

# Når mor er gullfisk

Estetikk og etikk i bildeboka *Akvarium*

## When mother is goldfish

Aesthetics and ethics in the picture book *Akvarium*

### Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy

Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy er førsteamanuensis i norsk litteratur ved Høgskolen i Sørøst-Norge, og ph.d. med avhandlingen *Verkets hviskelek. Teksthistorien til utvalgte norske skjønnlitterære verk utgitt gjennom 1900-tallet* (UiO, 2015). Siste bokutgivelse er «*Eit dikt vert aldri ferdig*». *Teksthistorien til Olav H. Hauges dikt* (2016). For tiden er hun engasjert i det NFR-finansierte prosjektet *Literary Citizens of the World* og arbeider med bøkene *Norske noveller 1800–2015* og *101 måter å lese Ibsen på*, samt med en bok om den aldrende i norsk samtidslitteratur, tilknyttet forskergruppa *Litteratur og affekt* og prosjektet *After Honour* ved UiO.

[aab@hbv.no](mailto:aab@hbv.no)

### SAMMENDRAG

I denne artikkelen utforsker jeg hvordan Gro Dahle og Svein Nyhus' bildebok *Akvarium* (2014) fremstiller hvordan det er for barnet å vokse opp med en forelder som er emosjonelt utilgjengelig. Gjennom en analyse av peritekstene og av ikonoteksten i *Akvarium* vil jeg belyse bildebokas kultiveringsevne. I tillegg analyserer jeg bruken av dyreallegorien – hva den betyr, hva den fremhever og hvilken effekt allegorien har. I denne delen vil jeg trekke en parallell til Dahle og Nyhus' nyeste bildebok *Blekkspruten* (2016), der de benytter samme grep. Artikkelen argumenterer for at allegorien etablerer en betryggende avstand til den sterke tematikken samtidig som allegorien paradoksalt nok tydeliggjør poenget ved å skjule mor i fiskekropp. Artikkelen som helhet kan leses som et argument for hvorfor skjønnlitteraturen, og da særlig bildebokmediet, er en unik kilde til å forstå den andre så vel som det vanskelige og det ukjente – en basal innsikt og bevissthet som ethvert medlemmenneske og ethvert demokratisk samfunn trenger.

### ABSTRACT

In this article, I explore how Gro Dahle and Svein Nyhus's picture book *Akvarium* (2014) depicts how it is for a child growing up with a parent transformed into an animal and thus emotionally unavailable. Through analysis of peritexts and words and pictures I illuminate the cultivation ability of the picture book. In addition, I analyse the use of allegory – what

it means, what it highlights and what its effect is. In this section, I draw a parallel with Dahle and Nyhus's latest picture book, *Blekkspruten* (2016). I show and argue why fiction, and especially the picture book, is a unique source of understanding the other as well as the unknown – a basal insight and awareness that every human being and any democratic society needs.

#### Nøkkelord

Gro Dahle, Svein Nyhus, ikonotekst, peritekster, allegori, kultiveringsevne

#### Keywords

Gro Dahle, Svein Nyhus, Words, Pictures, Peritexts, Allegory, Cultivation Ability

### LITTERATURENS KULTIVERINGSEVNE

Man kan hevde at skjønnlitteraturen, i likhet med annen kunst og kultur, har en egenverdi uavhengig av enhver form for nytteverdi. Men gjør det samtidig skjønnlitteraturen til noe irrelevant? Reduserer et slikt syn skjønnlitteraturen til ren underholdning? «It is frequently claimed that it is inappropriate to approach literature with a 'political' agenda. Yet it is hard to justify such a claim without embracing an extreme kind of aesthetic formalism that is sterile and unappealing», påpeker filosof Martha Nussbaum ([1997] 2003, 89). Knut Olav Åmås er særlig opptatt av «[k]unstens og kulturens funksjon når kvaliteten er på plass og kunsten og kulturen bare virker» (Åmås 2015). Han fremmer at kunst og kultur først får verdi for enkeltmennesket og for samfunnet når den er *for* noen (Åmås 2015). Kunst og kultur viser oss på ulike måter hvem vi er og vil være, eller ikke er og ikke vil være. Den viser oss hva som *kan* skje – en kunnskap og innsikt som er særlig verdifull i det politiske liv (jf. Nussbaum [1997] 2003, 86). «Kunsten er både lim og lupe» (Åmås 2015). Kunst kan vise oss sammenhenger og konsekvenser, hjelpe oss til å forstå, gi oss innsikt og slik bidra til å skape verdier og utfordre våre etiske holdninger. Dermed er ikke kunst bare utsmykning eller et irrelevant kulturinnslag som mennesket og samfunnet kan eliminere uten at det får konsekvenser: «Kunsten og kulturen er nemlig samtalen om oss selv. Samtidig er den samtalen om livet og samfunnet» (Åmås 2015). Åmås stiller på linje med Nussbaum, som hevder at «the arts play a vital role, cultivating powers of imagination that are essential to citizenship. [...] The arts cultivate capacities of judgment and sensitivity that can and should be expressed in the choices a citizen makes» (Nussbaum [1997] 2003, 85–86).

Ved å analysere peritekster og ikonoteksten i bildeboka *Akvarium* (2014) av Gro Dahle og Svein Nyhus, vil jeg i denne artikkelen belyse hvordan bildebokmediet, og da spesielt bildeboka *Akvarium*, kan bidra til å kultivere og utfordre leserens estetiske og etiske sans. I tillegg vier jeg dyreallegorien særlig oppmerksomhet, for hvilken effekt har det at mor er gullfisk?

### AKVARIUMS PERITEKSTER

«[T]he cover of a picturebook is often an integral part of the narrative, especially when the cover picture does not repeat any of the pictures inside the book» (Nikolajeva og Scott

2006, 241). Omslaget til *Akvarium* presenterer unike bilder, både på forsiden og på baksiden, og allerede i peritekstene blir bildebokas problem og kjernepunkt lansert: Bokas forside viser ei jente som strekker seg mot en gullfisk som svømmer i hennes retning. Slik gir forsiden inntrykk av at historien vil handle om glede og samhold. Den gråblå fargen som går igjen på omslaget så vel som inni boka er imidlertid dyster, og den veksler mellom lyse og mørke toner. Slik gjenspeiler den Moas situasjon, som jo er lys, siden hun er et barn og har en lang og potensielt god fremtid foran seg. Samtidig er fremtiden nettopp dyster, siden hun lever med en dysfunksjonell mor.

Om man leser peritekstene i lys av hovedhistorien, kan sirkelen signalisere det fastlåste ved situasjonen, at alt bare gjentar seg, noe som også fremheves av et nettverk av runde detaljer og sirkler gjennom hele bildeboka (kulerunde øyne, runde detaljer på stoler og sofa, baller, rund fontene, bilhjul, runde søppelkasser, rund belysning inne og ute, gullfiskemor svømmer i sirkel m.m. – se eksempler i samtlige oppslag). Men på forsiden fungerer sirkelen primært som en lyskaster som ringer inn og fremhever Moa og gullfiskemor, den markerer at det er de to det handler om, at de danner en enhet, eller i alle fall burde danne en enhet som mor og barn. Men ingen av dem er helt innenfor sirkelen. Ikke er de fysisk nær hverandre heller, selv om Moa strekker ut armene. En fisk kan ikke omfavne. Men fiskemor er i det minste vendt mot datteren, noe hun knapt er inni boka. På forsiden er det heller ingen akvarievegg mellom dem. Og den sirkelen som omgir dem er enda lysere enn bakgrunnsfargen, noe som jo kan leses som et tegn på at det finnes muligheter for en lysere fremtid. Mer pessimistisk lest, kan man anse forsiden som utopien, eller mer positivt, som drømmen, håpet – Moas (og leserens) drøm om at fiskemor skal se henne, komme henne i møte, være mamma. Baksiden kan leses som en realitetsorientering, som en kontrast til det gylne, mulige møtet mellom mor og datter på forsiden.

