

ANNE SKARET & SILJE HARR SVARE

BILDEBOKA SOM DOBBELT TEATER

Kunstmotiv, kunsthendelser og sceniske trekk i
to bildebøker av Cecilie Løveid og Hilde Kramer

Den norske forfatteren Cecilie Løveid har markert seg med utforskende og utfordrende tekster i alle sjangre. Innenfor dramatikken er hun en radikal og foruroligende fornyer, med et språk som utfolder en særegen visualitet.¹ I Løveids tekster for barn, utgitt som bildebøker, har den anerkjente bildekunstneren og illustratøren Hilde Kramer vært en foretrukken samarbeidspartner.² I tillegg til å være utøvende kunstner driver Kramer også kunstnerisk forskningsvirksomhet. I hennes forskning står medier, materialitet og uttrykk i fokus, men også hvordan bilder og illustrasjoner kan kalle fram menneskelige, historiske og samfunnsmessige dimensjoner.³ Kramers kunstneriske forskning har en klar parallell i Løveids forfatterskap, der sjangerutforskning og sjangeroverskridelse involverer en undersøkelse av kunsterfaring og av sammenhengen mellom kunst og liv. I denne artikkelen etterspør vi den doble orienteringen hos Løveid og Kramer slik den gir seg utslag i bildebøkene *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs teater* (1998) og *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs ballett* (1998), som begge utforsker kunst og kunsterfaring.⁴

I vår undersøkelse står begrepet ”kunsthendelse” sentralt. Vi gjør bruk av begrepet slik det er formet i den hermeneutiske tradisjonen, som en betegnelse som dekker både kunsten som fenomen og den menneskelige erfaringen av den, og ikke minst den gjensidige avhengigheten mellom disse to dimensjonene.⁵ I analysen søker vi svar på hvilke kunsthendelser de to bøkene om lille Pille og lille Fille rommer og inviterer til, hvilke områder og nivåer de inntreffer på, og hvordan disse kunsthendelsene fungerer sammen og som en helhet. Vår tese er at bøkene rommer kunsthendelser på flere nivåer, og at disse nivåene både eksisterer atskilt og virker sammen.

I analysen utforsker vi viktige kunsthendelser både på motivisk, medial og tematisk nivå i de to bildebøkene. Teateret og scenen utgjør sentralmotiv, og begge bøkene handler om opptakt til og gjennomføring av en annonsert kunstforestilling. I tillegg framstiller bildebøkene seg som en scenekunstforestilling for leseren, gjennom utnyttelse av bildebokas mediale særtrekk. Dermed iverksetter bøkene et dobbelt teater: både den teaterscenen som motivmessig er i sentrum av bøkene, og det teateret som

bildeboka gjøres om til, med leseren som deltakende tilskuer. Helheten av disse nivåene må innfanges i analysen for å kunne si noe om hvordan de to bildebøkene tematiserer kunst og den mulighet for fellesskap, deltakelse og risiko som kunsterfaringen kan innebære.

Lille Fille og lille Pille lever selvstendig, men isolert, på hver sin side av den dype skogen. I begge bøkene er det en avgjørende kunsthendelse, i form av en scenekunstforestilling, som fører jentene sammen, og som endrer både dem og omgivelsene.⁶ Men den kunsthendelsen som utspiller seg på det mediale nivået, er like viktig. Vi vil hevde at de to bildebøkene sammen utgjør en toakters forestilling, hvor formale og mediale aspekt inviterer leseren til å innta en rolle som deltakende tilskuer og forholde seg til det som utspiller seg i bøkene, som én scenekunstforestilling. Vårt mål er å studere bøkens doble forestillingslag som en kompleks helhet, og dermed føre den motiviske og formale sammenheng sammen med leserens involvering.

I den begrensede resepsjonen av bildebøkene har to aspekt fått separat oppmerksomhet: sceniske trekk og de litterære figurenes ensomhet og vei mot mellommenneskelig kontakt og fellesskap.⁷ Vi er opptatt av å koble de to trekkene sammen og se tematikken rundt isolasjon og fellesskap i sammenheng med bøkens sceniske og teatral trekk.

Teoretiske perspektiver på bildebok, drama og teater

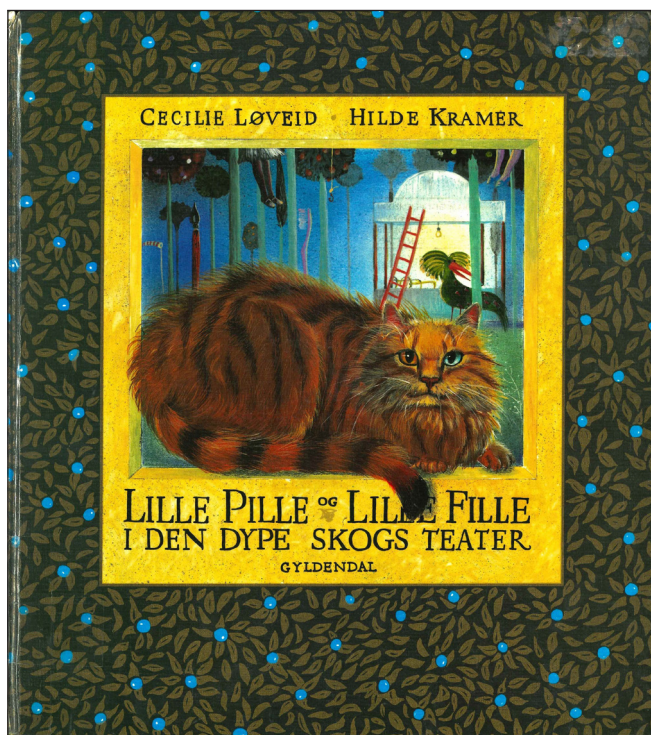
Å undersøke Løveid og Kramers bildebøker som en form for dobbelt teater krever at teori og analysetradisjoner fra så vel bildebok- som drama- og teaterfeltet bringes inn og kombineres. I bildebokforskningen har flere pekt på at det er et nært slektskap mellom bildebok- og teatermediet. Ulla Rhedin bruker begrepet "bilderbokens 'forestilling'" og hevder at sidevendingen fungerer som teaterets scenevekslingsøyeblikk.⁸ Hun påpeker også at teatermetaforen brukes hyppig i omtaler av bildebokillustratørens arbeid med å visualisere verbalteksten, som sammenlignes med arbeidet til scenografen, regissøren, kostymemakeren og lyssetteren.⁹ Lawrence R. Sipe og Caroline E. McGuire demonstrerer parallellen til teateret ved å sammenligne bildebokas innsidepermer med teaterets scenetepe,¹⁰ og Perry Nodelman skriver om hvordan bildeboka posisjonerer leseren som tilskuer i en teatersal slik at karakterene framtrer for leseren som på en scene.¹¹ Ifølge Elina Druker er typiske teatertrekk i bildebokillustrasjoner måten karakterene blir posisjonert visuelt i forhold til hverandre på og gjennom teatermessig agering, i tillegg til at det visuelle rommet ofte minner om en teaterscene.¹² I vår analyse bidrar disse perspektivene til å styre oppmerksomheten mot det teaterlike som allerede ligger i bildebokmediet. Vi trekker også veksler på generell bildebokteori for å undersøke hvilke øvrige virkemidler som benyttes for å forsterke teaterligheten, og hvordan bildebøkene presenterer seg som en forestilling for leseren. Analysen er inspirert av Kristin Hallbergs ikonotekstbegrep, som retter oppmerksomheten mot at det er i interaksjonen mellom tekst og bilder at bildebokas "egentlige tekst" oppstår, og som understreker betydningen av at bildeboka må analyseres under stadig oppmerksomhet mot denne interaksjonen.¹³

