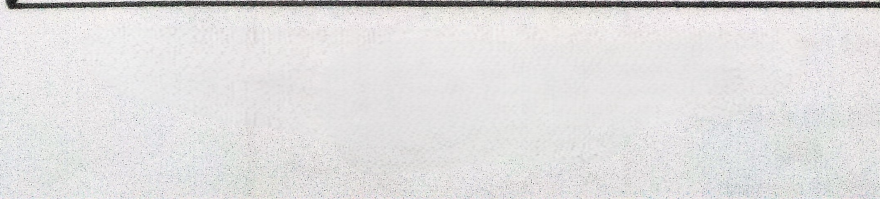


I MØTET MELLOM TEKST OG BILETE



Irene Leitet

Artikkelen byggjer på utdrag frå hovudfagsavhandlinga ved
Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, våren 1998.

BILETE og TEKST i TID og ROM.

**Korleis les og oppfattar vi tekst og bilete? Fortolkar vi
biletkunst og ordkunst på fundamentalt ulike måtar, eller
finst det visse likskapstrekk?**

Tradisjonelt er litteratur sett på som *tidskunst*, medan
biletkunst vert rekna som ein *romleg* kunst. Det
klassiske skillet mellom litteratur og biletkunst er likevel
blitt problematisert gjennom teorien om «den simultane
syntesen».

**Artikkelen drøftar og ikonoteksten, kva som skjer i
fortoltingsprosessen når to teiknsystem, bilete og tekst,
møtest slik vi ser det t.d. i biletbøker.**

Eit dikt av Einar Økland (i samlinga *Heile tida, heile tida*, 1994) kan stå som eksempel
på uttrykk der ord, bokstavar og teikn ikkje (berre) fungerer som tidskunst, ei
forteljing i *tid*, men opptre i *romleg* form, som eit konkret byggjemateriale. Ord er
form - form er ord. Bokstavane har overteke for strekar, liner, former i eit visuelt
uttrykk. Dei dannar ei trekant-form, først med ei veldig «ivrig» innleiing, lik ein målar
med store penselstrok, som endar opp med ein kort «finish» : Ja. «Biletet» er ferdig.

**Punkt. Pling. Punkt. Pling.
Berre pling.
Så mange. Som så mange.**

Akkurat så mange som.

Akkurat så mange som.

**Nei til alle som.
Nei til alle nei.
Nei til alle.
Nei. Nei.
Til.**

**Der.
Ja.**

Dei fleste kunstartane kan nærme seg kvarandre ved å framheve noko som er felles. I artikkelen *Dialektiske motsetningar i den moderne kunsten* har Jan Mukârovsky (i Haldal og Linneberg 1978) drøfta forholdet mellom ulike kunstartar. Han trekkjer liner mellom mange ulike former for kunst. T.d. nemner han temaet som noko felles i diktning, drama, måleri og film. Gjennom rytme og klang kan poesi og musikk nærme seg kvarandre. Lys, skugge, dimensjon om omriss er sams for måleri, skulptur og film.

Dei ulike kunstartane kan og konkurrere med kvarandre gjennom sine særtrekk. Diktekonsten kan ha større visuelle verknader enn måleriet. I ein tekst har ein høve til å skifte forteljeposisjon. Ein kan stadig endre synsvinkel og gå inn og ut av ein persons tankeliv. Slik får vi ein *dynamisk* perspektivbruk. Eit bilete kan fange augneblinken, «fryse» ein tilstand i ein historisk situasjon.

Når eg ofte nyttar *lyrikk* i samanlikning av litteratur og biletkunst, er det ikkje tilfeldig. I diktet og teikninga arbeider ein med mange av dei same problemstillingane, m.a. å skape rytme, balanse i ein komposisjon. Lyrikaren og biletkunstnaren leitar etter det rette ordet, den riktige streken, som enten skaper harmoni eller disharmoni.

Tid og rom i skrift og bilete.

Å studere forholdet mellom biletkunst og diktekunst er ikkje nokon ny vitskap. Målaren Leonardo da Vinci (1452-1519) var kanskje ein av dei første som har skrive ned tankane sine om ulike kunstformer. Det er ideane hans omkring fenomen som *tid* og *rom* som er interessante i denne samanhengen:

"Når dikteren beskriver et legemes skjønnhet eller heslighet, så viser han deg dette stykke for stykke over lang tid, mens maleren lar deg se hele figuren komplett på et øyeblikk. Dikteren er som en sanger som foredrar helt alene en sang komponert for fire stemmer: først synger han sopranens stemme, så tenorens, altens og til sist bassens (...)"

