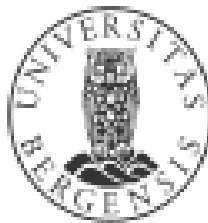


”Om eg blir borte, betyr det ingenting”

**Sjølvmedvit og dystre kjensler
i Oddmund Hagen og Akin Düzakin
sin biletboktrilogi
*Over jordet, Rundt jordet og Bort frå jordet***

Målfrid Mehl



Masteravhandling
NOLISP350 Nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Mai 2009

Innholdsliste

Takk.....	4
1.0 Innleiing	5
1.1 Problemstilling og organisering	6
2.0 Presentasjon av tekstane.....	7
2.1 Presentasjon av Oddmund Hagen og Akin Düzakin.....	7
2.2 Presentasjon av primærtekstane	8
2.2.1 Layout/formgjevna	11
2.2.2 Resepsjon	12
2.3 Teorigrunnlag	13
3.0 <i>Over jordet</i> – tida det tek.....	14
3.1 Innleiing	14
3.2 Tid	16
3.2.1 Tid og modalitet	17
3.2.2 Tid og metanivå.....	19
3.3 Klumpen sitt sjølvbilete	21
3.3.1 Klumpen si sjølvkjenning	26
3.4 ”Ein som ventar på far er ikkje farleg” – ventefellesskapen.....	28
3.5 Humor for vaksne og alvor for barn?.....	32
3.6 Oppsummering	34
4.0 <i>Rundt jordet</i> – grenser og grenseovergangar.....	35
4.1 Innleiing	35
4.2 Tida i forteljinga.....	36
4.3 Forteljestemma	39
4.4 Rommet	40
4.5 Grenser og grenseovergangar.....	42
4.5.1 Namn	44
4.5.2 Barn og vaksen	45
4.5.3 Liv og død	46
4.5.4 Sjuk og frisk	48
4.5.5 Draum og røynd	51
4.5.6 ”Far er berre sånn” – det maskuline og det feminine.....	51
4.5.7 Fart og ro	55
4.6 Oppsummering	56
5.0 <i>Bort frå jordet</i> – Skuldkjensle og oppbrot	56
5.1 Innleiing	57
5.2 Skuld og uskuld.....	58
5.2.1 To ulike brør.....	58
5.2.2 Veslebror sin utviklingsprosess.....	59
5.2.3 Uvissa om han faktisk var skuldig	61
5.2.4 Forholdet mellom skuld, angst og anger	62
5.2.5 Verknadsskuld og medverknadsskuld.....	63
5.3 Det som trugar.....	64
5.3.1 Frykt versus angst.....	64
5.4 Spenningsforholdet mellom natur og kultur.....	66
5.5 Nærleik og avstand.....	67
5.5.1 Tid og rørsle	68

5.5.2 Nærleik og avstand til karakterane	70
5.5.3 Egosentriske perspektiv	71
5.5.4 Forfattaren, forteljaren og Klumpen	72
5.6 Tid – gamal og ny	73
5.7 Maskulint hierarki	74
5.8 ”Vi får nok aldri vite kva som hende med Veslebror” – metakommentarar og teksten sin poetiske funksjon	76
5.9 Oppsummering	78
6.0 Heimen og familien	79
6.1 Variasjonar over heime – ute –heime skjemaet	80
6.2 ”Men eg skjønnte ikkje heilt kva det var med jordet” – jordet sin symbolske funksjon	84
6.3 Flymotivet	85
6.4 Det patriarkalske hierarkiet – familie og kjønnsroller	86
6.4.1 Far sitt forhold til bonden	88
6.4.2 Klumpen sitt forhold til faren	89
6.4.3 Klumpen sitt forhold til Veslebror	91
6.4.4.Mor som representant for det feminine	94
7.0 Om det dystre	95
7.1 Om forholdet til døden	95
7.2 Tid og melankoli	97
7.3 Vanskelege overgangar	99
7.4 Om det muntre i det dystre	101
8.0 Konklusjon	103
9.0 Litteraturliste	107
10.0 Samandrag	111
11.0 Summary	112
Appendiks	114

Takk

Tusen takk til Lars Rune Waage for fleksible og tilpassa rettleiingar (både på e-post og med barnevogn, bleiskiftpausar og teiknesaker)! Takk for tolmodig og kritisk lesing av tekstar på ulike stadium i prosessen, og takk for tydeleg og konstruktiv respons. Tusen takk for at du heldt fram å rettleia meg, trass i at du gjekk ut i foreldrepermisjon – eg set stor pris på at eg ikkje måtte byta rettleiar undervegs! Og takk til blide Laurits (med kalkulatoren) – for tolmod.

Takk til mamma for teknisk naudhjelp og oppmuntringar av ulike slag, tusen takk for sjølvtrilliten du får fram i meg. Tusen takk til pappa for engasjerande medlesing av Kierkegaard i startfasen, og for korrekturlesing (midt i vårarbeidet). Til mine snille og kloke søstrer: Takk til Mari som stadig sender bøker (og anna) i posten, og takk til Idun for gode arbeidsstunder med kvart vårt fag (håpar du ikkje får ”nakkedysleksi”).

Mari, Runar og Lars: de er fantastiske som kom frå Haugesund den siste skriveveka mi for å passa på Klara!

Takk til snille Kari Marte, som alltid stiller opp!

Takk for at du har engasjert deg i prosjektet mitt, Tom, og takk for viktige innspel. Takk for at vi har kunna diskutera smått og stort undervegs.

Og, viktigast av alle: Hjarteleg takk til Theodor og Klara for at de doblar gleda ved å lesa barnebøker! Tusen takk gode Theodor for alle dei gongane vi har lese bøkene om Klumpen saman, du har gitt meg mange nye tankar og idear. Tusen takk kjære Klara, for turane vi to har hatt til Bergen på rettleiing og ”boboteket”. De er mine viktigaste inspirasjonskjelder!

Målfrid

Rosendal, Mai 2009

1.0 Innleiing

I dagens barnebøker og biletbøker kan ein finna motiv, uttrykksmåtar, handlingsmønster og tema som ikkje hadde blitt akseptert for få år tilbake. Idealet om å skildra ”den sorglause barndommen” har endra seg frå midten av 1970- talet, og biletboka har opna for ein meir komplisert tematikk (Birkeland/Risa/Vold 2005:316). I ein artikkel i *Årboka – Litteratur for barn og unge* (2009) skriv Asbjørn Kolberg ”Om utfordrende språk og tematikk i nyere norsk litteratur for barn” (Kolberg 2009), der han presiserer at barnelitteraturen mellom anna kan fungera som ein reiskap til å fortolka informasjonsstraumen barn vert utsett for i mediasamfunnet (Kolberg 2009:58). Kolberg peikar òg på at det som tidlegare vart sett på som ”upassande” i barnelitteraturen, eigentleg bør ha ein naturleg plass i dette mediet:

Siden verden ikke utelukkende er vakker og harmonisk, vil det være naturlig at dette også avspeiles i barnelitteraturen. Det sentrale er at dette gis en form gjennom fiksjonens språk som gjør at det grusomme, ekle eller utfordrende blir sett med en viss distanse og gjort håndterbart gjennom den symbolske orden som språket representerer (Kolberg 2009:59).

Korleis vert ein meir ”sorgfull barndom” uttrykt i barnelitteraturen? For å kunna gå i djupna på eit slikt spørsmål, har eg valt å konsentrera meg om nærlesing som metode. Biletbøker er eit medium som har eit naturleg grunnlag for kompleksitet, då dei byggjer på samspelet mellom eit verbalt og eit visuelt medium.¹ Dessutan er biletbøker gjerne rekna for å vera dei minste borna sin litteratur, og spørsmålet om ein sorgfull tematikk vert difor, etter mi oppfatning, ekstra interessant og utfordrande. Korleis vert eit uharmonisk og dystert tilvere formidla i eit medium som helst vert rekna for dei minste borna?² Eg vil ta utgangspunkt i ein biletboktrilogi om ein hare som heiter Klumpen, med tekst av Oddmund Hagen, og Akin Düzakin som illustratør: *Over jordet* (1998), *Rundt jordet* (2000) og *Bort frå jordet* (2003).³ I alle desse tre bøkene uttrykkjer hovudkarakteren, Klumpen, redsle: i *Over jordet* er han redd for reven og ugla, i *Rundt jordet* er han redd for sjukdom og død, og i *Bort frå jordet* er det brannen og reven som trugar. Men tekstane ber på noko meir, noko mørkare og vanskelegare,

¹ Lyd og tale er òg sentralt med tanke på biletboka, då desse bøkene ofte vert nytta i ein høgtlesingssituasjon. Mellom anna peikar Nina Christensen på at det ”i forbindelse med billebøger [er] nødvendig at kunne diskutere betegnelse for samspillet mellem skrevet tekst, billeder og lyd/tale” (2009:24)

² Det kan sjølvstøtt diskuteras om eit slikt mottakarperspektiv er relevant i ein analyse av eit litterært verk. Med utgangspunkt i eit utviklingsperspektiv for barnelitteraturen, der dei regjerande reglane for sensurering av tematikk og form har teke utgangspunkt i mottakaren, kan det i denne samanhengen vera spesielt interessant med eit mottakarperspektiv.

³ ”Hare” tyder i overført tyding å vera veik, og vert brukt om ein redd person (ein reddhare).

det er einsemd, mangel på tilhøyrslse, skuld og angst. Korleis vert dette, gjennom biletboka som medium, formidla for barn og vaksne? ⁴ Biletboktrilogien til Hagen og Düzakin skildrar langt i frå den sorglause barndommen, og gjev gode dømer på ein komplisert tematikk.

1.1 Problemstilling og organisering

Problemstillinga i prosjektet er å undersøkje korleis det dystre kjem til uttrykk i Oddmund Hagen og Akin Düzakin sin biletboktrilogi om Klumpen. Tekstane handlar om oppvekst, og syner overgangen frå ei barnleg til ei vaksen verd. Kan den dystre stemninga som kjem til uttrykk sjåast i samanheng med denne overgangen? Gjennom analysar av ikonotekstane vil eg sjå på korleis angst, depresjon og melankoli kjem til syne gjennom verbaltekst og illustrasjonar, og korleis det verbale og det visuelle verkar saman – eller ikkje. ⁵ Ein viktig innfallsvinkel er å finna kva verkemiddel som er brukt for å få fram den mørke og dystre stemninga.

Eg vil lesa bøkene med Søren Kierkegaard og Julia Kristeva som teoretisk bakgrunn. Kierkegaard sine teoriar om angst, og Kristeva si psykoanalytiske tenking om melankoli og depresjon, vil vera grunnlaget for mi forståing av desse omgrepa. Begge to ser omgrepa i samanheng med lausriving og utviklinga av sjølvvet, altså ein overgang frå eit barnleg til eit vakse univers. I prosessen med å utvikla sjølvvet står familien sentralt. Dei rollene – og kjønnsrollene – som ligg til grunn i familien, er viktige i prosessen med å skapa ein identitet. For hovudpersonen, Klumpen, er identifiseringa med far særskilt viktig. Men kva skjer nå Klumpen og far eigentleg er ganske ulike, og han ikkje klarar å bli slik som far (vil)?

Kapittel 2 er ein presentasjon av forfattar, illustratør og primærtetekstar. I dette kapitlet vil eg òg gjera greie for teorigrunnlaget i oppgåva. I kapittel 3 vil eg analysa *Over jordet* med fokus på tid og sjølvforståing. Kapittel 4, analysen av *Rundt jordet*, tek i stor grad utgangspunkt i ulike dikotomiar som er sentrale i Klumpen sitt tilvere. Det feminine versus det maskuline, det barnlege versus det vaksne, og draum versus røynd, er døme på grensedikotomiar som er viktige for utviklinga av sjølvforståinga hans. I kapittel 5 vil eg lesa *Bort frå jordet*, og her byggjer eg analysen mykje på skuld- og ansvarskjensla til hovudpersonen. I kapittel 6 vil eg undersøkje familieforhold og heimstaden. Dette vil eg gjera

⁴ Biletboka har tradisjonelt blitt rekna som dei minste borna sin litteratur, men nyare biletbøker har ofte noko spesifikt å seia dei vaksne òg, jamfør Ulla Rhedin (2004). Desse nye biletbøkene har gjerne eitt eller fleire nivå for barnet, samtidig som det er nivå som berre kan bli forstått av ein vaksen, kompetent lesar. Dette kallar Harald Bache- Wiig ”Den dobbelte stemma i barnelitteraturen” (Bache-Wiig 1996).

⁵ Ikonotekst vert forstått som syntesen av ord og bilete. (Sjå til dømes Nikolajeva (2000:15))

ved ein komparativ analyse av sentrale element i tekstane. Både korleis familien er bygt opp kring ei patriarkalsk ordning, og korleis denne ordninga er styrande for identiteten til familiemedlemene, samt den symbolske rolla til jordet er viktig i denne delen av oppgåva. I kapittel 7 vil eg drøfta det dystre som eg har funne i kapittel 3,4 og 5: Kva forhold til døden er presentert i tekstane? Korleis er samanhengen mellom framstillinga av tid og melankoli? Kva tyder grenseovergangane for den dystre stemninga? Til sist i kapittel 7 vil eg diskutera om tekstane er einsidig dystre, eller om det òg finst noko muntert over dei. ⁶

Metodisk har eg gjennomført tre separate analysar av bøkene i trilogien, og eg har organisert avhandlinga slik at analysane kjem i kronologisk rekkjefølgje etter utjevning. Eg vil med andre ord veksla mellom å lesa bøkene som tre sjølvstendige tekstar, men òg som eitt heilskapeleg verk. Trilogien som heilskap har både ein indre og ein ytre samheng – ei utvikling, difor meiner eg at tekstane òg kan lesast på denne måten. ⁷

2.0 Presentasjon av tekstane

I denne oppgåva vil eg ha hovudfokus på dei tre biletbøkene til Oddmund Hagen og Akin Düzakin: *Over jordet*, *Rundt jordet* og *Bort frå jordet*. Anna barnelitteratur vil eg eventuelt nytta komparativt for å illustrera likskapar og ulikskapar med dei primærtekstane eg har valt, og for å sjå trilogien i ein større samheng. Etter å ha presentert forfattar, illustratør og primærlitteraturen, vil eg gjera kort greie for det teorigrunnlaget eg byggjer oppgåva mi på.

2.1 Presentasjon av Oddmund Hagen og Akin Düzakin

Oddmund Hagen (f.1950) er utdanna norsklektor, og har sidan debuten med diktsamlinga *Kvardagar* (1977) forfatta fleire diktsamlingar, romanar, noveller og biletbøker. I 2007 gav

⁶ Heilt til sist er det eit appendiks med eit oppslag frå kvar av dei tre bøkene. *Over jordet* (oppslag 10), *Rundt jordet* (oppslag 6) og *Bort frå jordet* (oppslag 12).

⁷ Ei slik utvikling er ofte ikkje like tydelege i biletbøker som inngår i ein serie om ein karakter (eller fleire). I bokmeldinga på barnebokkritikk.no poengterer Anne Schäffer at nettopp denne trilogien har ei slik utvikling: "I motsetning til mange andre billedbøker for barn med en gjennomgående figur, er det en utvikling av både tekst og bilde gjennom de tre bøkene." Maria Nikolajeva hevdar at "de flesta bilderböcker med samma huvudperson är emllertid långserier snarare än fortsättningar" (Nikolajeva 2000:85), der ho peikar på at skilnaden mellom desse serietypane går på om det finns ei gitt leseordning, og/eller ei karakterutvikling. Nikolajeva ser ut til å vera kritisk til å handsama biletbøker som trilogiar (Nikolajeva 2000 og Nikolajeva/Scott 2006). Jamvel om bøkene til Hagen og Düzakin ikkje står i eit direkte episodisk forhold til kvarandre, meiner eg at å lesa dei i samheng, som ein heilskap, kan gje eit djupare utbyte òg av dei einskilde bøkene, som i ein hermeneutisk sirkel. Rekkjefølgja mellom bøkene er heller ikkje vilkårleg, til dømes stadfestar rørsla bort frå jordet ei gitt rekkjefølgje mellom bøkene. Eg vel å lesa bøkene som ein trilogi, som ein heilskap, men der òg dei einskilde bøkene har sin eigen autonome heilskap.

Samlaget ut ei samleutgåve av romanane *Utmark* (1996), *Stemmer, steg* (2002) og *Vinterbarn* (2007). I 1996 fekk han Nynorsk litteraturpris for *Utmark*, og i 1999 fekk han Samlagsprisen. Hagen er òg litteraturkritikar, og sit i Det Litterære Råd. I samarbeid med Akin Düzakin har Oddmund Hagen laga dei tre biletbøkene om Klumpen: *Over jordet* (1998), *Rundt jordet* (2000) og *Bort frå jordet* (2003). Hagen og Düzakin har i tillegg skapt biletboka *Knute* (2007) saman.

Akin Düzakin er fødd i Tyrkia i 1961, men er busett i Oslo, og har utdanninga si frå Statens Håndverks- og kunstindustriskole i Oslo, der han i 1994 tok hovudfag i grafisk design og illustrasjon. Same året debuterte han som biletbokillustratør med *Vått og svart*, med tekst av Jon Fosse. Düzakin har i tillegg til å illustrera Oddmund Hagen, illustrert fleire av Fosse sine tekstar, og biletbøker av forfattarar som Liv Marie Austrem, Tor Åge Bringsværd, Hans Sande og Heikki Gröhn. Han har fått ei rekkje prisar for arbeida sine, mellom anna Brageprisen i 1995 for *Tvillingbror* og i 1997 for *Tvillingsøster*. Han har òg fått kulturdepartementets premie for fagbøker (1995) og for biletbøker (2001). Akin Düzakin er ein av dei mest ettertrakta og kvalitetssikra illustratørane av norske biletbøker i samtida.⁸ Han har sjølv skriva og illustrert *Kom til Lukas* (2003) og *Lukas bygger olabil* (2008).

For samarbeidet sitt har Oddmund Hagen og Akin Düzakin fått Unni Sands biletbokpris i 1998 (*Over jordet*) og vore nominert til Brageprisen (1998).

2.2 Presentasjon av primærtekstane

Over jordet (1998) er den fyrste boka i denne biletboktrilogien. Boka handlar om ein liten hareunge, Klumpen, som er kome bort frå familien sin, og som må klara å springa over jordet for å koma heim att. Heime i hiet, på den andre sida av jordet, ventar far, mor og Veslebror. Klumpen ventar på at det skal bli så mørkt at ikkje reven kan sjå han, men han må òg springa før månen lyser over heile jordet. Mest av alt ventar han på at mor eller (helst) far skal koma og henta han. Setningane er ofte korte og reflekterande:

For eitt år sidan. Mange tusen timar sidan. Uff, er det så lenge? Da sprang far og eg langs kanten av jordet. Heilt dit eg er no. Det er så fint gras her. Og så blei det mørkt. Og så måtte vi heim. Akkurat som no. Men no er eg aleine (oppslag 2 *Over jordet*).

⁸ ”Düzakins regnes som en av Norges fremste illustratører og kanskje den fremste blant bildebok-illustratørene,” vart det sagt ved utdelinga av Grafills bokkunstpris i 2006. (http://www.nb.no/aktuelt/bokkunstprisen_til_akin_duezakin) På Grafills heimesider heiter det at han har ”en sterk kunstnerisk integritet og et høyt håndverks - messig nivå” (http://www.grafill.no/templates/MenuLevel2Article____273.aspx)

Den syntaktiske effekten vert mellom anna ei kjensle av at Klumpen avbryt seg sjølv med sine egne assosiasjonar. Og assosiasjonar er det mange av. I forteljinga si notid er Klumpen åleine i skogkanten heilt fram til nest siste oppslag.⁹ Verbalteksten tek utgangspunkt i det Klumpen registrerer og reflekterer over. Klumpen tenkjer på familien og deira relasjonar til kvarandre, men mest er han oppteken av far sin. Mor kjem til slutt og hentar Klumpen, som vert glad for å bli ”redda,” men ynskte han kanskje mest av alt at det var far som skulle koma?

Rundt jordet (2000) fortel om når Klumpen vert sjuk. Gjennom forteljinga ligg Klumpen stort sett i senga og reflekterer over sjukdomen sin. Han fryktar at han har blitt sjuk fordi han fyrst lèt som om han var sjuk, fordi han ikkje ville vera med faren å springa rundt jordet. Medan han ligg sjuk i senga, drøymmer han om død og avgrunn. Mor steller med han, og Veslebror har det keisamt og lengtar helst til jul, men han vert òg prega av Alvoret i situasjonen. Far sit i rommet ved sida av og ser ikkje ut som om han har det heilt godt med seg sjølv. Fargane er ljósare enn i *Over jordet*, og bileta illustrerer stort sett soverommet eller stova. Det er fleire interiørmessige detaljar som er stemningsskapande i denne boka. ”En slags blanding av dagens IKEA og et 30-talls Bauhaus interiør,” hevdar Anne Schäffer (2003) i si bokmelding. I stova er det ulike kunstverk på veggane, og soverommet ber preg av borna si interesse for fly. Kunst, bøker, og interiør fortel om ein ressurssterk familie, og poengterer at det ikkje er ytre omsorgssvikt desse bøkene skildrar, men likevel kompliserte og sårbare familierelasjonar.

I *Bort frå jordet* (2003) er det ikkje lenger Klumpen sitt sårbare forhold til faren som står i sentrum, men Veslebror har derimot fått ei meir sentral rolle. Klumpen og Veslebror leikar med noko dei ikkje har lov til – nemleg fyrstikkene. Veslebror er pådrivaren, og Klumpen er med. Samstundes som Klumpen og Veslebror leikar nede ved bekken, brenn bonden halmstubben på jordet. Når brannen utartar seg, er det ikkje godt å vita kven som har skuld i det. Brannen vert meir og meir trugande, samstundes som Veslebror forsvinn og dramatikken i forteljinga når eit høgdepunkt. Boka sluttar med at familien må forlata hus og heim, berre eit nøste Klumpen bind fast i eit tre, bind han konkret til livet ved jordet. Fargane er meir utpensla og endå ljósare enn i dei to fyrste bøkene. Bileta som illustrerer hiet innanfrå, er frå andre vinklar enn i *Rundt jordet*, noko som medfører at stiluttrykket endrar seg. Her er det andre bilete på veggane, ein psykedelisk sofa og nokre store runde lampar vi ikkje har sett i den førre boka.

⁹ Berre ei jente han observerer langs vegkanten er unntaket.

Illustrasjonane i bøkene har eit ekspresjonistisk uttrykk, med innslag av surrealistiske element. ¹⁰ Landskapet formidlar kjensleinnhald, framfor å skildra detaljar i miljøet, og i *Over jordet* er boblene på høgropplaga tydeleg prega av verdiperspektiv og barneteikninga sitt ekspresjonistiske uttrykk. Dei skjematisk-stereotypiske og geometriske framstillingane i desse (tanke)boblene skapar mogleg assosiasjonar til det dekorative, men det tydelege preget av barneteikninga minnar om at dette fyrst og fremst er eit direkte uttrykk for Klumpen sitt ekspressive kjensleliv. Stilen på boblene som er plassert på høgresa, er ulik stilen på venstreoppplaga. Nokre av illustrasjonane går over heile oppslaget. Brått kjem ein til dømes svært nær inn på Klumpen (*Over jordet* oppslag 6), i eit portrett av andletet hans. Bak han er det mange trestammer, tett i tett, utan greiner. Skogen bak han verkar slik uendeleg stor og tom, og får fram einsemda og redsla Klumpen kjenner på. Illustrasjonane endrar seg i takt med kjenslene til hovudpersonen gjennom dei enkelte bøkene, men stilen endrar seg òg frå bok til bok. Slik kan ein sjå ei utvikling gjennom trilogien. Landskapet i *Bort frå jordet* er til dømes meir ope enn i *Over jordet*, og fleire nivå i terrenget er skildra (til dømes både jordet, bekken, skogen, åsar osv.), i tillegg til at fargane er ljosare. I *Rundt jordet* er det fyrst og fremst miljøet inne som er illustrert, men her òg skil stilen i hiet seg frå *Bort frå jordet*. Landskapet og interiøret forsterkar med andre ord dei vekslande kjenslene, og syner ei utvikling gjennom trilogien. Surrealistiske innslag finn ein til dømes i *Rundt jordet*, der senga er plassert ute i naturen (oppslag 6), og når røyken og trea ser ut til å blåsa kvar sin veg i *Bort frå jordet* (oppslag 12). Birkeland/Risa/Vold (2005:322) nemner i *Norsk barnelitteraturhistorie* ein ny generasjon illustratørar på slutten av 1990- talet, som kjem med ein ”stygg og ikkje- harmoniserande estetikk.” Klumpen- trilogien står meir i kontrast til dette fenomenet: Harane er framstilt som ei blanding mellom kosedyr og menneske, og har eit tiltalende og sympatisk ytre.

”Plasseringa mellom kunst og pedagogikk har til alle tider vore barnebokas største dilemma og utfordring” hevdar forfattarane av *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland/Risa/Vold 2005:460), som avsluttar med å påstå at ”dei nyaste tendensane kan tyde på ei dreining frå offentleg fokus på dei ’litterære,’ komplekse og følsame barne og ungdomsbøkene – til meir tradisjonell, men oppdatert spennings- og underhaldningslitteratur” (Birkeland/Risa/Vold 2005:460). Oddmund Hagen/ Akin Düzakin- trilogien står på mange

¹⁰ Eg baserer desse omgrepa på definisjonane i *Den norske Biletboka*, og vil som dei poengtera at ”det kan vere nyttig med merkelappar av og til, berre vi hugsar at dei lèt seg flytte litt om på, og at dei kan fjernast når vi har behov for *det*” (Birkeland og Storaas 1998:162).

måtar i eit ambivalent forhold til dette: Bøkene er komplekse og svært poetiske, og spenningsnivået i bøkene er både intenst og stillestående.

2.2.1 Layout/formgjevnad

Bøkene har same storleik (nært A4) og ståande format (lengdeformat), men dei grafiske formgjevarar er ulike: I *Over jordet* står Gazette for formgjevnaden, i *Rundt jordet* er det Kristin Berg Johnsen, medan i *Bort frå jordet* har Akin Düzakin sjølv vore grafisk formgjevar. Dette er med og skapar ulike uttrykk i dei tre bøkene. I *Over jordet* er teksten plassert under illustrasjonen når illustrasjonen går over eit dobbeltoppslag, medan teksten elles er plassert på høgreoppslaga (og her anten under, eller både over og under, den illustrerte tankebobla). I *Rundt jordet* er verbalteksten tydelegare skilt frå bileta, då den konsekvent er plassert under illustrasjonane og på eit like stort felt gjennom alle oppslaga. Storleiken på illustrasjonane er med andre ord den same, og ramma inn av ein brei kvit kant. Illustrasjonane vekslar mellom å gå over heile dobbeltoppslaget, og vera skilt mellom høgre- og venstre- sida av ein kvit, vertikal kant. I *Bort frå jordet* varierer teksten si plassering meir, og minnar om layouten i *Over jordet*. I *Bort frå jordet* er det tre hovudvariasjonar med tanke på tekstplassering. Dobbeltopplaga har teksten plassert under, medan oppslaga der illustrasjonen går over halvanna side har teksten plassert til venstre. Nokre oppslag har illustrasjon på høgresida, medan eit lite biletutsnitt er plassert på venstresida. På desse oppslaga er teksten plassert over og under biletutsnittet. Oppslaga der verbalteksten er plassert på same side som biletutsnitta eller tankeboblene, minskar avstanden mellom det visuelle og det verbale uttrykket. Plasseringa av til dømes tekst – bilete – tekst, som på oppslag 1 i *Bort frå jordet*, forsterkar rytmen og gjer òg *verbalteksten* til eit visuelt uttrykk. Biletutsnittet vert ei slags sjølvstendig strofe i den heilskaplege, poetiske teksten.

Alle bøkene har ein liten illustrasjon på tittelsida, noko som i følge Nikolajeva/Scott er vanleg i biletbøker (2006:250). Nikolajeva/Scott peikar på at desse bileta “often is a detail of some picture inside the book, probably with the background cut off” (2006:250). I *Rundt jordet* er illustrasjonen på tittelsida eit lite, ovalt utsnitt av jordet. Utsnittet viser på denne måten konkret til runden rundt jordet. Utsnittet er teke frå oppslag 6, men i motsetnad til eit motiv der bakgrunnen er kutta bort, jamfør Nikolajeva og Scott, er det her bakgrunnen som er attgjeven. Utsnittet viser likevel eit svært sentralt element i forteljinga, nemleg jordet. I *Bort frå jordet* er det fyrstikkøskja som illustrerer tittelsida, noko som peikar mot det ulovlege og alvorlege, og det høge spenningsnivået i denne boka. I *Over jordet* har tittelsida eit utsnitt som illustrerer eit fly, som svevar over jordet. Berre i *Over jordet* er tittelen plassert under

illustrasjonen på denne sida, og flyet vert difor plassert over jordet, både verbalt og visuelt. ”The title-page picture may [(...)]suggest and amplify a certain interpretation” hevdar forfattarane av *How picturebooks work* (Nikolajeva and Scott 2006:250). I dette tilfellet kan ein seia at tittelsideillustrasjonane fungerer stemningsskapande, og forsterkar den *kjensla* som er viktig for fortolkinga. I *Over jordet* viser flyet til skilnaden mellom det barnlege (flyet som leike) og det vaksne (ansvaret, Alvoret), og til vona om å kunna flytta seg raskt frå ein stad (eit stadium) til ein (eit) anna. I *Rundt jordet* forsterkar illustrasjonen av jordet den triste, tomme *kjensla* av redsle. Og i *Bort frå jordet* viser fyrstikkøskja med flyet til både Alvoret og leiken (som i *Over jordet*) og det intense, dramatiske nivået.

2.2.2 Resepsjon

Bokmeldingane om *Over jordet*, *Rundt jordet* og *Bort frå jordet* har vore mest utelukkande positive. I meldinga av *Over jordet* i Dagbladet, vert det peika på det faktum at Oddmund Hagen som forfattar er mykje kritikarrost, men at han likevel er ukjent for dei fleste. Dagbladet sin meldar meiner boka er vakker: ”Boka er nydelig, både gjennom tekst og bilder, poetisk og knapp, alle unødvendige ord er luket ut” (Eide 1998) ”Boka er vakkert, stillferdig fortalt. En billedbok å vende tilbake til” avsluttar Harriet Eide i Dagbladet. På barnebokkritikk.no får triologien òg god tilbakemelding. Det vert peika på at Hagen sitt samarbeid med Düzakin er ”et lykkelig valg,” og meldaren kommenterer vidare den høge kvaliteten hos denne duoen: ”Hagen og Düzakin, tekst og illustrasjon følger hverandre uten for store faktorer. Der den ene tier, taler den andre, og omvendt. Et poetisk samspill mellom tekst og illustrasjon – strukturert av en neddempet formgiving/design”(Schäffer 2003). Bokmeldingane til Porsgrunn Folkebibliotek peikar òg på den høge kvaliteten.¹¹ *Rundt jordet* er ”en vakker bok om sykdom, redsel og død der illustrasjonene er med på å øke bokas kvalitet,” medan *Over jordet* er skildra som ”en varm og flott bildebok”.

Om bøkene ikkje har fått den største merksemda verken i media, eller med tanke på prisar, er dei i større grad nemnte i faglitteratur. I fleire fagbøker om barnelitteratur er bøkene kommentert og framheva, til dømes i *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* (Mjør/Birkeland/Risa 2005) og i *Møte mellom ord og bilde. Ein antologi om bildebøker* (Red.:Goga og Mjør 2005) På barnebokkritikk.no er til dømes soverommet sin funksjon i *Rundt jordet* drøfta i ein artikkel av Nina Goga (2005). I *Norsk barnelitteraturhistorie* vert det sagt at dette er ”tynne, fåmælte bøker med sterk poetisk kraft (Birkeland/Risa/Vold 2005:

¹¹ Eg har teke med Porsgrunn Folkebibliotek sine bokmeldingar fordi dei utmerkar seg ved å søkja på dei aktuelle bøkene på internett. I forhold til andre ”tilfeldige” bibliotek sine bokmeldingar vil deira mottaking av verka difor vera tilgjengleg for andre enn dette biblioteket sine brukarar.

366). Her vert det òg peika på at Oddmund Hagen (mellom andre) har ”vore med på å *opne* barneboka for ein modernistisk tenkje og uttrykksmåte” (Birkeland/Risa/Vold 2005: 368). Bøkene har med andre ord fått eit sterkt kvalitetsstempel, og er utmerkar seg kanskje spesielt i faglege og akademiske miljø. ¹²

2.3 Teorigrunnlag

I oppgåva vil eg mellom anna undersøkje korleis angst kan koma til uttrykk i biletbøker, og korleis dystre kjensler som angst, melankoli og depresjon kan sjåast i samanheng med overgangen frå ei barnleg til ei vaksen verd. Mi forståing av angstomgrepet vil byggja på Søren Kierkegaard sitt verk *Begrepet angst* (2005, oversatt av Knut Johansen). Søren Kierkegaard (1813-1855) var ein dansk filosof, teolog og forfattar. I *Begrebet Angest* som kom ut i 1844 under pseudonymet Vigilius Haufniensis, analyserte Kierkegaard omgrepet angst og dei verknadar angsten har på mennesket. ”Det [er] ikke bare *dybden* i Kierkegaards analyser som kvalifiserer ham til en av de mest sentrale skikkelsene innenfor vårt problemfelt [angst], men også *mangfoldet*,” konstaterer Bjørn Holgernes (2004: 108). Han viser til at Kierkegaard si overskriding av tradisjonelle grenser mellom filosofi, teologi og psykoanalyse. Mi forståing av Kierkegaard vil i denne oppgåva supplerast av Bjørn Holgernes si tolking i *Angst i eksistensiell belysning. En studie i Irvin D. Yalom og Søren Kierkegaard* (2004).

Sentralt i Kierkegaard si utgreiing om angst er ei forståing av mennesket som eit åndeleg vesen, og den utviklinga som skjer frå ei barnleg uskuld til ein vaksen og syndig tilstand. Denne overgangen handlar for Kierkegaard mykje om medvitsgjering, og kan bli forstått som ein individualiseringsprosess. For Kierkegaard vil individualiseringa seia å sameina syntesen av det sjelelege og det kroppslege, i ånda: ”At angsten kommer til syne, er det alt dreier seg om. Mennesket er en syntese av det sjelelige og det legemlige. Men en syntese er utenkelig når de to ikke forenes i et tredje. Dette tredje er ånden.” (Kierkegaard 2005:38). Holgernes konkretiserer det Kierkegaard seier med å peika på den utviklinga barnet går gjennom når det vert medvite, gjennom forbod, at ein har val og fridom, og slik vekkjer ånda og fridommens angst. Ånda si eigentlege oppgåve vert ”gjennom frihetens angst å *sette* forholdet mellom legeme og bevissthet, slik at et individ er under utvikling” (Holgernes 2004: 140). Oppvakninga av ånda fører med andre ord meg seg ei slags oppvakning av (eksistensiell) angst, sjølv om angsten heile tida har lege latent.

¹² Dette vert stadfesta ved å søkja på bøkene på google.no, då det kjem fram fleire høgskuleoppgåver om einskildbøkene i denne trilogien. Dette demonstrerer mellom anna at bøkene er hyppig brukt som pensum på høgskular/universitet.

Teoretisk vil eg òg byggja på Julia Kristeva. Kristeva (f.1941) er ein fransk-bulgarsk lingvist, feminist, psykoanalytikar og filosof. Med verket *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987) skildrar ho samanhengen mellom melankoli, språk og kunst. Eg refererer til den norske utgåva *Svart Sol – depresjon og melankoli* (1994), og til Toril Moi si innleiing til denne. For Kristeva står òg utviklinga av sjølvmedvitnet sentralt for å forstå melankolske og depressive kjensler. Utviklinga av eit medvite forhold til sjølvvet ser ho i samheng med fråskiljinga frå morssubstansen/tingen, der ein normalt vil ha ein sorgreaksjon på dette naudsynte, men vanskelege tapet. Med Kristeva sin teori vil språket normalt vera eit middel til å fortrenge tapet av mor, medan melankolikaren vil fornekte fortrengeinga, og slik ikkje finna meining i språket. Toril Moi forklarar Kristeva si forståing av melankoli slik:

Hos melankolikeren er affektene – sinne, glede, frykt, hat – innelåst i en krypt sammen med den døde ”morstingen”. Den depressive melankolien (tristheten) er en slags erstatning for de tapte affektene: den endeløse tristheten svøper seg om subjektet og beskytter jeget mot fragmentering. Tristheten er altså en forsvarsreaksjon. Melankolikeren tror ikke på språket. For henne er språket tomt: affektene er et annet sted. Den depressives språk er velutviklet og korrekt, men det mangler liv: den depressives følelser dveler fremdeles ved ”tingen” og slipper ikke til i språket” (Moi 1994:14).

Kristeva sin melankolidefinisjon vil med andre ord bli aktuell både i analysen av språket og i handlingsutviklinga.

Med Kristeva og Kierkegaard har eg eit utgangspunkt for å dekkja både breidda og djupna i dei dystre reaksjonane som fylgjer av utviklinga frå det umedvitne til det meir medvitne og reflekterte: melankolien, det triste, depresjonen og den eksistensielle angsten.

3.0 *Over jordet* – tida det tek

Over jordet (1998) skildrar Klumpen som er kome på feil side av jordet i forhold til hiet heime. Klumpen ventar på å finna mot til å springa over, eller på at nokon skal koma og henta han. Medan han ventar, tenkjer han på familien sin.

3.1 Innleiing

Tankane og minna til Klumpen er konsekvent illustrerte på den høgre sida av gjeldande oppslag, og fargane er meir diffuse og ljose enn illustrasjonane av Klumpen i forteljetida. I forhold til *Rundt jordet* er tida og modaliteten her mykje meir eintydig organisert. Både fargane, korleis illustrasjonane framstiller karakterane, og plassering i oppslaget (høgre eller

venstre) markerer tydeleg om det er Klumpen i forteljetida, eller om det er tankane/ynskja/minna hans som er skildra.¹³

Heilt sentralt i *Over jordet* står forholdet til tid, og skilnaden mellom barn og vaksne si tidsoppleving. Eg vil ta utgangspunkt i tematiseringa av tid i denne analysen, for å sjå dette i samheng med dei eksistensielle spørsmåla som vert stilte. Tidsaspektet er tenleg for å forstå dei familiære relasjonane, og Klumpen sitt forhold til både seg sjølv og dei andre. Klumpen er i byrjinga av ein lausrivings- og individuasjonsfase der han både ynskjer å våga, og håpar på hjelp til ferda over det trugande jordet.¹⁴ Individuasjonsomgrepet vil eg diskutera med utgangspunkt i Julia Kristeva og Søren Kierkegaard sine teoriar.

For Kristeva er individuasjonsprosessen knytt til tapet av morssubstansen: ”Både for mannen og kvinnen er tapet av mor en biologisk og psykisk nødvendighet, det første skritt på veien mot selvstendigjøring” (Kristeva 1994: 40). Danninga av subjektet skjer i følgje Kristeva i overgangen frå den semiotiske (ein ikkje- språkleg, kroppsleg sfære) til den symbolske verda. I den symbolske verda erstattar språket tapet av morssubstansen, men for melankolikaren vil det ikkje finnast ei slik meinig i språket.¹⁵ Som erstatning for språket til å uttrykka denne sorga over tapet av morssubstansen, vil melankolikaren heller uttrykka seg gjennom det triste. Med Kristeva sine ord:

Tristheten er her snarere det mest arkaiske uttrykk for en narsissistisk, ikke- symboliserbar, unevnelig skade, som har skjedd så tidlig at det ikke kan refereres tilbake til noen ytre agent (subjekt eller objekt). For denne typen narsissistisk depresjon er tristheten egentlig det eneste objektet: den er, mer presist, en objektserstatning som den deprimerte knytter seg til, blir fortrolig med og holder av, i mangel på noe annet” (Kristeva 1994: 28).

I følgje Kristeva kan ein snakka om ei meir eller mindre vellukka fråskiljing frå morssubstansen i individuasjonsprosessen: Alle menneske har ei viss sorg etter dette tapet, men skilnaden på ein vellukka og ein ikkje vellukka prosess, er om språket fungerer som ei meningsfull symbolsk erstatning for tapet. Eg kjem i det følgjande til å undersøkje kva forhold Klumpen har til språk og omgrep, og om det er det triste eller språket som fungerer som ei erstatninga for tapet av mor og far sitt nærver. Jamvel om Kristeva konsekvent snakkar

¹³ Eg nyttar modalitetsomgrepet slik som Nikolajeva(2000), dvs i den meir lingvistiske tydinga, og ikkje slik uttrykket ofte vert nytta i reine biletanalysar.

¹⁴ Nynorsksordboka definerer *individuasjon* slik: differensiering, spesialisering; i psykologi: utskiljing av einskildskapnaden frå totaliteten; òg: utvikling av sjølv

¹⁵ Kristeva nyttar både omgrepet melankoli og depresjon : ”De to termene melankoli og depresjon betegner en helhet man kunne beskrive som melankolsk-depressiv, men grensene er i virkeligheten flytende (...)” (Kristeva 1994:26). Ho skil vidare ut det som innafor det melankolsk- depressive heilskapens flytande grenser ”hører inn under en felles erfaring om *objektstapet* og en *modifisering av de meningsbærende båndene*” (Krisetva 1994:27). Eg vil her nytta omgrepet melankoli, men viser til Kristeva sin heilskaplege definisjon.

om tapet av morssubstansen, vil eg nytta teoriane hennar for å forstå Klumpen sin situasjon, og saknet etter far betre. Med Kristeva kan eg undersøkje om tapet av *fellesskapen* og *nærveret* vert erstatta av det språklege, eller om erstatninga derimot ikkje er vellukka, – og det triste tek over og fører til ein melankolsk tilstand.

