

Silje Harr Svare og Anne Skaret

”Dette skulle bli et dikt som noen skulle huske en stund”

Scenekunst som poesi for barn i forestillingen
Snutebiller, stankelben

”This was supposed to become a poem which someone would remember for a while”: Stage Art as Poetry for Children in the Theatre Performance *Snutebiller, stankelben*

Abstract: Norwegian author Rolf Jacobsen's (1907–1994) modernist poetry, originally published for adults, has been celebrated for its boldness and innovativeness. In the stage performance Snutebiller, stankelben (Snout Beetle, Crane Fly) by the Norwegian theatre group Fleece & Rouge, four poems by Jacobsen are performed on stage with children as the target audience. This article studies the realization of Jacobsen's poetry as stage art for children. Transferring the poems from book to stage involves several obvious medial transformations due to the theatre's specific devices. By drawing theoretical inspiration from Jonathan Culler's theory of the lyric poem's ritualistic and fictional qualities, we ask to what degree the performance preserves the poetic qualities in the poems for the child audience. Or rather, does the theatre frame impose dramatic effects on the poems by expanding their element of fiction? The inquiry is also inspired by Margaret Meek's and Kornej Tjukovskij's perspectives on the relationship between children and poetic language. There is an amount of risk involved in the task of transferring poetry to the stage. In order to succeed, the actors must embrace the expressive possibilities of the theatre, which in one sense means replacing one genre with another and thus leaving the poetry behind. However, as the analysis of Snutebiller, stankelben demonstrates, the poetic may resurrect in the scenic expression, given that the performance's embeddedness in and obligation towards the poems are strong enough.

Keywords: children's poetry, performing arts, Fleece & Rouge, Rolf Jacobsen, children and poetry

“Dette skulle bli et dikt som noen skulle huske en stund” er den avsluttende verselinjen i den norske poeten Rolf Jacobsens (1907–1994) dikt “Vent på oss” fra samlingen *Pass for dørene – dørene lukkes* (1972). Diktet inngår som ett av fire dikt av Jacobsen som formidles for barn i scenekunstforestillingen *Snutebiller, stankelben*, som er utviklet og framført av den norske teatergruppa Fleece & Rouge. Som avslutning på Jacobsens dikt peker den doble konjunktiven “skulle” i den siterte verselinjen tilbake på selve diktet som noe hypotetisk, framtidig og tilblivende, som noe som først virkelig eksisterer når det blir husket og repetert. Når verselinjen uttales mot slutten av barneforestillingen, peker forestillingen på seg selv som et dikt som potensielt blir til. I denne artikkelen etterspører vi omdannelsen som er gjort for å skape en scenekunstforestilling for barn av fire dikt av Jacobsen. Men vi spør også hvorvidt omdannelsen inngår i en mer omfattende bevaring, slik at forestillingen kan forstås som del av Jacobsen-diktene virkeliggjøring. Forestillingen *Snutebiller, stankelben* skal dermed undersøkes i et spenn mellom omdanning og bevaring, der vårt hovedfokus settes på realiseringer av det poetiske.

I analysen gir vi selvstendig oppmerksomhet til hvert av de fire Jacobsen-diktene, men innvevd i undersøkelsen av måten diktene er til stede i scenerommet på. Slik oppnår vi en nærhet som nettopp gjør det mulig å avdekke hvordan diktene både omdannes og bevarer i scenekunstforestillingen. Vi baserer oss på nyere lyrikkteori og Jonathan Cullers argument om det ritualistiske ved det lyriske diktet. Diktet, hevder Culler, eksisterer som en språklig nåtidshendelse som lever i den gjentakelse og virkeliggjøring som hver ny lesning er. Med dette som utgangspunkt undersøker vi scenekunstforestillingen *Snutebiller, stankelben* og spør om den kan betraktes som en slik levendegjørende, ritualistisk gjentakelse av Jacobsens dikt, eller om diktene påvirkes av teatermediet og dreies mot dramatisering og fiksjonisering. Da må vi også ta i betraktning at dette er en forestilling for barn, som tilbyr barn en inngang til, og for flertallet et første møte med, de fire Jacobsen-diktene. Det gjør det relevant å se nærmere på hva forestillingen gjør for å nå fram til og delaktiggjøre barnepublikummet og samtidig gjennomføre en genuin realisering av diktene. Dette aktualiserer perspektiver på barn og poetisk språk, som vi henter fra arbeider av Kornej Tjukovskij og Margaret Meek.

Presentasjon av det poetiske materialet

Rolf Jacobsen er en av de mest leste og folkekjære norske poetene fra siste halvdel av 1900-tallet. Han vant mange lesere samtidig som

han formmessig og tematisk var dristig og fornyende; i 1966 ble han for eksempel av kritiker Paul Borum kalt "et af de mest spændende forfatterskaber overhovedet i Europa i dag" (170). Det er kjenneteg- nende at Jacobsen er den eneste norske poeten som fikk plass i Hans Magnus Enzensbergers modernismekanon *Museum der modernen Po- esie* (Museum for moderne poesi, 1960). I nyere forskning framheves det perseptuelle og sansenære ved Jacobsens diktning, på tvers av den hyppig kommenterte kontrasten mellom natur og teknologi i dette lyriske forfatterskapet.

Scenekunstforestillingen *Snutebiller, stankelben* er utviklet og fram- ført av teatergruppa Fleece & Rouge, som består av skuespillerne Hillevi S. Larsson og Trine Nyhus Lørum. Den er blitt markedsført som en forestilling for barn i alderen fra fire år og oppover og ble spilt første gang i 2016 på *Nordisk samtidspoesifestival*. Senere er den vist på teater, festivaler og skoler. Forestillingen varer i 24 minutter og byg- ger i sin helhet på følgende fire Jacobsen-dikt: "Mot Stokmarknes", "Snutebiller, stankelben", "I bringebærtiden" og "Vent på oss", som alle er publisert mellom årene 1951 og 1982.¹ All framført tekst består av de fire diktene, men de behandles ikke som fire isolerte enheter: Skuespillerne er i stadig veksling mellom strofer, verselinjer, ord og lyder i de fire diktene, tilsynelatende uten et fast mønster og i sek- venser av ulik varighet. For den som kjenner diktene fra før, er det likevel enkelt å identifisere dem og skille dem fra hverandre.

