

Vandringer i tid og rum

Indre og ydre rum i billedbogen

ELINA DRUKER

Det unikke ved billedbogen som medium er, at teksten og billederne, som indgår i forskellige symbolsystemer, tilsammen bærer beretningen. Hvis man desuden lægger mærke til billedbogens materielle form, dens objektbundne egenskaber, kan man se, at også disse tilsammen fungerer som bærere af budskab og udtryk. Med materialitet hentyder jeg til de materielle og visuelle aspekter af tekst og billede, som man i billedbogsmediet kan fremhæve gennem arbejdet med bogen, bogsiden og billedet. Ligesom man taler om rytme i teksten og i det talte ord, kan man tale om rytme i et visuelt billede, et billedfelt eller en billedsekvens. Billedbogens interdisciplinære karakter viser sig både hos læseren, i receptionssituationen og ved bogen som fysisk objekt.

Det smalle, rektangulære format, som karakteriserer Ib Spang Olsens klassiske billedbog *Drengen i Månen* fra 1962, får en betydningsbærende funktion i fortællingen. Der er en sammenhæng mellem formatet og månedrengens lange faldende rejse, og den danner de ydre rammer til det svimlende rum, som skabes. Fortællingen handler om, hvorledes månen, der ligesom Narcissus ser sit spejlbillede på vandspejlet langt under sig, beder månedrengen om at hente den anden måne op til sig: "Det ville være sjovt at hilse på den". Månedrengen begynder sin svimlende lange rejse fra månen til jorden for at hente det, de tror er den anden måne. Afstanden og rækkefølgen understreges gennem bogens aflange, opretstående format og gennem opstillingen af teksten i en tydeligt faldende vertikal formation. Et særkende for denne bevægelseseffekt er således dens kontinuitet, retning og fremadgående bevægelse som – selvom den her sker oppefra og ned – er drivkraften i bil-

ledbogsfortællingen. En sammenhængende scene, som løber over flere opslag, øger beretningens egen rytme, højdepunkter og afstande. Faldet beskrives gennem en sekventiel opdeling af scenen i ni sammenflettede opslag. Fiktionens tid og rumlighed har ligeledes tilknytning til læseakten, til den tid som flyder mellem hver bladvending i læserens faktiske, fysiske tid. Den tid, som fortællingen i billeder tager (simultant med højtlesningen), har en forbindelse til den tid, som læseren behøver for at tage informationen til sig, men falder altså også sammen med narrationens tid. Voksenlæseren kan i princippet læse i den takt, som han vil, men oplevelsen styres alligevel af beretningens struktur.

Vel nede på havets bund finder månedrengen et spejl og bliver forelsket i sit fund: "Næ, råbte han, det er da den sødeste måne jeg har set!" Hjemreisen skildres nu som en sammenfatning på en enkelt side, hvor narrationens tid komprimeres. Fiktionsrummets tid og afstand er allerede etableret gennem opslaget, hvor månedrengen tager til jorden, og dermed er denne tidsforkortende og opsummerende scene dramaturgisk motiveret. Selv afstanden i billedet er forandret, vi ser nu verden på afstand, i miniatureformat, og følger månedrengens færd tilbage til månen. Den visuelle bevægelse genspejles gennem gentagelsen af præpositionen "op" i tekstens takt, gennem det monotone tempo og gennem tekstens grafiske formgivning. Formen og rytmen i teksten efterligner bevægelse, men beskriver ligeledes oplevelsen og fornemmelsen af at stige op, at lade jorden bag sig. Hensigten er både stringent og lyrisk og når sit slutpunkt, da drengen vender hjem.

Han lagde den lille måne i sin kurv
 og skyndte sig af sted op gennem
 vandet, op forbi bolværket,
 op gennem gaden,
 op langs huset,
 op gennem rogen,
 op mellem træerne,
 op gennem skyen,
 op blandt fuglene,
 op gennem luften,
 op over stjernerne,

indtil han kom
 hjem til manden
 i månen.

Ordene “indtil han kom hjem til manden i månen” afrunder meningen og stopper bevægelsen. Bevægelse og kausalitet kan altså formidles ved hjælp af billedsekvenser såvel som tekstens typografi, som gennem den sekventielle struktur udtrykker bevægelse og tidsbunden forandring og desuden fungerer spatialt, idet den udgør en visuel form, som signalerer bevægelse. Beretningen om månedrengen kunne vises i en sammenhængende serie af billeder gentaget under hinanden, hvor den faldende retning er tydelig under hele eventyret. Narrationen præsenteres i en fortløbende rækkefølge, som på en gang brydes og opretholdes af opslags- og sideinddelingen.

