

BERIT WESTERGAARD BJØRLO

ILLUSTRERTE DIKT:

BILDEBOKA SOM ARENA FOR BARNEPOESI

Innledning

De fleste diktsamlinger for barn er illustrerte. Likevel har ikke samspillet mellom dikt og illustrasjoner fått mye oppmerksomhet innenfor barnepoesiforskninga. Vanligvis blir bilda sett som sekundære i forhold til dikta, og illustrasjonene blir derfor sparsomt kommentert. Heller ikke bildebokforskninga har prioritert studier av illustrerte dikt, trass i at bildebokfeltet historisk sett er knytta til poesifeltet ved at rim, regler og dikt for barn dominerte de første utgivelsene av bildebøker.¹ Dagens bildebokmarked er dominert av narrative sjangrer, og fagfeltet har de siste tiåra derfor vært sterkt orientert mot fortellende bildebøker og vist mindre interesse for barnepoesien.²

Denne artikkelen undersøker hvordan dikt og bilder inngår i en gjensidig relasjon i et utvalg illustrerte diktsamlinger. Hvordan preger samspillet mellom ord og bilder vår måte å forstå og erfare illustrerte dikt på? På hvilke måter kan bildebokmediet bidra til at dikt for voksne får en ny funksjon som barnepoesi? Disse spørsmåla er styrende for artikkelens drøftinger av bildebøker som arena for barnepoesi.

Den argentinske bildebokskaperen Isol, som fikk Astrid Lindgrens minnepris i 2013, har uttalt at når hun illustrerer andres dikt, utfordres hun til å bli «lika mycket poet själv» (Rhedin 2013, 21). Isol anser seg altså som medpoet når hun illustrerer andres dikt. Ei lignende holdning finner vi hos den norske illustratøren Inger Lise Belsvik, som har illustrert to av bøkene jeg behandler i denne artikkelen. Hun framholder at hun forsøker å skape møtesteder mellom ord og bilder og mellom øye og øre når hun illustrerer barnepoesi. Hun legger vekt på at en illustrasjon ikke skal si det diktet sier en gang til, men «gi det noe å sprette mot» og dessuten gi diktet «noen nye muligheter som leseren kanskje

1 «Som i dei andre nordiske landa, og i Tyskland og England, dominerte rim, regler og barnelyrikk tekstgrunnlaget i dei første biletbøkene også i Noreg» (Birkeland og Storaas 1993, 42). Den første norske diktsamlinga som var laga med tanke på barn, kom i 1888, *Norsk billedbog for børn*, redigert av Elling Holst og illustrert av Eivind Nielsen.

2 Jeg bruker her «poesi» som en overordna betegnelse for ulike former for dikt og vers for barn, og «dikt» om enkelttekster og om diktsamlinger. For ei nærmere drøfting av begrepsbruk og begrepsforståelse innenfor barnepoesifeltet, se Rasmussen (2009).

ikke tenker på selv» (Belsvik 2001, 79). Gjennom disse refleksjonene viser Isol og Belsvik at de ser dikt og illustrasjoner som interagerende uttrykksmåter, ikke som isolerte enheter. Denne tenkemåten er i samklang med teoretiske perspektiv innenfor bildebokforskning, der nettopp interaksjonen mellom ord og bilder framheves. Barnelitteraturforskeren Perry Nodelman er blant dem som har beskrevet relasjonen mellom tekst og illustrasjoner i dynamiske kategorier: «The words change the pictures, and the pictures change the words» (Nodelman 1988, 220).

Etter mitt syn har bildebokteori mye å tilføre studier av ulike former for illustrert poesi, både av eldre og nyere karakter. En slik posisjon fordrer imidlertid at teoretiske perspektiv og analysemetoder som er utvikla innenfor bildebokfeltet, åpnes for flere typer integrasjoner mellom ord og bilder enn det de fleste bildebokdefinisjoner har gitt rom for. Bildebokforskning har gjennom de siste tiåra lagt vekt på å framheve mediets særtrekk, og det har derfor vært vanlig å skille klart mellom bildebøker og illustrerte bøker. Et stabilt aspekt ved de fleste bildebokdefinisjoner har vært kravet om minst ett bilde på hvert bildebokoppslag (Mjør 2009, 34), mens andre definisjoner framhever bildebokas jevnbyrdige samspill mellom to semiotiske tegnsystem, «the complete parity of word and image» (Nikolajeva og Scott 2001, 5). Denne typen definisjoner ekskluderer tekster som er mer varsomt illustrert både med hensyn til antall bilder og med hensyn til graden av interaksjon mellom tekst og bilde.

Innenfor bildebokfeltet fins det likevel eksempel på at den skarpe grensen mellom bildebøker og illustrerte bøker blir problematisert. Elina Druker framholder at «[i]llustrerade prosatexter eller illustrerad lyrik kan såväl motiviskt som estetiskt öppna för intressanta frågeställningar om textens och bildernas dynamik, som anknyter till generella tendenser inom bilderboken» (Druker 2008, 21). I likhet med Druker vil jeg hevde at bildebokteoriens tenkning omkring forholdet mellom ord og bilde er relevant også for analyser av ulike typer illustrerte bøker. Jeg finner det derfor hensiktsmessig å bruke betegnelsen illustrerte dikt som en overordna term som inkluderer flere grader av illustrasjonstetthet, fra diktsamlinger som har illustrasjoner på hvert oppslag, og som dermed kan betegnes som bildebøker, til diktsamlinger med mindre grad av bildetetthet og mindre grad av integrasjon mellom ord og bilde. Denne artikkelens materiale er henta fra den førstnevnte kategorien, og jeg bruker derfor betegnelsen *diktdebøker* for å framheve at dikta her inngår i et tett samvirke med illustrasjoner, bokdesign og grafisk formgivning. De utvalgte bøkene kan fungere som eksempel på at bildeboka ser ut til å bli et stadig viktigere medium for utgivelser av dikt for barn. På det norske bokmarkedet fins det flere nyere diktsamlinger som gir illustrasjoner og grafisk formgivning en tydelig medpoetisk funksjon, og hvor nye diktformer som tegneseriedikt og andre typer integrasjoner mellom dikt og visuelle uttrykk gjør det vanskelig å skille ut teksten som en selvstendig enhet.

Materialet mitt rommer tre bildebøker, *Eg sette brillene på min katt* med dikt av Tarjei Vesaas og Halldis Moren Vesaas, *Når tussalusi kviskrar* med dikt av Olav H. Hauge og *Gåsa, katten og hanen*, som er basert på diktet «Fabel» av Jakob Sande. De to første er illustrert av Inger Lise Belsvik, som også har samarbeida med Elisabeth Moseng om grafisk formgivning, mens den siste er illustrert av Ingunn Wiken. Bøkene har nyskapt illustrasjoner, mens dikta er henta fra tidligere publikasjoner, de fleste fra diktsamlinger skrevet for voksne. Med utgangspunkt i de tre bøkene vil jeg utforske hvordan tekster av kjente norske 1900-tallsforfattere blir reaktualisert gjennom et bildebokmedium, og dessuten drøfte hvordan bildebokmediet bidrar til å gi tekstene en ny funksjon som barnepoesi og som samtidspoesi. Å undersøke hvordan illustrasjoner og grafisk formgivning får en estetisk og medpoetisk funksjon, er et underliggende aspekt i mine nærlesinger.