Baksideteksten er informativ, den forteller at «Moren til Moa er en fisk. Den må hun passe godt på.» Den avslører at det er Moa og moren hennes vi ser på forsidebildet. Allerede nå aner leseren at ikke alt er som det skal i denne bildeboka. Her ser vi altså hvordan det Gérard Genette anser som verkets «*accompanying productions*» (Genette [1987] 1997, 1), *paratekstene*, eller nærmere bestemt *peritekstene*, setter leseren i gang med tolkningsarbeidet allerede før boka er åpnet.<sup>1</sup>

Om vi sammenligner forsiden og baksiden, er baksidedefargene mer skitne og mindre skinnende enn forsidefargene. Og mens Moa og moren jo er vendt mot hverandre på forsiden, er fisken vendt bort fra Moa på baksiden. Slik representerer forsiden fasaden, eller i det minste en mer ideell situasjon, mens baksiden avbryter den tilsynelatende idyllen. På forsiden bidrar normalvinklingen til å etablere et udramatisk og nøytralt inntrykk. På baksiden er bildevinkelen derimot i stor grad undervinklet, både Moa og leser er stilt under fiskemor. Slik stiller Moa og leser på linje med sin hjelpeløshet og underdanighet – det er ingenting verken Moa eller leser kan gjøre, vi er hensatt i en tilskuerposisjon. Fiskens over-

1. Begrepet paratekster refererer til både epitekster og peritekster. Peritekster er verbale og visuelle elementer som omgir hovedhistorien, for eksempel tittel, baksidetekst og innsidepermbilder. De kan både forberede og avrunde innholdet i boka. Epitekster er de tekster som ikke er trykt i boka, men som er eksternt knyttet til verket, og som anses som relevante for forståelsen av verket, som vaskesedler og korrespondanse. Genette opererer med to typer epitekster: *offentlige epitekster* (som intervjuer med forfatter og reklame fra forlaget) og *private epitekster* (som brev og dagbøker) (Genette [1987] 1997, 4–5).

ordnede posisjon i bildet demonstrerer makt og dominans; mors posisjon presiserer hierarkiet mellom barn og forelder, for selv om Moa må tre inn i mors rolle som omsorgsperson, er Moa prisgitt den situasjonen mor har satt henne i. Relasjonen er asymmetrisk i mors favør, til tross for at det er Moa som fyller mors omsorgsrolle i den historien bildeboka fremstiller. Slik tydeliggjør *Akvarium* den maktposisjon foreldre har, uavhengig av om den er berettiget. Bruken av undervinkling har dermed en dramatiserende effekt som kontrasterer forsidens tilsynelatende harmoni. Den gustne, mørkere farge-tonen indikerer at Moa og leser ser fiskemor fra utsiden av akvarieveggen, noe som fremhever mors utilgjengelighet. De mørke skyggene i bildet, og da særlig på fiskemor og i Moas ansikt, fungerer som et varsel og frampek.

Tittelen *Akvarium* er hva Maria Nikolajeva og Carole Scott klassifiserer som «mystifisering» (Nikolajeva og Scott 2006, 243); den gir få hint om hva boka handler om inntil man leser baksiden eller bokas oppslag. Men tittelen markerer akvariets posisjon og betydning i historien. Først i andre oppslag blir det klart via hovedhistorien at *Akvarium* handler om den lille jenta Moa som har en gullfisk til mor, at moren faktisk bor i et akvarium i stua, og at det er Moa som passer på mor. Moas omsorgsrolle fremheves av navnevalget. Som den danske anmelderen Damian Arguimbau påpeker i sin anmeldelse hos barnebokkritikk.no, høres navnet Moa ut som ordet *mor*, noe det jo særlig gjør med dansk uttale (Arguimbau 2014). Navnet understreker slik at Moa er mor for sin egen mor. Det er ikke bare den modne og eldre leseren som forstår at en menneskemor ikke kan være en fisk. Men det allegoriske legger til rette for flere lese-måter. For hvorfor er mor fremstilt som fisk? Det kommer jeg tilbake til under «Dyreallegorien» nedenfor.

Både fremre og bakre innsideperm er i gråblå toner, de ligner utsnitt av hav eller vann i bevegelse, eller også et ultranært bildeutsnitt av vannsøl? Man kan ikke slå bastant fast hva innsidepermbildene fremstiller. Slik fremhever innsidepermbildene det usikre og åpne, og samtidig forbeholdne, ved enhver lese-måte av *Akvarium*. Men tittelen *Akvarium* bidrar jo på den annen side til at det er nærliggende å tenke at innsidepermbildene fremstiller vann, enten det er sjøvann, badevann, drikkevann eller også et utsnitt av hvordan det ser ut og oppleves inni det vannfylte akvariet?

På tittelbladet ser vi lysebrune flekker etter det vi kan anta er en eller flere kaffekopper eller glass eller flasker med gyllent eller brunt innhold, noe som etablerer små gåter og bidrar til å fremheve væskemotivet sammen med akvariet. Dette forsterkes og minnes om av flasker, flaskekorker og den stadig dryppende krana som opptrer i ulike oppslag (se oppslag 1, 2, 9, 13, 17, 19), samt det som ligner en vinkartong i oppslag 13. Gullfiskemor svømmer over tittelbladet, tilsynelatende ikke i noe akvarium. Hun er vendt mot høyre, og fungerer dermed som en visuell sidevender som frister leseren til å bla om og følge med inn i historien. Nikolajeva og Scott hevder at prologgbildet er «purely decorative», før de to avsnitt senere justerer seg og dermed motsier denne påstanden: «However, the title-page picture may, just as the cover picture, suggest and amplify a certain interpretation» (Nikolajeva og Scott 2006, 250). Ikke alle bildebøker har prologgbilde, og prologgbildet vil kunne ha primært en dekorativ funksjon. Men bildebokmediets utnyttelse av periteksten avviser at prologgbildet kun er pynt, at det ikke tilfører noe til tolkningen av den aktuelle bildeboka. I *Akvarium* fremhever prologgbildet at fiskemor spiller en essensiell rolle i historien, sammen med søl og ulike former for flytende væske. Prologgbildet bidrar til å

stemme leserens oppmerksomhet, til å vekke en nysgjerrighet knyttet til spørsmålene: Hva er sølt? Hvem har sølt? Og hvorfor er sølet der fremdeles? Lest isolert gir prologbildet minimal mening. Men lest i sammenheng med øvrige peritekster så vel som bildebokas hovedhistorie, kan man hevde at prologbildet avgrenser og påvirker leserens tolkning.

*Akvarium* har ikke et epilogbilde som parerer tittelbladets prologbilde, men leser vi peritekstene og prologbildet opp mot siste oppslag, ser vi at det skjer en utvikling i historien. Men den utviklingen er først og fremst knyttet til Moas situasjon og katalysert av at læreren trer inn i Moas hjem. En positiv utvikling antydes også for mors vedkommende, men bakre innsideperm er identisk med fremre innsideperm, i fargetone så vel som i motiv. Følgelig danner de en sirkelkomposisjon, de fremhever stagnasjon og manglende utvikling, de antyder at situasjonen har de samme utsikter i begynnelsen som i slutten av historien, kan man påstå. Disse påstandene og poengene kommer jeg tilbake til på ulike måter i det følgende.

## AKVARIUMS IKONOTEKST

### Detaljenes betydningsnettverk

I første oppslag ser vi i forgrunnen Moa på hennes rom. Ifølge verbalteksten har hun «et eget rom, en egen seng, et eget vindu» og «en mor, en helt egen mor» (oppslag 1). Ord og bilde bekrefter hverandre, og de fremhever Moa og det som er hennes. På den ene siden fremstår det som både fint og selvsagt, og Moa fremstår som privilegert. Men vi ser ingen mor i dette oppslaget. Gjennom den åpne døren på høyresiden i bakgrunnen ser vi imidlertid inn i deler av det som må være stua og kjøkkenet, og i stua ser vi en tom stol. Dermed er fraværet lansert i bildet, men ikke problemet. Den dryppende krana på kjøkkenet antyder imidlertid at noe trenger reparasjon. Når man oppdager at krana drypper i flere oppslag gjennom hele bildeboka (oppslag 9, 19 og 20), blir denne detaljen en påminnelse om at det ikke finnes noen i Moas hjem som kan reparere den, før læreren ankommer hjemmet.

I vinduet står en liten dukke som ligner Moa. På gulvet ligger en blå dukke som ikke ligner noen, men som mangler både armer og særtrekk. Den fungerer slik som en teaser så vel som et frampek og en parallell til mor, som skal vise seg å være satt ut av spill, og som jo nettopp mangler de armene en mor trenger for å omfavne, i både konkret og overført betydning. Et par av kulehodene på kanten av Moas seng er dessuten ødelagt – en er borte og en ligger på gulvet. Lest i lys av fortsettelsen av historien, varsler disse detaljene essensen i helheten: Slik en kule mangler, mangler faren, og slik den ene kula er falt av og ligger på gulvet, men trolig kan hektes på igjen, slik er mor ikke funksjonell, slik vi forventer. Men hun er der og kan kanskje bli det igjen? Om man ikke leser videre i boka, synes alt å være i orden i Moas liv i dette første oppslaget, der hun ser ut til å nettopp ha våknet. Man må bla om og møte mer enn bare Moa for å oppdage hva ord og bilde i første oppslag skjuler; at noe er galt, eller annerledes, i Moas hjem.

I oppslag to ser vi Moas rom fra stuesiden, og derfra ser vi at døra inn til hennes rom ikke bare er åpen, den er heftet av og mangler. I flere av oppslagene ser vi dessuten både en kopp og en bøtte med ødelagt hank. De ødelagte og manglende kulissene signaliserer og gjenspeiler at mer enn bare gjenstander er defekte eller fraværende i Moas hjem. Den manglende døra mellom Moas rom og stua, der moren holder til, kan dessuten leses som

en påminner om at Moa alltid er tilgjengelig og på vakt, hun kan aldri lukke døra og fortape seg i leker og andre barnlige aktiviteter.

