

Menneske og natur i Hanne Bramness' barnelyrikk

Skogen i hjartet som illustrert langdikt og som forestilling for barn

Skogen i hjartet ble publisert i 2013 under sjangerbetegnelsen «Dikt for born». Utgivelsen må kunne kalles en diktbildebok ettersom alle de 24 diktene som inngår i boka, følges av tegninger av Laurie Clark.¹ I mars 2019 ble diktbildeboka realisert som en forestilling for barn, produsert og gjennomført av Cecilie Jørstad, som også tidligere har formidlet Bramness' barnelyriske tekster på scenen.² I både bok og forestilling er naturen motiv, det fokuseres konsentrert på dyr og planter i og rundt et skogstjern og særlig på en frosk som lever der, i

-
1. Berit Westergaard Bjørlo bruker begrepet i sin ph.d.-avhandling fra 2018 og definerer det slik: «'Diktbildebok' framhever at dikta er integrert i et medium der tekst og illustrasjoner samspiller tett» (s. 12). Ettersom det også er tegninger av Clark på bokas for- og bakside, dominerer faktisk tegningene over diktene i antall – selv om forsidetegningen er et speilvendt utsnitt av illustrasjonen som er satt sammen med dikt nummer 17. Clarks navn står ikke på forsiden av boka, det kommer først med på den innvendige tittelsiden. Til gjengjeld er «Teikningar av Laurie Clark» eneste språklige element på bokas bakside, under én av Clarks illustrasjoner. Det kan diskuteres om diktsamlingen har et så tett og integrert forhold mellom dikttekster og illustrasjoner som Bjørlos begrep impliserer. Men samtidig er vi av den oppfatning at illustrasjonene spiller en stor rolle i det totale uttrykket og er brukt på en gjennomtenkt måte i bokdesignet. Vi velger derfor å bruke Bjørlos begrep om helheten av dikt og illustrasjoner, inkludert bokas paratekster. Vi bruker begrepet langdikt når vi skriver om helheten av de 24 enkeltdiktene i boka.
 2. Jørstad har tidligere utarbeidet og spilt forestillingen *Eplesøvn*, som presenterer dikt fra samlingene *Trollmåne* (Bramness 2001) og *Solfinger* (Bramness 2012). Senere har hun også adaptert *Skogen i hjartet* til en forestilling med samme tittel.

utveksling med omgivelser og årstider. I denne artikkelen ønsker vi å gjennomføre en sammenlignende analyse av diktsamling og forestilling ut fra en tese om at begge uttrykkene er et forsøk på å vise fram naturen som virkelig, i sin egen rett, men samtidig knytte den til lesere og tilskuere på en slik måte at den menneskelige mottakeren føler ansvar og rett og slett «rommer den i sitt hjerte», for å si det litt bibelsk.

Det er selvsagt både vanskelig og paradoksalt å la anførelstegnene ligge og hevde naturens virkelighet i kunstneriske uttrykk. Vi forankrer våre analyser i posisjonen David Whitley (2010) utvikler i sin korte artikkel om dyr i barnepoesien, som han har gitt tittel etter et kjent dikt av den amerikanske modernisten Marianne Moore: «Imaginary gardens with real toads in them».³ Whitley identifiserer behovet for å møte naturen som virkelig i lyrikken, både som en orientering i det tjuende århundrets lyrikk og som et økende behov i en vestlig, industrialisert verden der barnets kontakt med dyr i sine naturlige omgivelser er blitt sterkt redusert. Og om tesen om behovet for å møte og vise naturen som virkelig ligger til grunn for analysen vi gjennomfører, er denne rettet mot de paradokser og utfordringer som oppstår når dikt, tegninger og sceneframstillinger skal ivareta naturens virkelighet. Hvordan innvirker medier og modaliteter på framstillingen av naturen og på måten natur og menneske kobles sammen på? Hva skjer med undersøkelsen og formidlingen av naturen og det menneskelige når diktbildeboka omdannes til en forestilling for barn? Hvordan kommer ønsket om å formidle naturen i sin egen rett fram i

3. Full tittel er «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in Children's Poetry», fra antologien *Poetry and childhood* (2010), redigert av Morag Styles, Louise Joy og David Whitley. Diktet som siteres, er det høyst metapoetiske «Poetry» (1919), som formulerer et ikke lite storforlangende krav om at poesien skal forene fri imaginasjon og virkelighetssans. Moore er en svært anerkjent modernistisk lyriker som selv kombinerte en fri og dristig lyrisk form med sterk interesse for virkelighetens fenomener (særlig dyr, baseball og Muhammed Ali!). Hun sto i kontakt med viktige samtidige poeter som William Carlos Williams og Wallace Stevens.

de to mediene, og hvordan benyttes mediens ressurser til å plassere skogen inn i leserens og tilskuerens hjerte? Diktbildebok og forestilling bærer identisk tittel, og allerede formuleringen 'skogen i hjartet' peker ut naturen og det menneskelige som atskilte områder, som samtidig er foldet inn i hverandre. Vi vil undersøke hvordan forholdet mellom menneske og natur utfolder seg i og forvandles gjennom sjanger, modaliteter og medier. Vårt utgangspunkt er at slike strukturer er betydningsskapende og innvirker på og former verket, og følgelig gir ulike innganger til hvordan vi kan erfare og forstå relasjonen mellom menneske og natur i henholdsvis diktbildebok og forestilling.

Vi vil forankre analysene våre i de tre aksene Whitley (2010, 189) trekker opp for sammenkoblingen av menneske og dyr i poesiens bestrebelser etter å «make the *particular* at least as compelling as the *symbolic* intentions of poems whose subject is the natural world»: analogi, kontrast og identifikasjon. Men vi nyttegjør oss av Whitleys akser med aktsomhet, fordi det er vesentlig å reflektere den rene og selvstendige framstillingen av dyr og natur som vi treffer på i de to versjonene av *Skogen i hjartet*: Verken i diktsamlingen eller i teateradaptasjonen finner vi en eksplisitt uttalt sammenheng mellom dyrets verden og menneskets. Koblingen mellom dyr og menneske er like fullt til stede, i og med at dyr og natur i begge variantene av verket skal føres fram mot sansning og erkjennelse hos leseren og tilskueren. Slik kobles de to områdene av virkeligheten likevel sammen, på nyanserte og varierte måter. Whitleys akser er nyttige i vårt forsøk på å avdekke nettopp variasjonene og kompleksiteten i måten natur og mennesker knyttes sammen på, i diktbildeboka så vel som i teaterforestillingen, og hvilke endringer som skjer i sammenføringen av naturen og det menneskelige i utviklingen fra bok til teater.

Teoretiske perspektiver

I *Skogen i hjartet* følger vi froskens liv i og rundt tjernet, fra vinterens dvaletilstand over vår og sommer fram til høsten. Ifølge Bjørlo (2018, 123) er årstider som komposisjonsmønster et mye brukt grep i

diktsamlinger for barn.⁴ Også dyremotivet er et klart barnelitterært signal, slik Whitley (2010, 187) poengterer det: «Just as the natural world has always been a kind of bass note for poetry as a whole, so animals have long played a key role in poetry particularly oriented towards children.» Dette, sammen med den tidligere nevnte undertittelen «Dikt for born», plasserer *Skogen i hjartet* i en barnelyrisk tradisjon, med barn som tenkt mottaker. Samtidig er det sider ved diktsamlingen som aktualiserer spørsmålet om adressat. Først gjelder det framstillingen av froskens liv: Frosken er kroppslig utsatt, både i vinterdvale og i våken tilstand, og dens liv balanserer på en knivsegg, med en hårfin grense mellom liv og død. Dette kan det være skremmende å forholde seg til, og poeten skåner ikke barneleseren fra froskens faktiske livsbetingelser. I diktene sammenskrives disse kroppslige og fysiske betingelsene med den menneskelige sfæren på ulike måter, som kan treffe en voksen, erfaren leser og en barneleser ulikt. Vi er derfor av den oppfatning at *Skogen i hjartet* kan forstås som en diktbildebok med både en barnlig og en voksen adressat.⁵ I analysen undersøker vi de passasjene av boka der den innskrevne barne- og voksenleseren synes å splittes. Men vi er like opptatt av å fange opp hvordan boka utfordrer konvensjonelle barnelitterære trekk og insisterer på barnets rett til alvor i litteraturen.⁶ Spørsmålet om hvilken henvendelse til barneleseren og barnetilskueren vi finner i *Skogen i hjartet*, vil være en integrert del av analysen, både av diktbildeboka og av teaterforestillingen.

4. Et eksempel på det fra nyere norsk barnelyrikk er Ruth Lillegravens diktsamling *Eg er eg er eg er* (2016), som Marianne Røskeland (2018) undersøker i et økologisk og litteraturdidaktisk perspektiv.

5. Dette er i tråd med måten Bramness' barnelyrikk blir kategorisert på som «cross-over-poesi» i *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa og Vold 2018).

6. Bramness selv problematiserer henvendelsen i dikt for barn i teksten «Den røde lilja. Om å henvende seg til barn i dikt» (2015). Et sentralt spørsmål for Bramness er om barnedikt må være morsomme, lekende, forenklet og med konkrete språklige bilder: «Når dikt skrevet for barn må være lette, lystige og burleske uttrykk for lekenhet og ikke noe annet, når det morsomme skrives med brodd mot det triste og kompliserte, blir en magisk faktor borte, nemlig det ramme alvoret, det nødvendige ved det å besjefte seg med ord i dikt.» (s. 20)

Fokuset på frosken og dens omgivelser, i bok og adaptasjon, innebærer også at vi må forholde oss til perspektiver fra økopoesi og økokritikk.⁷ Vår sammenlignende analyse av originaltekst og adaptasjon er orientert mot hvilken sammenheng teksten står i til sine omgivelser, slik en basal og tidlig definisjon av den økokritiske teoriposisjonen går ut på.⁸ Analysen vår har nytte av Peter Stein Larsens (2017) inndeling av den poesien som behandler forholdet mellom natur og menneske – økopoesi – i tre ulike tendenser.⁹ Han skiller mellom en retning som setter naturen i kontrast til det menneskelige og derigjennom lader den med en egentlighet som motstilles en kunstig og degenerert menneskekultur, med en følgende idealisering og derav antropomorfering av naturen. Dessuten oppstiller han to former for sammenhengstenkning mellom naturen og det menneskelige. Den ene tendensen støtter seg til den dypøkologiske filosofitradisjonen og innebærer en form for helhets- og harmonitenkning som lett kan ses som forskjønnende, mens motsetningen til dette er en «mørk» økologi som fokuserer på det uhyggelige og truende i vår sammenheng med naturen. Vi vil trekke på disse skillene i analysen, men er mer opptatt av hvordan *Skogen i hjartet* kombinerer dem enn i å identifisere en

7. I skandinavisk barnelitteraturforskning har det de siste par årene kommet flere studier av barnelyrikk i et økokritisk perspektiv. Det gjelder blant annet tidligere nevnte Marianne Røskelands (2018) artikkel om Ruth Lillegravens diktsamling *Eg er eg er eg er* (2016), Anna Karlskov Skyggebjergs (2018) lesning av den danske diktsamlingen *Skoven fra oven* (Filskov 2015) og Berit Westergaard Bjørlos (2018) artikkel om et utvalg dyredikt av den britiske forfatteren Ted Hughes. Vår studie kan slik sies å føye seg inn i en nyere tendens.

8. Cheryll Glotfelty, i *The Ecocriticism Reader* (1996): «Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment» og «ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies». Larsen siterer begge disse definisjonene i sin artikkel «Økokritiske perspektiver på nordisk lyrikk» (2017), og supplerer med Greg Garrards formulering: «The widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and non-human.» Larsen går i artikkelen videre til å skille ut ulike faser i den økokritiske tradisjonen og ulike økopoetiske posisjoner i lyrikken.

9. Larsen forklarer sin tredeling av økopoesi og økokritikk i første kapittel av boka *Økopoesi* i serien *Modernisme i nordisk lyrikk* (2017), redigert av Peter Stein Larsen, Louise Mønster og Hans Kristian Rustad. Han bruker begrepene på poesien; økopoesi, men også på den forskningen som retter seg mot disse sidene ved tekstene; økokritikk.

enkelt økopoetisk retning i diktbildeboka eller forestillingen. I denne sammenheng kan det nevnes at det mest interessante ved Whitleys (2010) bruk av sine tre akser for sammenheng mellom natur og menneske i poesien ikke er kontrasten mellom dem, men hvordan avansert og betydningsmettet poesi kan kombinere dem og for eksempel la diktet spille ut både identifikasjon og kontrast mellom menneske og natur, og utfolde denne motsigelsesfulle vekslingen slik at en underliggende analogi kommer fram. Det komplekse samspillet mellom de tre aksene er særlig relevant i mer omfattende poetiske helheter som *Skogen i hjartet*, både som langdikt, som diktbildebok og som teaterforestilling.

