

## «Sover mamma der hun er nå?»

En studie av hvordan barns sorg framstilles i et utvalg norske, moderne bildebøker.

GINA GRØNÅS

VEILEDER

Nora Simonhjell

**Universitetet i Agder, 2019**

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

Master



Gjennom kunst kommer følelser til uttrykk.  
Tegnet og designet av min søster, Ida Grønås (2019).

## Sammendrag

I denne masteroppgaven nærleser jeg de moderne, norske bildebøkene *Annas Himmel* (2013) av Stian Hole og *Eg kan ikke sove no* (2008) av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter. Gjennom studien undersøker jeg hvordan barns sorg blir framstilt i moderne bildebøker. Det er spesielt interessant å studere nettopp *Annas Himmel* og *Eg kan ikke sove no*, ettersom begge omhandler dødsfallet av en mor, der far og barn er etterlatt. Bøkene inneholder og struktur er på mange måter samsvarende, men samtidig har bøkene et svært forskjellig verbalt og visuelt uttrykk. Dette gjenspeiler hvordan også sorgen i realiteten er subjektiv. Problemstillingen er som følger: *Hvordan blir barnets sorg framstilt i Annas Himmel og Eg kan ikke sove no? Med særlig vekt på barns sorg, i lys av bildebokteori og moderne sorgteori.* Underspørsmålet dreier seg om relasjonen mellom far og barn: *Hvilken rolle har far- og barn- relasjonen i sorgprosessen som formidles?* Dette samspillet er viktig for hvordan sorgprosessen skildres gjennom bøkene.

For å komme fram til hvordan sorgen formidles i bøkene, legger jeg stor vekt på å studere ikonoteksten i bøkene. Jeg studerer samspillet mellom ord og bilde, for å belyse hvordan sorgprosesser og relasjoner formidles. I studien har jeg funnet ut at moderne sorgteori samsvarer i stor grad med det som formidles i bildebøkene. Blant annet legges det vekt på den gjenlevende omsorgspersonen og at en trygg og omsorgsfull voksen er avgjørende i et barns sorgprosess. Dette kommer tydelig fram gjennom bøkene. Videre advares det for å bruke metaforer som «søvn» for døden, ettersom det kan skape redsel og misoppfatning hos barnet. Denne problemstillingen møter vi spesielt i *Eg kan ikke sove no*, og jeg konkluderer med at boken viser hvordan barn kan bli engstelige av å snakke om døden på denne måten. Det har vært interessant å bruke ulike teoretiske innfallsvinkler for å studere bildebøkene. For videre forskning hadde det vært interessant å se om mine funn også gjelder for et større utvalg bildebøker.

## **Summary**

In this master's thesis I analyze the two modern, norwegian picture books *Annas Himmel* (2013) by Stian Hole and *Eg kan ikkje sove no* (2008) by Stein Erik Lunde and Øyvind Torseter. In this thesis I study how childrens grief appear in modern picture books. It's especially interesting to look at *Annas Himmel* and *Eg kan ikkje sove no*, as both of them is about the death of a mother, and where the father and child are left behind. The content and structure in these books are in many ways similar, even though the verbal and visual expression are quite different. This shows how grief is subjective, just as in real life. In this thesis I ask myself: *How is the grief process expressed in Annas Himmel and Eg kan ikkje sove no?* With the help of picturebook theory and modern grief theory, I put the emphasis on how children cope with grief. Furthermore I look at the relationship between the father and child, and how their role is crucial in the books.

To find out how grief is expressed in the picture books, I will have to look at the correlation between words and pictures. Through this study I have concluded that modern grief theory are quite similar to the content in of the picture books. In modern grief theory it's warned not to use the words as «sleep» as a metaphor for death, because it can cause a wrong conception of the actual meaning. It has been interesting to use different theroretical angels to study the picture books. For further research, is would have been interesting to apply my findings to a larger selection of picture books.

## **Forord**

Når jeg skriver dette, sitter jeg med en ferdig oppgave, mange tanker og ny kunnskap. Det har vært en lærerik og spennende reise å skrive denne masteroppgaven. Fra den første dagen jeg begynte å notere ned viktige stikkord, til jeg nå har lest gjennom utallig faglitteratur, skrevet og slettet mange sider underveis. Jeg føler at denne oppgaven har lært meg mye, og gitt meg inspirasjon knyttet til læreryrket og arbeid med bildebøker.

Jeg vil rette en stor og fortjent takk til min veileder, Nora Simonhjell. Takk for at du har inspirert meg, og hjulpet meg med å sortere tankene når jeg har stått fast. Dine oppmuntrende ord har hatt stor betydning for meg. Videre vil jeg takke Solbjørg Tormodsdotter Nes, som bidro med valg av litteratur i startfasen av denne oppgaven.

Takk til min tålmodige og positive mann og til min nydelige datter. Mamma, pappa, min bror og søster fortjener også en stor takk. Jeg hadde ikke klart å komme i mål uten dere. Det er fint å ha noen å dele ideene, gledene, frustrasjonene og tankene med. Hvordan arbeidsplassen min har tilrettelagt for meg, har også vært helt avgjørende for å komme i mål med oppgaven.

Tusen takk! Og til alle dere andre, dere vet hvem dere er.

Grimstad, november 2019

Gina Grønås

# **Innholdsfortegnelse**

## **1. INNLEDNING**

1.1 Bakgrunn for oppgaven.....	7
1.2 Problemstilling.....	7
1.3 Bildebokutvalg.....	8
1.4 Tidligere forskning.....	9
1.5 Tilnærming og metode.....	10
1.6 Oppgavens struktur.....	11

## **2. TEORETISKE INNFALLSVINKLER**

2.1 Bildebokteori.....	12
2.1.1 Definisjon av bildebok.....	12
2.1.2 Bildeboken som en multimodal tekst.....	12
2.1.3 Ikonotekstprinsippet- samspillet mellom ord og bilde.....	13
2.1.4 Allalderlitteratur.....	17
2.2 Nikolajeva og emosjonell utvikling.....	17
2.3 Sorgteori.....	19
2.3.1 Begrepet sorg.....	19
2.3.2 Sorgteoretisk utvikling.....	20
2.3.3 Sorg hos barn.....	23
2.3.4 Tap av forelder.....	25
2.3.5 Relasjonens betydning.....	27
2.3.6 Relasjoner mellom far og barn etter tapet av mor.....	29
2.4 Sorg og litteratur.....	30
2.4.1 Sorg i litteraturen.....	30
2.4.2 Barnelitteraturen i endring.....	32

## **3. BILDEBOKANALYSER**

3.1 <i>Annas Himmel</i> av Stian Hole.....	34
3.2 <i>Eg kan ikkje sove no</i> av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter.....	55

## **4. SAMMENFATNING OG AVSLUTNING**

4.1 Tid til refleksjon for barn i sorg.....	71
4.2 Intertekstuelle referanser i bildebøker om sorg.....	74
4.3 Natten og søvnen.....	75
4.4 Relasjoner i bildebøkene.....	76
4.5 Avsluttende kommentar.....	77

## **5. REFERANSELISTE.....**

# **1. Innledning**

## **1.1 Bakgrunn for oppgaven**

I denne oppgaven skal jeg studere hvordan barns sorgarbeid skildres i barnelitteraturen. I denne sammenheng vil jeg legge særlig vekt på nære relasjoners betydning i en sårbar prosess. For å tilnærme meg tema, ønsker jeg å studere et utvalg moderne bildebøker. Det er flere årsaker til at jeg har valgt bildebokmediet for å studere barns sorg. Primært handler det om at bildebokmediet formidler innholdet gjennom flere informasjonskilder, som ord og bilde. Bildebøker er også et medium i utvikling, både formmessig og innholdsmessig. På bakgrunn av dette, har jeg bestemt meg for å ta utgangspunkt i to bildebøker og nærlese disse. Gjennom dette arbeidet håper jeg å få innblikk i hvordan den subjektive sorgen kommer til uttrykk, og om det er noen sammenhenger mellom bøkene. Det har vært en krevende prosess å velge bildebøker, spesielt fordi det har blitt utgitt mange bildebøker som omhandler sorg. Valget landet til slutt på Stian Holes *Annas Himmel* (2013) og *Eg kan ikke sove no* (2008) av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter.

## **1.2 Problemstilling**

Forskning på sorg har vært i sort utvikling de siste 25 årene, og særlig knyttet til barns sorg. Spesialist i klinisk psykologi og leder for Senter for Krisepsykologi, Atle Dyregrov, legger stor vekt på at barnets følelser og reaksjoner må tas på alvor, i motsetning til slik det var tidligere. Han legger vekt på at sorgforskningen har hatt en positiv utvikling, og at «barn risikerer ikke lenger at et smertefullt tap i familien forbigås i stillhet i hverdagen». (Dyregrov, 2006, s. 7). Fra et psykologisk perspektiv er det gode måter å arbeide med barn og voksne i sorg, gjennom sorggrupper for barn, samtaler eller krisebehandling. Da jeg leste Dyregrovs *Sorg hos barn. En håndbok for voksne* (2006) første gang, la jeg merke til en litteraturliste bakerst i boken. Den aktuelle oversikten viser til skjønnlitterære bøker for barn og ungdom, og handler alle om sorg og død. Hvilken betydning har litteraturen for et menneske i sorg? Bale og Bondevik trekker en viktig konklusjon: «Der medisinen har lite å si om den sørgedes livsverden, kan litteraturen formilde vesentlige innsikter og erfaringer fra denne på måter som beveger oss følelsesmessig og eksistensielt.» (2017, s. 291).

Gjennom denne studien skal jeg se på barnets sorgprosess som framstilles i bildebøker. Jeg tar utgangspunkt i både moderne sorgteori og litteraturteori, og derfor vil jeg også se på hvordan

sorgen framstilles i skjæringspunktet mellom ulike fagtradisjoner. Problemstillingen min er som følgende:

- Hvordan blir sorgen framstilt i *Annas Himmel* og *Eg kan ikke sove no?* Med særlig vekt på barnets sorg, i lys av bildebokteori og moderne sorgteori.
- Hvilken rolle har far- og barn- relasjonen i sorgprosessen som formidles?

### 1.3 Bildebokutvalg

*Annas Himmel* (2013) er skrevet av forfatter og illustratør Stian Hole. Han har vunnet flere priser og utmerkelser, blant annet ble han tildelt Brageprisen i 2006 og 2010 og han mottok Bokkunstprisen og Nordisk barnebokpris i 2009. I 2015 ble oppfølgeren til *Annas Himmel* utgitt under tittelen *Morkels alfabet*, som han vant Kulturdepartementets billedbokpris for. (Arneberg og Kalleklev, 2017). Holes bildebøker kjennetegnes i stor grad av de kunstneriske og detaljrike bildene, laget i grafisk montasje. «Stian Holes avanserte digitale montasjer, mellom anna med portrett av alvorlege barneansikt, skapar andre forventningar, for nokon kanskje om ei «original» eller «kunstnerleg» barnebok.» (Bondevik og Bale, 2017, s. 5). Boken handler om Anna, som nettopp har mistet sin mor. Kirkeklokkene på andre siden av fjorden kimer, og de skal snart i begravelse. Men tankene til Anna flyr av sted, og plutselig er hun på en reise til himmelen, til *Annas Himmel*, for å møte moren igjen.

*Eg kan ikke sove no* er skrevet av Stein Erik Lunde og illustrert av Øyvind Torseter, og ble utgitt i 2008. Lunde har gitt ut kriminalromaner, og bøker for barn og unge. I 1998 mottok han Brageprisen for barneboken *Egg*, som ble utgitt samme år. (Lunde, 2016). Øyvind Torseter er en prisbelønt kunstner og illustratør, og har blant annet mottatt Bokkunstprisen i 2011, Nordisk råds barne- og ungdomslitteraturpris i 2014 og Illustrasjonsprisen i 2017. I 2008 mottok Torseter og Lunde billedbokprisen for *Eg kan ikke sove no*. (Kalleklev, 2017). Boken handler om en liten gutt som ikke får sove. Han er bekymret og har hodet fullt av tanker, men møter omsorg og støtte hos faren sin. Sammen snakker de om alt det gutten lurere på, og tar vare på hverandre i en vanskelig sorgprosess. I boka møter leseren en liten gutt og faren hans. Boken innledes av at det er leggetid, og den lille gutten ligger på rommet sitt og får ikke sove. Etter en stund går han ut i stua, der faren sitter i mørket. Omgivelsene rundt gjør det tydelig at begge kjenner på en dyp sorg. I den mørke vinternatten går de ut i snøen og ser opp mot stjernene. Sammen snakker de om livet og døden, og søker trøst i hverandres nærvær. Boken skildrer det å være etterlatt, og den tomheten som følger med. Samtidig får



leseren oppleve hvor viktig det er med gode relasjoner, både får barn og voksne, i en tung sorgprosess.

#### 1.4 Tidligere forskning

Bildebokmediet har vært i stor endring de siste tiårene, og har fått en ny og større rolle som formidler av vanskelige tema, som vold, psykiske lidelser, mobbing eller død. I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg også lest et større utvalg bildebøker som omhandler død og sorg. Dette gjorde jeg i startfasen av arbeidet, etter ønske om å finne interessante likheter og forskjeller mellom denne type bildebøker. Dette er bøker som *Jeg er Døden* (2015) av Elisabeth Helland Larsen, *Førstemamma på Mars* (2013) av Gyrid A. Øvsteng og Per R. Møkleby og *Himmelen bak huset* (2008) av Gaute Heivoll. Jeg kommer til å trekke fram noen av disse bildebøkene senere i oppgaven, for å belyse interessante forbindelser.

Det er forsket mye på moderne bildebøker, og jeg vil i denne sammenheng trekke fram det som kan ha relevans for mitt arbeid. Ingjerd Traaviks *På liv og død. Tabu i bildeboka* (2012) presenterer analyser og refleksjoner av bildebøker som tar opp ulike tabubelagte tema. Det er også interessant å stille seg spørsmål om sorg og død lengre er tabulagte emner, eller om denne oppfatningen har endret seg siden 2012. I kapittel 4 «Døden i bildeboka» presenterer hun en bokanalyse av *Eg kan ikkje sove no*. Hun legger særlig vekt på viktigheten av at faren og barnet skal dele sorgen sammen, slik også jeg vektlegger det relasjonelle. I motsetning til Traavik vil jeg i større grad fokusere på sorgprosessen, enn selve døden i bildebøker.

Sten Olof Ullströms artikkel «Himlen är skön! Om sorg och livsbejakelse i Stian Holes *Annas Himmel*» (2013) er svært relevant for min masteroppgave. I artikkelen trekker Ullström fram interessante sider ved *Annas Himmel*, og knytter boken opp til begreper som intertekstualitet, kunst og litteratur. Han fokuserer på hvordan det barnlige perspektivet bidrar til å gi en økt mening med livet og døden. Monica Koppang Stang sin masteroppgave *Henvendelser til voksen- og barnelesere?* (2014), har flere sammenhenger med min oppgave. Denne masteroppgaven belyser hvordan tomme plasser og bildebøkens tema henvender seg til både barne- og voksenlesere. Det er særlig hennes analyse av bildeboken *Annas Himmel* som vil ha relevans for min oppgave. Hun velger å fokusere på død, sorg og Gud i boken, og vil derfor bli referert til i flere sammenhenger i oppgaven. I oppgaven min skal jeg også studere hvilken betydning far- barn- relasjonen har i bildebøkene, og Hanne Kiils artikkel ”Stakkars pappa” – hva kan far- barn- relasjonen si oss om barnerollen? (2011) er interessant i forhold til min

oppgave. Kiil belyser relasjonen mellom far og barn i en sårbar prosess, og trekker også fram bildeboken *Eg kan ikkje sove no*.

Jeg synes det er interessant å se nærmere på hvordan barns sorg blir omtalt fra både et litterært og psykologisk ståsted. I denne sammenheng er artikkelen *Sorg i diagnosekulturen. Mellom symptombeskrivelse og litterært uttrykk* (2017) av Bale og Bondevik. Her diskuterer de forholdet mellom sorgen gjennom et medisinsk perspektiv og sorgen i litteraturen. Det er skrevet mye god litteratur både om moderne sorgteori og bildebøker. Det er også skrevet mye om vanskelige tema som blir omtalt i bildebøker og litteratur for barn. Bildebokmaterialet jeg bruker er det skrevet flere gode artikler og oppgaver om. Jeg ønsker derimot å fokusere på sorgen fremfor døden. Jeg ønsket å flytte hovedfokuset bort fra hvordan døden blir omtalt, til den subjektive sorgen som de etterlatte i boken sitter igjen med. Siden jeg jobber med barn, finner jeg det også svært interessant å studere sorgen fra et barns perspektiv. Derfor håper jeg at denne oppgaven kan være et bidrag til å forstå hvordan sorgen i bildebøker kan leses, både gjennom et litterært og sorgteoretisk perspektiv.

### **1.5 Tilnærming og metode**

Metodisk tar oppgaven utgangspunkt i en hermeneutisk analyse og nærlesning i bildebøkene. Helt i starten av arbeidet, leste jeg bøkene med et så åpent sinn som mulig. Jeg forsøkte å legge merke til hvordan boken henvendte seg til meg, og hvilke elementer ved verket jeg opplevde som interessante. Jeg har fremdeles mine første notater i behold. Det som er interessant å legge merke til i ettertid, er hvordan mine egne lesninger har endret seg i løpet av arbeidet. Det er ikke nødvendigvis ikke måten jeg opplever boken på som er endret, men at bøkene kanskje har flere fellestrekk enn det jeg i utgangspunktet trodde. Helt i startfasen tenke jeg at bildebøkene ville representere to ytterpunkter av sorg hos barn, men teoretiske innfallsvinkler, refleksjon og utallige lesninger har gitt meg nye måter å forstå bøkene på.

For å hjelpe meg selv i nærlesningsprosessen, valgte jeg å reflektere rundt Agnes- Margrethe Bjorvand sine spørsmål for analyse av bildebøker. Det var nyttig for meg å bruke denne oversikten i arbeidet, og noen av punktene har fått større betydning enn andre.

- Hvor hviler blikket ditt først når du blar i boka?
- Ser du på hele bildet (eller alle bildene) før du leser verbalteksten?
- Ser du på bildet/ bildene igjen før du blar videre til neste oppsalg?

- Studerer du detaljer i bildene, og i så fall: Når gjør du dette?
- Er det ting i verbalteksten som får deg til å stoppe opp i lesningen for å se etter noe i bildet?
- Leser du ting om igjen i verbalteksten etter at du har sett på bildet/ bildene?
- Hva er det siste du gjør før du blar om til neste oppslag? (Agnes- Margrethe Bjorvand, 2014, s. 135)

I arbeidet med å finne relevant teori til denne oppgaven, har være en lang og tidkrevende prosess. I starten fokuserte jeg for det meste på moderne sorgteori, og fant ut hvilke teoretikere som er relevant å trekke fram i denne sammenheng. Atle Dyregrov er et selvsagt navn, men jeg ønsket også å sette sorgteorien i et historisk perspektiv ved å trekke inn Sigmund Freud og Baruch de Spinoza. Dette for å forsterke hvordan sorgforskningen har vært i stor endring på relativt kort tid, som også vil prege moderne bildebøker om sorg hos barn. Jeg opplevde at jeg på et tidspunkt at å finne balansen mellom sorgteori og bildebokteori var utfordrende, og at jeg måtte jobbe hardt for å finne en god balanse mellom de ulike fagretningene. Jeg fikk økt forståelse for sammenhengen mellom fagtradisjonene ved å lese litteratur fra forskere som har studerte dette skjæringspunktet. Maria Nikolajeva er særlig relevant å trekke inn her. Hun har blant annet studert hvordan emosjonell utvikling henger sammen med bildeboklesning, og dette synes jeg er et interessant perspektiv. En annen måte å tilnærme seg de to bildebøkene, kunne ha vært å ta utgangspunkt i Nikolajevas artikkel, og studert bøkene ut i fra dette. Nå har jeg derimot valgt å nærlese bøkene på bakgrunn av relativt mange forskjellige teoretiske innfallsvinkler.

## 1.6 Oppgavens struktur

Masteroppgaven deles inn i fem kapitler: den første delen utgjør innledningskapittelet og belyser bakgrunn for oppgaven, presentasjon av problemstilling, bildebokutvalget, tidligere forskning og metodevalg og tilnærming. I det andre kapittelet vil jeg presenterer relevant teori, som jeg deler i tre deler. Hver av de tre delene i teorikapittelet vil omhandle henholdsvis bildebokteori, sorgteori og sorg hos barn. I kapittel tre og fire presenterer jeg analysen av *Annas Himmel* og *Eg kan ikke sove no*. I det femte, og siste kapittelet, skal jeg oppsummere bildebokanalysen og trekke fram de mest interessante funnene fra denne studien.

Jeg kommer til å trekke inn teori fra kapittel to, og bruke det til å underbygge argumentene mine i analysedelen. Men ved noen tilfeller har jeg valgt å belyse ny teori også i analysedelen, ettersom jeg opplever dette som mest ryddig. Bakgrunnen for dette valget handler om at jeg

mer tydelig kan knytte teori og analyse sammen. Det er også satt inn bilder fra bildebøkene, for å illustrere det jeg skriver om i analysen.

## 2. Teoretiske perspektiver

### 2.1 Bildebokteori

I arbeidet og nærlesningen av *Annas Himmel* og *Eg kan ikke sove no* kommer jeg til å ta utgangspunkt i teori som omhandler bildeboken som medium. Fokuset kommer også til å rette seg mot bildeboken som en multimodal tekst, og med særlig vekt på ikonotekst. Teorien jeg trekker fram er hovedsakelig hentet fra Ulla Rhedin, Tone Birkeland og Frøydis Storaas, Maria Nikolajeva og Carol Scott, Maagerø og Tønnessen og Agnes- Margrete Bjordvand.

#### 2.1.1 Definisjon av bildebok

Birkeland og Storaas definerer bildeboken som «bok med eitt eller flere bilete på kvart oppslag, til vanleg kombinert med tekst.» (1993, s. 14). Samtidig er det ikke helt enkelt å gi et fullstendig svar på akkurat hva en bildebok er, ettersom definisjonen ikke tar stilling til tekstmengde eller omfanget av illustrasjoner. Men for at en bildebok skal kunne kalles en bildebok, må det være en kombinasjon mellom verbaltekst og bilder. For det er i dette samspillet at bildebokas estetikk og mening skapes. (Birkeland og Storaas, 1993, s. 15). Agnes- Margrete Bjordvand legger spesielt vekt på det sistnevnte i hennes definisjon av bildeboken: «ei bok med ett eller flere bilder på hvert oppslag (hver dobbeltside) som i kombinasjon med andre modaliteter uttrykker en estetisk helhet.» (Bjordvand, 2014, s. 130). Bjordvand understreker at bildebokas helhet også inkluderer bokas paratekst, med framside, bakside, tittelblad eller innsidepermer. (s. 133).

#### 2.1.2 Bildeboken som en multimodal tekst

Bildeboken kommuniserer både gjennom ord og bilde, noe som gjør den til en multimodal tekst. Både bilde og ord er egne uttrykksformer, eller modaliteter. Maagerø og Tønnessen (2014) trekker fram at en modalitet er: «en måte å skape mening på, et meningsskapende system, og hver gang vi realiserer en modalitet i en tekst, benytter vi oss av meningsskapende ressurser som utgjør systemet.» (s. 24). Dermed kan en si at det multimodale samspillet oppstår ved at modaliteter utgjør en helhet. Et multimodalt samspill vil alltid vært til stede i en bildebok, selv om de ulike modalitetene vil ha ulikt potensiale for å skape mening. Ord vil fortelle innholdet på en annen måte enn bilder, og omvendt. I denne sammenheng brukes

begrepet modal affordans, som handler om potensialet som finnes i de ulike modalitetene. (Maagerø og Tønnessen, 2014, s. 24). Ord og bilder har sine egne strykere; der ord ofte kan formidle abstrakte tanker og følelser, beskrivelse av sanser eller årsaker, kan bildene brukes for å formidle ting slik de egentlig er. Bilder, med ulik fargebruk eller perspektiver, kan også vekke følelser og refleksjon hos mottakerne. Det gjelder derfor å utnytte modalitetenes affordans for å skape en god bildebok.

