tankefull og tenkje at «mora kanskje er der». Det som skil verbalteksten på side 29 frå den tidlegare framstillinga, er måten jenta begynner å

tenke på: «Kanskje ho er i butikken, tenkjer eg,/ eg hatar butikkar, men mamma likar dei,/ mamma er sikkert/ der» (s. 29). Dette oppslaget viser eit tilløp til forhandling, som er eit av dei fem stadia i sorgprosessen i Kübler-Ross-modellen (1969). Forhandlinga blir synleg ved at jenta begynner å forstå realitetane omkring mora sin sjukdom, og at ho ikkje lar fantasien styre tankane og kjenslene like sterkt lenger.

Ei tydeleg endring i sorgprosessen kjem fram på oppslaget på side 36-37. Her blir eit nytt stadium i sorga skildra. Verbalteksten og bildet viser at jenta blir overtalt og bestemmer seg for å vere med faren til sjukehuset for å besøke mora. Dette er eit teikn på at jenta har forstått at mora er på sjukehuset, og at ho frigjer seg frå fantasiane sine som tidlegare har overtydd ho om at mora er «her». Som før nemnt, viser samspelet mellom verbalteksten og bildet at det er mange tankar i jenta sitt hovud, og at ho ber på mange tunge og vanskelege kjensler. Plasseringa av verbalteksten rundt hovudet hennar på venstre side av oppslaget, gjev eit intenst uttrykk og ei kjensle av kaos i tankane hennar. I kombinasjon med det poetiske og gjentakande språket, tydeleggjer ikonoteksten at jenta begynner å innsjå realitetane.

Dei tre neste oppslaga viser køyreturen frå huset deira til sjukehuset. På desse tre oppslaga er mørket eit gjennomgåande visuelt trekk, noko som bidrar til å framheve ei trist og tom stemning. På oppslaget på side 40-41 skimtar vi bilvegen som går gjennom ein mørklagt by. Veggen er teikna med bruk av eittpunktperspektiv, og det bidrar til å skape ein illusjon av både djupne og lengde i illustrasjonen. Den mørke fargen gjev inntrykk av ein tom by utan varme og glede, noko som symboliserer korleis jenta opplever situasjonen med moras sjukdom. Ikonotekstane på side 36-37 og side 40-41 viser at jenta har bevegde seg inn i eit nytt stadium av sorga, der alt kjennes trist og tomt, og den forferdelege sanninga har gått opp for ho.

Vendepunktet som signaliserer at jenta aksepterer at mora er alvorleg sjuk, startar med scenen der jenta og faren har kome inn på sjukehusrommet til mora (s. 48-49). Jenta vegrar seg frå å møte blikket til mora. I staden ser ho opp mot taket. Samspelet mellom bildet og verbalteksten viser at det er vanskeleg og utfordrande for jenta å treffe mora igjen. Sjukdommen har i stor grad endra utsjånaden hennar, og det er vanskeleg for jenta å

akseptere at ho både er alvorleg sjuk og forandra. «Mamma seier eg skal sløkke ljuset./ Men da blir det mørkt, seier eg./ Ja, da blir det mørkt, seier mamma» (s. 49). Verbalteksten fortel at jenta ikkje har lyst til å slå av lyset i rommet. Mørket bidrar til å gjere moras sjukdom ekte og alvorleg. Gjennomgåande i boka har bruk av mørket skildra dei skumle tankane og kjenslene til jenta. Jenta har ikkje lyst til å møte mørket, men mora ønsker berre å synleggjere at det ikkje er skummelt og farleg når lyset er av. Mora vil vise at mørket skapar ein gylden sjanse til å kunne sjå stjernehimmlen og Mars.

Den mørke nattehimmelen med stjerner spreidd utover fungerer som visuell bakgrunn på begge dei to siste oppslaga. På nest siste oppslag (s. 56-57) er senga og familien det einaste som knyter illustrasjonen til verkelegheita. På venstre side av oppslaget er familien avbilda i sjukehussenga medan dei tek på seg raude kappar. Den andre halvdelan av oppslaget er dominert av eit portrett av mora som står aleine og kikkar opp mot ei raud kule som liknar Mars. Mora har eit avslappa og mildt uttrykk med teikn til eit lite smil. Det kan verke som om mora har slått seg til ro med situasjonen. Ho gjer seg klar til den endelege reisa til Mars, og er kanskje til og med glad for at det nærmar seg avreise.

På siste oppslag (s. 58-59) ser vi familien og Mars i eit nytt perspektiv. Familien er no på Mars og står hand i hand, mora i midten og jenta og faren på kvar si side. Far og mor har augo igjen og ansiktet retta mot jorda, medan jenta ser opp på mora. Dette oppsettet viser korleis mora held familien saman. Gjennom boka har både faren og jenta vore prega av usikkerheit og fortviling. Men i dette siste oppslaget står faren rak i ryggen med ansiktet retta mot jorda. Han har augo igjen som om han kjenner på vinden, og har det same avslappa og milde uttrykket som mora har i nest siste oppslag. Det kan verke som om faren også slår seg til ro og vel å akseptere situasjonen, i alle fall når han er på Mars med familien sin.

Jenta, som ikkje ser tilbake mot jorda, men opp mot mora, ser også glad ut. Men sjølv om ho er komen heilt til Mars, er det ikkje sikkert ho vil gje slepp på handa til mora. Den sterke tilknytninga til mora er gjort kjend fleire stader gjennom bildeboka. Sjølv om ho kanskje no forstår at mora er sjuk, og at ho kanskje heller ikkje kan bli frisk, viser ikkje oppslaget tydeleg om jenta aksepterer dette eller ikkje.

Sjølve reisa til Mars kan ha mange ulike betydingar. Ei tolking er at den symboliserer døden gjennom ei reise inn i det uendelege, men det kan også sjåast på som ein frigjerande leik for å skape humor og glede i sjukehusrommet. Reisa til Mars peikar også tilbake på mora si store interesse for stjernene og universet. Då er det nærliggande å tenke at fantasireisa til Mars bidrar til å skape eit felles minne for familien, ein fristad der dei er saman for alltid i det uendelege universet.

4.2 Akvarium

Bildeboka *Akvarium* frå 2014, er eit samarbeidsprosjekt mellom forfattaren Gro Dahle og Illustratøren Svein Nyhus. Dahle og Nyhus har samarbeidd om fleire prisvinnande bildebøker som skildrar barn i sårbare situasjonar og relasjonar. Det har vore eit stort spenn i reaksjonar på bildebøkene deira. Fleire har vore kritiske til denne typen barnelitteratur, medan andre er glade for at det finst bildebøker for barn som tar opp slike tema. Dahle og Nyhus har vunne ei rekke prisar, både med bøkene dei har skrive kvar for seg og bøker som dei har skrive saman. I 2014 fekk dei Kritikerprisen for beste barne- og ungdomsbok for bildeboka *Akvarium*.

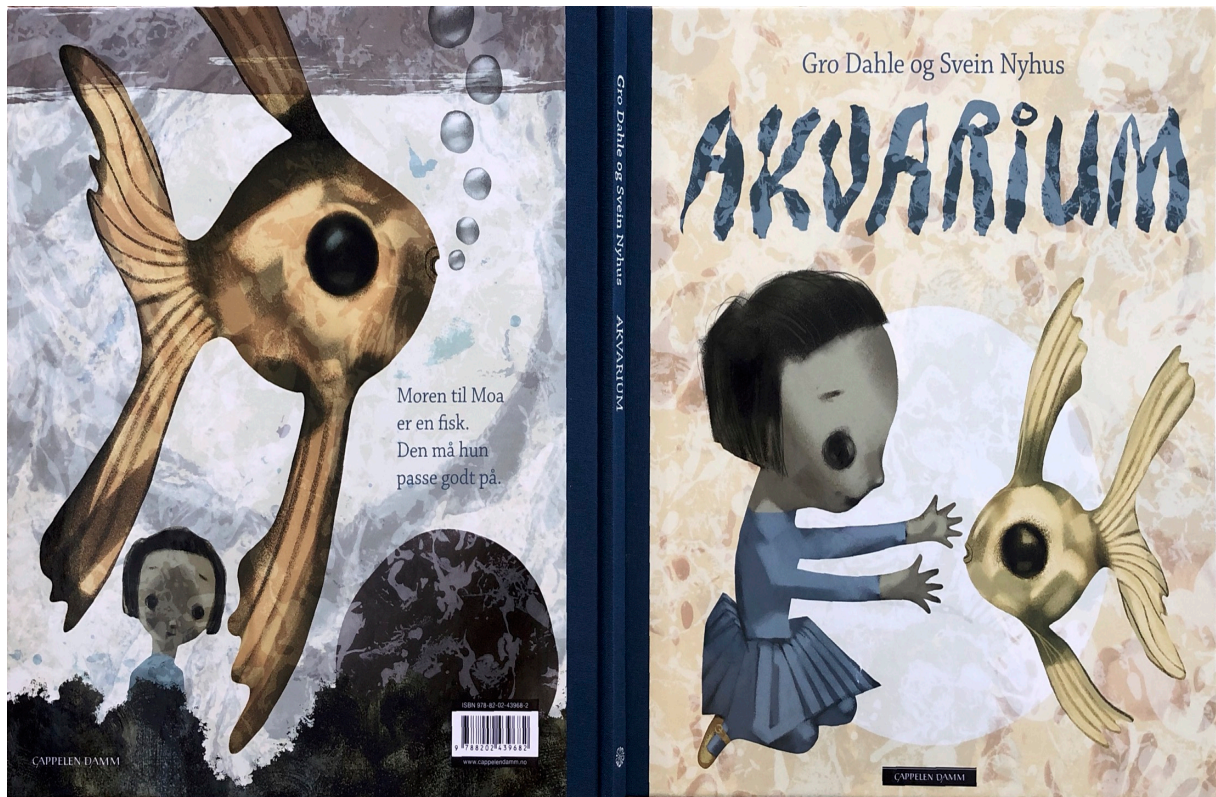
I *Akvarium* blir vi kjende med jenta Moa som bur saman med mor si. Mor til Moa blir framstilt som ein gullfisk som bur i eit akvarium. Handlinga i boka gjev inntrykk av at mora til Moa er fråverande, og at ho ikkje greier å ta vare på barnet sitt. Det er Moa som held akvariet reint, og som passar på at mora har det bra og gjev ho mat, samstundes som jenta også gjennomfører alle kvardagsoppgåvene i heimen. Moa kjenner på saknet etter ei heilt vanleg mamma som kan seie i frå kva tid det er leggetid, koke risengrynsgraut som ikkje svir seg, og som kan kjefte og mase litt. Læraren til Moa kjenner seg igjen i Moas oppførsel, og kjem på besøk med druer og risengrynsgraut. Dette kan bidra til at saknet etter ei vanleg mamma blir litt mindre enn tidlegare, og at Moa ikkje er aleine med byrdene sine lengre.

4.2.1 Paratekstar

Tittelen og namna på forfattaren og illustratøren står midtstilt på framsida til *Akvarium*. Tittelen er plassert høgt oppe på sida, og er skriven med ein blanding av versalar og minusklar (sjå figur 6). Bokstavane er utforma med to ulike nyansar av fargen blå, som resulterer i ein marmorteknikk som kan likne skvulpande vatn. Dette kan tyde på at tittelen presenterer ei handling som ikkje er heilt bra, der ein opplever at gode og dårlege hendingar og kjensler kjem og går i bølger. Kombinasjonen mellom versalar og minusklar, og marmorteknikken som blir nytta i utforminga av tittelen, bidrar til å skape eit barnleg uttrykk og gjev signal om at boka vender seg mot barn.

I likskap med tittelen *Førstemamma på Mars* kan også tittelen *Akvarium* inngå i det Nikolajeva og Scott (2001, s. 243) klassifiserer som «mystifying». Ordet akvarium gjev få hint

om kva boka handlar om inntil ein les baksideteksten eller hovudteksten i bildeboka. Likevel markerer tittelen akvariet si viktige rolle i forteljinga.