Månedrengens svæven over himmelhvælvet har visse motivmæssige ligheder med en nutidig billedbog, *Nattekjolen* fra 1999 af Thomas Winding med illustrationer af Lilian Brøgger. Betty har en smuk mørkeblå kjole, som hun kun må bruge ved specielle lejligheder. Hun elsker sin kjole, hun vil se på den, mærke på den, og når hun ligger i sin seng, vil hun have kjolen til at hænge uden på skabet. Med kjolen som katalysator kastes Betty ud i en drømmelignende natteverden. Eftersøgningen og rejsen er et traditionelt motiv i børnelitteraturen og anvendes tydeligt i *Drengen i Månen* for at undersøge og skildre virkeligheden på en lystfyldt og legende måde. Selvom der findes en aktiv forbindelse mellem rummet og handlingsforløbet i begge beretninger, synes rummets funktion at være en anden i *Nattekjolen*.

De ekspressive og koloristiske illustrationer af Lilian Brøgger spejler det drømmeagtige motiv og står i forbindelse med mytiske og litterære drømmeverdener. Selvom månedrengen (en sagnfigur med mytiske aner) har en tydelig forbindelse til sagaen, er månedrengens verden mere rationelt og stringent opbygget: Miljøet er skildret nøjagtigt og realistisk og præsenterer et dagligdags, genkendeligt urbant miljø med virkelighedsnære detaljer. Læserens rolle aktiveres på forskellige måder. Eftersøgningen efter cirkulære objekter, som hyppigt forekommer i billederne, balloner, fodbolde, æbler, til og med en rund mand med en rund hund, lokker barnelæseren til at lede efter disse detaljer i billederne.

Nattekjolens udtryk er mere malerisk og rummet mere ukontrollerbart. Det synes at spejle et indre landskab, en piges indre rejse. Hvordan landskabet beskrives og udformes og hvad det indeholder, får en betydning, som kobles til hovedpersonens oplevelser og følelser. Selv flyvemotivet synes at betyde forskellige ting i disse beretninger. Som en detalje kan man nævne kurven, som månedrengen holder i hånden under sin flyvetur. Selvom kurvens form ligner et månesegl, fungerer den som en helt almindelig kurv, som om han var på vej til købmandsforretningen i et hverdagsærinde. Kjolen, som Betty holder fast i under sin flyvetur, er den, der initierer bevægelsen, den som drager pigen med sig. I billedet, hvor hun svæver over nattebyen, med en vældig måne ved sin side, synes stjernehimlen at være lavet af samme materiale som kjolen. Eller måske er det modsat? Er kjolen en del af stjernehimlen? Kjolen er mørkeblå som himlen oven for byen, og står i kontrast til Bettys hvide tøj. Den danner en form for negativ, et modbillede til pigen, en natteside af hende. Det metapoetiske landskab i *Nattekjolen* står i forbindelse med kunstens surrealistiske og mangefacetterede drømmeskildringer, hvori drømmenes spektakulære og fortættede billedsprog tager over. Spændingerne mellem jeget og skyggejeget, drøm og virkelighed, indenfor og udenfor genererer her aktive, dynamiske rum.

Nu regner stjernerne

Også i Anna Clara Tidholms *Hanna Huset Hunden* (2004) kastes vi ind midt i et drømmelignende hændelsesforløb, hvor ingenting synes at være varigt. Vi aner, at noget er af lave allerede i åbningsscenen. Hunden vogter huset, men spørgsmålet er, om huset kan vogtes, om pigen, som bor der, kan beskyttes. For pludselig åbnes døren mod det tomme intet, huset er "levende", uvirkelighedsfornemmelsen tager over. Drømmeagtigt forsvinder både huset og hunden for senere at vende tilbage i nye skikkelser. Ingenting er konstant, ingenting er bestandigt. Hunden optræder først som flere forskelligfarvede hunde og siden som en enorm hund, som fylder hele hjemmet. Men det er ikke en beskyttende hund. I stedet vender hunden ryggen til Hanna, som ikke længere har en plads i sit eget hjem.

Hjemmet fungerer både konstituerende og som drivkraft i beretningen, og i starten kommer man til at tænke på Tidholms pegebog *Knacka på!* (1992), hvor læseren lokkes ind i en leg med forskelligfarvede døre, som der skal bankes på og åbnes, rum, som der skal trædes ind i, sider og omslag, som skaber beretningens ydre vægge og ind- og udgange. Vi genkender billedelementerne og de bløde kridttegninger, men den trykke virkelighed er nu omstyrtet og fremmedgjort. Huset kan ses som et billede på jeget, men det fungerer ligeledes som en kulisse, som en tom scene, hvor omvæltende begivenheder kan finde sted og visualiseres. Det er en kulisse, som på en gang er omsluttende og afskærmende, men også truende, fordi dens vægge krakelerer og dens døre åbnes mod totalt mørke og afgrundsdyb tomhed. Det stærkt reducerede sprog, som er kendetegnende for Tidholm, beholder sit særpræg, men bliver her lyrisk og er tæt forbundet med den visuelle beretning. Tidholms enkle prosa, hendes nærmest forbløfede beskrivelser af de mærkelige hændelser er knap nok forklarende, men i samspil med de uhyggelige og samtidig mærkeligt håbefulde illustrationers tve-tydighed og intensitet.