(Sitat av Leonardo da Vinci, i Røstad 1993)

Gotthold Ephraim Lessing (tysk opplysningsfilosof og diktar, 1729-81) meinte og at ein kunne setje eit tydeleg skilje mellom biletkunst og litteratur. Lessings teori var m.a. at biletkunsten byggjer på simultanitet, «räumliches Nebeneinander». Direkte omsett vil det seie kunst der dei romlege formene står *jamsides*. Litterær kunst spelar på tid eller sekvensar, «zeitliches Nacheinander», kunst der momenta *følgjer etter kvarandre*. Medan måleriet vert persipert i eit no, har litteraturen eit tids-aspekt. Dermed vart det sett eit markert skilje mellom ein *romleg* kunstart og ein *tidskunstart* (Jakobson 1979:161).

Den tyske filosofen og diktaren J. G. Herder (1744-1803) hadde likevel innvendingar mot Lessings teori om litteratur som rein tidskunstart. Herder meinte at ideen om «den simple successivitet» i litterær kunst var ein fiksjon. Kunst som utelukkande byggjer på *tid* er umogleg, meinte han. For å kunne forstå og vurdere eit poetisk verk, må vi og ha ei synkron oppfatning av heilskapen i verket (Jakobson 1979:162).

I *semiotisk* litteraturforskning (studiet av teiknsystem i kulturen) har ein kome fram til teorien om den estetiske persepsjonen som ein *simultan syntese*. Språkforskaren Roman Jakobson (1896 -1982) drøftar simultanitetsteorien i boka *Elementer, funktioner og strukturer i sproget* (1979). Jakobson problematiserer det klassiske skiljet mellom bilete som romleg kunst og litteratur som tidskunst.

Enkelt forklart går denne teorien ut på at persepsjonen av bilete og tekst har visse likskapstrekk. Visuelle teikn knyter vi vanlegvis til bilete, og auditive teikn til språk og musikk. Men vi oppfattar dei visuelle teikna i måleriet også *trinnvis*. Vi startar med visse utvalde delar og kjem gradvis fram mot den totale oppfatninga av verket. Den som lyttar til språklege ytringar, kan både høyre og forstå det som vert sagt på same tid (Jakobson 1979:160-61).

Når vi les eit dikt, må vi og etablere ein romleg struktur der vi har oversyn over alle elementa i eitt enkelt bilete. «Forma er diktets skulptur, som romleg kunst». Bildet av det forgjengelige fryses i diktets arkitektoniske rom-struktur» (Linneberg 1994:132).

Også tomromma i ei diktstrofe kan skape form og har ein funksjon som meningsskapande instans. Fråveret av ord skaper nye ord og assosiasjonar hos den som les og ser.

Forma på siste strofe av diktet «Annen høysang» (Harald Sverdrup, *Sankt Elms ild*, 1958) fangar inn ein bestemt *augneblink*, eit møte mellom mann og kvinne. Men vi må lese diktet for å «nedskrive» det til ei heilskapleg forståing eller oppleving av denne augneblinken.

Biletet av Axel Gallen (1865-1931), vignett frå *Pan*, inneheld ein *tidsdimensjon*. Den mannlege og kvinnelege figuren er på same tid både samanhengande og skilde. Dei to figurane danner ei rund form som er uavbroten og dermed «evig».

Figurdiktet til J. E. Vold er døme på uttrykk som kan oppfattast både som bilete og som tekst, men vi ser kanskje diktet som *bilete* før vi les teksten? Bokstavane er materielt utnytta til å forme ei bølge, ei bølge som er fanga inn i augneblinken og som samtidig er i evig rørsle, stadig omdanna i nye former.

Vi kan lese inn ein tematisk slektskap mellom desse tre ulike kunstnarlege uttrykka, i tillegg til dimensjonane tid - rom -rørsle.

Mine fingre fletter seg gjennom ditt hår
og solen gjennom skyene,
virkelighet strømmar mot vår hud
til hjertene brister
i lys uten skygge,
og når alt er gjort,
ser vi havbunnen
gjennom det klare vannet:
Havets vekster og havbunnens dyr
de mørke duvende grenene
som strekker seg mot oss,
og de hvite skjellene
som sollyset tenner og slukker
i en kort og avsindig lykke.
Og siden synker vi fra hverandre
to ordløse rop
som venter bebudelsens time
da vi atter blir til virkelighet.