Gjenbruk av dikt som opprinnelig er skrevet for et voksent publikum, reiser spørsmålet om hva barnepoesi er. Morag Styles argumenterer for et vidt barnepoesibegrep som også kan inkludere dikt opprinnelig skrevet for voksne: «Children’s poetry could have limited itself to what is written for children, but then we would have had to leave out all those poems appropriated, begged, borrowed or stolen from the adult canon for the pleasure of children» (Styles 2010, xxi). Som Styles påpeker, er det ikke uvanlig at dikt fra en voksenlitterær kanon også kan vise seg å fungere godt som tekster for barn, og ofte blir barneleseren inkludert nettopp gjennom relansering innenfor en barnelitterær kontekst. De tre diktbildebøkene som blir undersøkt i denne artikkelen, er eksempel på en slik prosess.

Intermedialitet og estetisk erfaring

Som overordna teoretisk tilnærming tar jeg utgangspunkt i to kjernebegrep: *intermedialitet* og *estetisk erfaring*. Begrepet intermedia blei konstruert av Dick Higgins i essayet «Intermedia» fra 1966. Higgins var både teoretiker og utøvende kunstner innenfor ulike medier, og han beskriver her hvordan intermediale uttrykk «[f]use two or more existing media» (Higgins 1984, 25). I essaysamlinga *Horizons* fra 1984, som inkluderer det tidligere «Intermedia»-essayet, videreutvikler Higgins begrepet ved å utforske hvordan ulike kunstarter og medieformer samspiller innenfor ett og samme kunstverk. Begrepet intermedialitet har vist seg produktivt, og fra omkring 1980-tallet har denne termen gradvis avløst de noe snevrere begrepa interart og interartialitet (Lund 2002, 18). For bildebokforskere fungerer den vide betegnelsen intermedialitet som et fleksibelt begrep som kan relateres til både kunstfeltet og til ulike medieformer. Her bruker jeg intermedialitetsbegrepet til å undersøke hvordan enkeltidikt inngår i et nettverk av visuelle element der både illustrasjoner, grafisk formgivning og bokdesign har betydning for hvordan vi erfarer det poetiske uttrykket.

Det andre kjernebegrepet, estetisk erfaring, knytter jeg her særlig til filosofen

Hans-Georg Gadamer forstår av estetikk i de to tekstene «Ästhetik und Hermeneutik» fra 1986 og *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* fra 1977.³ Jeg anser tre aspekter ved Gadameres estetiske teori som særlig relevant for lesninga av diktdebøkene; for det første måten Gadamer knytter sammen en sansende og en fortolkende måte å erfare et kunstverk på, for det andre kunsterfaringas historisitet gjennom tanken om at et kunstverk kan erfares på stadig nye måter, og for det tredje mottakernes medskapende funksjon.

Ifølge Gadamer erfarer vi et kunstverk både gjennom å søke å forstå verket med tanken og ved å fornemme det gjennom sansene. Han viser til at «kunstverket sier oss noe» og «dermed hører med til sammenhengen av alt det som vi må forstå» (Gadamer 2001, 139), men framholder samtidig at kunsterfaringa også tilbyr «noe mer enn en meningsforventing» gjennom «en oppdagelse av måten det blir sagt på» (ibid., 142). Å kunne sanse et verks *form* er altså et viktig element i Gadameres estetikk. I tråd med dette perspektivet drøfter jeg hvordan vi sanser og forstår illustrerte dikt på til dels andre måter enn når vi leser ikke-illustrerte dikt.

I essayet om kunstens aktualitet framholder Gadamer at synet på hva kunst er, hvilke funksjoner den har og hvordan den erfares, er historisk og kulturelt betinga og dermed også omskiftelig (Gadamer 2008). Her understreker han også hvordan den som erfarer et kunstverk, har en medskapende funksjon. Gadamer ser verket som en «iverksettelse», som noe som blir gjort, og betrakter dermed samhandlinga mellom verk og mottaker som en sentral del av kunsterfaringa (Bale 2009, 25). Gjenbruk av kunstuttrykk i nye kontekster, som mine bildebøker er eksempel på, framhever nettopp kunstverket som ustabil og foranderlig. Med bakgrunn i Gadameres estetikkforståelse drøfter jeg hvordan bøkene gir leserne mulighet til å «iverksette» dikta ved å erfare dem og forstå dem gjennom kombinasjonen av ord og bilder.

Ikke bare forholdet mellom enkelt dikt og illustrasjoner, men også ulike aspekter ved bokdesignet, har betydning for hvordan vi tolker og erfarer tekstene. Innenfor bildebokforskning er det blitt vanlig å knytte resepsjonen av bokomslag og andre introduserende elementer til Gerard Genettes paratekstbegrep.⁴ Ifølge Genette er paratekstens oppgave å omslutte og utvide den egentlige teksten, og å tilføre meningsbærende funksjoner gjennom å være «at the service of a better reception» (Genette 1997, 1–2). Ingeborg Mjør viser til at visse barnelitterære teksttyper, særlig fantasy og bildebøker, bruker paratekster mer aktivt og systematisk enn andre teksttyper. Utviklinga innen bokdesign og digital

3 I den videre omtalen av Gadamer-tekstene refererer jeg til følgende norske oversettelser: «Estetikk og hermeneutikk» (2001) og «Skjønnhetens aktualitet, kunst som lek, symbol og fest» (2008).

4 Se blant annet kap. 8 i *How picturebooks work* (2001) av Maria Nikolajeva og Carole Scott.

teknologi har påvirket den kunstneriske utviklinga av bildebøkene, og dermed er paratekstene blitt viktigere (Mjør 2010, 2). På denne bakgrunn vil jeg derfor undersøke hvilke hermeneutiske og estetiske funksjoner paratekstene i de tre diktbildebøkene har.

Tre diktbildebøker: Natur og dyr som hovedmotiv

Dikta i bildebokmaterialet for denne artikkelen har hovedsakelig ei landlig stedsramme der naturmotiv som årstider, værphenomen, himmellegemer og ikke minst dyr er framtrepende. Dyr er et mye brukt motiv i barnelitteraturen generelt og i barnepoesien spesielt (Whitley 2010, 187), og den sterke representasjonen av dyr i diktutvalget mitt kan derfor vurderes som et barnelitterært signal. Selvsagt rommer også voksenlitteraturen mange dikt om dyr, men dyretoposet synes mer markant innenfor barnepoesien. Dessuten blir dyremotivet ofte også synliggjort i ledsagende dikt-illustrasjoner. Kanskje kan vi si at dyr som barnepoetisk motiv rommer en invitasjon til visualisering og slik har en visuell modalitet?

Dyretoposet blir i de tre diktbildebøkene dels gjennom tekstene, men særlig gjennom illustrasjonene, knytta til et stedstopos. Denne kombinasjonen av dyretopos og stedstopos har en visuell funksjon. Det er et grep som hjelper oss til å kunne se for oss dyra i et miljø. Med få unntak har dyrefigurene den dominerende plassen i totalbildet, menneskene ser vi oftest på avstand. I de følgende analysene undersøker jeg hvordan dialogen mellom dikt og illustrasjoner arter seg i skildringer av dyr, naturphenomen og landskap.

