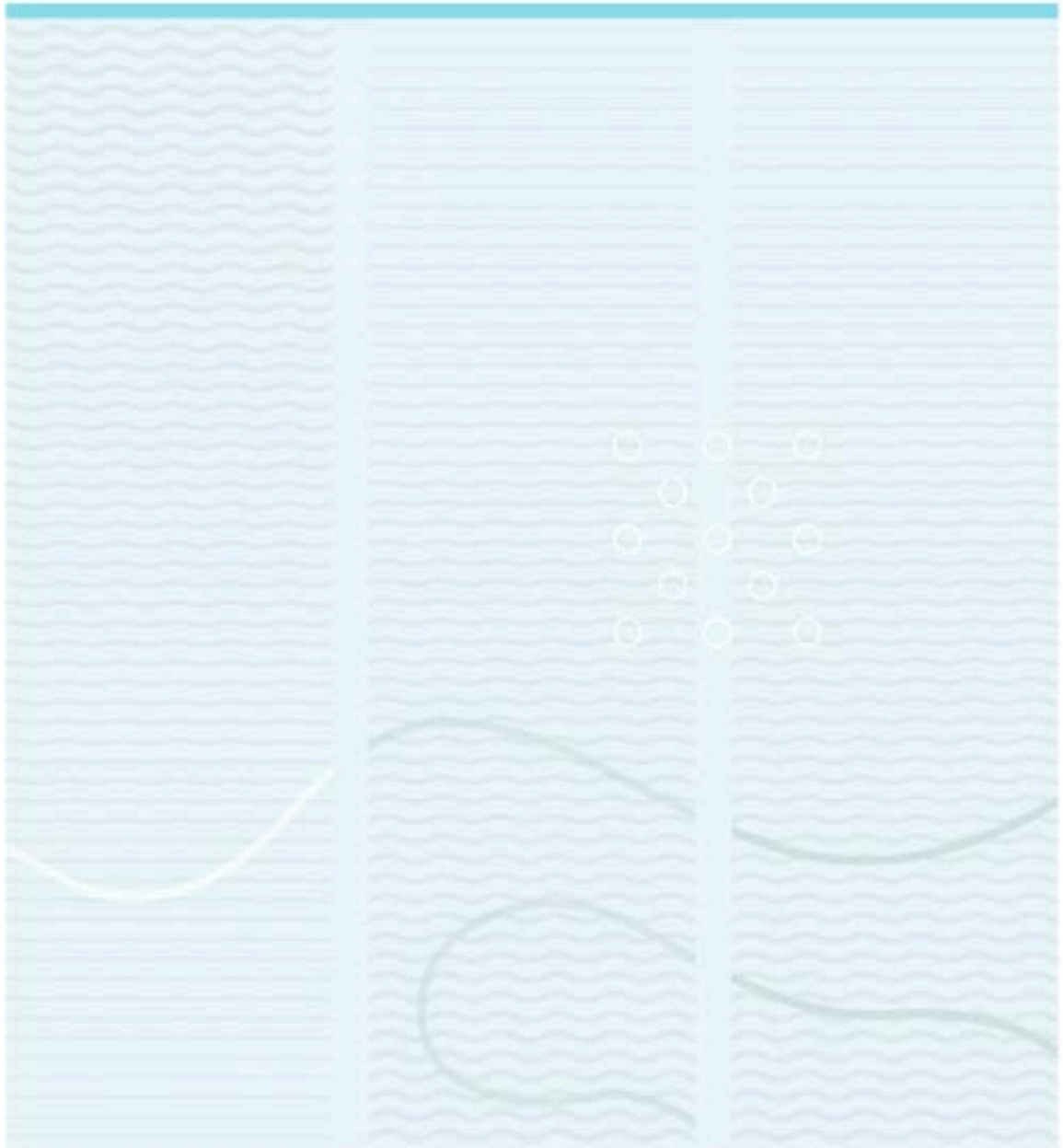


Hannah Aukland

Kunsten å skjønne tegninga

En studie av visuelle fortelleteknikker i et utvalg modernistiske bildebøker



Høgskolen i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningvitenskap
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2017 Hannah Aukland

Denne avhandlingen representerer 45 studiepoeng

Sammendrag

Utgangspunktet for oppgaven er visuell grammatikk og bildebokteori. Tradisjonelt blir det visuelle uttrykket i bildebøker vurdert i sin interaksjon med ikonotekstens bestanddeler, verbaltekst og mottaker, men i denne oppgaven har jeg løsrevet den visuelle teksten fra ikonoteksten for å undersøke hvilke fortelleknikker som finnes i den visuelle teksten alene. Mitt mål med oppgaven er å sikre en bedre forståelse av det visuelle språket i bildebøker, noe som vil kunne generere en dypere forståelse av det multimodale uttrykket i ikonotekst og andre multimodale tekster.

I teorikapittelet kommer jeg inn på den moderne, komplekse bildebokas egenart, blant annet ved å belyse på hvilke måter verbaltekst og visuell tekst kan fungere sammen. Den moderne bildeboka blir i denne oppgaven definert som en kompleks bildebok fordi humanistiske og eksistensielle spørsmål ofte er temaer i et sammensatt, eksperimentelt og avansert verbalt-visuelt uttrykk. Den moderne bildeboka skiller seg derfor fra tradisjonelle illustrerte barne- og ungdomsbøker hvor bildene ofte bare er dekorasjoner til verbalteksten. Videre i teorikapittelet presenterer og drøfter jeg teorier innen semiotikk, sosialsemiotikk, visuell grammatikk og bildebokteori. Disse teoriene danner grunnlaget for de åtte kategoriene av fortelleknikker som jeg skal belyse ved hjelp av utvalgte modernistiske bildebøker: Peritekster, Vektorer, Fargesymbolikk, Symbolikk i settingens artefakter, Symbolikk integrert i Karakteren, Temporalitetsmarkering, Avstand og perspektiv og Intraikoniske tekster. Primærverkene som gjennom analyser skal bidra til å konkretisere og vise fortellerteknikkene i praksis er: *Den Gamle mannen og hvalen* (2005), *Garmanns gate* (Hole, 2008), *Garmanns sommer* (Hole, 2006), *Garmanns hemmelighet* (Hole, 2010), *Akvarium* (Dahle & Nyhus, 2014), *Blekkspruten* (Dahle & Nyhus, 2016), *Du* (Ask, 2016a), *Den finaste historia* (Tjønn & Torseter, 2016), *Jeg rømmer* (Johnsen, 2016), *Johannes Jensen føler seg annerledes* (Hovland & Kove, 2003) og *Om detta talar man endast med kaniner* (Höglund, 2015).

Utvalget av primærverk er stort og representerer en spennvidde både med hensyn til tematikk og visuell stil. Det har vært et ønske, og dermed et bevisst valg fra min side å trekke inn et stort antall bildebøker i arbeidet med å konkretisere kategoriene. I hver kategori har jeg integrert to eller flere bildebøker som på ulike måter realiserer den aktuelle fortellerteknikken. Med dette har jeg forsøkt å poengtere den variasjonen av visuelle uttrykk som finnes i moderne bildebøker.

Førord

I denne oppgaven forener jeg to av mine interesser: visuell kunst og historiefortelling. Gjennom masterutdanningen ved HBV har jeg forankret to av mine lidenskaper i en faglig forståelse og terminologi. Man ville kanskje tro at noe av lidenskapen forsvinner når estetikk blir satt i system, men i mitt tilfelle har en større faglig innsikt åpnet øynene for kompleksiteten, magien og ikke minst potensialet som ligger i visuell historiefortelling.

Takk til min veileder Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy for interessante samtaler, glødende engasjement og konstruktive tilbakemeldinger. Og takk til alle kunstnere/illustratører som har sagt ja til at jeg får bruke bildene deres i min oppgave.

30.mai 2017

Hannah Aukland

Innholdsfortegnelse

1.0 INNLEDNING	1
1.1 IKONOTEKST	1
1.2 VISUELL KOMPETANSE	2
1.3 DEN VISUELLE VENDINGEN	3
1.3.1 HVEM SKAL TA ANSVARET FOR BILDENE?	5
1.4 NORSKDIDAKTISK RELEVANS	7
1.4.1 NORSK SOM KOMMUNIKASJONSFAG	7
1.4.2 BILDEBOKA SOM RESSURS I NORSKFAGET	9
1.5 OPPGAVENS DISPOSISJON	10
1.6 VIKTIGE PRESISERINGER	11
2.0 TEORETISKE PERSPEKTIV	12
2.1 BILDEBOKMEDIET	12
2.2 MODAL AFFORDANS	16
2.3 RESEPSJONSTEORI	18
2.4 SEMIOTIKK	20
2.5 BARNELITTERATURENS FUNKSJON	22
2.6 PARATEKST, PERITEKST OG EPITEKST	24
2.7 NARRATIVE OG KONSEPTUELLE PROSESSER	24
2.7.1 VEKTORER	25
2.7.2 KOMPOSISJON	26
2.7.3 FARGER	27
2.7.4 DEN KOMPLEKSE SETTINGEN	28
2.7.5 KARAKTERER	30
2.8 INTERAKSJON	31
2.9 BILDEUTSNITT, SOSIAL AVSTAND OG PERSPEKTIV	31
2.10 TEMPORALITET	33
2.10.1 KRONOLOGI	33
2.10.2 ANAKRONI	34
2.11 MODALITET	35
3.0 METODE	37
3.1 METODISK TILNÆRMING	37
3.2 OPPGAVENS STRUKTUR	38
3.3 UTVALG AV BILDEBØKER	38
3.4 INNDELINGEN I KATEGORIER	39
3.5 KATEGORIER, PRIMÆRVERK OG ANALYSE	40
3.6 OPPGAVENS VALIDITET	40
4.0 ANALYSER	43
4.1 PERITEKSTER	43
4.1.1 OMSLAG	43
4.1.2 FORSATS OG BAKSATS	45
4.1.3 TITTELSIDE	46
4.2 VEKTORER	49
4.3 FARGESYMBOLIKK	67

4.3.1 KONFLIKTSYMBOLIKK	67
4.3.2 RELASJONSSYMBOLIKK	71
4.3.3 INTEGRERT SETTING	72
4.3.4 INTEGRERT FARGESYMBOLIKK – KARAKTERSYMBOLIKK	73
4.3.5 FARGE SOM KAUSALITETSMARKØR	75
4.4 SYMBOLIKK I SETTINGENS ARTEFAKTER	80
4.5 SYMBOLIKK INTEGRERT I KARAKTEREN	83
4.6 TEMPORALITETSMARKERING	88
4.6.1 KRONOLOGISKE TEMPORALITETSMARKØRER	88
4.6.2 ANAKRONIER	92
4.7 BILDEUTSNITT OG PERSPEKTIV	97
4.7.1 VARIASJONER I DET OBJEKTIVE PERSPEKTIV	97
4.7.2 FREMSTILLING AV INDRE REISE GJENNOM OBJEKTIVT PERSPEKTIV	101
4.7.3 VARIASJONER I SUBJEKTIVT PERSPEKTIV	104
4.8 INTRAIKONISKE TEKSTER	108
4.9 MODALITET – OVERBEVISENDE ABSTRAKSJONER	110
4.9.1 VIRKELIGHETSHYBRID I GARMANNBØKENE	111
<u>5.0 OPPSUMMERING AV FORTELLETEKNIKKER</u>	<u>116</u>
5.1 PERITEKSTER	116
5.2 VEKTORER	116
5.3 SYMBOLIKK	117
5.4 TEMPORALITETSMARKERING	118
5.5 BILDEUTSNITT OG PERSPEKTIV – OBSERVASJON ELLER INTERAKTIVITET	119
5.6 AVSLUTTENDE KOMMENTAR	121
<u>LITTERATUR</u>	<u>122</u>

1.0 Innledning

1.1 Ikonotekst

Kristin Hallberg introduserte begrepet ikonotekst i artikkelen «Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen» i 1982 for å konkretisere helheten som oppstår når vi leser de to modalitetene i bildebøker, skrift og bilde (Hallberg, 1982, s. 165). Begrepet ble innført av Hallberg fordi hun ønsket å rette fokus på hva bildeboktekst er, og fordi hun ønsket å dreie oppmerksomheten bort fra det sterke synet på skrift som det primære uttrykket i bildebøker. Isteden ønsket hun å presisere samspillet mellom modalitetene og leser, og den helheten de utgjør (Druker, 2008, s. 19).

Bilderboken er en symbiotisk konstart, där texten, den verbaliserande berättelsen, samvirkar med bilden, den visualiserande berättelsen. Det är i mötet mellan ordet och bilden bilderbokens estetik skapas, den konstnärliga helhet läsaren möter när hon eller han öppnar boken och går in i bilderbokens värld. (Hallberg et al., 1985, s. 8)

Som det fremkommer av sitatet ovenfor blir ikonotekst først realisert i møtet med en leser. Leseren fortolker den multimodale teksten på bakgrunn av skrift og bilde, samt gjennom egne erfaringer og assosiasjoner som blir vekket i møtet med det multimodale uttrykket. Agnes-Margrethe Bjorvand definerer ikonotekst på følgende måte: ”den gjensidige påvirkningen mellom ord og bilder som blir realisert og som formidler mening til leseren i det øyeblikket vi leser” (Bjorvand, 2012, s. 71). Basert på modalitetene og aktørene som må være representert for at en ikonotekst skal realiseres, skjer analyse av ikonotekst derfor ved hjelp av teorier fra visuell grammatikk, multimodal analyse og sosiosemiotikk.

Ikonotekst er bildebokas egentlige tekst, og for å kunne lese ikonoteksten innebærer det at vi leser bildeboka genuint. Begrepet genuin bildebok er lansert av bildebokforsker Ulla Rhedin når hun presiserer at meningspotensialet i den genuine bildeboka ligger i det intrikate samspillet mellom modalitetene (Rhedin, 2015b, s. 24). En genuin lesing av ikonotekst betyr derfor at vi må lese verbalspråk og bilde samtidig, fordi meningen ligger i samspillet. Lesing som hermeneutisk prosess kommer derfor spesielt tydelig fram i bildeboklesing. Pendling mellom det verbale og visuelle uttrykket gjør at vi legger til ny informasjon fra ulike modaliteter, og at vi gjør oss opp stadig nye meninger og dypere og bredere forståelse etter hvert som ny informasjon legges til (Nikolajeva, 2016, s. 13).

1.2 Visuell kompetanse

Til tross for at ikonotekst må bli tolket hermeneutisk, velger jeg allikevel i denne masteroppgaven å tre ut av denne pendlingen mellom modaliteter, og rette oppmerksomheten mot det visuelle uttrykket i bildeboka. Med dette trosser jeg synspunktene til ledende bildebokforskere, blant annet Maria Nikolajeva, som legger vekt på det fortellertekniske potensialet i interaksjonen mellom ord og bilde. ”Unlike art, picturebooks are sequential; they only have meaning through a sequence of images. It is therefore pointless to study separate pictures in picturebooks: they must always be studied as a whole and always in their interaction with words” (Nikolajeva, 2005, s. 224). Det eksisterer et skille i bildebokforskningen hvor blant andre Maria Nikolajeva og Carole Scott representerer den ene, ikonotekstfokuserende, siden. Jane Doonan og Perry Nodelmann (med flere) legger større vekt på det visuelle formspråket i bildeboka, og mener at dersom fokuset blir for stort på ikonoteksten som helhet, vil bildenes kompleksitet bli oversett og det visuelle uttrykket vil bli behandlet som underordnet verbalteksten (Druker, 2008, s. 19). En viktig årsak til denne underordningen er at vi har et mer etablert begrepsapparat i omgang med verbaltekst enn vi har i møtet med visuell tekst. Bildebokforsker Ulla Rhedin problematiserer i antologien *En fanfar för bilderboken* (2015) en manglende terminologi og begrepsforståelse i møtet med bilder i bildebokmediet og i møtet med visuelle uttrykk generelt:

Begreppsbristen för visuell kultur och perception i allmänhet är påfallande, trots många års teoretiserande kring bilden som text inom semiotisk och narratologisk (bilderboks)forskning. Att den också gör sig påmind när det gäller den berättande (bilderboks)bildens terminologi är lika utmanande. Detta förhållande gör det relevant att snegla på hur man resonerar kring icke-verbala konstuttryck, och kring begrepp som temporalitet och narrativitet när det gäller bilden, inom de olika intermediala systemvetenskaperna – inte minst inom (den konstteoretiska) estetiken. (Rhedin, 2015b, s. 35)

For å virkelig forstå ikonotekst, mener jeg at man må forstå alle bestanddelene i ikonoteksten. Med andre ord, man må kunne ha en forståelse og en terminologi for både den skriftlige og den visuelle uttrykksmåten i den multimodale teksten, og forstå hvordan begge modaliteter bidrar til narrativet. Min problemstilling er følgende:

Den visuelle teksten i den modernistiske bildeboka har en fortellende og meningsbærende funksjon. Bildets verdi som historieforteller bør i større grad bli løftet fram og konkretisert. På hvilke måter realiserer et utvalg modernistiske bildebøker ulike visuelle fortelleknikker?

1.3 Den visuelle vendingen

Forståelsen av samspillet mellom modalitetene er i dag utbredt blant bildebokforskere. Men skriftspråket i bildebøkene har likevel en tendens til å bli løftet fram på bekostning av bildene i bokanmeldelser eller litteraturkritikk. Forfatter og illustratør Lene Ask anerkjenner og applauderer i artikkelen «Vår manglende kompetanse» (Ask, 2016b) at det visuelle språket er i ferd med å få større plass i både barne-, ungdom og voksenlitteraturen. Men hun er bekymret for om det barne- og ungdomslitterære fagfeltet er klar for denne ”visuelle vendingen” i samtidslitteraturen. Hun etterlyser redaktører, anmeldere og formidlere med bildefaglig kompetanse. Blant annet viser hun til at kritikere ofte tyr til vage og allmenne begreper som ”vakre”, ”sårbare”, ”uttrykksfulle” og ”urovekkende” når de skal beskrive det visuelle uttrykket i en bildebok. Hun spør om disse vage, subjektivt forankrede og lite konkrete adjektivene er et uttrykk for manglende visuell kompetanse og manglende forståelse for bildets fortellende potensial. Sitatene nedenfor er eksempler på anmeldelser hvor det visuelle formspråket blir vurdert med temmelig innholdsløse, og lite konkrete fraser. Slik skriver anmelder Geir Vestad i Hamar Arbeiderblad om Jill Moursunds bildebok *Stormfugler* (2017): ”Det er illustrasjonene som er styrken ved boka. Men teksten fungerer fint den også, fordi den er så stram og naken at den lar bildefortellingen komme til sin rett med all sin varsomme ømhet” (Vestad, 2017). Når en kritiker velger å bruke slike ladete ord i en anmeldelse, bør han kunne ta stilling til spørsmål om hvilke visuelle grep som utgjør denne varsomme ømhetsen, hva denne varsomme ømhetsen gjør for meningspotensialet, og hvilken funksjon det visuelle uttrykket har.

I nominasjonsteksten til KUD-prisen 2016 (Kultur- og utdanningsdepartementets priser til barne- og ungdomslitteratur utgitt i 2016) blir det visuelle uttrykket i boka *Den finaste historia* formulert på følgende måte: ”Historien fortelles i knappe poetiske tekster og i detaljerte tegninger. Her er rene strektegninger som veksler med fantasifulle og fargerike tablåer spekket med pekere til andre eventyr og fortellinger” (Barnebokkritikk, 2017). I møtet med en slik vurdering blir jeg nysgjerrig på hva disse ”pekerne til andre eventyr og fortellinger” har å si for meningspotensialet i boka. Jeg blir nysgjerrig på hvilken effekt vekslingen mellom stiler har på hvordan vi leser og oppfatter handlingen som utspiller seg. Slike spørsmål mener jeg at det er nødvendig å kunne stille seg som redaktør, kritiker eller bildebokformidler,

det handler om evne til en kritisk vurdering av visuelle tekster, en visuell literacy på lik linje med en skjønnlitterær verbaltekstlig literacy. Bak hver påstand om visuelle grep og deres kvaliteter bør det ligge til grunn en bevisst og faglig fundert forklaring. Denne fagligheten er forventet av kritikere av verbalspråk og bør også kunne forventes av kritikere av bildebøker der ”halvparten” av det kunstneriske uttrykket er visuell tekst.

Lene Asks innlegg i *Periskop* i mars 2016 ble fulgt opp av en serie artikler som tok opp den eksplosjonsartede økningen i bruk av standardbegrepene ”sterkt” og ”vakkert” de siste ti årene i litteraturkritikken. I artikkelen «Søtladen kritikk og ødeleggende kjendisstoff», spør litteraturkritiker og kunstanmelder i Aftenposten Kjetil Røed om det visuelle uttrykkets evne til å vekke følelser hos oss er tilstrekkelig for å gi uttrykket et kvalitetsstempel (Røed, 2016b). Han problematiserer i artikkelen nærmest panegyriske bildebokkritikker og etterlyser en mer kritisk og faglig fundert bildebokkritikk som ikke bare hyller det sterke og vakre ved bildebøker, men som også evner å etterspørre, se og anerkjenne dybder og nyanser i barnelitteraturen.

... men det viktigste å huske på er at barnelitteraturen ikke bare er sterk og vakker når den er god, *den* heller. Det er kompleksitet og mørke under (den kanskje) lyse overflaten i disse bøkene, som i *all* litteratur som holder mål. Det er viktig at vi holder fast på nyansene når vi skal vurdere den. (Røed, 2016b)

Røed refererer til anmeldelser av blant annet Haddy N’Jie og Lisa Aisatos *Snart sover Du* (2016), som denne skrevet av Birgitte Furberg Moe i Barnebokkritikk.no:

Til tross for at jeg av flere oppslag nærmest blir svimmel av fargeintensiteten og detaljrikdommen, harmonien i fargeklangene, eller kanskje nettopp derfor, lander jeg på at jo, dette er en både vibrerende og virkelig vakker billedbok ... Aisato og Njies felles kunstneriske uttrykk får frem både naturens og livets kraft og sårbarhet, forent i noe så naturlig og forunderlig som søvn. Jeg er helt sikker på at denne både sanselige og søvndyssende billedboken blir en stor favoritt hos tusenvis av barn. (Moe, 2016)

Erle Marie Stav Sandve i Dagsavisen skriver følgende om samme bok: ”Resultatet er vidunderlig. Vakre, fargerike, livsbejaende illustrasjoner” (Sandve, 2016).

Røed fortsetter debatten i artikkelen «Er kunst bedre, og vakrere, når den vekker følelser?» (Røed, 2016a). I denne artikkelen etterspør han en kritisk vurdering av det han kaller sterke og ekte estetiske uttrykk. “Nordmenn er så svake for fjord og fjell, at de i praksis kan brukes som en readymade for å skape en umiddelbar ekthetseffekt i både familiebilder, film og kunst. Men blir naturen for

idyllisk, tipper den over i det kulisseeaktige” (Røed, 2016a). Han fortsetter med å problematisere at det vakre fungerer som en kvalitetsmarkør:

Ønsket er høyst forståelig, for når vi gripes av noe som oppleves som sterkt og ekte – enten det er Dybvig, norske landskapsmalerier, Aurora eller pene barnebøker – er det fordi verket berører dette ønsket i oss om at verden skal være ekte. Dét er verdt å ta vare på, men samtidig bør det stilles spørsmålstegn ved om umiddelbar følelsesmessig effekt fungerer som kvalitetskriterium for kunsten alene. (Røed, 2016a)

Litteraturviter Nina Goga etterlyser i artikkelen «Det sublime og det skjønne som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk» (2011) på lik linje med Røed, en visuell bevissthet eller eksplisitt kunnskap om estetiske teorier hos litteraturkritikere etter at hun har gått gjennom og undersøkt ordlyden i et stort utvalg bildebokkritikker:

Det er likevel grunnlag for å hevde at det ikke dreier seg om subjektive eller private vurderinger, men at kritikerne vurderer bildebøkene ut fra et uutalt eller et ubevisst forhold til den estetiske teorien skjult mellom det skjønne og det sublime og til estetikk som sanselig erfaring og erkjennelse. Denne stumheten når det gjelder bildebokkritikkens estetiske forutsetninger reiser et spørsmål om kritikken kanskje kunne vært tjent med en mer estetikkteoretisk gjennomtenkning av objektet for kritikerens vurdering. (Goga, 2011)

Lene Ask presiserer at vektlegging på, og kunnskap om ikonotekst er én ting, mens kunnskap om bildets egenverdi er noe annet. For å fremstå som profesjonell, presis og rettferdig på vegne av det visuelle uttrykket, er det nødvendig å kunne sette bildet i en sammenheng med annen billedkunst og visuell kultur og å beherske et elementært fagspråk om det visuelle. Hun løsriver bildet fra ikonoteksten og etterlyser en større presisjon og faglig tyngde i måten redaktører, anmeldere og fagpersoner omtaler bildet på. Det er min intensjon i denne oppgaven å dykke ned i hva som ligger bak det visuelle uttrykket i en bildebok, på hvilke måter bildet kan fortelle en historie, og hvilke estetiske visuelle virkemidler som kan benyttes for å gi bildet en fortellende funksjon.

1.3.1 Hvem skal ta ansvaret for bildene?

Samspillet mellom verbal kunst og visuell kunst skaper en helt ny kunstart.

Kunstuttrykket ”bildebok” må derfor forklares på egne premisser.

Sammenstillingen av to kunstarter i bildeboka har skapt hodebry i både litteratur- og bildekunstkretser, for hvem skal ta ansvar for vurdering av det multimodale kunstuttrykket? Barnebokforsker Tone Birkeland og kunsthistoriker Frøydis Storaas skriver følgende i innledningen til antologien *Den norske biletboka* (1993):

Når biletbøkene får omtale, er det som regel teksten som står i fokus. Bileta blir gjerne oversedde eller veifta bort med overflatiske eller hjelpelause talemåtar. Dette kan sjølvsagt forklarast med at kulturprodukt for barn framleis har låg prestisje i samfunnet. Men det er nok også eit uttrykk for at *biletboka*, med røter i to ulike kunstartar har falle mellom to stolar. Litteraturvitaren har vegra seg på grunn av bileta, kunsthistorikaren på grunn av teksten. (Birkeland & Storaas, 1993, s. 11)

Vurdering av bildeboka som kunstuttrykk og teoretisering av bildeboka har, ifølge illustratør og forfatter Harald Nordberg, vært forbeholdt miljøer med litterær bakgrunn. Interessen har da dreid seg om litterære forhold som formale kvaliteter og tematikk, mens omtalen av bildene har vært mer vage og språket har primært vært rettet mot den sanselige opplevelsen av det visuelle uttrykket. Birkeland, Storaas og Nordbergs perspektiver kommuniserer med Lene Asks innspill om at vurderinger ofte virker overflatiske og lite bildefaglig begrunnet.

Manglende visuell tolkningskompetanse kan, ifølge Nordberg, virke som et hinder for utviklingen av bildebokmediet: ”Manglende kunnskap om litterære bilders språk – både som enkeltbilder og i serier, har derfor ført til at mye av den utviklingen som kunne ha skjedd mellom tekst og bilde i bildebøkene, dessverre har uteblitt” (Nordberg, 2001, s. 55).

Det er uten tvil samspillet, slik Hallberg sier, som skaper den totale opplevelsen av bildeboka. Men litteraturviter Elina Druker deler Nordbergs synspunkt når hun skriver at et udelt fokus på ikonoteksten som helhet kan gå på bekostning av viktige funn i det visuelle formspråket. (Druker, 2008, s. 18). Tilbake i 1993 presiserer også Birkeland og Storaas at bildeanalyse burde ligge som en forutsetning for forståelse av ikonotekst (Birkeland & Storaas, 1993, s. 12).

En nærmest ignorant, eller kanskje uvitende, holdning til bildets fortellende potensial kommer tydelig fram i Kulturrådets innkjøpsordning av skjønnlitteratur og sakprosa til norske bibliotek. Kulturrådet administrerer fem innkjøpsordninger for litteratur (ny norsk skjønnlitteratur, oversatt litteratur, ny norsk sakprosa, ny norsk sakprosa for unge og tegneserier). De innkjøpte titlene blir formidlet til bibliotek over hele landet. I 2016 ble 25% av alle bildebøkene som ble gitt ut (60 titler), nullet ut av ordningen med begrunnelsen ”manglende litterær kvalitet” (Sørheim, 2017). Blant disse bøkene var Lene Asks ordløse bildebok *Du* som vi skal stifte bedre bekjentskap med senere i oppgaven.

I innkjøpskomiteen som velger ut hvilke bøker som skal kjøpes inn, sitter det ifølge forlegger Svein Størksen i Magikon forlag, ingen med formell visuell kompetanse

(Sørheim, 2017). Komiteen består av sterke navn fra forskning og forlagsliv innen barne- og ungdomslitteraturen og fra bildebokforskning, men altså ingen med en primær visuell tekstkompetanse. I artikkelen «Bildebøkene som skvises ut av innkjøpsordningen» stiller Størksen og redaktør i Gyldendal Nina Méd, seg kritiske til den opplagte litterære preferansen og kompetansen hos komiteen som skal velge ut bøker til innkjøpsordningen. Méd mener at bildebokmediet stiller med svake kort i møtet med en komité bestående av litterater. Hun mener at gode nyskapende bildebøker blir skviset ut av ordningen fordi den visuelle kompetansen i innkjøpskomiteen ikke er tilfredsstillende (Sørheim, 2017). Spesielt er det ordløse bildebøker som har blitt rammet av nulling.

Til tross for at Birkeland, Storaas og Nordbergs perspektiver er mellom femten og tjue år gamle, opplever jeg at bildet fortsatt står i skyggen av verbaltekst hos både anmeldere og i forlagsbransjen. Men Barnebokkritikk.no og Periskop sitt seminar ”Strek i tegningen” høsten 2016 og temaet ”Den visuelle vendingen” på Barnebokkonferansen 2017 i Stavanger er kanskje en indikasjon på et ønske om økt oppmerksomhet på det visuelle uttrykket i bildebokmediet.

1.4 Norskdidaktisk relevans

1.4.1 Norsk som kommunikasjonsfag

Literacy i den norske skolen er knyttet til dannelsesbegrepet. Literacy handler om elevenes lese-, skrive- og snakkekompetanse, og evnene elevene har til å bruke denne kompetansen hensiktsmessig i ulike sosiale situasjoner. En del av norskfagets mandat er å utvikle elevenes evne til å bli ”selvstendige, aktive og nyttige borgere som kan ta del i samfunnet” (Jære, 2016). For å realisere dette mandatet stilles det krav til elevens literacy i forskjellige skrive-, lese- og talehandlinger, det som tidligere ble kalt sjangre. I St.meld. nr. 28 *Fag – Fordypning – Forståelse — En fornyelse av Kunnskapsløftet*, defineres norskfaget som et språkfag og et fag for kulturforståelse, kommunikasjon, dannelse og identitetsutvikling (Jære, 2016; Kunnskapsdepartementet, 2016). Det digitale samfunn er i dag gjennomsyret av visuelle inntrykk. Vi er kontinuerlig skapere, lesere og tolkere av visuelle inntrykk av ulike karakterer. Det å fotografere og lese fotografier er ikke lenger forbeholdt fotoalbum og reklameanalyser i skolen. Bilder brukes i stadig økende grad som kommunikasjonsmiddel både i sosiale medier, nettsider og nettaviser. Informasjonen i de multimodale uttrykkene som møter oss er ofte svært

sammensatt og meningstettet. Resultatet av dette er at lesebegrepet etter min mening bør utvides til også å omfatte visuelle uttrykk i større grad enn det som er tilfellet i skolen i dag. I innledningen av Stortingsmelding 28 står det: ”Et samfunn i endring krever også en skole som fornyer seg. Regjeringen foreslår derfor å fornye fagene i skolen for å gi elevene mer dybdelæring og bedre forståelse. I tillegg vil den gi skolens brede dannelsesoppdrag en tydeligere plass i skolehverdagen” (Kunnskapsdepartementet, 2016). Fornyelsen som insinueres i innledningen er presisert senere i Stortingsmeldingen:

Samtidig krever utviklingen i samfunnet og i vitenskapsdisiplinene at fagene i skolen fornyes med jevne mellomrom. Måtene vi arbeider på, for eksempel hvordan vi finner informasjon, hvordan vi bruker informasjonen, hvordan ny kunnskap skapes, hvordan vi samhandler, og hvordan vi lærer, endrer seg. Denne utviklingen skal også skolen avspeile. (Kunnskapsdepartementet, 2016)

Når man i Stortingsmelding 28 (2015–16) anser norskfaget som et fag for kommunikasjon mener jeg at det bør bli undervist i grunnleggende visuell kompetanse i grunnskolen og videregående skole. Det er ikke lenger bare reklameannonser som påvirker oss gjennom det visuelle uttrykket. Hver dag må barn og ungdom ta stilling til visuelle uttrykk representert gjennom et vidt spekter av kommunikasjonshandlinger, og spørsmålet er hvem som skal ta ansvaret for å styrke forståelsen av bildespråket hos barn og unge.

Umberto Eco presiserer i *Il lettore modello* (1979) (oversatt til *Leserens rolle* av Michel Olsen) (1996) betydningen av å ha en forståelse for grammatikk og et fagspråk for å kunne uttrykke meningspotensialet i en tekst.

Et uttrykk forbliver et rent flatus vocis [pust, tom lyd], indtil det bliver sat i forbindelse med sit vedtagne indhold gennem en reference til en given kode: i denne betydning forudsættes modtageren altid som den operatør der så at sige er i stand til å åbne ordbogen for hvert ord han møder og at bringe en række allerede eksisterende syntaktiske regler i anvendelse for at erkende den gensidige funktion imellem termerne i sætningens kontekst. Vi kan så sige at ethvert budskap forudsætter en grammatisk kompetens hos modtageren ... (Eco, 1979, s. 178).

Dette sitatet kommuniserer i stor grad det samme som Ulla Rhedin skrev om begrepsbristen som eksisterer i menneskets møte med visuelle uttrykk. For å kunne mene noe om et visuelt kunstuttrykk, eller enhver visuell ytring, må man ha en grunnleggende forståelse og et hensiktsmessig begrepsapparat. Jeg håper å kunne tilby og konkretisere et slikt begrepsapparat gjennom praktisk anvendelse av teori i analysekapittelet.

1.4.2 Bildeboka som ressurs i norskfaget

Bildeboka som medium representerer stor didaktisk brukervennlighet i norskfaget. Norskfagets vide mandat og ofte sprenge kapasitet stiller bildeboka i en særposisjon. Av flere grunner.

Bildebokas egenart og kompleksitet genererer et nytt skjønnlitterært publikum. Temaene som tas opp, det komplekse visuelle uttrykket og ikonotekstens intrikate samspill mellom modaliteter åpner opp for et publikum som strekker seg fra de laveste til de høyeste trinnene i utdanningsløpet. For eksempel vil visuelle allegorier i en bildebok med kompleks tematikk tilby et utgangspunkt for en diskusjon omkring etikk og politikk, men for å realisere denne diskusjonen trengs det som nevnt en visuell forståelse, visuell kompetanse og et visuellspråklig begrepsapparat.

Kompleksiteten som foreligger i den multimodale kohesjonen er overførbart til andre multimodale uttrykk, og det visuelle språkets både narrative og konseptuelle potensial åpenbarer seg ofte i en og samme bildebok. I arbeidet med bildebokmediet i skolen har elevene mulighet til å vurdere oppslag opp mot hverandre og vurdere hvilken funksjon de har i ikonoteksten. Indikerer bildet aksjoner og handling eller indikerer det følelser og psykologiske prosesser? Hvilke elementer i bildet er det som påvirker følelsene våre og hvordan relaterer vi oss til deltakerne på bildet? Dette er spørsmål som er betimelige å stille i omgang med ethvert visuelt uttrykk, men i befatningen med bildeboka befinner eleven seg i et narrativ, i et fiksjonsunivers med abstraksjoner og språklige virkemidler både i den verbale og den visuelle teksten. Dette fremmer en tolkningskompetanse ikke bare av visuell grammatikk, men også av skjønnlitterære språklige virkemidler.

Bildeboka som skjønnlitterært verk kan være med på å favne om flere læringsmål. Og ved å være i ett og samme verk over tid, med flere innfallsvinkler, det verbale og det visuelle, oppnår man en nærlesing og dybdelæring som blir etterspurt i revisjonen av kunnskapsløftet (se sitat fra Mld. St 28 i innledningen av dette kapittelet). Ved å bruke bildeboka som skjønnlitterært verk kan lærer også favne om større deler av elevgruppa, også de som regnes som svake lesere og minoritetselever. I både Sverige og Italia har organisasjonen IBBY (International Board on Books for Young People) startet prosjektet "silent Books". Ved å sette sammen et utvalg av ordløse bildebøker og tilby disse til flyktningbarn- og ungdommer, mener IBBY at bildenes fortellerkraft kan skape broer over kulturelle og språklige hindringer (Straume, 2017).

Verdigrunnlaget for den norske skolen er uttrykt i opplæringsloven som blant annet sier: ”Opplæringa skal byggje på grunnleggjande verdiar i kristen og humanistisk arv og tradisjon, slik som respekt for menneskeverdet og naturen, på åndsfridom, nestekjærleik, tilgjeving, likeverd og solidaritet, verdiar som òg kjem til uttrykk i ulike religionar og livssyn og som er forankra i menneskerettane” (Opplæringsloven, 1998). De humanistiske temaene som ofte tas opp i de moderne bildebøkene er temaer som berører på tvers av alderstrinn. Disse eksistensielle og ofte allmenngyldige temaene danner gode utgangspunkt for samtaler, diskusjoner og muntlig aktivitet.