Lengden og sammenhengen i begge variantene av *Skogen i hjartet* kan forklare hvordan ulike økopoetiske posisjoner og vinkler kan framkalles og spilles ut mot hverandre. Derfor forholder vi oss også til teori som gir oppmerksomhet til det lange diktet, og fastholder perspektiver herfra når vi sammenligner diktbildebok og forestilling.¹⁰ Claus Madsens nyere tekster om langdiktsteori, i hans avhandling *Det Udstraktes Poetik: Læsestrategier til det skandinaviske langdigt* (2018), som også er publisert i en rekke artikler, er nyttig for oss fordi han nettopp fokuserer på langdiktet som utstrakt poesi, hvor selve utstrekningen får betydning for hva diktet sier. Madsen gir oppmerksomhet til det prosessuelle ved langdiktet, ut fra et dobbelt perspektiv som kommer til syne i følgende diktum: «Langdigtet bryder systemer. Langdigtet etablerer helheder» (Madsen 2018, 75). Helhetsdannelsen i diktbildeboka så vel som i forestillingen angår både kombinasjonen og balansen av de ulike økopoetiske posisjonene. Madsen understreker hvordan langdiktet bryter opp det konsentrerte diktets lukkethet, fører oss videre og gjør at vi hele tiden leter etter helheten,

10. Som nevnt innledningsvis i fotnote 1 benytter vi i analysen av boka *Skogen i hjartet* begrepet 'langdikt' om helheten av de 24 enkeltdiktene boka rommer, og reserverer begrepet 'diktbildebok' til det totale boklige uttrykket og altså samspillet mellom verbaltekst og illustrasjoner. Å kombinere de to begrepene gir oss bevegelse og romslighet i analysen, og vi har derfor tatt mest pragmatiske hensyn i vår definisjon av dem. De langdiktsteoretiske perspektivene er også relevante for helheten av tekst og illustrasjoner i boka, og vil også bli benyttet på denne helheten i analysen.

noe som blir viktig i lesningen av diktbildeboka og adaptasjonen av den. Dessuten er et annet moment hos Madsen relevant: Han peker på hvordan langdiktet er utadvendt og belyser utsiden av språket, og både klargjør og kritiserer språkbruk som allerede eksisterer utenfor diktet. I *Skogen i hjartet* er det særlig menneskets tilgang på naturen som på denne måten blir belyst; vår viten, erkjennelse og sansning.

I tillegg til Madsen vil vi også søke forankring i tidligere langdikts-teori, og både nyttiggjøre oss av begrepet om narrativ organisering av langdiktet, slik vi finner det hos Brian McHale (2004), og begrepet om 'poetisk sekvens', slik dette er utviklet og brukt av M.L. Rosenthal og Sally M. Gall (1983). Vi samstemmer med den vurderingen Hans Kristian Rustad gir i sin artikkel om Bramness' barnelyrikk fra 2015, «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet», når han vektlegger betydningen av den poetiske sekvensen i Bramness' lange barnedikt, med følgende formulering: «Hos Bramness er det ikke ulike teksttyper og -fragmenter som kobles sammen sekvensielt. Heller skapes det progresjon, en fordypning eller en intensitet ved at motiver eller temaer blir oppsøkt ved flere anledninger og ved ujevne mellomrom» (s. 55). Vi vil fokusere på bruken av det narrative og det sekvensielle i verbalteksten, i diktbildeboka som helhet og i scene-forestillingen, og vi er opptatt av den helheten disse tendensene danner innad i verket.

Vi gjennomfører en komparativ analyse av originalverk og sceneadaptasjon, noe som medfører at barnelyrikkens ulike modaliteter og medier må stå i fokus. Dette sender oss i retning av felt som er opptatt av intermedialitet på ulike måter, så vel bildebokforskning som adaptasjonsstudier. Når det gjelder *Skogen i hjartet* som en diktbildebok, nærmer vi oss den i lys av Kristin Hallbergs (1982) klassiske begrep om 'ikonotekst', som understreker betydningen av at tekst og bilde må analyseres under stadig oppmerksomhet på interaksjonen mellom de to tegnsystemene. Videre betrakter vi sceneoppsetningen av *Skogen i hjartet* som en 'adaptasjon' i tråd med Linda Hutcheons (2013) definisjon. Å adaptere et kunstverk innebærer å overføre et materiale fra én form til en annen, og ifølge Hutcheon innebærer en adaptasjon «an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art» (s. 170). Slik blir en adaptasjon

en repetisjon av et tidligere kunstuttrykk, men den er likevel ikke en replikasjon da overføringen innebærer en rekke endringer (s. 7). Følgelig skal adaptasjoner betraktes som «aesthetic objects in their own right», skriver Hutcheon (s. 6). At teaterforestillingen *Skogen i hjartet* er en adaptasjon av diktsamlingen *Skogen i hjartet*, kommer for det første til uttrykk i titlene, som er identiske. Videre blir det åpenbart at teaterforestillingen innebærer det Hutcheon kaller for et utstrakt engasjement med diktsamlingen: I løpet av de omtrent 25 minuttene som forestillingen varer, formidler skuespiller Cecilie Jørstad 20 av de 24 diktene i samlingen på scenen, akkompagnert av levende kontrabassmusikk. At teaterforestillingen er en adaptasjon av diktsamlingen, kommer også til uttrykk i annonseringen av den.¹¹

Ifølge Hutcheon (2013) kan en adaptasjon foregå innenfor ett og samme medium (f.eks. i form av synsvinkelskifte i en roman eller ved omlegging fra en sjanger til en annen), eller den kan foregå på tvers av medier (f.eks. fra roman til film). Vi merker oss spesielt Hutcheons understreking av at det uansett skjer en rekke endringer i og med det adapterte verket, ikke minst gjelder det når diktbildeboka *Skogen i hjartet* krysser mediegrenser og overføres til teaterscenen. Både diktbildeboka og teaterforestillingen er multimodale uttrykk, men modalitetene arter seg forskjellig i de ulike mediene: Boka kombinerer dikttekster og illustrasjoner i form av statiske representasjoner på boksider som er bundet sammen, og som primært sanses gjennom leserens syn.¹² I teaterforestillingen formidles diktteksten muntlig og sanses auditivt av publikum, sammen med kontrabassmusikken og andre lydeffekter. Forestillingen har også en rekke ulike visuelle komponenter som publikum skal se, slik som skuespillerens kropp og scenografien. Til forskjell fra illustrasjonene i diktsamlingen er mange av de visuelle komponentene i teaterforestillingen dynamiske og

11. Se f.eks. <https://www.forfattersentrum.no/produksjon/skogen-i-hjartet/>, <https://nb-no.facebook.com/events/black-box-%C3%B8vre-bankegate-5-1771-halden/skogen-i-hjartet-teaterforestilling/2281608981857750/>, <https://kandusi.no/kalender/skogen-i-hjartet/>.

12. Realisert i en høytlesningssituasjon, som vil være en typisk måte å erfare diktbildeboka på for et barn som ennå ikke lesekyndig, vil også hørselssansen spille en rolle i sansningen av den.

bevegelige: Skuespilleren beveger kroppen rundt på scenen, og hun interagerer også med og tar aktivt i bruk de scenografiske elementene i dramatiseringen. I tillegg til forestillingens auditive og visuelle komponenter legges et taktilt element til i det at publikum (i alle fall barnepublikummet som sitter nærmest scenekanten) inviteres til å ta på elementer i scenografien. I den følgende analysen av framstillingen av natur og sammenkoblingen av natur og menneske i *Skogen i hjartet* som både diktbildebok og forestilling, er det derfor nødvendig å rette den analytiske oppmerksomheten også mot modaliteter og medier som frosken formidles gjennom, i tillegg til de tidligere angitt perspektiver fra økokritikk og langdiktsteori.

***Skogen i hjartet* som lyrikk for barn**

Dyret er, som Whitley peker på, nærmest et emblem for barnepoesien, og i diktbildeboka *Skogen i hjartet* er frosken den gjennomgående dyrefiguren leseren følger, i verbaltekst og tegninger. Ligger det forutsetninger og farer i den barnelyriske tradisjonens naturframstilling som også kan gjelde *Skogen i hjartet*? Før vi går i gang med en mer nærsynt analyse av dikt og tegninger, vil vi presentere boka som fysisk objekt og dens peritekster ut fra nettopp dette spørsmålet. I bildebokforskning har peritekster fått mye oppmerksomhet, ofte med teoretisk inspirasjon hentet fra Gérard Genettes bok *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997).¹³ Genette forstår paratekster som det som «enables a text to become a book and to be offered as such to its reader and, more generally, to the public» (s. 1). Et viktig poeng hos Genette er at paratekster ikke etablerer en skarp grense mellom teksten i boka og det som befinner seg utenfor teksten, men at de snarere fungerer som *terskler* til teksten, som spiller inn på måten leseren opplever og forstår den på. Den ene typen paratekster er 'peritekster', som betegner

13. Et eksempel på det er i artikkelen «I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur» (2010), hvor Ingeborg Mjør drøfter hvilke funksjoner paratekster har i bildebøker og i fantasylitteratur, i lys av Genettes perspektiver.

elementer som boktittel, format, omslagsbilde, innsidepermer, tittelside, typesetting, dedikasjoner og forfatternavn, og som er lokalisert på selve bokobjektet (s. 4–5).¹⁴

Utformingen av peritekstene til *Skogen i hjartet* må ses på som et resultat av både forfatterens, illustratørens og forlagets bestrebelser, og på bokas kolofonside oppgis det at Colin Sackett har hatt ansvar for bokas typografi og design. *Skogen i hjartet* betegnes eksplisitt som «Dikt for born» på forsiden, og det første møtet med boka appellerer til en barnlig leser, både taktilt og visuelt. Boka er rent fysisk lett og liten og har en nesten kvadratisk form (17 x 18 cm) som gjør den håndterlig for barnehender. Forsiden uttrykker både klarhet og sanselig varme. På en kvadratisk hvit bakgrunn ser vi et mindre, lyst oransje kvadrat, som altså holdes på plass av en 2 cm tykk hvit ramme. Baksiden er nesten helt hvit, med en sentrert tegning i tynn svart strek og en kort verbaltekst under denne, omgitt av en tynn oransje kantlinje. Oransjefargen på for- og bakside er sanseappellerende, samtidig er inntrykket balansert og rolig. Det er kun hvitt, svart og oransje som brukes av farger, og bruken av og fordelingen av fargene på forsiden går igjen gjennom hele boka. Dette gjentakende visuelle og grafiske oppsettet synes innledningsvis å møte leseren med ro, en ro som smitter over på den skogens verden diktene gir tilgang til. Barneleseren møtes ikke her av et visuelt uttrykk som forsøker å koble seg på det barnlige, gjennom bevegelse, farger og fantasi. Også Laurie Clarks tegninger, som i tillegg til å følge hvert av diktene også er til stede på bokas for- og bakside, har noe rolig og kontrollert over seg, med detaljerte og høyst realistiske motiver gjengitt i en skarp svart strek. Bjørlo (2015) peker i en artikkel om illustrerte dikt på hvordan farger, bevegelse, fantasi og barnlig lekenhet kan brukes for å invitere

14. Den andre typen paratekster er 'epitekster', som viser til elementer som forfatterintervjuer, annonsering, forfatterdagbøker m.m., og som befinner seg i en viss distanse til selve boka.

barneleseren inn i en diktbok.¹⁵ I Bjørlos argumentasjon er denne visuelle lekenheten noe barnet kan gjenkjenne, og noe som fungerer åpnende. Når spørsmålet er balansen mellom et menneskelig perspektiv og en framstilling av naturen i egen rett, er det derimot klart at en fargesterk, bevegelig og barnlig visuell stil også kan virke koloniserende på skogen og naturen som denne diktbildeboka forsøker å møte.

Førsteintrykket av diktbildeboka *Skogen i hjartet*, slik den framtrer når vi tar bokobjektet i hendene og kaster et blick på det, antyder dermed en vilje til å balansere appellen til barneleseren med en ren og observerende naturframstilling. Spørsmålet om hva den barnlige leserposisjonen boka rommer gjør med framstillingen av forholdet mellom menneske og natur, melder seg likevel, allerede ved første blick på bokas forside. Under forfatternavn, tittel og undertittel, og litt til høyre for midten av forsiden, er en speilvendt versjon av Clarks tegning til dikt nummer 17 gjengitt. Tegningen viser en liten frosk på ryggen av en betydelig større. Skogsbakgrunnen som er med på tegningen inne i boka, er fjernet på forsideillustrasjonen, men speilvingingen er likevel den mest påtakelige endringen som er gjort med Clarks tegning. På forsiden har de to froskene hodet vendt mot bakkanten og ryggen mot bokas marg, slik at det ser ut som om de er på vei inn i boka, bare et hopp unna. Speilvingingen av tegningen framkaller en pageturner-effekt, et klassisk grep i bildeboklitteraturen.¹⁶ Froskenes retning, på vei inn i boka, fungerer som en visuell detalj som stimulerer leseren til å bla om og finne ut hva som skjer. Det er lett å forestille seg at den lille frosken fraktes inn i bokas – og skogens – verden av den store, trygge frosken, og at den store og den lille frosken fungerer som et bilde på barneleseren som føres trygt inn av den voksne forfatteren, og kanskje av en voksen oppleser.

15. Berit Westergaard Bjørlo, «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi» (2015). Hun tar her for seg samspillet mellom tekst og illustrasjoner i tre barnelyriske utgivelser med dikt av henholdsvis Haldis Moren Vesaas og Tarjei Vesaas, Olav H. Hauge og Jakob Sande. Illustratører er Inger Lise Belsvik og Ingunn Wiken.