Eg sette brillene på min katt

Eg sette brillene på min katt, med dikt av Halldis Moren Vesaas og Tarjei Vesaas og med Inger Lise Belsviks illustrasjoner, blei utgitt i 2007. Bildebokas ni tekster av Moren Vesaas er henta fra dikt hun opphavelig skreiv for Thorbjørn Egners leseverk.⁵ Moren Vesaas hadde flere roller i arbeidet med Egners leseverk, hvor hun fungerte både som litterær rådgiver, forfatter, oversetter til nynorsk og var medredaktør for nynorskutgava. Dikta hun skreiv for leseverket, har fått en egen seksjon i hennes *Dikt i samling* (1998/2001), ei samling som ellers består av dikt for voksne. Utvalget av Moren Vesaas-dikt i *Eg sette brillene på min katt*, har altså vandra mellom ulike typer litterære publikasjoner, og det samme gjelder for bildebokas dikt av Tarjei Vesaas. Tre av disse Vesaas-dikta blei opphavelig skrevet som barnedikt for Egners lesebøker, tre andre blei først publisert i diktsamlinger for voksne og seinere

⁵ Thorbjørn Egner utga *Småskolens lesebøker* med K. Jacobsen og H. Kløvstad i fire bind (1950–1951). Seinere blei verket utvida til 16 bind med tittelen *Thorbjørn Egners lesebøker*, retta mot andre til niende skoleår (1958–1972). Dette verket inkluderte også nye utgaver av bøkene for småskolen. Halldis Moren Vesaas var fra 1952 redaktør for ei nynorsk utgave av leseverket.

tatt inn i Egners lesebøker, og de siste tre er henta direkte fra diktsamlinger for voksne. Samla sett skaper bildebokas tekstutvalg interessante møtesteder mellom voksenpoesi og barnepoesi, og de ulike diktas vandringar mellom ulike kontekster viser hvordan nye publiseringsarenaer også initierer nye mottakergrupper.

Tarjei Vesaas skreiv flere dikt spesifikt for Egners leseverk, også utover de tre som er med i bildeboka, men ingen av disse er inkludert i hans *Dikt i samling* (1969/1972). Dermed er tekstene han skreiv som barnepoesi, ikke synleggjort i forfatterskapet som heilhet i samme grad som barneversa av Moren Vesaas er i hennes forfatterskap. I en artikkel om Tarjei Vesaas' lesebokdikt kommenterer også Hadle Oftedal Andersen den manglende oppmerksomheten disse dikta har fått, og betegner dem som en skjult «kulturskatt» (Andersen 2014, 40).⁶ *Eg sette brillene på min katt* bidrar til å løfte fram tekster som begge dikterne skreiv for lesebøkene. Men heller ikke her blir Egners leseverk synleggjort som kilde ettersom bildeboka utelukkende viser til forfatterens *Dikt i samling* som kildereferanse. Selv om referanser til lesebøkene mangler, tilbyr bildeboka leserne et møte med barnepoetiske tekster begge forfatterne skreiv for Egners leseverk, og viser dessuten hvordan flere Vesaas-dikt skrevet for voksne lar seg overføre til en barnepoetisk kontekst.

De fleste dikta i bildeboka handler om dyr, hvorav omlag halvparten har et dyrenavn i tittelen, og registeret av dyrefigurer er bredt: katt, mus, hest, fole, lam og hare, samt fuglearter som spurv, sisik, dompap, meis, ugle og høne og dessuten fisk. Dyremotivet ser derfor ut til å ha vært styrende for utvalget av dikt. Dikta om dyr har i hovedsak ei landlig stedsramme, og de ulike dyreskildringene knyttes oftest til områder utomhus som gårdstun, skaresnø, snøfonner, islagt vann, skog, ås, bø, hage, bekk, brygge og sjø. Illustrasjonene visualiserer og utbygger disse landskapsrammene, som kan være mer eller mindre tydelig uttrykt i dikta. De to dyrefigurene som møter oss i tekst og illustrasjoner på forside- og baksidepermene, er den klassiske katt og mus-konstellasjonen, som er henta fra en av bildebokas få tekster som ikke inkluderer et utendørs landskap.

Boktittelen *Eg sette brillene på min katt* er henta fra ei verselinje i teksten «Tøysevers om katten»⁷ av Moren Vesaas, og elementer fra dette barneverset har fått en sentral plass i designet av bokas forside og bakside (se bilde 1). På forsida dominerer illustrasjonen av en desorientert kattefigur med briller på og flere små mus som spretter og danser omkring, og denne visuelle opptakten blir fulgt opp verbalt på baksidepermen der første strofen av det samme barneverset blir gjengitt: «Eg sette brillene på min katt, san, / for at eg betre skulle kjenne'n att san. / Men katten sa at det er reint umogleg / å bruke briller på musejakt».

⁶ Hadle Oftedal Andersen har funnet 13 dikt av Tarjei Vesaas i ulike utgaver av Egners lesebøker, hvorav ti ikke er inkludert i Vesaas' *Dikt i samling* (Andersen 2014, 40).

⁷ Første gang utgitt i *Thorbjørn Egners lesebøker. Verden er stor* (1962/1983), fjerde bok, annen halvdel av tredje skoleår.



Bilde 1: Eg sette brillene på min katt (Moren Vesaas, Vesaas og Belsvik 2007, bakside og forside). © Det Norske Samlaget.

Ettersom også tittelbladet, kolofonsida og baksidepermen inkluderer illustrasjoner av dansende musefigurer, får boka et tydelig anslag av en leiken tone. De ensfarga røde innsidepermene og baksidepermens oransje bunnfarge gir inngangen til boka et dynamisk preg. En lignende fargemessig energi uttrykkes også gjennom forsidepermens hvite bunnfarge som bidrar til å framheve illustrasjonens og tekstdesignets fargenyanser i rødt, rosa og oransje. Den energien som uttrykkes gjennom fargebruken, reflekteres i baksideteksten: «Du kan lese meir om dette tøyseverset om katten inne i boka, som er full av bilete og dikt – om lam som sprett og harar som dansar, om tre som ventar lauv og barn som fiskar på isen. Og om meg og deg». Her vender teksten seg til barneleseren på flere måter, både gjennom den tydelige du-forma, uttrykket tøysevers og framhevinga av dyr, natur og barn som viktige motiv i bokas dikt og bilder. Dessuten dominerer ord som beskriver ulike former for bevegelse, aktivitet og forventning, noe som blir understreka også typografisk ved at deler av ei tekstlinje visuelt sett framstår som forlengelsen av en musehale som svinger seg i takt med musedansen. Baksidepermen gjenspeiler slik den gjennomgående dynamiske tonen i ord, bilder, design og fargebruk i de øvrige paratekstene.

Som heilskap gir den leikne estetikken i paratekstene signal om lesemaåter som inkluderer barneleseren. Samtidig vil forsidas framheving av to kjente forfatternavn fra norsk litteraturhistorie kunne appellere til voksenleseren. Nysgjerrighet på hvordan tekster av Moren Vesaas og Vesaas er framstilt i en barnelitterær kontekst, kan stimulere voksnes interesse for å lese boka selv og dessuten gi voksne inspirasjon til å formidle den vidare til barn. Bokas intermediale paratekster rommer derfor til en viss grad et kulturformidlingsaspekt, som i et gadamersk perspektiv sier noe om hvordan kunstuttrykk kan revitaliseres og erfares på nye måter i nye kontekster.