1.5 Oppgavens disposisjon

I kapittel 2 klargjør jeg teoretiske perspektiver som er avgjørende for analysekapittelet i oppgaven. Jeg starter med å drøfte og problematisere ulike bildebokteorier på jakt etter bildebokas egenart. Deretter vil jeg presentere teorier som ligger til grunn for mine analysekategorier. Disse analysekategoriene representerer åtte ulike visuelle fortellermekanismer som jeg har konkretisert ved hjelp av teorier fra visuell grammatikk, bildebokteori, semiotikk og sosialsemiotikk. Kategoriene vil jeg levendegjøre ved å vise til eksempler fra et utvalg modernistiske bildebøker. Primærverkene går inn under moderne komplekse bildebøker, hvor det overordnede kjennetegnet er at verbaltekst og bilde i samspill med leseren utgjør nærmest en litterær symbiose. De elleve primærverkene som skal bidra til å levendegjøre de teoretiske kategoriene er *Akvarium* (Dahle & Nyhus, 2014), en fortelling om Moa og hennes alkoholiserede mor som er symbolisert som en fisk i et Akvarium. *Blekkspruten* (Dahle & Nyhus, 2016), en fortelling om Gullet og hennes storebror som blir slem og forgriper seg på henne. *Den finaste historia* (Tjønn & Torseter, 2016), en skildring av Veras savn etter sin avdøde lillebror og hennes møte med den magiske skikkelsen Syl. Trilogien *Garmanns sommer*, *Garmanns gate* og *Garmanns hemmelighet* (Hole, 2006–2010), en skildring av barndom, alderdom, kjærlighet, terskler og endringer sett gjennom skolegutten Garmanns øyne. *Den Gamle mannen og hvalen* (Hole, 2005), en fortelling om tapt kjærlighet, et konfliktfylt søskenforhold, gammel stahet, alderdom og forsoning. *Jeg rømmer* (Johnsen, 2016), en ordløs bildebok om det å være ny på en plass og søke tilhørighet. *Du* (Ask, 2016a), en ordløs bildebok om å finne seg selv i et ukjent og fremmed miljø. *Johannes Jensen føler seg annerledes* (Hovland & Kove,

2003) og *Om detta talar man endast med kaniner* (Höglund, 2015) begge bøkene dreier seg om følelsen av utenforskap og ensomhet.

I kapittel 3 vil jeg redegjøre og drøfte framgangsmåten i denne oppgaven. I kapittel 4 blir de åtte kategoriene konkretisert ved hjelp av analyser av primærverkene og i kapittel 5 vil jeg oppsummere mine funn fra analysene.

1.6 Viktige presiseringer

Det er på sin plass å presisere at en ensidig oppmerksomhet om den ene av modalitetene i bildebokmediet automatisk vil føre til at man som leser går glipp av informasjon som ligger i den andre modaliteten, og forståelsen av helheten i ikonotekst. Men den visuelle forankringen som danner utgangspunktet for denne oppgaven er følgelig ment som et forskningseksperiment mot et mål om en bedre, mer balansert verbal-visuell forståelse av ikonotekstens bestanddeler, og gjenspeiler derfor ikke hvordan jeg mener en tradisjonell lesing av bildebok bør foregå.

Det er også viktig å presisere at jeg i denne oppgaven primært er ute etter å belyse ulike visuelle fortelleteknikker, jeg har ikke til hensikt å analysere det helhetlige visuelle uttrykket verken i ikonotekster eller bildebøker. Bildebøkene jeg har valgt ut er ment som et verktøy for å konkretisere visuelle ressurser som kan brukes av illustratører/kunstnere for å formidle en visuell fortelling.

En bildebokanalyse forankret i den visuelle teksten i bildebøker vil naturligvis skje på bekostning av ikonotekst. Men det er ikke alltid mulig å se fullstendig bort fra verbaltekst og ikonotekst i en analyse av det visuelle språket i bildebøker. Særtrekket ved en ikonotekst er jo at de to modalitetene er uløselig knyttet til hverandre. Jeg vil derfor trekke fram verbaltekst eller ikonotekst der jeg mener det er helt nødvendig å sette bildet i sammenheng med det multimodale samspillet.

I oppgaven har jeg sett det som nødvendig å innlemme bilder fortløpende, slik at analysene lett kan relateres til visuelle eksempler, altså ikke som vedlegg. Dette påvirker sidetallet i oppgaven, men antallet ord tilsvarer omfanget som er satt for en masteroppgave tilsvarende 45 stp.

2.0 Teoretiske perspektiv

2.1 Bildebokmediet

”Som medlemmer av en kultur vil vi ha forventninger til hvordan meningsskapingen skal foregå i ulike kontekster. Vi har en idé om hva som kan vente oss hvis vi leser en lærebok i matematikk, en novelle i en novellesamling eller en Wikipedia-artikkel om vulkaner” (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 72). På samme måte som tekstkulturene i sitatet over, har bildeboka gjennom tidene forholdt seg til visse konvensjoner og tekstnormer. Bildeboka som tekstkultur har tradisjonelt blitt sett på som en undersjanger av barnelitteraturen. Denne inndelingen blir problematisk i møtet med de modernistiske eller komplekse bildebøkene.

De moderne bildebøkens tematikk og den multimodale narrative kompleksiteten står i kontrast til den kulturelle og tradisjonelle oppfatningen av bildebøker som lett tilgjengelig lesestoff for barn. Samspillet eller intermedialiteten mellom ord og bilde er sentralt for den moderne bildeboka som medium.

Bildebokforsker Agnes-Margrethe Bjorvand definerer bildebok på følgende måte: ”Ei bildebok er ei bok med ett eller flere bilder på hvert oppslag som i kombinasjon med andre modaliteter uttrykker en estetisk helhet.” (Bjorvand, 2012, s. 70). Intermedialitetsbegrepet peker på en vekselvirkning og interaksjon mellom ulike kunstformer.

Bildeboka som medium innbefatter derfor ikke bare den tekniske og fysiske utformingen av bildeboka, men også det faktum at flere semiotiske systemer bidrar i kommunikasjonsuttrykket (Druker, 2008, s. 16).

Det har med andre ord skjedd en endring i konvensjonene for bildeboka de siste tiårene. Fra å være omtalt som en litterær sjanger, hvor verbaltekst i stor grad har hatt hovedrollen i det multimodale samspillet, har det komplekse samspillet mellom bilde og skrift skapt et sammensatt uttrykk som stiller helt andre krav til analyse- og tolkningsferdigheter hos leseren. Temaene som blir tatt opp i den moderne komplekse bildeboka bryter også med tidligere tematiske normer for bildeboka. Der naturidyll og harmoni ofte preget tematikken i de tradisjonelle barnebøkene, spiller traumer, tabuer og eksistensielle spørsmål en stor rolle i de moderne bildebøkene (Druker, 2008, s. 91). Det er den modernistiske komplekse bildeboka denne oppgaven skal rette oppmerksomheten mot, dette vil vise seg i utvalget av primærverker, som reflekterer den modernistiske bildeboka på ulike måter, både gjennom kompleks tematikk, et komplekst visuelt språk og et sammensatt og eksperimentelt intermedialt samarbeid.

Bildebøkene som bryter med de tradisjonelle konvensjonene for bildebøker, enten i form og/eller innhold, har fått ulike navn av ulike forskere. Åse Marie Ommundsen mener at kompleksiteten i tema og form gjør bøkene *avanserte* (Munch, 2010; Ommundsen, 2014, s. 28). Ulla Rhedin bruker begrepet *genuin* bildebok, fordi ”text/bild/bok tilkommer i beroende till varandra och utgör en integrerad narrativ helhet, som inte kan opplösas” (Rhedin, 2015a, s. 26). Maria Nikolajeva bruker også begrepet *genuin* og forklarer med at den moderne bildeboka krever en *genuin* lesing av begge modaliteter og en bevisst hermeneutisk tolkning av det multimodale uttrykket (Nikolajeva, 2005, s. 13). Trude Hoel ved lesesenteret i Stavanger kaller bøkene for *eksperimentelle*, nettopp fordi de eksperimenterer med de tradisjonelle bildeboknormene (Okstad, 2008). Elina Druker mener at det undersøkende eller eksperimentelle arbeidet, med tanke på estetikk, fortellerteknikk og ideologi kjennetegner de nordiske barnebøkene, og at det form- og verdieksperimentelle arbeidet som ligger bak bildebokmediet er et modernistisk trekk (Druker, 2008, s. 24). Hun velger å kalle de eksperimentelle bildebøkene for modernistiske bildebøker. Et annet begrep, som ikke kan relateres til én bildebokteoretiker, men som ofte brukes i betegnelsen av den moderne bildeboka er den komplekse bildeboka. Begrepet peker mot det komplekse samspillet mellom modalitetene og den komplekse humanistiske tematikken som ofte tas opp i disse bøkene.

I denne oppgaven har jeg valgt å primært bruke begrepene moderne og kompleks bildebok, men jeg er også en tilhenger av begrepet eksperimentell, fordi det indikerer en dynamisk utprøving og balansering av modaliteter, stiler og uttrykk i arbeidet med en bildebok. Jeg mener at det eksperimentelle arbeidet bør være en stor del av utformingen av den komplekse bildeboka. Jeg håper at teorikapittel og analysekapittel vil tydeliggjøre hvor mange visuelle valg og muligheter forfatterne av bildebøker må ta hensyn til i eksperimenteringen med det multimodale narrative. Ommundsens betegnelse ”avanserte bildebøker” gir meg assosiasjoner til motstand, og virker for meg mindre imøtekommende enn ”komplekse bildebøker”, som i større grad åpner for kompleksitet, men også muligheter, på flere plan, både i tematikk, form og krav til lesestrategi og tolkningskompetanse. Ulla Rhedins begrep ”genuine bildebøker” har jeg valgt å utelate fordi jeg ikke synes begrepet intuitivt dekker det intrikate samspillet som skjer mellom modalitetene i den komplekse bildeboka.

For å skille den tradisjonelle bildeboka fra den komplekse modernistiske bildeboka er det nødvendig å gå inn i debatten som har foregått mellom de ledende

bildebokforskerne Ulla Rhedin, Maria Nikolajeva og Joanne Golden. Begrepet bildebok blir av Ulla Rhedin delt inn i tre kategorier (Rhedin, 2015b, s. 24). Disse kategoriene er konstruert på grunnlag av hvordan bilder forholder seg til verbaltekst. Roland Barthes begreper avløsning og forankring er viktige i denne sammenheng og vil bli forklart senere i teorikapittelet.

1. Bildebøker der verbalteksten er dominant og overordnet illustrasjonene går inn under kategorien *illustrert bok*. I disse bøkene føyer illustrasjonene seg til verbalteksten og gjengir noe som allerede er beskrevet med ord. Forholdet mellom bilde og skrift er redundant. I disse bøkene fungerer bildene som dekorasjon, og ikke det jeg vil kalle en narrativ ressurs. Eksempler på illustrerte bildebøker er illustrerte folkeeventyr og ungdomsromaner med illustrasjoner.

2. Bildebøker der verbalteksten har blitt til som en kommentar til bildet, har ikke den samme en mellom tekst og bilde som den illustrerte boka. Ofte kan verbaltekst og bilde i disse bøkene skilles fra hverandre og allikevel virke meningsbærende. Bildene kan i disse bøkene spille på allusjoner til teksten og fungere som et selvstendig kunstuttrykk dersom den rives løs fra verbalteksten. Et eksempel på denne typen bok er *Papirflygere* (Oppdal & Størksen, 2016) og *Eg er eg er eg er* (Lillegraven & Johnsen, 2016).

I disse bøkene har illustratørene forholdt seg til tematikken i boka, ikke det konkrete motivet. Slike abstrakte koblinger mellom verbaltekst og visuell tekst kan skape god grobunn for refleksjon over både det visuelle og det verbale uttrykket.

3. I den genuine bildeboka er derimot den multimodale kohesjonen sterk og modalitetene i ikonoteksten er avhengig av hverandre for å skape mening. Kriteriene for den genuine bildeboka forutsetter blant annet en veksling i verbal og visuell fortelling, og et gjensidig avhengighetsforhold mellom de to modalitetene. (Rhedin, 2015b, s. 24)

Maria Nikolajeva problematiserer inndelingen til Rhedin og etterlyser en større nyansering av forholdet mellom verbaltekst og visuell tekst. Hun har delt bildebøker inn i et bredere spekter av kategorier, men vedkjenner samtidig at heller ikke hennes inndeling yter rettferdighet til det vide spekteret av variasjon mellom modalitetene som finnes i bildebøker:

- Symmetrisk bildebok: to parallelle fortellinger som sier det samme. Skaper redundans (overflødig informasjon)
- Kompletterende bildebok: Ord og bilder kompletterer hverandre: fyller tomme rom hos hverandre. Utfyller hverandres utilstrekkeligheter.
- Ekspanderende eller forsterkende bildebok: Bildene forsterker og støtter ordene gjennom forankring. Den verbale fortellingen er avhengig av bildene og kommuniserer ikke mening uten dem. Eller avhengighetsforholdet er motsatt.

- Kontrapunktisk bildebok: Ord og bilder står i kontrapunktisk forhold til hverandre. De avløser og stiller spørsmål til hverandre og skaper med dette spenning. Verken ord eller bilder er forståelige uten hverandre.
 - Ambivalent eller motstridig bildebok: Kontrapunktet har utviklet seg til en konflikt. Ord og bilde stemmer ikke overens, dette skaper forvirring og usikkerhet.
- (Nikolajeva, 2016, s. 22)

Denne inndelingen virker i praksis rigid fordi en bildebok aldri rendyrker én av de ovennevnte kategoriene. Årsaken til at jeg oppfatter inndelingen til Nikolajeva som utilstrekkelig er at hun i *Bilderbokens pusselbitar* ([2000] 2016) presenterer kategoriene som typer bildebøker (Nikolajeva, 2016, s. 22). Dette er misvisende fordi jeg har erfart, gjennom analyser av et stort utvalg bildebøker, at forholdet mellom verbaltekst og bilde kan variere fra sterk redundans i det ene oppslaget, til avløsning eller kontrapunkt i det neste oppslaget. De ulike oppslagene eller ikonotekstene i en og samme bildebok representerer gjerne flere av disse kategoriene. Fremfor å skille hele bøker fra hverandre etter grad av redundans mellom bilde og verbaltekst, er det derfor mer relevant å vurdere grad av redundans/divergens i hvert oppslag, og videre vurdere hvilket overordnet inntrykk boka gir som helhet. I en senere publikasjon (2005) modererer Nikolajeva seg og presiserer at det dominante forholdet, eller den funksjonelle tyngden, mellom skrift og bilde varierer fra oppslag til oppslag, og til og med innad i et oppslag, i en og samme bok (Nikolajeva, 2005, s. 227–228). Denne variasjonen i redundans fra oppslag til oppslag er også en faktor som kan støtte opp om begrepet kompleks bildebok. Boka krever at leseren inntar en dynamisk leserolle i tolkningen av hver enkelt ikonotekst i boken.

Nikolajevas kategorier er basert på en inndeling utarbeidet av Joanne Golden (1990) og blir referert i *Bilderbokens pusselbitar* (Nikolajeva, 2016, s. 17). Golden åpner for større moderasjon med hensyn til å kategorisere boka som helhet innunder én kategori, isteden vurderer hun hvert enkelt oppslag for seg selv.

- a) ord og bilder er symmetriske, de gjentar hverandre
- b) ordene er avhengige av at bildene forklarer
- c) bildet forsterker og presiserer ordene
- d) ordene er hovedformidler, bildene kompletterer
- e) bildene er hovedformidler, ordene kompletterer

Nikolajeva mener at styrkeforholdet, det Gunther Kress kaller den funksjonelle tyngden mellom visuell tekst og verbaltekst (Kress, 2003, s. 46), har et bredt spekter som ikke

blir kommunisert tilstrekkelig, verken i sin egen inndeling, Rhedins inndeling eller i innledningen utarbeidet av Golden (Nikolajeva, 2016, s. 17). I min oppgave blir forholdet mellom verbaltekst og visuell tekst kommentert i analysene der jeg finner det nødvendig. Men det er ikke et poeng i oppgaven å analysere fram hvor den funksjonelle tyngden ligger i ikonoteksten.

Som en kommentar til Nikolajeva og Goldens kategorier er det viktig å presisere deres bruk av ordet symmetri. Bildet vil i stor grad bare kunne gi et inntrykk av et begrenset øyeblikk, mens en tekst har en bredere temporal akse. En fullstendig symmetri vil derfor teoretisk sett kun forekomme i et kort øyeblikk av verbalteksten. Men i praksis vil det heller ikke i dette øyeblikket kunne oppstå symmetri, fordi bildet sannsynligvis vil skildre de romlige eller spatielle omstendighetene mer detaljert enn verbalteksten. Det fortellende potensielt som ligger i de ulike modalitetene kalles modal affordans, og variasjonene i modal affordans vil gjøre symmetri mellom bilde og skrift nærmest umulig (se *kapittel 2.1.2 Modal affordans*).

Jeg kommer derfor utelukkende til å bruke ordet redundans utover i oppgaven fremfor Nikolajeva og Goldens betegnelse symmetri. Redundant informasjon innebærer å tydeliggjøre en mening, gjøre en mening overtydelig eller til og med virke overflødig. Symmetri indikerer en fullstendig likhet mellom bilde og skrift, og dette er ikke mulig å oppnå mellom to ulike modaliteter. Det er relevant å unngå å bruke ordet symmetri fordi det i analysen av bildebøker bør være et mål å skille visuelt narrativ fra det verbale narrative. Kress og van Leeuwen skriver : ”The two modes are not simply alternative means of representing ‘the same thing’ It is easy to overemphasize either the similarity or the difference between the two modes” (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 76). Jeg mistenker at dersom ordet symmetri blir brukt i en analyse, vil man automatisk se bort fra de ulike modalitetenes affordans. Fordi vi er påvirket av vår tradisjonelle verbale preferanse i møtet med skjønnlitteratur, vil bildets potensial intuitivt bli satt i skyggen av verbalteksten slik vi ofte ser eksempler på i bildebokkritikken.

2.2 Modal affordans

Den amerikanske psykologen James J. Gibson introduserer begrepet ”affordances of the environment” i boka *The Ecological Approach to Visual Perception* ([1979] 2015). Han mener at ulike substanser og objekter i våre omgivelser har ulik affordans med tanke på næring, skapende prosesser, manipulasjon og interaktivitet (Gibson, 2014, s. 121).

Gibson mener at affordans er den potensielle bruken av et gitt objekt. Men brukere av disse objektene ser bare et selektivt og subjektivt utvalg av affordans i objektet (Van Leeuwen, 2005, s. 5). Persepsjonen av et objekt er derfor ufullstendig og selektivt og sannsynligvis ligger det uoppkupert nisjer eller affordanser i objektet som ennå ikke er utforsket (Gibson, 2014, s. 121). I en multimodal tekst vil de ulike modalitetene ha sine individuelle styrker og svakheter, muligheter og begrensninger, når det kommer til hva de evner å formidle og hvordan de bidrar til helheten. Hver enkelt modalitet har sin affordans.

En allmenn oppfatning er at verbalspråket har en godt utviklet affordans for å uttrykke temporalitet, gjennom tidsbøyning av verb og kausale koblinger. Bildet derimot har ikke samme affordans til å uttrykke temporale omstendigheter, men det har til gjengjeld er sterk affordans for å uttrykke spatielle eller romlige omstendigheter (Løvland, 2007, s. 24). Disse romlige modalitetene har en styrke dersom man skal ønsker å knytte en rask kontakt med leseren. Et omslagsbilde på bildeboka hvor protagonisten tar kontakt med leseren gjennom et direkte blikk vil for eksempel gi en mer umiddelbar følelse av interaksjon mellom leser og protagonist, enn om protagonisten skulle introdusert seg med ord og invitert til interaksjon med leseren gjennom verbaltekst.

Ulike modaliteter uttrykker også fenomener med ulike grad av presisjon. Bildet har høyest presisjonsgrad når det kommer til gjengivelse av individer eller geografiske steder, mens verbaltekst har sterkest presisjon når det kommer til å gjengi hendelser organisert i tid, hver modalitet har med andre ord sin funksjonelle spesialisering. Samtidig er det viktig å holde Gibsons teori om uoppkupert nisjer i bakhodet, spesielt i møtet med bildebokmediet som eksperimentelt medium (Druker, 2008, s. 24). En modalitets affordans er kulturelt betinget og en utvikling i bildebokmediet krever eksperimentering innen modalitetenes funksjonelle spesialisering. Anne Løvland skriver at vi er preget av normer i måten vi utnytter modaliteter i dagliglivet.

Tidlegare bruk og vanetenking innverkar på kva ein opplever som mogleg å gjere med ein modalitet i ulike situasjonar. Ofte er det slik kulturell affordans er eit resultat av kva modaliteten er best egna til, men ein kan og sjå døme på at kulturell affordans kan fremme bruk av modalitetar som ikkje alltid er ideell. Tale og skrift har til dømes hatt ei sterk stilling i skolen, noko som på mange måtar er eit uttrykk for kulturell affordans. (Løvland, 2007, s. 26)

En multimodal tekst gjør det mulig å fordele ansvaret for kommunikasjonen på flere modaliteter som hver seg har sin funksjonelle spesialisering. Men jeg mener bildeboka har en genuin mulighet, i lys av å være et eksperimentelt medium, til å forskyve de

tradisjonelle normene for funksjonell spesialisering. I analyser av *Akvarium* og *Blekkspruten* skal jeg gi eksempel på nettopp dette, at normer for modal affordans og funksjonell spesialisering blir brutt når Nyhus angir temporalitet i den visuelle teksten framfor i verbaltekst. Slike grep gjør at de ulike modalitetenes nisje (jf Gibson) forflyttes og vi opplever utvikling av bildebokmediet gjennom eksperimentering.

2.3 Resepsjonsteori

Wolfgang Iser skriver i essaysamlingen *Der Implizite Leser* (1972) (engelsk oversettelse *The Implied Reader*) (1974), at en tekst består av to poler, den semantiske og den estetiske. Den semantiske polen springer ut fra forfatterens og illustratørens kunstneriske valg. Den estetiske polen er leserens realisering eller fullbyrdelse av teksten gjort gjennom sanselige opplevelser i møtet med teksten (Iser, 1974a, s. 57). Det estetiske objekt er dermed en abstrakt størrelse, verken en tekst eller fantasi, men et produkt av sammensmeltingen av disse, som først kommer til live i hver individuelle leserens møte med teksten (Iser, 1974a, s. 279). Det estetiske uttrykket er ikke nødvendigvis vakkert eller behagende, tradisjonelt betegnet som skjønnhet i estetisk teori. Det kan like godt være stygt, urovekkende og smertefullt, og bli betegnet som sublimt som Edmund Burke gjorde i boka *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1756) (Burke & Womersley, 1998). Felles for estetikken, skjønn eller sublim, er at persepsjonen og den kognitive bearbeidingen av sanseintrykkene genererer en meningsdanning hos leseren. Meningsdanning og fortolkning skjer innenfor en sosial situasjon og er avhengig av leserens erfaringer, for forståelse, kulturelle konvensjoner, interesser og omgivelsene leseren befinner seg i (Tønnesen & Bjorvand, 2014, s. 46–49).

Hans-Georg Gadamer blir ansett som den fremste representanten for den moderne hermeneutikken (Henriksen, 1994, s. 218). Et sentralt begrep i Gadamers tolkningslære var *forståelseshorison*t, summen av våre forventninger og fordommer. Gadamer sidestilte fordommer med de individuelle, kulturelle og historisk bestemte holdningene, oppfatningene, erfaringene og kunnskapene som vi møter nye erfaringer med. Tolkninger blir gjort med utgangspunkt i alt vi vet på forhånd. En tekst kan derfor aldri bli forstått objektivt eller nøytralt (Claudi, 2013, s. 112).

Tyske Hans-Robert Jauss bygget sine teorier på Gadamers hermenutikk og han mente blant annet at leseforventninger blir skapt på grunnlag av det faktum at en tekst er litterær og tilhører en sjanger. Leserens realisering av teksten kan enten oppfylle,

modifisere eller bryte med disse forventningene. Jauss mente at den estetiske verdien i verket avgjør om forventningene/fordommene blir innfridd. Tekstene som ikke innfrir forventningene er ifølge Jauss av størst verdi, fordi de virker eksperimenterende, utviklende og epokegjørende (Claudi, 2013, s. 113). Denne teorien blir spesielt interessant i møtet med de modernistiske og komplekse bildebøkene, som de siste tiårene har brutt med tradisjonelle konvensjoner innen barne- og bildebokkultur, og som etter min mening har et stort potensial for framtidige forventningsbrudd, både med hensyn til visuell utforming og tematisk innhold.

Wolfgang Iser legger hovedvekt på hvordan det litterære verket blir mottatt av leseren, hva som skjer med leseren under lesingen og hvordan leseren medvirker i realiseringen av tekstens meningspotensial Iser ser på leseren som en aktiv medskaper av teksten. Han presiserer i boka *Tekstens appellstruktur*: ”Samtidig må man si, at en tekst først bliver vakt til live når den bliver læst” (Iser, 1974b, s. 103).

Både Iser og Umberto Eco beskriver tekstens tomme rom og usagtheter i sine teorier. I artikkelen «Leserens rolle» (1979) skriver Eco om det ”ikke-sagte” i en tekst:

Imidlertid adskiller en tekst sig fra andre udtrykstyper ved en større kompleksitet. Og den vigtigste grund til dens kompleksitet er netop at den er gennemvævet af det ikke-sagte. ”ikke-sagt” betyder ikke-manifesteret på overfladen i udtrykket: men det er netop dette ikke-sagte der skal aktualiseres på det plan hvor indholdet skal aktualiseres. Og hertil kræver en tekst, i højere grad end noget andet budskap, aktiv og bevidst indsats fra læserens side. (Eco, 1979, s. 179)

Iser hentet inspirasjon til sitt begrep ”tomme rom” fra den polske Roman Ingarden og hans begrep ”ubestemthetssteder” (Claudi, 2013, s. 116). Begge begrepene presiserer at man aldri kan fortelle alt i en fiksjonstekst. Alle tekster vil ha tomme rom eller åpninger som det er opp til leseren å fylle. Umberto Eco peker på bokas fysiske begrensninger og plassøkonomi som en av grunnene til at de tomme rommene eksisterer, men boka som estetisk uttrykk krever også en tolkningsaktivitet hos leseren og de tomme plassene inviterer til en estetisk tolkning av kunstuttrykket: ”... fordi en tækst efterhånden som den bevæger sig fra den belærende mod den æstetiske funktion, vil den overlade tolkningsinitiativet til læseren ... En tekst kræver at en eller anden hjælper den til at fungere” (Eco, 1979, s. 181). En leseprosess som krever denne utfyllingen av tomme rom oppfordrer til respons fra leseren.

I utgangspunktet er Jauss’, Ingardens, Isers og Ecos teorier laget med den voksne leser av voksenlitteratur som utgangspunkt, men Eva Maagerø og Elise Seip Tønnesen går langt i å gjøre teoriene relevante også i møtet mellom barn og

skjønnlitteratur (og sakprosa) (Maagerø & Tønnesen, 2012, s. 14). Teoriene er relevante når barn, ungdom (og voksne) møter komplekse bildebøker, fordi disse bøkene presenterer ikonotekster som spiller på de to modalitetenes affordans og leserens subjektive forståelse av det multimodale samspillet. Som jeg har presisert tidligere, betyr dette samspillet av modaliteter at verbalspråket tar seg av en del av historiefortellingen, mens bildet tar seg av andre deler av historiefortellingen (Bjorvand, 2012, s. 71). Leseren må derfor henvende seg til begge modaliteter for å få et fullstendig inntrykk av den estetiske helheten i historien. I arbeidet med å formulere en mening ut av ikonoteksten, må leseren fylle tomrom i teksten, enten ved å koble sammen og skape mening av de ulike modalitetenes samspill, eller ved hjelp av sine egne erfaringer og fantasi. Oppsummert kan verbaltekst og visuelltekst fylle ut hverandres åpninger, men de kan også forbli åpne hver for seg eller sammen, og det blir opp til leseren å fylle ut åpningene med sine erfaringer, kunnskaper og fantasi.

2.4 Semiotikk

Forholdet mellom tegn og betydning danner fundamentet i denne oppgaven. For å kunne forstå det visuelle språket, må leseren ha kunnskap om en del konvensjoner som ligger til grunn for visuell kommunikasjon. Man må ha en kunnskap om avkoding av visuelle abstraksjoner. Deler av denne kunnskapen ligger implisitt hos mennesket og er et resultat blant annet av tidligere erfaringer med visuell kommunikasjon, kulturell tilhørighet og denne kulturens konvensjoner innenfor visuell kommunikasjon. Denne oppgaven bygger på min påstand om at vi alle har en evne til å tolke visuelle uttrykk, men at denne kunnskapen er så intuitivt forankret i oss at den ofte er vanskelig å konkretisere og sette ord på.

Ifølge Ferdinand Saussure inneholder tegnets natur tre dimensjoner. Alle tekster innehar et uttrykk: *signifikant*, dette uttrykket har et korresponderende innhold: *signifikat*. Kombinasjonen av signifikant og signifikat resulterer i det tredje grunnbegrepet: *tegnet*. Saussure anså tegnet som en kobling mellom en mental forestilling, signifikat, og et konkret uttrykk, signifikant (Saussure, 1970, s. 93–97). Saussure som bedrev sin forskning på verbal tekst, altså ordet (signifikant) og dets betydning (signifikat), og han hevdet at forholdet mellom signifikant og signifikat i stor grad var vilkårlig. Dette vilkårlige forholdet mellom signifikant og signifikat blir utfordret av Kress og van Leeuwen i boka *Reading Images. Grammar of Visual Design*

(Kress & van Leeuwen, 2006, s. 8). I visuell grammatikk mener Kress og van Leeuwen at det ligger en motivasjon bak representasjonen av signifikant, denne motivasjonen ligger i den kulturelle, sosiale og psykologiske bakgrunnen hos tegn-skaperen, illustratøren. Illustratøren må velge en adekvat representasjon av objektet han ønsker å presentere. Han må tilpasse uttrykket slik at det virker mest mulig troverdig både med tanke på stil og materialitet. Illustratøren har med andre ord en mening han ønsker å formidle (signifikat). Det visuelle uttrykket (signifikanten) må virke troverdig og lempelig for kommunikasjonen illustratøren ønsker å uttrykke, denne lempeligheten finner illustratøren i kulturelle visuelle konvensjoner (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 8). Forholdet mellom form og betydning og adekvat representasjon av objektet blir viktig å vurdere når det kommer til ulike stiler i bildeboka. Under kapitlet *Modalitet* diskuterer jeg tegnets lempelighet og troverdighet opp mot bildebokas tematikk.

I bildebokmediet mener Nikolajeva at oppgaven til de konvensjonelle tegnene (verbaltekst) er å fortelle (diegesis), mens oppgaven til de ikoniske tegnene (bilder) er å beskrive eller skildre (mimesis) (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 26) Etter min mening er dette en for rigid inndeling, denne påstanden framstår som naiv i møtet med bildeboka som sekvensielt uttrykk. Vi skal se at i mange av primærverkene har det sekvensielle visuelle uttrykket en betydelig diegetisk funksjon. Dette kommer spesielt tydelig fram i de ordløse bildebøkene *Du og Jeg rømmer*, men også i *Akvarium* der en detaljert og integrert setting har en betydelig diegetisk funksjon i fortellingen.

Sosialsemiotikken med Michael Halliday som grunnlegger, undersøker tegn i praktisk bruk. Tegnene kalles for semiotisk ressurs og betydningen av tegnene kalles for meningspotensial. En sosialsemiotisk analyse undersøker derfor ikke betydningen av et tegn, men hvilket meningspotensial som kommer til uttrykk ved hjelp av den semiotiske ressursen (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 3). Dette meningspotensialet kommuniserer med Gibsons ”affordans” og Gadamers ”forståelseshorisont”, fordi vi som lesere *velger* uttrykkets mening med bakgrunn i vår sosiale kontekst. Jeg vil derfor bruke uttrykket meningspotensial framfor betydning i denne oppgaven. Dette meningspotensialet er ikke en fiksert størrelse, fordi meningen realiseres på nytt hos hver enkelt leser eller mottaker. Vår forståelse av semiotiske ressurser er avhengig av sosiale forhold, vår kultur og den konkrete situasjonen vi befinner oss i tolkningsøyeblikket (Skovholt & Veum, 2014, s. 28–29).

Roland Barthes teorier om bildet og visuell meningsskaping står i nært forhold med sosialsemiotikken. I artikkelen *Rhétorique de l’image* (1964), (oversatt til dansk

Billedets retorik (1980), skriver Barthes om de to lagene av mening som ligger i et bilde. Den denotative forståelsen av bildet viser til den umiddelbare forståelsen vi får av et bilde, hva vi ser på bildet. Den konnotative forståelsen av bildet handler om tolkningen vi trekker ut fra det umiddelbare motivet i bildet, og hvilke verdier og ideer som kan bli tolket ut fra det visuelle uttrykket (Barthes, 1964, s. 43). Det konnotative nivået henger sammen med individuell visuell avkodingskompetanse, og kjennskap til kulturelle visuelle konvensjoner (Barthes, 1964, s. 53; Van Leeuwen, 2005, s. 37). Disse kulturelle konvensjonene er en del av hver enkelt leser og vi ser at også den konnotative forståelsen kommuniserer med Gadammers *forståelseshorisont* (kap 2.2 *Resepsjonsteori*) og Hallidays *kulturkontekst* og *situasjonskontekst* (Jewitt, 2009, s. 21). I samme artikkel presiserer Barthes forholdet mellom verbaltekst og bilde gjennom begrepene avløsning og forankring. De to modalitetene kan ha en avløsende, utdypende og ekspanderende effekt på hverandre gjennom manglende redundans og kontrast, mens forankring skjer når modalitetene spesifiserer eller gjengir hverandre (Barthes, 1964, s. 48; Van Leeuwen, 2005, s. 230).

2.5 Barnelitteraturens funksjon

I boka *Aesthetic approaches to children's literature* (2005) skriver Maria Nikolajeva at litteratur kan fungere på tre ulike måter: som et speil (mimesis), som en indre reise og som time-out fra virkelighetens restriksjoner (Nikolajeva, 2005, s. 73) Litteraturens funksjon som speil og indre reise forholder seg i stor grad til den humanistiske tradisjonen der små eller større eksistensielle aspekter ved livet trekkes fram som viktig tematikk (Mjør, 2015, s. 52). I barnelitteraturen er det spesielt skildringer av familie og skoleinstitusjoner som skiller seg ut fra voksenlitteraturen. Foreldrenes autoritet og den fysiske og emosjonelle tilknytningen mellom barn og voksen har ofte en sentral posisjon i den humanistisk orienterte barnelitteraturen.

Et av særtrekkene i moderne mimetiske historier er barnas opprør mot voksne og modningsprosessen som følger av opprøret. Til grunn for modningsprosess i litteraturen ligger ofte fraværende foreldre, enten i fysisk eller psykisk tilstand. For mens foreldre i virkeligheten har en nøkkelrolle i de fleste barns liv, virker fraværet av omsorg en slags katalysator for løsrivelse og utvikling hos barnet i litteraturen (Harry Potter er et lysende eksempel på dette). Som et substitutt for fraværende nære omsorgspersoner, trekker moderne barnelitteratur ofte inn en ekstern voksenperson som kommer utenfra og

redder barnet (Nikolajeva, 2005, s. 75). Dette skal jeg gi eksempel på i *Akvarium* og *Om detta talar man endast med kaniner*. I visuelle framstillinger av trygge eksterne voksenpersoner skal vi se at harmonien som eksisterer mellom protagonisten og voksenpersonen blir gjengitt ved hjelp av visuell symbolikk, gjennom fargebruk og visuelle metaforer.

Litteratur som en indre reise presenterer den psykiske utviklingen hos et individ. Til grunn for dette synet på litteratur ligger den svenske psykiateren Carl Gustav Jungs teori om individualisme, prosessen mot å bli et uavhengig, helt og integrert menneske (Miller & Chodorow, 2004, s. 3; Nikolajeva, 2005, s. 84). Jung mente at mental utvikling og uavhengighet bare var mulig gjennom en veksling mellom det bevisste og det ubevisste. Idéer og holdninger i det bevisste har et motstykke i det ubevisste og i en pendlende spenning mellom disse kan en tredje idé eller holdning utvikle seg. Ved å engasjere seg i denne pendlingen, kalt transcendent funksjon, kan en person nærme den psykologiske veksten som leder til uavhengighet (Miller & Chodorow, 2004 s. iv). Adaptert til litteratur skildres Jungs transcensens gjennom tre stadier. Det første stadiet viser en uskyldighet i barndom eller eksistens, protagonisten er uvitende om farene og problemene som truer i verden utenfor. Det andre stadiet, bevisstgjøringen eller konfrontasjonen, viser seg i det visuelle uttrykket gjennom hendelser, karakter, omgivelser og/eller visuelle symboler som kommer inn i bildet og forstyrrer harmonien. Protagonisten blir bevisst feilene og manglene i verden omkring. I dette stadiet har protagonisten to valg, hun kan vende tilbake til en ubevisst og tilsynelatende harmonisk eksistens, og dermed unngå utvikling, eller hun kan søke mot en mer genuin og bevisst tilstedeværelse i verden, gjennom selvrefleksjon og forsoning. Som lesere ønsker vi at protagonisten skal oppnå denne graden av bevissthet og uavhengighet, men i og med at vi har med barn som protagonister å gjøre, blir det tredje stadiet i Jungs teori ifølge Nikolajeva oftest bare delvis oppnådd (Nikolajeva, 2005, s. 84–88).