Men det lykkes Hanna at komme ud. Et egeren banker på vinduet og lokker Hanna med sig. Sammen med småfuglene ser Hanna, hvordan huset brænder op: "Nu brænder huset som en blomst.

Nu regner stjernerne. Fuglene er med". Scenen er skræmmende, smuk og uuhørt på samme tid. Men Hanna er ikke alene. Hun holder småfuglene i hånden. Efter en drømmelignende vandring over svejende hængebroer og gennem truende nattemiljøer finder Hanna til slut frem til et tomt hus og flytter ind i sit nye hjem. Ordenen er genoprettet. Også her fungerer rejsen som en dannelsesberetning, en psykologisk rejse, som står i forbindelse med hovedpersonens indre forvandling og frigørelse. I slutscenen ringer telefonen. Det er hunden, som foreslår, at de skal gå en tur, hvilket bekræftes på det sidste satsblad, hvor vi ser, hvordan Hanna og hunden går tur sammen. Hanna er ikke alene eller isoleret i sit nye hus. Hun synes heller ikke at have brug for at have nogen til at passe på sig. Til forskel fra første scene, hvor beretningen indledes med ordene "Her var det fine hus, som Hanna og hunden boede i" er ordenen en anden i den afsluttende scene. "Her er Hanna i huset" konstateres det, nu er det Hanna – ikke huset – som kommer først. Det kendte miljø i Tidholms fortælling fremmedgøres, idet det skildres som organisk og uberegneligt, en instabilitet, som fungerer som udtryk for en tilstand af forandring og ubalance, en forskudt virkelighed, som til slut harmoniseres.

Den røde tråd

Den danskfødte kunstner og billedbogsillustrator Egon Møller-Nielsen giver i *Historien om nogen* (1951) et eksempel på et dramatisk billedsprog og en fortælleteknik, hvor læserens rolle aktiveres på flere niveauer i læseakten. Fortælleren i Åke Löfgrens tekst er gennemgående yderst nærværende, hvilket stadfæstes allerede i første scene, hvor vi befinder os på tærsklen til et hjem, hvor ingen er hjemme.

Nogen må have været her! Der er nogen, som har sneget sig ind gennem porten og ind gennem dørsprækken og har efterladt en våd plet på gulvet. Hvem kan det være? Hvor kan han være nu? Lad os se efter, om han gemmer sig i næste rum!

Læseren opfordres af fortællerstemmen til at deltage i eftersøgningen og se sig om i den tomme lejlighed. Rummet har ikke kun en baggrundsfunktion, men fungerer i allerhøjeste grad som et fortælleteknisk

greb. Det virkelighedstro 1950'er-interiør står i kontrast til den dekorative tråd, som synes at stå for noget mere end bare en konkret garntråd. Den bogstaveligt skildrede "røde tråd" i fortællingen leder os videre og står også for det abstrakte, for fantasien, i kontrast til det realistiske rum.

Det usædvanlige i denne fortælling er, at der ikke findes nogen hovedperson. Vi møder heller ikke nogen personer før slutscenen, hvor den mystiske "nogen" afsløres. Hvem er det, som leder? Hvem er det, som leger skjul? Der er ingen hjemme, men læseren kan gå på opdagelse i alle rummene, se i spisekammeret, endda klatre op til loftsrummet. Vi betragter rummene forfra og perspektivisk lidt oppefra med fuldt indblik i rummets indhold, hvilket skaber en nærmest dukkehusagtig eller scenisk effekt. Den tredimensionelle følelse skabes også gennem indgange og udgange i rummene, hvor vi gennem de åbne døre ser et glimt af kommende rum. Denne leg med åbninger i billederne forekommer allerede i Møller-Nielsens ordløse billedbog *Historien om fisken* (1947), som indeholder udskårne huller og en serie af rum og åbninger, som må passeres, munding og udveje, som leder videre i beretningen. Denne usædvanlige teknik med perforerede bogsider fører tankerne hen på en samtidig billedbog af den finlandssvenske Tove Jansson: *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Mumintrölet och lilla My* (1952), hvor det udskårne hul i bogsiderne leder frem til de kommende scener. Miljøerne med de tomme rum i *Historien om nogen* fungerer som en serie af omsluttende rumligheder koblet til hinanden og indeholder en tydelig kausalitet og retning. Dette indtryk af indesluttethed forstærkes desuden af, at hjemmet er afskåret fra omverdenen. Man kan ikke se gennem vinduerne, fordi de er dækket af en mat blå flade. Bogens fiktive grænser etableres allerede på omslaget. På omslaget til *Historien om nogen* minder bogens smudsomslag om en lukket dør, hvor et nøglehul afbildes og gennem hvilken vi ser et øjenpar. Ved at åbne bogen/døren kan vi deltage i beretningen, tage et skridt ind i den.