Den første strofen i titteldiktet «Tøysevers om katten» (se bilde 2) handler om hvordan et «eg» setter briller på katten sin med det resultat at det blir umulig for katten å gå på musejakt, mens andre strofe handler om hvordan brillene deretter blir tatt av slik at katten straks kan fange mus igjen. Diktet er

en pastisj over den tradisjonelle sangleiken «Jeg satte brillene på min nese» og kan også synges etter denne sangens melodi. For lesere som kjenner sangen, vil den klinge med i møtet med Moren Vesaas-diktet. For eksempel er sangens leik med svarord inkorporert: «Nei, og nei, og nei, å ja så / Nei, og nei, og nei, å ja så». Disse to verselinjene fungerer som et refreng som avslutter hver av strofene både i sangen og i diktet. I den tradisjonelle sangen blir disse linjene gjerne sunget i takt med bevegelser, og dikt-versjonen spiller slik på sangleikens flersanselige karakter. Imidlertid er det også klare forskjeller. Kattemotivet, som står sentralt i «Tøyseverset», er ikke er til stede i opphavsteksten – Moren Vesaas leiker fritt med teksten hun etterlikner.



Bilde 2: «Gamle, kloke fru Ugle» og «Tøysevers om katten»
(Moren Vesaas, Vesaas og Belsvik 2007, 18–19). © Det Norske Samlaget.

Illustrasjonen til diktet inne i boka repeterer kattemotivet fra forsida, der rollene mellom katt og mus på karnevalistisk vis er omsnudd slik at musene kan danse bekymringsfritt omkring den bebrilla katten. Den andre strofens beskrivelse av katten på ny musejakt, nå uten briller, er ikke framstilt direkte, men kan kanskje sies å være antyda gjennom at vi her ikke ser flere mus, slik som på bokomslaget, men bare *ei* mus som potensielt sett kan bli offer for kattens nye jakt. Innsikten som blir uttrykt i tøyseversets sluttord, «Da skjønna eg at det er reint umogleg / å bruke briller på musejakt», fungerer som en parodisk pendant til den tradisjonelle sangens konklusjon: «Da leste jeg at det var reint umulig å leve lykkelig foruten deg».

Inger Lise Belsviks illustrasjon bidrar til å gi orda en visuell klangbunn. Blant anna leiker hun med brillemotivet i «Tøysevers om katten», som i bildeboka står side om side med diktet «Gamle, kloke fru ugle»⁸ (se bilde 2), også skrevet av Moren Vesaas. I denne sammenstillinga fungerer brillene som et morsomt gjentakelselement både i ord og bilder. Mens den ene teksten forteller om katten som ser dårlig med briller på, forteller den andre om ugla som pussar brillene sine før hun flyr ut på jakt om kvelden. Illustrasjonen til ugle-diktet

⁸ Første gang utgitt i *Thorbjørn Egners lesebøker. Hav og hei* (1962), femte bok, for første del av fjerde skoleår.

repeterer – og varierer – brillemotivet fra katte-diktet gjennom å vise hvordan brillene til «fru Ugle» henger på ei grein klar til effektiv jakt, mens bildet av katten viser hvordan brillene forstyrrer musejakten. Belsviks illustrasjoner framhever og kontrasterer dermed brillemotivet og skaper slik et visuelt sterkt kontaktpunkt mellom de to dikta, trass i at briller er et mindre framtrede tekstmotiv i ugle-diktet enn i verset om katten.

«Tøysevers om katten» er den eneste teksten i boka som har tydelige nonsensstrekk, men tatt i betraktning den framtrede plassen diktet har fått på bokpermene, bidrar «tøyseverset» til å prege boka som heilhet. Bokas humoristiske anslag reflekteres i ulike former for leik i flere dikt. Blant Moren Vesaas' dikt har «Det tronge huset» og «Månen» karakter av språkleik gjennom å framtre som gåte-dikt, mens andre tekster rommer konkrete beskrivelser av dyr eller barn i aktiv leik. Også i flere av Tarjei Vesaas' dikt står leiken sentralt. Vi møter barn som morer seg i snøen, på skaren og på isen, fisk som med «smil i halen» lurer seg unna fiskegarnet, folunger som har «flygelov» og den gode stemninga en «klukkesøndag». Illustrasjonene er i stor grad med på å understreke det leikne preget, noe den illustrerte versjonen av «Stutt er folars flygelov» eksemplifiserer (se bilde 3).



Bilde 3: «Stutt er folars flygelov» (Moren Vesaas, Vesaas og Belsvik 2007, 14–15).

© Det Norske Samlaget.

«Stutt er folars flygelov» av Tarjei Vesaas blei først publisert i diktsamlinga *Løynde eldars land* (1953), og de tre korte strofene lyder slik: «Klink klink, hesteko. / Klink i stein på furemo. // Stamp stamp, hestefot. / Bakken ber deg tungt imot. // Flyg flyg, folehøv! / Stutt er folars flygelov». Innenfor ei voksenalitterær ramme kan diktet forstås metaforisk som en tekst om forgjengelig barndom. Tittelen, som gjentas i siste verselinje, framhever at folungen har kort tid på seg til å nyte fri leik før den som voksen skal brukes som arbeidshest. Om en vektlegger dette forgjengelighetsperspektivet, kan diktet sies å ha et melankolsk preg. Vektlegger en derimot det fyndige imperativet i nest siste verselinje, «Flyg flyg, folehøv!», blir appellten om å verdsette den barnlige leiken mer sentral. Dette aspektet blir framheva i Belsviks illustrasjon, der bildet av en folunge i fritt svev dominerer, mens den voksne hesten i arbeid på jordet fungerer som

bakgrunnsbilde. Den visuelle framstillinga av folesprangets vitalitet signaliserer slik likhetstrekk mellom den unge hestens leik og barnets leik, og folen fungerer dermed som en potensiell identifikasjonsfigur for barneleseren.

Også illustrasjonens fargebruk understreker kontrastene mellom folungen og arbeidshesten. Folungen i forgrunnen har fått brun kropp med svart man og hale, mens bildet av arbeidshesten og bonden med plogen i bakgrunnen er framstilt som ei skyggetegning i svart uten karakteriserende farger og detaljer. Trass i at det er folungen som gjennom størrelse, farger og kroppsspråk dominerer illustrasjonen, fungerer tilstedeværelsen av arbeidshesten likevel som en påminnelse om at folens leik er tidsbegrensa. Illustrasjonen har fokus på unghestens 'her og nå'-leik, men skåner ikke barnet for tanken om at flygeloven er «stutt».

Nærheten til naturen, som generelt preger mange av Vesaas' dikt, kommer blant anna til uttrykk i et antropomorfisert bildespråk (Aamotsbakken 2002, 18). I tillegg tematiserer flere av hans dikt et livssyklusperspektiv og en erkjennelse av det kortvarige og flyktige ved barndom og ungdom (ibid., 167–168). Et tredje trekk ved Vesaas' diktning som er relevant i denne sammenhengen, er sanseligheten som er innebygd i hans litterære språk: «Vesaas' signatur, hans fremste karakteristika, er i det sanselige språket», skriver Kjell Ivar Skjerdingstad (2007, 11).