I utvalget av primærverk i analysedelen er det mange spennende eksempler på at hovedtrekk i Jungs teori kommer fram i det visuelle uttrykket. I flere av Dahle og Nyhus' bøker kan det virke som om det ubevisste og tilsynelatende harmoniske stadiet ofte danner anslaget i boka. Løsrevet fra verbalteksten får vi i mange av deres bøker et inntrykk av en harmoni, eller nøytralitet som snart avløses av Jungs andre stadium, bevisstgjøringen og konfrontasjonen. Avslutningen på Dahle/Nyhus bøkene indikerer gjennom håpet at protagonisten er i utvikling mot en mer bevisst og uavhengig eksistens, tilsvarende det tredje stadiet i Jungs teori. Lene Asks (nullete) bok *Du* er

svært interessant å diskutere i forbindelse med litteratur som en indre reise. I denne boka ser vi sterke koblinger til Jungs transcensens og barnets selvregulering, forsoning og selvutvikling. Det er viktig å presisere at denne oppgaven så vidt bare berører overflaten av Jungs teorier og at hans arbeid tradisjonelt er knyttet til psykoanalyse og ikke litteratur.

2.6 Paratekst, peritekst og epitekst

”A paratext is [...] a ”vestibule” that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back” (Genette, 2001, s. 2). Paratekster er alle tekstlige elementer som er knyttet til en tekst og som i sin tur har en innflytelse og en innvirkning på om vi velger å lese en tekst og hvordan teksten tolkes. Primært teksten som danner utgangspunktet, er omringet av andre tekstlige ressurser, i ulike former og på ulike nivåer, med eksternt og intern tilknytning til hovedteksten (Genette, 2001, s. 2). Alle disse sekundære tekstene går inn under begrepet paratekst. Gérard Genette skiller i boka *Seuils* (1987) (engelsk oversettelse *Paratexts – Thresholds of Interpretation*) ([1997] 2001) mellom epitekst og peritekst. Epitekst er alle tekstlige ressurser som er fysisk skilt fra hovedteksten, som anmeldelser, forhåndstaler og pressemeldinger. Peritekst er tekstelementer som er tydelig forbundet med hovedteksten, uten å være en konkret del av narrativet, for eksempel omslag, forsats og tittelside (Genette, 2001, s. 16). Videre i oppgaven vil jeg forholde meg til peritekster eksplisitt ved å kommentere betydningen av *visuelle* elementer på omslag, framsatssider og tittelsider, mens epitekster blir trukket inn implisitt i tilfeller der jeg trekker inn eksterne kommentarer på de utvalgte primærverkene, i form av anmeldelser og andre kommentarer.

Paratekstenes funksjon er, uavhengig av om de er peritekster og epitekster, å forberede leseren på fortellingen og tydeliggjøre hva den dreier seg om, gjennom å styre forventninger og etablere forståelseshorisont og rammer for lesingen.

2.7 Narrative og konseptuelle prosesser

Et bilde kan fortelle noe om verden på to måter, gjennom narrative framstillinger og gjennom konseptuelle framstillinger. I videre befatning med konseptuelle prosesser skal jeg konsentrere meg om *symbolske konseptuelle prosesser* som blir beskrevet av Kress og van Leeuwen i *Reading Images The Grammar of Visual Design* (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 105). Den narrative representasjonsstrukturen viser handlinger,

hendelser og endringsprosesser ved hjelp av komposisjon og vektorbruk. Symbolske konseptuelle representasjoner framstiller mentale fenomener ved hjelp av sentrale visuelle metaforer, eksempelvis fargesymbolikk eller gjenstander med abstraherende funksjon.

2.7.1 Vektorer

Forekomsten av en vektor i et bilde er avgjørende for om bildet uttrykker handling eller ikke. Vektoren springer ut fra en aktør og går ofte diagonalt gjennom bildet, linjen indikerer en handling eller hendelsesreaksjon og kan sidestilles med et handlingsverb (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 176–177). Litteraturforsker Helen Fulton betrakter vektorer som visuelle ekvivalenter til grammatikk i verbalspråket, der vektorer opplyser om ”hvem som gjør hva mot hvem (og noen ganger hvorfor)”, referert i *Film – en innføring* (Engelstad & Tønnesen, 2011, s. 87). Aktøren kan være utspring for vektoren, men aktøren kan også være vektoren selv, som vi skal se eksempel på i analysen av boka *Jeg rømmer*. Ved hjelp av størrelse, plassering i komposisjonen, kontrast, fargebruk og fokus blir aktøren ofte fremhevet i bildet. Aktøren har med sin vektor ofte et mål, og hendelsen mellom aktør og mål kalles transaksjon. Dersom målet ligger utenfor bildet og er ukjent, har vi å gjøre med en ikke-transaksjon. I slike tilfeller må leseren selv se for seg hvor vektoren er på vei, dette skal vi se eksempel på i analysedelen ved hjelp av boka *Jeg rømmer*.

Vektorlinjer kan være indikert ved i blikkretninger, kroppsdeler og, som vi skal se i *Jeg rømmer*, i retninger i bakgrunnsmiljø. Dersom vektoren har sitt utspring i et blikk, representerer prosessen som foregår en reaksjon, ikke en transaksjon, og målet er ikke lenger et mål, men et fenomen (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 45–72)

Scott McCloud kategoriserer vektorenes retninger etter prinsippene ”reproduksjon” og ”overlevelse”. Han illustrerer i boka *Understanding Comics* (1994) hvordan kunst generelt bruker venstre-høyre retninger når aktøren på bildet er på jakt etter noe, mens høyre-venstre retninger blir brukt når aktøren på bildet oppsøker trygghet. En tredje kategori er når aktørene på bildet ikke gir fra seg tydelige vektorer, og de befinner seg i en nøytral posisjon i bildet (McCloud, Lappan, & Martin, 1994).

Under kategorien *Vektorer* vil jeg kontrastere ulik bruk av vektorer i henholdsvis *Jeg rømmer* og *Du* og vise hvordan disse skaper en illusjon av henholdsvis aksjon og reaksjon.

2.7.2 Komposisjon

For å kunne si noe om komposisjonen i et bilde og hvilken betydning komposisjonen bærer med seg, er det nødvendig å kjenne til tre ulike, men korresponderende prinsipper som hver for seg og sammen utgjør meningsbærende komponenter i bildet:

informasjonsverdi, verdiperspektivering/salience og innramming (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 177).

Informasjonen som blir gitt i et bilde kan enten være kjent for leseren fra før, eller den kan være ny for leseren. Den nye informasjonen kan være ukjent kunnskap for leseren, nye standpunkter som leseren ikke ennå har tatt stilling til, eller informasjon som leseren spesielt må merke seg. Ny informasjon blir tradisjonelt gitt i høyre del av bildet mens den kjente informasjonen, som ofte er innlysende og allmenkjent kunnskap, oftest blir plassert til venstre i bildet (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 179–185). I analysedelen vil jeg presentere mange eksempler som belegger dette komposisjonsprinsippet, blant annet i *Akvarium* og *Jeg rømmer*, men jeg skal også vise at ny informasjon kan ligge på venstresiden av oppslaget og fungere som et visuelt frampek i eksempelvis *Blekkspruten*.

Vår tradisjonelle leseretning, konkretisert gjennom Kress og van Leeuwens ovennevnte venstre-høyre teori, legger premisser for hvordan vi leser bildet. Aktørens bevegelse fra venstre mot høyre indikerer en søken etter det ukjente, eller en bevegelse mot noe nytt. Bevegelser og vektorer mot høyre er også med på å oppfordre leseren til å vende om til neste side. Trygghet og hjemkomst derimot visualiseres ved bevegelse fra høyre mot venstre (McCloud et al., 1994, s. 164–165; Nikolajeva, 2016, s. 212). Farer som truer protagonisten i fortellingen kommer ofte fra høyre side og fungerer som et hinder for protagonistens bevegelse framover (McCloud et al., 1994, s. 164; Nikolajeva, 2016, s. 215) Samtidig kan for eksempel lys og et åpent landskap plassert i høyre bildekant fungere forlokkende og motiverende for protagonistens bevegelse framover mot venstre. Dersom protagonisten opptrer med ryggen mot leseren, vendt inn mot bildet, oppstår det en avstand mellom leser og protagonist, bevegelse innover i bildet kan indikere fare, det ukjente og hemmeligheter (Nikolajeva, 2016, s. 213).

I forholdet mellom oppe og nede i et bilde er kontrastene ofte større enn i forholdet høyre-venstre. Den øvre delen av et bilde gir ofte følelsesmessige uttrykk for et ideal, mens den nedre delen av et bilde gir uttrykk for fakta, tingenes tilstand, det reelle (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 186–193). Dette skal jeg vise i analysekapittelet

med eksempler fra *Den finaste historia*. I denne boka er det et tydelig skille mellom øvre og nedre del av bildet, både i uttrykk og innhold.

Noen elementer i bildet kan tiltrekke seg mer oppmerksomhet enn andre elementer i sine omgivelser. En aktørs eller en gjenstands betydning blir illustrert ved hjelp av verdiperspektivering og realiseres gjerne gjennom plassering i forgrunnen eller bakgrunnen, størrelsesforhold, fargekontraster eller tydelighet. De utvalgte primærverkene representerer ulike løsninger når det kommer til verdiperspektivering. Illustratøren kan velge å uttrykke en aktørs salience på ulike måter i ett og samme oppslag/i en og samme bok, blant annet ved hjelp av fargekontrast, størrelse eller plassering i bildet.

Det tredje og siste elementet i komposisjonen er innramming. Ved hjelp av rammer kan kunstneren formidle enten en samhörighet eller et skille mellom elementer i bildet. Innrammingen kan være tilstede i bildet i ulik grad, elementer i bildet kan være tydelig eller mindre tydelig rammet inn. Med en tydelig ramme er kunstneren ute etter å skille enkelte elementer fra konteksten rundt. Innramming kan også ha en dramatisk og narrativ effekt, ved å skille ulike deltakere fra hverandre ved bruk av horisontale eller vertikale linjer, eller gjenstander som indikerer linjer (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 203–204). Linjer som indikerer rammer har sammenheng med vektorer som er nevnt tidligere i dette kapittelet.

2.7.3 Farger

Fargens historie, og hva menneskeheten opp i gjennom tiden har sagt og gjort ved hjelp av farger, har gradvis bygget opp et repertoar av betydnings- eller tolkningsmuligheter. Farger har på denne måten blitt en ressurs i vår meningsytring og kommunikasjon. Sosialesemiotikk kan kobles til farger, fordi farger er et sosialt fenomen som blir tillagt mening gjennom samfunnets mer eller mindre felles konnotasjoner og definisjoner av fargens betydning (van Leeuwen, 2011). Dette blir aktuelt i analyse og tolkning av det visuelle språket i bildebøker, fordi farger og valører har en viktig stemningsskapende funksjon. Verbalteksten i bildebøker er som regel kortfattet og økonomisert, skildringer av følelser og stemninger kan være begrenset. Dette faller sammen med skildringsnivå i barnebøker generelt, det er ofte stor oppmerksomhet på fysisk handling og mindre fokus på indre menneskelige prosesser og utstrakte miljøskildringer (Nikolajeva, 2016, s. 119). Men komplekse bildebøker med høy grad av komposisjon og detaljnivå bryter ofte med den konvensjonelle barneboka ved å tilby skildringer av følelser, stemninger

og miljøer gjennom den visuelle modaliteten. Farger spiller en stor rolle i skildringen av stemning. Illustratøren er med stor sannsynlighet bevisst det skildrende potensialet som ligger i bevisst bruk av farger og deres valør, klarhet, gjennomsiktighet og temperatur. I dette kapitlet skal jeg ikke gå nærmere inn på betydningen av de ulike fargevalgene en kunstner må ta i betraktning i utformingen av en bildebok. Theo van Leeuwen presiserer at den symbolske betydningen av mørke og lyse nyanser/valører er i stor grad sammenfallende på tvers av kulturer (Böck & Pachler, 2013, s. 65), og jeg vil gå ut fra at jeg og lesere av denne oppgaven sitter med sammenfallende assosiasjoner når det kommer til tolkning av farger.

2.7.4 Den komplekse settingen

Settingen eller miljøet i bildeboka etablerer i sin enkleste form, tid og sted for fortellingen. Men gjennom farger, stil og teknikk kan settingen også intendere forventninger til sjanger og emosjonell respons hos leseren. Endringer i setting, eller change of context avslører ofte plottet i historien (hjemme/borte, harmoni/disharmoni) (Painter, Martin, & Unsworth, 2013). Og det fysiske miljøet og artefakter kan være med på å kommentere, utdype og ekspandere historiens karakterer. (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 61). Settingen kan med andre ord spille en kompleks rolle i historiefortellingen.

Bildebøker befinner seg på et kontinuum av visuelle uttrykksformer, med alt fra ikke-eksisterende settinger (pekebøker og lignende) til bøker med realistiske og/eller svært detaljrike bakgrunnsmiljøer. En gjennomkomponert bakgrunn vil presentere mer detaljerte romlige omstendigheter enn det verbalteksten formår. Bildet presenterer mye informasjon på en gang, der verbalteksten ville kreve mange ord og en forsinkelse av handlingen. Beskrivelse av ytre faktorer er dermed betydelig mer effektiv ved hjelp av bilder enn med ord, derfor blir ytre karakteristika, både person- og miljøskildringer, ofte utelatt i bildebokas verbaltekst

Bildebokas settinger kan enten fungere som et bakteppe for historien, uten at den har noen påvirkning eller innflytelse på handlingen. Eller den kan være en integrert og viktig del av historien, ja ofte kan den fungere som en katalysator på plottet i historien. Spesielt i historier der det foregår tydelige endringer i settingen, kan bakgrunnen fungere som en narrativ ressurs som understreker historiens handlingsgang (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 70). Denne funksjonen blir spesielt viktig i bildebokmediet fordi, som nevnt ovenfor, verbalteksten er begrenset og bildet får ofte ansvaret for de spatielle skildringene. Endringer i settinger vil derfor ikke bli

kommentert i verbaltekst, men heller vist i bildet. På denne måten kan vi si at bildet driver de romlige omstendighetene i handlingen framover og virker avløsende på verbalteksten.

Jeg har med dette i stor grad gitt settingen i bildet et stort ansvar for skildringer av romlige omstendigheter i historien. Men den integrerte settingen er ofte så flettet inn i historien at den også har en viktig symbolsk funksjon på tema i historien. Ofte kan spesielle rom, miljøer eller artefakter fungere som symbol på ulike emosjonelle tilstander. Dette kan vi se tydelig i *Akvarium*, der settingene endrer karakter i takt med protagonistens emosjonelle tilstand.

Artefakter eller gjenstander i settingen kan være fremhevet i uttrykket på ulike måter gjennom størrelse, plassering, belysning, grad av detaljering eller gjennom farge og valør. Det visuelle språket i bildebøker er ofte preget av symbolske artefakter, disse artefaktene er ofte med på å understreke ikke bare karakterene, men også konfliktene i boka. Mitt inntrykk etter å ha lest et stor antall bildebøker er at verbaltekst ofte forholder seg til problematikken på et overflatisk og konkret plan, mens bildeteksten, med stor hjelp fra settingen og dens artefakter, graver seg dypere ned i problematikken som ligger delvis skjult i verbaltekst. I analysekapittelet skal jeg vise til eksempler på hvordan symbolske artefakter spiller en viktig rolle for presentasjonen av konflikt.

Nikolajeva og Scott skriver i *How picturebooks work* (2006) om intraikoniske tekster som bidrar til en kompleks setting. Nikolajeva begrenser intraikoniske tekster til å være verbaltekst som på en eller annen måte er sneket inn i det visuelle uttrykket, og som kan ha en kommenterende eller humoristisk funksjon i fortellingen, for eksempel i form av en avisoverskrift eller en boktittel som ligger som et artefakt i settingen og som kommenterer en som utspiller seg i bildeboka (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 73). Jeg vil også integrere *visuelle* tekster inn i begrepet intraikoniske tekster, fordi jeg mener at artefakter i settingen kan ha den samme kommenterende funksjonen som Nikolajevas verbale intraikoniske tekster. Slike visuelle intraikoniske tekster kan være fotografier, kunstuttrykk eller gjenstander som skiller seg ut fra settingen ved å fungere kontekstualiserende på historien. De intraikoniske tekstene bringer verden utenfor, inn i narrativet, ved å henviser til en annen tid eller et sted utenfor bildebokas fysiske og narrative begrensninger. I Stian Holes bøker *Den gamle mannen og hvalen* og *Garmanns gate* har de intraikoniske visuelle tekstene en stor betydning for vår forståelse av konflikt og karakter.

Den integrerte, komplekse settingen kan framstå som stabil, med tanke på at handlingen utspiller seg i samme lokalisasjon gjennom hele boka, men dynamisk gjennom endringer i selve settingen. I slike tilfeller fungerer settingen som en aktør (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 72). Endringer i en stabil setting indikerer en temporal utvikling og denne dynamikken i settingen reflekterer at det har foregått handlinger i rommet. Professor i litteraturteori Mieke Bal kaller disse handlingene for nåtider, og hun mener et rom er en representasjon av lag på lag med nåtider (Bal & van der Burgh, 1999, s 3). Slik kan vi tillegge settingen en temporal funksjon i bildeboka, ikke ved at den angir varighet og tid, men at den forteller at tiden går.

Fortellingens grad av modalitet kan også uttrykkes eller understrekes i settingen. I bøker som gjenspeiler drømmer ser vi ofte at barn forlater den virkelige verden til fordel for et drømmelandskap (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 71). De visuelle virkemidlene som kan brukes til understreke illusjonen om en drømmeverden er mange, fra kitch-lignende landskap til abstrakte eller impresjonistiske omgivelser. Felles for disse er allikevel at de på en eller annen måte abstraherer seg fra den virkelige verden barnet forlot. I *Den finaste historia* har bildene en avløsende og kontrasterende funksjon fordi de skildrer at protagonisten beveger seg i en drøm og ikke i et fysisk landskap slik verbalteksten insinuerer. Vi skal se nærmere på hvordan Øyvind Torseter formidler drømmen til protagonisten Vera i analysedelen (kap 4).

2.7.5 Karakterer

Symbolske konseptuelle prosesser handler om hva en deltaker er eller hva han/hun mener. Internt fokus er vanskelig å vise i visuell tekst, men den indre verden kan skildres indirekte ved hjelp av symboler og bilder (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 126). Symbolske konseptuelle prosesser kan komme fram på to ulike måter. Enten via deltakeren selv gjennom integrert symbolikk, eller via aktører eller gjenstander som befinner seg i settingen rundt deltakeren/protagonisten, gjennom symbolske artefakter (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 105).

Bildebokmediets begrensede ordomfang og bildenes begrensede evne til å uttrykke indre, psykiske og emosjonelle forhold og dialog, gjør at personskildringer må bli uttrykt på andre, gjerne sofistikerte og intrikate måter i bildeboka. Igjen er den modale affordansen aktuell å trekke inn. Bildet åpner for gode ytre karakteristikk, mens ordene kan skildre både ytre og indre trekk ved en karakter. Den visuelle karakteristikken har en fordel fremfor den verbale fordi den gir leseren et umiddelbart

inntrykk av ytre karakteristikker som klær, kjønn, tidsalder. Men også indre forhold som sinnsstemning og personlighet kan uttrykkes visuelt. Ved bruk av for eksempel farger på protagonisten selv (integrert symbolikk) eller farger i protagonistens omgivelser (symbolske artefakter) kan vi få et inntrykk av den indre karakteristikken hos protagonisten. Med perspektivbruk, størrelsesforhold og plassering på henholdsvis venstre, sentrum eller høyreside av oppslaget kan bildet også formidle maktforhold, verdi og emosjonelle forhold på en effektiv og tidsbesparende måte (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 83).

Forskjellen på de to symbolske prosessene skal vi se nærmere på i analysedelen. Jeg skal gi eksempler på symbolske artefakter ved å se nærmere på Svein Nyhus bruk av artefakter og farger i boka *Akvarium*. Integrert symbolikk blir eksemplifisert ved hjelp av *Johannes Jensen føler seg annerledes* og *Om detta talar man endast med kaniner*.

2.8 Interaksjon

Graden av kontakt som blir etablert mellom produsent og mottaker av bildeboka varierer med måten deltakeren i bildet henvender seg til mottakeren. Direkte blikkontakt hvor deltakeren i bildet er et handlende objekt i kommunikasjonen, skaper en kontakt mellom deltaker og leser, deltakeren krever kontakt med leseren. Gestikulering mot leseren (en pekefinger eller en utstrakt hånd) er med på å understreke og spesifisere kontakten og kravet som blir stilt til leseren gjennom blikkontakt. Deltakeren i bildet kan også være en passiv part i kommunikasjonen, et subjekt for leserens blikk. I disse tilfellene blir det ikke skapt kontakt mellom deltaker og leser, verken i blikk eller gestikulering. produsenten av et slikt bilde *tilbyr* leseren å se på deltakerne på bildet for å hente informasjon (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 114–119).

2.9 Bildeutsnitt, sosial avstand og perspektiv

Bildeutsnittet er et resultat av avstanden mellom kameraet og motivet. Gjennom valg av bildeutsnitt avgjør filmen hvor mye av verden den vil vise oss til enhver tid, og bestemmer samtidig langt på vei vår holdning til det vi overvåker. Liksom i virkeligheten bli vi distanserte observatører når vi betrakter motivet på avstand, men rykker det tett inn på oss, blir vi involverte og engasjerte (Engelstad & Tønnesen, 2011, s. 89).

Ulike avstander mellom deltaker og leser, skaper ulike sosiale relasjoner. I bilder blir relasjoner illudert gjennom bevisst bruk av avstand. Bildeutsnittet ligger på et

kontinuum av avstander, fra det ultratotale oversiktsbildet, via det totale, halvtotale, halvnære og nære, til det ultranære uoversiktlige bildeutsnittet. Nær avstand til deltakeren i bildet skaper en illusjon om en nær menneskelig relasjon, og et ultranært bildeutsnitt kan på grunn av mangelen på oversikt også skape spenning og usikkerhet hos mottakeren. Stor avstand, i form av et ultratotalt eller totalt bildeutsnitt, gir oversikt og en følelse av en oversiktig scenisk framstilling samtidig som bildeutsnittet ofte skaper en illusjon om en perifer eller fremmed relasjon (Bjorvand, 2014, s. 140; Engelstad & Tønnesen, 2011, s. 89).

Mens bildeutsnittet bestemmer hvor mye vi får se av verden, bestemmer perspektivet hvilken måte vi skal oppfatte verden. Gjennom det vertikale perspektivet blir maktforhold ofte presentert i bildet. Lav vinkel, eller undervinkling, gir et inntrykk av makt og opphøyelse hos deltakeren på bildet, mens overvinkling gir et inntrykk av at makten ligger hos de interaktive deltakerne i kommunikasjonen og at aktøren på bildet virker liten, ubetydelig og ensom enten i situasjonen hun befinner seg i, eller i interaksjon med leseren. Normalvinkling mellom interaktiv deltaker og representerte deltakere i bildet viser likhet og balanse i maktforholdet (Engelstad & Tønnesen, 2011, s. 90; Kress & van Leeuwen, 2006, s. 140).

Illustratør må også være bevisst bruken av intern/ekstern fokalisering, eller subjektiv/objektiv synsvinkel, i sine bilder. Valget mellom disse synsvinklene avgjør i stor grad hvor interaktiv leseren blir i historien. Ved intern fokalisering deler leseren sansing med en av personene i fortellingen, leseren har med dette en nær interaksjon med aktøren. Ved ekstern fokalisering foregår sansingen utenfor personene i fortellingen. Handlingen som utspiller seg blir da i større grad formidlet som en scenisk framstilling hvor vi ikke blir personlig involvert i historien. Den visuelle fokaliseringen kan også variere innenfor en og samme tekst. Stian Holes *Garmanns sommer* er et lysende eksempel på dette. Begrepene synsvinkel og fokalisering vil bli brukt om hverandre videre i oppgaven.

Den eksterne visuelle fokaliseringen er utvilsomt mest hyppig i brukt i bildebøker, men med ulike variasjoner i bildeutsnitt og vertikalperspektiv. Den interne visuelle fokaliseringen er ifølge Nikolajeva vanskelig å gjennomføre i en bildebok for barn, fordi mottakergruppen ikke er modne nok til å sette seg inn i et subjektivt perspektiv (Nikolajeva, 2016, s. 185). I analysekapittelet problematiserer jeg dette synet fordi jeg mener at barn og andre lesere kan forstå subjektiv synsvinkel dersom bruken av den virker logisk i sammenheng med det helhetlige narrative. For å konkretisere

dette synspunktet bruker jeg *Garmanns sommer* og *Garmanns gate*. Jeg trekker også fram det dramaturgiske potensialet som ligger i en veksling mellom nært og fjernt bildeutsnitt og vertikalt perspektiv ved hjelp av *Akvarium*.

2.10 Temporalitet

2.10.1 Kronologi

Det visuelle tegnsystemet kan bare angi tid indirekte. Vi kan få en indikasjon på tid gjennom visuelle grep som kan gi en formening om tid på døgnet og årstider. Bildeboka er et ikke-kontinuerlig medium, det innebærer at den visuelle teksten i bildeboka ikke konkret kan avbilde bevegelse eller tidens gang. Samtidig er bildeboka, i motsetning til et maleri, sekvensiell eller fortellende, derfor vil den gjennom oppslagenes komposisjon og sidevendingen *uttrykke* bevegelse og tidens gang. Jeg skal i analysen trekke fram teknikker som brukes i det visuelle formspråket for å angi tid, bevegelse og årsakssammenhenger.

Simultansuksesjon er den mest intuitive og opplagte måten å fremstille flere bevegelser/forflytninger i ett og samme bilde. En sirkulær komposisjon av en og samme karakter som utfører forskjellige handlinger er en effektiv måte å visualisere bevegelse, tid og årsakssammenhenger på. De suksessive handlingene blir gjerne formidlet som ett uttrykk uten innramminger av hver enkelt handling. Gjennom bruk av vektorer kan leseren følge rekkefølgen på handlingene og dermed tolke årsakssammenhenger som foreligger mellom bildene (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 141).

Dersom oppslaget i bildeboka ikke er ett sammenhengende bilde, er det et viktig visuelt grep å utnytte spenningsforholdet som ligger mellom venstre og høyre side av oppslaget. Som vi kjenner fra Kress og van Leeuwens venstre-høyre teori er det kjente ofte plassert på bildets venstre side, mens det ukjente er plassert til høyre, eller årsaksforholdet er plassert til venstre og konsekvensene er plassert til høyre. Dette gjelder også når to bilder danner høyre og venstresiden i et oppslag. Gjennom analyse av *Jeg rømmer* skal jeg vise eksempel på en effektfulle kausalitetskoblinger mellom høyre og venstre side av oppslaget.

Overgangen mellom to oppslag er oftest preget av ubestemte og implisitte ellipser framfor kontinuitet, vi vet som regel ikke hvor lang tid det har gått mellom hvert oppslag. Det er opp til leseren å tolke hvor lang tid som har gått, leseren må fylle tomrommet ved å tolke visuelle grep som indikerer utvikling i tid. Rytmen i tid kan

varierte fra korte ellipser (minutter, timer) til lengre ellipser (uker, måneder, år) (Nikolajeva, 2016, s. 218).

Et bilde illustrerer kun et øyeblikk i et handlingsforløp. Det er derfor vanskelig å bestemme hastigheten i et bilde, fortellertiden kan være ubestemmelig lang og fortellertiden øker suksessivt med detaljnivået i bildet (Nikolajeva, 2016, s. 219). Et bilde med stor detaljrikhet vil invitere til en pause i bokas tempo, og illustratør og forfatter kan bruke denne tempovekslingen som et bevisst narrativt grep. Det er viktig å presisere at dersom bildet fungerer som en beskrivende pause, må vi se bort fra konvensjonene om leseretning fra venstre til høyre. Elina Druker problematiserer konvensjonen om leseretning i visuelle uttrykk:

Läsriktningen av en boksida eller ett uppslag kan styras av andra egenskaper i bilden som inte primärt handlar om en läsriktning i en vänster-högerrörelse, en uppfattning som ju utgår ifrån egenskaperna och receptionen av en text. Bilderbokbildens övergripande organisation är ett rumsligt system, som inte nödvändigtvis följer textens successiva, sekventiella struktur. (Druker, 2008, s. 82)

I analysekapittelet er det mange spennende eksempler på hvordan konvensjonen om leseretning fra venstre-høyre ikke alltid er hensiktsmessig i bildebokoppdrag. Blant annet kan bevisste anakroniske grep finne sted i bildet og gjøre den visuelle temporaliteten i oppslaget kompleks, slik som i Dahle og Nyhus' bok *Blekkspruten*.

2.10.2 Anakroni

En kronologisk framstilling av en historie, med innlagte pauser og varierende grad av fortellertid og tempo er den vanligste temporaliteten vi møter i bildebokmediet. Men sammen med utviklingen av den komplekse bildeboka forekommer visuelle brudd i kronologi og kompliserte visuelle anakronier oftere og oftere i barnelitteratur og i bildebokmediet. Petter Aaslestad forklarer anakronier på følgende måte "Uoverenstemmelsene mellom rekkefølgen i historien og fortellingen kaller vi med et samlebegrep for anakronier. Dette impliserer et nullpunkt hvor det er fullt tidsmessig sammenfall mellom fortelling og historie. Ut fra nullpunktet bestemmes så anakroniene som bevegelser fremover eller bakover i historiens tid" (Aaslestad, 1999, s. 34).

Et tilbakeblikk fra primærhistorien kalles en analepse. En analepse kan ligge innenfor historiens tidsrammer, den refererer altså tilbake til tidligere hendelser i historien, vi har da å gjøre med et homodiegetisk segment, eller en intern analepse. Men analepsen kan også formidles gjennom et minne fra en tid før fortellingen startet, for

eksempel et barndomsminne, slike analepser utgjør et hetrodiegetisk segment, også kalt eksterne analepser (Nikolajeva, 2016, s. 222; Aaslestad, 1999, s. 40). Det tradisjonelle og skolske begrepet frampek har sitt synonym i prolepse. Visuelle frampek gir hint om hva som vil skje senere i historien (Aaslestad, 1999, s. 37).

Aaslestad beskriver historier som utdyper og repeterer hovedfortellingen (den singulative fortellingen) som den iterative frekvensform (Aaslestad, 1999, s. 72). I bildebøker kan vi finne denne iterative, repetitive formen i såkalte ”running stories” eller syllepser. En syllepse er en anakronisk sidehistorie som er knyttet tematisk eller spatielt til primærhistorien. Ofte er bipersonene som opptrer i sidefortellingene små figurer som opptrer litt her og litt der i bildene. Figurene lever sitt eget liv uavhengig av primærhistorien og dens karakterer, men deres handlinger er motivert av hva som skjer i primærhistorien, eller de er tematisk knyttet til hovedhistorien med en slags parallell handling (Nikolajeva, 2016, s. 226). I *Blekkspruten* har disse syllepsene en viktig kompletterende og ekspanderende funksjon på primærhistorien.

2.11 Modalitet

Kress og van Leeuwen bruker begrepet ”kodningsorientering” for å definere hvor det visuelle uttrykket befinner seg på kontinuumet naturalistisk og virkelighetsnært – abstrakt og sanselig. Deres forståelse av modalitet er semantisk forankret og vurderer i hvilken grad bildet som ikon representerer virkeligheten. I bildebokmediet møter vi fiksjon og det er etter min mening ikke så interessant å vurdere det visuelle uttrykkets modalitet i lys av Kress og van Leeuwens semantisk forankrede modalitetsbegrep. Jeg skal her bruke begrepet modalitet i en mer logisk forstand. Modalitet blir i denne oppgaven brukt i forbindelse med bildet som symbol og dets evne til å overbevise gjennom bruk av abstraksjoner.

Wolfgang Iser skriver at fiksjonstekstens realitet ikke beror på ”... at den afbilder forhåndenværende virkelighed, men på, at den stiller innsikt i denne til rådighed ... Når en litterær tekst ingen virkelige objekter frembringer, opnår den først sin virkelighed ved at læseren realiserer de reaktioner, teksten tilbyder” (Iser, 1974b, s. 107). Iser mener at en teksts usikre identitet til henholdsvis virkelighet eller fiksjon skaper en ubestemthet i teksten som i stor grad avgjør den litterære kvaliteten.

Ingebjørg Mjør bruker begrepet ”intendert sanningsverdi” i artikkelen «Humor og alvor i bildeboka – Sanningsvurdering i ikonotekstar» (Mjør, 2015). Denne

intenderte sannheten er nært knyttet opp til sjangerbegrepet, fordi leseren ideelt sett har en sjangerbevissthet i møtet med en fiksjonstekst som gjør at han leser teksten på tekstens premisser og går med på abstraksjoner i det visuelle uttrykket.

Forfatter Susan Sontag skriver i essayet «Om stil» (1965) om forholdet mellom stil og innhold i kunstuttrykket. Hun forklarer at kunst er synonymt med virkelighetsabstraksjon, og stilen i kunstuttrykket kan være representert på et kontinuum av abstraksjonsnivåer. For at kunstverket skal virke overbevisende og meningsfullt må det ifølge Sontag foreligge en sterk forbindelse mellom kunstverkets stil, altså abstraksjonsnivå, og kunstverkets innhold eller tematikk. Stil og tematikk bør korrespondere. Denne følelsen av korrespondanse vil i sin tur gi en følelse av mening, eller sannhetsverdi.

Med Isers sitat, Mjørs begrep ”intendert sanningsverdi” og Sontags ”stil versus innhold” som bakteppe mener jeg at det er mer relevant å diskutere modalitetsbegrepet i bildebøker med hensyn til om de visuelle abstraksjonene er relevante for bokas tematikk, og om korrelasjonen mellom visuell stil og tematikk bidrar til en overbevisende sammenveving av tankeinnhold og fremstillingsmåte. Jeg skal avslutte analysekapittelet ved å vurdere modaliteten i Garmanntrilogien i lys av Sontags tanker om stil versus innhold.

3.0 Metode

I dette kapittelet vil jeg presentere hvilke forskningsmetoder jeg har benyttet meg av i denne masteroppgaven, hvilken struktur oppgaven har, hvordan jeg har kommet frem til analysekategorier samt hvilke kriterier som har ligget til grunn for utvalget av primærverk. Til slutt vil jeg trekke frem forhold som kan være med på å svekke oppgavens validitet.

3.1 Metodisk tilnærming

Granskning og tolkning av meningsinnholdet i en tekst er forankret i den hermeneutiske forskningstradisjonen. I denne forskningsmetoden vektlegges forskerens evne til å dra ut meningen av et større antall litterære kilder. Forskeren skal granske tekstlige fenomen ut fra sin evne til tolkning og forståelse (Johannessen, Tuft, & Christoffersen, 2011, s. 164). ”Hermeneutikken skal forsøke å gjøre rede for hva som skjer når en person jobber med en tekst eller ytring” (Grenness, 1997, s. 34). En hermeneutisk forankret forskning er derfor sterk subjektiv og preget av forskerens påvirkning i alle forskningens ledd. Forskeren som skal fortolke tar med seg egne erfaringer, forforståelse og kriterier inn i forskningsprosessen. Forskningen starter med andre ord med en subjektiv forventnings- og forståelseshorisont som både kan være plausibel og ikke-plausibel. Hermeneutikken sier at i en fortolkningsprosess møtes leserens horisont og tekstens horisont, og det er dette møtet tekstens mening dannes. Gjennom denne horisontsammensmeltingen forandres vår oppfatning av både teksten og oss selv (Grenness, 1997, s. 35).

Hypotetisk deduktiv forskning, tar utgangspunkt i en teori og tester ut antakelser eller hypoteser om denne teorien opp mot empiri. Hypotesene fra teorien blir gjennom forskningen enten verifisert eller falsifisert. Målet med en deduktiv forskning er å forbedre eksisterende teori, eller forkaste den. En induktiv tilnærming til forskning tar utgangspunkt i analyser eller observasjoner for å kunne lage problemstillinger eller ny teori. Forskeren arbeider med arbeidshypoteser underveis og utvikler med dette en teori i direkte interaksjon med empirien (Johannessen et al., 2011, s. 51).

I denne oppgaven har grunnlaget for de ulike analysekategoriene både vært preget av induktiv og deduktiv tilnærming. En del av kategoriene lagde jeg før jeg satte meg inn i teorien, mens andre kategorier ble til som følge av større teoretisk innsikt. Målet med selve oppgaven er både teoritestning og teoriutvikling. Det deduktive målet er å konkretisere visuell teori og bildebokteori gjennom analyser av moderne bildebøker.

Samtidig mener jeg at oppgaven bærer preg av en induktiv tilnærming fordi problemstillingen primært har blitt til gjennom lesing og analyse av et stort antall bildebøker. Det er få eller ingen studier som har samlet og konkretisert visuelle fortelleteknikker på denne måten. Prosjektet kan derfor anses som ny utvikling av hypoteser om visuelle fortelleteknikker i moderne bildebøker, det samlede målet med oppgaven blir i så tilfelle induktivt.

3.2 Oppgavens struktur

Kategoriene er overordnet i analysekapitlene. Analysene forholder seg til disse kategoriene ved hjelp av eksempler fra det skjønnlitterære utvalget. Det er viktig å presisere at bildebøkene jeg har valgt å analysere er sekundære og underlagt kategoriene. En fullstendig analyse av alle titlene vil derfor ikke forekomme. Det skjønnlitterære utvalget er valgt ut fordi jeg finner utvalget relevant i møtet med de ulike analysekategoriene. Titlene vil derfor bli trukket fram i de kategorier der jeg mener de kan bidra til å eksemplifisere, klargjøre og konkretisere den visuelle fortellermekanismen. De overordnede kategoriene er følgende: Peritekster, Vektorer, Fargesymbolikk, Symbolikk i settingens artefakter, Symbolikk integrert i karakteren, Temporalitetsmarkering, Avstand og perspektiv og Intraikoniske tekster. Under disse kategoriene forekommer det underkategorier. Til hver kategori er det knyttet minst to bildebøker som fungerer som eksemplifiseringer av kategorien i praktisk bruk som visuell fortellermekanisme. Kategoriene er ikke gjensidig utelukkende, det betyr at ett primærverk kan være representert i flere kategorier. Antallet kategorier er heller ikke uttømmende, det vil si at det med stor sannsynlighet finnes ytterligere kategorier av fortelleteknikker som ikke blir nevnt i denne oppgaven.