Læseren lokkes til fortsat læsning ved aktivt at tage del i gættelegen, vi lokkes til fortsat bevægelse gennem rummene i jagten på den forsvundne nogen.

Også her anvendes et etableret fortællemonster med eftersøgningen som motiv, som former beretningens fremadgående komposition. Det bemærkelsesværdige er, at der ikke er nogen hovedperson i denne beretning, og vi møder heller ingen personer i løbet af historien. I stedet anvendes eftersøgningen som etableret narrativ struktur for at drive læsehandlingen og læserens rolle i den fremad. Eftersøgningen styrer historien mod et mål, og kompositionen med ledetrådene giver beretningen noget af detektivromanens spænding. Beretningen bygges metodisk op, idet der på hvert opslag præsenteres nogle ledetråde om mysteriet: en væltet mælkekande i spisekammeret, en ituslået blomsterkrukke eller spiste fisk i køkkenet. Opmærksomheden rettes mod detaljer, som fungerer både som spændende effekter og som ledetråde, som information om, hvem denne mystiske *nogen* kan være. Disse detaljer fungerer også som såkaldte pageturners, som detaljer, som lokker læseren til at vende bladet og læse videre. Disse pageturners er i denne fortælling frem for alt visuelle – den røde tråd er den mest åbenlyse – men også verbale i form af spørgsmål eller formaninger: "Nej, nu må vi snart have fat på ham. Op ad endnu en trappe – hurtigere!" – læseren lokkes til at vende siden for at se, hvad der sker herefter.¹ I *Historien om nogen* er pageturners symmetriske, det vil sige, at de verbale og de visuelle pageturners gentager hverandre. Af og til efterlades en mening uafsluttet, så den fortsætter på næste opslag: "Men uldtråden går videre ud i hallen og... [bladvending]... op ad trappen til næste etage" – der skabes altså en kort pause i læsningen, når bogsiden vendes, og der skabes en lille forhaling i narrationen, der dannes et tomrum, hvilket øger spændingen og giver plads til egne associationer.

Beretningen fortales og bliver mere dramatisk, idet ord og billeder til tider kommer ud af takt. Bladringen som dramaturgisk greb skaber således et moment af forventning, et tolkningsrum, mens vi venter på at vende siden. Tråden løber over siderne fra venstre til højre og forsvinder igen på højresiden. Idet man vender side, opdager man igen tråden og fortsætter med at følge den gennem rummene. Narrationen bygger på en fortløbende handling, og bladringen anvendes på en bevidst dramaturgisk

måde, så ord og billeder lænkes sammen i kæde- eller gentagelseskompositioner.²

Det normale distancerede fokus og perspektivet, hvor vi har overblik over rummet, skifter til tider. Teknikken har lighedspunkter med filmen som medium eller med den animerede films fortælle teknik.³ Skiftende billedvinkler og vekslen fra højt perspektiv til lavt øjenhøjdeperspektiv anvendes her for at fremhæve detaljer eller vendepunkter i billederne. Perspektivets sænkning og tilnærmelsen til nærbilledet har en dramaturgisk funktion, vi befinder os langt inde i huset og nærmer os løsningen på gåden. Da vi nærmer os løsningen, intensiveres fortællingen gennem et trinvist zoom i billederne. Peripetien skabes altså både i teksten og gennem denne visuelle "åbning", som leder os til svaret på gåden – en kattekillning, som gemmer sig i et skab.

Piger som søger og lister

Hvor *Historien om nogen* skildrede et tomt, urørligt hjem og en tilsyneladende begivenhedsløs sekvens af rum, opfører Eva Lindströms billedbog *Mona och Vilma spanar och smyger* (2004) sig lige modsat. Et mylder af detaljer fylder billedrummet, teposer, mandarinskal og bortløbne hunde, lommelamper og kaffekopper, vigtige sager og affald får en gådefuld egenverdi. Genstande savnes og dukker op igen. Tingene synes at leve deres eget liv, vandre omkring og flytte sig fra et opslag til det næste. Verdenen rundt omkring de to venner Vilma og Mona er temmelig ustabil og uvirkelig. Intet er, som man forestiller sig det. Vi indvies i, at noget er på færde, ting og mennesker kan forsvinde når som helst. Ligesom det dekorerede bogopslag i *Historien om nogen* ligner miljøet en scene, hvor nogen har arrangeret en opsætning af uundværlige rekvisitter. Det tvetydige rum er velkendt, hverdagsagtigt, men samtidigt mærkbart ustabil. Men midt i den ambivalente tilværelse er pigerne stærke og handlekraftige.

Det er mig som er Vilma og så er der Mona.