I de oppslagene som viser Moas hjem, mangler akvariet bare i første og siste oppslag. Det signaliserer hvor mye Moa holder vakt over moren sin. Men paradoksalt nok er deres relasjon preget av fravær til tross for nærvær. Slik bekrefter *Akvarium* Nikolajevas påstand om at foreldrene ofte representerer et problem i samtidens barnelitteratur – hvorpå hun særlig fremhever at «they are emotionally absent» (Nikolajeva 2005, 76).

Nyhus både utfordrer og kompletterer ordene med små detaljer i bildene – slik utnytter han godt bildebokmediets muligheter for multimodalt samspill, der ord og bilde både forankrer og avløser hverandre (jf. Roland Barthes' prinsipper om *forankring* og *avløsning*; Barthes [1964] 1994). I sin blogg skriver Nyhus at han liker å tegne inn små ting som ikke er nevnt i verbalteksten, men som kan utvide historien og gi leseren noe å dikte videre på. Den lille kabelen som går ut av bildet på høyre side i første oppslag, er en slik detalj. Vi ser bare begynnelsen av den, vi må bla om for å forstå at det er en kabel. Dermed fungerer den som en visuell sidevender som leder oss til neste oppslag. Samtidig kan den symbolisere mangelen på kontakt mellom Moa og moren, siden den er frakoblet. I de av bildebøkene til Dahle og Nyhus som på tematisk vis tangerer hverandre, som særlig *Håret til Mamma*, *Snill* og *Sinna Mann*, ser vi stadig kontakter som ikke er satt i støpselet og som gjenspeiler manglende kontakt mellom barn og forelder. I *Akvarium* er imidlertid kontakten satt i støpselet, men det er benyttet skjøteledning, noe som minner oss om at man også i overført betydning trenger en reserveløsning.

Kontaktene og ledningene danner et intratekstuet nettverk som kobler disse fire bildebøkene sammen. Riktignok er støpselet koblet til stikkkontakten gjennom hele *Akvarium*, noe som kan gjenspeile en viss kontakt mellom Moa og moren, eller i alle fall Moas trofaste hengivenhet. Men slik Moa og mor er skilt fra hverandre av akvarieveggene, er støpselet og kontakten adskilt av skjøteledningen. Strømledningen og kontakten er for øvrig farlig nær akvarievannet. Det kan leses som en påminnelse om at mors tilstand representerer en fare for Moas liv så vel som for mors liv.

I flere oppslag (for eksempel 2, 5 og 7) ser vi detaljer som hammer, tegnestift, en kopp uten hank og en dryppende kran. Til sammen sender de signaler til leseren om at Moa ikke har det så godt som særlig ordene i etableringsoppslaget kan gi inntrykk av: «Moa bor i tredje etasje. Hun har et eget rom, en egen seng, et eget vindu, hvor hun kan se hele verden, og hun har en mor, en helt egen mor» (Dahle og Nyhus 2014, oppslag 1). Ordene fremstiller Moas situasjon som harmonisk, som en situasjon der alle de primære behovene er dekt. Men bildet bekrefter ikke ordene, det fremstiller en mer kompleks situasjon, og det både ekspanderer historien så vel som sender motstridende og ambivalente signaler til leseren. I det som kunne være et godt hjem, har Moa bare et vindu til verden. Hun er henvist til tilskuerrollen, og hun er på et vis stengt inne, og dermed ute fra den verden hun som barn skal bli kjent med. Hennes liv begrenses av at mor er innestengt i akvariet, og ironisk nok havner hun dermed i samme innestengte situasjon som mor.

Det blir etablert flere paralleller som dette gjennom historien, mellom læreren og Moa og mellom mor og Moa: Moa prøver å hjelpe mor, læreren prøver å hjelpe Moa, det antydes at læreren har hatt det som Moa, og Moa kan bli som mor (se nedenfor, under «Kroppsretning og farger»).

## Munn, øyne og blikk

I artikkelen «Picturebooks and Emotional Literacy» hevder Maria Nikolajeva at når vi leser bilder, ser vi etter «recognizable *external* tokens of emotions, because this is how we use theory of mind in real life. Cognitive studies claim that the most prominent features that reflect human emotions are the eyes and the mouth and that these features are universal» (Nikolajeva 2013, 251). Formen på munnen «is argueably the most salient trait and is therefore used excessively in picturebooks» (Nikolajeva 2013, 251). Nikolajeva foreslår hvordan ulike typer munn og øyne kan fortolkes. Eksempelvis skriver hun: «A wide-open mouth may signify fear or anger» (Nikolajeva 2013, 251). Men hva forteller munn, øyne og blikk oss i *Akvarium*? Moa er fremstilt med kun en liten strek til munn i flere av oppslagene, som i baksidebildet, der den lille, lukkede munnen signaliserer og fremhever at Moa er stille. I første og andre oppslag er også munnen liten og lukket. Kanskje mangler hun ord, kanskje er det ingen å si noe til, kanskje har hun lært at ingen hører. «The absence of mouth [...] makes it immediately more difficult to read the character's emotions», påpeker Nikolajeva (2013, 251). I tredje, fjerde og femte oppslag befinner imidlertid Moa seg i skolegården og i klasserommet, og her er Moas munn åpen. Det ser ut til at hun prater med de barna som har samlet seg rundt henne, noe verbalteksten bekrefter. Ordene formidler dessuten at Moa ikke prater om hva som helst, hun forteller om akvariet og om fiskemor til barna i blokka, på bussen, på lekeplassen, i klassen og til læreren.

I hjemmet er Moas munn igjen lukket (oppslag 6). Men i oppslag syv er både dette og bildeutsnittet endret: Munnen er litt åpen, vi ser tennene, og bildeutsnittet er zoomet inn fra halvtotalt i samtlige foregående oppslag til halvnært. Slik kommer vi tett på både Moa og moren. Men ordene minner oss om at «Moa vet ikke om moren hører eller ikke, for glasset er tykt, og fisk har ikke ordentlige ører» (oppslag 7). Men verbalteksten forteller at moren «noen ganger nikker» til henne, «og noen ganger synes Moa at moren smiler». Til tross for det halv nære bildeutsnittet i dette oppslaget, er det ordene som har den funksjonelle tyngden (jf. begrepet *functional load*, Kress 2003, 46), for ordene gir mer informasjon enn bildet om hvordan både de gode og de dårlige dagene er. Bildet fremhever hvordan Moa er så tett på moren hun kan, at hun prøver å oppnå kontakt. Ordene bekrefter at hun av og til lykkes, eller tror at hun lykkes. Men ordene avslører at det kun er snakk om nikk og det Moa *tror* kan være smil. Samspillet er følgelig minimalt, eller også imaginært, siden Moa naturlig nok ønsker og trenger kontakt. Bare via ordene får vi vite at Moa får «lyst til å riste på akvariet, eller vippe på det, eller dunke hardt, så moren skal legge merke til henne, stoppe opp og se på henne» (oppslag 7). Disse reaksjonene blir kun antydning i bildet gjennom en hammer og en tegnestift som ligger på gulvet bak Moa. Både hammer og tegnestift er bøyd, de er følgelig brukt, kanskje mot akvariet? Men trolig til liten nytte. Mor svømmer fortsatt i retning bort fra Moa. Slik både avløser og forankrer ord og bilde hverandre (jf. Barthes [1964] 1994). Modalitetene ord og bilde kan aldri si nøyaktig det samme, dermed er alltid både multimodal redundans (forankring) og funksjonell spesialisering (avløsning) til stede samtidig, men i varierende grad.

I oppslag åtte ser vi ingen munn, bare ett redd øye (se nedenfor). Fraværet av munn fremhever at ingen verbal kommunikasjon utspiller seg. I oppslag ni spiser både Moa og mor – det helt primære behovet blir dekket. I de to neste oppslagene ser vi knapt noen munn, mens både Moa og mor har åpne munn som er stilt overfor hverandre i oppslag

tolv – munnene viser hvordan de (forsøker å) kommunisere, og Moa forstår mors kroppsspråk godt, siden hun vet at mor må hjem til akvariet dersom hun skal klare seg. I oppslag 13 og 14, der intensiteten er som sterkest, er også Moas munn åpen. Her kan vi med Nikolajeva (2013, 251) hevde at den åpne munnen uttrykker angst, fortvilelse og frykt, kanskje også sinne, noe bildet bekrefter ved å vise Moas knyttede never mot akvarieveggen. Dette blir dessuten bekreftet og utdypet av verbalteksten som forteller at Moa dunker og rister på akvariet, ja, hun roper til moren. Men fortvilelsen er sterkest til stede gjennom ordene, uttrykt gjennom enkeltord, setningsemner og mange gjentakelser, som: «Skulle ikke gjort det. Skulle ikke. Skulle ikke. Hva skal hun gjøre nå? Hva skal hun gjøre?» (oppslag 14). I oppslag 15 ser vi igjen bare Moas øyne. Men vi ser fiskemors munn, og den sender ut en boble. Hva skal det bety? Her fyller ordene bildets tomrom, for boblen er ifølge verbalteksten et godt tegn – den indikerer at mor er i ferd med å komme tilbake til seg selv, og «[p]lutselig er hun oppe fra bunnen» (oppslag 15).