Figur 6: *Akvarium*, framside og bakside

Framsidedbildet i *Akvarium* viser ei jente som strekker armene sine mot ein gullfisk, noko som antyd at bildeboka handlar om samhaldet mellom dei. Bakgrunnsfargen på framsidepermen har ein skitten gulbrun farge med same marmormønster som tittelen. I likskap med den grafiske utforminga av tittelen kan bruken av denne marmorteknikken også her minne om vatn. Som Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy (2017) peikar på i ein artikkel om *Akvarium*, er det teikna ein lys sirkel rundt jenta og gullfisken som framhevar og markerer at det er desse to figurane lesaren skal følge og bli kjend med i forteljinga (s. 45). Sirkelen kan symbolisere eit samhald mellom jenta og gullfisken. Men som Bjørkøy også viser til, er ingen av figurane plassert heilt innanfor sirkelen (s. 45). Dette kan signalisere ein distanse som kan tyde på at det er noko som manglar i forholdet deira og at det er noko som ikkje er heilt i orden mellom dei.

Både jenta og gullfisken har store svarte, runde fiskeaugo. Det at illustratøren utformar like augo på jenta og gullfisken, kan signalisere at det er ein nær relasjon mellom dei. Det er vanskeleg å tolke kjenslene deira ut frå bildet. Fiskeaugo deira er svarte og kjenslelause, noko som resulterer i uttrykkslause ansikt. Gullfisken har ein mørk gulfarge med svartskjær i seg. Kombinasjonen av det gule og det svarte kan gje lesaren ei kjensle av at gullfisken har ein sjukdom som resulterer i smerte, sorg, og kanskje død for gullfisken. Jenta er kledd i ein blå kjole, og ifølge teoriar om fargesymbolikk kan blått symbolisere både trufastheit og tristheit (Rønning, 2017). Jenta har eit grønskjær i ansiktet og på hendene, noko som kan gje lesaren eit inntrykk av at ho ikkje har det bra eller at ho kjenner på ei form for smerte eller mangel på noko som er nødvendig i eit barns liv. Samla sett kan framsidebildet gje lesaren ei kjensle av at noko er galt, men at jenta likevel viser mot og er trufast mot gullfisken.

Baksideteksten bekreftar den nære relasjonen mellom jenta og gullfisken som er antyda på framsida: «Moren til Moa er en fisk. Den må hun passe godt på» (Dahle & Nyhus, 2014). Her avslører teksten kven som er avbilda på framsidebildet og at det er Moa og mor hennar lesaren skal bli kjend med i forteljinga. Det at bildeboka tar i bruk dyrekaraktarar for å formidle handling, tema og budskap, kan henge saman med distanseringseffekten som Beckett (2012) peikar på. Som Beckett (2012, s. 250) skriv, kan bruken av dyrekaraktarar bidra til å ufarleggjere temaet som blir presentert i ei bildebok. Når mor til Moa blir framstilt som ein gullfisk, skaper det ei distansering til vanskelege og utfordrande emne.

Bjørkøy (2017, s. 55) bruker i sin analyse omgrepet dyreallegori for å vise at gullfisken i akvariet er eit bilde på mora til Moa. Allegori er eit omgrep som blir brukt for å fortelje noko gjennom noko anna, altså er det ei biletleg framstilling. Allegorien blir også omtalt som ein forstørra eller utvida metafor og blir ofte brukt om biletlege framstillingar som omfattar større tekstdelar (Eide, 2004, s. 15-16). I og med at *Akvarium* fortel om Moa og mora gjennom å framstille mora som ein gullfisk, må historia lesast på eit biletleg plan. Det vil seie at lesaren må oppfatte gullfisken som uttrykk for noko anna enn den konkrete fisken. Framstillinga av mora som ein gullfisk er gjennomgåande i heile boka, og det er ein viktig grunn til at historia kan betraktast som ein dyreallegori.

Ifølge Bjørkøy (2017, s. 55) fungerer gullfiskallegorien som ein estetisk illusjon. Det at Dahle og Nyhus bruker ein allegori for å formidle forteljinga, kan bidra til å skape leselyst og engasjement hos lesaren, ved at ein får lyst til å finne ut kvifor mora blir framstilt som ein gullfisk. Ei årsak til at Dahle og Nyhus framstiller mora som ein gullfisk, kan vere at den er eit dyr som kan opplevast som kaldt og uttrykkslaust. Bjørkøy (2017, s. 56) legg også vekt på at kroppsspråket til ein gullfisk er minimalt, samstundes som at den manglar evna til å kunne snakke og kommunisere om tankar og kjensler. Dermed kan gullfiskallegorien få fram at mora er utilgjengeleg for Moa, og at ho ikkje greier å utøve den omsorgsrolla som er forventa av ei mor.

Til forskjell frå framsidebildet, ser det ut som at det er ein glasvegg mellom Moa og gullfisken på baksidebildet (sjå figur 6). Bildet gjev inntrykk av at gullfisken er oppe i eit grumsete og skittent akvarium, medan Moa står utanfor og ser inn i akvariet og på gullfisken. Glasveggen mellom dei kan symbolisere at Moa ikkje får kontakt med mor si. Det er tydeleg at det er ein distanse mellom dei, ettersom at mora har ryggen vendt mot Moa, og sym forbi ho utan å møte blikket hennar. Det er tydeleg at Moas blikk er retta mot mora, at Moa held auge med ho og passar på ho. Augebryna til Moa peikar nedover, og ho har eit trist uttrykk i ansiktet. Fargane som blir nytta i bildet, er dei same som på framsidebildet, men i mørkare nyansar. Dermed kan lesaren tenke seg at dei kjenslene som framsidebildet uttrykker, er enda sterkare og meir intense på baksidebildet. Nede i høgre hjørne er det plassert ein stor, gråsvart sirkel, som kan symbolisere smerte og sorg hos Moa og mora. Sirkelen har verken start eller slutt, og framhevar dermed at smerta og sorga hos Moa kjennest uendeleg.

Akvarium har eit format med størrelse på 25 x 30 centimeter, og har med det eit tilnærma kvadratisk uttrykk. Bildeboka har eit relativt stort format, som er tilpassa bildebøker som inneheld mange store illustrasjonar. Dette formatet resulterer i store og oversiktlege illustrasjonar, som også gjev rom for mange detaljar.

Innsidepermane i bildeboka bygger vidare på grunnstemninga frå framside- og baksidepermen, og dei allereie etablerte forventingane ein har til bildeboka. Når ein opnar *Akvarium* blir ein møtt av ein blågrå farge, som kan gje lesaren assosiasjonar til vatn som

skulpar i eit akvarium. Innsidepermane er måla med vassfarge, og bruker same marmorteknikk som på omslaget. I *Akvarium* finn vi den tredje kategorien av innsidepermar som Sipe og McGurie (2006) presenterer. Dei er illustrerte og identiske framme og bak i bildeboka. Sipe og McGurie nemner at det er vanleg å ta i bruk illustrasjonar som er relaterte til plot, setting, karakterar eller andre visuelle designelement i bildeboka (2006, s. 11). Dei legg og vekt på at bildebøker med illustrerte identiske innsidepermar gjev lesaren moglegheit til å danne seg tankar om kva bildeboka kjem til å handle om ved å studere den framre innsidepermen, og at lesaren vil få ei meir fullstendig forståing av den same illustrasjonen når ein ser den igjen på den bakre innsidepermen (2006, s. 12). Dette poenget underbygger assosiasjonen lesaren kan få til at framre innsideperm viser vatnet i eit akvarium, noko som indikerer at akvariet vil ha stor betyding for handlinga i boka. Møtet med bakre innsideperm til slutt i boka vil da bekrefte og understreke dette.

Det at bildeboka tar i bruk identiske innsidepermar framme og bak bidrar til å danne ein sirkelkomposisjon. Dei identiske innsidepermane kan isolert sett tyde på ein stagnasjon og manglande utvikling for karakterane i bildeboka, og ein kan dermed tenke seg at situasjonen i heimen til Moa og gullfisker er den same ved starten av bildeboka som den er ved slutten (Bjørkøy, 2017, s. 47). På den andre sida viser det siste oppslaget i bildeboka ei god stemning som lesaren tar med seg inn i møtet med bakre innsideperm. Sjølv om lesaren skjønner at ikkje alle problem er løyst for Moa, signaliserer slutten ein god situasjon i og med at Moa møter ein vaksen tillitsperson som ser og bryr seg om ho.

Kolofonsida i *Akvarium* har ein einsfarga blågrå bakgrunn som tar opp igjen ein av fargetonane frå innsidepermane. Tittelbladet på motstående side presenterer boktittelen med same type font og fargetonar som på framsidepermen, men den er her skriven med ein mindre bokstavstørrelse. I likskap med *Førstemamma på Mars* er tittelen plassert omtrent midt på sida, der kor lesarens blikk gjerne fell først når ein blar om frå innsidepermen. Bakgrunnsfargen er kvit, med lysebrune flekkar. Som Bjørkøy (2017, s. 46) peikar på kan desse flekkane likne søl etter kaffikoppar, glas eller flasker, og kan bli sett på som eit frampeik som kan skape undring. Tittelbladet viser også den same gullfisker som på bildebokas omslag, men denne gangen har den i tillegg til gulfargen eit svartskjær og nyansar av blått på kroppen. På bakgrunn av teoriar om fargesymbolikk (Rønning, 2017) kan denne

fargekombinasjonen gje lesaren ei kjensle av at ein skal ta del i ei historie som tar for seg smerte, sorg og tristheit. Gullfisken sym over tittelbladet mot høgre, som om den er på veg inn i bildeboka. Dette fungerer som ein visuell sidevendar, og bidrar til å gjere lesaren nysgjerrig og skape lyst til å bla om og følge med inn i historia (Bjørkøy, 2017, s. 46).

4.2.2 Karakteristiske trekk ved ikonoteksten

Akvarium kan kategoriserast som det Nikolajeva og Scott kallar den utvidande bildeboka. Gjennomgåande er handlinga avhengig av samspelet mellom verbaltekst og bilde, der dei to modalitetane utvidar kvarandre sitt meiningsinnhald. Bilda er detaljerte og dekker heile oppslaga, samstundes som det gjennomgåande også er relativt mykje verbaltekst i bildeboka. Samspelet mellom modalitetane verbaltekst og bilde har ei avgjerande rolle for korleis lesaren kan forstå forteljinga. Oppslaga viser at tekst og bilde avløyser kvarandre. Birkeland et.al. (2018, s. 118) legg vekt på at det då er viktig at lesaren klarer å kople samanhengar mellom verbaltekst og bilde for å få med seg meiningsinnhaldet i bildeboka.

Eit karakteristisk trekk ved bilda i *Akvarium* er bruk av fargar for å få fram ulike kjensler og stemningar i handlinga. Bildebokas handling er delt inn i vekselvis mørke og lyse delar, som vekslar i takt med Moas kjensler og stemninga som er i miljøet rundt Moa. Illustratøren tar i bruk eit ganske lite repertoar av fargar. Store delar av bildeboka består av blasse fargar i ulike nyansar av blått og brunt. Oppslaga som viser akvariet med gullfiskmora består av mørke fargar, som gjev assosiasjonar til tristheit, sorg og sakn. Oppslaga som viser handlinga utanfor huset har lysare og varmare fargetonar, som gjev eit gladare preg, og som kan signalisere ein fristad og eit lyspunkt i kvardagen til Moa.

Som nemnt i teorikapittelet, handlar det eine barneperspektivet som Rhedin (2013a) framhevar, om å sjå verda ut frå barnet sitt utgangspunkt. I *Akvarium* kjem barneperspektivet til syne blant anna gjennom forteljarstemma. Verbalteksten har ein tredjepersonsforteljar kombinert med ein allvetande synsvinkel, noko som gjev lesaren eit innblikk i Moas tankar. På oppslag 5 får lesaren vite at Moa ikkje veit om mora vil like at læraren kjem heim til dei på besøk for å sjå på akvariet, og verbalteksten viser at ho ramsar opp ulike tankar om korleis mora vil reagere på besøket. Moas tankar kjem også fram i verbalteksten på oppslag 12. Her er Moa og gullfiskmora på veg til skulen, men plastboksen

som mora ligg i, lekk vatn. Verbalteksten fortel at mora er blitt slapp og rar, og at Moa blir redd tvers gjennom heile seg. «Å nei, tenker Moa» (oppslag 12). Verbalteksten lar dermed lesaren få vite korleis Moa tenker rundt det ho opplever på veg til skulen.