Det er os to. Vi tager det roligt og venter på en chance.

Snart forsvinder noget. Vi er parate.

Den svenske børnelitteraturforsker Vivi Edström påpeger, at det netop er selve eftersøgningen, som skaber spændingen i en detektivhistorie.⁴ Ligesom gemmelegen i *Historien om nogen* minder Monas og Vilmas eftersøgning desuden om et andet etableret børnelitterært motiv: skattejagten, hvor beretningen når sin kulmination i fundet af det eftersøgte og i generobringen af det, som er tabt. Monas og Vilmas skattejagt er nærmest bagvendt. I stedet for at lede efter en skat lægger de flere skatte ud og stabler ting og sager op, der fungerer som fælder, og som skal fungere som drivkraft til uventede hændelser. Desuden generobrer de ikke bare en ting, men en hel opstilling af ting. De forsøger at tilrane sig en næsten helt sikkert forsvunden orange hue, men bliver tvunget til at kapitulere, da huens ejer stædigt vil beholde sin hovedbeklædning. De generhverver en forsvunden tube sennep blandt hundredvis af andre tuber i købmandsforretningen. De opdager en forsvunden mand, og selvom det viser sig at være en forkert mand, så konstaterer pigerne fornøjet, at de gjorde deres bedste.

I et forsøg på at fastholde det forsvindende, det foranderlige og ubestandige binder Mona og Vilma ting fast med tråden. Ligesom den røde tråd i *Historien om nogen* synes trådene og rebstumperne at få en dybere mening. Ud over at pigerne anvender snoren for at forsøge at fastholde tingene, skaber tingene retninger i billedrummet som leder udad, uden for billedoverfladen og synes at antyde, at tingene allerede er på vej til at flytte sig, de er allerede på vej til at forsvinde. Objekterne med deres evne til at forsvinde eller blive væk fungerer som rekvisitter, der tiltrækker uventede eventyr, og som muliggør begyndelsen på nye beretninger, som detektivhistorien eller skattejagten langt borte. Ligesom i *Hanna Huset Hunden* fortælles der om tvetydighed og instabilitet gennem beretningen om virkeligheden som noget foranderligt, men også som noget, der besidder kraft og ejer potentiale til forandring. På hverdagsplanet bliver genkendelsen åbenbar og konkret selv for den voksne læser. Blandt de fastbundne ting er der fjernkontroller, nøgler, glasøjne og mobiltelefoner, hverdagsting, som har en tendens til at komme på afveje.

Illustrationernes konkrete, naive stil og situationernes komik tillader afstikkere, der af og til går over i helt andre rum og steder. Pigerne leder bagved købmandsforretningen, de kryber rundt i en grøft og gemmer sig inden i tomme papkasser. Men pludselig kastes vi over i et andet sted og en anden tid. De to venner padler i hver sin kano og drives i to forskellige retninger, på hver sin å, uden længere at kunne se hinanden.

Men værre ting er sket.
Hvem som helst kan forsvinde.
Man padler måske i hver sin kano
og åen deler sig, den bliver til to åer.
Man ses aldrig igen, fordi man
padler på hver sin å. Ingen ved
hvor man er, ikke engang
en selv.

Mellem pigerne, som driver i modsatte retninger, rejser der sig et slags ingenmandsland, en odde mellem to åer eller måske en øde ø. Et lejrball brænder alene, på marken uden for et tomt hundehus ligger en forladt hundelænke, træernes grene strækker sig over det rødgyldne strømmende vand med trækrone som filtret garn. Hverdagsobjekterne synes her at blive rykket ud af deres sammenhæng, de er fremmedgjorte og skaber en nærmest abstrakt formverden i dette ikke-sted. Stedet er både konkret og abstrakt af natur. Scenen fungerer som en konkretisering af en følelse – rædslen ved at drive væk fra hinanden, følelsen af ikke at vide, hvor man er eller *hvem* man er.

Lindgren sætter runde og kantede ting sammen, bløde og hårde, døde og levende objekter til kompositioner med en egen indbyrdes betydning. Af og til males et tilsyneladende tilfældigt antal ting i samme farve, så de på mystisk vis synes at høre sammen og drager opmærksomheden til uventede steder i billedet. Tingene er placeret i grupper, hvor de danner små scenarier. Genstandene er taget ud af deres vanlige kontekst, løftet ud af deres hverdagsagtige formålstjenlighed. Nogen gange ligner disse kompositioner stilleben og fungerer som stof til helt andre beretninger, til andre billeder end det, som vi

kan iagttage. Når objekterne blandes og igen kombineres, skabes der nye konstellationer med egne indbyrdes betydninger: Lindström skaber en form for raritetskabinet, et wunderkammer, hvor formålet fremmedgøres og nye poetiske forhold mellem objekterne åbenbares.