Alle disse tre sentrale aspekta, et antropomorfiserende språk, et sanselig språk og livssyklus-temaet, kommer til uttrykk i «Stutt er folars flygelov». Et menneskeliggjørende trekk trer blant anna fram i den empatiske tonen i orda «Bakken ber deg tungt imot» og kan dessuten sies å være implisitt til stede i den imperative apostrofen «Flyg, flyg, folehóv!». Og som nevnt ovenfor, kan kontrasten mellom den gamle og unge hesten tolkes i et livssyklus-perspektiv. Diktet har i tillegg et sterkt sanselig språk, ikke bare gjennom de lydmalende orda, men også gjennom de sanselige erfaringene vi kan knytte til utsagna om tungt arbeid versus fri flukt. Illustrasjonen viser en samklang med disse tre karakteristiske trekk, ikke ved å repetere diktets innhold, men gjennom ei selvstendig visuell vinkling og tolkning. Ved å bruke et gårdsmiljø som stedsramme tilfører illustrasjonen et topografisk aspekt som bare er antyda i diktet. Den visuelle kontrasten mellom folungen i forgrunnen og arbeidshesten i bakgrunnen får både en tolkende og sanselig funksjon ved at livsgleda og dynamikken i folespranget trer så tydelig fram. Illustrasjonen bringer også inn et antropomorft trekk ved at folungen ser ut til å smile og dessuten har et blikk som er retta mot leseren.

Også den grafiske formgivinga har en sentral funksjon i den illustrerte versjonen. Tittelen er gjengitt med versaler i stort format, som i sitt visuelle uttrykk hermer små barns håndskrift. Boktittelen på forsidepermen og alle de andre enkelttitlene i boka har samme typografiske form, og designet av boktitlene fungerer slik som et sammenbindende element som gir visuelle assosiasjoner til små barns skriftforming. Det grafiske uttrykket blir dermed et ledd i bokas henvendelse til barneleseren. Bildebokversjonen av «Stutt er

folars flygelov» nærmer seg dessuten figurdiktets uttrykksmåte. Verselinjene er forma på en måte som mimer de dansende bevegelsene til en ung hestefole, og disse trekkene kan leses i lys av figurdiktets rolle som et barnepoetisk fenomen. I boka *Poetry and Playground. The Culture of Contemporary American Children's Poetry* (2007) peker Joseph Thomas på at figurdikt, «visual poetry», ser ut til å være et ekspanderende felt innenfor barnepoesi og skriver at «visual poetry at its most interesting tries to reinforce the very act of reading» (Thomas 2007, 90). Bildebokversjonen av Vesaas-diktet fordrer at leserens blikk vandrer fra oppslaget venstre side som rommer tittelen og bildet av gårdstunet med arbeidshesten, til høyresida, der de tre diktstrofene visuelt sett bølgjer seg i takt med folens bevegelser. Diktorda får slik spre seg utover bildebokoppslaget og ytre seg gjennom en layout og en skriftdesign som påvirker både lesetempo og lesemåter. Leseakten i den illustrerte versjonen får dermed et annerledes sansemessig og hermeneutisk forløp enn den får i den ikke-illustrerte versjonen.

I Egners leseverk har Vesaas-diktet fått tittelen «Klink, klink ...»⁹ istedenfor originalversjonens «Stutt er folars flygelov». Når de lydmalende orda fra diktets første verselinje blir henta inn i tittelen, får teksten gjerne en tydeligere barnepoetisk klang. Tittelen «Klink, klink ...» er lett å uttale, lett å huske og har også en flersanselig karakter i og med at den inviterer både til lydherming og imiterende bevegelser. Siden den nye tittelen fungerer som et ekko av diktets onomatopoetika, framhever den også diktets rytmiske språkleik og bidrar slik til å nedtone at det er arbeidshestens slit som beskrives. I bildeboka har diktet imidlertid beholdt den opprinnelige tittelen «Stutt er folars flygelov», trass i at den isolert sett kan være vanskelig å forstå ved første gangs lesing, også for erfarne lesere. Men sett i sammenheng med den dominerende illustrasjonen av folungen i glade sprett, blir tittelorda lettere å tolke. Her får folens «flygelov» stå i sentrum, både verbalt og visuelt. Også allitterasjonen, som binder sammen tittelorda «folen» og «flygelov», bidrar gjerne til å understreke barnligheten og livsgleden i den frie leiken.

Selv om bildebokversjonen av Vesaas-diktet framhever folungens frie tilværelse, er det likevel ikke slik at motsetningsfulle trekk ved diktet viskes ut. Kontrasten mellom arbeid og leik klinger fremdeles med både i ord og bilder, og det melankolske perspektivet som er innvevd i ordet «stutt», får en rytmisk og visuell tyngde ved å fungere som åpningsord både i tittelen og i siste verselinje. I bildeboka kan diktets «flygelov»-motiv likevel sies å få mer spillerom enn i den opphavelig voksenlitterære versjonen.

Gåsa, katten og hanen

Jakob Sandes episke dikt «Fabel» sto i samlinga *Korn og Klunger* fra 1950.

9 Se *Thorbjørn Egners lesebøker. Det var en gang* (1962), sjettede bok for annen halvdel av fjerde skoleår. «Klink, klink ...» står her som del av ei gruppe Vesaas-dikt med overskrift «Seks små vers av Tarjei Vesaas».

Diktet handler om de tre husdyra gåsa, katten og hanen, som er lei av livet på bygda og drar til «kongen i Kjøbenhavn». Diktet kan leses som ei oppfordring til å våge å bryte opp fra vante rammer i livet. Teksten blei tonesatt av Kurt Foss og Reidar Bø i 1951 og blei gjennom grammofoninnspilling og radio en del av en populær folkekultur.

I likhet med Vesaas-diktet ovenfor blei Sandes tekst trykt i Egners leseverk under en ny tittel. Her blei det hetende «Gåsa, katten og hanen»¹⁰. Bildeboka *Gåsa, katten og hanen*, som blei utgitt under 100-årsjubileet for Sandes fødsel i 2006, bruker altså tittelen som diktet har i leseverket. Denne ordlyden er mer konkret og tydeliggjør også dyremotivet sterkere enn den opprinnelige tittelen «Fabel», som henspiller på fabeltradisjonens moralfilosofiske karakter. Tittelskiftet kan derfor ha sammenheng med at teksten flyttes fra en voksenlitterær til en barnelitterær kontekst. I *Gåsa, katten og hanen* opptrer de tre dyra som hovedfigurer gjennom heile diktet og fungerer som sentrale visuelle motiv i alle illustrasjoner og dessuten på bokas forside.

Bildeboka, som formidler diktet over ti ulike dobbeltsider, er tro mot den opprinnelige teksten. Men gjennom Ingunn Wikens illustrasjoner og grafiske formgivning endrer teksten likevel karakter. Bare fire av bildebokoppslaga gjengir diktet i original strofeform. Innholdet i noen strofer er fordelt over flere oppslag, og diktets linjedeling er også flere steder endra slik at teksten følger ei lineær leseretning. Slik blir reisemotivet og diktets episke preg tydeligere, og bildeboka framstår derfor i større grad som ei fortelling sammenlikna med diktet i sin opprinnelige form. Bakerst i boka, som epilog, finner vi imidlertid diktet gjengitt med tradisjonell strofeinndeling og med noter til melodien. Slik blir også diktet i sin originale strofeform synliggjort.



Bilde 4: Gåsa, katten og hanen (Sande og Wiken 2006, oppslag 3). © Skald forlag.

Sammenlikna med diktkorpuset i de to øvrige diktbildebøkene rommer

¹⁰ Se *Thorbjørn Egners lesebøker. Verda er stor* (1961), nynorskutgave, fjerde bok for annen halvdel av tredje skoleår, og *Verden er stor* (1964/1983), bokmålsutgave.