Peter Szondi har vist hvordan det europeiske dramaet, fra renessansen av, befester og forsterker skillet mellom sal og scene, mellom tilskuernes virkelighet og den fiksjonen

de er vitne til utfoldelsen av i teateret.¹⁴ Rent fysisk markerer sceneteppet og proscenium, rammen rundt sceneåpningen, skillet mellom sal og scene i denne teaterformen. I løpet av 1900-tallet blir imidlertid møtet mellom tilskueren og skuespilleren, og en mer deltakende tilskuerrolle, et hovedformål i mer radikale former for vestlig teatertradisjon. Markering og perforering av proscenium er en måte denne forsterkede tilskuerkontakten og –rollen oppnås på. I den teateropplevelsen som bøkene om lille Pille og lille Fille innbyr til, skal vi se at nettopp spill med proscenium er et viktig trekk. Et annet trekk er tilskuerens oppgave med å velge ut og sette sammen elementer i scenerommet, og dermed tilskuerens delaktighet i forestillingens meningskonstruksjon. I sin undersøkelse av utviklingstrekk i teateret fra slutten av 1960-tallet og framover framholder Hans-Thies Lehmann "bortfall av syntese" som et viktig kjennetegn.¹⁵ Dette momentet svarer til leserens sorterende og utvelgende oppgave i møte med Kramers bilder, som ekspanderer Løveids tekst, og hvor en rekke visuelle elementer, blant annet i form av surrealistiske innslag, resulterer i at det åpner seg et mangfold av tolkningsmuligheter som leseren aktivt må forholde seg til.¹⁶ I det postdramatiske teateret svekkes dramatekstens privilegerte rolle, sammen med vekten på å skape og opprettholde en fiksjon på scenen. I stedet aksentueres teaterets her og nå, likheten og fellesskapet mellom tilskuere og deltakere, og teateret som en felles kroppslig og romlig hendelse. Perforering eller opphevelse av proscenium er én av måtene denne vendingen mot det postdramatiske kan oppnås på. Lehmanns underbegreper "parataksis" (sideordning) og "simultanitet" (samtidighet) viser vektleggingen av tilskuerens medvirkning og nærhet til teaterhendelsen i postdramatisk teater, og vil også være relevante i vår analyse.¹⁷ I tillegg knytter vi an til Peter Brooks (1968) refleksjoner over samtidsteaterets utfordringer og muligheter i sammenheng med kunsthendelsene som oppstår i bøkene, med vekt på Brooks overordnede begrep om det åpne teaterrommet.¹⁸ Brooks utlegning av hvordan teaterhendelsen kan foregå, samlet i begrepene "the holy theatre", "the rough theatre" og "the immediate theatre", bidrar til å tydeliggjøre hva kunsthendelsen er i disse bøkene. Vi nyttiggjør oss dessuten av Brooks kontrastbegrep "the necessary theatre" og "the dead theatre" i undersøkelsen av kunstens dobbelthet i bildebøkene.

Opptakt: Bildebøkens forsidebilder som innramming av og invitasjon til forestilling

På bildebøkens forsider blir det klart at de rommer en dobbel forestilling. Begge forsidebildene viser en gul ramme på en bladrik bakgrunn. Utformet med dybdevirkning framstår rammen som et proscenium, der en stor tigerstripet katt tar plass. Allerede her er den første teaterscenen etablert. I rommet innenfor ser vi en annen scene, den som Pille og Fille i begge bøkene dras mot, og der de både utfordres og utvikles. Denne indre scenen er uferdig og under oppføring. Katten som ligger på prosceniumkanten, retter blikket intenst mot leseren, oppfordrende og nærmest krevende (bilde 1). Dette blikket henvender seg til oss og drar oss inn mot scenerommet bak. Dermed involveres vi også i den ufullførte scenebygningen og i spørsmålet om hva skal til for at den skal bli virkeliggjort.



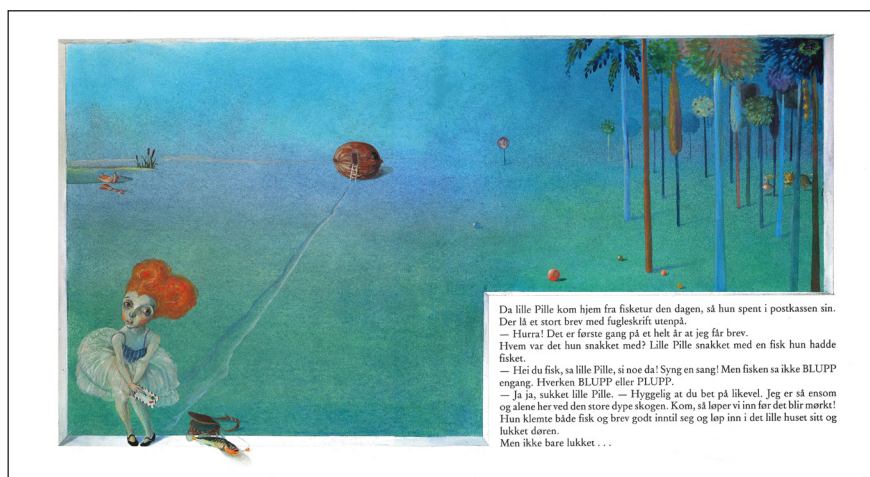
Bilde 1: Forsidebilde til *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs teater*. © 1998 Gyldendal/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

Blikkontakten med leseren og plasseringen på scenekanten gjør at katten kan kalles en ”prologfigur”, som i teatersammenheng har til funksjon å invitere tilskueren inn i teateruniverset.¹⁹ I det illusjonsbyggende titteskapsteateret som Szondi kaller ”absolutt teater”, er prologen en av de delene fra eldre teater som tas bort, fordi den innebærer en formidling mellom alminnelig virkelighet og teaterfiksjonen. Szondi framholder også at skuespilleren i absolutt teater må unngå å henvende seg til tilskueren.²⁰ Når Skogkatt, en viktig aktør i dramaet om lille Pille og lille Fille, kikker på oss fra proscenium, involveres vi i den forestillingen som skal i gang. Dette forteller oss at teateret vi skal være vitne til, ikke er et avsondret og absolutt drama i Szondis forstand, men en forestilling der virkelighet og illusjon veves sammen.

En pågående og en varslet forestilling: avstand og ensomhet ved randen av Den dype skogen

Etter å ha bladd forbi innsidepermen i *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs teater*, som gir assosiasjoner til teaterets sceneteppes,²¹ og videre til de første oppslagene, ser vi at proscenium opprettholdes som en terskel som dels viderefører avstanden mellom leseren og scenerommet bak, dels brukes til å koble oss sammen med det. Samtidig utvides scenerommet, og vi møter lille Pilles og lille Filles virkelighet. Den uferdige teaterscenen inne i skogen viser seg å kreve overskridelse og et sprang inn i det usikre for dem begge.

Første oppslag bringer leseren til skogens utkant, hvor vi møtes av en ny prologfigur. Den hvite bilderammen rundt illustrasjonen er også her utformet som et proscenium, og på scenekanten står lille Pille og knikser mot leseren, ikledd ballettkostyme og med et brev i hendene (bilde 2).