I oppslag 18, der Moa åpner for læreren, kommer en ny boble fra mors munn, og nå ser vi en liten munn hos Moa og et begynnende smil hos læreren. I nest siste oppslag er mors munn åpen, og den sender ut mange små bobler, mens både Moa og læreren smiler og fyller munnen med druer. Slik blir den så vidt smilende, åpne munnen som sender noe ut (bobler) eller som inntar mat (druer), et positivt tegn. I siste oppslag blir dette særlig tydelig, der læreren og Moa nyter risengrynsgrot mens de sitter vendt mot hverandre og tett sammen på kjøkkenet, slik man forventer at et barn stadig gjør med sine foreldre, men som Moa i det minste aldri har opplevd i løpet av den historien bildeboka formidler. Læreren gir Moa den grøten Moa har drømt om at mor skal lage, og som Moa så mange ganger selv har forsøkt å lage, men som alltid brenner seg (jf. oppslag 9).

Mennesket kommuniserer først og fremst ved hjelp av munn og øyne. De store, svarte, runde øynene til Moa fremhever det triste og alvorlige ved situasjonen, og de er konstante i samtlige oppslag, de endrer ikke uttrykk. De andre barnas øyne er også mørke, men flertallet har ikke så runde, store og svarte øyne som Moa. «Wide-open eyes signal either surprise or fear», hevder Nikolajeva (2013, 251). Den påstanden kan stemme godt for den visuelle fremstillingen av Moa. «A combination of closed eyes and open mouth suggests distress», legger Nikolajeva til (2013, 251). Nikolajevas registrering stemmer godt med hvordan fiskemor lukker øynene og åpner munnen når hun er i sterkest nød (se oppslag 14). Men til tross for en kontinuerlig nødstilstand gjennom hele historien forblir Moas øyne store og vidåpne gjennom hele historien, selv når hun skulle ha sovet. Dette understreker hvordan Moa ikke kan tillate seg å lukke øynene og ikke følge med. Det er vanskelig å overse de mørke øynene til Moa – slik blir blikkets relevans tydeliggjort. For mennesket trenger å se, men også å bli sett. Men hvor ser Moa? Og hvem ser Moa?

I første oppslag ser Moa rett på leseren. Det gjør hun også i oppslag 8 og 15 og 17 – men i oppslag 8 og 17 ser hun forskremt rett på leseren med bare ett øye. Slik blir vi konfrontert med det vi kan tolke som redsel og angst. Redselen formidles og forsterkes av at vi bare ser ett øye. Dette repeteres i oppslag 17, der Moa titter med ett øye rett på leseren mens verbalteksten forteller at det banker på. Ordene uttrykker Moas engstelse og løfter frem hvordan hjemmesituasjonen bidrar til å skape også Moa om til gullfisk, noe similen og det lyriske linjeskiftet bidrar til å tydeliggjøre:



Hjertet til Moa er som en fisk  
 som flagrer langt inne mellom plantene,  
 en gullfisk som gjemmer seg  
 i det innerste hjørnet  
 Vil ikke, kan ikke. Ikke nå. Ikke noen gang.

(oppslag 18)

I oppslag 15, der Moa er redd hun kan ha mistet moren, ser vi bare øyne: Moas øyne stirrer på oss og på moren samtidig fra baksiden, gjennom akvariet, rett over det ene av mors øyne. Datter speiler mor visuelt, noe som kan leses som et varsel, for Moa har også gullfiskøyne.

Moas blikk er rettet mot moren i elleve av de tretten oppslagene der moren er med, samt både på forsiden og baksiden. Blickretningen fremhever Moas naturlige og forståelige oppfatthet av moren og akvariet. Der er alt hun bryr seg om, der er den ene hun har og trenger. Til sammenligning er morens blikk rettet mot Moa i bare tre av de tretten oppslagene, samt på forsiden. Men de andre barna og de andre voksne som opptrer i oppslag 3, 4 og 5, ser Moa. Viktigst av dem alle blir læreren, idet hun dukker opp i oppslag 18 og trer inn og avlaster både mor og Moa i de to siste oppslagene. Det at hun ser både Moa og moren, bringer muligheten for en lovende endring inn i historien. Dette åpner for å påstå at læreren representerer bildebokas idealetos.

### Kroppsretning og farger

Fremstillingen av aktørenes posisjonering og kroppsspråk er signifikante virkemidler i *Akvarium*. Dette er særlig tydelig om vi nærleser mors posisjonering. Gullfiskmor er i stor grad vendt *bort* fra Moa. Slik kontrasterer mor samtlige andre aktører som er i kontakt med Moa – på bussholdeplassen, i skolegården og i klasserommet er de andre barna og læreren vendt mot Moa. De andres kroppsholdninger viser at de vier Moa oppmerksomhet, at de lytter, ser, forholder seg til henne og det hun forteller om. Det største barnet, en voksen i skolegården og læreren i klasserommet (hhv. oppslag 3, 4 og 5), er i tillegg bøyd *over* Moa. Slik signaliserer kroppsholdningen en enda sterkere form for interesse og henvendthet fra dem enn fra de øvrige barna som er vendt i Moas retning.

Mor er vendt bort fra Moa i samtlige oppslag inntil i oppslag 10, der Moa spør «–Vil du se skolen min?» – hun «tror kanskje det kan være fint å ta med seg moren til skolen og vise henne fram». Fargene bygger opp mot dette håpefulle lyspunktet. Oppslag 8 er eksempelvis mørkt, naturlig nok fordi det er natt. Men det er ingenting i bildet som varsler noen form for endring av livssituasjonen. Barnet, som skulle ha sovet, er våken – Moa ligger på sofaen og vokter over mor som sender bobler ut i akvariet. Men verbalt teksten fremhever at «moren lyser», hun står «helt stille i vannet og lyser og lyser hele natta lang» (oppslag 8). I neste oppslag endrer fargene seg fra lysere gråblå i oppslagets venstreside til et skinnende gullgult lys i oppslagets høyreside. I oppslag ti, der Moa og mor er vendt mot hverandre, som på forsiden, er fargene i lysere blå-beige toner. Fargene bygger slik opp under Moas tro på at moren kan være med til skolen, de gjenspeiler det lyse og håpefulle.

I oppslag 12 er også Moa og mor vendt mot hverandre, men nå titter mor opp av vannet. Munn og øyne er ikke tildekket av vann, og munnen er åpen. Det ser ut til at mor sliter

alvorlig; en fisk trenger vann for å leve. Verbalteksten bekrefter og kompletterer, for den forteller at nesten alt vannet har rent ut, og «moren er slapp og rar». I oppslag 13, 14 og 15 befinner mor seg på bunnen i dobbel forstand: «ned ned ned, ned synker moren, moren synker ned mot bunnen, helt ned» (oppslag 13). Emosjoner er non-verbale; ord kan ikke formidle følelser fullt og helt. Ordene presiserer og avgrenser, mens bildene utvider (jf. Nikolajeva 2013, 252) – en fordel bildebokmediet har, sammenlignet med andre former for skjønnlitteratur. Men det må innvendes at også bilder kan fungere avgrensende. Nå som bunnen er nådd, øker Moas desperasjon tilsvarende, en desperasjon som kulminerer i oppslag 15, der fortvilelsen forsterkes av at bildet viser Moas armer som holder alt de makter rundt akvariet mens «Moa ser på moren. Vær så snill, hvisker hun.» Moas blikk og Moas nærvær har en positiv effekt, om vi skal tro verbalteksten. Bildet fremstiller primært desperasjon, ledninger, en kopp med ødelagt hank, en veltet bøtte med ødelagt hank og det som ligner en vinpappkartong fra Vinmonopolet – ingenting i bildet signaliserer dermed noen positiv utvikling. I dette oppslaget er det ordene som bidrar til å formidle historiens vending, mens bildene holder fast på det håpløse, dystre, stagnerte:

Og så skjer det noe.  
 Det skjer noe der nede på bunnen.  
 Moren begynner å røre på seg.  
 Først en bevegelse i den ene finnen.  
 Så øynene. De åpner seg i et blunk, skjeler.  
 Så munnen. En bitte liten boble. Så halen.  
 Plutselig er hun oppe fra bunnen,  
 gjennom vannet,  
 skjener inn mellom plantene.

(oppslag 15)

«In many modern picture books, the text tells the story from a child's point of view, while pictures reflect an adult's point of view, and occasionally the other way around», hevder Nikolajeva (2005, 191). Mens ordene primært formidler håp og positivitet i oppslag 15, fremstiller bildet en motstridende situasjon. Bildet bekrefter bare delvis en endring, dersom mors bevegelse opp fra bunnen kan og skal leses som et lovende tegn. Ikonoteksten rommer følgelig både samspill og motspill i dette oppslaget. Vi kan med Nikolajeva således hevde at ordene i oppslag 15 i stor grad reflekterer barnets (Moas) barnlige perspektiv, der det håpefulle er en livsnødvendig dimensjon, mens bildet representerer en mer distansert, kritisk holdning, der det dystre og dysfunksjonelle fortsatt dominerer. Men verbalteksten opplyser at mor «skjener». Den opplysningen regulerer den oppløftende oppstigningen som skildres av verbalteksten, og avviser samtidig at man definitivt kan skille mellom hvilket perspektiv de ulike modalitetene representerer. Ordvalget i dette eksemplet avdekker at situasjonen er fremstilt via et modent blikk og kompliserer et kategorisk skille mellom et barnlig og et mer erfarent perspektiv.