Vignett frå «Pan». Axel Gallen.

«Annen høysang». H. Sverdrup 1958

så
glir
ditt hår
ut av mine
hender slik
bølgen vender
og glir
i
hav og
lyset sviner
langs disse strender
mens sanden glir gjennom mine fingrer
som dager netter år

«Bølge». J.E. Vold 1969

«Måleriet har erobra rommet. Det er difor det breier seg ut i tid».

Dette «slagordet» er uttrykk for noko av den teorien som opptok kubistmålarane på byrjinga av 1900-talet (Sproccati 1991:159). Desse kunstnarane innførte det ein kan kalle for «ekstrem realisme» i måleria sine. Det har vore ei utbreidd misoppfatning at kubismen representerte ei forkasting av bilete-realismen. Kubismens særtrekk var meir eit forsøk på å fange inn det karakteristiske og dynamiske ved eit objekt. Eit av prosjekta til kubistane var å innføre tids-dimensjonen i måleriet. Vi kunne t.d. sjå objektet frå ulike vinklar samstundes og på det viset oppleve ein slags kontinuitet i formene.

Måleriet kan skape ein illusjon av ei dynamisk rørsle som alltid inneheld eit tidsaspekt. Innanfor avantgarde-rørslene i Russland og Europa i åra 1909-1916 vaks det fram ein ny estetikk som var felles for både litteratur og biletkunst. *Dynamisme* var eit nøkkelord i ideologien til t.d. futuristane. Målet deira var og å framstille kontinuiteten i alle former og gjenstandar. Måleriet skulle ikkje berre feste ei rørsle i ein bestemt augneblink, men gjengi fleire stadium, ein slags stillestående film. Dei visuelle verkemidla var liner og former. Forfattarane skapte visuelle dikt, og litteraturen sto fram som *interartistisk* kunstart.

Målaren Marcel Duchamp har framstilt eit motiv i suksessive stadium i biletet "Naken kvinne går ned ei trapp" (1912). Det trengst berre eitt blick på måleriet for å sjå at alt er i rørsle. Denne måten å framstille rørsle på kjenner vi og frå teikneseriar og biletbøker. *Simultan-suksessiv* rørsle kallar vi det når vi ser figuren i ulike handlingssekvensar innanfor same synsfeltet.

Den svenske forfattaren Karin Boye (1900-1941) viser i diktet "Jag känner dina steg" (1927) ei form for rørsle på fleire plan. Her er det ikkje først og fremst den konkrete, visuelle utforminga av diktet som skaper illusjon av rørsle. Men val av ord, den syntaktiske strukturen med bruk av gjentakingar, parallelar, skaper eit ekspanderande, intenst uttrykk for rørsle på mange nivå. Vi kan nesten kjenne pulsslaga hos det lyriske subjektet.

Jag känner dina steg ...
Jag känner dina steg i salen,
jag känner i var nerv dina hastiga steg,
som annars ingen märker.
Omkring mig sveper en vind av eld.
Jag känner dina steg, dina älskade steg,
och själen värker.

Du går långt borta i salen,
men luften böljar av dina steg
och sjunger som havet sjunger.
Jag lyssnar, fången i förtärande tvång.
I rytmen av din rytm, i takten av din gång
slår min puls i hunger.

Karin Boye 1927



Den romlege forma i SKRIFT. Ulike sjangrar.

Messebøker. Illuminasjonskunst.

Menneska i mellomalderen opplevde mindre av det skiljet mellom kunstartane som vi ser i dag. Musikk, litteratur og biletkunst var nært knytte til kvarandre. Når vi studerer gamle manuskript, kan vi til dømes sjå at bokstavane hadde ein nesten *skulptural* karakter, ei plastisk utforming. Den romlege dimensjonen hadde ein viktig funksjon i skrift, og kunne understreke og forsterke det som var viktig. Illustrasjonen viser ei side frå ei fransk messebok, St. Denis-messeboka, ca. 1350. Her ser vi blant anna ein stor bokstav, O, som har fått ei skulptural utforming. Bokstaven er romleggjort som del av eit landskap. Skrift og illustrasjon har smelta saman i ein heilskap. Vi ser at biletkunst og ordkunst fungerer i eit intimt samspel og vert på eit vis likeverdige.



Novelletekst.