3.3 Utvalg av bildebøker

Utvalget av primærverk består av elleve modernistiske bildebøker. I likhet med metodevalg må valget av informanter, i dette tilfellet tekster, foretas på bakgrunn av problemstillingens karakter. I problemstillingen retter jeg oppmerksomhet mot et utvalg modernistiske bildebøker, og jeg ønsket et utvalg modernistiske bildebøker som representerte et vidt spekter av visuelle uttrykk og tematikk. Problemstillingen fordrer også bøker hvor det visuelle uttrykket har et fortellende potensial utover hva verbalteksten presenterer. Det var derfor hensiktsmessig å foreta et utvalg blant bøker

der forholdet mellom verbaltekst og visuell tekst ikke er redundant, men der bilde har en avløsende eller ekspanderende funksjon på verbaltekst. Et tredje hensyn jeg måtte ta på bakgrunn av problemstillingen var at det visuelle språket i bildebøkene måtte representere de ulike kategorier innen visuelle fortelleteknikker. På bakgrunn av disse problemene stilte jeg følgende krav til utvalget av bildebøker:

1. Det endelige utvalget skulle representere ulike visuelle stiler og teknikker.
2. Det måtte foreligge en tydelig funksjonell tyngde i den visuelle teksten. Den visuelle teksten skulle ha en funksjonell tyngde i ikonotekst/narrativet.
3. Det endelige utvalget skulle representere ulike visuelle fortelleteknikker beskrevet i visuell teori og bildebokteori.

I prosessen med å finne passende primærverk til analysene har jeg gått både induktivt og deduktivt til verks. I oppgavens startfase valgte jeg ut et stort utvalg bildebøker fordi jeg intuitivt forstod at de hørte til i kategorien kompleks modernistisk bildebok. Jeg hadde ikke noe annen formening om det visuelle språket annet enn at det forelå en viss funksjonell tyngde i den visuelle teksten. Jeg startet derfor med et omfangsrikt utvalg med omkring 25 titler.

Utover i prosessen ble utvalget av bildebøker i større grad styrt av kategoriene som ble til i utarbeidingen av teorikapittelet. Utvelgelsen ble utover i prosessen deduktiv. I denne prosessen var det viktig å plukke ut bøker som kunne være med å konkretisere de teoretisk forankrede kategoriene. I denne prosessen pekte en del titler seg naturlig fram fra utvalget, fordi jeg mente de hadde potensial til å representere kategoriene som etter hvert ble formulert med bakgrunn i visuell grammatikk og bildebokteori. Mot slutten av arbeidet med teorikapittelet hadde jeg formulert åtte kategorier som jeg ønsket å undersøke og elleve bøker som jeg skulle bruke i arbeidet med å konkretisere og gjøre kategoriene mer praktisk tilgjengelige.

Det er viktig å tillegge at alle illustratører har blitt informert om prosjektet og gitt samtykke til gjengivelse av bilder i denne oppgaven. Bildene som blir gjengitt i oppgaven er enten originale bildefiler tilsendt fra illustratørene eller scannet av meg selv.

3.4 Inndelingen i kategorier

Kategoriene jeg ønsket å belyse i denne oppgaven har blitt til via ulike prosesser og gjennom ulike teorier. Kress og van Leeuwen og Roland Barthes tilbyr et anerkjent og

gjennomarbeidet teoretisk rammeverk når det kommer til oppbyggingen av visuelle og multimodale uttrykk og hvordan bildet ved hjelp av konvensjonelle abstraksjoner av virkeligheten kommuniserer med leseren. En del av kategoriene, avstand og perspektiv, fargesymbolikk, vektorer og settingens symbolske artefakter er inspirert av deres teorier. Men disse teoriene er ikke tilstrekkelige i møtet med bildeboka, fordi vi har å gjøre med et narrativ med sekvensiell oppbygging. Jeg måtte derfor se til narratologi og bildebokteori og bruke teorier og tanker fra blant annet Maria Nikolajeva, Ulla Rhedin, Kristin Hallberg, Elina Druker, Gérard Genette, Petter Aaslestad, Anne Løvland og Ingeborg Mjør som inspirasjon til kategorier som tar seg av de visuelle virkemidlene bildeboka som narrativ kan benytte seg av, temporalitet, symbolikk, intraikoniske tekster og peritekst.

3.5 Kategorier, primærverk og analyse

Jeg har gjennom hele prosessen vært opptatt av å vise en spennvidde innenfor visuelle uttrykk i bildebokmediet, derfor har utvalget et bredt spekter i visuell stil. Innad i kategoriene har jeg også hatt et ønske om å trekke fram visuelle uttrykk som står i en form for kontrast. Alle kategoriene blir derfor konkretisert ved hjelp av minst to ulike bildebøker som løser den visuelle fortellerstrategien på ulik måte. Disse kontrastene kan innebære ulik stil eller ulik bruk av fortellerstrategi. Med dette håper jeg å kommunisere ikke bare diversitet i stil mellom utgivelser, men også å kommunisere at fortellerstrategier befinner seg på et kontinuum og at de kan bli løst på ulike måter.

I arbeidet med analysene har jeg i stor grad forholdt meg til hele bildeboka, men jeg har kun vurdert den i lys av fortellerstrategien den skal eksemplifisere. Med andre ord har jeg isolert analysen av primærverkene til spesifikke fortellerstrategier. Noen primærverk forekommer allikevel som eksemplifiserende for flere kategorier/fortellerstrategier, andre primærverk blir bare nevnt i én av kategoriene. I noen kategorier blir bare enkelttoppslag trukket fram som eksempler.

3.6 Oppgavens validitet

Det er noen forhold ved denne oppgaven som kan tenkes å svekke denne studiens troverdighet. Hermeneutiske tolkninger må regnes som subjektive og dermed usikre med hensyn til validitet. Tor Grennes sier følgende om hermeneutikk og tolkning i *Innføring i vitenskapsteori og metode* (1997): ”Hva gjør for eksempel én tolkning av et

dikt eller en hendelse mer plausibel enn en annen? Finnes det i det hele tatt muligheter for å vurdere om en tolkning er riktigere enn en annen? ” (Grenness, 1997, s. 36). I tolkning av kunst kan den hermeneutiske subjektive tolkningen forsvares i lys av kunstens egenart som fasitløs. Den gode kunsten kjennetegnes av flertydighet. Grenness mener likevel at det er vesentlig at tolkningen og hypotesedanningen som følger av tolkningsarbeidet i hermeneutisk forskning finner støtte i allerede eksisterende teori. I denne oppgaven har jeg som nevnt både hatt en hypotetisk deduktiv og induktiv tilnærming til materialet. Noe av grunnen til dette er at oppgaven primært er en studie av fortellestrategier som er beskrevet i ulike teorier. Analysene og tolkningene av det skjønnlitterære utvalget er sekundært og retter seg etter de teoribaserte kategoriene. Analysene i denne oppgaven er derfor sterkere forankret i teori, enn en tradisjonell hermeneutisk tolkning av et kunstuttrykk.

Jeg mener at redelighet og etterprøvbarehet er like viktig som ovennevnte forankring i eksisterende forskning. Jeg har derfor vært opptatt av gjennomsiktighet i oppgaven ved å være nøye med riktig oppføring av kilder, årstall og kildenes primære opphav. Slik kan oppgaven forhåpentlig virke etterprøvbar.

Utvalget av bildebøker er kun et strategisk utvalg og som på ingen måte kan sies å representere det universet av bildebøker som finnes på markedet. En full oversikt over alle utgivelser og deres individuelle visuelle kvaliteter krever en arbeidsmengde som overstiger omfanget for denne masteroppgaven. Det har vært et ønske å trekke inn flere titler i denne oppgaven for å kunne dekke et bredt spekter av kategorier innen visuelle fortellerstrategier. De titlene som er representert er valgt ut som et vurderingsutvalg, fordi de korresponderer med kategoriene som er laget på induktivt og deduktivt grunnlag (Grenness, 1997, s. 134).

Det teoretiske rammeverket er i stor grad begrenset til skandinaviske bildebokforskere og til Gunther Kress' og Theo van Leeuwens visuelle teorier. Det finnes flere bildebokteoretikere, blant annet fra Europa og Nord-Amerika på feltet, men jeg har valgt primært å forholde meg til forskningen som har foregått i de skandinaviske landene fordi jeg mener at denne forskningen korresponderer best med de typer bildebøker som finnes i det norske bildebokmarkedet. Maria Nikolajeva framstår som den ledende forskeren på dette feltet, i alle fall i Norden. Hun står derfor i en særstilling i denne oppgaven, men jeg har samtidig trukket inn andre teoretikere der Nikolajevas påstander og hennes medforsker Carole Scott er mangelfulle eller må nyanseres .

Teoretikere fra land utenfor Skandinavia har også blitt trukket inn ved enkelte tilfeller der bildebokmediets egenart blir diskutert på et generelt nivå.

Kress og van Leeuwen og Roland Barthes regnes som anerkjente teoretikere innen både sosiosemiotikk og visuell grammatikk, og i arbeidet med å få på plass teorien i denne oppgaven har jeg erfart at det meste som finnes av teori på dette feltet bygger på Kress og van Leeuwens og Barthes forskning. Jeg opplever derfor at jeg har forholdt meg til den primære teorien innenfor sosiosemiotikk og visuell grammatikk, men jeg har innlemmet mer spesifikk bildeteori som handler om bilder i sekvens, det visuelle narrative, blant annet ved hjelp av Scott McClouds' bok *Understanding Comics* (1994).

4.0 Analyser

4.1 Peritekster

Bildeboka har et betydelig mer begrenset omfang enn en tradisjonell roman. Dette innebærer at den er meningstettet og at bildebokas peritekster, deriblant omslag, forsats og tittelside kan utgjøre en viktig del av selve narrativet i boka. Peritekstenes funksjon i bildebøker er ikke spesifisert hos Gérard Genette, det er derfor spennende å undersøke i hvor stor grad omslag, framsats og tittelsider i bildebøker virker inn på selve fortellingen.

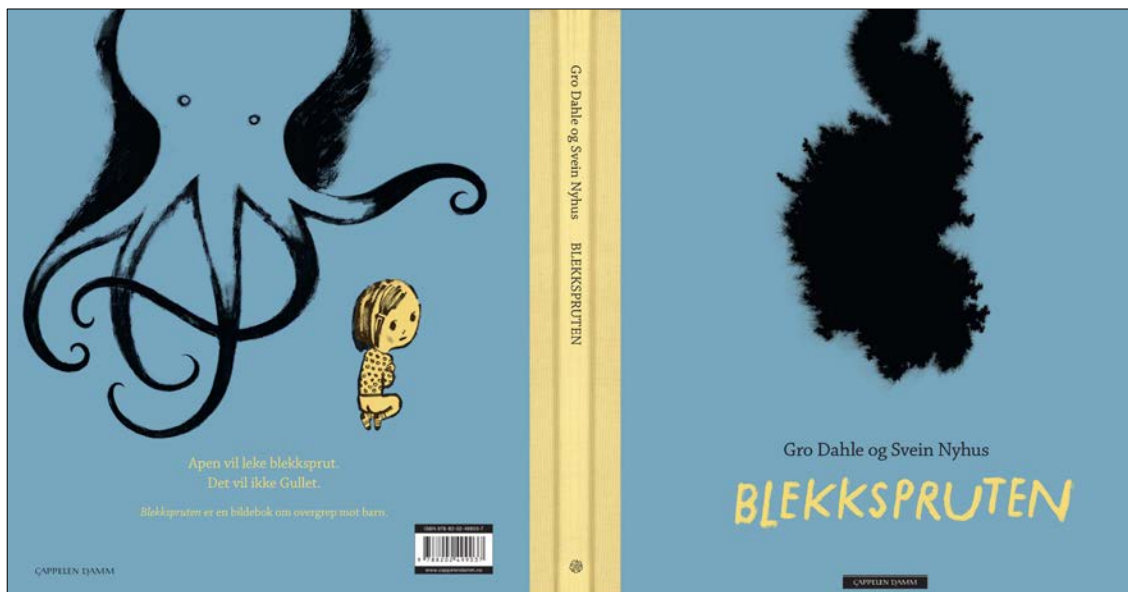
Peritekstene skal ifølge Genette forberede leseren på fortellingen og tydeliggjøre hva den dreier seg om gjennom å styre forventninger og etablere forståelseshorisont og rammer for lesingen. Gjennom omslaget kan illustratøren sette leseren inn i en stemning og hinte til hva boka handler om.

4.1.1 Omslag

I *Blekkspruten* (bilde 1) har Nyhus plassert en sky av blekk på omslaget, denne skyen virker som en forankring av tittelen *Blekkspruten*. Samtidig kan den sorte skyen virke avløsende på tittelen *Blekkspruten* fordi tittelen i sin første person entalls naivitet kan virke uskyldig og barnslig, mens den sorte blekkskyen står i en kontrast til dette naive verbale uttrykket. Med dette setter Nyhus leseren inn i en stemning som alluderer mot noe barnslig og skummelt på samme tid. Disse kontrastene finner vi nærmest som et ledemotiv gjennom hele boka, et univers der trygge storebrødre og kosedyr endrer karakter og blir slemme. Omslagets bakside er mer eksplisitt i sitt visuelle språk. Baksiden viser Gullet som sitter krøket sammen i høyre side av bildet, mens den store blekkspruten sniker seg innpå henne ovenfra og til venstre for henne. Komposisjonen her er viktig for hvilken karakter dette overgrepet har. Storebror/blekkspruten kommer ikke som en fare utenfra (fra høyre), men han kommer snikende fra den trygge venstresiden og står med dette i konflikt med den tradisjonelle ukjente faren som ofte dukker opp i høyre bildekant. Dette kan indikere at overgrepsforholdet er preget av kjente relasjoner og at vi har å gjøre med en svekkelse av tillit.

Framsiden av omslaget i *Blekkspruten* spiller en rolle for stemningen vi går inn i når vi skal lese boka, det snikende blekket som brer seg utover den barnslige og litt naive tittelen etablerer en kontrast mellom det skumle og grusomme og det barnslige.

Komposisjonen av aktørene på omslagets bakside skaper en illusjon av relasjonene og maktforholdet vi skal lese om.



Bilde1 (omslag *Blekkspruten*)

I bøkene om Garmann bruker Stian Hole omslagets forside til å skape en relasjon mellom leser og Garmann, samtidig som han legger inn visuelle elementer som peker inn i bokas tematikk (bilde 64). Omslagets framside skaper dermed en interaksjon mellom leser og protagonist allerede før vi har åpnet boka, samtidig som den henter om hva vil skal lese om i selve fortellingen. Baksiden på Garmannbøkene er mer tradisjonelt bygget opp med vaskeseddel og referanser til epitekster i form av anmeldelser av tidligere utgivelser i trilogien.

Omslagets bakside på de to ordløse bildebøkene *Du* og *Jeg rømmer* er interessante å merke seg, fordi begge to inneholder en kort verbaltekstlig innføring i hva den ordløse fortellingen handler om. Spesielt Lene Ask har fått kritikk for dette, fordi mange anmeldere mener at handlingen i boka er så komplisert og lite intuitiv at den er avhengig av verbalteksten på baksiden for å gi mening. Morten Harper i Dagbladet skriver følgende: ”Ut fra Lene Asks bilder vet vi ikke sikkert at jenta i «*Du*» er flyktning eller hvor hun kommer fra, men det er en naturlig tolkning ut fra utseendet til henne og familien, og den sorgmodige stemningen. Baksideteksten sier det derimot direkte. Man tok ikke sjansen på å fri seg helt fra ordene likevel” (Harper, 2016). Harper mener i dette sitatet at omslagets bakside som peritekst er for eksplisitt og at dette ikke harmonerer med begrepet ”ordløs bildebok”. Kanskje føler han at den verbale

periteksten i for stor grad setter rammer for resepsjonen av boka og at periteksten nærmest tar over historiefortellingen framfor å hinte om bokas tematikk slik peritekster er intendert til å gjøre. Ask presiserer i et samtalepanel ved NBBK 2017 (Nordisk Barnebokkonferanse) at hun opplevde utformingen av baksideteksten som utfordrende og at hun var redd for at verbalteksten på baksiden utfordret bildenes selvstendighet, men at markedsavdelingen i forlaget stilte krav til et minimum av verbale peritekster. (NBBK, 2017). I dette eksempelet mener jeg forlagets innstilling er med på å understreke bildets tradisjonelle underlegne rolle i forholdet mellom verbaltekst og bilde i bokbransjen. Fremfor å tvinge inn en verbaltekst som forklarer og hever seg over leserens egen tolkning av det visuelle narrative, kunne man istedenfor tillatt illustratøren å utforske en visuell tekst som henter til bokas tematikk, slik Nyhus har gjort det ved hjelp av verdiperspektivering, komposisjon og vektorer på Blekksprutens bakside (bilde 1).

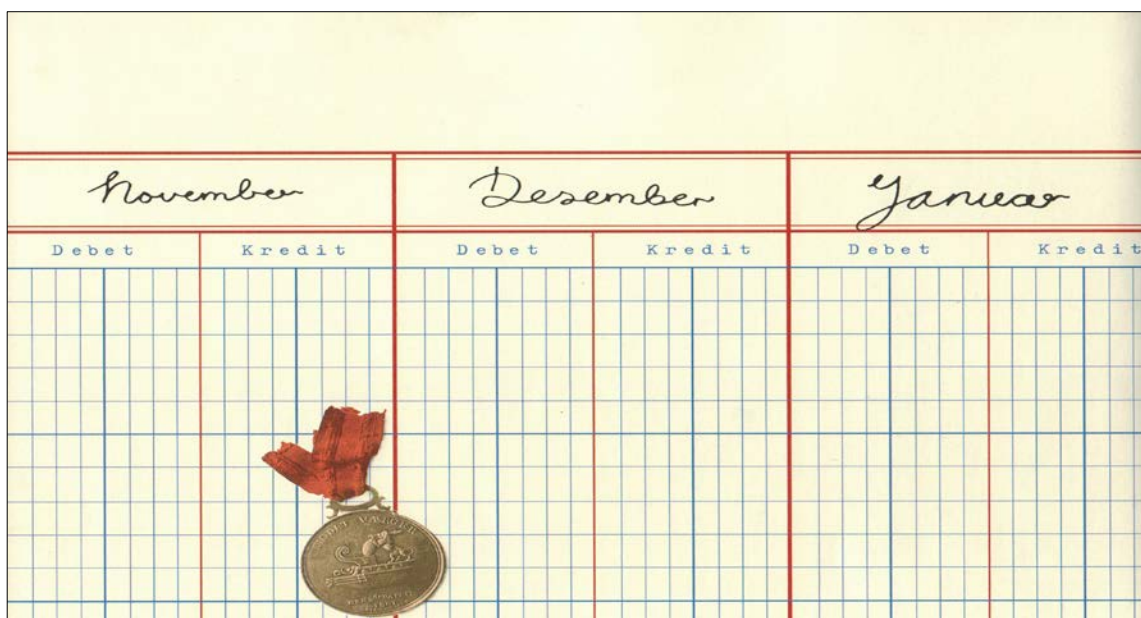
4.1.2 Forsats og baksats

Forsatsen i bildeboka har også ofte en etablerende funksjon på fortellingen som skal utspille seg i bildeboka. I *Jeg rømmer* skal vi senere se at fortellingen starter på forsatsbladet med en etablering av personene og konfliktene som ligger til grunn for fortellingen (bilde 7). Strengt tatt kan vi ikke i slike tilfeller kalle forsatsen en peritekst fordi illustratøren har valgt å benytte seg av forsatsen (og baksats) til selve fortellingen.

I *Den gamle mannen og hvalen* ser vi en annen løsning på bruk av forsatsblad som fortellerteknikk. Hole bruker regnskapstabeller som ledemotiv i flere av sine bøker. En slik regnskapstabell finner vi i forsats og baksats i *Den Gamle mannen og hvalen* (bilde 2). I forsatsblad er regnskapstabell for månedene mai–oktober brettet ut. Tabellen har en debetside og en kreditside. I baksatsen finner vi den samme tabellen, men her strekker den seg fra november – april. Med disse tabellene etablerer Hole en forståelse av at vi skal lese en fortelling som på et eller annet nivå handler om tid, om å gjøre opp et regnskap, om å strebe etter balanse. Etter lesing av boka kan forsatsbladene gi nye allusjoner. Debet og kreditsidene i tabellen kan gi assosiasjoner til begrepet ”gi og ta” i kjærligheten og at dersom alle ofre man gjør i nære relasjoner skal loggføres med stahet blir det vanskelig å få et kjærlighets-/søskenforhold til å fungere. Tabellen som i sum viser et helt år kan også gi assosiasjoner til tiden som går, og regnskapet man sitter igjen med når livet går mot slutten, som det jo gjør for Cornelius og Halvor. Forsatsbladet har i *Den gamle mannen og hvalen* en metafunksjon på fortellingen, regnskapstabellen

trekker fortellingen ut fra sitt opprinnelige univers og tilbyr oss et metablikk over hva fortellingen egentlig dreier seg om og vi blir tilbudt en moral.

I *Akvarium* har Nyhus valgt en blå-grå marmoreringsteknikk som minner om væske som flyter ut og blander seg. Denne marmoreringsteknikken har han også brukt som bakgrunn i leilighetssettingen inne hos Moa og moren hennes. Etter lesing av *Akvarium* kan vi relatere denne væskeillusjonen til et mulig alkoholmisbruk hos mor. På samme måte som med regnskapstabellen til Hole, tilbyr Nyhus oss et hint på hva som er den bakenforliggende konflikten for historien vi skal lese/har lest, uten å virke for eksplisitt og styrende.



Bilde 2 (Forsats *Den gamle mannen og hvalen*)

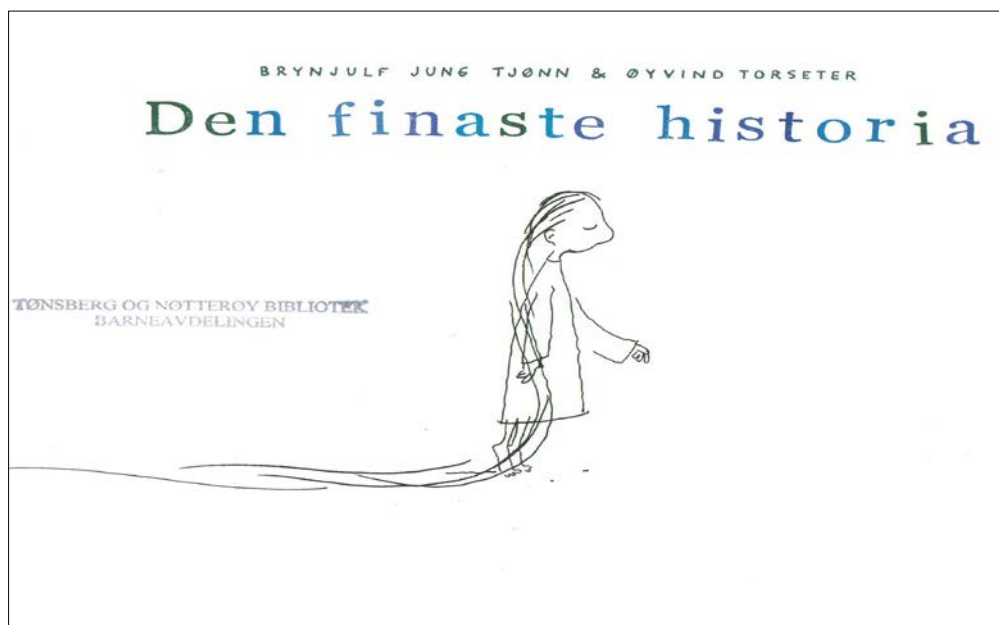
4.1.3 Tittelside

Tittelsiden inneholder ofte bokas tittel, forfatterens og illustratørens navn og forlagets navn. På tittelsiden forekommer det ofte visuelle hint om tematikk i boka. Noen steder bare indikert med en liten detalj som er hentet ut fra et bilde inne i boka, som nøkkelen på *Blekksprutens* tittelside. I andre tilfeller kan bildet på tittelside foreslå en tolkning til en underliggende tematikk i boka, som vi ser i de våte glassringene på *Akvariums* tittelside (bilde 4) og kontrasten mellom linjeark (skolekonteksten) og brokaden av erteblomster (feriekonteksten) i *Garmanns sommer* (bilde 5). Videre kan tittelsiden presentere karakteren vi skal møte i boka. Enten gjennom et konkret bilde av karakteren, eller som i *Garmanns hemmelighet* gjennom gjenstander eller artefakter som

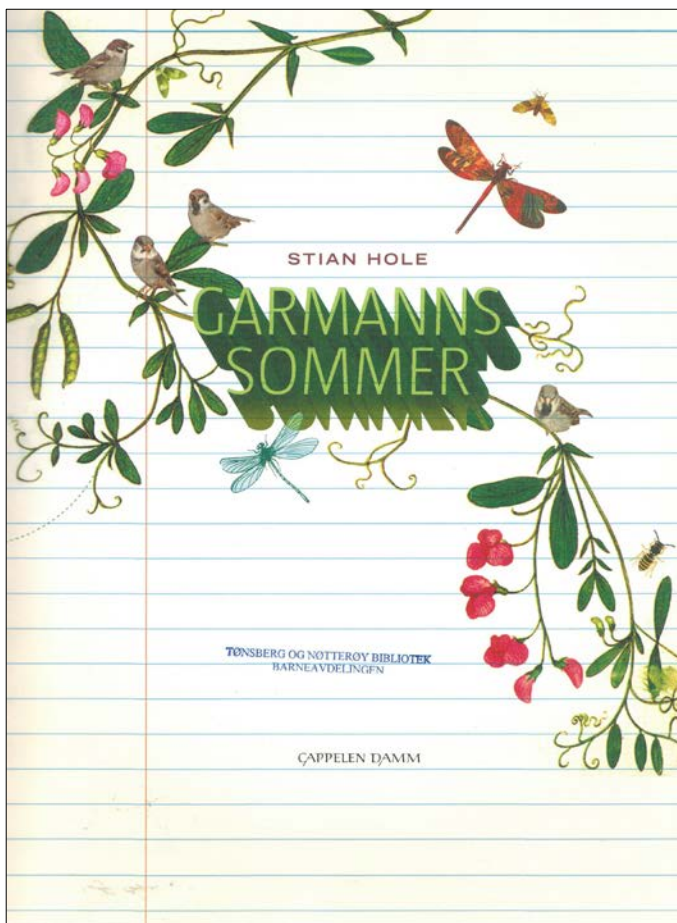
fungerer som symboler på karakteren boka skal handle om. På tittelsiden i *Garmanns hemmelighet* (bilde 6) finner vi Holes sedvanlige artefakter spredt omkring på siden, alle fungerer som spor på bokas karakter, konflikt og plot. Hele tittelsiden er nærmest en prolepse på hva som skal skje videre i boka, samtidig virker den ekspanderende på vår forståelse av karakteren Garmann og hvem han er.

På tittelsiden til *Den finaste historia* ser vi Vera som står stå på tå med lukkede øyne, som om hun akkurat er i ferd med å tre inn i drømmetilstanden som jeg skal komme tilbake til senere i analysekapittelet. Dette tittelbildet fungerer som et hint til at vi skal lese om en drøm framfor virkelighet (bilde 3).

Bildebokas peritekster befinner seg i en særegen posisjon fordi de visuelle uttrykkene i peritekstene i stor grad korresponderer med bildene i selve fortellingen. Avstanden mellom peritekst og selve narrativet blir derfor mindre tydelig i bildebøker enn i tradisjonelle romaner, fordi peritekstene ofte henter inn visuelle motiver fra fortellingen inne i boka. Grensene mellom peritekst og narrativ er ofte vanskelige å definere, fordi fortellingen kan starte både på omslaget, i framsatsen og på tittelside. I primærutvalget er det et stort spenn i hvor integrert peritekstene er i narrativet og hvor aktivt illustratøren har brukt peritekster for å skape forventninger, sette rammer og forberede leseren på historien.



Bilde 3 (titteloppdrag *Den finaste historia*)



Bilde 5 (titteloppslag *Garmanns sommer*)



Bilde 6 (titteloppslag *Garmanns hemmelighet*)

4.2 Vektorer

Kjennetegnet på visuelle narrative prosesser eller aksjonsprosesser er at det foreligger vektorer i bildet. Disse vektorene kan bli presentert på ulike måter i bildet, fra tydelige vektorer mellom aktører og gjenstander, til antydende blick med stort tolkningsrom. Vektorens funksjon og leserens respons på vektorbruk er avhengig av hvem vektoren springer ut fra, i hvilken form den fremkommer og hva som er målet for vektoren. Jeg skal i det følgende kapitlet analysere to bøker som behandler samme tematikk, men som representerer to ytterpunkter med hensyn til dynamikk og energi i bruken av vektorer.

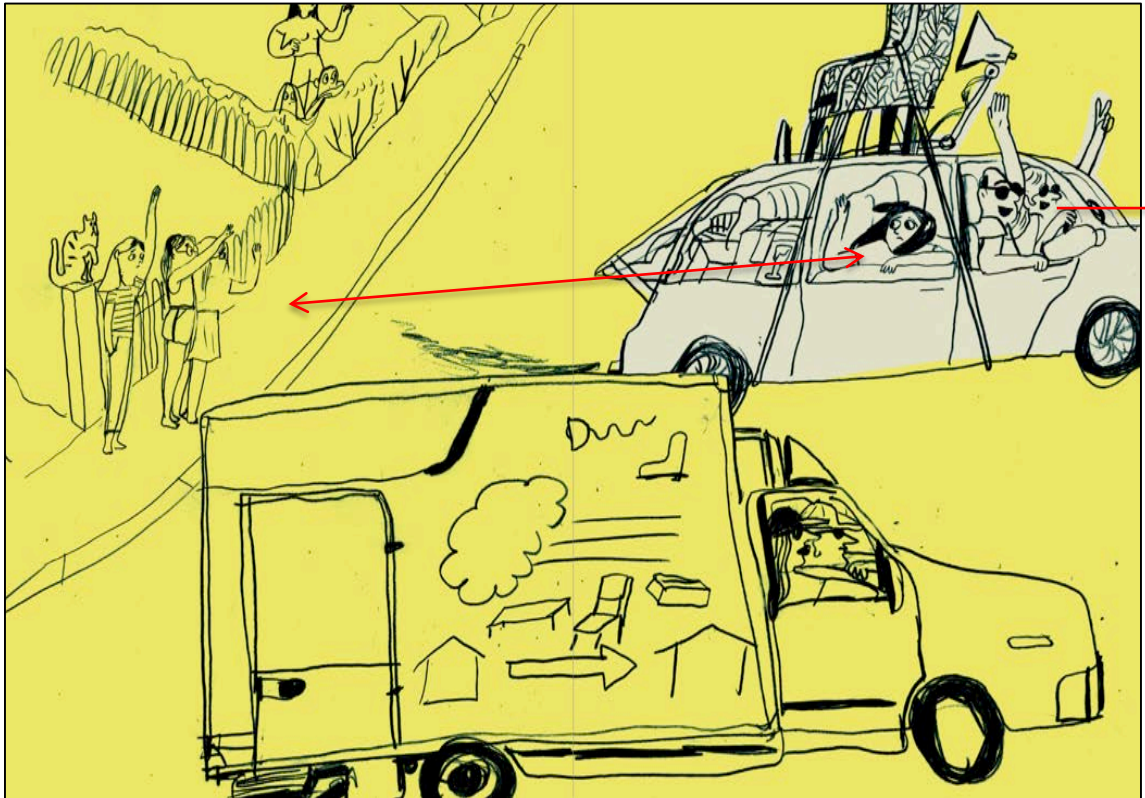
I Mari Kanstads ordløse bildebok *Jeg rømmer* møter vi ei jente som flytter fra hjemstedet sitt. Hun begynner på en ny skole og opplever å bli ignorert av sine nye klassekamerater. Midt i lengselen etter å passe inn på det nye hjemstedet sitt oppdager hun en koloni med selvlýsende kaniner på ei øy utenfor der hun bor. Hun tar med seg en kanin hjem og opplever at klassekameratenes interesse for denne kaninen gjør at hun selv blir inkludert i den nye klassen. Men kaninen får hjemlengsel, og jenta må levere den tilbake der hun fant den. Klassekameratene vender henne igjen ryggen da de

oppdager at hun ikke lenger har med seg kaninen i skolesekken. Jenta holder kontakten med kaninene på avstand, og hun føler at hun blir sett og elsket av noen på den nye hjemplassen. Plutselig får jenta en lapp fra en til nå ”usynlig” klassekamerat, hun har vært i klassen hele tiden, men jenta har ikke lagt merke til henne. De to blir venner.

Historien virker kanskje enkel og banal, men denne boka har et interessant narrativt og dynamisk visuelt språk som spesielt kommer til syne i Kanstad Johnsens bruk av vektorer og ekspressive figurer som strekkes og tøyes over oppslaget. Bokas modalitet eller realisme er svekket på grunn av de selvløsende kaninene og det visuelle uttrykket tenderer mot det ekspresjonistiske fremfor det realistiske, allikevel klarer forfatteren å formidle et overbevisende narrativ med humanistisk og eksistensiell tematikk.

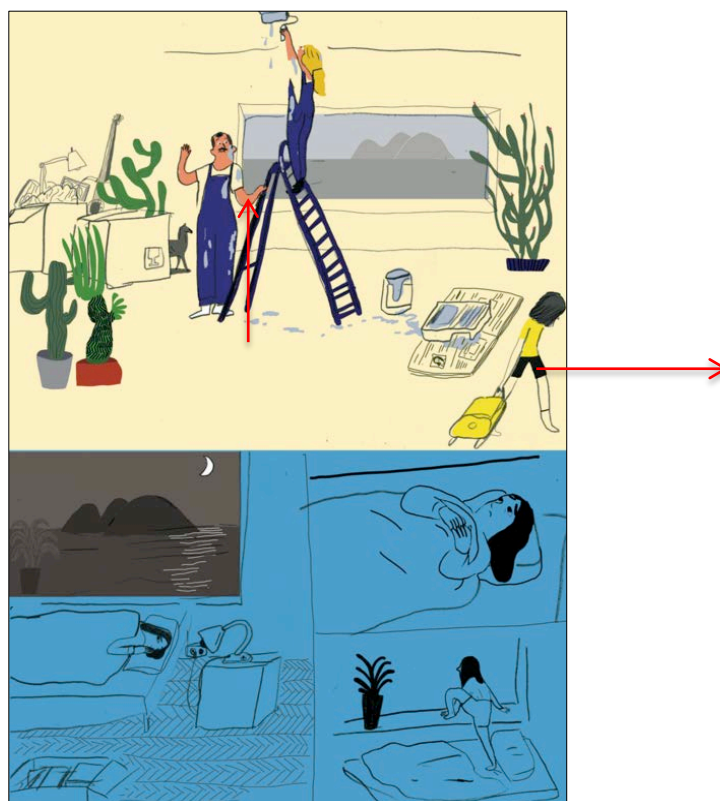
I en ordløs bildebok som *Jeg rømmer* mangler narrativet verbale handlingsmarkører som beskriver temporalitet og kausalitet. Dersom kunstneren ønsker å skildre narrative prosesser må hun bruke visuelle handlingsindikatorer for å framstille bevegelse og fysisk framdrift i fortellingen. I *Jeg rømmer* løser Kanstad Johnsen dette på to måter. Hyppige endringer i setting eller ”change of context” (Painter et al., 2013). vil føre til et inntrykk av forflytning, og ellipsene disse forflytningene genererer, er opp til leseren å fylle med mening. I *Jeg rømmer* fungerer hyppige overganger i setting som et sterkt visuelt narrativt virkemiddel. Det som i størst grad bidrar til framdrift i fortellingen er allikevel Kanstad Johnsens bruk av vektorer.

Fortellingen starter på bokas forsats og komposisjonen og vektorene som binder aktørene i dette oppslaget sammen, spiller på konvensjonelle visuelle teorier. Jenta drar fra det trygge hjemstedet og hennes gamle venner står og vinker adjø i venstre bildekant. Jenta sitter i en bil som kjører mot høyre og mot det ukjente, ut av oppslaget. Jenta kikker seg tilbake og blikket og hånda hennes danner en vektor som indikerer en transaksjon bakover mot det kjente. Resten av reisefølget har blick og fysikk rettet framover i en ikke-transaksjon (bilde 7).



Bilde 7

Det ligger en konflikt i kontrasten mellom jentas vektor og foreldrenes vektor. Deres orientering henholdsvis bakover, mot det kjente og konkrete, og framover, mot det ukjente og abstrakte, indikerer at flyttingen er en interessekonflikt som jenta har gått tapende ut av. Denne konflikten uttrykkes ytterligere i oppslag 4 der vi kan se at den dynamiske venstre-høyre bevegelsen stopper opp hos foreldrene med en gang de har fått installert seg i det nye huset. De befinner seg midt i bildet, i en nøytral sone, deres vektorer er ikke lenger orientert mot høyre, og de fremstår derfor ikke lenger som søkende. Jenta derimot fortsetter å bevege seg mot høyre og vektorene hun danner er i stor grad preget av at hennes blick eller kropp går ut av bildet, i retning mot noe ukjent (bilde 8).