Med Kierkegaard kan ein sjå individuasjonsprosessen i samanheng med overgangen frå den barnlege uskuldstilstand til ein tilstand der ein har eit medvite forhold til synd og skuld, og som ei følgje av dette: angst. Hos alle menneske er syntesen av kropp og sjel sameina i ånda (det er dette som skil menneske frå andre artar), men hos barnet, til skilnad frå den vaksne, er ånda tilstade som ”umiddelbar, som drømmende” (Kierkegaard 2005:38). Uskuldstilstanden vert hos Kierkegaard knytt til det umedvitne: ”Uskyldigheten er uvitenhet. I uskyldigheten er mennesket ikke bestemt som ånd, men sjelelig bestemt i umiddelbar enhet med sin natur. Ånden er drømmende i mennesket” Kierkegaard 2005:36). Å utvikla eit medvite forhold til eigen fridom, og det ansvaret som følgjer, vil i følgje Kierkegaard vera ein prosess som skjer i samanheng med overgangen frå uskuld til skuldstilstand.

Med andre ord vil eg her diskutera ei utvikling av sjølvvet – ein individuasjonsprosess – i ljøs av lausriving frå mor og far: melankolske kjensler i samband med tapskjensla av morsobjektet (jamfør Klumpen sine tilbakeblikk, tilbakelengten, den differensierte modaliteten) og utviklinga av eit medvite forhold til skuld, ansvar og fridom. Det handlar om ei bevisstgjerung og ein manifestasjon av sjølvvet, – ein overgang frå ein barnleg til ein vaksen identitet. Denne overgangen inneber ei utvikling frå eit umedvite til eit medvite forhold til seg sjølv som eit eige subjekt, – uavhengig og skilt frå dei andre.

Gjennom skildringa av individuasjonen konstruerer og syner teksten ein grenseovergang mellom det barnlege og det vaksne, og det vert difor naturleg å diskutera det barnlege perspektivet i forhold til det vaksne i denne boka.

3.2 Tid

Tida i historia er framstilt både verbalt og visuelt. Klumpen uttrykker eksplisitt at tida går sakte, og at han er i ein ventesituasjon. Han fortel at det vert mørkare, samtidig med at illustrasjonane stadfestar at det går mot kveld og natt. Ljoset over jordet forsvinn, stjernene kjem fram, men Klumpen rører seg framleis rundt på det same området, mest omkring det same treet. Visuelt understrekar den manglande rørsla bort frå dette området til at tida går sakte. Elina Druker skriv om korleis temporalitet kan organiserast visuelt, og skilnaden mellom eldre versus moderne biletbøker: ”I äldre bilderböcker är avståndet till de skildrade karaktärerna, och miljön ofta oförändrat genom berättelsen. Den moderna bilderboken

laborerar istället [...] med närbilder och panoramabilder eller filmliknande klipp” (Druker 2008:59). I *Over jordet* er det ikkje store variasjonar i avstanden mellom oppslag 1-5 og 7 - 13. Med andre ord er det brukt minimalt med ein moderne, filmatisk zoome teknikk, men når den til gjengjeld er i bruk, vert effekten intensiv. På oppslag 14 er lesaren/sjøaren framleis i same avstand til området ved treet, medan Klumpen og mor er som små prikkar langt ute på jordet. Og på oppslag 6 er Klumpen zooma inn i eit nærbilete av andletet hans. Eit slikt filmatisk grep vert ofte brukt ”for att förtäta stämningen” (Druker 2008:59). Dette nærbiletet, står i kontrast til dei andre illustrasjonane av Klumpen, og forsterkar det ekspressvie uttrykket – intensiverer den kjensleladde stemninga. Ved at den visuelle avstanden elles varierer i såpass liten grad, samstundes som Klumpen er framstilt i tydelege venteposisjonar (beina oppetter trestamma, armane i kryss over knea osv), kjem den langsame tida, og den monotone rytmen tydeleg fram. I det følgjande vil eg diskutera forholdet mellom tid og modalitet, og tid og metakommentarar.

3.2.1 Tid og modalitet

Alle illustrasjonane av Klumpen i forteljetida, er teikna med mørke fargar, og er konsekvent plassert på venstresida, eventuelt over heile oppslaget. Desse bileta representerer notida i forteljinga. Modaliteten til desse bileta er indikative, det vil seie at hendingane er skildra som sanne, jamfør Nikolajeva (2000:234). Dei små utsnitta som er plassert på høgre side av ein del av oppslaga uttrykker enten fortid, framtid eller tenkt tid, og modaliteten her er følgeleg optativ (uttrykker eit ynskje) eller dubitativ (uttrykker tvil, eller noko usikkert). I og med at illustrasjonane her har to uttrykk som konsekvent er skilt frå kvarandre, medan verbalteksten har eit meir usystematisk uttrykk med tanke på modalitet, vert symmetrien i forhold til ord- og biletmodaliteten komplisert. Nikolajeva (2000) diskuterer både det symmetriske og asymmetriske forholdet mellom verbaltekst og illustrasjon, men kompleksiteten i *Over jordet* aukar fordi ein og same verbaltekst står til to typar illustrasjonar som uttrykker ulike former for modalitet. Dette skapar meir diffuse overgangar mellom det som uttrykker det sanne og det som uttrykker det ynskjelege. Klumpen lever i den realistiske, fysiske verda, men draumeverda har ein vel så viktig plass i tilveret hans.

Høgreside- utsnitta er meir introverte, dei er frå Klumpen sitt indre perspektiv.

Teikningane ligg òg nærare klassiske barneteikningar, der augo til dømes berre er prikkar, og karakterane er teikna skjematisk.¹⁶ Assosiasjonar til barneteikninga byggjer under ei forståing

¹⁶ Viktor Lowenfeld (1979) karakteriserer 4-7 års alderen som før- skjemastadiet, og 7-9års alderen som skjemastadiet. Barnet nyttar symbol og skjema i sine teikningar, som det gjentek. Mennesketeikninga på desse,

av at dette er *barnet* Klumpen sine tankar, og hans egosentriske oppfatning av tilveret. Den skjematisk framstillinga av til dømes hovudforma til harane uttrykker ein modalitet som i det minste skil seg frå det meir objektive og indikative. Illustrasjonane som uttrykker modaliteten indikativ, har ”høgare modalitet” i ei ikkje-lingvistisk tyding: Uttrykket vert meir naturtru, blant anna fordi andlet, og spesielt auger, er meir detaljerte, og fordi landskapet har fleire nyansar og detaljar. Desse illustrasjonane får eit meir ”objektivt” uttrykk ved at synsvinkelen i større grad gjer seg ut for å koma utanfrå, og slik vert Klumpen sett frå eit anna perspektiv enn sitt eige, medan det barnlege perspektivet gjev ei sterkare ”subjektiv” kjensle.

Sjølv om desse to ulike illustrasjonstypene uttrykker nærast motsette former for modalitet, inngår dei i eit forhold til kvarandre fordi verbalteksten ikkje eintydig står til anten høgre- eller venstresida. Dei to ”ulike verdene” er bundne saman til kvarandre med rørsle til Klumpen. Rørsle samsvarar ofte på høgre- og venstresidene av oppslaga. Der han på venstresida ligg i graset ved trestamma, ligg han i senga si på høgresida (*Over jordet* oppslag 3) og når han kikkar fram frå trestamma på det venstre oppslaget, kikkar mor ut vindauget etter han på høgreoppslaget (oppslag 4 og 11).¹⁷ På oppslag 8 klatrar han mellom to trestammer på den eine sida, og han klatrar på eit gjerde på den andre sida. På oppslag 9 heng Klumpen opp ned etter ei grein på begge sidene (men med veslebror i armane hans på høgresida), og på oppslag 10 står han med ryggen mot trestamma på både høgre og venstre side. Uttrykket som skil mellom det faktiske og det tenkte vert på denne måten rokka ved. Rørsle til Klumpen på venstresidene kan på ein måte sjåast som ein imitasjon og ei omarbeiding av det som har skjedd, og det som kan kome til å skje i ”det verkelege livet.” Rørsle vert eit hjelpemiddel for Klumpen i skogen, i freistnaden på å forstå fortida og verkeleggjera framtida. På ein anna måte kan rørsle vera eit uttrykk for dei assosiative tankane til Klumpen. Medan han rører seg rundt på den vesle flekken i skogkanten (venstresida), minner det han om tidlegare hendingar med liknande rørsler. Eller motsett: han assosierer fyrst og flyttar seg fysisk til ein liknande posisjon, slik at han på denne måten konkretiserer det abstrakte. Rørsle kan hjelpe han med å forstå det som kan vera vanskeleg å begripa, og verkar til at draumane og ynskja hans vert meir verkelege, ved at dei vert meir kroppsleggjorde. På den andre sida syner denne imitasjonen – kroppsleggjeringa – at det som Klumpen strevar med òg har sitt utsprang i kroppen hans. Ved fødselen vart han fysisk skilt frå morskroppen, noko som kan vera utgangspunktet for den psykiske reaksjonen han har no.

og tidlegare, stadium er i følge Lowenfeld sett saman av geometriske former og linjer, noko som forklarar ein viss ”stivhet” i desse teikningane.

¹⁷ Vidare i dette kapittelet vil eg berre visa til oppslagsnummer når eg referer til *Over jordet*.

3.2.2 Tid og metanivå

I forteljetida skjer det ikkje særleg mykje med Klumpen forutan at han ventar. Bileta av Klumpen forsterkar dette, ved at han er illustrert i ulike venteposisjonar rundt det same treet på dei aller fleste venstreopplaga.¹⁸ Illustrasjonane vekslar mellom Klumpen sitjande på huk med armene rundt beina (oppslag 1), liggjande ved stamma i fosterstilling (oppslag 2), med ei hand på treet, mysande og speidande utover jordet (oppslag 3) eller på rygg i graset med beina opp etter trestamma (oppslag 4). Alle desse bileta syner at Klumpen er åleine og at han ikkje har stort å ta seg til utan om å venta. Verbalteksten byggjer ettertrykkeleg under denne ventesituasjonen ved at ordet "vente" er gjenteke gjennom heile teksten i ulike setningskonstruksjonar.

Tid er komplisert i relasjonar mellom vaksne og born. Både det at barn og vaksne opplever tid ulikt generelt, men òg det at tid med barn, og tid til barn, er eit både sårbart og viktig tema i det moderne samfunn. "Ikkje enda. Må berre vente" (oppslag 1), tenkjer Klumpen og uttrykker noko som gjerne kan bli assosiert med vaksne sin ofte uttalte replikk til barn: "ikkje enda."

"Må berre vente" vert repetert fire gonger berre på det fyrste oppslaget, og held fram i dei neste oppslaga. Det finst fleire variantar av slike kommentarar om venting som vert repeterte, til dømes: "Må gjøemme meg og vente" (oppslag 2) og "Ventar og ventar" (oppslag 5). Forteljaren syner ikkje berre at Klumpen ventar, men let lesaren ta del i ventinga. Ikkje på den måten at narrasjonen og historietida står i eit isokront forhold til kvarandre, men ved å nytta seg av verkemiddel som teiknar det anisokrone på ein uventa måte. I forteljingar der den ytre spenninga står meir sentralt, ville ein gjerne nytta ellipse eller oppsummering for å skildra ein ventesituasjon som denne. Men her er det nettopp ventetida i historietida som fell saman med forteljetida. Samstundes er det fleire kommentarar som går på oppleving og oppfatning av tid: "Mor tar tida" (oppslag 8) og "Alt går så sakte. Tida og det. Klokka og det" (oppslag 3). Men ventinga vert ikkje berre knytt til Klumpen sin her og no situasjon. Ei jente Klumpen observerer ved vegen ventar på far sin: "Sit slik og ventar" (oppslag 7), "Ventar og ventar" (oppslag 7). Denne jenta kommenterer på telefon til far sin at ho er lei av å venta: "Pappa, eg sit og ventar på deg. Det er fjorten timar sidan du drog. Det er lenge, det. Kjem du snart?" (oppslag 7).

¹⁸ Unntaka er dei to siste oppslaga der mora er kome for å henta Klumpen. Oppslag 6 skil seg òg ut frå dei andre venstreopplaga, ved at ein kjem nærare inn på Klumpen, og trestamma er kome meir i bakgrunnen saman med fleire andre trestammer.

Både Ingeborg Mjør og Ulla Rhedin kommenterer høgtlesingssituasjonen som sentral for realisering av biletboka. ”Bøkene vert fullstendig realiserte når ein vaksen les for eit barn,” skriv Mjør i *Nærleik, kjærleik – til tekstens lesar* (Mjør 1998). Ho argumenter med at barnelitteraturen har ein innebygt tiltale – ”eit forhold mellom vaksen forteljar og barnleg tilhøyrar som blir realisert gjennom formidling og samvær” (Mjør 1998). Ulla Rhedin (2004) skriv i *Bilderbokens hemligheter* om det ho meiner er viktige kvalitetar ved biletboka og ved høgtlesingssituasjonen. Ho peikar blant anna på biletboka sitt bidrag til langsam tid mellom vaksne og barn, noko som kanskje er mangelvare i eit samfunn som i høg grad verdset effektivitet:

Men kanskje bokens viktigaste bidrag till barnet just i vår tid är att den tillhör – och tillåter – en långsamhetens kultur, där det upprepade mötet, bläddringen fram och tillbaka, och den sociala, ofta stillsamma ritualen kring läsa-bokaktiviteten med den vuxne, har alldeles egna kvaliteter (Rhedin 2004:78)

Det Rhedin poengterer her, med tanke på tidsrelasjonen mellom vaksne og barn, står òg sentralt i bøkene om Klumpen. I *Over jordet* går alt svært langsomt på eit ytre nivå. I Klumpen si indre verd føregår det meir, noko som vert understreka av dei illustrerte utsnitta på høgresidene. Illustrasjonane av Klumpen som ventar i skogkanten, og som tilhøyrer forteljetida, understrekar på si side eit tydeleg ventemotiv. Klumpen rører seg berre i det same området og er avbilda åleine på mest alle oppslaga.¹⁹ Ein kan sei at denne boka går sakte i seg sjølv, med mykje gjentakning i både verbaltekst og illustrasjonar, lite rørsle, og lite handling på eit ytre plan. Dette skapar, saman med motivet av barnet som ventar på dei vaksne (både Klumpen og ”ho jenta” på oppslag 7 ”ventar og ventar”) ein kommentar til sin eigen sjanger – ein metakommentar, med eit markant bidrag til langsam lesing. I *Over jordet* er det nettopp fråveret av ”långsamhetens kultur,” og skilnaden mellom barn og vaksne si oppleving av tid, og ulike behov for langsam tid, som skapar spenning og konflikhtar. For borna i denne forteljinga går tida sakte: ”Alt går så sakte, Tida og det. Klokka og det. Timane til Veslebror” (oppslag 3). Dei vaksne oppelver det derimot ikkje slik: ”Før du veit ordet av det, har det gått ein time,” seier far til Klumpen (oppslag 3). Både Rhedin og Hagen/Düzakin les eg som ein kritikk av vaksensamfunnet sitt effektivitetskrav og ei manglande forståing for born si oppleving av tid. Biletbøker generelt, jamfør Rhedin, og *Over jordet* spesielt, kan vera eit konkret element som knyter saman barn og vaksne si tid. Holgernes peikar på at i følgje

¹⁹ Unntaka er oppslag 7, 13 og 14. Oppslag 7 illustrerer, i tillegg til Klumpen, ei jente som vert omtala i verbalteksten, som òg ventar på foreldra. Oppslag 13 og 14 er illustrasjonar av både Klumpen og mora.

Kierkegaard kan ein ikkje seia noko om tida for seg, den er alltid knytt til menneska si tanke- og førestillingsverd (Holgernes 2004:156). I *Over jordet* vert det sagt noko om tid, knytt til både vaksne og born si førestillingsverd, og dette skjer gjennom ei oppleving *av* tid, og *i* tid, *in concreto*, og ikkje berre *in abstracto*.

I eit effektivitetssamfunn vil det gjerne ikkje vera dei eksistensielle og grunnleggjande filosofiske tankane som er mest verdsette og prioriterte. Det indre må vika for det ytre, fordi ein ikkje tek seg tid til slike spørsmål og problemstillingar. Med *Over jordet* insisterer samspelet mellom verbaltekst og illustrasjonar på ei grunnleggjande indre verd. På ein måte vert tematikken konkretisert i høgtlesingssituasjonen: Barnet får tid med vaksne, og det vert skapt eit rom med tid, der barnet og den vaksne saman kan filosofera rundt eksistensielle spørsmål. Teknikken som er brukt med ei assosiativ og til tider ufiltrert forteljestemme, krev lesaren sitt nærver. Trass i ein suggererande repetisjon av ventemotivet, og ei stadig oppbygging mot ei forløyning i situasjonen, held dei assosiative tankestraumane konsentrasjonen mot det indre i Klumpen sitt tilvere. Klumpen sitt indre univers er prega av måten han oppfattar seg sjølv, som seg sjølv, men òg korleis han definerer seg sjølv i forhold til omverda. I det følgjande vil eg drøfta Klumpen sitt sjølvbilete og sjølvverkjenninga hans.

3.3 Klumpen sitt sjølvbilete

Klumpen har eit ambivalent forhold til seg sjølv. På den eine sida har han ei naiv haldning til seg sjølv som sentrum i både sitt eige og ”dei andre” sitt tilvere. Dette kjem fram ved at han projiserer si eiga redsle over på familien, og tillegg dei fryktkjensler og uro for korleis det står til med han. ”Dei snakkar sikkert om meg no,” seier han på oppslag 1. Ein stor del av den indre handlinga i denne forteljinga rommar Klumpen sine tankar rundt familien sin reaksjon på at han er borte. Ved å uttrykkja at ”dei snakkar sikkert om meg no” (oppslag 1) konstruerer Klumpen ei oppfatning av seg sjølv som viktig og elementær i deira auger. For Klumpen kan det synast sjølv sagt og logisk at han er i fokus der heime.

På den andre sida kan ein spora ei uro i teksten som går på kor mykje Klumpen er verd for dei der heime, og spørsmålet om nokon i det heile teke kjem til å sakna han og leita etter han. Klumpen reflekterer over om saknet etter han vil skapa tunge reaksjonar hos mor og far: ”Men dei tenker nok sitt. Far tenker sitt. Og Mor sitt.” (oppslag 5) Spesielt far sin reaksjon kring Klumpen sitt fråver er viktig for Klumpen:

Far kjem sikkert ikkje. Han ser seg vel rundt og seier: ”Det var Klumpen, det. Blei ikkje gamle karen, han. Litt over eit år. Men han var snill. Å ja, snill var han. Vi har hatt mange sniller ungar, vi. Men borte blei dei.” Og mor vil seie: ”Far, da. Klumpen greier seg, han. Om ein liten time er han heime.” (oppslag 4)

På oppslag 2 får vi den fyrste illustrasjonen av faren og Klumpen. Dette er eit lite utsnitt, ei ”tankeboble,” som illustrerer Klumpen og faren på treningstur, og representerer slik Klumpen sitt perspektiv. Klumpen er her markant mindre enn faren, og faren ser ut som ein skikkeleg tøffing med solbriller, og i fint driv framover.²⁰ Jamvel om dette ikkje treng å førestilla Klumpen si teikning, verkar det tankevekkande fordi det står i kontrast til barneteikningsnormalen og det inntrykket eit slikt perspektiv gjev av at ”ein sjølv er viktigast”. I Klumpen si verd tek faren stor plass, med den konsekvensen at det vert mindre plass til Klumpen og hans identitet. Klumpen erkjenner likevel at faren har svakare og meir sårbare sider. Under biletet av den tøffe faren med solbrillene lyder verbalteksten: ”Om eg ventar lenge nok, vil sikkert far leite etter meg. Om han tør, da. Han er heller ikkje så modig” (oppslag 2). Dette vert ståande i sterk kontrast til illustrasjonen.

Klumpen uttrykkjer med andre ord ei uvisse med tanke på sin eigen verdi. Han veit at han er ein av mange, både i syskenflokket og i ein større samanheng. Denne ytre og uttrykte uroa er likevel ikkje endelaus, då Klumpen har ei indre og barnleg naiv visse om at han er sentrum i dialogen heime. Med desse motstridande haldningane til si eiga rolle i familien, stiller Klumpen allmenne, eksistensielle spørsmål om einskildindividet sin verdi. Men aller mest er han oppteken av kva han er verdt i far sine auger. Dei meir allmenne spørsmåla som handlar om menneskeverdet generelt må sjåast i ljøs av Klumpen sitt tydelege egosentriske perspektiv. For Klumpen handlar det om å finna ein eigen identitet, men han har endå vanskar med å finna sjølvbiletet sitt uavhengig av korleis andre (og spesielt far) oppfattar han. Klumpen treng ei stadfesting frå faren på hans eigenverdi, og på at han bryr seg om Klumpen, noko som kan knytast til tidsaktuelle spørsmål om far si tid med barn. Tilsynelatande ynskjer far òg å skapa ein identifikasjon mellom seg sjølv og Klumpen, noko han prøver på ved å dela si genuine interesse for å springa rundt jordet med eldstesonen. For Klumpen vert identifikasjonen med faren problematisk, då dei to ulike kroppane har ulike føresetnadar for springinga, i tillegg til at dei kanskje ikkje har så like personlegdommar som dei skulle

²⁰ Når det gjeld barn si teikneutvikling vil det naturlege for barnet, i det som Viktor Lowenfeld kallar det egosentriske stadiet, vera å teikna seg sjølv størst, fordi dei ser seg sjølv som viktigast og mest sentral i sitt eige tilvere, jamfør prinsippet om verdiperspektiv. For meir om barneteikning sjå Lowenfeld (1979), Viktor og Lambert Brittain, W.: *Kreativitet og vækst*.

ynskje. Utgangspunktet for at Klumpen er blitt åleine på "feil side" av jordet er ein tur han og faren hadde tidlegare på dagen, men der far brått forsvann:

Og av og til seier han: "Veslebror, du blir her. Og mor, du blir også her. Så skal eg og Klumpen ta ein tur. Ein times tid. Kanskje to." Seinast i dag sa han det. Før i dag. Før han blei borte i skogen. Det var da eg sprang ned til jordet og hit (oppslag 9).

Det vert vanskeleg å byggja identiteten sin på faren sine premissar. At dei to kroppane, individa, kom bort frå kvarandre i skogen, er byrjinga på ein naudsynt prosess. Det er heller ikkje fyrste gong Klumpen har streva med å halda følgje med faren:

For eitt år sidan. Mange tusen timar sidan. Uff, er det så lenge? Da sprang far og eg langs kanten av jordet. Heilt dit eg er no. Det er så fint gras her. Og så blei det mørkt. Og så måtte vi heim. Akkurat som no. Men no er eg åleine. Far gjorde det så enkelt. Kikka seg rundt. Sto på bakbeina. Strekte øra. Og så sprang han. Som ei pil tvers over jordet. Mykje fortare enn meg. Men eg kom også heim. Den gongen. No er det ikkje så lett (oppslag 2).

At faren var i nærleiken den gongen, om han enn var både raskare og tøffare enn han, verka motiverande for å klare å springe over jordet. No er Klumpen åleine, og må klara seg sjølv, om ingen kjem og hentar han. Men han har ikkje tillit til at faren vil dukka opp i alle fall: "Far kjem sikkert ikkje" (oppslag 4), tenkjer han. Klumpen tenkjer at faren tek noko lett på andre sine liv: "Det er så enkelt for far. Anten er du borte eller så er du ikkje borte. Ferdig med det." (oppslag 5). "Er du borte, så er du borte," seier far. (oppslag 7). No er det berre Klumpen og Veslebror igjen i barneflokk, som kunne vore stor, og det er tydeleg at Klumpen ikkje kjenner seg for trygg på faren si omsorgsevne: "Så enkelt er det for far. Men han er nesten barnlaus" (oppslag 5).

Klumpen prøver å forstå faren for å kunne forstå seg sjølv. "Skal du greie deg i livet, må du springe fort," seier far (oppslag 5). Men Klumpen konkluderer: "Så det gjeld å vente." (oppslag 5). Reaksjonen på faren sin livsvisdom er både ulogisk og motstridande. Han forstår kva faren meiner, men forstår likevel ikkje korleis han sjølv skal klara å leva slik som far sin. Klumpen sitt forhold til faren er prega av ein sterk ambivalens, noko som gjev sterkt utslag i sjølvbiletet hans. På den eine sida søkjer han veldig til faren, han ynskjer merksemd og omsorg frå han. På den andre sida har Klumpen ein viss kritisk distanse til far sin livsstil og mellom anna til faren sine flyktige og kjølige relasjonar: "Far er glad i mor. Sjølv om han har vore gift før. Mange gonger. Han snakkar aldri om det" (oppslag 9).²¹ Klumpen har med

²¹ Det er ikkje tekstleg grunnlag for å seia noko om korleis dei tidlegare relasjonane til far har vore, men at han har vore gift mange gonger og ikkje snakkar om dette, skapar eit bilete av ein som fortrengrer og teier kjenslene

andre ord vanskar med å identifisera seg med faren, då han (Klumpen) har eit større behov for å stoppa opp og reflektera.

For at Klumpen skal fullføra overgangen frå ein barnleg identitet i uskuldstilstand, til ein vaksen identitet, der han har eit medvite forhold til seg sjølv og dei mogleikar som finst, må han lausriva seg frå faren. Den stadige søkinga etter stadfesting frå faren, og forsøket på å sjå faren sine eigenskapar i sitt eige sjølvbilete, hindrar Klumpen i å lytta til seg sjølv. ”Kanskje ligg reven og lyttar. Eller ugla. Ho hører så godt. Derfor er det ingen som roper. Far veit alt dette. Han har nok ein plan. Det gjeld å lure reven. Eller ugla. Eller begge. Ja, begge,” tenkjer Klumpen (oppslag 5). I staden for å laga ein plan sjølv, ventar han på at far skal laga ein plan. Det meste av livsvisdom og kunnskap kjem òg frå faren: ”Far seier at somme gjer sånn. Ventar og går heim igjen” (oppslag 7) og ”Det er ikkje kvar kveld reven er på jordet. Det har far sagt. Far veit slike ting” (oppslag 12). Ved å tillegga faren alle dei fakta han veit om både reven, og om venting og liknande, projiserer han ansvaret for avgjerdene og handlingane til ein viss grad over på faren. Å handla i fridom er naudsam for Klumpen for å bli meir sjølvstendig og for å utvikla ein vaksen identitet. Ved å handla i fridom konfronterer han angsten, og tek ansvaret for eiga skuld. Når eit individ handlar i fridom realiserer det mogleiken som eige individ, skilt frå andre. (Kierkegaard 2005). Men fridommen når ein ikkje ved å ”søke avgjørelsen utenfor seg hos kreti og pleti” (Kierkegaard 2005:101). Fordi Klumpen endå ikkje har klart å lausriva seg frå familien, og spesielt faren, søker han ofte stadfesting frå faren på val han tek. I følgje Kierkegaard vil ein med fridommen frykta å bli skuldig: ”Frihetens forhold til skylden er angst, fordi friheten og skylden ennå er mulighet” (Kierkegaard 2005: 101). Angsten Klumpen kjenner på er med andre ord ein naudsynt del av individuasjonsprosessen, og prosessen med å oppfatta seg som eit subjekt, differensiert frå dei andre. Klumpen må ta val på eige hand og ikkje la andre (faren) styra livet sitt. I denne konkrete situasjonen vil det seia at Klumpen, med den fridommen som no er potensiell og mogleg, sjølv må ta skulda dersom han vel ”feil” – og nettopp dette verkar angstfremjande. Klumpen søker mot fridommen og bort frå fars - (og mors -) banda, men han gjev samstundes ikkje heilt slepp på den tryggleiken han finn i å søkja avgjerder i spesielt faren si ånd.

Når mora til slutt kjem for å henta Klumpen heim, stiller han med det same spørsmål om kvifor faren ikkje er med for å finna han: ”Far da? Er ikkje far her?’ Nei, far. Han passar

sine. Om ein tenkjer på far som hare eller som menneske, vil skapa ulike assosiasjonar til det ”å ha vore gift” mange gongar før.

Veslebror' (oppslag 13). Boka endar lukkeleg ved at behovet for at nokon skal koma og henta han heim vert stilt, men stadfestinga av omsorga og kjærleiken frå faren kom ikkje. Kanskje er det nettopp denne stadfestinga frå faren Klumpen treng for å utvikla ein meir sjølvstendig identitet. Med Julia Kristeva kan overgangen frå den semiotiske til den symbolske fasen representera ein individuasjonsprosess. I den symbolske fasen finn ein meining i språket fordi det fortrengr tapet av morssubstansen: "nei, jeg har ikke mistet noe, jeg påkaller, jeg skaper mening, jeg får det som er adskilt fra meg til å eksistere for meg ved tegnenes kunst(ighet)" (Kristeva 1994: 37). For Kristeva er depresjonen "et tegn på manglende sorg over morsobjektet," skriv Toril Moi i si innleiing til den norske utgåva av *Svart sol – depresjon og melankoli*. Det er altså ikkje sjølv tapet av morssubstansen som skil melankolikaren (den depressive) frå andre:

Problemet for den depressive er ikke primært at hun har mistet denne "tingen": vi har alle måttet gjennomlide splittelsen fra "morssubstansen". Dette tapet er prisen vi betaler for vår inngangsbillett til den symbolske orden, og dermed for vår eksistens som selvstendige individer/talende subjekter. Problemet for den depressive er at hun ikke har fått sørget over tapet av "tingen". Et slikt sorgarbeid kan gjennomføres dersom barnet kan identifisere seg med og idealisere faren i den personlige forhistorien. (Moi 2004:14)

For å utvikla seg som eit sjølvstendig subjekt må Klumpen finna meining i "den symbolske orden". Klumpen strevar med å identifisera seg med faren, og han freistar å idealisera han. Det kan sjå ut som Klumpen går gjennom ein naudsynt prosess for å kunna sørgja over morstapet og finna meining i språket, ved å gjera eit forsøk på å identifisera seg med "den personlige forhistoriens far". Med Kristeva sine ord:

"Den primære identifiseringen" med "den personlige forhistoriens far" ville kunne være det middelet, det bindeleddet som gjør den depressive i stand til å sørge over sin Ting. Den primære identifiseringen realiserer kompensasjonen for Tingen samtidig med at subjektet plasseres i en annen dimensjon, nemlig den imaginære tilknytningens dimensjon. Denne tilknytningen minner om troens bånd, som nettopp går i stykker hos den depressive (Kristeva 1994:29)

Kristeva peikar på korleis identifiseringa med "den tredje instans, far, form, skjema" (Kristeva 1994:37) erstattar den umoglege søkinga etter "det tapte objekt" (Kristeva 1994: 37).²²

²² Kristeva viser til at farsomgrepet er samansett, og ikkje berre kan bli forstått eintydig som den biologiske, konkrete far:

"Fars-pillaren i denne symbolske triumfen er ikkje den ødipale far, men den "imaginære far," "den individuelle forhistoriens far," i følge Freud, som garanterer den primære identifiseringen. Det er imidlertid svært viktig at denne prehistoriens far kan sikre sin rolle som ødipal far i den symbolske Loven: det er på grunnlag av denne harmoniske alliansen mellom farsfunksjonens to ansikter at kommunikasjonens abstrakte og arbitrære tegn får en

Klumpen sitt forhold til faren kan sjåast som ein del av "det bindeleddet" som kan plassera subjektet i ein anna dimensjon, og slik hjelpa til "imaginære tilknytingar," det vil sei tilknytingar som mogleggjer meningsfulle relasjonar som erstatning for "det tapte". Gjennom ei identifisering med far kan overgangen til den symbolske verda blir meir glidande og gradvis, og det vert lettare å akseptera språket som meningsfull representasjon av morsobjektet, og naudsynt for å kunna knyta nære relasjonar til andre objekt seinare. Klumpen sitt sjølvbilete, altså Klumpen sitt medvitne bilete av seg sjølv, er nært knytt til farsobjektet. Identifiseringa (og idylliseringa) av faren kan synast naudsam for Klumpen i den individuasjonsprosessen han er i. I staden for å gje seg bort til tapskjensla og saknet av symbiosen med mor (noko fosterstillinga på oppslag 3, og den repeterande rytmen i ikonoteksten peikar mot), er Klumpen påfallande oppteken av farsfiguren, og søker til han for å finna meaning i noko som ikkje er mor, men som kan hjelpa til med å erstatta tapet av henne.²³

For Klumpen er det saknet/tapet av *far* som er gjeldande og som kjem sterkast til uttrykk i teksten. Kristeva snakkar om far som eit middel for å kunna sørgja over tapet av mor, for henne er det morssubstansen som konsekvent står i sentrum. Med Kristeva sin teori kan far til Klumpen vera eit middel for å kunna sørgja over tapet av mor, og slik koma ut av melankolien, finna meaning i språket osv. Men eg meiner at Kristeva sin teori òg er teneleg for å forstå Klumpen sitt sagn etter *far*, som eit sjølvstendig tilfelle. Klumpen sørgjer over tapet av (barnleg) nærleik (til foreldra), og søker meaning i den språklege verda.

Ei lausrivning og ei sjølvstendigjering inneber eit meir medvite forhold til sjølv. I neste avsnitt vil eg drøfta om Klumpen har eit medvite forhold til seg sjølv.

3.3.1 Klumpen si sjølvverkjenning

Implisitt i verbalteksten kan ein finna teikn på at Klumpen er i ein sjølvverkjeningsfase, der han stadig nærmar seg medvitet om seg sjølv som eit individ. "Eg som heiter Klumpen må berre vente," seier han (oppslag 2), og markerer at han har eit medvite forhold til seg sjølv og identiteten sin, med eigenamnet som symbol på identiteten. Samstundes vert det skapt ein distanse til han sjølv som forteljar og opplevingane han går gjennom, der den implisitte

sjanse til å knytte seg til de prehistoriske affektive identifiseringene, og den depressive døde språk en mulighet til å oppnå en levende mening i båndene til andre mennesker" (Kristeva 1994: 37). Den ødipale far er jamvel ein del av denne alliansen.

²³ Ikonoteksten er det heilskaplege uttrykket som verbalteksten og illustrasjonane utgjer. Både verbalteksten og illustrasjonane har tydelege mønster av gjentakning. Heilskapen forsterkar gjentakningane, rytmen. "Forsøk å huske den deprimertes diskurs: repetitiv og monoton," skriv Kristeva (1994: 47).

forteljaren tydeleggjer den rolla han no inngår i, og minner om ein naudsynt avstand mellom forteljaren og det fortalde.

Som nemnt i avsnittet om tid og modalitet er det tydeleg markert kva Klumpen faktisk opplever og kva som er tankar og ynskjer. Han førestiller seg dei heime, men i og med at det er ein markert skilnad mellom forteljetida, med den indikative modaliteten, og den optative og dubitative narrasjonen, vert det ikkje skapt eit inntrykk av ein allvitande forteljar. Frå å vera sjølvmedviten og uttrykkja at det er ”eg som heiter Klumpen” som opplever ein meir subjektiv her og no situasjon, uttrykkjer han på den andre sida, i naiv og påståande form, korleis dei andre opplever situasjonen, jamvel om han ikkje er i nærleiken. Uglya sitt inntak av mat meiner Klumpen òg at han har oversikt over: ” Og det bur ei uglya rett borti her. Ho har heller ikkje ete på lenge” (oppslag 2). Klumpen kan med andre ord seiast å vera i ein mellomposisjon når det gjeld sjølvverkjenning. Han både har og ikkje har eit godt sjølvmedvit, han veit at han er ein eigen person med eigen fri vilje, men sjølvvinnsikta er vel noko umoden.

I artikkelen *Kvar er det barnet som berre vil gråte* nyttar Ingeborg Mjør (2005) Julia Kristeva si tenking for å forklara individualiseringsprosessen og overgangen frå den semiotiske til den symbolske fasen. Mjør studerer tekstar av Rønnaug Kleiva der vanskelege relasjonar mellom mor og dotter er tematisert, og ser dette i ljøs av Kristeva sine teoriar om melankoli og mislukka forsøk på fråskiljing frå morskroppen. Mjør viser korleis Kleiva skildrar både ei tradisjonell historie om individuasjon og reisa bort frå morskroppen, og samstundes gjer eit forsøk på å rekonstruera mors- rommet og den symbiotiske kjensla av å vera i eitt med morskroppen. I *Over jordet* finn vi Klumpen i ein liknande fase, der òg han opplever ein lengt tilbake: ”Berre eg var heime. Eg skulle lagt meg så tidleg som aldri før” (oppslag 3). På dette oppslaget ligg Klumpen i fosterstilling attmed trestamma, noko som òg her understrekar ein slags rekonstruksjon av mors- rommet. Med verbalteksten uttrykkjer Klumpen at han vil godta dei negative sidene ved tilveret heime, berre han får ta vare på tryggleiken. Han vil ha grenser, vil bli styrt, han kjenner seg ikkje klar for å ta ansvar for seg sjølv, og vil heller gje slepp på fridommen for halda på tryggleiken. I tillegg til å vera eit uttrykk for ynskje om ansvarsfråskrivning, og behov for å bli ivareteke, markerer denne tekstlinja skuldskjensle, tankar om å ikkje vera ”snill nok,” og tankar om kjærleik som stiller krav. I følge Mjør (2005) vil det flinke barnet som undertrykkjer eigne behov for å tilfredsstillast andre verka sjølvutslettande og mista kontakten med seg sjølv. Dette minnar om det vi blant anna ser i *Over jordet*: den ytre autoriteten som underkastar individualiteten og hindrar Klumpen i å handla i fridom, som er føresetnaden for gode handlingar, slik Kierkegaard ser det: ”Det gode er friheten,” seier han. (Kierkegaard 2005:103). Klumpen vert

på eit vis hindra i den gode utviklinga, fordi han mellom anna søker å tilfredsstilla dei andre, og tenkjer at om han handlar i plikt, er han snill og flink. For Kierkegaard kan "det gode" berre realisera seg i fridom. Holgernes forklarar Kierkegaard sitt syn på dette: "Det gode realiserer seg i frihetens øyeblikk, der hvor altså et individ i ein faktisk livssituasjon foretar et valg i frihet" (Holgernes 2004:175). Med gryande sjølvmedvit og fridomskjensle vil barnet meir eller mindre umedvite flykta frå angsten som følgjer desse, jamfør Kierkegaard (sjå Holgernes 2004: 170). For både Kierkegaard og Kristeva inneber individuasjonen ein vanskeleg overgang der det umiddelbart tryggaste og enklaste kan synast å venda tilbake til morsrommet (Kristeva), eller til den fasen der ein sjølv ikkje er ansvarleg, men då heller ikkje fri (Kierkegaard). For at Klumpen skal kunna utvikla ein vaksen identitet som byggjer på sjølvstende og det å vera uavhengig (fri), må han gje slepp på den regressive haldninga. Holgernes forklarar at for Kierkegaard er fridom og skuld nærliggjande fenomen: "Hvis jeg har erkjent og fastholder at valget fullt og helt er mitt eget, innser jeg også at jeg bærer det fulle og hele ansvar og påtar meg skyld" (Holgernes 2004:173). Klumpen flyktar frå skuldkjensla og dermed òg fridommen. Han er endå eit barn, som ikkje er klar til å fullbyrda den åndelege syntesen av kropp og medvit, men har fått ei kjensle av korleis fridom og skuld heng saman: "I samme grad som han oppdager friheten, i samme grad er syndens angst over ham i mulighetens tilstand" (Kierkegaard 2005:100). Når Klumpen oppdagar fridommen, er ikkje dette ei spontan god kjensle, men ei kjensle som er sterkt farga av angst. Som ein del av ein individuasjonsprosess kjenner Klumpen på fridommen ved å vera eit autonomt subjekt, men følgjeleg òg på dei negative kjenslene som følgjer med dette.

3.4 "Ein som ventar på far er ikkje farleg"²⁴ – ventefellesskapen

Medan klumpen sit og ventar på å tora å springe over jordet, eller på at mor eller far skal dukka opp, oppdagar han ei jente som òg sit og ventar. Denne jenta ventar på faren sin, noko som styrkjer kjensla av at forteljningane om Klumpen handlar mykje om relasjonen mellom far og barn.²⁵ Slik Klumpen førestiller seg heimkoma, vil Veslebror sin reaksjon vera slik: "Og Veslebror vil seie: 'Du Klumpen. Det er fjorten timar sidan, altså.'" (oppslag 3). Dette skapar ein tydeleg konnotasjon til jenta sin telefonsamtale med far sin: "Ho tar noko opp frå lomma og legg inntil øret: 'Pappa, eg sit og ventar på deg. Det er fjorten timar sidan du drog.

²⁴ Oppslag 7

²⁵ Dette kjem eg tilbake til seinare. Jamfør diskusjonen til Mjør i *Kvar er det barnet som berre vil gråte?* om at bøker om farsrolla er kulturkritiske, medan relasjonar mellom mor og barn oftare er djuppsykologiske (Mjør 2005:153)

Det er lenge, det. Kjem du snart?’’ (oppslag 7). Talet fjorten vert nemnt seinare òg: ”Veslebror kan rekne til tolv. Derfor skjønner han ikkje dette med fjorten.” (oppslag 8). ”Dette med fjorten” er altså noko som tilhøyrrer Klumpen og jenta, noko dei to har erfart, men som ikkje Veslebror tek del i enda. ”Dette med fjorten” handlar blant anna om lengde, med tanke på tid. Veslebror har endå ikkje erfart å vera så lenge borte frå heimen, slik som Klumpen og jenta. Veslebror er nærare ein symbiotisk fellesskap med foreldra, og slik Klumpen ser det kan ikkje Veslebror skjønna den avstanden det tilsvarar å vera fjorten timar borte frå heimen. Men dette handlar òg om ei omgrepsutvikling, ei kognitiv utvikling, som Klumpen markerer at endå skil mellom han og Veslebror. Klumpen er komen lengre på veg enn Veslebror i prosessen med å utvikla språk som erstatning for den semiotiske fasen. Med Kristeva og psykoanalytisk tenking vil språket og det symbolske vera ein føresetnad for å kunna eksistera som sjølvstendige individ. Men overgangen frå det semiotiske til det symbolske heng saman med den naudsynte splittinga frå ”morssubstansen”:

Barne-kongen blir utrøstelig trist før det ytrer sine første ord: talen medfører en separasjon fra moren, uten returnmuligheter, noe som gjør at barnet ønsker å finne tilbake til henne og til andre kjærlighetsobjekter, først i fantasien, siden i ordene (Kristeva 1994:23).