I tekstar nærare vår eiga tid kan vi og finne eksempel på bruk av store bokstavtypar eller uthava skrift som middel til å forsterke eit uttrykk. I novella «Høsten er i Albacete» (Lisbet Hiide 1985) er bokstavar materielt utnytta til å skape eit ekspressivt uttrykk. Teksten vekslar mellom stor og lita skrift, og skaper assosiasjonar om eit menneskesinn i ubalanse. Vi finn den uthava skrifta i dei sceniske avsnitta med ein personal forteljar, og der tekstens eg snakkar eller tenkjer på eit notidsplan. Teksten er eit døme på skrift der også den visuelle utforminga skaper eit meningsinnhald, ikkje berre den syntaktiske strukturen mellom orda:

«Ann skriker. Synker ned på benken. Lener hodet mot den gamle selgerskens skulder. Ansiktet hans er hvitt. Tomt. Glatt. Gulaktig. Hvilte i det underlige lyset over gaten. Løfter øynene mot henne. Tomme. Som død. Selgersken stryker ansiktet hennes. Mildt. Si. Si. Stanca. Ann griper et postkort. Skriver. PETER PETER JEG ER EN SKYGGE UTEN DEG JEG ER BORTE BARE DØD RUNDT MEG I GATENE FINN MEG!

(...)

Hun dunker hodet mot veggen. Løper til vinduet. Lener seg ut. Kjenner sug fra gaten. Fra havet.

PETER PETER KOM TILBAKE UTEN DEG ER JEG DØD FUGL SLEPER VINGEN AVSPIST HELT TIL SISTE TYNNE SENE

Hun lener seg over karmen. Dunker hendene mot muren. Blør. Renner tynn strime på grå mur (...).»

Biletboktekst.

Eit anna døme på romleggjering av skrift som ekspressivt verkemiddel er frå biletboka *Englepels* (Iben Sandemose 1995). Her vekslar og teksten mellom ulike skrifttypar. Dei store handskrivne bokstavane tek over der kjenslene ekspanderer. Illustrasjonen forsterkar og det ekspressive i teksten. Vi ser den store, svarte



kontrastskapande gravstøtta bak den vesle jenta som sørgjer over tapet av ein god venn, katten Jambo.

IKONOTEKSTEN. Når to teiknsystem møtest.

Omgrepet IKON kan gje oss ulike assosiasjonar. Ofte knyter vi ordet til bilete av Kristus, Jomfru Maria og helgenar i den ortodokse kyrkja. Ordet *eikon* er til dømes brukt i gamle greske bibeltekstar i tydinga *bilete* (skapt i Guds bilete). Ord og bilete var likeverdige, og ikona var, som orda, ein viktig del av liturgien. Vi forstår at ikon-omgrepet er svært gammalt. Den greske kyrkjelæraren Basilio den store (330-79) uttrykte seg slik (Knoff 1981:29):

Det ord kan uttrykkje med lyd, kan biletet uttrykkje i det stille.

Men ikon-omgrepet er og knytt til språk- og litteraturvitskapen. Roman Jakobson har mellom anna drøfta forholdet mellom ikon og symbol. Han nemner at eit visuelt ikon er knytt til eit objekt ved ein *faktisk likskap*, sjølv om denne «faktiske likskapen» kviler på konvensjonelle reglar. Eit teikn, i språk og biletkunst, viser alltid til noko anna enn seg sjølv. Når vi les litteratur, må vi omforme språklege teikn til «en synkront tilstedeværende totalitet, som avkodes ved hjelp av simultansyntesen» (Jakobson 1979:157-158). Vi kan kanskje kalle det å samle dei språklege elementa i eitt «bilete».

Både bilete og tekstar har stor påverkinskraft og fortolkande funksjon når dei fungerer som tilleggsinformasjon overfor kvarandre. Dersom ein først presenterer eit kunstverk utan tekst til, og deretter gjev biletet ein tittel, vil vi ofte få ei dramatisk endring i vår oppfatning av verket. Tittelen får ein fortolkande funksjon og vil styre vår

oppleving av biletet. Det motsette gjer seg og gjeldande når tekstar får ein illustrasjon ved sida av seg. Illustrasjonen vil også fungere som tilleggsinformasjon / uttrykk.

I nyare biletbøker spelar forfattarane og illustratørane på dette fenomenet. Det teksten ikkje seier noko om, kan bileta fortelje på ein annan måte gjennom visuelle teikn. Blikket er i stadig rørsle, frå bilete til tekst, frå tekst til bilete. Ordkunst og biletkunst i biletbøker dannar ein «ny tekst» som på fagspråket vert kalla **ikonoteksten**. Dette viser til den nye tekstopplevinga, assosiasjonane som lesaren får når han eller ho ser bilete og les tekst på same oppslaget. Synet og språket vert såleis like viktige i tolkingsprosessen.