Illustrasjonane er og prega av mange småting som får fram det barnlege blikket på verda. Blyantar, teiknesaker, skulesekken og andre småting ligg strødd utover golvet. Desse gjev inntrykk av at det bur eit barn i heimen som rotar rundt og går frå den eine tingen til den andre. Samstundes byggjer dei opp under inntrykket av at det manglar ein vaksen og ansvarleg person som kan rydde og holde orden. Dei mange småtinga viser korleis det barnlege og frie får sleppe laus i heimen.

Det empatiske perspektivet (2013a) viser seg gjennom språket og forteljarstemma i bildeboka. Bruken av korte setningar og barnleg språk, skaper empati med Moa. Lesaren ser handlinga gjennom Moas augo, og får ei forståing av korleis Moa reagerer på og tolkar det som skjer. Barneperspektivet kjem også tydeleg fram i illustrasjonane gjennom bevisst bruk av vekselvis lyse og mørke oppslag, og bruken av ulike bildeutsnitt. Bruken av bildeutsnitt er ekstra tydeleg der Moa har trekt dyna halvvegs over ansiktet, og berre eit av auga hennar er synleg (oppslag 10 og 17). Dette er eit verkemiddel som får fram redselen til Moa, og gjer at lesaren får empati med ho.

4.2.3 Sorg og sakn hos barnekarakteren

På det første oppslaget i bildeboka blir lesaren presentert for Moa (sjå figur 7). Her gjev verbalteksten og illustrasjonen lesaren i stor grad same type informasjon, og samspelet mellom ord og bilde er slik sett basert på forankringsprinsippet. Teksten fortel dette:

«Moa bor i tredje etasje.

Hun har et eget rom, en egen seng,

et eget vindu

hvor hun kan se hele verden,

og hun har en mor, en helt egen mor» (oppslag 1).



Figur 7: Akvarium, oppslag 1

På bildet er Moa plassert i forgrunnen sittende i senga på rommet sitt. Store delar av venstresida av oppslaget er dekt av eit stort vindauge, der Moa har utsikt over verda utanfor. Verbalteksten fortel også at Moa har ei mor, men i dette bildet er ho berre synleg i form av ei teikning av ein gullfisk over senga til Moa.

Samspelet mellom verbalteksten og bildet på dette oppslaget antydgar i første omgang at Moa bur i ein heilt vanleg heim. Likevel inkluderer bildet mange små detaljar, og når ein studerer desse kan ein finne fleire frampeik til vidare handling i bildeboka. Senga til Moa manglar to kulehovud på framre og bakre del av sengegavlen. Det eine er borte, medan det andre ligg på golvet ved sida av senga. Som Bjørkøy (2017, s. 47) peikar på kan kulehovudet som er borte, symbolisere fråværet etter ein far i heimen, medan det som ligg på golvet kan symbolisere ei mor som er nær Moa, men som likevel er fråverande og ikkje fungerer optimalt i morsrolla.

På rommet til Moa er det også to små dokker. Den eine er plassert i vindaugskarmen, og liknar Moa. Den andre er ei blå dokke som ligg på golvet nede i venstre hjørne av oppslaget, og kan symbolisere tristheit over noko som ikkje fungerer i heimen. Dokka manglar armar, og har ikkje noko ansiktsuttrykk. Dermed kan denne dokka symbolisere mora til Moa som er ein gullfisk. Dokka manglar i likskap med gullfisken dei armene ei mor treng for å omfamne barnet sitt (Bjørkøy, 2017, s. 47). Dette kan antyde at Moa ikkje opplever kjærleik og omsorg verken psykisk eller fysisk i heimen sin.

Døra ut frå rommet til Moa står open, og ein får dermed eit lite innsyn innover i stova og i kjøkenet. I stova står det ein stor blå stol. Stolen er tom, og gjev dermed eit frampeik på ei fråverande mor. Likevel får ein ikkje vite kva problemet er, og kva som er årsaka til at mora ikkje er til stades for barnet sitt.

Når ein ser vidare inn over bildet kan ein sjå delar av kjøkenet. Her er det små hint til kva som kan vere årsaka til at mora opptrer som fråverande i omsorgsrolla si. På kjøkenbenken står det ei vinflaske, noko som kan indikere at mor til Moa misbruker alkohol og dermed ikkje er i stand til å yte slik som forventa i morsrolla. Bjørkøy (2017, s. 47) meiner at mangel på ein omsorg- og ansvarsperson i heimen også kjem til uttrykk ved at det dryp frå vasskrana på kjøkenet. Den drypande vasskrana viser at ting ikkje er i orden i heimen.

Verbalteksten og bildet på oppslag 2 presenterer Moa og mora i eit samspel. Verbalteksten fortel at «Mora til Moa bor i akvariet i stua,/ for mora til Moa er en fisk» (oppslag 2). Bildet viser at akvariet står på stovebordet, og det visuelle motivet er dermed forankra i det teksten fortel. Moa sit i den store blå stolen, og følger oppslukt med på mora som sym rundt i akvariet. «Moa kan sitte i timevis og se på akvariet/ der mora svømmer rundt» (oppslag 2). Også her understrekar verbalteksten og bildet den same informasjonen.

Glasveggen til akvariet skaper ein distanse mellom Moa og mora. Moa er kontaktsøkande og til stades for mora, men mora sym i ei retning bort frå ho og gjev dermed lite merksemd tilbake til Moa. Det at mora til Moa er ein gullfisk, gjer at ho kan opplevast som kald og uttrykkslaus. Kontakten eit menneske kan greie å oppnå med ein fisk er minimal og

avgrensa, og det er dermed utfordrande for Moa å bli sett og få tilstrekkeleg merksemd av mora.

I likskap med bildet på oppslag 1, er det også på oppslag 2 bilde av ei vinflaske. Dette er med på å underbygge dei små hinta frå første oppslag som antyd at Moas mor misbruker alkohol. På bordet bak stolen som Moa sit i ligg det også ein kork til ei glasflaske. Desse visuelle elementa signaliserer dermed at det kan vere alkoholproblem som er årsaka til at gullfisken ikkje er i stand til å utøve morsrolla og ta vare på dottera si og utføre arbeidsoppgåver i heimen som er forventa av ei mor (Bjørkøy, 2017, s. 46).

Ein einsleg sko plassert ved sida av ei bok om fiskar er ein viktig detalj i bildet på oppslag 2. Denne skoen blir også vist i illustrasjonane på oppslag 2, 6, 8, 9, 16 og 19, men ein får ikkje vite noko om den i verbalteksten. Illustrasjonane viser at skoen er for stor til å vere Moas. Det kan derfor tenkast at skoen signaliserer lengsel og sagn etter ein vaksen person som ikkje er til stades lenger eller som ikkje greier å utøve omsorg for Moa.

Moas forhold til akvariet og til mora blir utdjupa i det neste oppslaget: «Moa er stolt av akvariet/ og stolt av mora» (oppslag 3). Moa fortel om gullfisken og akvariet til barna i blokka, på leikeplassen, på bussen, i klassen og til læraren. Seinare i bildeboka ser ein likevel teikn til at Moa kjenner på ei kjensle av skam. Bugge og Røkholt (2009, s. 44) legg vekt på at det er vanleg at barn som føler at familien sin er annleis enn andre sine familiar, opplever ei form for skam. Moa vel å skjule korleis ho eigentleg har det heime, og vil ikkje la andre personar kome heim til ho slik at dei skal kunne avsløre korleis ho har det heime. I ein av skulescenane i boka spør læraren om ho kan vere med Moa heim for å sjå på akvariet, men Moa tenker på korleis mora vil reagere på å få besøk. «Kanskje mora vil bli flau over at hun er en fisk./ Kanskje mora vil bli lei seg» (oppslag 5). Moa tar omsyn til korleis forma til mora er og korleis ho vil oppleve å få besøk heime, og seier derfor til læraren at det ikkje passar med besøk denne dagen.

I familiar der barn opplever alkoholmisbruk, er det vanleg at barna tar på seg eit større ansvar i heimen og trer inn i ei vaksenrolle for å utføre familien sine daglege gjeremål (Holm, 2012). Dette fenomenet kjem særleg til syne i samspelet mellom verbalteksten og bildet på

oppslag 6, der lesaren blir presentert for ein vanleg kvardag heime hos Moa. Teksten fortel at Moa går på butikken, ho passar på at mora får den maten ho skal ha, ho held akvariet reint og passar på at temperaturen i akvariet er akkurat passeleg. «Hun må passe på,/ for akvariefisk er veldig følsomme» (oppslag 6).

Illustrasjonen underbygger verbalteksten på oppslag 6. Moa står på ein krakk med ein boks fiskemat i handa og bøyer seg over akvariet og matar gullfisken. Det er også andre små moment i illustrasjonen som viser Moas omsorgsrolle i heimen. På bordet ligg termometeret og oppvaskkosten slik at ho kan stelle med akvariet, og på golvet står ei vaskebøtte med øydelagt hank og ein tørkerull slik at ho kan vaske og tørke bort søl etter gullfisken. Det at hanken på vaskebøtta er øydelagt, signaliserer i likskap med den drypande vasskrana fråværet etter ein vaksen og ansvarleg person i heimen. Samspelet mellom verbalteksten og bildet viser at gullfisken er avhengig av Moas omsorg for å ha det bra. Moa saknar og lengtar etter ei mor som kan gje ho omsorg og kjærleik, og derfor er ho villig til å ta vare på mor si slik at mora skal kunne klare å komme seg ut av denne vonde sirkelen.

Barneperspektivet som handlar om barns psykologiske utvikling (Rhedin, 2013a) kjem tydeleg til uttrykk gjennom verbalteksten på oppslag 7. Jenta lagar unnskyldningar for kvifor mora ikkje er til stades for ho: «Moa vet ikke om mora/ hører eller ikke,/ for glasset er tykt, og fisk har ikke/ ordentlige ører» (oppslag 7). Bildet understrekar innhaldet i teksten ved å skildre Moa ståande tett ved akvarieglaset i forsøk på å få kontakt med gullfisken. Moa har konstruert eit verkelegheitsbilde som lar ho forstå handlingane som blir gjort mot ho på sin eigen måte. Det at Moa behandlar mora som ein gullfisk, viser korleis ho tolkar situasjonen og lagar alternative forklaringar som gjev mening for ho.

Bildebøker kan vekke lesaren sitt emosjonelle engasjement gjennom å kombinere verbale og visuelle uttrykksmåtar, og er derfor eit godt medium for å kunne tematisere og uttrykke ulike kjensler (Nikolajeva, 2013, s. 249). Samspelet mellom verbalteksten og bildet på oppslag 7 gjev lesaren eit innblikk i Moas tankar og kjensler. Illustrasjonen har Moa og gullfisken i fokus med eit halvnært bildeutsnitt. Kroppsspråket og mimikken blir tydeleg, og dette bidrar til å skape empati hos lesaren. Moa står med eit forventingsfullt blikk og bankar

på akvarieglaset. Likevel oppnår ho ikkje den kontakten med gullfisken som ho søker, då den sym i retninga bort frå ho.

Ikonoteksten på dette oppslaget inneheld eksempel på både forankringsprinsippet og avløysingsprinsippet. Bildet viser korleis Moa prøver å oppnå kontakt med gullfisken, og dette blir understreka gjennom verbalteksten: «Men noen ganger/ nikker mora til henne,/ og noen ganger synes Moa at mora smiler./ Da kjenner Moa at hun blir varm og glad inni seg» (oppslag 7). Samstundes viser bildet at gullfisken sym bort frå jenta. Dermed ser ein at avløysingsprinsippet er tatt i bruk. Den tekstdelen som formidlar ei glede over å få kontakt med mora står dermed i kontrast til bildet. Vidare i verbalteksten får ein vite at det også hender at mora sym forbi ho utan å stoppe opp, og Moa opplever då å kjenne på ei kjensle av at ho ikkje betyr noko, og ho kjenner det da «som om hun ikke finst i det hele tatt» (oppslag 7). Denne delen av teksten samsvarer i stor grad med bildet av fisken som sym bort frå Moa. Her er altså forankringsprinsippet tatt i bruk. Samspelet mellom verbalteksten og bildet uttrykker Moas sakn og lengsel etter ei mor som er til stades og gjev ho den merksemda ho treng.