Sandes dikt mer uensarta topografiske beskrivelser. Diktet om gåsa, katten og hanen begynner og slutter i et bygdemiljø, men det er likevel utferdstrangen og opplevelsene i «kongens by» som får mest plass både i originaldiktet og i bildebokversjonen. Wikens illustrasjoner forsterker diktets reisemotiv på flere måter. På første oppslag ser vi gåsa, katten og hanen som ivrig studerer en globus for å planlegge reisa «ut i verda» for å «freiste si lukke der», som det står i innledningsstrofen. På det tredje oppslaget (se bilde 4) er det tegna inn et kart som markerer reiseruta for de tre dyrevennene. Kartet samspiller med teksten i tredje strofe: «So luffa dei gjennom Skåne / og lydte på messa i Lund, / og gåsa ferja dei over til Kronborg ved Øresund». I bildeboka er denne strofen grafisk sett forma som ei kontinuerlig linje uten linjedeling, et trekk som svarer til prosaens lineære tekstuttrykk. Samtidig visualiserer linja en sammenhengende reisevei. Kartet rommer flere stedsnavn som er eksplisitt nevnt i diktet, mens noen få andre stedsnavn er lagt til, og illustrasjonen framhever og utvider slik det topografiske aspektet ved diktet. Denne typen kartdesign er også et barnelitterært trekk. Barnelitteraturen er rik på det som kan kalles «koreografiske kart» som ikke beskriver heilheten, men snarere utvalgte steder. (Goga 2007, 106). Til tross for bruken av reelle stedsnavn og gjenkjennelige veivalg, formidler boka en form for karnevalistisk topografi som innbyr til humoristisk spill med steder som har svært ulik status. Både bygd og by, gård og slott blir skildra med satirisk brodd.



Bilde 5: Gåsa, katten og hanen (Sande og Wiken 2006, oppslag 4). © Skald forlag.

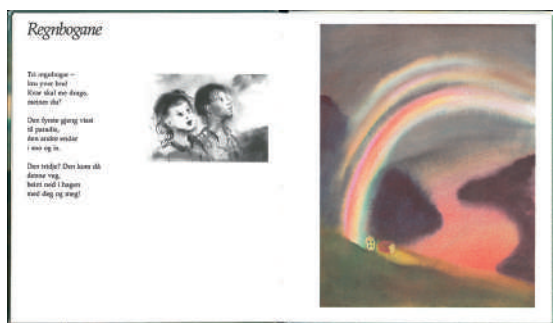
Det følgende oppslaget forteller om dyras ankomst til storstaden: «Tidleg ein måndags morgon, nådde dei kongens by. Lerka song over Sjølland og hanefar gol mot sky» (se bilde 5). Også her har bildeboka frigjort seg fra det opprinnelige strofemønsteret. Teksten er forma som ei enkel lang linje som svinger seg over slottstårnet, så å si i takt med lerkesangen. Dessuten får illustrasjonen det til å se ut som om tekstlinja kommer direkte ut av hanens nebb som en del av hanegalet. Tekstens referanser til lyd får dermed et visuelt gjensvar i den grafiske tekstutforminga. Wikens fargerike illustrasjoner framhever dyrekarakterenes pågangsmot gjennom en lett karikerende stil. Dette blir

særlig tydelig i skildringa av de ulike oppgavene dyra tildeles ved kongens slott, der den itherdige innsatsen katten gjør som kongelig musefanger, gåsa som overkokke og hanen som kongens personlige vekkerur, blir visualisert med blick for overdrivelsens komiske effekt.

Bildeboka *Gåsa, katten og hanen* gir leseren tid til å dvele ved enkeltscener i fortellinga og anledning til å fornemme reisa si utstrekning i tid. Ettersom melodien noter og det tradisjonelle strofeoppsettet også er inkludert, får leserne i tillegg mulighet til å fornemme tekstens konsentrerte rytme og klang som sang og som dikt. Bildebokas intermediale dynamikk integrerer dermed både ord, bilder, grafisk formgivning og melodi og legger slik til rette for å erfare Sandes dikt gjennom et bredt spekter av estetiske uttrykksmåter.

Når tussalusi kviskrar

Det er utgitt tre bildebøker med dikt av Olav H. Hauge. Den første, *Regnbogane*, kom i 1983 med dikt som Hauge selv valgte ut, og med illustrasjoner av Wenche Øyen. Bildeboka *ABC* blei første gang gitt ut i 1986 og seinere trykt på nytt i 2008. Her har Hauges skrevet alfabetvers som Bodil Cappelen har illustrert. Den tredje, *Når tussalusi kviskrar*, illustrert av Inger Lise Belsvik, kom i 2008, året for 100-årsmarkeringa av Hauges fødsel. Alfabet-versa er skrevet som barnelitterære tekster, de to øvrige bøkene består av tekster som tidligere er publisert i ulike diktsamlinger for voksne. Det er den nyeste bildeboka som står i sentrum her, men innledningsvis sammenligner jeg to forskjellige illustrasjoner av «Regnbogane» (se bilde 6 og bilde 7), et dikt som er trykt både i bildeboka fra 1983 og den fra 2008. Eksempla viser hvordan ulike illustrasjoner skaper rom for ulike opplevelser av samme tekst.¹¹



Bilde 6: «Regnbogane» (Hauge og Øyen 1983, oppslag 11). © Det Norske Samlaget.

¹¹ Tre av dikta i *Når tussalusi kviskrar*, «Regnbogane», «Svevn» og «Katten», fins også i bildeboka *Regnbogane* (1983). Ellers henter *Når tussalusi kviskrar* tekster fra følgende enkeltksamlinger i *Dikt i samling* (2000–2008): *Glør i oska* (1946), *Under bergfallet* (1951), *Seint rodnar skog i djuvet* (1956), *Dropar i austavind* (1966) og *Janglestrå* (1980). *Dropar i austavind* er representert med flest dikt (7 av 14).

Illustrasjonene i boka *Regnbogane* har et fast mønster der dikta er plassert på venstre side av hvert oppslag sammen med små akvareller i svart-hvitt, mens store fargeakvareller fyller høyre side av oppslaga. Øyens akvareller er prega av en poetisk visualitet som innbyr til ro og refleksjon. Bildet til venstre, som ledsager titteldiktet, viser et portrett av to barn med blikket vendt mot himmelen og dermed implisitt mot regnbuemotivet til høyre (se bilde 6). Barnas ansiktsuttrykk bærer preg av fascinasjon over den vakre regnbuen. Ved å formidle regnbuefenomenet gjennom barns blikk tilfører denne illustrasjonen et barneperspektiv som ikke er eksplisitt til stede i Hauges dikt.



Bilde 7: «Regnbogane» (Hauge og Belsvik 2008, 10–11). © Det Norske Samlaget.

Inger Lise Belsviks illustrasjoner i bildeboka fra 2008 kombinerer linotrykk og collage i en naivistisk stil som gir assosiasjoner til barns tegnemåte. Illustrasjonen til «Regnbogane» har et dynamisk preg og viser to barnefigurer som bruker regnbuen som sklie der de farer «beint ned i hagen / med deg og meg!» (se bilde 7). Formgivinga av barnefigurene illuderer farts glede gjennom markering av barnas smil, hår som står rett til værs, og fartsstriper over hodene. Mens Wenche Øyens akvareller formidler ei stille undring over regnbuefenomenet, formidler Belsvik fart, glede og barnlig lek.