Bilde 2: Oppslag 1 i *Lille Pille og lille Fille og Den dype skogs teater*. © 1998 Gyldendal/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

På bildet er flere visuelle virkemidler benyttet for å gi illusjon av dybde og skape perspektiv. Stien bak Pille, som går snorrett fra føttene hennes på prosceniet og til huset hennes i bakgrunnen, smalner bakover og bidrar til romfølelsen. Huset, en valnøtt som ligger og vipper i et ødslig landskap, er plassert høyt opp på bildet, et visuelt grep som skaper inntrykk av avstand, ifølge Erik Mørstad.²² Det gjør også bruk av luft- og fargeperspektiv, i form av henholdsvis en dus og uklar horisontlinje rett bak valnøtthuset og de blågrønne fargene som omgir det.²³ Ifølge Mørstad er et perspektivisk bilde iscenesatt, noe som forutsetter høy grad av abstraksjon, og som gjør betrakteren til en aktiv medskaper. Videre skriver han om det perspektiviske bildet at det ”danner et scenerom, og betrakteren befinner seg i et tilskuerrom”.²⁴ Når så det perspektiviske bildet er rammet inn av et proscenium, kan dette tilskuerrommet betraktes som en teatersal, hvor leseren så å si plasseres og inviteres til å betrakte det som utspiller seg i bildet, som på en scene.

Lille Pilles framtoning på scenekanten har også noe teateraktig over seg. I tillegg til funksjonen som prologfigur gjør Nina Gogas påpekning av marionettlignende trekk ved lille Pille og lille Fille seg påmint.²⁵ Stående i sin ensomhet på prosceniet ser hun rett på leseren, med store øyne. I verbalteksten gjengis hennes forsøk på konversasjon med en fisk hun har fisket, men som forblir taus. Gjennom visuell blikkontakt farges lesningen av verbalteksten i retning av en henvendelse mot og inkludering av leseren: ”Hyggelig at du bet på likevel. Jeg er så ensom og alene her ved den store dype skogen. Kom, så løper vi inn før det blir mørkt!” (oppslag 1, bilde 2). På neste oppslag følger leseren Pille inn i valnøtthuset og får lese brevet hun har fått, som er en invitasjon til teaterforestilling: ”Velkommen til Den dype skogs teater i morgen klokken tre. Kle dere godt. Hilsen Hr. Fuglefot. Teatersjef” (oppslag 2). Dermed er bokas iboende

teaterforestilling varslet, innenfor den teatrale sammenhengen leseren allerede deltar i. Når invitasjonen leses – av Pille og leseren samtidig –, blir det klart at de to forestillingene ikke bare eksisterer som en kinesisk eske, den ene inne i den andre, men at de på en vesentlig måte også henger sammen.

Like mye som at brevet og teaterinvitasjonen bærer bud om et ønsket fellesskap, vekker kontakten fra utsiden lille Pilles redsel for det fremmede, både representert ved skogen og piken hun har hørt skal bo på den andre siden av den. Det er også til den andre siden og til lille Fille leseren bringes i og med sidevendingen til det tredje oppslaget. Parallellene mellom de to jentene er slående. Også Fille er plassert på et proscenium, sittende med en fisk i den ene hånden og brevet fra teatersjefen i den andre, med kroppen og blikket delvis vendt mot leseren. De samme dybdeskapende grepene er brukt for å gi leseren en illusjon av å se inn i et scenerom bak henne. Som Pille forsøker også lille Fille å samtale med fisken hun har fisket, for i likhet med Pille er hun ”ensom og alene her ved den dype skogen” (oppslag 3). Hun gleder seg over brevet hun har fått, men leser det ikke før hun har forskanset seg i huset og låst med tre nøkler, for også hun har hørt om den andre piken og nærer frykt for det fremmede. Når hun åpner konvolutten med teaterinvitasjonen, reagerer hun akkurat som lille Pille: ”Dit skal jeg i hvert fall ikke gå. For da må jeg gå inn i skogen.” (oppslag 4)

Med et dramateknisk vokabular møter vi i og med teaterinvitasjonen et spill i spillet, en kommende teaterframførelse inne i den teaterhendelsen bildeboka selv allerede er, og som leseren, fra omslagsbildet, er involvert i som deltakende tilskuer. På handlingsplanet er forestillingen ennå ikke virkeliggjort, og framdriften mot den avgjørende teaterhendelsen forhindres av jentenes avvísninger av invitasjonen. Bildene inneholder imidlertid flere ukommenterte elementer som fremmer en ambivalens i avvísningene. Blant annet utspiller et minidrama seg i begge skogkantene: På oppslag 1, hos lille Pille, kommer en jente løpende med en okse i hælene (se bilde 2), og på oppslag 3, hos lille Fille, rygger den samme jenta bakover med utstrakte armer og oxen foran seg. De visuelle sekundærfortellingene er tematisk forbundet med primærfortellingen ved at de forteller om skogen som et sted for skumle og dramatiske hendelser. Samtidig antyder flere elementer at skogen kan by på samspill med andre, i kontrast til den ensformige, ensomme og begrensede livsutfoldelsen både Pille og Fille bedriver. Leke-baller og en oppdekket piknik-duk plassert i skogkantene (hhv. oppslag 1 og 8) uttrykker både jentenes kontaktbehov og skogen som mulighetsrom for fellesskap. Dertil påkaller selve plasseringen av jentenes hjem på hver sin kant av skogen oppmerksomhet: Ifølge William Moebius har grenseposisjoner i bildebøker stor symbolsk kraft, da figurer posisjonert her er ”implicated in the unspoken meanings of threshold”.²⁶ De første oppslagene varsler dermed om terskler og mulige terskeloverskridelser på flere plan: Først gjelder det terskelen mellom jentene og skogen og teateret som befinner seg der. Dernest dreier det seg om plasseringen av begge jentene på den terskelen som prosceniet utgjør, og som antyder at også overgangen mellom fiksjonsuniverset og leserens verden er satt i spill.

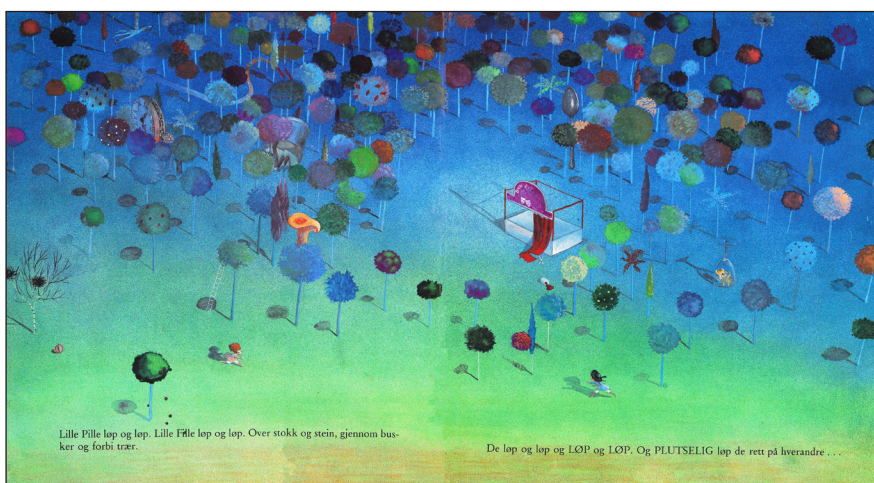
Det er Skogkatt, som leseren møtte allerede på bokas forsidebilde, som oppfatter at jentene ikke tør å komme på forestillingen. Etter tur oppsøker han dem for å lokke dem ut av isolasjonen. På oppslag 5–9 følger leseren Skogkatts bevegelser og utspill, først mot lille Pille, så mot lille Fille. Han gjør seg liten og søt for å slippe inn hos dem, og vi ser hvordan de tar ham imot og forsøker å domestisere og holde på ham.