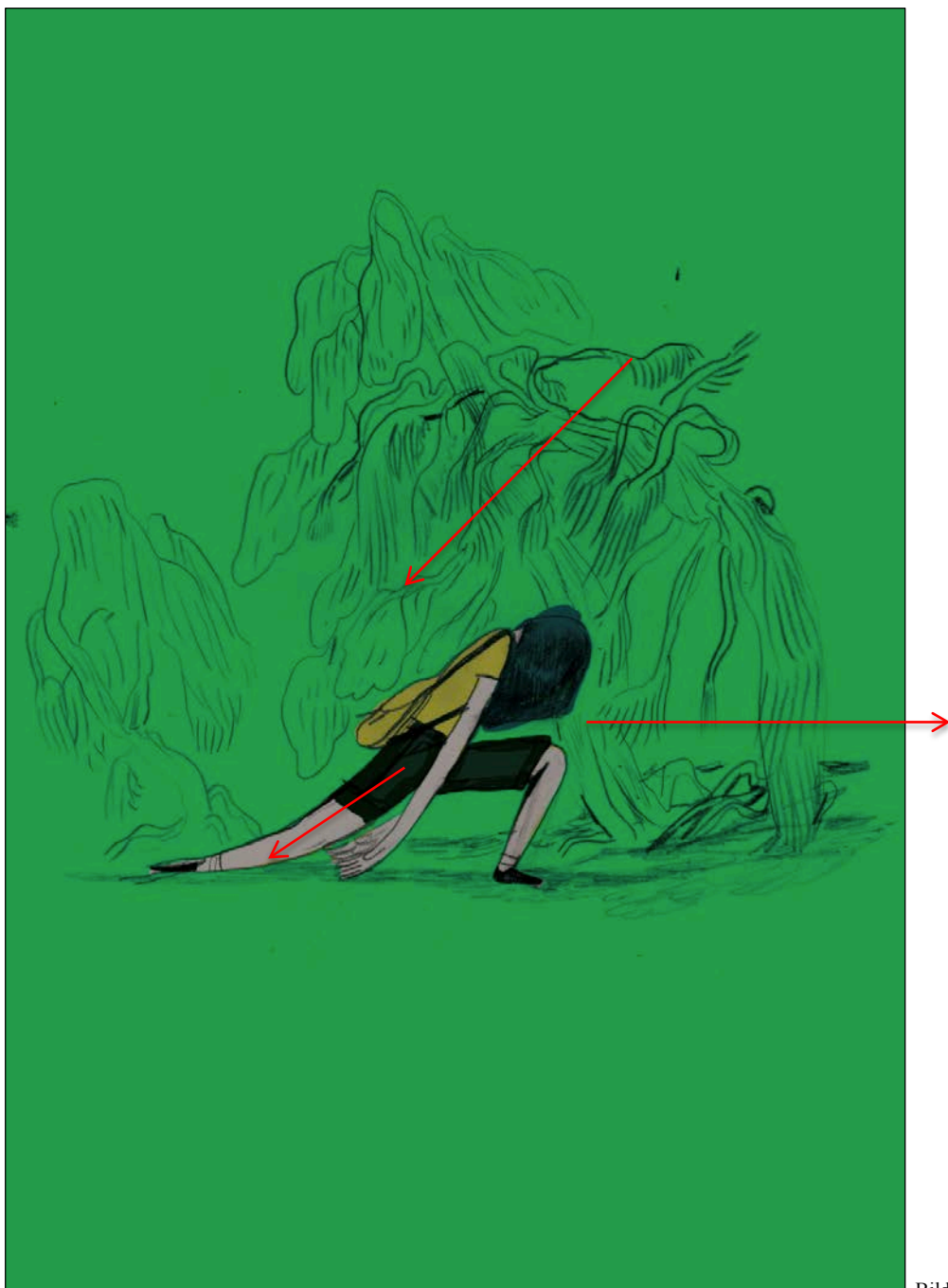


Bilde 8

For å tolke jentas begynnende bevegelse fra venstre mot høyre må vi se hva den visuelle grammatikken sier om denne retningsorienteringen. En bevegelse fra venstre mot høyre indikerer som nevnt i teorikapittelet en søken mot det ukjente, eller en bevegelse mot noe nytt (McCloud et al., 1994, s. 165; Nikolajeva, 2016). Når blick eller vektorer peker mot et mål utenfor bilderammen, foreligger det en ikke-transaksjon. Vi må selv tolke hva disse målløse vektorene vil si oss, nettopp fordi vi ikke vet hvem eller hva vektoren er rettet mot. Jeg mener at jentas lengsel og søken etter å passe inn blir ytterligere presisert ved at jenta i tre oppslag nærmest stanger mot oppslagets høyrekant.

Et interessant bilde som nesten utelukkende ved bruk av vektorer både illustrerer narrative og konseptuelle prosesser, er oppslag 4 der jenta sleper seg framover, kanskje på vei hjem fra skolen (bilde 9). Her forteller bildet at hun er på vei til et sted, med skolesekk på ryggen. Hennes bevegelsesretning viser at hun stadig beveger seg fra venstre mot høyre, men måten kroppen hennes er tegnet på, med store motstridende krefter som kjemper mot vektoren framover mot høyre, indikerer at veien kjennes tung for jenta. Noe av grunnen til at hun opplever veien som tung kan vi se i trærne som står i bakgrunnen. For mens jenta beveger seg mot høyre, danner trærne vektorer, ikke bare i motsatt retning mot venstre, men også ned mot jenta. Trærne oppfattes derfor som noe som jobber mot henne og holder henne nede, og de kan oppfattes som en metafor for

hennes psykiske konstitusjon og hvordan hun har opplevd å bli tatt i mot på den nye skolen.

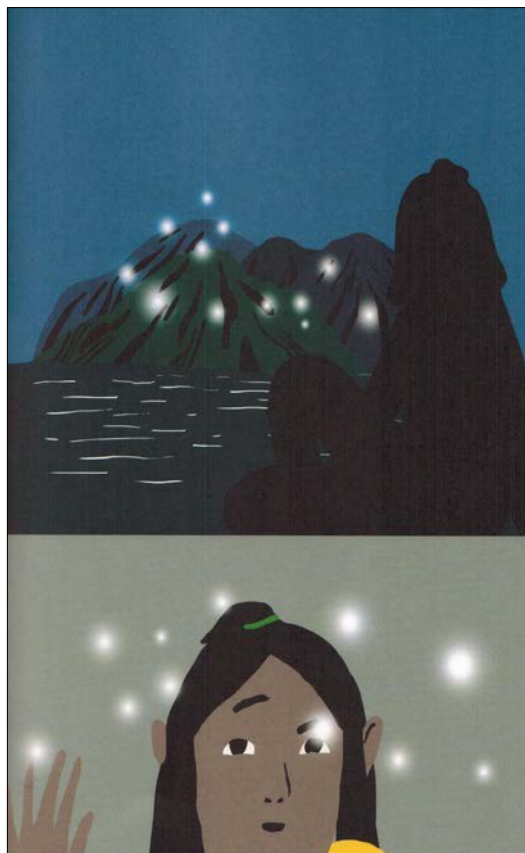


Bilde 9

Relasjoner mellom mennesker kan også illustreres ved hjelp av vektorer. I oppslag 4 forsøker jenta å ta kontakt med sine nye klassekamerater og det er spesielt i én av bilderammene i oppslaget at vektorene spiller en stor rolle på skildringen av relasjoner (bilde 10 og 11). Jenta står i venstre bildekant og henvender seg med blikkontakt og åpent kroppsspråk til tre jenter. To av disse jentene befinner seg høyere opp (vertikalt) i bildet enn jenta. I tillegg sitter de med ryggen vendt mot jenta, mens de snur seg og utveksler blikk med henne. De sitter på et lekenett som danner en diagonal fra nedre venstre hjørne mot øvre høyre hjørne. Blikket til jentene sammenfaller med denne diagonalen, og vi får inntrykk av at deres blikk mot jenta er ovenfra og ned. Det foregår en bilateral transaksjon mellom jenta og de andre aktørene på bildet, og bildets komposisjon avslører maktforholdet i denne transaksjonen. Disse gråfargete klassekameratene utgjør slik de fremstår (fra øvre høyre hjørne mot nedre venstre hjørne) i komposisjonen, en trussel og et hinder for jentas bevegelse framover (Nikolajeva, 2016, s. 215).

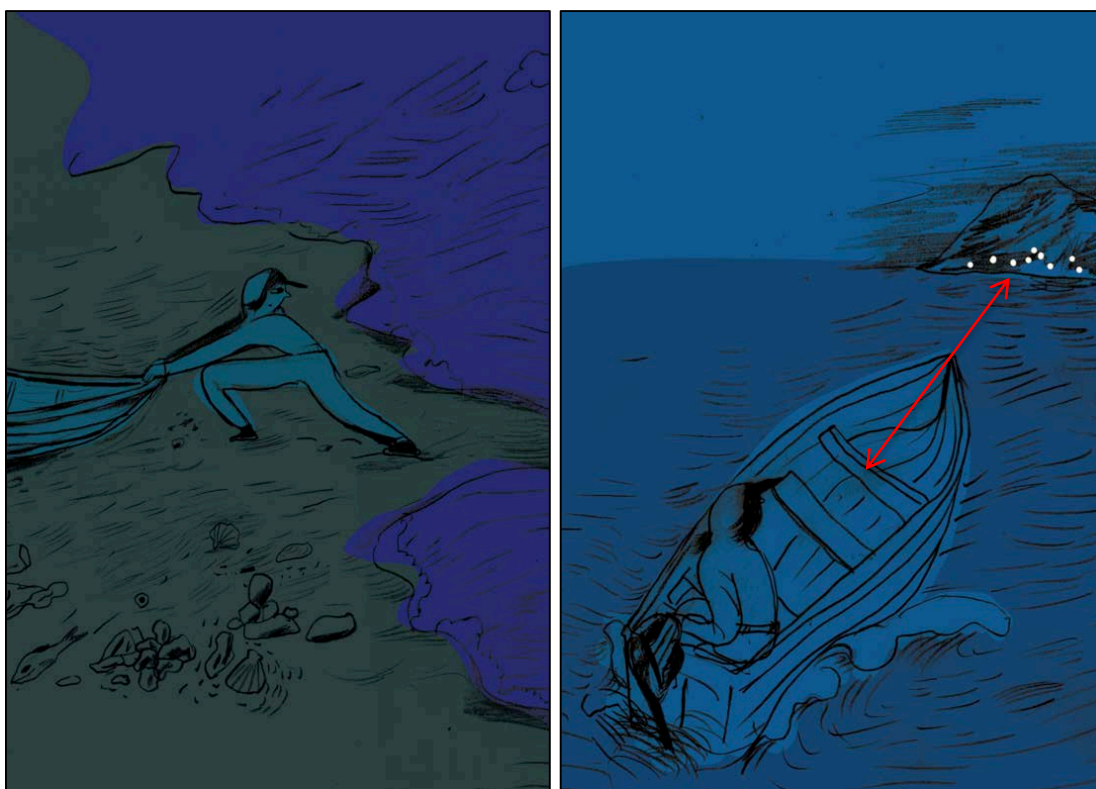


Bilde 10



Bilde 11

Etter at jenta oppdager de selvlysende kaninene (bilde 11), endrer bevegelsen fra venstre mot høyre karakter. Fortsatt beveger hun seg mot høyre, men vektorene hun gir, danner en tydeligere diagonal mot høyre og oppover. Denne endringen fra en *horisontal* høyreorientert vektor til en *diagonal* høyreorientert vektor blir av tegneserieskaper og bildeforsker Scott McCloud oppfattet som en overgang fra passivitet til dynamikk og endring (McCloud et al., 1994, s. 125). Helt fram til oppslag 6 har vi opplevd en ikke-transaksjon i jentas vektorer. Det hun har beveget seg mot, har vært ukjent og abstrakt for leseren. Sammen med retningsbruddet får vektoren plutselig et mål, og vi har å gjøre med en transaksjon (bilde 12). Båten jenta sitter i, peker mot en destinasjon og vi oppfatter for første gang et visuelt og fysisk fokus hos jenta.



Bilde 12

Etter at kaninen er levert tilbake, opplever jenta igjen å bli ekskludert fra klassekameratene. Men dynamikken og venstre-høyreorienteringen i jentas vektorer svekkes, og en del av bilderammene viser reaksjonsprosesser framfor aksjonsprosesser (bilde 13). Dette kan tyde på at jenta har funnet en større ro på sitt nye hjemsted og at lengselen etter å passe inn er dempet, eller besvart gjennom vennskapet med kaninene. I siste oppslag ser vi et tydelig skifte i retning og komposisjon. En hånd med en lapp henvender seg til jenta, fra venstre side av bilderamma. Jenta skifter fra høyreorientert blick og kropp, til å snu seg mot venstre og mot den ”nye” jenta i klasserommet (bilde

14). Den trygge hjemkomsten illustreres ifølge McCloud (McCloud et al., 1994, s. 165). ved hjelp av høyre-venstre retninger og det er dette vi ser i bokas nest siste oppslag. Jenta er ikke lenger fokusert framover mot noe ukjent, men mot en fysisk aktør som befinner seg til venstre for henne i bildet. Med denne endringen i retning kommuniserer også forfatteren av boka til oss som lesere at vi ikke lenger må snu siden.

Jeg rømmer besvarer i stor grad visuelle konvensjoner om retninger og vektorer, og det er interessant å se hvor stort aksjonspotensial vektorer kan ha i et visuelt uttrykk. Dette kommer da også spesielt fram i møtet med de ordløse bildebøkene der narrative prosesser i fortellingen er avhengig av retningspresisering.



Bilde 13



Bilde 14



Bilde 15



Bilde 16

I den ordløse boka *Du* av Lene Ask, som er tredje bok i serien ”ordløse bøker” fra Gyldendal, ser vi et mer dempet aksjonsuttrykk enn i *Jeg rømmer*. I denne boka møter vi nok ei jente som har kommet til en ny plass, men tempoet i denne boka er betraktelig lavere enn tempoet i *Jeg rømmer*. Her skildres mye av den samme lengselen som vi kan lese i *Jeg rømmer*, men den blir uttrykt på en helt annen måte. Vektorene i *Du* springer i stor grad ut fra blick fra jenta. Disse blickvektorene kalles ikke transaksjoner, men reaksjoner. Vi har ikke lenger å gjøre med en aktør, men en ”reacter”, og målet for en blickvektoren kalles et fenomen (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 67). Kort sagt vil et blick ikke innebære en handling, men en reaksjon. Vektorer som springer ut fra blick inviterer til leserens identifikasjon med ”reacter”.

Du er i stor grad drevet av slike blickvektorer og reaksjonsprosesser. Jenta i *Du* reagerer på fenomener rundt seg, men hvordan hun reagerer er det opp til oss å tolke (bilde 15). Dette skaper mindre aksjonsprosesser og tydeligere reaksjonsprosesser. Blickvektorer illustrerer at ”reacter” sanser fremfor at hun handler. Spesielt i bildene hvor jentas blick ender utenfor oppslaget sitter leseren med stort tolkningsrom. I slike ikke-transaksjonelle reaksjoner, får ikke leseren et konsekvent svar på hvor vektoren er på vei. Vi må selv fylle ut denne informasjonen med vår egen fantasi eller ved å tolke vektoren mål i lys av boka som helhet. Kress og van Leeuwen presiserer virkningen et blick ut av bilderammen kan ha på leseren av bildet. ”It is left to the viewer to create a powerful sense of empathy or identification with the represented participants” (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 68). I disse oppslagene med ikke-transaksjonelle reaksjoner er det derfor naturlig å ty til tolkninger som berører konseptuelle eller psykologiske prosesser hos aktøren som sender ut vektoren, framfor å tolke vektoren som en fysisk narrativ prosess.

Du har også innslag av bilder hvor vi som lesere møter blicket til jenta. Disse bildene er ifølge Kress og van Leeuwen bydende representasjoner hvor aktøren på bildet krever vår oppmerksomhet (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 119). Når aktøren ser direkte på leseren, utgjør vektoren en direkte kommunikasjon mellom aktøren på bildet og leseren. Denne direkte henvendelsen fra bildet gjør at vi som leser blir tvunget inn i en imaginær relasjon til aktøren på bildet. Hva slags relasjon vi blir tvunget inn i er i stor grad avhengig av aktørens ansiktsuttrykk (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 118). En utdyping av disse bydende representasjonene blir gjort i kapittel 4.6 *Bildeutsnitt og perspektiver*.

I *Du* er bydende representasjoner en viktig ressurs for å uttrykke indre prosesser hos protagonisten. I oppslag 8 og 9 mener jeg vi ser vi eksempel på det Nikolajeva og Scott kaller oppdagelse av selvet gjennom selvforståelse (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 102), etter Carl Gustav Jungs teori om transcendent, overskridelsen- og dialogen mellom det bevisste og ubevisste jeg-et. Jung artikulerte gjennom denne teorien at det ubevisste guider oss på en nyttig måte og hjelper oss til selvregulering. Gjennom transcendent kan mennesket oppnå forsoning med seg selv, det bevisste liv kan få en ny retning og man beveger seg i retning av uavhengighet (Miller & Chodorow, 2004, s. 3–6).



Bilde 17

I transcendent funksjon møter individet altså en annen og underbevisst versjon av seg selv. Dette møtet mellom det bevisste og ubevisste skaper Lene Ask ved bruk av ”speilbilder” eller duplikater. Hele seks bilder fordelt på fem oppslag viser sekvenser hvor jenta vurderer sitt eget ”speilbilde”. På venstre side i oppslag 8 møter vi blikket til jenta, hun henger opp ned i et tre og ser mot oss i normalperspektiv (bilde 16). Ansiktsuttrykket er lite antydende og nøytralt. På venstre side i oppslag 9 ser vi nok et nærbilde av jenta, denne gangen også opp ned, men håret hennes indikerer at hun egentlig står på bakken. På høyre side av oppslag 9 ser vi (i profil) at jenta ser på seg

selv der hun henger opp ned i treet (bilde 17) Disse to nærbildene framstår, med unntak av håret, som duplikater (bilde 17). Men dersom vi ser på munnene hos de to som står og ser på hverandre på høyre side i oppslag 9 (bilde 17), og på jentenes positur i oppslag 10 (bilde 18), ser vi at det er ørsmå forskjeller i uttrykket. Disse små forskjellene i ansiktsuttrykk og positur har stor betydning for hvordan vi kan tolke denne scenen som skjer i oppslag 8, 9 og 10. Dersom ansiktsuttrykk og positurer hadde vært identiske med hverandre hadde vi bare hatt med et statisk speilbilde å gjøre, men med den tett opp til umerkelige nyanseringen i ansiktsuttrykk aner vi en indre dialog, en eksistensiell refleksjon og en dynamikk i måten jenta oppfatter seg selv på. Jenta kommuniserer med seg selv og erkjenner ”noe” vi ikke helt vet, eller får vite hva er. Kanskje er det det Jung i sine teorier kaller ”forsoning” (Miller & Chodorow, 2004, s. 3–6).



Bilde 18

Ifølge Jung vil denne forsoningen virke som en kime til å velge nye retninger i livet og til større uavhengighet. Etter erkjennesscenene i oppslag 8–10 endrer jenta bevegelsesmønster og vektorene bli mer narrative og dynamiske. Plutselig, i oppslag 11 (bilde 19) beveger jenta seg gjennom bildet mer som et barn, vektorene springer i større grad ut fra kroppen hennes og ikke ut fra blikket. Og jentas vektorer er i oppslag 12 (bilde 20) orientert inn mot huset og ikke ut i det udefinerte rom.

Jung mente at møtet mellom det bevisste og ubevisste genererer et nytt nivå, nye perspektiver eller et nytt "level of being" (Miller & Chodorow, 2004, s. 3–6). I oppslag 12 ser vi skyggene av to jenter som hånd i hånd beveger seg mot huset jenta bor i (bilde 20). Disse skyggene danner en sammenfallende vektor som peker målrettet mot huset. I oppslag 12 (bilde 21) kikker jenta og hennes duplikat inn i vinduet, mot moren som sitter med blikket vendt ned. Igjen ser vi en mer målrettet vektor enn før erkjennelsesscenen. I oppslag 13 forsvinner duplikatet og jenta går inn i huset uten sitt alter ego (bilde 22). I Jungs teori er økt "individuality", uavhengighet, et resultat av selverkjennelse. Oppslag 13 kan være en illustrasjon på en erkjennelse og en løsrivelse eller utvikling av jenta som individ. I møtet med sitt underbevisste har hun forstått sin styrke og pålagt seg et ansvar for den lille familien i huset. Hennes vektorer vender ikke lenger opp og ut i det ukjente, men innover mot huset og de som befinner seg der inne. Inne i stua brer hun et teppe over moren sin, dette er første gang hun har målrettete vektorer i transaksjon mot noe som befinner seg inne i huset. I oppslag 15 (bilde 23) kommuniserer jenta igjen med speilbildet sitt i vinduet. Hennes pekefinger danner en vektor mot vinduet og speilbildet. Vi får et inntrykk av en nærhet mellom det konkrete og det abstrakte. Igjen ser vi en brobygging mellom det bevisste og det ubevisste. Resultatet er en ny erkjennelse hos individet. Denne selverkjennelsen og forsoningen møter vi i 16. og siste oppslag, i det sovende og tilsynelatende harmoniske barnet (bilde 24).



Bilde 19



Bilde 20



Bilde 21



Bilde 22



Bilde 23



bilde 24

Vi kan trekke paralleller fra erkjennelsen i *Du* til erkjennelsen eller roen hos jenta i *Jeg rømmer* etter at hun ble kjent med kaninene. Etter dette kaninmøtet endret vektorene seg fra venstre-høyre til en mer sentral komposisjon med innslag av vektor fra høyre-venstre (hjemkomst og trygghet). I *Du* fører erkjennelsen til at de ikke-transaksjonelle reaksjonene, altså blikkene ut av bilderammen, forsvinner og jentas blick er mer preget av kroppslige vektorer som er rettet mot konkrete fenomener i selve bildet, gjennom transaksjonsprosesser .

Det er interessant å utforske hvordan disse to bøkene, i stor grad ved bruk av ulike typer vektorer, forteller en historie om lengselen etter å passe inn og finne roen på et nytt sted. For å skildre lengsel bruker Kanstad Johnsen aksjonsprosesser gjennom store bevegelser og høyreorienterte versus venstreorienterte vektorer. Lene Ask bruker blickvektorer som indikerer reaksjonsprosesser. Jenta i *Jeg rømmer* handler i sin lengsel, mens jenta i *Du* reagerer og bearbeider i sin lengsel. Begge finner til slutt roen, jenta i *Jeg rømmer* finner roen i noe utenfra, mens jenta i *Du* finner roen ved å finne jeg-et.

Kritiker Morten Harper i Dagbladet skriver i sitt innlegg *Når streken står alene* (2016) at Gyldendals fire ordløse bildebøker spiller på kjønnsstereotyper, hvor de to bøkene som er skapt av kvinnelige forfattere i større grad forholder seg til følelser framfor handlinger. ”Mari og Lene har begge ensomme jenter som hovedperson, og i stedet for å snakke, så føler de. Kristoffer og Rune lager action om gutter og gnomer, som når de holder munn, så er det fordi de i stedet handler” (Harper, 2016). Harper degraderer i dette innlegget jentenes aktive handlinger og aktive erkjennelsesprosesser, skildret gjennom ovennevnte vektorbruk, til passivt føleri uten mål og forsterker med dette de kjønnsstereotypene han selv angriper. Tidligere bilderedaktør og kunst og litteraturanmelder Anne Schäffer anmelder *Jeg rømmer* på barnebokkritikk.no, og hun har en helt annen oppfatning av de narrative kvalitetene i *Jeg rømmer*. ”Sjelden har jeg lest en rikere og mer handlingsmettet norsk billedbok – uten ord. Her er sågar en god moral og undertekst som bonus. En av de beste bildebøkene så langt i år” (Schäffer, 2016). Det visuelle formspråket når det kommer til fysiske og psykologiske prosesser, fanget gjennom bilder i sekvens, krever en forståelse for ulike typer vektorer, deres diversitet og fortellerpotensial. Dersom man unngår eller overser å tolke retningers narrative funksjon og betydning står man i fare for å overse store deler av motivet i bildeboka og bildene reduseres til stillestående tablåer uten dramatikk.

4.3 Fargesymbolikk

Fargesymbolikk inngår i konseptuelle prosesser som er med på definere en deltaker og hvem hun er og hva hun mener eller føler. Fargebruk i bildet har en opplagt modal affordans i skildringen av de konseptuelle prosessene. Men vi skal erfare at farger også kan virke som en katalysator for framdrift i fortellingens handling, de narrative prosessene i fortellingen. For å konkretisere fargesymbolikk har jeg valgt å poengtere hvordan fargenes estetikk og psykologi spiller en stor rolle i relasjonssymbolikk, karaktersymbolikk og konfliktsymbolikk i *Akvarium*, og hvordan fargebruken i *Jeg rømmer* har en stor funksjon som kausalitetsmarkør.

Før analysen av *Akvarium* er det viktig å presisere at verbalteksten er avgjørende å lese for å forstå at fisken i akvariet er et symbol på moren til Moa. Uten denne kunnskapen fra verbaltekst ville vi lest bildene mer konkret enn det ikonoteksten legger opp til og vi ville gått glipp av et lesenivå bygget på allusjoner.

4.3.1 Konfliktsymbolikk

Akvarium gir et inntrykk av to ulike paletter alt etter hvor protagonisten Moa oppholder seg, eller hvem hun har rundt seg. Det kan virke som om illustratør Svein Nyhus kontrasterer med disse palettene når han skildrer motsetningsforholdet mellom leiligheten til Moa og mor, og verden utenfor. I første oppslag etter tittelsiden får vi på venstresiden av oppslaget et inntrykk av at morgenlyset flommer inn gjennom vinduet på Moas rom (bilde 25). Verden utenfor ligger varm og gulfarget og sørger for at Moas seng ligger badet i lys. Men vinskarmen som lyset strømmer inn gjennom står i kontrast til lyset med en kald gråtone. På rommet til Moa ligger en rekke gjenstander slengt omkring, disse står også i en grå kontrast mot resten av det lyse rommet. I rommet innenfor, på høyre side av oppslaget, dominerer gråtonene helt. Blikket til Moa er vendt mot høyre side av oppslaget. Det er som om Moa våkner til en ny dag med nye muligheter, men at hun gjennom de grå, sporadisk plasserte gjenstandene blir minnet på virkeligheten som befinner seg innover i leiligheten. Det er fristende å relatere dette visuelle anslaget til Jungs tre stadier, der Moa som sitter i senga, befinner seg i et midlertidig harmonisk førstestadie, mens stua innenfor og de grå artefaktene henter om ubalansen eller konflikten som utgjør hennes egentlige virkelighet.



Bilde 25



Bilde 26



Bilde 27

I oppslag 2 har Moa forflyttet seg til stua og vi kan skimte lyset fra vinduet på rommet hennes i venstre bildekant (bilde 26). Dette er det siste vi ser til en naturlig lyskilde i leiligheten på lenge, fra nå av er det lyset fra mors akvarium som omslutter Moa i leiligheten.

I første oppslag (bilde 25) opptrer også en annen farge som skal komme til å spille en stor symbolsk rolle utover i boken, rødfargen på sekken. Den røde fargen opptrer gjennom hele boka i noe jeg tolker som et symbol på skolen, det sosiale fellesskapet, barndom og normalitet. Sekken og andre gjenstander i den samme rødfargen er tillagt en stor verdi/saliens i fortellingen og betydningen er realisert ved at rødfargen danner en kontrast til alt det kalde og mørke som ellers dominerer i leiligheten til Moa og mor. Farger i samme varme palett som den røde fargen dominerer settinger utenfor leiligheten (bilde 27 og 28). Paletten som i stor grad dominerer oppslagene der Moa befinner seg i leiligheten med mor i akvariet er kaldere og preget av gråtoner, sjøgrønt og sennepsgult (bilde 26). Gjennom flere oppslag er den varme rødlige paletten helt borte. I disse oppslagene lever Moa og mor i et blå-grått univers der Moa hele tiden befinner seg rundt akvariet der mor svømmer. Denne fargepaletten imiterer en setting uten lys utenfra. Den eneste lyskilden er det kunstige lyset fra akvariet som gir omgivelsene, og spesielt Moas ansikt en sennepsgul farge. Forholdet mellom det mørke interiøret, lyset fra akvariet samt mangelen på eksterne lyskilder kan indikere at Moa er isolert i leiligheten sammen med mor og at hun er blendet av kjærlighet og omsorg til moren (bilde 29).

I oppslag 10 dukker rødfargen opp igjen på skolesekk og blyanter da Moa sitter og leser et brev som tilsynelatende kommer fra skolen (bilde 56). I den ellers så grå settingen som Moa befinner seg i når hun er hjemme, kan denne rødfargen fungere som en indikator på at verden utenfor eksisterer og at hun, i en eller annen grad, har kontakt med den. Rødfargen er tilstede fram til oppslag 12, hvor Moa forsøker å ta med seg mor i skolesekken, men må gjøre vendereis fordi moren ikke tåler reisen ut fra leiligheten (bilde 30). Etter denne scenen er den røde sekken borte fra leilighetssettingen og alt rundt Moa og mor er igjen grått, sjøgrønt og sennepsgult og det visuelle kaoset ser ut til å øke for hvert oppslag (bilde 31 og 32).



Bilde 28



Bilde 29



Bilde 30



Bilde 31

4.3.2 Relasjonssymbolikk

En tredje farge som spiller en stor symbolsk rolle er lærerens burgunderfargete kjole. Denne fargen kan tolkes som en sammensmelting av det blå og grå i Moas hverdag og alt det røde som finnes på skolen. I oppslag 18 dukker lærerenn opp i leiligheten til Moa og mor. Hun har på seg en rød kåpe, lik som sekken til Moa. Innenfor kåpa har hun en burgunderlilla kjole, på føttene har hun lilla sko (bilde 32).

I de to siste oppslagene, 19 og 20, har læreren tatt av seg kåpa og hun bærer den burgunderlilla kjolen mens hun sitter ved siden Moa og ser på mor i akvariet (oppslag 19) og spiser mat ved kjøkkenbordet, borte fra akvariet sammen med Moa (bilde 33). Ved å trekke inn det Maria Nikolajeva skriver om barnet og den betydningsfulle voksenpersonen som kommer utenfra og fungerer som et substitutt for en indisponert foreldreskikkelse (Nikolajeva, 2005, s. 75), ser vi at denne lillafargen får en viktig diplomatisk rolle. Læreren tar av seg lærerrollen ved å kle av seg den røde frakken og imøtekommer Moa i en blanding av skolens røde farge og Moas blå-grå hverdag i leiligheten. Denne sammensmeltingen av blått og rødt finnes også i religiøs symbolikk, der det blå symboliserer himmelen, det røde symboliserer jorden og sammensmeltingen av disse fargene symboliserer botshandlingen, altså arbeidet med å gjenopprette forbindelsen mellom det guddommelige og menneskeheten. Hadde læreren beholdt

frakken på, ville vi sannsynligvis opplevd en større kontrast eller motstand mellom Moa og læreren, og deres relasjon hadde i større grad virket profesjonelt betinget.



Bilde 32



Bilde 33

4.3.3 Integrert setting

Karaktersymbolikken i Nyhus' illustrasjoner ligger i stor grad utenfor protagonisten selv, det vil si at det er hovedsakelig settingen rundt og ikke karakteren selv som bærer karaktersymbolikk. Vi har å gjøre med symbolske artefakter som Kress og van Leeuwen beskriver som "omgivelsenes symbolske funksjon på protagonisten" (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 105). Vi kan derfor konstatere at settingen i *Akvarium* er integrert og betydningsbærende både for fortellingens plot, karakterer og tema. Settingen fungerer som en aktør gjennom å kommentere karakterer, plot og relasjoner i fortellingen (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 69–72, 105).

Fargene på setting og de symbolske artefaktene er med på å formidle konfliktaksen i fortellingen og relasjoner mellom aktørene i fortellingen. Den varme gulfargen som strømmer gjennom vinduet til Moa i første oppslag, slår følge med en varm rød farge. Disse fargene opptrer i de øyeblikkene Moa ser ut til å ha kontakt med omverdenen (bilde 27, 28 og 30) og kan indikere at hun befinner seg i en annen psykologisk tilstand i disse situasjonene, enn når hun er hjemme, isolert i leiligheten sammen med mor (bilde 26, 29 og 31). Grå og blåtonene fremstår som kalde, mens det sennepsgule lyset som strømmer fra akvariet til mor og over i ansiktet til Moa indikerer en varme, men varmen er av en annen karakter enn lyset fra vinduet i første oppslag. Gråtonene kan indikere sorg, redsel, ensomhet, mens lyset fra mor kan tolkes som bindeleddet mellom Moa og mor i akvariet, en betingelsesløs kjærlighet. Moa lever og ånder for moren sin (bilde 29 og 31).

Lillafargen på kjolen til læreren kan indikere en sammensmelting av roller, lærerrollen og omsorgsrollen (bilde 28, 32 og 33). Læreren tar av seg den røde frakken og blir kledd helt lilla mot slutten av boka (bilde 32). Sammensmeltingen av skolekontekstens rødfarge og Moas grå-blå verden manifesterer seg i lærerens kjole. Dette kan antyde at hun går over en profesjonell grense og henvender seg til Moa som et medmenneske og en omsorgsperson, og at hun oppfatter hvilken verden Moa har holdt skjult for henne.

Akvariums visuelle symbolske språk er i stor grad bygget på fargesymbolikk. Det ligger forholdsvis enkle og opplagte fargekonvensjoner til grunn for det symbolske språket i narrativet. Den steinaktige gråfargen gir assosiasjoner til noe kaldt og følelsesløst og sammen med den sjøgrønne lyssettingen i leiligheten får vi inntrykk av fravær av dagslys. Men denne fargepaletten får først et klart meningspotensial i møtet med det røde, hvite, burgunder og varme gule som gir oss assosiasjoner til varme, kjærlighet, uskyld og trygghet.

4.3.4 Integrert fargesymbolikk – karaktersymbolikk

De levende aktørene og artefaktene rundt omkring Moa i *Akvarium* har altså med sine farger en stor symbolbærende funksjon, og de reflekterer i stor grad Moas sinnsstemning, hennes relasjoner/mangel på relasjoner samt konfliktaksen i fortellingen. Utstrekningen av karaktersymbolikk i settingen gjør at Moa selv fremstår som en ganske flat karakter når det kommer til fargebruk, hun endrer ikke farge eller karakter i de ulike sosiale settingene hun befinner seg i. Med unntak av i første oppslag der hun

sitter på sengekanten mens lyset flommer inn i rommet, og hun er kledd i lyst/hvitt tøy (bilde 25). Moas farge og komposisjonen av hennes plass i leiligheten, alltid sammen med mor, illustrerer en slags ironi til leserens verdiperspektiv. For der vi hadde ventet at barnet skulle vært fremmet og framstått som betydningsfull i settingen, ser vi heller at hun er tonet ned og går i ett med omgivelsene i leiligheten. I oppslagene hvor hun er utenfor leiligheten fremstår Moas farge og hennes plass i komposisjonen som mer støttende på hennes betydning eller salience. For selv om hun fortsatt er farget grå, utgjør denne gråfargen en kontrast til klasserommet og hennes verdi i historien blir med dette forsterket (bilde 28).

Det faktum at Moa ikke endrer farge tilbake til det hvite kan være et symbol i seg selv. Kanskje dette mørke og isolerte er en normaltstand for Moa, og kanskje bærer hun alltid med seg det som befinner seg i leiligheten. Slik ser vi at Moa selv også er bærer av symbolikk, for mens de fleste andre barna i skolegården bærer rødfargen direkte på seg, skiller Moa seg ut ved at rødfargen kun er et artefakt for henne, et artefakt hun må ta med seg, et artefakt hun kan glemme og som kan bli tatt fra henne (bilde 27 og 33b). Vi kan derfor i stor grad konkludere med at den røde sekken fungerer som et viktig symbolsk artefakt i de oppslagene hvor hun opplever en tilhørighet til en verden utenfor leiligheten, men like viktig er sekken når den ikke er tilstede, fordi fraværet av sekken gjør Moa grå og synonym med atmosfæren i leiligheten.



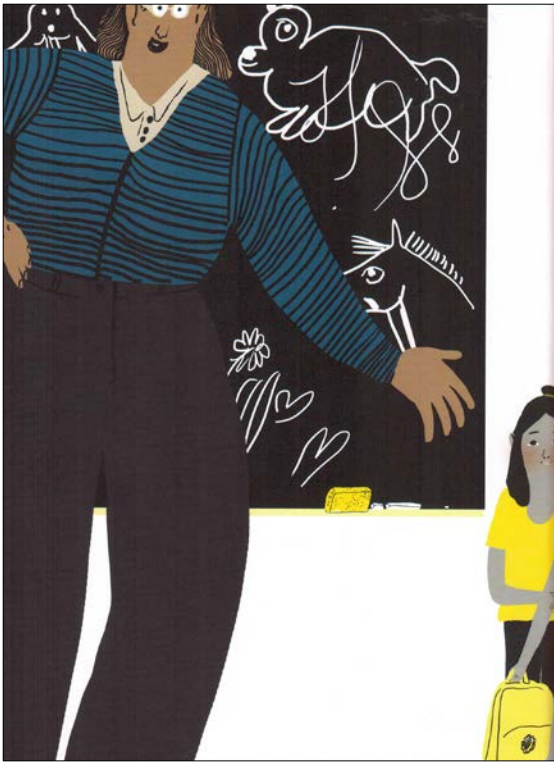
Bilde 33b (Utklipp fra oppslag 11)

4.3.5 Farge som kausalitetsmarkør

I ordløse bildebøker er illustratør avhengig av å formidle fremdrift, aksjoner og narrativitet ved hjelp av visuelle handlingsmarkører som erstatter verbalspråkets handlingsverb. Forholdet mellom årsak og konsekvens, kausalitet, henger nøye sammen med narrativitet fordi handlingene som foregår i boka fører til konsekvenser, enten på det konkrete eller abstrakte, psykologiske plan. Den modale affordansen med hensyn til skildring av temporalitet og kausale forhold ligger ifølge Løvland i verbalteksten (Løvland, 2007, s. 24). I kapittelet *temporalitetsmarkering* blir mulige løsninger på å formidle temporalitet i visuell tekst trukket fram, men i dette kapittelet skal jeg vise hvordan fargekonvensjoner kan være med på å skildre kausalitet i et ordløst narrativ.