Medan Klumpen forstår meir av innhaldet og den symbolske funksjonen til språket, har Veslebror eit mykje mindre medvite forhold til språket. Veslebror reproducerer uttrykk han høyrer andre brukar, men om han forstår innhaldet i alle omgrepa han brukar er heller tvilsamt. Måten han hermar etter dei andre på, styrkjer denne oppfatninga: ”Og mor: ’Du må, Klumpen. Du må likevel.’ Og Veslebror: ’Ja, Klumpen, det må du det’” (oppslag 10).

Klumpen har eit medvite forhold til Veslebror si manglande omgrepsforståing:

Veslebror kan rekne til tolv. Derfor skjønner han ikkje dette med fjorten. Heller ikkje dagane. Langt uti veka kan han seie søndag. Det er ikkje så bra. Men han veit at kvar tysdag spring far ein tur rundt jordet. I dag er det fredag (oppslag 8)

Her markerer Klumpen tydeleg at han sjølv har kontroll på vekedagane, medan Veslebror endå manglar fullstendig oversikt. Identifikasjonen med jenta er viktig for Klumpen, og gjennom hennar kommentar til far sin, talar ho både sin eigen og Klumpen, og eventuelt andre born, si sak: ”Pappa, eg sit og ventar på deg. Det er fjorten timar sidan du drog. Det er lenge, det. Kjem du snart?’’ (oppslag 9). Klumpen har ikkje mot til å gje beskjed til far sin, han prøver heller å følgja faren sitt tempo. Gjennom jenta sin replikk får Klumpen uttrykt sitt eige behov for å bli teken omsyn til.

Denne jenta som ventar på far sin fungerer òg som ei erstatning for saknet etter familien. Klumpen søkjer trøst i hennar selskap, og identifiseringa med henne gjer ho til det fyrste moglege objektet utanfor heimen som Klumpen kjenner seg knytt til. Ein kan seia at ho vert ein slags forsmak på eit kjærleiksobjekt, for det fyrste som eit objekt i seg sjølv, ein person han kan ha ein relasjon til. Men med jenta følgjer òg eit språkleg fellesskap, der dei to deler eit felles språk og slik erstattar ein manglande fellesskap i kroppsverda med språklege symbol. Både jenta og Klumpen er einsame og forlatne, dei ventar på fellesskap med foreldra sine. Nettopp vente- omgrepet er ein del av deira felles språklege forståing, deira symbolske fellesskap. For Kristeva vert triumfen over det triste mogleg gjennom at ein ikkje lenger identifiserer seg med "det tapte objektet, men med en tredje instans" (Kristeva 1994:37). Det å nekta for tapet av morsobjektet vert mogleg fordi det vert erstatta av noko som tilhøyrer den symbolske verda: "Nei, jeg har ikkje mistet noe, jeg påkaller, jeg skaper mening, jeg får det som er adskilt fra meg til å eksistere for meg ved tegnenes kunst(ighet)" (Kristeva 1994:37). Ho skriv vidare at den symbolske identifiseringa "garanterer subjektets inntreden i tegnenes og de skapende prosessenens univers" (Kristeva 1994:37). Klumpen sin symbolske identifisering med jenta syner at han er på rett veg når det gjeld separasjonen som ein del av individualiseringa. Men òg det triste kan sjåast på som ein del av deira fellesskap, deira felles erfaring. Den triste fellesskapen Klumpen deler med denne jenta, syner mellomposisjonen mellom den semiologiske og den symbolske "verda" Klumpen er i. Med dette vert det understreka at tilknytninga til jenta berre er ein forsmak på den lausrivningsprosessen som han må gjennom.

Det er to viktige element som skil jenta og Klumpen sin situasjon: Jenta har ein far med bil, som faktisk kjem og hentar ho, og så har ho "noko å legge inntil øret og snakke i" (oppslag 10). Dette vert illustrert med eit utsnitt på høgreoppslaget, der Klumpen snakkar i telefon (oppslag 10), altså ei ynskjetenking (optativ modalitet) frå Klumpen si side: "Skulle hatt sånn som ho jenta. Noko å legge inntil øret og snakke i," vert det sagt i verbalteksten (oppslag 10). Dette er det einaste av høgreutsnitta som syner Klumpen i forteljetida, som altså visualiserer korleis Klumpen sjølv tenkjer om hans eigen her- og no -situasjon.²⁶ I motsetnad til miljøet som er illustrert på venstresidene ber dette utsnittet meir preg av jungelskog, med ein slange som smyg seg fram frå buskane, og ulike planter, gras og buskar, som står i kontrast til det jamne graset som er illustrert på venstreoppslaga. I denne illustrasjonen står Klumpen med ryggen mot trestamma og kikar engsteleg opp mot slangen, medan han held

²⁶ Sjå appendiks (side 114)

mobiltelefonen inntil øyra. Slangen og treet konnoterer til forteljinga i Bibelen om Adam og den fyrste synda. Illustrasjonen gjev meining til tolkingar om at det ikkje berre er reven og ugla som verkar trugande på Klumpen, men at angsten hans inngår i ein heilskap av eksistensielle spørsmål og problem. Òg for den meir uerfarne lesaren vil slangen vera eit tydeleg teikn på at det er fleire skumle og vanskelege kjensler i sving her, og ikkje berre ei konkret frykt for rev og ugle. Slangen vert aldri nemnt i verbalteksten, og vil slik med sitt bråe og eksplisitte nærver opna for ein dialog om alle dei trugande kjenslene som Klumpen møter. Søren Kierkegaard brukar Adam og syndefallet i sin refleksjon om opphavet til angsten. Bjørn Holgernes har i sin studie av Kierkegaard peika på at det er for Kierkegaard ”i prinsippet ingen kvalitativ forskjell mellom Adam og ethvert annet individ” (Holgernes 2004:127). Holgernes peikar på at Kierkegaard plasserer Adam ”innenfor historien, ikke ’fantastisk’ utenfor” (Holgernes 2004: 127), og at Kierkegaard med dette synet ikkje gjev Adam skulda for vår syndige natur, men at barnet har same utgangsposisjon som han, og at eit kvart vakse individ ”bærer samme skyld og ansvar som han selv” (Holgernes 2004:127). Klumpen er her illustrert med ein mobiltelefon, og ikkje eit eple, men symbolikken i dette peikar mot å falla for freistingar. For Klumpen ville den tilsynelatande enklaste utvegen vera å ta ein telefon heim til mor og far. Ein eventuell telefon er ikkje tilgjengeleg for Klumpen, men ynskje om å sleppa å ta ansvar for heimturen sjølv er tydeleg framstilt, og ein freistnad i seg sjølv. Klumpen er vane med å følgja far sin: ”Same løypa kvar gong. Om reven var lur, låg han og venta. Men vi ser aldri reven. Eg har aldri sett reven. Heilt sant. Likevel er eg så redd at eg spring ved sida av far. Aldri bak” (oppslag 8). Denne dagen Klumpen brått vart åleine var han òg i utgangspunktet saman med faren på tur, men far ”blei borte i skogen” (oppslag 9). Klumpen, som alltid har hatt for vane å følgja far sin og la han ta ansvaret for dei farane som lurar, må no ta ansvar for seg sjølv.

Den imaginære telefonsamtalen han har med Veslebror, etter at han har observert jenta med mobiltelefon, vert oppsummert slik: ”Kanskje Veslebror var der i andre enden. ’Du Klumpen,’ ville han seie. ’Snart er det søndag’” (oppslag 10). At Veslebror seier ”søndag” er både forventet og tilfeldig – ”Langt uti veka kan han seie søndag” (oppslag 8). Men i dialog med illustrasjonen på høgredoppslaget (oppslag 10), som gjev assosiasjonar til syndefallet med treet og slangen, impliserer val av vekedag eit håp om ein kviledag, og ei meir fredfull tid. Det er med andre ord tydeleg at Klumpen er i ein vanskeleg og krevjande prosess.

Med Kierkegaard kan ein sjå Klumpen sitt paradoks, der han på den eine sida kjenner på autonomien og kjensla av å vera eit eige, fritt individ, og på den andre sida kjenner angst for det ansvaret dette inneber: ”Det er ifølge Kierkegaard intet så frihetsberøvende som

angsten for å påta seg skyld og ansvar for sin egen ferd gjennom livet” (Holgernes 2004:130). Draumen om fellesskap vil for Klumpen nærast vera umogleg å gje slepp på, og han idylliserer kjensla av å ikkje vera ansvarleg for ”egen ferd”: ”Får så lyst til å ligge her og sove. Berre ligge her og sove Så kjem far. Så spring vi heim. Så er det greitt. Alt saman er greitt” (oppslag 3). Klumpen engstar seg for ansvar for eiga ferd over jordet – eller ”ansvar for sin egen ferd gjennom livet”. Klumpen kjenner på forventningane til at han skal ta ansvar for seg sjølv:

Og far: ”Da får du springe heim.” Og eg: ”Reven. Eg tør ikkje for reven.” Og far: Ikkje eg heller.” Og mor: Du må, Klumpen. Du må likevel.” Og Veslebror: ”Ja, Klumpen, det må du det.” (oppslag 10)

Frøydis Storaas ser denne forteljinga spesielt som eit bilete på livet generelt: ”som handlar om å våga,” (2005:91) skriv ho i *Den vesle og den store forteljinga* – ”Men når ein er liten, må ein ha hjelp, og kjærlege armar rundt seg” (Storaas 2005: 91). Slik eg ser det er Klumpen endå der at han treng hjelp og omsorg frå foreldra for å klara seg, men samstundes opplever han noko av det som ventar han med å ta ansvar for eiga ferd gjennom livet, noko som vekker uro i han. Storaas diskuterer om det er barnet eller den vaksne sitt perspektiv vi fylgjer i denne forteljinga, og denne diskusjonen vil eg koma nærare inn på i det påfølgjande avsnittet om humor og alvor.

3.5 Humor for vaksne og alvor for barn?

I *Den vesle og den store forteljinga* hevdar Frøydis Storaas (2005) at *Over jordet* høyrer til det ho kallar den vesle forteljinga. ”I det ligg det at boka, forteljinga, plasserer seg i barnet si eiga verd, barnet sine eigne erfaringar” (Storaas 2005: 86). Vidare presiserer Storaas at det ikkje berre handlar om å plassera seg i barnet si ytre verd, men om å ta barnet sin synsvinkel, og gje ”rom for identifikasjon med tankar og kjensler” (Storaas 2005: 86). I same artikkel hevdar Storaas at ”det ligg noko lett, ein underfundig fortrolling” over denne biletboka – ”Her er mild satire og underfundig humor,” skriv Storaas. (Storaas 2005: 90). Med utgangspunktet i det barnlege perspektivet vil eg hevda at den humoren Storaas siktar til nettopp ikkje høyrer til ”den vesle forteljinga”. Humoren, satiren og ironien er mest tilgjengeleg for den meir kompetente lesaren. For barnet er det alvor som gjeld. I det barnlege perspektivet er det verkeleg, og det er alvor. Det er skummelt for Klumpen å vera åleine ute i skogen når det nærmar seg natta, og reven og ugla kjennest trugande. Slik skildrar Klumpen det: ”Eg er så

redd. Eg veit ikkje korleis det går. Men eg kan ikkje vere her lenger. Det går ikkje an ” (oppslag 12). At ”far skriv opp dei som blir borte” (oppslag 12) og at ”det er ei lang liste” med ”mange gode naboar. Ein og annan slektning. Halvsøsken. Onklar og tanter” (oppslag 12), vil for den mest naive lesaren vera konkrete tap og ein peikepinn på at redsla til Klumpen er reell. For ein vaksen, kompetent lesar vil denne oppramsinga av slektningar og vener som er gått tapt, som attpå til vert protokollført av faren, ha ein viss ironisk distanse til røynda, og overdrivinga denne oppramsinga inneber, vil stå som meir underfundig galgenhumor. Klumpen ser òg for seg scenarioet heime, når far erkjenner at Klumpen er og blir borte:

”Det var Klumpen, det. Blei ikkje gamle karen, han. Litt over eit år. Men han var snill. Å ja, snill var han. Vi har hatt mange snille ungar, vi. Men borte blei dei” Og mor vil seie: ”Far da. Klumpen greier seg, han. Om ein liten time er han heime.” Og Veslebror: ”Ein liten time?” (oppslag 4)

Veslebror som undrar seg over uttrykket ”ein liten time” kan for den barnlege lesaren vera eit heilt reelt spørsmål – kva i all verda er ”ein liten time” – og står slik med utgangspunkt i barnet sitt spørjande univers. For ein person med livserfaring kan kommentarane frå far minna om frasar som vert brukt når nokon har gått tidleg bort: ”Blei ikkje gamle karen, han” og ”han var snill. Å ja, snill var han,” kan karakteriserast som klisjéuttrykk, og vil for vaksne, livserfarne lesarar kunna høyrast med ein satirisk undertone. For ein yngre, uerfaren lesar vil det derimot vera fullt alvor. Karakteriseringa av foreldra sitt ekteskap verkar òg mest satirisk for ein lesar med meir livserfaring: ”Far er glad i mor. Sjølv om han har vore gift før. Mange gonger. Han snakkar aldri om det ” (oppslag 9).

Men dette nivået i teksten, dette lette og underfundige, er underordna den tunge og dystre stemninga. Tunge og mørke fargar i illustrasjonane byggjer ikkje under ordspel og satiriske karakteristikkar, men held fast ved dei vanskelege kjenslene. Eg kan med dette seia meg einig i Storaas si skildring av denne forteljinga som ”den vesle forteljinga,” som tek barnet sitt perspektiv, men slik eg ser det overvurderer ho det lette og lystige, og undervurderer slik det dystre og alvorlege i den barnlege verda. Boka handlar ikkje berre om Klumpen si redsla for rev og ugle – frå barneperspektivet er det einsemd og sakn, og eit djupt ynskje om å bli sett og teke vare på av både far og mor, som står sentralt. Den repeterande og assosiative undertonen i verbalteksten viser ei mørk sinnstemning. Det er små humoristiske innslag, med eksempelvis leik med ord: ” ’Pus,’ seier han når han drar. ’Ha’re, pus’ ” (oppslag 9). Men den dystre tekstinterne konteksten gjer at slike humorinnslag òg får noko trist over seg:

Seinast i dag sa han det. Før i dag. Før han blei borte i skogen. Det var da eg sprang ned til jordet og hit. Men han er glad i mor. ”Pus,” seier han når han drar. ”Ha’re, pus.”

No er det litt mørkare. Bitte litt. Og snart blir det lysare, når månen kjem opp. Over åsen der borte. Det er lys der lenge før månen kjem. Og det er ein skikkelig måne. Den lyser opp heile jordet. (oppslag 9)

Uttalinga får ein sørgmodig undertone fordi det ikkje er ein spontan kommentar, men derimot Klumpen si gjengjeving av noko som tilhøyrrer den tida han lengtar etter. Ordspelet vert ståande i rekkja av dei andre tankane og minna til Klumpen, som er prega av redsle og uro.

På det siste oppslaget (oppslag 14) er perspektivet i illustrasjonen endå frå skogkanten, frå eit froskeperspektiv, og i same avstand til området der Klumpen har vore gjennom forteljinga. Mor og Klumpen er illustrerte der dei spring over jordet, men avstanden til dei er så stor at ein så vidt kan skimta dei. Jamvel om mor kom og henta Klumpen er det noko uforløyst i denne sluttscena – vi forlèt ikkje det mørke området i skogkanten. Klumpen kjem seg (kanskje) heim att, men den indre uroa og redsla vert verande.

3.6 Oppsummering

I denne analysen har eg sett på korleis *tida* vert brukt som eit verkemiddel for å få fram Klumpen sin ventesituasjon. Gjennom ein repeterande stil, minimalt med rørsle for hovudkarakteren, fråver av ytre spenning og eit nærast statisk sjåarperspektiv, vert det skapt ein dobbel ventesituasjon. Den impliserte lesaren må venta saman med Klumpen på framgong. Fokuseringa på tid, og den opplevinga *av* tid som vert skapt, står i nær samanheng med skilnaden mellom det barnlege og det vaksne tilveret. Gjennom fokusering på tidsomgrep, kjem dei ulike føresetnadane for å finna meining i slike språklege omgrep fram. Den språklege og symbolske meininga, og Klumpen sitt medvit til dette, har eg sett i ljøs av Julia Kristeva og Søren Kierkegaard. Klumpen står på terskelen til større sjølvstende og meir fridom, men dette inneber då òg eit tap av tryggleiken (hos mor og far) og ansvar for eige tilvere.

4.0 Rundt jordet – grenser og grenseovergangar

Rundt Jordet (2000) er den andre boka i trilogien om Klumpen, og denne forteljinga skildrar kva som skjer med den vesle familien når Klumpen vert sjuk. Fyrst spelar han sjuk, fordi han vil sleppa å vera "hare" for far sin.²⁷ Men so vert han skikkeleg sjuk, han mistar kontroll på situasjonen, og byrjar å drøyme om død og avgrunn.

4.1 Innleiing

I byrjinga av boka er Klumpen i ein slags uuttalt konflikt til far sin, fordi han ikkje vil seia det slik det er, nemleg at han ikkje likar å springa so fort, og ikkje vil vera hare når faren skal springa rundt jordet. Far og son sine ulike interesser når det gjeld korleis dei ynskjer å tilbringa tid saman, ligg som ein implisitt uttrykt konflikt gjennom heile boka.

Klumpen ligg i senga og veit ikkje om han drøymmer eller er vaken, om han er frisk eller sjuk. Både mor, far og Veslebror vert prega av at Klumpen er sengeliggjande og får ulike reaksjonar på dette. Klumpen strevar med dårleg samvit og reflekterer rundt konsekvensane det vil få at han prøvde å lura seg unna faren si oppmoding om å vera med som hare rundt jordet.

Rundt jordet er ein tittel som peikar mot det uendelege, det utan byrjing og slutt. Tittelen viser til det sirkulære: runden rundt jordet. Turen rundt jordet er utgangspunktet for konflikten mellom far og son, og samstundes ei byrjing på ei løysing. Akkurat kor tid runden rundt jordet går frå å vera eit problem til å vera ei løysing, er gøymt i sirkelen sin manglande start og slutt. Problemet oppstår ved at Klumpen ikkje vil vera med som hare rundt jordet, trass i at far masar. Forteljinga sluttar på eit vis forsonande, der familien legg ut på tur saman. Men turen går sjølvstilt ingen annan stad enn far sin runde rundt jordet. Far klarar heller ikkje heilt å gje slepp på tidtakinga, men firer på krava: "Det er no vi skal gå rundt jordet. Og ingen skal ta tida, sjølv om far har sagt fire timar. Eg kjenner meg så glad" (*Rundt jordet* oppslag 12).²⁸

Frå å hengja tre bilete av fly over senga til Klumpen på det fyrste oppslaget, varierer dette frå to til fem flybilete gjennom heile boka. Det er òg forandringar med tanke på kva som

²⁷ Klumpen og familien er framstilt som harar, men her vert det spela på dobbeltydinga av "å vera hare": I idrettssamanheng vert omgrepet brukt om ein som skal trekkja opp farten i løp, altså ein som eigentleg ikkje er med i løpet.

²⁸ Vidare i dette kapittelet vil eg berre visa til oppslagsnummer når eg referer til *Rundt jordet*.

står på kommoden ved sida av senga, samt kva som ligg på golvet. Det er med andre ord rørsle i illustrasjonane, det skjer noko som ikkje er eksplisitt nemnt i verbalteksten. Trass i at dei fleste illustrasjonane er frå det same rommet, nærast i det same perspektivet, syner dei små episodane, som er skildra gjennom illustrasjonane, at det faktisk er ein god del handling i heimen. At dette episke potensialet ikkje er lagt vekt på i verbalteksten, tydeleggjer dei undrande refleksjonane til Klumpen, og framhevar det poetiske kontra det episke ved denne teksten. Skilnaden mellom kva som er lagt vekt på verbalt og visuelt, framhevar kontrasten mellom fleire grenstilstandar. Det er fleire dikotomiar i forteljinga som har uklåre grenser/overgangar mellom seg. Overgangane er komplekse og utan eintydig skilje, og til samanlikning med det sirkulære, som tittelen peikar mot, er det vanskeleg å definera byrjinga og slutten, altså overgangane mellom dikotomipara. Eg vil gjennom analysen ha eit hovudfokus på grenser og grenseovergangar.²⁹

4.2 Tida i forteljinga

Tidsstrukturen er avansert til å vera biletbok. Forteljinga peikar både framover og ser tilbake. Dei ulike tilbakeblikka er ikkje systematisk fortalt i forteljeplanet i forhold til når dei føregår på historieplanet. Den notida som diskursen tek utgangspunkt i, er dessutan ikkje eintydig. Det fyrste oppslaget syner Klumpen som ligg i senga, der han tilsynelatande søv.

Historieplanet si notid er to dagar etter at Klumpen høyrde familien snakka om runden rundt jordet. På oppslag 3 fortel Klumpen framleis i presens, men no har han ”vore sjuk ganske lenge,” og det ”har gått over ei veke, nesten to.” Dette oppslaget viser òg til eit minne lengre bak i tid enn det som er hovudhistoria: Klumpen kan minnast ein gong han og veslebror var ute og leika utanfor hiet. Minnet er ein assosiasjon frå Veslebror sitt snakk om jula. ”Han har ikkje levd så lenge, men han snakkar stadig om jula. ”Berre vent til jul,” seier han heilt plutselig” (oppslag 3). Her er det òg nytta ein iterativ frekvens, for å formidla at dette er noko som gjentek seg ”stadig”. Det er med andre ord mange ulike verkemiddel som gjer at tidsstrukturen vert såpass avansert. På oppslag fire, når det vert fortalt om turen til dyrlegen, er det òg nytta iterativ frekvens: ” Vi går aldri over jordet,” og ”Rett som det er, spring han ein tur og kjem tilbake igjen.” Turen til dyrlegen er fortalt i preteritum, men sjølv denne eine turen er ikkje fortalt kronologisk. Forteljaren vekslar mellom å fortelja om tida før og etter dyrlegebesøket, for til slutt å fortelja om tida hos dyrlegen. Slik vert ikkje utviklinga i

²⁹ Grenseovergangane viser til både overgangar mellom ulike tilstandar, men og overgangen frå ei tid til ei anna.

handlinga det spennande momentet i forteljinga, men den spenninga som vert skapt på det temporale planet tydeleggjer ulike stemningar og meir djuptgåande konflikter i familien til Klumpen.

Det er ikkje berre verbalteksten, men òg bileta som nyttar seg av frampeik og retrospeksjon. Parallelt med ein kompleks tidsstruktur skjer det endringar på veggen bak senga til Klumpen. På fyrste oppslag heng det tre flybilete på veggen, der to peikar mot venstre, altså bakover i forhold til korleis ein les tekst. Eitt fly er vendt mot høgre og peikar slik vidare, framover. På neste oppslag sit Klumpen med eit av bileta i hendene, og dei to flya som heng bak senga vert meir likevektige og balanserte, då dei peikar i kvar sin retning. Seinare aukar talet på bilete, og det endar med tre stykk som peikar vidare og to som peikar bakover. Her er det med andre ord krefter som verkar både framover og bakover. Tida er ikkje strukturert på ein enkel, oversikteleg og lineær måte, sjølv om Klumpen markerer kontroll over at det er to dagar, eller ei veke, sidan ei bestemt hending. For Klumpen er ikkje livet så enkelt at han kan gjera som far sin og komprimera livet i ei resultatbok: ”Han tar tida og reknar pulsen og les gamle resultatlistar i utklippsboka si” (oppslag sju). Forståinga av korleis Klumpen vert dregen i ulike retningar, av ulike krefter, vert forsterka av den effekten til dømes flybileta og den uoversiktlege tidsstrukturen gjev.

Ulla Rhedin viser til Piaget sine studiar av barn sitt tidsomgrep der han (Piaget) slår fast at tid utan rom ikkje kan tenkjast: ”I bilderboken utgör bilden den normala rumsliga dimensionen, där olika objekt och subjekt kan placeras och flyttas runt i simulerade rörlser (objektrörlse) och skapa tid,” skriv Rhedin (2004:28). Illustrasjonen på oppslag 6 skapar ein motsett effekt. På dette bilete er Klumpen illustrert to stader, der den eine og den andre avbildinga ikkje står i eit tidsmessig forhold til kvarandre, dei ulike avbildingane fungerer ikkje som rørsle i rommet, for ”och skapa tid.” Den samtidige avbildinga her syner ikkje rørsle i rommet, men meir eit rom i rørsle. Akkurat som den kompliserte tidstrukturen i verbalteksten syner dette biletet at det ikkje treng vera eit logisk svar på rekkefølgja til hendingane. Senga med Klumpen er plassert ute i skogkanten, og Klumpen sit på same bilete og ser utover jordet. Illustrasjonen er mangetydig med omsyn til modalitet. Verbalteksten på dette oppslaget uttrykkjer eksplisitt kva som er draum: ”Eg drømte...”, og kva som er tankar og frykt: ”Sånn tenkte eg på det verste.” Det visuelle skapar ei spenning med omsyn til symmetrien til modaliteten i verbalteksten. Den eine avbildinga av Klumpen er ikkje meir mimetisk enn den andre. Klumpen som ligg i senga kan til dømes førestilla både tanken om Klumpen som død, eller den drøymande Klumpen. Ein drøymande Klumpen vil igjen leia til spørsmålet om modaliteten i forhold til sjukdommen: Trur Klumpen at han er sjuk, fryktar

han at han er sjuk, eller er han alvorleg sjuk? I *Modernismens bilder* diskuterer Elina Druker (2008) den surrealistiske estetikken og viser til blant anna framandgjeringsomgrepet.³⁰

Druker skriv:

Surrealisternas användning av överraskande bildkonstellationer hänviser ofta til drömmen men även till det okontrollerbara och leken. I bilderboken blir främmandegöring, att framställa välbekanta miljöer som underliga eller avvikande, liksom ett sökande efter oväntade visuella framställningar, en karakteristisk metod. Gennom drömmen, visuella omkastningar eller det upp-och-ned-vända bryts det vanemässiga seendet (Druker 2008:156).

Oppslag 6 får eit slikt surrealistisk preg, og dette er med å skapa ein framandgjeringsseffekt. Tida er ikkje organisert slik ein ventar det, rommet er ustabilt og framandgjort. Rommet, tida og Klumpen sin eksistens, og framstillinga av dette, verkar underleggjerande.³¹

Underleggjeringa og oppløysing av det konvensjonelle, lineære tidsomgrepet står i kontrast til Klumpen og far hans sitt forsøk på å ordna hendingane i eit tidsmessig system. Faren noterer ivrig rundetider og er oppteken av kor lang tid dei skal bruka rundt jordet. Klumpen prøver òg å strukturera tida, og plasserer hendingane etter dagar, veker og timar: ”Det er to dagar sidan”(oppslag 1), ” No har det gått over ei veke, nesten to” (oppslag 3) og ”Over ei veke gjekk det” (oppslag 7). Veslebror sitt tidsomgrep er knytt opp mot avstanden til jul: ”Du er veldig sjuk, Klumpen. Men det er lenge til jul” (oppslag 1), ”Berre vent til jul, seier han heilt plutselig” (oppslag 3), ”Du Klumpen, seier han, Er det lenge til jul?” (oppslag 8). Slik kommenterer teksten òg den subjektive tidsoppfatninga. Både far, Klumpen og Veslebror har ulike utgangspunkt når dei skal organisera tida. Veslebror, som ikkje er kome like langt i den kognitive utviklinga som Klumpen, evnar for det meste å organisera tida i forhold til sitt egosentriske perspektiv, med jula som mål. Klumpen freistar å organisera tida i forhold til meir allmenne verktøy som timar, dagar, veker og år. Den underleggjerande framstillinga av tida synleggjer problematikken med ei enkel og objektiv organisering av tid, og skapar ein poetisk og filosofisk tekst der spørsmåla får større plass enn svara. På denne måten er det surrealistiske og poetiske med og underbyggjer verdien av dei umedvitne, irrasjonelle kreftene i Klumpen sitt tilvere. Den indre verda er ikkje underordna den ytre verda, og draum og fantasi er viktige sider av livet.

³⁰ ”Verfremdung” omgrepet vart utvikla av Bertolt Brecht, på grunnlag av mellom anna formalisten Viktor Sjklovskij sine teoriar.

³¹ Jamfør Viktor B Sjklovskij sitt omgrep.

4.3 Forteljestemma

Verbalteksten har Klumpen som personal forteljar. Forteljestemma er på ein måte i konflikt med seg sjølv, då det ikkje er eit autentisk barnespråk som fortel. Klumpen er framstilt som eit barn, han bur heime med mor, far og veslebror, og inngår elles i ei barnleg rolle i familien. Han er til dømes ute og leikar med veslebroren. Trass i at refleksjonane til tider kan verka naive og umodne, er språket på langt nær eit barnespråk:

Dyrlegen kikka litt på meg, bad meg gape opp og lukke att, lyste i øra mine, bad meg puste djupt og halde pusten og sleppe den ut att. Det er sånt som alle kan greie. Han sa ikkje stort, men han forsto nok kva som var i vegen. Etterpå snakka han aleine med mor og far og skreiv ein lapp til dei. Alle dokterar gjer sånn (oppslag 4).

Klumpen har òg ei moden forståing av foreldra og veslebror sine kjensler. På eitt tidspunkt uttrykkjer han eksplisitt ei kjensle av å vita kva foreldra tenkjer:

Eg trur alle var redde, men ingen ville seie det. Heller ikkje far sa noko. Likevel hørte eg alt dei tenkte. Mor tenkte: Du må ikkje dø, Klumpen. Det grå ikkje an. Det orkar eg ikkje. Ver så snill, Klumpen, bli frisk igjen! Far tenkte: ” Klumpen må vi passe på. Han er ein snill unge. Flink til å springe er han òg. Vi får ta ein tur igjen når han kviknar til.” Veslebror tenkte: ”Det er så kjedeleg når Klumpen berre ligg der. Det skal ikkje vere sånn. Eg liker ikkje desse bildebøkene. Skulle ønske det var jul snart”(oppslag 5).

På dette tidspunktet bryt han nærast med den subjektive og personale forteljestemma.

Klumpen ”hørte alt dei tenkte”. Dette kan sjølv sagt bety at Klumpen reflekterer over kva han trur familien tenkjer. Separat kan likevel desse linjene stå som ein brå og kortvarig overgang til ein aural forteljar. Spesielt med tanke på ein barneleg lesar som vil lesa teksten på ein mest mogleg konkret måte: ”Mor tenkte: ” betyr at det etterfølgjande er mor sine eigentlege tankar.

I narratologien skil ein mellom synsvinkel og forteljestemme (”kven ser” versus ”kven talar”). I følge Nikolajeva (2000) vil det i biletbøker hovudsakleg vera slik at orda formidlar forteljestemma, medan bileta formidlar synsvinkelen. Nikolajeva poengterer konsekvensar dette kan ha for biletboka som medium: ”Eftersom de flesta bilderböcker använder eller låtsas använda ett barns perceptionsvinkel kan klyftan mellan detta visuella barnperspektiv och den vuxna, didaktiska eller ironiska berättarrösten bli bokens främsta spänning” (Nikolajeva 2000:179). I *Rundt jordet* er det nytta ein intradiegetisk-homodiegetisk verbal forteljar (eg-forteljar som er barneperson i forteljinga). Men i og med den stadige vekslinga mellom presens og preteritum skapar det ein distanse mellom forteljaren og forteljinga (jamfør Nikolajeva 2000:180). Den vaksne forteljarøysta vert på denne måten likevel nærverande, og

skapar ein kompleks struktur, òg med omsyn til forteljaren, og forteljestemma versus synsvinkelen. Bileta har ikkje eit autodiegetisk perspektiv, då Klumpen sjølv er avbilda. Dette skaper to motstridande former for fokaliserings, noko som stiller høge krav til lesaren, jamfør Nikolajeva (2000:185).

I denne ikonoteksten ser ein til dømes at skilnaden mellom det verbale og det visuelle kompliserer forteljerøysta. Det som skjer utanom Klumpen sin synsvinkel (og følgjeleg ikkje vert fortalt om av Klumpen) har ein viktig plass i det visuelle uttrykket. Til dømes syner illustrasjonane ei hending med ein vase som vert knust, og som får freistar å reparera (tidlegare har far prøvd å reparera ein liten racerbil som er gått i sund).³² Klumpen sitt synsfelt er skilt frå resten av hiet med rammer og ”dike”.³³ At synsfeltet til Klumpen og den verbale forteljestemma ikkje samsvarar med (men heller ikkje motseier) det visuelle uttrykket og synsvinkelen, syner kompleksiteten i forteljarperspektivet. Skilnaden mellom kva som er lagt vekt på verbalt og visuelt framhevar kontrasten mellom andre grensestilstandar, og får fram at det ikkje er eit ukomplisert forhold mellom desse heller.³⁴ Skilnaden mellom blant anna røynd og fantasi, fart og ro, liv og død, det subjektive og det objektive, og mellom det barnlege og det vaksne, vert ikkje skildra som eintydig og statisk med den ulike fokuseringa til det verbale og det visuelle. Soverommet er som nemnt utgangspunktet for forteljaren (Klumpen) sitt synsfelt i forteljetida. Eg vil i det følgjande drøfta dette rommet sin funksjon.

4.4 Rommet

Gjennom mest heile forteljinga er Klumpen på rommet sitt, liggjande i senga si. Nina Goga har peika på ei mogleg tolking av dette rommet i *Bedtime for democracy. Soverommet i nyere norske bildebøker*. Ho peikar på at rommet ikkje er direkte skilt frå stova, men sidan rommet ofte er skildra innafør egne rammer, og konsekvent på høgresida, gjev dette ei kjensle av ”at plassen med sengen er Klumpens område. Her ligger han og pleier både feberforkjølelse og dårlig samvittighet. Soverommet er et sted for anger og moralsk forbedring” (Goga 2002: 7). Dei oppslaga der biletet er samanhengande over både høgre og venstre side, vert likevel delt av det området Nikolajeva (2000) kallar ”dike.” Her er altså dika nytta som eit verkty som skil Klumpen sitt rom frå resten av hiet, og dermed vert Klumpen sitt tilvere meir distansert frå dei andre. Goga snakkar om soverommet som ”forhandlingsarena mellom barn og vaksne, frihet

³² Og når verbalteksten fortel om dyrlegebesøket, skapar det visuelle eit bilete av mor og Klumpen.

³³ Nikolajeva (2000:79) nyttar ”dike” for det området midt i oppslaget som skil høgre- og venstre- sida.

³⁴ Desse grensetilstandane vil eg fokusera på vidare i oppgåva.

og straff, fantasi og virkelighet og mellom drøm og våken tilstand” (2002:7), altså ein forhandlingsarena mellom dei ulike overgangane – grensetilstandane. I *Rundt jordet* er det ein tydeleg interessekonflikt mellom den vaksne faren og barnet Klumpen. Far vil springa fort, og er nærast manisk oppteken av dette med runden rundt jordet. ”Rundt jordet er litt viktig for han” seier Klumpen. (oppslag 4). For Klumpen sjølv er ikkje dette med å springa fort og trenar rundt jordet særleg viktig, anna enn for å tilfredsstilla faren. Klumpen kviskrar til far sin: ”Dersom du treng ein hare snart, skal eg gjere så godt eg kan.” Klumpen har altså full forståing for kva som er viktig for faren, og ynskjer å fylla forventningane faren har til han. Klumpen sitt dilemma vert å finna ut kor langt han skal strekkja seg, utan å gå på akkord med seg sjølv. Eit anna spørsmål vert om faren i det heile uttrykkjer empati med, og forståing for Klumpen sine behov.

Soverommet og senga sin markante plass i forteljinga om Klumpen, byggjer under ei forståing av udefinerte grenser mellom til dømes draum og røynd, det fysiske og det mentale, fridom og straff og barn og vaksne (jamfør den ”forhandlingsarenaen” Goga meiner soverommet kan fungera som). Her er det fyrst og fremst ein forhandlingsarena mellom far og son, som har ulike interesser når det gjeld samveret dei i mellom. Samstundes er Klumpen i forhandlingar med seg sjølv. Senga og soverommet er eit klassisk døme på ein stad der ettertanken får plass, og der det vert naturleg at kjensler som skuld og anger kjem fram. Senga til Klumpen fungerer meir som eit område der han kan forhandla med seg sjølv, enn ein ”forhandlingsarena mellom barn og vaksne.” Det er ulike krefter i Klumpen sjølv – vilje, skuld, anger, angst, samvit, lyster osv, som skapar ein kamp, og som krev forhandling. Klumpen har skuldkjensle fordi han prøvde å snika seg frå far sin førespurnad om å vera med som hare. ”Eg skulle ikkje sagt at eg var sjuk,” (oppslag 2) tenkjer han. Han er tydelegvis ikkje vane med å seia i mot far sin og uttrykkja kva han i grunnen meiner: ”Eg ville ikkje. Men eg kunne ikkje nekte. Kva ville far seie da?” (oppslag 2). Alle desse kjenslene dreg Klumpen inn i ein eksistensiell og moralsk dragkamp, med resultatet at ”alt flaut rundt” (oppslag 5). Klumpen må prøva å finna ut av kva han sjølv likar og ynskjer, og skilja dette frå far sine forventingar og behov. I denne situasjonen er far til Klumpen såpass passiv, han sit ved bordet og meistrar heller lite, slik at det er Klumpen sjølv som går gjennom (indre) forhandlingar. Klumpen vert dregen mellom noko meir modent og vakse i seg, og noko umodent og barnleg på den andre sida. Dette vert òg uttrykt gjennom motsetnader i språket, til dømes i forteljestemma, som vekslar mellom naive og enkle konklusjonar – ”Alle doktorar gjer sånn. Det har dei lært seg”(oppslag 4) – og ei meir reflektert stemme – ”Men da mor gret, tenkte eg at det betyr likevel noko at eg er her, at også eg finst til her ved jordet”

(oppslag 6). Soverommet fungerer her som ein forhandlingsarena mellom barn og vaksne, men det handlar fyrst og fremst om krefter i han sjølv, og ikkje dei vaksne personane i livet hans (mor og far). Mora og faren er ikkje ein eigentleg og aktiv del av dei indre forhandlingane som føregår i senga/på soverommet.

Når Klumpen slit mest, og er ”på det verste,” har angsten ikkje ein eksplisitt uttrykt samanheng til synda og den angeren han kjenner på. Likevel har oppbygginga, som fokuserer på forhistoria til sjukdommen, synt ein nær samanheng mellom synda, angeren og angsten. Søren Kierkegaard meiner angsten igjen fører med seg ein ny angst – angst for å synda meir: ”Hvor dypt et individ enn er sunket, kan det likevel synke dypere, og dette ’kan’ er angstens gjenstand” (Kierkegaard 2005:105). Klumpen kjenner seg elendig både fordi han ikkje er den sonen han trur far ville hatt (Klumpen ”liker å springe, men ikkje så fort som far vil” (oppslag 2)), men òg på grunn av den feige utvegen på førespurnaden til far, der han spelar sjuk fordi han ikkje vågar å avslå/vera ærleg. Desse motstridande kreftene fører til ein indre konflikt hos Klumpen. Dersom ikkje ein av desse kreftene i Klumpen sin indre dragkamp vert styrkt (at han anten endrar personlegdom eller vågar å stå for den personlegdomen han har), vil Klumpen kunna søkkja endå lågare, og dette vert ein gjenstand for angsten. Når Klumpen no er blitt sjuk, tenkjer han at han ikkje ville blitt sjuk om han ikkje fyrst hadde late som. Klumpen er i ein tilstand der han angrar: ”Eg tør ikkje seie korleis det eigentleg er, men eg angrar inni meg” (oppslag 2). Samstundes ser han i ettertid at det heile har vore naudsamt: ”Alt er som før og samtidig litt annleis. Må ein vere så sjuk for at alt skal bli annleis?” (oppslag 12). Klumpen angrar, og slik sett har Goga rett i at soverommet er ein stad for anger. Men heller enn å kalla det ei ”moralsk forbetring”, vil eg seie at Klumpen har vore gjennom ei naudsynt utvikling, der han gjennom angsten har nådd ei djupare innsikt. Til sjuande og sist er det jo faren som må tilpassa seg Klumpen, og hans ynskje om ein tur utan tidtaking. Det er ikkje Klumpen som må vedgå syndene sine. Den angsten Klumpen har kjent på i forhold til synda si, er ei god form sett frå Kierkegaard sitt perspektiv: ”Individet er i synden, og dets angst er for det onde. Denne form er, sett fra et høyere standpunkt, i det gode, for da engster den seg for det onde” (Kierkegaard 2005:110).

4.5 Grenser og grenseovergangar

I *Rundt jordet* er det fleire grensetilstandar og overgangar som er sentrale. Hovudkarakteren, Klumpen, er å finna mellom fleire av desse tilstandane. Den mest i augefallande grensetilstanden til Klumpen er nettopp det at han verken er dyr eller menneske, han er både

øg. Nikolajeva peikar på at slike blandingskarakterar stimulerer til spennande tekst/bilete samverknad (2000:57). Ho peikar òg på pedagogiske og estetiske fordelar ved å nytta dyr som karakterar i biletbøkene. Sidan dyremotivet er såpass mykje brukt i biletbøker, kan dette kanskje ikkje samanliknast med dei andre grensetilfella som eg finn i boka. Samstundes er denne ”verken eller” - tilstanden med å skapa eit tydelegare bilete av Klumpen i eit grenseland, eller i ein overgang i livet. Angstkjensla som Klumpen opplever, må òg sjåast i dette ljoset. Klumpen fryktar reven, men han kjenner på noko anna enn denne frykta òg, som ikkje kan relaterast sikkert til noko konkret. Angst er knytt til menneske som vesen, men Klumpen er både dyr og menneske. I *Begrepet angst* definerer Søren Kierkegaard angst som noko ulikt frykt, og noko som ein berre finn hos menneska:

(...)det er helt forskjellig fra frykt og lignende begreper, som referer seg til noe bestemt, mens angst er frihetens virkelighet som mulighet for muligheten. Man vil derfor ikke finne angst hos dyret, nettopp fordi det i sin naturlighet ikke er bestemt som ånd (2005:36).