Men ikonoteksten er ikkje noko heilt enkelt og eintydig omgrep. Det er heller ikkje slik at litteraturforskarar har ein felles oppfatning av ikonotekstomgrepet.

Den svenske litteraturforskaren Kristin Hallberg lanserte teorien om ikonoteksten i biletbøker i artikkelen «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen», *Tidsskrift för litteraturvetenskapen* (1982). Bakgrunnen for Hallbergs teori var at ho sakna ei teoretisk plattform i analysen av biletbøker. Tidlegare hadde det vore ein tendens å vurdere teksten som overordna i høve til bileta, noko som vanskeleg kunne forsvarast m.o.t. nyare biletbøker der illustrasjonane ofte fortel «si eiga historie».

Hallberg kallar ikonoteksten «ett hermeneutisk textbegrepp applicerat på bilderboken» (Hallberg 1982:165). Hallberg nyttar eit utvida tekstomgrep. Hennes teori tek utgangspunkt i den semiologisk inspirerte litteraturforskinga. Hallberg presiserer at bileta er ikoniske, men ikkje alltid mimetiske eller imiterande ein røyndom. Ikonoteksten oppstår i interaksjonen mellom begge dei semiotiske systema, tekst og bilete. Kort forklart kan vi seie at ikonoteksten er den nye «*teksten*» som vert produsert av lesaren når han ser, les og tolkar ein tekst og eit bilete på same oppslaget i ei biletbok.

Eit viktig poeng for Hallberg er og at *alle* typar illustrerte tekstar har ein ikonotekst (t.d. også illustrert lyrikk). *Heile verket* har ein ikonotekst, ikkje berre kvart oppslag i boka. Dette er eit viktig poeng, fordi det viser at Hallbergs teori er eit hermeneutisk tekstomgrep. Vi kan kanskje kalle det ei slags «nedskriving» av leseprosessen til ei total oppfatning av verket.

Ulla Rhedin, også svensk litteraturforskar, viser i si avhandling *Bilderboken - på väg mot en teori* (1992) eit anna syn på korleis tekst og bilete fungerer saman i fortoltingsprosessen. Rhedin er kritisk til at bileta vert gjorde om til «tekst» gjennom verbal omskriving. Ho meiner at Hallbergs definisjon av ikonoteksten føreset ei samanlesing av tekst og bilete på tvers av tidsellipsane. Rhedin er meir oppteken av *dynamikken* mellom dei to ulike teiknsystema. Ho meiner det er nyttig å skilje mellom eit narrativt *handlingsplan* som og omfattar det dramaturgiske, og eit *konstruksjonsplan* som dreiar seg om det tematiske. Fortolkinga skjer altså ikkje i *ein* prosess, men meir som ein dynamisk, vekslande prosess (Rhedin1992: 72-73).

Også Hallberg presiserer at tekst og bilete representerer to ulike teiknsystem. Men kanskje vi kan seie at Hallberg har vore meir oppteken av å definere den *totale* oppfatninga av tekst/bilete-forholdet, medan Rhedin ser det som viktig å skilje mellom tekstens og illustrasjonens *narrative* handlingsplan og det *tematiske* (konstruksjonsplanet). Men målet er vel også hos Rhedin å kome fram til ei total

oppfatning av verket? Det er måten dette skjer på, desse to forskarane har sagt noko ulikt om.

Vi kan kanskje seie at desse ulike forsøka på ein definisjon av ikonoteksten viser at forskarar har ulike teoretiske utgangspunkt som og endar opp i ulike standpunkt. Likevel er Hallbergs ikonotekstomgrep og Rhedins teori om tekst/bilete-dynamikken framsteg i forskinga og nyttige reiskapar i studium av biletbøker. Tidlegare hadde det vore ein tendens å analysere biletbøker med hovudvekt på teksten. Bileta var dermed underordna teksten.

Ein kan stille spørsmålet om ikonotekstomgrepet fungerer som analysereiskap i dei tilfella der vi ser ei *polarisering* mellom tekst og bilete, d.v.s. når teksten seier noko og bileta fører assosiasjonane i ei heilt anna eller motsett retning. I ein slik situasjon kan polariseringa likevel føre lesaren inn i nye fortolkingar og utvide lesaropplevinga, etter mitt syn. Denne nye teksten som lesaren produserer er med på å fylle lukene i tekst/bilete-forholdet, d.v.s. både ved å stille nye spørsmål og finne svar på nokre av dei spørsmåla som teksten eller biletet kvar for seg stiller oss.