Den siste delen av verbalteksten på oppslag 7 viser teikn til at Moa kjenner på sinne og aggresjon: «Da har hun lyst til å riste på akvariet,/ eller vippe på det,/ eller dunke hardt,/ så mora skal legge merke til henne,/ stoppe opp og se på henne/ med runde, blanke øyne» (oppslag 7). Bugge og Røkholt (2009, s. 42) skriv at barn sin frustrasjonstoleranse kan bli redusert når dei opplever at nokon i nær relasjon er fråverande eller borte. Moa kjenner på eit sterkt sakn og ein stor lengsel etter ei mor som er til stades og som ser ho. Dette resulterer i ei psykisk påkjenning og dermed opplever Moa å bli frustrert over situasjonen. Som også Bjørkøy (2017, s. 49) peikar på, blir dei aggressive kjenslene som verbalteksten formidlar berre antyda i bildet gjennom ein hammar og ein bøygd teiknestift, som Moa kan ha brukt til å banke på akvariet med for å bli sett av gullfiskmora.

I heimen til Moa er det ikkje nokon som seier i frå til ho kva tid det er leggetid. Dette kjem tydeleg fram gjennom verbalteksten på oppslag 8. Det er Moa som er den ansvarlege og seier til mora: «- Nå får vi legge oss» (oppslag 8). Verbalteksten fortel at Moa ikkje er redd for å sove aleine, men dei kveldane Moa synest rommet hennar blir for mørkt, tar ho med

seg dyna og puta og legg seg på sofaen ved sida av akvariet. Dette viser at Moa må ta grep for å trøyste seg sjølv for å finne tryggleik i mørket. Bildet av Moa viser at ho har trekt dyna halvvegs over ansiktet, og berre eit av auga hennar er synleg. Dermed forsterkar bildet av Moa den uroa som blir antyda i teksten. Bugge og Røkholt (2009, s. 37) peikar på at vanskar med å sove er ein vanleg sorgreaksjon hos barn. På dette oppslaget ser vi at verbalteksten og bildet avløyser kvarandre, ved at bildet uttrykker Moas kjensler på ein tydeleg måte. Som eit symbol på behovet for tryggleik ligg det ein hammar under sofaen. Den er lett tilgjengeleg, slik at Moa kan forsvare seg dersom noko skal hende i løpet av natta. Gullfisken er ikkje i stand til å passe på Moa, då den sym i retninga bort frå ho. Moa må passe på seg sjølv, sidan mora ikkje gjev ho den omsorga som ho treng.

Moas sagn etter ei vanleg mamma blir tydeleg formidla på oppslag 9: «Det hender Moa skulle ønske/ at mora ikke var en fisk, men en helt vanlig mamma/ med håret i en hestehale/ og sko på beina,/ eller tøfler, for den saks skyld» (oppslag 9). Moa saknar ei mamma som kjeftar og masar litt, som ropar frå kjøkenet at det er på tide å stå opp for frukosten er klar, og som koker risengrynsgraut som ikkje svir seg. Ein heilt vanleg kvardag med ei mor som er til stades er det Moa vil ha.

Mangelen på ein vaksen og ansvarleg person i Moas heim kjem til uttrykk på fleire måtar i dette oppslaget. Teksten følger opp med å poengtere ansvaret Moa må ta aleine: «Og hun lager all maten sin selv./ Cornflakes og melk og pølser» (oppslag 9). Jenta sit i den store blå stolen med eit konsentrert blikk på gullfisken. «Hun liker å spise ved siden av akvariet/ og se mora spise/ et rødtlig flak fiskemat» (oppslag 9). I likskap med tidlegare oppslag, sym gullfisken også her i retninga bort frå Moa. Sjølv om Moa vier all merksemda si til gullfisken, får ho ikkje nokon respons tilbake. Moa har ei viktig omsorgsrolle der ho prøver å ta vare på både seg sjølv og mora. Likevel viser bildet at det ikkje er alle oppgåver i heimen Moa meistrar like godt. Vasskrana på kjøkenet dryp enno, det ligg fiskemat på golvet, handleposen frå butikken er ikkje rydda vekk, på komfyren står ei gryte med risengrynsgraut som svir seg, og ein brødkniv og brødsmular ligg på golvet på kjøkenet. Bildet uttrykker ei form for kaos, og viser lengsel etter ein vaksen omsorgsperson i heimen.

4.2.4 Læraren som ein støttande karakter

I forteljinga om Moa er det læraren som trer fram som ein støttande vaksenperson. Som Bjørkøy (2017) har peikt på i si tolking av *Akvarium* er læraren den karakteren som skaper ei utvikling i handlingsgangen. Ho stiller mange spørsmål om korleis det går med mora, og viser at ho ser Moa og er tilgjengeleg for ho, om ho ønsker å prate. Samspelet mellom verbaltekst og bilde på fleire av bildebokas oppslag viser at læraren er den som gjev Moa omsorg og kjærleik.

Skulemiljøet blir introdusert allereie på oppslag 4. Bildet viser Moa i eit samspel med mange andre barn på leikeplassen utanfor skulen. Her er Moa midtpunktet, og alle barna er vendt mot ho og har festa blikka sine på ho. Illustrasjonen har lette og lyse fargar og symboliserer ein fristad og eit lyspunkt for Moa. Her kan ho vere i den barnlege rolla som er forventa av ho. Dette blir også framheva i tolkinga til Bjørkøy (2017, s. 53) der ho skriv at fargane på dette oppslaget frigjev, eller avløyser, Moa frå den omsorgsrolla som ho har heime. Munnen til Moa er open, og det ser ut som om ho snakkar med dei andre barna som har samla seg rundt ho. Likevel formidlar verbalteksten at Moa og barna ikkje snakkar om kva som helst. Dei andre barna er skeptiske til at mora til Moa er ein gullfisk, og stiller fleire kritiske spørsmål om dette. Fleire av barna trur ikkje på ho, for ingen andre har opplevd å ha ein gullfisk som mor, og det er derfor vanskeleg å førestille seg dette. Verbalteksten formidlar at Moa har akseptert at mora er ein gullfisk, og nektar for at andre sine fordømmar er riktige. Moa veit nemleg at gullfiskar er mykje lurare enn det folk trur: «De husker mye bedre også» (oppslag 4).

Illustrasjonen viser korleis læraren står i bakgrunnen og observerer Moa og dei andre barna som snakkar saman. Læraren ser ut til å ta ansvar for alle elevane og vil passe på at dei har det bra. Det verkar som ho ser og lyttar når Moa fortel dei andre barna om akvariet og gullfiskmora som ho har heime. Bildet gjev inntrykk av at læraren følger med på Moa, og begynner å forstå at Moa opplever omsorgssvikt i heimen.

Også oppslag 5 skildrar eit skulemiljø. Her er læraren og Moa aleine igjen i klasserommet (sjå figur 8). Illustrasjonen viser at læraren er vendt mot Moa. Læraren bøyer seg over ho, og det ser ut som at dei snakkar saman. Måten læraren opptrer på i illustrasjonen, framstiller ho

som ein trygg vaksen person som bryr seg om Moa. Bjørkøy (2017, s. 51) peikar også på at læraren si kroppshaldning uttrykker at ho er interessert i Moa og korleis ho har det heime. Omsorga som læraren gjev blir også framstilt i verbalteksten som i likskap med bildet fortel at «det bare er læreren og Moa igjen i klasserommet» (oppslag 5). Her ser vi altså eit tydeleg eksempel på forankringsprinsippet. Verbalteksten formidlar også dialogen som utspelar seg mellom læraren og Moa. Læraren trur på det Moa fortel om akvariet og gullfiskmora, og gjev inntrykk av at ho forstår korleis Moa har det. Dessutan spør læraren om ho kan vere med Moa heim for å sjå på akvariet. Det veit ikkje Moa om mora vil like. For kanskje vil mora bli flau eller lei seg over at ho er ein fisk. «-Det passer ikke i dag, sier Moa» (oppslag 5).



Figur 8: Akvarium, oppslag 5

I likskap med oppslag 4, har også illustrasjonen på oppslag 5 lyse og lette fargar. Dette understrekar inntrykket av at leikeplassen og klasserommet er ein fristad for Moa, der ho ikkje treng å ha ei omsorgsrolle for gullfisken i akvariet. Her kan Moa tenke på seg sjølv, leike og ha det bra med andre menneske som gjev ho merksemd og som bryr seg om ho. Likevel

er det små detaljar i bildet som minner Moa på ansvaret og omsorgsrolla som ho har heime for gullfiskmora. Illustrasjonen viser ei svart krittavle der det er teikna mange ulike fiskar i forskjellige størrelsar, og på den eine pulten ligg det ei bok med eit bilde av ein stor elefant og ein liten fisk i ein gullfiskbolle. Dette viser at Moas tankar er hos mora, også når dei er borte frå kvarandre. Moa er glad i mora, og ønsker å yte sitt beste for at ho skal ha det så bra som mogleg. Bruken av fiskerelaterte objekt på bildet viser at Moa konstant tenker på mora og er engsteleg for korleis ho har det.

Læraren sitt ønske om å hjelpe Moa kjem tydeleg fram gjennom verbalteksten på oppslag 10:

«Læreren spør ofte etter moren.

Hvordan det er med moren?

Om moren kommer på foreldremøtet?

Om det er vanskelig å holde orden på et helt akvarium?

Hvordan Moa gjør det med maten?

Med tøyet?

Når Moa legger seg?» (oppslag 10).

Ved å stille spørsmål rundt situasjonen vil læreren få ei betre forståing for korleis Moa har det heime. Med utgangspunkt i dette vil ho kunne hjelpe Moa.

Moa er heime frå skulen i fleire dagar for å passe på at mora har det bra i akvariet sitt.

Læreren forstår at noko er gale og bestemmer seg for å ta tak i situasjonen. Verbalteksten på oppslag 17 fortel at det ein dag bankar på døra heime hos Moa. Ho blir skremd og reagerer slik: «Hjertet til Moa er som en fisk/ som flagrer langt inne mellom plantene,/ en gullfisk som gjemmer seg/ i det innerste hjørnet./ Vil ikke, kan ikke. Ikke nå. Ikke noen gang» (oppslag 17). Ho vegrar seg frå å opne døra, for ho veit ikkje kva mora vil tenke og føle om at det kjem besøk heim til dei. Men då Moa kjenner igjen stemma til læreren som spør om ho kan opne døra, bestemmer ho seg for å låse opp og opne døra.

Læraren kjem for å sjå korleis det går med Moa som ikkje har vore på skulen på ei lang stund. Bjørkøy (2017, s. 53) framhevar at læraren er alt kva gullfiskmora ikkje er, men skulle ha vore. Ho er stor, ho ser Moa, og ho spør korleis ting er heime. Det at ho kjem på besøk til familien viser at ho opptrer som ein trygg og vaksen person som viser omsorg og støtte. Den trygge vaksenrolla kjem også tydeleg fram i bildet som framstiller læraren slik ei mor er forventa å opptre (oppslag 18). Ho er stor, og bøyer seg lett over Moa. Dei har blikkontakt og dei smiler til kvarandre. Moa opplever å bli sett av ein trygg og vaksen person, akkurat slik som ho lengtar etter. Tidlegare oppslag i bildeboka har vist at Moa prøver å få kontakt med mora gjennom akvarieglaset, men mora viser ingen teikn til mimikk i ansiktet og gjev ikkje dottera den merksemda som ho søker.

Den nære kontakten mellom Moa og læraren blir visuelt formidla ved at dei sit saman i den store blå stolen framfor akvariet (oppslag 19). Dei et druer og snakkar saman om akvariet som Moa ivrig viser fram til læraren. Moa har aldri sett mora svømme så fint som i dag: «Det flagrer så flott i halen, det blinker i gullet» (oppslag 19). Den eine finna til gullfiskmora stikk opp frå vatnet, og det antydar håp om at mora er i ferd med å stige opp, forlate akvariet og bli ei trygg og god mor for Moa (Bjørkøy, 2017, s. 53). Bildet viset også at gullfisken ser på Moa og læraren, som også kan vere eit teikn på at mora er på veg til å nærme seg den morsrolla som er forventa av ho. Likevel viser rotet på golvet noko anna.