Klumpen har både eigenskapar som dyr og menneske, og han uttrykkjer både frykt og eksistensiell angst.

Dei andre grensetilstandane kjem kanskje ikkje like umiddelbart til uttrykk, men er viktige for det heilskaplege biletet av Klumpen sin situasjon. Grensetilstandane Klumpen er mellom skapar ulike former for spenning i teksten. Det er vel så mykje denne spenninga som driv teksten framover, som spørsmålet om Klumpen vert frisk. Det er fleire element i denne biletboka som peikar mot at Klumpen er i ein tilstand der han er verken eller, han er mellom tilstandane sjuk og frisk, fri og ufri, barn og vaksen, draum og røynd, det maskuline og det feminine, fart og ro, liv og død. Denne situasjonen syner ei eksistensiell krise i Klumpen.

Ei anna kjent biletbok som tek opp eksistensielle spørsmål som dreiar seg om grenser er Gunilla Bergström si *Hur långt når Alfons?* (2002). I denne boka er innfallsvinkelen ein annan, då det store spørsmålet er kor grensa til eit enkelt individ er. Men for både Albert og Klumpen handlar det om å finna ut av kven ein er, og kva den einskilde sin eksistens betyr for ein sjølv og for andre. Biletboka *Kant* (1990) av Jon Fosse og Roj Friberg, krinsar òg kring filosofiske og eksistensielle spørsmål. Som den mangetydige tittelen viser til, dreiar det seg om både grenseløysa i verdsrommet, grensene for fatteevna vår, og filosofen Kant. *Rundt jordet* skil seg frå dei to andre bøkene, når det gjeld grensemotivet, ved ikkje å eksplisitt nemna nettopp problematikken kring overgangar og grenser. Grensene vert uttrykt meir indirekte enn i *Kant* og *Hur långt når Alfons?* For Alfons (Bergström) og Kristoffer (Fosse)

er dei filosofiske spørsmåla knytt til grensene og rekkjevidda til ”gjenstandane”, høvesvis individet og verdsrommet, medan Klumpen sjølv er midt oppi fleire grensetilstandar.

4.5.1 Namn

I denne forteljinga er det berre Klumpen som har eit eigenamn. Dei andre karakterane går under rollenamna sine: mor, far og veslebror. Dette forsterkar eit inntrykk av ei filosofisk forteljing om eksistens, og problematisering av individ versus rolle. I ”*alt har ein kant*” (2005), skriv Nina Goga om verknaden av fokuseringa på eigenamnet til hovudpersonen i Fosse sin *Kant* (1990). Goga viser til Walter Benjamin(1892-1940) og hans formuleringar i essayet ”Om sprog overhodet og om menneskets sprog” (Benjamin 1989). Her peikar Benjamin på den særeigenskapen ved mennesket som vesen at dei nyttar eigenamn på kvarandre. Goga poengterer dette: ”Først når tingene har fått sine benevnelser kan de erkjennes. Egennavnet er dermed den kant, den nødvendige terskel og forutsetning, der språket både kan skape og erkjenne.” (Goga 2005:156). Vidare skriv ho: ”At Benjamin er opptatt av egennavnets grenser må ses i sammenheng med Benjamins samlede interesse for grensetilfeller og terskeleksistenser – som barn, tiggere, fillesamlere og krøplinger.” I *Rundt jordet* står namngjevinga i ein spesiell posisjon då eigenamnet gjev assosiasjonar til kallenamn, og ikkje til eit eigentleg eigenamn. Grensetilfeller er det fleire av i forteljinga. Grensa mellom dyr og menneske, mellom rasjonelle tankar eller instinktive eigenskapar, og mellom frykt og angst, kan syna direkte tilbake til Benjamin si utgreiing om mennesket sin særeigenskap i det å namngje. Klumpen er eit eigenamn som gjerne passar betre på eit dyr enn på eit menneske, men utanom diskusjonen om dyr versus menneske, peikar dette kallenamnet mot andre grensetilfelle i teksten. Kallenamnet syner ein nærleik og viser til kjennskap, men har jamvel noko useriøst ved seg. Namnet kan stå i motsetnad til den elles alvorlege stemninga i teksten (tekstane), men samstundes kan ”Klumpen” assosierast med noko ein kjenner i magen eller i halsen når ting ikkje er so greitt. Eit slikt kallenamn kan spegla ei ”ovanfrå og ned haldning”, og representera den ambivalente tilstanden Klumpen er i, mellom å vera eit avhengig og/eller eit fritt, sjølvstendig individ. Klumpen rører seg mellom det barnlege og det vaksne tilveret, han er endå barnet, Klumpen, til mor og far, men han er i ferd med å utvikla ei medviten haldning til fridommen sin med å ta egne val. Det er likevel ein som er mindre enn han, og som ikkje foreldra (faren) krev so mykje av, og det er broren.

Veslebror vert brukt som eigenamn på veslebroren, noko som tydeleg markerer ei rangering av dei to brørne.³⁵

4.5.2 Barn og vaksen

Klumpen er den som er eldst av dei to, og slik den som naturlegvis er nærast foreldra i alder. Klumpen står på mange måtar mellom den vaksne, røynde og rasjonelle tankegangen, og den assosiative, sjølvcentrerte og urøynde tankegangen som veslebror representerer med sin eigen logikk: ”Han heiter Tor, sa Veslebror. Det sto på døra hans. KonTor” (oppslag 4). Klumpen er i ein mellomposisjon, der refleksjonane hans går djupare enn veslebror sine. Likevel tyder språket på at Klumpen følgjer sin eigen logikk, og at han til tider har eit noko naivt forhold til tilveret. Besøket hos dyrlegen illustrerer Klumpen sine heller barnlege refleksjonar:

Dyrlegen kikka litt på meg, bad meg gape opp og lukke att, lyste i øra mine, bad meg puste djupt og halde pusten og sleppe den ut att. Det er sånt som alle kan greie. Han sa ikkje stort, men han forsto nok kva som var i vegen. Etterpå snakka han åleine med mor og far og skreiv ein lapp til dei. Alle doktorar gjer sånn. Det har dei lært seg, og om dei glømmar det, sender dei ein lapp i posten (oppslag 4).

Sjølve språket og omgrepsfortsåinga til Klumpen er velutvikla og utan misoppfatningar (jamfør Veslebror sin Tor – KonTor logikk). Men refleksjonane til Klumpen, med generaliseringar og sin eigen bastante forklaring på kvifor nokre doktorar må sende ”lapp i posten,” viser til ein barnleg naivitet og ein slags omvendt adaptasjon.³⁶ Gjennom boka uttrykkjer Klumpen djupe, eksistensielle tankar, men det barnlege er likevel nærverande. Når spørsmålet om reven dukkar opp på oppslag 10, slår Klumpen seg til ro med at dei ”skal liste oss forbi hiet hans” (oppslag 10).

Oppslag 3 inneheld ei spesiell scene som skil seg frå resten av den episke linja. På venstreside oppslaget er det ein illustrasjon av Klumpen og Veslebror som er ute og leikar med flya. Dersom ein ser denne illustrasjonen isolert, kan Klumpen sjå ut som ein gamal mann, som står bøygd over veslebror for å trøysta han. Han har handa med flyet bak den bøygde ryggen, og ser gammalmodig og livsmett ut. Verbalteksten fortel om ”ein dag” som ikkje står i ein logisk strukturert samanheng til resten av dagane det vert fortalt om, og denne scena skapar slik eit brot med resten av forteljinga. Det vert fortalt om ein dag veslebror og Klumpen var ute og leika, då veslebror brått byrja å gråta, med forklaringa at han gledde seg

³⁵ Til og med markert med stor førebokstav.

³⁶ Adaptasjon er eit uttrykk som ofte vert brukt om barnelitteratur, altså ei tilpassing til ein barnleg lesar. I dette tilfellet er det Klumpen som tilpassar informasjonen til sin eigen forståingshorisont, men forklaringa hans minnar noko om informasjonsutveksling som òg er tilpassa ein barnleg mottakar.

til jul. ”Etterpå leika vi vidare,” vert det avslutta. Scena viser Veslebror sitt umotiverte og ulogiske reaksjonsmønster. Han reagerer som det vesle barnet han er – ”Han har ikkje levd så lenge” (oppslag 3). Det at Veslebror umotivert vert lei seg, fordi han gler seg sånn til jul, kan vera eit bilete på den angsten som er i han, i hans natur: ” I uskyldigheten er mennesket ikke bestemt som ånd, men sjelelig bestemt i umiddelbar enhet med sin natur” (Kierkegaard 2005:36). Veslebror kjenner på noko som han ikkje forstår, noko som gjer han tung til sinns, men han held heile tida fast ved at han gledar seg til jul. For barn vert jul gjerne assosiert med gode kjensler, mykje moro og ei god spenning.

Kierkegaard knyter angstkjensla til synda. Etter det fyrste syndefallet (det kvalitative spranget) – då han meiner synda kom inn i angsten, kjem angsten på ny inn i verda, kvar gong eit individ syndar: ”Synden kom inn i angsten, men synden førte igjen angsten med seg” skriv Kierkegaard (2005: 48):

Angst betyr nå altså to ting. Den angst som individet setter synden i ved det kvalitative sprang, og den angst som er kommet inn med synden, og som for så vidt også kvantitativt kommer inn i verden hver gang et individ setter synden (2005: 49).

Klumpen kjenner på synda si, på at han svikta faren og laug for han attpå til. Han har gått frå ein uskuldstilstand, og med synda hans kjem angstkjensla. Veslebror derimot, han er i uskuldstilstanden. ”Uskyldigheten er uvitenhet,” skriv Kierkegaard (2005:36). Likevel ligg angsten latent i han: ”Dette er uskyldighetens dype hemmelighet, at den samtidig er angst. Drømmende projiserer ånden sin egen virkelighet, men denne virkelighet er intet, men dette intet ser uskyldigheten bestandig utenfor seg” (Kierkegaard 2005:36). Akkurat som Klumpen kjem òg Veslebror til å tre ut av uskuldstilstanden og det umedvitne, dette ligg i hans natur, fordi han har ånd.

Klumpen er komen dit at han ikkje kjenner seg som i eit symbiotisk forhold til resten av familien, han kjenner seg som sin eigen person, med eigne interesser og lyster, som ikkje utan vidare samsvarar med resten av familien sine. Til dømes har han ikkje same interesse for å springa fort slik som faren. Klumpen er mellom den symbiotiske barndomsfasen og det å vera sjølvstendig og uavhengig.

4.5.3 Liv og død

Klumpen tenkjer på det moglege utfallet at han kan dø: ”På det verste drømte eg om døden”(oppslag 6):

Men eg tenkte at kanskje blir eg borte, eg tenkte at jordet vil forsvinne og alt vil forsvinne. Det var ein rar tanke. Så tenkte eg at alt vil vere som før om eg forsvinn. Det var endå verre å tenke på det. Om eg blir borte, betyr det ingenting. Alt er som før (oppslag 6).

Dei vanskelege kjenslene knytt til døden er her fyrst og fremst relatert til tanken om at eksistensen hans ikkje spelar nokon rolle frå eller til, altså redsla for det meiningslause. Frykta for livet, og det som vert att, verkar vanskelegare enn frykta for sjølve døden. Eit religiøst perspektiv er fråverande, og det einaste som kan tolkast som ei konkret redsle for sjølve døden er det Klumpen drøymmer om reven:

Eg drømte at reven kom fykande så fort at det var umuleg å komme unna. Men akkurat da han skulle glefse til, begynte eg å falle. Eg berre fall og fall nedover og nedover, rundt og rundt, og det var umuleg å stanse dette fallet, det var ein slags avgrunn som opna seg og ville sluke meg. Og alt var berre fargar og bilde som glei forbi og forbi, umuleg å stanse (oppslag 6).

Reven er altså nær ved å få tak i Klumpen, noko som er ein sikker død for harepusen, men så byrjar han å falla, og det er avgrunnen som vil sluka han. Avgrunnen er ein anna måte å døy på, dersom han ikkje vert eten opp, og begge desse trugsmåla dukkar opp i den same draumen. Saman med gjentakninga av ord og setningar får dette ein sterk verknad, som gjer dette til eit dramatisk scene.³⁷ Skildringa av ”fallet” er ein klisjé, men skapar òg ei kjensle som vekker atkjenning og identifisering med hovudpersonen (kjensla av å falla i ein draum, redsla for det ein ikkje kjenner – tomrommet, avgrunnen). Det visuelle uttrykket forsterkar den dramatiske, tilstanden mellom liv og død. Klumpen er illustrert i senga, som er plassert ute, der han både kan vera død eller sjuk. På Venstresida ser ein Klumpen som sit og ser utover jordet, og her ser det nærast ut som om han skodar nedover, noko som gjev inntrykk av at han har forlate jordet (jorda) og ser ”ned” på det livet som var. Døden er skildra som noko ambivalent – distansert og samstundes nærverande.³⁸

Den dystre stemninga som er prega av både dødsangst og skuld, kjem fram blant anna gjennom bruk av mørke fargar (oppslag 1 og 4) og ulike markeringar av kor mykje naturleg ljøs som kjem inn i hiet. På oppslag 1 er det i utgangspunktet mørkt inne i hiet, og ljøset frå Klumpen si leselampe vert difor tydeleg. På oppslag 10 er rommet meir opplyst, og ljøset frå

³⁷ Trass i at det i den 2. setninga på oppslag 6, før skildringa av draumen om døden, vert presisert at Klumpen snart er frisk att.

³⁸ I biletboka *Farvel, Rune* av Marit Kaldhol og Wenche Øyen vert òg døden tematisert. Denne boka skildrar korleis ei jente opplever å miste bestevennen sin i ei drukningsulykke. Boka skildrar livet til dei som skal leva vidare med berre minna. Dette vert ein ganske anna måte å møte døden på. For det fyrste har det jo ikkje skjedd eit dødsfall i *Rundt jordet*, og kanskje er det til og med langt der i frå. Her er det redsla for døden, dødsangsten, som får plass. I *Farvel, Rune* er døden konkret og faktisk, i *Rundt jordet* er den mogleg og eventuell. I *Farvel, Rune* er det sorga etter nokon andre som har døydd, medan det i *Rundt jordet* er redsla for sjølv å møte døden.

Klumpen si lampe er ikkje markert. Det visuelle uttrykket legg stadig vekt på at det er haust. I verbalteksten er det i grunn berre veslebror som ventar på jul og forkjøling/influenta som markerer årstida. Illustrasjonane med motiv utanfor hiet har alle lauv som fell, om enn ikkje over det heile, jamfør oppslag 4. Inne i hiet er det mange ting som minnar om haust, og årstida der mykje liv dør: Bøkene i bokhylla har haustlege fargar, dynetrekket til Klumpen har mønster som minnar om haustlauv som vrimlar rundt, vassen veslebror knuser har òg eit liknande mønster, klossane veslebror har leika med (oppslag 3) ligg spreidde som grønne, gule og raude lauv, til og med mor sin raude kjole markerer hausten, med gule og brune flekkar som minnar om lauv. Koppen og bøkene på kommoden (oppslag 2), boksen som står på kommoden og stolen mor sit på, (oppslag 3), racerbilen faren reparerer (oppslag 5) har alle fargane raud, grøn eller gul. Den stadige markeringa av hausten gjer døden meir nærverande i ikonoteksten. I verbalteksten er redsla for døden eksplisitt uttrykt gjennom Klumpen sin påstand av mor sine tankar: ”Du må ikkje dø, Klumpen. Det går ikkje han .Det orkar eg ikkje” (oppslag 5). Verbalteksten på dei 8 fyrste oppslaga er for det meste tankar, refleksjonar og minner. Dette er med å understrekar stillstanden, kjensla av nærleik til døden, og karakterar som er handlingslamme i frykt og redsla. Det er meir spenninga som er knytt til kor tid den tunge og vanskelege stemninga tek slutt, enn spenning til sjølv handlingsgangen. Ein kan gjerne sei at den poetiske heilskapen er meir framtrédande enn den episke linja.

4.5.4 Sjuk og frisk

Sjukdommen tek stor plass i forteljinga. Dei fleste oppslaga syner ein meir eller mindre sengeliggjande Klumpen. Fram til oppslag 6 byggjer verbalteksten opp eit sterkt fokus på sjukdommen: ”Eg låg i senga mi og var ganske sjuk” (oppslag 1), ”Og så blei eg sjuk likevel, mykje sjukare enn eg hadde tenkt. Så sjuk at alle blei redde.”(oppslag 2), ”Eg blei sjukare og sjukare,”(oppslag 4), ”Etterpå blei eg skikkeleg sjuk.”(oppslag 5). Oppslag 6³⁹ står på mange måtar som både klimaks og vendepunkt, der Klumpen nærmar seg eit slags brestepunkt.⁴⁰ Som nummer 6 av 12 oppslag, plassert halvvegs i boka, vert historia slik symmetrisk bygt opp, med eit konkret vendepunkt etter dette. Her krinsar tankane til Klumpen rundt død og avgrunn, men *sjukdommen* er ikkje nemnt, her får vi nemleg det antonyme omgrepet i staden: ”På det verste drømte eg om døden. Det er litt rart å tenke på no når eg snart er frisk igjen”

³⁹ Sjå appendiks (side 115)

⁴⁰ I førre avsnitt (4.5.3 Liv og død) peika eg på at i dette oppslaget (oppslag 6) er døden skildra som både nærverande og distansert. Men i forhold til dei andre oppslaga illustrerer dette oppslaget døden mest eksplisitt. Oppslaget syner to bilete av Klumpen der han på begge illustrasjonane kan vera (men ikkje naudsaamt er) død.

(oppslag 6. Merk: mi understreking). Avbildinga av Klumpen som sit med ryggen mot og ser utover, mot dei ljose fargane over jordet, innleiar den siste halvdel av boka, der Klumpen vert stadig friskare. Oppslag 7 – 11 syner Klumpen sin veg ut av sjukesenga, der han går frå å liggja i senga, til å setje seg heilt opp, og til slutt forlata ho.

Klumpen førestiller seg at han vert alvorleg sjuk fordi han prøvde å lura seg unna ved å lata som han var sjuk. Han legg skulda på seg sjølv for sjukdommen, som etter kvart vert meir og meir alvorleg. Men forteljinga gjev ikkje noko eintydig svar på om sjukdommen berre er ein metafor for skuldkjensla og familiære konflikter eller om det faktisk er ein alvorleg sjukdom som har ramma Klumpen. Grensa mellom det å vera sjuk og det å vera frisk er ikkje tydeleg, og Klumpen finn seg sjølv i dette grenselandet. Når det byrjar å gå betre med Klumpen med omsyn til sjukdommen, ser det ut til å gå mot ei løysing på familierelasjonen: ”Må ein vere så sjuk for at alt skal bli annleis?” spør Klumpen (oppslag 12). Samstundes med sjukdomshistoria har både Klumpen og far vore gjennom ei personleg utvikling, der dei no møter kvarandre, litt meir enn før.

Susan Sontag skriv i sitt essay *Illness as metaphor* om korleis sjukdomar kan bli brukt som adjektiv, og om korleis spesielt sjukdommar med ukjende årsaker vert tillagt fleire meiningar:

Ingenting rammer den syke hardere enn å tillegge sykdommen en mening – en mening som alltid har sammenheng med moral. Enhver viktig sykdom hvis årsak er uklar og hvor behandling er uten virkning, blir gjerne tillagt et mylder av meninger. Først identifiseres sykdommen med de egenskaper man frykter mest (fordervelse, forfall, vanhelligelse, korrupsjon, svakhet). Deretter blir selve sykdommen et metafor. I sykdommens navn (det vil si ved å bruke den som metafor) overføres avskyen på andre ting. Sykdommen blir adjektivisk (1979:56).

Sontag nyttar kreft og tuberkulose som døme på sjukdommar som særleg er brukt som metaforar, fordi dei ikkje har hatt ei kjent primær årsak: ”Og det er de sykdommer man tror skyldes en rekke faktorer (de mystiske sykdommer), som har størst muligheter som metaforer for det man mener er galt i samfunnsforhold og moral” (1979:59) Ho skriv òg at ”tanker om sykdom som straff har lang tradisjon. Slike forestillinger er i særleg grad blitt knyttet til kreft” (1979:56) I *Rundt jordet* er sjukdommen på denne måten dobbelt mystisk, både fordi det ikkje er spesifisert kva sjukdom det er snakk om, og fordi det kan vera fleire moglege årsaker til at Klumpen ”vert sjuk.”⁴¹ Det at Klumpen vert sjuk fungerer som ein metafor på den skuldkjensla han har i forhold til far sin: ”Eg skulle ikkje sagt at eg var sjuk. Eg skulle ha vore

⁴¹ Om Klumpen vert sjuk i tradisjonell, medisinsk forstand, eller om det heile er eit resultat av skuldkjensla vert ståande usvara og ope.

med far den dagen slik han ville. Da hadde det ikkje blitt sånn” (oppslag 2). Seinare i boka forklarar Klumpen, delvis implisitt, sjukdommen med manglande trening, noko som òg kan relaterast til den eine gongen Klumpen svikta far sin: ”Han er i god form, og derfor har han aldri vore hos dyrlegen” (oppslag 4) og ””Det gjeld å passe kroppen sin,’ seier han. ’Skal du leve ei stund , må du trene jamt. Nyttar ikkje å sluntre unna”” (oppslag 7).

Sjukdommen fungerer altså som ein metafor for korleis Klumpen opplever skuldkjensla, samstundes som han i historia er skildra i ein meir forkjølingsliknande sjukdom som utartar seg: ”Først fekk eg vondt i halsen. Så blei det vondt å puste” (oppslag 3). Skuldkjensla fungerer som ein katalysator for sjukdommen, fordi Klumpen trur han vert sjuk fordi han spela sjuk. Samstundes kan det vera tilfeldig at Klumpen vert sjuk nett då. Susan Sontag peikar på den ”underlige forkjærlichkeit for psykologiske forklaringar på sykdommer som på alt annet” (1979:53) og på korleis slike forklaringar undergraver sjukdommen sin eksistens. I *Rundt jordet* verkar forklaringa begge vegar: Det psykologiske aspektet forklarar sjukdommen, men sjukdommen forklarar òg Klumpen sin psykiske tilstand. Frykta og angstkjensla til Klumpen kjem òg av dei fysiske symptoma på sjukdommen, til dømes det at ”feberen berre steig og steig” (oppslag 5).

Teksten er ikkje eintydig med tanke på sjukdom og relasjonskonfliktar i boka. Klumpen har sjølv refleksjonar kring sjukdommen og livet som er diffuse og som opnar for fleire spørsmål enn svar:

Det beste med å vere sjuk, er at alt blir som før igjen. Og om det ikkje blir det? Nei, da blir alt annleis og ganske trist. For det triste er at alt ikkje blir som før. Då må ein starte på nytt, og det er ikkje så lett alltid. Eg veit ingenting om det. Men eg tenker at sånn må det vere (oppslag 9).

Her uttrykkjer Klumpen sentimentale kjensler: ”Det beste med å vere sjuk, er at alt blir som før igjen,” seier Klumpen. Er det når han er sjuk at alt vert som før, eller er det etter sjukdommen han siktar til? Dei vanskelege kjenslene til Klumpen klarar han ikkje heilt å relatera til noko konkret. Medan Veslebror organiserer tida i forhold til jul, og held fast i jula som noko positivt han veit skal koma, klarar ikkje Klumpen å organiserer verken tida eller kjenslene sine. Gjennom tankane hans, og gjennom hans tankar om familiemedlemmene sine ulike reaksjonar på sjukdommen, kan ein forstå at Klumpen strevar med ein slags dødsangst som verken han eller den impliserte lesaren kan knyta til noko konkret.

4.5.5 Draum og røynd

På oppslag 6 er Klumpen illustrert med ryggen mot, der han sit i skogkanten og speidar utover jordet. På same bilete er han illustrert liggjande i senga med attlatne auger, og senga er no altså plassert ute. I forhold til korleis simultansuksesjon, med fleire avbilingar av ein og same figur, ”som var och en skildrar ett enskilt moment i rörslen” (Nikolajeva 2000:202), ofte er nytta for ”att avbilda rörslen innom en enda statisk bild” (Nikolajeva 2000:202), får den samtidige avbilinga av Klumpen her ein annan effekt. Avbilinga av Klumpen to stadar på biletet forsterkar førestillinga av diffuse grenser mellom draum og røynd, mellom Klumpen si subjektive oppfatning og ei objektiv oppfatning av tilveret. Ved bruk av simultansuksesjons- teknikken er dei ulike figurane plassert slik at ”ordning och temporalitet är helt klar,” (Nikolajeva 2000:202). På denne illustrasjonen er det nettopp fråveret av ei slik ordning av temporaliteten som skapar ein viktig effekt. Klumpen si samanblanding av før og no, draum og røynd, å vera sjuk og å vera frisk, vert slik overført til den impliserte lesaren, slik at det heller ikkje er mogleg for denne å skilje klart mellom desse grensetilstandane. Denne illustrasjonen syner, saman med verbalteksten sine brot i kronologien, at det ikkje er noko klår skilnad mellom draum og vaken tilstand, mellom fantasi og røynd. Heile sjukdomsopplevinga vert veldig dramatisk for Klumpen. Om dette er eit reelt bilete av alvoret i sjukdommen er ikkje vesentleg. Klumpen opplever det heile svært dramatisk, og skiljet mellom draum og røynd vert gåtefullt og udefinert.

I *Rundt jordet* er ikkje overgangane mellom draum og vaken tilstand tydelege. Både for Klumpen, og for ein implisert lesar, vil det vera vanskeleg å skilja mellom desse tilstandane. Dette gjenspeglar eit utydeleg bilete av far – og den store skilnaden på korleis Klumpen trur han er, og korleis han faktisk oppfører seg. Det er med andre ord kontrastfulle skildringar av Klumpen sitt verbale (drøyme)bilete av far, og det visuelle bilete av far som ikkje rører seg stort.

4.5.6 ”Far er berre sånn”⁴² – det maskuline og det feminine

I *Rundt jordet* har mor og far til Klumpen tradisjonelle og stereotypiske kjønnsrollar. På det fyrste oppslaget har mor på seg ein raud kjole og held eit brett med ei suppeskål, medan veslebror heng i skjørtet hennar. Øyrene og blikket til mor er vendt mot Klumpen. Far har på seg ein blå genser, og er ikkje like tydeleg vendt mot sonen sin. Dette raud/blå -fargeskjemaet er kjent, òg for ein barnleg lesar, og går inn i ei tradisjonell deling av kva som er feminint og

⁴² Oppslag 8

kva som er maskulint. Gjennom forteljinga er mor ofte plassert i nærleiken av borna, ho sit på sengekanten, held på panna til Klumpen og serverer mat og drikke. På det andre oppslaget syner illustrasjonen ein dominerande og sterk far. Han ser Klumpen ovanfrå og ned, og rettar peikefingeren fram, står i springeposisjon, og gjev eit bilete av ei rolledeling som inngår i eit patriarkalsk system. Denne illustrasjonen syner faren som ein hegemonisk-maskulin karakter, jamfør R.W Connell sin definisjon:

Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of woman (1995:77).

Dette hegemoniske biletet av faren vert ikkje ståande gjennom heile forteljinga, men det fungerer som ein viktig målestokk for dei andre karakteristikkane av far som vert presentert, til dømes den passive og nærast apatiske rolla faren går inn i, innafor huset sine veggar.

Far si rolle er meir problematisert enn mor si. Klumpen reflekterer over faren sin person, men mora har han eit meir sjølv sagt forhold til. Klumpen er oppteken av kva far driv med, òg når han ikkje er i nærleiken, nemlig at han ryddar løypa rundt jordet, trenar og noterer resultat i boka si. Kva mora driv med er han ikkje synleg oppteken av. Mor går slik inn i ei sjølvoppofrande og omsorgsfull rolle, der hennar tankar og kjensler er underordna. Ein kan seia at ho nærast inngår i ei statistrolle, der rolla er meir framheva enn karakteren hennar.

Maria Nikolajeva har i *Barnbokens byggklossar* (2004:129) konstruert eit skjema over stereotypiske mannlege og kvinnelege eigenskapar. Fleire av desse eigenskapane fell saman med far versus mor til Klumpen sine eigenskapar. Medan far til Klumpen fyrst og fremst tenkjer kvantitativt, jamfør resultatboka og fokuset han har på tida det tek rundt jordet, tenkjer mora meir kvalitativt. "Det blir ein fint tur, det, seier mor. Passe langt, og flatt og fint" (oppslag 10). Far har derimot tenkt at "vi skal bruke fire timar" (oppslag 10). Faren er framstilt som sterk, han trener og spring fort, medan mor er sjølvoppofrande og omsorgsfull. Far er "tävlande" og er oppteken av å halde på rekorden rundt jordet: "Det er ingen som slår han lenger. Han er litt stolt av det." (oppslag 7) Mor sin arena er heime, medan faren sin arena er utanfor heimen. Dette er slik Klumpen fortel (og utelet å fortelja) om foreldra sine, slik han skildrar dei verbalt. Illustrasjonane syner spesielt faren på ein anna måte. Gjennom illustrasjonane er far framstilt som mykje meir passiv enn mora. Jamfør Nikolajeva (2004) høyrer eigenskapen "aktiv" til den typiske mannen. Det vert altså skapt ei spenning mellom verbalteksten og illustrasjonen når det gjeld framstillinga av faren. Gjennom verbalteksten

uttrykker Klumpen at han har ein aktiv og utøvande far, medan illustrasjonane tidvis syner ein far som sit passiv ved eit bord.⁴³ I *Rundt jordet* får vi eit stereotypisk bilete av det maskuline og det feminine, samstundes som forteljinga syner ei endring: Far- og mansrolla står i eit spenningsforhold mellom å vera aktiv og passiv, mellom ei tradisjonell og ei ny rolle. Ikonoteksten skapar eit dynamisk mannsbilete, ved å la verbalteksten fortelja om ein aktiv og tradisjonell maskulin far, medan illustrasjonane syner eit meir ambivalent farsportrett, jamfør skilnaden på den dominerande og aktive faren på oppslag 2, og den langt meir passive faren på oppslag 5 og 8.

Klumpen sitt forhold til faren er samansett og ambivalent. For Klumpen verkar faren masete og besett av løypa si, samstundes er det faren sin Klumpen er oppteken av, og han uttrykkjer eksplisitt eit behov for meir nærleik frå faren: ”Eg ønskte at han kunne sitje ved senga mi slik mor gjorde” (oppslag 8). Mykje av verbalteksten er Klumpen sine refleksjonar kring faren og springinga hans, og illustratøren har teikna fleire store portrett av faren. Mora kjem slik i bakgrunnen, det er ingen eigne illustrasjonar av mora, og det er verken knyta noko spenning eller problematikk kring hennar rolle. Mora går sjølvstøtt og stabilt rundt og steller for familien. Medan faren har sitt liv ute i løypa si, eit liv som opptek Klumpen og skapar spenning i relasjonen mellom dei to, er det ikkje knytt noko slik spenning til morsfiguren. Ho inngår slik i ei klassisk og keisam rolle, og bryt slik ikkje med ein tradisjon i barnelitteraturen, der det ofte er knytt meir spenning og interesse til farsfiguren. Jørgen Lorentzen nyttar omgrepet *ingen-manns-land* om fråveret av den nærverande mannen, og viser til eit tomrom, ”mangelen på en positiv kreativ maskulinitet,” som vert skapt gjennom modernismen sin kritikk av patriarkatet (2004:17). I staden for eit fråver av ein nærverande mann er det i *Rundt jordet* meir nærveret av ein fråverande mann som vert framstilt. Torbjörn Forslid peikar òg på diskusjonen kring den ”frånvarande fadern” (2006:54). Mannen sin funksjon har gått frå patriark og styrar av familien, til å skulla bli definert ut frå arbeidet sitt. Dette pregar søner i dagens samfunn sitt forhold til far: ”För sönerna i dagens samhälle handlar det alltså inte om att göra uppror mot en sträng patriark och därigenom vinna självständighet. Snarare måste de eftersöka och bemöda sig förstå en undflyende fadersgestalt. Dette är också märkbart i den samtida bokutgivningen” (2006:54). I *Rundt jordet* får vi heller ikkje eit bilete av faren som ein streng patriark, trass i at det kanskje kan synast restar av han, men ein både fråverande og nærverande far, som verken kan definerast ut frå arbeid eller heim.

⁴³ Jørgen Lorentzen skriv i *Maskulinitet* om korleis kunst kan syna både stabilitet og endring samstundes: ”Kunsten har alltid evnet å bære dobbeltheten ved å representere den til enhver tid samfunnsmessige tilstand og samtidig overskride den for å skape noe nytt. Derfor har kunsten en dynamikk som gjør at den blir en del av den sosiale energi som både skaper stabilitet og forandring på samme tid.” (Jørgen Lorentzen 2004:13)

I *Rundt jordet* er far sin arena denne løypa i skogen, med andre ord ein idrettsarena. Forslid ser på samanhengen mellom idrett og det maskuline, og gjev eit døme på korleis sonen i Peter Kihlgård sin *Anvisningar till en far* (1996) må gå via idretten for å få kontakt med far sin: "Fotbollen bli det rum där pojken ska fostras till mann" (2006:64). For Klumpen vert det vanskeleg å møta far på hans arena, med dei krav og forventningar han føler at faren har til han. Klumpen kjenner seg verken sterk, rask eller modig nok, og i forhold til far sin manglar han det mannlige som er relatert til idretten. Springinga til far til Klumpen er heller ikkje noko lagidrett, og markerer at det far driv med handlar om han sjølv, meir enn det handlar om familie og fellesskap. Far til Klumpen ynskjer å inkludera sonen, ved å (ironisk nok) la han vera "hare".⁴⁴ Han inviterer Klumpen til sin arena, for å innvia han i idretten og det mannlige.

Tid med far er ei aktuell problemstilling. I *Rundt jordet* er både tida og farsrolla, og samanhengen mellom desse, sentral tematikk. "Historisk sett har moderskapet vært oppfattet som å ha en "tidløs" kvalitet, uten noen daglig eller ukentlig timenplan, mens fedres familietid har vært ritualisert i større grad" (Ellingsæter 2005:153). Mora og faren til Klumpen passar til denne skildringa av mor versus far. Mora si tid er ikkje problematisert, ho er heile tida tilstade og nærverande. Far til Klumpen er vane med å leva sitt eige liv, med trening og vedlikehald av løypa. Når tida for han ikkje vert strukturert som vanleg, og han kjem inn i familielivet, finn han ikkje ut av rolla si.

Klumpen tok eit val som ikkje var sameina med faren sine behov, då han valde å lure seg unna "hareoppdraget". Jamvel om Klumpen handla etter eigne lyster og behov, vert det ikkje teke eit skikkeleg oppgjær i forteljinga, og faren held fram med å vera hovudperson i tilveret til Klumpen. "Det er ein stor dag for far og alle saman" (oppslag 10), reflekterer Klumpen, og plasserer slik faren i ein særskilt posisjon. Det viktige for Klumpen er korleis faren oppfattar dagen. Samstundes vert faren med dette skilt ut frå "alle saman," og slik ikkje like inkludert i familien som heilskap. På det siste oppslaget (oppslag 12) går Klumpen mellom Veslebror og mor. Far held mor i labben, og er ikkje i direkte i kontakt med ungane sine. Likevel er dei samla, "labb i labb i labb..." (oppslag 12)

Som nemnt er dei andre karakterane omtalt med rollenamn. Dei tek utgangspunkt i Klumpen sin eksistens og framhevar såleis Klumpen som sentrum i forteljinga. Det er ikkje faren sine personlege problem som er interessante, men rolla som far som er problematisk og viktig. Far, som likar seg best i løypa si rundt jordet, er plassert i heimen. Her finn han ikkje

⁴⁴ Merk dobbeltydinga ved å vera "hare". I idrettsamheng er det å vera hare, ein som dreg løpet i gang, altså ein hjelpar for utøvarane.

ut av oppgåvene sine. Han sit mykje med øydelagde gjenstandar som skal lappast saman, noko som ser ut til å vera uløyseleg (oppslag 5,8 og 9). Ute er det derimot han som er nær Klumpen og ber han til dyrlegen (oppslag 4), far kjenner seg altså tryggare på rolla si her. I bakgrunnen i rommet der far sit (oppslag 5,8 og 9), er det hengt opp eit bilete av to karakterar frå Disney (Mikke Mus og ei svart rotte med hatt). Desse karakterane minner om dei tidlege versjonane av Disneyfigurane, og symboliserer ei karakterendring/rolleendring. Mannsrolla/farsrolla har òg endra seg mykje dei siste tiåra. Rollene er med andre ord i endring sett utanfrå, men korleis har karakterane endra seg innvendig?

4.5.7 Fart og ro ⁴⁵

I *Rundt jordet* er overgangen mellom det å vera i ro, og det å vera i fart problematisert. Som sagt vert eigenskapen ”aktiv” gjerne sett i samheng med det maskuline, medan ”passiv” vert relatert til det feminine. ”Fart” kan slik sett assosierast meir med det maskuline. Faren til Klumpen er framstilt på ein fleirtydig måte når det gjeld desse eigenskapane. Han snakkar stadig om å vera i rørsle, og Klumpen forbind han med aktivitet. Men gjennom forteljinga sit han stort sett heilt i ro. Fleire av illustrasjonane teiknar òg eit tvitydig bilete av rørsle. Karakterane ser ut til å vera i ro, medan posituren deira tilsvarar rørsle. Framsida er eit typisk døme på dette: Klumpen har ein fot plassert i bakken og armen og øyra vendt framover, det ser likevel ut som han står på vent. På oppslag 2 er det faren som har denne posisjonen, men han kommuniserer med Klumpen, og kan difor ikkje vera i full fart framover. Illustrasjonane gjev med andre ord uttrykk for ein konstruert fart.

Spørsmål om fart versus ro vert òg diskutert gjennom Klumpen og far sine ulike bøker. Far har resultatboka si, som er ei bok med klare kvantitative mål. Klumpen si bok, *Rundt jordet*, har eit motstridane forhold til tid, tal, og andre kvantitative eigenskapar. I Klumpen si bok er tidsoppfatninga uklår. Klumpen prøver å gjera som faren, å ordna hendingane systematisk, men ser ikkje ut til å vera så lett. Han nyttar til dømes relative uttrykk som ”lange stunder i slengen” (oppslag 5) og ”ganske lenge” (oppslag 3). Rekkjefølgja på hendinga er heller ikkje eintydig og tydeleg framstilt. Samla sett er det lite rørsle frå eit bilete til det neste. Metakommentaren om dei to ulike bøkene til far og son, vert slik ein kommentar om fart versus ro. Mor kommenterer fart/ro spørsmålet òg, då ho ynskjer å stoppa tida ved å fotografera den samla familien:

⁴⁵ Dikotomiparet ”fart og ro” kan i denne samanhengen sjåast i samheng med det å vera fri og fanga. Eg vil handsama desse dikotomiane under eitt, der det å bli halde ufrivillig i ro kan sjåast på som ein fangeskap.

”Vi skulle tatt eit bilde av dette,” seier ho og tørkar seg i ansiktet. Sånn har vil aldri hatt det før. ”Jaja,” seier far. ”Men vi har ikkje film i apparatet. Og vi kan vel ikkje utsetje turen heller. Da blir det ikkje slik vi har tenkt” (oppslag 11).

På baksida av boka er det teikna fleire Bjørkestammer tett i tett. Dette gjev assosiasjonar til gitter og fangeskap. Far har på fleire av oppslaga horisontal striper på genserane sine, og spesielt trøya på oppslag 2 kan skapa assosiasjonar til ei klassisk fangedrakt. Både far og Klumpen er fanga i si eiga rolle, og ulike situasjonar og omstende hemmar dei og fridommen deira. Ein kan seie at dei vert fanga, haldne i ro, i ein prosess som burde vore i rørsle.

4.6 Oppsummering

I *Rundt jordet* er Klumpen i ein draumeaktig, surrealistisk tilstand. Situasjonen til Klumpen kan minna om ei eksistensiell krise, der han vert handlingslamme og har problem med å skilja mellom røynd og draum. Gjennom å fokusera på skilnaden mellom røynd og draum, men og på andre grensetilstandar, har eg funne at konvensjonelle strukturar og definisjonar er underleggjorde og oppløyste. Tida er ikkje strukturert lineært, og rommet har fått utvida funksjonar, og tilhøvet mellom tid og rom bryt med enklare og tradisjonelle oppfatningar av denne relasjonen. Dette skapar ein sterk poetisk funksjon, der illustrasjonane kanskje er meir episke enn verbalteksten. Eg har nytta Kierkegaard for å peika på samanhengen mellom Klumpen si (syndige) handling og den reaksjonen (eksistensiell angst) han får. Klumpen går mot eit meir sjølvstendig tilvere, og må slik bryta med etablerte mønster og grenser.

5.0 Bort frå jordet – Skuldkjensle og oppbrot

I *Bort frå jordet* (2003) har Klumpen og Veslebror fått fatt i ei fyrstikkøskje og leikar nede ved bekken. Samstundes med at dei leikar og lagar bål køyrer bonden rundt jordet og pløyer fordi han skal brenna halmstubben på jordet. Dramatikken aukar då flammene kjem ut av kontroll og Veslebror forsvinn.

5.1 Innleiing

I denne boka står framleis Klumpen, Veslebror, mor og far i fokus. Bonden og reven er framleis sentrale aktørar, og spesielt bonden si rolle er blitt endå meir framstående og nær.⁴⁶ Bonden skapar direkte konsekvensar i forteljinga, han er aktivt til stade og ikkje berre tilstade som ein tenkt eller nemnt trugsel. Forteljinga tek her òg utgangspunkt i livet ved jordet. Gjennom dei to føregåande bøkene, har vi følgd Klumpen både over jordet og rundt jordet, medan tittelen *Bort frå jordet* insinuerer eit slags oppgjer og eit brot med livet ved jordet.⁴⁷

I forhold til dei to andre bøkene er denne boka meir dramatisk ytre sett, og spenninga er i større grad lagt til forteljetida. Forholdet mellom Klumpen og faren er framleis viktig, men ikkje lagt like mykje kvantitativ vekt på, og ikkje like eksplisitt uttrykt som i *Over jordet* og *Rundt jordet*.