Finn Hermans gastronomiske eventyr

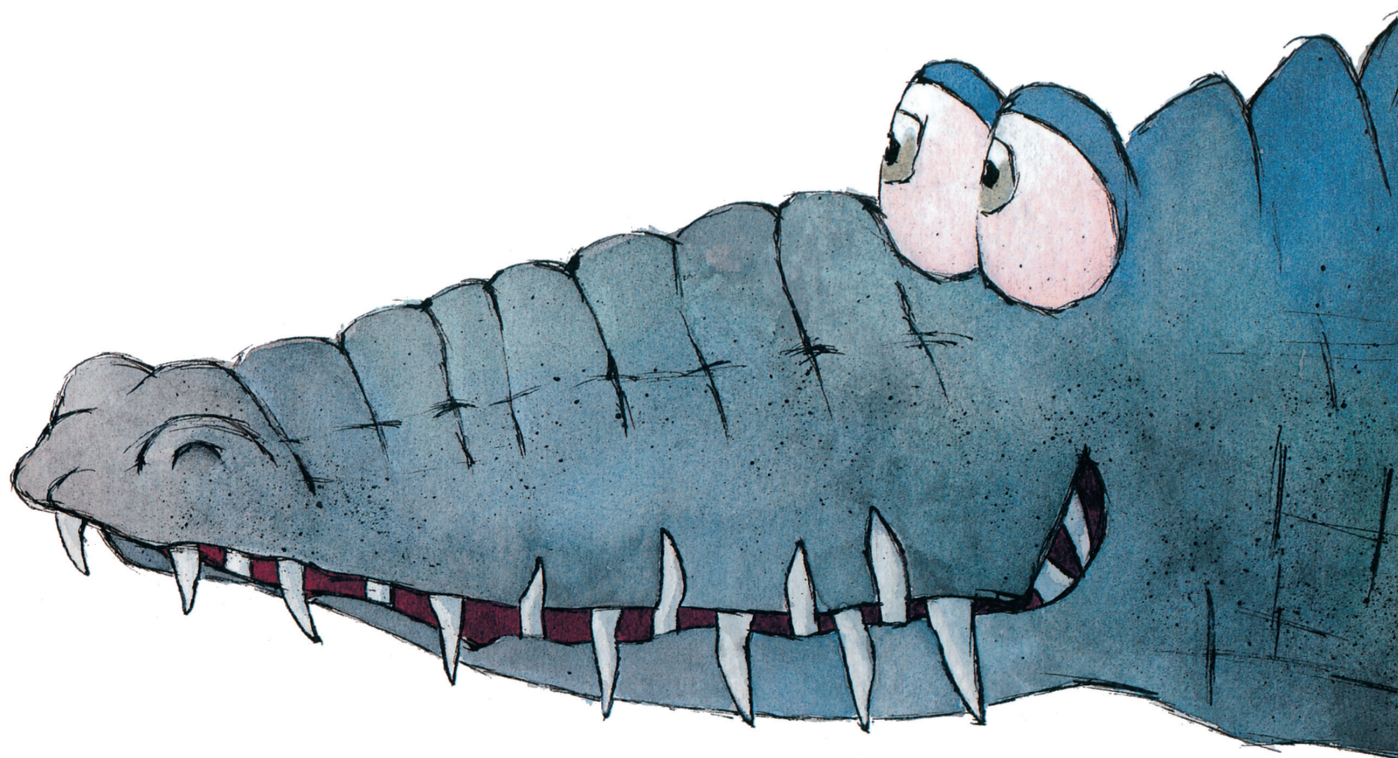
I Mats Leténs *Finn Herman* (2001) med illustrationer af Hanne Bartholin følger en kæledyrskrokodille med sin kvindelige ejer til slagteren. Så snart de møder nogen på vejen synes disse at forsvinde, en and, en hund, en dreng, der rækker tunge, en elefant – alle bliver de slugt af den glubske krokodille. Selv manden med den gule hat – en person, som synes at parodiere manden med den gule hat i H.A. & Margaret Reys bøger om Peter Pedal – får samme skæbne. Resolut æder krokodillen alt på sin vej og vokser og vokser for hver scene. Det lave perspektiv og begrænsede synsfelt samt den nærmest forsvindende dybdevirkning i billederne spejler krokodillens subjektive øjenhøjdeperspektiv. Stemningen intensiveres i dens møde med de forskellige karakterer og beretningen fokuseres. Teksten og billederne fører en dissonerende dialog: Teksten, hovedsageligt bestående af damens replikker, og billederne fortæller forskellige ting. Gennem denne konsekvente dobbelthed i fortællingen som helhed opbygges der en stigende spænding i handlingsforløbet. Samtidig spejler rummet ejerens opfattelse af hændelserne – vi ser egentlig aldrig, hvad der sker, eller hvorfor de forskellige karakterer forsvinder i det tomme intet, men når vi løfter fligen, som dækker en del af billedrummet, ændres billedet. Den hvide, tomme plads, som lades tilbage, efter den ene person efter den anden forsvinder, har en aktiverende funktion på læseren; vi må selv drage slutningerne af den tomme sides betydning, eftersom teksten antyder noget helt andet. Stedet får en betydningsbærende funktion. Også bladvendingen fungerer både temporalt, idet den skaber en lille pause, og kausalt, idet den konkret afslører forsvindingen. Det eneste, som antyder opslugelsen, er gentagelsen af lyden “HAPS!” samt Finn Hermans voksende ansigt.