Illustrasjonen viser korleis læraren og Moa bøyer seg fram mot akvariet og følger aktivt med på gullfisken som sym rundt og rundt. Læraren fortel Moa at ho også hadde eit akvarium då ho var lita: «Så jeg vet litt av hvert om akvarier/ og litt av hvert om fisk, sier læreren» (oppslag 19). Bjørkøy (2017, s. 53) tolkar denne replikken i retninga av at læraren her indirekte avslører at ho sjølv har opplevd noko av det same som Moa, og kan kjenne seg igjen i hennar oppleving av omsorgssvikt i heimen. Det at læraren forstår korleis Moa har det, gjer det lettare for ho å hjelpe Moa på ein trygg og fin måte. Bugge og Røkholt (2009, s. 78) legg også vekt på at openheit frå andre som har liknande erfaringar kan opplevast som ein trygghet og ei stor lette for barn i vanskelege situasjonar. Læraren passsar også på å skryte av gullfisken: «-Så flink hun er til å svømme fort» (oppslag 19). Moa kjenner da at ho er «er varm i hodet og må smile,/ for akkurat nå er det smil overalt» (oppslag 19). Den nære

tryggleiken til læraren er akkurat det Moa har behov for, og ho verkar både gladare og tryggare når læraren er på besøk enn kva ho har gjort tidlegare i bildeboka.

Illustrasjonen på det siste oppslaget viser Moa og læraren saman ved kjøkenbordet i ferd med å ete risengrynsgraut. «Det er veldig vanskelig å lage,/ for det brenner seg så lett» (oppslag 9). Som ei oppfølging av desse orda formidlar det siste oppslaget dette: «Etterpå lager læreren risengrynsgrøt/ som ikke koker over,/ og som ikke blir brent i det hele tatt» (oppslag 20). Illustrasjonen har plassert Moa og læraren innanfor ei vindaugsramme. Slik får lesaren ei kjensle av å stå utanfor å sjå inn til dei gjennom kjøkenvindaug. Vindaug som rammar inn Moa og læraren symboliserer eit samhald mellom dei. Det blir tydeleg at læraren no har ei trygg og støttande rolle i Moas liv. I likskap med tidlegare oppslag, dryp det enno frå vasskrana på kjøkenet. Til forskjell frå tidlegare dryp den ikkje lenger ned i kjøkenvasken, men i hestehalen til læraren. Dette viser at læraren tar ansvar for Moa og hennar vanskar og problem i heimen, og blir ein viktig person og støttespelar for Moa vidare i livet (Bjørkøy, 2017, s. 58).

Når Moa og læraren sit saman på kjøkenet forsvinn dagslyset: «Og det blir mørkt utanfor vinduet,/ og alle lysene i alle vinduene/ i alle blokkene kommer på,/ som om det er akvariet overalt» (oppslag 20). Desse orda kan vere teikn på at Moa føler seg meir som alle andre. Bildet på høgre side av oppslaget viser lys i vindauga i fleire bustadblokker. Samspelet mellom verbalteksten og bildet kan dermed tolkast som om Moa no kjenner seg som ein del av eit større fellesskap og at hennar eigen heim no kjennest tryggare enn før.

Eit karakteristisk trekk ved oppslaga der læraren er på besøk (oppslag 18, 19 og 20), er ein lysare fargetone enn det dei andre heimescenene har. Læraren er kledd i ein rosa kjole og ei lakseraud kåpe, og det er fargar som skil seg ut frå nyansane av blått og brunt som pregar dei andre oppslaga frå heimen til Moa. Fargebruken viser at læraren bidrar til å bringe lyspunkt, glede og trygghet inn i Moas kvardag.

4.2.5 Barnekarakteren si utvikling gjennom sorgprosessen

I starten av bildeboka blir Moa skildra som svært reservert. Ho pratar om mora, men vil ikkje at nokon skal vere med heim for å møte ho. «- Det passer ikke i dag, sier Moa» (oppslag 5)

når læreren spør om å få vere med heim og helse på mora. Samstundes er ho open om korleis det er å leve med ein gullfisk som mor og svarer gjerne på spørsmål som skulekameratar og læreren lurar på. Dette viser at Moa sjølv ikkje er flau over å snakke om mora, men unngår likevel å ta med andre heim for å beskytte seg sjølv og mora.

Ansvarer Moa tar for mora blir understreka i ord og bilde gjennom heile boka. Moa ønsker å handtere mora og situasjonen i heimen aleine. Det kan verke som at Moa opplever at hennar eigen familie er annleis enn andre sine familiar, og at ho prøver å skjule korleis dei egentleg har det heime. Bugge og Røkholt (2009, s. 44) legg vekt på at dette er ein vanleg sorgreaksjon hos barn. Dette gjer at Moa ikkje vil opne seg og fortelje om eller vise korleis situasjonen er heime, verken overfor læreren eller andre klassekameratar.

Moa viser ei brå utvikling på oppslag 11, der ho endeleg bestemmer seg for å ta med mora ut for å vise ho fram til læreren og dei andre elevane i klassen. Det er ikkje mora som seier ja til å bli med, men Moa som tolkar oppførselen hennar annleis enn tidlegare: «Moa synes nesten hun ser at moren nikker,/ kanskje til og med smiler» (oppslag 10). Kva som gjer at Moa endrar meining, kjem ikkje direkte fram frå teksten, men kan vere eit resultat av gjentekne spørsmål frå læreren. Interesse og omsorga som læreren viser gjer at «Moa tror kanskje det kan være fint/ å ta med seg moren til skolen/ og vise henne fram/ til læreren og til de andre i klassen» (oppslag 10).

På veg til skulen møter Moa og gullfiskmora på ei utfordring. Verbalteksten fortel at «Det blir vått gjennom veska og jakka,/ vått helt inn på ryggen» (oppslag 12). Vatnet kjem frå boksen som mora ligg oppi. Moa tar av ryggsekken, og ser at «Nesten alt vannet har rent ut» (oppslag 12). Bildet understrekar dette ved å vise korleis Moa bøyer seg ned mot gullfisk som ligg i boksen. Ho held eit godt grep rundt den, noko som skapar ei kjensle av frykt. Dei ser på kvarandre, med desperasjon i blikket og Moa «blir redd tvers gjennom hele seg» (oppslag 12). Dette er igjen eit eksempel på at ord og bilde er samstemt i skildringa av Moa sin redsel. Her er lesaren vitne til både verbale og visuelle emosjonsekfrasar som skildrar korleis Moa opplever situasjonen. Verbalteksten seier direkte at Moa blir redd, medan bildet viser dette gjennom kroppsspråket og ansiktsuttrykka til både Moa og gullfisk. Som Nikolajeva (2012, s. 274) skriv, sender visuelle skildringar av emosjonar eit sterkt signal om

karakterane sine emosjonelle tilstandar. Vi ser at samspelet mellom verbalteksten og bildet understrekar at Moa bryr seg om mora, og ønsker å gjere alt ho kan for at ho skal ha det bra.

Moas redsel for kva som kan skje med mora når vatnet lekker frå boksen, er kombinert med skuldkjensle. Verbalteksten gjev inntrykk av at Moa angrar på at ho tok gullfiskmora med ut: «Å nei å nei å nei å nei!» (oppslag 12). Som nemnt er det Moa som avgjer at mora skal vere med ho til skulen. Dette kan forsterke angeren til Moa, ved at ho kan kjenne på ei kjensle av at det er hennar feil at denne vonde og ubehagelege hendinga skjer.

Det at vatnet renn ut frå boksen, fører til at Moa snur og spring heim igjen. Den visuelle scenen i oppslag 13 skildrar korleis Moa i full fart får gullfiskmora opp i akvariet igjen. I dette oppslaget blir kjensla av redsel vidareført gjennom verbalteksten. Her består språket av mange repetisjonar og hyppige linjeskift. Dette skaper spenning og intensitet og forsterkar kjenslene av redsel og panikk. Denne kjensla vert vidare forsterka gjennom verbalteksten. Dette ser vi ved at ho «glemmer posen, glemmer sekken,/ glemmer skolen» (oppslag 13). Det at ho gløymer tinga sine og kva ho egentleg skulle, gjev inntrykk av at ho har panikk for at noko vondt skal skje med mora, og at ho derfor berre fokuserer på å få mora heim i tryggleik.

Skildringa i verbalteksten av løpeturen heim får fram korleis Moa strevar med å kome seg fortast mogleg tilbake til akvariet: «løper med boksen i hendene, /løper fra pusten sin nede i svingen,/ løper fra tankene,/ løper fra hjertet,/ opp trappene opp opp opp/ to trinn om gangen,/ slenger opp døra, opp med boksen,/ opp opp opp» (oppslag 13). Verbalteksten får fram hastverket og panikken Moa har når ho stormar inn i huset. Det er også små element i illustrasjonen som ber preg av hastverk og panikk. Døra står vidopen og boksen ligg slengt på golvet. Moa står bøygd over akvariet og gullfiskmora. Ho har den eine handa nede i akvariet, og det ser ut som at ho prøver å få liv i gullfiskmora som «synker ned mot bunnen» (oppslag 13).

Ikonoteksten på det neste oppslaget formidlar at mora til Moa ikkje føler seg bra (sjå figur 9). Bildet viser at gullfiskmora ligg heilt i botn av akvariet. Kroppen er slapp, augo er lukka og munnen er open. Bildet synleggjer smerta som mora kjenner på, og måten ho er illustrert på

forsterkar korleis ho lir seg gjennom smerta. Den visuelle skildringa av at mora ikkje har det bra, blir forankra i verbalteksten: «Moren ligger bare nede./ Ligger og ligger./ I hundre millioner år./ Bare ligger der./ Og øynene er lukket» (oppslag 14). I verbalteksten baserer språket seg på gjentakingar, korte setningar og hyppige linjeskift. Dette er med på å skape spenning i oppslaget. Ein får lyst til å lese vidare for å få svar på kva som skjer med mora og korleis det går med ho vidare.



Figur 9: Akvarium, oppslag 14

Redselen og panikken som Moa kjenner på, kjem i dette oppslaget tydeleg til uttrykk både visuelt og verbalt. Scenen viser korleis Moa med eit fortvila ansiktsuttrykk dunkar på akvarieglasset, samstundes som ho ropar: «Mamma, roper hun./ Mamma! Mamma!» (oppslag 14). Moa kjenner på eit så stort ubehag, at også på dette oppslaget skildrar verbalteksten at Moa kjenner på anger for at ho tok mora med ut: «Jeg skulle ikke tatt henne med,/ tenker Moa./ Skulle ikke gjort det./ Skulle ikke. Skulle ikke./ Hva skal hun gjøre nå?/ Hva skal hun gjøre?» (oppslag 14). Moa gjev seg sjølv skulda for at denne hendinga på veg til skulen skjedde.

Gjennom forteljinga har Moa heile tida akseptert at mora er ein gullfisk, men likevel har det vore vanskeleg og utfordrande å vise fram mora til læraren og dei andre klassekameratane. Jenta har vore villig til å svare på spørsmål om mora, men ho har ikkje fortalt dei korleis situasjonen eigentleg er heime. «Selv om læreren er veldig snill» (oppslag 5), har det vore vanskeleg for Moa å fortelje ho sanninga om korleis ho har det.

Etter forsøket om å ta med gullfiskmora ut, er Moa heime frå skulen i fleire dagar. Alt rotet som bildet på oppslag 17 viser, fortel at Moa ikkje har utført dei kvardagslege arbeidsoppgåvene i heimen. Ryggsekken hennar ligg open på golvet, saman med ei bok og ein blyant. Golvteppet er krølla saman, og det ligg fleire brev på golvet ved sida av inngangsdøra. Den vesle krakken er velta og står opp ned på golvet. Til saman uttrykker desse visuelle elementa ei form for kaos og at noko er galt i heimen. Oppvaskkosten som Moa tidlegare har brukt til å vaske akvariet med ligg midt på golvet. Framfor Moa ligg det også ein flaskekork og ein nesten oppbrukt tørkerull. Alt dette rotet rundt Moa viser at ho i fleire dagar ikkje har hatt tid til å gjere noko anna enn å passe på mora.