En hendelse har alltid en virkning eller konsekvens, og bildebokas begrensede tidsrom gjør at konsekvensene av aksjoner eller handlinger i stor grad vil forekomme umiddelbart etter hendelsen. I *Jeg rømmer* så vi tydelige aksjonsprosesser gjennom vektorbruk. For å opprettholde en logikk i det ekspressive uttrykket i *Jeg rømmer* bør konsekvensene av aksjonsprosessene komme tydelig fram, med samme tydelighet som vektorbruken. Forholdet mellom handling og virkningen av handlingen vil skape en vekslende rytme i boka. Der handlingene i stor grad er avhengig av vektorer og narrative prosesser, er virkningene av disse handlingene ofte konvensjonelle prosesser som forteller noe om hvordan handlingen har påvirket en situasjon eller en person. I bilder som viser konsekvenser, vil det visuelle uttrykket derfor være avhengig av et visuelt språk som kan skildre konseptuelle prosesser. Her har fargebruk som tidligere nevnt en sterk modal affordans fordi vi som lesere inngår i en felles kulturell konsensus om fargenes symbolikk og psykologiske betydning.

Jenta i *Jeg rømmer* utfører, eller blir utsatt for, en rekke handlinger som vi ved hjelp av bare bilder skal klare å tolke konsekvensene av. Ved å ta utgangspunkt i en primærfarge som i stor grad spiller på glede og letthet, fargen gul, har Kanstad Johnsen formulert hvilke følelser jenta har for plassen hun flytter fra (bilde 7). Med denne gulfargen får leseren hele tiden et referansepunkt å forholde seg til gjennom boka. Alle fargene som blir presentert videre utover i boka vil settes opp mot dette viktige anslaget, og forholdet mellom det gule og de andre fargene vil innebære en kontinuerlig kausalitetskopling gjennom hele boka. Dette blir forsterket ved at jenta bærer med seg denne gulfargen på t-skjorta si og vi kan også her lese en kausalitet i at hun ikke skifter farge etter de nye omstendighetene hun befinner seg i, men bærer med seg fortiden sin.



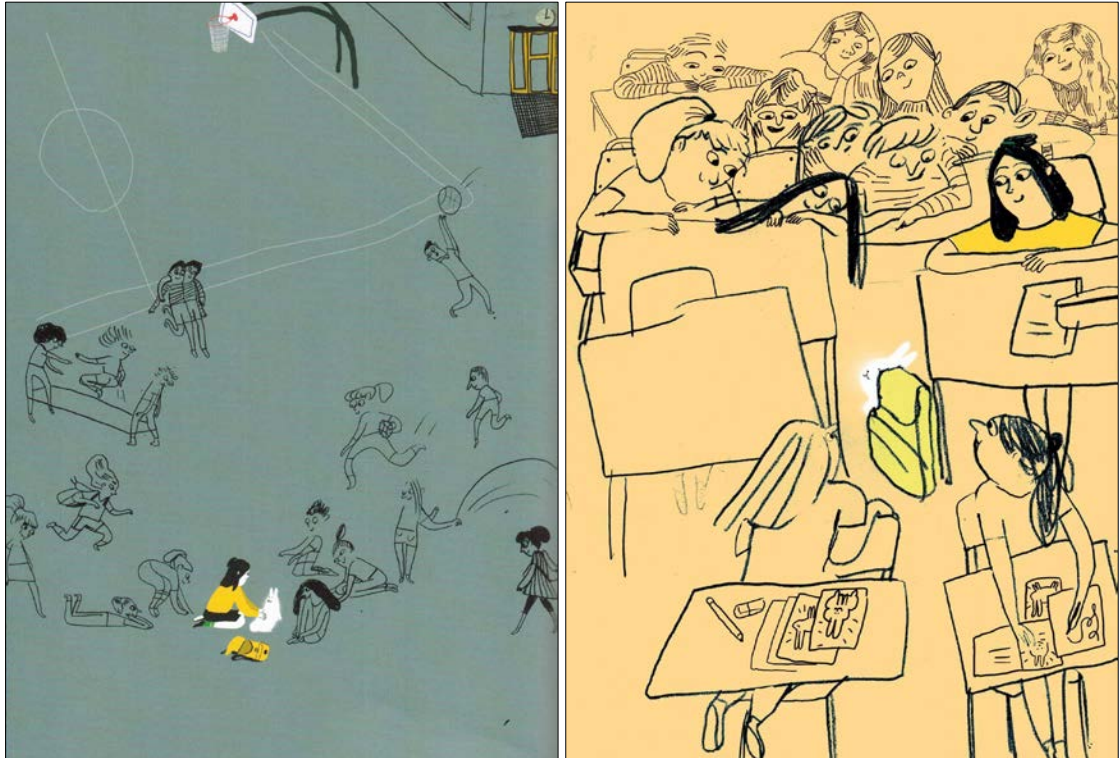
Bilde 34



Bilde 35 (Utklipp fra oppslag 4)



Bilde 36 (Utklipp fra oppslag 4)



Bilde 37

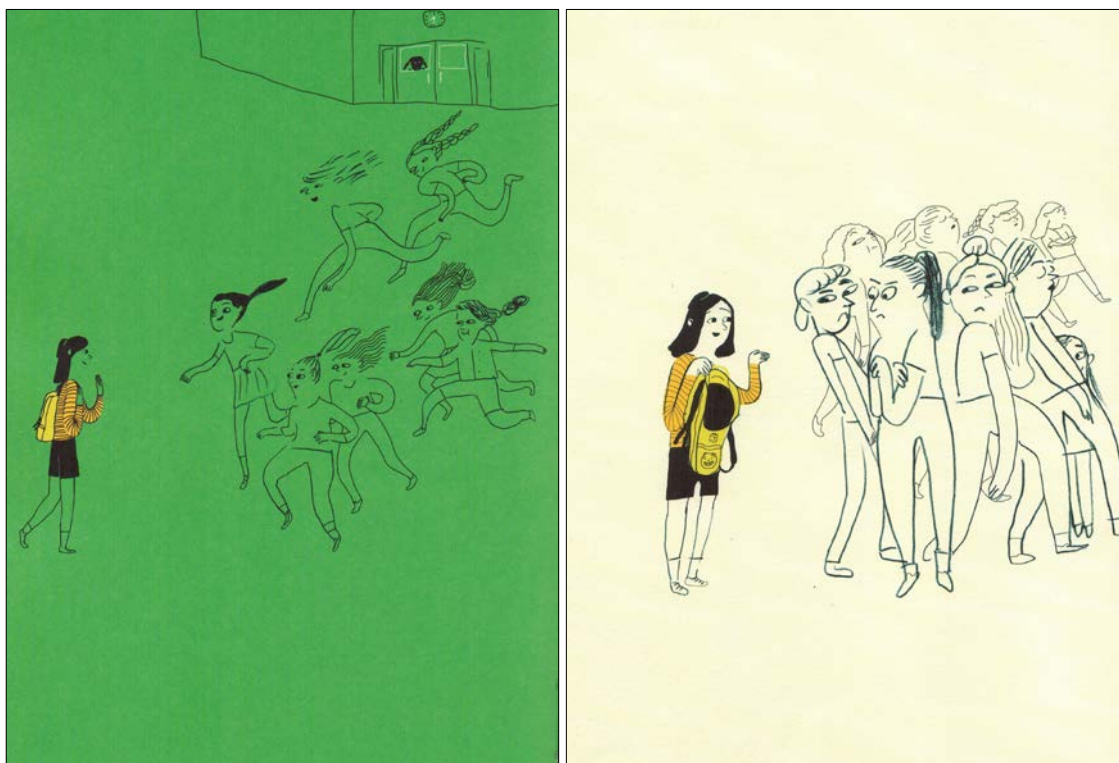
Jentas første møte med den nye klassen i oppslag 3 er markert med en helrød side og kan gjennom fargeteori tolkes som en motstand eller fiendtlighet (bilde 34). I et forsøk på å opprette kontakt tar jenta mot til seg og snakker med tre jenter i skolegården (oppslag 4) (bilde 35). Disse tre jentene har alle på seg hvert sitt gule plagg, en indikasjon på at jenta har forhåpninger om et fellesskap med disse tre. Hun blir avvist og etter denne avvisingen mister de tre jentene sine (gul-) farger og de transformeres til tre homogene grå silhuetter (bilde 36).

I oppslag 12 foreligger det nok en tydelig kausalmarkering mellom venstre og høyre side i oppslaget. Jenta kommer med kaninen for første gang til den gråfargete skolen på oppslagets venstre side (bilde 37). Konsekvensen av at de andre barna oppdager kaninen blir uttrykt på høyre side av oppslaget, for klasserommet som i oppslag 3 var helrødt, blir på høyre side nå farget gult, lik som jenta (bilde 37). Kaninen har ført til at jenta føler et fellesskap igjen, slik som hun gjorde på den gamle hjemmeplassen. I denne anledning er det interessant å presisere at guldfargen aldri blir så klar gul som i anslagsbildet (bilde 7). Guldfargene jenta møter i løpet av boka er alltid i en annen tone enn henne selv. Dette kan være en indikasjon på at hun aldri vil oppnå de samme relasjonene på den nye plassen, og at hun i prosessen med å finne seg til rette, må være villig til å endre seg litt eller tilpasse seg den nye sosiale konteksten.

I oppslag 17 (bilde 38) møter jenta opp på skolen etter å ha satt fra seg kaninen på øya igjen. Hun blir møtt med åpne armer av klassekameratene på venstre side av oppslaget og den grønne bakgrunnen står nok en gang i kontrast til den røde og fiendtlige velkomsten hun fikk i oppslag 3 (bilde 34). Da klassekameratene på oppslagetets høyre side oppdager at hun ikke lenger har med seg kaninen på skolen, forsvinner grønnfargen og de andre barna vender henne ryggen.

Når jenta møter den nye klassekameraten (som har vært tilstede gjennom hele boka) i oppslag 18, forvandles omgivelsene til jenta fra det blå og lengtende til en helgul og avsluttende baksats. Gulfargen er endret og blitt mørkere fra forsatsen, og jenta har tatt av seg den gule t-skjorta til fordel for en tilsynelatende hvit bekledning (bilde 39). Kanskje et bilde på forsoning, renhet og en ny start?

Jeg rømmer tilbyr et tett samspill mellom vektorer i narrative prosesser og farger i konvensjonelle prosesser. Dette samspillet indikerer en sammenheng mellom handling og resultat av handlinger, årsak og virkning, altså kausalitet.



Bilde 38



Bilde 39

4.4 Symbolikk i settingens artefakter

På grunn av bildebokas begrensede verbaltekst er den verbale skildringen av relasjoner, følelser og konflikter ofte mer kortfattet, men mer meningstettet i bildeboka enn i for eksempel romanen. En av bildebokas særegenheter og styrker er at skildringene i verbaltekst kan styrkes og ekspanderes gjennom det visuelle uttrykket i boka. Det visuelle uttrykket kan sammen med verbalteksten, men realisert på en annen måte, ha en funksjonell tyngde med hensyn til konseptuelle og psykologiske prosesser.

Konseptuelle prosesser kan illuderes ved hjelp av fargesymbolikk som jeg har drøftet tidligere i analysekapittelet, men symbolikken kan også være uttrykt gjennom gjenstander i settingen som fungerer som abstraksjoner av hendelsene som foregår i fortellingen. I følgende kapittel skal jeg trekke fram eksempler på hvordan symbolske gjenstander kan ha en ekspanderende funksjon på fortellingens relasjoner, konfliktakse og moral.

Fordi bildespråket ikke evner å skildre konflikter, relasjoner og følelser like eksplisitt og direkte som verbalspråket, må illustratøren ta i bruk symbolikk som fungerer som et lempelig signifikant for meningen han ønsker å uttrykke. Gjennom abstraksjoner i bildet kan vi lese konseptuelle prosesser som i liten grad eller ingen grad nevnes i verbaltekst. Nyhus har en utstrakt bruk av slik visuell symbolikk, og jeg skal ved hjelp av *Blekkspruten* og *Akvarium* konkretisere hvordan artefakter i settingen kan virke ekspanderende på konseptuelle prosesser i fortellingen.

I *Akvarium* møter vi Moa for første gang på hennes soverom. I vinduet på dette soverommet står det en blomsterknopp i et vannglass (bilde 25 og 40). Den særegne dråpeformen på knoppen møter vi gjennom hele boka også i andre gjenstander i settingen. Skjea Moa mater mor med har den samme formen (bilde 40 og 47) og dråpen som henger fra kjøkkenvasken får, etter hvert som den slipper mer og mer fra krana, en dråpelignende form (bilde 40). Denne formen kan tolkes som et lempelig signifikant på noe skjørt og uforløst, som Moas barndom.

I siste oppslag, da læreren og Moa sitter ved kjøkkenbordet og spiser (bilde 32 og 40), hender det noe med dråpeformen både på blomsten i vinduet, på skjea og dråpen på krana. Dråpen slipper fra krana og skjea og knoppen i vinduet transformeres til den samme formen som læreren har på hestehalen, som en knopp som slår ut i blomst. Sammen med fargesymbolikken i lærerens klær (kap 4.2.2 *Relasjonssymbolikk*) presiserer gjenstandenes symbolikk hvilken betydning og effekt læreren har på Moas

tilværelse. Voksensubstituttet som blir beskrevet av Nikolajeva i *Aesthetic approaches to childrens literature* (Nikolajeva, 2005, s. 75) blir også skildret i verbaltekst, men den visuelle symbolikken i knopp/blomst allegorien ekspanderer og forsterker relasjonen mellom Moa og læreren.

Blomstersymbolet i *Akvarium* er bare ett av utallige symboler i boka, men det er interessant å merke seg hvor mye mening som kan ligge i settingens artefakter. Moas psykiske tilstand, lærerinnas forløsende effekt på konflikten og Moas vei videre er alle representert i ett og samme symbolspråk.



I *Blekkspruten* møter vi Gullet som bor sammen sin storebror, mor og far. Gullet er en del av en tilsynelatende harmonisk og lykkelig familie, men plutselig en dag forandrer storebror til seg til noe skremmende og slemt, hendene hans berører Gullet overalt og han minner om en Blekksprut. Gullet forandrer seg og blir angstfull og redd. En dag klarer hun ikke lenger å holde på hemmeligheten, hun forteller om storebror til mamma. Mamma tar grep og ordner opp.

I *Blekkspruten* finnes det også en rekke abstraksjoner som har en ekspanderende funksjon på fortellingen. Men jeg har valgt ut ett symbol som tar på seg rollen med å kommentere og sette fortellingen inn i et moralsk perspektiv. Mor og barn-symbolet går gjennom boka som en rød tråd og danner en moraliserende kontrast til de grusomme handlingene som utspiller seg i boka. I flere oppslag ser vi dyremotiv hvor mor passer

på barna sine. I overgrepsscenene er dette mor og barnbildet fraværende, men når Moa til slutt velger å fortelle hemmeligheten til mor, blir disse bildene på nærhet og kjærlighet ekstremt tydelige. Den kroppslige nærheten mellom det diende dyrebarnet og dyremora kan fungere som et symbol på en fysisk nærhet som er god og trygg. Dyrebildene fungerer dermed som kontraster til overgrepet. Nyhus formidler trøst og håp i disse symbolene ved å understreke at fysisk nærhet også er noe fint og noe vi trenger. De dyriske driftene som ligger i overgriperen blir kontrastert med dyriske drifter med motsatt fortegn, de gode, trygge. Dermed blir overgrepet forsterket ved hjelp av motstemmen i dyresymbolikken.



Bilde 41 (Utklipp fra oppslag 12)



Bilde 42 (Utklipp fra oppslag 15)

Det visuelle symbolske språket har et stort potensial til å forsterke bokas tematikk, konflikter og karakterer ved hjelp av forsiktige antydninger i bildespråket. Bildespråket kan i større grad enn verbalspråket komme unna med utstrakt symbolikk uten å virke for klisjépreget og eksplisitt, blant annet fordi visuell tolkning per definisjon er mer subjektiv enn tolkning av verbaltekst (Nikolajeva, 2016, s. 232). Det visuelle språket byr på en større mangetydighet enn verbalspråket og symbolikken ligger derfor mer skjult og implisitt enn i verbalspråket.

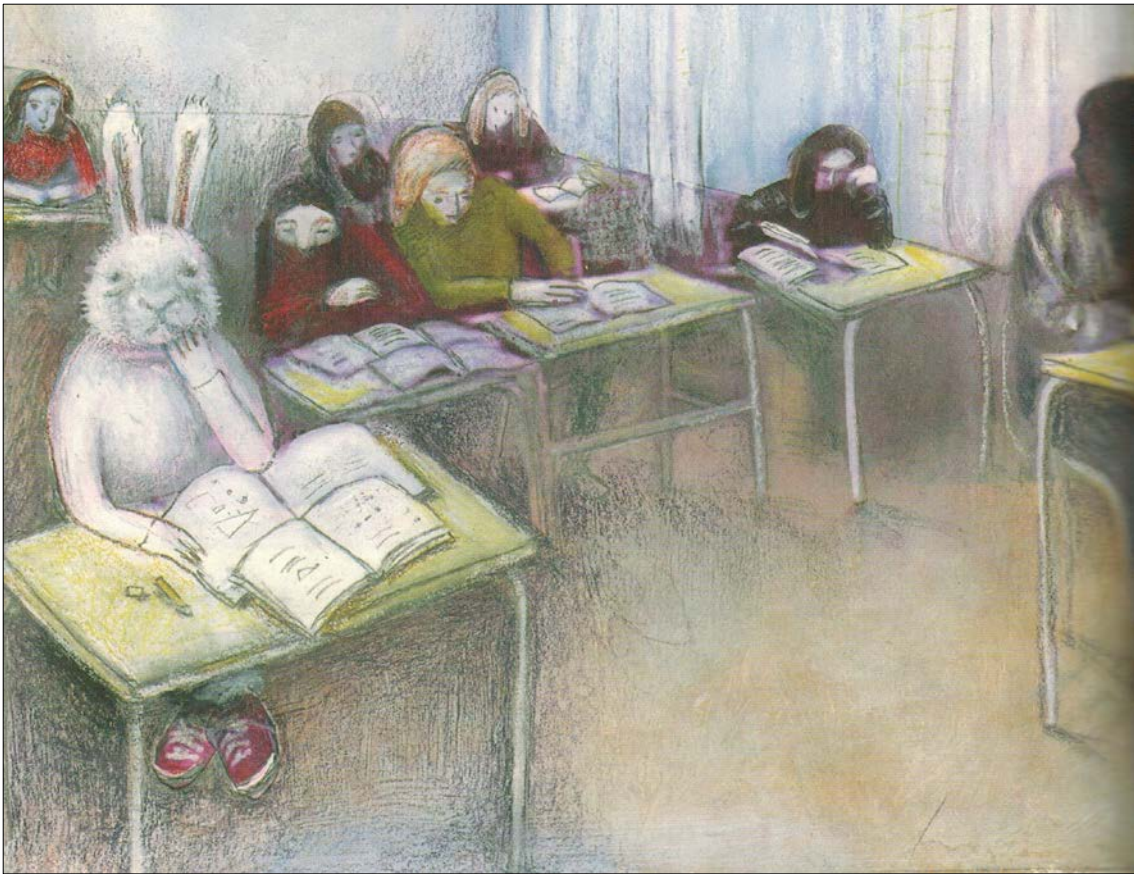
Konvensjoner i leseretning kan også påvirke hvordan vi leser og oppfatter symbolikk skildret henholdsvis i verbalspråk og visuelt språk. Leseretningen i en visuell tekst er ikke like forankret i den vestlige venstre-høyrekonvensjonen som verbaltekst er. Det oppfattes derfor ikke som feil dersom vi velger å hoppe over visse elementer, for

eksempel symboler, i bildet. Roland Barthes skriver følgende om bildet ”...er ethvert billede polysemisk, under sine uttrykk inneholder det en ”flydende” kæde af indholdselementer, hvoraf læseren kan udvælge nogle og se bort fra de andre” (Barthes, 1964, s. 48). I verbalteksten stilles det større krav til at vi forholder oss til all tekst (og helst i konvensjonell leseretning) enn det gjør i visuell tekst. Med andre ord kan vi la både Nyhus kuer og kalver og blomsterknopper være i fred dersom vi ikke ønsker å tillegge symbolene noen mening, dette er derimot vanskeligere i møtet med verbaltekst fordi vi gjennom leseretningen er vant til å måtte lese alle ord suksessivt.

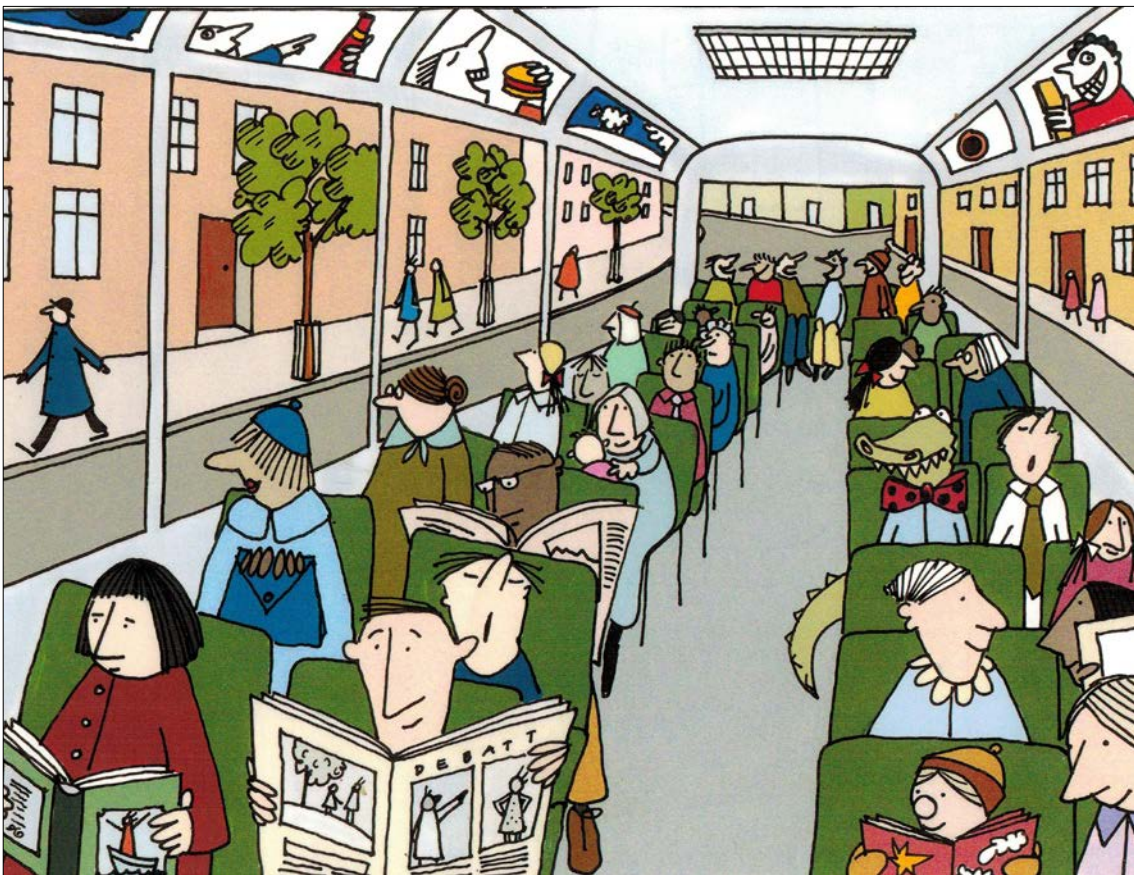
4.5 Symbolikk integrert i karakteren

Karakterer blir visuelt presentert gjennom symbolske konseptuelle prosesser. Som nevnt tidligere kan karakterer i boka fremstilles enten ved bruk av symbolikk integrert hos aktøren selv, gjennom symbolske antydninger som farger og skygge (for eksempel Jesusbarnets glorie), eller ved hjelp av symbolikk i omgivelser utenfor aktøren, gjennom symbolske artefakter (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 105). Under kategorien farger så vi at Moa ble speilet i sine omgivelser gjennom fargene hun hadde rundt seg. Og under kategorien *temporalitetsmarkering* skal vi se at hennes karakter kommer fram gjennom artefakter i settingen og settingens sekvensielle forandringer, altså gjennom symbolske attributter i settingen. I dette kapitlet konsentrerer jeg meg derfor om tilfeller der karakteren selv er tydelig bærer av symbolikk.

For å belyse denne kategorien skal jeg bruke Anna Höglunds bok *Om dette talar man endast med kaniner* og Henrik Hovland og Torill Koves bok *Johannes Jensen føler seg annerledes*.



Bilde 43



Bilde 44

Symbolske prosesser integrert i en aktør innebærer at vi leser aktøren som en abstraksjon, vi må løfte vår forståelse av henne opp på et konnotativt nivå. Kress og van Leeuwen sier at mens de symbolske attributtene går i dialog med og kommenterer protagonisten, er de integrerte symbolske antydningene en del av protagonisten selv. I boka *Reading Images* (2006) eksemplifiserer Kress og van Leeuwen integrert symbolikk med lyssetting og fargetoner som aktøren på bildet bærer, og som dermed sier noe om hvem hun er (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 106). I Höglunds og Koves bøker er den integrerte symbolikken ikke redusert til lyssetting og fargetoner, men til kroppsdeler og kropper som fungerer som symbol på annerledeshet og utenforskap.

I *Om detta talar man endast med kaniner* møter vi ei tretten år gammel jente som føler seg utenfor, annerledes, redd og angstfull. Jenta er på bildene framstilt med lange kaninører, mens alle de andre menneskene som befinner seg rundt henne tilsynelatende ikke har disse ørene. Fram til oppslag 10 sier ikke verbalteksten noe om at jenta oppfatter seg selv som en kanin, men vi får en innsikt i jentas tanker om seg selv og hvordan det er å føle seg høysensitiv og angstfull.

I verbalteksten og visuell tekst kommer det etter hvert fram at jentas bestefar også har disse ørene, jenta kjenner seg igjen i bestefar og han med dette en forløsende rolle i jentas historie, på lik linje som læreren i *Akvarium*. Jentas følelse av at det er noen som forstår henne, gjør at hun møter seg selv og sine utfordringer med større åpenhet og aksept. Hun gjennomgår på sett og vis en selverkjennelse lik den Jung beskriver i den transcendent funksjon, hvor hun går styrket ut av et møte med sin egen underbevissthet (Miller & Chodorow, 2004, s. 3).

Det er interessant å spørre hvilken funksjon denne integrerte symbolikken har på fortellingen. Ville meningspotensialet vært like tydelig hvis Höglund hadde valgt bort kaninjenta og latt visuell tekst og verbaltekst forholdt seg mer redundant til hverandre?

Höglunds bruk av integrert karaktersymbolikk hos aktøren gjør at hun gir leseren et visuelt inntrykk av hvor altomfattende det kan føles å ikke passe inn. Ved å kroppsliggjøre psyken til jenta, blir problematikken mer konkret enn det den fremstår som i verbalteksten. Dersom fortellingen bare hadde funnet sted på det mentale plan, slik som i verbalteksten, ville jentas utenforskap blitt mer uhandgripelig for leseren.

I bildene finnes det også spor av et budskap som ikke kommer fram i verbalteksten, psykiske lidelser som et allment og utstrakt samfunnsproblem. I oppslagene som viser moren til jenta, ser vi at hun også har antydning til kaninører, det samme ser vi i oppslag 19 hvor alle klassekameratene til jenta har antydninger til de

samme ørene som farfaren til jenta (bilde 43 og 45). Med dette kan vi tolke et meningspotensial som ikke ligger tilgjengelig i verbalteksten: Mange, de fleste, har sine problemer som kan gjøre at man føler seg som et sosialt utskudd. Höglunds bruk av integrert symbolikk gjør dermed at hun kan operere med to parallelle budskap, ett i verbalteksten og ett i bildeteksten. Verbalteksten skildrer den subjektive individuelle angsten og utenforskapet. Mens bildene, gjennom en objektiv synsvinkel, vider ut horisonten fra det subjektive til det allmenne og viser leseren at angst og utenforskap er et allment og utstrakt problem. Ved at jenta deler symbolikk med andre rundt seg, opplever vi at hun er del av et fellesskap som hun ikke er klar over at eksisterer. I dette ligger det et eksistensielt og humanistisk og kanskje fortrøstende budskap som ikke kommer like godt fram i verbalteksten.

Johannes Jensen føler seg annerledes illustrert av Torill Kove representerer på mange områder motsatsen til *Om detta talar man endast med kaniner*. Boka har mye humor og det visuelle uttrykket er i særegen Kove-stil naivt og stilrent med tydelige figurer, klare farger og overtydelighet framfor antydninger i det symbolske språket. Torill Kove er i sterk grad forankret til den humoristiske tradisjonen i sine illustrasjoner, men i *Johannes Jensen føler seg annerledes* kan vi også ane en symbolbruk som appellerer til den humanistiske tradisjonen innen litteraturen.

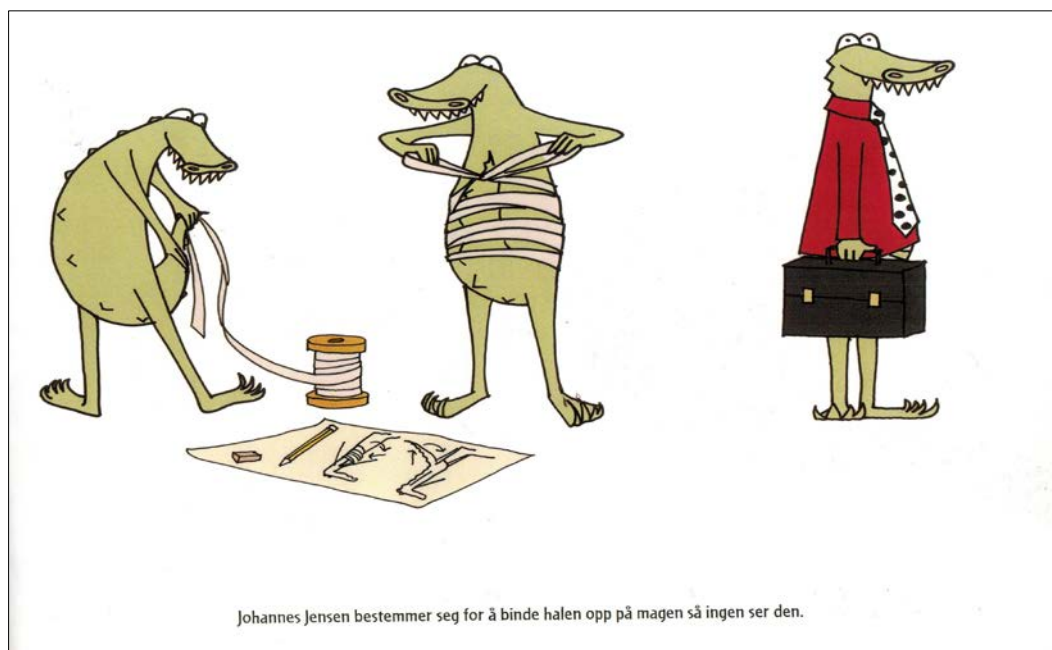
Også i denne boka møter vi en protagonist som føler seg annerledes og utenfor, men han skjønner ikke hvorfor. Som lesere sitter vi på sidelinjen og observerer at han er den eneste krokodillen i et menneskesamfunn (bilde 44). På et denotativt nivå kan denne fortellingen selvfølgelig leses som en humoristisk dyrehistorie om en krokodille som føler seg utenfor blant menneskene. Men på et konnotativt nivå er det lett å se likhetene mellom Höglunds kanin og Koves krokodille og effekten denne, kanskje overtydelige, integrerte symbolikken har på hvordan vi oppfatter tematikken "utenforskap". At psykisk annerledeshet kan oppleves så stort at man oppfatter seg som et sosialt utskudd, i form av en kanin eller en krokodille. Johannes Jensen prøver å bandasjere halen fast til kroppen for å ikke føle seg så utenfor, og dersom leseren klarer å trekke paralleller til hvordan man legger bånd på seg selv både fysisk og psykisk som menneske for å passe inn, blir det visuelle språket treffende og illustrativt (bilde 46).

Integrert symbolikk kan være så mye mer enn Kress og van Leeuwens lyssetting og fargetoner. Gjennom bruk av visuelle fantastiske elementer og humoristisk visuell personkarakteristikk i en bildebok med humanistisk og alvorlig tematikk kan illustratøren skape nye innganger til tabubelagte emner og gjøre tematikken lettere

tilgjengelig og mer konkret. De visuelle abstraksjonene gir leseren mulighet til å lese historien på flere nivåer, både på det denotative konkrete nivået, og på et dypere konnotativt nivå. Det visuelle symbolske språket, skildret gjennom en objektiv synsvinkel, kan komplettere en verbal subjektiv fokalisering. Med dette skapes en dynamisk og kompleks interaksjon mellom verbaltekst og bilde.



Bilde 45



Bilde 46

4.6 Temporalitetsmarkering

4.6.1 Kronologiske temporalitetsmarkører

Bildets øyeblikkelighet begrenser dets temporale modale affordans. Ut fra bare ett bilde er det vanskelig å visuelt formidle utstrekning i tid. Maria Nikolajeva og Carole Scott presiserer ett enkelt bildes tilkortkommenhet når det kommer til kausalitet og tidsuttrykk. ”Two essential aspects of narrativity are impossible to express definitively by visual signs alone: causality and temporality” (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 139). Det visuelle tegnsystemet kan bare gjengi tid indirekte. Sekvenser av bilder kan derimot antyde at det har gått et stykke tid (Nikolajeva, 2016, s. 201; Nikolajeva & Scott, 2006, s. 139). Disse sekvensene kan foregå på ulike måter, enten ved bruk av simultansuksesjon i ett og samme bilde, ved bruk av flere rammer på hvert oppslag slik vi så i *Jeg rømmer*, eller ved hjelp av markering av kausalitet mellom bildet på venstre og høyre side av oppslaget.

I diskusjonen om modalitetens affordans med hensyn til markering av tid, er det interessant å trekke inn Bachtins begrep kronotop (kronos: tid, topos: rom). Kronotopen tar opp det gjensidige forholdet mellom tid og rom i litteraturen. Tiden eksisterer i rommet og rommet eksisterer i tiden (Bachtin & Öberg, 1991, s. 14). Verbalspråket kan med stor nøyaktighet skildre tid og tidsrom ved bøyning av verbtider og bruk av tidsadverbialer. Den modale affordansen når tid og utstrekning av tid skal skildres, ligger utvilsomt i verbalspråket i bildeboka. Det visuelle språket har som nevnt i teorikapittelet den modale affordansen i skildringen av rom. Et visuelt uttrykk vil med en mye større effektivitet og nøyaktighet skildre fysiske omstendigheter. Kronotopen i bildene i bildeboka vil derfor være sterkest knyttet til romdimensjonen. I dette kapittelet har jeg allikevel lyst til å utfordre denne påstanden. Ved å vise til en rekke visuelle temporalitetsmarkører som er tilstede i det visuelle uttrykket, vil jeg presisere at det temporale aspektet i kronotopen ikke er begrenset til verbalteksten i bildeboka. I mine to eksempeltekster vil jeg til og med påstå at det visuelle uttrykket spiller en større rolle i tidsangivelse enn verbalteksten. De to bildebøkene jeg skal analysere i lys av temporalitet fremhever tiden på to ulike måter. I *Akvarium* brukes visuelle kausalitetskoblinger for å uttrykke tiden som går, mens i *Blekkspruten* brukes anakronier for å fremheve og manipulere historien som blir fortalt.

Mieke Bal skriver om byen (rommet) som en representasjon av lag på lag med nåtider. Det aktuelle rommet, eller settingen vi blir presentert for i et bilde, er bærer av

hendelser fra fortiden og er derfor en temporalitetsmarkør. “Grown out of successive layers of ‘presents’ that each leave fragments to be incorporated into the next, the city as we now inhabit or know it bears bits and pieces of pasts that never knew each other” (Bal & Vanderbourg, 1999, s. 3). Dette gjelder spesielt i møtet med bildebøker hvor settingen i stor grad er stabilt forankret til ett sted. I slike tilfeller kan rommet, som ofte er detaljrikt og komplekst, fungere som en aktør. Settingen er integrert i - og har en betydningsbærende funksjon i fortellingen. Endringene som foregår i settingen fra det ene oppslaget til det neste vil bære preg av å være handlinger eller hendelser som er påført rommet av ”noen”, altså narrative prosesser som i verbalspråket blir uttrykt ved bruk av handlingsverb. Ved hjelp av *Akvarium* skal jeg gjøre denne visuelle måten å angi tid på gjennom settingen, mer konkret.

Før vi går inn i denne analysen av visuell temporalitetsmarkering i *Akvarium* er det viktig å presisere i hvilken grad jeg har forholdt meg til verbalteksten i boka. Jeg har lest teksten for å finne ut i hvilken grad tidsaspektet i kronotopen blir spesifisert i verbalteksten. Det er noen antydende tidsangivelser i boka. Den tydeligste finner vi på oppslag 16 ”Men Moa går ikke på skolen den dagen. Ikke den neste heller. Og heller ikke den neste” (Dahle & Nyhus, 2014, oppslag 16). Med unntak av dette sitatet er det ingen konkrete tidsangivelser i verbaltekst som indikerer tidsspennet eller den fortalte tiden i historien. Vi kan derfor si at tidsdimensjonen ikke er dominerende i verbalteksten. Hadde den vært det, ville tidsdimensjonen i den visuelle teksten vært redundant og underlagt verbalteksten, og den temporale tyngden i kronotopen ville ligget i verbaltekst. Boka hadde da ikke vært like aktuell å analysere i lys av temporalitet.