Den på samme tid konkrete og fuldstændig absurde verden, billedrummets pludselige ændringer i takt med at vi vender bladet og legen med selve bogmediet fungerer som metagreb. Det drejer sig om en leg med de voksnes begrænsede syn på deres omgivelser. Hanne Bartholins karikerede billeder og dekorative farver kontrasterer spøgefuldt med det bestialske hændelsesforløb og de voksne skikkelsers lattervækkende adfærd. Det drejer sig også om en leg med de pædagogiske se-bagved-flappen-bøger, som har udspring i belærende mekaniske bøger, det vil sige billedbøger med bevægelige dele, folde-udkonstruktioner og tværsnitsbøger med aner helt tilbage til 1300-tallet. Teknikken med flapper og perforerede sider anvendes også i Erik Carles tidløse *The Very Hungry Caterpillar* (1969), hvor larvens fascinerende madfrådseri anvendes pædagogisk, både for at belære om ugedage og for underholdende at beskrive larvens udvikling til en sommerfugl. Hvor den sultne larve i Carles billedbog bogstavelig talt æder sig igennem bogsiderne, æder Finn Herman i stedet beslutsomt alle de øvrige personer i historiens forløb. Såvel det belærende aspekt som den pædagogisk motiverede dramaturgi i de såkaldte pop-up-bøger vendes altså op og ned i dette gastronomiske drama. Den hvide side bag flappen er en vigtig del af kompositionen, af beretningens rytme og ikke mindst en central pointe i komikken: I stedet for det

sædvanlige greb med at ting opdages eller kommer til under flapperne, forsvinder ting i stedet så snart vi vender flappen, akkompagneret af et klingende HAPS! og fulgt af et uskyldigt blik fra et par flaskegrønne krokodilleøjne.

Finn Herman overtager i højere og højere grad billedrummet, og da det er tid til aftensmad, får ejeren lov til at dække op på krokodillens mave, eftersom han nu har overtaget hele rummet. Ligesom Erik Carles store, tykke sommerfuglelarve, som til slut dækker en hel bogside, bliver Finn Herman til sidst så stor, at han fylder hele midteropslaget. Opslaget kan desuden udvides ved hjælp af flapper – ikke helt ulig et informerende billedopslag i en illustreret faktabog for børn – og dækker nu fire bogsider. Krokodillens grandiose størrelse eksemplificeres ligeledes ved hjælp af de vinrøde skamler. I modsætning til titelsiden, hvor han poserer stående på en piedestallignende rød skammel, behøver han nu syv skamler for at ligge bekvemt. På sidste side henvender tegneren/fortælleren sig til læseren og præsenterer en mulighed til en alternativ afslutning i form af en opstilling af værktøj: for det første en krokodillesaks – en allusion til ulven i “Lille Rødhætte”, hvis mave blev sprættet op for at redde hans

© HANNE BARTHOLIN *Finn Herman* 2001, GYLDENDAL



offer. Men vi tilbydes også krokodillenål og -tråd, hvis vi skulle fatte medlidenhed med den madglade hovedperson. Her er det illustratoren og ikke fortælleren, som tilbyder endnu et alternativ til beretningen ved at underskrive det sidste udsagn. Vi mindes igen om den spænding, som findes mellem tekst og billede, men også om børnelitteraturens konventioner. Motivet med krokodillens vækst behandles på flere planer og står i forbindelse med bogmediets fysiske format. På væggene i damens og hendes husdyrs hjem ser vi en hel portrætsamling, forestillende det kære kæledyr. Finn Herman poserer her i en variation af positurer, indrammede i forskelligtformede rammer, hvoraf flertallet synes at være en anelse for små. Allerede her antydes krokodillens uheldsvangre tendens til ikke at passe inden for rammerne. At afgrænse et billede fra et større billede understreger det, der afgrænses. At betone indholdet i forhold til dets rammer, til dets omslag eller til bogsidens format drager opmærksomheden til værkets materialitet. Fokus på stedet og formen fremhæver konventioner om billedfortælling, om konceptet bog og billede, det fremhæver relationer til andre billeder og beretninger. En drabelig pointe er også fotografiet af Finn Herman, hvor han græder store dråbeformede krokodilletårer, ikke ulig malerier med grædende-barn-motiver. Billederne, som her også fungerer som "metabilleder", kan altså også fungere som parafrazer af andre billeder. Det hele drejer sig også om en leg med opfattelsen af virkeligheden og kunsten og det todimensionelle billedes evne til at gengive virkeligheden. Leg med billed- og bogmediet og med begreberne kunst og litteratur hører til billedbogens metagreb. Metafiktion, det vil sige tekstens selvbevidsthed som tekst og kunstnerisk funktion fungerer også som en dobbelt henvisning: børnebøger henvender sig på samme tid til sin primære modtager, barnet, og til den voksne læser. Det metafiktive billede har en dobbelt funktion, idet det både driver beretningen frem og samtidig modvirker den fiktive illusion om, at det er selvspejlende af natur.

Den komplekse billedbog

I disse billedbøger udnyttes bogmediet dramaturgisk

og får en selvstændig udtryksfunktion. Et helstøbt fantasirum skabes i en interaktion mellem dels tekstindholdet og det visuelle indhold, og dels i samspillet mellem tekstens formgivning og billederne. Miljøerne har ikke kun en baggrundsfunktion, men kan også fungere som metafysiske rum, først og fremmest forbundet til karakterernes oplevelser og følelser. Bogen som et intermedialt medium, dens narrative og visuelle begrænsninger og konventioner bruges til at tematisere kunstlandskabets grundlæggende implikationer. Når det gælder de ældre billedbøger *Historien om nogen* fra 1951 og *Drengen i Månen* fra 1962 ligger deres moderne egenart i en stræben efter nye fortælle-mæssige udtryksmåder, men også i en ny behandling af billedbogen som medium. Det specielle er en eksperimenterende æstetik og formfornyelse i såvel tekst som billede. Rumligt perspektiv, kausalitet og bevægelse skabes i en interaktion mellem læseren, teksten og det visuelle billede, og anvendes som dramatisk greb i fortællingen. Men også billedbogens materielle aspekter og billedrummets konstruktion anvendes som en del af fortællingen. Denne selvrefleksivitet er noget, som også udmærker de nutidige billedbøger *Mona och Vilma spanar och smyger*, *Hanna Huset Hunden*, *Nattekjolen* og *Finn Herman*. Samtidig kan man se, at narrative strukturer og motiver på forskellig vis står i forbindelse med tidligere børnelitterære traditioner.

De kendte motiver anvendes i disse bøger på en kompleks og om muligt mere tvetydig måde – for at skildre indre oplevelser hos karaktererne, i et forsøg på at gribe hverdagens foranderlighed og flygtighed eller helt enkelt i en humoristisk leg med konceptet børnelitteratur. Dette leder frem til en udvidelse af fortællingens grænser, både motivmæssigt, fortællerteknisk og æstetisk. Det kan handle om greb, som står i forbindelse med andre medier, om humoristisk anvendelse af genkendelige motiver eller om en leg med genrer og fortælleformer. Arbejdet med bogmediets regler og begrænsninger leder desuden til, at virkelighedens og fiktionens grænser udvides og udforskes i både tekst og billede.

Oversat af Christina Dahl

Noter

1. Visuelle pageturners har samme funktion som såkaldte cliffhangers har i en roman, hvor en forandring i hændelsesforløbet eller en uafsluttet situation i slutningen af et kapitel skal lokke læseren til at fortsætte med at læse, se bl.a. Maria Nikolajeva og Carole Scott, *How Picturebooks Work*, (New York 2001), s. 152-153.
2. Bl.a. Ulla Rhedin diskuterer bladrings funktion i billedbogen i *Bilderboken – på väg mot en teori*, (Göteborg 1992/2001), s. 164-170.
3. Rhedin behandler den filmiske fortælling samt de dramaturgiske træk i billedbogen s. 185-195.
4. Vivi Edström, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta* (Göteborg 1982), s. 33.

Litteratur

- Erik Carle: *The Very Hungry Caterpillar* (London 1969)
- Tove Jansson: *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och lilla My* (Helsingfors 1952).
- Mats Letén, Hanne Bartholin: *Finn Herman* (2001).
- Eva Lindström: *Mona och Vilma spanar och smyger* (Stockholm 2004).
- Åke Löfgren, Egon Møller-Nielsen: *Historien om någon* (Stockholm 1951).
- Egon Møller-Nielsen: *Historien om fisken* (Stockholm 1947).
- Ib Spang Olsen: *Drengen i Månen* (København 1962)
- H.A. & Margaret Rey, bøgerne om Curious George, (1941-).
- Anna Clara Tidholm: *Hanna Huset Hunden* (Stockholm 2004).
- Anna Clara Tidholm: *Knacka på!* (Stockholm 1992)
- Thomas Winding, Lilian Brøgger: *Nattekjolen* (Frederiksberg 1999).



© LILIAN BRØGGER *Nattekjolen* 1999, GYLDENDAL