Fortellingen om Moa er fortalt i tredje person, og fokaliseringsen er stort sett intern. Det er barnets historie og barnets sansning som fremstilles. Men tredjepersonsperspektivet synliggjør at barnets historie er fortalt via en voksen forteller. Hva Perry Nodelman kaller «the hidden adult» i barnelitteratur, ligger skjult i ikonoteksten – det gjør nødvendigvis noe

med barnlitteraturen at den i stor grad er skrevet og tegnet av voksne. Det blir forenklerende og skjematiserende å hevde at verbalteksten fremstiller barnets perspektiv, mens bildene reflekterer den voksnes perspektiv – eller også omvendt. Jeg vil snarere hevde at både verbaltekst og bilde rommer begge perspektiver i bildebokmediet, og da særlig i de partier der man kan lese ord og bilde på flere likeverdige nivåer (jf. Barbara Walls begrep «dual address», Wall 1991). Bildebokmediet kombinerer slik det barnlige og det voksne perspektivet i en likeverdig henvendelse. Som der læreren forteller: «– Jeg hadde også et akvarium da jeg var liten. Så jeg vet litt av hvert om akvarier og litt av hvert om fisk» (oppslag 19). Man kan lese denne uttalelsen konkret. Men også i overført betydning, slik at replikken indirekte avslører at læreren selv har opplevd en hjemmesituasjon som den Moa lever i.

Først i oppslag 18, da læreren kommer på besøk med druer og grøt, ser vi det første tegnet til at mors atferd *kan* endre seg, for plutselig er mor vendt mot Moa. I oppslag 19, der både Moa og læreren ser på mor, og mor ser tilbake mens hun sender ut mange bobler, der stikker i tillegg den ene finnen opp av vannet, og den delen er mer gyllen enn resten av fiskemor – det gylne er ikke dempet eller tilsløret av akvariets væske.

Læreren er alt hva mor ikke er, men skulle ha vært: Hun er stor, hun ser Moa, og hun spør hvordan ting er hjemme (se oppslag 10). Kroppsholdningen hennes er signifikant; læreren er bøyd over Moa i flere av bildene, og hun er så lang at hun nesten omslutter Moa helt. Handlingsmessig fremheves lærerens omsorg når hun i siste oppslag oppsøker Moa hjemme. Med rosafargede klær skiller læreren seg ut blant det ellers gråblå og gylne. Slik speiler fargebruken hvordan læreren bryter med den etablerte situasjonen i Moas hjem når hun kommer på besøk med moderlighet og omsorg. Både i konkret og i overført betydning bringer skolen og læreren andre og nye farger inn i Moas tilværelse (se oppslag 3, 4, 5, 18, 19 og 20). De utgjør et viktig alternativ og supplement til det liv Moa hittil er tilbudt i hjemmet. De befrir, eller i det minste avløser, Moa fra omsorgsrollen.

Moas opptreden som et kompetent barn tilfører *Akvarium* en utopisk dimensjon. Hun klarer seg tilsynelatende godt, hun viser klokskap og omsorg. Barnet er og gjør hva moren ikke makter å være og gjøre. Men selv om Moa sørger for det nødvendige, er det cornflakes, pølser, melk og syltetøy som utgjør hennes primære kosthold, ifølge ikonoteksten (se oppslag 9). Den lettvinde kosten synliggjør at et barn trenger hjelp til å skaffe seg alt hva hun trenger. Ifølge ikonoteksten får ikke Moa den næringsrike og varierte kosten hun trenger for å utvikle seg optimalt, verken fysisk eller mentalt. Hva Moa spiser, setter slik hennes situasjon i relieff.

I fortellinger om det kompetente barnet, er det ifølge Lena Kåreland først og fremst de voksne som gjennomgår en form for utvikling, ikke barnet: «Mödrarna utvecklas och får bättre självinsikt, medan barnen hela tiden är ansvarstagande och kompetenta» (2015, 129). I *Akvarium* ser vi spor av dette der moren skinner av gull og den ene finnen stikker så vidt opp av vannet når læreren kommer på besøk. Slik varsler den endrede atferden håp om at mor kan stige opp av vannet, forlate fiskeverdenen og bli mamma. Moa gjennomgår ingen utvikling gjennom historien. Iterasjonen i flere av oppslagene (se f.eks. oppslag 6 og 7) fremhever dessuten at historien representerer en tilvakt hverdag for Moa. Det er ikke en unntakstilstand som fremstilles.

## Redsel og sinne

De følelser som blir fremstilt i *Akvarium*, er primært redsel og sinne. I bildene er det først og fremst ettøye-bildene, bildet der Moa knytter never og bildet der hun stirrer febrilsk gjennom akvariet, som fremstiller følelser (oppslag 8, 14, 15, 17). Ellers er hun fremstilt overraskende nøytralt i flertallet av bildene, noe som for øvrig kan leses som en form for det jeg vil kalle *ikonisk iterasjon*. Det nøytrale visuelle uttrykket til Moa signaliserer at hun er vant til denne situasjonen, den er hennes hverdag.

Verbalteksten har dermed en viktig funksjon i formidlingen av Moas følelser og reaksjoner. I den scenen der mors situasjon forverres og Moas redsel kulminerer, fremhever eksempelvis Dahles rytmiske, intense og repetitive språk Moas redsel når hun forstår at mor ikke tåler å tas ut av akvariet og være med til skolen:

Da snur Moa og løper hjem,  
 glemmer posen, glemmer sekken,  
 glemmer skolen,  
 løper med boksen i hendene,  
 løper fra pusten sin nede i svingen,  
 løper fra tankene,  
 løper fra hjertet,  
 opp trappene  
 opp opp opp  
 to trinn om gangen,  
 slenger opp døra, opp med boksen,  
 opp opp opp,  
 slipper moren tilbake i akvariet,  
 ned i akvariets dype vann,  
 ned ned ned,  
 ned synker moren,  
 moren synker ned mot bunnen,  
 helt ned.

(oppslag 13)

Her ser vi at Dahle er lyriker også i bildebøkene. Den intense, lange setningen med mange repetisjoner og anaforer gjenspeiler hvor lang turen hjem føles for Moa, hvor redd hun er. Verbaltekstens (emosjonelle) intensitet uttrykker dermed Moas opplevelse også formelt, ikke bare innholdsmessig. Bildene viser oss primært Moas handlinger, mens ordene fremstiller Moas følelser og tanker, det intense ved den krise hun er i. Tilgangen til Moas indre i denne vendepunktscenen er dessuten essensiell for den innvirkning Moas historie har på leseren, for den empati og de følelser denne bildeboka makter å vekke, for som Nikolajeva fremhever: ««[R]eading characters' states of mind from their actions is a better simulation of real life. In practice, though, it seems that the more we know about the characters' interiority, the stronger we engage with them emotionally» (2014, 81). Her tangerer vi skjønnlitteraturens privilegium: Ved å fremstille og avdekke personers indre overgår den virkelighetens muligheter. Som Irene Engelstad påpeker, kan leseren dermed få «en enestående innsikt i hvordan det er å være i andre menneskers situasjon» (Engelstad 2016, 12). Men det er jo ikke slik at skjønnlitteratur alltid stimulerer til økt erkjennelse, innsikt og med-

følelsesevne (jf. Moi 2013, 61–63; Engelstad 2016, 11). Skjønnlitteraturen krever innsats fra leseren, men den viser også leseren stor tillit.<sup>2</sup>

Etter den krisen som utspiller seg i denne scenen, holder Moa seg hjemme fra skolen, fra sitt fristed, der det er funksjonell og omsorgsfull orden, noe de vannrette strekene i bildet fremhever, og der det er omsorg og oppmerksomhet å få, særlig fra læreren, noe de gyllenvarme fargene og lærerens kroppsholdning understreker i oppslag 3, 4 og 5.

## DYREALLEGORIEN

Hva betyr og signaliserer bruken av dyr i denne bildeboka? Mor er fremstilt som gullfisk gjennom hele historien, i alle oppslag så vel som i peritekstene. Uten peritekstene og verbalteksten ville ikke leseren forstått at gullfisken er Moas mor. Ordene synliggjør slik den allegoriske lese måten, at fremstillingen av mor som gullfisk er en estetisk illusjon. Interessant nok opplyser *Store norske leksikon* at gullfisk «trives ikke ved høye temperaturer, og kan være aggressiv. Den passer derfor ikke i et vanlig akvarium» (SNL *gullfisk*). Gullfiskmor er plassert i et vanlig akvarium. Men kanskje er mor en slørhale, en gullfisk som egner seg for trangere og mer kummerlige kår som det gullfiskboller kan tilby? Det er i det minste kun i akvariet Moas mor er livsdyktig i den historien *Akvarium* formidler.