«Regnbogane» er blant de få dikta i *Når tussalusi kviskrar* som ikke handler om dyr. Bokas baksidetekst (se bilde 8) har et nesten ensidig fokus på dyremotivet. Etter å ha nevnt katten, bukken, grisen og hanen fra diktet «Ein fabel» fortsetter bokomtalen med å si «Du treffer også på andre rare dyr og skapninger, som beveren, tordivelen, uglas, piggsvinet, og ikkje minst: vesle tussalusi». Dyremotivet og den uhøytidelige tonen i baksideteksten bidrar til å inkludere barneleseren og kan dessuten sies å framheve aspekt ved Hauges diktning som ikke er like tydelig når en leser de samme tekstene som del av de opprinnelige diktsamlingene. I bildeboka er dyr representert i 9 av 14 dikt, der 5 har dyrenavn i tittelen. Spennvidden av dyr i disse Hauge-dikta er stor og omfatter husdyra katt, bukk og gris, fugleartene ugle og gjøk, småkrypa tordivel, gresshoppe og tussalus og dessuten piggsvin, bever og fisk. I likhet med tekstene i *Eg sette brillene på min katt* er også Hauges dikt om dyr knytta til ei landlig ramme og omfatter steder som gårdstun, hage, skog, tjern, fjord, elv og strand.



Bilde 8: Når Tussalusi kviskrar (Hauge og Belsvik 2008, bakside og forside).

© Det Norske Samlaget.

Bildebokas tittel er henta fra den nest siste verselinja i det korte diktet «Det er ikkje so fårleg», som lyder slik: «Det er ikkje so fårleg / um grashoppa skjerpjer ljåen / Men når tussalusi kviskrar, / skal du akta deg». Både på bokas forside og på illustrasjonen som følger diktet (se bilde 9), er tussalusa en sentral figur. Zoologisk sett tilhører tussalusa et insektsliknende krepssdyr som det fins flere norske navn for, blant anna skrukketroll.¹² Illustrasjonene gir imidlertid ingen naturtro skildring av krepssdyret, men viser et fantasikryp med lange følehorn og store lysende øyne i gult og rosa. Bildeboka bringer dermed inn et fiksjonselement som ikke er tydelig i Hauges tekst, men kanskje likevel antyda. Forstavinga i ordet «tussalusi» har samklang med ordet tusse som kan bety både underjordisk vesen, jotne og troll. Denne språklige assosiasjonen til noe trolldomsaktig kan jamføres med illustrasjonens framstilling av tussalusa som et slags underjordisk vesen som kryper fram mellom steinene. Gjennom fargebruk og motiv skaper Belsvik dessuten ei stemning der tussmørket framtrer som en overgangssone med rom for både spennende og skremmende erfaringer.

Gresshoppefiguren fra diktet er ikke direkte synliggjort i illustrasjonene, men kan sies å være indirekte framstilt gjennom skildringa av et kveldsmørke. Som kjent, hører vi gresshoppene oftere enn vi ser dem, og når mørket faller på, blir lyden sterkere. Slik lar kveldsstemminga i illustrasjonene oss ane at gresshoppene «skjerpjer ljåen». Men diktet poengterer at det ikke er gresshoppesangen vi skal uroe oss for. Det er når tussalusa «kviskrar», vi skal akte oss. Diktet knytter slik det hørbare og tydelige til en trygg sfære, mens det dunkle, skjulte og knapt hørbare knyttes til det utrygge.

Illustrasjonen inne i boka inkluderer en barneskikkelse som står sentralt plassert, et element som ikke er med på forsidebildet, og som heller ikke er nevnt i diktet. I samspill med tekstens henvendelse til et «du» har illustratøren brukt en barneskikkelse som gestalter dette du-et. Bildet viser et barn som står

¹² Andre norske ord for dette vanlige krepssdyret, som ofte holder til under steiner, er benkebiter, munkebille, munkelus, kaffebille, kaffelus, paddelus, flasketroll og moldokse.

aleine på en vei, og som ser ut til å lytte aktsomt. Er det tussalusa si hvisking han hører, kan vi spørre oss. Her bidrar illustrasjonen til å oversette diktets lydlige metaforikk til et visuelt uttrykk. Med barnet som identifikasjonsfigur bygger illustrasjonen også inn et visst fortellingselement som åpner for flere spørsmål. Hvor kommer gutten fra, og hvor skal han hen? Er han mørkeredd? Synes han tussalusa er skummel, eller synes han det er spennende å lytte til hva hun hvisker? Siden bildeboka egner seg for høytlesing og samtaler mellom barn og voksne, vil den illustrerte versjonen kunne invitere til å fabulere videre rundt narrativer som springer ut av samspeillet mellom ord og bilder.



Bilde 9: «Det er ikkje so fjarleg» (Hauge og Belsvik 2008, 16–17).
© Det Norske Samlaget.

Alle de 14 illustrerte dikta i denne bildeboka er presentert over ei dobbeltside, men layout-en varierer. Noen dikt er montert inn i selve illustrasjonen, andre er plassert på en egen side med hvit bakgrunn. «Det er ikkje so fjarleg» hører til siste gruppe. Bare to små dekorative element er tatt med på den sida diktet er plassert. Slik får den konsentrerte teksten stor visuell oppmerksomhet, og teksten framstår i seg selv nærmest som en malerisk figur. Ole Karlsen har karakterisert Hauge som «ein målar med ord», som «drog nytte av dei imagistiske impulsane han så tidleg gjorde seg kjend med» (Karlsen 2003, 59). Bildebokoppslaget utforming og layout framhever slik det imagistiske aspektet ved dette diktet.

Som analysen av de to andre diktbildebøkene viser, kan nyskaping av et dikts typografiske form gi teksten nye estetiske funksjoner. Også bildeboka med Hauge-dikt har innslag av eksperimenterende skriftdesign. Den grafiske formgivinga av «Sju vindar» lar verselinjene få bølge seg i takt med vindkasta som er skildra både gjennom diktorda og illustrasjonen. Slik nærmer denne teksten seg et figurdikt. Det er ellers helst dikttitlene som får ei til dels særegen grafisk utforming. For eksempel blir tittelen «Ugla» skrevet med bokstaven *g* liggende vannrett, og bokstavuttrykket får da illudere uglas øyne som er framheva både i illustrasjonen og i tekstens skildring av ugla som «glor rundhovda». På forsida er ordet «tussalusi» forma med bokstaver som liksom kravler av gårde i ujevnt spor, og den doble *s*-konsonanten midt i ordet er visuelt framheva på en måte som knytter *s*-lydens hviskekarakter til det

påfølgende ordet «kviskrar». Disse eksempla viser at grafisk design og visuell poesi skaper en særlig oppmerksomhet rundt romlige aspekt ved teksten. Dick Higgins uttrykker det slik: «We become sensitized to the spatial aspects of the piece» (Higgins 1984, 33). Vi leser ikke bare orda, men betrakter dem og sanser dem som spatiale eller materielle tegn.

Den intermediale estetikken i *Når tussalusi kviskrar* skaper en dialog mellom tekst, bilder og bokdesign som kan appellere både til barn og voksne. Bildebokas utvalg av dikt med natur- og dyremotiv som et viktig sammenbindende element bidrar sammen med illustrasjoner og andre visuelle grep til å åpne Hauges tekster for barneleseren. Men boka gir også voksne lesere som kjenner Hauges dikt fra før, mulighet til å erfare og tolke dem på nye måter.