16. Begrepet brukes og forklares hos Maria Nikolajeva og Carole Scott (2001, 152–153).

Barnelitteraturen er ofte orientert mot barnets egen verden og dens basale bestanddeler – barnet selv og dets familie. Også dyrefigurer i barnelitteraturen presenteres gjerne i en familiesammenheng. En barneleser som blir fanget av forsideillustrasjonen til *Skogen i hjartet*, kan lett komme til å se en voksenfrosk og en barnefrosk i Clarks tegning. Den voksne leseren vil derimot vite at hunnfrosken er større enn hannfrosken, og at motivet viser til at det er parring på gang. Menneskeliggjøringen av froskene slår om til en påminnelse av vår andel i det biologiske. Forsidetegningen utløser dermed to vidt forskjellige tolkninger hos leseren, gitt modenhet og referanser, på en måte som aktualiserer Barbara Walls (1991) begrep om 'dual' og 'double address' i barnelitteraturen. Den voksnes forståelse av biologien bak bildet markerer den barnlige mor og barn-tolkningen som en naiv menneskeliggjøring av dyrene, og skaper en mistanke om at hensynet til barneleseren lett kan implisere en fortrenkning av naturen som natur. Den voksne forfatter- og formidlerrollen kommer inn som et førende element, og ved inngangen til analysen av boka reiser dette et spørsmål om hvordan naturens realitet kombineres med den intenderte barneleseren videre inn i langdiktet og diktbildeboka. Blir barneleseren «tatt hånd om» og inngitt trygghet, på en måte som reduserer styrken og fremmedheten i den naturen som langdiktet er orientert mot? Dyret som etablert topos i barnelitteraturen generelt og barnelyrikken spesielt, bærer en dobbel problematikk med seg: Innebærer koblingen mellom dyr og barn at dyret antropomorfiseres, eller at barnet skrives inn i naturen og ut av det fullt menneskelige? Vi går ikke eksplisitt inn i denne diskusjonen, men berører den når vi diskuterer relasjonen mellom menneske og natur ut fra Whitleys tre akser.¹⁷

17. Sammenkoblingen av barnet og dyret har en lang historie i vestlig kultur og finnes allerede i antikken hos Aristoteles, for så å komme igjen både i romantikken og i senere viktorianske evolusjonsteorier, og helt inn i moderne psykologi hos Freud og Piaget (se Lassén-Seger 2009, 33). Assosiasjonen er ikke nødvendigvis forringende, hos en psykoanalytisk teoriformer som Donald Winnicott blir barnets evne til identifikasjon med elementer i sine omgivelser, deriblant dyr, identifisert som en nødvendig menneskelig evne til å inngå i og opprettholde en intersubjektiv verden. Uansett hvilke slutninger som trekkes av identifikasjonen av barnet med dyret, er dette en kobling som den voksne foretar, over hodet på både barn og dyr.

Forsidetegningens dobbelthet poengterer et dilemma i all skjønnlitteratur som omhandler naturen, og ikke minst litteratur om natur for barn. I hvor stor grad får naturen stå fram i seg selv? Blir naturfenomenene åpnet opp på en slik måte at også den menneskelige posisjonen framvises som del av dem? Eller omdannes naturen til et bilde på det menneskelige? Menneskeliggjøringen av frosken, som én mulig tolkning av forsidetegningen, kan synes å korrespondere med det menneskelige elementet som er til stede i selve tittelen *Skogen i hjertet*. Men når vi som lesere trer inn i selve boka, tilhører det eneste hjertet vi finner, en overvintrende og etter hvert kvikk og kvekkende frosk. I bokas innledende dikt er den omgivende naturen ikke bare *rundt* froskekroppen, men like mye *i* den. Det ytre kan ikke skilles fra det indre. «Det frosne froskehjertet / knirkar i gang», heter det i dikt nummer 7, når vinteren viker for vårens liv. Litt før, i beskrivelsen av den overvintrende frosken i dammen, under is og snø, heter det at «[f]rosken liknar eit hjarte / som bankar sakte». Similen reduserer den abstrakte betydningen i billedbruken og forsterker et konkret perspektiv, der hele den lille froskekroppen kan gjenkjennes som et bankende hjerte. Dette hjertet kan ikke skilles fra skogen det inngår i, skogen er også inne i hjertet og bestemmer temperatur og rytme. Samtidig har hjertet og hjerterytmene sin egen kontinuitet, som opprettholder og markerer det individuelle livet. Slik rommer det froskehjertet vi møter i bokas innledende dikt, både hjertet som natur og som individualitet, og dette antyder at det antropomorfiserende trekket vi identifiserer ved vårt første blikk på boka, balanseres av andre trekk innad i verket. Men vi må tre dypere inn i langdiktet og i diktbildebokas kombinasjon av verbaltekst og tegninger for å avdekke hvordan de ulike tendensene vi her har identifisert, utvikles og balanseres i verket som helhet. Hvordan dette håndteres i selve langdiktet og gjennom kombinasjonen av enkelt dikt og tegninger, må avdekkes før vi kan undersøke hva som skjer med forholdet mellom det menneskelige og naturen når boka blir en forestilling for barn. Vi vil først ta for oss foreningen av lyrisk form og kunnskap i noen av Hanne Bramness' enkelt dikt. Deretter flytter vi perspektivet over på Laurie Clarks tegninger og undersøker hvordan de, alene og i samspill med diktene, både underbygger en erkjennelsesbasert avstand mellom

naturen og det menneskelige og skriver disse størrelsene sammen gjennom et uttrykk der bevegelighet og det taktile også innlemmes. Til slutt i denne analysedelen sammenfatter vi helheten av dikt og tegning i diktbildeboka *Skogen i hjartet* ved å peke ut narrative og sekvensielle trekk ved begge uttrykkene, og vi oppsummerer forbindelsene som utvikles mellom naturen og det menneskelige i boka som helhet ut fra Whitleys tre akser.

Kunnskap og lyriske formtrekk

Vi støter på mye viten underveis i lesningen av langdiktet *Skogen i hjartet*. Froskens metamorfoser, fra egg og rumpetroll til småfrosk, hvordan den reagerer på og interagerer med årstider og elementer rundt seg, med andre levende vesener i samme biotop og med sin parningspartner: Alt dette er kunnskapsfelt diktene støter mot og delvis innlemmer i seg. Forfatterens henvendelse på kolofonsiden, som takker biologiprofessor Halvor Aarnes ved Universitetet i Oslo for «verdfulle opplysningar», er et klart signal om at enkelt diktene står i dialog med vitenskapelig kunnskap. Dersom kunnskap er makt, slik det gjerne heter, er det fordi den lar oss fiksure den andre som objekt, som gjenstand for vår viten. Samtidig er det ofte nettopp kunnskapen som gir oss et klart blikk for den andres egenart. I undersøkelsen av langdiktet er det ikke bare viktig å se på hva slags kunnskap som er tatt i bruk, det er minst like viktig å undersøke hvordan kunnskapen trer fram og virker. På hvilken måte kommer den biologiske kunnskapen om frosken, tjernet og skogens liv til syne, og hvordan samspiller naturkunnskapen med andre dimensjoner og momenter ved langdiktet, med selve den lyriske formen?

Leseren av *Skogen i hjartet* opplever at kunnskapen som er til stede i langdiktet, flere steder er gjenskapt i selve det lyriske språket og kan erfares der. I dikt nummer 1–7 møter vi interaksjonen mellom froskekroppen og det vinterlandskapet frosken overvintre i. Vi ser hvordan ytre elementer som vinter, snø og is er noe frosken tilpasser seg for å kunne overleve. Diktenes skildringer av den overvintrende frosken utløser spørsmål, hos både en voksen og en barnlig leser, om

hvordan frosken kan opprettholde sin egen eksistens når kroppen i så stor grad smelter – eller snarere fryser – inn i omgivelsene. Samtidig som spor av kunnskap om det komplekse økologiske samspillet i tjernets økosystem formidles i diktene, aner vi som lesere en lurende fare, et kontinuerlig kritisk moment knyttet til nettopp froskens tilpassning til det vinterlige klimaet. Samspillet mellom omgivende natur og froskekropp er skjørt, og frosken overlever ved å *nesten ikke eksistere*: Han er nullstilt og satt i en slags ventetilstand som lett kan forstyrres. I diktene kommer denne faren fram gjennom kontraster og paradokser. Frosken «svevar» og «søv», står det i dikt nummer 3, og han er «døv for verda». Slik framkaller diktene en unntakstilstand som er prekær, og som plutselig kan bli avbrutt: Svevingen kan ende i et fall, søvnen kan vike for våkenhet, og lyder utenfra kan trenge inn til frosken og bryte gjennom dens midlertidige døvhets. Nettopp isolasjon og stillhet er nødvendig for at froskens vinterlige unntakstilstand skal vedvare helt til våren løser ham ut, og menneskestøy rundt froskens vinterbiotop er en viktig grunn til at frosken ofte ikke overlever overvinteringen. Diktene stimulerer til innhenting av slik kunnskap, men farene rundt den svevende, sovende og nedkjølte frosken framkalles også rent lyrisk i diktene. I dikt 2 er den vinterstive skogen selv stille: «Den kvite bekken teier», heter det i første strofe. Men i andre strofe kontrasteres denne ventende og vinterlige stillheten av menneskelig aktivitet: «Frå tjørna stig lyden av lått / og skeisejarn». Som de øvrige diktene i boka består også dette av bare to korte strofer. Kontrasten til den hemmelighetsfulle stillheten i første strofe forsterker menneskestøyen i strofe to, og gjennom allitterasjonen og vokalvekslingen i første vers – *lyden av lått* – og kombinasjonen av skarpe konsonanter og høye vokaler i sisteordet «skeisejarn», klarer diktet selv å skape og forsterke støyen som det handler om. At høye lyder er noe av det den overvintrende frosken er aller mest sårbar for, vises for øvrig i dikt 6, der det er lyden fra isen i oppbrudd som til slutt vekker frosken: «Frosken vaknar til smell i isen / når solauget ler». Den potensielle voldsomheten i omslaget, og froskens overgitthet og hjelpsløshet, er mildnet i diktet ved at solen framstilles mindre som en blind kraft enn som en omgivende vennlighet som vekker frosken. I diktet er lyden av smellet som vekker frosken fra dvalen, likevel forsterket ved

tilføyelsen om at «solauget ler» – lyset omdannes fra det visuelle til noe lydlig, og får dermed karakter av en mer abrupt handling, samtidig som besjelingen av solen og morgenen reduserer det farlige: «Den lange vinternatta / blir til ein vennleg morgon», heter det i første strofe. På denne måten mildes også naturens nådeløshet, som ellers kommer sterkt fram i åpningen av langdiktet.

Diktets evne til å være i en tilstand og en situasjon, til å utfolde et 'nå' som også leseren inngår i, utnyttes i framstillingen av froskens eksistens i sine naturlige elementer. Den avstanden som kommer med abstrakt kunnskap, dempes. Diktets karakter av å være en språklig hendelse som leseren inngår i, gjør også at det kan romme både kompleksitet og flertydighet.¹⁸ I dikt 5 ser vi hvordan det kontrastrike og spenningsfylte ved froskens liv blir bevart: «Snø ligg på tjørna / Frosken sym i svevne // nede i mørkret / med is i magen». Her er virk-somme kontraster i sving i språket, mellom det frosne og stive og den frie bevegelsen, mellom «is i magen» og «sym i svevne». Gjentakelsen av preposisjonen 'i' fastholder motsigelsen: «i svevne», «i mørkret», «i magen», og presser frosken innover og nedover på en måte som motsier friheten i påstanden om at han «sym». Men diktet spiller med motsigelser og bevarer frosken som aktør selv i posisjoner der han synes nærmest utslettet. At han har «is i magen», er et tegn på at de vinterlige omgivelsene holder ham fast og nesten utsletter egenlivet, hjertebanken, i ham. Samtidig spiller Bramness her på det figurlige uttrykket for å vise mot og være dristig. Det er mulig å hevde at vi også her, som i diktet om «solauget», ser hvordan Bramness tar brodden av naturens nådeløshet. Men samtidig er det jo slik at den frosken som utfolder sitt lille liv om våren og sommeren, også kan komme seg gjennom vinteren gjennom en total tilpasning til sine vinterlige omgivelser. Dette korte diktet fastholder froskens totale

18. Jonathan Culler skriver i *Theory of the Lyric* (2015) om «the lyric attempt to be itself an event rather than the representation of an event», og han går grundig inn på hva lyrikkens nåtid innebærer (Culler 2015, 294, 283). Han diskuterer også lyrikkens tveytidige henvendelse og utsigelse. Også en klassisk lyrikkteoretisk tekst som Cleanth Brooks' «Ironi som strukturelt prinsipp» betoner mangetydigheten og det motsigelsesfulle som kjennetegnende for lyrikksjangeren (Brooks 2003, 59).

avhengighet og utsatthet, samtidig som det individuelle livet jo fortsetter sin eksistens. Diktet lar oss være til stede i livets risiko i vinter-tjernet, og rommer slik også en storøyet undring og forbløffelse over både *hvordan* livet er, og *at* det er. Den kunnskapsbaserte omgangen med naturfenomenene forenes i diktene med en undring over det komplekse, motsigelsesfulle og mirakuløse ved livet. Et rent vitenskapelig prosaspråk, uten utnyttelse av det klanglige og billedlige, og uten effekten strofe- og versinndeling har, ville bare kunne gi oss en bit av kunnskap av gangen – biter som vi til slutt kunne samle til et helt bilde. I diktet kan ulike deler av virkeligheten settes sammen, gjerne på en motsigelsesfull måte, slik at nettopp det komplekse ved froskens livsform kommer fram.