Men katten oppfører seg like forrædersk mot dem begge, spiser fisken de har fisket, og stikker sin kos. Når de våkner neste morgen og oppdager at de er bedratt, styrter de ut av husene sine og inn i den dype skogen, fylt av raseri mot Skogkatt. Motivasjonen for å bryte isolasjonen og trå ut i det ukjente er riktignok en annen enn den teatersjefen har intendert med sin invitasjon, men i raseriet mot Skogkatt er likevel en ny åpenhet for verden utenfor til stede. Med dette oppbruddet er Pille og Fille på vei mot kunsthendelsen som en sosial og omskapende hendelse. Leseren er foreløpig på sikker avstand fra det hele, foran proscenium som på hvert oppslag fram til dette markerer terskelen mellom jentenes verden og vår egen. Men som allerede bokas forsidebilde markerte, gjennom Skogkatts krevende blikk fra proscenium, vil en større deltakelse fra leserens side snart være påkrevd.

Inn i skogen: en felles forestilling i Den dype skogs teater

Fram til nå har hvert oppslag, så vel som forsidebildet, inneholdt en form for proscenium som holder leseren på plass og på avstand fra scenerommet og det som der utfolder seg. Leseren tilbys muligheten til å kikke inn på scenen, og får dermed sin nysgjerrighet pirret, men holdes like fullt fast i en gitt tilskuerposisjon. Men fra og med det øyeblikket jentene løper ut i skogen, skifter teateroppsettet i bildeboka ved at proscenium fjernes og bildene dekker hele oppslaget. Dermed befinner vi oss med ett i et teaterrom der skillet mellom sal og scene er fjernet. Samtidig intensiveres bokas indre teaterscene og den varslede teaterhendelsen som bokas sentrum. Når dette skjer samtidig, faller de to forestillingene, den ytre og den indre, sammen.

Oppslag 12 viser jentene for første gang på samme sted, inne i den dype skogen, like før de uforvarende løper på hverandre. De er avbildet som små figurer i forgrunnen av et stort landskap. Den tosidige illustrasjonen viser fram øyeblikket rett før jentene møtes foran teaterscenen, som er plassert litt til høyre for bildets midte, i en lysning i skogen (bilde 3).



Bilde 3: Oppslag 12 i *Lille Pille og lille Fille* i *Den dype skogs teater*. © 1998 Gyldendal/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

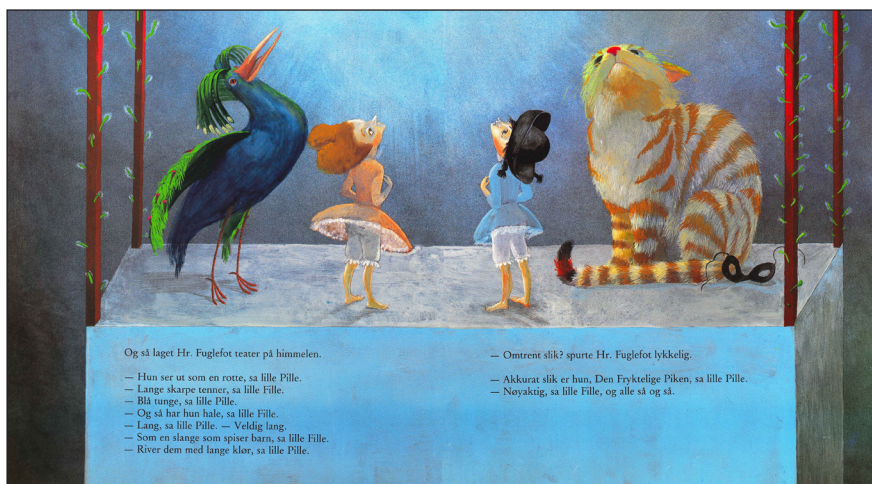
At skogen fyller hele oppslaget, samtidig som at prosceniumrammen har falt bort, gjør at leseren er mer direkte til stede i scenen, og blir konfrontert med skogens velde. Også Pille og Fille er nå ute i en åpenhet som ikke har vært til stede tidligere. Samtidig er skogen uoversiktlig. Det er den også for leseren, som ser ned på skogen fra et fugleperspektiv. Lyssettingen gjør at trestammene kaster skygger i form av diagonale linjer, som skaper inntrykk av spenning og bevegelse og forplanter jentenes uro opp til leseren. Mellom trærne finnes en rekke visuelle innslag som må kalles surrealistiske, både fordi de mangler logisk sammenheng med miljøet de er plassert i, og fordi proporsjonene er ute av balanse,²⁷ slik som en gigantisk fuglefot, et forstørret lommeur, en stor ferskenfarget sopp, en overdimensjonert stikkontakt, et øye og en stor spiseskje. Vi møter også igjen oxen vi tidligere har sett løpende sammen med en jente, nå innesperret av klokken på et vinglass. De surrealistiske innslagene signaliserer at skogen er et sted der overraskende og fantastiske ting kan skje, men viser også fram en uberegnelighet som svarer til jentenes engstelse for hva skogen kan romme. For leserens del motvirker de surrealistiske elementene distansen og oversikten som fugleperspektivet kan skape, og de drar leserens blikk inn i skogen og mot det som kan oppdages der. En slik bredde og mangtydighet av sceniske elementer svarer til Lehmanns tidligere nevnte begrep om bortfall av syntese som trekk ved postdramatisk teater.²⁸ Underbegrepene samtidighet og sideordning tydeliggjør hvordan scenerommet kan fylles med en overflod av momenter som krever at tilskueren selv velger ut og setter sammen. Tidligere innslag av sekundærfortellinger innebar et trekk av samtidighet og sideordning som surrealismelementene i skogen nå forsterker. Det skaper ikke minst en sideordning mellom leseren og jentene: Også leseren må trenge seg gjennom skogen, med blikket, og håndtere mangelen på forståelighet og sammenheng.

Jentene er nå langt unna de trygge veggene de tidligere holdt seg i nærheten av, og også leseren har mistet innrammingen som tidligere ga fokus. Bruk og fravær av rammer påvirker hvordan leseren opplever det hen ser i en bildebok, ifølge Moebius: "Framed, the illustration provides a limited glimpse 'into' a world. Unframed, the illustration constitutes a total experience, the view from 'within'".²⁹ Sitatet viser sammenfallet mellom bildebok- og teaterperspektiver, som underbygger vår lesning av bøkene om lille Pille og lille Fille som en teaterforestilling. Nettopp integreringen av tilskueren i det som foregår på scenen, lå til grunn for 1960-tallets eksperimenterende teaterformer, noe som også viste seg gjennom utradisjonelle spillesteder og omarbeiding av scene og sal og overgangen mellom disse rommene i teateret. Brook gir eksempler på hvordan selve stedet en forestilling gjennomføres på, kan være en del av forestillingen og påvirke skuespillernes muligheter og publikums opplevelser.³⁰ Bokas markerte skifte fra innrammede bilder med utformede proscenier til rammeløse oppslag, viser at teaterforestillingen som bøkene om lille Pille og lille Fille utgjør, har trekk både fra det tradisjonelle titteskapsteateret og fra mer eksperimenterende teaterformer. Dermed blir også skiftet mellom disse formene et virksomt element i forestillingen. Formskiftet aksentuerer spørsmålet om deltakelse og fellesskap og bidrar til denne tematikken gjennom det formale.

På de tre siste oppslagene senkes perspektivet slik at leseren stilles i øyehøyde med aktørene. Nå som leseren er i samme rom og på samme nivå, finner også den lenge varslede forestillingen sted. Hr. Fuglefots teaterbygning er ufullført. På oppslag 12 (bilde 3) kan vi se at den er tenkt som et klassisk teater, med prosceniumbue og et

sceneteippe som foreløpig bare er halvveis klippet til. Teatersjefens forventninger til kveldens forestilling kan også virke konvensjonelle. I invitasjonen har han bedt jentene om å være forberedt ("Kle dere godt") og komme presis ("I morgen klokken tre"). Når de nå har sprunget på hverandre og sitter desorientert ansikt til ansikt i gresset foran teateret i bare nattøyet, er teatersjefen stresset og oppgitt: "Dere kommer *alt* for tidlig, stønnet han. Det er ikke før klokken TRE!" Men tross hans konsentrasjon og disiplin er teaterhendelsen, når den først inntreffer, noe som i større grad kommer *til* ham enn *fra* ham. Det som trer fram gjennom forestillingen, er heller ikke et resultat av teatersjefens fantasi, men et produkt av Pilles og Filles forestillinger.