Kanskje teorien om den simultane syntesen også kan trekkjast inn i samband med drøftinga av ikonoteksten? For å kunne fortolke eit tekst/bilete forhold, må vi nedskrive det til ei total oppfatning eller forståing, som sjølvstendig og er subjektiv og kontekstavhengig.

Men det er vel heller ikkje slik at ikonoteksten skal ha som mål å fylle alle lukene, det vil seie å gje svar på alle dei spørsmåla tekst og bilete stiller oss?

Bilete som forteljing i TID.

Målaren Sassetta (1392-1450) var tidleg ute med forsøk på å fortelje ei historie og fange inn *tida* i eitt og same biletet. Måleriet *Møtet mellom St. Antonius og St. Paulus* (1440) er døme på eldre biletkunst som kan representere den *simultan-suksessive* forteljeteknikken. Vi møter her den same personen i ulike handlingssekvensar. Biletet kan minne om ei eventyrforteljing.

Vi ser abbeden St. Antonius (øvt til venstre) som dreg ut for å møte den gamle St. Paulus. På reisa møter Antonius ein kentaur, halvt menneske og halvt hest (øvt til høgre). Nedst ser vi sjølv møtet mellom dei to heilage mennene.



Til sist vil eg trekkje fram kunstnaren Elise Fagerli og hennar fine, særeigne biletbok *Ulvehunger* (1995). Fagerli, som berre fekk høve til å lage *ei* biletbok før ho døydde, var m.a. oppteken av skrift som det berande elementet i eit bilete (artikkel i *Replik* nr. 2, 1997 «Skrift som bilde, skrift som illustrasjon»).

Men Fagerli har og utforska det motsette: å *la* bileta vere dei berande elementa i *ei* eventyrforteljing.

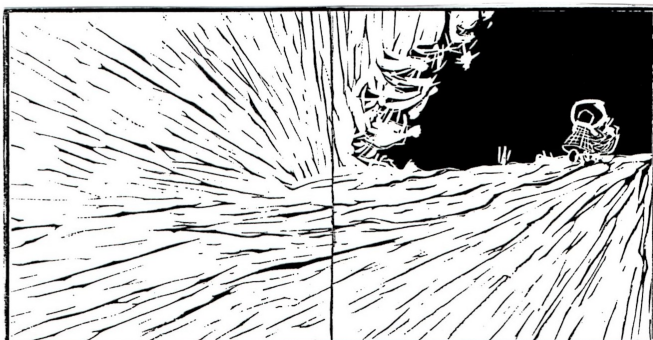
Gjenbruk av eldre tekstar, t.d. parafrasar og omskriving av kjende eventyr, er eit av kjenneteikna på 90-års biletbøker. I dette interartistiske spelet kan vi sjå teikn på ei detronisering av dei «opphøgde» klassiske tekstane og bileta, og ei problematisering av tekst og bilete som berar av ei fastlagd sanning. T.d. vert det tradisjonelle synet på barnet som harmlaust, snilt vesen sett på prøve i boka *Ulvehunger*.

Biletboka *Ulvehunger* er ei «omskrivning» av Grimms velkjente eventyr om Rødhette og ulven. Det er illustrasjonane som ber fram forteljinga i tid og omformar, endrar det klassiske biletet av den snille Rødhette. Her er det nemleg Rødhette som har «ulvehunger» og et opp den stakkars ulven!

Denne boka kan definerast som ei *genuin* biletbok. Dette er eit omgrep som litteraturforskaren Ulla Rhedin (1992) har innført som definisjon på biletbøker der både tekst, bilete og sjølv bokformatet fungerer i eit tett og innbyrdes avhengig samspel. I slike bøker har bileta ein minst like viktig funksjon som teksten. I biletboka *Ulvehunger* kan vi sjå at illustrasjonane etter kvart overtek fullstendig som narrativt element. Det er berre på det første oppslaget vi møter ein verbaltekst som presenterer oss for ei ny «moderne» Rødhette. Stort sett liknar dei innleiande orda på teksten i det klassiske eventyret. Men den siste beskjeden frå Rødhettes mor gir oss mistanke om at ikkje alt er etter «oppskrifter»:

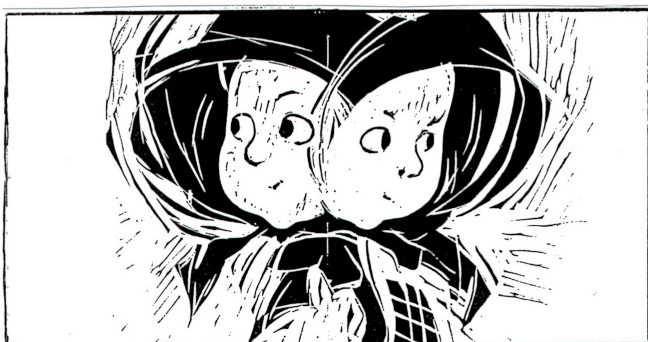
«Og når du kommer til bestemor, så husk å hilse pent god dag før du gir deg til å løpe rundt og kikke i alle krokene».

Dette første eksemplet på illustrasjon frå biletboka fortel oss om ei jente (Rødhette) på vandring langs ein veg. Det er diagonalperspektivet som verkar suggererande og gir ei oppleving av både avstand og *rørsle*. Linene, som skrånar oppover mot høgre biletkant og samlar seg i eitt punkt, gir illusjon av store avstander, ein lang veg som fører jenta av garde og ut av synsrande.



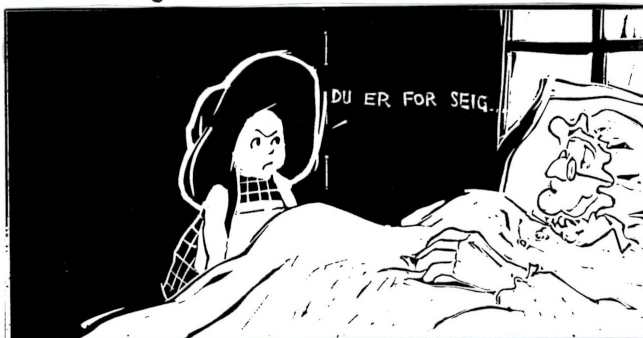
Det neste oppslaget viser nærbilete av jenta sitt (sine) andlet. Vi kan seie at overgangen frå referat til scene vert formidla gjennom eit «kameraauge» som fokuserer på andletsuttrykket. Her nærmer vi oss *barnets perspektiv* og subjektive tankeverksemd. Andletsuttrykket talar sitt eige språk. Rødhette er i ferd med å planleggje det «ulovlige», nemleg å drikke vinen og ete opp maten til bestemor. Vi er vitne til ei nokså dramatisk omforming av av den snille Rødhette.

Illustrasjonen har *to* hovudformer i ulik retning. Dette gir illusjon av at jenta ser seg nøye omkring til alle kantar før ho skrid til verket. Denne tilsynelatande rørsle er skapt av den simultan-suksessive forteljeteknikken. Den kan minne om det ein kallar animasjon i teiknefilm. Strekane som «rammar inn» hovuda, gir oss inntrykk av at alt er i rørsle, både fysisk og mentalt.



Begge desse eksempla viser korleis bilete kan ha både ekspressiv og narrativ funksjon. Bileta, saman med sjølve utforminga av boka som medium, d.v.s. breiddeformatet, driv forteljinga framover i tid, utan tekst til hjelp. Bileta demonstrerer og sin eigenskap som tidskunst, ikke berre som romleg kunst.

På eit av dei siste oppslaga finn vi igjen ein kort tekstkommentar. Rødhette har ete opp ulven, og vel framme hos bestemora kjem ho med denne kommentaren : «Du er for seig».



Vi ser her at tekstkommentaren vert eit middel til å presisere ein budskap. Utan denne verbale ytringa kunne vi vanskeleg få del i Rødhette sine tankar. Orda har eit meir konkret innhald her, og leier oss inn i bestemte tankebanar, medan biletet er meir mangetydig. I dette tilfellet er tekst og illustrasjon avhengige av kvarandre for å konkretisere eit meiningsinnhald.