Slik selve betegnelsen 'lyrikk' viser, er poesien sterkt knyttet til det sanselige gjennom sin lydlige og musikalske side. Når Northrop Frye i sin klassiske *The Anatomy of Criticism* (1957) henter opp de to sentrale begrepene melos og opsis fra Aristoteles' poetikk og fastslår at disse er dominerende i lyrikksjangeren, er det ikke bare det lyriske språkets musikalitet, men også dets sterke visuelle side som blir framhevet. Slik er lyrikken i språk og form sansenær, og også motivisk må den finne feste i det konkrete og sansbare for at den lyriske hendelsen skal inntreffe i lesningen av diktet.¹⁹ I *Skogen i hjartet* ser vi en sterk forankring i det konkrete og håndgripelige, som påkaller leserens sansning, også i de mer kunnskapstunge diktene og i dikt som lener seg mot et menneskelig perspektiv for å føre leseren mot froskens særegne form for liv. I dikt nummer 12 låner Bramness menneskelige begreper om skjønnhet når hun vil framstille hunn- og hannfroskens draging mot hverandre i parringstiden: «Ingen er vakrere enn froskehoa / med dei søvntunge augeloka // og små spisse leppetenner». Den litt forstyrrende menneskeliggjøringen av frosken, i framstilling av den som et subjekt som feller skjønnhetsdommer, balanseres

19. Også i denne sammenheng er så forskjellige lyrikkteoretikere som Culler og Brooks relevante. Culler (2015, 263) er opptatt av at hvordan det konkrete og sansenære ved diktet er nødvendig for at dets ritualistiske dimensjon skal virkeliggjøres, mens Brooks (2003, 59) skriver om hvordan all mening i diktet må komme gjennom «det partikulæres lille port».

gjennom fokuseringen på det konkrete og sanselige. Detaljene med «små spisse leppetenner» og «dei søvntunge augeloka» forankrer leseren i det visuelle og taktile og gjør at vi befinner oss i takt med froskens perspektiv. Når siste vers i siste strofe konstaterer at «[s]kinnet til froskefar skin i blått», formidler Bramness kunnskap om froskens parringssignaler på en helt konkret og sansebasert måte – vi kan gå ut fra verset på let etter kunnskap om hva fargeforandringen betyr, men også inn mot selve det sanselige og tilføyde blåfargen til «små spisse leppetenner» og hunnens søvntunge øyne. Slik lar diktet menneskelig viten og bevissthet møte froskens instiktive parringslyst gjennom det konkrete og sansbare. I det etterfølgende diktet ligger sanseligheten i selve språkets rytmikk og klang. Etter fokuseringen på parringssignaler i dikt 12 er dikt nummer 13 inne i selve parringsakten: «På grunna voggar to froskar / i lunka gulgrøne bølger // hoa stryk den kvite magen / mot den mjuke gjørmebotnen». Om selve blikket på froskene her er registrerende og preget av større fysisk avstand enn i forrige dikt, er språket nært. Den motiviske vuggingen forsterkes i første strofe, hvor både frosker og bølger beveger seg i samme rytme. Det rytmiske konkretiseres ved regelmessighetene innad i hver strofe: Begge vers i første strofe har tre takter, begge i siste strofe har fire. Men aller mest er det den lydlige gjenklungen som bærer diktet, sentrert rundt vokalene 'o': voggar, to, froskar; 'u': lunka, grunna, gul-; og ø: grøne, bølger. I første strofe er vokalklangen gjentakende, mens det snarere er vokalveksling som preger siste strofe (o-u-ø-o). Klengen i diktet forsterkes også konsonantisk, særlig gjennom g-lyden: grunna, voggar, gulgrøne, gjørme. Gjenklungen er selv en bevegelse til og fra samme eller lignende lyd, slik at det ikke bare er bølgene og froskene, men også språket – og leseren i språket – som vugger i diktet.

Med Jonathan Culler (2015) kan vi hevde at det særpregede for lyriksjangeren er diktet som henvendelse, selv uten bruk av eksplisitte henvendelsesfigurer. Gjennom språket påkaller diktet virkeligheten og innlemmer leseren i så vel påkallelsen som i den virkelighet diktet er rettet mot. Culler kaller dette triangulær tiltale; lyrisk jeg, verden og leseren føres sammen i den språklige hendelsen

som diktet er.²⁰ I dikt 8 gjør denne triangulære kommunikasjonen i diktet at både den lyriske diktstemmen, frosken som diktet er rettet mot, og leseren som er involvert i diktet, befinner seg under vann. Her møter vi froskens mellomtilstand, våken etter vinteren, men før våren er helt klar til å ta imot ham. Dette diktet er mindre kunnskapstungt enn den viten om parringssignalene dikt nummer 12 rommer, og kan derfor i sterkere grad flytte leseren inn i froskens sted: «Enno isflak å styre unna / store som undersjøiske fjell // Enno netter med frost / med kvite stjerner i djupet». Her er perspektivet utenfra tatt bort, vi blir små sammen med frosken, og det som omgir oss, blir tilsvarende stort. Et sanselig nærvær, ut fra froskens ståsted, blir felles og delbart i diktet. Men menneskelig kunnskap og forestillinger er likevel bærende for vårt opplevde fellesskap med frosken. Det er ikke urimelig å si at menneskelige forestillinger og erfaringer om isfjell og både oseanets og verdensrommets mørke uendelighet smugles inn og aktiveres i diktet, gjennom den umarkerte størrelsesforandringen av leseren som det gjennomfører. Det for et menneskelig blikk oversiktlige tjernet blir til et uendelig hav, og dybden i dette frambringes gjennom sisteversets «kvite stjerner i djupet». Her står leseren bokstavelig talt på hodet i tjernet, forminsket slik at vannet slutter seg om oss, og froskens midlertidige begrensning til dette elementet – før det finnes en utsprunget vår å tre ut i – kommer fram, nesten klaustrofobisk, også for oss. I tillegg fører dette diktet froskelivets betingelser i akkurat denne fasen mot det eksistensielle og menneskelige, ved å innføre de for lyrikken svært veletablerte fornemmelsene av ensomhet og kosmisk likegyldighet og kulde. Diktet rommer altså en vridning av froskens liv mot det menneskelige, som forsterker leserens opplevelse av froskens betingelser, men samtidig fører oss på avstand fra den. Diktet viser oss at vi ikke kan legge av oss vår menneskelighet i forsøket på å nærme oss naturen. Likevel er det en underliggende parallellitet eller analogi her: Slik frosken er liten og retningsløs i tjernet mot sen-

20. Culler ser derfor den paradoksale, ikke-rettede henvendelsen som kjennetegnende for lyrikken og apostrofen som emblematiske for sjangeren, idet denne språkfiguren på en overtydelig måte demonstrerer en tvetydighet og dobbelthet som er grunnleggende for sjangeren (se Culler 2015, 186).

vinteren, kan mennesket være det på et mørkt osean, under en likegyldig stjernehimmel. I begge tilfeller er det snakk om en kroppslig basert erfaring som både frosk og menneske har felles, tross all forskjellighet.

For å bruke Whitleys begreper, kan frosken identifiseres med det menneskelige for å la oss oppleve gjenkjennelighet, tross den sterke kontrasten mellom frosk og menneske som langdiktet viser oss. Men blir identifikasjonen for sterk, forsvinner frosken inn i det menneskelige og usynliggjøres. Langdiktet *Skogen i hjartet* balanserer slik mellom det fremmede ved froskens eksistens og en frambrakt likhet som truer med å oppheve froskens fremmedhet. Men under denne stadige bevegelsen gjenfinder vi en dypere analogi mellom langdiktsleseren og frosken, i vår kroppslige eksistens og det sansebaserte i vår livsform. Den konkrete kroppslige erfaringen som leseren sitter med, og som aktiveres av langdiktet, slår også inn når det gjelder den helheten som etableres underveis i lesningen. Diktene er alle forankret til tjernet, som frosken beveger de seg inn i, mot dypet eller overflaten av tjernet, og ikke minst rundt det. Leseren gjenkjenner hva det vil si å ha en omgivelse som kroppens bevegelser kan utfoldes i, og som vi også er begrenset av. I flere dikt, som i den klare Basho-pastisjen i dikt 10, spiller langdiktet med denne helheten og slipper det nærhetsprinsippet som gjelder i de øvrige diktene. I dette diktet hopper frosken, og leseren kan ikke lenger fastholde den med blikket: «du hører / ei plopp, men tel berre ringar», er avslutningen av diktet. Som Madsen uttrykker det: «Langdiktet bryder systemer. Langdiktet etablerer helheder.» (2018, 75) Systemet som brytes, er grunnregelen om å holde leseren tett på frosken slik at vi nærmest sanser sammen med den. Helheten som etableres, er både den skogens og tjernets verden som frosken lever i, og langdiktets egen sammenheng. Denne helheten bygges opp allerede i åpningen av langdiktet, ettersom kun vinter-skogen er motiv for de to første diktene. Fra og med dikt tre nærmer vi oss frosken, men den trår ikke på land før i dikt ni. Og først da blir også frosken motiv for Clarks tegninger. Dette fører oss mot den større helheten som langdiktet inngår i, samspillet mellom enkelt dikt og tegninger som vi med et begrep lånt fra Bjørlo (2018) altså kaller diktbildebok.

Laurie Clarks illustrasjoner: klarhet og sanselig bevegelse

De nummererte diktene i *Skogen i hjartet* står ikke alene. Som nevnt fører allerede forsiden og omslaget på boka inn viktige visuelle elementer – farger og tegninger – som vedvarer og utvikles gjennom hele langdiktet. Regner vi med baksidetegningen, av korn, kornblomster og litt av bakken, er det faktisk flere tegninger enn dikt i boka: 25 tegninger og 24 dikt. Så hvordan bidrar Laurie Clarks tegninger til møtet med naturen i boka, og hvordan samvirker de visuelle elementene med de verbale?

Forsiden av *Skogen i hjartet*, som ble kommentert innledningsvis, rommer alle de visuelle elementene som går igjen gjennom boka: fargene oransje og hvitt, den svarte og hvite skriften, det kvadratiske og ikke minst: Clarks tegning. Hvis man bretter ut boka slik at både for- og bakside er synlige, gjenfinner vi det visuelle mønsteret som alle oppslagene i boka rommer. Til høyre et tilnærmet kvadratisk oransje felt med bred hvit kant rundt, til venstre en hvit side der en tynn oransje strek et par centimeter innenfor boksiden tegner opp en tynn ramme. På omslaget, når det er brettet ut, har vi en tegning på venstre side og tekst på høyre, og slik er det også i oppslagene inne i boka. Forskjellen er at også forsiden rommer en illustrasjon, den store og den lille frosken som vi nevnte innledningsvis. Dette forandrer likevel ikke inntrykket av ro og regelmessighet i boka som helhet. Alle de 24 enkeltdiktene boka rommer, er plassert på høyre side av oppslaget, nummerert i hvitt, mens diktet selv – to korte strofer – står i svart skrift. Tegningene på venstre oppslagsside er i svart strek med hvit bakgrunn. Innenfor den tynne oransje rammen, som konsentrerer tilskuerens blikk, er tegningen alltid plassert sentrert på boksiden. Regelmessigheten antyder konsentrert oppmerksomhet og saklighet. Rameeffekten er sterkest på illustrasjonsoppslagene, som jo får en dobbelt ramme: både oransje strek og den tykke hvite kanten utenfor denne. Maria Nikolajeva og Carole Scott (2001, 62) skriver om rammer i bildebøker at «[f]rames normally creates a sense of detachment between the picture and the reader, while the absence of frames [...] invites the reader into the picture.» Vi gjenfinner med andre ord den erkjennelsesbaserte avstanden fra diktene i den visuelle presenta-

sjonen av Clarks tegninger. Rammen markerer vårt forskende blikk inn mot tegningen og det den avbilder: frosken selv, eller en annen konkret detalj i skogsbiotopen diktbildeboka er orientert mot. Gjennom rammen ser vi ikke bare det avbildede, men også vårt eget blikk, og avstanden mellom natur og menneske markeres. Dette inntrykket forsterkes av den dominerende bruken av «white space» på alle illustrasjonssidene: Selve motivet er omgitt av et stort felt ubenyttet hvitt papir. Effekten av dette er ikke entydig, slik Perry Nodelman (1988, 53) er inne på: «But while white space around a picture can act as a frame, create a sense of constraint, and demand detachment, it can also do the opposite: it can provide a focus that demands our involvement.» Det hvite feltet rundt tegningene blir i *Skogen i hjartet* en markør for konsentrasjon, og impliserer dermed både avstand, i form av erkjennelse og bevissthet, og nærvær gjennom den intensiverte oppmerksomheten.