Konklusjon

I denne artikkelen har jeg lagt vekt på å vise hvordan dikt av Moren Vesaas, Vesaas, Sande og Hauge fungerer innenfor bildebokmediets ramme. For alle de tre bøkene er det et fellestrekk at bokdesign, illustrasjoner og typografi bidrar til å gi dikta en barnelitterær karakter. I lys av at dikta er skrevet av forfattere som er mest kjent for voksenlitterære tekster, kan også bøkene betegnes som *crossover*-litteratur, et begrep som innenfor barnelitteraturforskning brukes om litteratur som henvender seg til både voksne og barn. Forfatternavna framgår tydelig på bildebøkene forside- og baksidepermer, og kolofonsidene opplyser om hvilke større diktsamlinger tekstene er henta fra. Bøkene appellerer slik til voksenleserens blikk for forskjellen mellom dikta slik de framstår uten illustrasjoner i en voksenlitterær kontekst, og bildebøkene gjenskaping av dikta som barnepoesi.

Mange nyere utgivelser av illustrerte dikt kan betegnes som bildebøker som utmerker seg med et tett samspill mellom dikt, illustrasjoner, grafisk formgivning og bokdesign. For studier at denne typen illustrerte dikt synes det åpenbart at bildebokteori eller andre intermediale teorier vil være en ressurs. Etter mitt syn vil imidlertid intermedial teori også kunne fungere som tilnærming for studier av mer varsomt illustrerte diktsamlinger. Å lese illustrerte dikt ut fra et intermedialt perspektiv kan være et nyttig redskap for å kunne kvalitetsvurdere samspillet mellom ord og bilder, og dessuten gi grunnlag for å vurdere i hvilken grad og på hvilke måter illustrasjoner og andre former for visuell design får en medpoetisk og meningsbærende funksjon.

Når et dikt flyttes til nye kontekster eller medier, kan det medføre endringer på flere måter. Som Gadamer framhever i sine refleksjoner om estetiske erfaringer, er kunstverket et foranderlig fenomen der det enkelte verk skapes på nytt i møte med nye tider, nye kontekster og nye mottakere (Gadamer 2008). Jeg har vist til at møtet med illustrasjoner, men også aspekt som tittelskifte og ikke minst den grafiske formgivinga, gir de aktuelle dikta nye vilkår for estetiske erfaringer. Analysene viser også hvordan bildebøkene paratekster og deres utforming bidrar til å prege inngangen til og opplevelsen av dikta.

Bildebøkene aktualiserer derfor Gadammers tenkning om at kunstverket er en del av en kulturell prosess, og ikke et statisk produkt.

Med utgangspunkt i intermedial teori og i Gadammers estetiske tenkning, som framholder at det er like viktig å sanse et verks form som å søke etter dets mening, har jeg villet vise hvordan samspillet mellom dikt og illustrasjoner kan skape en sammensatt poetisk uttrykksform. I møte med et illustrert dikt blir vi lesere og betraktere, og vi erfarer og fortolker både ord og bilder.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2014. «Menneskets metamorfose. Tarjei Vesaas' dikt i Thorbjørn Egners lesebøker». I *Norsk læreren. Tidsskrift for språk, litteratur og didaktikk*, 3, 40–47.
- Bale, Kjersti. 2009. *Estetikk: en innføring*. Oslo: Pax.
- Belsvik, Inger Lise. 2001. «Hvis jeg skulle si noe om det å illustrere dikt for barn». I Nina Goga og Ingeborg Mjør (red.), *Møte mellom ord og bilde: ein antologi om bildebøker*. Oslo: LNU/Cappelen, 74–84.
- Birkeland, Tone og Frøydis Storaas. 1993. *Den norske biletboka*. Oslo: LNU/Cappelen.
- Drucker, Elina. 2008. *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Ph.d.-avhandling. Stockholm: Makadam.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. «Estetikk og hermeneutikk». I Sissel Lægred og Torgeir Skorgen (red.), *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus, 137–145.
- Gadamer, Hans-Georg. 2008. «Fra *Die Aktualitet des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1977)». I Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 355–370.
- Genette, Gerard. 1997. *Paratexts. The thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goga, Nina. 2007. *Kunnskap og kuriosa. Merkvverdige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge*. Ph.d.-avhandling. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Hauge, Olav H. 2000/2008. *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Wenche Øyen. 1983. *Regnbogane*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Inger Lise Belsvik. 2008. *Når tussalusi kviskrar*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Bodil Cappelen. 2008. *ABC*. Oslo: Samlaget.
- Higgins, Dick. 1984. *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Southern Illinois: University Press.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Lund, Hans. 2002. «Medier i samspel». I Hans Lund (red.), *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 9–22.
- Mjør, Ingeborg. 2009. *Høgtlesar, barn, bildebok. Vegar til mening og tekst*. Ph.d.-avhandling. Kristiansand: Universitetet i Agder.

- Mjør Ingeborg. 2010. «I resepsjonens teneste. Paratekstar som meningsberande element i barnelitteratur». I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 1, [dx.doi.org/10.3402/blft.v1i0.5856](https://doi.org/10.3402/blft.v1i0.5856).
- Nikolajeva, Maria og Carole Scott. 2001. *How picturebooks work*. New York: Garland Publishing.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens: The University of Georgia Press.
- Rasmussen, Line Beck. 2009. «Ny dansk poesi for børn. Et forsøg på en genredefinitorisk betegnelse af et tekstfelt». I Line Beck Rasmussen et al. (red.), *Nedslag i børnelitteraturforskningen 10*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 11–30.
- Rhedin, Ulla. 2013. «På upptäcktsfärd med bilderboken i nya teoretiska landskap» I Ulla Rhedin, Oscar K. og Lena Eriksson (red.), *En fanfar för bilderboken!* Stockholm: Alfabet, 15–35.
- Sande, Jakob. 1965. *Dikt i samling*. Oslo: Gyldendal.
- Sande, Jakob og Ingunn Wiken. 2006. *Gåsa, katten og hanen*. Leikanger: Skald forlag.
- Skjerdingstad, Kjell Ivar. 2007. *Skyggebilder: Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Oslo: Gyldendal.
- Styles, Morag. 2010. «Introduction: Taking the long view – the state of children's poetry today». I Morag Styles, Louise Joy og David Whitley (red.), *Poetry and childhood*. Stoke on Trent: Trentham Books, xi–xvi.
- Thomas, Joseph Jr. 2007. *Poetry's playground. The culture of contemporary American children's poetry*. Detroit: Michigan Wayne State University Press.
- Vesaas, Halldis Moren. 1998/2001. *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.
- Vesaas, Tarjei. 1969/1972. *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Vesaas, Halldis Moren, Tarjei Vesaas og Inger Lise Belsvik. 2007. *Eg sette brillene på min katt*. Oslo: Samlaget.
- Whitley, David. 2010. «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in children's poetry». I Morag Styles, Louise Joy og David Whitley (red.), *Poetry and childhood*. Stoke on Trent: Trentham Books, 187–194.
- Aamotsbakken, Bente. 2002. *Det utrulege greinverket: Lesninger av Tarjei Vesaas' lyrikk*. Oslo: Universitetsforlaget.