Det er framleis Klumpen si historie som vert fortalt av Klumpen sjølv. Det er likevel ein viktig skilnad frå dei to andre bøkene, nemleg at i *Bort frå jordet* har Veslebror ei meir sentral rolle. Ein kan seia at Veslebror har gått frå ei birolle til ei av hovudrollene – det er han spenninga i teksten er bygt opp rundt, og det er han som set i gang dei handlingane som skapar denne ytre, og påfølgjande indre spenninga. Det er Veslebror som stel fyrstikkene, det er han som er pådrivaren for å tenna på bålet, og det er han som forsvinn under den store brannen. ”Det er Veslebror som hentar krakken,” (*Bort frå jordet* oppslag 1) byrjar boka, og held fram med ein anaforsisk måte å skildra at ”det er Veslebror” som gjer det ulovlege:

*Det er Veslebror som hentar krakken. Det er Veslebror som hentar bøkene som han legg opp på krakken slik at det blir høgare. Og det er Veslebror som klatrar opp og strekker seg etter skapdøra over kjøkkenbenken. Mor har sagt at den døra skal ingen røre (oppslag 1, min kursiv).*⁴⁸

Den anaforske gjentakninga forsterkar oppfattinga av at Veslebror har skulda i det som skal henda, men verkar fyrst og fremst til å skildra Klumpen sitt behov for å skyva skulda over på broren sin. Skuldkjensla til Klumpen kjem med andre ord fram blant anna gjennom behovet hans for å skyva skulda over på Veslebror. Skuld, anger og ansvar er tema som står sentralt i *Bort frå jordet*.

I denne analysen vil eg ta utgangspunkt i skuldspørsmålet, som vert skildra både gjennom Klumpen og Veslebror. Medan Veslebror er den handlande, han er pådrivaren for å

⁴⁶ Til dømes er bonden for fyrste gong i trilogien illustrert utav traktoren.

⁴⁷ Tittelen insinuerer òg gjerne ein slutt, men i og med at Klumpen knyt ein tråd fast til ei grein for å kunne finna tilbake, er spørsmålet om det verkeleg er heilt slutt på livet med jordet førebles ope.

⁴⁸ Vidare i dette kapittelet vil eg berre visa til oppslagsnummer når eg referer til *Bort frå jordet*.

få fatt i fyrstikkene, er Klumpen sin medverknad meir passiv. Dei to har ulikt utgangspunkt som kan forklara åtferda deira, både med tanke på at personlegdommane deira er ulike, men òg med tanke på at dei er på ulike stadium i utviklinga til å bli sjølvstendige og ansvarleg individ. I ljus av skuldspørsmålet vil det vera naturleg å drøfta samanhengen mellom skuld og angst.

5.2 Skuld og uskuld

To ulike måtar å kjenne på skuldkjensle, vert synt gjennom Veslebror på den eine sida og Klumpen på den andre sida. Veslebror si skuldkjensle er meir konkret, og er direkte bunden til den ulovlege gjerninga han utfører, men skuldkjensla hans dukkar ikkje opp før i etterkant av den skuldskapande handlinga. Klumpen si skuldkjensle er basert på spørsmålet om han er ansvarleg for det som hender, og det etiske spørsmålet i forhold til hans medverknad. Har Klumpen ansvar for Veslebror si åtferd fordi han er eldre og med større evne til å skilja mellom rett og gale? Skuldspørsmåla knytt til Klumpen sine handlingar vert mindre konkrete, fordi dei handlar om medverknad og etisk ansvar, men òg fordi dei handlar om eit eventuelt fråver av handlingar, som til dømes mangelen på eit tydeleg forsøk på å stoppa den ulovlege leiken til Veslebror (og han sjølv). For å skilja dei to formene for skuld kan ein kalla dei for verknadsskuld (Veslebror), og medverknadsskuld (Klumpen).

5.2.1 To ulike brør

Veslebror er den handlekraftige. Det er han som får fatt i fyrstikkene, og det er han som hentar bøtta under senga si. Veslebror går fremst på vegen mot bekken, han går målretta med blikket framover. Klumpen kjem diltande etter med blikket vendt mot traktoren og farane ute ved jordet. På oppslag 3 er Veslebror oppteken med å ordne med bålet, medan Klumpen har sprunge opp bakken frå bekken for å sjå kvifor traktoren har kome tilbake. Veslebror er den handlande og uredde. Dette vert skildra i både verbaltekst og i illustrasjonen. I verbalteksten på oppslag 3 uttrykker Klumpen skepsis, medan Veslebror ikkje tvilar i det heile : ”Hent litt tørrgras, du, så prøver vi” (oppslag 3). ”Tør vi dette” spør Klumpen (oppslag 3). ”Klart det,” svarar Veslebror (oppslag 3). På oppslag 4 er Veslebror den av brørne som stikk pinnen bort i bålet, og det er han som står på hendene på oppslag 5, medan Klumpen hjelper han/støttar han. Veslebror handlar, Klumpen er med.

Skepsisen til Klumpen kan vera knytt til skuldkjensla, men er òg eit uttrykk for at Klumpen, som er eldre enn Veslebror, tenkjer på konsekvensane av dei ulovlege handlingane deira. Generelt er Klumpen framstilt som ein meir tilbakehalden, skeptisk og redd type enn Veslebroren, noko som kan vera resultat av aldersskilnaden, men òg eit sentralt trekk i personlegdomen. Klumpen har sjølv eit medvite forhold til ein viktig skilnad mellom dei to brørne: "Veslebror er ganske tøff. Litt dum har han alltid vore, men han er ingen feiging" (oppslag 2). Illustratøren har konsekvent teikna mora og Klumpen i raude klede, og Veslebror og faren i blått. Dette er med og forsterkar inntrykket av ein skilnad i personlegdommen deira, der Klumpen kan identifisera seg med den noko meir engstelege mora. Raudt versus blått er klassiske fargesymbol på det feminine versus det maskuline. Raudfargen kan òg vera eit symbol på det emosjonelle og det pasjonerte, medan blåfargen kan symbolisera det melankolske.⁴⁹ I både *Over jordet*, *Rundt jordet* og *Bort frå jordet*, er Klumpen sin relasjon til faren eit viktig motiv. At Klumpen vert identifisert med mora gjennom blant anna desse fargekodane, gjev meining i forhold til det meir problematiske forholdet til faren. Ulikskapen mellom dei to skapar interessekonfliktar, og gjer at Klumpen ikkje klarar å identifisera seg med faren som eit mannleg førebilete, jamfør *Rundt jordet*. Kan Klumpen (endå) kjenna på ei umedviten skuldkjensle i forhold til faren sin, og at han ikkje klarar å leva opp til hans ideal?

Det er tydeleg at Klumpen sin psykologiske tilstand er meir prega av angst, angst for den tilkomande synda. Veslebror syner ikkje noko teikn til angst eller redsle endå. Søren Kierkegaard meiner at "angst er den psykologiske tilstand som går forut for synden, kommer den så nær som mulig" (Kierkegaard 2005:85). Klumpen si uro er heilt frå byrjinga relatert til det tilkomande, og kan slik bindast til Kierkegaard sitt angstomgrep. Veslebror syner fyrst teikn til skepsis og uro etter brannen. Den utviklingsprosessen Veslebror går gjennom vert med andre ord heilt sentral.

5.2.2 Veslebror sin utviklingsprosess

Etter at Veslebror vert borte skjer det ei endring med karakteren hans. Frå å vera litt dum og lettsindig er det no tydeleg at han har gått gjennom ei personleg utvikling.⁵⁰ Det er fyrst i

⁴⁹ Olaf Øyslebø poengterer at det er vanskeleg å abstrahera allmenne prinsipp som er felles for dei ulike bruksområda/kunstretningane, når det gjeld fargebruk. Han presiserer at dette likevel "ikke bør hindre oss i å tolke fargebruken i samsvar med vår opplevelse av den, for så med egnede redskaper å finne hva det kan ha vært ved fargebruken som gav denne opplevelsen" (Øyslebø 1991:120).

⁵⁰ Den utviklinga vi no har sett hos Veslebror kan sjåast i samanheng med den erkjenningsprosessen Klumpen har vore gjennom i *Over jordet* og *Rundt jordet*. Klumpen har blitt meir medviten seg sjølv som individ og dei konsekvensane hans handlingar kan ha. No er det på eit vis Veslebror som har kome til eit stadium i ein individuasjonsprosess der han får ei klårare haldning til sjølvvet.

etterkant av brannen at han uttrykkjer skuldkjensle. Frå oppslag 7 til 11 er Veslebror fråverande, og fråveret av Veslebror byggjer opp spenning og forventning. Når han dukkar opp att på oppslag 12, sit han ”bak nokre buskar” og ”svarer ikkje når far snakkar til han,” (oppslag 12).⁵¹ Fargane er mørke og andletsuttrykket til Veslebror er dystert og plaga av noko. Han er tydeleg prega av situasjonen. Månen er stor og full i bakgrunnen og røyken bles i motsett retning av det treet og buskane gjer. Det er noko som ikkje stemmer, paradoksale krefter er i sving. Røyken, frå venstre mot høgre, og vinden, frå høgre til venstre, står i eit umogleg forhold til kvarandre. Linjene i øvste del av biletet går i ulike retningar, men møtest på toppen av biletet, og dannar nærast eit mønster av taket på eit hus. Nedst i illustrasjonen ser vi heile familien som rekkjer hendene mot Veslebror som sit under ein busk. Mora, faren og Klumpen står i ein stilling som kan assosierast med den posisjonen ein nyttar når ein skal redda nokon som har gått gjennom tynn is. Det er vanleg at verbaltekst fortel i bilete, gjennom blant anna metaforar og samanlikningar, men på dette oppslaget er det akkurat som om det skjer ein motsett prosess: På ein underleggjerande måte skapar Akin Düzakin sin illustrasjon lyden av ord. Ved å studera oppslag 12 er det som om fleire ordtak er teikna inn i biletet: ”Hus under kvar busk,” er vanleg å seia om harane. Veslebror sit her under busken, ironisk nok borte frå heimen, og like før dei vel å forlata heimstaden. Kroppsspråket til Klumpen, mor og far signaliserer at situasjonen ikkje er trygg for dei heller, ”dei er på glattisen,” jamfør teknikken dei nyttar for å hjelpa/nå tak i Veslebror. Oppslaga etter dette syner ikkje den dumdristige Veslebror vi har fått skildra før. Etter dette er han på armen til mor (oppslag 13) eller far (oppslag 14). Unntaket er utsnittet av Veslebror med ei bøtte vatn på oppslag 13. Slik eg ser det, symboliserer dette Veslebror før brannen, og syner slik utviklinga han har gått gjennom. Utsnittet vert ståande som ein kontrast til Veslebror som klamrar seg til mor eller far. Veslebror si utvikling har ført han nærare det meir ansvarlege og forsiktige biletet som er skildra av Klumpen gjennom forteljinga, der skuldkjensla er meir nærverande, ansvarskjensla er tyngande og angsten ligg latent. Dei at fleire motsette prosessar og krefter verkar samstundes på ulike nivå i teksten – bilete skapar lydar av ord, Klumpen og Veslebror endrar rollar og karakterar, røyk og vind bles i motsett retning – alt dette byggjer under den noko kaotiske kjensla som dukkar opp og peikar fram mot forandringa, reisa bort frå jordet og det som var.

Når brannen utartar seg, vert dei moralske sidene ved handlingane synlege for Veslebror, og fyrst då får han eit medvite forhold til rett og galt, og til seg sjølv som eit fritt,

⁵¹ Sjå appendiks s.116

men ansvarleg menneske. Kierkegaard samanliknar den fyrste synda til kvart enkelt individ med Adam si fyrste synd og kallar det for "det kvalitative sprang." For Kierkegaard er det ikkje nokon eigentleg skilnad på Adam sitt syndefall og andre individ si fyrste synd, forutan at med Adam fekk ein definert kva synd og skuld er: "Ved den første synd kom synden inn i verden. Aldeles på samme måte gjelder det om ethvert senere menneskes første synd, at ved den kommer synden inn i verden" (Kierkegaard 2005:26). Holgernes konkretiserer det kvalitative spranget til Kierkegaard slik:

Gjennom den første synd går altså individets uskyld over i ein tilstand av skyld og forandrer radikalt personlighetens væremåte og livssituasjon. Det er denne overgangen Kierkegaard kaller et kvalitativ sprang. Noe fundamentalt nytt realiserer seg, som i uskyldstilstanden bare var en slumrende mulighet (Holgernes 2004: 132)

For Veslebror er det fyrst i ettertid av "det kvalitative sprang" at han kan definera handlingane sine som anten rette eller galne. I sin barnlege uskuldstilstand kunne han verken forstå konsekvensane av handlingane, eller den tydelege skilnaden mellom rett og gale. Sagt med Kierkegaard:

Når det således heter i Genesis at Gud sa til Adam: "blott av kunnskapens tre på godt og ondt må du ikke spise," så følger det jo av seg selv at Adam egentlig ikke forsto dette ordet; for hvordan skulle han forstå forskjellen på godt og ondt, da denne adskillelse først fulgte med nytelsen (Kierkegaard 2005:39)

Dette fører vidare til eit spørsmål om ein kan vera skuldig når ein ikkje veit skilnaden mellom godt og vondt. Det er eit paradoks om det å synda er ein føresetnad for å kunna skilja mellom rett og gale, eller om det å kunna skilja mellom rett og gale er ein føresetnad for å vera skuldig i synda. Denne sjølvmotseiinga er på eit vis konkretisert i teksten, då det alltid vert ståande usvara om Veslebror si handling førte til den store brannen, eller om den store brannen førte til ein avgjerande medvitsprosess hos Veslebror

5.2.3 Uvissa om han faktisk var skuldig

Om Veslebror har vore gjennom eit kvalitativ sprang, der han faktisk har synda, eller om han kanskje er uskuldig, vert ikkje svara på i teksten. Fyrstikkøskja som fell på golvet kan vera ein indikator på at Veslebror faktisk har skuld i brannen, men den kan òg vera eit element som fører til at familien hans kan retta mistanke mot han. Veslebror vil ikkje snakka om det som har skjedd, og nettopp dette kan vere teikn på skuldkjensle: " Vi får nok aldri vite kva som hende med Veslebror. Han vil ikkje snakke om det, og når mor spør om fyrstikkene, vil han

ikkje svare. Eg tenker mitt, og det gjer nok mor og far også” (oppslag 13). Lesaren må òg tenkja sitt og gjera seg opp sin eigen dom over kva som er rett og gale, kven som er skuldig og uskuldig, og kva som faktisk skjedde. Denne boka er verken moraliserande eller konkluderande som den didaktiske barnelitteraturen. Klumpen reflekterer over det som har skjedd: ” Men skogen har brunne og brannen er sløkt, og da treng vi ikkje snakke meir om det. Dessutan: Det var bonden politiet snakka med” (oppslag 13). Slik sett konkluderer han med at sidan det trass alt gjekk bra – ”brannen er sløkt” – og sidan politiet faktisk gav bonden ansvaret for det som skjedde, er det ikkje lenger noko problem. Konklusjonen hans vert slik at dersom ein ikkje vert oppdaga, og det ikkje gjev konsekvensar for ein sjølv, er det ikkje noko å tenkja meir på.⁵² Klumpen og Veslebror har på eit vis gått gjennom to motsette prosessar. I byrjinga var det Klumpen som sleit med samvit og skuldkjensle, medan han mot slutten av forteljinga legitimerer det som er skjedd (eller det som kan henda er skjedd). Veslebror, som til å byrje med tilsynelatande ikkje var i noko etisk konflikt med seg sjølv, er mot slutten av forteljinga prega av skuldkjensle.

5.2.4 Forholdet mellom skuld, angst og anger

Fyrst på oppslag 12, etter at Veslebror har vore lenge borte, er det tydeleg at han er alvorstyngd. Han ser ikkje like uredd ut som tidlegare, men krympar seg engsteleg saman under ein busk. Kierkegaard er tydeleg på at angsten kjem før synda, og dersom det er det som alt har skjedd som er problematisk, så skal det knytast til anger: ”Dersom den virkelig er forbigangen, da kan jeg nemlig ikke engste meg, men bare angre” (Kierkegaard 2005: 85). Kan det i så tilfelle vera angst som er forklaringa på denne endringa i personlegdomen til Veslebror? Dersom det er det som alt har skjedd som er problematisk for Veslebror, skal det i følge Kierkegaard knytast til anger. Dersom Veslebror ikkje kjenner på angeren, vil det vera mogleg med gjentaking, og synda kan slik igjen koma, og kan dermed knytast til angsten (for å synda). For Veslebror høyrer synda til det ”forbigangne,” men angsten for gjentaking gjer synda til noko som kan henda igjen: ”Engster jeg meg for en forbigangen ulykke, da er det altså ikkje forsåvidt som den er forbigangen, men forsåvidt den kan gjentas, dvs. bli tilkommende,” skriv Søren Kierkegaard (Kierkegaard 2005:85). Veslebror har gått gjennom ei personleg utvikling, der han har utvikla forståing for konsekvensar hans handlingar kan ha, og har slik fått eit meir medvite forhold til seg sjølv. Han har gått gjennom ein naudsynt

⁵² Dette er òg ei pedagogisk haldning, men i motsetnad til den didaktiske litteraturen er det ikkje ei fortelestemme som skal overbevise lesaren om å ta til seg dei same haldningane.

prosess for å utvikla seg til eit sjølvmedvite individ. Den fyrste synda er for Kierkegaard ”det kvalitative sprang” som gjer eit individ medviten om både seg sjølv og skilnaden mellom vondt og godt: ”Uskyldighet er uvitenhet,” seier Kierkegaard (2005: 32) – ”Her er ingen viten om godt og ondt osv.” (Kierkegaard 2005:39). Om det ikkje er Veslebror si fyrste synd, er det mogleg det er den fyrste synda hans der handlinga har ført til ein bevisstgjeringsprosess, der han er blitt meir medviten den fridommen han har, som kan resultera i anten gode eller vonde handlingar. Tilstanden kan synast vanskeleg for Veslebror, då han i etterkant er illustrert med ein ganske anna personlegdom enn den uredde og pågåande karakteren som vart teikna tidlegare. No sit han krøkt saman under busken (oppslag 12) – eller klamrar seg til mor (oppslag 13) og far (oppslag 14).

5.2.5 Verknadsskuld og medverknadsskuld

Det er fyrst og fremst Veslebror som må stå til ansvar for det som har skjedd, fordi det er han som ikkje var der han skulle vera då brannen utarta seg, og det var han som vart oppdaga med (og prøver å skjula) fyrstikkøskja i handa si. Han er den handlande, og den som vert konfrontert med fyrstikkene: ”[...]og når mor spør om fyrstikkene, vil han ikkje svare” (oppslag 13). Skuldkjensla hans er ikkje så komplisert som Klumpen si, fordi han er den som handlar, og skuldkjensla er knytt til meir eksplisitte og konkrete hendingar.

Fokuset i denne forteljinga er skuva mykje over på Veslebror, jamvel om det er Klumpen som fortel og hans oppleving som står i sentrum. Fleire av illustrasjonane skildrar ein god del landskap, og gjev ei kjensle av avstand. Dette er med og understrekar korleis Klumpen freistar å halda ein viss distanse til det som skjer. Fokuset vert flytta frå Klumpen sitt ekspressive uttrykk, og skuldkjensla vert halde på streng avstand. Klumpen klarar likevel ikkje å halda seg kald og urørt av det som hender, og skuldkjensla kjem fram gjennom angsten han uttrykkjer. For Klumpen vert medverknadsskulda uttrykt på eit meir abstrakt og tenkjande nivå. Han vert ikkje skulda for noko av andre, eller konfrontert med å vera verken uansvarleg eller medverkande. Slik Kierkegaard skil mellom frykt og angst kan ein gjerne tenkja seg ein viktig skilnad mellom verknadsskulda og medverknadsskulda. For Klumpen vert det meir komplisert å konfrontera seg sjølv med si eiga skuldkjensle, fordi det er såpass udefinert (for han) kva han faktisk kjenner seg skuldig i, og fordi han heller ikkje veit kva Veslebror har gjort.

Parallelt med at brannen utartar seg og dramatikken aukar, er Klumpen illustrert bakfrå. Ein får med andre ord ikkje sett andletsuttrykket hans på verken oppslag 7, 8, 10 eller

11. At ikkje andletet hans kjem til syne, forsterkar inntrykket av at han skammar seg og kjenner seg skuldig. Men skuldkjensla vert ikkje nemnt i verbalteksten og verkar difor noko vag. Klumpen klarar ikkje å organisera tankane sine: ”Eg veit ingen ting, men tankane er som fluger inne i hovudet, dei surrar og surrar og greier ikkje å kvile eit sekund” (oppslag 12). Fyrst vert kjensla hans av å ikkje vita eksplisittert, deretter vert kaoset han kjenner konkretisert gjennom ein simile.

5.3 Det som trugar

Røyken er det som i utgangspunktet skapar frykt hos Klumpen. Både dei moralske sidene ved bålet – han veit at han ikkje har lov – og konsekvensane det kan få, skapar frykt. Etterkvart går frykta for røyken over til redsle for at bonden skal oppdaga røyken: ”Berre ikkje bonden ser røyken eller kjenner røyklukta. Da må vi gjøemme oss” (oppslag 4). Røyken og bålet er ein sjølvlaga trussel for Klumpen og Veslebror. Bonden har dei ingen kontroll med, funksjonen hans vert som ein ytre trussel. Men på den andre sida er han heller ikkje eit direkte trugsmål, han er ikkje farleg dersom han ikkje oppdagar dei, og røyken som mogleggjer dette har dei sjølv (delvis) kontroll med. Gjennom forteljinga vert dei to trugslane slått saman til ein. Brannen trugar, men det er uvisst om det er bonden eller Veslebror si skuld. Dersom det er Veslebror som er årsaka til brannen, har Klumpen òg eit moralsk ansvar, fordi han har vore deltakande i deira leik med fyrstikker.

5.3.1 Frykt versus angst

Når brannen utartar seg, går frykta over til angst, fordi den no er knytt til skuldkjensla. Den litt meir kvardagslege stemninga med Veslebror og Klumpen i fin (men ulovleg) leik, vert meir og meir prega av angst og desperasjon. På oppslag 7 står Klumpen og held seg fast i eit tre. Han kikar utover jordet. Det er mykje røyk og landskapet verkar stort og aude. På oppslag 9 har mor, far og Klumpen oppdaga at Veslebror er borte. Dei spring i ulike retningar, og desperasjonen kjem fram gjennom blant anna det høge tempoet dette signaliserer. Bileta på veggen skapar òg uro. Ei ferje på eit hav med store bølger pregar langveggen, og på kortveggen er det eit bilete av eit menneske som syner halve andletet på ein konstruert måte. Personen på biletet held ein tulipan og har ei kubistisk, halvmåneliknande hovudform. Bileta er store, dominerande og lite vennlege, og verkar slik til å intensivere dramatikken. Gjennom verbalteksten uttrykker Klumpen den kaotiske kjensla, der han missar oversikta over kva som eigentleg trugar:

Vi spring bort til kanten av jordet, nedover til bekken, bort til vegen der bilane kjører, men Veslebror er borte. Han er heller ikkje lett å få auge på i skumringa og røyken, han er ikkje så stor, og dersom han har gjeomt seg, er det heilt umuleg å sjå han. Berre ikkje reven er ute! Men han er vel like redd for flammene som vi er. Og det strømmer folk til, og da tør nok ikkje reven prøve seg. Han har hiet sitt rett borti skogen, der det brenn som verst. Han har sikker nok med det. (oppslag 9)

I løp av dette avsnittet er både bekken, vegen, bilane, skumringa, røyken, reven, flammene og jamvel folk faktorar som fungerer trugande på Klumpen og Veslebror. Mot slutten av avsnittet projiserer han til og med nokre av dei fryktskapande elementa over på reven. Det er med andre ord veldig uoversiktleg og kaotisk for Klumpen kva han eigentleg er redd for, og nettopp dette er karakteristisk for Kierkegaard sin definisjon av angst. Det Klumpen fryktar vert til saman lite handgripeleg, fordi han ikkje klarar å skilja det han fryktar frå kvarandre. Meir konkrete fryktskapande element trugar til slutt kvarandre, og slik vert det vanskeleg for Klumpen å sortera kva han i grunnen fryktar, og frykta går i retning av angst, slik Kierkegaard skil mellom frykt og angst: "[...]derfor må jeg gjøre oppmerksom på at det er helt forskjellig fra frykt og lignende begreper, som refererer til noe bestemt, mens angst er frihetens virkelighet som mulighet for muligheten" (Kierkegaard 2005: 36). Resultatet for Klumpen vert at han eigentleg uttrykker fryktliknande kjensler som ikkje kan referera til noko bestemt, og som med (medverknad)skuldkjensla i botn vert eit tydeleg uttrykk for angst. For Kierkegaard ligg angsten alltid latent i menneske, men "den angst som er satt i uskyldigheten, er da for det første ingen skyld, for det annet er den ingen besværende byrde, ingen lidelse som ikke lot seg bringe i samklang med uskyldighetens salighet" (Kierkegaard 2005: 37). Til skilnad frå Veslebror har Klumpen heile tida kjent på skuldkjensla og følgeleg den angsten som er sett i skulda. Men om Klumpen klarar å organisera kjenslene sine i byrjinga, vil det som trugar kjennast meir og meir kaotisk etter kvart, og angsten står slik i eit dynamisk forhold til skulda, der skuldkjensla aukar angsten og angsten aukar skuldkjensla.

Klumpen syner ikkje teikn til anger. Fordi han ikkje vert skulda for noko, og slik heller ikkje får noko straff, uttrykkjer han at det er greitt: "det var bonden politiet snakka med" seier han (oppslag 13). Gjennom manglande anger er "brøden selv blitt en mulighet og ikke noe forbigangent" (Kierkegaard 2005:85). Men om Klumpen ikkje vert skulda for noko av dei andre, er skuldkjensla der, og den manglande angeren vil føra med seg sjansen for å repetera synda. Det moglege resultatet av Klumpen og Veslebror sin leik med fyrstikker tiltrekkjer Klumpen, samstundes som det skremmer han. På oppslag 7 kjem dette ambivalente forholdet mellom tiltrekking og avsky godt fram. Klumpen held seg fast i treet, noko skremd av røyken på jordet, men han vil samstundes få med seg det som skjer:

Eg har aldri sett sånn før, og når det mørknar, vil det lyse opp og lage skuggar og rare figurar som rører seg fram og tilbake og skremmer meg. Likevel vil eg sjå på det. Eg vil sitje lenge framfor glaset i kveld og sjå ut på flammene og røyken og alt det nifse som hender der borte på jordet. (oppslag 7)

Søren Kierkegaard seier at ” Livet frembyr dessuten fenomener nok hvor individet i angst stirrer nesten attrående på skylden og dog frykter den” (Kierkegaard 2005:96). Angsten som følgje av skuldkjensla vert skildra ved at Klumpen mistar oversikten over både kva han fryktar, og kva forhold han har til skuldkjensla si.

5.4 Spenningsforholdet mellom natur og kultur

Heime versus ute er ofte knytt til tilhøvet mellom det sosialiserte og danna versus det usosialiserte. Å tilpassa seg den kulturen ein lever i er ein del av dannelses- og sosialiseringprosessen. I *Bort frå jordet* er det ikkje eit slik eintydig tilhøve mellom naturen og kulturen, dei står heller i eit komplisert spenningsforhold til kvarandre. Flemming Mouritsen (1974) peikar på samanhengen mellom barnelitteraturen og den borgarlege dannelsesromanen, og at den indre strukturen i reiseforteljninga framstiller ein sosialiseringsspross – ”ja, i sig selv er en sådan i forholdet til læseren” (Mouritsen 1990:61). Om ”hjem-ude-hjem”- forteljninga i småbarnslitteraturen skriv Mouritsen:

Tekstene antager da karakteren af entydige bekræftelser af hjemtilstanden, hvor omverdenene kun er til stede som et latent angstgrundlag, som den baggrund disse ’paradisiske’ postulater henter deres glans fra. Teksternes grundlag er således et modsætningsforhold mellem kultur og natur, mellem socialitet og ikke-socialitet. Modsætningen er sjælden tematiseret i de nyere bøger, hvor den fremtræder i rendyrket harmoniseret form, således i den meget udbredte statiske dyredyl, hvor modsætningsforhold faktisk er grundlaget. Det påklædte dyr er det konkrete udtryk for dobbeltbegrepet (Mouritsen 1974:61).

Motsetningsforholdet mellom natur og kultur er tilstade i *Bort frå jordet*, men er uttrykt i ei meir komplisert form enn det Mouritsen skildrar. Den vesle harefamilien er truga av den menneskeskapte kulturen, med bonden og skurtreskjaren, harva og slåmaskina som representantar. Men naturen trugar òg – reven er nemnt, og vinden er styrande i forhold til kor trugande brannen vert. Samstundes er Klumpen og familien påkledde dyr, som i følgje Mouritsen slik vil tena som eit uttrykk for det dobbeltsidige mellom natur og kultur. Det mest interessante brotet med tradisjonen er at det er fleire ulike nivå, der både kultur trugar natur, og der natur trugar kultur. På oppslag 9 fortel verbalteksten om Veslebror som er forsvunnen,

og Klumpen tenkjer på om reven kan vera ute. Klumpen konkluderer med at reven ikkje er eit reelt trugsmål, då reven sjølv har nok med både flammar og folk. Det kan vera både Veslebror og bonden si skuld at brannen utartar seg, og det får då òg konsekvensar for dei begge. Spenningsforholdet mellom naturen og kulturen står i eit dynamisk forhold til kvarandre, der dei ulike representantane til desse kategoriane trugar kvarandre, og der det verken er statisk, eller tydeleg og gitt, kven som representerer natur og kven som representerer kultur. Om Klumpen og familien skal representera kultur eller natur er relativt og kontekstavhengig. I forhold til bonden, vert harane representantar for naturen, medan bonden i traktoren representerer kulturen. På den andre sida vil Klumpen og familien i større grad tilhøyra kulturen, når ein ser dei i samanheng med til dømes reven. Ein finn med andre ord ikkje ein so enkel dikotomi mellom natur og kultur som Mouritsen har som føresetnad. Det er heller ikkje slik at motsetninga mellom natur og kultur "fremtræder i rendyrket harmoniseret form" (Mouritsen 1974:61), men teksten utfordrar skjematisk definisjonar av dikotomien kultur – natur, der kulturen (det kultiverte) representerer det positive målet og naturen (det primitive) representerer det negative antimålet i sosialiseringssprosessen. Boka gjev ikkje noko moralsk fasit, men opnar opp for spørsmål og nytenking.⁵³

5.5 Nærleik og avstand

I denne delen vil eg drøfta korleis distansen i *Bort frå jordet* varierer. Eg vil fokusera på distansen mellom både det fortalde (med utgangspunkt i Klumpen) og den impliserte lesaren, mellom karakterane innafor historia, og mellom forteljar, forfattar og det heilskaplege biletet som vert skapt av Klumpen. Eg vil drøfta korleis teksten handsamar tid, og kva effekt dette

⁵³ Forholdet mellom natur og kultur kan òg knytast til Søren Kierkegaard sitt angstomgrep. Den vesle harefamilien, som har (flest) menneskelege eigenskapar, men trass alt er framstilt som harar, kjem i ein udefinert posisjon i forhold til Kierkegaard som skil klårt mellom menneske som åndsvesen, i forhold til dyra som ikkje er det. I følgje Kierkegaard kan angst berre knytast til menneske: "[...]det er helt forskjellig fra frykt og lignende begreper, som refererer til noe bestemt, mens angst er frihetens virkelighet som mulighet for muligheten. Man vil derfor ikke finne angst hos dyret, nettopp fordi det i sin naturlighet ikke er bestemt som ånd" (Kierkegaard 2005:36-37). Kierkegaard skriv òg om angst og det uskuldege barnet, og at "den angst som er satt i uskyldigheten, er da for det første ingen skyld, for det annet er den ingen besværende byrde, ingen lidelse som ikke lot seg bringe i samklang med uskyldighetens salighet" (Kierkegaard 2005:37). Men i følgje Kierkegaard ligg angsten latent i barnet, fordi barnet er åndsvesen, og "ikke blott og bart dyr" (Kierkegaard 2005:38). "Ånden er også tilstede," skriv Kierkegaard, "men som umiddelbar, som drømmende" (Kierkegaard 2005:37). Klumpen og Veslebror er på mange måtar mellom desse tilstandande, mellom det å vera dyr og menneske, og mellom det å vera uskuldig(barn) og skuldig(vaksen). Dei er i prosessen – i ein sosialiseringssprosess og i ein lausrivingsprosess, der dei vert medvitne den fridommen dei har, den fridommen til ulike val, som i følgje Kierkegaard skapar angst.

har på forteljinga. Gjev teksten si handsaming av tid ei kjensle av nærleik til det fortalde eller skapar det ei kløft – ein avstand?

Med tanke på tida i forteljinga er den fortalt i presens, men forteljaren varierer i forhold til kor nær han likevel er til det fortalde. På oppslag 6 er det til dømes brukt mykje uttrykk som ”aldri” og ”alltid” og ”av og til” som skapar ein avstand til situasjonen her og no. Det er òg variasjonar med omsyn til distansen til sjølve brannen og ”alt det nifse som hender der borte på jordet” (oppslag 7). På dette oppslaget er illustrasjonen av Klumpen slik at ein ikkje ser andletsuttrykket hans, og han vert nokså liten i det tomme, røykfulle landskapet. Dette skapar distanse til lesaren òg, samstundes som det er tydeleg at Klumpen er her, og det nifse er ”der borte”. På det neste oppslaget (oppslag 8) er brannen merkbart nærare, men Klumpen, mor og far er inne i hiet, og slik i ein viss avstand til brannen. Men verbalteksten fokuserer på flammene og korleis vinden er med å spreia brannen: ”Og frå jordet kjem flammene hitover!” avsluttar dette oppslaget (oppslag 8), og brannen kjennest brått trugande og nær.

Fyrst vil eg sjå på dei teknikkane som er brukt for å skildra samanhengen mellom tid og rørsle, og om dei kompliserte strukturane her skapar nærleik eller avstand til den barnlege lesaren. Deretter vil eg drøfta kor nær ein kjem inn på personlegdommane i tekstane – får ein ta del i deira kjensler og sinnstemningar? Etter dette vil eg drøfta Klumpen sitt egosentriske perspektiv. Er han i stand til å sjå seg sjølv utanfrå? Klarar han å halda avstand til det som skjer? Til slutt i denne delen vil eg vurdera forteljestemma og den avstanden som finst mellom forfatarane, forteljaren og Klumpen.

5.5.1 Tid og rørsle

Når det gjeld tid og rørsle har illustratøren mellom anna nytta seg av ein teknikk med små biletutsnitt på oppslag 1, 5, 8, 11 og 13. Desse små utsnitt er henta frå andre illustrasjonar i boka, og skapar rørsle i tid ved å bryta kronologien. På det fyrste oppslaget er utsnittet henta frå illustrasjonen på det følgjande oppslaget (oppslag 2), og utsnittet av traktoren peikar dermed framover. Utsnitt på oppslag 5, 8 og 11 er derimot henta frå dei føregåande oppslaga og peikar bakover i tid. På denne måten vert ein minna om situasjonen frå oppslaget før, og det som har skjedd. Det som har skjedd er nærverande, og ting skjer samstundes på ulike stader, sjølv om Klumpen og Veslebror ikkje er fysisk tilstade. Vekslinga mellom biletutsnitt som peikar framover og bakover skapar ei samtidig kjensle, ei kjensle av at fortida og framtida er inkludert i notida, og at tida ikkje treng vera ordna lineært. Forteljaren si

oppleving og formidling av tid har iallfall visse brot med den lineært organiserte tida, og fortida og framtida er nærverande. Det siste vesle biletutsnittet på oppslag 13 er òg henta frå eit tidlegare oppslag, men går heilt til bake til oppslag 2, og syner Veslebror med bøtta, noko som kan minna om pådrivaren Veslebror, slik han var før karakteren hans vart endra. Ein effekt av at det nettopp er bøtta han har med seg på dette biletet, er framstillinga av ansvarlege drag hos Veslebror. Han har ikkje hatt intensjonar om at brannen skulle utarta seg på ein slik måte. Til saman uttrykkjer dei små utsnitta ein meir komplisert tids- og rørsle- struktur. Ei tolking av utsnitta kan vera at dei uttrykkjer Klumpen si førestillings- og tankeverd. På oppslag 1 ser ein at tankane hans, meir eller mindre medvitne, er retta mot den trugselen traktoren kan vera. På oppslag 5,8 og 11 syner utsnitta òg det han fryktar. Trass i at den største illustrasjonen på oppslag 5 syner ein smilande Klumpen i leik med Veslebror, er tankane om røyken nærverande. Utsnittet på oppslag 13 markerer ei slags frikjenning av Veslebror. Saman med illustrasjonen på høgresida skapar dette oppslaget eit balansert bilete av Veslebror. På det største bilete klamrar han seg til mora og er tydeleg eit lite barn. Det vesle utsnittet på venstre side står i ein kontrast til dette, og syner den uredde sida av Veslebror.

Dei små utsnitta kan medverka til ein meir komplisert struktur med omsyn til tid, rom og rørsle. Men ein diskusjon Ulla Rhedin fører i *Bilderbokens hemligheter* (2004), om korleis barn ofte oppfattar dei tekniske verkemiddela i illustrasjonane annleis enn den vaksne, vil setja kompleksiteten i eit anna ljus:

Själv menar jag att det räcker en bra bit att som vuxen högläsare vara medveten om att barnet ser bilderna (mycket) annorlunda än vi tror, och att de vid sin tittläsning ofta gör sig helt andra historier än de, som samtidigt kommer in i deras öron. Att lyssna lydhört till vad barnet upplever och förstår av bilderboksberättelsen jag högläser kan ge intressant ny kunnskap om mitt barns tankevärld och ibland ge nyttiga Verfremdungseffekter (kan verkligheten uppfattas också på detta sätt?!) (Rhedin 2004: 23)

Spørsmålet om effekten av dei små biletutsnitta vil krevja ei anna tolking for ein vaksen implisert lesar versus ein barnleg implisert lesar. Det som vaksne lesarar umiddelbart vil tenkja på som ein avstand til den barnlege forteljarstemma, vil for den barnlege lesaren liggja nært si eiga barneleg oppfatning av røyndommen, fordi dei tilpassar si forståing av den. Ulla Rhedin peikar òg på at den barnlege lesaren er kompetent på andre måtar enn det vi vanlegvis tenkjer oss:

Att åstadkomma ett meningsfullt bilderboksberättande för ett barn som ännu inte behärskar en enkel kronologi eller enkla orsakssammanhang och som dessutom inte kan läsa (och komplettera) bilder på ett vuxet (fantasifullt) sätt, kan därför synas vara en närmast omöjlig

oppgift. Å andra sidan finns det aspekter av barnets tänkande som innebär att det äger andre kompetenser än de vi vanligen tänker oss (Rhedin 2004:25-26).

Det vi som vaksne lesarar vil tenkja på som meir komplisert tids- rørsle- og romstruktur, vil barnet sjølv tilføra enkel logikk. ”Barnet förstår inte att det inte förstår – det tror att det förstår. Alltid! Och det förstår! Alltid! – Men på sitt eget sätt!” slår Rhedin fast (2004:26). For ein barnleg lesar treng ikkje den kronologiske strukturen vera den mest logiske. Det som vaksne lesarar umiddelbart vil tolka som ei for komplisert forteljestemme, til barnestemme å vera, kan vera meir autentisk og nær den barnlege røyndomsoppfatninga fordi den barnlege røyndomsoppfatninga ikkje er like skjematisk og kausal som den vaksne. Medan vaksne organiserer tilveret logisk, organiserer barn det gjerne meir assosiativt.⁵⁴ Den måten tida vert skildra og strukturert på i *Bort frå jordet* skapar eit meir truverdig barneperspektiv.

5.5.2 Nærleik og avstand til karakterane

Vekslinga mellom ulike biletutsnitt skjer med det eg vil kalla mjuke overgangar.

Variasjonen mellom illustrasjonar som syner bileta i heiltotal, total eller halvtotal skjer ikkje med brå og dramatiske overgangar, men vekslinga mellom desse får likevel ein viktig og meiningsberande funksjon.⁵⁵ Det vert fokusert lett fram og tilbake, og skapar slik både nærleik og distanse til handlinga, ein nærleik og ein distanse som til tider eksisterer, paradoksalt nok, samstundes. På det tredje oppslaget ser vi eit bilete i heiltotal, som syner jordet, bekken og skogen. Klumpen og Veslebror held på med sitt på den andre sida av bekken og det er tydeleg kven som er kven: Veslebror i blå bukse legg tørrkvist i ein haug, og Klumpen i raud bukse ser etter traktoren. Avstanden til dei to er med å understreka dei kontrastive rollane dei inngår i. Veslebror uredd og handlande, medan Klumpen er den engsteleg og ansvarlege. På dette oppslaget ser ein dei med andre ord som typar, ulike frå kvarandre, og ikkje som personlegdommar med meir samansette eigenskapar. Via oppslag 4 kjem ein gradvis nærare inn på dei to, men på dette oppslaget skapar bekken endå ein distanse til dei. Illustrasjonen på oppslag 5 dekkjer berre høgresida, men her er ikkje bekken mellom, og vi kjem slik nærare inn på dei. På venstresida er det eit lite utsnitt av røyken som stig oppover. Røyken er fråverande på høgropplaget, som syner Klumpen og Veslebror i aktiv leik. Det vert markert eit skilje mellom det leikande og det alvorlege. ”Vi leikar litt ved

⁵⁴ I alle dei tre bøkene om Klumpen er forteljestemma tidvis svært assosiativ, spesielt med tanke korleis far brått (utan logisk samanheng) vert gjenstand for Klumpen sine refleksjonar.