På samme måte som det er lite impulsivitet å spore i plasseringen av tegningene på baksiden, er det heller ikke dette vi ser og gjenkjenner i dem. Tegninger av dyr for barn i barnelitteratur kan ofte være burleske, naive og menneskeliggjorte.²¹ I *Skogen i hjartet* er tegningene snarere objektive og presise, i så stor grad at de kunne fungert som illustrasjoner til en saktekst om froskens og skogens liv. Det erkjennelsesbaserte og vitensorienterte i diktene går altså igjen, ikke bare i oppslagenes visuelle oppsett, men også i Clarks tegninger. I disse kan vi granske froskens anatomi og dens interaksjon med omgivelsene, på detaljplan, som i oppslaget til dikt 21 og dikt 11 (nærbilde av froskens hode, frosken som dukker opp i vannskorpen), gjennom et avstandsperspektiv på frosken i stillstand (dikt 9, 15, 17, 18, 19, 22 og 24) eller på frosken i bevegelse (fanget i et hopp, tegningen til dikt 23). Clarks tegninger er dominert av en tynn og presis svart strek som tegner objektet klart opp for betrakteren, en stil det virker rimelig å betegne som lineær. Erik Mørstad (2007, 181) forklarer lineær stil som «[b]etegning for en tegnerisk-plastisk stil eller fremstillingsmåte som

21. Dette gjelder for eksempel illustrasjonene til diktene av Halldis Moren Vesaas og Tarjei Vesaas og Olav H. Hauge som Bjørlo skriver om i artikkelen «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi» (2015).

legger vekt på klare konturer og flatevirkninger.» Han kontrasterer den lineære med den maleriske stilen og påpeker at den førstnevnte «gir et mer statisk inntrykk på betrakteren enn den maleriske stilen, som ikke binder betrakteren til å følge visse linjer i komposisjonen.» Tegnestilen i *Skogen i hjartet* synes dermed å forsterke kunnskaps- og erkjennelsesdimensjonen i både diktspråk og illustrasjon, og styrke den fastholdelse av frosken og detaljer i dens omgivelser som dette erkjennelsesorienterte blikket impliserer. Fastholdelse av dette blikket innebærer både stilisering og avstand. Det bevegelige, omformelige livet kan ikke fastholdes eller fanges på denne måten. Det menneskelige grepet på naturen, gjennom avbildning og kunnskap, er på sett og vis en abstraksjon. Og nettopp denne betegnelsen brukes av Mørstad til å definere den klare konturlinjen i en tegnerisk framstilling: «Linjen er egentlig et abstrakt fenomen som ikke finnes i naturen. Den opptrer først og fremst som konturlinje i gjengivelsen av figurer, farger og plan.» (s. 276) Slik er det en påfallende parallell mellom den vitenskapelige kunnskapen om frosken og dens biotop som er involvert i langdiktet, og den skarpe konturlinjen som Clark benytter. Både kunnskapen og uttrykket abstraherer fra det helt konkrete og singulære livet i tjernet og fører inn et menneskelig erkjennelseselement.

Fraværet av farger bidrar til det objektive og kontrollerte uttrykket. Naturen betraktes, og det fremmede ved den beholdes. Ingen av tegningene framviser individualiserte trekk ved frosken, det er ikke mulig å skille ut «vår» frosk, den ene som tituleres «frosken» i langdiktet, og som vi i diktene følger fra vinter, gjennom frambrytende vår og full sommer til høstens komme igjen. Det vi som betraktere av tegningene gjenkjenner, er snarere den artstypiske skogfrosken, slik vi har støtt på den fra tid til annen i en virkelig skog. I tekstene har «frosken» denne singulære posisjonen, og andre representanter for arten – hunnen og småfroskene – benevnes med tillegg som skiller dem ut («froskemor» i dikt 16, «froskehoa» i dikt 20). Riktignok har langdiktet også froskedikt hvor det ikke markeres at det er den ene, utvalgte frosken som er med («Det øyredøyvande froskekoret», dikt 15, «På grunna voggar to froskar», dikt 13). I tillegg inngår «vår» frosk i parbetegnelsen «hannen og hoa» i dikt nummer 22. Men den singulære betegnelsen av frosken, i bestemt form, er likevel domine-

rende i langdiktet. Tegningene mangler et tilsvarende signal som skiller langdiktets sentrale frosk fra andre artsrepresentanter. Det er ingen individualiserte kjennetegn ved frosken her, og vi vet ikke om vi betrakter den ene frosken som er sentralt plassert i langdiktet, hunnen, en av småfroskene – eller en helt annen. Betrakter vi diktbildeboka som helheten av illustrasjoner og dikt, er det påfallende hvordan dette trekket ved Clarks tegninger demper fiksjonen og narrasjonen som bygges opp i langdiktet. Mens langdiktet knytter leseren til den ene frosken, viser tegningene oss frosken som en av flere, i sitt fellesskap med alle andre frosker. Likevel er det ingen motsigelse mellom tegninger og dikt: Også diktene beveger seg tidvis mot det generelle ved frosken, og det gjenkommende froskemotivet i tegningene kan lett leses som en og samme frosk. Denne bevegelsen mellom det individuelle og det generelle forsterker virkelighets-effekten ved diktbildeboka: I stedet for en eksklusiv oppmerksomhet om bokas «egen» frosk, ledes vi fra denne mot arten som individet er en representant for.

Også tegningenes framstilling av froskens verden har dette trekket av eksakthet og virkelighetsnærhet. Mange av Clarks illustrasjoner gjengir planteelementer som inngår i froskens biotop. 12 av 25 tegninger er bare av planter – gress, bekkeblom, vannliljer og andre blomsterarter, ulike kornsorter og vannplanter –, mens på ni tegninger er frosk og plante like sentrale, like detaljert gjengitt. Resten av illustrasjonene viser frosken i vann eller på land, da med større avstand enn i tegningene der både frosk og plante er med. Clarks skarpe og detaljerte strek lar det spesifikke ved floraen gjengis, også plantene kan gjenkjennes, letes opp og navngis.

Clarks tegninger preges altså av saklighet og klarhet og lar seg tolke som et ønske om å unngå å omforme og omdanne, men heller gjengi naturelementene slik de er. Slik dette ønsket er gjennomført i boka, i den lineære streken, innebærer det paradoksalt nok også avstand og abstraksjon. På denne måten avdekker tegningene det tvetydige i menneskets tilnærming til den fysiske verden. Men på samme måte som kunnskapen som er involvert i langdiktet balanseres og rommes av sansning og sanseliggjøring, som motvirker avstanden og bringer leseren nærmere skogen og frosken, dempes også Clarks

lineære strek av en komplementær teknikk. Den klare streken kombineres med en form for punktteknikk, hvor ørsmå prikker brukes med varierende grad av tetthet og gjør tegningene mindre harde. Det kan argumenteres for at denne utfyllende teknikken i Clarks tegninger svarer til det Mørstad oppstiller som kontrasten til den lineære stilen: «I en malerisk stil er det lagt vekt på farger og forskjellige skyggevirkinger», skriver han, og betoner at denne stilen gir tilskueren en mer bevegelig rolle, fordi den «ikke binder betrakteren til å følge visse linjer i komposisjonen» (Mørstad 2007, 181). Selv om Clark ikke fører inn farger, er punktteknikken hennes godt svarende til skyggeteknikken Mørstad nevner. Det må tillegges at punktteknikken ikke bare fører inn skygge, men også bevegelse og tekstur. Dette lar seg tydelig gjenkjenne for eksempel i det siste oppslaget på side 54 i boka, der frosken i det tilstøtende diktet sies å sitte på «ein haustkald stein». Clarks tegning viser frosken på steinen, og punktene som er lagt til den lineære kantlinjen, antyder mønstre i froskehuden og i vannplantene rundt steinen, skygger på steinen og linjer og bevegelse i vannet rundt. Denne nyanserte og varierte effekten av punktteknikken er kjennetegnende ved alle tegningene i boka. I hver av disse supplerer punktene, som opptrer med varierende tetthet og størrelse, den tynne strekens klarhet og objektivitet. I framstillingen av planter og blomstre bringer punktteknikken fram antydninger til linjer og mønstre, bevegelse og skygge, glatthet og ruhet: det mer taktile og sansenære som trer fram når vi faktisk er til stede og oppfatter naturfenomenene. På denne måten gjengir tegningene ikke bare menneskets saklige og objektive grep om fenomenene, men innlemmer vår fornemmelse og sansning av dem, som forutsetter et kroppslig nærvær, i uttrykket. Slik levendegjøres begge sider av tegningene, både betrakteren og det betraktede. Frosken blir mindre skjematisk, mer taktil og i bevegelse. I tegningen av enkelte vannplanter, som i oppslaget på side 14–15, er punktteknikken så finmasket at plantens ytterkanter nesten går i oppløsning i vannet. Slik får Clark godt fram samspillet mellom elementene i froskens økosystem. Det samme ser vi, kanskje enda tydeligere, i det sentrale oppslaget på side 34–35. Her står diktet ut fra sammenhengen fordi det her innføres en tidløshet og musikalitet rundt froskeeggene som bryter med den konkrete og singulære opp-

merksomheten på langdiktets sentrale frosk. Slik er de to knappe strofene i diktet: «I opphavet fanst egga / i blanke band med svarte prikkar // Regnet fall på jorda, på dammar / og vatn. Dropane var tonar». Det mest bemerkelsesverdige her er formuleringen «[i] opphavet» og den avsluttende påstanden om at «[d]ropane var tonar», som bryter den virkelighetsnære og konkrete tendensen i langdiktet. Den tilhørende tegningen viser oss eggene sammen med vannplanten som de ligger i og rundt. Her er vannplantens form tegnet skarpt opp, mens eggene kun er avgrenset fra det omgivende vannet gjennom sirkler av ørsmå, tette punkter. Slik får Clark fram det gjennomsiktige ved froskeeggene, og hvordan de nærmest går i ett med både planten de kleber til, og vannet de ligger i.

Det er altså vesentlig at Clark kombinerer en skarp, lineær strek med et tegnerisk uttrykk som kan karakteriseres som malerisk, hvor skygge, bevegelse og taktile kvaliteter suggereres fram. Mens den klare streken definerer, atskiller og viser fram, lar prikkene eller punktene fornemmelse og sansning oppstå. Prikketeknikken uttrykker både bevegelse og framtreddelse og bringer dermed fram en kontakt med omverdenen der denne ikke bare defineres og utskilles, men anes og sanses. Gjennom punktene kommer betrakteren inn i tegningen, slik det lyriske språket i langdiktet innlemmer oss i den fremmede erfaringen som diktene rommer kunnskap om.

Narrasjon og sekvensielt oppbygd helhet: identifikasjon, kontrast og analogi i relasjonen mellom dyr og menneske

Som vi allerede har vært inne på, alluderer forsidebildet i *Skogen i hjartet*, med en liten frosk på en større, til menneskelige familieforhold som den voksne leseren vet er fremmede for frosken. I diktene møter vi samme tendens første gang i dikt 10, som tilhører oppslaget på sidene 26 og 27, hvor det i andre strofe står at «froskefar hoppar». Betegnelsen «froskefar» opptrer igjen i dikt 12, hvor hannens attraksjon til hunnen kommer fram. Det er særlig gjennom parring og forplantning – egg, rumpetroll og nye frosker – at menneskeliggjøringen av langdiktets spesielle frosk, og av hunnen, kommer til uttrykk.

Gjennom dette ser vi en sterk tendens til narrasjon i langdiktet, og denne er i stor grad med på binde enkeltdiktene sammen til en helhet. Men den ene sentrale frosken, hannen, blir i liten grad plassert inn i en menneskeliggjort farsrolle. Da er det annerledes med hunnen, som i større grad får rent menneskelige trekk skrevet inn i seg. I så måte er dikt 16 påfallende: «Blant andemat og fløtgras er / froskemor glad. Alle dei lysande // småtrolla hennar pilar så trygt / under taket av blad». Det er lett å mistenke at det ikke er tilfeldig at nettopp hunnen må bære menneskelige valører som trygghet og omsorg, mens hannen synes å gå mer uforpliktet gjennom sitt foreldreskap. Uansett ser vi her en påfallende menneskeliggjøring, gitt det en voksen leser vet om amfibienes forplantning og den anonymiteten denne er preget av. Dette innslaget i langdiktet kan trygt kalles identifikasjon; det froskespesifikke forsvinner inn i det menneskelige. Likevel er det verd å legge merke til at tendensen til identifikasjon av dyret med mennesket er sterkest i nettopp dette diktet. Vi finner spredte, svakere spor av det samme i nærliggende dikt, men ikke hyppig, og aldri så sterkt som i dikt 16. I dikt 20 tillegges hunnen det kjente parringsropet, ganske omvendt av realitetene: Det er jo hannen som kaller på hunnen. Også i dette er det en temmelig sterk identifikasjon av dyret med det menneskelige, ved at hunnen får uttrykke en nærmest menneskelig tilstand av forelskelse og forventning: «Han som sym mellom nykkeroser // heilt til dagen blæs skuggane bort / får magen min til å skjelve», heter det der, i vers 2-4. Det har likevel betydning at hunnens interesse for hannen får et rent kroppslig uttrykk – «får magen min til å skjelve» – som det ikke virker kunstig å applisere på frosken. Dette diktet speiler dikt 12, hvor åpningsverset «[i]ngen er vakrere enn froskehoa» på en tilsvarende, men likevel mer menneskelig begrepslig måte uttrykker hannens attraksjon til hunnen. Disse antropomorferende enkeltledslagene i flere dikt plassert i siste halvdel av langdiktet skaper et omriss av et par og en familie. Om dette menneskelige omrisset ikke er nødvendig for at barneleseren skal fatte interesse og føle en form for omsorg for froskens liv, bidrar likevel de menneskeliggjørende trekkene til dette. Identifikasjon skaper gjerne engasjement. Det er likevel verd å legge merke til at foreldrerollen og den engstelige oppmerksomheten på avkommet fort blir borte fra lang-