På dette oppslaget ser vi Moa i eit normalperspektiv, der ho ser rett på lesaren. I likskap med oppslag 8 har Nyhus her tatt i bruk den uttrykksfulle teknikken ved å berre gjere det eine auga til Moa synleg. Bjørkøy (2017, s. 50) peikar på at ansiktsuttrykket og kroppsspråket hennar viser at ho ser både redd og engsteleg ut. Moa sit i den store blå stolen, nesten skjult bak ei stor dyne. Berre ein liten del av hovudet hennar og to små hender er synlege, som om ho gøymer seg for noko.

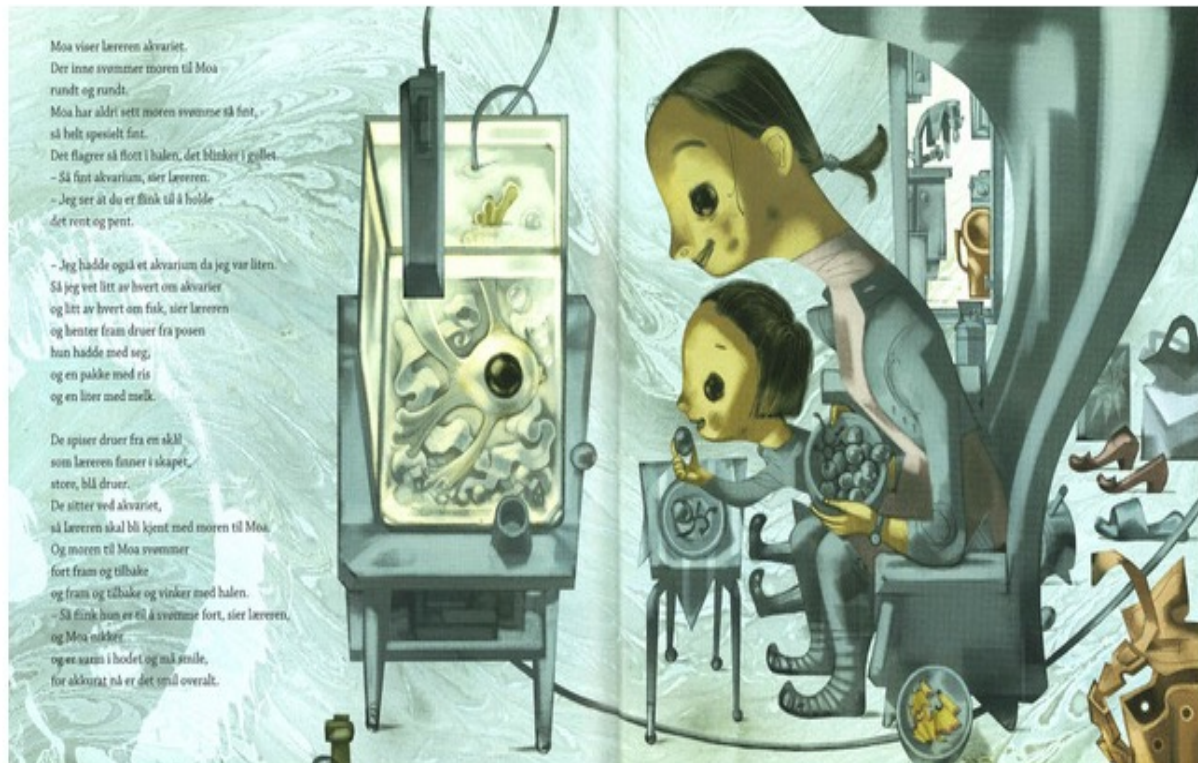
Sjølv om læraren har vist omsorg og støtte, har det vore utfordrande for jenta å ta i mot den hjelpa som læraren ønsker å gje. Det er til slutt læraren sjølv som vel å møte opp uventa heime hos Moa, for å helse på Moa og gullfiskmora, og for å sjå korleis Moa har det heime. Når det bankar på døra, reagerer Moa først med redsel og usikkerheit: «Moa hører det banke,/ men hun åpner ikke./ Det banker igjen./ Og enda en gang» (oppslag 17). Verbalteksten understrekar bildet av Moa som redd og engsteleg skjuler seg i den store blå stolen medan ho vegrar seg frå å opne døra.

I verbalteksten kjem det fram at Moa ikkje opnar døra før ho kjenner igjen stemma til personen som står utanfor. Det er stemma til læraren som er den utløyssande faktoren som gjer at Moa vågar å opne døra. Dette kjem berre fram i verbalteksten og ikkje i illustrasjonen, altså er dette eit eksempel på avløysing. Slik førebur teksten bildet av læraren i den opne døra på det neste oppslaget. Verbalteksten viser dermed eit vendepunkt i Moas utvikling, der ho endeleg greier å ta i mot hjelp og støtte frå læraren. Sjølv om det tidlegare har vore vanskeleg for Moa å be om hjelp, er det tydeleg at ho set pris på besøket og nærleiken hennar.

Ei viss kjensle av usikkerheit blir også vist i bildet av Moa når ho opnar døra og tar i mot læraren (oppslag 18). Ho står halvvegs bak den store gule døra, og stikk hovudet sitt fram og ser forventingsfullt på læraren. Døropninga har ein lysande gul farge, og skaper kontrast til dei elles mørke fargane på oppslaget. Dette gjer at Moa og læraren blir eit blikkfang for lesaren, samstundes som bildet også forsterkar kjensla av eit samhald mellom dei. Den opne døra og lyset som fell over ansiktet til Moa fortel at kjensla av redsel og usikkerheit er i ferd med å endrast til ei lys forventing. Sjølv om Moa er usikker når ho opnar døra, formidlar verbalteksten ei positiv vending gjennom å beskrive kva læraren seier og gjer. Dette er med på å skape ei trygg stemning, samstundes som at omsorga læraren viser kjem tydeleg fram både gjennom verbalteksten og illustrasjonen. På bakgrunn av teoriar om fargesymbolikk (Traavik, 2012, s. 177) kan gult symbolisere håp og optimisme. Det gule lyset som rammar inn Moa og læraren i døropninga, kan dermed symbolisere eit håp om ei betre og tryggare framtid for Moa.

Moa viser stolt fram gullfisken og akvariet til læraren (oppslag 19). Tidlegare har ho unngått nettopp dette, men måten læraren opptre på, gjer at Moa kjenner seg trygg på ho. Moa og læraren sit saman i den store blå stolen og kikkar på akvariet (sjå figur 10). Gullfisken er vendt mot dei, noko som uttrykker ei kjensle av fellesskap. Dermed viser dette oppslaget tendensar til utvikling, både hos Moa og hos mora. Moa si utvikling kjem til syne gjennom at ho tek i mot hjelp og støtte frå læraren. Som tidlegare nemnt, har læraren kanskje nokre av dei same erfaringane som det Moa har, og ho har dermed god kompetanse til å hjelpe Moa med å få kontakt med mora igjen. Mora si utvikling kjem til syne ved at ho sym i retning mot Moa og læraren, samstundes som ho har blikket sitt festa på dei. Dette gjev inntrykk av at

mora har det betre, og at ho er takksam og glad for at læraren er heime hos dei. Denne scenen viser samholdet mellom Moa, mora og læraren, og korleis kontakten mellom dei har blitt betre.



Figur 10: Akvarium, oppslag 19

Avslutninga i bildeboka er open, og lesaren får ikkje vite korleis det går med Moa. Likevel gjev avslutningsscenen håp om ei endring der kvardagen til Moa blir betre. Læraren har sett korleis Moa har det og korleis situasjonen i heimen er. Dette kan gjere at det blir enklare for Moa å be læraren, eller andre trygge vaksne, om hjelp dersom ho har behov for det. Det at læraren ser Moa sin vanskelege heimesituasjon kan signalisere starten på ei utvikling der Moa våger å opne seg og sleppe folk inn på seg.

5.0 Drøfting

Formålet med denne masteroppgåva er å undersøke korleis temaet sorg og sakn blir formidla verbalt og visuelt i bildebøkene *Førstemamma på Mars* (2013) og *Akvarium* (2014). På bakgrunn av problemstillinga og forskingsspørsmåla vil eg i dette kapitlet drøfte nokre av funna i analysane, og deretter samanlikne dei to bildebøkene for å peike på likskapar og forskjellar i måten dei formidlar sorg og sakn på.

I analysane har eg forsøkt å svare på problemstillinga: *Korleis blir temaet sorg og sakn formidla verbalt og visuelt i to bildebøker for barn?* Bildebøkene er dessutan studert ut frå tre forskingsspørsmål:

1. Korleis kjem sorg og sakn hos barnekarakteren til uttrykk i bildebøkene?
2. Korleis blir dei støttande karakterane framstilt verbalt og visuelt?
3. Korleis skildrar bildebøkene barnekarakterane si utvikling gjennom ein sorgprosess?

Analysen av begge bildebøkene har vore strukturert ut frå desse tre forskingsspørsmåla.

Denne strukturen dannar utgangspunkt for drøfting av funn og for å samanlikne framstillinga av hovudkarakterar og støttande karakterar i dei to bøkene.

5.1 *Førstemamma på Mars*

Førstemamma på Mars (2013) bruker mange ulike verkemiddel for å formidle temaet sorg og sakn gjennom forteljinga om korleis eit barn opplever at mora er blitt alvorleg sjuk. Vidare vil eg oppsummere og drøfte kva rolle verbale og visuelle verkemiddel har i skildringa av korleis barnet reagerer på saknet av mor si.

Som det kjem fram i analysen, har fargebruken i *Førstemamma på Mars* eit konsistent preg. Fargepaletten ber preg av få fargar med ein hovudvekt av raude og brune tonar. Eit av dei få kontrastpunkta i fargebruken er at farsfiguren har ein blå genser. Denne enkle og konsistente fargebruken er med på å formidle ei varm og god stemning som ein vanlegvis opplever i ein heim med mor, far og barn. Men dei duse fargane er ikkje einerådande. Gjennom oppslag som vekslar mellom å vere i svart og kvitt og oppslag i fargar, får bildeboka fram dei skiftande og litt skumle kjenslene som jenta opplever. Fargebruken på

ytterpermane og innsidepermane bryt med fargane på oppslaga elles inne i bildeboka. Her blir lesaren presentert for ein blågrøn stjernehimel, som gjev eit lystigare inntrykk av boka.

Bruken av illustrasjonar i svart og kvitt har to funksjonar i bildeboka. Den eine er å skildre situasjonar der jenta er aleine og kjenner på dei skumle tankane og kjenslene sine. Den andre er å skildre korleis jenta nektar å innsjå at mora er alvorleg sjuk og fornektar at ho er borte. Begge funksjonane har til felles å understreke korleis jenta saknar mora.

Verbalteksten og illustrasjonane forankrar kvarandre jamt over på oppslaga i bildeboka. Måten dei samspelar på skildrar jenta sine reaksjonar over mora sitt fråvær på ein truverdig og oversiktleg måte. Verbalteksten er forklarande og har ein poetisk karakter med bruk av repetisjonar og hyppige linjeskift. Samstundes har illustrasjonane ein bevisst bruk av tydelege og detaljerte former for kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Som vist i analysen er skildringa av jenta sine sorgreaksjonar spesielt tydeleg i samspelet mellom verbalteksten og illustrasjonane på side 30-31 der jenta og faren ropar til kvarandre, og på side 36 der teksten er plassert rundt hovudet til jenta. Her bidrar samspelet mellom verbalteksten og illustrasjonane til å understreke alvorret i situasjonen og skaper ei intens stemning på oppslaga.

Tre av oppslaga i *Førstemamma på Mars* er utforma i teikneseriestil. Bruken av snakkebobler og teikneserieruter i svart og kvitt representerer eit brot med skildringa av den realistiske situasjonen. Dette ser vi særleg ved at jenta står utanfor sjøve handlinga som utspelar seg i teikneserien, og så å seie ser inn i sin eigen fantasi. Kontrasten mellom verkelegheita og fantasien er ekstra tydeleg ved at jenta er det einaste momentet i bildet med fargar. Oppslaga som er utforma på denne måten, viser korleis jenta fantaserer om det mora kanskje gjer, for å sleppe å innsjå at ho er borte. Teikneseriestilen blir brukt som eit verkemiddel for å vise korleis jenta ikkje godtar at mora faktisk er på sjukehuset. Fornekting er ifølgje Kübler-Ross-modellen (1969) ein av dei fem klassiske stadia i sorgprosessen, og vi ser at jenta er i dette stadiet ei lang stund.