⁵⁵ Heiltotalbiletet skapar oversyn over landskap og miljø, totalbiletet syner ein eller fleire aktørar i eit avgrensa miljø, medan halvtotalbiletet flyttar aktørar i framgrunnen, jamfør Birkland og Storaas (1998:197).

bekken, finn på ting og tullar og har det fint ei lang stund,” står det i verbalteksten på oppslag 5, og byggjer under det leikande biletet. Men trass i at røyken er fråverande i leiken, eksisterer den samstundes, jamfør det vesle utsnittet, og minner om at leiken ikkje treng vera skilt frå alvoret, at avstanden mellom leik og alvor ikkje er så stor. Slik kjem blant anna det dobbelsidige i Klumpen sitt tilvere fram, der han både er forsiktig og ansvarleg, men òg nysgjerrig og leikande. Det doble eksisterer samtidig, i motsetnad til meir konvensjonelle og didaktiske barnebøker der det skjer ei utvikling frå uansvarleg til ansvarleg osv.

Trass i at forteljinga er dramatisk både på eit ytre og eit indre nivå, held bileta ein viss avstand ved å ikkje nytta nærbiletet, som ofte vert nytta for å ”syne fram kjensler, stemningar og reaksjonar” (Birkeland og Storaas 1998:197). Ved å ikkje nytta nærbiletet, men samstundes ha ein intradiegetisk-homodiegetisk verbal forteljar (Nikolajeva 2000) vert det skapt eit spenningsforhold mellom nærleik og avstand til situasjonen. Når det vert fortalt om Veslebror si forsvinning, og ein når det dramatiske høgdepunktet i forteljinga, er Veslebror heilt fråverande i den visuelle skildringa, og verbalt er det Klumpen som uttrykker seg. Klumpen har ein avstand til den dramatiske situasjonen, noko oppslag 7 og 10 stadfestar, der Klumpen ser på flammene på rimeleg god avstand. På eit indre plan er det likevel dramatisk for Klumpen, det er hans bror som er borte, og han uttrykkjer seg empatisk i forhold til korleis broren kan ha det: ”Veslebror må vere bra redd, kvar han no er” (oppslag 11). Uvissa på kor nær Veslebror er røyken, menneska, flammene og reven er det som mellom anna skapar spenning.

5.5.3 Egosentriske perspektiv

Til å vera ein barnleg karakter er Klumpen oppsiktsvekkjande orientert mot det som hender utanom sin eigen situasjon. Han er medviten om at det føregår ting andre stader, jamvel om han sjølv ikkje er nærverande: ”Bonden kan vi heller ikkje sjå, men han er nok der ein stad,” seier han på oppslag 7, og markerer eksplisitt at han veit om at bonden er der, sjølv om han ikkje kan sjå han. Klumpen er òg oppteken av Veslebror sine kjensler, og av faren sine reaksjonar. Bruken av presens futurum på oppslag 7, skapar òg både distanse og nærver til situasjonen og det nifse:

Eg har aldri sett sånn før, og når det mørknar, vil det lyse opp og lage skuggar og rare figuar som rører seg fram og tilbake og skremmer meg. Likevel vil eg sjå på det. Eg vil sitje lenge framfor glaset i kveld og sjå ut på flammene og røyken og alt det nifse som hender der borte på jordet. (oppslag 7)

Det nifse ligg altså framfor han i tid. Det er ein del av situasjonen her og no, men det skal òg halda fram. Ved å uttrykkja seg i futurum, vert det skapt ein avstand til dei redselsfulle kjenslene, dei vert på eit vis kontrollerte og styrt fram i tid. Men det uttrykker samstundes eit ynskje om å vera nær det nifse. Kierkegaard meiner at òg i uskulda (hos barnet) er angsten etablert, men at den kjem til uttrykk på ein anna måte enn hos dei vaksne: ”Når man vil iakttå barn, vil man finne denne angst mer bestemt antydnet som en søken etter det eventyrlige, det veldige, det gåtefulle” skriv Søren Kierkegaard (2005:37). Både Klumpen og Veslebror søker dette gåtefulle ved å leggje ut på tur med fyrstikkene, og når brannen er ute av kontroll uttrykkjer Klumpen eksplisitt det ambivalente forholdet han har til ”alt det nifse”.

Kierkegaard stadfestar denne ambivalensen: ”Denne angst hører barnet til på en så vesentlig måte at det ikke vil unnvære det; om den enn engster det, fengsler den det allikevel i sin søte engstelse” (Kierkegaard 2005:37). Klumpen søker mot det han veit vil skremma han, han konfronterer seg sjølv med si eiga frykt. Ved å uttrykka seg i futurum er det nifse altså distansert frå her og no situasjonen, men Klumpen uttrykkjer heller ingen ynskje om å unngå å vera nær dette i framtida, tvert i mot, så vil han få med seg ”alt det nifse”, han søker det, i eit paradoksalt distansert nærver.

5.5.4 Forfattaren, forteljaren og Klumpen

Med få unntak er historia fortalt i presens, og av Klumpen – ein av barnekarakterane i forteljinga. Det er med andre ord eit barn si stemme som fortel historia, men stemma er likevel ikkje eintydig barnleg. Den barnlege, samtidige formidlaren står òg i ein distanse til den spontane opplevinga. Men er det ein didaktisk og moraliserande undertone som skapar denne distansen? Ingeborg Mjør problematiserer forteljingar med barnlege forteljarøyster, og diskuterer korleis eit slik barneperspektiv kan vere sterkt farga av vakseninstansen bak forteljinga: ” Den vaksne skjuler seg bak barnet og tek ikkje ansvar for sine eigne intensjonar. Ein kan tenkja seg at forteljartypen er eit forsøk på å skriva antiautoritært, i samsvar med moderne oppseding og barnepsykologi” (Mjør 1998:39). Forteljarstemma i *Bort frå jordet* står i kontrast til denne typen skjult vaksenforteljar som Mjør skildrar. Forteljestemmet er tilsynelatande atypisk barnleg: ”Det er ikkje stort å gjere” (oppslag 10), er ei typisk vaksen formulering. Fleire av skildringane ber preg av ein slik vaksen forteljarinstans: ” på jordet brenn det like friskt” (oppslag 10), ”ein vegg av flammar” (oppslag 7) og vinden som kjem ”som ein tung pust” (oppslag 8). Det barnlege perspektivet kjem fram på meir løynde måtar,

til dømes gjennom tidsoppfatninga. Dei små biletutsnitta på oppslag 1,5,8 og 11 er henta frå det føregåande oppslaget eller oppslaget etter, og er med på å forsterka inntrykket av at det ikkje er ei enkel forståing av hendingar som kjem ordna etter kvarandre på ein lineær måte. Forteljinga er i større grad strukturert etter kor viktige inntrykka er for forteljaren, enn etter tid, slik barn gjerne ordnar tilveret etter meir og mindre viktige og uviktige hendingar enn i eit tidsmessig skjema. På oppslag 5 skildrar Klumpen korleis bonden pløyer rundt jordet: ”Tre rundar har han kjørt med plogen sin og laga ein svart kant mellom skogen og jordet.” På oppslag 8 viser Klumpen til dei tre rundane til bonden, i same setning som det vert peika fram mot det som skjer etterpå, men som ein endå ikkje veit om: ”No er det bra at bonden kjører tre rundar med plogen, elles ville skogen ta fyr og alle måtte flytte frå jordet til ein tryggare stad” (oppslag 8). Sjølv om forteljinga er fortalt i presens, har forteljaren ein avstand til det fortalte. Men avstanden er likevel ikkje så stor at hendingane er strukturert på ein tydelig vaksen og skjematisk måte. Den barnlege insisteringa på uskuld, jamfør ”det er veslebror” – anaforen, forsterkar òg inntrykket av ein autentisk barnleg forteljar, utan påfallande avstand til sin eigen barnleg-naive logikk.

5.6 Tid – gamal og ny

Under avsnittet om nærleik og avstand har eg mellom anna diskutert korleis teksten handsamar tid, og kva effekt denne måten å skildra tid på kan skapa, til dømes korleis struktureringa av tid kan gje eit meir truverdig barneperspektiv. Men det er òg uttrykt tankar om tid på meir eksplisitte nivå, og i alle dei tre bøkene om Klumpen er tid ein viktig del av tematikken. I forhold til dei to andre bøkene er *Bort frå jordet* den boka der det kanskje er minst fokus på tid. I *Over jordet* er det ventetid og mangel på tid, ungar som ventar og vaksne som er travle. I *Rundt jordet* er det snakk om rundetider, men her er det òg mykje ventetid, tid som står stille og ulike tidsdimensjonar, blant anna skilnad på tid i draum og tid i røynda. I *Bort frå jordet* er ikkje tankane om tida like påtrengjande, men tid er likevel ein sentral del i denne boka òg. Slik eg ser det er det eit viktig skilje mellom ny tid og gamal tid. Fortid og framtid: ”Men skogen har brunne og brannen er sløkt, og da treng vi ikkje snakke meir om det” (oppslag 13). Dessutan går det eit skilje mellom den gamle tida, der bonden har hatt styring over tilveret til harefamilien: ”Han brukar det. Gjer seg ferdig, same kor lang tid det tar. Far har fått nok av dette for lenge sidan” (oppslag 3) – og den nye tida som skal byrje, når familien forlèt jordet og på eit vis skal byrja på nytt: ”’Dette går ikkje lenger’ seier far eit par dagar seinare. ’Vi får finne oss ein annan stad å bu, det er ikkje trygt her med bonden og alt dette landbruket’” (oppslag 13). Skiljet mellom den gamle tida, med alt landbruket, og den

nye tida, er òg eit skilje mellom kultur(landskap) og natur(landskap), jamfør avsnittet om kultur og natur: ”’Vi kan vel kikke innom jordet av og til,’ seier far. ’Når det gror til igjen’” (oppslag 13). Men i det same dei forlèt jordet, knyter Klumpen eit garnnøste i ei grein og let ”nøstet rulle og rulle...” (oppslag 14). Klumpen held med andre ord konkret og fysisk fast i det gamle. Han er ”knytt til” den gamle tida, det gamle livet, i dobbel forstand.

Gjennom dei familiære relasjonane, som er ordna i eit patriarkalsk hierarkisk system, vert det halde fast ved eit gammaldags system av maskulin autoritet, altså den ”gamle tida.” Men irritasjonen over dette systemet kjem fram, og det at familien vandrar frå det kjende tilveret ved jordet, peikar mot eit brot med det tradisjonelle systemet.

5.7 Maskulint hierarki

Faren sin frustrasjon i forhold til bonden er gjennomgangstema i alle bøkene i trilogien. Bonden er ein noko løynd figur. Illustrasjonane syner alltid traktoren, og aldri bonden sjølv. Dei negative kjenslene knytt til bonden og traktoren, gjev Klumpen assosiasjonar til far med det same. Sjølv om denne boka har eit større fokus på Klumpen og Veslebror, er Klumpen oppteken av faren si haldning til bonden og traktoren, og på far sitt forhold til løypa rundt jordet. Klumpen uttrykker ikkje noko sjølvstendig forhold til bonden, men er oppteken av kva faren meiner. Dette syner at faren tek stor plass i familien, og i livet til Klumpen, og hans oppfatning av det:

Far liker ikkje denne traktoren som kjører fram og tilbake. Somme gongar kryssar den løypa hans og lagar djupe spor. Da må far jamne det til igjen med harelabben sin. Han brukar mykje tid på løypa si, men så er han ganske god til å springe òg. Han har rekorden rundt jordet. (oppslag 2).

Faren sitt forhold til løypa vert poengtert her òg, trass i at dette tilhøvet ikkje er direkte med i handlinga. Klumpen sin assosiasjon vert ståande som ein påtvinga digresjon, etter at faren og løypa har vore eit sentralt tema i dei førre bøkene i trilogien. Denne digresjonen er viktig for å sjå bøkene i samanheng med kvarandre. Faren har framleis ei sentral rolle i livet til Klumpen. Når Klumpen atter ein gong, ute av samanhengen, presiserer at faren har rekorden rundt jordet, vert det skapt ein ironisk distanse til denne relasjonen. I analysen min av *Rundt jordet* har eg skrive om kor viktig, slik Klumpen ser det, løypa er for faren. ”Å laga djupe spor” er ein velbrukt metafor, som i dømet ovanfor kan bli knytt til både den konkrete tydinga, og ei innarbeidd metaforisk tyding. At faren jamnar over desse djupe spora ”med harelabben sin”

skapar eit bilete av faren som ikkje er særleg positivt.⁵⁶ Det som er vanskeleg for faren, og som set spor, vert kanskje teke litt for lett på. For faren er det dei ytre faktorar som er viktige, som å halda seg i form, meir enn dei nære relasjonane. Det som stikk djupt kan synast vanskeleg for far, og han glattar heller over det enn å gå til botn i det.

Når Veslebror samlar tørrkvist til bålet, spring Klumpen opp bakken for å sjå kvifor traktoren kjem tilbake. Jamvel om det i den konkrete situasjonen er Klumpen og Veslebror som må passe seg for traktoren og bonden, går Klumpen sine tankar til faren:

Å ja, bonden driv og pløyer! Da blir det mange rundar rundt jordet. Kanskje vil han halde på til langt på natt. Han bruker det. Gjer seg ferdig, same kor lang tid det tar. Far har fått nok av dette for lenge sidan. I kveld blir han ikkje god å ha i hi. (oppslag 3)

Dette karakteriserer både Klumpen og faren. Klumpen lever ikkje berre her og no, han kan både uroa seg for framtida, og dra slutningar ut frå tidlegare erfaringar. I motsetnad til Veslebror tenkjer Klumpen på konsekvensar og har forståing for andre sin samtidige eksistens. At Klumpen byrjar å tenkja på kvelden, og at faren ikkje blir god å ha i hi på grunn av pløyinga, seier noko om kven sine kjensler som tek plass i heimen.

Når Klumpen og familien oppdagar røykskya inne frå jordet, reagerer mor med redsle og ropar på far: ”Han har levd så lenge at han veit beskjed” (oppslag 6). På det same oppslaget er faren illustrert med ein viss distanse til resten av familien. Veslebror og Klumpen står bak mor, som er kledd i ein raud kjole og står med armane i kors over brystet. Dei tre er avbilda mellom to trestammer, og står dermed innafor eit avgrensa område. Alle tre har same lutrygga kroppshaldning. Far – breibeint og med blå klede – peikar ut mot jordet og røykskya, og vert ståande noko separat frå dei andre. Medan mor reagerer med redsle, reagerer far med sinne: ”No er far veldig irritert. Mange dagar i året blir øydelagte på dette viset. Og løypa blir heilt krasa. Det gjer far enda meir irritert” (oppslag 6). Mora og faren bryt med andre ord ikkje med noko stereotypisk kjønnsrollemønster. Jamvel når far vert nervøs reagerer han med ei overlegen haldning om at han veit kva som hender: ”’Før du får snudd deg, står du utan hus og heim,’ seier han og begynner å ta bilde ned frå veggene” (oppslag 8).

57

⁵⁶ Å fara over noko med harelabben sin tyder å utføra noko på ein overflatisk måte, fara lett over noko.

⁵⁷ Det kan vera verdt å merkja seg at verken oppslag 1 eller oppslag 8, som begge illustrerer hiet, har bilete på veggane. Medan oppslaget etter at verbalteksten har uttykt at faren har teke bilde ned, faktisk har to dominerande måleri på veggane. Dette uttrykker ein viss ironisk distanse til det som vert fortalt.

5.8 ”Vi får nok aldri vite kva som hende med Veslebror”⁵⁸ – metakommentarar og teksten sin poetiske funksjon

Ulla Rhedin (2004) diskuterer den utviklinga biletboka har gått gjennom i løp av 1980 talet, der det pedagogiske aspektet har måtta vika for dei skjønnlitterære kvalitetane. Ho peikar på to sentrale konsekvensar av denne endringa ved barnelitteraturen: ”Dels att den alltmer har släppt entydigheten och blivit mer tvetydig eller mångtydig, dels att den har öppnat sig för mer komplexa innehåll” (Rhedin 2004: 154). *Bort frå jordet* har fleire element ved seg som er fleirtydige, på fleire nivå. Det fleirtydige på det estetiske nivået kjem fram gjennom blant anna samspelet mellom verbaltekst og illustrasjonane. Eitt og same oppslag kan skapa fleire stemningar: Verbalteksten på oppslag 8 fokuserer på flammene som ”fyk bortover jordet i vill fart” (oppslag 8) og ”lyden av brannen, knitringa i baret som tar fyr,” (oppslag 8). Illustrasjonen syner derimot far som sit i stolen sin og les aviser (kikkar diskret mot vindauge, lyttar) og mor som står med armen rundt Klumpen og kikkar ut vindauget. Illustrasjonen speglar med andre ord ikkje den dramatikken som her er synt i verbalteksten, men fokuserer på familietilhøva. Dette syner korleis det estetisk fleirtydige er med og utvidar tematikken, og skapar fleire tematiske nivå: Tematikken i *Bort frå jordet* inkluderer både den ytre spenninga (brannen som jagar familien bort frå heimen) den indre uroa (angst, skuldkjensle, ansvarskjensle) og familiære relasjonar og komplikasjonar. Skildringa av angsten og frykta, skuldkjensla og skulda er heller ikkje eintydig. Boka opnar blant anna for ei fleirtydig tolking av kven som har skuld i brannen. På oppslag 13 vert dette kommentert i følgjande metakommentar: ”Vi får nok aldri vite kva som hende med Veslebror.” Verken den impliserte lesaren, eller forteljaren (Klumpen), har noko grunnlag for å konkludera med kva Veslebror har opplevd, eller kva rolle han har spela i forhold til brannen. Teksten går på denne måten inn i ein dialog utanfor seg sjølv, og kommenterer sin eigen sjanger. I debatten om barnelitteraturen sitt dilemma mellom det å vera skjønnlitterær kontra pedagogisk, plasserer denne teksten seg klårt mot det skjønnlitterære. Den poetiske funksjonen er viktig og teksten gir rom for undring. Gjennom denne metakommentaren vert det eksplisitt uttrykt ei haldning til at tekstar for barn heller ikkje treng å vera overtydelege. Brotet med den tradisjonelle reiseforteljinga, der heimkomsten skal representera noko trygt og stabilt, skapar òg undring. Familien er samla, men er dei då ein heim? Kvar skal dei dra? Kommentaren kan òg relaterast til det episke kontra det poetiske ved denne teksten. Kva som eigentleg er skjedd,

⁵⁸ Oppslag 13

sjølve handlinga, treng ikkje vera det som er viktigast, men dei stemningane, og dei motsetningane som kjem fram i teksten har like stor verdi. Både *Over jordet* og *Rundt jordet* har ei diffus ytre handling. Kva som faktisk skjer i det fysiske rommet er ikkje eintydig, og heller ikkje det som byggjer opp spenninga i teksten. I *Bort frå jordet* er spenninga heller ikkje eintydig knytt til ei enkel ytre handling. Brannen og reven og alt det andre som trugar, er ein del av den ytre handlinga og ein sentral del av spenninga i historia, men spørsmålet om kven brannen faktisk trugar og kven som står bak den, gjev den indre handlinga og den poetiske funksjonen større plass.

Viktor Sjklovskij seier at det går eit skilje mellom det diktariske biletet og prosaens bilete. Det prosaiske biletet er "bildet som et praktisk middel for tenkningen, et middel til gruppering av tingene," medan det dikteriske bilete er "et middel til forsterkning av inntrykk" (Sjklovskij 2001:13). På oppslag 7 i *Bort frå jordet* vert det kommentert at "Om han [(bonden)]vil sløkke, treng han meir enn ei bøtte. Han treng heile bekken, så mykje røyk er det." Dette kan stå som eit døme på korleis det barnelege perspektivet, og det barnlege språket, vert språket for underleggjeringa og forsterkinga. "Heile bekken" er ein relativ storleik, men òg ein uendeleg storleik. I Klumpen sitt (barnelege) perspektiv er bekken gjerne den største samla mengde vatn som finst, men ein rennande bekk vil òg innehalda uendeleg mykje vatn (men mengda er avhengig av tida). Skildringa av mengda vatn som må til for å sløkkja brannen, forsterkar inntrykket av den dramatiske og intense situasjonen. Samstundes opnar det opp for ulike tolkingar av det dramatiske i situasjonen, då "heile bekken" som sagt er ein relativ storleik.

Klumpen observerer at bonden køyrer med plogen og lagar ein svart kant mellom skogen og jordet. "Det kan vel ikkje berre vere ein sånn svart kant rundt jordet?" (oppslag 5), undrar Klumpen. Spørsmålet vert førebels ståande ope, i staden for at det umiddelbart vert kome med eit overtydeleg og didaktisk korrekt svar til dette. Skildringa av bonden som køyrer tre gongar rundt jordet med plogen fordi han skal brenna halmstubb, forsterkar uttrykket (og inntrykket), fordi det vert skildra som noko nytt, og ukjent (i det barnlege perspektivet) fordi det får stå uforstyrra av didaktiske motiv. Dette viser òg at den barnelege nyoppdaginga fungerer underleggjerande. Fråveret av ei didaktisk og overtydeleg forteljestemme er med på å forsterka den vanskeleggjorte forma, og verkar slik underleggjerande. Jamfør Viktor Sjklovskij:

Kunstens virkemiddel er "underliggjørelsens" virkemiddel og den vanskeleggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er

persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig (Sjkløvsikj 2001:16).

Fordi den barnlege nyoppdaginga får stå uforstyrta av ein didaktiske og faktaorientert undertone, får underleggjing og det poetiske ein naturleg plass. I *Bort frå jordet* finn ein heller ikkje eit eintydig svar på ”kva som hende med Veslebror,” det er heller ikkje ei enkel og lineær oppfatning av tid, og forteljaren bryt med eit meir konvensjonelt mønster med tanke på ein barneleg forteljar med eit vakse (under)medvit. Forholdet mellom natur og kultur er heller ikkje enkelt og eintydig, og Klumpen sitt forhold til brannen er prega av både tiltrekking og fråstøyting/bortvising, både lyst til å følgja med (oppslag 7), men samstundes frykt og skuldkjensle. Alt dette er døme på korleis teksten har ein sterk poetisk funksjon, med stadige brot med konvensjonar, og ei sterk evne til å stilla spørsmål, få lesaren til å stoppa opp, og ikkje ta alt for gitt. ”Tingens befrielse fra persepsjonens automatisme foregår i kunsten på forskjellige måter,” seier Sjkløvsikj (2001:17), noko det kan finnast fleire døme på i *Bort frå jordet*. Eit døme på dette er korleis tida ikkje vert organisert på tradisjonelt vis, jamfør bruk av små biletutsnitt og korleis desse er med å komplisera strukturen av tid, rom og rørsle. Tida vert slik underleggjort i *Bort frå jordet*, og den sjølvsahte kronologiske ordninga av den historiske tida vert slik frigjort frå ”persepsjonens automatisme.”

5.9 Oppsummering

Trass i at dette kanskje er den mest episke av dei tre bøkene i trilogien, er forteljinga ikkje enkelt bygt opp og heller ikkje sterkt fokusert på handling. I denne analysen har eg peika på at *Bort frå jordet* har meir ytre spenning med brann, forsvinning og flukt bort frå jordet. Boka har jamvel ein meiningsberande, underleggjande struktur, som ikkje er underordna handlingsplanet. Perry Nodelman (1992:190) foreslår at eit kriterium for barnelitteraturen er at den skal vera enkel.⁵⁹ Nodelman meiner òg at forteljingar for barn er ”sentrert omkring handlingene, omkring ’hvordan det går’” (Nodelman 1997:35) – ”Hovudfokus ligger alltid på handlingsgangen,” meiner han (Nodelman 1997:35). Denne definisjonen bryt med fleire sentrale trekk i *Bort frå jordet*. Eg har sett på korleis tilhøvet mellom skuld og uskuld, frykt og angst, natur og kultur, nærleik og avstand står i eit komplekst spenningsforhold til kvarandre, og meiner at det er ein slik indre struktur som skapar den sterke poetiske funksjonen. Forteljinga er med andre ord ikkje berre ”sentrert omkring handlingene”. Men

⁵⁹ Nodelman (1992) ramsar opp fleire kriterium for barnelitteraturen, blant anna at barnelitteraturen er enkel (men ikkje forenkla)

avstanden til handlinga i teksten er, som eg har sett på under avsnittet om nærleik og avstand, heller ikkje statisk og fast.

I denne teksten ser ein korleis skuldkjensla ikkje treng vera knytt til handling, og at skulda kanskje er vanskelegare å fatta, og handtera, uttrykt som ei ugripeleg medverknadsskuld. Kierkegaard knyter skuldkjensla til angst, og angst er for Kierkegaard knytt til det som er vanskeleg å definera. Når jamvel skuldkjensla er vanskeleg å definera (kva er det Klumpen kjenner seg skuldig i?), vert angstgrunnlaget større og meir komplisert.

6.0 Heimen og familien

Heimen og familien er basen i tilveret til Klumpen, som han må lausriva seg frå på vegen mot å bli eit sjølvstendig individ. I det følgjande vil eg skildra dei familiære kjenslene og relasjonane, og samanlikna element som går att i dei tre bøkene, og som markerer eller symboliserer dei familiære relasjonane. Elementa dreiar seg om både formale trekk, fellesmotiv, tematiske likskapar og utviklinga gjennom trilogien.

Gjennom analysane har eg kome fram til at alle dei tre bøkene gjev eit bilete av lausriving som del av ein individuasjonsprosess. Bøkene skildrar på ulike måtar overgangar frå ein barnleg uskuldstilstand til det å vera ein ansvarsfull vaksen, og psykologiske reaksjonar som angst og anger. Skilnaden mellom røynda og fiksjon er òg problematisert. For det fyrste vert sanningsomgrepet problematisert ved biletboka sin natur, fordi det er ein naudsynt skilnad mellom den som ser (illustrasjonane) og den som talar (verbalteksten). I bøkene om Klumpen er skilnaden mellom draum og røynd ikkje eintydig og dualistisk skilt frå kvarandre. Tematikken i biletbøkene kan sjåast i samanheng med andre delar av Oddmund Hagen sin forfattarskap.⁶⁰ I *Over jordet*, *Rundt jordet* og *Bort frå jordet*, står det tematiske i nær og tydeleg samanheng til kvarandre. Tematikken i trilogien er særskilt knytt opp til det å skapa seg ein identitet, noko som inneber ei lausriving, med tap av fars- (og mors-) substansen. I denne lausrivingsprosessen som Klumpen er i, søkjer han spesielt til ein etterlengta farskjærleik. Men far sin kjærleik er skildra som meir utilgjengeleg og brutal enn morskjærleiken. Medan mor vil ”breie godt rundt bakføtene mine og stryke labben over

⁶⁰ I romanen *Stemmer, steg* (2002) er til dømes forholdet mellom det realistiske og det fantastiske undersøkt og underleggjort. I novellesamlinga *Denne brannen, alltid* (1995) skildrar han ”en naturlig og nødvendig løsrivelse – fra moderskjødet og barndomshjemmet” (Lundberg 2003: 217).

kinnet” (oppslag 3, *Over jordet*) syner ikkje far ein slik type mild omsorg.⁶¹ I kapittel 6.4 vil eg diskutera dei familiære relasjonane og rollene.

Alle dei tre bøkene er ulike variantar av heime-ute-heime skjemaet, som er ei vanleg form i barnelitteraturen (reiseforteljinga). Men bøkene til Hagen og Düzakin bryt med det heilt tradisjonelle mønsteret, og utfordrar denne sjangerkonvensjonen. I kapittel 6.1 vil eg undersøka og samanlikna desse variasjonane over reisemotivet. Klumpen og familien bur ved jordet ein stad, og jordet representerer slik deira heimstad. Kva betyr denne heimen for Klumpen? I kapittel 6.2 vil eg òg diskutera kva symbolske funksjonar dette jordet kan ha. Blant dei elementa som går att i trilogien, er kanskje gjentakinga av flyet som motiv mest markant. For den barnlege lesaren kan det vekke interesse og spenning ved ei slik gjentaking, fordi det då representerer noko kjent. Men bruken av flymotivet er så (over)tydeleg at det òg gjev meining på eit tematisk plan. Eg vil gå nærare innpå kva desse flya kan symbolisera i kapittel 6.3.

6.1 Variasjonar over heime – ute –heime skjemaet

Reiseforteljingar har ein sterk tradisjon i barnelitteraturen. Reisemotivet i biletbøkene er først og fremst knytt til leik, draum og fantasi, og er komposisjonsmessig strukturert etter skjemaet heime –ute –heime (Birkeland og Storaas 1998). ”Som i folkeeventyra er det det som skjer ute, som representerer spenninga og utfordringane, heimemiljøet er det trygge og stabile” skriv Birkeland og Storaas (1998:114). Alle dei tre bøkene om Klumpen kan lesast som variantar av heime – ute – heime skjemaet.

I *Over jordet* er heimen fråverande i forteljetida (dvs at Klumpen aldri er heime i denne tida), men er likevel sentral i Klumpen sine eksistensielle spørsmål. Sjølv fråveret av heimen er utgangspunktet for problemet i *Over jordet*. Klumpen tykkjer avstanden mellom seg sjølv og heimen er alt for lang: ”Nei, eg ser heilt heim herifrå. Og det er så langt. Og reven. Og ugla” (*Over jordet*, oppslag 4). Boka sluttar i det Klumpen og mor spring over jordet, utan ei stadfesting på om dei kjem seg trygt heim. Det er slik berre ”borte- delen” av denne sjangerkonvensjonen som er skildra i *Over jordet*.

På det siste oppslaget er mor og Klumpen på det området som fyrst og fremst representerer det utrygge for Klumpen: *Jordet*. Men han er saman med mor! Denne variasjonen over reiseforteljinga syner at det ikkje er eit eintydig samsvar mellom heimen og

⁶¹ Denne ”harde farskjærleiken” er òg tematisert i andre delar av Hagen sin forfatterskap, blant anna i *Denne brannen, alltid*: ”det er dette med fedrande som brått høgg ein blank kniv etter deg og kallar det kjærleik” (1995:54). I *Bort frå jordet* er det ein tydeleg allusjon til nettopp dette verket, som tydeleggjer den tematiske samanhengen: ”...så er det denne brannen. Alltid!” (oppslag 6, *Bort frå jordet*)

det trygge. I motsetnad til den tradisjonelle reisa, der barnet vender heim og finn tilbake til tryggleiken, kjem ein representant for heimen i denne forteljinga *til barnet*. På det nest siste oppslaget (oppslag 13) syner illustrasjonen at mor held armene trygt kring Klumpen, og boka sluttar på denne måten med ei lukkeleg løysing. Det siste oppslaget bryt likevel med den endelege, lukkelege slutten og den feira heimkomsten ved at mor og Klumpen er illustrert som to små svarte skuggar midt på det store jordet. Perspektivet i illustrasjonane endrar seg heller ikkje. For lesaren/sjåaren vert det difor skapt ei kjensle av å bli ståande igjen, medan mor og Klumpen spring bort derifrå. Sjølve heimen vert slik framstilt som distansert.

Fråværet av heimen skapar eit nærver til Klumpen si kjensle av einsemd. Ved at han ikkje oppheld seg i heimen, som rommar tryggleik og selskap, vert inntrykket av einsemd og brot med symbiotiske relasjonar forsterka. Dette handlar om den individuasjonsprosessen Klumpen er i, der overgangen frå ein barnleg til ein vaksen identitet kryssar eit naudsamt spor av einsemd. Overgangen til ein vaksen identitet handlar mellom anna om å utvikla eit medvite forhold til fridommen, og følgjeleg kjensler som ansvar, skuld og angst. I ei tradisjonell heime-ute-heime forteljing vil heimkomsten representera personleg vekst. Slutten av *Over jordet*, og vendinga heim, vert meir eit teikn på regresjon når det gjeld den personlege utviklinga til Klumpen. Han klarte ikkje å springa over jordet på eiga hand. Han vart heller ikkje henta av den han gjerne hadde trengt å bli henta av, og få stadfesting frå, nemleg faren. Mor sitt fysiske nærver på slutten av forteljinga illustrerer ein mors kjærleik som her er tydelegare og sterkare enn fars kjærleiken, men dette undergrev ikkje Klumpen sitt behov for kjærleik og tryggleik frå far, og søking etter denne. Tvert i mot.

I *Rundt jordet* finns det òg element av reisemotivet med eit noko meir komplekst uttrykk. Inne- og uteområdet til Klumpen samsvarar delvis med reiseforteljinga sitt bilete på det trygge heime, og det ukjente ute. Men forholdet mellom inne og ute er ikkje like tydeleg. Det at senga til Klumpen er plassert ute på oppslag 6, og at lauvmotivet går att som mønster på mange av gjenstandane inne, skapar ein uklår overgang mellom desse områda.

For Klumpen er det redsla for utfordringa frå far, å springa rundt jordet, som vert utgangspunktet for sjukdom og (indre) konflikt. Den enklaste og tryggaste utvegen ser i fyrste omgong ut til å vera å leggja seg sjuk, heime. Det kan difor sjå ut til å vera eit klassisk bilete på det trygge heime, og det utrygge ute. Men i og med at det er far til Klumpen som ynskjer å ha han med ut på tur, og som ikkje klarar å forstå Klumpen sine aversjonar mot dette, vert det eit brot med heime-ute-heime skjemaet. Faren som eigentleg er ein representant for det trygge heime, vert heller den faktoren som ynskjer Klumpen ut i det ukjente. Sjukdommen er knytt til heimen, og som det eigentlege trugsmålet i denne forteljinga har det ikkje så mykje med

reisemotivet å gjere. Det førekjem to reiser i forteljinga, ein tur til dyrlegen (rundt jordet) og ein tur rundt jordet for å feira at Klumpen er frisk (rundt jordet). Heile familien er med på begge desse turane, det kjente og trygge er slik med ut i det ukjente. Dei positive kjenslene er knytt til UTE, men nettopp fordi heile familien (HEIMEN) er med. På den andre sida er det noko familiært som er utgangspunktet for problemet, og det er såleis det kjente som er det reelle trugsmålet. Ulikskapen mellom Klumpen og far hans er kanskje det største problemet: Faren som er sprek, oppteken av å vera rask og godt trenar, og på den andre sida Klumpen som er usikker og ynskjer ro og fred.⁶²

I byrjinga av *Bort frå jordet* skildrar Klumpen området ved bekken som eit trygt område, der han og Veslebror kan leika: ”Nesten heime, men også litt borte,” (*Bort frå jordet*, oppslag 2). I *Bort frå jordet* er det heller ikkje eit enkelt, eintydig forhold mellom heime og ute, og ein kan slik seia at òg denne boka representerer ein utvida sjangerkonvensjon. I byrjinga av forteljinga er Klumpen og Veslebror heime, deretter dreg dei ut i verda og søker spenning. Slik sett samsvarar dette med den klassiske reiseforteljing. Men i denne forteljinga byrjar spenninga i det same dei rører skapdøra og får tak i fyrstikkene, og dette skjer allereie medan dei er heime på kjøkkenet. Ute er det knytt spenning både til faren ved å laga bål, og til bonden som pløyer jordet. Men spenninga tek ikkje slutt i det dei er heime igjen, fyrstikkene ligg att ute, og peikar framover mot fleire utfordringar. Den verkelege spenninga, med røykskya og ”alt det nifse som hender der borte på jordet” (oppslag 7), startar medan alle er heime i hiet. Det nifse og ukjente er knytt til jordet, men det varer ikkje så lenge. Etter at brannen er sløkt, vel familien å forlata hiet. Heimen deira kjennest ikkje trygg lenger, og forteljinga sluttar med at dei pakkar sakene sine og går innover i skogen. Denne forteljinga bryt med den klassiske reiseforteljinga på fleire punkt. For det fyrste er ikkje heimen ein eintydig trygg stad, og for det andre er det ikkje tydeleg kva område som faktisk skal representera heime. Heimen i denne forteljinga kan vere inne i hiet, men det kan òg vere heile nærmiljøet til Klumpen og Veslebror, området ved jordet, som dei til slutt vel å forlata. Forteljinga er organisert som både ei heime - ute - heime - ute forteljing, men grovt sett kan den òg lesast som ei heime - ute forteljing. Forteljinga har ein open slutt der Klumpen knyter eit garnnøste til ei grein, for å kunna finna tilbake til jordet. Klumpen gøymer dette

⁶² Flyet er eit sentralt motiv, spesielt i illustrasjonane. Det går att i bileta på veggene, og som leikegjenstand. Flyet vert gjerne assosiert med reise, og i denne forteljinga har vi reisemotiv på fleire nivå: Klumpen og faren går gjennom ein prosess, ei slags utvikling i personlegdommen, som kan sjåast på som ei reise. At Klumpen er i grenseland med tanke på barn/vaksen kan òg forbindast med reise, jamfør ”livet er ei reise” –metaforen. Forteljestemma, som både er barnleg naiv, men samstundes vaksen og reflektert, byggjer under dette grenseaspektet. Eit fly er eit effektivt framkomstmiddel og kan assosierast med far til Klumpen, som er oppteken av rundetider og effektivitet: Dei vaksne vil at ting skal gå fort, medan barn treng nærver og god tid.

garnnøstet, handlinga er med andre ord individuell og sjølvstendig, og handlar konkret om *staden*, og ikkje *familien*. Dei går innover i skogen, og er på det tidspunktet heimlause, men familien er samla og ikkje direkte truga av verken rev, flamar eller landbruk. Teksten utfordrar slik konvensjonar om kva ein heim er, og dvelar ved om ein heim er knytt til stad eller til mellommenneskelege relasjonar.

Denne ikonoteksten uttrykkjer med andre ord at det ikkje er eintydig at heime er det trygt, medan farane lurar ute. Teksten bryt med den klassiske sosialiseringssprosessen, der målet er å nærma seg eit vakse ideal, fordi det i denne teksten nettopp er eit fråver av det vaksne idealet. Foreldra til Klumpen fungerer ikkje som moralske førebilete: Faren let sin frustrasjon over bonden rettferdiggjera at politiet vert innblanda i aktiviteten hans: ”Det er straffbart, det han driv med. Brenner opp skogen og greier, kjører traktor heile natta. Det er på tide han blir tatt. Til pass for han,” seier faren (oppslag 11). Og jamvel om Veslebror vert oppdaga med fyrstikkene i handa, legg mora og faren skulda for at ”alt er svidd og brent” (oppslag 13) ukritisk over på bonden: ”Sjå korleis det ser ut etter han!” (oppslag 13) rasar faren. Er målet å ikkje bli oppdaga? Eller er målet å ikkje plaga andre? Det kan vera både bonden og Veslebror si skuld at brannen kom ut av kontroll, men det er bonden som kanskje vert direkte straffa. Det får likevel konsekvensar for Veslebror og familien, då det endar med at dei vel å flytte frå jordet på grunn av dette oppstyret. Det siste oppslaget i *Bort frå jordet* illustrerer familien på vandring frå venstre til høgre. Ei motsett rørsle er meir vanleg i tradisjonelle heime – borte – heime forteljingar, jamfør Nikolajeva: ”Detta verkar vara en konvention som många bilderboksskapare har anammat: den trygga hemkomsten accentueras av en rørsle från höger till vänster” (Nikolajeva 2000:212). Nikolajeva kallar høgresida for ”äventyrssidan” og venstresida for ”hemma-sidan” (Nikolajeva 2000:212). I siste oppslaget til *Bort frå jordet* er det berre Klumpen som er på heimesida, medan dei andre er på høgresida. Klumpen har òg knytt ein tråd i ei grein, og er slik fysisk bunden til hiet/heimen. Medan dei vaksne ser framover, er Klumpen sitt blick vendt bakover. Veslebror ser òg bakover, men årsaka til dette kan liggja i at faren ber på han, dessutan kommuniserer han med mora, som går like bak han, og er slik ikkje vendt mot hiet og jordet på same måte som Klumpen. Oppbrotet frå heimen ser fyrst og fremst ut til å tyngja Klumpen.

Klumpen si skuldkjensle i *Bort frå jordet* baserer seg delvis på spørsmålet om ansvarskjensle for veslebroren. I denne boka er det å vera ein heim og ein familie ein av dei sentrale tematikkane. Klumpen og Veslebror er på ulike stadium når det gjeld å bli ansvarlege og frie individ, men felles for dei er at dei endå er i ein mellomposisjon mellom å vera avhengige av heimen/familien og å bli sjølvstendige og uavhengige. Kva det betyr å ha ein

heim, og ein familie med personar som bryr seg om ein, er viktige tematikkar i alle dei tre bøkene. I eit geografisk perspektiv er heimen knytt til området rundt jordet, og i neste kapittel vil eg kartleggja den funksjonen jordet har i bøkene.

6.2 ”Men eg skjønnte ikkje heilt kva det var med jordet”⁶³ – jordet sin symbolske funksjon

Jordet er basen i forteljingane om Klumpen, anten han skal over, rundt eller bort frå det. Klumpen og familien hans bur i eit hi som tilsynelatande ikkje ligg så langt unna jordet. Faren har ei løype rundt jordet som er særskilt viktig for han, der han trenar og held på rekorden sin. Klumpen kjem stadig med digresjonar om far og forholdet han har til løypa og rekordane, og får slik fram at dette er noko som i stor grad opptek Klumpen òg. Heilt konkret er jordet ein del av det geografiske miljøet, men jordet har dessutan symbolske funksjonar. I det fylgjande vil eg sjå nærare på dei ulike måtane ein kan forstå symbolikken til jordet på, for slik eg ser det har ikkje jordet berre éi symbolsk tyding.

Den mest iaugefallande forståinga av jordet, er at det er trugslane sitt område: Reven, bonden og ugla. ”Og frå jordet kjem flammene hitover” (oppslag 8 *Bort frå jordet*), seier Klumpen når brannen utartar seg. Det er jordet som er opphavet, rota til det som trugar, det som er vanskeleg. Slik er det òg i *Rundt jordet*, der det er runden rundt jordet som er utgangspunktet for interessekonflikten mellom far og son. Løypa rundt jordet viser òg til interessekonflikten mellom far og bonden, der far vert irritert når bonden køyrer med traktor tvers over løypa. I *Over jordet* sidestiller Klumpen dei trugande, fryktskapande elementa: ”No er det jordet. Og mørkret. Og reven” (oppslag 12). Jordet er det området som ikkje tilhøyrer harefamilien, og som til tider gjer livet tungvindt: ”Vi går aldri over jordet, sjølv om det er mykje kortare” (oppslag 4 *Rundt jordet*).