diktet. Pardannelsen mellom hunnen og hannen mister sine konnotasjoner til en menneskelig farget kjærlighetsrelasjon etter disse to diktene. De to opptrer som par i et siste dikt i oppslaget på side 50–51, men benevnes der bare «hannen og hoa». Om barneleseren får anledning til å danne seg bilder av et froskepar og en froskefamilie skåret over en menneskelig lest, forutsetter diktene også at denne leseren er i stand til å håndtere at en slik gjenkjennelig livsform snart blir borte fra langdiktet. I *Skogen i hjartet* står alt i forvandlingens tegn, og dette markeres enda sterkere ved at både kjæreste og familie er innom – for så å forsvinne sporløst. Slik vises en sterk kontrast mellom mennesket og frosken. Der et lignende tap vil være traumatisk og uhyggelig for mennesket, hører det til livets orden for frosken. I skogen, lærer vi, er selve forandringen det mest stabile. «Før rumpetrollet ven seg til / å leve som rumpetroll // hoppar det halelaust på land / og pustar med lungar», heter det i dikt 17. Både frosken og leseren, barn som voksen, må akseptere den forvandlingens lov som gjelder for skogens liv. Froskens verden er radikalt ustabil, slik den går fra kald, hvit og stiv i åpningen av langdiktet til et mørkt og uendelig havdyp når isen bryter opp. Også den spirende våren er ny for frosken, der han i dikt 9 sitter tynnhudet og stiv i «det bleike graset». Likedan er det i langdiktets motsatte ende, når hunnen og småfroskene er på plass og så plutselig blir borte: «Alt i livet skjer anten for sakte eller / brått. Ein morgon sprett frosken // oppi ein båt han ikkje visste om / og siglar redd av garde». Det er riktignok et sterkt antropomorft trekk at frosken her er «redd», men samtidig er denne identifikasjonen med menneskelige emosjoner en måte å vise intensiteten i de hendelsene som treffer frosken. Tegningen på dette oppslaget viser frosken i bevegelse, den er fanget i sitt sprang mot et flyteblad, og leseren vil lett knytte dette bladet til «ein båt han ikkje visste om» og forstå at frosken blir ført av gårde. Slik kommer alt som har oppstått i løpet av sommeren, på avstand i langdiktet. Like påfallende som den identifiserende konstruksjonen av svært menneskelige emosjoner og relasjoner, er det altså at alt dette opptrer for så å forsvinne sporløst i langdiktet. Slik skifter identifikasjonen til kontrast, og det som står igjen, er froskens fremmedhet for og forskjellighet fra det menneskelige. Langdiktets sluttstrofer er megetsigende i så måte: «Månen lyser over tjørna / På

ein haustkald stein sit // frosken, midt i månestripa / Han er ikkje heimlaus». Her, helt til slutt i langdiktet, synes froskens sammensmeltning med de fysiske omgivelsene, som langdiktet åpnet med, å være tilbake. Frosken sitter i den snikende høstkulda, i en slags rolig aksept. Sisteverset aktiverer det sterkt menneskelige begrepet 'heim' i en dobbel fornektelse. At frosken ikke er «heimlaus», betyr ikke at han er hjemme: Kontrasten mellom frosken og mennesket framvises her indirekte, når frosken ikke kan fastholdes verken i det positivt ladde begrepet eller i dets negative kontrast, ettersom begge disse er farget av menneskets måte å eksistere i verden på.

Mens den narrative sammenhengen, sentrert rundt kjærlighet og familie, bryter sammen underveis i langdiktet, er det den mer dempede sekvensielle organiseringen av teksten som utvikler en ny helhet. Det sekvensielle er sterkt bundet til tjernet og skogen og elementene der, og tar vi Clarks tegninger med i betraktningen og vurderer diktbildeboka som helhet, er det nettopp skogs- og tjernelementene som slår oss. I selve langdiktet er det bare fire av 24 dikt som ikke knytter an til tjernet, eller til vann i en eller annen form. Av Clarks tegninger kan 17 knyttes til vann, men kun i et utvidet perspektiv, hvis vi regner med planter som lever i og nært vann. Det er altså færre tegninger enn dikt som har vannmotiv. Mer enn å sirkle rundt vannet brukes tegningene til å frambringe helhetsassosiasjoner hos leseren av boka. Tegningen på side 10 leker med dette. Vi ser en snøkledd stein i elva, med spor av fugleføtter. Fuglen ser vi ikke, men sporet av den markerer at også den inngår i den skogens helhet som diktbildeboka vil fange inn: Det som vi ikke ser eller kan gripe, er likevel der. Slik blir helheten også noe vi leter etter og lener oss fram mot under lesningen av diktbildebokas oppslag. På oppslaget på side 12–13 ser vi en lukket konge, mens selve diktet handler om frosken som «søv i vatnet». Den eneste sammenhengen mellom tegning og dikt her er analogien: Slik frosken er lukket inne i vinterfrossent tjern, er konglens frø kapslet inn. I oppslaget på side 18–19 er konglen tilbake, men nå åpen, mens diktet på oppslaget forteller om hvordan vinternatta «blir til ein vennleg morgon». I langdiktet nevnes 'skog' både i tittelen og i det første diktet, mens tjernet blir nevnt allerede i dikt 2. Vi ser et sterkt samspill mellom langdiktet og illustrasjonene i diktbildeboka når vi legger

merke til at alle tegningene tilhører dette skogs- og tjernlandskapet. Det tegningene i større grad enn diktene oppnår, er å vise oss elementer i de omgivelsene frosken inngår i. Diktene er i større grad sentrert rundt frosken selv. Men dikt og tegninger virker også sammen for å antyde helheten i froskens verden. Vassnoken som truer frosken, er bare til stede i diktet på side 45, ikke på tegningen som tilhører samme oppslag, mens haren som drikker av vannet og plutselig ser frosken, er til stede i dikt 21 og indirekte i tegning, i form av harespor, i oppslaget på side 16–17. Ett av de mest helhetsskapende momentene, som diktene best kan formidle, er kulden som både åpner og avslutter langdiktet. Også dette kan kalles sekvensielt. Kulden som preger åpningen av langdiktet, og som varsles gjennom «ein haustkald stein» i siste dikt, er et gjenkommende moment som skaper helhet.

Sanseligheten i det lyriske språket og i framstillingen av skygger, tekstur og bevegelse i tegningene gjennom punktteknikken antyder en grunnleggende analogi mellom natur og menneske, under all forskjell, en likhet basert på den kroppslighet og sansning som kjennetegner både mennesket og frosken. Denne analogien er til stede også i den skogens sammenheng som framkommer gjennom gjenklanger og fornemmelse av helhet, i langdiktet og i diktbildeboka. Slik diktbildeboka er bygd opp, minner den oss om vår grunnleggende og kroppsligbaserte erfaring av å være omgitt av et fysisk miljø, å ane og sanse elementer av dette, men ikke kunne gripe helheten. Både skogens verden og diktbildebokas helhet er en slik merkbar, men uåndgripelig helhet.

***Skogen i hjartet* som teaterforestilling for barn**

Til nå har vi undersøkt hvordan relasjonen mellom natur og menneske kommer til uttrykk i diktbildeboka gjennom et samspill mellom dikttekster og tegninger. Hva skjer så med denne relasjonen når diktsamlingen adapteres til en sceneforestilling? Som presentert innledningsvis er *Skogen i hjartet* omformet til en teaterforestilling med samme tittel av Cecilie Jørstad. Jørstad er eneste skuespiller på scenen, som framstiller et skogsmiljø, og forestillingen er følgelig et «mono-

drama» (Pavis 1998, 217), hvor Jørstad går inn og ut av roller som ulike froskefigurer og forteller. Adaptasjonen inneholder også en musiker som spiller kontrabass, men musikeren er plassert helt til venstre på scenen, og selv om vedkommende er synlig for publikum, inngår han ikke direkte i den dramatiske framføringen.²²

Som nevnt understreker Hutcheon (2013) at adaptasjon alltid innebærer endringer. Når den poetiske teksten adapteres til teater-scenen og blir til en dramatisk helhet, skjer det sjangermessige endringer i og med selve medieoverføringen, ifølge Patrice Pavis (1998). Hun begrunner dette med den store forskjellen mellom det hun kaller den *poetiske* og den *teatraliske situasjonen*: «As soon as a poetic text is dis-posed upon a concrete space, as soon as the characters-speakers take on a body, poetry is shifted from protected mental space to a public space open to all.» (s. 275) Mens den poetiske teksten er tilstrekkelig i seg selv og kun ber om å bli lest, åpner teateret opp «another path to poetry», skriver Pavis (s. 276). Teatermediet understreker gjennom sin tradisjon det sceniske, handlingsmessige og karakterbaserte ved langdiktet, og utsigelsesposisjonen i langdiktet plasseres i og gis form og uttrykk av en konkret fysisk kropp på scenen. På

22. Det er Jørstad som har utviklet idé og konsept til forestillingen, mens andre bidragsytere til utviklingen av den har vært Yvonne Wiche Levinsen (koreografi), Biba S. Jelusic og Yifan Wang (scenografi og rekvisitter) og Mats Eilertsen (musikk). Etter flere prøveforestillinger i 2018 og 2019 hadde *Skogen i hjartet*-forestillingen nypremiere i mars 2019 og er siden spilt flere ganger. Artikkelforfatterne observerte forestillingen to ganger, først på *Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene* 9. mars 2019 på Hamar (i Hamar kulturhus) og senere på *Komma*, som er en del av *Norsk litteraturfestival*, 21. mai 2019 på Lillehammer (på Plan B). Vi har også hatt tilgang til et videoopptak av en prøveforestilling. I tillegg har vi foretatt en intervju samtale med Jørstad (21. mai 2019) for å få ytterligere kontekstuell informasjon om forestillingen. Hvem som har vært musiker i forestillingen, har variert noe, men i begge forestillingene vi overvar, var det Joel Ring som spilte kontrabass. Lysteknikeren var i begge tilfellene Carl-Olof Fält. Når det gjelder forestillingens målgruppe, oppgis den litt ulikt i ulike annonseringer: På Forfattersentrums nettsider står det at den tiltenkte målgruppen er barnehagebarn og elever på 1.–4. skoletrinn (<https://www.forfattersentrum.no/produksjon/skogen-i-hjartet/>). I andre sammenhenger oppgis det at forestillingen «passer for barn fra 3 år og oppover» (<https://www.hvaskjer.nu/ringsaker/informasjon/produkter/lordagsbarn-skogen-i-hjartet-p4808343>), og også at den «[p]asser for alle aldre» (<https://kandusi.no/kalender/skogen-i-hjartet/>).

denne måten kontekstualiseres langdiktet i tid og rom og gis tydeligere drag av en forløpsstruktur. Videre plasseres langdiktet i et tredimensjonalt rom og visualiseres gjennom scenografi.

Også måten Bramness' poetiske tekster adapteres på, forsterker det narrative draget i langdiktet når de presenteres på scenen. Dikttekstene leses opp i kronologisk rekkefølge, men er tydelig inndelt i fire sekvenser som markerer fire faser i froskens liv, som igjen kan knyttes til de fire årstidene: Første sekvens inneholder dikt 1–5, som framstiller froskens liv i dvale vinterstid, svevende under isen. Dikt 6–8 tilhører den andre sekvensen, som tar for seg froskens sakte oppvåkning fra vinterdvalen på senvinter og tidlig vår. Den tredje og lengste sekvensen inneholder dikt 9–20 (med unntak av diktene 15, 17 og 19), som framstiller froskens liv i vår og sommer. Den fjerde og siste sekvensen inneholder diktene 22–24 og tar for seg høsten. De fire sekvensene er atskilt med tre lengre mellomspill uten opplesing av verbaltekst, sentrert rundt skuespillerens ordløse dramatisering og musikerens kontrabass-spill. Mellomspillene har en viktig funksjon i det å markere overganger og årstidsskifter. Et eksempel på det er tredje og siste mellomspill, hvor skuespilleren snurrer kraftig på en paraply som inneholder papirbiter i høstfarger, som illuderer høstblader fra trærne, og som spres ut på scenen. Deretter slår hun sammen utslåtte paraplyer i grønne nyanser festet på to trestammer, for slik å signalisere at den grønne sommeren er forbi, bladene faller fra trærne, og trestammene står nakne igjen. På denne måten visualiseres overgangen fra sommer til høst ordløst og effektivt. Denne dramaturgien, med tydelige og markerte skift mellom livsfaser og årstider, framhever den temporale strukturen og bidrar til å styrke det narrative draget i langdiktet når det overføres til scenen.