Det er ikkje berre illustrasjonane på desse tre teikneserieoppslaga som viser teikn til fornekting, også verbalteksten viser dette. Verbalteksten er med på å underbyggje jenta si

tru på at mora snart kjem tilbake. Når jenta tidlegare har spurt om mora snart er ferdig med noko og om ho snart kjem, har mora alltid svart «eg skal berre...». Desse orda i verbalteksten understrekar at det er slike kjende situasjonar jenta ser for seg og tenker på. Vi ser at jenta har vanskeleg for å godta at mora er vekke, og ho finn derfor opp forteljingar som handlar om korleis mora «skal berre» før ho er klar.

Bilda i *Førstemamma på Mars* har ein minimalistisk stil med få detaljar. Dette gjer at karakterane står i hovudfokus, og ansiktsuttrykka og kroppsspråka deira blir ekstra tydelege for lesaren. Dei visuelle emosjonsekfrasane er svært synlege i bildeboka. Kombinasjonen av kraftfulle ansiktsuttrykk og eit tydeleg kroppsspråk formidlar mange ulike kjensler hos karakterane.

Jenta sine kjensler blir i hovudsak framstilt i illustrasjonane, og som analysen har vist, er det få verbale emosjonsekfrasar i bildeboka. Skildringar av jenta sine kjensler kjem berre fram i verbalteksten på oppslaget på side 20-21, som fortel at jenta «har ein klump i halsen» (s.20). Mørket på rommet hennar gjer at ho kjenner seg redd, samstundes som at stemma til faren får ho til å føle seg trygg på same tid. Generelt er verbalteksten prega av historieutvikling, og det er i samspelet mellom tekst og bilde at ein får innblikk i den psykologiske reisa til barnekarakteren.

Samla sett gjer desse verkemidla at boka formidlar barnekarakteren sine kjensler av sorg og sakn. Opplevingar knytt til sorg og sakn kan utløyse eit stort repertoar av kjensler (Dyregrov & Dyregrov, 2017, s. 11). I *Førstemamma på Mars* er vi innom mange av desse, blant anna einsemd, tristheit, redsel og sinne, men også tryggleik, glede og samhald.

5.2 Akvarium

Akvarium (2014) tar i bruk mange ulike verbale og visuelle verkemiddel for å formidle korleis eit barn lever med omsorgssvikt i heimen. Her er kjenslene sorg og sakn knytt til det å leve med ei mor som ikkje maktar å vere ein trygg omsorgsperson for dottera si.

Fargane i *Akvarium* er blasse. Dei tek likevel ganske stor plass i forteljinga og er viktig for skildringa av kjenslene til hovudkarakteren Moa. Skiftet mellom fargepaletten i scener

medan Moa er ute og medan ho er heime, skaper kontrastar i handlinga og gjer det tydeleg kva kjensler som kjem fram i dei ulike situasjonane. Dette er med på å lage ei stemning og understreke kjensler knytt til veksling mellom usikkerheit, redsle, sagn og apati, og meir positive kjensler knytt til fellesskap og trygge rammer.

I *Akvarium* er samspelet mellom verbalteksten og bilda viktig for forståinga av forteljinga. Dei fleste bilda skildrar ein apatisk tilstand i heimen. Verbalteksten utfyller den visuelle skildringa av apati og stillstand, og gjev lesaren den informasjonen som trengst for å forstå kva som er galt heime hos Moa og gullfisken. Dette gjer at lesaren må vere aktiv i lesing av både ord og bilde for å verkeleg forstå korleis temaet sorg og sagn blir formidla. I og med at skildringa av heimeforholda og kjenslene til Moa først trer tydeleg fram gjennom interaksjonen mellom illustrasjonar og verbaltekst, fordrar boka kompetanse i å lese komplekse ikonotekstar.

Akvarium tar som nemnt i bruk ein gullfisk som ein allegori for mora til Moa. Dette er nok eit grep som kan skape undring hos lesaren. Samstundes som ein skjønner at det ikkje er mykje omsorg å få frå ein gullfisk, blir det også her forventet litt meir av lesaren for å verkeleg forstå kva den allegoriske framstillinga av mora som ein gullfisk inneber. I staden for å lene seg på vanlege og meir forståelege uttrykk, opnar gullfisk-allegorien for at lesaren kan legge sine egne kjensler inn i skildringa av omsorgssvikten. Det å bruke dyreallegorien i barnelitteraturen skaper ein distanse slik at den sterke forteljinga og det alvorlege temaet ikkje blir alt for påtrengande for lesaren. Dette samsvarar med det Beckett (2012, s. 250) skriv om distanseringseffekten ein får ved å ta i bruk dyrekaraktarar i formidlinga for å ufarleggjere temaet som blir presentert i boka.

Desse verbale og visuelle verkemidla som *Akvarium* tar i bruk er med på å formidle barnekaraktaren sine kjensler av sorg og sagn knytt til omsorgssvikt i heimen, der mora ikkje er til stades for barnet sitt på ein slik måte som er forventet av samfunnet.

5.3 Samanlikning av bildebøkene

Sjølv om begge bildebøkene kan seiast å omhandla korleis eit barn møter sorg og sagn, er det likevel klare forskjellar i kva type sorg og sagn som blir presentert. Saknet er til

forveksling likt; saknet etter ein tilstadeverande morsfigur. Men den store forskjellen er likevel at eg-karakteren i *Førstemamma på Mars* har ein trygg farsfigur å lene seg på, medan jenta i *Akvarium* ikkje ser ut til å ha ein annan nær forelder å lene seg på enn gullfiskmora som ikkje er i stand til å vise nok omsorg. Saknet Moa kjenner på, er derfor meir prekært.

Sorga til dei to barnekarakterane har ulike årsaker og skildringane av sorgreaksjonane deira blir derfor også ulike. I *Førstemamma på Mars* (2013) er det snakk om sorg knytt til at mora er alvorleg sjuk. I *Akvarium* (2014) er sorga av ein annan karakter. Moa og mora held saman i heimen, men Moa sørger over at mora ikkje klarer å ta nok vare på verken seg sjølv eller på dottera.

Sidan det er forskjell på kva type sorg som blir behandla i dei to bildebøkene, er det også klart at det er store forskjellar mellom korleis dei to bøkene nyttar ulike verkemiddel. Dette ser vi blant anna i fargebruken. Som diskutert over, er fargar eit aktivt brukt verkemiddel i begge bildebøkene. Det som skil dei er kva som er rolla til fargane. I *Førstemamma på Mars* underbygger fargane inntrykket av ein trygg og vanleg heim, samstundes som vekslinga mellom oppslag med og utan fargar skaper kontrastar mellom sinnstilstandane til jenta. Ytterpermane og innsidpermane i boka viser ein lys stjernehimel. Dette kan gje inntrykk av håp og vere eit teikn på positive endringar.

I *Akvarium* har også fargane ein skiljande effekt, ved å hjelpe lesaren til å forstå forskjellen i sinnstemning når Moa er heime og når ho er utanfor huset. Men denne boka har i tillegg ein meir aktiv bruk av blasse fargar som er viktig for framstillinga av saknet Moa har, og fargebruken underbygger den noko utilfredse og til tider ubehagelege stemninga som er i heimen til Moa.

Det er barnekarakteren som er i hovudfokus i begge bildebøkene, men det er også ein viktig støttande karakter til stades i kvar av bøkene. Medan *Førstemamma på Mars* fokuserer på forholdet mellom far og jenta og korleis dei to samhandlar, er *Akvarium* meir retta mot Moa sine egne tankar. Læraren prøver å hjelpe Moa, men vi får ikkje innsikt i den same dynamikken som vi får mellom jenta og faren i *Førstemamma på Mars*. Den sistnemnde boka gjev eit meir direkte innblikk i forholdet mellom jenta og faren gjennom

replikvekslingar, medan i *Akvarium* blir Moas respons på spørsmål og kommentarar frå læraren formidla gjennom referat av jenta sine tankar, og ikkje gjennom replikkar. Framstillingane av barnekarakterane i dei to bildebøkene gjev altså lesaren innsikt i ulike opplevingar av sorg og sakn, også gjennom ulike måtar å formidle karakterane sine relasjonar til dei støttande karakterane på.

Dei ulike formene for sakn dei to bildebøkene tematiserer, er avgjerande for skildringa av sorgprosessen barnekarakterane gjennomgår. Medan *Førstemamma på Mars* presenterer jenta si utvikling gjennom dialog og samhandling med faren, er *Akvarium* meir avgrensa til Moa si indre utvikling. Dei ulike framstillingsmåtene står i stil med den forma for sorg som blir presentert i kvar av bildebøkene. Det at Moa ikkje har nokon å samhandle med, underbygger einsemda og fråværet av ein omsorgsperson. Læraren kjem inn etter kvart og prøver å få plass i livet til Moa, men barnet er først ikkje villig til å sleppe henne inn. Moa er redd for at mora ikkje vil like å få besøk, og vi får gjennom dette inntrykk av at Moa har stor forståing for mora sine behov og kva konsekvensar det kan få å bryte desse.

Barnefigurane si forståing av situasjonen får stor plass i forteljningane. Som nemnt over er Moa si forståing av situasjonen annleis enn kva andre kan oppleve. Ho har eit fortruleg forhold til mora som gullfisk og forsvarer henne overfor læraren og klassekameratane sine. Moa viser med dette ei slags forståing for situasjonen, men gjer det også klart at ho saknar noko i forholdet. I *Førstemamma på Mars* er jenta sitt perspektiv meir prega av fornektning. For å sleppe å ta inn over seg alvorret i situasjonen, finn ho opp historier om kva mora held på med, slik teikneserieinnsлага som er diskutert ovanfor viser.

Begge bildebøkene vender seg til barnelesaren ved at dei tar i bruk eit barneleg språk med korte og presise setningar, og utelét vanskelege ord og omgrep. Dette gjer at det blir enklare for barn å kjenne seg igjen i og forstå handlinga, og forfattaren nærmar seg dermed eit barns erfaringsverd. Samstundes vender også bildebøkene seg til vaksenlesaren ved å gje den vaksne ei moglegheit til å tolke og reflektere rundt bøkene handling. Både *Førstemamma på Mars* og *Akvarium* tar opp verdifulle og forståelege tema som er relevante for både barn og vaksne. Med utgangspunkt i analysane av dei to bildebøkene kan dei dermed

kategoriserast som allalderlitteratur, eller som det Wall (1991, s. 35) beskriver som bøker med «dual address».

5.4 Bildebøkene sine danningspotensial

Begge bildebøkene vekker tankar og kjensler hos lesaren som kan opne for samtalar mellom barn og vaksne om tema som sorg og sagn hos barn. Eit eksempel på korleis ungdomsskuleelevar les og forstår boka *Akvarium* er å finne i doktoravhandlinga *Litterære lese måter i ungdomsskolens litteraturundervisning. En studie av møter mellom ungdomslesere og bildebøker* av Tove Sommervold (2020). Her blir *Akvarium*, saman med to andre bildebøker, brukt som utgangspunkt for ein studie av litterære samtalar med elevar i 9.klasse. Samtalane om *Akvarium* skjedde i sjølvstyrte elevgrupper, og studien viser at lesinga av bildeboka skaper «både personlege, emosjonelle reaksjoner og faglig-analytiske responser på bildeboka» (Sommervold, 2020, s. 205). Den verbale og visuelle dyreallegorien i boka skapar undring og opnar for forhandlingar om meining internt i gruppene. Analysen av samtalane viser at lesing av boka og samtalar om den, har skapt ulike grader av engasjement (s. 205). Sommervold framhevar at det likevel synest som om alle gruppene får med seg dei omsnudde barn-vaksen-rollene i boka, og fleire elevutsegn viser teikn til empati med Moa og det alt for store ansvaret ho får for mor si (s. 203). Studien inneheld altså eksempel på korleis samtalar om bildebøker om barn i sårbare situasjonar kan stimulere til empati.