*Akvariums* historie kortslutter ikke om man leser den konkret. Men om man leser *Akvarium* uten henblikk på en allegorisk mening, mister leseren vesentlige sider ved denne bildeboka. For å si det med Karin Gundersen blir allegorien en inngang til «litteraturens rom» (1999, 10–12), samtidig som allegorien nærer det narrative begjær: Gåten «hvorfor-mor-fisk» lokker oss til å ville finne ut hvorfor. Samtidig fungerer det allegoriske dempende; det synes mindre skremmende at mor er utilgjengelig fordi hun bor i et akvarium enn om hun hadde ligget full på sofaen. Det kan for øvrig være vanskelig å etablere den parallellen for et barn. Men mors utilgjengelighet og manglende evne til å yte omsorg blir tydelig for enhver gjennom allegorien. Fremstillingen av mor som gullfisk får dermed en didaktisk funksjon idet den tydeliggjør problemet, men likevel demper det sterke inntrykket mors sviktende atferd kan gi. Samtidig overlater allegorien mer til fantasien, og det forsterker leseopplevelsen så vel som bildebokas kvalitet. Men fremstillingen av mor som fisk illustrerer hvordan mor har skiftet eller skifter identitet, når hun drikker(?) og/eller er deprimert(?). Som fisk kan ikke mor være mor.

Men hvem er mor som fisk? I 1780 fremhevet filosof Jeremy Bentham i *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* at dyrets evne til å lide er det eneste vi kan forholde oss til i en vurdering av dyrs vilkår: «The question is not *Can they reason?* nor *Can they talk?* but *Can they suffer?*» (Bentham 1780). Dette er spørsmål som fortsatt spiller en avgjørende rolle innen jus og reguleringer knyttet til dyrehold (Ahlbäck 2015). Om gullfiskmor kan tenke, vet vi ikke. Snakke kan hun ikke. Men *lide*, det kan hun (jf. oppslag 12,

2. Ifølge Toril Moi viser «den beste litteraturen» oss verdien av språk og oppmerksomhet på ypperlig vis, men «det er selvsagt ikke nødvendig å ha lest en eneste bok for å se på andre mennesker med den oppmerksomheten som [Simone] Weil kaller kjærlig. For dette handler om en fundamental holdning til tilværelsen, ikke om å utstyre seg selv med den rette mengden litterær kapital» (Moi 2013, 61–62). Men med Jakob Lothe vil jeg understreke at «[d]en nyanserte og sjenerøse måten som litteratur og film inviterer til etisk refleksjon på, utgjør ein umistelig ressurs» (Lothe 2016, 258).

13 og 14). Både mors manglende evne til å snakke og hennes lidende atferd skaper et omvendt asymmetrisk forhold mellom mor og datter, der det kreves mer av datter enn av mor. Ute av stand til å delta i hjemmet og i samfunnet, svekkes mors posisjon og status. Kanskje blir hun verken sett eller hørt av andre enn Moa. Men med sin lidelse havner hun likevel i sentrum i hjemmet. Moas hverdag er sentrert om og styrt av mors dagsform. I praksis blir dermed mor som dyr oppvurdert mens Moas behov som menneske stilles under fiskemors behov.

Morsrollen har antropomorfisert gullfisken – det gir gullfisken en opphøyd status. Samtidig handler det først og fremst om at mor er animalisert. Animaliseringen belyser og fremhever problemet; hvordan Moas mor bryter med hva vi forventer av mennesket, hva et menneske er og må være, og da særlig mødre og fedre. Gullfisk er gjerne ansett som dumme, og dette er forestillinger og fordommer som Moa kjenner på og kjenner til (jf. oppslag 4). Som fisk har mor mistet nær alle de fordeler et menneske har. Kroppsspråket er minimalt, og hun mangler et språk som kan kommunisere tanker og følelser. Hun sender bare ut bobler eller uttrykker seg gjennom bevegelse, som når hun svømmer så fint hun kan for Moa og læreren i oppslag 19. Som dyr, og særlig som fisk, er mor dessuten underlegen mennesket, og slik formidles implisitt mors (følelse av) mindreverd. På grunn av sin tilstand og sine livsforhold som gullfisk, er hun ikke et fullverdig og likeverdig medlem av samfunnet på linje med andre mødre. Akvariefisk er det eneste såkalte kjæledyret som er utilgjengelig på flere måter: De kan bare ses på og gis mat, de må være omsluttet av vann, de lager ikke lyd, man kan ikke kose med dem, og de kommuniserer med omverdenen kun ved å se på, sende ut bobler og ta imot mat. Slik fremhever omgjøringen av mor til fisk mors utilgjengelighet og manglende evne til å være nær og interagere med datteren. Akvariet og fiskemotivet understreker mors fravær til tross for nærvær. Fiskeidentiteten kan dermed leses som en form for degradering av mor så vel som av dyret fisk, og er slik sett ingen posthumanistisk hyllest av fisken. Hadde mor vært hund, ville relasjonen vært gjensidig på en mer betydningsfull måte, kunne vi påstå.<sup>3</sup>

Men mor er *gullfisk*. Forgylingen fremhever at bare mor er Moas mamma, uansett og til tross for skygger i forgylingen og sviktende atferd (jf. Moas avvisning av at gullfisker er dumme i oppslag 4). «En stor, flott gullfisk er hun, finere enn alle fisker i hele verden» (oppslag 2). Hadde ikke baksideteksten og verbalteksten fortalt oss at fisken er Moas mor, ville den posthumanistiske dimensjonen vært sterkere i historien om Moa siden gullfisken får all den omsorg og oppmerksomhet Moa kan gi, noe som blir poengtert i den romantisierende verbalteksten: «Moa kan sitte i timevis og se på akvariet der moren svømmer rundt og lager bobler med munnen» (oppslag 2). Og Moa går i butikken, hun mater, holder akvariet rent, vokter temperaturen. «Hun må passe på, for akvariefisk er veldig følsomme»

3. Posthumanistiske perspektiver er i det siste brakt sterkere inn i litteraturvitenskapen gjennom studier som *Animality and Children's Literature and Film* av Amy Ratelle (2015) og *Children's Literature and the Posthuman. Animal, Environment, Cyborg* av Zoe Jacques (2015). «Zoocriticism» eller «animal studies» er brukt om «that relatively recent field of the humanist study of animals, which emanated from the broader field of ecocriticism some fifteen years ago» (Ahlbäck 2015). Ifølge Pia Maria Ahlbäck har studiene av dyr i litteraturen etablert seg i det humanistiske feltet, eller mer presist, i det posthumanistiske feltet. Men dekonstruksjonen av menneske–dyr-dikotomien er ikke ny, denne tilnærmingen har vært praktisert av eksempelvis Valerie Plumwood, Donna Haraway og selvfølgelig av Jaques Derrida. Vi kan dessuten trekke forbindelser tilbake til Darwins teorier så vel som til filosofen Jeremy Bentham.

(oppslag 6). Gullfisken har følgelig en opphøyd posisjon i Moas liv. Gullfiskmor er helt avhengig av at Moa passer henne. Samtidig er Moa helt avhengig av at fisken har det bra, siden fisken er moren. Slik er relasjonen asymmetrisk i både mors og datters disfavør; Moa er stilt i både en overlegen og en underlegen posisjon. «It is natural to empathize with the underdog, and in a child/parent conflict, it is natural for a young reader to empathize with the child», fremhever Nikolajeva (2013, 254). Men den empati Moas situasjon vekker, utelukker ikke at gullfiskmors situasjon også aktiverer medfølelse.

Skjønnlitteratur, og herunder selv «less sophisticated picturebooks, such as *Frog and Toad*, afford possibilities of more than one emotional perspective», poengterer Nikolajeva (2013, 254). Leseren blir på et vis hensatt i samme rolle som Moa, som er hensatt til å være observatør, siden moren er avstengt fra Moa og omverdenen av akvariets glassvegger. Leseren er også observatør uten mulighet til å gripe inn i situasjonen. Men her tangerer vi det essensielle ved litteraturens muligheter: Den viser oss menneskelig sårbarhet, og den kan fungere som en vekker – kunst kan, som Odd Nerdrum hevder, være «verdens nattevakt» (sitert etter Åmås 2015).

Allegorigrepet er ikke nytt i Dahle og Nyhus' samforfatterskap. I *Sinna Mann* (2003) blir far til en annen, han blir til Sinna Mann når han blir voldelig. Slik tydeliggjøres problemet så vel som det komplekse ved relasjonen og situasjonen, for transformeringen minner oss om at han også av og til er Bojs Pappa i positiv forstand. Men i *Akvarium* og deres nyeste bildebok *Blekkspruten* (2016), bruker Dahle og Nyhus allegorien tydeligere som fortelle-grep. I *Blekkspruten*, som fremstiller historien om Gullet som blir utsatt for incest, blir han man kaller Apen (trolig storebror), fremstilt som blekksprut for å fremheve hans rolle som overgriper. Som i *Akvarium*, skaper det fantastiske innslaget betryggende avstand. Men allegorien fremhever dessuten hvordan overgriperen kan være hvem som helst: Nabo, venn, far, mor, bror, fetter, kusine, onkel, tante, bestefar, bestemor. Samtidig bidrar blekksprut-allegorien til å forsterke hvor fanget barnet blir eller føler seg i en slik situasjon, hvordan blekkspruten har armer som rekker frem overalt, som det er vanskelig å stoppe, som man stiller maktesløs overfor, som man omslutes av, suges inn i og fanges av.