Jacobsens lyriske produksjon ble opprinnelig gitt ut for voksne, men mange norske barn og unge har møtt Jacobsen-dikt i lesebø- ker i skolens morsmålsfag. I *Snutebiller, stankelben* blir ytterligere fire dikt reaktualisert som dikt for barn. Gjenbruk av voksendikt for barn inngår i en lang tradisjon, hevder Morag Styles, som skriver at barne- lyrikk derfor ikke kan avgrenses til dikt som opprinnelig er skrevet og utgitt for barn fordi man da hadde måttet utelate alle dikt som er blitt "appropriated, begged, borrowed or stolen from the adult canon for the pleasure of children" (xii). Vi tilnærmer oss diktene i forestillingen med utgangspunkt i Styles' barnelyrikkbegrep (xii), og slik følger vår undersøkelse også i linje fra Berit Westergaard Bjørlos avhandling, som undersøker hvordan dikt som først er gitt ut i en voksenkulturell kontekst, får barnepoetisk funksjon i såkalte "dikt- bildebøker" (12). Vår undersøkelse inkluderer scenekunst og fordrer følgelig en skjerpet oppmerksomhet mot de mediale omdannings- og bevaringsprosessene som diktene simultant gjennomgår i beve- gelsen fra boksiden og til scenerommet. Når det gjelder de konkrete valgene som er gjort i prosessen med å realisere Jacobsens dikt på scenen, er teatervitenskapelige perspektiver som vektlegger kropp,

rom og sansning relevant. Disse perspektivene viser seg konkret i analysen i form av registrering av skuespillernes bevegelser, gester, mimikk og stemme, samt rekvisitter og scenerommets utforming.² Rent metodisk har vi til denne studien sett to oppsetninger av *Snutebiller, stankelben* på teater, i tillegg til at vi har hatt til disposisjon et filmopptak av en skoleoppsetning hvor forestillingen ble vist for elever mellom seks og ni år i en gymsal. Gjennom lydsporet har vi fått tilgang på barnepublikummets verbale respons på forestillingen. Selv om dette materialet ikke står i undersøkelsens fokus, tillater vi oss å vise til barnas respons der det kaster lys over kontakt og utveksling mellom skuespillerne og tilskuerne.

Teoretiske perspektiver

I artikkelen "Theory of the Lyric" (2017) forklarer og tydeliggjør Culler sitt lyrikkteoretiske ståsted. Et grunnleggende argument hos Culler er at vi ofte treffer skjevt når vi forklarer hva som er i spill i leserens møte med det lyriske diktet. I forlengelsen av den romantiske forståelsen av diktet som et ekspressivt uttrykk for poetens følelser mener Culler å se en tendens til at vi i dag utlegger diktet som en dramatisk monolog og forstår "lyric as a drama of the attitudes of a character" (121). En slik forståelse av diktet innebærer en rekonstruerende lesning, rettet mot å avdekke hvilken fiksjonell karakter som taler i diktet, og hvilken situasjon denne talen springer ut av. Dette, hevder Culler, gjør at vi forlater de trekkene ved diktet som er mest vesentlig lyriske, nemlig oppmerksomheten på språket som sanselig materiale og på den språklige nåtiden det skaper. I diktets visuelle uttrykk og i dets oppbygning, mønstre og rytmiske repetisjoner ligger en mulighet for leseren til å gå inn i språket som en pågående hendelse. Mange dikt har fiksjonelle og dramatiske trekk, innrømmer Culler, men i lyriske dikt er disse trekkene innrammet av en mer overgripende ritualistisk dimensjon (126).

I Aristoteles' *Poetica* (*Poetikk* i norsk oversettelse) kan vi lese at "[e]n tragedie er en etterligning [mimēsis] av en seriøs og avsluttet handling av et visst omfang" (49b 24–28). Peter Szondi har vist hvordan vestlig drama allerede fra renessansen av demper fokuset på fabelen og innlemmer det mellommenneskelige og relasjonelle feltet i seg (146). Det er lett å forestille seg at en scenekunstforestilling basert på fire Jacobsen-dikt må innebære at det diktene rommer av dramatiske, fiksjonelle elementer, forsterkes og bygges ut, kanskje gjennom utvikling av karakterer og relasjonelle spenninger, og at det ritualistiske og språk-performative ved diktene dempes eller

fjernes. Cullers perspektiv bidrar til å rette oppmerksomheten mot hvorvidt forestillingen kan bevare, endog forsterke, diktens ritualistiske trekk, eller om plasseringen av diktene på scenen uvilkarlig innebærer at de dras i retning av det dramatiske og fiksjonelle, og at barnepublikummet slik føres lengre bort fra, og ikke nærmere, Jacobsens diktning.