Filosofen Martha Nussbaum er oppteken av korleis litteraturen kan vere ei kjelde til å kunne bli kjend med og forstå andre menneske sine erfaringar. Litteraturen gjev oss moglegheit til å kunne leve oss inn i andre sine liv og situasjonar, fordi den har ei unik evne til å kunne framstille ulike menneske sine spesifikke levekår og problem (Nussbaum, 2016, s. 25-26). Engasjementet ein kan få av å lese litteratur kan hjelpe oss med å kunne utvikle forståing og empati for andre (Nussbaum, 2016, s. 29). Ved å lese om andre sine livserfaringar og oppleve korleis barnekarakterane i *Førstemamma på Mars* og *Akvarium* viser kjensler, kan lesaren lære å tolke andre sine ansiktsuttrykk og kroppsspråk, og dermed utvikle empati. Verbalteksten og bilda i begge bildebøkene illustrerer barnekarakterane sine kjensler på ein tydeleg måte. Samspelet mellom verbalteksten og bilda inviterer lesaren til å sette seg inn i situasjonen til hovudkarakterane, og dette kan gje lesaren ei betre forståing for korleis det kan opplevast for barn å ha ei mor som er fråverande av ulike grunnar.

Lesarar som har opplevd liknande former for sorg og sakn som barnekarakterane i *Førstemamma på Mars* og *Akvarium*, kan oppleve å kunne identifisere seg med karakterane. Gjennom verbalteksten og illustrasjonane viser bildebøkene kvardagar og opplevingar som nokre barn og vaksne kan kjenne seg igjen i. Det å kunne identifisere seg med karakterar som har dei same opplevingane som ein sjølv, kan opplevast som trygt og godt. Forteljingar som tar opp slike vanskelege og utfordrande tema kan derfor fungere som ei god trøyst for mange. Dei kan vere gode verktøy for å hjelpe barn til å bearbeide opplevingane sine, og til å utvikle eit språk for dei problematiske sidene ved livet (Roll-Hansen, 2012).

6.0 Avslutning

I denne masteroppgåva har eg undersøkt korleis sorg og sakn blir formidla verbalt og visuelt i to bildebøker for barn. Dette er tema som tradisjonelt ikkje har vore så direkte behandla i denne typen litteratur. Dei siste åra har det likevel kome fleire bildebøker som tar opp slike tema. To av desse er bildebøkene *Førstemamma på Mars* (2013) og *Akvarium* (2014). Gjennom skildringar av to jenter sine utfordringar i kvardagen med fråverande mødrer, formidlar bildebøkene sorg og sakn på ein måte som er forståeleg for unge lesarar og legg opp til diskusjon mellom barn og vaksne.

Oppgåva har i hovudsak sett på paratekstane og ikonotekstane i bildebøkene, og i analysen av desse elementa har eg støtta meg på bildebokteori. Ved å føye saman bildebokteori og psykologiske modellar for sorgprosessar som Kübler-Ross-modellen (1969) og omgrepet emosjonsekfrase (Nikolajeva, 2012, s. 277), har eg kunna undersøke korleis bildebøkene skildrar barns sorgprosessar og barns behov for hjelp og støtte i kriser.

Denne analysen har berre tatt føre seg to bildebøker som handlar om sorg og sakn, og det er dermed avgrensa kor mykje ein kan seie om denne typen bøker generelt basert på funna her. Det vil derfor kunne vere interessant å sjå på ei breiare utgreiing og samanstilling av bildebøker som handlar om desse temaa.

I tillegg kunne det vore interessant å ikkje berre analysere bildebøkene, men også sjå kva verknad dei har på barn og unge. Opplegg med høgtlesing og litterære samtalar kunne vore nytta til å undersøke dette nærare.

7.0 Litteratur

- Angrist, J. D. & Pischke, J.S. (2014). *Mastering' Metrics: The path from cause to effect*. New Jersey: Princeton University Press.
- Barthes, R. (1980). Billedets retorik. I *Visuel kommunikation 1-2*, 42-47. København: Forlaget Medusa.
- Barthes, R. (1994). Bildets retorikk. I K. Stene-Johansen (Red.), *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays* (s. 26-42). Oslo: Pax.
- Beckett, S. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. New York: Routledge.
- Birkeland, T., Mjør, I. & Teigland, A.-S. (2018). *Barnelitteratur: sjangrar og teksttypar* (4. utg.). Oslo: Cappelen Damm.
- Bjorvand, A-M. (2012). Når barn leser bildebøker. I A. M. Bjorvand & E. S. Tønnessen (Red.), *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge* (2. utg.) (s. 69-80). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjorvand, A-M. (2020). Bildebøker. I S. Slettan (Red.), *Ungdomslitteratur – ei innføring*. (s. 154-175). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Bjørkøy, A. M. B. (2017). Når mor er gullfisk: Estetikk og etikk i bildeboka *Akvarium. Edda*, 104(1), 43-62. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2017-01-04>
- Bjørlo, B. W. (2018). *Ord og bilder på vandring. Bildebøker som gjenskerer dikt og bildekunst*. (doktoravhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Bjørlo, B. W. & Goga, N. (2020). Bildebokanalyse. I L. I. Aa & R. Neteland (red.), *Master i norsk. Metodeboka 1* (s. 62-79). Oslo: Universitetsforlaget.
- Brekke, M. (2014, 08. januar). Kvar er mor? På leit etter mødrer i barnelitteraturen. Henta frå <http://www.periskop.no/kvar-er-mor-pa-leit-etter-modrer-i-barnelitteraturen/>
- Brøntveit, E. & Duesund, K. (2010). *Visjon og valg: Om filosofi, estetikk og livssyn*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bugge, K. E. & Røkholt, E. G. (2009). *Barn og ungdom som sørger: faglig støtte til barn og ungdom som opplever alvorlig sykdom eller død i nær familie*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Dahle, G. (2013) Bildeböker som lekplats. I U. Rhedin, O. K. & L. Eriksson. (Red.), *En Fanfar för bilderboken!* (s. 101-119). Lettland: Alfabeta.
- Dahle, G. & Nyhus, S. (2014). *Akvarium*. Oslo: Cappelen Damm.

- Dyregrov, A. & Dyregrov, K. (2017). *Mestring av sorg: håndbok for etterlatte og hjelpere*. Bergen: Vigmostad Bjørke.
- Eek, B. (2010, 30. mai). Med trykk på tabuer og sjangre i spenn – Er nostalgi og tap av uskyld to måter å nærme seg en ny medievirkelighet på? *Norsk barnebokinstitutt*. Henta frå <https://barnebokinstituttet.no/uncategorized/med-trykk-på-tabuer-og-sjangre-i-spenn/>
- Eide, T. (2004). *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus.
- Evans, J. (Red.) (2015). *Challenging and controversial picturebooks. Creative and critical responses to visual texts*. New York: Routledge.
- Fahrman, M. (1993). *Barn i krise*. Sverige: Gyldendal.
- Fosse, J. (1998). All-alder-litteratur. I P. O. Kaldestad & K. B. Vold (Red.), *Årboka Litteratur for barn og unge* (s. 72-75). Oslo: Samlaget.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: University Press.
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3-4, 163-168.
- Holm, H. E. (2012) Barn i familier med rusmiddelproblem. Henta frå <http://www.forebygging.no/artikler/2014-2012/barn-i-familier-med-rusmiddelproblemer/>
- Iser, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New literary history*, 3(2), 279-299. <https://doi.org/10.2307/468316>
- Kallestad, Å. H. & Røskeland, M. (2020). Skjønnlitterær analyse som metode. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: metodeboka 1* (s. 44-61). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kleve, M. (2010, 26. oktober). Dødsalvorlige barnebøker. *Dagbladet*. Henta frå: <https://www.dagbladet.no/kultur/doslashdsalvorlige-barneboslashker/64264885>
- Kübler-Ross, E. (1969). *On Death and Dying*. New York: The Macmillan Company.
- Mjør, I. (2009). *Høgtlesar, barn, bildebok: vegar til meining og tekst*. (Doktoravhandling). Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meiningsberande element i barnelitteratur. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, Vol. 1, DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856
- Maagerø, E. (2018). Hvilken farge har døden? En analyse av Erling Forfang og Annlaug Auestads bildebok: *Noen sier døden er svart* (2006). I A. Johannessen, N. Askeland, I.

- B. Jørgensen & J. M. Ulvestad (Red.), *Døden i livet* (s. 171-188). Oslo: Cappelen Damm.
- Nikolajeva, M. (2012). Reading Other People's Mind Through Word and Image. *Children's literature in education*, 43(3), 273-291. <https://doi.org/10.1007/s10583-012-9163-6>
- Nikolajeva, M. (2013). Picturebooks and Emotional Literacy. *The Reading teacher*, 67(4), 249-254. <https://doi.org/10.1002/trtr.1229>
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nimbalkar, N. (2011). John Locke in personal identity. *Mens sana monographs*, 9(1), 268-275. DOI: [10.4103/0973-1229.77443](https://doi.org/10.4103/0973-1229.77443)
- Nussbaum, M. Z. (2016). *Litteraturens etikk: følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- Ommundsen, Å. M. (2012). På vei mot barnelitteraturens grense? Erlends Loes Kurtby (2008). *Barnboken*, 33(1), 33-49. <https://doi.org/10.14811/clr.v33i1.11>
- Ommundsen, Å. M. (2018). Bildeboka. I R. I. S. Stokke & E. S. Tønnessen (Red.), *Møter med barnelitteratur* (s. 149-170). Oslo: Universitetsforlaget.
- Rhedin, U. (2013a). Kaos och ordning – att berätta ur barnets perspektiv och våga möta barndomens mörker. I U. Rhedin, O. K. & L. Eriksson (Red.), *En Fanfar för bilderboken!* (s. 37-63). Lettland: Alfabeta.
- Rhedin, U. (2013b). På uppståcktsfärd med bildeboken i nya teoretiska landskap. I U. Rhedin, O. K. & L. Eriksson (Red.), *En Fanfar för bilderboken!* (s. 15-35). Lettland: Alfabeta.
- Ridderstrøm, H. (2021, 16. april). Litterær analyse. Henta frå: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraer_analyse.pdf
- Roll-Hansen, D. (2012, 16. mars). Om grenseoverstridelser og barnebøker – norske barnebøker i verden. Henta frå <https://barnebokinstituttet.no/uncategorized/om-grenseoverskridelser-og-barnebøker-norske-barnebøker-i-verden/>
- Rønning, K. R. (2017, 07. mars). Fargesymbolikk. Henta frå <https://ndla.no/nb/subject:1/topic:1:172416/topic:1:186407/resource:1:167072>
- Samoilow, T. K. (2015). Competence and citizenship in picturebooks: a reading of Lisa Aisato's Fugl (Bird). *Nordic journal of ChildLit aesthetics*, 6(1), 1-10 <https://doi.org/10.3402/blft.v6.27280>
- Sandvik, O., Røkholt, E. G., Bugge, K. E. & Sandanger, H. (2018). Tap, sorg og livet videre. I E. G. Røkholt (Red.), *Sorg* (s. 11-30). Bergen: Fagbokforlaget.

- Sipe, L. R. & McGuire, C. E. (2006). Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children's literature in education*, 37(4), 291-304.
<https://doi.org/10.1007/s10583-006-9007-3>
- Sommervold, T. (2020). *Litterære lese måter i ungdomsskolens litteraturundervisning: En studie av møter mellom ungdomslesere og bildebøker*. (Doktoravhandling). Hamar: Høgskolen i Innlandet.
- Stokke, R. I. S. & Tønnessen, E. S. (2018). Barnet og litteraturen. I R. I. S. Stokke & E. S. Tønnessen (Red.), *Møter med barnelitteraturen* (s. 17-31). Oslo: Universitetsforlaget.
- Traavik, I. (2012). *På liv og død: Tabu i bildeboka: Analyser og refleksjoner*. Oslo: Gyldendal.
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Henta frå
<https://data.udir.no/kl06/v201906/laereplaner-1k20/NOR01-06.pdf?lang=nob>
- Wall, B. (1991). *The narrator's voice: the dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Ohio: State University Press.
- Øvsteng, G. A. & Møkleby, P. R. (2013). *Førstemamma på Mars*. Oslo: Samlaget.