Den teknologiske utviklingen har skapt et større mangfold av måter å kommunisere på. Både film, musikk, bilder og ord er i dag mer nyanserte, og skaper rom for flere kombinasjoner med hverandre. I denne sammenheng har uttrykk som multimodalitet eller sammensatte tekster fått stort fokus. Gjennom samspillet mellom modaliteter og ulike informasjonskilder oppstår det rom for tolkning. Slik Ulla Rhedin beskriver det, vil foreningen mellom tekst, bok og bilde i bildebøker skape et tredje område. Dette området er på mange måter selvstendig, ettersom det oppstår ved samspillet av modalitetene. I *En fanfar för bilderboken* blir dette området kalt for svävning. (Rhedin, 2013, s. 23). I den moderne bildeboken har ikke illustrasjonene og verbalteksten de samme grensene som før. De er i større grad integrert og utgjør en helhet som ikke kan brytes fra hverandre, og kaller denne type bildebok for en *genuin bildebok*. (Rhedin, 2013, s. 24). Kristin Hallberg snakker også om denne helheten mellom bilde og verbaltekst, og argumenterer for at dette samspillet er det som utgjør tekstens egentlige mening. (Hallberg, 1982, s. 165).

Den moderne bildeboken er på mange måter en kunstform. Rhedin underbygger dette ved å trekke fram likhetstrekk med andre kunstformer, slik som film, malerier eller teater. (Rhedin, 2013, s. 15). Likevel skiller bildebokmediet seg fra blant annet teater og film, nettopp ved det å være en fysisk bok man kan bla i. Og slik som i alle papirbaserte medier ligger det en forventning om at teksten skal være lineær. Bildebøker kan også formidle mye informasjon og viktige elementer fra fortellingen gjennom parateksten, som inkluderer omslag, tittelside, innsideperm. På denne måten kan forfatteren skape et førsteinntrykk hos leseren, allerede før fortellingen har begynt. Leseren blir på denne måten ofte ført inn i en bestemt retning. (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 25).

### **2.1.3 Ikonotekstprinsippet- samspillet mellom ord og bilde**

Som nent vil modalitetene kommunisere på ulike måter, avhengig av den modale affordansen. Likevel er det samspillet som er interessant å studere for å få et helhetlig inntrykk av boken,

ettersom ordene og bildene er det som sammen utgjør den egentlige meningen. Innenfor bildebokteori brukes begrepet ikonotekst om dette multimodale samspillet, og ble først brukt av Kristin Hallberg i hennes artikkel fra 1982. (s. 163). For å studere samspillet mellom ord og verbaltekst kan en snakke om ikonotekstprinsipper, som beskriver hvordan modalitetene forholder seg til hverandre. Det finnes flere kategoriseringer av ikonotekst i bildebøker, og de bygger videre på andre forskeres teorier. (Nikolajeva, 2000, s. 21).

Birkeland og Mjør (2012) trekker fram tre ikonotekstprinsipper:

1. Forankring eller symmetrisk ikonotekstprinsipp, som gjelder når begge modalitetene formidler den samme meningen.
2. Den komplementære eller avløsningsprinsippet, som handler om hvordan modalitetene utfyller hverandre. Ordene og bildet forteller ikke den samme tingen, men tilfører noe på hver sin måte.
3. Et tolkende ikonotekstprinsipp, som gjelder spesielt for bildebøker med en kompleks sammensetning. Ordene, bildene og tematikken skal gjerne formidle noe underliggende og psykologisk.  
(Birkeland og Mjør, 2012, s. 79- 83).

I tillegg til et symmetrisk og komplementært ikonotekstprinsipp, trekker Nikolajeva fram følgende tre:

1. «expanderande» eller «förstärkande» bilderbok: bilderna förstärker och stödjer orden; den verbala berättelsen är starkt beroende av bilderna och går inte att förstå utan dem. Eventuellt kan förhållandet vara det omvända, att det är orden som förstärker bilderna.
2. «kontrapunktisk» bilderbok: ord och bilder står i kontrapunktisk förhållande till varandra, de ifrågesätter varandra på ett spännande och kreativt sätt; varken ord eller bilder är förståeliga utan varandra.
3. Motstridig eller ambivalent bilderbok: kontrapunkten övergår till konflikt, ord och bilder stämmer inte med varandra, det skapas förvirring och osäkerhet.  
(Nikolajeva, 2000, s. 22).

Videre vil samspillet mellom verbaltekst og illustrasjoner kunne forsterke kontraster som realisme og surrealisme eller alvor og humor. Ofte kommer ironien i bildebøker fram ved at

verbalteksten sier noe, mens bildet viser noe helt annet. (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 24). Samspeillet mellom verbalteksten og bildene er sentralt i bildebøker, og begge modalitetene er viktige informasjonskilder. Selv om modalitetene er forskjellige, vil de utfylle hverandre og gjøre fortellingen mer nyansert. Ulike modaliteter har ulikt potensial og begrensninger. (Maagerø og Tønnessen, 2014, s. 24). I begge bildebøkene formidles sorg gjennom både verbaltekst og bilde, men på ulik måte. Dette skal jeg komme tilbake til.

Verbalspråket er primært tilstede for å representere virkeligheten, og gjør det mulig å kommunisere både muntlig og skriftlig. «Språk som modalitet (...) egner seg til å beskrive noe, argumentere for og imot noe, forklare noe og så videre.» (Maagerø og Tønnessen 2014, s. 26). I bildebøkene er verbalspråket en egnet modalitet for å gi informasjon om dialogen mellom far og barn og om de indre tankene til bokas hovedperson. Samtidig er det slik at mange detaljer om virkeligheten blir unnlatt gjennom verbalspråket, for det er nesten ikke mulig å si noe om absolutt alle detaljer. I denne sammenheng kan bilder brukes for å inkludere detaljer som ellers ville ha blitt for omfattende i verbalteksten. Bilder kan si noe om ting som kanskje ikke er mulig å formulere i verbalteksten. Bildene leses også på en annen måte enn verbalteksten, som har en lineær lesning. Lesing av bilder er romlig, og handler mye om hvordan elementer i bildet er plassert i forhold til hverandre. (Maagerø og Tønnessen, 2014, s. 28).

I likhet med verbalspråket, har også bildene et språk. Alle har en kunnskap om hva et bilde er, men det kan være mer utfordrende å sette ord på nettopp hva ved bildet som påvirker oss. I 1960-årene studerte Roland Barthes bildets språk, eller bildets retorikk, som han kalte det. Knut Stene-Johansen belyser Barthes teorier i boken *Vitenskap- enhet og mangfold* (1996), og trekker interessante sammenhenger mellom bildeteori og et utvalg reklamebilder. For i likhet med verbalspråk kan ordene ha flere betydninger. Barthes kaller bildets primære betydning for denotasjon, mens det sekundære innholdet kaller han for konnotasjon. (Stene-Johansen, 2006). Denotasjonen er likt i hele verden, for eksempel er det enighet i at en svane er en fugl med hvite fjær. Men den konnotative betydningen av bildet skiller seg fra ulike kulturelle oppfatninger. Dette handler om assosiasjonene som er knyttet til tegnet. Slik som at en svane kan ha ulik symbolsk betydning i ulike deler av verden. (Maagerø og Tønnessen, 2014, s. 28).

Bildene gir mye informasjon om stemning og miljø, gjennom kroppsspråk og farger. Den modale affordansen vil endre seg over tid, i takt med at kulturen endrer seg. (Maagerø og Tønnessen, 2014, s. 25).

Her kan detaljer ofte være redusert eller overdrevet, bakgrunnen kan være helt eller delvis tatt bort, og deler av bildet kan framheves gjennom en tydelighet i framstillingen, mens andre deler er diffuse og utydelige. Fargene kan være annerledes enn slik vi opplever farger i virkeligheten, bare få farger benyttes, eller de er framstilt helt mettet med skarpe konturer og kontraster. (...). Hensikten med kan være å framheve visse sider ved virkeligheten. (Maagerø og Tønnessen, 2014, s. 31).

Et annet perspektiv handler om perspektivet fortellingen blir fortalt fra. For gjennom bildebøker kan verbalteksten fortelles fra ett perspektiv, mens leseren ser det visuelle gjennom en annen karakters øyne. «This aspect is especially interesting if there is a discrepancy between a child's point of view and an adult narrative voice.» (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 25). Dette perspektivet er å se i mange nyere bildebøker, for eksempel Gro Dahle og Svein Nyhus' *Snill* (2002). Nikolajeva og Scott trekker fram et annet sentralt perspektiv ved det visuelle, nærmere bestemt settingen. Settingen forteller først og fremst om hvor handlingen finner sted, men også om stemningen. På mange måter kan det sies at scenografen på et teater og illustratøren i en bildebok har mye til felles. Både gjenstander, farger og omgivelsene ellers vil ha betydning for hvilke stemninger og følelser som settes i sving hos mottakeren. (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 62). I moderne bildebøker har bildene fått en større betydning, og skal ikke alltid bare forsterke det verbalteksten sier. I tillegg har barn en åpenhet knyttet til å godta det komplekse i bilder, som igjen skaper en frihet for illustratøren. (Rhedin, 2013, s. 87). Selv om det naturlig nok kreves en viss sortering av innholdet, for å kunne skape en tydelig formidling. (Rhedin, 2013, s. 90).

Slik som i all skjønnlitteratur, blir karakterene i bildebøker formidlet narrativt. Det handler både om visuell framstilling, men også om emosjonelle, psykologiske og filosofiske karaktertrekk. Bildebøker er unik på den måten at det kan skapes en kontrast mellom det som blir sagt og det som vises, og på denne måten får leseren en større forståelse av hvem denne personen er. Også gjennom dialog og handlinger kommer personlighetstrekkene fram. (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 81).



#### **2.1.4 Allalderlitteratur**

Slik som ordet ambivalent betyr dobbeltsidig, har også litteraturen en dobbel betydning. Ambivalent litteratur brukes ofte om bøker som henvender seg både til barnlige og voksne lesere. I slike bøker kan vi si at den impliserte leseren er dobbel, ettersom den har barn og voksne som ulike mottakere. Bildeboken har lenge blitt sett på som en tekst for små barn. Denne tradisjonelle oppfatningen var allerede å se i 1790, da forleggeren Friedrich Justin Bertuch gav ut serien *Bilderbuch für Kinder*. I 1838 ble lignende bøker for barn produsert i Norge, skrevet av Peter Christen Asbjørnsen. I akademisk forbindelse har derimot denne tradisjonelle oppfatningen kommet til kort. Det har lenge vært en oppfatning av at tekster med mange bilder, er barnelitteratur. Samtidig kan tekster med mange bilder også kommunisere med voksne mottakere. (Birkeland og Storaas, 1993, s. 14). I nyere tider blir det snakket om allalderlitteratur, som illustrerer hvordan skjønnlitteratur kan inkludere både voksne og barn som mottakere. I slike bøker vil det alltid være et språk der barn ikke forstå alt, som for eksempel ironi eller dobbeltbetydninger. Men dette trenger ikke å være noe negativt, ettersom barn søker interesse ut fra egne perspektiver og vilkår. Det er heller ingen fasitsvar på nettopp hva dette er. (Rhedin, 2013, s. 85). Gro Dahle legger vekt på at selv om barnet har begrensede erfaringer, har de sine egne måter å skape logikk. (Gro Dahle, i Rhedin, 2013, s. 119).

## **2.2 Nikolajeva og emosjonell utvikling**

Maria Nikolajeva er en svensk litteraturviter, og har forsket mye på barnelitteratur. I 2013 skrev hun artikkelen *Picturebooks and emotionally literacy*, som belyser hvordan bildebøker kan være med på å utvikle emosjonelle ferdigheter hos barn og unge. Innenfor emosjonelle ferdigheter får følelser en stor betydning, og det handler blant annet om å kunne plassere følelser som oppstår i det indre. I artikkelen skriver hun at «it is intriguing for a picturebook theorist to consider how engagement with picturebooks can endorse theory of mind, which is an indispensable social skill.» (Nikolajeva, 2013, s. 250). Nikolajevas perspektiv viser seg på mange måter å ha en klar kobling til kognitiv psykologi, ettersom hun legger stort fokus på følelser og tanker. Gunnar Lundh skriver at «reaksjoner som sorg oppstår vanligvis i forbindelse med tanker omkring tap. (...) En reaksjon som irritasjon og sinn har et annet kognitivt innhold enn reaksjoner som sorg og glede.» (Lundh, 1996, s. 9).

Et av budskapene i Nikolajevas artikkel er at bildebokas innhold har forandret seg mye, og stadig er i forandring. Hun understreker dette ved å vise til noen historiske skiller. Blant annet trekker hun fram synet på bildeboka, som hun mener har forandret seg drastisk. For den tradisjonelle bildeboka ble stort sett brukt for å øke leseferdighetene hos barnet. Jo flere ord på hvert oppslag, jo høyere nivå var det på bildeboka. Den tradisjonelle bildeboka hadde også enkle formuleringer, korte setninger og informative illustrasjoner. Nikolajeva legger vekt på den store utviklingen av bildebokmediet, og dens mer sammensatte oppbygging. På bakgrunn av dette kreves det også ferdigheter fra leseren, til å kunne mestre også visuell lesing. (Nikolajeva, 2013, s. 249).

Det kognitive perspektivet vil påvirke hvordan bøkene blir lest. Sansene blir oppfattet og bearbejdet i hjernen. Synssansen blir brukt på en helt annen måte gjennom lesning av illustrasjoner enn lesning av verbaltekst, ettersom modalitetene krever ulike ferdigheter. Der det verbale krever avkoding og forståelse, krever det visuelle at leseren kan tolke det som er avbildet. Dette er med på å forklare det Nikolajeva skriver om at selv små barn, som ikke kan lese, kan forstå mye ut ifra illustrasjonene. Også uttrykk som «jenta er sint» eller «han er lei seg» kan være vanskelige for barn å vite hva innebærer. Mens illustrasjoner som viser det samme, kommuniserer til mottakeren på en helt annen måte. Leserens kan studere farger, kroppsspråk eller gjenstander, og koble dette til spesielle følelser. (Nikolajeva, 2013, s. 252). Ofte responderer leseren med redsel når noe skummelt er avbildet, eller glede når det er bilde av noen som smiler. Nikolajeva forklarer dette ved å trekke fram de fysiologiske strukturene i hjernen, der hjernen kan simulere respons på hendelser som om de var virkelige. (Nikolajeva, 2013, s. 250-251). Disse synspunktene er med på å understreke Nikolajevas kognitive syn på bildeboktolkning.

Nikolajeva legger vekt på at voksne som leser sammen med barn, må ta hensyn til at mange barn ikke skiller mellom fiksjon og virkelighet. I alle fall ikke på samme måte som eldre lesere. Når leseren begynner å reflektere, og innser at det som formidles er fiksjon, endres også det følelsesmessige. Men som nevnt kan det være en krevende oppgave for barn å skille mellom virkelighet og fiksjon, ettersom de ikke reflekterer på samme måte som voksne gjør. Barn ha tilegnet seg færre erfaringer fra livet, sammenlignet med en voksen. Samtidig vil følelser som mennesket har kjent på tidligere, bli vekket til liv gjennom følelsesmessige bilder og ord. Selv om leseren har liten erfaring, for eksempel med død og sorg, kan selv små drypp utløse minnet. (Nikolajeva, 2013, s. 252). På denne måten kan bildebøker, og fiksjon generelt,

bidra til å formilde livskunnskap. Erfaringene som barna gjør seg ved å lese bøkene, kan brukes i det virkelige livet også. For barn som har opplevd hvordan det er å være i sorg, kan bildebøkene få en helt spesiell betydning for dem. Det de leser om og ser på illustrasjonene kan vekke minner eller utløse tanker. For mange kan det være positivt å lese om andre som har vært i samme situasjon som dem selv. På denne måten kan bildebøker om sorg fungere som en bearbeidelse for mange lesere. Nikolajeva trekker fram at lesere som ikke har opplevd sorg, også kan lære mye av å lese bøker med slike tema. (Nikolajeva, 2013, s. 250). Kanskje kan det handle om noen barn som kjenner andre barn i sorg. Ettersom det kan være vanskelig å sette ord på, kan det å lese bøker gi økt forståelse.

## **2.3 Sorgteori**

### **2.3.1 Begrepet sorg**

Når mennesker opplever tap av ting som er betydningsfulle for dem, bruker vi ordet sorg. Ettersom sorgforskningen har endret seg i stor grad de siste tiårene, har også definisjonen på hva sorg er endret seg. I 1960 argumenterte John Bowlby for at sorgen handlet om tapet av en kjær person. Robert Furman utfordret denne definisjonen, og mente at sorgen også kunne handle om andre ting enn tap av mennesker, slik som Freud definterte sorgen i 1917 som «en reaksjon på tapet av en elsket person eller tapet av et abstrakt som har hatt en slik plass, som f.eks. fedrelandet, friheten, et ideal.» (Edvardson, 2003, s. 20). En nyere definisjon, fra 2018, er som følger: «Sorg forstås som alt den pårørende og etterlatte erfarer og gjør som er relatert til tapsopplevelsen(e).» (Røkholt m.fl, 2018, s. 11). Slik det står i definisjonen over, trenger ikke sorg å være knyttet til dødsfall. Det kan også handle om sorg for noe man ikke har, for eksempel ønsket om barn. Eller i forbindelse med migrasjon. (Hanssen, 2017, s. 76). Med utgangspunkt i denne oppgavens problemstilling, skal jeg knytte sorg til dødsfall i det videre.

Jeg skal komme tilbake til sorgens kjennetegn i et senere avsnitt, og belyse skillet mellom voksne og barns sorg. Men felles for de fleste, er at etter dødsfallet vil det oftest oppstå intense følelser, men som gjerne avtar noe etter tid. De sterke reaksjonene vil gjerne blir mindre når det har gått en periode, og personen klarer etter hvert å fungere i hverdagen. En slik sorgprosess kalles normal sorg. I enkelte tilfeller forblir denne intense sorgfølelsen over lang tid, og hindrer mennesket i å vende tilbake til livet sitt. Dette kalles komplisert sorg, og gjelder for rundt 10-20% av personer i sorg. Det er spesielt tap i nære relasjoner som fører til komplisert sorg. (Mogensen og Engelbrekt, 2013, s. 17).

### 2.3.2 Sorgteoretisk utvikling

Filosofen Spinoza var allerede på 1600- tallet tydelig på at sorgen gjenspeiler menneskers ulikheter. Derfor mente han at sorgen måtte sees på i ulike dimensjoner, og forskjellig fra person til person. (Damasio, 2003, s. 13). Videre mente Spinoza at menneskets eneste måte å håndtere sorgen på, var å erstatte det tapte med noe annet. På bakgrunn av dette ligger den store frykten for at mennesket ikke skulle fungere i hverdagslivet, men begrave seg i sin egen sorg. For å få til dette må de negative følelsene, slik som sorg, erstattes med sterke og positive emosjoner. Dette arbeidet krever både intellekt og resonans, ved at mennesket må finne den riktige metoden for å endre følelsene sine. (Damasio, 2004, s. 129).

Spinoza mente at mennesker er bedre rustet for en slik oppgave dersom de kan ta i bruk egne erfaringer fra tidligere i livet, og benytte dette i sorgprosessen. På denne måten ville mennesket vil kjenne igjen situasjonen, og dernest lokalisere utfordringen. Men det å kjenne igjen noe man har opplevd før, behøver nødvendigvis ikke å ta så lang tid. Det krevende oppstår i det videre, i hvordan disse erfaringene skal brukes. Følelser, tanker og vurderingen oppstår for å finne ut av hvilke metoder som skal brukes for å håndtere situasjonen. (Damasio, 2004, s. 129). Tidligere erfaringer skal derfor gjøre det lettere å erstatte vanskelige følelser, i følge Spinoza.

Med utgangspunkt i mange av Spinozas tanker, studerte Sigmund Freud sorgen med et psykologisk utgangspunkt. Så tidlig som i 1917 skrev Freud artikkelen *Mourning and Melancholia*, var en av de første som skrev om sorg i akademisk forbindelse. I tillegg til å definere hva sorg er i akademisk forbindelse, innførte Freud også ordet sorgarbeid. I følge Markussen er dette det mest sentrale Freud har tilført sorgforskningen. (Markussen, 2017, s. 72). I dette begrepet ligger det en forståelse av at sorgen er et arbeid en må jobbe med. Freud mente med dette at mennesket måtte gå aktivt inn for å bearbeide egen sorg. Gjennom å erstatte tomrommet etter den avdøde, går den etterlatte gjennom en løsrivelsesprosess. (Freud, 2011, s. 148). Da kreves det at den gjenlevende må kutte båndene til den døde, og finne et annet kjærlighetsobjekt i livet. (Freud, 2011, s. 138).

I følge Freuds teori ønsker mennesket aldri å forlate det de elsker. Dette kan føre til en indre protest, og bli så stor at mennesket bevarer det tapte objektet psykisk. Kampen om å bevare alle minnene og søke etter nærheten, kan hindre mennesket i å komme seg videre i sorgprosessen. (Freud, 2011, s. 138). I sorg er det et stort fokus på seg selv og egne følelser,

og Freud trakk sammenhenger mellom dette og det melankolske. (Freud, 2011, 142). Freud mente dermed at sorgen var lineær, fra dødsfallet skjedde til mennesket hadde erstattet tomrommet med et annet kjærlighetsobjekt.

Både Spinoza og Freud uttrykker med dette en stor bekymring for å være knyttet til den avdøde. Freud vektlegger faktumet at sorg er en naturlig reaksjon på å miste noe man er glad i, og at den på ingen måte må sykliggjøres. Samtidig mener Freud at sorgen er farlig nær det melankolske. Sorgen handler om en følelse, mens melankoli er en sykkelig tilstand. I den melankolske tilstanden er det ikke bare alt rundt som er tomt og trist, men også selvfølelsen og ens indre er tomt. På denne måten blir det vanskelig så se meningen ved noe som helst i livet og ens egen eksistens, og en affektiv sykdom oppstår. «For den sørgende blir verden fattig og tom, ved melankolien er det jeget selv» (Freud, 2011, s. 139). Derfor er det ikke selve sorgen som er farlig i Spinoza og Freuds øyne, men nærmere bestemt hva sorgen kan gjøre. Derfor ble det oppfordret til at mennesket måtte jobbe aktivt med sorgprosessen, for å ikke bevege seg over i en melankolsk tilstand. Som en oppsummering kan en si at Freud bidro til å forstå at sorgen er en normal reaksjon, og skiller seg fra depresjon og melankoli. (Mogensen og Engelbrekt, 2013, s. 29).

Tradisjonelt sett skulle følelsene marginaliseres og rasjonalismen stå sterkt. Derfor ble fornuft og følelser sett på som motsetninger av hverandre. De siste 25 årene har derimot denne oppfangingen vært i stor endring. (K. & A. Dyregrov & Kristensen, 2014, sist endret 2017). I moderne sorgteori er det flere som argumenterer for at fornuft og følelser henger nøye sammen. En av dem er Per Thomas Andersen, som mener at følelsene er like grunnleggende som fornuften, ettersom mennesker er grunnleggende sosiale vesener. (Andersen, 2016, s. 11). Det har blitt et økt fokus på at disse to sidene påvirker hverandre. Den rasjonelle tekningen vil være med på å påvirke følelsene, og omvendt.

Med utgangspunkt i Freuds teori, utviklet John Bowlby en fase-teori for å illustrere sorgens forløp. Men det er et viktig skille mellom dem: «Hvor løsrivelsen var avgjørende hos Freud, bevæger Bowlby sig endnu længre og skriver, at løsrivelse kun er et middel til at nå sorgens egentlige mål: reorganisering». (Mogensen og Engelbrekt, 2013, s. 33). Denne fase-teorien har blitt videreutviklet, og G.H Pallock er en av dem som skriver om de fire fasene i sorgprosessen, fra sjokkfasen, reaksjonsfasen, reparasjonsfasen til nyorienteringsfasen. (Edvardsson, 2003, s. 26). Fasene beskriver typiske reaksjonsmønstre hos mennesker i sorg,

og for mange også oppfatningen av at: «(...) stadiene må altså gå forløpt på en noenlunde adekvat måte for at sorgprosessen skal kunne avsluttes.» (Edvardsson, 2003, s. 28). Samtidig er det vanskelig, for å ikke si umulig, å gi totalt slipp på en person som har stått veldig nær. Derfor har sorgforskning fra 2000- tallet handlet mye om å finne en balanse mellom nærhet (loss- oriented coping) og distanse (restoration- oriented coping) til den døde: «A fundamental contrast with earlier models is that the DPM defines two categories of stressors associated with bereavement, namely, those that are loss- versus restoration-oriented.» (Stroebe og Schut, 2010, s. 277).

På denne måten handler ikke sorgen om å bryte med tanker og følelser knyttet til den døde, men heller å kunne minnes den døde, og samtidig vende tilbake til livet. (Røkholt m.fl, 2018, s. 16). Følelsene har en stor betydning for menneskets liv, både bevisst og ubevisst. Det å lytte til magefølelsen, kan være en veiviser for gode og dårlige valg. Følelsene sier også noe om hvordan mennesket *egentlig* har det. Følelsene er derfor en viktig veiviser for mange ting i livet, og bør derfor ikke undertrykkes. Grelland mener at undertrykte følelser kan skade en selv, og være med på å ødelegge veien til det indre. Igjen kan dette føre til vanskeligheter med å orientere seg i ulike situasjoner. (Grelland, 2005, s. 128).

Faseteorien er en vanlig måte å dele inn sorgens prosess også i dag. Psykolog Mai- Britt Guldin har jobbet med tap og sorg, samt komplisert sorg, i flere år. I sin bok *Tab og sorg- en grundbog for professionelle* (2014) skisserer hun et skille mellom følelsesmessige, atferdsmessige, kognitive og somatiske uttrykk for sorg hos voksne. Kategoriseringen er basert på en nyere definisjon av sorg: «(...) den fysiske og psykiske reaktion på tabet af en eller noget nærtstående, til hvem eller hvilket der har vært knyttet følelsesmessige bånd. Reaktionen omfatter en lang række følelsesmessige, kognitive, adfærdsmessige og somatiske symptomer.» (Stroebe og Schut, referert i Guldin, 2001, s. 27) Tabellen under har jeg laget for å gi en oversikt over de fire kategoriene:

Følelsesmessige	Atferdsmessige
Sjokk	Gråt
Tristhet, fortvilelse, motløshet	Uro, rastløshet, hyperaktivitet
Angstsymptomer, vrede, irritabilitet	Trettthet
Håpløshet	

Nedsatt lyst og interesse Uoverkommelighetsfølelse Skyld, selvbekreidelse Forlatthet, ensomhet Savn og lengsel	Innadvendthet, unngåelse av sosial kontakt, isolasjonstendens Misbruksadferd (evt. Gjenopptagelse av) Unngåelse av minner om avdøde Ritualisering (f. eks besøk på kirkegården)
<b>Kognitive</b>	<b>Somatiske</b>
Dissosiative opplevelser, uvirkelighet Hukommelses- og konsentrasjonsbesvær Nedsatt kognitiv arbeid Sans- og persepsjonsforstyrrelser Gruble over fortiden/ den avdøde Tanker om død og selvmord Selvbekreidelse, nedsatt selvfølelse Lettelse Opptatt av nye tap og katastrofer Meningsløshet Bekymringer om fremtiden	Dysregulering av pusten, appetitt, søvn, sexlyst. Anspenthet Nedsatt energi, tretthet Nedsatt immunforsvar Somatiske klager: diffuse smerter og klage, kvalme, svimmelhet, munntørrehet, svette og mange flere.

Tabell 1: oversikt over symptomer på sorg hos voksne.

### 2.3.3 Sorg hos barn

Ved å se på kjennetegn ved voksnes sorg, får man også en økt forståelse av hvordan barn sørger. Bowlby beskriver at barns sorgprosess kan sammenlignes med: «avvikende, patologiske sorgreaksjoner hos voksne.» (Bowlby, referert i Edvardson, 2003, s. 22). I tillegg til sorgteori, er Bowlby kjent for sin forskning på moderne tilknytningsteori, og vektlegger relasjoner mellom barnet og omsorgspersoner. I artikkelen *Attachment and Loss. Loss, sadness and depression* (1980) studerer Bowlby intervjuer og observasjoner av barn som har mistet en forelder, primært på 60- og 70- tallet. Hensikten med denne studien var å finne et mønster i normal og komplisert sorg hos barn, også sammenlignet med voksnes sorg. For det første la Bowlby vekt på at forskjellen mellom barn og voksnes sorg, hovedsakelig er knyttet til livserfaringer. Han mente at voksne har erfart at utfordringer i livet kan oppstå, men at det går an å komme seg gjennom dem, ofte uten å være avhengig av andre. For barn er det annerledes, ved at de ikke har tilegnet seg de samme erfaringene. Derfor kan verden bli et skremmende og ukjent sted. Derfor er det viktig å snakke på en måte som barn forstår, og lære dem å lytte til egne kroppslige signaler, som gråt eller humørforandringer. (Bowlby,

1980, s. 291). Selv om Bowlby mener at barn oftest har færre erfaringer med døden, legger han likevel vekt på at erfaringer med døden oppstår fra tidlig alder. Oftest i form av døde dyr, som gjør at barnet begynner å stille spørsmål ved døden. Forklaringene de får fra andre, er med på å forme deres ideer om døden. (Bowlby, 1980, s. 274).

Bowlbys forskning pågikk for det meste i 1980-årene, og sorgforskningen har vært i stor endring siden. Likevel har han hatt stor innflytelse på dagens sorgteori, og mye er fremdeles gjeldende. Dr.philos Atle Dyregrov er leder for Senter for krisepsykologi i Bergen presenterer følgende uttalelse om Bowlbys artikkel fra 1980: «Kanskje den mest dyptpløyende og innsiktsfulle framstilling av menneskelige tapsrelasjoner, med spesiell vekt på barns sorg.» (Dyregrov, 2006, s. 77).

Barnet er rundt seks år gammelt når det forstår at døden er irreversibel. (Dyregrov, 2006, s. 15). Derfor kan gjerne små barn fortelle om at oldemor er død, men samtidig spørre om å besøke henne noen dager senere. Samtidig er det viktig å understreke at også yngre barn sørger i like stor grad, bare at deres sorg «står for en indre psykisk prosess som skiller seg fra de reaksjonene man kan iaktta ved separasjoner hos barn i alderen ca. 6 måneder – 1 ½ år.» (Edvardsson, 2003, s. 21). I tillegg til alder vil også barnets personlighet og temperament spille inn. (Sandvik red, 2003, s. 107). Dersom dødsfallet er forventet, gis det mulighet til mental forberedelse og avskjed, og kan på mange måter hjelpe barnet i sorgprosessen. Likevel vil situasjonen bli annerledes når dødsfallet plutselig inntreffer. I likhet med voksne, kan flere reaksjoner oppstå når noen rundt dør. Sjokk, vantro, protest, apati eller fortsettelse av vanlig aktivitet er blant de vanligste umiddelbare sorgreaksjonene hos barn. (Dyregrov, 2006, s. 20). Når hendelsen går opp for barna, og de forstår hva som har skjedd, kommer ofte reaksjoner som:

- Angst
- Sterke minner
- Søvnforstyrrelser
- Tristhet, lengsel og savn.
- Sinne og oppmerksomhetskrevede adferd.
- Skyld, selvbepreidelser og skam,
- Skolevansker



- Kroppslige plager. (Oversikten er hentet fra *Sorg hos barn*. Atle Dyregrov, 2006, s. 22)

Mange barn i sorg opplever en «gjenopplevelse» av den døde. Ved slike tilfeller kommer den som er død fram i tankene til barnet, og opplevelsen kan framstå som svært virkelig. Det kan dreie seg om fine følelser og minner, eller en overveldende tristhet og dveling av minner. (Dyregrov, 2006, s. 27). Barna kan bli redde for at flere skal dø, og at de skal bli etterlatt. Årsaken til dette er at barnet sannsynligvis ikke har nok erfaring og kunnskap til å tolke informasjonen på samme måte som voksne.

Det må altså være en balanse mellom forståelsen av at den døde er borte, og det å bevare minnene. Dette skjer ofte naturlig hos barn. De har en egen evne til å hoppe inn og ut av virkeligheten. Og det er blant de tingene som skiller barn og voksnes sorg, nemlig denne evnen til å distansere seg for en liten periode. Barnet kan sitte for seg selv og fantasere, eller ta med sorgen i lek eller samtaler med andre barn. Ofte vil barnet konstruere fantasien, og forsøke å skape en lykkelig slutt. (Dyregrov, 2006, s. 42). Det har vist seg at å opprettholde båndene til den døde er vanlig blant barn, og er forbundet med mindre sorg over tid. Samtidig viser det seg at dersom barnet holder for sterkt fast ved den døde, kan de trenge hjelp til å komme seg videre. Blant annet ved at barnet kontinuerlig snakker, ser på bilder, oppsøker bestemte plasser eller insistere på å holde gjenstander de har arvet. (Dyregrov, 2006, s. 29). Det kan derimot være vanskelig å skille mellom normal og komplisert sorg hos barn, med tidsperspektivet vil være avgjørende. Ofte kan det begynne som en normal sorgreaksjon, men bli komplisert dersom denne reaksjonen blir permanent. (Edvardson, 2003, s. 30). I tillegg til dette kan isolerende adferd, både mot kontakt, deltakelse i hverdagen og aktiviteter, kan være tegn på komplisert sorg. (Mogensen og Engelbrekt, 2013, s. 23).

#### **2.3.4 Tap av forelder**

Et barn som mister en forelder, opplever en stor og traumatisk endring i livet. Denne type dødsfall har vist seg å være blant det som får størst konsekvens for barnet. (Dyregrov, 2006, 41). Det vil være variasjon i reaksjonene som oppstår hos barnet. Mange vil reagere med et enormt sjokk og vise sterke følelser, mens andre kan bli stille og apatiske, eller leve videre som om ingenting har hendt.

De fleste barn vil benekte visse aspekter ved endeligheten i foreldres død. Et slikt dødsfall er så gjennomtrengende at barnet vil holde deler av realiteten på avstand, ikke slik at det nødvendigvis skjer noen realitetsbrist, men slik at det følelsesmessig kan tas gradvis inn. (Dyregrov, 2006, s. 41).

Barn skaper ofte sin egen fantasiverden når de er i sorg. Gjennom fantasiene skaper barna et bånd og en viss nærhet til forelderen som er borte. Og det er spesielt kontakten og minnene fra den siste tiden før dødsfallet som er fremtredende. (Dyregrov, 2006, s. 42). Det har vært flere forskningsprosjekter som har siktet seg inn på barn som har mistet foreldre. I stor grad har dette handlet om hvordan disse barna skal møtes, og hvordan de klarer seg videre i livet. Jeg kommer ikke til å gå spesifikt inn på dette området, men vil trekke fram at Dyregrov mener at spesielt jenter som har mistet sin mor, er utsatte for problemer over tid. (2006, s. 43). Barn som minster foreldre, mister også en av sine omsorgspersoner. På denne måten mister også barnet på mange måter et av sine primærbehov. I mange situasjoner går dette ut over både oppmerksomhet og fysisk nærvær, og kan ha negative følger. (Dyregrov, 2006, s. 44). Hvordan de blir ivaretatt i ettertid, vil ha store betydninger for resten av livet deres.

Når en forelder dør, er det naturlig at det oppstår spørsmål. Dette kan dreie seg om hvorfor, eller om hvor mor eller far er nå. Måten barnet blir møtt i denne sammenheng vil påvirke den videre sorgprosessen. Forskning viser at det er svært viktig at barna får konkret informasjon om hva et dødsfall innebærer. At personen som er død, ikke kommer tilbake igjen. Blant annet Skants (2014, s. 187) mener at barna kan ta skade av det, dersom de voksne rundt ikke opplyser barnet på en hensiktsmessig måte. Dersom den voksne er usikker, kan også barnet bli usikkert. Det handler ofte om usikkerheten knyttet til om den døde kommer tilbake, eller om det samme skal skje med andre omsorgspersoner eller seg selv.

Trygghet, omsorg og støtte er blant det viktigste barnet trenger i en sorgprosess. Når et barn opplever at den nærmeste personen plutselig blir borte, kan barnet bli overdrevent redd for å bli forlatt igjen. Derfor er det svært uheldig å snakke om den døde som at «han forlot oss fredelig» eller at noen «sovnet stille inn». Dette er derimot veldig vanlige norske metaforer å snakke om døden på. Det å sammenligne døden og søvnen handler nok mye om å skåne barnet, men de fleste barn oppfatter dette bokstavelig. Derfor kan dette bidra til å gjøre barn redde for å sove, eller redde for å være alene. Dyregrov skriver at: «dersom søvn er brukt som benevnelse på den dødes tilstand, kan barn bli redde for å sove» (2006, s. 25). Mogensen og Engelbrekt er enig i denne påstanden, men legger til at: «for nogle børn, ofte de lidt ældre (fra

8 – 10 år), kan man godt tale om, at døden er lidt som at å sove og ikke vågne igjen.» (2013, s. 150). Dette kan vise seg gjennom angst, søvnforstyrrelser og økt behov for oppmerksomhet. Det er spesielt om kvelden og ved leggetid at utrykgheten blir ekstra sterk, og i mange tilfeller kan det være hensiktsmessige at barnet får sove sammen med en trygg omsorgsperson i starten. (Bugge, 2003, s. 118). Også kontinuitet er avgjørende for barn, og handler om å skape en sammenheng mellom fortiden og framtiden. I dette ligger det å opprettholde rutiner og vaner, samt å kunne ta i mot hjelp fra andre. (Bugge, 2003, s. 115).

Minner, følelser og barns fantasi er viktig å ta på alvor. Som nevnt handler sorgarbeid i dag om å kunne vende tilbake til livet, men samtidig oppsøke minner og følelser knyttet til den døde. Barn kan ofte være veldig på vakt i forhold til den gjenlevende forelderen, og være engstelige for å stille spørsmål for direkte. «De kan komme med små hint om ting de lurere på, eller komme med fordekte spørsmål.» (Bugge, 2003, s. 120). Det er viktig at voksne er klar over dette, slik at barnets spørsmål blir tatt på alvor. På denne måten kan barnet få oppklart mange av de tankene de bærer på. Dersom den voksne klarer å snakke om følelser og tanker sammen med barnet, er det positivt på mange måter. «Balansen mellom det å kunne vise savn og sorg og samtidig kunne ta fram hyggelige minner, er viktig for barn og ungdom.» (Bugge, 2003, s. 120).

### **2.3.5 Relasjonens betydning**

Jeg vil belyse hva en god relasjon innebærer, ettersom en trygg relasjon til den gjenlevende omsorgspersonen er viktig for barn i sorg. Trygghet, omsorg og støtte er noen av det mest avgjørende for et barn i sorg, og nettopp derfor er det viktig å være observant på relasjonenes betydning. Filosofen Martin Buber antyder at mennesket blir til et menneske, ved å være i relasjon med andre. (Buber, referert i L. Schibbye & Løvlie, 2017, s. 19). Mennesket er sosiale vesener, og relasjoner er avgjørende for personlig utvikling. Dette gjelder for alle mennesker, men spesielt i en sårbar situasjon som sorg og dødsfall.

Relasjonen er helt fra starten av nødvendig, og «et fundament i barnets utvikling er å kunne oppleve verden som forutsigbar og trygg, og den tidlige tilknytningen er et avgjørende utgangspunkt for dette.» (Ruud, 2011, s. 51). Tidligere i denne studien har jeg nevnt John Bowlby, i sammenheng med sorgteoriens utvikling. Sorgen handler om å miste noen man står nær, og derfor henger sorg, relasjoner og tilknytning nøye sammen. Allerede i 1940-årene presenterte Bowlby noen svært nytenkende ideer rundt barns tilknytning. Han mente at

barnets psykiske helse hang nøye sammen med relasjonene til omsorgspersonene. Dette var på mange måter en revolusjonerende tanke, og i dag ser man klare likhetstrekk til moderne sorgteori. (Powell m.fl, 2015, s. 35). «Selve kjernen i det å utvikle en trygg tilknytning er barnets visshet om at omsorgspersonen er *emosjonelt tilgjengelig* for å være sammen med ham eller henne når behovet oppstår.» (Powell, m.fl, 2015, s. 60). I dette sitatet ligger selve kjernen i relasjonenes betydning for barn i sorg, nettopp det at den gjenlevende omsorgspersonen er tilgjengelig for barnet.

Det å ha en god relasjon mellom barnet og omsorgspersonen handler om tilhørighet. Powell m.fl trekker fram at en god relasjon handler om å akseptere barnets behov og følelser, og hjelpe barnet til å forstå seg selv. (2015, s. 61). Det er forsket mye på hvordan voksne skal skape en god relasjon til barn, som inkluderer hele spekteret fra trygghet, grensesetting og tillit. Både forskningslitteratur og selvhjelpsbøker belyser tema. Psykolog og familieterapeut Hedvig Montgomery er spesielt aktuell for tiden, som forfatter av bøker som henvender seg til foreldre og oppdragere. Hun skriver blant annet at:

Barn trenger å møte voksne som trøster dem, holder dem og tåler deres store og små problemer. (...) Opplever barn at de har en trygg base å utforske verden fra, vil de våge mer, siden de alltid vet hvor de skal gå for trøst og støtte. Når de opplever at denne basen er solid, vil de få en større tillit til at det går bra uansett, at de alltid kan klare seg. (Montgomery, 2018, s. 25).

Relasjonen handler dermed om å få være den man er, med alle mulige følelser og tanker. Mye av oppdragelse handler om grensesetting og rutiner, men mye lærdom og glede skjer også gjennom å slippe disse grensene og hengi oss til tilstedeværelsen. Med dette mener Schibbye og Løvlie (2017) at denne hengivelsen er en pause fra tanker og selvavgrensning. Men for å klare dette, er det nødvendig med en trygg relasjon. (s. 41). For å sette dette argumentet i sammenheng med studien, kan dette handle om å se bort ifra den realistiske verdenen, og bli med inn i barnets tanker og fantasier:

Når vi er sammen med barn, innvies vi også i andre, underfundige, rike og kreative uttrykk, som er barns egne. Klarer vi å være lyttende og åpne, kan vi oppdage hvordan disse til sammen danner en egen portal til barnets indre verden. (Schibbye & Løvlie, 2017, s. 75).

### 2.3.6 Relasjoner mellom far og barn etter tapet av mor.

Synet på farsrollen og kjønn, speiler samfunnets verdier, og er i endring til enhver tid. I den moderne norske kulturen er det blitt et stort fokus på likestilling mellom kjønn, og det er mange faktorer som spiller inn her. Primært henger endringene sammen samfunnets oppfatning av kjønn og hva det innebærer. Kvinners kamp for likestilling, som var særlig framtreddende på 70- tallet, begynte å ta opp temaer som arbeidsfordeling og rettigheter. Denne utviklingen har resultert i at kjønn ikke lenger kun er biologisk, men også sosialt konstruert. De tradisjonelle kjønnsrollemønstrene har derfor blitt utfordret, og hatt betydning for det moderne familielivet. Arbeidsfordelingen er mindre utpreget enn tidligere, både knyttet til yrkesliv, barneoppdragelse eller husarbeid. Der det i etterkrigstiden var et ideal at mannen skulle forsørge familien og skape fysiske rammer rundt familien, har dagens ideal blitt psykisk nærhet og tilstedeværelse. (Bratterud m.fl, 2006, s. 60-61). Menn viser i større grad enn tidligere at de ønsker å ha flere rettigheter og innpass i barneomsorgen, og det er større krav til at far deltar i barneoppdragelsen, med både organisering og deltakelse. (Bratterud m.fl, 2006, s. 64).

Farsrollen var på mange måter lettere å definere tidligere, ettersom rolleforventningene var mye mer tydelige. Også de moderne familiestrukturene, og «mine og dine barn» gjør at det ikke er likt for alle hva farsrollen inkluderer. (Bratterud m.fl, 2006, s 68). Men et fellestrekk ved den moderne farsrollen, er synet på omsorg. «Omsorg for barn handler om å tilrettelegge forhold og situasjoner, kommunisere, formidle følelser, inngå i relasjoner og samspill eller å tolke og forstå barnets situasjon og reaksjon med et ønske om å ivareta barnet på beste mulig måte.» (Bratterud m.fl, 2006, s. 17). Videre handler omsorg om å kunne sette seg inn i et annet menneskets perspektiv, og på denne måten kunne respektere og forstå den andre. (Bratterud m.fl, 2006, s. 11).

Slik definisjonen viser, handler omsorg mye om relasjoner. Innenfor familier er omsorgsrelasjonen mellom barn og foreldre den meste grunnleggende. (Bratterud m.fl, 2006, s. 13).”fedrene er på vei mot å innta en omsorgsposisjon på lik linje med mor”. (Bratterud m.fl, 2006, s. 14). I dette ligger det også at den tradisjonelle omsorgspersonen i hjemmet har vært knyttet til mor. Innenfor tradisjonell tilknytningsteori argumenterer Bowlby for den sterke, biologiske tilknytningen et barn har til sin mor. I følge han, vil barnet ha dannet en relasjon til moren etter de seks første månedene av livet. Ved denne relasjonen følger også en separasjonsangst, som oppstår ved de korteste avbruddene. (Edvardson, 2003, s. 29). Ved

avbruddene følger også en form for sorg, og videre en forsterkning av relasjonen når moren kommer tilbake igjen. Denne utviklingen er med på å styrke relasjoner til andre og skape en trygg personlighetsutvikling. (Edvardson, 2003, s. 30).

Uten at omsorgen blant barn og fedre nødvendigvis blir lik relasjonen mellom mor og barn. En gjennomgående utfordring i det moderne samfunnet, som både gjelder mor og far, er tid sammen med barnet. (Bratterud m.fl, 2006, s. 93). Derfor er det ikke til å legge skjul på at begrenset tid til barnet, også vil ha betydning for relasjonen. Samtidig bygger også en god relasjon på andre elementer, og «gjennom nærhet og varme fra voksne og andre barn oppnår barnet trygghet og en opplevelse av at det er noe verdt for seg selv og andre.» (Bratterud m.fl, 2006, s. 51).

Tenkningen om barnet som *subjekt* vil kunne føre til samtalsituasjoner preget av respekt og tro på at barnet evner å uttrykke seg om sin egen situasjon. Det er barnets subjektive oppfatning som den voksne må være opptatt av og forsøke å ta tak i. På denne måten *anerkjenner* vi barnet, og kommunikasjonen gjør at barnet kan bevare sin *verdighet*. (Ruud, 2011, s. 29).

## 2.4 Sorg og litteratur

### 2.4.1 Sorg i litteraturen

«Psykoanalysens forhold til kunst og litteratur har vore eit stadig tilbakevendande tema i dei estetiske faga.» (Kittang, 2012, s. 15). Sammenhengen mellom sorg og litteratur har tradisjonelt vært spesielt knyttet til det melankolske og sykelige. Men også glede, lengsel, depresjon og det nostalgiske. (Bondevik og Bale, 2017, s. 1). Martha Nussbaum vektlegger blant annet at litteraturen tradisjonelt sett har blitt brukt til å formidle det indre i mennesket. (Nussbaum, 1990, s.). Åse Minde mener at kunsten gjennom årtusener har:

(...) videreført menneskets oppfatning av seg selv om sin samtid. Den knytter oss til verden og hjelper oss til erkjennelse om oss selv. Når vi ser på menneskets utvikling gjennom tidene, blir det umulig å ikke se kunstens verdi i våre liv. (Minde, 2002, s. 26).

Knut Stene- Johansens artikkel «I sorgens tegn» (2012) viser til interessante sammenhenger mellom litteratur, kunst og psykoanalyse. Han bygger artikkelen på egne sorgerfaringer, samt Roland Barthes *Sorgens dagbok* (1978), der Barthes belyser sin egen sorgprosess etter sin mors død. I *Sorgens dagbok* skildres endringen av det tilfeldige og hverdagslige, og hvordan sorgen er til stede i alle situasjoner. Barthes stiller seg kritisk til psykologiens tradisjonelle

faseinndeling av sorgen, ettersom han selv ikke kjenner seg igjen i denne. (Stene- Johansen, 2012, s. 46). Stene- Johansen argumenterer for at det: «å sørge akkurat passe lenge er nok fremdeles en norm som lever i beste velgående, selv om det i dag synes å være slik at det er aksept for individuelle måter å sørge på.» (2012, s. 48). For selv om faseinndelingen av sorg kan sees på som mindre aktuell også innenfor psykologien, er det likevel en tradisjonell måte å studere sorgprosessen på, og skaper derfor et skille til mye av litteraturen. Samtidig trekker Stene- Johansen fram en svært interessant sammenheng. For innenfor sorgteori, både Freuds tradisjonelle oppfanging og de morderne sorgteorien, er det å skape en ny mening og en ny tilværelse etter et dødsfall sentralt. Det å konstruere en ny mening er på mange måter en del av sorgarbeidet. Stene- Johansen trekker fram hvordan litteraturen kan være viktig i denne sammenheng, der man har behov for å «bevisstgjøre seg sorgen og bli klar over hva den innebærer». (2012, s. 48).

Den skjematiske tanken om sorgens faser (...) kan betraktes som et narrativt skjema, der utviklingen fra fornektelse til forvirring og en endelig forsoning over et antatt gjennomsnittlig tidsrom (for eksempel 18 måneder) svarer til den aristoteliske inndelingen av fortellingens (tragediens) grunnstruktur som begynnelse, midte og slutt. (Stene- Johansen, 2012, s. 49).

Gjennom kunst blir menneskets indre tanker og oppfatninger blir formidlet ut til verden. På denne måten åpner kunsten for refleksjoner og følelser, blant annet om eksistensielle spørsmål. Ettersom mennesker har svært forskjellige oppfatninger av slike spørsmål, vil også ulik kunst henvende seg til mennesker på ulike måter. «Konst är det man väljer att kalla konst, det som avsänderen eller mottagaren tillägger en konstärilig avsikt eller innebörd.» (Lund, 2002, s. 13). Kunsten kommuniserer på så mange plan, blant annet kognitivt, sosialt, pedagogiske, historisk, religiøs, økonomisk eller terapeutisk. (Minde, 2000, s. 27). Derfor vil kunstens buskap og følelser nå ut til svært mange mennesker, men ofte på forskjellig måte.

Gjennom kunsten blir menneskelivet skildret, på godt og vondt. Kunstneren og forfatteren legger følelsene sine i verket han skaper. På denne måten vil mottakeren få kjenne på disse følelsene. Åse Minde trekker fram tidligere kunstnere, og skriver at sterke følelser, som dødsfall i nær familie, ofte var selve drivkraften i deres kunst. (Minde, 2000, s. 94). Kunsten er på mange måter et sted der mennesket får utløp for sine følelser. Tap av nær personer kan minne menneskene på at vår eksistens en gang skal ta slutt. Og sorgen over at noen er borte, kan vekke følelser av intethet og tomhet. Minde skriver videre at «kanskje følelsen av intethet er den mest skremmende av alle følelser.» (Minde, 2000, s. 94). Følelsen av intethet som

dukker opp i forbindelse med sorg, som handler om tomhet og meningsløshet. Slik Minde vektlegger i sitatet overfor, gjenspeiler litteraturen den samtiden den er skrevet i Og litteratur som omhandler sorg, vil kunne settes i en historisk og kulturell kontekst. (Hamm, s. 14). En bakgrunn for dette er blant annet spenningen mellom normal og komplisert sorg, som igjen sier mye om en kulturs oppfatning av dette skillet. (Bondevik og Bale, 2017, s. 2).

Gjennom litteraturen kommer menneskets indre til syne, og sorgen blir åpen for alle rundt. Både formålet og mottakelsen av litteraturen vil variere fra menneske til menneske, men på mange måter bidrar den til å gjøre vanskelige deler av livet til noe mer naturlig. Sorgen er tross alt en naturlig del av livet. Hamm mener at dette på mange måter er med på å skape et slags samfunnsengasjement, og det har også påvirket den moderne barnelitteraturen. (Hamm, s. 13). Det er spesielt stort fokus på barns følelser, samt hva som gjenkjenner dem. Man kan spørre seg om hensikten med disse følelsespregede og personlige bøkene. Er det for å skape innsikt i hva som faktisk ligger i det å sørge? Og spesielt i moderne bildebøker framstilles sorgen gjennom et barns øyne og indre følelser. I denne sammenheng vektlegger Hamm forskjellen på å legge fram egen og andres sorg. (Hamm, s. 16).

Legger vi til grunn at objektive og subjektive perspektiver utfyller og påvirker hverandre gjensidig, kan vi si at litteraturen er et sted der forholdet mellom erfaringer og hvordan det kommer til uttrykk, blir bearbeidet og reflektert over. (Bondevik og Bale, 2017, s. 18).

#### **2.4.2 Barnelitteratur i endring**

På samme måte har også synet på barn, gjort oss oppmerksomme på at barns sorg skiller seg fra voksnes. Dette påvirker også barnelitteraturen. I det å skille barns sorg fra voksnes, ligger det også en oppfatning av at voksne og barn er ulike. Barnet er ikke noe som skal formes av de voksne, men sees på som et subjekt. «Barn har fått endret sin status i samfunnet og blir respektert, ivaretatt og tilrettelagt for som selvstendige subjekt i langt større grad enn tidligere generasjoners barn.» (Bratterud m.fl, 2006, s. 22). Perspektivet på barn og barndom er i stor grad kulturelt betinget, og det er flere elementer som inngår i vår tids perspektiv på området. Utviklingspsykologi og barnesentrert pedagogikk er to områder som nok har hatt stor betydning. Samtidig hevder Sagberg og Steinsholt at dette også kan skape et for skjematisk bilde av barn, og legger heller vekt på at livet er fullt av fortellinger: «Utvikling er en fortelling, eller et mangfold av fortellinger som hver enkelt fortelles av ulike forfattere med



forskjellige interesser. (...) Endringer i barns liv er virkelige, og endringer i barns liv som kan knyttes til eksempler på «utvikling» er virkelige.» (Steinsholt, 2003, s. 31).

Om vi utvikler høy grad av empati, vil vi likevel aldri ha annet enn voksenperspektiv på det å ha et barneperspektiv. Det kan også hevdes at generelt sett er det umulig å forstå barn, like umulig som er det generelt sett er å forstå andre mennesker uansett alder. (Steinsholt, 2003, s. 10).

Kristin Ørjasæter i Norsk barnebokinstitutt argumenterer for at den moderne barnelitteraturen bygger på å gi barnet: «egen stemme og et selvstendig handlerom». (Ørjasæter, 24.09.13). På denne måten skal barnets indre tanker og forestillinger om verden komme fram. Det er en grunnleggende del av barnets natur å utforske omgivelsene rundt seg, som ofte kommer til uttrykk gjennom lek. Mye av det som formildes gjennom barnelitteratur, gjenspeiler det som foregår i barns lek. Fasting (2017) trekker fra at leken er som en slags energi, der barnet kan bli «fanget» i leken, eller oppleve at den kjente handlingsverdenen blir endret. (Fasting, 2017, s. 51-52). Videre sammenligner hun leken med poesi: «akkurat som med leken er det helt umulig å si eksakt hva poesi er. Poesi er en egenskap ved mange fenomener, og en finner poesi i lek, kunst, dikt og naturopplevelser.» (Fasting, 2017, s. 65).

### 3. Bildebokanalyser

#### 3.1 *Annas Himmel* av Stian Hole.

*Annas Himmel* er skrevet i kronologisk rekkefølge. tillegg spenner fortellingen seg over et relativt kort tidspunkt. Fortellingen både begynner og slutter med at Anna og faren skal i morens begravelse. Det er akkurat som om virkeligheten settes på pause, og fortellingen utspiller seg i en fantasiverden i mellomtiden. Boken er sammensatt, både av farger, ulike visuelle teknikker og romlig organisering. Uttrykket er lekent og optimistisk, og skaper en balanse til et ellers alvorlig tema. Illustrasjonene bærer tydelig preg av Holes bakgrunn som grafisk designer, der han veksler mellom fotoutklipp, dataanimerte tegninger og blyanttegninger i oppslagene. Det er en blanding av realisme og surrealisme i Holes bilder, og på denne måten skapes et spenn mellom virkelighet og fantasi. (Ullström, 2013, s. 19). På flere av oppslagene ser bakgrunnen ut som akvarell- malerier. Både gjenstander og personene i boka bærer preg av klipp- og lim- teknikk, og ofte samsvarer ikke proporsjonene med den realistiske verden. Hole har mottatt mye ros for sin visuelle framstilling i bildebøkene han har laget. Blant annet at han skaper karakterer med uvanlig store hoder eller øyne. Videre skaper Hole en verden som er urealistisk på mange måter, men samtidig viser hvordan barnet kan se verden fra sine egne øyne. (Rhedin, 2013, s. 39).

I *Annas Himmel* er det både verbaltekst og bilde på alle oppslagene, med unntak av ett. Det er relativt lik fordeling av ord og bilder på alle oppslagene. På oppslag 15 er bildet den eneste semiotiske ressursen. Boken er en bildebok, ettersom den består av oppslag med bilde og ord som skaper en mening sammen.



Hole, 2013, oppslag 15.

#### Verbalteksten i *Annas Himmel*

Det er verbaltekst på alle oppslagene, med unntak av oppslag femten. Verbalteksten er organisert i avsnitt, men verbaltekstens plassering varierer fra oppslag til oppslag. På femten av oppslagene er verbalteksten plassert på venstre side, og på fire av oppslagene er verbalteksten plassert på høyre side. Overvekten av plassering på venstre side, henger

sannsynligvis sammen med at leseren ofte har blikkfanget på venstre side, og at lesning i vestlig tradisjon starter på venstre side. Kress og van Leuween understreker dette: «on such pages there often is a sense of complementarity or continuous movement from left to right.» (2006, s. 180). I tillegg til ikke- visuelle fenomener forteller verbalteksten viktig informasjon om tid. «På grunn av bildebokas begrensede omfang (både i antall sider og mengde tekst) vil kravet til framdrift, eller komprimert tid, være svært viktig.» (Nordberg, 2001, s. 63). Dette vil jeg komme tilbake til under avsnittet om bokas ikonotekst, senere i oppgaven.

På tross av de detaljrike bildene i *Annas Himmel*, gir verbalteksten informasjon om elementer i historien som ikke lar seg beskrive gjennom bildene, som blant annet sanselige oppfatninger. Fortellingen fortelles gjennom Annas øyne, og leseren får tilgang til hennes filosofiske undringer og følelsesliv. Det er spesielt Annas tanker og minner om moren som kommer tydelig fram gjennom verbalteksten, og forsterker ordenes modale affordans. På oppslag åtte viser bildet at Anna ligger ved vannkanten og filosoferer. Ansiktsuttrykket hennes ser forholdsvis fredelig ut, og uten verbalteksten er det krevende å få innsikt i hva Anna tenker. Gjennom verbalteksten får leseren innblikk i hennes inderlige ønske: «Om mamma bare kunne komme tilbake og flette håret mitt.» Hennes inderlighet kommer tydelig fram gjennom verbalteksten, ved at leseren får innblikk i hennes ønsker og barnlige spørsmål. Det er også mye dialog mellom Anna og faren gjennom i boken, og spiller en viktig rolle i relasjonen mellom dem.

### **Bildene i *Annas Himmel***

I følge Maria Nikolajeva er flertallet av de beste billedbøkene både skrevet og illustrert av samme person. Hennes begrunnelse for denne påstanden ligger i prosessen med bilde- og tekstsakingen, som hun mener skjer parallelt. Bildene lages ikke på grunnlaget av en ferdig tekst, og omvendt. (Nikolajeva, 2000, s. 89). Dette perspektivet er interessant å ha med seg i lesningen av *Annas Himmel*, der Stian Hole både er illustratør og forfatter.

I moderne bildebøker har som regel bildene en annen funksjon enn å kun illustrere det verbalteksten sier. I moderne bildebøker går gjerne bildet over hele oppslaget, og modalitetene overlapper hverandre. Nikolajeva mener at «en färgbild som fyller en helside «väger» tyngre än en luftig, vit sida med några textrader.» (Nikolajeva, 2000, s. 74).



Verbalteksten er rammet inn, og skaper et skille til resten av bildet. Hole, 2013, oppslag 5, 7 og 16.

I *Annas Himmel* er som oftest alle oppslagene dekket av bilde, og verbalteksten er plassert der det er plass i bildet. Andre ganger skapes det en slags ramme rundt verbalteksten, slik bildet under viser. Dette kan relateres til Nikolajevas teori om at rammer skaper en distanse mellom forfatteren og selve verket (2000, s. 79).

Eva Maagerø tar utgangspunkt i Gunther Kress og Theo van Leeuwens multimodalitetsteori i sin analyse av bildeboken *Noen sier at døden er svart* (2006). I den aktuelle bildeboken filosoferer hovedpersonen over hvilken farge døden har. (Maagerø, 2018, s. 173). Hun legger vekt på hvordan ulike farger appellerer til ulike følelser og oppfatninger, og hvordan ulike tradisjoner forbinder ulike farger. Kjærlighet forbindes ofte med det røde og sorg med det svarte og mørke. Maagerø trekker fram bokens tittel, som forteller at *noen* sier at døden er svart, og skriver: «tradisjonelt er dette sorgen og mørkets farge, men siden det bare er noen som sier at døden er svart, så kan kanskje farger også få spille en rolle.» (Maagerø, 2018, s. 175). Maagerø trekker fram noe interessant og relevant i denne sammenheng:

I nyere bildebøker for barn der døden er tema, kan døden være framstilt konkret og dirkete, slik som for eksempel i *Farvel, Rune* (...), men både i denne boka og i de andre bøkene som er nevnt innledningsvis, er det også typisk at døden er forbundet med en lysere stemning, en stemning av håp. Forfatterne og

illustratørene får fram den lyse stemningen på ulike måter. (...) Stian Hole og Gaute Heivoll og Øyvind Lauvdahl bruker drømmeaktige bilder om enn på svært forskjellige måter. (Maagerø, 2018, s. 187).

Maagerø trekker fram *Annas Himmel* som eksempel på en fargerik bildebok om sorg. Dette stemmer godt, for mørke og sorte farger dominerer ikke på noen av oppslagene i boken. Det er gjennomgående varme og varierte farger i boken. Fargene har en stor betydning for fortellingen og stemningen som formidles. Det er bare gjennom bildene at fargene kommer fram, ettersom det ikke nevnes noen farger gjennom verbalteksten. Blå er en farge som forekommer gjentakende ganger i bildeboken, både i forbindelse med himmel, skyer og luft, og vann og elementer på havdypet. «Blått kan for eksempel relateres til hav og himmel, men også til det norske flagget og konservative partier.» (Maagerø, 2018, s. 174). I *Annas Himmel* er det som om havet og himmelen flyter over i hverandre. Spesielt tydelig blir dette på oppslag åtte og ni, som viser portalen inn til sekundærverdenen, som også er Annas egen fantasi-himmel. Først ligger hun på magen og ser ned i vannet, før hun deretter sier til faren: «Se pappa! Det er et hull i himmelen. Kom så hopper vi!». Oppslag ni er nesten helt blått, og viser både hav og himmel i en kombinasjon med hverandre, der det er ringer i vannet og skyer på samme tid. Maagerø trekker fram at blåfargen også kan relateres til det norske og konservative, og kan kanskje appellere til det religiøse og tradisjonelle perspektivet som framkommer i *Annas Himmel*.

På oppslag fire sier Anna at: «Mamma sa at fugler er blomster som flyr, og at solsikken er lillesøsteren til sola». Ikke bare ligner solsikken på solen, men den representerer også en varm og optimistisk farge. Gult forbindes ofte med kraft og energi, og kan også knyttes til den religiøse framstillingen om himmelens lys. (Maagerø, 2018, s. 182- 183). På det nest siste oppslaget returnerer Anna og faren hennes til primærverdenen igjen, fløyet tilbake av to fargerike fugler i alle regnbuens farger. Fuglene står i en kontrast til de hvite fuglene i starten av boken og de svarte fuglene på oppslag åtte. Fuglene på den nest siste siden er i alle regnbuens farger, og forbinder både de mørke og de lyse fargene. Begge ender av skalaen er representert i fargene på fuglene, fra svart, grått og mørkebrunt til gul, oransje, grønt og blått. Kanskje dette vil illustrer hvordan alle farger, og alle følelser som knyttes til dem, kan være tilstede på en og samme tid. Akkurat slik alle følelser kan være til stede i en sorgprosess.

Det er bare ved ett tilfelle i boken der det er et bilde i svart- hvitt, og det er en kvinneskikkelse i den sekundære verdenen. Hun står i kontrast til alle fargene rundt henne, og følger en

tradisjonell framstilling av avdøde personer. Men i motsetning til de andre avdøde karakterene i den sekundære verdenen, er det bare denne kvinneskikkelsen som ikke har farger. Dette skaper en ekstra sterk kontrast og fokus på akkurat denne karakteren, som sannsynligvis skal være Annas mor.

Også bildeutsnittet er med på å forsterke det som skal stå i fokus. Deres studie av komposisjonens mening har stor betydning for moderne bildebøker. Dette framkommer spesielt i skillet mellom bokas handling i den realistiske verdenen, sammenlignet med reisen til Annas Himmel. I første og siste del av boken, som foregår i den realistiske verdenen, er det oftest totale – og halvtotale utsnitt. På noen av oppslagene er Anna plassert i forgrunnen, i den høyden der barns blikk ofte treffer ved lesning av bildeboken.



Hole, 2013, oppslag 2.

Kress og van Leuweens teorier understreker hvordan «eye level» har betydning for identifikasjon med bokas karakter. (2006, s. 140). Plassering i bildet vil ha stor betydning for blikkfang og informasjon, men oppstår i et samspill mellom alle de semiotiske ressursene som er til stede. På oppslag to, rett før overgangen til den sekundære verden, har Anna mange ubesvarte spørsmål. Håret hennes er elektrisk, og alle de små detaljene som svever rundt henne, bidrar til en følelse av kaos. Ved et halvtotalt utsnitt, slik som her, kommer leseren ekstra tett på Anna. På denne måten kommer ansiktsuttrykket hennes mer til syne. I forgrunnen av Anna er det plassert et blått, lite øye som stirrer rett mot leseren (i «eye level»). I denne sammenheng passer det godt brukte uttrykket om at øynene er sjelens inngang.

### **Ikonoteksten i *Annas Himmel***

I moderne bildebøker har bildene en annen funksjon enn å illustrere det som sies i verbalteksten, og er derfor det Rhedin kaller en genuin bildebok. Måten ord og bilde blir organisert i forhold til hverandre, vil også ha betydning for hvordan vi leser boka. Bildenes plassering har også endret seg i stor grad, fra å ofte være innrammet til å dekke hele oppslaget. Nikolajeva bruker begrepet «blødning» om bilder som strekker seg ut over oppslaget, uten en egentlig ramme rundt seg. I eldre bildebøker hadde ofte bildene ramme rundt seg, og Nikolajeva trekker fram at slike rammer ofte bidra til å skape en distanse

mellom leseren og boken. På den måten vil bilder uten ramme være med på å invitere leseren inn i boken på en helt annen måte. (Nikolajeva, 2000, s. 79).

I *Annas Himmel* er det tolkende ikonotekstprinsippet svært fremtredende. Både i verbalteksten og i bildene vil det være psykologiske konflikter som kommer fram gjennom tolkning. (s. 82). Ulike bildebøker har gjerne et ikonotekstprinsipp som dominerer i større grad. Også i *Annas Himmel* fungerer ikonoteksten på ulik måte. Endringen i bokas ikonotekst kan også være med på å illustrere endring i rytme og handling. I det videre skal jeg trekke fram noen oppslag som viser samspillet mellom ord og bilde i *Annas Himmel*.

På det første oppslaget er den venstre siden nesten helt ensfarget hvit, og verbalteksten er plassert på midten. På den høyre siden er Anna avbildet i forgrunnen, der hun leker og henger opp ned fra noen armringer. Bak henne står faren, ikledd svart dress og med en rød rosebukett i hånden. Helt i bakgrunnen er det bilde av en kirke. Bildet gir informasjon om at det handler om en begravelse, i og med at faren har svarte klær, røde roser og at det er en kirke på bildet. Det opplyser også om at Annas fokus ligger et annet sted, som uttrykkes gjennom hennes lekenhet og farens skulende blick mot henne. Det er akkurat som om han ikke vet helt hva han skal si. Verbalteksten forteller på mange måter den samme historien. Her står det blant annet at: «(...) nå må du skynde deg, eller så kommer vi for sent.» Både bildene og verbalteksten forteller at det er noe Anna og pappaen må skynde seg til, og viser dermed en symmetrisk ikonotekst. Samtidig vil verbalteksten utfylle bildet, med blant annet informasjon om Annas tanker om farens bekymringer og hvordan hun kjenner hans rastløshet på kroppen. Dette kommer ikke fram gjennom bildene. På samme måte vil også bildet utfylle verbalteksten, og illustrerer derfor at avløsningsprinsippet også er gjeldene i det første oppslaget.

På oppslag fire er det bilde på hele oppslaget. Verbalteksten er plassert i på den venstre siden, litt under sentrum. Verbalteksten inneholder informasjon om minner som Anna har fra moren. Verbalteksten forteller at: «Mamma sa at fugler er blomster som flyr, og at solsikken er lillesøsteren til sola, sier Anna. Se! Svalene skriver med løkkeskrift. Jeg tror det er en huskeliste til oss.» Dette er symmetrisk, ettersom bildet viser en solsikke, og en himmel med svaler og løkkeskrift. Samtidig vil verbalteksten og bildene forsterke og utfylle hverandre, ettersom de også gir informasjon som modalitetene gir hver for seg.

På oppslag åtte er det bilde over hele oppslaget. Anna ligger på en stein og slapper av. Faren hennes sitter i gresset ved siden av. Dette oppslaget er et eksempel på hvordan bildet og verbalteksten forteller ulike ting. Verbalteksten er en dialog mellom Anna og faren, der de snakker om minner og tanker. Anna drømmer blant annet om at moren kunne komme tilbake å flette håret hennes. Gjennom å studere bildet, er det vanskelig å se at det er en dialog; Anna og faren ser ikke på hverandre og ingen av dem har munnen åpen. De tar ikke spesielt stor plass i bildet, og det er flere andre detaljer som tar like stor oppmerksomhet. Detaljene har ikke nødvendigvis så stor sammenheng med fortellingen, men er med på å utfylle det tematiske og psykologiske i boken.

### **Miljø og personkarakteristikk i *Annas Himmel***

Slik som blant annet Maagerø og Tønnessen trekker fram, har alle modaliteter ulike begrensninger og styrker, altså ulike affordans. Et av bildets med fremtredende styrker handler om deres egenskaper til å formidle et miljø. Det den visuelle utformingen sammenlignes som nevnt med en scenograf, og forteller både noe om lokasjon og stemning. (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 62). I *Annas Himmel* er det i størst grad bildene som står for miljøskildringer, også kalt mimesis, der vi ser isteden for å bli fortalt gjennom ord. (Nikolajeva, 2000, s. 119). Naturen har et gjennomgående stort fokus i boken, og nesten alle oppslagene viser et utemiljø. Naturen er varierende i den primære verdenen i forhold til den sekundære. I den primære, realistiske verdenen, har naturen et nordisk preg. Det er fjorder, fjell, bjørketrær og grønne åser. Det ser ut som om det er sensommer, ettersom løvtrærne har begynt å miste blader. Likevel er det fortsatt varmt, ettersom Anna er kledd i sommerkjole. Omgivelsene er relativt stabile i den realistiske verdenen. Det er ikke før forflytningen til sekundærverdenen skjer, at også naturen endrer seg. Det ble flere innslag av variasjon i omgivelsene, og byttene skjer raskt. På noen oppslag er det store hav, mens et annet oppslag viser en jungel, med apekatter og eksotiske planter. Denne endringen er med på å øke rytmen i den delen av boken som omhandler Annas reise.

Bildets styrke er også at det kan gi informasjon om karakterene via kroppsspråk, klær, utseende. Ulike ansiktsuttrykk og kroppsspråk appellerer til mottakerne på en effektiv måte, og med mindre plass enn ved beskrivelse gjennom ord. Men både visuelle og verbale skildringer er viktige for den totale personkarakteristikken.



(...) veksler teksten mellom fortellerens karakteristik av personene og ved personenes karakterisering av seg selv gjennom tanke eller tale. Ved å skille mellom synlige og usynlige karakteristikk kan de to kunstformene fordele viktig persontegning seg imellom. (Nordberg, 2001, s. 64).

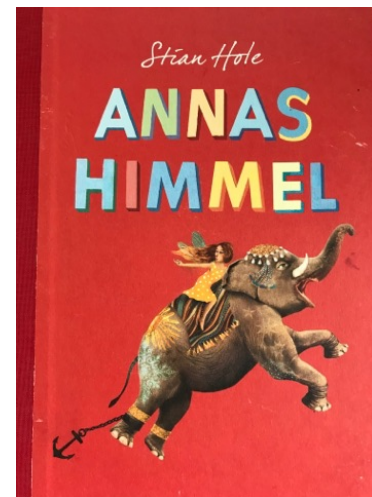
I følge Nordbergs argumentasjoner, er samspillet mellom forfatteren og illustratørens rolle viktig for den totale personkarakteristikken. Hovedkarakteren Anna er allerede avbildet på bokas framside. Hun er kledd i en gul sommerkjole og har langt, rødfarget hår. På et av oppslagene har hun på seg sandaler, men ellers er hun barføtter i hele boken. Det blir ikke nevnt noe om hvor gammel hun er, men trolig rundt åtte- ni år gammel. På det første oppslaget dannes det et førsteinntrykk av hvem Anna er. Der henger hun opp ned fra noen ringer, med tilhørende verbaltekst som sier: «Nesen staves likt forlengs og baklengs». Dette gir et barnlig inntrykk, og leseren ser bokas handling gjennom et barns øyne. På oppslag tre sier hun: «Se, pappa, kaffekannen og elefanten er i familie!». Gjennom slike utsagn får leseren et inntrykk av at Anna har et barns livlige fantasi, og at hun forsøker å inkludere sin far i hennes verden. Skillet kommer først når Anna opplever at faren ikke viser interesse eller reagerer på en måte han tydeligvis har gjort tidligere. Dette blir understreket i verbalteksten, slik som: «Anna vet at pappa blir rastløs når han gruer seg til noe» eller «Men pappa svarer ikke.» På oppslag to leker ikke Anna lengre, men har øynene lukket og et alvorlig uttrykk i ansiktet. De bekymrede øynene hennes på oppslag tre viser tydelig at det er noe som er galt. Gjennom boken viser Anna mange forskjellige uttrykk, både lekenhet og glede, og tårer og sorg. På denne måten får leseren et inntrykk av hvem hovedkarakteren Anna er, primært gjennom bilder, men også gjennom ikke- visuelle karakteristikker.

Annas far er en middelaldrende, skallet mann, ikledd svart dress og hvit skjorte. Han har på seg skinnsko når han er avbildet i den realistiske verden, men barføtter i den sekundære verdenen. Uttrykksmessig er han som oftest alvorlig, og dette er gjennomgående i hele boken. Gjennom bildene kan leseren se på farens kroppsspråk at han virker lei seg; blant annet på oppslag tre, der han har ansiktet vendt bort fra leseren og står med bøyd hode. Det er først på oppslag ni, som viser overgangen fra primærverdenen til sekundærverdenen, at farens ansiktsuttrykk er mer livlig. Han slipper tak i selavgrensningen og tankene sine, og blir med Anna inn i hennes verden. Slik Schibbye og Løvlie vektlegger, er denne hengivenheten viktig for å skape en nær relasjon mellom dem voksne og barnet. (2017, s. 41). Både i framstillingen av Anna og faren hennes, er det en utfyllende og avløsende ikonotekst. Dette fører til at leseren får et mer nyansert bilde av karakterene.

## Bokens paratekst

Boktittelen har generelt sett lik funksjon i bildebøker som i romaner; den kan formidle hovedpersonens navn og røpe viktige deler av bokas innhold. Samtidig trekker Nikolajeva fram at tittelen i bildebøker ofte har en større rolle i bokens verbale innhold sammenlignet med romaner. (Nikolajeva, 2000, s. 65). Tittelens utforming, med typografi, størrelse og plassering vil ha betydning for leserens tolkninger. Tittelen *Annas Himmel* er en relativt beskrivende tittel, som gir hint om hva boken skal handle om videre. Tittelen røper navnet på hovedpersonen, og at det dreier seg om en himmel. Men det at det er Annas himmel tyder også på at denne himmelen er subjektiv, og sannsynligvis skiller seg ut fra vanlige forestillinger om ordet himmel.

Forsiden i *Annas Himmel* er i klar rødfarge, der innbindingen er noe mørkere enn resten av siden. Forfatterens navn er skrevet med håndskriftlignende font. Bokas tittel er plassert øverst i sentrum, og viser en 3D- formet og fargerik skrift. Det visuelle aspektet ved tittelen skaper et barnlig uttrykk, med store bokstaver og varierte farger. I tillegg til tittelen, vil omslagsbildet være en viktig del av bokas forside. «Omslagsbildet avspeglar ofta författarens (eller redaktörens) bedömning av handlingens mest spännande eller lockande episod», i følge Nikolajeva (2000, s. 68).



Hole, 2013

Under tittelen *Annas Himmel* er forsidebildet plassert, og viser det som må være Anna ridende på en elefant. Elefanten er pyntet i gull, farger og glitter, og minner om klesstil og pynt fra den østlige delen av verden. Dessuten har elefanten hennamaling på kroppen, som er en kjent, indisk tradisjon. Som en sum av dette, kan elefanten på forsidebildet minne om den hinduistiske guden Ganesha. Store norske leksikon sier følgende om Ganesha: «Ganesha blir tilbedt av hinduer som den som fjerner hindringer når noe skal påbegynnes, og han beskytter mot ulykke. Ganesha avbildes derfor ofte ved inngangspartiet til templene.» (Jacobsen, 2019). Dette kan illustrere at noe viktig, med store hindringer, skal påbegynnes. Det store dyret ser ut til å lette mot himmelen, men blir holdt igjen av et anker. I tillegg til dette, er det flere elementer i bildet som gir uttrykk av å fly mot himmelen. Anna har vinger på ryggen sin, og det persisk- lignende teppet kan minne om Aladdins flyvende teppe.

I mange bildebøker er det frampek og viktig informasjon på innsidepermene. Det kan enten være meningsbærende farger eller bilder. (Bjorvand, 2014, s. 133). I *Annas himmel* er innsidepermene utformet med lyseblå bakgrunnsfarge og hvite, lette skyer. Som en kontrast til det ellers så fredelige, regner det spiker ned fra himmelen. Spikerne er spisse, og er plassert tett i tett. Spenningen som oppstår mellom de myke skyene og de harde spikerne, kan gjenspeile spenningen som oppstår i hovedteksten. Det kan vise hvordan sorgen kan uttrykke seg ulikt, og være både vond og god på samme tid. Det er også et frampek til verbalteksten på oppslag fem, der faren snakker om spiker som daler ned fra himmelen. Tittelbladet i *Annas Himmel* gir, i tillegg til informasjon om bokens produksjon, en stemning og overgang inn til hovedteksten.

Tittelbladet består av flere frampek. For eksempel er det bilde av både et ødelagt perlekjede og jordbær på strå på oppslag fem i boka. I tillegg til dette, vil jordbær bli omtalt ved flere anledninger i boken. Både perlekjedet og jordbær på strå kan illustrere orden og system. Men i denne sammenheng har noen av perlene falt av, og det samme med jordbærene. På denne måten kan det tyde på at det som var i system før, ikke lenger er det. Det er også bilde av en blomst, kalt natt og dag eller stemorsblomst, som er teipet fast i arket. Selv kjenner jeg den som «sol, måne, natt og dag». Blomsten kan symbolisere døgnet og tidens faste syklus. At den er teipet fast kan illustrere at det vante og systematiske livet til Anna er rokket ved, og at hun vil gjøre det hun kan for at ting skal være som før. Glasskåret kan symbolisere at livet har gått i tusen knas etter et dødsfall. At det er en gjenstand som er knust, kan også få fram sinnet knyttet til sorg og død. Det at noe som var helt før, ikke er det lengre. Glasskårene kan limes sammen igjen, men gjenstanden blir aldri helt som den var før. Det vil alltid være merker og sprekker i gjenstanden. På samme måte kan det relateres til Anna og faren sitt liv. På høyre side vises to armer, en som strekker seg oppover og en arm som strekker seg nedover. Med fingrene dannes det en slags tunell, som gir plass til to øyne. Det ser nesten ut som om fingrene former en kikkert, slik mange barn pleier å gjøre. Men det kan også ha en mer åndelig symbolikk, og se ut som mudra fra buddhismen.

I en stor del av bildebøker vil forsiden og baksiden henge sammen med hverandre, slik at sidene sammen danner et bilde. Men like ofte vil baksiden trekke fram detaljer fra fortellingen, som enten kan være motstridende eller bekreftende overfor bokens innhold. Det sistnevnte er et vanlig virkemiddel i mange moderne bildebøker. (Nikolajeva, 2000, s. 73). Baksideteksten på *Annas Himmel* er ikke hentet direkte fra hovedteksten, men fungerer som

en kort oppsummering av de viktigste hendelsene fra fortellingen. Teksten oppgir informasjon som trenger nærmere utdyping for å forstå. For det er noe surrealistisk ved et sted der man kan fly med fisker eller svømme med fugler. Samtidig får den korte teksten fram et alvor, ved at den innledes med «På en dag da alt verker og det faller spiker fra himmelen (...)».

Baksideteksten vil derfor skape mange spørsmål hos leseren, og vekke interesse for det som skjer i boken.

### **Framstilling av død i *Annas Himmel*, og det religiøse aspektet.**

I det store mangfoldet av bildebøker om sorg og død, finnes det tilsvarende like mange måter å forklare døden på. Måten døden er forklart på, vil sannsynligvis ha en sammenheng med hvordan sorgprosessen er. Moderne sorgteori vektlegger åpenhet omkring hva som skjer når noen dør, og at det mennesket ikke kommer igjen på jorden. Det er et skille mellom bildebøker som fremmer det realistiske og det surrealistiske eller religiøse. *Jeg er døden* (2015) av Elisabeth Helland Larsen og Marine Schneider er et eksempel på en bildebok som forklarer døden gjennom en personifisering av den:

Jeg er døden.  
Akkurat som  
livet er livet,  
er jeg Døden.

I motsetning til bildebøker som omtaler døden, blir ikke ordet «død» nevnt i *Annas Himmel*. (Ullström, 2013, s. 19). I dagens samfunn er det vanlig at mennesker har ulik oppfatning av døden, og hva som skjer etterpå. For noen er det døde mennesket totalt borte, mens andre tenker at det finnes evig liv. Dette vil naturlig nok prege en bildebok om sorg. Blant annet gjenspeile hvilke tanker og spørsmål barnet har, men også hvilke svar den voksne gir. er det et tydelig religiøst aspekt. Blant annet gjennom bokas tittel, der ordet himmel kan relateres til tanker om et liv etter døden. Det er også bilde av ei kirke på andre siden av vannet, som tyder på et kristent begravelseritual.

Anna har nok blitt fortalt at moren hennes kommer til himmelen etter døden. Dette kan tenkes, ettersom hun stadig nevner ordet himmel. Men det er vanskelig for henne å vite hvordan himmelen er, ettersom den ikke kan sees. Derfor blir leseren invitert inn i tankene hennes, som i stor grad dreier seg om hvordan himmelen er. Det er kanskje også derfor boka heter nettopp *Annas Himmel*, ettersom det er Anna sine forestillinger av hvordan himmelen

er. For henne er himmelen under vann (se oppslag 9). Videre forteller Anna at det er mange stemmer fra havet, akkurat som et kor fra himmelen. Dette kan minne mye om et englekor. På oppslag 16 er det mange farger, plantevekster og eksotiske dyr. I verbalteksten lurte Anna på om moren er der, ettersom Gud kanskje trenger en gartner til hagen. Dette minner mye om skapelseshistorien, og beretningen om Adam og Eva i Paradis. På neste side, oppslag 17, er det en forsamling av mennesker rundt et bord, som drikker og spiser god mat. I verbalteksten spør Anna seg om moren kanskje har truffet på noen hun ikke har sett på lenge. Gjennom dette skjønner leseren at Anna tror på at det går an å møtes igjen i himmelen.

På oppslag seks er det bilde av en stor, blå påfugl. Påfuglen har en tydelig symbolikk i *Annas Himmel*, og viser seg i bildende gjentatte ganger. Oftest som fjær eller mønster på morens kjole. På oppslag seks vises det derimot en påfugl som dekker det meste av oppslaget, og i denne sammenheng dominerer framfor verbalteksten.



Hole, 2013, oppslag 6

Samtidig har verbalteksten en viktig rolle, ved å innlede avsnittet med: «Hvordan klarer Gud å holde øye med alle?» Påfuglen på bildet har øyne over hele seg, plassert på de mange fjærene. I denne sammenheng er det naturlig å forstå det slik at påfuglen må være et bilde på Gud, som ser alle mennesker samtidig. Samtidig spiller det på humor, ved at Anna reflekterer seg fram til: «Tenk om Gud begynner å bli like glemsk som mormor (...)

om mormorens spisse lesebriller? Innenfor kristen tradisjon har påfuglen blitt symbolisert med udødelighet og oppstandelse, som passer inn i bokens tema. I Kina assosieres påfuglen med verdighet og skjønnhet, slik som Anna tenker om moren.

Men samtidig som at religiøse perspektiver preger mye av boken, står også tvilen sterkt. For selv om Gud nevnes ved flere anledninger, stilles det også utfordrende spørsmål, som kan sette spørsmålstegn ved troen. Boken fremmer flere spørsmål som ofte stilles i forbindelse med et dødsfall, og legger til rette for refleksjon hos leseren selv. Dette argumenterer også Ullström for, og legger vekt på at både unge og eldre selv må reflektere og søke svar på spørsmålene. (2013, s. 24). Sitatet fra oppslag 7 kan både bekrefte troen på en Gud, men også tvil og misnøye:

Hvorfor kan ikke han som klarer å trekke og skyve og snu på skyene, bølgene og planetene, finne opp noe som gjør vondt til godt? sier Anna.

Gud burde sette opp en postkasse til å legge spørsmål og klager i, svarer pappa. (Oppslag 7)

### **Symbolikk som virkemiddel**

Bildebøker om sorg krever en aktiv og tolkende leser. Det blir i større grad stilt ulike spørsmål, som inviterer leseren til å være deltakende i tolkningen av bildeboka. Slik Nikolajeva argumenterer for, bruker man flere sanser i lesning av bildebøker, og det er ikke nok å lytte til innholdet uten å se på bildene. En rik tilgang på symbolikk gjør tolkningen mer mangfoldig. I det følgende skal jeg trekke fram noen symboler som er med på å utdype fortellingen. Noen av symbolene er veldig tydelige, mens andre er mindre framtrædende.

I Annas Himmel er det svært mange detaljer, både visuelt og verbalt. På oppslag ni står det: «Vi svømmer til Marianergropen, og så flyr vi gjennom Krabbetåken, til et sted der himmelen står under vann.» Marianergropen i Stillehavet er, med sine 10.994 meter, verdens dypeste sted. Området der nede blir beskrevet som stummende mørkt, og med et enormt trykk som gjør det nærmest umulig for mennesker å forske der. (Eberhardt og Grubbe, 2017). Dette kan på mange måter sammenlignes med døden, ved at det er et ukjent sted som skjuler mange spørsmål. Også mørket og kulden nede i dypet kan ha assosiasjoner til døden. I *Annas Himmel* høres det så barnlig lett ut når Anna forteller at de bare skal svømme ned til Marianergropen, og det viser hvordan barn har en evne til å se det mulige i det umulige.

”(...) også flyr vi gjennom Krabbetåken”. Sier Anna. Også dette ville være et umulig prosjekt å gjennomføre. Krabbetåken er nemlig et resultat av en enorm Stjerne- eksplosjon, der en stjerne, med åtte ganger så stor masse som Solen, dør. Selv om dette skjedde i år 1054, sendes det fremdeles ut energi og gasser fra eksplosjonen, med en fart på 1500 km/s. (Evans, 2018). Denne sammenligningen er så god på mange måter. For det første gjenspeiler det bokas tittel, *Annas Himmel*, ved at det viser til et himmellegeme. I tillegg kan den enorme stjernen være et bilde på Anna sin mamma, som er stjernen i Anna sitt liv. En stjerne som lyser og viser vei for Anna. Når moren dør, eksploderer denne stjernen. Og på samme måte som Krabbetåken avgir energi fremdeles, vil også sorgen være tilstede i Anna sitt liv etter dødsfallet. Spesielt for de yngre leserne, er det ikke sikkert at de forbinder noe med disse stedene. Men de har en symbolsk tilknytning til det som blir fortalt, og spesielt eldre lesere vil kunne se symbolikken i en større sammenheng. Dette illustrerer hvordan *Annas himmel* kan sies å være allaldrende litteratur, og ha både voksne og barn som impliserte lesere. Dette begrepet trekker også Ullström fram, og legger vekt på at barnet ofte legger merke til sider ved boken som voksne ofte overser. (2013, s. 26).

### **Framstilling av Anna og farens sorgprosess i *Annas Himmel***

I Bjarne Markussens analyse av *Tarkovskijs heste* (2006) studerer han hvordan sorgen framstilles i litteraturen, og det kan trekkes flere paralleller til framstillingen av sorg i *Annas Himmel*. Blant annet belyses en far- datter relasjon mellom begge

I følge Stroebe og Schut er adferdsmessige symptomer på sorg blant annet rastløshet og uro. I verbalteksten på det første oppslaget i *Annas Himmel* står det: ”Anna vet at pappa blir rastløs når det er noe han gruer seg til.” Andre tegn på sorg hos voksne er tristhet, grubling, nedsatt lyst og interesse. Gjennom ikonoteksten får leseren inntrykk av at faren er trist og tenker mye. Av og til så svarer han kort eller ingenting når Anna spør han om spørsmål, slik som på oppslag tre: Se, pappa, kaffekanne og elefanten er i familie! sier hun. Men pappa svarer ikke”. Verbalteksten forsterkes av at bildet viser faren som står med ryggen til og bøyd hode. Også irritabilitet og håpløshet kan ofte oppstå ved sorg, i følge Stroebe og Schut. På oppslag sju sier faren: «Gud burde sette opp en postkasse til å legge spørsmål og klager i, svarer pappa». Som nevnt har faren liten variasjon i ansiktsuttrykkene sine gjennom boken, og det kan kanskje være med på å vise hans manglende interesse og håpløse følelse. I sin masteroppgave trekker Koppang Stang fram sorgen hos Anna sin far. Hun legger vekt på hvordan hans sorg skiller seg fra Annas, spesielt ved at han sørger på en mer destruktiv måte. (Koppang Stang, 2014, s.

27). Hun argumenterer for at det fremheves at faren er den som tar sorgen og dødsfallet «tyngst» og at Anna klarer å se en lys framtid, selv i en sørgende tilstand.

Gjennom de visuelle og verbale framstillingene av Anna, er hun mest sannsynlig over seks år. Dette er alderen der de fleste barn forstår at døden er irreversibel, i følge Dyregrov (2016). Slik det fremstår gjennom boken, er Anna vel vitende om at moren er død, og ikke kommer tilbake. Hun har derimot en forestilling om at moren er på et annet sted, og spørsmålene hennes dreier seg om hvordan det er på dette stedet. Barn kan reagere ulikt på sorg; både med sjokk og vantro eller ved å fortsette vanlig aktivitet og late som om ingenting har skjedd. Måten Annas sorgprosess framstilles i boken, er derfor bare én av mange måter et sørgende barn kan uttrykkes på. Leseren vet dessuten ikke noe om hvordan morens dødsfall var, om det kom brått på eller om familien var forberedt på det. Det vil kunne ha betydning for hvordan barnets sorg blir. Dyregrov viser til ulike tegn på sorg. Dersom jeg skal se på framstillingen av Annas sorg i lys av disse, er det de sterke minne som er mest framtrepende. Dette kan være både forestillinger, følelser og minner av den avdøde. Og det er primært slik sorgen kommer til uttrykk gjennom *Annas Himmel*, fremfor en dyster, angstfull og nedstemt måte. Minnene hennes kommer både til uttrykk gjennom verbalteksten og bildene.

Det tredje oppslaget utspiller seg i naturen, med høye fjell som klatrer opp mot himmelen. Himmelen og fjorden er, i likhet med fjellene, kledd i duse grønn- og blåfarger. På denne måten blir det som om fjellene, fjorden og himmelen er ett og samme objekt. Gresset derimot, er friskt, grønt og sommerlig, selv om de dalende bjørkebladene vitner om høst. Denne overgangen fra det sommerlige til det høstlige, kan forsterke følelsen av forandring. De dalende bladene minner om farens bøydde hode, der nærmest alt beveger seg ned mot jorden. I forgrunnen er det plassert et bord, som er med på å skape en kontrast til resten av omgivelsene. På bordet er det enkelte gjenstander som har Annas fulle oppmerksomhet. Det kan minne om et stuebord, dekket med tekanne og porselenskrus. Riktignok er koppen knust, kanskje i sinne over det triste som nettopp har skjedd. Objektene på bordet er med på å skape en balanse. Både tekannen og elefanten ser like ut, akkurat slik vannmelonen og marihønen har noe til felles. Etersom gjenstandene er plassert foran i bildet, kan det tenkes at de har en viss symbolikk. Kanskje av religiøs symbolikk, ettersom det framkommer ofte i *Annas Himmel*. En elefant kan på lik linje kan tekannen og koppen romme vann, og vannmelonen består naturlignok av mye vann. Vannet kan symbolisere flere ting, slik som renselse eller kilde til liv. Og i kristendommen symboliserer vannet at mennesket får evig liv i gave.



(Ragnar Skottene, 58). Ullströms tolkning av samme oppslag er også interessant. Han trekker fram at Anna ser likheten mellom tekannen og elefanten, og sier at de «er i familie». Dette kan illustrere minne fra moren, og at hun aldri skal glemme henne. (2013, s. 21).



Hole, 2013, oppslag 3.

Verbalteksten er kort, og slutter med taushet fra farens side. Derfor er det kroppsspråket som blir spesielt viktig på dette oppslaget. I bakgrunnen står faren i svarte klær, bøyd hode og vendt bort fra leseren. Kanskje han gråter? Også blomsterbuketten i hånden hans henger nedover, samtidig som visse løv daler ned over ham. Anna er plassert foran i bildet, og i et halvtotalt perspektiv. Hun har bøyd seg ned under bordet, og det er kun hodet fra nesen og opp som synes. Øynene hennes som stikker opp over kanten, ser «tomme» og bekymret ut. Hun framstår som liten og usikker, og det er umulig å ikke få sympati for henne. Det røde håret hennes er elektrisk, akkurat som det står skrevet om på forrige oppslag. Det bevegelige håret hennes står i en kontrast til den ellers stille kroppen hennes. Som hun sier på forrige oppslag, så er det noe i luften. Det er noe ukjent som venter henne, og som kanskje ikke har gått helt opp for henne? Planten av type Borre, har hengt seg fast i håret hennes, akkurat slik som vanskelige tanker henger seg fast. I tillegg er det elektriske håret hennes en kontrast i forhold til farens bøyde hode og de dalende bladene. På mange måter er det bare håret til Anna som strekker seg mot himmelen, og ikke mot jorden. Hun liksom strekker seg mot morens ansikt som synes i himmelen. Dette kvinneansiktet på himmelen er ikke et blikkfang, og heller vanskelig å få øye på. Men det er trolig konturen av morens ansikt, som trekker seg

ned fra himmelen med et fredfullt uttrykk. Fargemessig går hun i ett med himmelen, og er gjennomsiktig som sjelen. På denne måten er moren nær og fjern på samme tid.

### **Tap av en forelder og relasjonenes betydning i *Annas Himmel***

Det å miste en forelder er blant det største traumet et barn kan ha. Dyregrov legger vekt på følgende:

De fleste barn vil benekte visse aspekter ved endeligheten i foreldres død. Et slikt dødsfall er så gjennomtrengende at barnet vil holde deler av realiteten på avstand, ikke slik at det nødvendigvis skjer noen realitetsbrist, men slik at det følelsesmessig kan tas gradvis inn. (Dyregrov, 2006, s. 41).

Dette aspektet er interessant i lesningen av *Annas Himmel*. Det er bilde av en kirke på oppslag én, atten og nitten. Annas far er også kledd i svart dress og holder røde roser i hånden. Det står ikke i verbalteksten at det er en begravelse de skal i, men den komplementære ikonoteksten fremmer dette. I verbalteksten står det ved flere anledninger at de må skynde seg, og på oppslag to står det at: «Skynd deg, Anna, svarer pappa. I det samme hører de kirkeklokkene kime på den andre siden av fjorden.» Derfor er det sannsynlig å tenke at karakteren Anna nettopp har mistet sin mor. Både Koppang Stang (2014) og Sten- Olof Ullström (2013) skriver følgende om Annas sorg:

Hun er ikke det hjelpeløse barnet i sorg, men det sørgende barnet som ser lyset i enden av tunellen. Hun aner en mulig løsning for seg selv og faren, selv om hun savner moren. Hun fører faren inn i en fantastisk verden som ender med å gi de to en forsoning med morens bortgang. (Koppang Stang, 2014, s. 28)

Trots stor sorg förblir Anna öppen till sinnet. Hon saknar de skygglappar vi som vuxna gärna utvecklar. Hennes *barnliga* perspektiv inger mod att möta sorgen och finna ett konstruktivt sätt att hantera den. (Ullström, 2013, s. 21)

Dersom jeg skal tolke boken i lys av Dyregrovs teori, er det derfor sannsynlig å tro at hun holder store deler av realiteten på avstand og at det kan ta tid for at dødsfallet synker inn.

Fram til nå har det vært en viss distanse mellom Anna og faren hennes. Det fremstår som om Anna lurte på hva faren tenker, men vet ikke hva som foregår inne i hodet hans. Denne oppfatningen kommer både fram gjennom det visuelle og det verbale. Visuelt handler det mye om distansen mellom Anna og faren, ved at de er plassert lang borte fra hverandre i bildet.

Faren er plassert i bakgrunnen, og kikker forsiktig bort på Anna. Han er tydelig alvorspreget i øynene, og lurar nok like mye på hva som foregår i tankene til Anna.



Hole, 2013, oppslag 13

Men gjennom fantasireisen får de et tettere bånd, som er med på å knytte Anna og hennes far nærmere hverandre. Dette gjelder spesielt ved at de snakker sammen om erfaringer, og at begge to begynner å stille spørsmål. Det er spesielt gjennom denne reisen at leseren får innblikk i hvor mye relasjonen mellom dem betyr i sorgprosessen. Når de er på reisen er de ikke lenger plassert i avstand fra hverandre i illustrasjonene, men de begynner å holde rundt hverandre, vise omsorg og trøst på en mer nær måte. Dette synes blant annet på oppslag tretten. Det er Anna og faren plassert i midten av bildet, og skaper et naturlig blikkfang. De er større enn de andre tingene på bildet, og de er plassert over verbalteksten. Annas hånd henger rundt farens nakke, og de støtter hverandre gjennom reisen i de ukjente omgivelsene. Faren har endret sitt uttrykk. Nå har han barføtter, slik som Anna. Han har armene bakover, og svever fritt med. Ansiktet hans har en mer optimistisk mine, selv om han ikke smiler. På samme måte kan man si at Anna gjennomgått en forandring. På dette oppslaget, og også det forrige, ser det ut som om hun har grått. Hun er rød og blank i øynene og området rundt, men har likevel et lite smil på lur. Dette skaper en kontrast fra tilstanden før reisen. Kanskje tør hun slippe følelsene mer ut, nå som faren også gjør det?

Her ute bor de usynlige, pappa. Der nede til venstre for fyret er farfar som alltid vipper på stolen. Der ser jeg den gamle postmannen. Mamma sa at han leste andres brev, sier Anna. (Oppslag 13).

Relasjoner som inkluderer trygghet, støtte og omsorg er blant det viktigste i et barns sorgprosess. Men i *Annas Himmel* kommer det også fram hvilken rolle barnet har for å trøste en forelder. I starten av fortellingen uttrykker Anna hvordan hun merker farens nervøsitet. Hun kan kjenne det i hele kroppen. Hennes mange tanker om døden og hva som er på «den andre siden», blir ikke alltid besvart;

Anna tenker seg lenge om. Tror du det finnes noe på den andre siden av speilet?  
Jeg vet ikke, kjære Anna, sier pappa og kniper øynene igjen. (Oppslag 8)

I mangel på svar fra faren, begynner Anna å skape sin egen fantasiverden. Hun ser plutselig et hull i himmelen, og inviterer med seg faren: "(...) Vi svømmer til Marianergropen, og så flyr vi gjennom Krabbetåken, til et sted der himmelen står under vann." (Oppslag 9). Ved denne overgangen blir rollene snudd. Nå er det ikke lenger Anna som spør faren om spørsmål hun lurert på, men han spør spørsmål til henne. Anna blir som en guide på den fantasifulle ferden, og sammen undrer de seg over hvor moren kan være. På denne måten «blir det også mulig å snu opp ned på forholdet mellom barn og voksne, for eksempel ved at barn tar styringen og blir maktpersoner i fiksjonsuniverset.» (Hennig, 2010, s. 116). Faren lytter til tankene hennes, tar henne på alvor. Men det virker som om det er lettere å gjøre i "fantasiverden" enn i virkeligheten. At spørsmål som blir for nært er vanskelig å svare på? Bratterud argumenterer også for at tryggheten hos barnet gir en følelse av at det har en verdi både for seg selv og andre. (Bratterud, m.fl, 2006, s. 51).

Barnets relasjon til moren. Hvordan formidles det litterært? Slik Dyregrov trekker fram i sin bok om barn i sorg, har barn en egen evne til å drømme seg bort og lete etter de som er døde. I *Annas Himmel* får leseren et inntrykk av at Anna tenker mye på moren. Hun trekker fram konkrete minner, som dukker opp i ulike situasjoner.

Leseren danner seg et inntrykk av hvordan moren har vært, både gjennom bildene og det som kommer fram gjennom verbalteksten. Moren avbildes flere steder i løpet av boken. Første gang hun vises er på oppslag to, der hun sitter på ryggen til en elefant. Det er den samme elefanten som vises på bokens forside, bare elefanten.



Hole, 2013. Det venstre bildet er hentet fra oppslag 2. Bildet til høyre er fra bokas forside.

De sitter i lik posisjon, lener seg inntil elefantens rygg og kikker bakover. Begge to har vinger på, som kan tyde på at de skal fly bort. Moren «flyr bort» etter sin død, og Anna flyr bort for å møte moren igjen. De er like på mange måter, og skaper en forbindelse mellom mor og datter. Samtidig er det en betydningsfull forskjell mellom dem; moren er grå på alle bildene. Dette er en tradisjonell måte å illustrere at noen er borte, nettopp ved å avbilde dem i gråtoner. Dette skaper en kontrast til de ellers så fargerike bildene.

Moren har kort, velfrisert hår og kjoler på alle bildene. På mange av bildene har hun også pensko med høye hæler, smykker eller en elegant hatt på hodet. Hun fremstår på mange vis som en feminin dame, som var opptatt av å pynte seg. På oppslag fem står Anna foran en pappkasse med morens ting i. På utsiden av denne ligger det pensko, hårbørste og noe som må være et rosaprikket sjal. På veggen ved siden av henger det to mønstrete kjoler, en med solsikkemønster og den andre er dekorert med påfuglfjær.

Reisen i boken er preget av Annas søken etter moren, og et grunnleggende ønske om å vite at hun har det bra. Det virker som om det er Annas tanker om hva moren gjør, som styrer hvor de er i reisen. Anna er innom flere tanker om hva moren gjør nå som hun er død. Først tenker hun på det moren sa om den gamle postmannen, deretter tenker hun på om moren er blitt gartner i paradiset, eller om hun er på besøk hos noen hun ikke har sett på lenge. «Eller kanskje mamma er en tur på biblioteket, foreslår hun.» Det er disse tankene som styrer reisen

framover, og på hvert oppslag er de et nytt sted. Anna får både ro med at moren har det bra, og leseren får et innblikk i morens personlighet og interesser.

Armringene som Anna leker med på det første oppslaget har ikke noe festepunkt. Det ser bare ut som om lenkene fortsetter opp mot himmelen. På denne måten skapes det en type nærhet og dragning opp mot himmelen, og symboliserer nærheten til moren. På det første oppslaget er det Anna som leker i ringene, men på det siste oppslaget er det faren som henger opp ned fra armringene. Ved siden av ham står Anna og stryker han over kinnet. Nå klarer også han å føle på nærheten til moren, og Anna og faren har fått en økt nærhet til hverandre.



Hole, 2013, oppslag 8.

Omgivelsene på oppslag 8 har mange fellestrekk med oppslag 3, som fjell, vann, friskt gress og løv som daler mot bakken. Dette oppslaget er interessant å trekke fram, ettersom det viser selve portalen inn til en parallellverden. Den illustrerer starten på fantasireisen.

Førsteintrykket bærer preg av rolig stemning, der Anna hviler langs vannkanten. Hun ligger på magen, og ser ned på sitt eget speilbilde. I verbalteksten står det:

Om mamma bare kunne komme tilbake og flette håret mitt, sier Anna.

Ja, om bare, svarer pappa.

En dag hun børstet håret mitt, sa hun at alt har to sider.

Hun smiler til speilbildet sitt, og det hele kan minne om myten om Narkissos. Den unge gutten som nærmest blir trollbundet av sitt eget speilbilde. Dette med speil kan også minne om Jostein Gaarders *I et speil, i en gåte*, med samme tema. Anna studerer sitt eget ansikt, og verbalteksten understreker at hun savner at moren steller håret hennes. Det illustrerer det den såre lengselen etter de hverdagslige tingene, som er det som virkelig betyr noe. Nikolajeva trekker fram speilbildet som et visuelt virkemiddel for å forskere synsvinkelen: «genom att använda spegelbilder kan man skapa en illusion av en jag- berättelse, ungefär som vid självporträtt i måleri.» (Nikolajeva, 2000, s. 179).

Ved hennes side sitter faren og knytter skoen. Han er tydeligvis klar for å dra i begravelsen, slik som etableringsoppslaget formidler. Ellers er det vindstille på vannet, og den eneste bevegelsen er ringene som Anna lager i vannet. Ringene er nesten «hypnotiske», og trekker Anna ned mot hullet i vannet. I denne sammenheng er det en tydelig intertekstuell relasjon til nonsensfortellingen om *Alice i Eventyrland*. Der den unge jenta Alice skal bli lest for, men drømmer seg inn i en parallellverden der alt er mulig. Denne referansen blir spesielt tydelig ved at det er avbildet en hvit kanin i vannkanten, slik som kaninen i fortellingen om Alice. Det er også andre hint om at det skal komme en forandring. Blant annet ligger det en robåt i vannet, med årene klar til bruk. Og i sentrum av bildet flyr det en svale ned mot vannet, og som kjent kan denne fuglen symbolisere nytt liv. Og Anna er på vei til å gjøre seg opplevelser som skal endre livet hennes.

I episk tradisjon, både for voksne og barn, er reisestrukturen grunnleggende. Selve reisen kan være forskjellig, enten realistisk eller surrealistiske, og også ha ulik varighet. En fellesnevner er likevel at karakteren som har vært gjennom en reise, har endret seg på en eller annen måte. (Birkeland og Mjør, 2012, s. 50). I følge psykologen Jermone Bruner var det først når det hverdagslige, kjente opphørte, at fortellingen startet. (Bruner,

### **3.2 *Eg kan ikke sove no* av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter**

*Eg kan ikke sove no* er skrevet i kronologisk rekkefølge, og strekker seg over et kort tidsrom. Boken følger en typisk reisestruktur; fra hjemmet, videre til naturen og tilbake til hjemmet igjen. Selv om de ikke forflytter seg over store avstander, skapes det likevel en kontrast mellom det trygge hjemme og den ukjente, mørke skogen om kvelden. Visuelt sett er boken er boken utformet i mørke, kalde jordfarger. Det er innslag av enkelte farger, som særlig er

knyttet til noen få detaljer. Bildene skaper en dybde ved at blyanttegningene overlapper hverandre. Flere steder ser det ut som om papirfigurene er brettet og oppstilt, akkurat som rekvisitter på en teaterscene. Det er med på å skape et realistisk uttrykk, som samtidig er enkelt og barnlig.

Som nevnt har Lunde og Torseter mottatt flere priser for *Eg kan ikke sove no*, og det er gjort flere bokanalyser av den. Blant annet trekker Ingjerd Traavik den fram i sin bok *På liv og død. Tabu i bildeboken*. (2012).

### **Verbalteksten i *Eg kan ikke sove no***

Verbalteksten får et spesielt fokus på det første oppslaget i boken. Gjennom boken er det enten et eller to avsnitt med verbaltekst, men tre avsnitt på det første oppslaget. To avsnitt er plassert på venstre side, med en ensfarget, svart bakgrunn, og er det eneste tilfellet i boken der en hel side er dekket av farge. Det siste avsnittet er plassert på høyresidens bilde.

Utformingen markerer seg derfor i forhold til resten av boken. I verbalteksten står det om guttens far, som sitter stille og alene i stua. Videre står det:

Det er alt lenge sidan no.

Døra står på gløtt inn til han i stova.

- Slik at draumane dine skal kome ut til meg, sa pappa då eg gjekk frå han. (Oppslag 1)

Verbalteksten skaper en alvorlig og trist stemning ved å vektlegge den ukjente stillheten, de vanskelige drømmene og den skremmende natten. Bildeboken handler i stor grad om de tankene og spørsmålene et lite barn kan ha knyttet til det å miste noen som står en nær. Det er for det meste gjennom verbalteksten at guttens indre tanker kommer fram, og leseren får innblikk i hva han føler. Selv om han ikke snakker direkte om hvordan han har det, kommer følelsene hans til uttrykk gjennom spørsmål og refleksjoner han gjør seg, som nevnt det Nikolajeva kaller for icke-berättade” (Nikolajeva, 2000, s. 178).

På dette oppslaget er det kun detaljene på bildet som står i fokus, og skaper en tydelig avslutning for fortellingen. På noen av oppslagene er det kun et avsnitt, mens på andre sider er det opp til tre. Ensomheten handler nok mer om tankene til den lille gutten, som formidles gjennom verbalteksten. Ved en poetisk form, nokså dikterisk, står det at gutten lurte på hva



som foregår inne i hodet til faren. Disse tankene blir forsterket ved at hver av de tre setningene starter med «Eg undrast om ...»:

Eg undrast om pappa har ønskt seg noko.

Eg undrast om han har ønskt det same som meg.

Eg undrast om det blir noko av om vi har ønskt same tingen.

Denne gjentakelsen skaper en rytme i teksten. Hver setning handler om å ønske noe. Gutten uttrykker en viss bekymring for at han og faren skal ha ønsket seg det samme. Her refereres det til oppslaget på forrige side, der de fikk se et stjerneskudd.

### **Bildene i *Eg kan ikkje sove no***

Det er bilder på alle oppslagene, og som oftest dekker det begge sidene. Det er kun på det første oppslaget i boken, på venstre side, der verbalteksten er plassert, at bakgrunnen er heldekkende svart. Dette gir en alvorlig grunnstemning allerede i starten av boken, skapes en følelse av sorg og død, der livet går fra lys til mørke. (Maagerø, 2018, s. 178). Kontrasten blir spesielt stor, ettersom innsidepermen og tittelbladet er i ren hvitfarge. Det er akkurat som om døden og mørket plutselig inntreffer.

Bildene har en spennende utforming, som skiller seg fra mange andre bildebøker. For Torseter har brukt en teknikk som går ut på å brette elementer i papir, og overlapp disse sammen med bakgrunnstegninger. Dette gir en helt spesiell dybde i bildet, og på mange oppslag en 3D- effekt. På noen av oppslagene kan en tydelig se at bildets elementer er plassert opp og tatt bilde av, og derfor skapes det en slags ramme som tydeliggjør avstanden mellom bildet og forfatteren, slik Nikolajeva tar opp. (2000, s. 74). Det at bildene er laget av blyanttegninger og brettet papir, får også fram at det er en episk fortelling. Den harde realismen som ellers fremmes i boken, blir holdt litt på avstand gjennom de barnlige bildene.

Det Nikolajeva kaller en pageturner er ofte å finne i *Eg kan ikkje sove no*. Det innebærer at en spesiell detalj gjentas på flere sider gjennom boken. «Dessa detaljer gör ofta att läsaren blir mer inndragen i boken och bland annat blir ett slags medskapare i bokens rörelse och tempo». (Nikolajeva, 2000, s. 81). Slike detaljer blir spesielt framtrædende i bildeboken, ettersom de skiller seg ut med klare og sterke farger, slik som rødreven og den røde barnehusken. Rødreven er avbildet på fem av de fjorten oppslagene i boka, og er i tillegg et blikkfang i

sentrum av bokas omslag. Derfor bekreftes teorien til Nikolajeva, om at bildeomslaget skal gi viktige hint om hva som skjer i boken. (2000, s. 68). Fra gammelt av ble det sagt at rødreven varslet om død dersom den gikk nær husene. (Frafjord og Østbye, 2019). Og det er gjennomgående i boka, at reven går rundt, snuser og lusker mellom busker og kratt. Den har et uskyldig uttrykk, med spiss nese og små øyne. På mange måter ser den ut som en leken hund. Det er vanskelig å vite hva slags funksjon i fortellingen reven skal ha, men på mange måter er den med på å skape lekenhet og farge til det alvorlige. Den pleier nok å vandre i området rundt huset, og den lille gutten er bekymret for at reven skal spise opp maten til fuglene, slik det blant annet står om på oppslag fem. Til sammenligning så er det også bilde av en død rødrev på oppslag femten i *Annas Himmel*.

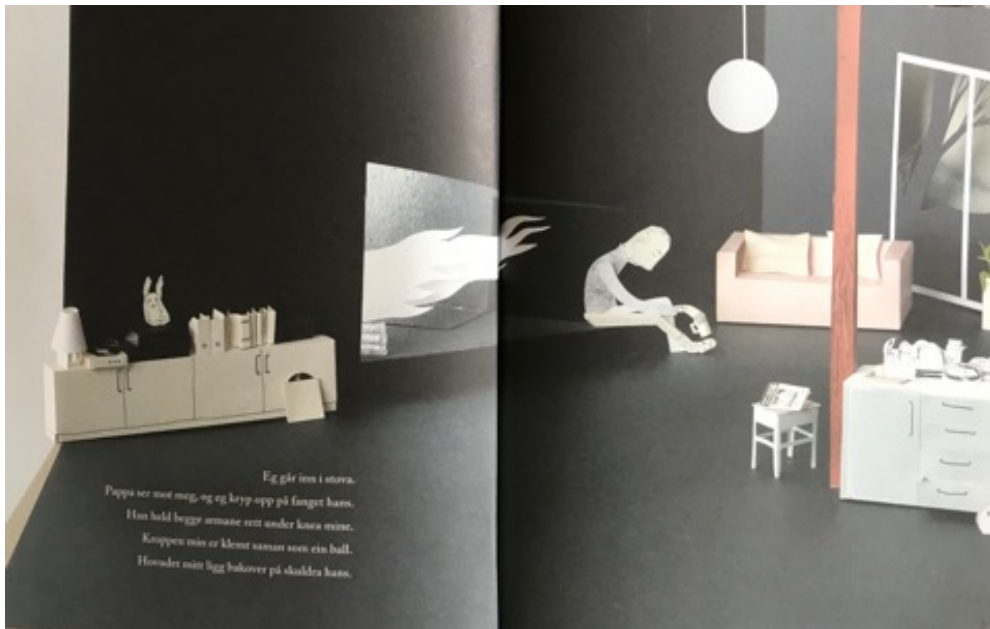
### **Ikonoteksten**

I likhet med mange moderne bildebøker, har også *Eg kan ikkje sove no* en tydelig tolkende ikonotekst. Det er tydelig at det er noe underliggende og psykologisk som skal formidles gjennom fortellingen. Noe av det mest interessante ved denne bildeboken er hvordan ikonoteksten varierer fra ulike oppslag. I mange tilfeller er det avløsningsprinsippet som gjelder, der ordene og bildene ikke forteller den samme tingen, men tilfører noe på hver sin måte. (Birkeland og Mjør, 2012, s. 83). Avløsningsprinsippet ser man blant annet på det første oppslaget, der verbalteksten forteller om en liten gutt som skal til å legge seg. Han er inne hos faren sin i stua, som sitter og hører på radio. Videre sier verbalteksten at gutten holder faren i hånden, før han går inn på soverommet og legger seg. Bildet på samme oppslag viser oversikt over et vinterlandskap, med en naken bjørk i sentrum av bildet og et rekkehus i bakgrunnen. Lest i sammenheng med verbalteksten, er det trolig i dette huset gutten og faren bor. Men bildet og verbalteksten legger til ulik informasjon, og på den måten utfyller modalitetene hverandre. Leseren får blant annet vite gjennom verbalteksten at det er fyr i peisen, og de store mengdene med snø på bildet forsterker kulden og vinteren. I den videre nærlesningen vil jeg trekke fram flere eksempler på hvordan bokas ikonotekst er.

Nordberg (2001) trekker fram hvordan ikonoteksten påvirker tid og rytme i bildebøker. For det dreier seg ikke bare om hvordan teksten er skrevet, eller hvordan bildene er laget. Mest sentralt av alt, handler det om hvordan bildene og ordene står i forhold til hverandre. (s. 63). I *Eg kan ikkje sove no* er det ofte mer tekst i forhold til detaljene som vises i bildene, og dermed økes tempoet i handlingen. For handlingen har en relativt rask framgang, selv om bildene gir et inntrykk av at tiden står stille. Kanskje skapes det en balanse i fortellingen på denne måten.

## Miljøkarakteristikk i boken

I *Eg kan ikkje sove no* er det en veksling mellom mimesis (det vi ser) og diegesis (det vi blir fortalt). Men miljøkarakteristikken vil bli formidlet på ulik måte gjennom ord og bilde, slik Nikolajeva argumenterer for: ”Medan orden bara nödtorftigt kan beskriva miljön kan bilder introducera den snabbt och imedelbart, med alla detaljer. (Nikolajeva, 2000, s. 119) Mimesis er spesielt knyttet til omgivelsen ute og landskapet. Utemiljøet i *Eg kan ikkje sove no* er dominerende, og ni av de fjorten oppslagene foregår ute. Også bokas forside og bakside viser miljøet ute. På mange av oppslagene er rekkehuset avbildet, som er i nøytrale, brune farger. Ellers er landskapet snødekt, og fører til at både bakken og fjellene i bakgrunnen går i ett med hverandre. Det er mange trær i bildet, både fyldige og tynne trær. På mange av oppslagene vises det en stor stein i forgrunnen, som bryter med det ellers flate underlaget. Omgivelsene rundt er med på å skape en stemning, og i denne boka er det stemninger som alvor, lengsel og sorg. Hva er det som er med på å bidra til dette? Det er en kald og mørk vinternatt. Trærne er nakne og uten løv. Kulde og mørke er med på å forsterke denne stemningen, samtidig som det minner om død. Også kontrasten mellom den beksvarte himmelen og den hvite snøen, er med på å skape et skille mellom liv og død.



Lunde, 2008, oppslag 3.

Innemiljøet viser for det meste samme rom, der den rotete kjøkkenbenken er gjentakende. Det er også et enkelt preg over innredningen. På oppslag tre vises hovedrommet i huset, som består av stue og kjøkken i ett. Gulvet er svart, og veggene er i hvit og koksgrå farge. Møblene har en enkel, hvit stil. Den lyserosa sofaen, en grønn potteplante og en brun bjelke,

er det eneste med framtreddende farge i rommet. Veggen i sentrum av bildet viser en stor, svart peis. Det ser ut som om den dekker hele veggen, og er i svart farge. Også den er enkel, med rette linjer og fargeløs flamme.

I bildebøker er ofte bildene laget for å representere noe annet enn bare virkeligheten. Bildene har ofte en kunstnerisk og tolkende funksjon, og dette gjenspeiles i bildene. Slik som i sitatet over, er det flere kjennetegn på slike bilder. I *Eg kan ikke sove no* er det tydelig at det er visse sider ved virkeligheten som skal være framtreddende, slik som sorgen og tomheten etter et dødsfall i nær familie. I denne boken er mange av detaljene redusert, og mange av fargene er annerledes enn slik vi kjenner det fra virkeligheten. Dette gjelder både innemiljøet og utemiljøet. Den verbale beskrivelsen av miljøet flytter fokuset over på enkelte elementer i bildene. (Nikolajeva, 2000, s. 199). ”Dei raude ruglane” blir ofte nevnt i verbalteksten, og det er et spesielt fokus på dem gjennom hele boken. ”Dei raude fuglane kjem gjennom lufta. Dei sit på den kvite steinen og ser på meg med eitt auge.” (oppslag 6). Dette gjør at leseren leter etter de røde fuglene i bildet. Da er det spesielt interessant at det ikke er noen røde fugler å se gjennom hele boken.

### **Personkarakteristikk i *Eg kan ikke sove no***

Boken blir fortalt i førsteperson synsvinkel, og handlingen foregår gjennom barnets øyne. På denne måten blir det spesielt lagt opp til identifikasjon og innlevelse i barnet. (Hennig, 2010, s. 116). Enkelte steder er det også dialoger mellom faren og barnet. Hovedkarakteren i *Eg kan ikke sove no* er en liten gutt, som sannsynligvis skal være rundt seks- syv år gammel.

Illustratøren har ikke brukt farger i utformingen av karakterene, men enkle og noe ujevne blyantstreker. Ellers er han relativt enkelt utformet, med bukse, genser, ullsokker og pannelugg. Den lille gutten tar visuelt sett liten plass i boka. Han er avbildet på syv av de fjorten oppslagene, men det er bare på fire av oppslagene det går an å se ansiktet hans. På det andre oppslaget kan leseren se gutten, der han ligger i sengen på rommet sitt. Her ser leseren han fra et froskeperspektiv, og på denne måten ser han liten ut. Omgivelsene rundt er mørke og gjenstandene på rommet er spredt plassert. Gutten ligger sammenkrøllet, og har verken dyne på seg eller hodet på puta. Ansiktet hans er alvorlig og han stirrer opp i luften. På denne måten blir gutten liten, mens alt rundt ham er kaotisk plassert. På oppslag fire og tolv blir gutten båret i armene til sin far, og han har fremdeles et alvorspreget uttrykk i ansiktet. Han stirrer ned i bakken, og det ser ut som om han tenker på noe. På oppslag tretten, på slutten av boken, sover gutten i fanget til faren. Nå har han øynene igjen, og har et mer tilfreds uttrykk i

ansiktet. På denne måten skaper illustrasjonene et bilde av gutten som liten og alvorlig. Samtidig er det ikke lett å se hvilke følelser som ansiktet hans uttrykker.

Faren er avbildet på ni av de fjorten oppslagene, og leseren kan se ansiktet hans på fem av oppslagene. Han er en tynn, skallett mann, som oftest er avbildet med bøyd hode. Den eneste gangen farens øyne vises i boka, er på oppslag åtte. Ellers er det resten av ansiktsuttrykket, blant annet øyenbrynene og munnen, som formidler hvilken sinnsstemning faren skal være i. I første del av boken er munnen nesten ikke synlig, og øyenbrynene samler seg mot midten i et trist uttrykk. På oppslag tolv er farens øyne gjemt bak en grein, noe jeg skal kommentere mer utfyllende i et senere avsnitt. På slutten av boken, har også faren øynene igjen, men da skaper resten av ansiktsuttrykket hans en fredelig framtoning.

### **Bokens paratekst**

Slik som Nikolajeva og Scott argumenterer for, vil bøkens paratekst være med på å føre leseren inn i en bestemt retning. Blant annet vil informasjonen som kommer før selve fortellingen, være med på å forberede leseren på det som skal komme. Det kan handle om forventninger som skapes, eller visse frampek som legges vekt på. Parateksten vil også skape en stemning og et førsteinntrykk av boken. På samme måte vil parateksten som kommer etter hovedteksten, være med på å avrunde boka. (Bjorvand, 2014, s. 133).

Tittelen *Eg kan ikkje sove no* er formulert som et personlig utsagn fra en jeg- forteller. Tittelen legger vekt på søvnens rolle i boken. Tittelen er formulert på en slik måte at det virker som om det er en person som helst skal sove, men som ikke kan. Årsaken til hvorfor han eller hun ikke kan sove, gis det ingen hint om gjennom tittelen. Det er ukjent om søvnløsheten er et valg eller at personen ikke klarer å få sove.



Lunde, 2008, bokas forside.

Forsiden til *Eg kan ikkje sove no* er i blå, beige, grå og hvite farger, men unntak av en rødrev i sentrum av bildet.

Forsiden viser et landskap, der høye, nakne trær dominerer. De mørke blåfargene tyder på at det er natt, og den hvite bakken vitner om vinter. Hele forsiden utgjør et bilde, og bokas tittel ser nesten gjemt ut blant trærne i bakgrunnen. Det er ett ord på hver linje, og det ser ut som

om plasseringen av tittelen er tilpasset bildet, og ikke omvendt. Tittelen er på nynorsk, og skrevet med store bokstaver. Den noe ujevne formen på bokstavene, gir et barnlig uttrykk. I nedre del av forsiden vises navnet på bokas forfatter og illustratør, samt forlaget som har gitt ut boken.

Innsidepermene i *Eg kan ikkje sove no* er i motsetning til i *Annas Himmel*, uten farger. Det er kun en liten nyanseskjell i hvitfargene på si to sidene. Øverst til høyre på innsidepermen er det plassert en fugl i blyanttegning. Hvite fugler, spesielt duer, er tradisjonelt knyttet til sorg og død. Også hvitfargen i seg selv, er med på å uttrykke fred. Selv om det kun er en liten tegning på siden og ingen skrift, er det likevel uttrykksfullt. Uttrykket viser en tomhet, også på et indre plan. Det kan vise hvordan sorgen kan føre til at mennesket sitter igjen med en tomhetsfølelse, og at det er vanskelig å vite hvordan man skal navigere seg videre i livet. Slik Minde legger vekt på, er «kanskje følelsen av intethet den mest skremmende av alle følelser.» (2000, s. 94).

Tittelbladet i *Eg kan ikkje sove no* er i likhet med innsidepermen, enkelt utformet. Tittelen, forfatter og illustratør blir gjentatt, med samme utforming som på forsiden av boka. Også den hvite fuglen fra forrige side vises i samme positur som forrige gang. Baksideteksten fra *Eg kan ikkje sove no* er dirkete hentet fra hovedteksten. Det står det samme, men er utformet på ulik måte. I hovedteksten begynner alle setningene på lik linje inntil marginen. Utformingen på baksiden får en mer poetisk utforming, ved at linjedelingen er med på å skape en annen rytme sammenlignet med inne i boka. Det er som om det skapes et brudd i rytmen, og at setningene står mer alene på baksideteksten. På denne måten kan man kanskje si at setningene utheves i større grad her, og at det også krever større tolkning? Utdraget får fram at det handler om en person som ikke får sove. Ved at det snakkes om sokker og ulltrøye, kan tyde på at denne personen fryser. Søvnløshet og kulde kan assosieres med tristhet eller vanskelige følelser.

### **Framstilling av død i *Eg kan ikkje sove no* og symbolikk som virkemiddel**

Måten døden blir framstilt på i boken, vil ha betydning for hvordan sorgprosessen blir videre. Spesielt tydelig er dette i forbindelse med barns sorg og eksistensielle spørsmål, og svarene barnet får. Tradisjonelt sett har mange barnebøker om sorg og død være knyttet til religiøse aspekter, og i kunsten generelt er menneskets lidelser ofte satt i sammenheng med religion. (Hamm, 2017, s. 11). I *Eg kan ikkje sove no* virker det derimot ikke som om døden og sorgen settes i en religiøs kontekst. Det er ikke avbildet noe som bygger opp under religiøse

oppfatninger, annet enn de hvite fuglene, muligens duer, på bokas innsideperm. Hvite duer er et mye brukt symbol innenfor mange religioner. Innenfor kristendommen blir den hvite duen sett på som et sendebud mellom jorden og Himmelen (Noas ark, Mos 8,8-12). I gresk mytologi blir det sagt at kjærlighetsgudinnen Afrodite hadde en vogn som var trukket av duer. Likevel hører disse sammenhengene til subjektive tolkninger, og fokuset ligger et annet sted enn i religiøse oppfatninger. Slik Hamm legger til, så er: ”kanskje behovet for å rette oppmerksomheten mot egen psykisk eller fysisk smerte, eller smerte blant de nærmeste, det mest påfallende ved lidelsesframstillinger i dagens kunst.” (Hamm, 2017, s. 12). Dette utsagnet passer godt til framstillingen av død og sorg i *Eg kan ikke sove no*.

I religiøse framstillinger av døden vil det gjerne være en forestilling om et liv etter døden, eller at den døde befinner seg på et annet sted. I *Eg kan ikke sove no* kommer det tydelig fram at døden forbindes med det å bli borte for alltid. Det virker ikke som om det eksisterer en oppfatning av at den døde moren lever videre et annet sted. På oppslag 7 står det i verbalteksten at:

- Søv mamma? sier eg.
- Mamma søv, sier han.
- Vil ho aldri vakne igjen? sier eg.
- Ikkje der ho er no.

Faren svarer nokså bestemt på at moren ikke kommer til å våkne igjen, men at hun er borte for alltid. Det er interessant å studere dette avsnittet i lys av moderne sorgteorier. For det er en sterk enighet omkring viktigheten av å virkelighetsorientere barnet, og de to nederste setningene understreker dette; barnet spør om moren aldri vil våkne igjen, og faren svarer bekræftende på dette. Men i de to første setningene spør gutten om moren sover, og også her svarer faren bekræftende. Dette er en kjent, metaforisk framstilling av døden i litteraturen og kunsten generelt. Også i gresk mytologi kommer denne koblingen tydelig fram: Guden Hypnos ble sett på som en personifisering av søvnen. Han var tvillingbroren til Thanatos, også kjent som døden. Både Hypnos og Thanatos var sønner av Nyx, nattens gud. Denne familierelasjonen viser også sammenhengen mellom døden og søvnen. («Hypnos», 2018). Men gjennom et sorgteoretisk ståsted er dette en uheldig måte å sammenligne døden med. Dyregrov understreker dette:

Det er en klar fordel å være konkret i formidlingen, og spesielt overfor mindre barn bør en unngå abstrakte begreper som ”sjelen” og omskrivninger som ”søvn” og ”reise”. Slike omskrivninger forsterker en ikke- biologisk forståelse og skaper forvirring og engstelse for andre som er på reise eller sover.” (Dyregrov, 2006, s. 80).

Men skal bildebøkene være «pedagogisk riktige» i måten de fortelles til barn, eller formildes heller et bilde av hvordan foreldre ofte snakker med barna sine om døden? Fraværet av moren forsterker ensomheten og tomrommet døden innebærer. Likevel formidler boken hvordan barnets fantasi kan skape en mening, selv om de voksne forholder seg til verden på en annen måte. På oppslag 6 står det: «farmor fortalte at dei raude fuglane er døde menneske». Dette er det eneste tilfellet i boken der ordet død blir nevnt. Gutten spør mange spørsmål om fuglene, og det er på mange måter en rød tråd gjennom boken.

- Dei raude fuglane? Spør eg.
- Ja? Kva med dei?
- Søvn dei?
- Dei søv. (Oppslag 4)

Så kjem dei tilbake.

Fra og tilbake flyg dei, heilt til det ikkje finst meir brød igjen på steinen.

Farmor fortalte at dei raude fuglane er døde menneske. (Oppslag 6)

I Ingjerd Traaviks analyse (2006) av *Eg kan ikkje sove no* trekker hun sammenheng mellom fuglene og gutten: «Kanskje «eg» identifiserer seg med fuglene, og at han er engstlig for at faren ikke kan ta vare på ham. «Eg» kan ikke fly bort slik som fuglene, men må fortsatt være i det triste.» (2012, s. 84) Men kanskje kan de røde fuglene også være et bilde på moren, siden guttens farmor en gang fortalte at fuglene er døde mennesker. Gjennomgående i boken har gutten en omsorg for fuglene, der han er opptatt av at de skal få nok mat og at de skal være beskyttet for reven. Han er redd for at fuglene skal våkne før dem i morgen tidlig: «Tenk om fuglane vaknar før oss i morgon tidle og det ikkje er noko mat der!» (Oppslag 5). Kanskje er det guttens måte å føle relasjon til moren på, og et bilde på hvordan barn kan bruke fantasi som støtte i en sorgprosess?

Også i *Eg kan ikkje sove no* har stjernene en viktig symbolsk betydning. Det er faren som tar initiativ til å gå ut for å se på stjernene. Dette markerer også starten på overgangen fra inne-



sekvensen til ute- sekvensen, og bokas reisestruktur. Når faren og gutten trasker gjennom snøen, ser de opp mot stjernene. På oppslag 10 sier gutten: «Stjerne er lang borte og like ved.» På denne måten kan stjernene illustrere den avdøde moren, ved at hun er lang borte og nær på samme tid. På neste side forteller faren at det går an å ønske seg noe hvis man ser et stjerneskudd. Som kjent vil et stjerneskudd sløkne ut kort tid etter at den trenger gjennom jordens atmosfære. Det er bare i et ganske kort tidsrom at det lysende himmellegemet er der. Som en symbolsk vinkling, kan derfor stjerneskuddet vise hvordan morens nærhet er tilstede, før hun forsvinner igjen. Eller følelser generelt, som er tilstede, men forsvinner igjen like fort. Men primært er nok stjerneskuddet tatt med i boken for å illustrere håpet og ønsket, slik det tradisjonelt er forbundet med. Både gutten og faren ønsker seg noe når de ser stjerneskuddet. De sier det ikke høyt, men det er lett for leseren å tenke seg til hva det kan være.

### **Framstilling av gutten og farens sorgprosess**

#### **Hvordan ikonoteksten skaper et bilde av sorgen og relasjonen mellom dem:**

Sorgen handler om å miste noe man har følelsesmessige bånd til. Men i tillegg til de følelsesmessige reaksjonene på sorg, viser også sorgen seg gjennom atferdsmessige, somatiske og kognitive reaksjoner. (Guldin, 2001, s. 27). Gjennom verbalteksten kommer spesielt de kognitive og følelsesmessige reaksjonene til syne. De atferdsmessige og somatiske sidene kan også formidles gjennom verbalteksten, men spesielt gjennom bildene. Ved å studere ikonoteksten vil leseren derfor kunne få et helhetlig bilde av sorgen. I det videre skal jeg derfor bruke ikonoteksten til å prøve å forstå hvordan sorgen blir framstilt i *Eg kan ikke sove no*, spesielt med fokus på barnets sorg.

Følelsesmessige reaksjoner på sorg hos barn kan vises gjennom tristhet, lengsel og savn, og kognitive reaksjoner kan være knyttet til sterke minner og tanker om den avdøde. (Dyregrov, 2006, s. 22). I *Eg kan ikke sove no* får leseren denne oppfatningen gjennom et tolkende ikonotekstprinsipp, der både bilde og ord skaper en stemning; "the emotional tone of the setting is presented through complementart an enhancing interplay of words and pictures in harmony." (Nikolajeva og Scott, 2006, s. 69). I *Eg kan ikke sove no* står det på det første oppslaget at: "Det er alt lenge sidan no." Allerede her skaper verbalteksten et fokus, der leseren begynner å lure på hva som har skjedd. Hva er det som er lenge siden? Og hva er *lenge siden* i sammenheng med et barns tidsperspektiv? Det blir ikke gitt noen informasjon om dette utsagnet gjennom bildet på samme oppslag, og illustrerer det Nikolajeva kaller en

kontrapunktisk bildebok. (Nikolajeva, 2000, s. 22). Allerede i neste setning i avsnittet flyttes fokuset bort fra ”det som er lenge siden”, og retter fokuset mot guttens behov for nærhet:

Døra står på gløtt inn til han i stova.

- Slik at draumane dine skal kome ut til meg, sa pappa då eg gjekk frå han.

Det høres svært sårt ut ved at det står «(...) eg gjekk frå han.» På denne måten understreker verbalteksten hvordan Dette forsterker hvordan avskjeden ved leggetid er vond, og avstanden mellom dem vektlegges. Bildene i starten av boken viser også at gutten ligger alene i sengen sin (oppslag 2) og faren sitter alene i stuen (oppslag 3). Når lengselen etter farens trygghet og nærvær blir for stort, går gutten inn til han i stuen: «kinnet mitt attmed kinnet til pappa. Pusten hans.» (Oppslag 3). Fra og med dette oppsalget vektlegges nærheten mellom de to, både verbalt og visuelt. Fra et sorgteoretisk ståsted enes det om at trygghet er avgjørende for et barns sorgprosess. Spesielt i forbindelse med tap av en forelder. Dyregrov legger vekt på at støtten fra den gjenlevende forelder er svært viktig for at barnet skal unngå en komplisert sorg. (Dyregrov, 2006, s. 67). I *Eg kan ikkje sove no* blir den trygge og omsorgsfulle relasjonen mellom gutten og faren vektlagt. Blant annet kommer dette fram gjennom verbalteksten, som kommer med betryggende ord om at faren skal ta i mot guttens vonde drømmer. På denne måten forsøker faren å skape en trygghet og legge til rette for at natten skal bli god. Det er på mange måter betydningen av relasjonen som er hovedbudskapet i boken, og hvordan de finner trøst i hverandre.

Både gjennom verbalteksten og illustrasjonene kommer nærheten mellom far og barn fram. Det er tydelig å se at også faren får trøst av gutten sin, ved at han er i hans nærvær. Men samtidig er det klart at faren har omsorgsrollen. Det er han som holder rundt gutten, pakker han inn i en varm jakke og synger den kjente barnesangen *bæ, bæ, lille lam*. På oppslag 8 beskriver gutten at faren bærer ham: «(...) slik at eg blir liggjande på ryggen i armane hans.» På denne måten framstår gutten som liten og skjør, ved at han blir båret nesten som en baby. Det er også i denne sammenheng at faren synger en god natt- sang for ham. På alle oppslagene fra de er inne i huset, men unntak av et, er det en bamse tilstede. Dette er med på å forsterke at gutten er et lite barn, som trenger trygghet og omsorg. Som nevnt spiller den lille gutten en viktig rolle i farens sorgprosess. For selv om leseren ikke får innblikk i tankene til faren, gjennomgår også han en forandring gjennom boka. På det første oppslaget der faren vises (oppslag 2), er det nesten bare svart og mørkegrå farge. Det er en rotete kjøkkenbenk på

høyre side, som kan tyde på at husarbeid ikke prioriteres. Han henger med hodet, og har øynene lukket.

Allerede på oppslag tre går gutten inn til faren i stua. Det virker ikke som om dette kommer på noe sjokk for faren, heller tvert i mot. Uten å si noe, bare holder de rundt hverandre. Faren spør ikke om hva gutten tenker på, ettersom han sikkert har hørt om dette flere ganger før. Det virker som om faren forsøker hardt for å finne på noe å snu tankene over på, og sier plutselig at: ”- I morgon skal vi sage ned storgrana. Ho skal dette i bakken med eit brak, sier han. – Det skal vel bli kjekt?”. Gutten svarer bare kort bekreftende, men legger til at: ”Pappa likar å sage ned digre tre, veit eg.” På denne måten fremmes en noe anspent stemning, men et godt forsøk fra faren sin side på tankebytte. I Ingjerd Traaviks analyse av samme bok legger hun vekt på at nedhoggingen av granen også kan være et bilde på protest mot livets realitet, og kanskje også ”en flukt tilbake til en tid da det var nødvendig og lystfult å hogge ned trær”. (Traavik, 2012, s. 83).

Gutten bytter tema over til det han tenker på, nemlig de røde fuglene (som han senere i boken forteller at er døde mennesker). Verbalteksten legger dermed til rette for en noe anspent stemning, der faren forsøker å flytte tankene over på noe som er gøy. Men om det er oppriktig gøy eller ikke, er det vanskelig å



Lunde, 2008, oppslag 4

vite. Det er spesielt det visuelle aspektet som får fram den *egentlige* stemningen i hjemmet. Det er ikke et samsvar mellom bildene og verbalteksten på dette oppslaget. Faren forteller om hvor gøy det skal bli å sage ned storgrana, men på bildet har han bøyd hode og et trist trekk i ansiktet. Ut ifra kroppsspråket hans, oppleves han trist og nedfor. En slik kontrast kaller Nikolajeva for motstridig eller ambivalent, der det kontrapunktiske går over til å skape en konflikt og uoverensstemmelse. (Nikolajeva, 2000, s. 22). At faren prøver å muntre opp gutten sin, selv om han tydeligvis ikke har det så greit selv, viser hvor mye han anstrenger seg for å skape en ønsket, positiv stemning. Møblene som sto stille på forrige oppslag, er nå plassert på tvers, og det ser ut som om stoler og bord flyr av sted. Det er rot på

kjøkkenbenken, og et bord og en stol er på vei ut over kanten. Det ser ut som om alle møblene er i bevegelse, og plassert slik at de nesten danner et kaos som spinner rundt og rundt. En flamme øverst i bildet kommer trekkende inn fra mørket, og kan på mange måter være et visuelt bilde av det indre.

Jeg vil trekke fram oppslaget 12, siden jeg synes ikonoteksten her skaper et tydelig bilde av hvordan relasjonene mellom barnet og faren har betydning for sorgen. Oppslaget står i stil med resten av bokas fargenyanser, og er i mørke, kalde, jordfarger. Det er svart og grått som dominerer, som tradisjonelt er sorgens farger. (Maagerø, 2018, s. 175). I forgrunnen er det et svart underlag og et svart tre, som nesten går i ett. I bakgrunnen av det svarte treet og bakken, er det bilde av faren som bærer gutten på ryggen. Den lille gutten hviler i farens jakke, og stirrer ned i bakken. Faren har hodet hevet, men øynene hans er skjult bak treet svarte gren. Det kan minne om en sensur- strek foran øynene hans, som gjør han noe anonym på dette oppslaget. Det er som nevnt kun ett oppslag i boken der farens øyne vises (jf. kap xx). Ved å ikke vise øynene og hva de utstråler, blir det også vanskeligere for leserne å forstå hvordan faren *egentlig* har det. Det ligger noe i den mye brukte klisjeen om at ”øynene er sjelens inngang.” Videre er farens munn formet som en liten, rett strek, og gjøre det vanskelig å tyde hva slags følelser han bærer på gjennom hans nøytrale uttrykk. På høyre side av oppslaget er huset avbildet, og fremstår også anonymt. Det er ingen blomster eller dekorasjoner i vinduene eller på utsiden. Verbalteksten befinner seg på høyre side av oppslaget. Ett avsnitt over huset, og ett under. Det første avsnittet er som følger:

Eg ser bakover opp på pappa.  
Haka hans gneg mor panna mi.  
Halsen hans svelgjer mot hovudet mitt.

Så vender han meg og løftar meg.  
Vi ser rett på kvarandre.  
Auga hans svarte langt inni ansiktet.  
Svarte natta. (Oppslag 12)



Lunde, 2008, oppslag 12

Bildet viser at faren bærer gutten på ryggen, og står derfor i kontrast med det verbalteksten sier om at haken gnager mot pannen og at de er så nære at gutten kan høre at faren svelger. Den komplementære ikonoteksten skaper en kontrast som er interessant å studere, spesielt med tanke på relasjonen mellom dem. For det formidles både nærhet og distanse på et og samme oppslag. Nærheten kommer fram gjennom verbalteksten, der det står at de har hodene tett sammen. Og at faren løfter gutten opp og bærer ham. Visuelt kommer også nærheten fram, ved at leseren kan se at faren bærer gutten i jakken sin. Gutten ligger lunt innpakket, og har det varmt og trygt. Spesielt sterkt er setningen: ”Vi ser rett på kvarandre”. For i det øyeblikket er ikke farens øyne lengre skjult, men gutten får innsikt i farens indre. Begge får innsikt i hverandres sorg. Hanne Kiil trekker fram det samme oppslaget i hennes artikkel fra 2011, på at gutten og faren støtter hverandre i sorgprosessen, og at dette tydeliggjøres gjennom: ”(...) guttens evne til å sanse farens følelser. (...) I en tilstand av sårbar åpenhet trøstes de av hverandre. For stilt overfor de store spørsmålene i livet er det gjensidig behov for nærvær og nærhet.” (Kiil, 2011, s. )



Lunde, 2008, oppslag 13

Etter samtalen ute under stjernehimmelen, har faren og gutten gitt hverandre innsikt i hverandres sorg. Det er en kontrast mellom avstanden og usikkerheten i starten av boka, til at åpenheten om sorgen har ført dem nærmere hverandre. Fra dette oppslaget til det neste, skjer den en overgang både visuelt og verbalt. Oppslaget er, i motsetning til de andre, lysere og mer fargerikt. Nesten hele høyre side er i en skarp rødfarge, mens den andre siden av oppslaget er i varm beige farge. Flammene i peisen er ikke lengre hvite og truende, men oransje. Dette er med på å skape en optimistisk stemning, og den røde fargen kan symbolisere kjærlighet. (Maagerø ) I bakgrunnen er det fremdeles rot på kjøkkenbenken og kopper som er plassert på gulvet. Men dette har ingen farge, og er fremdeles enkle blyantstreker. Dette viser at rotet bare er ting, som egentlig ikke betyr så mye i det store bildet, spesielt når tilstanden rundt har begynt å få farge og glede.

Det som får fokus på dette oppslaget, er faren og barnet i sofaen. Nå har kroppsspråket deres en helt annen utstråling, som tyder på at de har fått en indre ro. Faren smiler smått, bøyer hodet varsomt mot gutten og hviler beina på en krakk. Gutten ligger fremdeles innpakket i farens saueskinnsjakke, og han har øynene igjen. I verbalteksten står det derimot at faren tar av ham jakken. Kanskje han er så trøtt at han ikke registrerer at han fremdeles har den på? Eller at det er et bilde på at faren tar av ham redselen, eller frykten for å sove? For avslutningsvis sier verbalteksten:

Vi ser inn i bålet ei lang stund.

- Eg kan ikkje sove no.
- Det går bra, sier pappa.
- Sikker?
- Heilt sikker. (Oppslag 13)

På det siste oppslaget har faren for første gang i boken, et lite smil om munnen. Det virker som om hans indre i stor grad styres ut ifra hvordan gutten har det. Når sønnen endelig får sove, klarer også han å slappe av. Sorgen er fremdeles til stede, men det er tydelig at gutten og farens nærhet har ført dem på en mer optimistisk vei. Traavik trekker fram potteplanten som et symbol på hvordan liv kan vokse selv om det er sorg rundt: ”Potteplanten har nå fått svart krukke; det er liv til tross for sorgen. Her har vi normalperspektiv” (Traavik, 2012, s. 88).

Gjennom verbalteksten stiller gutten mange spørsmål, og faren tar seg tid til å svare oppriktig på det gutten lurte på.

## **4.Sammenfatning og avslutning**

I denne siste delen av oppgaven, ønsker jeg å trekke fram noen interessante sider ved bildebøker om sorg. Gjennom nærlesningen av de to bildebøkene la jeg merke til at barnets refleksjoner og tanker blir tatt på alvor, og hvordan barnet får lov til å bruke tid på dette. Dette vil jeg omtale i den første delen. Videre vil jeg trekke inn noen relevante, intertekstuelle referanser til bildebøker av samme karakter. Dette gjør jeg for å sette *Annas Himmel* og *Eg kan ikkje sove no* i en kontekst, der jeg setter dem inn i det moderne bildeboklandskapet. Kanskje dette kan være med på å skape en økt forståelse av hva som kjennetegner bildebøker om sorg. Nå som jeg har gjort en grundig nærlesning av bøkene, vil jeg også kunne vite hvilke intertekstuelle referanser jeg bør se etter. Jeg kommer også til å trekke fram sønnen som et viktig punkt i bildebøkene.

### **4.1 Tid til refleksjon hos barn i sorg**

Der man tidligere skulle erstatte den avdøde med et annet kjærlighetsobjekt, legger moderne sorgforskning vekt på viktigheten av å opprettholde en relasjon. Den gjenlevende forelderen har en viktig oppgave for at barnet skal kunne leve videre med sorgen. Det er viktig at barnet får hjelp til å utvikle en indre relasjon til den avdøde, noe som kan gjøres gjennom trygge

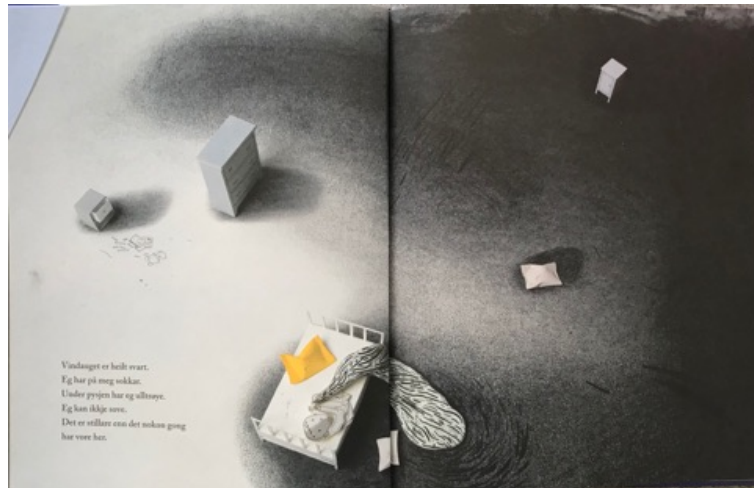
samtaler, ved å få gjenstander som vekker minner og sette ord på følelser. I de situasjonene barnet trenger ekstra støtte, er det viktig at den gjenlevende forelderen er der for å dempe smerten dersom den blir for stor. (Dyregrov, 2006, d. 30). Forskning på barn i sorg har utviklet seg i takt med at synet på barn har endret seg. Slik Ruud argumenterer for, er det «barnets subjektive oppfatning som den voksne må være opptatt av og forsøke å ta tak i». (2011, s. 29). Det er tydelig at denne utviklingen har påvirket bildebøkene og barnelitteraturen generelt. Det er som om perspektivet er flyttet fra å observere barnet utenifra, til å se barnet innenifra, med dets følelser og tanker.

Både i *Annas Himmel* og *Eg kan ikkje sove no* er det lagt vekt på barnets indre tanker og følelser når det gjelder sorg etter morens dødsfall. Det er som nevnt mye dialog i verbalteksten, og her kommer mange av barnets undringer fram. Men karakterene har også stunder der de bare er i sine egne tanker, og representerer et realistisk bilde av barns fantasi. I denne sammenheng vil jeg vil trekke fram artikkelen og bildebokanalysen til Atle Krogstad (2017), som dreier seg om hvordan barn interagerer med rom og steder både inne og ute. Sammenlignet med det bebygde rommet er det barnlige rommet temporært, uten varig tilknytning til stedet og landskapet. (s. 68). Krogstads bildebokanalyse tar utgangspunkt i *Verden har ingen hjørner* (2002) av Svein Nyhus. Boken handler om en gutt som sitter i en pappeske og betrakter verden derfra. Pappesken er hans fristed og overgang til den voksne verden.

Barn bruker mye av det fysiske rommet rundt seg, til å forklare det indre. I følge Atle Krogstad bruker barn det fysiske rommet rundt seg til å forstå verden, og det er spesielt det skjermede rommet som skaper rom for refleksjon og undring (2017, s. 70). «Eg gjekk bort og tok på armen hans, og han klappa handa mi. Så gjekk eg inn på rommet og la meg. (...) Døra står på gløtt inn til han i stova.» Slik starter bokens første oppslag i *Eg kan ikkje sove no*. På det andre oppslaget er det bilde av den lille gutten som ligger i sengen sin på barnerommet. Visuelt er han framstilt som liten og sammenkrøllet. Rommet rundt han er stort, uten tydelige vegger som rammer inn. Alle møblene står plassert på gulvet, uten system i forhold til hverandre. De fleste objektene på bildet er i firkantede former, med skarpe kanter og en steril utforming.



Det er ikke mye som minner om et barnerom. Ett unntak er en haug av blyanter, bøker og en bamse som ligger samlet på gulvet. Det visuelle i oppslaget skaper et bilde av et mørk og alvorspreget barnerom, uten mye lek og moro i seg. På mange måter representerer det også hvordan gutten har det på innsiden. Verbalteksten komplementerer denne oppfatningen; «Vindauget er heilt svart. (...) Det er stillare enn det nokon gong har vore her». Dette kan tyde på at barnerommet en gang var et fristed for den lille gutten, men at omgivelsene har endret seg. På samme måte som det indre, har også følelsene knyttet til rommet endret seg. Rommets dynamiske struktur, skaper en grunnstemning av samme karakter.



Lunde. 2008, oppslag 1.

«Clark dokumenterer også at barn kan identifisere sine private steder som psykiske steder, eller psykiske tilstander av tilbaketrekning og ro, selv om den fysiske skjermingen fra omgivelsene mangler, som når en gutt identifiserer et sted å være alene med å sitte på en stol på skolens uteområde, eller på hans eget teppe inne i klasserommet» (ibid) A. Krogstad, s. 69). Denne form for fristed forekommer i stor grad i *Annas Himmel*. Det meste av handlingen foregår ute i naturen, og det virker som om Anna har flere steder der hun søker ro for tanke og refleksjon. Det mest tydelige er på oppslag åtte. Der ligger hun i en avslappet stilling på en stein langs vannkanten. Hun kikker drømmende ned i vannoverflaten, og som nevnt er dette portalen som fører dem inn til den sekundære verdenen. I den primære verdenen har Anna flere fristeder. I tillegg til bilder av Anna i avslappende og lekende situasjoner, kommer tankene og spørsmålene hennes fram gjennom verbalteksten. Det at barnet har et fristed fra omverdenen, kan kanskje hjelpe dem i sorgen. Det er i alle fall den oppfatningen jeg sitter igjen med etter å ha lest bildebøkene, og sett på hvordan barns sorg fremstilles her.



Hole, 2013, oppslag 1, 4 og 8.

## 4.2 Intertekstuelle referanser i bildebøker om sorg

Etter å ha lest ulike bildebøker som omhandler sorg, har jeg oppfatningen av at mange av tekstene referer til hverandre. Nikolajeva argumenterte allerede i 1997 for at den moderne barnelitteraturen kjennetegnes med intertekstualitet, der det er forbindelser, ironi, parodi, referanser og sitater mellom tekster. «även om det första hand är en vuxen medläsara, eller till och med forskare, som kan identifera och verbalisera allusionerna går de inte obemärkta förbi unga läsare.» (Nikolajeva, 1997, s. 174). Oppfatningen man har fra den ene teksten, tar man med seg i lesningen av den andre. Tekstene påvirker hverandre, og kan derfor også forsterke innholdet. Det krever også tolkning, både verbalt og visuelt, for å oppdage de intertekstuelle referansene. Et eksempel fra *Annas Himmel* er på oppslag 17, der moren sitter i himmelen og drikker te sammen med seks andre personer. Den ene av karakterene holder en rød bok i hånden, der tittelen står med svært liten skrift: «Gro Dahle, Karneval». Dette er nok noe de færreste barn legger merke til, men noen voksen kan nok kjenne igjen Dahles diktsamling fra 1999. «Diktene hennes kan leses som fabulerende vitnesbyrd som en skjult verden, en sanselig verden der gåtene er de eneste svar, og der hellige kuer som morsfigurer og paven opptrer side om side med aper og barn (...)» (cappelendamm.no). Det kan trekkes tydelige paralleller mellom de to bøkene, ettersom Annas himmel også er en skjult verden, der gåtene er de eneste svarene.

Barn har en annen måte å se på verden enn det voksne har. Og slik som i Atle Krogstads analyse er det en pappeske som fungerer som et fristed for barnet. I denne sammenheng vil jeg trekke fram bildeboken *Den magiske pappesken* (2018) av Kristin Bortolotti gitt ut. I boken følger vi to barn som drar på en magisk reise i en pappeske, der baksideteksten sier: «En pappeske kan reise langt i drømmenes tid og rom». Selv om bildeboken ikke handler om sorg, er det likevel en interessant intertekstuell kobling mellom denne boken og *Annas Himmel*. På det første oppslaget i *Den magiske pappesken* står det:

Voksne stresser uten stans  
og legger ting i bokser.  
Sorterer, lukker, stabler dem  
til tårn som bare vokser.  
Ingenting er bedre  
enn å pakke livet bort.  
Og sette kryss på listen  
over ting som har blitt gjort. (*Den magiske pappesken, oppslag 1*)

«Ingenting er bedre enn å pakke livet bort», står det. Og i *Annas Himmel* skal sannsynligvis pappesken brukes til å pakke ned morens ting, slik bildet viser. Verbalteksten sier ingenting om pappesken eller gjenstandene på bildet, men det er tydelig at morens ting er viktige for Anna. Flere av morens ting er vist i andre oppslag, og også på bokens tittelblad (jf. s. 10). Det er tydelig at minner er viktig for Anna, og at det sannsynligvis fører til en følelse av nærvær. Det at bildeboken viser hvordan minnene er en styrke i sorgprosessen, illustrerer også hvordan sorgforskningen har endret seg. Slik at minnene etter moren ikke nødvendigvis må pakkes bort i en pappeske, men kan tas med videre i livet. Dette vil i så måte stå i kontrast til Freuds løsrivelsesteori, og heller illustrere hvordan sorgforskningen har vært i endring. Og gjennom dette skal det dannes en balanse mellom distanse og nærhet til den avdøde. (Stroebe og Schut, 2010, s. 277).

#### **4.3 Natten og søvnen i bildebøker om sorg**

Noe av det mest sentrale knyttet til sorgteori og barn, er viktigheten av riktig informasjon. Det at barnet får høre at den avdøde er borte og ikke kommer igjen. Dyregrov legger vekt på at en korrekt formulering er viktig, og metaforer for søvn kan skape forvirring hos barnet. Ved å fortelle barnet at den døde sover, kan det skape søvnvansker eller redsel. Jeg synes denne problemstillingen kommer tydelig fram gjennom *Eg kan ikke sove no*. For allerede i tittelen får leseren vite at det handler om søvnvansker. Kjernen i handlingen er at gutten ikke får ro nok i tankene og kroppen til å sove. Når han spør faren sin om moren sover der hun er nå, svarer faren bekreftende på dette. Fra et psykologisk ståsted er dette en uhensiktsmessig måte å svare barnet på. Men det er kanskje ikke et mål at boken skal være psykologisk ”korrekt”. Men at den heller viser en vanlig måte å svare barnet på, og kanskje trekker fram hvordan det kan skape problemer med å sove. For på mange måter ligger det omsorg i farens svar, der han ønsker å gjøre døden mindre brutal. Dette ligger også sterkt i vår tradisjon i samtale med barn. I *Annas Himmel* spør ikke Anna like konkrete spørsmål om døden som i *Eg kan ikke sove no*. Det virker på mange måter som om hun har godtatt at moren er borte, og leseren får ikke innblikk i hvordan faren forteller om dødsfallet. Gjennom fantasireisen til Anna er hun på leting etter svar på hva moren gjør i himmelen. Dette tyder på at Anna har en sterk overbevisning om at moren befinner seg et annet sted, og lever videre der. Dette skaper på mange måter en kontrast til guttens oppfatning i *Eg kan ikke sove no*, der det legges vekt på at moren er borte for alltid.

I flere bøker som handler om døden, er det om natten de vanskelige tankene oppstår. I *Himmelen bak huset* av Gaute Heivoll (2008) handler det i likhet med *Eg kan ikkje sove no*, om en gutt som har mistet moren sin og strever med å sove. I denne boken tar faren til gutten en rød tråd og knyter rundt tåen hans, slik at gutten kan trekke i snoren dersom han blir redd om natten. «Nå kan jeg endelig sove, nå som jeg holder meg fast i pappa,» står det på side 28. Dette viser hvordan søvnen kan være vanskelig for mange barn i sorg, og at en trygg relasjon er svært viktig for barnet. De to bøkene er også like i forhold til barnets behov for å forstå hva faren tenker, og at de legger merke til at faren oppfører seg annerledes enn før. I begge bøkene skal barnet legge seg til å sove, og faren sitter stille i stuen. I *Himmelen bak huset* står det: «Pappa har sittet i stua og sett på fjernsyn hele kveld.» I *Eg kan ikkje sove no* står det: «Pappa hører ikkje på radio. Han sit i stova. Einaste lyden er bålet i peisen.» Også i *Annas Himmel* lurar Anna på hva faren tenker, og legger merke til at han ikke har det bra: «Anna vet at pappa blir rastløs når det er noe han gruer seg til.» Dette illustrerer hvordan relasjonene til den gjenlevende forelderen ofte endrer seg etter et dødsfall.



Heivoll, 2008, s. 28

#### 4.4 Relasjoner i bildebøker om sorg

Bøkene har tilsynelatende likt innhold. Det handler om et enebarn i begge bøkene, som har mistet sin mor. Videre er det stort fokus på relasjonene mellom barnet og faren. Dette kommer spesielt tydelig fram ved at barnet ikke har søsken, og kun faren å søke støtte hos. På denne måten vises det en relasjon, der både faren og barnet er avhengige av hverandre. Det kommer ikke fram om faren søker støtte hos andre. I boka er det nærheten til barnet som gjør at faren endres. På samme måte er det gjennom nærværet med faren, at barnet får en økt trygghet.

Det er ikke bare et resultat av sorgforskningen som har vært i endring. Også farsrollen og synet på barn har endret seg. Slik jeg belyser i teoridelen, har det vært en utvikling fra forsørgermaskulinitet til omsorgsmaskulinitet blant moderne fedre. Barnet like gjerne kan søke trøst og omsorg hos far som hos mor. I grunn ligger synet på at barnet er et eget menneske, et eget subjekt, som voksne kan lære mye av. Også når det handler om sorg, kan barn vise tanker og oppfatninger som kan være til hjelp for voksne. Både i *Annas Himmel* og

*Eg kan ikkje sove no* er begge fedrekarakterene tydelige omsorgspersoner, som tar barnets sorg, glede og fantasi på alvor. Bildebøkene viser hvordan også fedrene kan vise sine vonde følelser og sorg, og at det går helt fint. Og det er kanskje denne gjensidigheten som preger disse moderne bildebøkene om sorg. «Denne omsorgen fra en ny og mer nærværende farsfigur åpner opp for en gjensidighet som verdsetter barnets sensitivitet og anerkjenner dets evne til å være medmenneske på lik linje med den voksne.» (Kiil, 2011, s. 169)

Bøkene formidler hvordan et barn i sorg kan opptre, og hvordan sorgen kan ha forskjellig uttrykk. Vi ser blant annet hvordan sorgen kan uttrykke seg forskjellig fra *Annas Himmel* til *Eg kan ikkje sove no*. Men som et sterkt fundament i bunn, ligger formidlingen av relasjonenes betydning. Jeg har allerede nevnt Powell m.fl i forbindelse med relasjonenes betydning. De mener at relasjoner bygger på opplevelsen av å være sammen. «(...) en omsorgsgivende relasjon som skaper en oppriktig og trygg opplevelse av tilhørighet- en relasjon som preges av å være sammen». (2015, s. 61). Jeg synes at bøkene får en mye bredere betydning når man ser dem i sammenheng med relasjonsteori, blant annet hos Bowlby (jf. Tilknytningsteori og separasjonsangst). På mange måter illustrerer bøkene hvordan relasjoner kan føre både godt og vondt med seg. Det vonde kommer fram gjennom tapet av moren, og sorgen over at relasjonen kun kan bevares gjennom minner. Det kan være vondt når relasjoner forandres; også til den gjenlevende forelderen. Samtidig som om sorgen er vond og håpløs, viser den også hvor mye kjærlighet som ligger i grunn.

#### **4.5 Avsluttende kommentar**

Avslutningsvis vil jeg trekke fram oppgavens problemstilling:

-Hvordan blir sorgen framstilt i *Annas Himmel* og *Eg kan ikkje sove no*? Med særlig vekt på barnets sorg, i lys av bildebokteori og moderne sorgteori.

-Hvilken rolle har far- og barn- relasjonen i sorgprosessen som formidles?

Gjennom nærlesningen og analysedelen har jeg forsøkt å nærme meg barnets sorg, og sette på hvordan bildebøker formidler dette. I denne sammenheng vil jeg trekke fram et fint sitat fra Ulla Rhedin:

Det är en mötesplats, en tummelplats för språk och bilder där bilderna inte bara ska visa texten och texten inte bara handla om bilderna, utan där bilder och text kan samarbeta, klinga tillsammans, stracka

sig mot varandra, bjuda på olika rum för erfarenhet och bli mer än sig själv, för att skapa upplevelse. (Rhedin, 2013, s. 105).

Slik Rhedin legger vekt på, er bildeboken unik i den forstand at innholdet formidles gjennom et samarbeid av ord og bilder. Dette samspillet har jeg vært heldig å ta et dypdykk i, og jeg har fått økt forståelse av bøkene *Annas Himmel* og *Eg kan ikkje sove no*. Selv om bildebøkene er preget av ulike ikonotekstprinsipper, er en tolkende ikonotekst det mest framtrædende i begge bildebøkene. Et har vært interessant å se på hvordan to bildebøker med relativt lik historie gir et så ulikt uttrykk? For det første kan det handle om den estetiske utformingen av bøkene, som bygger på blant annet farge teori og bildebokteori. I *Eg kan ikkje sove no* oppleves sorgen som håpløs og tung, og fargevalget er en viktig årsak til nettopp dette. I *Annas Himmel* blir uttrykket noe annet, ettersom fargene som er brukt her appellerer til optimisme og glede i større grad. Både *Annas Himmel* og *Eg kan ikkje sove no* formidler sorgen gjennom et barns øyne. I begge bøkene er det stor grad av dialog, der barnet undrer seg og faren svarer og kommenterer barnets utsagn. I *Annas Himmel* fortelles handlingen gjennom en aural synsvinkel, der det står Anna og pappa. I *Eg kan ikkje sove no* er synsvinkelen personal, og det er snakk om «jeg» og pappa. Kanskje gjør dette at leseren sympatiserer mer med hovedpersonene i sistnevnte bok? Både Ullström og Koppang Stang argumenterer for at karakteren Anna sørger på en mer konstruktiv måte enn det faren hennes gjør. (j.f. s. 49). Koppang Stang trekker dette fram avslutningsvis i sin masteroppgave: «Anna sørger over morens død, men ikke på en destruktiv måte som faren hennes gjør. Hun forsøker å håndtere sorgen, finne en løsning, og sørger dermed på en konstruktiv måte.» (2014, s. 56). I de fleste analysene jeg har lest av *Annas Himmel* og *Eg kan ikkje sove no* opplever jeg at bøkene viser to ytterpunkter av sorg; en optimistisk side og en melankolsk. Men samtidig blir jeg nødt til å sette spørsmålsteget ved teorien om at Anna sørger på en mer konstruktiv måte enn andre. For ved at jeg har lest bøkene i lys av moderne sorgteori, har jeg også fått forståelse for at barn ofte ikke klarer å ta all sorgen og realiteten inn over seg like fort som voksne gjør. Og siden morens begravelse enda ikke har startet, er det tydelig at dødsfallet er skjedd nylig. Det kan absolutt tenkes at Anna har en unik styrke og håp, men det kan også være at realiteten enda ikke har gått opp for henne. Derfor synes jeg at *Annas Himmel* viser hvordan barn kan finne håp i fantasi og ta inn litt og litt av det vanskelige.

Gjennom arbeidet med denne masteroppgaven, har jeg fått innblikk i hvordan et barns sorg kan formidles gjennom bildebøker. Jeg opplever at det å trekke inn ulike fagretninger i

lesningen har gitt meg en økt forståelse av bøkene. I denne sammenheng tenker jeg særlig på det moderne sorgteori kjennetegner som komplisert sorg. Det er vanskelig å bruke denne teorien til å slå fast om bildebøkene viser en normal eller komplisert sorg tidsrommet er såpass kort og det er så mange nyanser av hvordan sorg uttrykker seg. Jeg kan si at grunnstemningen som skildres i *Eg kan ikke sove no* viser melankolske sider ved sorgen. Det er mørke, kulde og gjenstander i uorden. Det er ingen smil å se hos gutten, og kun en antydning til smil hos faren på det siste oppslaget. Men det er absolutt en utvikling fra starten i boken til slutten. I starten legges det en grunnstemning som i stor grad bygger opp under det melankolske. På slutten av boken får leserne innsikt i at det finnes håp hos dem likevel. De ulike fagteoriene beriker og skaper større nyanser i nærlesningen.

Det har også være interessant å studere hvordan far- og barn- relasjonen har hatt betydning. Ikonoteksten har vist hvordan både Anna i *Annas Himmel* og gutten i *Eg kan ikke sove no* får en økt nærhet med sine fedre. I begge bøkene spiller karakterene spørsmål gjennom verbalteksten, og på bildene kommer barnet og faren mer og mer nær hverandre. Nærheten og omsorgen forgår både på det indre og ytre plan, og er kjernen i begge bøkene. Dette skaper en følelsesmessig lesning, som også står i tråd med det som vektlegges i moderne sorgteori.