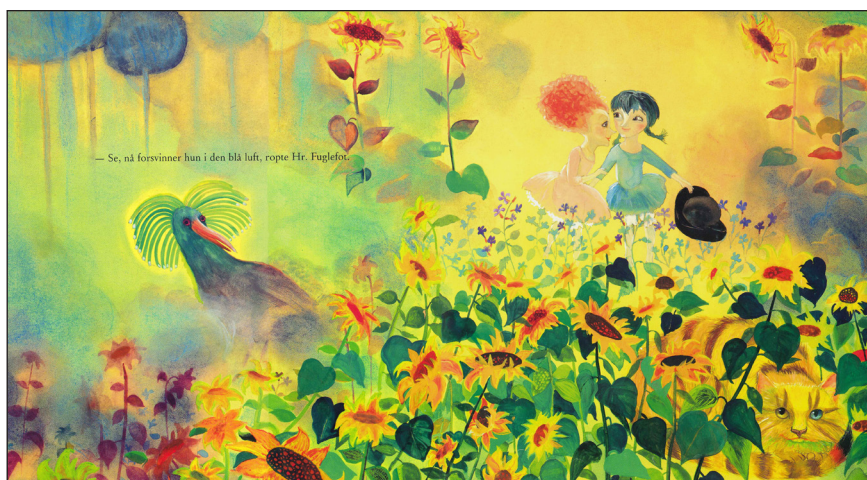
"Og så laget Hr. Fuglefot teater på himmelen", er fortellerens sammenfatning av teaterhendelsen på oppslag 14. Selv om alle aktørene står på scenen, ser de oppover, mot det som skjer over dem. Scenen er blitt et tilskuerrom, men er samtidig et deltakerrom, for det som skjer på og over scenen, kan ikke skilles fra hverandre. Leseren følger aktørenes blikk mot oppslags øvre bildekant. Gjennom Pilles og Filles instruksjoner til Hr. Fuglefot kan også leseren "se" forestillingen, i form av de bilder beskrivelsene i verbalteksten framkaller: "en rotte", "lange skarpe tenner", "[b]lå tunge", "en slange som spiser barn" og "[r]iver dem med lange klør" (bilde 4).



Bilde 4: Oppslag 14 i *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs teater*. © 1998 Gyldendal/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

I den forestillingen som til slutt inntreffer, framstår to momenter som helt vesentlige: at scenen finnes, og at alle aktørene, også leseren, samles der. Selv om forestillingen oppstår plutselig, uten kalkulering, er den forberedt og muliggjort gjennom scenerommet. Teaterscenen tilfredsstillende imidlertid ikke det klassiske teaterets konvensjoner, slik teatersjefen skulle ønske, den er tom og uferdig. Men det vesentlige er likevel at den er en konkret og fysisk åpenhet i skogen, der noe annet enn det gitte og etablerte kan vise seg. Det åpne scenerommet svarer til det Brook sirkler inn som teaterets basale, og tilstrekkelige, ingredienser.³¹ Den uferdige scenen blir mot slutten av bok 1 sted for det usynlige, det plutselige og det forestilte, og det er påfallende hvor tydelig disse trekkene samsvarer med Brooks beskrivelse av de ulike

måtene teaterhendelsen kan realiseres på: i ”the holy theatre”, ved at det usynlige blir synlig, i ”the rough theatre”, ved det kroppslig burleske i forestillingen om ”den fryktelige piken”, og endelig i ”the immediate theatre”, ved det plutselige, ukontrollerbare og forløsende ved selve teaterhendelsen. Samtidig er scenen, som sted for det usynlige, det plutselige og det forestilte, helt og fullt forbundet med de aktørene som deltar på og rundt den. Denne dimensjonen blir ekstra tydelig på bokas aller siste oppslag (bilde 5):

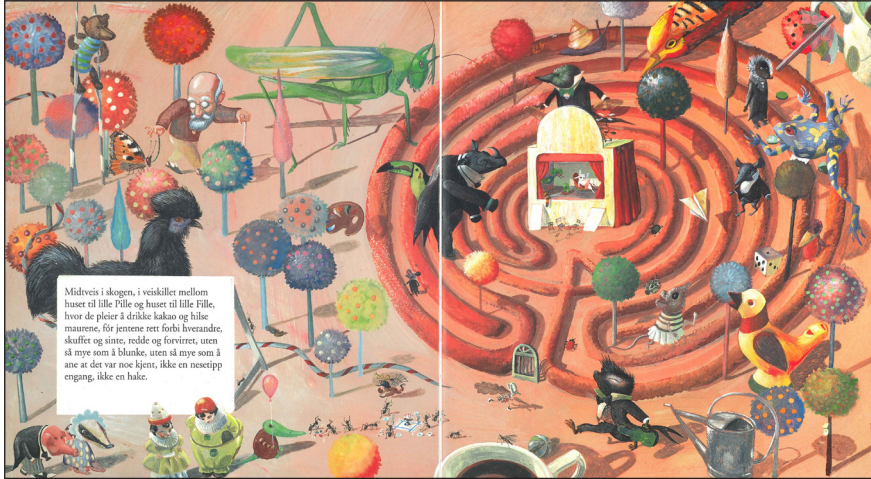


Bilde 5: Oppslag 15 i *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs teater*. © 1998 Gyldendall/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

Perspektivet er senket helt ned i skogbunnen, som med ett ikke lenger er gold og øde, men full av blomstrende solsikker. I og med fraværet av rammer forankres også leseren som tilskuer i denne frodigheten. Gulstripete Skogkatt er plassert mot nederste høyre hjørne og går i ett med blomsterfargen. Hans høyre øye kikker opp mot jentene, det venstre ser mot leseren med et insisterende blikk som framkaller erindringen om bokas forsidebilde. Den sterke og varme gulfargen erstatter nå den kalkbleke hvitheten i de første framstillingene av lille Pille og lille Fille. De er vendt mot hverandre, i livlig utveksling. Også Hr. Fuglefot ser mot dem. Hans blålige farge går i ett med luften rundt ham. Det siste oppslaget markerer dermed, gjennom blikk og farger, en helt ny frodighet og sammensmeltning, og et felles nærvær som også leseren er inkludert i. At skrekkforestillingen om ”den fryktelige piken” er manet fram i kunsten, fjerner den fra livet. Den felles kunsthendelsen, derimot, videreføres i livet etter kunsten, i dette gylnye øyeblikket fylt av fellesskap som den første boka om Pille og Fille munner ut i. Denne nærheten mellom kunsten og livet kaller Brook ”the necessary theatre”. Han beskriver den som målet med teateret, men likevel noe som bare kan oppnås i glimt.³²

Sluttakt: kunstdeltakelse i et avansert kultursamfunn

I bok 2, *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs ballett*, er ikke skogen lenger et ødlig sted. I kontinuitet med fellesskapet som oppstår mot utgangen av første bok, er det nå vokst fram et helt samfunn der, slik det kommer til uttrykk på oppslag fire, som tydeliggjør kunstens samfunnsdannende virkning (bilde 6).