Når Jacobsens dikt framføres på scenen i *Snutebiller, stankelben*, endrer de målgruppe og blir til dikt for barn. Ifølge Peter Hunt har barnepoesi og barns evne til å møte dikt vært omgitt av fordommer, som at barn er uerfarne diktlesere og må presenteres for "apprentice work, something that is the same thing as poetry except simpler, suitable for less skilled hands, less experienced eyes" (18). Vi posisjonerer vårt syn på barns poetiske kompetanse i forskning som inntar et annet standpunkt. I *Ot dvoikh do piati (Fra to til fem år. Om barns sprog, digtning og fantasi i dansk oversettelse)*, utgitt første gang på russisk i 1925, studerer Kornej Tjukovskij et stort materiale bestående av barns ord og uttrykk innsamlet over flere tiår. Han finner at mange av de aspektene vi vanligvis forbinder med poetisk språkkunst, så som allitterasjon, metaforer, rim og rytme, er høyfrekvente forekomster i små barns språk. Især gjelder det barn i to- til femårsalderen, som er i ferd med å tilegne seg språket gjennom det Tjukovskij beskriver som kreativ imitasjon, som innebærer å leke med språkets lyder og innhold på en måte som ligner poetisk språkbruk (24–26). Også Margaret Meek framhever det poetiske språkets naturlige tilstedeværelse i barns liv. Hun skriver at barn erfarer poetisk språk gjennom kroppslig utfoldelse, som gir barnet en særlig forståelse av poesi: "Poetry is never better understood than in childhood when it is felt in the blood and along the bones" (182). Karakteristisk for barnets tilnærming til poesi er altså at den er flersanselig og lekpreget, ifølge Meek, og poesien får funksjon av å være "a plaything" (182). I analysen av *Snutebiller, stankelben* tar vi med oss Tjukovskijs og Meeks perspektiver, som antyder at barn har en naturlig språkvenndthet og oppmerksomhet mot poetisk språk som sanselig materiale. Det gjør det nærliggende å anta at de er mottakelige for å gå inn i språket som pågående hendelse og delta i det Culler kaller den ritualistiske dimensjonen ved lyrikken. Vi vil undersøke om denne evnen til deltakelse i språket imøtekomes i forestillingen, og om den forankres i diktene selv.

Mens Cullers lyrikkteori bidrar til å rette oppmerksomheten mot bevaringen av det poetiske, krever undersøkelsen også en bevissthet om hva den faktiske mediale omdanningen av Jacobsens dikt innebærer for måten diktene realiseres, sanses og forstås på. Vi forstår

dette i lys av Lars Elleströms teoretiske modell over hva et medium er, som består av fire modaliteter han hevder ethvert medium er realisert i (17). Modalitetene representerer ulike nivåer i mediet og strekker seg fra mediets materielle grensesnitt og sansningen av det, til dets temporale og spatiale organisering og videre til erkjennelsesnivået. Når Jacobsen-diktene flyttes fra bok til scenekunstforestilling, innebærer det en stor omlegging på alle nivåene: Fra å utgjøre statiske skrifttegn på sammenbundne papirsider leseren leser på og blar mellom i en bok, blir diktene framført på scenen gjennom et samspill av skuespillernes stemmer, bevegelser og kroppsspråk og scenerommets utforming, som tilskueren lytter til og ser på i fellesskap med andre. I analysen undersøkes den mediale omformingen av Jacobsens dikt gjennom en konkret utforskning av de sceniske valgene som er gjort i forestillingen.

”Snutebiller, stankelben”: Barnepoetisk signal og modernistiske korrespondanser

I *Snutebiller, stankelben* er det sparsomt med rekvisitter. Det sceniske virkemiddelet som imidlertid er både spektakulært og i konstant bruk under forestillingen, er kostymene skuespillerne Trine Nyhus Lørum og Hillevi S. Larsson bærer, lagd av Sylvia Denais. De er begge gjort av tykt stoff som har en skulpturell virkning (bilde 1).

Hillevis drakt har mønster av store gress-strå, kornaks og fugler og består av et ballongskjørt og en kort jakke med en krave av blomster og blader. Med tightskledde ben og lange, hvite vingektige ermer er det mulig å assosiere Hillevi med stankelbenet, med sine karakteristiske lange, tynne ben og smale vinger. Trine er ikledd hvite bukser med samme mønster som i Hillevis drakt. Buksen har form av en tett sirkel. Med rundt formet underkropp og tettsittende ermer på overdelen skapes assosiasjoner til snutebillens runde kropp og tynne billeben. Gjennom hele forestillingen bærer skuespillerne disse draktene, som omformer det kroppslige uttrykket. Draktene har også elementer som kan manipuleres. Hillevis overdel har to lange stofflag på ryggen, som kan rulles sammen, men også strekkes ut og formes som skaut eller følehorn. Trines drakt har en vid og lang hals som kan trekkes over hodet, og som gir et traktlignende utseende. De omformbare elementene tas i bruk for å intensivere insektuttrykket. Gjennom kostymene og skuespillernes kropp virkeliggjøres dermed de to insektartene fra tittelen på forestillingen og på ett av de fire diktene, henholdsvis en bille- og en myggart, foran publikums øyne. Slik forsterkes også det barnepoetiske signalet i forestillingen, ifølge



Bilde 1. Fra *Snutebiller, stankelben*. Hillevi S. Larsson til venstre, Trine Nyhus Lørum til høyre. Foto: Kristin Aafløy Opdan. © Kristin Aafløy Opdan.

David Whitley: "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" (187).

Diktet "Snutebiller, stankelben" har spor av en stilisert skapelsesfortelling, der høyst ulike former og figurer, naturen og rester av menneskelig produktivitet skrives inn i hverandre. Diktet kan leses som en parallell og kommentar til Charles Baudelaires kjente dikt "Correspondances" (1857), både motivisk og formalt. Men Jacobsens dikt uttrykker større uro og skepsis, og mindre dikterisk allmakt, enn Baudelaires kjente symbolistiske dikt. Der Baudelaire åpner med å skue utover og oppover, retter Jacobsen blikket nedover i åpningen av sitt dikt: "Mye rart under stenene. / Dyr som minner om papirklipp" (268).³ Deretter følger en oppramsing av fenomener som dyrene ligner: "strikkede strømper, stumper / av ståltråd eller av garn" og "bukseknapper, hyssing og / smuler av gammelt brød." Hos Baudelaire opptrer dikteren som seer, som den som kan sanse og innfange gåtefulle sammenhenger. Hos Jacobsen er dikterrollen mer betraktende og skaperen fremdeles en Gud. Denne guddommen er imidlertid høyst menneskeliggjort: "Som Gud satt og gjorde