En blekkspruts habitat er havet. Den har ikke noe å gjøre på et barnerom. Dyrevalget fremhever at munn, armer og fingre er sentrale og allestedsnærværende aktører i overgrepsscenen. Alle blekkspruter er dessuten rovdyr. De tømmer blekksekken når de føler seg truet, dermed kan de gjemme seg i en sky av blekk (SNL *blekkspruter*) – og her har vi forklaringen på hva den svarte flekken på bildebokas forside er og hva den skjuler. I *Sinna Mann* ser vi at Sinna Mann er pappa. Men i *Akvarium* og i *Blekkspruten* er henholdsvis mor og storebror fordekt av dyreallegorien. Til tross for den nevnte didaktiske funksjon dette grepet har, speiler bildebøkene dermed også virkelighetens problem: Man ser det ikke før man tror det.<sup>4</sup>

## KONVENSJONELL SLUTT?

*Akvarium* slutter åpent. Lærerens besøk kan for øvrig leses som et tegn på at situasjonen vil endre seg til det bedre for Moa. Men mor er fortsatt fisk, og hun svømmer i sirkel: «rundt

4. Når jeg har undervist om *Akvarium* for barnehagelærerstudenter, har flere påfallende nok blitt overrasket når jeg har lansert lese måten «mor er alkoholiker».

og rundt» (oppslag 19), noe som signaliserer at stagnasjon og gjentakelse preger mors liv og atferd. Men hun svømmer, hun er i bevegelse! Det kan leses som et positivt tegn. Men krana på kjøkkenet drypper fortsatt. I siste oppslag drypper den imidlertid interessant nok ikke ned i kummen, men ned i hestehalen til læreren. Slik antyder bildet at Moas problem er blitt lærerens problem.

*Akvarium* slutter med følgende ord: «Og det blir mørkt utenfor vinduet, og alle lysene i alle vinduene i alle blokkene kommer på, som om det er akvarier overalt» (oppslag 20). Denne siste setningen etablerer et nytt emosjonelt trykk i bildeboka, for den får oss til å tenke at vinduene i blokka på høyresiden i siste oppslag er en masse akvarier. Slik minner ikonoteksten oss om at det er flere som har det som Moa, og denne ord-bilde-dynamikken fremhever det hermeneutiske ved lesningen av ikonotekster: «The words change the pictures, and the pictures change the words» (Nodelman 1988, 220).<sup>5</sup> Særlig den modne leseren vil fange opp den antydde parallellen mellom akvariet i Moas stue og de mange vindus-akvariene i siste oppslag.

Om det oppleves som banebrytende og utfordrende å behandle omsorgssvikt og alkoholisme i ei bildebok som mange først og fremst betrakter som barnelitteratur, er slutten i stor grad romantiserende og konvensjonell. Slik følger *Akvarium* opp tradisjonen for å ikke ta håpet og motet fra barna. Sammen med allegorigrepet bidrar dermed den harmoniserende slutten til at *Akvarium* opprettholder kontakt med den tradisjonelle delen av det barnelitterære feltet. Dette gjelder også for *Blekkspruten*, som jo behandler et langt mer tabubelagt emne. Men til gjengjeld slutter den enda mer harmonisk enn *Akvarium*. For Gullet finner en anledning, hun finner ordene, hun blir hørt og trodd. Livet blir trygt igjen for Gullet. Slik etableres et håp, og slik kan disse bildebøkene ha en terapeutisk funksjon. For om Dahle og Nyhus utfordrer og tematiserer det vanskelige og det tabubelagte, gir de en oppskrift til å mestre og takle, de gir en håpefull slutt. Men for den som måtte bli provosert av harmoniseringen, rommer slutten i *Akvarium* og *Blekkspruten* også elementer som varslers en usikker fremtid. For hva skjer når Moas lærer går hjem? Hva betyr malingssølet i siste oppslag av *Blekkspruten*, som like gjerne ligner blekksøl? Og hva med alle de andre som har det som Moa og Gullet? Slik har disse bildebøkene både en lindrende og en forstyrrende effekt, avhengig av hva man møter verket med, hva man trenger, hva man er åpen for. De stimulerer til etisk refleksjon.

## HVORDAN OG HVORFOR NATTEVAKT?

Dahle og Nyhus baner vei for tabuemnene. Dette synes å forsterke seg for hver utgivelse, der *Sinna Mann* (2003), *Håret til mamma* (2007), *Akvarium* (2014) og *Blekkspruten* (2016) peker seg ut som de sterkeste. Kanskje er alvoret karakteristisk for særlig den norske barnelitteraturen? Den danske anmelderen Damian Arguimbau hevder nettopp at *Akvarium* er «meget norsk». I dansk og svensk barnelitteratur ville man ifølge Arguimbau ha brukt hen-

5. I 1982 lanserte Hallberg begrepet *ikonotekst*. Siden har de fleste nordiske bildebokforskere operert med ikonotekst-begrepet, som betegner interaksjonen mellom skrift, bilde og leser. Ifølge Hallberg er ikonoteksten bildebokas «egentlige tekst» (Hallberg 1982, 165). Og det er først i lesesituasjonen «når den implicerede interaktionen bild/text förverkligas som 'bilderbokstexten' blir en realitet» (Hallberg 1982, 165). Det multimodale samspillet må altså aktiveres av leseren.



holdsvis humor og fantastiske elementer i fremstillingen av en så sterk historie. Men det er jo et fantastisk innslag at Moas mor er en fisk i et ellers realistisk fremstilt univers; denne bildeboka kvalifiserer derfor som den type fantastisk litteratur som Nikolajeva kaller en *underforstått konstruksjon* (Nikolajeva 1988). Dette overså Arguimbau overraskende nok, blendet av den sterke tematikken?

Men Arguimbaus påstand om at det sterke er et særnorsk preg, stemmer overens med polske Magdalena Ulas' funn i en sammenligning av norske og polske bildebøker fra perioden 2004 til 2008. Ulas finner nettopp at norske bildebøker tar opp flere vanskelige temaer enn de polske bildebøkene, som i større grad formidler det glade, snille og hyggelige (Mariussen 2010). Den norske barnelitteraturen, og spesielt den norske bildeboka, har særlig etter 2000 brutt med den eksisterende forventningshorisonten. Det man tidlig på 2000-tallet anså som utfordrende estetikk og (for) sterk tematikk, er allerede per 2016 å regne som ordinært og akseptert og en del av etertidens horisont. Det som først fremsto som banebrytende, blir med tiden ordinært fordi forventningshorisontene stadig justerer og utvikler seg. I 2015 påpeker eksempelvis Lena Kåreland at den alkoholisererte moren «under senere år varit ett frekvent motiv i många [svenske] ungdomsböcker» (2015, 128). Derfor må vi til ikke-nordiske litteraturers barnelitteratur for å oppdage hva som særpreger og utmerker vår norske barnelitteratur.

«– Nordiske barnebøker er så dystre at de blir en parodi», hevder den danske forfatteren og illustratøren Rasmus Bregnhøi i et intervju med nrk.no (Espevik 2015). Bregnhøi synes voksne krever for mye av barna. Han mener vi blander oss for mye inn i barndommen, for hvorfor skal barn måtte forholde seg til alt mulig? Bregnhøi vil bidra til å heve statusen til underholdende litteratur. Han mener det dystre har fått for stor plass og status i den nordiske barnelitteraturen (Espevik 2015). I samme intervju tar forfatter Gro Dahle til motmæle, hun mener at det er viktig å skrive litteratur for barn som på ulike måter har det vanskelig: «– For dem vil det idylliske, harmoniske, søte og morsomme ikke gi gjenkjennelse, hjelp, støtte eller forståelse. Dessuten trengs det bøker for barna rundt dem, slik at de kan forstå, utvikle empati og kunne møte de som har en annen bakgrunn» (Espevik 2015). Dahle får støtte av forfatterkollega Bjørn Arild Ersland som mener at barnebøker kan være like alvorlige og ubehagelige som bøker for voksne (Straume 2014). *Akvarium* kan fungere som både speil og vindu (jf. Drangeid 2014, 30; Glazier og Jung-A 2005, 688), avhengig av leserens referanser og erfaringer.