På den andre sida representerer jordet noko trygt og kjent, og Klumpen er noko tvilande då far proklamerer at dei skal flytta der ifrå: ”Enn jordet, da?” spør Klumpen (oppslag 13 *Bort frå jordet*). Slik kan ein sjå livet ved jordet som eit symbol på den grensetilstanden Klumpen er i, der han balanserer mellom det utrygge og det trygge, og der han står på terskelen til det vaksne tilveret og det som *det* inneber.

Far som driv med springinga rundt jordet viser til ein rask og fysisk sterk mann. For å driva med dette må han vera modig, då løypa går rundt jordet, som er representert ved alle desse farane. Men denne generasjonen av menn med eit sterkt konkurranseinstinkt (når det gjeld den fysiske styrken) ser ut til å ha minka: ”Før var det mange som trena rundt jordet. No

⁶³ Oppslag 1 *Rundt jordet*

er det berre far igjen” (oppslag 7 *Rundt jordet*). Det har altså skjedd endringa i (samfunns-) livet ved jordet. Men far til Klumpen heng att ved ”det gamle” og er ikkje ein karakter som fylgjer moderniseringa, jamvel om han er åleine att.⁶⁴ Livet ved jordet kan slik representera eit system – ei samfunnsordning. Rørsla bort frå jordet, i den siste boka, inneber slik ei rørslе bort frå det gamle systemet.⁶⁵

”Jordet” har etymologisk opphav i ei samanblanding av ”gjerde” og ”jord”, og livet ved jordet kan slik visa til livet på jorda.⁶⁶ Jordet symboliserer slik noko eksistensielt. I *Rundt jordet* fryktar Klumpen døden, og filosoferer over kva som skjer den dagen han ikkje lenger er ved jordet (på jorda). Han er oppteken av om verdien av hans eksistens, om det betyr noko at han er til – ”[...]at også eg finst til her ved jordet” (oppslag 6 *Rundt jordet*).

Jordet står altså sentralt i alle dei tre bøkene, både som miljøskildrande faktor, men òg som symbol på ulike sider ved Klumpen sitt tilvere. Ein anna slik faktor som går att i trilogien er flyet, som eg vil koma nærare inn på i neste avsnitt.

6.3 Flymotivet

Klumpen og Veslebror kan synast å ha ei sterk interesse for fly. Dei leikar med fly (oppslag 3 og 4 *Rundt jordet*), har mange bilete av fly på veggane (oppslag 3 *Over jordet* og oppslag 3 *Rundt jordet*), les om fly (oppslag 3 *Rundt jordet*), har leikeflyet med ved middagsbordet (oppslag 5 *Over jordet*) eller plassert oppå kommoden (t.d. oppslag 7 og 10 *Rundt jordet*), og brukar fyrstikker med flymotiv (oppslag 1 *Bort frå jordet*).

Flymotivet er mest brukt i *Rundt jordet*, og minst brukt i boka som faktisk skildrar det å flykta, nemleg *Bort frå jordet*.⁶⁷ I *Over jordet* kan flyet symbolisera og forsterka eit ynskje om å kunna fly over jordet. I *Rundt jordet* kjem dessutan flymotivet fram på framsida av boka. Framsida er ein illustrasjon av Klumpen og Veslebror som er ute og spring i vinden. Gult farga lauv fell frå treet og eit leikefly har krasja i bakken. Klumpen spring og har venstre foten opp i lufta, tek han eitt steg til spring han kanskje utfor ein kant. Veslebror kjem like bak og held på å snubla i blinde, men han er ikkje framme ved kanten endå. Framsida og baksida heng saman, dette er ikkje eit uvanleg trekk ved biletbøker, jamfør Nikolajeva (2000). I følgje Nikolajeva førekjem det sjeldan ”väsentliga detaljer på baksidan som skulle komplettera berättelsen eller strida emot den” (2000:73), men ho føyer til : ”Några moderna bilderbokskapare utmanar denne konvention genom att låta en avgörande detalj förekomma

⁶⁴ I kapittel 7.4 vil eg koma nærare inn på korleis far er ein del av eit patriarkalske system.

⁶⁵ Merk at ” å vera heilt på jordet” vert forstått som å vera uvitande, desorientert.

⁶⁶ Sjå nynorsk/bokmålordboka på nett: <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

⁶⁷ jamfør den etymologiske slektskapen mellom ”fly” og ”å flykta”.

på baksidan.” (2000:73) I *Rundt jordet* ser ein på baksida at Klumpen sitt leikefly susar fint av stad, og at det er Veslebror sitt fly som har krasja. Flyet til Klumpen fyk inn i skogen, mellom trea. For den observante lesar, vil heilskapen ved omslaget slik syna at det er Klumpen som er på veg vidare (i ei mental utvikling, ein individuasjonsprosess). Prosessen gjeld blant anna lausriving frå å gjera ting på faren sine premissar. Klumpen er kanskje på veg utfor kanten, men flyet fyk likevel fint vidare. For å lausriva seg, for å koma vidare, må han kanskje risikera å gå utfor nokre gongar.

Flysymbolikken understrekar fleire av dei grenseovergangane som er viktige i Klumpen sitt tilvere. Flyet er noko som i *røynda* berre kan handterast av *vaksne*, men i desse bøkene vert flyet berre brukt i *leik*, av *barn*. Flyet representerer *fart*, men er her vèl så ofte plassert i *ro*. Rørslene til Klumpen og Veslebror som leikar med flya på omslaget til *Rundt jordet* illustrerer *rørsle*, men på den andre sida ser det ut til å vera ei statisk rørsle, der Klumpen si rørsle spesielt ser ut til å vera konstruert, tilsynelatande. I forhold til *avstand* fungerer fly til å føra det *distanserte nærare*.

6.4 Det patriarkalske hierarkiet – familie og kjønnsroller

Det er små variasjonar med tanke på persongalleriet gjennom trilogien. Hovudaktørane er Klumpen, mor, far og Veslebror. Bonden har òg ei sentral rolle i alle dei tre bøkene, men han er aldri fysisk nærverande. Han spelar ei heller funksjonell rolle som interesse motpol, og som ein stadig tru gsel. Lik bonden representerer òg reven og ugl a noko tru gande. Dei kan sjåast på som inkarnasjonane av dei diffuse og uhandgripelege fryktkjenslene som fleire i familien til Klumpen kjenner på. Reven og ugl a er heller ikkje nærverande, men kjensla av eksistensen deira er likevel intens. Roller som jenta som ventar på faren (*Over jordet*) og dyrlegen (*Rundt jordet*) er viktige i sine representative bøker, men ikkje som gjennomgangsfenomen i trilogien.

Gjennom dei tre bøkene er aktørane i forteljingane ordna i eit visst hierarkisk system. Mora og faren inngår i eit tradisjonelt kjønnsrollemønster. Mora steller med mann og barn, er trygg og stabil, men meir eller mindre uinteressant for forteljaren. Det er faren sin geskjeft, springinga rundt jordet, som er i fokus og av tilsynelatande interesse. Relasjonen mellom Klumpen og faren er den som tek størst plass, både kvantitativt i tekstane og i Klumpen si tankeverd. Farsfiguren er ikkje ukjent tematikk i nyare biletbøker:

I biletbøkene frå 1980-åra er det påfallande mange som tematiserer tilhøvet mellom far og barn, og det er nesten alltid framstilt med varme og sympati. Faren kan nok vere distré og

rotete, men kva gjer det når han er oppfinnsam og leiken, og både har tid og overskot til barnet? (Birkeland og Storaas 1998: 89)

I tilhøvet mellom Klumpen og far er det derimot mangelen på varme, sympati og nærleik som er sentral tematikk. Slik bryt dette med det som Birkeland og Storaas meiner er den mest vanlege framstillinga av far – barn- relasjonen. Jamvel om Klumpen freistar å framstilla far som ein slags sterk og rask helt (som har rekorden rundt jordet), er relasjonen deira sårbar fordi Klumpen ikkje får den nærleiken han søkjer frå far.

Far til Klumpen har ei meir sentral rolle enn mora i alle bøkene i trilogien. Han er ikkje framstilt som verken oppfinnsam eller leiken, heller sjølvsentrert og bastant. Mora er meir sjølvsgatt tilstade, og hennar kjærleik er framstilt som uttømmeleg og utan tvil. Ho realiserer seg sjølv gjennom familien, medan faren sin hovudgeskjeft er springinga. Som i mange andre nyare barnebøker, er farsfiguren meir spennande og interessant enn morsfiguren (Waage 2002).⁶⁸ Det er likevel fleire brot med den tradisjonelle framstillinga av far. I *Den norske biletboka* vert det understreka at det er idealfaren som ofte vert framstilt, for å kompensera på manglande kontakt:

Det er nærliggjande å sjå desse biletbøkene som ei form for idyllisering og harmonisering av dei faktiske tilhøva, den store mangelen på kontakt mellom mange barn og fedrane deira i samfunnet vårt. Biletboka *kompeniserer* den manglande kontakten gjennom å syne fram idealfaren (Birkeland og Storaas 1998:89).

I Hagen/Düzakin trilogien er det derimot ikkje ein ideal- far som vert framstilt. Kritikken mot far går meir mot dei kvalitative eigenskapane ved kontakten med sonen, og ikkje på dei kvantitative (far og son er ofte ute og spring saman, men på far sine premisar.)⁶⁹

I *Kvar er det barnet som berre vil gråte* skriv Mjør at det kan ”verke som om djuppsykologien i far-barn-forholdet har vorte fortrengt til fordel for sosiologiske og pedagogiske aspekt ved det same forholdet,” medan ”mor-barn-forholdet reflekterer i større grad djup- psykologi og det arketyperiske” (Mjør 2005:152-153). I *Over jordet, Rundt jordet og Bort frå jordet* er det derimot den djuppsykologiske relasjonen mellom Klumpen og far som er mest sentral. Ein kan rett nok finna kulturkritikk og sosiologiske/pedagogiske kommentarar, men dette står meir i samheng med, enn i vegen for, den djupe forståinga av far-son-forholdet. Mora sin karakter er i større grad basert på sosiologiske aspekt, med eit

⁶⁸ Døme på slike fedrar finn ein i *Pappa!* (Svein Nyhus), *Albert Åberg* – bøkene, (Gunilla Bergström), eller *Arkimedes* – bøkene (Hans Sande og Gry Moursund)

⁶⁹ I *Over jordet* er ikkje faren tilstade i forteljetida, berre i tankane til Klumpen. I dei to andre bøkene er han fysisk tilstade, men likevel distansert frå Klumpen.

stille, men uproblematisk nærver. På denne måten vert desse bøkene ståande i eit ambivalent forhold til det tradisjonelle og stereotypiske. På den eine sida er det skildra ein kjønnsstereotypisk patriarkalsk familie, og på den andre sida bryt forteljningane med tradisjonelle forventningar til djuppsykologiske skildringar av morsrelasjonen og kulturkritiske farsportrett. ”Jenteheltane er oftare hovudpersonar i psykologiske drama der det handlar meir om emosjonelle behov, mindre om dåder” (Mjør 2005:147), skriv Ingeborg Mjør i ein artikkel i *Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Klumpen er slik ikkje representativ for gutteheltane i småbarnslitteraturen. Det er nettopp hans emosjonelle og psykologiske behov som er tematisert.

I det følgjande vil eg gå gjennom relasjonane innafor det maskuline hierarkiet som er karakterane er ordna i: far sitt forhold til bonden, Klumpen sitt forhold til far, og Veslebror og Klumpen sitt forhold. Eg vil òg diskutera mora si rolle, som den einaste av sitt kjønn, i dei tre bøkene.

6.4.1 Far sitt forhold til bonden

Faren kjenner ein sterk irritasjon mot bonden. Bonden driv på med sitt, utan å ta omsyn til far og dei andre harane. Far er meir eller mindre vane med at det vert lagt til rette for at han skal driva med sitt, mor tek tida når han spring rundt jordet, og Klumpen er turkamerat. Berre bonden kan han ikkje kontrollera på noko vis, han har ingen middel for å påverka han, og slik står bonden over han i det hierarkiske systemet. Bonden vert bilete på ein uoppnåeleg sjef/leiar som det er umogleg å koma i direkte kontakt med, noko som ikkje er eit ukjent fenomen i samfunnet generelt.

Aggresjonen mot bonden tek seg kraftig opp i den siste boka i trilogien - *Bort frå jordet*. Fyrst i denne boka er bonden ute av traktoren sin, men berre illustrert som ein av mange grå skuggar i bakgrunnen (oppslag 10). I *Over jordet* og *Rundt jordet* vert heller ikkje Klumpen sjølv forstyrra av bonden og traktoren, men det er likevel lagt vekt på far sin irritasjon:

For to dagar sidan var bonden der med traktoren sin. Og skurtreskaren. Han kjørte og kjørte i månelysset. Far blei irritert. ”No er det kvelden for oss andre! No er det snart natta! No lysnar det snart! No er det nok! Meir enn nok!” Og bonden kjørte og kjørte i månelysset. Det var litt fint å sjå. Men eg blei ganske trøtt av det. Far sovna til slutt, han også. (oppslag 9, *Over jordet*)

Fyrst i *Bort frå jordet* er bonden ein truget mot Klumpen (og veslebror), der han køyrer fleire rundar rundt jordet medan dei leikar nede ved bekken Likevel vert bonden aldri direkte skildra som veldig problematisk for Klumpen. Han er meir oppteken av faren sine reaksjonar på bonden si åtferd – ”I kveld blir han ikkje god å ha i hi ”(oppslag 3 *Bort frå jordet*), og at traktoren ”lagar djupe spor” som far må ”jamne til igjen med harelabben sin” (oppslag 2 *Bort frå jordet*). Bonden er med andre ord heilt klart far sitt problem.

Far generaliserer avskya si mot bonden spesielt, og over på bønder generelt: ”Ein dag kjørte bonden med traktor tvers over løypa hans. Far likte ikkje det. Far liker ikkje bønder heller” (oppslag 7 *Rundt jordet*). Far vert slik skildra som ein person som ikkje klarar å skilje sak og person, og som lett skjer alle over ein kam.

Konflikten mellom far og bonden er ein konflikt mellom ulike interesser i forvaltinga av jordet og området rundt. Far si løype vert øydelagt av bonden, samstundes som plogen, harva, såmaskina og brannen verkar uroande for harefamilien. Ingen av dei ulike interessemotsetningane kan seiast å vinna konflikten. Far tek med seg familien og forlèt jordet i *Bort frå jordet*, men han set likevel si lit til at jamvel bonden får si straff:

”Det er politiet,” seier far. Han må nok forklare kva som har hendt. Kanskje får han seg ein lærepenge? ”Det er ikkje for tidleg,” seier far. ”Det er straffbart, det han driv med. Brenner opp skogen og greier, kjører traktor heile natta. Det er på tide han blir tatt. Til pass for han.” (oppslag 11 *Bort frå jordet*)

Eit personleg oppgjer mellom dei to er umogleg og utenkjeleg (noko direkte kommunikasjon mellom dei har aldri vore aktuelt), men at far dreg frå jordet og samstundes skyv ansvaret for oppgjeret med bonden over på politiet (som kan seiast å vera over bonden i eit hierarkisk system), insinuerer at far på eit vis finn seg i posisjonen sin i forhold til bonden. Faren sitt behov for å gå inn i ei meir offensiv rolle vert heller praktisert på Klumpen.

6.4.2 Klumpen sitt forhold til faren

Som neste ledd i ordninga av dei manlege aktørane i biletboktrilogien står Klumpen, med faren plassert over seg i det patriarkalske hierarkiet. Spesielt i *Over jordet* og *Rundt jordet* finst det illustrasjonar som tydeleg markerer verdiperspektivet, og Klumpen si underlegne kjensle andsynes far sin. Oppslag 2 i *Over jordet* syner korleis Klumpen førestiller seg faren og seg sjølv på joggetur. Han sjølv er i bakgrunnen av faren, med blikket vendt mot han som både er større, kulare og raskare. I *Rundt jordet* oppslag 2, kjem dette verdiperspektivet òg fram, men her er stemninga mindre vennleg og far si dominerande rolle gjev meir negative

assosiasjonar. Faren rettar peikefingeren mot Klumpen, og Klumpen ser med eit skeptisk blikk opp mot faren. Trass i faren si dominerande rolle i familien, er Klumpen viss på at intensjonane hans er gode: ”Far veit ganske mykje, og han vil at vi skal ha det fint, halde oss friske og sånn” (oppslag 2 *Rundt jordet*). I *Bort frå jordet* skildrar oppslag 6 noko av den same dominansen faren har i familien. Heile familien står og kikkar mot brannen nede på jordet, dei står samla, men faren står likevel i ein posisjon for seg sjølv. Han rettar fingeren framover, medan Klumpen og Veslebror står bak mor, som står med armane i kryss over brystet. Kroppshaldningane til foreldra viser her det tradisjonelle biletet som vert skapt av dei, der faren er aktiv og mora meir passivisert. Kontrasteringa mellom foreldra sine eigenskapar tydeleggjer dei konvensjonelle rollene dei inngår i, og synleggjer ubalansen i familien. I tillegg er mor plassert mykje nærare borna enn far i illustrasjonane, utanom når familien legg ut på tur, då er det far som ber borna. Dette byggjer under ei tradisjonell forståing av far som den fysisk sterke (oppslag 14 i *Bort frå jordet*, oppslag 4 i *Rundt jordet*). I *Over jordet* (oppslag 4) og i *Bort frå jordet* (oppslag 6) gøymer far seg bak avisa. Han er med andre ord den som held seg oppdatert om kva som skjer i samfunnet, noko som samsvarar med faren sitt engasjement når det gjeld bonden og traktorkøyinga. Det er far som løfter på labbane og forklarar Veslebror kor gamal det går an å bli (oppslag 11 *Over jordet*), og det er far som held disiplinen ved middagsbordet medan mor serverer maten (*Over jordet* oppslag 5). Kunnskap, autoritet, engasjement og fysisk styrke er karakteristikkar som er tillagt far. Dette vert understreka fleire stadar, blant anna i *Rundt jordet*: ”Far hadde sagt sitt. Det var ikkje meir å seie om den saka” (*Rundt jordet* oppslag 1)

At far er den sterke, raske og mest interessante er Klumpen si oppfatning. I *Over jordet* er ei slik gjennomgåande oppfatning tydelegast, men til skilnad frå dei andre bøkene er faren i denne forteljinga berre formidla gjennom tankane til Klumpen, far er aldri direkte tilstade i forteljetida. Klumpen skapar eit slags heltebilette av faren som ein rask, bestemt og tøff mann, ein som ”veit alt dette,” (oppslag 5, *Over jordet*). Det er far, og hans kjensler som er i fokus: ”Far er glad i mor,” seier Klumpen (om mor er glad i far ser ikkje ut til å vera like viktig – det er far sine oppfatningar som gjeld). Klumpen sitt idylliserande syn på faren får stå som eit einerådane og subjektivt bilete på faren gjennom heile boka, med få unntak. På oppslag 12 tek Klumpen ei viss kritisk haldning til alt det far veit, ved å så tvil om far sin oversikt. ”Det er ikkje kvar kveld reven er på jordet. Det har far sagt. Far veit slike ting,” (oppslag 12 *Over jordet*) kommenterer Klumpen fyrst. Likevel er ikkje denne kunnskapen meiningsfull i Klumpen sin utrygge situasjon: ”Men kven veit når reven er mett. Og når han ikkje er mett?” (*Over jordet* oppslag 12). Klumpen set ikkje sin lit til at faren skal kunna vita

dette. På oppslag 13 finn ein òg eit unntak frå den idylliserande skildringa av far. Her skapar nærveret av mor eit tydeleg fråver av far. Det er mor som kjem og hentar Klumpen når det verkeleg gjeld. Gjennom heile boka er mor illustrert i nærleiken av ungane, der ho til dømes breier dyne rundt føter eller står med sleiva i gulrotgryta, men no er ho er den som vågar seg over jordet for å få Klumpen heim. Tidlegare i boka er ikkje far framstilt som den som er ivrigast etter å passa på ungane, men når alternativet er ei litt for stor utfordring, prioriterer han Veslebror. Mor syner seg som den modige når alt kjem til stykket.

I *Rundt jordet* og *Bort frå jordet* er det framleis far og hans oppfatningar som gjev inntrykk på Klumpen, men framstillinga av han er meir fleirtydig. I *Rundt jordet*, spesielt, har far ei stor rolle. Men Klumpen si verbale framstilling av far som ein sprek og rask hare står i kontrast til illustrasjonane av far, som her sit handlingslamma ved arbeidsbordet. Jamvel verbalteksten skildrar ei meir menneskeleg side av far, med meir sårbare og svake sider: "Far er redd for å bli sjuk" (oppslag 8) og "da eg var heilt sjuk, da var han redd." Klumpen uttrykkjer eksplisitt saknet av faren sitt nærver: "Eg ønskte at han kunne sitje ved senga mi slik mor gjorde. Men han gjorde ikkje det. Han var nok redd for å bli sjuk, han også" (oppslag 8). I *Bort frå jordet* er ikkje saknet etter far sitt nærver like kraftfullt uttrykt. Klumpen er framleis oppteken av far sine haldningar til bonden og landbruket, løypa hans og rekorden rundt jordet, men fars - lengten er ikkje problematisert på same måte som i dei to føregåande bøkene. Dette kan illustrere ei utvikling i trilogien. Klumpen er komen lenger i individuasjonsprosessen og er blitt meir sjølvstendig og uavhengig. Samstundes er han framleis svært oppteken av far sin, kva han meiner og hans reaksjonar: " Han bruke mykje tid på løypa si, men så er han ganske god til å springe òg" (oppslag 2). Det siste oppslaget syner Klumpen på eine del av oppslaget, og resten av familien på høgredelen. Det er Veslebror som klamrar seg fast til far og som har augekontakt med mor. Klumpen sitt blikk er vendt bakover og han har knytt ein tråd i ei grein og "lar nøstet rulle og rulle..." (oppslag 14). Klumpen søkjer stadig etter eit fast haldepunkt i tilveret, men sjølv om han følgjer etter mor og far, er han ikkje lenger like orientert mot, og avhengig av dei.

Medan far tek ei ovanfrå og ned haldning til Klumpen, stiller Klumpen seg i ein liknande posisjon i forhold til Veslebror.

6.4.3 Klumpen sitt forhold til Veslebror

Veslebror vert brukt som særnamn, konsekvent skrive med stor bokstav, og understrekar den rolla han får gjennom dei tre biletbøkene. Veslebror er veslebror: han er mindre, umoden, og

vert kanskje ikkje teken heilt seriøst. ”Veslebror er for liten enno, og mor må vere heime. Da er det berre ein å velje i” (oppslag 2 *Rundt jordet*). Slik skildrar Klumpen familien sin, og uttrykkjer den utsette posisjonen han sjølv kjenner på i forhold til faren. Klumpen kjenner seg som det einaste alternativet når faren treng ein hare til treningsturane sine. Veslebror er med andre ord orsaka ved at han er ”for liten,” og nettopp dette at Veslebror er for liten – mindre enn Klumpen – vert viktig for Klumpen sin sjølvverkjeningsprosess: ”Veslebror skjønner berre litt. Kan ikkje rekne så langt. Men han gjer så godt han kan. Spør og grev og gløømmer ganske fort” (*Over jordet* oppslag 1). I denne karakteriseringa av broren ligg ein uuttalt kommentar om at Klumpen skjønner meir enn ”berre litt”. Veslebror vert ein målestokk på Klumpen si utvikling. Klumpen kan definera kva Veslebror kan, og kor han er i utviklinga, noko som impliserer Klumpen si karakterisering av seg sjølv. I den individuasjonsprosess Klumpen går gjennom definerer han seg sjølv i forhold til at han kan meir, veit meir og er annleis enn Veslebror. Veslebror vert eit bilete på korleis Klumpen kan ha vore på eit tidlegare stadium i utviklinga.

På oppslag 5 i *Rundt jordet* legg Klumpen desse tankane til Veslebror: ”Veslebror tenkte: ’Det er så kjedeleg når Klumpen berre ligg der. Det skal ikkje vere sånn. Eg liker ikkje desse bildebøkene. Skulle ønske det var jul snart.’” Tankereferatet fungerer som ein metakommentar til denne biletboka, som gjerne ikkje passar for dei aller minste, men som krev meir av lesaren.⁷⁰ Kommentaren markerer òg skilnaden i Veslebror og Klumpen si mentale utvikling. Veslebror er for liten for desse bildebøkene, for han er det fyrst og fremst fart og spenning som er givande (jamfør *Bort frå jordet* og den søkinga etter eventyr og spenning som Veslebror representerer der). Når det skjer så lite på eit ytre plan, vert det for kjedeleg for han, og truleg for ein del av lesarane som boka vert realisert gjennom. Gjennom denne metakommentaren kan den impliserte lesaren og Veslebror saman lura på kor lenge ein skal vera fanga i den dystre stemninga, og kor lenge det er til jul, og betre tider. Kor tid skal biletboka bryta med den dystre stemninga?

Gjennom dei tre bøkene har vi følgd Klumpen i ein individuasjonsprosess, der sjølvverkjenninga – forståinga av seg sjølv som eit autonomt individ – har stått i fokus. Heile tida vert denne prosessen synt fram gjennom ei samanlikning med Veslebror og hans manglande omgrepsforståing. Slik kan Veslebror representera eit tidlegare stadium i

⁷⁰ Det er interessant å merka seg at det i eit Folkebibliotek si bokmelding av *Rundt jordet* vert peika på det same som vert uttrykt gjennom den ironiske metakommentaren i Hagen sin tekst: ”Boken har en stillferdig tone, og handlinga skrider langsamt fram. Ikkje så mye hender på hver side, mest Klumpens tanker omkring sykdom og død. Dette kan føre til at de yngste leserene mister tråden og finner historien noe lang” (<http://www.porsgrunn.folkebibl.no/bg/2001/barn1/11.html>).

lausrivingsprosessen, der den stadige søkinga etter den symbiotiske relasjonen til mor (og far) endå ikkje er erstatta av ein fullstendig og meiningsfull bruk av språket. Som nemnt i analysen av *Over jordet* spesielt, viser Kristeva (1994) korleis språket og det symbolske fungerer som ein kompensasjon for den tapte nærleiken og tryggleiken i relasjonen til mor (og far). Klumpen minnar stadig om Veslebror si uutvikla omgrepsforståing og avgrensa evne til symbolsk tenking: ”Veslebror kan rekne til tolv,” seier Klumpen (*Over jordet* oppslag 8) – ”Derfor skjønner han ikkje dette med fjorten.” (*Over jordet* oppslag 8). Og Veslebror spør: ”Ein liten time?” (oppslag 4 *Over jordet*).

På oppslag 4 i *Over jordet* vert Veslebror framstilt som ein liten bleieunge. Medan mor (spesielt) og far skjønner alvoret i Klumpen si forsvinning, spring Veslebror rundt med ei vogn framfor seg og ler, heilt umerka av at Klumpen er borte. Etter kvart som tida går vert Klumpen meir engsteleg der han er åleine i skogkanten i *Over jordet*. Denne angsten vert synt mellom anna gjennom den endringa ein ser hos Veslebror frå oppslag 4 til oppslag 11. Veslebror står no plassert oppi leikevogna, og han suttar på tommelen. ”Om eg ventar lenger no, begynner Veslebror å gråte,” tenkjer Klumpen (oppslag 11 *Over jordet*). På denne måten vert intensiveringa av Klumpen sin angst projisert over på Veslebror sin reaksjon.

Klumpen kan ta ei noko autoritær, og samstundes veslevaksen haldning til Veslebror: ”Ja, Veslebror, han synest nok det drar ut. Snart må han legge seg,” (oppslag 5 *Over jordet*) tenkjer Klumpen. Spesielt oppslag 3 i *Rundt jordet* skil seg ut som ei karakterisering av forholdet mellom dei to brørne. Klumpen står med krøkt rygg og bøyer seg ned til Veslebror som gret. Dette venstreoppslaget skil seg spesielt ut, fordi det bryt med resten av forteljestrukturen i boka og viser til ”ein dag vi leika utanfor hiet”⁷¹ (oppslag 3 *Rundt jordet*). Klumpen inngår i ei tydeleg vaksen rolle i forhold til Veslebror, jamfør kroppshaldninga som nemnt ovanfor, og verbalteksten: ” Eg prøvde å trøste han. Eg spurte kva det var, om han hadde slått seg eller noko, men han berre rista på hovudet” (oppslag 3 *Rundt jordet*). Dette oppslaget representerer ei underleggjering av både relasjonen mellom dei to brørne og barn (spesielt) sitt ulogiske reaksjonsmønster: ”’Eg gler meg sånn til jul!’ hylte han. Etterpå leika vi vidare” (oppslag 3 *Rundt jordet*).

Både faren og Klumpen kan synast å reagerer nedover i det hierarkiske systemet, som ein reaksjon på den maktesløysa dei kjenner på i forhold til personen som står *over* dei. Det patriarkalske hierarkiet kan slik synast vanskeleg å bryta med. Men dei praktiserte

⁷¹ Sjølv om tidsstrukturen kan sjåast som komplisert, viser resten av det fortalte tilbake til tida frå Klumpen vart sjuk (når han ikkje ville vera med som hare) til han vert frisk att. Karakteriseringa av far og springinga på oppslag 7 (*Rundt jordet*) viser òg tilbake til noko utanom sjukdomsepisoden, men fungerer som ei generell skildring av faren, og ikkje eit brot med tidsstrukturen elles.

reaksjonane representerer ikkje utan vidare den grunnleggjande kjensla dei har for kvarandre. I *Bort frå jordet* kan Klumpen synast å kjenna på ei underlegen kjensle i forhold til veslebroren. Her er det Veslebror som er tøff og modig – men ”litt dum har han alltid vore” (oppslag 3 *Bort frå jordet*).

6.4.4. Mor som representant for det feminine

Gjennom trilogien er mor representert på éin illustrasjon meir enn far, men hennar person og hennar forhold til Klumpen er likevel langt mindre problematisert.⁷² Medan Klumpen søker etter nærleik, stadfesting og godkjenning frå faren, er mora sitt nærvær og hennar kjærleik mykje meir sjølvsgt. Framstillinga av henne er gjort med tradisjonelle eigenskapar knytt til det feminine kjønnet: Ho feller tårer (oppslag 4 *Over jordet*), viser omsorg (oppslag 3 og 13, *Over jordet* og oppslag 3 *Rundt jordet*), og serverer mat (oppslag 5 *Over jordet*, og oppslag 1 og 9 *Rundt jordet*). På eit stort fleirtal av illustrasjonane er ho i markant skilnad til far plassert fysisk nærare ungane, til dømes oppslag 6,8,9,11 og 13 i *Bort frå jordet*, oppslag 1,3,5 og 9 i *Rundt jordet* og oppslag 3,7 og 8 i *Over jordet*. Mor uttrykkjer meir eksplisitt den uroa ho kjenner for ungane: ”Mor som vil spørje: ’Kor blir det av Klumpen?’” (oppslag 1, *Over jordet*) og ”Du må ikkje dø, Klumpen. Det går ikkje an. Det orkar eg ikkje. Ver så snill, Klumpen, blir frisk igjen!” (oppslag 5 *Rundt jordet*). Den omsorga ho kjenner for dei uttrykkjer ho òg på ein tvillaus måte: ”Og så ville mor komme og seie ’God natt, da Klumpen. Ser deg snart igjen.’ Og så ville ho breie godt rundt bakføtene mine og stryke labben over kinnnet mitt” (oppslag 3 *Over jordet*). Ho uttrykkjer omsorga både verbalt og gjennom handling: ”Mor tørka meg med ein klut. ’Stakkar Klumpen,’ sa mor” (*Rundt jordet*, oppslag 5). I kontrast til faren opptrer ho gjerne kjensleladd, medan faren freistar å framstå meir nøktern og kontrollert (men kontrollerande): ”’Vi skulle tatt eit bilde av dette,’ seier ho og tørkar seg i ansiktet. ’Sånn har vil aldri hatt det før. ’Jaja,’ seier far. ’Men vi har ikkje film i apparatet. Og vi kan ikkje utsetje turen heller. Da blir det ikkje slik vi har tenkt’”(oppslag 11 *Rundt jordet*).

Mor si rolle er på mange måtar å byggja opp under far sitt ego. Medan far har sine gjeremål, med løypa, springinga og resultatboka, er mor sine oppgåver knytt til heimen, og ikkje minst å vera ei hjelp og støtte for faren. Når han trenar er ho ein viktig støttespelar: ”Mor tar tida” (oppslag 8 *Over jordet*). Det kjem ikkje fram av teksten at ho driv med noko

⁷² Forutan den problematiserande funksjonen nettopp dette påtrengande fråværet av interesse rundt hennar person skapar.

som tek utgangspunkt i ho sjølv. Når faren uttrykkjer ei meining, verkar ho ukritisk oppbakkande: ”Det er best rundt jordet, ikkje gjennom skogen” (oppslag 1 *Rundt jordet*) seier faren. Mora svarar nærast som eit ekko: ”Ja’ sa mor . ’Det er finast rundt jordet. Flatt og tørt.” (oppslag 1 *Rundt jordet*) Veslebror prøver å gjera litt motstand med å uttrykkja uro for at det er langt rundt jordet. Men når faren meiner at det er ”akkurat passe langt”, vert det stille frå alle hald, og far si meining vert alle si meining: ”Far hadde sagt sitt. Det var ikkje meir å seie om den saka. ’Rundt jordet,’ sa far og mor og Veslebror” (Oppslag 1 *Rundt jordet*). Mor er verken opprørsk eller tvilande til den patriarkalske ordinga, ho er lojal og lydig mot far.

Den styrken mor syner når ho vågar seg over jordet for å henta Klumpen heim i *Over jordet*, bryt med det biletet som elles er skapt av ho gjennom trilogien, som meir usjølvstendig og passiv. Her viser ho seg som den modige, den som stiller opp når det verkeleg gjeld. Men det er nettopp denne tiliten Klumpen har til henne, denne sjølvsgatte kjærleiken frå ho, som gjer rolla hennar lite interessant og utfordrande. At ho alltid stiller opp, viser omsorg og kjærleik og er der for dei andre (serverer mat og drikke, tek tida for faren når han spring osv.), syner ei haldning til mor sitt nærver som meir sjølvsgatt.

7.0 Om det dystre

Dystre sinnstilstandar og stemningar har stor plass i dei tre biletbøkene om Klumpen, og det dystre har vore i hovudfokus gjennom dei føregåande analysane. I det følgjande vil eg freista å samla trådane og skildra korleis det dystre har blitt ein grunnstemning i tekstane.

”Dyster” er eit adjektiv som tyder mørk, trist og/eller tungsindig. Det som skapar den dystre grunntilstanden til Klumpen er mellom anna frykt, sagn, melankoli og angst. Eg vil i dette kapitlet ta opp tekstane sitt forhold til døden, drøfta det melankolske uttrykket, og sjå på korleis overgangane representerer noko vanskeleg, anten dei er absolutte eller diffuse. Til slutt vil eg diskutera det som bryt med det dystre – det muntre – og sjå korleis desse dikotomiane verkar på kvarandre.

7.1 Om forholdet til døden

I alle dei tre bøkene har Klumpen eit uttrykt forhold til døden. Dødsangsten er mest eksplisitt uttrykt i *Rundt jordet*, men tankane om døden er heile tida meir eller mindre nærverande, og i varierende grad eksplisitt uttalt. Klumpen knyter redsla for å mista livet til den trugselen han finn hos reven og ugla i *Over jordet*, sjukdommen som rammar han i *Rundt jordet* og den

trugande brannen i *Bort frå jordet*. Medvitet om at han sjølv (og dei andre) er forgjengelege pregar alle bøkene. I *Over jordet* kommenterer han til dømes naboen som forsvann i fjor, og som ingen har sett sidan, og alle ungane mor og far har hatt, men som vart borte.

Parallelt med dette er Klumpen i ein overgangsfase og lausrivingsfase. For å bli eit meir sjølvstendig og ansvarleg individ, må han bort frå den tryggleiken og nærleiken han finn hos mor og far. I kapittel 3 diskuterte eg, i ljøs av Kristeva, moglege resultat av tapet av mors- og/eller fars- tilknytninga. Dette tapet kan fortrenge, ved å erstattast av ei imaginær tilknytning, slik at individet tred inn i den symbolske verda. Men fortrenginga kan òg fornektast, og føra individet inn i ein depressiv/melankolsk tilstand, der individet freistar å halda fast i "morstingen". I desse bøkene står dødsangsten på ei side, og "tapet" av mor og far på den andre sida, i eit nært og avhengig forhold til kvarandre. Dette tapet er starten på ein prosess der Klumpen vert meir sjølvmedviten, og denne sjølvverkjenninga kan sjåast i ljøs av Kierkegaard og den overgangen han skildrar: ut av den barnlege uskulda til ein medviten skuldtilstand, der mennesket både er fritt og ansvarleg. Når Klumpen (og etterkvart Veslebror) forlèt uskuldtstanden, utviklar dei eit meir medvite forhold til det forgjengelege – til døden. På den andre sida fører redsla for døden (og dei farane som representerer døds-kreftene) til at Klumpen søkjer tilbake til tryggleiken og ansvarsløysa hos mor og far.

Det er ingen religiøse dimensjonar i dei tre bøkene som prøver å gje håp eller trøyst i forhold til den tomme kjensla av å vera forgjengeleg. I kapittel 4.5.3 kommenterte eg at i *Rundt jordet* er redsla for å dø eigentleg knytt til redsla for å ikkje bety noko. Klumpen er redd det ikkje spelar noko rolle frå eller til om han forsvinn – "at alt vil vere som før" (oppslag 6, *Rundt jordet*). Det forgjengelege ved døden er altså ikkje berre knytt til det å forsvinna og ikkje vera tilstade meir, men til at det livet ein lever er utan mening. Klumpen er redd for at dei spora han har sett er forgjengelege. Men det er ikkje berre sin eigen død og forgjengelegdom som opptek Klumpen, men reaksjonen er annleis når det er Veslebror det gjeld. Når det i *Bort frå jordet* er Veslebror som kan ha "blitt fanga av flammene" eller "ramla i bekken og blitt borte i vatnet" (oppslag 12 *Bort frå jordet*), insisterer Klumpen på å halda fast ved håpet: "Eg veit ingenting, men tankane er som fluger inne i hovudet, dei surrar og surrar og greier ikkje å kvile eit sekund. Vi må finne han! Vi berre må finne han!" (oppslag 12 *Bort frå jordet*). Her kjem ein eigenskap fram hos Klumpen som står i kontrast til den passive karakteren som er skildra i fyrste del av forteljinga. Det ser ut som om det er vanskelegare for Klumpen å takla at han sjølv er forgjengeleg. I *Over jordet* og *Rundt jordet* reagerer han fryst og fremst på det mentale nivået, og vert meir eller mindre fysisk handlingslamma. Når det i *Bort frå jordet* gjeld Veslebror, reagerer Klumpen aktivt med å kjempa for å finna han.

I den siste boka, *Bort frå jordet*, er det livet ved jordet som må ta slutt: ”’Enn jordet, da?’ seier eg. ’Vi kan vel kikke innom jordet av og til,’ seier far” (oppslag 13, *Bort frå jordet*). Trass i at far seier at dei kan kikke innom jordet, knyter Klumpen ein tråd fast i eit tre. Slik kan han halda konkret fast i håpet om at livet ved jordet ikkje er definitivt over. ”Jordet” alluderer til ”jorda”, og det forgjengelege livet ved jordet skapar difor assosiasjonar til det forgjengelege livet på jorda. Klumpen håpar å kunna venda tilbake, og held fast i håpet om eit nytt liv ved jordet/på jorda.

7.2 Tid og melankoli

I alle dei tre bøkene er det eit sterkt tidsmedvit som kjem fram på ulike måtar, men spesielt i *Over jordet* og *Rundt jordet* er forholdet til tida og timane uttrykt eksplisitt. Fyrst og fremst er både Klumpen, Veslebror og far påfallande opptekne av ”å rekne timane” (oppslag 4 *Over jordet*): ”Åtte timar brukte han” (oppslag 4 *Over jordet*), ”Normalt tar det ein halv time rundt jordet. Skal ein bruke fire timar, må ein planlegge nøye” (oppslag 10 *Rundt jordet*) og ”Mor tar tida. Veslebror følgjer med” (oppslag 8 *Over jordet*). Men òg på andre meir implisitte måtar er det uttrykt eit nærverande forhold til tidsomgrepet. Til dømes gjennom samanlikningar: ”Bonden kjørte rundt og rundt som ei klokke” (oppslag 4 *Over jordet*), eller ved at dei tre bøkene representerer kvar sine årstider: Handlinga i *Over jordet* er lagt til sommaren (jamfør at bonden har slått kornet, fargane, kleda til Klumpen og jenta), *Rundt jordet* er om hausten (jamfør alt lauvet som går igjen ute, og som mønster på sengekleda, vasane osv.) og *Bort frå jordet* representerer våren (jamfør bonden som pløyer og brenn halmstubben på jordet).⁷³ I *Bort frå jordet* vert overgangen frå ei gammal til ei ny tid skildra. Dei romlege kjenslene vert òg eit uttrykk for tida, der små endringar i rommet vert eit uttrykk for langsam tid (spesielt i *Over jordet* og *Rundt jordet*). Tida er altså manifestert på ulike nivå i teksten, og gjennom ulike tidseiningar: timar, dagar, veker, årstider, gammal tid og ny tid.

Gjennom mellom anna at tida vert manifestert som rom, jamvel om rommet nærast representerer stillstand (spesielt i dei to fyrste bøkene), er tekstane òg eit uttrykk for ei tom tid. Ventemotiva byggjer under ei oppfatning av tida som tom. Espen Hammer skriv i *Melankoliens tid* at det nettopp er den tomme tida som kan knytast til melankolikaren: ”Når tiden er fylt, opphører den å være påfallende. I kontrast til dette er melankolikerens tid ’tom’” (Hammer 2004:97). Kristeva legg vekt på at språket for melankolikaren vert tomt og

⁷³ Berre vinteren er ikkje representert, men då er jo òg harane i hi.

affektlaust, fordi det ikkje fungerer som ein meningsfull representasjon av mora, nettopp fordi melankolikaren ”vil fornekte benektelsen” (Kristeva 1994:55). Normalt vil ein nekta for tapet av mor fordi ”jeg kan vinne henne tilbake i språket” (Kristeva 1994:55). Den melankolsk depressive vil derimot ikkje godta tapet i det heile: ”Fornektelsen av benektelsen vil altså være mekanismen i en umulig sorg, en etablering av et grunnleggende tungsinn og et kunstig, utroverdig språk” (Kristeva 1994: 55). Det tomme i språket kjem i *Over jordet* til uttrykk gjennom ein straum av repeterande ord og setningar: ”Må berre vente. Kan ikkje prøve enda. Må berre vente. Må berre vente. Kan ikkje prøve enda.” (oppslag 1-2, *Over jordet*). Og det ligg noko lite truverdig over Klumpen sitt forhold til visse omgrep, som til dømes innhaldet i ”fjorten timar” – uttrykket som vert brukt i ulike samanhengar. I *Rundt jordet* kjem det tomme og utruverdige i språket til uttrykk gjennom Veslebror som lengtar til jul, og gjennom den udefinerte grensa mellom røynd og draum. Orda vert lite truverdige fordi det er utydleg kva dei representerer, og skapar slik eit tomrom mellom røynda og draumen – eit tomrom som vert absorbert i språket sjølv. Omgrepa som Klumpen repeterer handlar mykje om tid, men har ikkje eit meningsfullt innhald, og vert brukt utan relasjon til røynda. Medan Klumpen ventar (på å komme seg over jordet, eller på å bli frisk) prøver han å finna meining i dei tomme omgrepa og fylla den tomme tida, men den tomme tida vert fylt av eit tomt språk.

Både den tomme tida og det tomme språket er eit uttrykk for det melankolske. Men eg vil heller ikkje hevda at Klumpen er eintydig melankolsk, då han nettopp er i ein både – og tilstand, mellom eit barnleg og vakse åndeleg medvit. Omgrepa som ikkje har eit fullverdig meningsinnhald må sjåast i samanheng med det barnlege uttrykket Klumpen representerer. Far som i *Rundt jordet* sit med ulike reperasjonsprosjekt kan òg ha eit melankolsk uttrykk, der han fordrev tida i staden for å fylla den, som er eit uttrykk for melankoli, jamfør Hammer (2004:97). Det finst med andre ord fleire melankolske trekk i bøkene, men melankolien trengjer ikkje fullstendig gjennom, men ligg som eit mogleg utfall av Klumpen sin tilstand. Klumpen er i ein prosess der han freistar å definera seg sjølv, noko som vert tydelegare når bøkene vert lesne i samanheng. Om Klumpen er på veg inn i ein melankolsk depressiv tilstand, er det ikkje lukka igjen for utfallet om at han kan definera seg med ”en tredje instans, far, form, skjema” som ”gjør en slik triumf over tristheten mulig” (Kristeva 1994:37).

7.3 Vanskelege overgangar

Trass i den stillstanden eg har peika på i avsnitt 7.2, er det store rørsler på eit meir abstrakt nivå. Overgangane mellom ulike tilstandar representerer store endringar i tilveret til Klumpen. Dessutan sluttar alle bøkene med at karakterane er i rørsle, og syner såleis ein konkret overgang og eit brot med det vesle området forteljinga har utspelt seg på, og eit brot med stillstanden.⁷⁴

Nokre overgangar frå ein tilstand til ein anna er absolutte, medan andre overgangar ikkje er tydelege og definerte i det heile. Overgangen frå liv til død, og frå uskuld til skuld er døme på lukka, absolutte overgangar. Bjørn Holgernes peikar på korleis det med Kierkegaard sin teori om ”det kvalitative spranget” er ein lukka overgang frå den barnlege uskuldstilstanden (til skuldstilstanden): ”Med en viss rett kan vi si at denne tilstanden både *er* og *ikke er*. Når den faktisk er der, er den ikke *for* noen, eller *i* noens erkjennelse. Og når den ikke lenger er der, vet ingen hvordan den *var*” (Holgernes 2004:133). Slik vert tilstanden av uskuld og skuld to storleikar som ikkje kan sameinast: ”I vår tilstand av skyld har vi ingen mulighet for å begripe hva uskyldigheten er, hvordan vi egentlig *var* i vår tilstand av uskyld” (Holgernes 2004: 133). Kierkegaard knyter uskulda til uvita, noko Holgernes òg presiserer: ”Det denne uvitenheten i første omgang dreier seg om, er fraværet av barnets bevissthet om seg selv og sin egen situasjon” (Holgernes 2004: 134). Den barnlege oppfatninga av tilveret er forgjengeleg. I biletboktrilogien finn vi Klumpen i ein tilstand der det synest som om han nyleg har utvikla eit medvit om seg sjølv og situasjonen sin. Ved å ha teke dette ”spranget,” kan han ikkje minnst korleis han var i uskuldstilstanden, men han kan likevel søkja å forstå dette. Oppslaga som syner Klumpen i fosterstilling kan visa til eit forsøk på å forstå fortida, og dette udefinerte og uhandgripeleg kring den uskuldstilstanden som han ikkje lenger høyrer til.⁷⁵ Klumpen kan ikkje fatta det med tanken, derfor vert forsøket på å forstå seg sjølv som barn kroppsleggjort.⁷⁶ I desse bøkene oppstår ein dialog mellom skuldstilstand og uskuldstilstand, jamvel om tilstandane er ubegripelege for kvarandre. Overgangen frå uskuld til skuld, frå eit barnleg (u)medvit til eit vakse medvit er vanskeleg, men naudsynt: ”Uten åndens syntese av legeme og bevissthet forble vi immanent og uvitende i naturens eget rike. Her kunne ingen eksistensielle problemer anmelde seg, og heller ingen angst og frihet,”

⁷⁴ I *Bort frå jordet* har hovudpersonen hatt eit større område å røra seg på i løp av forteljetida, men den avsluttande rørsle representerer ei markant rørsle, ein stor overgang.

⁷⁵ Eg har tidlegare peika på at fosterstillinga kan representera ein tilbakelengt til morsrommet, jamfør Kristeva.

⁷⁶ Eg har i analysen av *Over jordet* peika på korleis Klumpen si ”tenkte -tid” kommuniserer med forteljinga si notid ved at rørsle på same oppslag, men ulike sider, samsvarar, og at tankane på ein slik måte vert kroppsleggjorte, konkretiserte.

(Holgernes 2004:162). Fridommen er umogleg å oppnå, utan at ein òg kan (risikera å) oppleve eksistensiell angst. Det er dette individuasjonen handlar om, denne åndelege oppvakninga er det som skil mennesket frå resten av naturen.⁷⁷

Overgangen til døden er òg lukka og endeleg. Til samanlikning med overgangen frå uskuld til skuld er det nettopp det absolutte som gjer denne dimensjonen ekstra vanskeleg. Men dei overgangane som ikkje er like endelege, kan like fullt vera vanskelege. Desse overgangane kan synast vanskelege nettopp i fråver av ein definert terskel, og mangel på eintydig og absolutt byrjing og slutt. Overgangane frå draum til røynd, og frå barn til vaksen er dømer på fasar som kan bli vanskelege, nettopp på grunn av kompleksiteten sin, og eit utydlege skilje. Kor tid går Klumpen ut av røynda og inn i draumen? Klumpen er barn, men han har ikkje berre barnlege eigenskapar, og far er vaksen, men har like fullt ein god del barnlege eigenskapar. Medan Kierkegaard definerer overgangen frå det barnlege til det vaksne med oppvakninga av ånda og ”det kvalitative spranget” (den fyrste synda), der skiljet kan synast rimeleg klårt, er overgangen frå det barnlege til det vaksne tilveret for Klumpen (og far) ikkje like eintydig. For Kierkegaard vert det òg eit tydeleg skilje mellom den barnlege og den vaksne angsten: ”Den angst som er satt i uskyldigheten, er da for det første ingen skyld, for det annet er den ingen besværende byrde, ingen lidelse som ikke lot seg bringe i samklang med uskyldighetens salighet” (Kierkegaard 2005:37). Klumpen er i ein verken – eller -tilstand, og denne mellomtilstanden er viktig for å forstå dei vanskelege kjenslene hans. Det vert skapt ei slags umogleg spenning mellom det statiske, lukka og absolutte og det rørlege, diffuse og udefinerte ved dei ulike grensetilstandane, og Klumpen vert ståande i eit slags mellomfelt.

På eit anna nivå i teksten, er det eit skilje mellom det dystre og det muntre. I det følgjande vil eg diskutera korleis desse dikotomiane står i forhold til, og påverkar, kvarandre.

⁷⁷ Nærveret av det sterke tidsmedvitet, som eg har peika på, må sjåast i samanheng med bøkene sitt tematiske forhold til overgangen frå barn til vaksen, altså den individuasjonsprosessen som Klumpen (og Veslebror) går gjennom. Gjennom den moderne biletboka si form, som gjennom to impliserte lesarar (som er meir og mindre kompetente/erfarne) kjem det metatekstuelle uttrykket for skilnaden mellom barn og vaksne godt fram. Barnet og den vaksne har ulike føresetnader for korleis dei oppfatar bøkene, men òg for korleis dei opplever røynda – tilveret. Dei ulike forståingshorisontane kan ikkje vidareformidlast til kvarandre, men vil stå som skilde oppfatningar som berre *er* (Til samanlikning med Holgernes si utgreiing om skilnaden mellom skuld og uskuldstilstand.)

7.4 Om det muntre i det dystre

Blant alle dei dystre kjenslene som til dømes sagn, eksistensiell angst og melankoli, nyttar forfattar og illustratør seg av muntre element som ordspel, ironi og satiriske skildringar. Det muntre kan karakteriserast som "lystig, livleg, i godt humør; skjemtesam" jamfør *Nynorskordboka*. I dette avsnittet vil eg sjå på effekten av det muntre i desse tre biletbøkene og diskutera kva forhold det muntre har til det dystre. Eg vil òg diskutera bruken av humor, og kva rolle det humoristiske spelar i forhold til det muntre. Kven det humoristiske rettar seg mot, barn eller vaksne, skal òg drøftast.

Humoren syner seg gjennom blant anna ironiske og satiriske kommentarar, uttrykt både visuelt og verbalt. Når heile familien skal ut på tur, rundt jordet, for å feira at Klumpen er frisk, har mor og far følgjande ordveksling, som ein satirisk kommentar til det å vera småbarnsforeldre: "'Vi har vel det vi treng,' seier far. 'Og to små ungar har vi med oss,' seier mor. 'Da har vi meir enn nok,' seier far.'" (oppslag 11 *Rundt jordet*). Når Veslebror hentar småflyet sitt for å ta det med på tur, leitar Klumpen fram ein liten traktor, noko far reagerer negativt på, "så eg hentar ein lastebil i staden" formidlar Klumpen (oppslag 11 *Rundt jordet*). Handlinga og situasjonen er ikkje morosam i seg sjølv, den kan vel i grunnen seiast å vera bilete på ein ubalansert barn – vaksen relasjon, men nettopp det at situasjonen vert nemnt er med å latterleggjera far sine reaksjonar. I *Er kunsten munter* skriv Theodor Adorno blant anna om den tragiske diktinga, og at det verken er noko i innhaldet eller i forsoninga som gjer denne diktinga munter: "Det muntre finst i det faktum at han seier dette, at det kjem til uttrykk" (Adorno 1992:181). Nettopp det at det tragiske vert uttrykt skapar ein munter dimensjon, jamvel i reine tragediar, og som her: i mørke og dystre biletbøker.

I avsnitt 3.5 peika eg på at dei glimtvisе humoristiske innslaga i *Over jordet* er ramma inn av dystre og alvorsame setningskonstruksjonar, slik at den heilskaplege stemninga heller vert svart og tung enn lett og med ein underfundig humor. Eg argumenterte òg for at det, spesielt for den barnlege lesaren, ville liggja eit kontinuerleg nærver av alvor i Klumpen sin situasjon. I alle dei tre bøkene er det fleire innslag av humor, og eg vil sjå på den effekten humoren har på heilskapen til tekstane.

Nokre stadar i tekstane vert det spela på ord si dobbeltyding. Klumpen vert til dømes spurt om å vera "hare" for far som skal springa, når dei ironisk nok er harar sjølv (*Rundt jordet* oppslag 2). Andre dømer på dobbeltydingar er "å jamne til med harelabben", "ha're

pus” og ”kon’tor,” som eg òg har nemnt tidlegare i analysane. Ordspela kjem inn i ein elles alvorleg og mørk stemning, og vert berre uttrykt kort og tørt. Slik får dei ikkje noko stor effekt på den sentrale grunntonen – den dystre stemninga som pregar tekstane. Den turre humoren som ordspela uttrykkjer skapar etter mi meining heller ein motsett effekt, der humoren kort kontrasterer den dystre stemninga og slik heller forsterkar den mørke tonen i teksten. Med andre ord kan ein seia at dei muntre innslaga verkar til ei medvitstgjering av det dystre i tekstane.

Veslebror sine irrasjonelle reaksjonar, alt snakket hans om jula, og trikset med å henta bøker for å ”nå opp” i både *Rundt jordet* (oppslag 7 og 8) og *Bort frå jordet* (oppslag 1), fungerer som muntre element. Det humoristiske og frydefulle ligg her i dei barnelege reaksjonsmønster, og pågangsmotet og naiviteten til Veslebror.⁷⁸ Når det gjeld den verbale humoren, vil den vaksne (høgt-)lesaren si formidling av denne, gjennom stemmebruk, tonefall osv., vera avgjerande for barnet si opplevinga av teksten som munter eller alvorleg. Noko av den ikkje-verbale humoren rettar seg mot, og vil bli forstått av den barnlege lesaren, til dømes vasen som ser ut til å bli knust fordi Veslebror balanserer over senga med symjebrikk på seg, medan han ber den store vasen. På somme nivå vil nok humoren primært bli forstått av ein meir kompetent lesar. Far som sit med bordet i *Rundt jordet* og tydeleg har problem med å reparera øydelagde gjenstandar, kan til dømes ha ein munter effekt for dei som kan identifisera seg med frustrasjonen over ting som samlar seg opp, og frustrasjonen over mislukka forsøk på å lima saman ting som har gått i sund. På den andre sida kan barnet kanskje finna det morosamt med den vaksne som ikkje meistrar dette. Det fyrste oppslaget i *Bort frå jordet* illustrerer Veslebror som strekkjer handa mot fyrstikkøskja, men syner samstundes alt det andre han helst ikkje skal ha tak i: flasker med alkohol og boksar som kan sjå ut som dei inneheld pillar av ulikt slag. Det muntre i dette rettar seg òg mot lesarar som kan forstå nettopp både at dette ikkje er for barn, og kvifor det ikkje er det, og slik få eit perspektiv på både naiviteten til foreldra (som trur alt ligg trygt på øvste hylle) og det frydefulle for Veslebror som har funne ein teknikk for å rekkje opp.

Ein del av den tydlegaste humoren i bøkene rettar seg etter mi oppfatning mot den meir kompetente (vaksne) lesaren. Det er gjerne meir uførutseieleg kva barnet vil finna humoristisk.⁷⁹ Forfattar og illustratør Stian Hole har kommentert nettopp dette med at barn og

⁷⁸ Merk symbolikken i at Veslebror nytta bøker for å rekkja lengre, nå høgare, for å strekkja seg etter det dei andre (kanskje) når, og at bøkene er komne på plass igjen på oppslag 10 i *Over jordet*, utan at dette er nemnt i verbalteksten.

⁷⁹ Det er sjølvstøtt òg svært individuelt kva den enkelte vaksne vil finna humoristisk, men eg tenkjer her hovudsakleg på dei tydelege innslag retta mot den vaksne og/eller den barnlege impliserte lesaren.

vaksen gjerne ikkje finn dei same innslaga morosame: ”En bildebokkritiker hevdet at hennes lakmustest på nye bildebøker var om borna hennes lo på de samme stedene som henne. Jeg har aldri forstått hvorfor borna skulle le på de samme stedene som henne” (Hole 2008:162). For den barnlege lesaren vil det mest humoristiske gjerne vera når Veslebror spør kor gammal det går an å bli, og Veslebror vil rekna når far løfter på labbane: ””Ti år, seier Veslebror. ’Går det an å bli ti år?’ ’Med litt flaks, så, ’ seier far.” (*Over jordet* oppslag 11) Dersom barnet ikkje tenkjer på at harane ikkje kan bli like gamle som menneska, kan det henda at dei vil fryda seg over dumskapen til både far og Veslebror, fordi dei (trur dei) veit betre. At Klumpen hoppar i senga (oppslag 10 *Rundt jordet*) eller at Veslebror vandrar over senga med briller på seg (oppslag 8 *Rundt jordet*), kan òg tenkjast å vera muntre innslag for barn, fordi det ser gøy ut, og at dei slik identifiserer seg med desse handlingane.

Jamvel om det ikkje er verken det lystige eller det livlege som fyrst og fremst pregar det visuelle og verbale uttrykket i *Over jordet*, *Rundt jordet* og *Bort frå jordet*, er ikkje det muntre totalt fråverande. Dei muntre elementa i tekstane kan vera dei verkemidla som er nytta til å skapa ein lystigare og livlegare stemning, til dømes dei humoristiske innslaga som ordspel, ironi og satire. Men det muntre og det humoristiske er ikkje føresetnader for kvarandre. Eg har mellom anna peika på at det muntre skapar eit sterkare medvit til det dystre, slik at det dystre vert endå dystrare. Det muntre kan òg tenkjast som eit naudsynt trekk ved biletbøkene sin natur, jamvel om dei er aldri så dystre, fordi det å fortelja føreset eit overskot, og fiksjonen inneber ein avstand til røynda. Det alvorlege i livet, dei vanskelege kjenslene og dei dystre stemningane, som er ein del av røynda, vert gjennom fiksjonen lettare å bera, og får slik ein munter dimensjon, fordi det kjem til uttrykk (jamfør Theodor Adorno). Eller som Rønnaug Kleiva seier det: ”Det tilsynelatande nedbrytande kan i bøkene fungere oppbyggjande. Lidinga er lettare å bere når ho ikkje er heilt formlaus” (Kleiva, 2008:41).

8.0 Konklusjon

Innleiingsvis hevda eg at tekstane handlar om oppvekst og syner overgangen frå ei barnleg til ei vaksen verd. I analysane har eg vist at alle dei tre einskildverka skildrar ein slik overgang. Dette kan sjåast i samanheng med blant anna brotet med (variasjonar over) heime - ute - heime -skjemaet, der utviklinga frå ei barnleg eventyrlyst til det vaksne og ansvarlege må seiast å vera framstilt som meir komplisert enn den konvensjonelle, skjematisk løysinga. Klumpen si fokusering på far markerer ei leiting etter identifisering med eit vakse førebilete,

men viser òg ein (tilbake)lengt til fars -nærleiken. Sett i samanheng syner forteljingane om Klumpen små endringar frå bok til bok i utviklingsstadiet frå ein barnleg til ein vaksen identitet. I *Over jordet* kjenner han på korleis det er å vera berre Klumpen, utan å springe i hælane på far. I *Rundt jordet* tek han eit eige, sjølvstendig val trass i far sitt ynskje, og markerer seg uavhengig, sjølv om det er problematisk. I *Bort frå jordet* kjenner Klumpen på ansvar for både seg sjølv og Veslebror sine handlingar, og med slutten markerer han eit brot med ein slags familiær symbiose, der han ikkje følgjer blindt etter familien når dei forlèt jordet, men knyter seg heller til heimstaden.

I denne avhandlinga ville eg undersøkje om dei dystre og mørke stemninga i tekstane kan sjåast i samanheng med overgangen frå ein (barnleg) uskuldstilstand til ein (vaksen) medviten tilstand. Med Kierkegaard har eg sett korleis ein slik overgang vekker ånda i mennesket, og fører med seg eksistensiell angst, og med Krisetva har eg sett korleis denne overgangen inneber ein kritisk fase, der depresjon og melankoli er moglege utfall. Medan Kierkegaard ser overgangen frå uskuld til skuld, som lukka, og som ein anten – eller tilstand, er overgangen frå det barneleg til det vaksne ikkje like eintydig framstilt i bøkene om Klumpen. Gjennom trilogien ser vi Klumpen i sjølve overgangen, heller enn i den eine tilstanden overlappa av den andre. Det er ikkje ein fullført prosess som er framstilt, men ein kompleks overgangstilstand.

Tekstane har ei mørk og dyster stemning som ein kan sjå i samanheng med overgangen frå ein (barnleg) uskuldstilstand til ein (vaksen) medviten tilstand. Tida er nytta som eit meiningsberande verkemiddel for å formidla denne kritiske og vanskelege overgangen. Dette har eg peika på kjem fram både gjennom skilnad på den barnlege og den vaksne tidsoppfattinga, og gjennom eksplisitte uttrykte kommentarar om tid. Men tid som verkemiddel vil òg synast gjennom det affektlause, melankolske språket, der det er gjentakningar og ein tom, repeterande rytme som skapar ein langsam framgong. Fokuset på tida markerer òg denne stillstanden, der verken hovudkarakterane eller lesarane kan flytta seg raskt vidare, men er i ein tilstand det ikkje er enkelt å koma seg ut av. Tida er nytta som eit viktig verkemiddel for å formidla overgangen frå barn til vaksen, men er like viktig for den direkte skildringa av det dystre: angsten og melankolien som held individet fast.

Den langsame uttrykksmåten, det poetiske språket og symbola representerer eit indre perspektiv, som har fått ein meir sentral plass enn den ytre handlinga. Med dette vert det markert ein avstand til det konkrete. Kierkegaard skil mellom frykt og angst, der frykta viser til den konkrete redsla. Med tyngda på det indre perspektivet i tekstane, vert det opna for det meir uhandgripelege og udefinerte, jamfør definisjonen hans av angst: ”Det [angst] er helt

forskjellig fra frykt og lignende begreper, som refererer til noe bestemt, mens angst er frihetens virkelighet som mulighet for muligheten” (Kierkegaard 2005:36-37).

Biletbøkene skildrar altså eit brytningspunkt mellom ei umedviten og medviten sjølvforståing. Nyare biletbøker er ofte i stand til å seia noko til både barn og vaksne, og tematikken om barnleg (umedviten) og vaksen (medviten) sjølvforståing får difor ei dobbel meining i eit slikt medium.

Både tematisk og formelt rører tekstane til Oddmund Hagen og Akin Düzakin seg utover grensene til det barnelitterære feltet. Kombinasjonen av ein vanskeleg og dyster tematikk, og ei form som ikkje er vanleg innafor barnelitteraturen, gjer denne trilogien til eit nyskapande verk. I tillegg er framstillinga av dei mørke og dystre kjenslene, formidla av ein repeterande og til tider assosiativ skrivestil, med estetisk høg kvalitet. Tekstane har ei var, sensitiv haldning, som gjer at verket vekslar elegant mellom det barnlege og det vaksne uttrykket. Både estetisk og forteljarteknisk balanserer bøkene mellom det barnelege og det vaksne utan å tydeleggjera skilnaden.

9.0 Litteraturliste

- Adorno (1992) Theodor W, Er kusnten munter? i *Notar til litteraturen*, utval og innleiing ved Arild Linneberg, Det norske samlaget
- Bache – Wiig (1996) Harald, Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen, frå *Norsk barnelitteratur – lek på alvor*, LNU/Cappelen
- Benjamin (1989) Walter, Om sprog overhodet og om menneskets sprog, i *Walter Benjamin – oversat*. Oversatt/redigert av Tore Eriksen. Århus: Slagmark
- Bergström (2002) Gunilla, *Hur långt når Alfons?* Rabèn & Sjögren Bokförlag, Stockholm
- Birkeland(2005) Tone, Risa Gunvor og Vold Karin Beate, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 2.utg., Det norske samlaget
- Birkeland (1998) Tone og Storaas Frøydis, *Den norske biletboka*, 2.opplag, LNU/Cappelen fakta
- Christensen (2009) Nina, Godt for nogle eller godt for alle? Perspektiver på vurdering af børnelitteratur, i *Årboka. Litteratur for barn og unge* (Red.: Kaldestad og Vold), NBI/Det Norske Samlaget
- Connell (1995) R.W, *Masculinities*, University of California Press, California
- Druker (2008) Elina, *Modernismens bilder – Den moderna bilderboken i Norden*, Makadam Förlag
- Eide (1998) Harriet, *Vakkert om angst*, Dagbladet.no
- Ellingsæter (2005) Anne Lise, Tidskrise i familien, i *Velferdstaten og familien, utfordringer og dilemmaer*, (Red.:Ellinsæter og Leira), Gyldendal akademiske
- Fosse (1990) Jon og Friberg Roj, *Kant*. Det Norske Samlaget
- Forslid (2006) Torbjørn, *varför MÄN, om manlighet i litteraturen*, Carlssons Bokförlag, Stockholm
- Gaasland (1990) Rolf, *Fortellerens hemmeligheter, Innføring i litterær analyse*, Universitetsforlaget
- Goga (2005) Nina, Alt har ein kant, i *Møte mellom ord og bilde* (Red.: Goga og Mjør) 2.opplag LNU/ Cappelen Akademiske Forlag
- Goga (2005) Nina og Mjør Ingeborg (Red.), *Møte mellom ord og bilde. Ein antologi om bildebøker*, 2.opplag LNU/Cappelen Akademiske Forlag
- Goga (2005) Nina, *Bedtime for democracy. Soverommet i nyere norske bildebøker*, barnebokkritikk.no
- Hagen (2003) Oddmund og Düzakin Akin, *Bort frå jordet*, Det Norske Samlaget

- Hagen (2002) Oddmund, *Stemmer, steg*, Det Norske Samlaget
- Hagen (2000) Oddmund og Düzakin Akin, *Rundt jordet*, Det Norske Samlaget
- Hagen (1998) Oddmund og Düzakin Akin, *Over jordet*, Det Norske Samlaget
- Hagen (1995) Oddmund, *Denne brannen, alltid*, Det Norske Samlaget
- Hammer (2004) Espen, *Melankoliens tid, frå Det indre mørke. Et essay om melankoli.*
Universitetsforlaget
- Hole (2008) Stian, *Mitt andre liv. Notater fra arbeidet med billedboken Garmanns sommer, frå Drivkrafta bak teksten. Bidrag til ein norsk barnebokpoetikk.* (Red.: Vold og Kaldestad), Samlaget
- Holgernes (2004) Bjørn: *Angst i eksistensiell filosofisk belysning. En studie i Irvin D. Yalom og Søren Kierkegaard*, Høyskoleforlaget
- Kaldhol (1986) Marit og Øyen Wenche, *Farvel, Rune*, Det Norske Samlaget
- Kierkegaard (2005) Søren, *Begrepet angst*, oversatt av Knut Johansen, Forlaget Oktober
- Kleiva (2008) Rønnaug, *Å klippe seg ei tekstleg overlevingsdrakt, i Drivkrafta bak teksten. Bidrag til ein norsk barnebokpoetikk*, (Red.: Kaldestad og Vold), Det Norske Samlaget
- Kolberg (2009) Asbjørn, *Vi skriver ikke for å bli likt av voksne. Om utfordrende språk og tematikk i nyere norsk litteratur for barn, i Årboka. Litteratur for barn og unge 2009* (Red.: Kaldestad, Per Olav og Vold, Karin Beate) NBI/Det norske Samlaget
- Kristeva (1994) Julia, *Svart Sol – depresjon og melankoli*, Pax Forlag
- Lorentzen (2004) Jørgen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Spartacus forlag
- Lowenfeld (1979), Viktor og Lambert Brittain W.,: *Kreativitet og vækst*, Gjellerup
- Lundberg (2003) Liv, *Former for flukt – en lesning av Oddmund Hagens 90-tallsprosa*, Universitetet i Tromsø (<http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/489?language=no>)
- Mjør (2005) Ingeborg, *Dramaturgi, plot og personskildring, også slik 5 –åringane ser det, i Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*, (Red.: Bjorvand Agnes–Margrethe og Slettan Svein), LNU/Fagbokforlaget.
- Mjør (2005) Ingeborg, Birkeland Tone og Risa Gunvor, *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*, 5.opplag, LNU/Cappelen Akademisk Forlag
- Mjør (2005) Ingeborg, *Kvar er det barnet som berre vil gråte? I Møte mellom ord og bilde - Ein antologi om bildebøker* (Red.:Goga og Mjør), 2.opplag, LNU/Cappelen
- Mjør (1998) Ingeborg, *Nærleik, kjærleik – til tekstens lesar. Eit innspel til samtalen om barnelitteraturens eigenart*, frå Norsklæraren nr3/98
- Moi, Toril(1994), *Innledning*, i Kristeva: *Svart Sol – depresjon og melankoli*, Pax Forlag

- Mouritsen (1990) Flemming, Børnelitteraturens sociale funktion, frå *Litteratur for barn. Artiklar om barns bøker og lesing* (Red.:Birkeland og Risa), LNU/Cappelen (original:1974)
- Nikolajeva (2006) Maria, and Scott Carole, *How Picturebooks Work*, Routledge
- Nikolajeva (2004) Maria, *Barnbokens byggklossar*, 2.opplag, Studentlitteratur/Lund
- Nikolajeva (2000) Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, Studentlitteratur/Lund.
- Nodelman (1992) Perry, *The Pleasures of Children's Literature*, New York
- Nodelman (1997) Perry, Barnelitteratur som sjanger, i *Nye veier til barneboka*, (Red.: Bache-Wiig) LNU/Cappelen Akademiske Forlag
- Nyhus (1998) Svein, *Pappa!* Gyldendal Norsk Forlag
- Rhedin (2004) Ulla, *Bilderbokens hemligheter*, AlfabetaAnnama
- Sande (2006) Hans og Moursund Gry, *Arkimedes i Prompeland* , Gyldendal barn og ungdom
- Schäffer (2003) Anne, *Stillferdig om det vanskelige og farlige*, Barnebokkritikk.no
- Sjkløvsjø (2001) Viktor B. "Kunsten som grep," i *Moderne litteraturteori. En antologi* (Red.: Atle Kittang m.fl.) 5.opplag, Universitetsforlaget
- Sontag (1979) Susan, *Sykdom som metafor. Et essay om holdninger til sykdom og død i vårt samfunn*, Gyldendal Norsk Forlag
- Storaas (2005) Frøydis Den vesle og den store forteljinga, i *Møte mellom ord og bilde - ein antologi om bildebøker* (Red.:Goga og Mjør), 2.opplag, LNU/Cappelen
- Waage (2002) Lars Rune, Blant harde menn og myke kvinner – om gutter, jenter og helter i småbarnslitteraturen. I *Kulturbarnehagen* (Red.: Mjør Ingeborg) Det norske samlaget
- Øyslebø (1991) Olaf, *Grafisk kommunikasjon*, Novus forlag.

Internettadresser

Bokmeldingar

Eide (1998) Harriet, *Vakkert om angst*, Dagbladet:

<http://www.dagbladet.no/kultur/1998/11/29/144433.html> (lese 07.05.2009)

Schäffer (2003) Anne, *Stillferdig om det vanskelige og farlige*, Barnebokkritikk.no:

<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=57>

(lese 07.05.2009)

Porsgrunn folkebibliotek (<http://www.porsgrunn.folkebibl.no/bg/2001/barn1/11.html>) (lese

07.05.2009)

Presentasjon av Akin Düzakin

http://www.nb.no/aktuelt/bokkunstprisen_til_akin_duezakin (lese 07.05.2009)

http://www.grafill.no/templates/MenuLevel2Article_273.aspx (lese 07.05.2009)

Artiklar:

Goga (2003) Nina

<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=News&file=article&sid=20> (lese 07.05.2009)

Lundberg (2003) Liv: (<http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/489?language=no>) (lese 07.05.2009)

Ordbok:

Nynorskordboka: <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html> (lese 07.05.2009)

10.0 Samandrag

I denne oppgåva har eg undersøkt korleis det dystre kjem til uttrykk i biletboktrilogien til Oddmund Hagen og Akin Düzakin. Eg har drøfta samanhengen mellom det dystre uttrykket og overgangen frå ei barnleg til ei vaksen verd. Eg har nytta nærlesing som metode, og etter tre separate analysar av primærtekstane har eg samanlikna sentrale trekk som går att i bøkene.

Overgangen frå det barnlege til det vaksne tilveret inneber ei medvitsgjering. Dette har eg har nytta Julia Kristeva og Søren Kierkegaard sine teoriar til å peika på. Med Kristeva og Kierkegaard har eg drøfta samanhengen mellom ein individuasjonsprosess, og dystre og mørke kjensler som eksistensiell angst, depresjon og melankoli. Etter å ha presentert forfattarane og teorigrunnet har eg gjennomført tre separate analysar av *Over jordet* (1998), *Rundt jordet* (2000) og *Bort frå jordet* (2003). I analysen av *Over jordet* tek eg utgangspunkt i framstillinga av tida, og sjølvforståinga til hovudpersonen (Klumpen), og ser korleis skilnaden mellom det barnlege og vaksen vert uttrykt. I analysen av *Rundt jordet* finn eg òg skilnadar mellom eit barnleg og eit vakse univers i både framstillinga av tid, og i forteljstemma. I denne analysen peikar eg på at det er fleire dikotomiar (som representerer ulike grensetilstandar) som er sentrale i teksten. Den indre spenninga har ein stor plass i alle dei tre bøkene, og dette kjem òg fram i analysen av *Bort frå jordet*. Denne analysen tek utgangspunkt i skuldspørsmålet i primærteksten. I kapittel 6 drøftar eg sentrale trekk som går att i trilogien. Diskusjonen dreier seg om symbolikken til jordet (heimstaden), og familierelasjonar, spesielt med tanke på identifisering og rollar (kjønnsrollar). Eg viser korleis familien til hovudpersonen er organisert i ei patriarkalsk hierarkisk ordning, noko som òg samfunnet dei lever i er bygt opp kring (miljøet ved jordet, representert ved reven, ugla og bonden). Teksten er likevel ikkje primært ei samfunnskritisk forteljing, men ei forteljing om den djuppsykologiske relasjonen mellom far og son. I kapittel 7 drøftar eg dei dystre stemningane. Eg peikar på forholdet til døden, dødsangsten, og den påtrengjande fokuseringa på tid, og skildrar korleis tida står i forhold til det melankolske. Overgangane som kjem fram i primærtekstane er òg ein viktig del av diskusjonen om det dystre. Overgangane vert vanskelege, anten fordi dei er utydelege, eller fordi dei er absolutte. Til sist diskuterer eg det muntre i det dystre. Her hevdar eg at dei muntre elementa, uttrykt ved ordspel, satiriske skildringar og ironiske kommentarar, ikkje gjer den dystre grunnstemninga ljosare og lettare, men at det dystre med dette vert enno meir dystert.

Eg konkluderer med at tida er nytta som eit verkemiddel for å skildra den kritiske overgangen mellom det barnlege og det vaksne, og at denne overgangen er sentral for å forstå

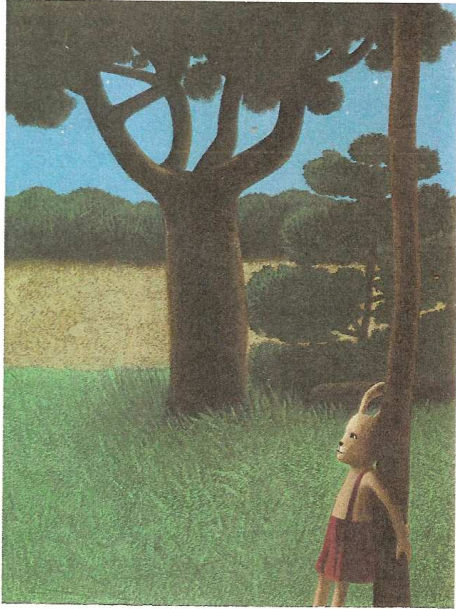
dei dystre kjenslene. I tillegg er tida brukt som verkemiddel for å formidla det melankolske, repeterande språket. Biletbøkene er nyskapande, blant anna fordi både form og innhald rører seg utover dei vanlege grensene innafor det barnelitterære feltet.

11.0 Summary

In this thesis I have described in what way the gloomy is expressed in Oddmund Hagen and Akin Düzakin's picture book trilogy. I have discussed the connection between the gloomy expression, and the transition from a childlike to an adult world. My method has been close reading, and after three separate analyses of the primary texts I have compared central characteristics which are repeated in the books. I have been using Julia Kristeva and Søren Kierkegaard's theories to show that consciousness-raising is implied in the transition from a childlike to an adult existence. Using Kristeva and Kierkegaard I have discussed the connection between the process of individualization, and gloomy and dark feelings like existential angst, depression and melancholy. After presenting the writers and the basis of theory, I have carried out three separate analyses of *Over jordet* (1998), *Rundt jordet* (2000) and *Bort frå jordet* (2003). In my analysis of *Over jordet* I take the description of time, and the main character's comprehension of himself as a starting point to investigating how the difference between the childlike and the adult is expressed. In the analysis of *Rundt jordet* I also find differences between a childlike and an adult universe both in the expression of time, and in the narrator's voice. In this analysis I point to the fact that there are several dichotomies (which represent different borderline states) which are central to the text. The inner tension is given a lot of space in all three books, and this also emerges from the analysis of *Bort frå jordet*. This analysis has as a starting point the question of guilt in the primary text. In chapter 6 I discuss central characteristics which are repeated in the trilogy. The discussion centres on the symbolism of the field, "jordet" (the place of origin), and family relations, especially regarding identification and roles (gender roles). I show how the main character's family is organized in a patriarchal, hierarchical system, which the whole community they live in is based on (the environment around the field, represented by the fox, the owl and the farmer). The story is not primarily a critique of society, but a tale of the deep psychological relation between father and son. In chapter 7 I discuss the gloomy atmospheres. I point out the relation to death, fear of death, and the insistent focus on time, and I describe how time is in relation to the melancholic. The transitions emerging from the primary texts are also an important part of the discussion of the gloomy. The transitions becomes difficult, either because they are indistinct, or because they are absolute. Finally, I discuss the cheerful within the gloomy. I

claim that the cheerful elements, expressed by puns, satirical descriptions and ironic comments do not make the underlying gloomy mood any easier nor brighter, but makes the gloomy even gloomier. I conclude by stating that time is used as a device to describe the critical transition between the childlike and the adult, and that this transition is central to understanding the gloomy emotions. Additionally, time is used as a device to impart the melancholic, repeating language. The picture books are innovative among other things because both form and content go beyond their normal limits with regard to the field of children's literature.

Appendiks



Ho sit der enno, ho jenta. No snakkar ho igjen. Så sluttar ho å snakke og reiser seg og går nedover vegen. Snart hører eg ein bil. Den stansar. Det smell i ei dør. Så kjører den og svingar forbi rett der borte, der ho jenta sat og venta. Far har ingen bil. Han kjem vel ikkje heller. Ein får greie seg sjølv. Får vente litt til. Snart er det mørkt nok. Da skal eg springe. Springe og springe tvers over jordet. Det er ikkje så langt. Men det er reven.



Skulle hatt sånn som ho jenta. Noko å legge inntil øret og snakke i. Kanskje Veslebror var der i andre enden. «Du Klumpen,» ville han seie. «Snart er det søndag.» Og far: «Vi driv og leitar.» Og mor: «Maten blir kald.» Og eg: «Retur her borte. På andre sida.» Og far: «Da får du springe heim.» Og eg: «Reven. Eg tør ikkje for reven.» Og far: «Ikkje eg heller.» Og mor: «Du må, Klumpen. Du må likevel.» Og Veslebror: «Ja, Klumpen, det må du det.»



På det verste drømte eg om døden. Det er litt rart å tenke på no når eg snart er frisk igjen. Men eg tenkte at kanskje blir eg borte, eg tenkte at jordet vil forsvinne og alt vil forsvinne. Det var ein rar tanke. Så tenkte eg at alt vil vere som før om eg forsvinn. Det var enda verre å tenke på det. Om eg blir borte, betyr det ingen ting. Alt er som før. Da eg tenkte alt dette, begynte eg å gråte. Ilke stille som mor gret. Men da mor gret, tenkte eg at det betyr likevel noko at eg er her, at også eg finst til her ved jordet. Sånn tenkte eg på det verste.

Eg drømte om reven òg. Eg drømte at reven kom fykande så fort at det var umuleg å komme unna. Men akkurat da han skulle glefse til, begynte eg å falle. Eg berre fall og fall nedover og nedover, rundt og rundt, og det var umuleg å stanse dette fallet, det var ein slags avgrunn som opna seg og ville stuke meg. Og alt var berre fargar og bilde som glei forbi og forbi, umuleg å stanse. Eg berre fall og fall, nedover og nedover til eg kjente ein labb som strauk meg over kinnet og ei stemme som kviskra inn i øret mitt: «Du Klumpen, det finst ingen rev, det finst ingen avgrunn. Du er her, her hos oss.»

Vi leitar enda ein gong nedover mot bekken, ropar forsiktig namnet hans, men vi ventar ikkje svar lenger. Eg kjenner meg så spent og rar i heile kroppen. Har han sprunge innover i skogen og blitt fanga av flammene? Har han ramla i bekken og blitt borte i varmet? Eg veit ingen ting, men tankane er som fluger inne i hovudet, dei surrar og surrar og greter ikkje å kvile eit sekund. Vi må finne han! Vi berre må finne han!

Vi finn han nede ved bekken, bak nokre buskar. Der sit han og svarer ikkje når far snakkar til han. «Vi får ta kvelden no, Veslebror» seier far og loftar han opp. Så går vi heimover alle saman. Mor stryk Veslebror over ryggen og spør om han er redd for brannen. Han seier ingen ting, har berre eine labben hardt knytt rundt noko. «Få sjå,» seier mor. Han vil ikkje vise. «Få sjå likevel,» seier ho, og han opnar labben. Ei fyrstikkeske fell på golvet.