I *Akvarium* lar Svein Nyhus stuesettingen fungere som en aktør. Gjennom 15 av totalt 20 oppslag skildrer han stuesettingen hvor Moa og moren befinner seg. Gjennom plassering av gjenstander bærer leiligheten preg av å bli påført flere og flere handlinger, eller om vi skal bruke Bals begrep ”presents”, altså nåtider.

I bokas første oppslag er leiligheten ryddig (bilde 26), men utover i boka blir den isolasjonspregete settingen stadig mer kaotisk. Dette kaoset av gjenstander indikerer at Moa (og mor?) over en tid har forsøkt å holde hjulene i gang hjemme, med mer eller mindre hell. I oppslag 6 ser vi at Moa befinner seg i leiligheten med mor, rundt henne er det fortsatt forholdsvis ryddig (bilde 47). Men noen gjenstander har blitt flyttet på og rommet har blitt påført handlinger hvis vi sammenligner med oppslag 2. En vaskebøtte har blitt funnet fram sammen med en børste som kanskje har blitt brukt for å holde

akvariet rent. Moa har siden sist vi traff henne i leiligheten passet på at akvariet holder riktig temperatur, hun har kanskje handlet og hun har satt skoene sine pent på plass ved døra.



Bilde 47



Bilde 48



Bilde 49

Utover i boka blir disse gjenstandene brukt, ødelagt og flyttet på, og inntrykket av orden og logikk blir byttet ut med kaos og uro i komposisjonen av gjenstandene (bilde 48 og 49). Nyhus indikerer med disse forflytningene at tiden eksisterer i rommet ved at rommet endrer karakter. Gjenstandene som i utgangspunktet hadde en logisk plass i rommet blir flyttet på, ikke bare en gang, men flere. Noen av gjenstandene blir ødelagt og forsøkt reparert, dorullene blir etterhvert til tomme dorullhylser, og vaskebøtta ligger etter hvert slengt rundt omkring uten hank. Nye måltider blir tilberedt og sporene av tidligere måltider ligger igjen i settingen. Mors ensomme sko, aldri i par, befinner seg på stadig nye plasser i stuerommet. Alt dette skjer, mens julepynten stadig henger på en spiker på inngangsdøra og skaper et ironisk vitnesbyrd om en statisk stillstand til tross for handlingene som skjer i rommet.

Etter Moas mislykkede forsøk på å ta med seg mor ut av leiligheten, endrer rommet karakter. Vi ser at Moa har forsøkt å rydde opp og skape orden igjen. Nøkkelen henger på kroken ved døra, bøtta har blitt satt på plass, teppet har blitt rettet ut og mors venstre sko står ved døra (bilde 49). Overgangen mellom oppslag 16 og 17 (bilde 49 og 50) viser en dramatiske endring i rommet igjen. Fra det ryddige inntrykket i oppslag 16 er vi igjen vitne til et visuelt kaos i oppslag 17. Igjen ligger det regninger og brev strødd utover i gangen, og rotet og ødeleggelsene er større enn noen gang. Moa har tatt med seg dyna inn i stua og kaoset har eskalert (bilde 50). Nyhus skaper med dette et kraftig rytmebrudd og en ellipse som bryter med de foregående overgangene mellom oppslag, fordi rommet plutselig endrer karakter, ikke gradvis slik som i de tidligere ellipsene. Denne plutselige rytmeendringen kan virke ekspanderende på konfliktaksen som skildres både i verbaltekst og visuelltekst. Vi kan ane at situasjonen hjemme hos Moa og mor har forverret seg.

Bilde 50



Vi ser at rommet ikke kan angi fortalt tid med samme nøyaktighet som verbaltekst kan, men etter min mening presiserer bildene i oppslagene begge dimensjoner i kronotopen. Jeg mener at det visuelle uttrykket i *Akvarium* kan fungere som et selvstendig kronotop uavhengig av verbalteksten. Ved å trekke erfaringer fra *Akvarium* kan vi derfor utfordre Nikolajeva og Scott når de generaliserer og uttrykker bildets svakhet når det kommer til tidsangivelser og kausale koblinger (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 139). Selvsagt får vi ikke samme nøyaktighet i tidsangivelse som i møtet med verbaltekst, men at tid ikke kan angis i bildet alene stemmer ikke overens med hva vi kan lese ut at oppslagene i *Akvarium*. Når settingen fungerer som aktør, knyttes tid og rom sterkt sammen, og rommets suksessive forandringer kan sidestilles med temporalitet og kausalitetskoblinger i verbalspråket. Forandringene som skjer i rommet er fysiske manifestasjoner av handlinger som har foregått over tid, altså kausalitet.

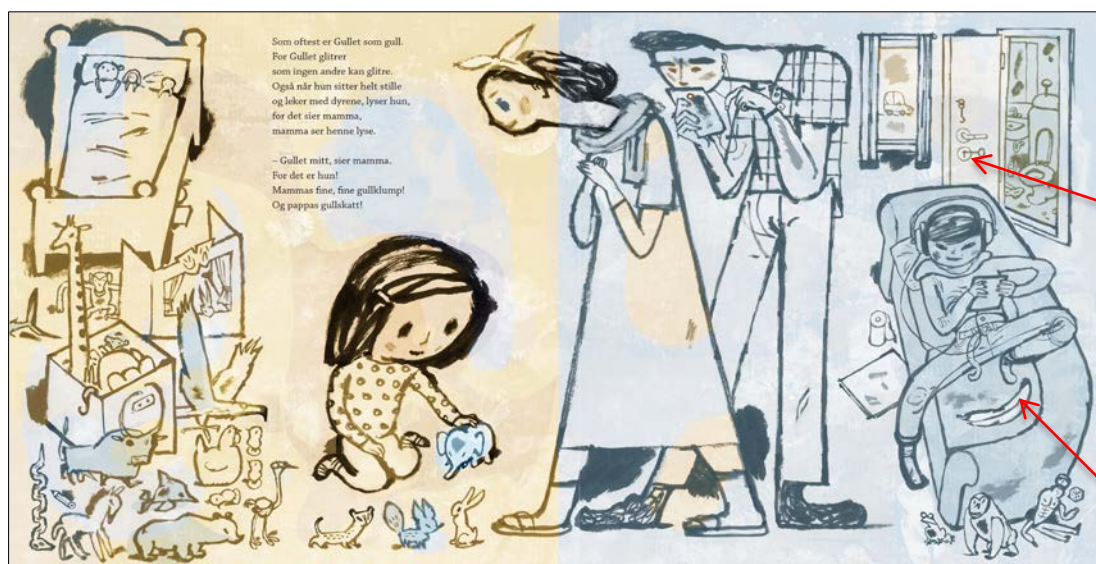
4.6.2 Anakronier

Til nå har jeg forholdt meg til kronologisk framstilling av tid og hvordan bildet nærmest kan fungere som en fullstendig kronotop uavhengig av verbaltekst. I følgende avsnitt skal jeg fortsette å forholde meg til kronotopen i den visuelle teksten, men denne gang skal jeg undersøke hvordan rommet kan manipulere kronologien og suksesjonen i fortellingen. Denne formen for kompleks temporalitet kalles anakroni og Nikolajeva skriver, med rette, at slik kompleks bruk av tid i liten grad forekommer i bildebøker. Men jeg håper at den komplekse bildeboka i framtiden i større grad vil utforske og utnytte visuelle anakronier, og mistenker at illustratører til nå har utforsket visuelle temporalitetsmarkører bare i begrenset grad.

Blekkspruten er i større grad enn *Akvarium* avhengig av den verbale tidsdimensjonen. Bildespråket er med andre ord ikke like uavhengig av verbalteksten som *Akvarium*. Det blir derfor nødvendig å trekke inn enkelte funn i verbaltekst i denne gjennomgangen av anakronier.

Det er interessant å analysere fram tidsdimensjoner i det visuelle uttrykket i *Blekkspruten*, nettopp fordi det fremkommer en del kompleks temporalitet i det visuelle språket. Det er interessant å se hvordan rytmen mellom verbaltekst og visuell tekst er forskjøvet i forhold til hverandre. Der verbaltekst i stor grad befinner seg i nåtiden og skildrer den konkrete handlingen som foregår, ligger bildene tidvis i forkant av verbalfortellingen ved hjelp av et univers av kosedyr som fungerer som bi-aktører i boka.

Som så ofte i Dahle og Nyhus sine bøker foregår vårt første møte med protagonisten i en harmonisk setting. Gullet leker med bamsene på gulvet på venstre side av oppslag 1 (bilde 51). Fargene rundt henne er varm-gule, men to av bamsene til Gullet bryter med denne varme fargen og korresponderer med fargen på motsatt side av oppslaget som er kald-grå. En av bamsene er en rev, den andre en elefant. Reven og elefanten står vendt mot en liten kanin, dette rev versus kaninbildet opptrer flere ganger i løpet av boka. Store deler av første oppslag fungerer som en prolepse på hva som kommer til å skje lenger fram i boka. For midt i harmonien har Nyhus tegnet inn gjenstander som ligger som pekere inn i konflikten som snart skal utfolde seg, på samme måte som han gjorde i åpningsbildet i *Akvarium*. Storebror har samme gråfarge som reven, han har en banan liggende ved siden av seg på sofaen. Ved siden av sofaen han ligger på står det en rull med tørkepapir, og i døra inn til badet står det en nøkkel.



Bilde 51

På oppslag to fortsetter den visuelle symbolikken å foregripe historien som vil komme (bilde 52). Gullet holder en gul farget Gepardbamse, som har samme mønster som hennes genser, i den ene hånden. I den andre hånden holder hun en grå farget apekatt. Gullet er gul, storebror er grå. I øvre venstre hjørne i oppslaget står en strutsebamse inne i en løkke av ledninger og det er lett å forstille seg at snaren vil fange strutsen. Storebror leker og har det gøy sammen med Gullet, men den ene armen hans er strukket ut og omformet til noe som ligner en snabel, eller en blekksprutarm? Beltet til storebror er åpent og henger som noe penislignende mellom beina hans, og pluggen til øretelefonene hans henger på samme måte i løse lufta. Mor som er på vei ut av døra har samme farge som Gullet, mens far sitter mer tilbaketrukket og grå i fargen. Forvandlingen av

storebror fra en morsom lekekamerat til en slem blekksprut, og rollefordelingen som vil utfolde seg videre i historien er i gang i bildene, mens verbalteksten fortsatt forholder seg til harmonien i familien.



Bilde 52

I oppslag tre skjer det antydninger til brudd i harmonien i verbaltekst, men vi får ennå ikke vite av verbalteksten hva konflikten vil dreie seg om. Dette kommer derimot fram i den visuelle teksten i et tablå av kosedyr, der to nesehorn tilsynelatende har seksuelt samvær (bilde 53). I dette oppslaget ligger verbaltekst og bilde nærmest og vibrerer i et spenningsfelt mellom det sagte og det usagte. Resultatet er en dramaturgi der det visuelle uttrykket gir oss en allvitende synsvinkel, mens verbalteksten er mer subjektiv og naiv og forankret i Gulletts virkelighetsoppfatning.



Bilde 53 a

Nikolajeva mener at mulighetene for bruk av prolepsis i bildebøker er begrenset på grunn av det korte tidsrommet og den begrensede handlingen historiene i bildebøkene ofte refererer til (Nikolajeva, 2016, s. 224). Men jeg opplever at denne typen visuelle virkemidler har et stort potensial i bøker med kompleks tematikk, fordi de kan bidra til å definere kompleksiteten. I *Blekkspruten* mener jeg de visuelle prolepsene gjør karakterene, og spesielt storebror, mer troverdig, fordi den visuelle symbolikken gjennom gjenstandene er med på å bygge storebrors karakter. Prolepsene skaper en spenning og en glidende overgang fra harmoni til kaos som gjør forvandlingen av storebror mer logisk og troverdig. Gjenstandene indikerer at konflikten ligger latent under overflaten og at storebror har overgriperen i seg, også før selve overgrepet skjer. Dette er litterære skildringer det ville vært vanskelig å løse utelukkende verbalt, i alle fall i en bildebok med en begrenset verbaltekst. Informasjonen vi ville lest ut av verbalteksten ville også, med stor sannsynlighet, blitt for eksplisitt og antydende og mistet sin hintende funksjon.



Bilde 53 b

Reven og haren dannet en viktig prolepse i oppslag 1 (bilde 51). Dette paret får en sentral rolle i en annen anakroni i boka, syllepsen eller sidefortellingen. Disse sidefortellingene er knyttet til hovedhistorien enten spatielt eller tematisk, og foregår ofte integrert i settingen. Funksjonen til syllepsene er avhengig av tematikken i fortellingen. I fortellinger med ukomplisert tematikk, som for eksempel i Sven Nordquists bøker om *Mannen og katten*, fungerer syllepsene som humoristiske innslag som gir boka et humoristisk fortellernivå. I bøker med mer kompleks tematikk, som *Blekkspruten*, kan syllepsene fungere som abstraherende metaforer for hendelser som er så grusomme at konkret gjengivelse ikke lar seg gjennomføre. Slik fungerer haren og reven og de andre kosebamsene til Gullet. For mens Gullet blir fanget i *Blekksprutens* armer utspiller det seg scener mellom kosedyrene hennes gjennom hele boka (bilde 51, 53a og 53b). Jaktmotivet som utspiller seg mellom haren og reven er den tydeligste syllepsen i boka, fordi den er gjennomgående. Men separate og sporadiske syllepser utfolder seg på hvert eneste oppslag i boka. Den lille dukkesenga til Gullet fylles opp med dukker som, ettersom historien avdekkes, flytter på seg i senga. Fra å ligge med armene over dyna (bilde 51), til å ligge helt gjemt under dyna (bilde 53a). Etter overgrepet ligger blekkspruten oppi senga (bilde 54) og til slutt en tom seng, uten dyne, uten dukker, men med en flekk på lakenet (bilde 55). Flere av kosedyrene og lekene til Gullet har dermed viktige symbolske roller gjennom måten de interagerer på. Kosedyrenes handlinger avløser og ekspanderer verbalteksten ved å understreke plot og utdype relasjoner og mentale tilstander.



Bilde 54



Bilde 55

4.7 Bildeutsnitt og perspektiv

4.7.1 Variasjoner i det objektive perspektiv

Bildets møte med leseren danner en sosial relasjon, en kommunikasjon og meningsutveksling mellom aktøren på bildet og leser. Måten vi tolker denne relasjonen på er avhengig av en rekke visuelle konvensjoner som ligger implisitt i de fleste mennesker. Det er interessant å ha i bakhodet i denne gjennomgangen, at disse konvensjonene innen perspektiv kun er abstraksjoner og dermed det Barthes kaller et symbol på virkeligheten (Barthes, 1964, s. 45). I dette kapittelet skal jeg først rette oppmerksomheten mot det objektive visuelle perspektivet.

Det vanligste visuelle perspektivet i bildebokmediet i dag er det objektive perspektivet. Dette perspektivet lar oss se historien utenfra, gjennom ekstern fokalisering (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 139). Ved å gjøre endringer i bildeutsnitt og vertikal vinkel kan illustratøren skape imaginære relasjoner og på sett og vis manipulere leserens oppfatning av fortellingen og dens karakterer. Valg av avstand eller nærhet i et bilde gjennom bildeutsnitt avgjør hvilken type imaginær relasjon vi som lesere skal gå inn i med aktøren (Nikolajeva, 2016, s. 177).

I *Akvarium* forholder vi oss hele tiden til det objektive perspektivet. Vi sitter på sidelinjen og betrakter hendelsene, men vekslingen mellom nærhet og distanse til Moa og mor i akvariet, gjennom bildeutsnitt, påvirker i hvilken grad vi knytter oss til Moa og hennes situasjon hjemme.



Bilde 56

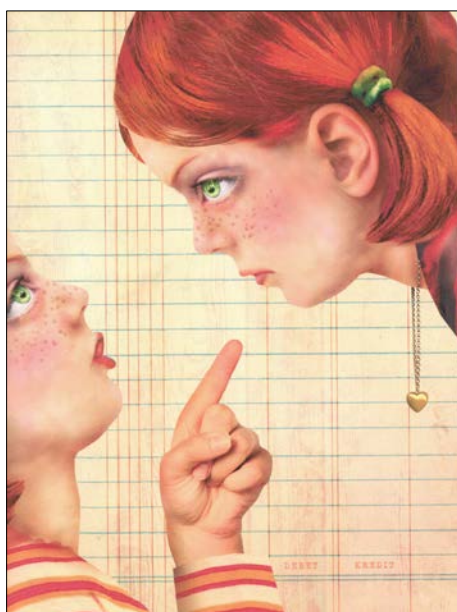


Bilde 57

Det mest brukte bildeutsnittet i *Akvarium* er det totale, vi har god oversikt over settingen Moa befinner seg i (bilde 25, 26, 29, 47, 48 og 49). I bilder med denne avstanden blir handlingen som foregår oppfattet som en scene hvor kulisser og rekvisitter (som er av stor betydning i denne boka) kommer tydelig fram og spiller stor en rolle. I disse oppslagene spiller Moa sammen med settingen og hun fungerer nærmest som en del av interiøret. I denne typen komposisjon er Moa som aktør ikke tillagt salience eller tydelig verdi, hun fungerer som en aktør nesten på linje med resten av det dynamiske interiøret. Når avstanden blir redusert, mot et halvtotalt/halvnært bildeutsnitt (bilde 31 og 57), er det tydelig hvem som har hovedrollen, settingen forsvinner i bakgrunnen og det er Moas fåfengte kommunikasjon med mor i akvariet som står i sentrum. Ved å bruke en nærere avstand til Moa når hun henvender seg til akvariet, blir følelsen av intimitet i forholdet mellom Moa og mor forsterket for leseren, og Moa blir tillagt større verdi og betydning i historien.

Gjennom variasjoner i vertikalperspektiv, og spesielt bruk av overvinkling, forsterker Nyhus opplevelsen av å kikke inn utenfra, som gjennom glassveggene på et akvarium. Overvinklingen gir en følelse av avstand (Bjorvand, 2014, s. 142). Med dette vertikalperspektivet presiserer dermed Nyhus vår eksterne rolle. Samtidig støtter denne vinkelen opp om at Moa utenfra fremstår som et offer i historien (bilde 49 og 56).

Nyhus beveger seg ikke nærmere inn på Moa enn et halvnært bildeutsnitt. Jeg må derfor eksemplifisere det nære og ultranære bildeutsnittet ved hjelp av et annet primærverk i mitt utvalg.



Bilde 58 (Utklipp fra oppslag 17)



Bilde 59 (Utklipp fra oppslag 23)

Stian Hole er en hyppig bruker av variasjoner i vertikalvinkler, fokaliseringer og bildeutsnitt. Senere i oppgaven skal jeg bruke hans Garmannbøker for å illustrere intern visuell fokalisering. Men Holes bruk av nære bildeutsnitt bærer også med seg gode eksempler på hva det nære og det ultranære bildeutsnittet gjør med vår relasjon til aktørene på bildet, og hvordan et nært bildeutsnitt presiserer kommunikasjon mellom aktører på bildet.

I *Garmanns hemmelighet* forelsker Garmann seg for første gang, i Johanne, den ene av to ytterst forskjellige tvillingjenter. Gjennom hele boka, og gjennom hele beilingen mellom Garmann og Johanne, forholder leseren seg til disse to gjennom et totalt bildeutsnitt. Det eksisterer en avstand mellom leseren og aktørene på bildet, på samme måte som det eksisterer en fysisk og psykisk avstand mellom Garmann og Johanne (bilde 73, 76 og 77). Men i situasjoner der aktører i historien går i konfrontasjon med hverandre, for eksempel i oppslag 17 der Hanne og Johanne krangler (bilde 58) eller der Garmann og Johanne står overfor hverandre og betror hverandre hemmeligheter, har Hole valgt et halvnært/nært bildeutsnitt som er med på forsterke intensiteten i kommunikasjonen mellom aktørene. I nest siste oppslag slipper Hole oss inn på relasjonen mellom Garmann og Johanne, i et nært bildeutsnitt, idet Garmann blir tildelt sitt første kyss av Johanne (bilde 59). Slik ser vi at illustratøren ved hjelp av bildeutsnitt kan forankre relasjoner som oppstår i historien, dette er med på å øke logikken i det multimodale narrative.

Det ultranære bildeutsnittet, hvor vi blir invitert til et svært begrenset innblikk i scenen som utspiller seg, gjerne gjennom et øye, en munn eller en finger, genererer ofte til spenning og en kraftig brems i leserytme fordi vi ikke får vite hva som foregår på utsiden av det begrensede bildeutsnittet. I *Den gamle mannen og hvalen* opplever vi et ultranært bildeutsnitt på oppslag 8. *Den gamle mannen og hvalen* handler om det bitre uvennskapet mellom to aldrende brødre, Cornelius og Halvor. Striden ligger mange år tilbake da Halvor stjal kjæresten fra Cornelius. De lever separate liv helt fram til en hval strander på stranda hos Cornelius og den gamle mannen må få hjelp av broren sin for å redde den.



Bilde 60 (Utklipp fra oppslag 8)

Bildet ovenfor (bilde 60) er det eneste i boka hvor den strandete hvalen blir tillagt emosjonelle egenskaper. Hole trekker oss med dette ultranære bildeutsnittet, inn i interaksjonen mellom Cornelius og hvalen. Det gråtende øyet til hvalen sett gjennom et ultranært bildeutsnitt gjør at vi som lesere inngår i en relasjon med hvalen på samme måte som Cornelius, og vi blir følelsesmessig involvert i både hvalens skjebne og Cornelius' engasjement når han setter i gang en redningsaksjon for å få hvalen tilbake i vannet igjen.

Valg av bildeutsnitt er avgjørende for å fremme logikk i ikonotekst. Ved å spille på vår konvensjonelle oppfatning av avstander og perspektiver kan illustratøren komplettere tematikk, konflikt og relasjoner som blir beskrevet i verbalteksten.

4.7.2 Fremstilling av indre reise gjennom objektivt perspektiv

Den finaste historia handler Vera som har mistet lillebroren sin Salander og om hennes drømmereise til den magiske skikkelsen Syl. Hos Syl blir Salander vekket til live igjen, iallefall minnene om han. Fortellingen er en historie om døden, savnet og sorgen.

Før en videre analyse av *Den finaste historia* er det viktig å presisere forholdet mellom verbaltekst og visuell tekst. Verbalteksten i boka skildrer reisen Vera legger ut på om natta som virkelig og fysisk, et indikativ. Den visuelle teksten derimot viser en drømmeverden der Vera flyr gjennom natta med Salander sovende i håret sitt, altså et optativ. Modaliteten i visuell tekst og verbaltekst er med andre kontrapunktisk, men den funksjonelle tyngden til bildene veier tyngst, og vi oppfatter dermed boka som en skildring av Veras drømmeverden.

Gjennom det objektive perspektivet presenterer Torseter parallelle handlinger og verdener som ikke er synlig for jenta, men for leseren.



Bilde 61

Den objektive synsvinkelen viser oss Vera løpende gjennom høstlige og vinterlige landskap. Føttene hennes berører aldri bakken, og Salander sover i håret hennes. Vera har gjennom hele denne reisen øynene lukket igjen. Gjennom 12 oppslag ser vi Vera løpe, synsvinkelen og bildeutsnittet er tilnærmet de samme gjennom disse 12 oppslagene. Vera framstår med andre ord statisk i sin reise. Det er i omgivelsene til Vera vi må rette blikket mot i denne boka. For den sceniske framstillingen av landskapene hun beveger seg gjennom, tilbyr et parallellunivers som Vera ikke enser, men som vi som lesere må ta innover oss, og ta stilling til. Under bakken i landskapet Vera beveger i, eksisterer det underverdener (bilde 60 og 61). Disse underverdenen er med på å gjøre Veras drømmereise mer kompleks. Veras drøm handler ikke bare om savnet etter Salander, men også om mer konkrete problemstillinger knyttet til døden. Gjennom scenene blir vi introdusert for de fysiske aspektene ved døden, den dype ugjenkallelige søvnen, forråtnelsen, med andre ord den kroppslige og endelige døden. Torseter har brukt mulighetene som ligger i den objektive sceniske synsvinkelen til å la det utspille seg to parallelle univers som på hver sin måte behandler temaet ”død”. Vera beveger seg i en svevende tilstand som alluderer til døden som abstrakt tilstand, mens

det fysiske miljøet som ligger under den svevende Vera forankrer døden til noe mer fysisk, konkret og endelig.



Bilde 62



Bilde 63 (Utklipp fra oppslag 4)

Denne sceniske komposisjonen korresponderer med Kress og van Leeuwens teori om oppe og nede i bildet og hvordan øvre del av bildet ofte kommuniserer et ideal, en ønskedrøm, mens nedre del av bildet kommuniserer realiteten (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 126). Tidligere har vi sett at høyre og venstresiden i en komposisjon ofte er bundet sammen av et årsaksforhold. Skillet mellom øvre og nedre del av bildet er

derimot mer preget av kontrast og det foreligger ofte en motsetning mellom øvre og nedre del av bildet. Kanskje kan vi lese ut av Torseters komposisjon en slags sorgbearbeidelse i øvre del av bildet, mens nedre del av bildet er realitetene eller tankene Vera ønsker å rømme fra.

I *Den finaste historia* blir vi presentert for Veras drømmer og indre liv gjennom et visuelt objektivt perspektiv. Den objektive synsvinkelen i verbaltekst og i visuell tekst står i kontrast til hva fortellingen i realiteten dreier seg om, Veras subjektive sorg, savn og redsel, og hennes kjærlighet til Salander. Gjennom parallelle verdener i ett og samme oppslag blir de objektive scenene bærere av symbolikk på både det konkrete og abstrakte ved døden. Og gjennom illustrasjoner av drømmelandskap ser vi inn i Veras hode via den objektive synsvinkelen.

Bildebokas egenart som multimodalt narrativ åpner opp for muligheter til å konkretisere og visualisere indre prosesser. Mange kjente bildebøker handler om slike indre reiser som ved første øyekast blir framstilt visuelt som sanne, men som ved nærmere lesing avslører en drømmetilstand ved hjelp av små detaljer, enten i verbaltekst eller visuell tekst, som endrer tolkningen av bildene fra en mimetisk tolkning til en symbolsk, abstrakt tolkning.

4.7.3 *Variasjoner i subjektivt perspektiv*

Nikolajeva presiserer at den objektive synsvinkelen er den mest hyppig brukte visuelle synsvinkelen i bildebøker, også i tilfeller der verbalteksten kan ha en subjektiv fortellerstemme. Denne diskrepansen mellom visuell og verbal synsvinkel kan oppfattes som problematisk, spesielt for yngre lesere, fordi bilde og verbaltekst tilbyr to motsatte perspektiver (Nikolajeva, 2016, s. 185).

Jeg mener at den visuelle førstepersonen er et viktig visuelt fortellergrep for å skape intimitet og rytmeendring i bildeboka og at den subjektive synsvinkelen ikke behøver å være tilstede mer enn i noen få oppslag før forståelsen for og interaksjon med subjektet er etablert hos leseren. For å illustrere dette skal jeg bruke Stian Holes bøker om Garmann (2006–2010).

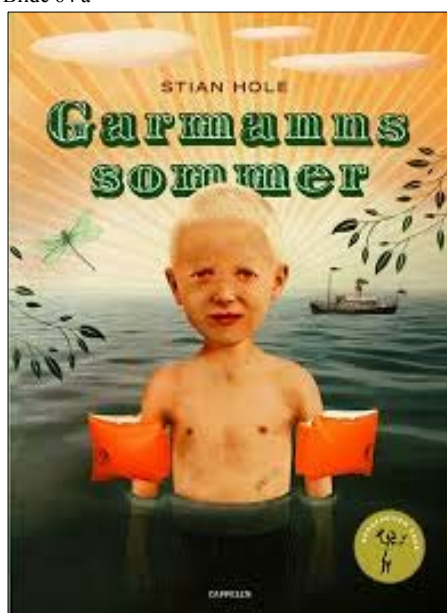
I Stian Holes bok *Garmanns sommer* (2006) følger vi Garmann gjennom de siste dagene av sommerferien før han begynner på skolen. Garmann-trilogien har et felles gjennomgående tema, endringer, eller terskler. Lik som i *Du* av Lene Ask har vi å gjøre med endringer inne i protagonisten. Disse endringene innebærer en refleksjon eller tankevirksomhet som lett lar seg skildre i verbaltekst, men som er vanskeligere å formidle i et visuelt uttrykk. En indre prosess vil innebære et møte med ”selvet” og for

at verbaltekstens indre skildringer skal oppfattes som troverdige, bør bildet også nærme seg protagonisten via et subjektivt perspektiv, i alle fall innimellom.

Roland Barthes skriver i boka *La Chambre claire* (1980), oversatt til *Det lyse rommet* (2001), at i møtet med den fotografertes blick oppstår det en form for metafysisk med-nærvær, en kontakt ”telle qu’ en elle-même – som den hun var i seg selv” (Barthes, 2001, s 89). Gjennom det Kress og van Leeuwen kaller interaktiv betrakterposisjon, får leseren opplevelsen av å være i en direkte kommunikasjon med den avbildede personen. Det direkte blikket fra den avbildede krever at vi går inn i en imaginær relasjon til vedkommende (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 118). Kristin Ørjasæter sier følgende om kontakten som skapes mellom Garmann og leseren på bokas forside: ”Garmanns blick appellerer til leseren om å delta i hans univers, gi det han ser en mening, fyller ut det som ikke blir fortalt, gi ham liv. Det er en oppfordring som bare kan imøtekommes ved å stille seg på terskelen til hans univers og delta så langt det lar seg gjøre ved å låne ham sine egne sanser eller leve hans liv”(Ørjasæter, 2014).

Jeg mener at leseren, i møtet med en interaktive betrakterposisjonen i det etablerende forsidebildet i *Garmanns sommer* (bilde 64a), implisitt inngår en avtale med Garmann om at vi skal inn i en subjektiv forståelse av hans verden gjennom hele boka. Det samme skjer i *Asks Du* (bilde 64a). Denne etableringen av relasjon i ansatsen i boka gjør at vi lettere går med på ulike variasjoner av subjektivt perspektivbruk senere i boka, fordi vi allerede har inntatt en subjektiv leserrolle. La meg vise til noen av de subjektive vinklene Hole har brukt i Garmann-bøkene.

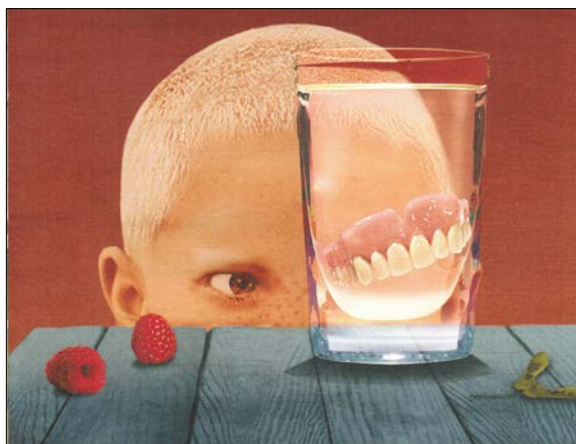
Bilde 64 a





Bilde 64

På venstre bilde i oppslag 8 i *Garmann sommer* ser vi Garmann kikke inn i et vannglass som inneholder et gebiss fra en av de gamle tantene som er på sommerbesøk hos Garmann (bilde 65). Vi ser Garmann i nærperspektiv, halve ansiktet er dekket av bordkanten, mens øynene og øvre del av hodet stikker opp over kanten og er fokusert mot innholdet i glasset.



Bilde 65 (Utklipp fra oppslag 8)

I utgangspunkt er dette et objektivt perspektiv, fordi vi ser Garmann utenfra. Men det faktum at gebisset ligger vendt mot oss og at vi deler horisontalplan og fokuseringspunkt (vannglasset) med Garmann, gjør at det gebisset vi ser i virkeligheten er orientert mot Garmann og at vi indirekte ser det samme som han ser når han kikker

inn i vannglasset. Dette er en original måte å løse førstepersonkompleksiteten på, den samme teknikken blir brukt av Lene Ask i *Du* (bilde 16 og 17) hvor vi indirekte deler perspektiv med jenta. Ved å introdusere et objekt forfra som protagonisten ser på, får vi en opplevelse av å dele perspektivet med protagonisten, til tross for at protagonisten også er i bildet. Før dette bildet har vi møtt blikket til Garmann i hele fire oppslag og vi har allerede etablert en imaginær relasjon med ham (bilde 64), derfor mener jeg det blir det lettere for oss å gå med på å en slik utradisjonell løsning på det subjektive perspektivet.

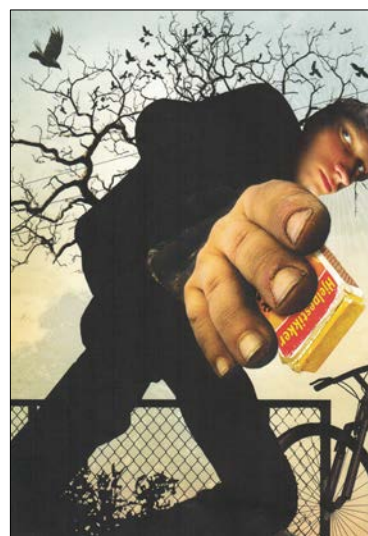
I oppslag 18 i *Garmanns sommer* er førstepersonvinkelen løst på en annen mer tradisjonell måte (bilde 64). Garmann står i vannet, han ser ut over havet og mot båten som skal frakte de gamle tantene hans hjem (bilde 66). Motivet bak Garmann er det samme som på forsiden der Garmann først ble introdusert for oss (bilde 64), men denne gangen deler vi perspektiv med ham ved at vi er plassert rett bak ham i et nøytralt perspektiv. Introduksjonen på forsiden og den gjentatte blikkontakten gjennom fem oppslag resulterer i at vi endelig betrakter verden sammen med Garmann, uten å miste han av syne. Men følelsen av å dele det subjektive perspektivet med protagonisten når han står med ryggen til leseren er avhengig av bildeutsnitt og vertikalperspektiv. I oppslag 3 i *Garmanns gate* (bilde 67) blir ikke den subjektive synsvinkelen like lett å gå med på, mye på grunn av at bildeutsnittet er større og vi ser Garmann fra et lett undervinklet perspektiv. Oppslaget fra *Garmanns gate* blir i større grad en scenisk objektiv framstilling av Garmann fremfor en subjektiv synsvinkel som vi er vitne til i bilde 66.



Bilde 66



Bilde 67



Bilde 68

En tredje måte å illustrere jeg-perspektivet på visuelt, ser vi i *Garmanns gate*. Den andre boka i Garmann-trilogien handler mye om Garmanns redsel for Roy som går i fjerde klasse. I oppslag 4 (bilde 68) bruker Hole en rendyrket førstepersonsynsvinkel for å skildre makten Roy har over Garmann. Hole bruker undervinkling for å understreke maktforholdet mellom Roy og Garmann, og han plasserer leseren i et rendyrket subjektivt perspektiv for å understreke hvor skremmende Roy virker for en gutt som så vidt har begynt på skolen. Også i denne boka etablerer vi kontakt med Garmann på forsiden og vi anerkjenner oss selv dermed som deltakere og ikke bare observatører i Garmanns univers.

Bevegelsen fra en scenisk objektiv synsvinkel til en intim og nær subjektiv synsvinkel gjør noe med måten vi leser bildet på. En subjektiv synsvinkel vil i de fleste tilfeller løsrive leseren fra en høyre-venstreorientert leseretning og invitere til en pause i fra narrative prosesser og heller invitere til en forståelse av psykologiske og konseptuelle prosesser. Dette fremmer lesing på ulike nivåer og korresponderer med den kompleksitet som ble drøftet i gjennomgangen av bildebokmediet i teoridelen. Jeg mener en subjektiv framstilling av protagonisten har større potensial for å lykkes og virke forståelig dersom illustratøren nærmer seg subjektet på ulike måter igjennom boka. Ved å bruke en veksling mellom direkte blikkontakt og variasjoner av subjektive synsvinkler om hverandre i en bok, opplever jeg at man som leser lettere går med på premissene i de visuelle subjektive framstillingene av protagonisten.

4.8 Intraikoniske tekster

I møtet med det hypermedierte uttrykket som vi finner i blant annet Stian Hole sine bøker spiller verden utenfor selve historien ofte en rolle i narrativet. Bildeelementer som har blitt løsrevet fra sin opprinnelige kontekst og puttet inn i det visuelle uttrykket for å kommentere eller motsi fortellingen, kalles av Nikolajeva og Scott ”intraikoniske tekster” (Nikolajeva & Scott, 2006, s. 73). Intraikoniske tekster opptrer ofte i bakgrunnen og har ved første øyekast liten betydning for fortellingen. Men ofte spiller disse bakgrunnstekstene en stor rolle for utdypingen av historien, de bidrar til en økt logikk i narrativet, de bidrar til å definere temporalitet gjerne gjennom anakroni og de kan være med på å kommentere og utdype karakterer i historien. For å konkretisere begrepet intraikoniske tekster har jeg valgt å bruke Stian Holes *Den gamle mannen og hvalen* og *Garmanns gate*.

Den gamle mannen og hvalen er en bok om gammel stahet, søskenkonflikt, kjærlighet, savn og forsoning. I denne boka spiller de intraikoniske tekstene en stor rolle for hvilket inntrykk vi får av brødeforholdet før konflikten inntraff. Hole har i gjentatte oppslag komponert inn gamle, nesten transparente fotografier av gutter som leker og menn som arbeider sammen, kvinneskikkelser og kjærestepar (bilde 69). I oppslag 4 ligger det flere objekter strødd utover en bordflate. Bildet av kvinnen og det istykkerrevne fotografiet av de to unge sjømennene konkretiserer konflikten bak uvennskapet, mens bildet av den skjeggete sjømannen og katten indikerer Cornelius' ensomme skjebne etter kjærlighetssorgen (bilde 70). Disse bakgrunnstekstene kunne like godt vært kommentert under temporalitetmarkering og anakronier fordi de fungerer som analepser eller eksterne tilbakeblikk på tiden før fortellingen i boka startet.