Bilde 6. Oppslag 4 i *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs ballett*. © 1998 Gyldendal/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

Som på parallelloppslaget i bok 1 (bilde 3), er teaterscenen plassert på høyre bilde-side. Den er nå fullført, med prosceniumbue og fullt sceneteppe. Et teaterorkester er også etablert, foran scenen står stoler og notestativ, og orkestermedlemmer i kjole og hvitt kretser rundt scenen. Teaterscenen utgjør sentrum i en sinnrik, rund labyrint, og det yrer av figurer og elementer både i labyrintveiene og utenfor.³³ Det samme mylderet preger venstre bildeside, som viser et større utsnitt av skogen og de som befolker den. Også her har skogbildet surrealistiske trekk, og vi gjenfinner både den alogiske sammensetningen og perspektivforskyvningen. Mylderet av forstørrede og forminskede elementer gjør det surrealistiske preget enda mer påtrengende enn i bok 1. Ifølge Birkeland og Storaas kan skarpt lys i surrealistiske bilder understreke det alogiske og drømmeaktige.³⁴ Det gjenfinner vi her, hvor et hardt sidelys, sammen med fraværet av rammer, konfronterer leseren med den tett befolkede og kaotiske skogen.³⁵

At teaterscenen er sentral i dette samfunnet, kommer til uttrykk ved at så godt som alle på bildet har bevegelsesretning mot scenen. Labyrinten, derimot, signaliserer både barriere og vanskeligheter. Etter å ha åpnet inngangsporten må man bevege seg gjennom et komplisert system av passasjer og blindveier for å komme fram til scenen. Underveis risikerer man både å bli forsinket og gå seg vill, og å støte på de underligste skikkelser. Labyrinten må forstås i sammenheng med alle kunstsIGNALENE på oppslaget: notestativ, orkestermedlemmer og instrumenter, klovnekostymer, en palett og en okarina. Leseren

møter en utbygd og etablert kunstinstitusjon, mens labyrinten signaliserer noe innviklet og floket og viser en kunstverden det ikke er lett å ta seg fram i. En terning, en spillbrikke, et papirfly, et par stylder og en ball plassert i og utenfor labyrinten peker på at kunsten er et spill, hvor man må ha ferdigheter og regelkunnskap for å delta. Kunsten krever kvalifisering.

Det er i dette avanserte kunstsamfunnet og i den surrealistiske vrimmelen Lille Pille og Lille Fille nå skal manøvrere. Også de befinner seg i mylderet, men er knapt synlige der de løper som to små forkledde skikkelser i bildets forgrunn. Denne gangen løper de intetanende forbi, uten å gjenkjenne hverandre. Verbalteksten forteller at de er ”skuffet og sinte, redde og forvirret”, og til forskjell fra i bok 1, da de løp ut i skogen i bare nattøyet, har de forkledt seg. Lille Pille i ”sterke” og Lille Fille i ”sikre klær”. Slik uttrykker de behov for beskyttelse, men også at de har en ny kyndighet, og bruker denne til å skape en illusjon som skjuler virkeligheten.

Nok en gang skyldes oppstandelsen en invitasjon til forestilling fra Hr. Fuglefot. På det første oppslaget sitter lille Pille drømmende i huset sitt, hvor hun gleder seg til kveldens ”danseaften” i teateret og lurar på hva hun skal opptre som: ”Skal jeg være vind eller mus eller snefnugg?” (oppslag 1). Den nyvunne fortroligheten med teateret og scenen framgår av hennes avslappede positur, sittende i vinduskarmen med armene bak hodet, ved en vegg full av kostymeskisser og plakater fra kjente ballettforestillinger. Hennes kyndighet speiles også i den sikkerhet som nå tillegges leseren. I tråd med at denne boka kan leses som andre akt i forestillingen om lille Pille og lille Filles møte med kunsten, blir ikke fiksjonsuniverset presentert, men forutsettes kjent. Heller ikke scenen og det teatrale introduseres, som i bok 1, men blir snarere utbygd og lekt med. I stedet for markering og perforering av proscenium plasseres leseren rett inn i rommene, uten avstandsskapende rammer. Teaterets sceniske og romlige muligheter tas i stedet i bruk på motsatt side. Mens Pille ser drømmende ut i luften, passerer både den hvite kaninen og Skogkatt utenfor, noe bare leseren får et glimt av gjennom vindusrommet. Labyrinten som nå omgir scenen i skogen, og den desorientering den signaliserer, er indirekte til stede i Pilles manglende overblikk over situasjonen. Leken med teaterets romlighet blir tematisk forankret i usikkerheten ved å befinne seg i et tett befolket, komplekst og avansert kultursamfunn.

Invitasjonen til forestillingen kommer denne gang til jentene i form av en avisannonse. På oppslag 2 rykkes lille Pille ut av dagdrømmeriet og posisjoneres i krympet versjon foran den oppslåtte avisen, som er mye større enn henne. Verdiperspektivering understreker avmaktsfølelsen.³⁶ Leseren ser Pille bakfra og leser annonsen fra samme posisjon som henne. Hr. Fuglefot inviterer nå til forestillingen ”Klekkingen av svanen”. Sjangeren angis som ”klassisk ballett”, hvor den berømte ballerinaen fra ”Den Andre Skogen” skal danse med ”et vidunderlig gjennomskinnelig egg”. Denne gangen går teatersjefens invitasjon ut til ”Alle medlemmer og venner av teateret”. Annonsen viser at et samfunn har vokst fram i skogen, med både en etablert teaterinstitusjon og et massemedium.

Ved bruk av ordet ”danseaften” avslører Lille Pille at hun tross alt ikke er helt fortrolig med det avanserte kunstspråket teatersjefen nå anlegger. Forsvarsbehovet som oppstår, gjør at den gamle redselen for Den Fryktelige Piken igjen melder seg. Hendel-

sene i bok 1 repeteres, men nå med den vridningen at angsten oppstår fordi kunstens verden framstilles som profesjonell og elitistisk, som noe jentene er utelukket fra. I den mondene verdenen som råder på dette skogbildet, og som vi aner i annonseringen av kveldens forestilling, kan det se ut til at kunsten både er blitt forfinet og temmet. Er kunsthendelsen nå en spesialisert begivenhet for kjennere, uten det åpne fellesskapet som den første boka munnet ut i?

Som for å reise en krets av kritiske perspektiver rundt den forløsende kunsterfaringen i bok 1, vikles det her ut et grunnleggende illusjons- og forvrengningsmotiv knyttet til kunst og kunstutøvelse. De avanserte kunstsignalene i annonsen, hindringene i labyrinten, samt Pille og Filles forsvarstiltak gjennom forkledning, kan leses som tegn på at kunsten nå har forlatt det Brook kaller "the necessary theatre", der skuespillere og tilskuere forenes, og der kunsten er nødvendig fordi den inngår i livet. I stedet er den blitt omdannet til konvensjoner og ideer om at teateret skal være høyere enn livet selv, noe Brook betegner som "deadly theatre", besatt av tanken på å ha "stil".³⁷ I dette ligger det også en vegring mot den åpenheten og risikoen som skal til for å komme fram til en teaterhendelse som alle er delaktig og engasjert i, et såkalt "living theatre".³⁸ Jentenes evne til forkledning fører også til at de ikke finner fram til hverandre og kan gi hverandre støtte. I stedet havner de på teateret og drømmer seg bort etter tur på teaterets sminke- og kostymelager. Fristelsen til å forsvinne inn i en konvensjonell rolle blir for stor, og de kler seg ut som "sukkerspinnprinsesse" og "iskremprinsesse" og svever ut på scenen. At kunsten kan være en drøm som lar virkeligheten bli utydelig, blir brutalt synlig. Svermerisk virvler jentene rundt, uten å se seg for, og faller ned i den åpne teaterluken i scenegulvet. Der, i mørket under scenen, befinner allerede Skogkatt seg, sammen med ballerinaen fra den varslede forestillingen, ikledd kanindrakt. Skogkatt har blitt fordrevet fra scenen fordi han i sitt oppmerksomhetsbehov har snublet over og knust ballerinaens egg. Egget kan forstås som et sinnbilde på den autonome kunstgjenstanden i vestlig tradisjon: skjønn, glatt, lukket om seg selv, i en perfeksjon som bare kan beundres. Uten den vakre kunstgjenstanden ser ikke ballerinaen seg i stand til å gjennomføre forestillingen, nå som hun bare er seg selv og ikke skinner i glansen fra kunsten.