Nikolajeva fremhever hvordan forskning innen kognitiv psykologi gir belegg for at lesing av særlig bildebøker egner seg for å «endorse children's emotional literacy» (Nikolajeva 2013, 249), og her stiller hun på linje med Nussbaum, som med støtte i Rousseau hevder at grunnlaget for «civic imagination» må legges tidlig i livet: «[S]tories can then begin to confront children more plainly with the uneven fortunes of life, convincing them emotionally of their urgency and importance» (Nussbaum [1997] 2003, 93). Dahle og Nyhus' bildebøker konfronterer leseren; de innbyr til en estetisk lesning, men også til hva Louise Rosenblatt kaller en efferent lesning, som innebærer at leseren vil tilegne seg ny innsikt i de emner som behandles (Rosenblatt [1965] 1995). Hun argumenterer blant annet for at det litterære verket

does more than merely recall to us elements out of our own past insights and emotions. It will present them in new patterns and new contexts. It will give them new resonance and make of them the

basis for new awareness and enriched understanding. It will tend to supplement and correct our own necessarily limited personal experience. Our habitual responses, our preoccupations and desires may be given added significance. They will be related to the emotional and sensuous structure created by the author, and they will be brought into organic connection with broader and deeper streams of thought and feelings. Out of this will arise a wider perspective and a readjustment of the framework of values with which to meet further experience in literature and life (Rosenblatt [1965] 1995, 101–102).

Fortellinger aktiverer følelser og fantasi, og bidrar slik til å danne et viktig grunnlag for politisk engasjement, for ens evne til empati og innlevelse og til å danne og føle fellesskap, som jo er nødvendige ferdigheter i et demokratisk samfunn (jf. Andersen 2011, 19, 22). Den gode litteraturen er en viktig kilde til å lære å se hele mennesket og til å se forskjellige mennesker. Og den multimodale bildeboka kan man hevde har en dobbel effekt gjennom sin verbale og visuelle henvendelse. Gjennom ord og bilder henvender bildeboka seg til vår intellektuelle og etiske så vel som vår estetiske og emosjonelle sans, og bildene kompenserer for det vi mangler ord for, for det vi må se for å tro.

«The poet in effect becomes the voice of silenced people, sending their speech out of himself as a kind of light for the democracy», påpeker Nussbaum ([1997] 2003, 96). Derfor er det viktig å holde skjønnlitteraturen «at the heart of a curriculum for citizenship» (Nussbaum [1997] 2003, 97). Hvis skjønnlitteraturen «is a representation of human possibilities, the works of literature we choose will inevitably respond to, and further develop, our sense of who we are and might be» (Nussbaum [1997] 2003, 106). I 1931 hevdet Lawrence K. Frank at «the really important things in the education of youth cannot be taught in the formal didactic manner; they are things which are experienced, absorbed, accepted, incorporated into personality through emotional and aesthetic experiences» (Frank 1931, 214). I 2016 er skjønnlitteraturen fremdeles en unik kilde til forståelse av den andre og det fremmede, ikke bare oss selv. Slik kan lesing av litterære verk bidra til å stadig utvikle en basal innsikt og bevissthet som ethvert medmenneske og ethvert demokratisk og engasjert samfunn trenger. Slik kan emokratiet bane vei for demokratiet.

I boka *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education* ([1997] 2003) innleder Nussbaum kapitlet «The Narrative Imagination» med å vise til Heraklit som for 2500 år siden hevdet at «[l]earning about many things does not produce understanding» (sitert etter Nussbaum [1997] 2003, 85). Det er nødvendig at mennesket ikke bare samler kunnskap, «we must also cultivate in ourselves a capacity for sympathetic imagination that will enable us to comprehend the motives and choices of people different from ourselves» (Nussbaum [1997] 2003, 85). Forskjellig religion, kjønn, rase, klasse og nasjonalitet kompliserer evnen til å forstå, siden disse faktorene ikke bare påvirker våre valg og handlinger, men også vårt sinn, vår innsikt og våre tanker. «Here the arts play a vital role, cultivating powers of imagination that are essential to citizenship. [...] The arts cultivate capacities of judgment and sensitivity that can and should be expressed in the choices a citizen makes» (Nussbaum [1997] 2003, 85–86). Man kan påstå at alle kunstarter på ulikt vis kan bidra til å forme vår forståelse for andre. Men med Nussbaum vil jeg hevde at skjønnlitteraturen er i en særstilling, «with its ability to represent the specific circumstances and problems of people of many different sorts, [literature] makes an especially rich

contribution» (Nussbaum [1997] 2003, 86). Som Aristoteles påpeker i *Poetikken*, gjelder dette særlig fordi litteraturen ikke viser oss hva som har skjedd, men hva som *kan* skje – en kunnskap og innsikt som er særlig verdifull i det politiske liv (jf. Nussbaum [1997] 2003, 86).

Dahle og Nyhus' bildebøker viser oss ikke bare hvordan mange barn kan ha det, de viser også hvordan mange har hatt det, fortsatt har det og kommer til å ha det – noe høyresiden i det avsluttende oppslaget i *Akvarium* signaliserer med de mange blokkvindue som ligner akvarier der enkelte av dem lyser ut mot natten. Slik egger Dahle og Nyhus til samtale om livet, relasjoner og samfunnet. Med den estetiske erfaring de gir leseren, bidrar de til å skape og utfordre etiske så vel som politiske holdninger.

## LITTERATUR

- Ahlbäck, Pia Maria. 2015. Anmeldelse av Amy Ratelle: *Animality and Children's Literature and Film i Barnboken*, vol. 38: <http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/210>, lest 20.05.2016.
- Andersen, Per Thomas. 2011. «Hva skal vi med skjønnlitteraturen i skolen?» I *Norsk læreren* 2/2011: 15–22.
- Arguimbau, Damian. 2014. «Mor er en fisk», anmeldelse hos barnebokkritikk.no: <http://www.barnebokkritikk.no/mor-er-en-fisk/#.V0MB4v5f1aQ>, lest 24.08.2015.
- Barthes, Roland. [1964] 1994. «Bildets retorikk». I Roland Barthes: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oversatt til norsk av Knut Stene-Johansen, 22–35. Oslo: Pax forlag.
- Bentham, Jeremy. 1780. *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/bentham1780.pdf>, lest 07.11.2016.
- Birkeland, Tone og Ingeborg Mjør. 2012. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: LNU/Cappelen Damm Akademisk.
- Dahle, Gro og Svein Nyhus. 2014. *Akvarium*. Oslo: Cappelen Damm.
- . 2016. *Blekk spruten*. Oslo: Cappelen Damm.
- Drangeid, Magne. 2014. *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Engelstad, Irene. 2016. «Innledning». I Martha Nussbaum: *Litteraturens etikk. Følelser og forestillings-evne*. Utvalg og innledning ved Irene Engelstad. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag: 7–[22].
- Espevik, Thomas. 2015. «– Parodisk dystre barnebøker». <https://www.nrk.no/kultur/bok/er-nordiske-barneboker-for-dystre-1.12411970>, publisert 18.06.2015, lest 24.08.2015.
- Frank, Lawrence K. 1931. «Some Aspects of Education for Home and Family Life». *Journal of Home Economics*, 23/1931: 213–222.
- Genette, Gérard. [1987] 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Glazier, Jocelyn og Seo Jung-A. 2005. «Multicultural literature and discussion as mirror and window». *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 48(8): 686–700.
- Gundersen, Karin. 1999. *Allegorier. Innganger til litteraturens rom*. Oslo: Aschehoug.
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4: 163–168.
- Kress, Gunther. 2003. *Literacy in the New Media Age*. London og New York: Routledge.
- Kåreland, Lena. 2015. *Skönlitteratur för barn och unga. Historik, genrer, termer, analyser*. Lund: Studentlitteratur.
- Lothe, Jakob. 2016. *Etikk i litteratur og film*. Oslo: Pax Forlag.
- Mariussen, Lina Undrum. 2010. «Lite sorg i polske bildebøker»: <http://barnebokinstituttet.no/uncategorized/lite-sorg-i-polske-barneboker/>, lest 18.8.2015.

- Moi, Toril. 2013. *Språk og oppmerksomhet*. Oslo: Aschehoug.
- Nikolajeva, Maria. 1988. *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- . 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- . 2005. *Aesthetics Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland, Toronto og Oxford: The Scarecrow Press.
- og Carole Scott. 2006. *How Picturebooks Work*. London og New York: Routledge.
- . 2011. «Finns det gränser för barnlitteratur?» *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 2/2011.
- . 2013. «Picturebooks and Emotional Literacy». <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/trtr.1229/full>, lest 19.05.2016.
- . 2014. *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature*. Amsterdam og Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athen og London: University of Georgia Press.
- . 2008. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Nussbaum, Martha. [1997] 2003. *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Rosenblatt, Louise M. [1965] 1995. *Literature as Exploration*. New York: The Modern Language Association of America.
- SNL = *Store norske leksikon*. <https://snl.no/gullfisk> og <https://snl.no/blekkspruter>, lest hhv. 20.05.2016 og 29.10.2016.
- Straume, Anne Cathrine. 2014. «Skriver ubehagelige bøker for barn» <http://www.nrk.no/kultur/bok/skriver-ubehagelige-boker-for-barn-1.11570817>, publisert 26.03.2014, lest 24.08.2015.
- Wall, Barbara. 1991. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire og London: Macmillan.
- Åmås, Knut Olav. 2015. «Hva kulturen er til for». *Aftenposten*, 18.11.2015: 6.