Bilde 69



Bilde 70

I boka *Garmanns gate* bruker Hole fotografier på samme måte, som en presisering av et levd liv. I interiøret hos den gamle og ensomme Frimerkemannen henger det liknende fotografier, og effekten av disse bildene på veggen er interessant. Frimerkemannen har fram til oppslag 11 virket skrekkinngytende på Garmann, men i dette oppslaget mildner han noe til både i verbalteksten, men kanskje spesielt i bildet, nettopp på grunn av fotografiene i bakgrunn. Bildene som henger på veggen i gangen vitner om et levd liv med barndom, ungdomstid og forelskelse. De gir mannen karakter og utvikler ham fra en litterær type til et mangefasettert menneske (bilde 71).



Bilde 71

De intraikoniske tekstene er med på å øke den visuelle modale affordansen når det kommer til både skildring av karakter, konflikt/tematikk og temporalitet. Igjen ser vi at settingen kan inneholde kronotopens begge dimensjoner, rommet og tiden. Skildringer av forutgående hendelser og relasjoner som bidrar til logikk i fortellingen tar ofte for mye plass i verbalteksten i en bildebok. Men ved å bringe inn visuelle tids- og relasjonsmarkører og integrere disse i settingen kan bildebokskaperen overlate skildringen av anakronier til de visuelle intraikoniske tekstene.

4.9 Modalitet – overbevisende abstraksjoner

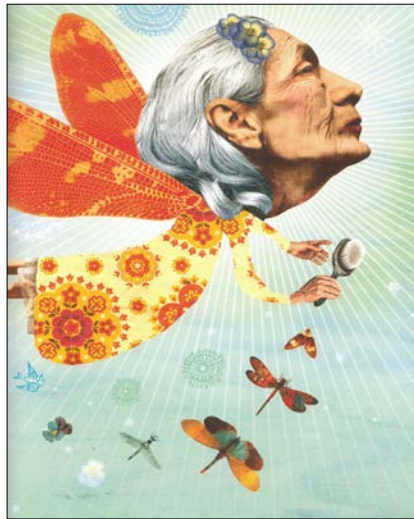
Alle kunstverker baserer seg på at det opprettholdes en viss distanse til den levde virkeligheten som blir representert.... for hvis det skal kunne tre frem for oss som kunst, må verket være på vakt mot sentimental innblanding eller emosjonell deltagelse, som er funksjoner ved «nærheten». Det er graden og manipulasjonen av denne distansen, av distansens konvensjoner, som utgjør verkets stil (Sontag, 2011, s. 195)

Diskusjonen om forholdet mellom stil og tematikk danner avslutningen av analysekapittelet i denne oppgaven og er ment som en presisering av det meningsbærende potensialet som ligger i et gjennomtenkt visuelt formspråk, basert på de visuelle fortelleteknikkene jeg har beskrevet og konkretisert i analysen. Stilen i et kunstuttrykk er et resultat av abstraksjonsnivå, og for å generere en estetisk opplevelse av bildeboka bør abstraksjonene være hensiktsmessig knyttet til tematikken i fortellingen. Susan Sontag mener at stor kunst oppnås når stil og innhold er uløselig knyttet til hverandre som i en symbiose (Sontag, 2011, s. 195).

Teoretisk sett kan Sontags tanker kobles til Saussures signifikant og signifikat. I forbindelse med bildebokmediet betyr dette at illustratøren må velge et tegn, et uttrykk eller en stil, altså en signifikant, som kommuniserer det innholdet, signifikatet, han ønsker å formidle på en hensiktsmessig og overbevisende måte. Jeg er av den oppfatning at bildebokas modalitet, dens evne til å virke meningsfull og sann, avhenger av at stil og innhold henger sammen. I avslutningen av denne oppgaven skal jeg derfor presisere Susan Sontags tanker om stil og innhold ved hjelp Stian Holes bøker om Garmann. Jeg skal med dette forsøke å formidle hvordan stil og tematikk henger sammen og påvirker bildebokas modalitet.

4.9.1 Virkelighetshybrid i Garmannbøkene

Modalitet kan være realisert gjennom et komplekst samspill mellom visuelle hint, og ett og samme uttrykk kan ha både naturalistiske og abstrakte markører (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 165). Ingeborg Mjør skriver: ”Ei bildebok kan reindyrke eit sanningsmodus, eller spele på fleire. Det kan fungere utmerka” (Mjør, 2015). Stian Holes bøker om Garmann representerer et slikt hybrid av ulike modalitetsmarkører. Stilen til Hole i disse bøkene er nærmest surrealistisk og absurd når han kombinerer naturalistiske fotografier med enkle sjablongliknende overflater og bakgrunner med sterke spor av digital grafikk (bilde 72). Hole fjerner fotografier fra sine opprinnelige referanser og setter dem inn en mediert kontekst, fotografiet blir ikke lenger en dokumentasjon, men en del av fiksjonen. Uttrykket blir ikke en avbildning, men en gjennomkonstruert framstilling med flere lag av komposisjoner i ulike kodningsorienteringer. Denne måten å skape bilder på kalles hypermediacy (Mjør, 2015).



Bilde 72

I hypermedierte collagelignende uttrykk blir den tradisjonelle organiske bildeflaten brutt opp av sammenstilling av elementer i ulike materialer og teksturer. Med dette bruddet skjer det også et brudd i den romlige logikken i bildet. Perspektivet fungerer ikke lenger som primært komposisjonsprinsipp. Avbildning av virkeligheten problematiseres i det hypermedierte uttrykket fordi sammenstillingene av elementene og hvordan disse elementene forholder seg til hverandre, er av større betydning enn tradisjonelle og realistiske konvensjoner innen komposisjon. De hypermedierte uttrykkene handler ifølge historiker Edward Lucie-Smith om å undersøke og utforske forholdet mellom representasjon og virkelighet, og på hvilke måter kunsten abstrakt kan uttrykke virkeligheten. Gjennom collager og hypermedierte uttrykk mener Lucie-Smith at man ikke fjerner seg fra virkeligheten, men inntar en ny posisjon til den (Lucie Smith, 1969, s. 97). Dette korresponderer med hvordan modalitetsbegrepet blir brukt i denne oppgaven.

Hole tar lite hensyn til visuell logikk når det kommer til størrelsesforhold og perspektiver, men han er naturalistisk orientert blant annet i presentasjonen av ansiktsuttrykk og intrainoniske tekster. Det kan være nærliggende å tro at disse fordreiningene i virkelighetsorientering både i komposisjon og stil er et bevisst visuelt grep for å framheve Garmanns oppfatning av verden rundt seg. Hole representerer barnesinnet ved å framheve og perspektivisere visse elementer mer enn andre. Dette støtter litteraturforsker Nina Goga i artikkelen «Montøren og montasjen» (2008): ”*Garmanns sommer* er en filosoferende barnelitterær tekst. Garmann framstår som reflektert og utforskende. Tenkingen artikuleres i verbalspråkets og bildespråkets formregister” (Goga, 2008). Proporsjonene og den medierte verdiperspektiviseringen på

gjenstander rundt ham, og variasjonene mellom det naturalistiske og det stiliserte kan fungere som et replika Garmanns subjektive virkelighet. Dersom alt i bildet hadde vært i samme naturalistiske kodningsorientering, ville heller ikke noe vært trukket fram som viktigere enn noe annet og boka ville fått et større preg av dokumentar og faksjon, framfor framstilling av et barnesinn.

Surrealismen som kunstretning benytter collagen som kanal for formidling av en absurd og fragmentert drømmevirkelighet (bilde 72–77). De visuelle konstruksjonene i Garmannbøkene appellerer til en sanselig og estetisk lesing som gjenspeiler denne drømmevirkeligheten. Gjennom å spille på variasjoner i materialitet appellerer bildene til våre ulike sanser, vi ønsker å palpere det naturalistiske, vi ønsker å lukte på de overdimensjonerte blomstene, vi hører nesten lyden av øyestikkerens vingslag og vi kjenner varmen fra den hete gressbrannen.

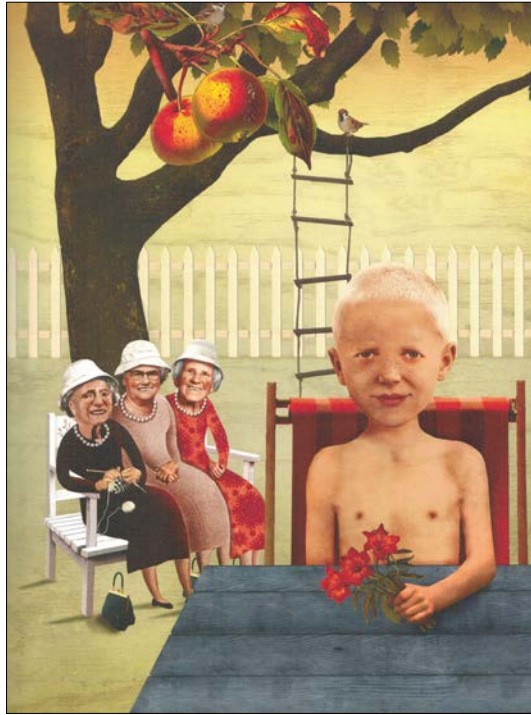
Det hypermedierte uttrykket utfordrer også en tradisjonell lesning av kunstverket. Nina Goga skriver at leserens rolle som tilskuer blir endret og uttrykket blir en prosess der tilskueren er en likeverdig og medvirkende deltager. Vilkaarlighet i komposisjonene gjør at leseren kan sette opp stadig nye forbindelseslinjer mellom elementene i bildet, og med dette oppstår nytt meningspotensial ved gjentatte lesinger av samme tekst (Goga, 2008, s. 55).



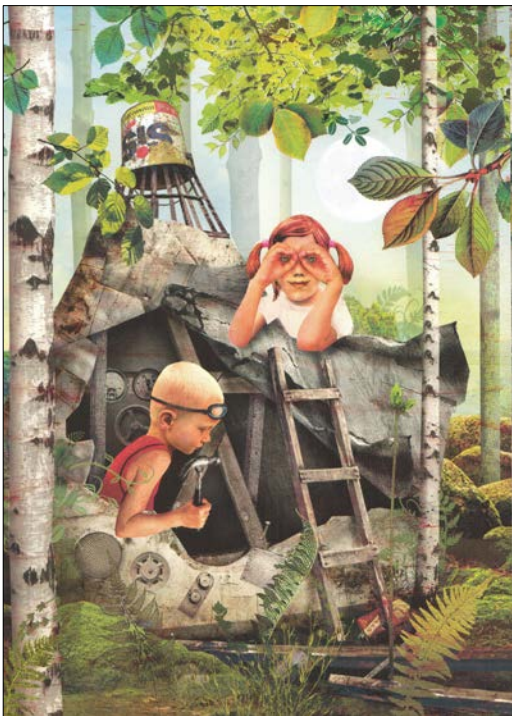
Bilde 73



Bilde 74



Bilde 75



Bilde 76



Bilde 77

Vekslingen i graden av modalitet eller virkelighetsforankring gjør at vi må omstille våre forventninger til sanseintrykk for hvert oppslag, og vi må imøtekomme boka med et spekter av sanselige og estetiske erfaringer for å kunne gå med på premissene i det hypermedierte uttrykket. Vår resepsjon av bildene blir utforskende på samme måte som Garmann utforsker og filosoferer i fortellingene.

Det hypermedierte uttrykket fungerer etter min mening i en bok som skal skildre en liten gutts sanselige erfaringer av sommer, redsel og forelskelse. Gjennom fotografiene vekkes patos i oss, vi bygger en relasjon med Garmann gjennom hans uttrykksfulle ansikt. Gjennom over-proporsjonerte blomster og oversanselig fargebruk karikeres sanseintrykkene våre, som hos et barn. Og gjennom kollasjene blir fortellingen revet vekk fra dokumentaren og inn i estetikken og fiksjonen, dette bringer med seg nonsens og humoristisk tradisjon inn i en humanistisk rettet tematikk. Holes bruk av ulike visuelle tegn (stil) gir dermed et helhetlig bilde av en sensibilitet, et tempo og en virkelighetsoppfatning som vi kan kjenne igjen i et lite barns måte å oppfatte verden på.

5.0 Oppsummering av fortelleteknikker

5.1 Peritekster

Skillet mellom peritekst og selve fortellingen er ofte vag i bildebokmediet. Omslag, framsatser og tittelsider er ofte integrerte i historien. Peritekster kan fungere som metakommentarer på tematikk slik vi så i framsatsen på *Akvarium* og *Den gamle mannen og hvalen*. Eller de kan fungere som den første presentasjonen av protagonist og definere interaksjonsnivå mellom leser og hovedperson slik som i *Du* og *Garmanntrilogien*. Illustratøren kan velge å starte historien i et tradisjonelt område for peritekst slik Kanstad Johnsen gjorde i framsatsen på *Jeg rømmer* og tittelsiden kan fungere som et hint om tematikk som vi så i *Garmanns sommer* og *Garmanns hemmelighet*. Bildebokmediets visuelle peritekster fremstår som meningstettede og eksperimentelle og korresponderer med dette med bildebokas særegenhet som kompleks og sammensatt.

5.2 Vektorer

De visuelle narrative prosessene blir primært realisert gjennom bruk av komposisjon og vektor. Vektorer kommuniserer med vår implisitte forståelse av retningenes psykologi. Som erfarne visuelle lesere har vi en implisitt forståelse for hvilke retninger som virker logiske for historien i et visuelt narrativ. Illustratørens bevisste bruk av disse konvensjonene vil være med på å styrke logikken i bildeboka. Vektorenes egenart, deres utspring og materialitet, avgjør hva slags aksjoner vi har med å gjøre. Intuitivt forstår vi vektorer som noe fysisk og dynamisk, men i møtet med boka *Du* så vi at vektorer også kan skildre psykologiske, indre prosesser gjennom reaksjonsprosesser. Dette funnet er interessant fordi det åpner opp for et potensial i det visuelle språket som ikke har blitt tillagt så mye oppmerksomhet i visuell teori og i bildebokteori. I reaksjonsprosesser som initieres ut fra blikkvektorer får vektorene en psykologisk, framfor handlende, funksjon. Og brukt i kombinasjon med en subjektiv synsvinkel eller nært bildeutsnitt, nærmer vi oss en psykologisk skildring av menneskesinnet, riktignok med færre føringer enn i verbalspråket, men med desto større mulighet for tolkning og egenrefleksjon hos leseren.

Vektorer med et konkret mål gir en illusjon om kommunikasjon og interaksjon mellom deltakere i bildet, mens vektorer uten mål stiller større krav til leserens tolkning

av vektorens hensikt eller mål. I *Jeg rømmer* så vi hvordan målløse vektorer og komposisjon kan spille sammen og skape en illusjon av mentale prosesser hos en aktør. Vektorer i bilder befinner seg på et kontinuum mellom reaksjoner (gjennom blikkvektorer) og transaksjoner (vektorer som skaper handling og kommunikasjon mellom to aktører i bildet). Valg av type vektor vil avgjøre om vi har å gjøre med konkrete handlinger eller psykologiske prosesser å gjøre.

5.3 Symbolikk

Farger kan ha en stor funksjonell tyngde i narrativet. For å øke logikken i ikonotekst og bildeboka som helhet må illustratøren også her forholde seg til konvensjoner, innen fargeteori og fargepsykologi. Også disse konvensjonene er felles hos de fleste lesere, vi forholder oss altså til farge som en slags kausalitetsmarkør hvor fargen blir brukt som en konsekvens av handlingene som utspiller seg.

I bildebøker med en naturalistisk stil, som i bøkene om Garmann og *Den gamle mannen og hvalen*, kommer ikke fargesymbolikken like tydelig fram, kanskje fordi vi i større grad kan forholde oss til tolkning av kroppslige signaler som blikk og mimikk for å tolke en karakters følelsesliv og sinnstilstand.

I bildebøker med en mer abstrakt stil spiller farge derimot en stor rolle i skildringen av en rekke prosesser. Dette så vi i kontrast mellom den kalde og den varme paletten i *Akvarium* og mer eksplisitt i Kanstad Johnsens ekspressive *Jeg rømmer*. Fargene i begge disse verkene spilte på felles konvensjoner om det grå og kalde, det røde fiendtlige, det gule lyse og det røde varme og kjærlige. Ved å spille på fargekonvensjoner styrkes logikken i det multimodale uttrykket, enten ved at fargene har en forsterkende og/eller kompletterende effekt på verbaltekst og tematikk.

Farger kan framstille både konfliktakse, karakterer og relasjoner i bildeboka, slik vi så i både *Akvarium*, *Jeg rømmer* og *Blekkspruten*. Den funksjonelle tyngden kan ligge i nettopp fargesymbolikk når det kommer til skildring av konflikter, karakterer og relasjoner, som jeg eksemplifiserte med *Akvarium*. Bildebokas begrensede verbaltekst åpner for store muligheter i den visuelle teksten når komplekse humanistiske temaer skal tas opp. I dette ligger det, etter min mening, et visuelt potensial som bare så vidt er utforsket. Den humanistiske tradisjonen innen bildebøker nærmest tvinger visuell symbolikk inn på banen, fordi verbalteksten i et plassbegrenset medium ikke strekker til i skildringen av psykologiske og relasjonelle prosesser.

Den visuelle symbolikken er ikke begrenset til fargesymbolikk, også artefakter og bakgrunner kan virke som hjelpemidler til tolkning i bildebokmediet. Symboler kan være allmenne og operere på tvers av utgivelser og illustratører. Eller de kan være spesifikke for den enkelte fortellingen, som det at mor er en fisk i *Akvarium*, storebror blir en blekksprut i *Blekkspruten*, at Höglunds tenåringsjente har kaninører eller at den lukkede knoppen i vinduet til Moa slår ut i full blomst når læreren kommer inn i leiligheten.

5.4 Temporalitetsmarkering

De suksessive bildene i bildebokmediet har et stort potensial i å formidle både det romlige og temporale aspektet i kronotopen. Temporale avtrykk i et suksessivt uttrykk blir til når en setting forandrer seg fra oppslag til oppslag. I en transformasjon av setting ligger det muligheter til å illudere rommets status, altså en skildring av spatielle forhold. Dette har i teorien blitt beskrevet som bildets modale affordans. Men gjennom en endring i setting kan vi også lese handlinger som blir påført rommet over tid. Bildebokas verbaltekst kan dermed slippe unna vidstrakte skildringer av narrative prosesser eller handlinger, fordi det suksessive visuelle uttrykket kan innlemme disse handlingene gjennom visuelle handlingsindikatorer eller endringer i rommet, slik som vi så i *Akvarium*. En nøyaktig tidsangivelse av handlingenes varighet eller fortellingens fortalte tid er ikke mulig å gjøre eksplisitt i den visuelle teksten, om man ikke viser konkrete tidsmarkører som klokker eller kalendere. Allikevel er det store muligheter for å antyde utstrekningen av fortalt tid i den visuelle teksten ved å legge til konkrete gjenstander som øker i mengde, forandrer plassering eller forandrer utseende fra oppslag til oppslag, slik som i leiligheten til Moa og mor. Visuelle temporalitetsmarkører tillegger et større tolkningsrom til tiden som har gått, enn om forfatteren skulle skrevet ut eksakt fortalt tid i teksten. Kronotopen i den visuelle teksten inviterer til flere tomme rom og stiller et større krav til leserens individuelle persepsjon av teksten.

Kompleks bruk av tid i bildebøker er en lite utforsket fortellerteknikk, men med økende tematisk kompleksitet i bildebøkene mener jeg at anakronier er en fortellerteknikk som med hell kan brukes for å øke bildebokas logikk og modalitet. I *Blekkspruten* så vi hvordan visuelle frampek, eller prolepser hele tiden lå i forkant av verbaltekst, og med dette skapte en nerve som i bokas begynnelse lå uttalt i

verbaltekst, men som gjorde leseren urolig, men forberedt på konflikten som skulle komme. Disse visuelle prolepsene hadde også en karakterbyggende funksjon, fordi de gjennom symbolikk fra dyreverdenen var med på å fasettere den snille storebroren som en overgriper allerede før overgrepene skjer. Dette er med på å øke karakterens troverdighet.

I *Blekkspruten* har syllepsene, sidefortellingene, en funksjonell tyngde fordi de fungerer som visuelle metaforer på handlinger som er for grusomme til at illustratøren kan gjengi de konkrete hendelsene. *Blekkspruten* og jenta som visuelt hovedmotiv blir med andre ord støttet opp av syllepsene, disse har dermed en ekspanderende funksjon på hovedmotivet. Anakroniene tilbyr leseren ulike lesenivå og vi blir tilbudt flere lag i fortellingen. Dette er med på å berøre leseren i større grad enn hvis fortellingen hadde blitt fortalt kronologisk fra A til Å. Jeg mener derfor at bildebokas patos kan styrkes ved å tillegge det visuelle uttrykket flere lesenivåer.

I Holes *Garmanns gate* og *Den Gamle Mannen og hvalen* viste jeg eksempler på en annen anakroni som er med på å øke bildebokas modalitet. Ved bruk av intraikoniske tekster i form av gamle fotografier, brev og artefakter, får vi ta del i fortiden til karakterene i boka. Vi trer ut av bildebokas fiksjonsverden og oppfatter handlingen og karakterene i en utvidet kontekst, ekstern fra den konkrete fortellingen i boka. Den eksterne analepsen virker oppbyggende både på bildebokas handling, konfliktakse og karakterer. Der slike tilbakeblikk ville krevd mye plass i en verbaltekst, er det nok at en illustratør legger inn temporalitetsmarkører som setter leseren på sporet av en annen tid. Igjen er ikke presisjonsnivået i tilbakeblikket like høyt i visuell tekst som det ville vært i verbaltekst, men desto større er mulighetene for leserens egen tolkning og refleksjon.

5.5 Bildeutsnitt og perspektiv – observasjon eller interaktivitet

Vår rolle som leser i bildeboka blir i stor grad avgjort av hvilke synsvinkler bildeboka tilbyr oss. I denne kategorien er det spesielt vanskelig å komme utenom ikonotekst, fordi bildebokmediets egenart som multimodalt uttrykk gjør at verbaltekst og visuell tekst ofte tilbyr ulike synsvinkler i ett og samme narrativ. En del generelle konklusjoner er allikevel mulig å trekke på vegne av de visuelle synsvinklene. En ekstern fokalisering tilbyr oss å lese historien utenfra, vi befinner oss dermed på utsiden av fortellingen. Men den objektive synsvinkelen befinner seg på et kontinuum av nærhet mellom leser og aktør på bildet. Hvilket bildeutsnitt som blir valgt av illustratøren er med på å

bestemme hvilken nærhet vi skal oppleve å ha med protagonisten i boka. Disse bildeutsnittene kan brukes som en bevisst fortellerteknikk for å skape dynamikk i forholdet mellom leser og protagonist, slik vi så i *Akvarium* og *Garmanns hemmelighet*.

I *Den finaste historia* så vi en annen måte å bruke det objektive synsvinkelen på, gjennom å tilby leseren en allvitende synsvinkel gjennom det objektive perspektivet. Det kan virke som et paradoks, men gjennom en scenisk objektiv framstilling av fortellingen fikk vi et innblikk i Veras innerste tanker og drømmer, fordi Torseter gjør om Veras drømmer til fysiske landskap og scener som representerer ulike lag i hennes tanke- og drømmeverden. Ved å legge inn visuelle fantastiske elementer som svekker modaliteten, kan illustratøren indikere at vi skal lese den objektive synsvinkelen som en subjektiv drøm. I *Den finaste historia* går det fram av den visuelle teksten at reisen Vera legger ut på er en drøm, fordi illustratør Torseter legger inn visuelle hint om en drømmetilstand.

Bruk av vertikalvinkel i den objektive synsvinkelen er med på å bestemme både maktforhold, slik som vi så i møtet mellom Roy og Garmann i *Garmanns gate*, men det kan også gi en indikasjon på hvilken psykologisk tilstand protagonisten befinner seg i, som vi så i *Akvarium*, der Moa plutselig blir sett gjennom overvinkling og dermed virker hun mindre, reddere og mer ensom enn ved tidligere oppslag. Bruk av undervinkling, overvinkling og normalvinkel er med på å utdype maktforhold mellom leser og aktør på bildet og psykologisk tilstand hos aktøren på bildet.

Den subjektive synsvinkelen er særlig interessant når det kommer til bildebøker. Jeg tror vi må se bort fra den tradisjonelle oppfatningen av subjektiv synsvinkel og heller se på helheten av synsvinkler boka gir oss i den visuelle teksten. Denne helheten er med på å bestemme hvordan vi forholder oss til protagonisten i boka. Dersom vi bare blir introdusert for protagonisten gjennom objektiv synsvinkel, er det sannsynlig at det vil eksistere en viss avstand mellom leser og protagonist. Dersom vi oppretter blikkkontakt med protagonisten på et tidlig tidspunkt i boka, gjerne allerede på omslaget, tror jeg at, til tross for at blikk-kontakt krever en objektiv synsvinkel, vi som lesere oppretter en kontakt med protagonisten og at vi forplikter oss til å ta del i protagonistens livsverden på en mer subjektiv måte enn i et narrativ der vi bare observerer handlinger uten å ha blitt introdusert via blikkkontakt. Denne etableringen av interaksjon mellom protagonist og leser gjør det mulig for illustratøren å formidle en subjektiv forståelse av protagonisten til tross for en objektiv visuell synsvinkel. Gjennom repetisjoner av blikk-kontakt gjennom boka kan illustratøren holde på

interaksjonen mellom aktør og leser og vi blir dermed kontinuerlig tvunget til å identifisere oss med hovedpersonen. Denne subjektive leser-rollen kan selvsagt bli forsterket av rene subjektive synsvinkler som vi så i *Garmanns gate* og *Garmanns sommer*.

5.6 Avsluttende kommentar

Det visuelle språket har et stort narrativt potensial som kan realiseres gjennom en rekke visuelle fortelleteknikker. Vår tradisjonelle oppfatning av modalitetenes affordans blir utfordret i møtet med de komplekse bildebøkene. Bildene er ikke lenger forbeholdt en mimetisk funksjon, for med det suksessive visuelle uttrykket i bildebøker åpnes det opp for et komplekst visuelt narrativ der ulike fortelleteknikker kan bidra til å gi bildene en stor funksjonell tyngde i bildebokmediet. En bevissthet rundt dette vil forhåpentlig frigjøre en multimodal kommunikasjonskompetanse som også kan overføres til andre multimodale uttrykk vi begir oss med i dagens digitale samfunn.

Litteratur

- Ask, L. (2016a). *Du*. Litauen Gyldendal.
- Ask, L. (2016b). Vår manglende kompetanse. *Periskop*. Hentet fra Periskop.no nettsted: <http://www.periskop.no/var-manglende-kompetanse/>
- Bachtin, M., & Öberg, J. (1991). *Det dialogiska ordet* (2. uppl. utg.). Gråbo: Anthropos.
- Bal, M., & Vanderbourg, D. (1999). The City Pace and Space. *Paralax*, 5(3), 1-8.
- Barnebokkritikk. (2017). *Nominasjoner til Kulturdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur utgitt i 2016*. Hentet 13.03.2016 2017, fra <http://barnebokinstituttet.no/kulturdepartementets-priser-for-barne-og-ungdomslitteratur-2016/nominasjoner-til-kulturdepartementets-priser-for-barne-og-ungdomslitteratur-utgitt-i-2016/>
- Barthes, R. (1964). Billedets retorik. I B. Fausting & P. Larsen (Red.), *Visuel kommunikasjon*. København: Medusa.
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet : tanker om fotografiet* (B. 6). Oslo: Pax.
- Birkeland, T., & Storaas, F. (1993). *Den norske biletboka* (B. 71). Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen.
- Bjorvand, A.-M. (2012). Når barn leser bildebøker *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge* (s. 69-80). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjorvand, A.-M. (2014). *Bildebøker* (s. s. 129-146). [Oslo]: Cappelen Damm akademisk, 2014.
- Burke, E., & Womersley, D. (1998). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful : and other pre-revolutionary writings*. London: Penguin.
- Böck, M., & Pachler, N. (2013). *Multimodality and social semiosis : communication, meaning-making, and learning in the work of Gunther Kress* (B. 6). New York: Routledge.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori* (B. 192). Bergen: Fagbokforlaget.
- Dahle, G., & Nyhus, K. D. (2015). *Megzilla*. Oslo: Cappelen Damm.
- Dahle, G., & Nyhus, S. i. (2014). *Akvarium*. Latvia Cappelen Damm.
- Dahle, G., & Nyhus, S. i. (2016). *Blekkspruten* Latvia: Cappelen Damm.
- Druker, E. (2008). *Modernismens bilder : den moderna bilderboken i Norden*. Makadam, Göteborg.
- Eco, U. (1979). Lector in fabula / leserens rolle (M. Olsen, Overs.). I M. Olsen & G. Kelstrup (Red.), *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning* (2. utg., s. 178-198). Holsterbro: Borgens Forlag.
- Engelstad, A., & Tønnesen, E. S. (2011). *Film - en innføring*. Latvia: Cappelen Damm.
- Genette, G. (2001). *Paratexts - Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. (Seuils)
- Gibson, J. J. (2014). *Psychology Press and Routledge Classic Editions : Ecological Approach to Visual Perception : Classic Edition*. London: London, GBR: Taylor and Francis.
- Goga, N. (2008). Montøren og montasjen. I A. Nyernes & N. Lehmann (Red.), *Ut frå det konkrete Bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk* (s. 53-66). Oslo: Universitetsforlaget.
- Goga, N. (2011). Det sublime og det skjønn som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk. *Barnboken Journal of Children's Book Research*, 34(1).
- Grenness, T. (1997). *Innføring i vitenskapsteori og metode*. Oslo: Tano Aschehoug.

- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bildebokforskningen. *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 3(4), 163-168.
- Hallberg, K., Westin, B., Bergstrand, U., Edström, V., Nikolajeva, M., Peterson, L., & Toijer-Nilsson, Y. (1985). *I bilderbokens värld 1880-1980*. Stockholm: Liber.
- Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. M. I. M. (2014). *Halliday's introduction to functional grammar* (4th ed. utg.). London: Routledge.
- Harper, M. (2016). Når streken står alene. *Dagbladet*. Hentet fra www.dagbladet.no nettsted: <http://www.dagbladet.no/kultur/nar-streken-star-alene/65391308>
- Henriksen, J.-O. (1994). *Tegn, tekst og tolk : teologisk hermeneutikk i fortid og nåtid*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hole, S. (2005). *Den gamle mannen og hvalen*: Cappelen.
- Hole, S. (2006). *Garmanns sommer*. Oslo: Cappelen.
- Hole, S. (2008). *Garmanns gate*. Oslo: Cappelen.
- Hole, S. (2010). *Garmanns hemmelighet*. Oslo: Cappelen Damm.
- Hovland, H., & Kove, T. (2003). *Johannes Jensen føler seg annerledes*: Cappelen.
- Höglund, A. (2015). *dette snakker man bare med kaniner om*: Magikon.
- Iser, W. (1974a). *The implied reader : patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London: John Hopkins University Press.
- Iser, W. (1974b). Tekstens appelstruktur. I M. Olsen & G. Kelstrup (Red.), *Værk og læser. En antologi om eceptionsforskning* (2. utg., s. 102-129). Holsterbro: Borgen Forlag.
- Jewitt, C. (2009). Introduction to multimodality. I C. Jewitt (Red.), *The Routledge handbook of multimodal analysis* (s. 14-27). London: Routledge.
- Johannessen, A., Tufte, P. A., & Christoffersen, L. (2011). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Finland: Abstract forlag.
- Johnsen, M. K. (2016). *Jeg rømmer*. Latvia: Gyldendal.
- Jære, L. (2016, 02.09.2016). Norskfaget i spenn mellom dannelse og redskap. *Utdanning*, 13/2016.
- Kress, G. (2003). *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routhledge.
- Kunnskapsdepartementet (2015-16) Mld. St 28 (2015–2016) Fag – Fordypning – Forståelse — En fornyelse av Kunnskapsløftet.
- Lillegraven, R., & Johnsen, M. K. (2016). *Eg er eg er eg er Dikt for barn*. Oslo: Samlaget.
- Lucie Smith, E. (1969). *Movements in art since 1945*. London: Thames & Hudson.
- Løvland, A. (2007). *På mange måtar : samansette tekstar i skolen* (B. nr. 168). Bergen: Fagbokforlaget.
- McCloud, S., Lappan, B., & Martin, M. (1994). *Understanding comics*. New York: HarperPerennial.
- Miller, J. C., & Chodorow, J. (2004). *Transcendent Function : Jung's Model of Psychological Growth Through Dialogue with the Unconscious*. Albany: State University of New York Press.
- Mjør, I. (2015). Humor og alvor i bildeboka - Sanningsvurdering av ikonotekstar. *Edda*, 113(01), 48-61.
- Moe, B. F. (2016). Storslätte, sødmefylte søvn. *Barnebokkritikk*. Hentet fra <http://www.barnebokkritikk.no/storslatte-sodmefulle-sovn/-WPX2LBjJKRt>

- Munch, A. T. (2010). Barnebok for liten, barnebok for stor. *forskning.no*. Hentet fra forskning.no nettsted: <http://forskning.no/kunst-og-litteratur-barn-og-ungdom/2010/12/barnebok-liten-barnebok-stor>
- Maagerø, E., & Tønnesen, E. S. (2012). På vandring i fortellingens og kulturens skoger. I E. S. Tønnesen & A.-M. Bjorvand (Red.), *Den andre leseopplæringa*. Otta: Universitetsforlaget.
- Maagerø, E., & Tønnesen, E. S. (2014). *Multimodal tekstkompetanse*. Kristiansand: Portal.
- NBBK, (2017) *Ordløse bøker*. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=J5C_Ou6toFA
- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic approaches to children's literature*. Oxford: Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, M. (2016). *Bilderbokens pusselbitar* (2. utg.). Malmö: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nordberg, H. (2001). Når ord og bilde forteller sammen *Møte mellom ord og bilde*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag.
- Okstad, K. A. (2008). Gi eksperimentell litteratur til barna. Hentet fra <http://forskning.no/kunst-og-litteratur-sprak/2008/07/gi-eksperimentell-litteratur-til-barna>
- Ommundsen, Å. M. (2014). Picturebook for Adults. I B. Kümmerling-Meibauer (Red.), *Picturebooks : representation and narration*. New York: Routledge.
- Oppdal, T., & Størksen, S. (2016). *Papirflygerne*. Oslo: Magikon.
- Opplæringslova (1998) *Lov om Grunnskolen og den videregående opplæringa*. Hentet fra https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1998-07-17-61/KAPITTEL_1#§1-1
- Painter, C., Martin, J. R., & Unsworth, L. (2013). *Reading Visual Narratives*. Great Britain: Equinox Publishing Ltd.
- Rhedin, U. (2015a). För en ny bilderbokskritik. I U. Rhedin, O. K & L. Erikson (Red.), *En fanfar för bilderboken*. Lettland: Alfabet.
- Rhedin, U. (2015b). På upptäcksfärd med bilderboken i nye teoretiska landskap. I U. Rhedin, O. K & L. Erikson (Red.), *En fanfar för bilderboken*. Lettland: Alfabet.
- Røed, K. (2016a). Er kunst bedre, og vakrere, når den vekker følelser? *Periskop*. Hentet fra <http://www.periskop.no/er-kunst-bedre-og-vakrere-nar-den-vekker-folelser1/>
- Røed, K. (2016b). Søtladen kritikk og ødeleggende kjendisstoff. *Periskop*. Hentet fra <http://www.periskop.no/sotladen-kritikk-odeleggende-kjendisstoff/>
- Sandve, G. E. S. (2016, 23.05.2016). Nydelig nattasang, Anmeldelse, *Dagsavisen*. Hentet fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/nydelig-nattasang-1.728170>
- Saussure, F. d. (1970). *Kurs i allmän lingvistik*. Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag.
- Schäffer, A. (2016). Bilder sier mer enn ord. *Barnebokkritikk.no*. Hentet fra barnebokkritikk.no nettsted: <http://www.barnebokkritikk.no/bilder-sier-mer-enn-ord/- .WR7YpRjJKRs>
- Skovholt, K., & Veum, A. (2014). *Tekstanalyse : ei innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Sontag, S. (2011). Om stil. *Agora*, 29(2-3), 181-201. Hentet fra https://ezproxy1.usn.no:3325/file/pdf/54652160/agora_2011_02-03_pdf.pdf
- Straume, A. C. (2017). Gi innvandrerne bildebøker! Hentet fra NRK.no nettsted: <https://www.nrk.no/ytring/gi-innvandrerne-bildeboker -1.13469556>

- Sørheim, E. M. (2017). Bildebøkene som skvises ut av innkjøpsordningen. *Periskop*. Hentet fra Periskop.no nettsted: <http://www.periskop.no/bildebokene-skvises-innkjopsordningen/>
- Tjønn, B. J., & Torseter, Ø. i. (2016). *Den finaste historia*. Latvia: Cappelen Damm.
- Tønnesen, E. S., & Bjørvand, A.-M. (2014). Teoretiske perspektiver på tekster, medier og lesere. I E. S. Tønnesen (Red.), *Jakten på fortellinger Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- van Leeuwen, T. (2011). *The language of colour, an introduction*. Cornwall: Routledge.
- Vestad, G. (2017, 30.03.2017). Stormfugler, Anmeldelse, *Hamar Arbeiderblad*. Hentet fra <http://www.h-a.no/kultur/boker/stormfugler>
- Ørjasæter, K. (2014). Terskelposisjonen i Stian Holes Garmann-trilogi. *Nordic Journal of Childlit aesthetics*, 5.
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi : en innføring i anvendt fortelle teori* (B. nr 121). Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forlag.