i ventetiden her / for å få århundrene til å gå." I Baudelaires dikt be-
vares tanken om en skjult, kanskje guddommelig livssammenheng,
mens Jacobsens dikt ramser opp fenomener som bare hører sammen
gjennom sin formløshet og betydningsløshet. Likevel er diktet tve-
tydig. I tredje strofe vender det seg mot en annen form for sammen-
heng: "Men fuglene fikk han til. Sangen. / Vingeslagene / som fikk
hjertene til å slå." Her er det en indre, skjult forbindelse mellom vin-
geslagene og hjertebanken. Verdsettelsen av fuglene framkommer
også av cesuren i strofen, ved at "Sangen." får utgjøre en setning for
seg i slutten av første vers og "Vingeslagene" står alene i midtver-
set. Diktet avslutter med et blick mot nåtid og framtid. Det "Gud"
nå produserer, er "stjernetåker", som diktet slår fast "ligner mye på
sneglehus, / brennmaneter og rester av gammelt garn." Rester av
menneskelig kultur, naturfenomener og det kosmiske henger med
andre ord sammen, men det er uvisst om dette er en sammenheng
som også gir menneskelig mening.

I forestillingen utsies hele diktet av skuespillerne mot slutten av
forestillingen, i ett strekk. Men det er også til stede helt i begynnel-
sen. Bak den smale og hvite kommoden som er oppstilt midt på sce-
nen, er et lilla scenetepppe hengt opp, og derfra kommer Trine kry-
pende fram i det forestillingen begynner (bilde 2). Hun har bøyd
rygg og bøyde knær og beveger seg sakte og framoverlent. Gjennom
den krumbøyde posituren ligner det tykke, stive stoffet i kostyme-
buksene og måten buksebena er heftet sammen på, en tykk og rund
billebakdel, og de stive og framstrakte armene fungerer som forben.
Men det som aller sterkest bidrar til Trines endrede fysiognomi og
fremmedhet, er den vide halsen på kostymet, som nå er dratt over
hodet som en trakt, og som smalner nedover og nesten når ned til
gulvet. Med små, hakkende bevegelser passerer Trine kommoden.
Innslaget er svært kort og speiles av en tilsvarende kort opptreden
mot slutten av forestillingen, denne gang med både Hillevi og Trine.
De krabber tett sammen i den samme bøyde posituren som Trine
innledet forestillingen med, og med samme hakkende bevegelser.
Begge innslagene avbrytes brått av at skuespillerne går inn i oppreist
stilling og taler og beveger seg menneskelig.

Kostymenes materielle kvaliteter og det fysiognomiske uttrykket
de skaper, sammen med skuespillernes insektlignende bevegelser,
forsterker tilskuernes oppmerksomhet mot det sanselige. En korres-
ponderende markering av det sanselige ser vi også i dikttittelen. S-
og b-allitterasjonene presser ordene "snutebille" og "stankelben"
mot hverandre gjennom en lydlig repetisjon som er til stede også når
diktet leses stille. I tittelen får denne lydrepetisjonen til funksjon å



Bilde 2. Fra *Snutebiller, stankelben*. Foto: Kristin Aafløy Opdan. © Kristin Aafløy Opdan.

forsterke og fordoble det kroppslige som allerede ligger i disse ord-sammensetningene: "Snute" og "bille" er presset sammen til ett, og "stankel" fortynner og forlenger "ben". Den lydlige tettheten i tittelordene forsterkes av den rytmiske likheten. Dermed står tittelordene ut og fram i diktet som helhet, en framskutthet som Trine og Hillevi har lånt til også å gjelde forestillingen. Når de trer fullt ut som insekter i forestillingen, med uvanlige positurer, underlige former og hakkede, stive bevegelser, gjenspeiles også de fenomenene som ramses opp i de første strofene av diktet: Det knekte, vridde og vrenget, det som påkaller oppmerksomhet bare gjennom sin form og materialitet.

Selv om Trine og Hillevi bare er snutebille og stankelben for fullt i svært korte partier, bærer de insektkostymene gjennom hele forestillingen. Det krever at barnepublikummet både identifiserer og av-identifiserer dem i disse insektrollene. At de trer ut og *er* henholdsvis snutebille og stankelben, er unektelig en form for dramatisering av det som i diktet bare benevnes. Men det er likevel ikke snakk om utbygging av det dramatiske, slik Culler advarer mot i lesningen av lyriske dikt, i form av individualisering, relasjoner og konflikt. Heller ikke handling er lagt til: Snutebillen og stankelbenet i scenekunstforestillingen vekker oppsikt rett og slett ved at de *er*, slik også eksistensen av dem er det som påpekes i diktet.

Publikum konfronteres med spørsmålet om identitet, om hva noe er og ikke er, slik diktet selv leker med former og likheter. Når Tjukovskij med utgangspunkt i sine studier av barnespråk gir råd til barnepoesiforfattere om hva som er viktig i dikt for barn, vektlegger han blant annet billedannelse og visualitet. Han poengterer at "vore digtere må være grafiske i hver strofe", og at "i hver toliniede afsnit må findes materiale til en illustration, da de aller mindste børns tankegang er karakteriseret ved en ekstrem billedrigdom" (189). Slik bilderikdom gjenfinner vi i Jacobsens dikt. Forestillingen henter ut det visuelle potensialet i diktet, som snutebillen og stankelbenet, men stoler også på barnepublikums evne til visuell medskapning. Det er visuelt stimulerende å se snutebillen og stankelbenet tre fram når skuespillerne utnytter kostymenes potensiale kroppslig, men også krevende å følge de visuelle, formmessige og fysiognomiske vekslinger på scenen. Det krever evne til abstraksjon å gjenkjenne insektenes framtrede, men også å godta at skuespillerne i store partier både er og ikke er insekter: De bærer draktene, men spiller ikke ut kroppslig de mulighetene de gir. Scenekunstforestillingens kontinuerlige veksling i uttrykk og form signaliserer slik en tillit til barnas visuelle bildeevne.

"Mot Stokmarknes": Kunstferdig samtidighet av språk, kropp, natur og kultur

Jacobsen er en poet med forkjærlighet for lokale steder og navn. I diktet "Mot Stokmarknes" befinner vi oss langt nord på norskekysten, i Vesterålen. Gjennom alle de åtte strofene i diktet er vi på vei fra Henningsvær i Lofoten mot målet lengre nord, den lille byen Stokmarknes, uten at diktet fører oss helt fram. I forestillingen utfoldes diktet først fullt ut ganske sent i forestillingen. I tidligere partier er Hillevi og Trine inno deler av diktet, blant annet roper de i én sekvens ut de mange stedsnavnene i diktet: "Stokmarknes", "Svartsundtind", "Henningsvær", "Sommarøy" og "Honningsvåg" - mens de bokser plastposer opp i luften i takt med rytmen i ordene. Navneremsen åpnes og lukkes av stedsnavnet "Valsøyfjord" fra diktet "Vent på oss", som har lik ordrytme som de øvrige navnene. Rett etter står de ved kommoden. Via skuffen merket med bokstaven T finner de støvlene de snart ifører seg, og som assosiativt fører mot s-lyden og S-skuffen. De drar ut skuffen, ser oppspilt på hverandre og på publikum, før de raskt roper ut annethvert fonem i det lydrette ordet "Stokmarknes": "S-T-O-K-M-A-R-K-N-E-S", i en slags fonemanalyse av ordet. Denne gangen dannes assosiasjonen til "Mot Stokmarknes"-diktet



Bilde 3. Fra *Snutebiller, stankelben*. Foto: Kristin Aafloy Opdan. © Kristin Aafloy Opdan.

ikke av stedsnavnkategorien og ordrytmen, men gjennom grafem og bokstavlyd. Språket tematiseres og markeres også senere i forbindelse med den fulle framførelsen av diktet. I en av kommodeskuffene finner skuespillerne bokstavremser som de strekker ut og fester på kosteskaftene. Opptaket av forestillingen lar oss høre hvordan barnepublikummet straks begynner å stave ordene som står på bokstavgirlanderne: "UNDER SOMMARØY" og "MOT STOKMARKNES". Nå er havet og stedene fiskeskuta i "Mot Stokmarknes" beveger seg på og mellom, etablert i scenebildet (bilde 3).

Skuespillernes lekende utforskning av stedsnavnenes innholds- og forside gjør Meeks påstand om barns forhold til det poetiske språket som noe å leke med, påmint (182). Forestillingens språklek tangerer slik barnets naturlige tilnærming til språk og poesi. Den realiserer dermed også et annet bud Tjukovskij setter opp for den som skal skrive dikt for barn, nemlig at diktene skal egne seg til lek både på innholds- og formplanet (194).

"Det stamper en skute i hav tilknes / mot Stokmarknes" (Jacobsen 88), er første strofe i diktet. Variasjonen mellom firetaktens og totaktens vers gjentas i alle de åtte strofene i diktet, med parrim i alle strofer. De lydlige gjentakelsene i diktets strofer og vers skaper en språklig vugging som bærer leseren gjennom diktet. I andre strofe speiler rytmen bølgene rundt skuta, "[o]g bølgene kommer som skudd og skred", i femte strofe lyden i skutemotoren: "Med dunk og

med dunk og med stempelstøy". Den faste rytmen gjennom versene forsterkes av stedsnavnene på tre stavelser. S-, h-, og v-allitterasjonene i stedsnavnene styrker den påfallende språklige musikaliteten i diktet.

Diktet har episke trekk: I strofe tre fortelles det om en gubbe som skotter "med sno om kinn / mot Svartsundtind", og neste strofe følger tankene hans: "Han tenker hvor mange mil han er / fra Henningsvær." Syvende strofe forteller at "mennene snakker en muntert sprog". Vi forstår at det er snakk om mannskapet på båten. Men tross de fortellende trekkene er det ikke disse skikkelsene som står i sentrum av diktet. Snarere er det slik at rytmen i diktet, og bevegelsen i et kystkultur-landskap, er noe som også disse skikkelsene går helt opp i – de framstår ikke som personer utenfor denne sammenhengen, men som en organisk del av den. I Trine og Hillevis framførelse av diktet ivaretas de fortellende partiene: Hillevi stiller seg opp i en høytidelig og stram posisjon og utsier første strofe, høylytt deklamerende. Under framføringen av tredje strofe "skotter" de begge med hånda over øynene. Framme ved syvende strofe, som forteller om mannskapet på skuta som "snakker om jenter de hadde kjær", inntar de begge rollen som mannskap og står i karslige positurer, bredbente, med hendene på hoftene og et skjelmisk uttrykk i ansiktet. Ved at skuespillerne her går inn i rollen som sjømenn, forsterkes innslaget av fiksjon i diktet. Men scenekunstforestillingen forsterker også de trekkene ved diktet som Culler ville kalt musikalske eller ritualistiske, og som ligger i selve språket som materiale. Skuespillernes kropper går inn i rollene som handlende aktører, men de viser og utfolder også diktets ritualistiske side, rytme og klang, gjennom kroppen.

I framføringen av diktet utsier Hillevi og Trine dels versene sammen, dels deler de dem mellom seg. Framføringen skjer i takt med rytmiske kroppsbevegelser som mimer bevegelsene diktet beskriver. Under andre strofe, der "bølgene kommer som skudd og skred, / og baugen går opp og baugen ned / mot Stokmarknes", står de ved siden av hverandre og gynger først sidelengs, med armene løftet ut fra kroppen. Til andre og tredje vers svinger de vekselvis fram og tilbake, annenhver gang, og lar armene svinge opp når de trer fram, ned og bak når de gynger bakover. Slik gjenskaper de med kroppsbevegelsene sine skuta som gynger i bølgene. Fra fjerde strofe, som innledes med verset "[m]ed dunk og med dunk og med stempelstøy", blir tempoet i framføringen skrudd opp. Slik får de bedre fram båtmotorens slag i bølgene. Nå tramper Hillevi og Trine heller ikke bare rytmen etter taktene i verset, de tramper også på de trykklette stavelsene, i en daktylsk valsetakt. Dermed forsterkes og

tydeliggjøres rytmen i diktet. Samtidig beveger de seg i mønster mot og fra hverandre, framover og bakover, slik at uroen og bevegelsen på scenen blir større og i enda større grad gjenskaper et urolig hav. Nettopp denne strofen gjentas to ganger, andre gang hviskende og lavmælt, mens den rytmiske tung-lett-lett-tramplingen og bevegelsene i buer og vinkler på scenegulvet vedvarer, mer dominerende. Så forstummer verbalspråket, og rytmen høres alene, gjennom skuespillernes trampling mot scenegulvet. Syv ganger gjentas valsetakten før de to går videre til strofe seks. I dette rent kroppslige intermezzoet beveger Trine og Hillevi seg ikke lenger symmetrisk på hver side av scenegulvet, men i ulike retninger og mønstre. Mens diktets rytme går og går, skapes det dermed en tiltagende visuell og bevegelig uro, som kan lignes med et stadig mer åpent og urolig hav (se bilde 3).

Under framføringen av diktet har Hillevi og Trine på seg de to hattene som i begynnelsen av forestillingen lå på toppen av kommoden. Det er snakk om små, svarte bowlerhatter, påmontert seilskuter med fulle seil som stikker litt utenfor hattekanten. I de rent kroppslige og rytmiske partiene av framføringen av diktet vugger dermed seilskutene med, som en parallell til den skuta Jacobsens dikt foregår i, og som diktet skaper rytmisk i språket. I diktet frambringes en enhet av natur, kultur og språk gjennom en markert språklig kunstferdighet. I forestillingen er ikke kunstferdigheten mindre påfallende: Her møter publikum danserytme og innstuderte bevegelsesmønstre, skuespillere i insektkostymer som inntar sjømannspositurer, men som selv bærer rundt på skutene sjømennene hører hjemme i, på hodet. Men tross det rare og den påtakelige kunstferdigheten skaper Trine og Hillevis framføring av diktet en dynamisk enhet av kropp og språk, som også involverer sjømannskulturen og havet som element. Forskjellen fra diktet kan se ut til å ligge i nettopp den forsterkede kroppsligheten. Samtidig er de kroppsrytmene som utfoldes i forestillingen, rytmen i diktet. Det er også den rytmen som lesningen av diktet skaper, og selv en stille lesning involverer kroppen som responsorgan for språket. Den språklige musikaliteten som er skapt av rim og rytme i diktet, og som framheves gjennom skuespillernes kroppsbruk i forestillingen, vil, hvis vi følger Tjukovskij, ha gjenklang i barnetilskueren. Han beskriver barns glede over og stadige forsøk på å rime ord, som en form for språklig gymnastikk som er nødvendig for å tilegne seg språkets lydssystem (153), samt barns følsomhet overfor poetisk rytme (150) og hvordan barn utforsker rytme gjennom kroppsbevegelser (156). Det samme gjør Meek, som skriver at poetiske kvaliteter ved språket erfares av barn "when they sing, dance, bounce about in the playground to chants and popular songs"

(182). Skuespillernes kroppslige utfoldelse av rytmen i diktet på scenen blir slik både en miming og en bekreftelse av barnets naturlige utforskning av poetisk språk.

”I bringebærtiden”: Uforståeligheter og uoverstigelige hindringer

Det Culler kaller det ritualistiske i diktet, er det gjentagbare som ligger i diktets språklighet – de repetisjoner og mønstre diktet selv rommer, og som en lesning kan inngå i. Rytme og rim er, som vi har sett, opplagte eksempler, men mønstrene kan også finnes på et høyere nivå. Det ser vi når vi vender oppmerksomheten mot virkeliggjøringen av diktet ”I bringebærtiden”. Her dras scenekunstens relasjonelle muligheter med inn i realiseringen av diktet.

Etter at Trine og Hillevi noen minutter inn i forestillingen finner støvlene i kommoden og ifører seg dem, går de ut i en fase med tilsynelatende ufrivillig tramping og snurring. Sekvensen opphører når de to støter mot hverandre, bryst mot bryst, så hardt at det ser ut som de slenges bakover. I sammenstøtet framstår den andres kropp som hindring, og det følges av at de to gjør aggressive utfall mot hverandre. Men kort etter står begge rolig ved siden av hverandre, foran publikum, og strekker armene undersøkende framfor seg. De føler med armer og hender over en usynlig overflate, som skapes for publikum gjennom bevegelsene deres. Gjennom disse kroppsbevegelser er vi på vei inn i diktet ”I bringebærtiden” (Jacobsen 278), der første strofe lyder slik: ”I bringebærtiden / kommer vepsene inn i huset, / og finner ikke ut igjen, dag etter dag / dasker de mot rutene, summe-summe-summ / til vi kan feie dem ut på søplebrettet.” I de søkende og avdekkende håndbevegelser til Trine og Hillevi er vindusglasset fra diktet usynlig til stede.

De første versene av første strofe utfoldes verbalt av skuespillerne på den samme rolige, avsøkende måten. Brått snur stemningen igjen, ved at Hillevi gjør et slag utover med armen mot Trine, samtidig som hun utstøter et kamprop. Hun henter fram vingeflakene fra ryggen på drakten sin og binder dem over hodet på en måte som både ligner en vepsebrodd og et skaut. Trine setter seg på huk, drar rør-halsen fram og bøyer hodet. Hun holder hendene dirrende framfor seg, en bevegelse som virker insektaktig og kanskje redd. Deretter resiterer Hillevi resten av strofen med et infamt ansiktsuttrykk, frydefull ondskap og forakt i stemmen og en kroppspositur som signaliserer dominans og hensynsløshet: ”og finner ikke ut igjen, dag etter dag / dasker de mot rutene, summe-summe-sum / til vi kan feie dem ut

på søplebrettet." Hun mimer hånlig vepsenes desorienterte bevegelser når ordene "summe-summe-sum" blir sagt, og etterligner dem ved å forsterke det lydmalende "på søplebrettet", som utsies nærmest vrent skrikende, i triumf, og etterfølges av en rå latter som også markeres kroppslig, med voldsomme kast med overkroppen. Siden scenekunstforestillingen ikke bygger ut en fabel som tilskuerne skal la seg fange inn, og heller ikke låser skuespillerne i faste roller som står i en konflikthetsrelasjon til hverandre, virker ikke emosjonene skremmende på publikum. Filmopptaket avslører at barnetilskuerne ler frydefullt av Hillevis ondsinnethet.

I et nytt parti tematiseres hindring og stengsel gjennom både bevegelse og lyd: Hillevi og Trine slår mot den usynlige glassflaten mellom dem og publikum, og roper "dunk" hver gang knyttneven treffer. Det lydmalende ordet, som videoopptaket viser at publikum ivrig deltar i utsigelsen av, varieres i tonehøyder og styrkegrad, avhengig av hvor på ruten Trine og Hillevi slår. Gradvis går dunkingen over i en konkurranse mellom de to, de lytter ikke lenger på den andres slag, men avbryter og overbyr. Deretter illuderer en kulebesatt snor vepsens hindring. Hillevi dingler lokkende med snoren foran Trine, som i rollen som veps forgjeves kaster seg mot den, igjen og igjen. Det ender i en burlesk scene, der Trine blir liggende på gulvet og Hillevi koster henne bort, igjen til stor glede og latter fra publikum. Samtidig framfører skuespillerne hele diktet verbalt.

De to første strofene av diktet skaper en parallell mellom veps og mennesker som kan virke enkel og entydig, men som ved nærmere ettersyn er gåtefull. Tidsbestemmelsen "I bringebærtiden" konnoterer saft og modenhet, men også tilstundende høst og død, og vepsenes forgjeves dasking mot rutene kan betraktes som et forgjengelighetsmotiv. Men når det i andre strofe av diktet står at "[o]gså for deg og meg / er det stengsler vi ikke kan forstå", blir det uklart om overføringen fra veps til menneske handler om døden. Det å ikke forstå noe, har ikke samme absolutthet ved seg som innestenging og høstens komme har for vepsene. Fortsettelsen av andrestrofen; "Vi kaster oss gang etter gang mot noe vi ikke kan se / til de feier oss ut en dag på søplebrettet", rommer likevel en framstilling av menneskelivets forgjengelighet og opphør. Siste strofe fjerner ikke tvetydigheten, men holder den snarere fast: "Hvis ikke noen på jorderik eller i skyene / tilfeldigvis / skulle sette opp et vindu så vi kommer igjennom." At hjelpen kan komme fra noen "i skyene", istedenfor det mer konvensjonelle "i himmelen", toner ned eventuelle religiøse konnotasjoner. Men at håndsrekningen også kan gis fra "noen på jorderik", fastholder usikkerheten om det er døden som

et siste endelig stengsel dette dreier seg om. Denne tvetydigheten frigjør oss fra å forstå diktet ut fra en entydig dødstatematikk, vi kan møte det som en undersøkelse over de hindringer og stengsler som omgir og er inneholdt i livet. Nettopp slik er det også diktet utfoldes i forestillingen. Trine og Hillevi gjentar på en rekke ulike måter den ritualistiske gjentakelsen som diktet selv rommer. Gjennom gjentakelse og variasjoner utforskes hva det innebærer at vi, som vepsene, hele tiden møter uoverstigelige hindringer av ulik art. Dette er en ritualistisk repetisjon på et høyere nivå enn den vektleggingen av rim og rytme som vi ser i diktet "Mot Stokmarknes". Uten å være bundet opp til faste roller eller en konstant handling, utfoldes blant annet hensynsløshet, sårbarhet, latterlighet, nysgjerrighet og andektighet som aspekter ved hva det vil si å være menneske. Og hele tiden er Trine og Hillevi dels menneske, dels veps eller noe annet insektaktig. Dermed viser de fram en nærhet mellom menneskelig liv og andre livsformer som også diktet forteller oss om.

"Vent på oss": Utsigelse og henvendelse i dikt og forestilling

Culler advarer mot en dramatiserende lesning av det lyriske diktet fordi det tar oppmerksomheten vekk fra diktets ritualistiske trekk, som appellerer til oss, og som vi gjentar og virkeliggjør i vår lesning av diktet. Men hva når diktet som skal virkeliggjøres scenisk, nettopp har klare replikker og utsigelsesinstanser? Det ser ut til å være tilfelle med diktet "Vent på oss" (Jacobsen 234), som trer fram hele seks ganger i forestillingen.

I forestillingens åpningssekvens kryper Hillevi fram som snegl og avsier sneglens replikker fra diktets første strofe: "Vent på meg. Hvorfor går dere så fort. / Jeg kommer når jeg kommer, husk at jeg er våt på bena." I den tablåaktige sluttscenen sitter Trine i lotusstilling på toppen av kommoden. Hun er "gamle Jordan", som i diktet er taleinstans i den sjette av de i alt ni strofene. Med sterk og sindig stemme avsier Trine jordens replikker: "Vent mine venner, vent nå litt. / Jeg har mine tider å passe. Mange land / som skal ha sitt daglige lys." To trekk ved forestillingens realisering av diktet blir straks synlig gjennom disse eksemplene: Det første er at skuespillerne kroppsliggjør taleinstansen i hver strofe. Det andre er at rekkefølgen av diktets strofer ikke er bevart i forestillingen. Disse valgene viser også fram viktige trekk ved diktet selv.

Som snegl beveger ikke bare Hillevi seg usannsynlig langsomt, hun gjenskaper også sneglens særegne måte å komme seg framover på ved å klebe seg mot underlaget med bakkroppen og løfte og strek-

ke framkroppen før også den festes mot underlaget, for så å dra bak-kroppen etter. I begynnelsen kryper Hillevi fram på alle fire, etter hvert er hun i oppreist stilling. Men selv når hun står, gjenskapes den klebende bevegelsesmåten med fotbladet. Sneglen er gjenskapt ved at enkelte karakteristiske fysiognomiske trekk er valgt ut, med den forunderlige effekten at Hillevi ligner en snegl selv om hun står oppreist. Trine som "gamle Jorden" er verdig, tung og langsom, både i kropp og språk. Mot slutten av forestillingen dukker flere av strofene i diktet opp, i ujevn rekkefølge: Vi går fra femte til syvende og deretter fra tredje til første strofe. Tredje og første strofe overlapper, Trine ligger på toppen av kommoden og er smeltende snøskavl samtidig som Hillevi igjen trer fram som snegl. Forestillingens ikke-kronologiske framstilling speiler at det ikke er en reell dramatisk situasjon som utfolder seg, og selv om skuespillerne kroppsliggjør de ulike taleinstansene, er de ikke bygget ut til faste roller som står i situasjon til hverandre. Forestillingen fjerner ikke det alogiske og bruddstykkeaktige ved diktet, der en ny instans trer frem i hver strofe og sier omtrent det samme som forrige talsmann: "vent", "ikke så fort". Det snodige og kunstige betones ved at skuespillerne brått er inne i og like brått ute av rollene som snegl, snøskavl, jorden og så videre. Selve den fysiognomisk betonte framstillingen av taleinstansene er slående i sin dobbelthet som både gjenkjennelig og påtakelig kunstferdig, og viser oss slik det kunstferdige og litterære ved diktet selv. Replikkene som tilskrives de ulike taleinstansene, er så eksplisitt litterære og lekende at diktet i like grad stor peker mot seg selv som kunstspråk. Samtidig gjenkjenner vi verden i diktet og påminnes om alt som omgir oss. Dette angår også den underlige tiltalen i diktet: Den er rettet mot oss som lesere, men skjuler ikke at det er diktet og språket, og ikke sneglen, snøskavlen eller jorden, som taler til oss. I forestillingen er denne kompleksiteten også bevart gjennom måten replikkene utsies på. Skuespillerne retter ikke ordene mot hverandre, men i all hovedsak ut i rommet: Hvem som tiltales og skal svare, er beholdt åpent. Bare unntaksvis rettes replikkene direkte mot publikum. Forestillingen bevarer det underlige som gjør barnas møte med diktene til et åpent møte, fullt av muligheter og spørsmål.

Konklusjon: Rolf Jacobsens dikt på scenen som barnepoesi

"Vent litt, vent litt. Ikke så fort, ikke så fort. / Dette skulle bli et dikt som noen skulle huske en stund." Trine sier dette til Hillevi helt mot slutten av forestillingen, når de har grepet fatt i hverandre og svinger rundt, fortere og fortere. Denne siste replikken fra diktet "Vent på

oss" tilhører i diktet *ordene*, som vi må vente på for at diktet skal innfinne seg. I forestillingen er Trine og Hillevi, med sine ansiktuttrykk, gester, stemmemodulasjoner og kroppsbevegelser, blitt til ordene i diktet. Når Trine roper "vent" til Hillevi, stopper hun den ekstatiske runddansbevegelsen, den rent kroppslige utfoldelsen. De samler seg og søker tilbake til ordene, og involverer det kroppslige uttrykket i framføringen av resten av diktet, før forestillingen avsluttes. Dermed fullfører de skapelsen av forestillingen som ett dikt, vevd sammen av fire Rolf Jacobsen-dikt gjennom scenekunstens uttrykksmuligheter, med kroppen i sentrum.

Gjennom hele forestillingen virkeliggjøres diktene ved at kroppene forankres i språket, og språket i det kroppslige. Innslagene av språklek markerer dette. Mye av forestillingens utforskning av det poetiske språket skjer ved at lyder, bokstaver og ord isoleres, framheves og lekes med. Filmopptaket tilkjennegir at barnepublikummet involverer seg sterkt i språkleken. Det er rimelig å si at språkutforskningen, sammen med den kroppslige utfoldelsen av Jacobsens dikt-språk i forestillingen, tar ut barnas potensiale for sanselig språk og fører det inn i diktene. Oppmerksomheten mot språkets sanselighet og kropps nærhet i forestillingen bidrar til å tydeliggjøre trekk ved Jacobsens poesi som et voksent publikum kan komme i fare for å intellektualisere bort.

Vekten på det kroppslige innebærer modige teatermessige valg som røper tillit til barnepublikummet. Forestillingen er redusert til det basale og bærende: tilstedeværelsen av de to skuespillerne og publikum, atskilt, men ganske nært hverandre, i det rommet og den tiden framføringen av diktene varer. