

Døden i bildebøker

En studie av hvordan døden tematiseres i bildebøkene *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*.

ANDREAS SUNDBØ JACOBSEN

VEILEDER

Cecilie Cathrine Takle

Universitetet i Agder, 2024

Fakultet for humanoria og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

Sammendrag

Målet med min masteroppgave har vært å undersøke hvordan døden kan anvendes som tema i utvalgte bildebøker for barn. Materialet jeg valgte i mitt forskningsarbeid er *Bestefar er en rev* (2009), av Trond Brønne og Anders Kaardahl, *Ulf er uvel* (2020), av Rebecca Wexelsen og Camilla Kuhn, og *Annas Himmel* (2013), av Stian Hole. Problemstillingen min lyder derfor slik: «Hvordan brukes døden som tema i bildebøkene *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel?*»

Materialet har døden som tema og forskjellig type handling, der døden tematiseres på ulike måter. Et annet kriterium har vært at bildebøkene skal ha ulike forfattere, for å øke sannsynligheten for å bruke bildebøker som tematiserer døden på ulike måter.

Masteroppgaven gir kun innsikt i hvordan døden tematiseres i de utvalgte bildebøkene, og ikke en generell innsikt i hvordan døden tematiseres i bildebøker. Materialet har blitt analysert i form av en nærlesing av bildebøkene, som et utgangspunkt for en komparativ analyse, der det kommer frem hvordan de ulike bildebøkene tar opp døden som tema.

Abstract

The aim of my master's thesis has been to examine how death can be used as a theme in selected picture books for children. The material I chose for my research consists of *Bestefar er en rev* (2009) by Trond Brønne and Anders Kaardahl, *Ulf er uvel* (2020) by Rebecca Wexelsen and Camilla Kuhn, and *Annas Himmel* (2013) by Stian Hole. Therefore, my research question is as follows: "How is death used as a theme in the picture books *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel*, and *Annas Himmel*?"

The material has death as its theme and different types of narratives, where death is addressed in various ways. Another criterion has been that the picture books should have different authors, to increase the likelihood of using picture books that address death in different ways. The master's thesis only provides insight into how death is thematized in the selected picture books and not an insight into how death is thematized in picture books in general. The material has been analyzed through close reading of the picture books as a basis for a comparative analysis, revealing how the different picture books address the theme of death.

Forord

Det er med stor glede, takknemlighet og stolthet jeg presenterer denne masteroppgaven.

Først vil jeg takke Universitetet i Agder for seks fine år som student, fem år som lærerstudent og et år med kroppsøving. Jeg er takknemlig for den kunnskapen, støtten og erfaringene jeg har fått i løpet av studieårene mine ved UiA.

Videre vil jeg rette en takk til de gode vennene jeg har fått gjennom fem år som grunnskolelærerstudent. Vårt vennskap, sosiale samvær, støtte og ikke minst faglig samarbeid har vært svært viktig for meg i løpet av studieperioden. Jeg setter stor pris på den fellesskapsfølelsen vi har hatt, og jeg er svært takknemlig for vennskapet og de gode minnene vi har hatt gjennom disse fem årene.

En spesiell takk rettes også til min veileder Cecilie Cathrine Takle for konkret og konstruktiv veiledning, samt støtte og oppmuntring, som har hjulpet meg med å takle de utfordringene jeg har møtt i arbeidet med å skrive denne masteroppgaven. Uten din innsikt og veiledning hadde ikke denne oppgaven vært mulig å gjennomføre.

Til slutt vil jeg takke alle andre som har bidratt til denne oppgaven på ulike måter, enten det er gjennom faglige diskusjoner, støttende ord, eller praktisk hjelp underveis.

Tusen takk til alle som gjort arbeidet med denne oppgaven enklere for meg!

Andreas Sundbø Jacobsen

Kristiansand, mai 2024.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1. Problemstilling.....	1
1.2. Bakgrunn for valg av tema	2
1.3. Presentasjon av bildebøkene og bildebøkene som materiale	6
1.4. Tidligere forskning.....	8
1.5. Oppgavens oppbygging	10
2. Teoretiske perspektiver	12
2.1. Hva er en bildebok?.....	12
2.2. Bildebøkers potensial.....	17
2.3. Barnelitteraturen og barneperspektivet.....	19
2.4. Døden i bildebøker	21
3. Metode	23
4. Bildebokanalyser	26
4.1. Analyse av <i>Bestefar er en rev</i>	26
4.1.1. Paratekster	26
4.1.2. Komposisjon og layout.....	27
4.1.3. Person- og miljøskildring.....	30
4.1.4. Perspektivet.....	31
4.1.5. Multimodalt samspill	32
4.2. Analyse av <i>Ulf er uvel</i>	33
4.2.1. Paratekster	33
4.2.2. Komposisjon og layout.....	34
4.2.3. Farger og kontraster	35

4.2.4.	Multimodalt samspill	36
4.2.5.	Distanse	38
4.3.	Analyse av <i>Annas himmel</i>	38
4.3.1.	Paratekster	39
4.3.2.	Komposisjon og layout.....	40
4.3.3.	Person- og miljøskildring.....	42
4.3.4.	Perspektivet.....	43
4.3.5.	Intertekstualitet.....	45
5.	Komparativ analyse	48
5.1.	Innsidepermene.....	48
5.2.	Perspektiv	49
5.3.	Distansen til døden.....	50
5.4.	Dødens tilstedeværelse	51
5.5.	Døden som spenning	52
6.	Konklusjon	53
	Referanseliste	55

1. Innledning

1.1. Problemstilling

Døden er et tema vi alle må innom i løpet av livet på et eller annet tidspunkt, fordi døden er en konsekvens av å leve. Atle Dyregrov skriver i sin bok, *Små barns sorg: informasjon og veiledning til foreldre*, at døden er et vanskelig tema å forstå for barn (Dyregrov, 1997, s. 7). Etter hvert som barna begynner på skolen, og utover skoleløpet opplever de en gradvis forståelse av hva døden innebærer (Dyregrov, 1997, s. 9). Maria Nikolajeva og Carol Scott beskriver i *How picturebooks work*, hvordan bildebøker kan være et grunnlag for samtaler om ulike temaer, fordi de har et unikt potensial til å kommunisere med leseren, gjennom både verbaltekst og bilder (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 1 – 3). I tillegg kan bildebøker være med på å hjelpe barn med å kjenne på følelser knyttet til ulike temaer, slik Trine Solstad og Mia Österlund argumenterer for i sin artikkel, «Nytt blikk på barns lesing. Utforsking av bildebøkers potensial i utdanningsinstitusjoner i Danmark, Sverige, Finland og Norge.» (Solstad & Österlund, 2020, s. 7). I denne masteroppgaven skal jeg utforske hvordan døden kan tematiseres i bildebøker gjennom analyser av tre bildebøker for barn.

I min masteroppgave har jeg valgt ut tre bildebøker som materiale. Dette materialet skal jeg analysere i form av en nærlesing av bildebøkene, slik at jeg deretter kan foreta en komparativ analyse av hvordan de ulike bildebøkene tar opp temaet døden. Ved hjelp av analysene ønsker jeg å forske på ulike måter forfatterne og illustratørene kan bruke de ulike virkemidlene på. Analysene vil derfor ikke anvendes til å konstruere et didaktisk undervisningsopplegg i klasserommet, men belyse hvordan ulike virkemidler anvendes og kan påvirke leseren. I den komparative delen vil bildebøkene sammenlignes, der jeg ser på likheter og forskjeller, med utgangspunkt i at bildebøkene baserer seg på det samme temaet. Analysene vil i hovedsak bygge på eksisterende teori fra bildebokteoretikerne Kristin Hallberg, Maria Nikolajeva, Carol Scott og Ulla Rhedin. Teorien vil bli brukt som utgangspunkt for refleksjon og drøfting rundt virkemidlenes funksjon i bildebokanalysene senere i oppgaven.

Bildebøkene jeg har valgt å analysere er *Bestefar er en rev*, av Trond Brønne og Anders Kaardahl, *Ulf er uvel*, av Rebecca Wexelsen og Camilla Kuhn, og *Annas Himmel*, av Stian

Hole. Problemstillingen min lyder derfor slik: «Hvordan brukes døden som tema i bildebøkene *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel?*»

I arbeidet med å finne ut hvordan døden brukes som tema i *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*, vil det være flere forskningsspørsmål som vil være relevant:

- Hvilke virkemidler er brukt for å fremstille døden i bildebøkene?
- Hvordan fremstilles døden gjennom samspillet mellom verbalteksten og bildene?
- Hvilke forskjeller og likheter har *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*?

1.2. Bakgrunn for valg av tema

Selv om mitt masterprosjekt ikke tar utgangspunkt i et didaktisk opplegg, er det allikevel viktig å kunne knytte analysene av bøkene til skolen og norskfaget. I barneskolen er elevene fra 1 – 7. trinn mellom 6 – 12 år. Derfor må min masteroppgave ta utgangspunkt i hvorfor temaet er relevant for elever på barneskolen. Bakgrunnen for at jeg har valgt å forske på hvordan utvalgte bildebøker omhandler døden, er fordi døden er et tema man ikke kommer utenom i løpet av et liv. Derfor ser jeg på døden som et viktig tema å ha kunnskap om for å kunne mestre sitt eget liv, slik som det nevnes i skolens mål for opplæringen, i den overordna delen av læreplanen: «Elevane og lærlingane skal utvikle kunnskap, dugleik og holdningar for å kunne meistre liva sine og for å kunne delta i arbeid og fellesskap i samfunnet» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 3).

Angela M. Wiseman understreker i sin artikkel, «Summer's End and Sad Goodbyes: Children's Picturebooks About Death and Dying», at lesing og samtale om litteratur er en god metode for å håndtere traumer, slik som et dødsfall i nære relasjoner kan være (Wiseman, 2013, s. 3). I tillegg vil et dødsfall i nære relasjoner kunne gjøre både barnet og omsorgspersonene i familien til pårørende. Derfor kan man tenke seg at det kan være utfordrende for foreldrene, eller andre omsorgspersoner å hjelpe barnet med å håndtere dette traumet, når de kanskje gjennomgår det samme traume selv. På bakgrunn av dette, samt overordna del av opplæringens mål om at elevene skal kunne mestre sitt eget liv, mener jeg døden er et relevant tema å arbeide med i skolen, til tross for at døden ikke nevnes konkret i læreplanen. Bruken av bildebøker som materiale kan knyttes særlig til norskfaget, fordi lesing og samtale om litteratur er en sentral del av norskfaget (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 4 –

5). Med tanke på bruken av litteratur som metode for å håndtere traumer, mener jeg derfor et masterprosjekt, der dødens rolle i bildebøker, passer inn i norskfaget.

Valget om å bruke skjønnlitterære bildebøker som materiale knytter masterprosjektet mitt eksplisitt til norskfaget, fordi norsk har et viktig ansvar for elevenes leseferdigheter. I tillegg handler det å kunne lese i norskfaget om å kunne lese og reflektere over skjønnlitteratur og sakprosa (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 4 – 5). Dette kan understrekes ved å ta utgangspunkt i hvordan det å kunne lese i norskfaget er forankret i læreplanen i norsk:

Å kunne lese i norsk innebærer å lese både på papir og digitalt. Det innebærer å kunne lese og reflektere over skjønnlitteratur og sakprosa, å beherske lesestrategier tilpasset formålet med lesingen og å kunne vurdere tekster kritisk. Lesing i norsk innebærer også å lese sammensatte tekster som kan inneholde skrift, bilder, tegninger, tall og andre uttrykksformer. Norsk har et særlig ansvar for opplæringen i å kunne lese. Utviklingen av å kunne lese i norsk går fra den grunnleggende avkodingen til å lese, tolke og reflektere over tekster i ulike sjangre, for ulike formål og av ulik lengde og kompleksitet. (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 4 – 5).

Gjennom å arbeide med skjønnlitterære bildebøker i skolen, får elevene mulighet til å utvikle sine leseferdigheter i norsk. I tillegg får elevene mulighet til å lese og reflektere over flere ulike sjangere, fordi bildebøker i seg selv ikke er en egen sjanger. Dermed kan de reflektere over formålet med å lese denne typen bøker. Dette gir et grunnlag for at arbeidet med skjønnlitterære bildebøker, som også innebærer bildebøker med døden som tema, ville vært relevant for bruk i skolen. I dette masterprosjektet analyserer jeg bildebøker gjennom en nærlesing, som kan være relevant for bruk i skolen. Sitatet om lesing i norskfaget nevner også at elevene skal kunne beherske lesing på både papir og digitalt, der jeg i min masteroppgave har tatt utgangspunkt i bildebøker på papir.

Åsmund Hennig understreker i sin bok *Litterær forståelse: innføring i litteraturdidaktikk* at mye av dagens lesing i skolen, og i samfunnet generelt, foregår digitalt (Hennig, 2019, s. 136). Ifølge læreplanen i norsk skal man altså kunne lese både på papir og digitalt i norskfaget (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 4). Ifølge Pablo Delgado, Cristina Vargas, Rakfet Ackerman og Ladislao Salmeróns artikkel «Don't throw away your printed books: A meta-analysis on the effects of reading media on reading comprehension», bør man helt klart favorisere papirbasert lesing, da overdreven bruk av digital lesing kan påvirke elevenes leseforståelse på en negativ måte, ved at digitale læringsverktøy gjerne ikke er best egnet for

dybdeforståelse og læring (Deglado et al., 2018, s. 33, 36). Delgado et al., understreker også at det til tross for dette, er vanskelig å se for seg at det skal være mulig å unngå å bruke digital lesing i dagens skole (Deglado et al., 2018, s. 36). Min masteroppgave tar utgangspunkt i lesing på papir, fordi materialet jeg har valgt er papirbøker.

Læreplanen i norsk nevner i tillegg at elevene skal kunne lese skjønnlitteratur og reflektere over dette (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 4). Dette er også en sentral del som knytter mitt masterprosjekt til norskfaget. I en skolesammenheng kan man bruke bildebøker som refleksjon rundt hva som faktisk formidles av bildeboka. Man kan bruke bildebøker for å utvikle kritisk tenking, ved å for eksempel, få elevene til å reflektere over om verbalteksten og bildene forteller det samme, utfyller hverandre, eller motsier hverandre, slik Emilia Andersson-Bakken, Sissil Lea Heggernes, Ingvill Krogstad Svanes og Hilde Tørnby har brukt som eksempel i sin artikkel, «Men da blir det urettferdig for dem som ikke får!» Bildebøker som utgangspunkt for kritisk tenkning på barnetrinnet» (Andersson-Bakken et al., 2022, s. 6). Læreplanen nevner også at å lese i norsk innebærer å lese sammensatte tekster (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 4). Dette er noe bildebøker oppfyller, ved at bildebøker består av både verbaltekst og bilder (Nikolajeva, 2000, s. 11).

Bildebøker kan også hjelpe barn med å kjenne på følelser knyttet til ulike temaer, ved at bildene kan vise det verbalteksten formidler (Solstad & Österlund, 2020, s. 7). Dette kan være med på å gi dem viktige verktøy senere i livet, ved at de får mer kunnskap om hvorfor de føler som de gjør i ulike situasjoner. Bildebøker kan være et godt materiale for å utvikle elevenes emosjonelle literacy (Solstad & Österlund, 2020, s. 11 – 12). I arbeid med bildebøkene i skolen, etterfulgt av en litterær samtale kan det vekkes en emosjonell respons hos elevene (Solstad & Österlund, 2020, s. 11 – 12). Dette gjelder særlig i bildebøker med et utfordrende tema, som for eksempel døden. Denne måten å arbeide med bildebøker på vil altså være med på å utvikle elevenes emosjonelle literacy (Solstad & Österlund, 2020, s. 11 – 12).

En ulempe med bruken av bildebøker kan være at elevene ikke er i stand til å sette seg inn i situasjonen til karakterene i bildeboka. Ifølge Piaget (1970), er barna i en pre-operasjonell periode når de er mellom 2 – 7 år, og har i denne perioden i hovedsak en egosentrisk tankegang (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236 – 237). Ulempen kan dermed være at

barna ikke klarer å sympatisere med karakterene, og ikke kjenne seg igjen i de samme følelsene som karakterene føler og gjennomgår i handlingen i en bildebok. Samtidig kan det være en fordel at bildebøkene skaper en form for distanse mellom barna og døden, slik som Sandra L. Beckett beskriver i *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* (Beckett, 2012, s. 257). Dette vil i utgangspunktet gjelde elever i starten av skoleløpet, fordi denne perioden gjelder for barn fra ca. 2 – 7 år (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236 – 237). I Piagets neste periode derimot, den konkret-operasjonelle perioden, utvikler barna en rasjonell og logisk tankegang (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236). Denne perioden gjelder når barna er ca. 7 – 11 år, der den logiske tankegangen kan anvendes til problemløsning (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236). Perioden stekker seg altså over de fleste aldre på barnetrinnet, der man kan tenke seg at elevene i denne perioden vil få et større utbytte av de utvalgte bildebøkene, enn elever som nettopp har begynt på skolen og befinner seg i den pre-operasjonelle perioden.

Med tanke på at lesing og samtale om litteratur er en god metode for å håndtere traumer (Wiseman, 2013, s. 3), og hvordan bildebøker kan være et godt materiale for å utvikle elevenes emosjonelle literacy (Solstad & Österlund, 2020, s. 11 – 12), har jeg valgt å analysere bildebøker med døden som tema. Et av kriteriene for valg av bildebøker har derfor vært at de må ha døden som tema. Jeg ønsker å bruke bøker som har forskjellig type handling, der døden tematiseres på ulike måter, for å få et bredere innsyn i hvordan døden kan brukes som tema i bildebøker. Et annet kriterium har derfor vært at bøkene skal ha ulike forfattere, for å øke sannsynligheten for å finne bildebøker som tematiserer døden på forskjellige måter. Til tross for at jeg får et bredere utvalg av bildebøker ved å bruke bildebøker med forskjellig handling, forfattere og illustratører, vil ikke masterprosjektet gi meg full oversikt over hvordan døden tematiseres generelt i bildebøker. Masterprosjektet vil kun gi meg innsikt i hvordan døden tematiseres i de utvalgte bildebøkene. Bildebøkene må også være tilpasset barn, slik at de kan være relevant for bruk i barneskolen. Ifølge Solstad og Österlund har bildebøker tradisjonelt sett henvendt seg til barn (Solstad & Österlund, 2020, s. 7). Bøkene jeg har valgt er altså veldig forskjellig, til tross for at de har felles tema. Dette skal jeg komme nærmere inn på i den komparative analysen senere i oppgaven.

1.3. Presentasjon av bildebøkene og bildebøkene som materiale

Bestefar er en rev er skrevet av Trond Brønne, og illustrert av Anders Kaardahl. Den ble utgitt av Cappelen Damm i 2009 (Brønne & Kaardahl, 2009). I *Bestefar er en rev* er handlingen en skildring av juletida til Benjamin. Benjamin har forstått at det er bestefaren som er nissen, som spiser grøten på låven. Når bestefaren dør, setter familien allikevel ut grøt til nissen. Når en rev spiser grøten betyr det, ifølge Benjamin, at bestefar er en rev (Brønne & Kaardahl, 2009).

Ulf er uvel er skrevet av Rebecca Wexelsen, og illustrert av Camilla Kuhn (Wexelsen & Kuhn, 2020). Ulf går til doktoren og får beskjed om at han er død. Han får dermed motivasjon til å arrangere sin egen begravelse (Wexelsen & Kuhn, 2020). Boka ble gitt ut i 2020 av Ena, og vant Kulturdepartementets bildebokpris i 2021 (Vigmostad & Bjørke, 2024a). Den har blitt anmeldt av bildebokkritikk.no, som beskriver *Ulf er uvel* som en bok som er med på å åpne for alvorlige og filosofiske samtaler med de minste barna:

Men det er vel kanskje nettopp de minste som har et naturlig og nysgjerrig forhold til døden og som kan snakke om den uten de tabuene som gjør at vi andre føler ubehag ved tanken på å iscenesette sin egen bisettelse. Nå er jo ikke Ulf død likevel, men denne boka åpner likevel for alvorlige og filosofiske samtaler på en sykt morsom måte. (Moe, 2020, avsn. 7).

Annas himmel er skrevet og illustrert av Stian Hole, og utgitt av Cappelen Damm i 2013. I *Annas himmel* får man inntrykk av at Annas mor er død, og at Anna og faren skal i morens begravelse. Anna tar med seg faren sin på en omvisning i hennes forståelse av himmelen, som en bearbeiding av deres sorg, i tap av moren. Etter at de har vært igjennom Annas himmel smiler faren til slutt, og han og Anna er klare for å dra dit de skal, sannsynligvis morens begravelse (Hole, 2013).

Stian Hole har vunnet flere priser for sitt forfatterskap. Han har blant annet vunnet Brageprisen to ganger, Kulturdepartementets debutantpris, Kulturdepartementets bildebokpris, Bolgona Ragazzi Award, Deutcher Jungendliteraturpreis, for å nevne noen (Cappelen Damm, 2024b). Bøkene til Stian Hole har altså vunnet priser internasjonalt, og blitt utgitt i en rekke land (Cappelen Damm, 2024b). For *Annas himmel* vant Stian Hole Katholischer Kinder- und Jugendbuchpreis i 2015 (Cappelen Damm, 2024b), og den har også fått flere gode vurderinger i Norge. Blant annet har VG gitt den terningkast seks (Nilsen,

2013, avsn. 1), der anmelderen beskriver *Annas himmel* som «et enormt kreativt alvor og en rørende poetisk letthet» (Nilsen, 2013, avsn. 1).

Forlagene beskriver en anbefalt aldersgrense som tilsier at bildebøkene er tilpasset barn i barneskolealder. Cappelen Damm har gitt ut både *Bestefar er en rev* og *Annas himmel*, og har gitt en bred aldersanbefaling. *Bestefar er en rev* er anbefalt for barn mellom 5 og 10 år (Cappelen Damm, 2024a), mens *Annas himmel* er anbefalt for personer mellom 5 og 20 år (Cappelen Damm, 2024b). Ifølge forlaget vil altså *Bestefar er en rev* og *Annas himmel* passe for de fleste på barnetrinnet. Det skal nevnes at disse aldersanbefalingene kun er nettopp anbefalinger fra forlaget, og ikke en aldersgrense for hvem som kan lese dem. Derimot gir de en pekepinn på hvem bøkene passer for. Ifølge forlaget er altså *Bestefar er en rev* og *Annas himmel* bildebøker som er tilpasset for barn.

Ena har gitt ut *Ulf er uvel*, og satt aldersanbefalingen til 3 – 6 år (Vigmostad & Bjørke, 2024b). Denne anbefalingen plasserer *Ulf er uvel* i en kategori rundt barnehage- og tidlig skolealder. Forlaget anbefaler altså denne boka for barn som enda ikke har begynt på skolen, og barn som nettopp har kommet i gang med skolegangen.

Piaget plasserer barns kognitive utvikling i ulike stadier i forhold til alder (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236 – 237). *Ulf er uvel* har altså en anbefalt aldersgrense 3 – 6 år, og er anbefalt for barn som befinner seg i den pre-operasjonelle perioden (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236 – 237). Barna i denne perioden vil, som nevnt, ha en mer egosentrisk tankegang (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 236 – 237), og dermed kan det bli en utfordring dersom man skal bruke *Ulf er uvel* i en skolesammenheng. Piaget understreker at disse aldersperiodene ikke er absolutte (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 237). Til tross for at forlaget har satt en anbefalt aldersgrense til 3 – 6 år, mener jeg allikevel at det kreves en form for empati for å kunne forstå hvordan Ulf har det. I tillegg er det ikke før i den formal-operasjonelle perioden, altså i 11-årsalderen, man utvikler evnen til kritisk tenking (Piaget, 1970, referert i Åsvoll, 2013, s. 237). Jeg mener man trenger en evne til kritisk tenking for å forstå hvordan Ulf både kan være død og planlegge sin egen begravelse samtidig. Dermed kan det åpne opp for at denne boka passer for et bredere aldersspenn enn det forlaget har anbefalt.

I tillegg har *Ulf er uvel* et underliggende humoraspekt, som gjør at jeg mener den passer for en bredere aldersgruppe.

Man kan argumentere for at bildebøkene jeg har valgt passer inn under begrepet allalderlitteratur, som Jon Fosse introduserer i sin artikkel «All-alder-litteratur» i Per Olav Kaldestad og Karin Beate Volds tidsskrift, *Årboka Litteratur for barn og unge* (Fosse, 1998, s. 72). Allalderlitteratur baserer seg på litteratur som like godt kan passe for barn, som for voksne (Fosse, 1998, s. 73). Man kan argumentere for at bildebøkene passer for flere enn den anbefalte aldersgrensen, fordi en voksen som leser bildebøkene kanskje får et annet utbytte enn et barn, fordi man er på forskjellige stadier i livet.

1.4. Tidligere forskning

Bestefar er en rev er ikke brukt til tidligere forskning, som i seg selv er med på å gjøre min oppgave unik. Når det gjelder *Annas himmel*, har Sten-Olof Ullström skrevet en artikkel der han tar utgangspunkt i sorg og livsbekreftelse i *Annas himmel* i artikkelen «Himlen är skön! Om sorg og livsbejakelse i Stian Holes *Annas himmel*», utgitt av tidsskriftet *Bøygen* i 2013 (Ullström, 2013, s. 18). Artikkelen analyserer hvordan sorg fremstilles og hvordan Annas fantasier og fremstillinger av himmelen er med på å hjelpe henne og faren i en sorgprosess (Ullström, 2013, s. 22 – 24). Som nevnt, er sorg en konsekvens av et dødsfall, derfor kommer heller ikke Ullström utenom refleksjoner rundt døden i sin artikkel om sorg i *Annas himmel* (Ullström, 2013, s. 19).

Det som skiller min masteroppgave fra Ullströms artikkel, er at han har mest søkelys på sorgen i *Annas himmel*, mens jeg tar utgangspunkt i døden i seg selv. I tillegg er et sentralt aspekt ved min masteroppgave at jeg skal gjøre en komparativ analyse av bildebøkene, for å finne ut hvordan døden kan brukes som tema på ulike måter i forskjellige bildebøker. I *Møter med barnelitteratur: Introduksjon for lærere* brukes også *Annas himmel* som eksempeltekst i en bildebokanalyse, men kun som eksempel for å forklare hva begrepene paratekster og intervisuelle referanser er (Ommundsen, 2018, s. 159 – 163).

Når det kommer til døden i bildebøker, tar Sandra L. Beckett for seg hvordan døden kan bli fremstilt i bildebøker, i boka *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* (Beckett, 2012).

Boka *Challenging and Controversial Picturebooks: Creative and critical responses to visual texts* av Janet Evans baserer seg også på perspektiver om hvordan bildebøker kan fremstille vanskelige temaer (Evans, 2015). Angela M. Wisemans artikkel «Summer's End and Sad Goodbyes: Children's Picturebooks About Death and Dying» går direkte inn på døden i bildebøker for barn (Wiseman, 2013). Trine Solstad og Mia Österlunds artikkel, «Nytt blick på barns lesing. Utforsking av bildebøkers potensial i utdanningsinstitusjoner i Danmark, Sverige, Finland og Norge», handler om hvordan barn påvirkes av bildebøker, og hvordan man kan arbeide med bildebøker som tar opp vanskelige temaer i skolen (Solstad & Österlund, 2020). I tillegg til denne fagfelleverderte forskningen på *Annas himmel* og døden i barne- og bildeboklitteratur, er det også masteroppgaver som har tatt utgangspunkt i døden i bildebøker som tema.

Døden i bildebøker har blitt tematisert i tidligere masteroppgaver, men det har vært andre bildebøker som har blitt brukt som materiale. For eksempel blir *Himmelen bak huset*, *Snøsøsteren* og *Bonsai – en liten bok om døden* brukt som materiale i masteroppgaven *Hvorfor i huleste måtte du bare dø? En litterær analyse av tre barnebøkers fremstilling av døden. Komparative aspekter*. (Rosenlund, 2021, s. 1 – 3). Denne masteroppgaven har tilnærmet samme innfallsvinkel som meg, men analyserer et annet materiale.

Annas himmel har også blitt brukt som materiale i flere tidligere masteroppgaver. Det finnes i alt fire masteroppgaver som bruker *Annas himmel* som materiale, men de har hatt et annet fokusområde enn jeg skal ha i min masteroppgave. «*B for borte*»: en analyse av hvordan sorg og tap fremstilles visuelt i to bildebøker illustrert av Stian Hole (Knutsen, 2022, s. 1) og *Sover mamma der hun er nå? En studie av hvordan barns sorg framstilles i et utvalg norske, moderne bildebøker* (Grønås, 2019, s. 1) baserer seg på sorg og tap, noe som er en konsekvens av døden, men min oppgave vil handle om dødens rolle i seg selv.

En annen masteroppgave som bruker *Annas himmel* som forskningsmateriale er *Elevers forståelse av Annas himmel knyttet til emnet folkehelse og livsmestring* (Hjalland, 2022, s. 1). Denne masteroppgaven knytter altså *Annas himmel* til det tverrfaglige temaet folkehelse og livsmestring, og har en annen tilnærming til metodedelen, enn min masteroppgave. Hennes metodedel baserer seg på observasjoner av elevers forståelse av *Annas himmel* gjennom

observasjoner i klasserommet, mens min metodedel baserer seg på en nærlesing av bildebøker gjennom bildebokanalyser, og hverken resulterer, eller tar utgangspunkt i et didaktisk undervisningsopplegg som skal brukes i klasserommet.

Den siste masteroppgaven som bruker *Annas himmel* som materiale, *Henvendelser til voksen- og barneleserne? En analyse av tema og tomme plasser i Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus* (Stang, 2014, s. 1), har mer søkelys på voksen- og barneperspektivet. I min masteroppgave skal jeg også se på voksen- og barneperspektivet, men kun som en del av oppgaven. Voksen- og barneperspektivet vil ikke være det hele oppgaven baserer seg på, slik som denne tidligere masteroppgaven har gjort. Denne masteroppgaven analyserer også temaet i bildebøkene, men kun som et verktøy til å besvare hvordan bildebøkene henvender seg til henholdsvis voksen- og barneleseren.

Ulf er uvel har blitt brukt i to masteroppgaver tidligere, der begge tar utgangspunkt i elever på 1. trinn. Den ene masteroppgaven, *Ikke start lesingen, vent på meg!: Førsteklassingens lesemotivasjon i møte med høytlesing av utfordrende bildebøker*, undersøker hvordan bøker som dette kan øke leselysten hos førsteklassinger (Fredriksen & Jørgensen, 2022, s. 2). Den andre masteroppgaven, *Bildebøker og følelser: Førsteklassingens resepsjon av følelser i bildebøkene Ikke! og Ulf er uvel*, undersøker hvordan boka kan bidra til å samtale om følelser på 1. trinn (Helleren & Lindeland, 2023, s. 2).

Selv om *Ulf er uvel* og *Annas himmel* har blitt brukt som materiale i tidligere masteroppgaver, er det ingen som har samme innfallsvinkel i analysene, eller bruker de samme bøkene som meg i det komparative aspektet av masteroppgaven. Det er altså andre bildebøker som blir sammenlignet med *Annas himmel* og *Ulf er uvel*, og de blir heller ikke sammenlignet med hverandre i noen masteroppgaver.

1.5. Oppgavens oppbygging

Min masteroppgave deles inn i seks hovedkapitler: Innledning, teori, metode, bildebokanalyser, komparativ analyse og konklusjon. I innledningen har jeg gjort rede for de ulike valgene som har blitt gjort med tanke på tema og materiale, i tillegg til å presentere bildebøkene og tidligere forskning innenfor tema og materiale. I teorikapitlet gjør jeg rede

for og presenterer eksisterende teori om bildebøker, som vil bli anvendt i analysen av de utvalgte bildebøkene. Teorikapittelet kommer i hovedsak til å ta utgangspunkt i Maria Nikolajeva, Carol Scott, Kristin Hallberg og Ulla Rhedins teorier innenfor bildebokforskningen, fordi de er sentrale teoretikere innenfor emnet. Kapittelet vil undersøke teorier som disse teoretikerne baserer hovedsynspunktene sine på, men vil også bli utfylt av hverandre og andre teorier, særlig i underkapittelet som handler om døden i bildebøker.

I metodekapittelet presenterer jeg min metode, som er en form for litterær analyse, altså bildebokanalyse. Bildebokanalysene baserer seg på nærlesing av *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*. Bildebokanalysene analyseres hver for seg, altså hvor bildebøkene blir analysert uten et komparativt aspekt. I analysene ønsker jeg å få frem forfatterens og illustratørens virkemidler, samt reflektere rundt hvordan disse virkemidlene kan være med på å påvirke leseren. Etter å ha analysert bildebøkene hver for seg, gjør jeg i neste kapittel en komparativ analyse av bildebøkene. I dette kapittelet får jeg frem de ulike måtene døden brukes som tema i de ulike bildebøkene. I det avsluttende kapittelet samler jeg trådene for å konkludere med ulike måter døden brukes som tema i de utvalgte bildebøkene. I tillegg ser jeg på hvordan man kan ta mitt forskningsarbeid videre, ved å bruke det i videre forskning.

2. Teoretiske perspektiver

2.1. Hva er en bildebok?

I forsøket på å definere hva en bildebok er, tar jeg utgangspunkt i tre teoretikers synspunkter på hva som bør definere en bildebok. Ulla Rhedin understreker i *Bilderboken. På väg mot en teori* at det kan være utfordrende å definere kriterier som skal til for at en bok skal kunne defineres som en bildebok (Rhedin, 1992, s. 10). Sett utenfra det teoretiske forskerperspektivet, kan man tenke seg at en bildebok er en bok som inneholder bilder. Kristin Hallberg er en sentral person innenfor bildebokforskningen, og har blant annet introdusert begrepet ikonotekst i bildebokforskningen, gjennom sin artikkel «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen» (Hallberg, 1982, s. 165). Hallberg ønsker en forenklet definisjon av bildebøker, der hun definerer bildebøker som barnebøker, med minst et bilde på hvert oppslag (Hallberg, 1982, s. 164).

Rhedin deler den samme tanken om at en bildebok må ha minst et bilde på hvert oppslag, men supplerer med at boka må være en skjønnlitterær tekst som forteller en historie (Rhedin, 1992, s. 15). Dette er definisjoner som utelukker bildebøker som ikke har bilder på hvert oppslag. I tillegg utelukker Rhedin all form for sakprosa i sin bildebokdefinisjon. Maria Nikolajeva argumenterer i sin bok, *Bilderbokens pusselbitar*, med at det finnes bildebøker som har oppslag med kun verbaltekst (Nikolajeva, 2000, s. 16).

Til tross for at Kristin Hallbergs definisjon av bildebøker ville utelukket slike bildebøker, er hennes definisjon for bred ifølge Nikolajeva, fordi det ville gjort at alle bøker som har et bilde på hvert oppslag ville blitt inkludert i bildebokdefinisjonen (Nikolajeva, 2000, s. 16).

Nikolajeva understreker at det er ikke tilstedeværelsen av bilder i en bok som skal avgjøre om en bok kan defineres som en bildebok, men forholdet mellom bokas bilder og verbaltekst som bør være avgjørende (Nikolajeva, 2000, s. 16). Dersom det skal være forholdet mellom bokas bilder og verbaltekst som definerer boka som en bildebok, vil bøker som kun har bilder og ikke verbaltekst, blitt utelukket, til tross for at det vil være en bok som, per definisjon, består av bilder.

Nikolajeva kaller slike bøker for bildehistorier, hvor hun argumenterer for at det ikke finnes noen tomrom for leseren å fylle, og at hver leser vil oppleve teksten på samme måte (Nikolajeva, 2000, s. 20). Til tross for Nikolajevas poeng om at hver leser vil oppleve teksten på samme måte som alle andre, kan man argumentere for at fraværet av verbaltekst vil gjøre at leserens kreativitet stimuleres, ved at leseren selv kan finne på en verbal kommunikasjon i teksten. Mine bildebøker vil havne i en kategori som passer inn i både Nikolajeva, Hallberg og Rhedins definisjoner av hva en bildebok er, uavhengig av nyansene i de ulike definisjonene. Derfor er alle teoretikernes synspunkt relevant for analysen av bildebøkene jeg har valgt ut.

Det som er karakteristisk for bildebøker er at de kan kommunisere gjennom både verbaltekst og bilder (Nikolajeva, 2000, s. 11). Bildene i en bildebok er altså ikke bare med som en dekorasjon, men er med på å utvide leserens opplevelse av fortellingen. Bildeboka er et medium, der leseren må pusle kommunikasjonsbrikkene verbaltekst og bilde sammen, for å forstå hva bildeboka prøver å kommunisere (Nikolajeva, 2000, s. 11).

Nikolajeva sammenligner bildebokmediet med teater og film, fremfor romaner uten bilder (Nikolajeva, 2000, s. 11). Grunnen til at Nikolajeva sammenligner bildebøker med teater og film, fremfor romaner, er fordi hun mener bildeboka har et såpass mye større kommunikasjonspotensial, enn en bok uten bilder. Til tross for dette fremhever hun at teater og film også har lyd og lys i tillegg til tekst og bilde, som kan være med å utvide kommunikasjonsformen (Nikolajeva, 2000, s. 11). Bildebøker er også et statisk medium sammenlignet med teater og film, men i bildeboka har man mulighet til å bestemme tempo selv (Nikolajeva, 2000, s. 11). Det er leseren som sitter med «taktpinnen», og har mulighet til å lese og bla så fort man vil, og når man vil (Nikolajeva, 2000, s. 11). I tillegg har leseren mulighet til å stoppe opp på hvilken som helst side, samt bla tilbake i boka, altså bla bakover i handlingen, der hvor teater og film har en kontinuerlig handling, innenfor et gitt tidsrom (Nikolajeva, 2000, s. 11).

Ulla Rhedin sammenligner også bildebøker med teater og film (Rhedin, 1992, s. 184, 187). Hun refererer til bildebokas oppslag som bildebokas scene (Rhedin, 1992, s. 183 – 184). Ved at handlingen skjer fra scene til scene, med tilnærmet samme bildeperspektiv, kan man forstå

hva Rhedin mener med at det kan fremstå som et teater. Rhedin understreker også at bildeboka kan benytte seg av ulike filmatiske grep (Rhedin, 1992, s. 186 – 187). Gjennom bildeperspektiver kan bildeboka få et filmatisk preg, ved at bildene kan zoome inn bildeutsnittet, for å gi oppmerksomhet til viktige deler ved handlingen (Rhedin, 1992, s. 186). Dette skal jeg se nærmere på i bildebokanalysene.

Bildebokas paratekster omhandler det som ikke direkte hører til selve handlingen, slik som tittel, omslag og innsidepermer (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Gerard Genette omtaler paratekster i *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, som en utvendig presentasjon av boka (Genette, 1997, s. 3). Selv om paratekster i utgangspunktet ikke er en del av handlingen, kan paratekster innenfor bildebokmediet være en viktig del av handlingen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Paratekstene har mulighet til å gi informasjon man ellers ikke ville fått i resten av handlingen, ved at for eksempel handlingen starter på fremre innsideperm, eller at konklusjonen på handlingen finner sted på den bakerste innsidepermen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Omslaget kan også være med på å kommunisere noe man ellers ikke ville fått via handlingen, både ved at handlingen kan starte med framsiden, men også at bildene i seg selv kan vise noe som ikke blir vist i resten av bildebokas handling (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Tittelen kan også ta del i selve handlingen, ved å gi et innblikk i hva bildeboka handler om, men kan også være en viktig del av kommunikasjonen med leseren, med tanke på at det kan være begrenset hvor mye verbaltekst som benyttes i bildebøker (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241).

Genette understreker viktigheten av paratekster, der han argumenterer for tekst uten paratekster ikke eksisterer, men at paratekster uten tekst kan forekomme, der man bare kjenner til tittelen til boka (Genette, 1997, s. 3 – 4). Paratekster er altså en sentral del av en tekst. Nikolajeva og Scott understreker i *How Picturebooks Work*, viktigheten av paratekster i bildebokmediet sammenlignet med annen type skjønnlitteratur, fordi forfatterne og illustratørene har muligheten til å kommunisere på ulike måter, utenfor selve handlingen i bildeboka (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Derfor er det viktig å analysere hvordan paratekstene blir anvendt i de utvalgte bildebøkene. Dette vil komme tydelig fram i bildebokanalysene senere i oppgaven, der jeg tar for meg hvordan forfatterne og illustratørene har utnyttet bildebøkens paratekster på ulike måter.

En bildebok er bygd opp av mange oppslag, altså to og to sider som står ved siden av hverandre. Handlingen i en bildebok foregår på oppslagene. Oppslagene i bildebøkene er altså bildebøkens scene, der sidene på oppslaget kan fungere som en helhet (Nikolajeva, 2000, s. 74). Til tross for at begge sidene på et oppslag kan fungere som en helhet, finnes det også bildebøker som har verbaltekst på den ene siden, og bilder på den andre siden. De fleste moderne bildebøkene utnytter hele oppslaget med både verbaltekst og bilder (Nikolajeva, 2000, s. 74).

Det er muligheter for stor variasjon i oppslagenes layout (Nikolajeva, 2000, s. 74 – 75). Plasseringen av verbaltekst og bilder kan være med på å lede leseren til å oppdage virkemidler man ellers kanskje ikke ville oppdaget (Nikolajeva, 2000, s. 77). Bildebøkene kan også variere i størrelse og hvordan bøkene er bygd opp, ut ifra hva bildebokskaperne foretrekker (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241 – 242). Bildebokas design kan være med på å understreke bokas tematikk, i form av hvordan den er bygd opp (Rhedin, 1992, s. 157). I analysedelen vil jeg kontinuerlig referere til ulike oppslag i bildebøkene, for å konkretisere hvor i bildeboka de ulike virkemidlene blir benyttet. Derfor er det viktig å kjenne til hva et oppslag er, og oppslagets ulike egenskaper og muligheter.

For at leseren skal ønske å lese videre i en bildebok er det viktig at boka har en form for spenning. Sidevendinger i en bildebok handler nettopp om at å få leseren til å ville lese videre, ved at man kan bruke både verbale og visuelle sidevendinger (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 152). Dermed har man muligheten til å bruke sidevendinger på to måter i bildebøker, gjennom både verbaltekst og bilder. Samspillet mellom de to sidevendingene kan fremheve sidevendingene ved at verbalteksten og bildene kan gjenta hverandre, for å understreke sidevendingen som virkemiddel, selv om dette ikke behøver å være tilfellet. Ved å bruke sidevendinger som virkemiddel, vil det være med på å få leseren til å ønske å finne ut hva som skjer videre på neste oppslag (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 152). Sidevendinger er en sentral del av bildebøkers spenningsoppbygging (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 152), derfor blir det interessant å se hvordan de utvalgte bildebøkene bruker sidevendinger for å få leseren til å ønske å lese videre, senere i bildebokanalysene.

Et virkemiddel som, ifølge Nikolajeva, kan være med på å motvirke denne spenningsoppbyggingen er frempek (Nikolajeva, 1998, s. 37). Frempek er ledetråder som plasseres i teksten, som er med på å hinte om hva som kommer til å skje videre (Nikolajeva, 1998, s. 37). Til tross for at frempek skal motvirke spenningsoppbyggingen, skal den ikke forstyrre den, men heller være med på å lede leseren mot konklusjonen på handlingen (Nikolajeva, 1998, s. 37). I analysedelen vil jeg trekke frem eksempler på frempek, og drøfte hvilken påvirkning frempekene har.

Intertekstualitet er et begrep som ble innført av Julia Kristeva i *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, og baserer seg på at teksten kan ha minst en ekstra betydning, enn akkurat det som står (Kristeva, 1980, s. 66). Intertekstuelle og intervisuelle referanser viser til andre kjente referanser som leseren kan gjenkjenne, og er med på å henvende leseren til andre realiteter utenfor den bestemte teksten (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 227 – 228). Intertekstuelle og intervisuelle referanser er med på å gi leseren en ekstra form for kommunikasjon, ved at leseren må avkode referansene. Rhedin mener de intertekstuelle og intervisuelle referansene i bildebøker ofte ligger på et nivå som er over leseren sin kulturelle kapasitet (Rhedin, 1992, s. 135). Med tanke på Rhedins opplevelse av intertekstuelle og intervisuelle referanser, kan man si at de ofte ikke fungerer som det er ment. I følge Nikolajeva og Scott forsvinner referansenes mening, dersom leseren ikke har kjennskap til dem (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 228).

Intertekstuelle referanser er betegnelsen på referanser som blir kommunisert gjennom verbalteksten, mens intervisuelle referanser blir kommunisert gjennom bilder (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 228). Begge disse referanseformene kan, som all annen form ikonotekst, fungere både symmetrisk og motsigende (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 228). Intertekstuelle og intervisuelle referanser er svært interessant å analysere, fordi de er avhengig av leserens evne til å avkode dem for å kunne kommunisere med leseren, og derfor kan påvirke hver individuell leser på ulike måter. I *Annas himmel* er det mange intertekstuelle og intervisuelle referanser, derfor kommer dette til å aktualiseres særlig i analysen av *Annas himmel*.

2.2. Bildebøkers potensial

Ikonotekst er, som nevnt, et begrep som Kristin Hallberg introduserte i sin artikkel «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen» (Hallberg, 1982, s. 165). I Hallbergs jubileumsartikkel «Ikonotext revisited – ett begrep och dess historia», reflekterer hun rundt hvor sentralt hennes begrep har blitt i den moderne bildebokforskningen (Hallberg, 2022, s. 9). Begrepet ikonotekst et begrep som er med på å forklare hvordan en bildebok kan utnytte sitt potensial. Det er altså ikke en analysemetode, til tross for at det er et svært sentralt begrep i bildebokforskningen, men brukes allikevel i de fleste bildebokanalyser (Hallberg, 2022, s. 2 – 3). Ikonotekstbegrepet gir litteraturforskeren et redskap for å kunne analysere en bildebok (Hallberg, 1982, s. 165).

Ikonotekstbegrepet kan forklares ved at det forteller bildebokas egentlige tekst (Hallberg, 1982, s. 165). Som nevnt, har bildebøkene et annet potensial enn en bok som kun har verbaltekst uten bilder og illustrasjoner. Bildebokas potensial er allikevel mer enn det som står skrevet og det som er illustrert (Hallberg, 1982, s. 165). Det multimodale samspillet mellom tekst og bilde er det som er grunnlaget for ikonotekstbegrepet, men ikonoteksten realiseres i leserens interaksjon med verbalteksten og bildene (Hallberg, 1982, s. 165).

Ikonoteksten er altså noe som foregår når leseren leser bildeboka (Hallberg, 1982, s. 165). Til tross for dette, påvirkes ikke ikonoteksten av leserens resepsjon av bokas virkemidler (Hallberg, 2022, s. 3). Leserens tolkninger av virkemidlene er altså ikke det som definerer ikonoteksten. Samspillet mellom ord og bilder er en del av bildeboka, og ikonoteksten realiseres i det leseren leser bildeboka (Hallberg, 1982, s. 165), men ikke når leseren tolker sanseinntrykkene virkemidlene i bildeboka gir (Hallberg, 2022, s. 9). I en bildebok har hvert oppslag sin helt egen ikonotekst, og ikonoteksten kan fremstå gjennom et individuelt samspill mellom verbaltekst og bilde, uavhengig av tidligere oppslag, sider og virkemidler, som er brukt i andre deler av bildeboka (Hallberg, 1982, s. 165).

I analysedelen vil jeg anvende begrepet ikonotekst, fordi det er en sentral del av det å analysere bildeboklitteratur (Hallberg, 2022, s. 2 – 3). Hva bildebokas egentlige tekst forteller er en viktig del av min analyse, ved at jeg skal se på hvordan bildebøkene utnytter sitt potensial, med tanke på hvilke virkemidler brukes på hvilke måter, og hvordan virkemidlene

kan påvirke leseren. I tillegg skal jeg analysere samspillet mellom verbalteksten og bildene, for å se hvilke måter bildebøkene kan utnytte sitt potensial.

Som nevnt, har bildebøker et unikt potensial til å kommunisere med leseren, ved hjelp av verbaltekst og bilder. Maria Nikolajeva har i samarbeid med Carol Scott samlet ulike måter verbaltekst og bilder kan samhandle på i bildebøker. De har plassert dem i ulike kategorier, der samhandlingen foregår på ulike måter. De har delt dem opp i fem kategorier, som jeg nå skal gå litt dypere inn på (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12).

Den første kategorien er den symmetriske bildeboka (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12).

Innenfor denne kategorien prøver verbalteksten og bildet å si mer eller mindre det samme.

Dette fenomenet kalles redundans, og gir leseren, ifølge Nikolajeva, overflødig informasjon, med tanke på at handlingen blir kommunisert gjennom flere virkemidler (Nikolajeva, 2000, s. 22). Den neste kategorien kalles den komplementære bildeboka. Den komplementære bildeboka er med på å utfylle tomrom, der verbalteksten og bildene er med på å utfylle hverandre, dersom den ene ikke strekker til (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12).

I neste kategori, handler samspillet mellom verbalteksten og bildet om å forsterke hverandres kommunikasjon. Nikolajeva og Scott kaller denne kategorien den ekspanderende bildeboka (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12). I denne kategorien er verbalteksten helt avhengig av bildet for å kunne forstås, eventuelt kan også bildet være avhengig av verbalteksten for å skape mening (Nikolajeva, 2000, s. 22). Poenget er at de to formene for kommunikasjon er avhengig av hverandre for å skape en mening hos leseren.

I forrige kategori var altså verbalteksten og bildet avhengig av hverandre. I neste kategori er også verbalteksten og bildet avhengige av hverandre, men i dette tilfellet kan de motsi hverandre (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12). Dette kalles den kontrapunktiske bildebok (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12). Motsigelsene mellom verbalteksten og bildet i en bildebok er et viktig spenningspunkt, og er med på å formidle bokas tema (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 23). I den siste kategorien, som kalles den motstridige bildeboka, kan være vanskelig å skille fra den kontrapunktiske bildeboka. Innenfor den motstridige bildeboka forteller verbaltekst og bilde to helt forskjellige fortellinger, som skal være med på å skape forvirring og usikkerhet

hos leseren (Nikolajeva, 2000, s. 22). Der den kontrapunktiske bildeboka har verbaltekst og bilder som utfordrer, eller motsier hverandre, forteller altså verbalteksten og bildet to helt forskjellige historier i den motstridige bildeboka (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12).

Denne typen kategorisering kan være med på å skape en oversikt over hvordan en bildebok prøver å kommunisere med leseren. Til tross for at man kan se enkelte likheter i bildebøker innenfor de ulike kategoriene vil det variere i hvilken grad de ulike kategoriene forekommer. I tillegg er det viktig å understreke at en hel bok ikke nødvendigvis faller under én kategori, men at kategoriene kan forekomme på flere ulike måter i samme bildebok (Nikolajeva, 2000, s. 22).

Denne kategoriseringen av bildebøker blir en viktig del av analysene, slik at jeg får noen begreper for sammenligning av de utvalgte bildebøkene. I analysedelen vil jeg komme med eksempler fra de ulike bildebøkene, der eksemplene skal være med på å belyse hvordan samspillet mellom verbaltekst og bilde innenfor de ulike kategoriene kan forekomme i praksis.

2.3. Barnelitteraturen og barneperspektivet

Som nevnt, har bildebøker tradisjonelt sett henvendt seg til barn (Solstad & Österlund, 2020, s. 7). Barnelitteratur kan ikke defineres gjennom hvem som leser bøkene, fordi det er en viktig forskjell på barnelitteratur og barnelesing (Nikolajeva, 1998, s. 11). Barn leser også tekster som er ment for voksne, derfor definerer Maria Nikolajeva barnelitteratur som «litteratur skriven, publicerad, marknadsförd och behandlad av experter med barn som dess huvudsakliga publik» (Nikolajeva, 1998, s. 12). Derfor kan det være interessant å se nærmere på hva som kjennetegner bildebøker innenfor barnelitteraturen.

Tradisjonelt sett begynner en barnebok med at personene og miljøet introduseres (Nikolajeva, 1998, s. 36). Personene kan være mennesker, dyr eller andre vesener, som skildres grundig i begynnelsen av handlingen. Dette gjelder også gjerne for stedet der handlingen foregår (Nikolajeva, 1998, s. 47, 55). I bildebøker har man et stort potensial for å få frem disse person- og miljøskildringene, fordi man har mulighet til å vise hvordan personene og miljøet

ser ut gjennom bildene i bildebøkene, der annen barnelitteratur må skildre personene og miljøet gjennom verbaltekst.

For at leseren skal ville lese videre er fortellingen, som nevnt, avhengig av en form for spenning (Nikolajeva, 1998, s. 36). I bildebøker er sidevendinger en viktig del av spenningsoppbyggingen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 152). En stigende handling, der spenningen bygger handlingen opp mot et klimaks, er også en form for spenning som anvendes i barnelitteraturen (Nikolajeva, 1998, s. 36 – 37). Når handlingen når klimaks, er dette spenningstoppen, der konflikten i teksten løses, før handlingen deretter beveger seg mot historiens slutt (Nikolajeva, 1998, s. 37). Dette er en veldig generell beskrivelse av hvordan barnebøkers komposisjon fremstår, fordi spenningsoppbyggingen kan være en del av flere spenningstopper og vendepunkter, på vei mot klimakset.

Bildebøker kan ha ulike synsvinkler, med ulike fordeler og ulemper for hvert perspektiv. Dersom synsvinkelen blir fortalt fra et barns perspektiv, beskriver gjerne verbalteksten det realistiske, mens bildene kan vise barnets tanker og fantasi (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 24). Dersom både verbalteksten og bildet kommuniserer motsigende gjennom et barneperspektiv, blir gjerne det som blir kommunisert med verbalteksten presentert som en sannhet, mens bildene kan bli oppfattet som barnets fantasi (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 25). Denne motsigelsen kan gi perspektivet en synsvinkel hvor det er en som forteller handlingen gjennom verbalteksten, og en som ser handlingen gjennom bildene (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 25). Denne motsigelsen mellom verbaltekst og bilde blir ekstra interessant, dersom motsigelsen skjer gjennom barneperspektivet og den voksne fortellerstemmen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 25), der bildeboka kan kommunisere både gjennom et voksenperspektiv og et barneperspektiv.

Bildebøker kan ha et objektivt perspektiv, der leseren får innpass i en karakters tanker og følelser, altså introspeksjon (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 118). Bildeboka har en begrenset mulighet til introspeksjon, men kan til gjengjeld kommunisere følelser visuelt, gjennom ansiktsuttrykk, plasseringer, farger og andre visuelle virkemidler (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 118). Hilde Tørnby forklarer hvordan farger kan påvirke leseren i *Picturebooks in the Classroom: Perspectives on life skills, sustainable development and democracy & citizenship*

(Tørnby, 2020, s. 133 – 136). Mørke farger brukes gjerne for å skape en kontrast til det lyse (Tørnby, 2020, s. 134). Hun skiller også mellom varme og kalde farger, der grønn og blå gjerne er kalde farger, mens rød og gul er varme farger (Tørnby, 2020, s. 134 – 135). Mange illustratører bruker farger for å formidle følelser (Tørnby, 2020, s. 133).

Bildebøker kan også ha et allvitende perspektiv, der perspektivet er utenfra fortellingen og fortellerstemmen ikke tar side med noen i handlingen, men kommuniserer tanker, følelser og handlinger hos flere karakterer (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 119 – 120). Man tenker gjerne at denne synsvinkelen oppleves gjennom en voksen fortellerstemme, og dermed er med på å skape en avstand mellom fortellerstemmen og den implisitte leseren (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 119). Derimot har man muligheten til å bruke denne synsvinkelen personlig gjennom et barneperspektiv, fortalt fra hovedkarakteren, for å unngå denne avstanden mellom fortellerstemmen og den implisitte leseren (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 119).

En utfordring med dette kan være at perspektivet blir for komplisert ved at handlingen skildres gjennom et barns persepsjon (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 119). En annen utfordring med en slik jeg-fortellerstemme vil være at hovedpersonen i praksis aldri kan opptre i noen av bildene (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 125). Ved at fortellingen blir fortalt fra et jeg-perspektiv, kan det forvirre små barn som ikke har en forståelse av identifiseringen med denne jeg-personen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 126, 130). Ved at denne jeg-karakteren, som barnet skal identifisere seg med, mangler et navn, kan barnet slite med å identifisere seg med denne «jeg» (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 130). Man kan derfor tenke seg at det vil være en fordel å anvende et tredjepersonsperspektiv, for å unngå problemene som kan oppstå med et førstepersonsperspektiv. I analysen av mine utvalgte bildebøker skal jeg analysere hvilke perspektiv bildebøkene tar utgangspunkt i.

2.4. Døden i bildebøker

Døden kan være spesielt vanskelig å oppleve for barn (Wiseman, 2013, s. 2). Til tross for at døden er uunngåelig i et menneskeliv, beskriver Sandra L. Beckett døden som det ultimate tabuet (Beckett, 2012, s. 265). I Ingjerd Traaviks bok, *På liv og død: tabu i bildeboka: analyser og refleksjoner*, argumenterer hun for at barn er opptatt av døden, og gjerne ønsker å finne ut sammenhengen mellom liv og død (Traavik, 2012, s. 77). Man kan dermed tolke det

slik at Traavik mener barn ikke opplever døden som et tabu, slik som voksne gjør (Traavik, 2012, s. 77). Noen av strategiene for å få publisert bildebøker som tematiserer døden har vært å bruke humor som virkemiddel, samt å bruke dyr som karakterer, for å distansere seg fra temaet (Beckett, 2012, s. 250). Dyr brukes spesielt dersom bildeboka tematiserer barnedød, fordi barnedød er vanskeligere å godta for leseren, enn hvis en eldre person dør (Beckett, 2012, s. 257). Denne distanseringen ved bruk av dyr som karakterer er med på å gjøre temaet mindre dystert (Beckett, 2012, s. 257).

Selv om forfatterne og illustratørene gjerne bruker virkemidler som distanserer seg fra temaet døden, ønsker de at barn skal møte de samme spørsmålene som voksne, for å få svar rundt temaer som oppleves som tabu (Beckett, 2012, s. 271). Å lese og samtale om litteratur har vist seg å være en sterk metode for å håndtere traumer, slik som et dødsfall kan være (Wiseman, 2013, s. 3). Bildene i bildebøkene er særlig viktig, fordi de gir et bilde på temaet som blir formidlet gjennom bildeboka (Wiseman, 2013, s. 4). Solstad og Österlund understreker også dette, ved at bildebøker kan være med på å få barna til å kjenne på følelser knyttet til ulike temaer, ved at bildene kan vise følelsene til begrepene verbalteksten formidler (Solstad & Österlund, 2020, s. 7). Gjennom skjønnlitteraturens potensial til å fremstille karakterer som vi kan kjenne oss igjen i, samt lese hvordan karakterene tenker og føler, gjør det at leseren selv kan oppleve følelsene som fremstilles i litteraturen (Tørnby, 2020, s. 132). Man kan dermed argumentere for hvorfor man skal bruke skjønnlitterære tekster som metode, fremfor sakprosa, for å håndtere traumer i skolen.

Barn som har opplevd å miste et familiemedlem eller lignende, kan ha en større forståelse av hva døden innebærer (Dyregrov, 1997, s. 9). Til gjengjeld kan barn som har opplevd død påvirkes negativt, ved at angsten hindrer forståelsen (Dyregrov, 1997, s. 9). I disse tilfellene kan bildebøker være nyttig for å få barna til å forstå hvilken følelse de føler på, samt at bildene kan illustrere eksempler på de samme følelsene barna føler, slik som Solstad og Österlund understreker (Solstad & Österlund, 2020, s. 7).

3. Metode

I dette metodekapittelet skal jeg presentere den metodiske tilnærmingen som blir benyttet i analysene av *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*. Metoden er en kvalitativ tilnærming, fordi målet med analysene er å dele opp materialet i mindre deler, for deretter å sortere det, slik at man kan få en bedre forståelse av helheten (Postholm & Jacobsen, 2018, s. 139).

Materialet mitt er altså tre skjønnlitterære bildebøker, der disse bildebøkene utgjør hele materialet i masteroppgaven. I analysen blir de skjønnlitterære bildebøkene nøye studert, gjennom en nærlesing. På den måten gir det mulighet for å kunne beskrive og forklare virkemidlene som blir brukt, samt reflektere rundt deres betydning og påvirkning i møte med leseren, slik Berit W. Bjørlo og Nina Goga skriver i sitt kapittel, *Bildebokanalyse* i Leiv Inge Aa og Randi Netelands bok, *Master i norsk. Metodeboka 1* (Bjørlo & Goga, 2020, s. 47). Gjennom nærlesingen blir bildebøkene delt opp i flere deler, for å prøve å gi en forklaring på hva det gjør med helheten (Bjørlo & Goga, 2020, s. 47).

Min metode i dette masterprosjektet er altså en skjønnlitterær bildebokanalyse. Fordelen med en slik metodisk tilnærming er at materialet er relativt enkelt å få tak i, med tanke på at den utelukker all form for materialeinnsamling utover det å låne bøkene på biblioteket. Til tross for at valg av bildebøker har vært en prosess, har jeg ikke vært avhengig av å avtale møter med intervjuobjekter eller skoleklasser for å samle inn mitt materiale, slik man måtte gjort ved andre typer kvalitative datainnsamlingsmetoder som, for eksempel, feltarbeid og intervjuer (Postholm & Jacobsen, 2018, s. 99). Analyse av bildebøker gjennom nærlesing gjør det dessuten mindre relevant for min oppgave å konstruere et undervisningsopplegg, fordi masterprosjektet er avgrenset til å få frem hvilke virkemidler som anvendes i bildebøkene, og hvordan de kan påvirke leseren i tematiseringen av døden i de utvalgte bildebøkene.

En utfordring med en slik metode kan være at den stiller krav til meg som forsker og mine analytiske ferdigheter for å få et resultat. Grunnen til at dette kan være en utfordring, kan være at jeg kan gå glipp av viktige virkemidler som ville vært relevant for besvarelsen på problemstillingen. Derfor har jeg satt noen rammer for hvordan bildebokanalysene skal se ut.

Alle bildebokanalysene i min masteroppgave vil ha tilnærmet samme struktur og oppbygging. Dette gjør at de analyseres ut ifra samme kriterier, slik at analysene får samme grunnlag for sammenligning i den komparative analysen. I analysene ønsker jeg å få frem forfatterens og illustratørens virkemidler, samt reflektere rundt hvordan disse virkemidlene kan være med på å påvirke leseren. Alle analysene vil starte med en presentasjon av bildebokas handling, for å gi en oversikt over hva bildebøkene handler om. Deretter ser jeg på bildebokas paratekster, fordi paratekster er den utvendige presentasjon av boka (Genette, 1997, s. 3). Videre ser jeg på bildebøkens komposisjon og hvordan bildebøkene er bygd opp. Virkemidlene jeg velger å sette søkelys på i analysene vil være oppslagenes layout, sidevendinger, intertekstualitet, frempek, person- og miljøskildring og distansering. Gjennom analysen vil jeg kontinuerlig referere til oppslag som er relevant for å konkretisere hvor i bildebøkene de ulike virkemidlene blir brukt. I tillegg skal jeg analysere hvilke perspektiv bildebøkene tar utgangspunkt i, med tanke på hvilket perspektiv døden formidles gjennom, samt hvem boka henvender seg til i tematiseringen av døden.

Gjennomgående for hver analyse vil være undersøkelsen av det multimodale samspillet mellom verbaltekst og bilde, og hvilken form for ikonotekst som oppstår (Bjørlo & Goga, 2020, s. 64 – 65). Målet med bildebokanalysene er å få svar på hvordan døden brukes som tema i *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*. Alle analysene tar utgangspunkt i eksisterende teori fra teoretiske perspektiv som ble presentert i teoridelen av masteroppgaven. Dette blir brukt som grunnlag for refleksjon i analysen av bildebøkene.

Etter å ha analysert bildebøkene hver for seg, foretar jeg en komparativ analyse av bildebøkene. I denne analysen ønsker jeg å kategorisere de ulike delene og virkemidlene fra de tidligere analysene, for å identifisere egenskaper og dimensjoner ved hver kategori (Postholm & Jacobsen, 2018, s. 154). Målet med dette kapitlet er å få fram de ulike måtene døden brukes som tema i *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*, ved å sammenligne dem med hverandre, med tanke på hvilke virkemidler som blir brukt på ulike måter. Dersom det er virkemidler som blir brukt på samme måte i bildebøkene, vil dette også komme fram i den komparative analysen (Postholm & Jacobsen, 2018, s. 154). Den komparative analysen vil være et grunnlag for siste kapittel, hvor jeg konkluderer med hvordan døden brukes som tema i bildebøkene *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*. Som nevnt, vil ikke mitt

masterprosjekt gi en generell oversikt over hvordan døden tematiseres i bildebøker, men en detaljert innsikt i hvordan døden tematiseres i de utvalgte bildebøkene.

4. Bildebokanalyser

4.1. Analyse av *Bestefar er en rev*

Bestefar er en rev skildrer juletida til hovedpersonen, Benjamin. Familien pleier å sette ut grøt til nissen, men Benjamin har gjennomskuet at det er bestefaren som er nissen. Bestefaren til Benjamin blir akutt syk og dør brått. Bestefaren har tidligere nevnt for Benjamin hva han tror skjer etter man dør. Bestefaren sa at han trodde man kanskje blir en blomst eller et dyr når man dør. Til tross for at Benjamin tror at det er bestefaren som er nissen, settes det allikevel ut grøt til nissen første juledag. Benjamin tenker at det ikke er noe vits, siden det er bestefar som er nissen, og siden bestefar er død er det ingen som kommer til å spise opp grøten. Benjamin får ikke sove fordi han savner bestefaren, og bestemmer seg for å sette seg ut på låven. Når Benjamin sitter på låven, kommer det en rev og spiser av grøtbollen. Benjamin konkluderer med at det må bety at bestefaren er blitt en rev (Brønne & Kaardahl, 2009).

4.1.1. Paratekster

Paratekstene til *Bestefar er en rev* forteller mye om hva boka handler om. På forsiden av omslaget er det en illustrasjon av en rev på et vinterføre på kveldstid. Grunnen til at man ser at det er på vinterstid og på kveldstid er fordi reven er plassert i et snølandskap, og at man kan se stjerner på himmelen. Gerard Genette understreker at bildebokas paratekster skal fungere som en utvendig presentasjon av boka (Genette, 1997, s. 3). Tittelen sier mye om essensen i handlingen, fordi konklusjonen på handlingen baserer seg på at Benjamin tror at bestefaren har blitt en rev etter døden (Oppslag 15). Forsiden har et symmetrisk samspill, der tittelen, altså verbalteksten, sier «Bestefar er en rev» (Brønne & Kaardahl, 2009, omslag), mens illustrasjonen viser reven som Benjamin tror er bestefaren. Det multimodale samspillet er med på å skape en redundans, ved at verbalteksten og bildet kommuniserer det samme (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12).

Innsidepermene i *Bestefar er en rev* er to lyseblå, helfargede oppslag, som kan være med på å gi en slags vinterstemning. Man kan tenke seg at fremre og bakre innsideperm illustrerer at sinnsstemningen til Benjamin ikke har endret seg, fordi innsidepermene illustreres med den samme lyseblå fargen både foran og bak. Benjamin har enten ikke forstått at bestefaren

faktisk er død, eller så har han kommet over tapet av bestefaren, ved å trøste seg selv med at bestefaren har blitt en rev.

Baksiden av omslaget setter leseren inn i handlingen, ved at verbalteksten beskriver når på året handlingen skjer, hva Benjamin og bestefaren gjør, og hva de skal gjøre videre. Baksiden beskriver en viktig scene i bildeboka, med en dialog som er helt essensiell for hvorfor Benjamin tror at Bestefaren har blitt en rev etter døden. «Hva er stjerner? spør Benjamin. Noen tror at man blir en stjerne når man dør, svarer bestefar. Tror du det? Kanskje. Eller at man blir til en blomst eller et dyr, sier bestefar» (Brønne & Kaardahl, 2009, omslag). Dette er sitat som også er en del av handlingen, gjennom verbalteksten på andre oppslag. Man kan tolke denne samtalen mellom Benjamin og bestefaren som en av to grunner til at Benjamin tror bestefaren blir en rev når han dør. Siden bestefaren kanskje tror at man blir en stjerne, blomst eller dyr når man dør, kan man tenke seg at det er derfor Benjamin også tror det. Den andre grunnen skal jeg komme tilbake til senere i analysen.

I følge Nikolajeva og Scott gir paratekstene muligheter til å gi informasjon man ellers ikke ville fått i resten av handlingen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Paratekstene til *Bestefar er en rev* gjør det helt motsatte. Paratekstene gir mye informasjon som man faktisk også får gjennom å lese boka, ved at baksiden presenterer en scene som er svært sentral for handlingen, samt at forsiden presenterer konklusjonen på handlingen. Genette understreker, som nevnt, viktigheten av paratekster, der han argumenterer for at tekst uten paratekster ikke eksisterer, men at paratekster uten tekst kan forekomme, der man bare kjenner til tittelen til boka (Genette, 1997, s. 3 – 4). I dette tilfellet kan man få med seg essensen i handlingen bare ved å lese bokas omslag.

Til tross for at omslaget gir veldig mye av essensen i handlingen, har *Bestefar er en rev* flere spenningskurver, som er med på å gjøre denne bildeboka mye mer innholdsrik enn akkurat det som skjer på omslaget. Dette skal jeg se litt nærmere på i neste delkapittel.

4.1.2. Komposisjon og layout

Oppslagene er bygd opp på samme måte gjennom hele bildeboka, der hvert oppslag har verbaltekst på venstre side, mens det er et bilde på høyre side. Nikolajeva understreker at de

fleste moderne bildebøkene utnytter hele oppslaget med både verbaltekst og bilder (Nikolajeva, 2000, s. 74). I dette tilfellet har *Bestefar er en rev* et layout som skiller oppslaget mellom verbalteksten på den ene siden, og bildet på den andre. Dette er med på å skape en forutsigbarhet, som kanskje kan være med på å gjøre boka mindre spennende å lese.

I *Bestefar er en rev* er det veldig mye verbaltekst, til tross for at Nikolajeva og Scott understreker at det er begrenset hvor mye verbaltekst som er vanlig i bildebøker (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 241). Halve innholdet i bildeboka er satt av til verbaltekst, mens den andre halvparten består av bilder. Verbalteksten og bildene samspiller altså ikke som en helhet. Til tross for at begge sidene på et oppslag kan fungere som en helhet, utnytter ikke oppslagene i *Bestefar er en rev* dette, ved at verbalteksten og bildene fremstilles på hver sin separate side. Dette er utypisk for de fleste moderne bildebøker (Nikolajeva, 2000, s. 74). Selv om det er satt av like mye plass til verbaltekst og bilde på hvert oppslag, kommuniserer ikke verbalteksten og bildene like mye informasjon om handlingen. Verbalteksten kommuniserer mye mer informasjon, enn bildene, og forteller det meste av handlingen. Man kan derfor argumentere for at store deler av *Bestefar er en rev* tilhører den ekspanderende bildeboka, fordi bildene ofte er avhengig av verbalteksten for å skape mening.

Bildene på høyre side av oppslagene er konsekvent like store, men har et varierende bildeutsnitt, som gjør at boka får et filmatisk preg. *Bestefar er en rev* får altså et filmatisk preg, ved at bildene zoomer inn bildeutsnittet, for å gi oppmerksomhet til viktige deler av handlingen, slik Rhedin understreker bildebøker kan gjøre (Rhedin, 1992, s. 186 – 187). Dette kan man se på åttende oppslag, der bestefaren drar av gårde i sykebilen (Oppslag 8). Dette er en viktig del av handlingen, hvor man kan se et bildeutsnitt som er zoomet inn til et totalbilde, der første og andre oppslag viste et ultratotalbilde. De to første oppslagene har oversiktsbilder, med formål om å sette handlingen, ved å vise miljøet der handlingen foregår (Oppslag 1 & 2), slik som Nikolajeva beskriver at bildebøker tradisjonelt sett begynner (Nikolajeva, 1998, s. 36). Første og andre oppslag utnytter bildebøkers potensial til å få frem miljøskildringene, ved at bildene viser hvordan miljøet ser ut. På første og andre oppslag skapes en redundans, ved at verbalteksten og bildene forteller mer eller mindre det samme.

På åttende oppslag bygger spenningen seg opp gjennom både verbalteksten og bildet: «Det står en sykebil på tunet. Benjamin kaster fra seg snøskuffa og sprinter opp til huset. Sykebilen forsvinner ut på hovedveien med bestefar. Pappa er med» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 8). Dette gjør at det blir en verbal sidevending, fordi man ønsker å lese videre for å finne ut hvordan det går med bestefaren. Verbalteksten utfyller bildet, ved å si at både bestefaren og pappaen er med i sykebilen, mens bildet viser sykebilen på tunet og Benjamin på trappa. Oppslaget har også en visuell sidevending, ved at sykebilen er illustrert slik at det ser ut som den skal kjøre over på neste side. Begge disse verbale og visuelle sidevendingene gjør at leseren ønsker å bla videre til neste side, og utfyller sidevendingenes oppgave i en bildebok, som ifølge Nikolajeva og Scott, er å få leseren til å ville bla videre til neste oppslag (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 152).

Handlingen er kronologisk, og strekker seg fra bitte lille julaften, til natt til andre juledag. Til tross for at handlingen er kronologisk, har den en form for sirkelkomposisjon, ved at boka begynner og slutter med tilnærmet lik verbaltekst: «Det er bitte lille julaften, og en million stjerner blinker på himmelen» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 1). Dette er den første setningen i boka, mens «Og over ham glitrer en million stjerner» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 16), er siste setning i boka.

Betyr denne sirkelkomposisjonen at alt er som før? Gjennom sirkelkomposisjonen kan det tolkes som at Benjamin har kommet over tapet av bestefaren allerede, selv om bestefaren døde tidligere samme dag. Slik man leser boka virker det som Benjamin faktisk tror at bestefaren har blitt en rev, og at sorgen over tapet av bestefaren har forsvunnet. Dyregrov argumenterer for at barn gradvis får en forståelse av hva døden innebærer etter de har begynt på skolen, og utover i skoleløpet (Dyregrov, 1997, s. 9). Dette kan være en indikator på at Benjamin kanskje ikke går på skolen enda, eller er tidlig i skoleløpet. Barn som opplever død kan påvirkes negativt, ved at angsten hindrer forståelsen (Dyregrov, 1997, s. 9). Man kan tenke seg at sorgen, eller angsten, for at bestefaren ikke er der mer, har hindret Benjamins forståelse av hva døden er. Til tross for dette finnes det en logikk som kan underbygge at bestefaren faktisk har blitt en rev.

Tidligere har jeg nevnt at dialogen på andre oppslag og bokas bakside er en viktig del av hvorfor Benjamin tror at bestefaren har blitt en rev, altså dialogen der bestefaren forteller at

han tror man kanskje blir en blomst eller et dyr når man dør. Den andre delen av Benjamins logiske resonnement for at bestefaren har blitt en rev, baserer seg på at reven spiser grøten. Med tanke på at det kun er nissen som spiser grøten og at Benjamin har gjennomskuet at bestefaren er nissen, må jo det bety at reven som spiser grøten, er bestefaren. Det oppstår en morsom konflikt i barneperspektivet når Benjamin er moden nok til å forstå at det er bestefaren som er nissen, men ikke moden nok til å forstå hvordan døden fungerer. Benjamin følger allikevel et logisk resonnement, der man fra et voksenperspektiv kan se humoren i den barnlige misoppfatningen.

På syvende oppslag, der Benjamin og bestefaren står og ser på stjernene, kan man se en rev bak dem. Dette er en tydelig ledetråd som er med på å hinte til hva som kommer til å skje videre, og er i dermed ifølge Nikolajevas definisjon, et frempek (Nikolajeva, 1998, s. 37). I tillegg beveger reven seg mot høyre, altså mot neste oppslag, som gjør at den også fungerer som en visuell sidevending.

4.1.3. Person- og miljøskildring

Med tanke på personschildringen, er den tilnærmet fraværende. Verbalteksten sier ingenting om hvordan personene ser ut, mens bildene på første og andre oppslag, hvor man kan se Benjamin og bestefaren gå over tunet (Oppslag 1), og der de ligger og ser på stjernene (Oppslag 2), er en del av de nevnte oversiktsbildene. På disse oppslagene er det vanskelig å oppfatte hvordan Benjamin og bestefaren ser ut. Man får ikke sett ansiktet til bestefaren nære nok til å kunne forklare hvordan han ser ut en eneste gang i løpet av fortellingen, med mindre man tar utgangspunkt i at nissene som illustreres på de ulike oppslagene skal fremstille bestefaren. Problemet med dette er at disse nissene ser ganske forskjellige ut. I tillegg får man ikke sett ansiktet til bestefaren ordentlig. Derfor er det vanskelig å beskrive hvordan bestefaren ser ut.

Nissene illustreres også annerledes, i forhold til når bestefaren er i live, eller død. Når bestefaren er død, ligner ikke nissen på ellefte og tolvte oppslag på nissen som ble fremstilt på fjerde og femte oppslag. På tolvte oppslag ligger Benjamin i senga og prøver å sove og tenker på bestefaren sin: «Kanskje det bare er bestefar-bestefar som er død. Kanskje nissebestefar lever» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 12). Når verbalteksten og bildene utfyller

hverandre på denne måten, fylles et tomrom hos leseren (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 12), der man gjennom ikonoteksten kan tolke det slik at Benjamin egentlig ikke har en forståelse for hva døden innebærer.

Når det kommer til personskildringen av Benjamin, ser man ikke ansiktet hans ordentlig før åttende oppslag, hvor han står på trappa ved inngangspartiet, og sykebilens henter bestefaren. Man får altså ikke en ordentlig illustrasjon av hovedpersonens utseende før spenningsoppbyggingen nærmer seg første spenningstopp (Oppslag 8).

4.1.4. Perspektivet

Handlingen presenteres fra et personlig tredjepersonsperspektiv, der leseren får en introspeksjon av Benjamins tanker. Man kan tenke seg at fortellingen har et allvitende perspektiv, fordi man kan få inntrykk av at man får innsyn i de voksnes tanker, gjennom verbalteksten på sjette oppslag. På sjette oppslag, der julenissen forlater terrassen, kan det virke som man får en introspeksjon av tankene til de voksne: «De voksne tror at det er en ordentlig julenisse. Benjamin har ikke hjerte til å fortelle dem at det bare er bestefar» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 6). Isolert sett får man inntrykk av at man får innsyn i de voksnes tanker, men i denne sammenhengen forteller ikonoteksten at de voksne har spilt med for å prøve å lure barna, slik at de skal tro at det er en ekte julenisse, og ikke bestefaren i forkledning.

Fra et barneperspektiv kan man kanskje tro at man får innsyn i hva de voksne faktisk tenker, og et barn som leser teksten kan tenke at de voksne ikke forstår at det faktisk er bestefaren som er nissen, slik som Benjamin gjør. For en voksen leser vil den egentlige teksten altså være at de voksne spiller med for at barnet skal tro at nissen finnes på ordentlig, som gjør at Benjamin tror at de voksne tror at julenissen er ekte. Dette tilfellet kan ligne på et allvitende perspektiv, fordi det kan virke som at man får innsyn i de voksnes tanker, men mellom linjene kan man forstå det slik at de voksne har fått Benjamin til å tro at de tror at julenissen er ekte. Med denne tolkningen kan man argumentere for at perspektivet fortelles gjennom et personlig objektivt tredjepersonsperspektiv, altså Benjamins perspektiv og tanker.

4.1.5. Multimodalt samspill

Gjennomgående for *Bestefar er en rev* er at den for det meste har et komplementært eller ekspanderende multimodalt samspill. Verbalteksten utfyller ofte bildet. Bildeboka har såpass mye verbaltekst, at fortellingen nesten ikke er avhengig av å ha bilder i det hele tatt. Et oppslag der man derimot kan argumentere for at bildet utfyller verbalteksten, kan være fjerde oppslag. På dette oppslaget vises en nisse som er skjult bak en slags kiste, der det kan se ut som over halve kroppen er skjult under gulvet. På dette oppslaget beskriver verbalteksten at Benjamin leter etter en nisse, men at han ikke kan se den. «Han ser bare skygger, og ingen nisse» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 4). På bildet vises derimot en nisse, som kan være med på å forstyrre tanken om at man ser handlingen fra Benjamins perspektiv. Verbalteksten forteller at Benjamin ikke ser noen nisse, men vi som lesere ser nissen, noe som kan tyde på et allvitende perspektiv, ved at leseren ikke lenger ser perspektivet fra Benjamins ståsted.

Man kan også argumentere for at dette er et oppslag der bildet utfyller verbalteksten, ved at verbalteksten forteller at Benjamin ikke ser nissen siden det er for mørkt, men at bildet fyller tomrommet i handlingen, ved å vise at nissen faktisk var der, bare at Benjamin ikke så den. Man kan også argumentere for at oppslaget tilhører den kontrapunktiske bildeboka, fordi verbalteksten og bildet motsier hverandre. Hvilken kategori oppslaget passer inn i påvirkes av hvilken synsvinkel man tenker handlingen har. Dersom man ser det fra et personlig tredjepersonsperspektiv, kan man si at oppslaget motsier hverandre, fordi man opplever gjennom verbalteksten at man ikke kan se nissen, mens bildet viser at man kan se den. Motsigelser mellom verbalteksten og bildet kan være med på å bygge opp spenningen (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 23). Dersom man har et allvitende perspektiv, utfyller bildet verbalteksten, ved å illustrere det Benjamin ikke ser på grunn av mørket. Selv om Benjamin ikke kan se nissen, betyr det ikke at nissen ikke er der.

Dersom Benjamin hadde sett nissen, og sett at det ikke var bestefaren, ville det endret hele handlingen. Man kan tenke seg at Benjamin ikke lenger ville trodd at det er bestefaren som er nissen, fordi nissen som illustreres før bestefaren dør, ikke ligner på den samme nissen som er illustrert etter bestefarens død. Benjamin ville dermed ikke trodd at det er bestefaren som spiser grøten på låven, og dermed ikke trodd at reven som spiser grøten er bestefaren. Med dette som utgangspunkt kan man reflektere over om det faktisk er to nisser i fortellingen, altså en fjøsnisse som spiser grøten som blir satt frem, og en julenisse, altså bestefaren, som deler

ut pakkene på julaften. Dette blir det vanskelig å konkludere med, men med tanke på hvor forskjellig illustrasjonene av nissene er, kan man tenke seg at dette kan være tilfellet. Dersom dette er tilfellet, gir det et nytt lys på Benjamins tanke om at «Kanskje det bare er bestefar-bestefar som er død. Kanskje nisse-bestefar lever» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 12). Tidligere har jeg argumentert med at Benjamin ikke forstår hva døden innebærer, men kanskje han faktisk har forstått at det er to forskjellige nisser? Man kan uansett konkludere med at Benjamin mangler forståelse for hva døden innebærer, gjennom at han tror bestefaren lever videre etter døden, som en rev.

4.2. Analyse av *Ulf er uvel*

Ulf er en hund som føler seg uvel. Han går derfor til doktoren for å finne ut hva som er galt. Hos doktoren får Ulf en uvanlig diagnose. Ifølge doktoren er han allerede død, men doktorens stetoskop er ødelagt, slik at han ikke kan høre hjertet til Ulf når han lytter på brystet hans. Etter beskjeden om at Ulf er død, begynner han å planlegge sin egen begravelse. Han snekrer en kiste, baker kake og inviterer til begravelse. Midt i begravelsen kommer doktoren inn og sier at det har vært en misforståelse, og at Ulf ikke er død allikevel. Siden Ulf ikke er død allikevel, avtaler han med dem som kom i begravelsen at de skal treffes igjen dagen etter. Ulf er ikke lenger like uvel som tidligere, og gleder seg til å treffe dem igjen dagen etter (Wexelsen & Kuhn, 2020).

4.2.1. Paratekster

Paratekstene i *Ulf er uvel* viser Ulf på forsiden, omgitt av andre karakterer som er med i handlingen. Illustrasjonene utfyller verbalteksten, altså tittelen, ved at bildene viser Ulf som ser uvel ut, mens tittelen kommuniserer det samme. I tillegg er flere karakterer illustrert, som har en annen sinnsstemning enn Ulf. Man kan på denne måten si at bildene på forsiden komplementerer verbalteksten. Baksiden av omslaget har en gul bakgrunn, med en visse plante og en hammer. Man kan argumentere for at disse illustrerte elementene er med på å hinte til hva som skal skje i handlingen, med tanke på at det er ting man vil finne igjen i handlingen, og derfor være et frempek. Bruken av den gule fargen i *Ulf er uvel* skal jeg komme tilbake til senere i analysen, men på baksiden av omslaget kan den gule bakgrunnen symbolisere hvordan Ulf føler seg ved handlingens slutt.

Innsidepermene har også en fargekontrast, der fremre innsideperm er et helfarget, grått oppslag, mens bakre innsideperm er et varmere, rosa oppslag. Innsidepermens kontraster kan være med på å symbolisere hvordan Ulfs følelser forandrer seg. Ulf går fra å føle seg trist, som kan symboliseres ved fremre innsideperm, mens bakre innsideperm kan symbolisere kjærligheten Ulf føler til gjestene som kom i begravelsen hans. At Ulf går fra å føle seg trist og uvel, til å føle glede kan underbygges av kronologien i innsidepermene, der fremre innsideperm er en kald og trist farge, mens bakre innsideperm er en lys og varm farge.

4.2.2. Komposisjon og layout

Ulf er uvel har altså en kronologisk fremstilling. Handlingen presenteres fra et personlig tredjepersonsperspektiv, der leseren får en introspeksjon av Ulfs tanker. Ulf går fra å føle seg uvel, til å få en mening med livet, ved at han ironisk nok, må begynne å planlegge sin egen begravelse. Handlingen foregår over en kort tidsperiode, ved at hele handlingen skjer på en dag. Oppslagene fungerer som en helhet, ved at det er illustrasjoner som dekker hele oppslaget, der verbalteksten ofte blir overflødig, eller utfylt av bildene, dersom verbalteksten ikke strekker til. *Ulf er uvel* har tilnærmet ingen verbal person- og miljøskildring. Derimot utnytter den bildebøkers potensial til person- og miljøskildring, ved at bildene illustrerer hvordan alle karakterene i handlingen ser ut, samt viser hvordan miljøet ser ut på de stendene Ulf befinner seg. I bildebøker har man et stort potensial for å få frem disse person- og miljøskildringene, fordi man har mulighet til å vise hvordan personene og miljøet ser ut gjennom bildene i bildebøkene, der annen barnelitteratur må skildre personene og miljøet gjennom verbaltekst.

Oppslagene varierer fra å ha samme scene over hele oppslaget, til å ha en scene på hver side av oppslaget. På de seks første oppslagene, altså frem til Ulf får beskjeden fra doktoren om at han er død, strekker scenene på oppslagene seg over begge sidene, på hvert oppslag. Etter syvende oppslag, der han får beskjed av doktoren om at han er død (Oppslag 7), er det stor variasjon med tanke på hvordan oppslagene er bygd opp. Fra syvende oppslag, når Ulf er hos doktoren, til fjortende oppslag, der doktoren dukker opp i begravelsen for å fortelle Ulf at det har skjedd en misforståelse (Oppslag 14), er det stor variasjon i oppslagenes layout. Felles for dem alle er at det er minst en scene på hver side av oppslaget. I tillegg har niende og tiende oppslag, der Ulf bygger kista (Oppslag 9), og der Ulf tester kista han har bygget (Oppslag 10) en form for tegneseriepreg, der scenene skjer kronologisk over hele oppslaget. Disse

oppslagene har seks eller syv scener per oppslag, noe som er med på å bygge opp en spenningskurve, ved at handlingen setter fart, der mange scener utspiller seg over de to oppslagene.

Rhedin argumenterer for at bildebokas design kan være med på å understreke bokas tematikk, i form av hvordan den er bygd opp (Rhedin, 1992, s. 157). Når man ser på oppslagenes layout, kan man si at de gjenspeiler hvordan Ulf føler seg, ved at oppslagene der han er uvel, går tiden i handlingen sakte, ved at handlingen strekker seg over hele oppslaget. Når Ulf derimot får motivasjon til å forberede begravelsen sin, er det flere scener på hvert oppslag, som gjør at tiden i handlingen går raskere. Man sier gjerne at tida flyr når man har det gøy. Boka benytter seg av fire oppslag kun for å illustrere at Ulf går til doktoren (Oppslag 3 – 6), mens den bruker tre oppslag for å illustrere at Ulf snekrer kista, baker kake og skriver innbydelser, før gjestene står klare på døra på neste oppslag (Oppslag 9 – 12). Det er altså veldig mye som skjer på kort tid etter at Ulf har fått motivasjon til å forberede begravelsen.

Til tross for at det virker som tiden går sakte når Ulf er på vei til doktoren, fungerer dette som visuelle sidevendinger, ved at Ulf hele tiden beveger seg mot neste oppslag. Måten Ulf går på gjør at det ser ut som at han går videre til neste side, og er dermed med på å påvirke leseren til å lese videre, fordi man får inntrykk av det vil skje noe mer på neste oppslag.

4.2.3. Farger og kontraster

Man kan også få følelsen av hvordan Ulf har det, ved å ta utgangspunkt i fargebruken. I begynnelsen av handlingen er de to første oppslagene helt grå, som er med på å underbygge Ulfs triste følelse, som gjenspeiler hans omgivelser på første og andre oppslag (Oppslag 1 & 2). Gul er hyppig brukt som en kontrast til det grå, der det grå er mørkt og trist, mens det gule er lyst og varmt. Når Ulf går ut av huset sitt på tredje oppslag er det en stor kontrast mellom hvordan inngangspartiet til Ulf ser ut, og hvordan miljøet utenfor ser ut (Oppslag 3). Ulf sitt inngangsparti er helt grått, mens miljøet utenfor er helt hvitt, med flere gule bygninger, som gir en kontrast mellom Ulf sine følelser, og hvordan det er ellers i samfunnet. Bruken av den gule fargen er en gjentakelse gjennom hele handlingen. På fjerde oppslag er himmelen gul (Oppslag 4), på femte oppslag er bakken gul (Oppslag 5), mens på syvende oppslag er hele veggen hos doktoren også gul (Oppslag 7).

Når Ulf får besøk av gjestene, har også inngangspartiet, som tidligere ble illustrert som grått og trist på tredje oppslag, blitt gult (Oppslag 12). Dette er med på å underbygge at Ulf sine følelser har gått fra å være triste, til at besøket i begravelsen hans har gitt han en form for varme følelser, som for eksempel glede. Når Ulf ligger i kisten sin, og verbalteksten beskriver at han er glad, er også hele bakgrunnen farget gult (Oppslag 15). Ulf er ikke lenger uvel, og fargene inne i huset til Ulf er ikke lenger helgrå. I tillegg er ballongene som er hengt opp i begravelsen til Ulf gule og røde, som ifølge Tørnby er de to varme fargene (Tørnby, 2020, s. 135).

4.2.4. Multimodalt samspill

Oppslaget der Ulf er hos doktoren er det viktigste oppslaget for handlingen, fordi det er der Ulf får beskjeden om at han er død (Oppslag 7). Dette er et vendepunkt som setter fart på handlingen. Jeg har tidligere nevnt hvordan oppslagene i *Ulf er uvel* endrer layout etter at Ulf får denne beskjeden om at han er død, men Ulfs karakter endrer seg også. Etter dette går han fra å føle seg trist og uvel, til å få en glede og motivasjon. På syvende oppslag har det multimodale samspillet et komplementært samspill, ved at bildet utfyller verbalteksten. Verbalteksten beskriver hvordan doktoren lytter med stetoskopet på Ulfs bryst, mens bildet viser hvordan dette skjer, og utfyller verbalteksten ved at man kan se at stetoskopet til Ulf er ødelagt. Ikonoteksten forteller at Ulf egentlig ikke er død, men at doktoren ikke hører noe puls hos Ulf, fordi stetoskopet hans er ødelagt.

Gjennom dette oppslaget kan man diskutere hvordan leseren tolker hvordan Ulf både kan være død, samtidig som han planlegger sin egen begravelse. Som nevnt, argumenterer Dyregrov for at barn opplever en gradvis forståelse av hva døden innebærer utover skoleløpet (Dyregrov, 1997, s. 9). Man kan derfor tenke seg at dette oppslaget kan tilhøre den kontrapunktiske bildeboka for et barneperspektiv, som har en viss forståelse for hva døden innebærer. Verbalteksten og bildet motsier hverandre, der verbalteksten sier at Ulf er død, mens bildet viser at han ikke er død, ved at man kan se på bildet at stetoskopet til doktoren er ødelagt. I tillegg kunne ikke Ulf gjort alt han gjør etter han har vært hos doktoren, dersom han hadde vært død.

Man kan også tenke seg at barn på småtrinnet kanskje har en grad av forståelse for hva døden innebærer, men kanskje ikke vet hvordan et stetoskop fungerer. Dette kan være med på å skape en forvirring hos et barn som ikke har forståelse for denne koblingen. Dette kan være med på å bygge opp en nysgjerrighet rundt hva som vil skje videre, i håp om å få en oppklaring på denne forvirringen. For en voksen leser, vil denne scenen på syvende oppslag, og følgene av denne misforståelsen skape en slags humor og absurditet, som er med på å gjøre boka til det Fosse kaller allalderlitteratur (Fosse, 1998, s. 73). *Ulf er uvel* passer for både barn og voksne, men barn som har en forståelse for hvordan døden og et stetoskop fungerer, kan oppleve den samme absurditeten og humoren som voksne også kan oppleve. Man får altså et forskjellig utbytte av å lese *Ulf er uvel*, i forhold til hvilken aldersgruppe man hører til.

På femte oppslag går Ulf forbi gardistene på slottet (Oppslag 5). Introspeksjonen til Ulf i verbalteksten på dette oppslaget kommuniserer at gardistene ligner hverandre på en prikk: «De har sorte hatter med dusker og ligner hverandre på en prikk» (Oppslag 5). Verbalteksten beskriver at gardistene ligner hverandre på en prikk, men egentlig er de helt forskjellige. Det er kun uniformen som er lik, men gardistene er fremstilt som forskjellige dyr, med ulik farge, størrelse og utseende. Man kan derfor argumentere for at dette oppslaget tilhører den kontrapunktiske bildeboka, ved at det multimodale samspillet mellom verbalteksten og bildet, motsier hverandre. Denne motsigelsen er med på å formidle hvordan Ulf ser verden rundt seg. Ikonoteksten formidler at Ulf føler seg annerledes i forhold til de rundt seg, fordi han ikke klarer å se at gardistene er helt forskjellige, og at de ligner like mye på Ulf, som de ligner på hverandre, bortsett fra at de har samme antrekk.

Ved å analysere fargebruken igjen, kan man se på dette oppslaget at bakken er gul, mens der hvor Ulf går, er bakken grå (Oppslag 5). Man kan tenke seg at dette er en måte å illustrere skyggen til karakterene, fordi gardistene også har denne grå fargen under seg. Hos Ulf er denne skyggen derimot mye større, og dekker en større del av området Ulf står på, enn den gjør for gardistene. Med bakgrunn i analysen av kontrastene mellom den triste, grå fargen og den varme, gule fargen, som er gjennomgående for hele bildeboka, kan man tenke seg at denne skyggen er et symbol på angsten og uroen som de fleste av oss kan føle på, på ulike aspekter i livet. Man kan tenke seg at Ulf har en større skygge som følger han på sin vei, enn de andre karakterene i handlingen har, fordi han har mye som plager han innvendig, ved at han føler seg urolig og uvel.

4.2.5. Distanse

På oppslaget hvor gardistene er illustrert, ser man tydelig at karakterene er fremstilt som dyr. At karakterene ikke er fremstilt som mennesker, er gjennomgående for hele boka, men noen karakterer er også fremstilt som andre gjenstander. For eksempel er doktoren fremstilt som en kaktus, mens man blant annet kan se en gaffel stikkende gjennom en pølse, som en av karakterene på tredje oppslag, sittende ved siden av en flamingo med skyggelue og is. I *Ulf er uvel* fremstilles Ulf som en hund, som ifølge Beckett, kan gjøre temaet mindre dystert (Beckett, 2012, s. 250). Ved at Ulf er illustrert som en hund, er det med på å skape en distanse mellom temaet og leseren. På tiende oppslag tester Ulf kista han har bygget, som kanskje ville blitt et for makabert bilde, dersom Ulf var fremstilt som et menneske. Bildet kunne blitt enda mer makabert dersom han var fremstilt som et barn, med tanke på hvor vanskelig barnedød kan være å godta for leseren, slik Beckett argumenterer for at barnedød kan være (Beckett, 2012, s. 257).

Tidligere har jeg vært inne på hvordan barn har behov for en evne til kritisk tenking for å forstå at Ulf egentlig ikke er død. Et annet aspekt med denne absurde delen av handlingen, er at *Ulf er uvel* har et underliggende humoraspekt. Dette kan være med på å gjøre temaet mer tilpasset for barn (Beckett, 2012, s. 250). Gjennom det absurde aspektet ved at Ulf er død, men allikevel kan planlegge sin egen begravelse, er det med på å gjøre handlingen morsom, til tross for at det er flere dystre temaer som belyses i *Ulf er uvel*. Bruken av humor, sammen med bruk av dyr som karakterer, er gode virkemidler for å skape en distanse til dystre temaer, som døden, slik Beckett også beskriver (Beckett, 2012, s. 250).

4.3. Analyse av *Annas himmel*

I *Annas himmel* får man inntrykk av at Annas mor er død, og at Anna og faren skal i morens begravelse. Faren har hastverk, men Anna tar seg god tid til å reflektere over ulike spørsmål og fantasier. I starten av handlingen er det mange sammenligninger, som for eksempel en kaffekanne og en elefant, en vannmelon og en mariehøne, sola og solsikke og vannet og himmelen. Anna tenker over hvordan moren pleide å si at alt har to sider. Etter hvert tar Anna med seg faren på en omvisning i hennes forståelse av himmelen, der Anna og faren svømmer rundt i Annas himmel. På denne omvisningen i himmelen ser de etter moren til Anna,

samtidig som det er mange andre personer, dyr og detaljer som de møter på veien. Etter å ha vært igjennom Annas himmel smiler faren, og handlingen slutter med at han og Anna er klare for å dra dit de skal (Hole, 2013).

4.3.1. Paratekster

På forsiden av omslaget til *Annas himmel* er det en illustrasjon av Anna som rir på en elefant, med en rød bakgrunn. Bokas tittel er skrevet med store bokstaver og i ulike farger. Baksiden av omslaget har en himmelbakgrunn. I forgrunnen av bildet kan man se en vannmelon med en marihøne på, med en rose liggende foran. Like over midten av baksiden er det en verbaltekst som gir et innblikk i handlingen, der fantasien til Anna, med hennes artige, absurde sammenligninger og synsvinkler blir introdusert i form av at verbalteksten beskriver deler av handlingen:

PÅ EN DAG DA ALT verker og det faller spiker fra himmelen, snur Anna verden på hodet og tar pappa med på en reise. Til et sted der de kan svømme med fuglene og fly med fiskene. Forbi Marianegropen og Krabbetåken, helt ut til bunnen av himmelen. (Hole, 2013, omslag).

Denne verbalteksten er med på å gi en utvendig presentasjon av boka, slik som Genette beskriver paratekster (Genette, 1997, s. 3). Verbalteksten avslører ikke for mye av handlingen, slik at man får glede av å lese selve boka. I tillegg gir bildet av vannmelon med en marihøne på, et innblikk i fantasien, og de mange sammenligningene som kommer frem i boka, som man tenker at kun et barns fantasi er i stand til å komme på.

Innsidepermene i *Annas himmel* illustrerer begge gjenstander som regner fra himmelen. På fremre innsideperm er det spikere som regner fra himmelen, mens på bakre innsideperm er det jordbær. Innsidepermene er med på å sette stemningen for hvordan Anna og faren føler det før de har vært igjennom Annas himmel, sammenlignet med etter de har vært igjennom Annas himmel, der spikerregnet er byttet ut med jordbærregn fra fremre til bakre innsideperm. Innsidepermene får også en form for forklaring av deres betydning i selve handlingen i *Annas himmel*, gjennom verbalteksten på femte oppslag: «I dag er det noen der oppe som sender spiker ned fra himmelen. Det er ikke sånn det skulle være, sier pappa. Nei, hvisker Anna, men i morgen kommer det kanskje jordbær med honning» (Hole, 2013, oppslag 5). Denne

verbalteksten er med på å understreke innsidepermenes rolle i å sette stemningen for hvordan faren og Anna føler seg i starten av handlingen, sammenlignet med slutten av handlingen.

Innsidepermene kan tolkes som en intervisuell referanse til Rene Magrittes maleri, *Golconda* (1953), fordi dette maleriet viser menn med hatt og frakk som regner ned fra himmelen, slik som spikerne på fremre innsideperm og jordbærene på bakre innsideperm gjør. Som nevnt tidligere, gir intervisuelle referanser en ekstra betydning, ved at de er med på å henvende leseren til andre «realiteter» utenfor den bestemte teksten, ved å vise til andre kjente referanser som leseren kan gjenkjenne (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 227 – 228).

For oss som kjenner til maleriet til Magritte, får innsidepermene en ekstra betydning, slik som Kristeva argumenterer for at intertekstualitet kan gi (Kristeva, 1980, s. 66). Selv om Nikolajeva og Scott argumenterer for at referansenes mening forsvinner dersom leseren ikke har kjennskap til dem (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 228), gir allikevel innsidepermenes virkemidler en effekt, ved at de er med på å vise hvordan stemningen endrer seg fra fremre til bakre innsideperm. Leseren kan forstå forskjellen på hvordan det føles dersom det regner spikere, sammenlignet med dersom det regner jordbær. Så selv om leseren ikke kjenner til Magrittes maleri, forsvinner ikke virkemiddelets påvirkning. Derimot forsvinner selve referansen, dersom referansen ligger på et nivå som er over leserens kulturelle kapasitet, slik som Rhedin mener intertekstuelle og intervisuelle referanser ofte gjør (Rhedin, 1992, s. 135). *Annas himmel* har mange intertekstuelle og intervisuelle referanser, som jeg skal se nærmere på senere i analysen.

4.3.2. Komposisjon og layout

Annas himmel har en kronologisk handling, som strekker seg over et kort tidsintervall, ved at handlingen skjer mens Anna og faren gjør seg klar til å dra. Handlingen presenteres fra et personlig tredjepersonsperspektiv, der leseren får en introspeksjon av Annas tanker. Faren går fra å føle at det regner spikre fra himmelen, til å få frem et smil like før de skal dra, slik jeg tidligere har nevnt kan understrekes av bildebokas innsidepermer.

Oppslagene varierer mellom å fungere som en helhet, der hele handlingen foregår på hele oppslaget, til en handling på den ene siden av oppslaget og en annen handling på den andre

siden av oppslaget. I tillegg er det noen tilfeller der verbalteksten står på den ene siden, og illustrasjonen står på den andre. Dette gjelder tolvte og tjuende oppslag. Selv om det ikke er bilder på disse sidene, er ikke disse sidene med bare verbaltekst helt blanke, fordi det er horisontale streker som strekker seg over siden, som gjør at siden ser ut som en skrivebok (Oppslag 12 & 20). På hvert oppslag i hele bildeboka, er det kun verbaltekst på den ene siden av oppslaget, bortsett fra på femtende oppslag, der det ikke er verbaltekst på oppslaget i det hele tatt (Oppslag 15). Hver verbaltekst begynner med en stor bokstav, slik som setninger vanligvis gjør. I dette tilfellet er derimot den første bokstaven veldig stor i forhold til de andre bokstavene i verbalteksten, med ulik font, farge og mønster for hver gang, som gir en kunstnerisk effekt.

Bildeutsnittene varierer fra oversiktsbilder til nærbilder. Illustrasjonene er svært realistiske, og kan ligne på fotografier. Gjennomgående for hele bildeboka er at bildene er fylt med kontraster. Kontrastene er med på å fremheve de varme fargene på en lys bakgrunn, men også fremheve det grå og triste, der det er det grå som skiller seg ut på et oppslag med mange sterke, varme farger, slik som på oppslag seksten og sytten. På sekstende oppslag illustreres det noe som kan ligne på en jungel, som utfylles av verbalteksten ved at den beskriver at det skal forestille hagen i Guds paradiset (Oppslag 16). Hagen i paradiset er illustrert på en lys bakgrunn. Hagen har mange sterke farger på blomster, blader og dyr, der moren til Anna har plukket noen røde roser. Moren til Anna er illustrert i svarthvitt. Til tross for at bildet er fylt med sterke, varme farger på en lys bakgrunn, er det moren til Anna som er blikkfanget, fordi hun skiller seg ut fra omgivelsene rundt, fordi hun er illustrert i svarthvitt, der omgivelsene rundt henne har sterke, varme farger.

På syttende oppslag er hun også illustrert i svarthvitt. På dette oppslaget er moren til Anna «på besøk hos noen hun ikke har sett på en stund» (Hole, 2013, oppslag 17). Hun har på en blå kjole med påfuglmønster. Bordet er gult, og stolene rundt bordet er røde, som er typiske varme farger, ifølge Tørnby (Tørnby, 2020, s. 135) og gir en kontrast til den triste svarthvitt-fargen som utseende til moren til Anna er illustrert med. Disse illustrasjonene av moren til Anna i svarthvitt er et av mange virkemidler som er med på å underbygge at moren til Anna er død, noe verbalteksten aldri nevner.

4.3.3. Person- og miljøskildring

Annas himmel utnytter bildebøkers potensial til person- og miljøskildring, ved at bildene illustrerer hvordan alle karakterene i handlingen ser ut. I tillegg viser bildene hvordan det ser ut der Anna og faren holder til, samt hvordan det ser ut i Annas versjon av himmelen.

Hvordan Anna, faren og miljøet ser ut blir introdusert på første oppslag, slik som barnebøker tradisjonelt sett begynner handlingen (Nikolajeva, 1998, s. 36). Bildene viser hvordan stedet der Anna og faren holder til ser ut, samt hvordan Anna og faren ser ut. I tillegg utfyller verbalteksten og bildene hverandre ved at verbalteksten fyller tomrommene gjennom detaljer bildene ikke viser. Bildeboka utnytter sitt potensial for person- og miljøskildring, ved at bildene viser hvordan Anna og faren ser ut (Oppslag 1). Måten verbalteksten er med på å utfylle bildenes personskildring er at den beskriver detaljer for hvordan Anna ser ut: «Hun kjenner det i luften, i gresset, i arret på kneet, i føflekken på halsen og i hvert hårstrå på hodet» (Hole, 2013, oppslag 1).

Beskrivelsen av utseende til faren til Anna blir ikke beskrevet i verbalteksten, men blir overlatt til bildene. Man får derimot innsyn i hvordan faren har det gjennom både verbalteksten og bildene. På første oppslag beskriver Anna faren som rastløs og at han gruer seg. I tillegg har faren en kommentar om at «det er noen der oppe som sender spiker ned fra himmelen» (Hole, 2013, oppslag 5), som jeg tidligere har vært inne på kan være med på å beskrive hvordan han føler seg. Som nevnt, er det først og fremst bildene som beskriver hvordan faren ser ut, men bildene er også med på å formidle farens følelser gjennom ansiktsuttrykk og andre visuelle virkemidler. På tredje oppslag gjør Anna en observasjon av at kaffekannen og elefanten på bordet ligner på hverandre, mens det ligger en vannmelon med en mariehøne på, hvor leseren blir invitert til å gjøre en lignende observasjon som Anna, fordi vannmelon og mariehøne kan ligne hverandre, på lik linje som kaffekannen ligner på elefanten (Oppslag 3).

På dette oppslaget står faren med ryggen til Anna, med hodet bøyd og roser i hånden. Dette kan i seg selv tyde på at han er trist, mens verbalteksten som kommuniserer at faren ikke svarer Anna, skaper en ikonotekst som underbygger at faren sørger over tapet av moren til Anna. På dette oppslaget kan man også se et kvinneansikt på himmelen, der bladene som blåser med vinden, kan minne om tårer som renner nedover ansiktet til denne kvinnen (Oppslag 3). Det samme ansiktet kommer frem på syvende oppslag, der dette ansiktet

illustreres på samme måte, men uten bladene som blåser i vinden. Derimot er oppslaget fult av dråper inne i hjerter, som ser ut som det regner ned fra himmelen, og kan gi en lignende effekt på ansiktet, slik som bladene gjorde på tredje oppslag (Oppslag 7). Denne form for gjentakelse av dette ansiktet kan være med på å understreke viktigheten av det i handlingen.

På åttende oppslag vises et oversiktsbilde, der Anna ligger på magen på en stein, med hånden i vannet, mens faren sitter på rumpa, der det kan se ut som han knytter skoene eller noe lignende. Bildet viser miljøet som speiler seg i vannet. Alle detaljene som speiler seg i vannet, speiler seg slik som man ville sett for seg, ved at speilbildet viser det samme som det som speiler seg. Dette gjelder alt, utenom speilbildet til faren. Speilbildet til faren er en kanin, eventuelt en hare. Man kan tolke det slik at selv om faren er en voksen mann i dress, sett utenfra, føler han seg som en reddhare inni seg, fordi han er i en sårbar situasjon og redd for hva fremtiden vil bringe, med tanke på at han har mistet sin kjære. Jeg kommer tilbake til virkemiddelet der farens speilbilde er illustrert som en kanin senere i analysen.

På ellefte oppslag får man et enda tydeligere visuelt virkemiddel som kommuniserer følelsene til faren. På dette oppslaget ser man et nærbilde av Anna og faren, der Anna lytter inn i en konkyllie, mens man kan se farens ansikt i bakgrunnen. Man kan tydelig se en tåre renne nedover kinnet til faren, som er det tydeligste fysiske tegnet på at noen er triste (oppslag 11). Som nevnt, har bildebøker en begrenset mulighet til introspeksjon, fordi det er begrenset med verbaltekst i en bildebok. I *Annas himmel* utnyttes bildebokas potensial til å kommunisere farens følelser gjennom illustrasjonene, ved hjelp av ansiktsuttrykk og andre visuelle virkemidler. Annas tanker og følelser kommer tydelig frem i verbalteksten, ved at handlingen presenteres fra Annas personlige tredjepersonsperspektiv, der leseren får en introspeksjon av Annas tanker. Derfor har det vært interessant å analysere hvordan farens følelser blir kommunisert, fordi hans tanker og følelser ikke fremkommer like tydelig i verbalteksten som Annas.

4.3.4. Perspektivet

Gjennom Annas personlige tredjepersonsperspektiv fortelles handlingen gjennom et barneperspektiv, slik som bildebøker ofte blir, ifølge Nikolajeva og Scott (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 24). Annas barneperspektiv gjør at leseren får innsyn i hennes barnlige fantasi og

kreativitet. I samtale med faren snakker Anna ofte om moren, men faren snakker bare om moren en gang i hele bildeboka. Når faren snakker om moren er det et bekreftende utsagn på noe Anna sier om moren: «Om mamma bare kunne komme tilbake og flette håret mitt, sier Anna. Ja, om bare, svarer pappa» (Hole, 2013, oppslag 8). Dette er den eneste gangen faren snakker om moren i løpet av hele bildeboka.

Dette kan være et eksempel på denne tabuforskjellen mellom voksne og barn når det kommer til døden, slik Traavik fremhever kan oppstå (Traavik, 2012, s. 77). Anna nevner og snakker om moren flere ganger enn den ene gangen hun og faren snakker om at de ønsker at hun skal komme tilbake for å flette håret hennes: «Mamma sa at fugler er blomster som flyr, og at solsikken er lillesøsteren til sola, sier Anna» (Hole, 2013, oppslag 4), «Mamma sa at han leste andres brev, sier Anna» (Hole, 2013, oppslag 13), «Jeg kan ikke se mamma noe sted. Kanskje hun er ute og luker i paradiset, sier Anna» (Hole, 2013, oppslag 16), «Eller så er hun på besøk hos noen hun ikke har sett på en stund, sier Anna» (Hole, 2013, oppslag 17) og «Eller kanskje mamma er en tur i biblioteket, foreslår hun» (Hole, 2013, oppslag 18).

I tillegg til at hun snakker om moren, stiller hun også undrende spørsmål, samt reflekterer rundt døden. Faren blir med på disse refleksjonsspørsmålene mot slutten av reisen gjennom Annas himmel, der han tidligere har hatt en litt mer avvisende tone når Anna henvender seg til han med sine fantasier og refleksjoner. Eksempler på dette kan man finne på tredje, sjette og åttende oppslag: «Se, pappa, kaffekannen og elefanten er i familie! sier hun. Men pappa svarer ikke» (Hole, 2013, oppslag 3), «Var Gud greiere før? Anna klør på myggsticket på leggen. Jeg vet ikke, Anna» (Hole, 2013, oppslag 6) og «Tror du det finnes noe på den andre siden av speilet? Jeg vet ikke, kjære Anna, sier pappa og kniper øynene igjen» (Hole, 2013, oppslag 8). På åttende oppslag derimot, spiller faren med på Annas fantasier og refleksjoner:

Eller kanskje mamma er en tur i biblioteket, foreslår hun. Leser Gud bøker? Spør pappa forundret. Klart han gjør. Han har et stort bibliotek. Selv Gud trenger et leksikon å slå opp i av og til. Det kan ikke være lett for han å huske alt, svarer pappa. (Hole, 2013, oppslag 18).

Det at faren blir med på Annas fantasier og refleksjoner rundt døden, kan tyde på at han begynner å bearbeide sorgen over tapet av moren.

På attende oppslag fortelles to motstridene fortellinger gjennom verbalteksten og bildet, ved at det er illustrert fugler, fisker, bøker og andre ting som flyr gjennom luften, mens verbalteksten er en dialog mellom Anna og faren. De samtaler om Guds bibliotek, og blir selv ikke illustrert på oppslaget. Nikolajeva understreker at den motstridige bildebokkategorien er med på å skape en forvirring og usikkerhet hos leseren (Nikolajeva, 2000, s. 22). I dette tilfellet kan man se hvordan denne forvirringen blir kommunisert gjennom faren, ved at han spør Anna på en forundret måte om Gud leser bøker (Oppslag 18).

Forvirringen og absurditeten som oppstår i Annas fantasi er med på å få leseren interessert og nysgjerrig på å lese videre. I tillegg er det et tomrom i handlingen rundt hva som har skjedd med moren, som er med på å få leseren til å ville finne ut av dette. Som nevnt, nevnes ikke døden en gang i hele handlingen, men mange virkemidler er med på å bygge en forståelse av at moren er død. Reisen gjennom Annas himmel skjer også mot høyre, altså mot neste side, som i seg selv fungerer som visuelle sidevendinger gjennom hele reisen.

4.3.5. Intertekstualitet

Som nevnt tidligere i analysen, er *Annas himmel* full av intertekstualitet. De intertekstuelle og intervisuelle referansene kan være vanskelig å forstå, og dermed vanskelig å legge merke til, dersom man ikke kjenner til dem. *Annas himmel* er også en bok som anvender en del nonsens for å fremme Annas barnlige fantasi, noe som kan være med på å skille Annas fantasi fra intertekstualiteten. På tolvte oppslag reflekterer Anna og faren over hva man kan gjøre i himmelen: «Jeg tror i alle fall det er lov å legge fra seg sokkene akkurat der det passer, svarer pappa. Slik som presidenten i USA gjør, sier Anna» (Hole, 2013, oppslag 12). På dette oppslaget gir ikke Annas utsagn om at presidenten i USA legger fra seg sokkene sine hvor som helst noe mening. Er det kjent at han gjør det? Eller er dette et eksempel på Annas litt absurde fantasi? Poenget er at dersom man ikke kjenner til de intertekstuelle og intervisuelle referansene, forsvinner ikke bare meningen med dem, men de er også vanskelig å få øye på i en analyse.

Et eksempel der man kan forstå intertekstualiteten, er når farens speilbilde er illustrert som en kanin på åttende oppslag, der Anna og faren på neste oppslag hopper i hullet i himmelen, til et slags bakvendtland (oppslag 8 & 9). Dette kan sammenlignes med Lewis Carrolls *Alice i*

Eventyrland (1865), der Alice hopper ned i et kaninhull, til et sted som også kan minne om et bakvendtland (Carroll, 1865/2014, s. 7 – 8). Dette er en referanse Ullström også peker på i sin artikkel (Ullström, 2013, s. 22).

På oppslaget der de hopper inn i hullet i himmelen sier Anna at de skal svømme: «Langt! Vi svømmer til Marianergropen» (Hole, 2013, oppslag 9). Dersom man kjenner til at Marianergropen i virkeligheten er havets dypeste punkt, gir det en ekstra forståelse av hvor langt Anna tenker at de skal svømme. Dette understreker viktigheten av å ha kjennskap til de intertekstuelle og intervisuelle referansene for å få utbytte av dem, slik som Nikolajeva og Scott understreker (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 228). Begrepet allalderlitteratur blir sentralt i dette tilfellet, ved at leseren kanskje får ulikt utbytte i forhold til hvilken aldersgruppe leseren tilhører. Noen intertekstuelle og intervisuelle referanser kan være enklere for barn å forstå enn for voksne, og motsatt. Man kan tenke seg at leserens kulturelle kapasitet, som Rhedin argumenterer for er sentral for forståelse av intertekstuelle og intervisuelle referanser (Rhedin, 1992, s. 135), vil variere i forhold til alder, og dermed underbygge argumentet om at man får ulikt utbytte av å lese *Annas himmel* i forhold til alder.

De intertekstuelle referansene til Gud kan være enklere å forstå, fordi de fleste har en kjennskap til Gud, enten gjennom personlig tro, eller kjennskap til ulike religioner gjennom skolegangen. Dermed kan man tenke seg at de intertekstuelle referansene til Gud, er referanser som kan forstås og gi mening for mange av dem som leser *Annas himmel*, fordi referansene muligens ikke ligger på et nivå som er over leserens kulturelle kapasitet. Gud nevnes mange ganger i *Annas himmel*, som gir en kobling til døden gjennom et religionsperspektiv.

Ullström argumenterer for at man møter personer i *Annas himmel* som man har møtt i tidligere verk av Stian Hole (Ullström, 2013, s. 22). Ullström nevner at Elvis har blitt brukt tidligere i både *Garmanns sommer* (2006) og *Garmanns gate* (2008), Gubben Cornelius fra *Den gamle mannen og hvalen* (2005) og «frimerkemannen» fra *Garmanns gate* (2008) (Ullström, 2013, s. 22). Jeg har gjennomgått disse bøkene, og kan bekrefte at Ullströms observasjoner stemmer. I tillegg kan man finne en referanse til *Golconda* (1953) på attende

oppslag av *Garmanns gate*, der det regner menn med hatt og frakk fra himmelen, samt andre typer mennesker (Hole, 2008, oppslag 18).

Referansene fra Stian Holes tidligere verk kan være eksempler på intervisuelle referanser som gir mer mening for barn, siden de kanskje har større kjennskap til bøker som er tilpasset barn, enn det voksne har. Samtidig kan andre referanser være enklere for voksne å forstå, slik som innsidepermenes referanse til *Golconda* (1953) og personene i vannet på fjortende oppslag av *Annas himmel*. På fjortende oppslag er det mange mennesker og andre ting som flyter rundt i vannet. Det er begrenset hvor mange av personene man kan kjenne igjen. Oppslaget har et par kjente personer, som blant annet Elvis Presley, Charles Darwin og Pablo Picasso (Oppslag 14). Felles for dem er at de alle er døde. Verbalteksten sier at «Det hender noen brev forsvinner på veien, svarer pappa» (Hole, 2013, oppslag 14). Ikonoteksten kan tyde på at brevene som forsvinner er metafor for døden, ved at personer man har kjent til i løpet av et liv forsvinner ut av livet gjennom døden. Man kan tenke seg at det er mange intertekstuelle og intervisuelle referanser man ikke har kjennskap til som leser.

5. Komparativ analyse

5.1. Innsidepermene

Ved å analysere bildebøkene paratekster har jeg hatt søkelys på bildebøkene innsidepermer. I *Ulf er uvel* og *Annas himmel* er det en tydelig kontrast mellom fremre og bakre innsideperm, mens *Bestefar er en rev* har det samme lyseblå oppslaget på begge innsidepermene.

Kontrasten mellom innsidepermene i *Ulf er uvel* baserer seg på at fremre innsideperm er et helfarget, grått oppslag, mens bakre innsideperm er et varmere, rosa oppslag.

Innsidepermene kontraster kan være med på å symbolisere hvordan Ulfs følelser forandrer seg. Ulf går fra å føle seg trist, som kan symboliseres ved fargen på fremre innsideperm, mens fargen på bakre innsideperm kan symbolisere følelsen Ulf har etter han har fått besøk i begravelsen sin.

Den samme type kontrast kan gjelde for *Annas himmel*. På fremre innsideperm er det spikere som regner ned fra himmelen, mens på bakre innsideperm er spikerne byttet ut med jordbær. Innsidepermene er med på å sette stemningen for hvordan Anna og faren føler det før de har vært igjennom Annas himmel, sammenlignet med etter de har vært igjennom Annas himmel. Spikerregnet er altså byttet ut med jordbærregn fra fremre til bakre innsideperm, som kan være med på å symbolisere hvordan faren og Anna føler seg i starten av handlingen, sammenlignet med slutten av handlingen. Man kan altså tenke seg at reisen gjennom Annas himmel har hjulpet dem i bearbeidelsen av sorgen av morens død.

Dersom man har den samme innfallsvinkelen i analysen av innsidepermene til *Bestefar er en rev*, som man har hatt i analysen av innsidepermene til *Ulf er uvel* og *Annas himmel*, får man et litt annet resultat. Innsidepermene til *Bestefar er en rev* har ingen kontrast, som de to andre bildebøkene. Derimot består innsidepermene av to identiske, lyseblå, helfargede oppslag. I *Ulf er uvel* og *Annas himmel* har jeg tolket det slik at innsidepermene er med på å symbolisere hvordan karakterene føler seg før og etter handlingen i bildebøkene. Ved å analysere innsidepermene i *Bestefar er en rev* på samme måte, vil man kunne si at Benjamin føler det samme i begynnelsen av handlingen, som i slutten av handlingen. Dette kan underbygges av at han tror bestefaren lever videre etter døden som en rev, og at sorgen derfor forsvinner, ved at han tror at bestefaren ikke er død, men har blitt til en rev. Benjamin har dermed slått seg til

ro med at bestefaren lever videre som en rev, og dermed har de samme følelsene i begynnelsen av handlingen, sammenlignet med slutten av handlingen.

5.2. Perspektiv

Alle bildebøkene har til felles at de har et personlig tredjepersonsperspektiv. Dette gjør at hovedpersonen kan opptre i bildene. Tidligere har jeg nevnt at Nikolajeva og Scott argumenterer for at hovedpersonen i praksis ikke kunne opptre i noen av bildene, dersom handlingen ble fortalt gjennom et førstepersonsperspektiv (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 125). Dessuten gjør et tredjepersonsperspektiv det enklere å identifisere seg med karakterene. Dersom hovedpersonen har et jeg-perspektiv, eller ikke har et navn, kan det forvirre små barn som ikke har en forståelse av identifisering med denne «jeg»-personen, understreker Nikolajeva og Scott (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 126, 130). Disse problemene unngår *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*, ved at de anvender et tredjepersonsperspektiv, slik at problemstillingene ved et førstepersonsperspektiv ikke oppstår.

Når fortellingen blir fortalt gjennom et personlig tredjepersonsperspektiv, der et barn er hovedkarakteren, vil fortellingen bli fortalt gjennom et barneperspektiv. Bildebøker blir ofte fortalt gjennom et barneperspektiv, ifølge Nikolajeva og Scott (Nikolajeva & Scott, 2001, s. 24). I *Bestefar er en rev* og *Annas himmel* er det tydelig at Benjamin i *Bestefar er en rev*, og Anna i *Annas himmel* blir illustrert som barn. Benjamin har ikke en forståelse av hvordan døden fungerer, men lener seg på bestefarens hypotese om at man blir en blomst eller et dyr når man dør. Til tross for dette er Benjamin moden nok til å forstå at det er bestefaren som er nissen.

I *Annas himmel* understrekes den barnlige fremstillingen av Anna gjennom hennes barnlige fantasi og refleksjonsspørsmål. Ulf er derimot illustrert som en hund, som har ganske voksne trekk. Blant annet bor han alene i en egen leilighet, går til doktoren alene, og har en «gammel venn» (Wexelsen & Kuhn, 2020, oppslag 6). I tillegg er tanten hans det eneste familiemedlemmet som dukker opp i begravelsen hans, som kanskje kan tyde på at foreldrene hans er døde. Ulf virker i hvert fall å ha god kontroll på hvordan man skal arrangere en begravelse. Det at Ulf er illustrert som en hund, gjør kanskje at barneleseren enklere kan

identifisere seg med han, da hunder gjerne har litt mer barnlige trekk, enn om han var illustrert som et voksent menneske. Uavhengig av om Ulf er voksen eller et barn, har han ikke helt forståelse av hva døden innebærer, med tanke på at han, helt ukritisk, aksepterer doktorens beskjed om at han er død.

5.3. Distansen til døden

Det at Ulf er fremstilt som en hund er i seg selv med på å skape en distanse mellom temaet og leseren. Som nevnt, understreker Becket at bruken av dyr som karakterer er med på å gjøre temaet mindre dystert (Beckett, 2012, s. 250). I *Ulf er uvel* fremstilles Ulf som en hund, som ifølge Becket, kan gjøre temaet mindre dystert (Beckett, 2012, s. 257). I *Ulf er uvel* er det Ulf selv som «dør», derfor kan man tenke seg at det er et ekstra behov for å skape en distanse til temaet, i forhold til *Bestefar er en rev* og *Annas himmel*, hvor det ikke er hovedpersonen selv som dør. I tillegg er det åpenbart at de som dør, eller er døde, er voksne personer. Beckett poengterer at barnedød er vanskeligere å godta for leseren, enn dersom det er en eldre person som dør (Beckett, 2012, s. 257). I *Ulf er uvel* er det hovedpersonen selv som «dør», som gjør det ekstra viktig for distanseringen at Ulf er fremstilt som en hund, med tanke på at han, blant annet, snekrer sin egen kiste og tester den ut. Til tross for at Ulf snekrer og tester sin egen kiste, kan det skape en distanse til leseren ved at Ulf aldri blir illustrert slik man tenker en død karakter vil se ut. Gjennomgående for hele handlingen blir Ulf illustrert tydelig i live.

I *Bestefar er en rev* og *Annas himmel* er det altså to voksne som dør, eller er døde. Begge er illustrert som mennesker, så grepet med å illustrere karakterene som dyr for å skape en distanse til døden gjelder ikke for disse bøkene. At det er voksne mennesker som dør, gjør det mer akseptabelt for leseren, enn om det var barn (Beckett, 2012, s. 257). I *Bestefar er en rev* blir det ikke illustrert at bestefaren hverken blir syk, eller dør. Dette overlates til verbalteksten. Man kan se på åttende oppslag at syke bilen forlater tunet, men man kan ikke se bestefaren (Oppslag 8). Bestefaren blir heller ikke illustrert fra han blir syk til han er død. At bestefaren blir syk og dør blir altså ikke kommunisert gjennom illustrasjonene, kun gjennom verbalteksten, som kan være med på å skape en distanse til temaet, ved at bildene kunne vist leseren hvordan det skjedde. I stedet blir det fortalt gjennom verbalteksten.

I *Annas himmel* skapes en distanse til døden gjennom at verbalteksten aldri nevner at moren faktisk er død. I dette tilfellet blir tolkningen av at moren er død, overlatt til tomrommet som skapes mellom linjene i verbalteksten, i samspill med bildene. Man kan ikke konkludere ut ifra verbalteksten alene om moren er død eller ikke, men det multimodale samspillet skaper et inntrykk av at hun er det. At det ikke nevnes at moren er død, og hva som eventuelt har skjedd med henne er med på å skape en distanse til temaet.

5.4. Dødens tilstedeværelse

Det er altså ingen som dør i handlingen i *Annas himmel*, men døden er allikevel til stede gjennom ikonoteksten. Tidligere har jeg vært inne på hvordan det multimodale samspillet kan være med på å konkretisere døden i *Annas himmel*, gjennom en intervisuell referanse på fjortende oppslag, ved at brevene som forsvinner på veien kan være en metafor for at personer som har påvirket livene våre dør, mens man selv lever videre. I *Bestefar er en rev* og *Ulf er uvel* og finner jeg ingen intertekstualitet, slik som i *Annas himmel*.

I *Ulf er uvel* er døden heller ikke konkret til stede, fordi det ikke er noen som faktisk dør i handlingen. Man kan argumentere for at *Ulf er uvel* ikke tar opp døden som tema, ved at døden egentlig aldri finner sted i handlingen. Det er allikevel mange aspekter ved begravelsen til Ulf som minner om en ekte begravelse, der Ulf fremstår som den pårørende. Det er derimot ingen som arrangerer sin egen begravelse og deltar i den selv i virkeligheten. Man får allikevel et innblikk i hvordan man kan reagere dersom noen man er glad i dør, ved at begravelsen arrangeres. Derfor kan man si at i *Ulf er uvel* allikevel har døden som tema.

I *Bestefar er en rev* har døden en mer konkret tilstedeværelse enn i *Annas himmel* og *Ulf er uvel*. Der døden tematiseres gjennom det multimodale samspillet i *Annas himmel*, og som utspring av en misforståelse i *Ulf er uvel*, blir døden beskrevet konkret i verbalteksten, og bestefaren blir ikke illustrert i live som bestefar etter han er død. På tiende oppslag blir det tydelig beskrevet i verbalteksten: «Bestefar er død» (Brønne & Kaardahl, 2009, oppslag 10). Man kan også argumentere for at det samme skjer i *Ulf er uvel*, der doktoren sier: «Jeg tror faktisk du er død» (Wexelsen & Kuhn, 2020, oppslag 7). I motsetning til bestefaren i *Bestefar er en rev*, blir Ulf illustrert som tydelig levende på bildene i resten av bildeboka. I tillegg kan

man legge merke til at stetoskopet til doktoren er ødelagt, og dermed forstå hvorfor doktoren ikke hører noen puls, og derfor tror at Ulf er død (Wexelsen & Kuhn, 2020, oppslag 7).

5.5. Døden som spenning

Døden spiller en viktig rolle i alle de tre utvalgte bildebøkens spenning. Nikolajeva understreker at en fortelling er avhengig av en form for spenning, for at leseren skal ville lese videre (Nikolajeva, 1998, s. 36). I *Annas himmel* nevner verbalteksten, som nevnt, aldri at moren er død, eller hva som har skjedd med henne. Derfor vil dette være med på å få leseren til å lese videre i håp om å få et svar på hva som har skjedd, og hvor hun er. I *Ulf er uvel* er dødsbudskapet fra doktoren det som setter fart på handlingen. Jeg har tidligere analysert hvordan bildebokas layout forandrer seg når Ulf får motivasjon til å forberede sin egen begravelse, der det etter dette er flere scener på hvert oppslag, som gjør at handlingen setter fart, og mye skjer på få oppslag. I *Bestefar er en rev* er første spenningstopp når bestefaren blir syk, og etter hvert dør. Når bestefaren blir syk skapes en spenning som baserer seg på at leseren lurer på hvordan det kommer til å gå med bestefaren. Like før man får vite at bestefaren er død, bygges spenningstoppen opp mot dette dødsbudskapet, der bestefarens død blir et vendepunkt i handlingen, som også er med på å sette fart i handlingen.

6. Konklusjon

I denne masteroppgaven har jeg analysert *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel* gjennom en nærlesing av disse tre bildebøkene. Disse bildebøkene bruker det samme tredjepersonsperspektiv, og overlater i hovedsak person- og miljøskildringen til bildene. *Bestefar er en rev* skiller seg ut fra de tre, med tanke på oppslagenes layout, der halve innholdet i bildeboka er satt av til verbaltekst, mens den andre halvparten består av bilder. Verbalteksten og bildene samspiller altså ikke som en helhet, slik som i *Ulf er uvel* og *Annas himmel*, noe som ifølge Nikolajeva er utypisk for de fleste moderne bildebøker (Nikolajeva, 2000, s. 74).

Bestefar er en rev skiller seg også ut ved at det er den eneste av de tre bildebøkene hvor noen faktisk dør i løpet av handlingen. Der *Annas himmel* kommuniserer morens død gjennom det multimodale samspillet, og *Ulf er uvel* gjennom en misforståelse hos doktoren, er det et tydelig og konkret dødsfall i handlingen til *Bestefar er en rev*. Til tross for at døden er mer konkret til stede i *Bestefar er en rev*, har jeg argumentert for at det skapes en distanse til temaet ved at verbalteksten kommuniserer bestefarens død, og ikke bildene. Den samme distansen har jeg argumentert for skjer i *Annas himmel*, der døden aldri nevnes i verbalteksten, og i *Ulf er uvel*, ved at Ulf er illustrert som en hund.

En av de viktigste påvirkningene døden har på handlingen i *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel* er at den anvendes som et spenningsmoment. I *Bestefar er en rev* er første spenningstopp når bestefaren blir syk, og etter hvert dør, som setter fart på handlingen. I *Ulf er uvel* er det dødsbudskapet fra doktoren som setter fart på handlingen, som både endrer stemningen i bildeboka, men også sinnsstemningen hos Ulf. Som nevnt, nevnes det aldri i verbalteksten i *Annas himmel* at moren er død, eller hva som har skjedd med henne, noe som kan gjøre at leseren ønsker å lese videre for å finne ut av dette. Til tross for at bøkene jeg har analysert i dette masterprosjektet er bildebøker som tar opp døden som tema, er det altså stor variasjon i hvordan døden kommer til syne, samt hvordan temaet blir tatt opp. Allikevel er det flere likheter som har blitt fremhevet, blant annet synsvinkel, person- og miljøskildring og spenningsmoment, slik jeg har argumentert for i analysene.

Dette har vært en nærlesing av bildebøker som kan være relevant for bruk i skolen. Derfor ville det vært interessant å ta dette prosjektet et steg videre, ved å konstruere et didaktisk undervisningsopplegg man kan gjennomføre i et klasserom. Det er mange ting som ville vært interessant å ta tak i og finne ut av basert på denne nærlesingen av *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*. Legger elevene merke til at doktorens stetoskop er ødelagt i *Ulf er uvel*? Eller forstår de noen intertekstuelle eller intervisuelle referanser som jeg ikke har lagt merke til i *Annas himmel*? Og hva tenker elevene på de laveste trinnene om Benjamins argumentasjon for at bestefaren har blitt en rev? Dette er eksempler på spørsmål som det ville vært interessant å utforske i et forskingsprosjekt som tok utgangspunkt i min nærlesing av *Bestefar er en rev*, *Ulf er uvel* og *Annas himmel*.

Referanseliste

- Andersson-Bakken, E., Heggernes, S. L., Svanes, I. K. & Tørnby, H. (2022). «Men da blir det urettferdig for dem som ikke får!» *Bildebøker som utgangspunkt for kritisk tenkning på barnetrinnet*. *Acta didactica Norden*, 16(2), Artikkel 11.
<https://doi.org/10.5617/adno.8995>
- Beckett, S. L. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. Routledge.
- Bjørlo, B. W. & Goga, N. (2020). Bildebokanalyse. I L. I. Aa & R. Netland (Red.), *Master i norsk. Metodeboka 1* (62 – 76). Universitetsforlaget.
- Brønne, T. & Kaardahl, A. (2009). *Bestefar er en rev*. Cappelen Damm.
- Cappelen Damm. (2024a, 13. mai). *Bestefar er en rev*.
<https://cappelendamm.no/bestefar-er-en-rev-trond-branne-anders-kaardahl-9788202304690>
- Cappelen Damm. (2024b, 13. mai). *Stian Hole*.
<https://cappelendamm.no/forfattere/Stian%20Hole-scid:6262>
- Carroll, L. (2014). *Alice i Eventyrland* (T. Jansson, Overs.). Aschehoug. (Opprinnelig utgitt 1865)
- Delgado, P., Vargas, C., Ackerman, R. & Salmerón, L. (2018). *Don't throw away your printed books: A meta-analysis on the effects of reading media on reading comprehension*. *Educational research review*, 2018-11(25), 23 – 38).
<https://doi.org/10.1016/j.edurev.2018.09.003>
- Dyregrov, A. (1997). *Små barns sorg: informasjon og veiledning til foreldre*. Pedagogisk forum.
- Evans, J. (2015). *Challenging and Controversial Picturebooks: Creative and critical responses to visual texts*. Routledge.
- Fosse, J. (1998). All-alder-litteratur. I P. O. Kaldestad & K. B. Vold (Red.), *Årboka Litteratur for barn og unge*. Det norske samlaget.
- Fredriksen, I. & Jørgensen, M. V. (2022). *Ikke start lesingen, vent på meg!: Førsteklassingers lesemotivasjon i møte med høytlesing av utfordrende bildebøker*. [Masteroppgave, OsloMet]. ODA Open Digital Archive.
<https://hdl.handle.net/11250/3028012>

- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Grønås, G. (2019). *Sover mamma der hun er nå? En studie av hvordan barns sorg framstilles i et utvalg norske, moderne bildebøker*. [Masteroppgave, Universitetet i Agder]. AURA.
<https://hdl.handle.net/11250/2646855>
- Hallberg, K. (1982). Literaturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, (3/4), 163 – 168.
- Hallberg, K. (2022). Ikonotext revisited – ett begrep och dess historia. *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 13(1), 1 – 10. <https://doi.org/10.18261/blft.13.1.2>
- Helleren, E. K. & Lindeland, S. H. (2023). *Bildebøker og følelser: Førsteklassingens resepsjon av følelser i bildebøkene Ikke! og Ulf er uvel*. [Masteroppgave, Universitetet i Agder]. AURA.
<https://hdl.handle.net/11250/3080223>
- Hennig, Å. (2019). *Litterær forståelse: innføring i litteraturredidaktikk*. (2.utg.). Gyldendal.
- Hjalland, M. K. (2022). *Elevers forståelse av Annas himmel knyttet til emnet folkehelse og livsmestring*. [Masteroppgave, Universitetet i Stavanger]. UiS Brage.
<https://hdl.handle.net/11250/3006624>
- Hole, S. (2008). *Garmanns gate*. Cappelen Damm.
- Hole, S. (2013). *Annas himmel*. Cappelen Damm.
- Knutsen, M. R. (2022). «B for borte»: en analyse av hvordan sorg og tap fremstilles visuelt i to bildebøker illustrert av Stian Hole. [Masteroppgave, Høgskulen på Vestlandet]. HVL Open.
<https://hdl.handle.net/11250/3021149>
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.
- Kunnskapsdepartementet (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.
<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen/id2570003/>

- Kunnskapsdepartementet. (2019). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsett som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.
<https://www.udir.no/lk20/nor01-06?lang=nob>
- Moe, M. (2020, 11. desember). *Den beste begravelsen ever!*. [Anmeldelse av boka *Ulf er uvel*, av R. Wexelsen & C. Kuhn].
<https://www.barnebokkritikk.no/den-beste-begravelsen-ever/>
- Nikolajeva, M. (1998). *Barnbokens byggklossar*. Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M. (2000). *Bilderbokens pusselbitar*. Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland.
- Nilsen, M. N. (2013, 16. april). *Bokanmeldelse: Stian Hole: «Annas himmel»*. [Anmeldelse av boka *Annas himmel*, av S. Hole]. VG.
<https://www.vg.no/rampelys/bok/i/Gk4pl/bokanmeldelse-stian-hole-annas-himmel>
- Ommundsen, Å. M. (2018). Bildeboka. I R. S. Stokke & E. S. Tønnesen (Red.), *Møter med barnelitteratur: Introduksjon for lærere* (s. 149 – 170). Universitetsforlaget.
- Postholm, M. B & Jacobsen, D. I. (2018). *Forskningsmetode for masterstudenter i lærerutdanning*. Cappelen Damm.
- Rhedin, U. (1992). *Bilderboken. På väg mot en teori*. Alfabet.
- Rosenlund, P. (2021). *Hvorfor i huleste måtte du bare dø? En litterær analyse av tre barnebøkers fremstilling av døden. Komparative aspekter*. [Masteroppgave, Høgskulen på Vestlandet]. HVL Open.
<https://hdl.handle.net/11250/2767680>
- Solstad, T. & Österlund, M. (2020). *Nytt blikk på barns lesing. Utforskning av bildebøkers potensial i utdanningsinstitusjoner i Danmark, Sverige, Finland og Norge*. Bahasa dan seni: jurnal bahasa, sastra, seni dan pengajarannya, 38(4), 7 – 14.
<https://doi.org/10.5324/barn.v38i4.3991>
- Stang, M. K. (2014). *Henvendelser til voksen- og barneleserne? En analyse av tema og tomme plasser i Annas himmel av Stian Hole og Håret til Mamma av Gro Dahle og Svein Nyhus*. [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO Vitenarkiv.
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-47727>
- Traavik, I. (2012). *På liv og død: tabu i bildeboka: analyser og refleksjoner*. Gyldendal.

- Tørnby, H. (2020). *Picturebooks in the Classroom: Perspectives on life skills, sustainable development and democracy & citizenship*. Fagbokforlaget.
- Ullström, S.- O. (2013). Himlen är skön! Om sorg og livsbejakelse i Stian Holes *Annas himmel*. *Bøygen*, 25(3), 18 – 27.
- Vigmostad & Bjørke. (2024a, 13. mai). *Rebecca Wexelsen*.
<https://www.vigmostadbjorke.no/Forfattere/Rebecca-Wexelsen>
- Vigmostad & Bjørke. (2024b, 13. mai). *Ulf er uvel*.
<https://www.vigmostadbjorke.no/Ulf-er-uvel/I9788241952371>
- Wexelsen, R. & Kuhn, C. (2020). *Ulf er uvel*. Ena.
- Wiseman, A.M. (2013). Summer's End and Sad Goodbyes: Children's Picturebooks About Death and Dying. *Children's literature in education*, 44(1), 1 – 14.
- Åsvoll, H. (2013). Kognitiv teori: Piaget – kunnskapsutvikling og læring. I Karlsdottir, R. & Hybertsen, I. D. *Læring, utvikling, læringsmiljø: En innføring i pedagogisk psykologi* (s. 231 – 246). Fagbokforlaget.