Skuespilleren framfører så godt som hele langdiktet, med unntak av fire av de i alt 24 nummererte diktene i samlingen: Dikt nummerert 15, 17, 19 og 21 er ikke integrert i forestillingen. Når det gjelder dikt nummer 15, så introduserer det et annet dyr i skogsmiljøet, nemlig «ørna», hvis tilsynekomst når den «glir over tjørna» synes å varsle om fare ettersom «[d]et øyredøyvande froskekoret vert plutseleg stumt» (s. 37). I dikt nummer 19 introduseres en annen trussel, nemlig vassnoken som «kjem snikande», og i dikt nummer 21 dukker en hare opp,

som vi i diktsamlingen har sett sporene av i illustrasjonen til dikt nummer 5. De tre dyrene, ørna, vassnoken og haren, får til funksjon i diktbildeboka å bygge ut skogsmiljøet og sette frosken inn i en større zoologisk sammenheng. Når ørna og vassnoken presenteres som trusler for frosken, bidrar de også til å fortelle noe om froskens livsbetingelser og utsatthet. Konsekvensen av at disse diktene er utelatt fra teaterforestillingen, er at det zoologiske mangfoldet i skogen reduseres, og publikum møter dermed en noe annen skog, som er mindre mangfoldig og også mindre farlig, enn den langdiktet framstiller. Handlingen sentreres enda sterkere rundt frosken og får færre «avstikkere», og det sekvensielle draget i diktbildeboka dempes. At dikt nummer 17 er utelatt, kan ses i lys av diktene som kommer før og etter: I dikt nummer 16 råder harmonien, froskemor er glad, noe som kobles til at «småtrolla hennar pilar så trygt / under taket av blad» (s. 39). I dikt nummer 18 går harmoni og trygghet over til utrygghet og ubehag i form av trusselen om lyn og torden, som rumpetrollene/froskene søker bort fra ved å ville opp av vannet: «før under yta høyrer dei best / korleis det smell og trommar» (s. 43). Slik fungerer altså dikt 16 og 18 som motsetninger til hverandre, der tilstanden beveger seg fra trygghet og harmoni i dikt 16 til truende naturkrefter og utrygghet i dikt 18. Dikt nummer 17 har mindre tilknytning til denne motsetningen i det at det framstiller en fase i froskens metamorfose som når rumpetrollet hopper «halelaust på land / og pustar med lunger» (s. 41). Slik får det til funksjon å være en «avstikker», som bidrar til å understreke langdiktets sekvensielle karakter, der leseren tas med i froskens liv også gjennom tilfeldige koblinger. Når dette diktet så tas ut i forestillingen, styrkes sammenhengene mellom dikt 16 og 18, i form av motsetningen harmoni – disharmoni.

I og med adaptasjonen til teaterscenen posisjonerer utsigelsen i en handlende og talende kropp. Hva karakteriserer så skuespillerens framføring av langdiktet? Det vi vil sette fokus på her, er hvordan framføringsmåten henger sammen med hvilke roller skuespilleren inntar i forestillingen, og følgelig, hvordan dette formidler noe om relasjonen mellom menneske og natur. Som nevnt veksler skuespilleren mellom ulike roller, hun inntar både rollen som forteller og ulike froskeroller. I forestillingens første sekvens er hun forteller, i tillegg til at hun her

også kroppsliggjør vinterårstiden: Liggende på scenen ikledd en hvit kappe som er så stor at den dekker hele scenegulvet, representerer hun det statiske snø- og isdekket som utgjør det fysiske miljøet i de første diktene. Under framføringen av dikt 3–5 framstilles frosken i søvn under isen i form av lyset fra en lommelykt som skuespilleren holder og beveger under det hvite teppet, og som etterligner svevebevegelsen til frosken. Effekten av lommelyktlyset forsterkes ved at annet scenelys dempes, og fokus settes på den konsentrerte lysstrålen under det hvite teppet, der frosken svever under isflaten. Ved at skuespilleren ikke inngår i rollen som frosk i denne sekvensen, etableres det et mysterium rundt froskens tilstand, som de framførte dikttekstene forteller om, men som det ikke skapes konkrete visuelle bilder av: I likhet med i Clarks illustrasjoner blir ikke frosken direkte avbildet i vinterdvale i teaterforestillingen. I stedet opprettes det en slags distanse mellom frosken, som er i en skjør tilstand der «[h]an søv i vatnet / døv for verda» (s. 13), og publikummet. Slik kommuniserer isflaten, i forestillingen framstilt gjennom den hvite, heldekkende kappen, at det er en distanse mellom menneske og frosk, og framføringen kaller på publikums imaginasjon.

I forestillingens andre sekvens, som tar for seg froskens forsiktige oppvåkning fra vinterdvalen (dikt 6–8), inntar skuespilleren froskerollen i større grad: Fremdeles ikledd den hvite kappen prøver skuespilleren noen froskebevegelser forsiktig ut, frosken «knirkar» seg i gang etter vinterdvalen, og liggende på scenen styrer frosken unna isflak «store som undersjøiske fjell» (dikt nummer 8). I mellomspillet mellom andre og tredje sekvens tar skuespilleren av seg den hvite kappen som har dekket henne og scenegulvet, og et stort rundt, grønt gulvteppe, som illuderer skogbunnen, kommer til syne. Skuespilleren fortsetter å være i froskerollen: Nå ikledd jordgrønn t-skjorte, shorts og tights setter skuespilleren seg i froskepositur: Hun blir frosken som sitter «vinterstiv» i «det bleike graset» (dikt 9), som «speidar i smug» (dikt 10), og hun går opp i bro for illustrere synsinntrykket til frosken slik det blir formidlet i dikt 11: «Inni hovudet hans står / skogen opp ned». I opptakten til parringen går imidlertid skuespilleren ut av froskerollen og slår opp grønne og blågrønne paraplyer som settes i to trestammer på scenen, for slik å etablere et

vårmiljø i full spiring. Selve parringssekvensen (i dikt 13) blir framstilt gjennom to oppslåtte paraplyer i grønntoner som settes inntil hverandre helt fremst på scenekanten. De to paraplyene framstiller ho og hannfrosken i gang med parringen. Skuespilleren ligger bak paraplyene, og med slukket scenelys lyser hun med en lommelykt på paraplyene. Gjennom abstraksjonen (frosker i parring som paraplyer) og bruken av lommelyktlyset opprettes igjen mysterier og hemmeligheter rundt deler av froskens liv, som publikum ikke får direkte tilgang til, men som det må forestille seg. Når dikt 14 blir framført («I opphavet fanst egg»), settes scenelyset på paraplyene, og det triller ut egg i form av små runde puter fra mellomrommet mellom paraplyene, som detter ned fra scenen og ned til publikum.

Etter parringssekvensen inntar skuespilleren froskerollen på nytt, men nå gjør hun det som ett av «småtrolla» til froskemor, som «pilar så trygt / under taket av blad». Og litt senere, ved opplesingen av dikt nummer 20, blir skuespilleren til en annen frosk igjen, nemlig «froskehoa». Her skifter opplesingen karakter i og med at skuespilleren *synger* diktet. Den første verselinjen, «Sommarkvelden syng froskehoa», utelates: I rollen som froskehoa går hun i stedet rett på froskehoas sang: «Han som sym mellom nykkeroser / heilt til dagen blæs skuggane bort / får magen min til å skjelve». Dette synges to ganger og etterfølges av en lengre nynnesekvens, som glir over i det siste mellomspillet, før fjerde og siste sekvens, hvor høsten gjør entré på scenen. Og i framføringen av dikt 23, der frosken en morgen sprett «oppi ein båt han ikke visste om / og seglar redd av garde», er skuespilleren igjen i fortellerrollen, der hun holder en utslått paraply opp-ned, som illuderer båten frosken har seilt av gårde med, og der hun tilsynelatende ser på frosken i båten. I det aller siste diktet går hun tilbake i froskerollen, der hun til slutt legger seg over en stein i skogsmiljøet som den frosken som ikke er «heimlaus».

På ett nivå kan vi si at skuespillerens dramatisering av frosken innebærer en form for antropomorfisering i det at dramatiseringen innebærer at frosken ikles en menneskekropp og på ett vis blir menneskeliggjort. Samtidig *spiller* skuespilleren frosken ved å etterligne dyrets kroppsspråk og bevegelsesmåter: Når hun er i froskerollen, er publikum ikke i tvil om at hun framstiller en frosk. Det eneste unntaket

er i tredje sekvens og i det påfølgende mellomspillet, hvor skuespilleren er i rolle som froskehoa, som synger og nynner, og som uttrykker en slags lengsel og forelskelse etter en «han» som får magen hennes til å «skjelve», noe som altså har lite med froskens faktiske zoologiske egenskaper å gjøre. Som vi tidligere har vært inne på, synes dette å i større grad dreie seg om identifikasjon: Forestillingen etablerer noen tilknytningspunkt mellom frosken og tilskueren, der tilskueren gis mulighet til å koble egne livserfaringer til dem som frosken framstilles å ha i diktet.

Men selv om publikum punktvis inviteres til å leve seg inn i froskens liv med utgangspunkt i egne erfaringer, gjøres det samtidig valg som gjør det vanskelig å fastholde frosken som et tydelig identifikasjonspunkt i forestillingen. Når skuespilleren pendler mellom ulike roller, både som forteller og som ulike frosker, bevares det upersonlige draget ved frosken også i forestillingen. Publikum må forholde seg til skuespillerens stadige veksling mellom rollene som forteller og som frosk, samt mellom ulike froskeroller. Slik får publikum oppleve frosken både med nærhet og distanse, i en stadig pendling, og på denne måten framstilles frosken som et dyr på egne premisser: Frosken i skogen lar seg ikke enkelt innkapsle i én froskerolle, som publikum blir kjent med og enkelt kan gjenkjenne. Snarere unnslipper frosken å bli fastholdt, for her er det flere frosker, i ulike livsfaser. I tillegg framstilles frosken med noen hemmeligheter og mysterier (vinterdvalen og parringsakten) som ikke anskueliggjøres direkte for publikum, men som etterlater rom for undring, meddiktning og fantasi. Slik formidler forestillingen at mennesket ikke kan vite, forstå eller ha tilgang til alt om frosken og froskens liv.

Når illustrerte dikt adapteres til en teaterforestilling, innebærer det store visuelle endringer i adaptasjonen. Statiske skriftegner og illustrasjoner på papirsider som er bundet sammen i diktbildeboka, omdannes og framføres i forestillingen i et tredimensjonalt rom med en gjennomtenkt scenografi, i form av sceneelementer, dekorasjoner, objekter, kostymer og lys. Store deler av scenografien utgjør også dynamiske elementer som kan flyttes på og manipuleres. Vi vil i det følgende fokusere på adaptasjonens visuelle uttrykk, særlig i lys av Clarks illustrasjoner. Som vi tidligere har vært inne på, består Clarks illustra-

sjoner av realistiske og detaljerte tegninger i sort strek på hvit bakgrunn. På de ulike oppslagene representerer de frosk, planter og små fragmenter av natur, som til sammen, som et resultat av å se hele samlingen under ett, noe langdiktsjangeren inviterer til, etablerer et skogsmiljø. I teaterforestillingen etableres det også et skogsmiljø, men skogen som publikum inviteres til å se på scenen, ser annerledes ut enn den skogen vi møter hos Clark. I motsetning til hennes realistiske tegninger framviser scenebildet et stilisert skogsmiljø: Her er det ingen ambisjon om å framstille skogen i overensstemmelse med observasjoner av hvordan en faktisk skog ser ut, snarere er denne skogen karakterisert av forenkling, fortolkning og avindividualisering, med abstraksjon som resultat. Innledningsvis signaliseres skogsmiljøet primært gjennom to bare trestammer som er plassert på hver sin side av scenen, i tillegg til flere lysegrå puter i forskjellige størrelser, som forestiller steiner. Etter den innledende vintersekvensen, hvor skuespillerens hvite kappe representerer vinterlandskapet i skogen, framtrer skogen på et stort rundt, grønt teppe, som forestiller skogbunnen og avgrensar miljøet. En rekke paraplyer i grønne og blågrønne fargetoner har flere funksjoner i scenografien, både oppslått og lukket: De veksler mellom å framstille gress («det bleike graset» i dikt nummer 9), vann (som frosken speider over i dikt 11), froskehud (f.eks. under parringssekvensen, hvor to paraplyer settes inntil hverandre på scenen), grønne blader (som «småtrolla» «pilar så trygt / under» i dikt 16) og båten som frosken spretter opp i «og siglar redd av garde i» (i dikt nummer 23).

Store deler av scenografien er dynamisk i den forstand at den endrer seg i løpet av forestillingen. Først gjelder det bruken av den hvite kappen som skuespilleren har på seg, som signaliserer vinterlandskapet bestående av snø og is, og som dekker hele scenen i den første og deler av den andre sekvensen. Videre henger det tre sinkbøtter ned fra taket mellom de to trestammene. I framføringen av lyn og torden-scenen i dikt 18 settes bøttene i bevegelse og bidrar til dramatik i scenebildet. Dessuten oppbevares det riskorn i den ene bøtta, som skuespilleren henter og kaster ut på paraplyene for å lage lyden av regn i samme scene. Videre brukes paraplyene aktivt av skuespilleren, blant annet for å markere årstidsvekslinger: De slås opp

og settes i de bare trestammene i vår- og sommersekvensen, og de slås ned og tas vekk når det blir høst. Noen ganger får paraplyen dobbel funksjon: Når skuespilleren leser dikt nummer 12, går hun først rundt med en blågrønn paraply på scenen for så at hun fester den til en av trestammene, samtidig som hun leser at «[s]kinnet til froskefar skin i blått», som er et biologisk tegn på at hannfrosken er klar til å parre seg. I dette tilfellet representerer den blågrønne paraplyen både løvet som spretter i trærne, og froskehannens skinn. Publikum presenteres altså for et skogsmiljø på scenen, men det er en redusert skog, som etableres med relativt få objekter og sceneelementer. Det får til funksjon at skogen blir annerledes enn den skogen leseren selv har erfaring med. Fremmedgjøringen av skogen gjennom stilisering og abstraksjon får kanskje til funksjon at publikummet på ett eller annet nivå blir oppmerksomme på skogen og tenker gjennom hva en skog er.