Målaren og vitskapsmannen Leonardo da Vinci var alt på 1500-talet oppteken av korleis dei to ulike teiknsystema, bilete og skrift, nokre gonger kunne vere avhengige av kvarandre for å få fram ein bodskap. Han meinte at skrift i seg sjølv ikkje var nok til å definere gjenstandar:

«Og om du ønsker å beskrive med ord menneskenes figur og lemmer fra alle synsvinkler, så kvitt deg med den tanken! For jo mer detaljert du beskriver, desto mer forvirrer du leseren, og desto mer fjerner du ham fra å forstå den tingen som beskrives! Derfor er det nødvendig både å illustrere og beskrive»

(da Vinci, i Røstad 1993)

Marshall McLuhan har og sagt noko om ord si utilstrekkelege evne til å gjengi visuelle opplysningar:

«Ingen ord i verden kan beskrive en gjenstand som en bøtte, selv om det er mulig ved hjelp av noen få ord å beskrive hvordan man lager en bøtte»

(McLuhan 1964:138)

Eg vil avslutte med eit dikt av Einar Økland. Diktet stiller spørsmål om biletet si «taleevne» og godtek ikkje utan vidare at biletet kan tale utan ord:

**Eit bilde kan ikkje tale
utan ord. Minst eitt
må det til. Stundom
meir enn tusen.
Bildet tek dei orda du har.**

Litteratur. Referansar.

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Norsk utg. v/Tone Formo, *Se på bilder*. Oktober Forlag 1985.
- Bryde, Irene Leitet. 1998. *I møtet mellom tekst og bilete*. Jakta på ikonoteksten i biletbøker. Hovudfagsavhandling ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Gotfredsen, Lise. 1987. *Bildets formspråk*. Universitetsforlaget.
- Hallberg, Kristin. 1982. Litteraturvitenskapen och bilderboksforskningen. *Tidsskrift för litteraturvetenskap* nr.3-4, 1982.
- Jakobson, Roman. 1979. «Om forholdet mellom visuelle og auditive tegn». *Elementer, funktioner og strukturer i sproget*. Nyt Nordisk Forlag. A. Busck. København 1979.
- Knoff, Anne Lise. 1981. «Om ikonene». I *Ord og bilde*. J.M. Stenersen Forlag 1981.
- Linneberg, Arild. 1994. *Bastardforsøk*. Essaysamling. Gyldendahl 1994.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Mennesket og media*. Norsk utg. 1968. Pax 1997.
- Mukârovsky, Jan. 1935. Dialektiske motsetninger i den moderne kunsten. I *Strukturalismen i litteraturvitenskapen*, v/ Anders Heldal, Arild Linneberg, Gyldendahl, Oslo 1978.
- Rhedin, Ulla. 1992. *Bilderboken - på väg mot en teori*. Doktorgradsavhandling. Alfabeta 1992.
- Røsstad, Anna. 1993. *Leonardo da Vinci i gåtens form*. Solum Forlag 1993.
- Sproccati, Sandro (red) *Billedkunsten*. Norsk utg. I.J. Galtung Døsvig. Gyldendahl 1991.

Primærlitteratur:

- Boye, Karin. 1927. «Jag känner dina steg». Frå diktsamlingen *Hårdama*.
- Fagerli, Elise. 1995. *Ulvehunger*. Cappelen Forlag.
- Hiide, Lisbet. 1985. «Høsten er i Albacete». *Alices særegne opplevelse av natt*.
- Lagerkvist, Pär. 1916. «Under stjärnorna». *Ångest*.
- Sandemose, Iben. 1995. *Englepels*. Cappelen Forlag.
- Sverdrup, Harald. 1958. «Annen høysang». *Sankt Elms ild*.
- Vold, Jan Erik. 1969. Diktet «Bølge».
- Økland, Einar. «Eit bilde kan ikkje tale». I O. Karlsen red. *Ein orm i eit auge*. Cappelen Akademiske Forlag 1997.
- Økland, Einar. 1994. Dikt frå *Heile tida, heile tida*. Samlaget 1994.

Biletkunst:

- Duchamp, Marcel. 1912. «Naken kvinne går ned ei trapp». I *Modern art movements*. v/ Trevin Copplestone. Paul Hamlyn Ltd. London 1962.
- Gallen, Axel. Vignett frå «Pan». I *Maleri, opplevelse og forståelse*. Fred Gettings. Huitfeldt Forlag. Oslo 1988.
- Illustr. frå messebok (1350) i St. Denis-klosteret i Paris. I *Maleriets historie*. Søster Wendy Beckett. Gyldendal Norsk Forlag 1995.
- Sassetta. 1440. «Møtet mellom St. Antonius og St. Paulus. I *Maleriets historie*. Søster Wendy Beckett. Gyldendal Norsk Forlag 1995.

Skribent:

Irene Leitet

Hovudfagsavhandling: *I møtet mellom tekst og bilete*. Jakta på ikonoteksten i biletbøker. Nordisk institutt. Universitetet i Bergen, våren 1998.

Tidlegare publisert artikkel i *Norsklæraren*, nr.4, 1998. «Å lese tekst og bilete».