Mørket under scenen befrir imidlertid jentene for behovet for å forkledning. Her blir de synlige for hverandre, lille Pille og lille Fille og ballerinaen, som slett ikke er noen prima ballerina, bare lille Rille fra Den Andre Skogen, iført kanindrakt:

Det var tre par øyne i mørket.
Tre små personer så på hverandre.
Den ene var kledd i iskrem, men hun var
ikke iskrem.
Den andre var kledd i sukkerspinn, men
hun var ikke sukkerspinn.
Den tredje var kledd i kanin. (oppslag 11)

Der nede i mørket kan virkeligheten tre fram på nytt, som den er. Jentene danser sammen og finner til slutt veien ut fordi glassbiter fra det knuste egget glitrer og skimrer i

mørket. De trer fram for orkester og publikum nettopp i det Hr. Fuglefot skal avlyse hele forestillingen. Da bryter Skogkatt ham av og proklamerer: ”De Tre Ballerinaer fra Den Dype Skogs Ballett!” (bilde 7):



Bilde 7. Oppslag 14 i Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs ballett. © 1998 Gyldendall/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

Også denne boka slutter i en felles kunsthendelse. Teaterets medlemmer og venner plukker opp deler fra det knuste egget, som fanger og sender videre lysstråler fra månen. Leseren posisjoneres blant tilskuerne og inviteres til å lete fram de små strålende glassbitene med blikket. På det siste oppslaget kan teatersjefen dermed proklamere ”[s]e, lyset er perfekt rigget” (bilde 8). I forestillingen som nå åpenbarer seg, befinner Pille, Fille og Rille seg høyt over bakken på velosipeden. Også leserperspektivet er flyttet opp, i høyde med jentene. Sammen med størrelsen de er gjengitt i, styrkes nærheten mellom dem og leseren. Det er slående at labyrinten og scenen nå er plassert på venstre side av oppslaget, som Rhedin kaller hjemmesiden og stedet for det kjente og trygge, mens jentene utfolder seg på oppslagets ut-i-verden-side,³⁹ høyt over bakkenivå, kun ikledd enkle ballettdrakter. Plasseringen antyder både jentenes risikovilje og åpenhet i møte med kunsten og den frihet og selvstendighet de utvikler i og gjennom kunsthendelsen.

På oppslaget gjenfinner vi elementer fra kunsthendelsen som avsluttet bok 1. Den varme gulfargen kommer her fra månelyset, som jentene fanger opp via glassbitene og sender videre. Lysstrålene treffer både en begeistret Hr. Fuglefot, høyt oppe på sjirafens hals, og Skogkatt, som ruver på taket av scenen. Som i bok 1 viser blikkretningene fellesskapet mellom aktørene. Leseren deltar ved å følge blikkretninger og lysstråler og på den måten virkeliggjøre og bekrefte helheten og sammenhengene i oppslaget. En sterk lysstråle går rett mot teateret og lyser opp publikum, som myldrer på og foran scenen. Den tett befolkete skogen og det avanserte kunstsamfunnet er smeltet inn i kunsthendelsen, slik også lille Rille er kommet til og har utvidet gruppen av sentrale aktører i forestillingen: Lille Pille, lille Fille, Skogkatt, Hr. Fuglefot – og leseren.



Bilde 8. Oppslag 15 i *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs ballett*. © 1998 Gyldendal/Hilde Kramer. Gjengitt med illustratørens tillatelse.

Oppsummering: kunst som mulighet og risiko

I denne artikkelen har vi undersøkt hvordan de to bøkene om lille Pille og lille Fille kan leses som en dobbel teaterforestilling. Bildebøkens sceniske og teatral potensial er utnyttet ved at leseren møter oppslagene som scener, fra en tilskuerposisjon. Samtidig munner begge bøker ut i en felles kunsthendelse, hvor de doble forestillingslagene føres sammen: Forestillingen bøkene selv er, og den forestillingen de handler om, blir én. Denne samlingen forsterker leserens innlemmelse i kunsthendelsen, i kunstens her og nå. Leserens møter forestillingen i sin lesende nåtid og er til stede i oppslaget der kunsten inntreffer, gjennom sin sansemessige oppmerksomhet. Begge bøkene bygger seg opp mot kunsthendelsen som et klimaks. Samtidig er elementer fra den avsluttende kunsthendelsen i bok 1 gjentatt i bok 2, slik at de to avgjørende hendelsene på et vis smelter sammen. Med dette oppnår Løveid og Kramer å gjennomføre en perspektivrik og grundig undersøkelse av hva en kunsthendelse kan være, hvordan kunst oppstår, hvilke muligheter kunsten åpner for, og hva slags risiko den innebærer.

Bok 1 viser at kunsten forutsetter en basal menneskelig kontakt og en grunnleggende kreativ evne, og også at kunsthendelsen, når den er åpen og inviterer til deltakelse, skaper og forsterker fellesskap. Bok 2 underbygger det samfunnsdannende ved kunsten, men kan også leses som en kritisk belysning av kunst som fenomen. Vi ser at kunsten kan stivne i perfektjon og forfinelse, lokke til forstillelse og tildekning og forårsake utenforskap og engstelse. Men allerede i den første boka har kunsten et moment av fare ved seg. Gjennom den ødslige og skrint befolkede skogen og de foruroligende elementene den rommer, aner vi den uvisshet og risiko det innebærer å gå inn i kunsten og la den skje. Å utholde fravær av viten og sikkerhet framstår som en forutsetning for kunsterfaringen, en innsikt som samsvarer med Brooks (1968) perspektiver på hva som skal til for at et levende og nødvendig teater kan oppstå. Når Løveid og Kramer undersøker kunst og teater i bildebøkene om lille Fille og lille Pille, er det følgelig en radikal og aktuell kunst- og sceneerfaring de utforsker. Slik Brook peker på, kan

teaterhendelsen inntreffe alle steder, og den kan også i realiteten være fraværende der vi venter å finne den: i det utsmykkede og etablerte teateret.

I vår analyse har vi ført sammen teoretiske perspektiver fra bildebokforskning og fra drama- og teaterfeltet. Dette har bekreftet tidligere påpekninger av slektskapet mellom bildebok og teater som medier. Videre har analysen vist at anvendelsen av innsikter og begreper fra drama- og teaterfeltet i møte med bildeboka ikke må innebære at man dermed overser bildebokas særtrekk. Snarere finner vi at sammenkoplingen bidrar til å gjøre analysen mer sensitiv overfor dens materielle og mediale trekk. Ett eksempel på det er begrepet ”proscenium”, som har vist seg særlig fruktbart for å få fram hvordan bildebøkene inviterer leseren til deltakelse i en scenekunstforestilling. Dette bekrefter Rhedins påstand om at man ved å sammenligne bildeboka med teater og andre medier kan ”förtydliga och renodla bilderboksmediets artspezifika uttryck”.⁴⁰

Å rette den analytiske oppmerksomheten mot de to bildebøkene som dobbelt teater har også muliggjort å folde ut den tematiseringen av kunst og kunsterfaring som bøkene rommer. Bildebokas åpenhet mot andre kunstarter og medier, slik den kommer til uttrykk i de to bøkene om lille Pille og lille Fille, viser at den er i stand til å stille grunnleggende spørsmål om hva kunst og kunsterfaring kan være. Det gjelder også for unge lesere, som her blir involvert i utforskningen av slike spørsmål.