Samtidig som skogen på scenen er annerledes og fremmed, er det også en skog som kan oppleves og sanses på mange måter, både gjennom hørsel, syn og berøring. Forestillingen har en rekke auditive elementer, der kontrabassen, som spilles under hele forestillingen av en musiker som står plassert til venstre for skogsmiljøet på scenen, spiller en viktig rolle. Forestillingen både innledes og avsluttes av kontrabassen: Lyset settes på musikeren som setter i gang forestillingen med å spille, mens resten av scenen er mørklagt. Forestillingen avsluttes på samme vis: Scenelyset slukkes og rettes i stedet mot musikeren, som får «siste ordet». Slik rammer kontrabassen inn forestillingen og forteller når den begynner og slutter. Musikeren framfører ikke egentlig musikk fra kontrabassen, men får fram lyder og klanger gjennom improvisasjon på instrumentet. Gjennom bruk av «loops» kan noen toner spilles på nytt og på nytt, som så musikeren legger nye toner til. Både buen og fingre brukes, avhengig av hva musikken skal illudere. Kontrabassen gir skogen et gjennomgående lydbilde, på ett vis er det skogens ulike lyder og klanger publikum opplever: Det spilles stakkato når frosken «knirkar» seg i gang etter vinterdvalen, og lyse toner understreker vår og blomstring. Mørkere toner understøtter og framhever trusselen i lyn og torden. Bruken av kontrabassen understøtter slik handlingene i diktene som framføres, de bidrar til å etablere ulike atmosfærer og stemninger, i tillegg til at

den binder langdiktet i forestillingen sammen. Kontrabassen skaper slik et sammenhengende univers som publikum inviteres inn i. Også andre virkemidler brukes for å sette lyd til skogen, slik som riskornene, som skuespilleren kaster mot paraplyene, og som skaper en lyd som illuderer regn.

Et annet virkemiddel som bidrar til å etablere skogsmiljøet, er lyssettingen. For det første spiller lys en viktig rolle for å markere årstidsskifter: Kaldt lys (hvitt/blått lys) brukes i markeringen av vinter og høst, mens varmt lys (gule/oransje toner) brukes for å signalisere vår og sommer. Dessuten brukes lyset for å illudere lyn (ved opplesing dikt nummer 18), og slik får det en dramatisk funksjon. For det andre brukes lys aktivt for å rette oppmerksomheten og styre publikums blikk mot ulike elementer på scenen. Vi har allerede nevnt hvordan scenelyset slukkes og en lommelykt tas i bruk i framstillingen av froskens vinterdvale og parring. Lys er altså viktig i å etablere årstidsrytmen i skogen. En annen funksjon av lyset er å avgrense scenen og etablere en grense mellom scenen og publikum. Samtidig etablerer forestillingen på andre måter et noe uklart grenseområde mellom skuespilleren på scenen og publikummet, hvor særlig barnepublikummet inviteres til å sanse skogen taktilt. Dette gjelder for den delen av publikummet som sitter helt inntil scenen, og som til vanlig er barn: Når froskehoa legger egg i form av de små grå putene som triller ned blant publikum, er det mulig for barna å plukke dem ut og ta på dem. Det samme gjelder når skuespilleren kaster riskornene på paraplyene for å illudere regn. Store deler av disse riskornene ender opp blant barna, som kan plukke dem opp. Det samme gjelder i det siste mellomspillet, når skuespilleren snurrer kraftig på en paraply og «høstblader» flagrer ut til publikum.²³ På denne måten får publikum også mulighet til å berøre skogen, i tillegg til å se den og lytte til den. Forestillingen inviterer slik til en flersanselig erfaring.

23. I begge forestillingene vi overvar, tok barnepublikummet tak i både puter, riskorn og papirbiter og holdt i dem.

Konklusjon

I både forestilling og diktbildebok ser vi en lekende bevegelse, inn og ut av vekslende nærhet og avstand til frosken. Barneleseren og den barnlige tilskueren trenger kanskje en viss menneskeliggjøring av frosken for å tre den i møte, men opplever også hvordan det gjenkjennelige og nære slår over i det helt fremmede, og må håndtere dette omslaget. Like mye som en betryggende identifikasjon rommer de to variantene av *Skogen i hjartet* et møte med en ofte foruroligende fremmedhet ved froskens og skogens liv.

Denne fremmedheten er foruroligende fordi den er nær oss som lesere og tilskuere, og da ikke bare gjennom innslaget av identifikasjon. Den sansemessige siden av både teaterforestilling og diktbildebok er vesentlig for tilskuerens og leserens gjenkjennelse av frosken. I tegningene er denne sanseligheten bevart gjennom punktteknikken, som påminner oss om at fenomenet vi fikserer med blikket, ikke er et isolert og stillestående objekt, men inngår som en taktil og bevegelig kropp i en natursammenheng. Teaterforestillingen kombinerer en rekke sanseintrykk, lyder og stemme, musikk, farger og lys i en svært dynamisk scenografi. Selv om sanseintrykkene her er bundet opp i kunstneriske uttrykk og dermed kan sies å være «kunstige» i en viss forstand, er de samtidig helt reelle. Det samme kan sies om langdiktet. Her brukes språklige klanger og kontraster til å bygge opp en sansemessig fornemmelse hos leseren som minner om det frosken erfarer, og illustrasjonenes sansekvaliteter bidrar betydelig til dette. De to variantene av *Skogen i hjartet* som vi har undersøkt i denne artikkelen, utgjør på hver sin måte sansemessig rike og mangfoldige kunstneriske uttrykk. Helheten i hvert av dem vokser gradvis fram gjennom prosessen både langdikt og forestilling utgjør. Selve helheten er aldri helt gripbar, den krever en sammenføring av en rekke sanseintrykk og refleksjoner som egentlig aldri opphører. Helheten i både forestilling og diktbildebok oppstår ved at leseren og tilskueren omdanner sanseintrykk og refleksjoner til en slags romlighet, og denne vil alltid være anelsesfull. Men gjennom denne helheten kan vi også få en fornemmelse av den helheten frosken og skogen tilhører. Den frosken begge uttrykkene er orientert mot, er en utsatt kroppslig

eksistens, og det sansemessige i forestilling og diktbildebok aksentuerer og påminner oss om vår egen kroppslighet og våre fysiske betingelser. Dette er en analogi mellom oss og frosken som ligger dypere enn både identifikasjon og kontrast.

Gjennom å være virkningsfulle og sansebaserte helheter gir de to variantene av *Skogen i hjartet* oss en dobbel optikk. Vi fornemmer vår atskilte menneskelighet og kunstens kunstighet, men bakenfor dette fornemmer vi også den helheten skogen utgjør. Det er på denne måten diktbildeboka og forestillingen bringer skogen inn i hjertet: gjennom forsinkelser, anelser og speiling, men mest av alt gjennom sansemessig og kroppslig gjenkjennelse, uten at det forskjellige smelter sammen i identifikasjon.

Denne anelsesfulle dobbelteksponeringen, som lar kunsten beholde sin kunstighet og naturen sin naturlige fremmedhet, medfører tve-tydige forbindelser mellom det menneskelige og naturen i begge uttrykk. Den sansemessige og kroppslige analogien mellom menneske og frosk kan nok implisere forestillinger om en skjult og opphavelig naturlighet, og dermed et harmoniserende og forskjønnende natursyn hvor naturen framstår som menneskets egentlige hjem. Men atskillelsen mellom frosken og mennesket er for sterk og tydelig i både forestilling og diktbildebok til at slike forestillinger slår fullt igjennom. Tankene kan like gjerne gå i motsatt retning, til det Larsen (2017) altså titulerer mørk økologi: Den kroppslige eksistensen som vi gjenkjenner hos frosken, er nært knyttet til forgjengelighet og utsatthet. Men heller ikke disse tankeretningene får slå virkelig rot her, påminnelsen om menneskets fysiske betingelser holder seg på randen av både forestilling og diktbildebok og får ikke trenge inn i sentrum av disse uttrykkene. Til det er frosken og skogen i seg selv for viktig.

Litteratur

- Birkeland, Tone, Risa, Gunvor og Vold, Karin Beate 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie* (3. utg.). Oslo: Samlaget.
- Bjørlo, Berit Westergaard 2018. «Marine Animals in Ted Hughes's Poetry for Children: Ecocritical Readings of Selected Illustrated

- Poems». I Goga, Nina, Guanio-Uluru, Lykke, Hallås, Bjørg Oddrun og Nyrnes, Aslaug (red.) 2018. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures* (s. 175–189). Cham: Palgrave Macmillan.
- Bjørlo, Berit Westergaard 2018. *Ord og bilder på vandring: bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst* (Ph.d.-avhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Bjørlo, Berit Westergaard 2015. «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi». I Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk: en antologi* (s. 105–124). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Bramness, Hanne 2015. «Den røde lilja. Om å henvende seg til barn i dikt». I Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk: en antologi* (s. 16–21). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Bramness, Hanne 2013. *Skogen i hjartet*. [Illustrert av Laurie Clark]. Sunde: Nordsjøforlaget.
- Brooks, Cleanth 2003. «Ironi som strukturelt prinsipp». I Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne og Skei, Hans H. (red.) 2003. *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 59–72). Oslo: Universitetsforlaget.
- Culler, Jonathan 2015. *Theory of the Lyric*. London: Harvard University Press.
- Frye, Northrop 1959. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Glotfelty, Cheryl 1996. «Introduction. Literary studies in an age of environmental crisis». I Glotfelty, Cheryl og Fromm, Harold (red.) 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (s. xv–xxxviii). Athens: The University of Georgia Press.
- Hallberg, Kristin 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidskrift för litteraturvetenskap*, (3/4), s. 163–168.
- Hutcheon, Linda 2013. *A Theory of Adaptation* (2. utg.). London: Routledge.
- Jørstad, Cecilie 2019. *Skogen i hjartet* [Teateroppsetning]. Nordisk samtidspoestifestival | Rolf Jacobsen-dagene, Hamar og Komma, Lillehammer.

- Larsen, Peter Stein 2017. «Økokritiske perspektiver på nordisk lyrik». I Larsen, Peter Stein, Mønster, Louise og Rustad, Hans Kristian (red.) 2017. *Økopoesi. Modernisme i nordisk lyrikk 9* (s. 15–40). Bergen: Alvheim & Eide.
- Lassén-Seger, Maria 2009. «Monkey business. Or the animality of childhood». I Drillsma-Milgrom, Barbara og Kirstinä, Leena (red.) 2009. *Metamorphoses in Children's Literature and Culture* (s. 29–46). Turku: Oy Enostone Ltd.
- Madsen, Claus 2018. *Det Udstraktes Poetik: Læsestrategier til det skandinaviske langdigt* (Ph.d.-avhandling). Åbo: Åbo Akademi.
- McHale, Brian 2004. *Obligation towards the difficult whole*. Tuscaloosa: The University of Alabama press.
- Mjør, Ingeborg 2010. «I resepsjonens teneste. Paratekst som meiningberande element i barnelitteratur». *Barnelitterært forsknings-tidsskrift*, 1:1, 5856, DOI: 10.3402/blft.v1i0.5856.
- Mørstad, Erik 2007. *Malerileksikon. Motivyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub forlag.
- Nikolajeva, Maria og Scott, Carole 2001. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nodelman, Perry 1988. *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press.
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. [Oversatt av Christine Shantz]. Toronto: University of Toronto Press.
- Rosenthal, M.L. og Gall, Sally M. 1983. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Rustad, Hans Kristian 2015. «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet». I Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk: en antologi* (s. 52–69). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Røskeland, Marianne 2018. «Natur i litteraturen. Økokritisk litteraturundervisning med døme frå diktsamlinga *Eg er eg er eg er*». I Kverndokken, Kåre (red.) 2018. *101 litteraturdidaktiske grep – om å arbeide med skjønnlitteratur og sakprosa* (s. 39–55). Bergen: Fagbokforlaget/LNU.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov (2018). «Poetic Constructions of Nature: The Forest in Recent Visual Poetry for Children». I Goga, Nina,

- Guanio-Uluru, Lykke, Hallås, Bjørg Oddrun og Nyrnes, Aslaug (red.) 2018. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures* (s. 141–155). Cham: Palgrave Macmillan.
- Wall, Barbara 1991. *The narrator's voice: the dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Whitley, David 2010. «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in Children's Poetry». I Styles, Morag, Joy, Louise og Whitley, David (red.) 2010. *Poetry and childhood* (s. 187–194). Stoke on Trent: Trentham books.