Noter

- 1 I norsk sammenheng var Løveid den første som skrev reetatiseringen av teateret og postdramatiske tendenser inn i egne scenetekster. Se Andreas G. Lombnæs, ”Sjangerkollaps og sjangerkonstruksjon. Eksemplet Cecilie Løveid”, *Nordisk samtidspoesi. Cecilie Løveids forfatterskap* (Vallset: Oplandske Bokforlag, 2016), 25–37. Om det visuelle ved Løveids dramaspråk, se Wenche Larsen, ”Levende bilder. Om bildets betydning i Cecilie Løveids dramatik”, i *Nordisk samtidspoesi. Cecilie Løveids forfatterskap* (Vallset: Oplandske Bokforlag, 2016), 78–108.
- 2 I tillegg til bildebøkene som denne artikkelen er konsentrert om, har de samarbeidet om *Den riktige vind* (Oslo: Gyldendal, 1996). Kramer beskrives som ”ein av våre fremste og mest allsidige illustratører”, som har ”vore med på å heve standarden i norsk bokkunst”. Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold, *Norsk barnlitteraturhistorie*, 3. utg. (Oslo: Det Norske Samlaget, 2018), 362.
- 3 Som professor i illustrasjon ved Universitetet i Bergen leder Kramer det internasjonale og fagovergrepene forskningsprosjektet *Illuminating the non-representable*. ”How may illustration communicate profound human issues considered unrepresented or non-representable?”, er det samlede spørsmålet bak prosjektets mange kunstproduksjoner og symposier. Se <https://illuminating.no/>.
- 4 Cecilie Løveid og Hilde Kramer, *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs teater*, 2. utg., og *Lille Pille og lille Fille i Den dype skogs ballett* (Oslo: Gyldendal, begge 1998). Den første boka ble gitt ut første gang i 1990, og nyutgivelsen i 1998 kom med små endringer i peritextene som etablerer en tydelig sammenheng med den andre boka, gjennom nummerering (1 og 2) og en oppfordring om å lese den andre boka. Her viser vi til 1998-utgavene av begge bøkene, som vi henviser til som henholdsvis bok 1 og bok 2.
- 5 Se Paul Ricoeurs begrep ’diskurshendelse’, om det litterære verkets værens- og virkemåte i ”Hva er en tekst?”, i *Eksistens og hermeneutikk* (Oslo: Pax, 1970), 73, og Hans-Georg

- Gadamer bruk av spillet som modell for kunsten, og hans tanker om kunstens 'sannhets-hendelse', i *Sannhet og metode* (Oslo: Pax, 2010), 132, 534.
- 6 Det er relevant at det dreier seg om nettopp jenters adgang til teateret og scenen, og et kjønnsperspektiv kunne ha kastet ytterligere lys over de to jentefigurenes bevegelse på vei mot kunsten og kunstinstitusjonen, som foregår i en stadig vekslende mellom aktørskap og nøling, modighet og angst. Vi forfølger imidlertid ikke kjønnsperspektivet her.
 - 7 Birkeland, Risa og Vold, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 363, 443; Nina Goga, "Barn i bildebøker – et spill for barn?", *Barnehagefolk* (1999:4), 40–46; Tone Birkeland og Frøydis Storaas, *Den norske biletboka* (Oslo: LNU og Cappelen, 1993), 198–201.
 - 8 Ulla Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, 2. rev. oppl. (Stockholm: Alfabet, 2001), 196. Barbara Bader, *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beat Within* (New York: MacMillan, 1976), upag., kaller betegnende nok sidevendingen i en bildebok for "the drama of the turning of the page".
 - 9 Rhedin, *Bilderboken*, 185–186.
 - 10 Lawrence R. Sipe og Caroline E. McGuire, "Picturebook Endpapers. Resources for Literary and Aesthetic Interpretation", *Children's Literature in Education* vol. 37 (2006), 291–304, <https://doi-org.ezproxy.inn.no/10.1007/s10583-006-9007-3>.
 - 11 Perry Nodelman, *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. (London: University of Georgia Press, 1988), 231.
 - 12 Elina Druker, *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden* (Göteborg: Makadam, 2008), 90.
 - 13 Kristin Hallberg, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1982:3–4), 163–168. Hallberg utdyper ikonotekstbegrepet i "Ikonotext revisited – ett begrepp och dess historia", *BLFT* vol. 13 (2022:1), 1–10.
 - 14 Peter Szondi, "Det moderne dramaets teori", i *Moderne litteraturteori. En antologi*, 2. utg., Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei red. (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), 142–163.
 - 15 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999).
 - 16 Maria Nikolajeva og Carole Scott forklarer ekspanderende bilde-tekst-samspill i bildebøker med at bildene utvider, eller forsterker, teksten, og der teksten er avhengig av bildene, se *How Picturebooks Work* (New York: Routledge, 2001), 12, 17–18. Det er karakteristisk for Kramers bilder at de inngår i slike ekspanderende samspill med teksten: "Lydhøyr leitar ho [Kramer] seg fram til tolkingsrommet i teksten, og utan å følgje teksten utnyttar ho dette rommet i sin eigen visuelle dramaturgi." Birkeland, Risa og Vold, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 362.
 - 17 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 139–149.
 - 18 Peter Brook, *The Empty Space. The Theatre Today* (London: Penguin, 1968).
 - 19 Druker, *Modernismens bilder*, 85–86.
 - 20 Szondi, "Det moderne dramaets teori", 154.
 - 21 Jf. Sipe og McGuire, "Picturebook Endpapers", 293.
 - 22 Erik Mørstad, *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker* (Oslo: Unipub forlag, 2007), 222.
 - 23 Mørstad, *Malerileksikon*, 183, 86.
 - 24 Mørstad, *Malerileksikon*, 222.
 - 25 Goga, "Barn i bildebøker – et spill for barn?", 41.
 - 26 William Moebius, "Introduction to Picturebook Codes", *Word & Image* vol. 2 (1986:2), 141–158.
 - 27 Birkeland og Storaas, *Den norske biletboka*, 231.
 - 28 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 82.
 - 29 Moebius, "Introduction to Picturebook Codes", 150.

- 30 Brook, *The Empty Space*, 144, 150.
- 31 Brook, *The Empty Space*, 11.
- 32 Brook, *The Empty Space*, 150.
- 33 Labyrinten har likhet med en såkalt ”jungfrudans”, som viser til menneskeskapte, labyrintlignende installasjoner i naturen, i torv eller stein. Det knytter seg usikkerhet til jungfrudansenes alder og funksjoner, og de er blant annet blitt koplet til navigering, fruktbarhetsriter og ringdans og idrettsaktiviteter. Thomas Rosenberg, ”Jungfrudanserna – en gåta som fortfarande gäckar oss”, *Skärgård* (2020:2), 78–89. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2022101361902>.
- 34 Birkeland og Storaas, *Den norske biletboka*, 174.
- 35 På oppslagetes venstre bildekant vil den voksne leseren kunne gjenkjenne Sigmund Freud, som leier en sommerfugl i bånd i retning mot teaterscenen.
- 36 Jf. Mørstad, *Malerileksikon*, 292.
- 37 Brook, *The Empty Space*, 13, 23.
- 38 Brook, *The Empty Space*, 20.
- 39 Rhedin, *Bilderboken*, 175.
- 40 Rhedin, *Bilderboken*, 175.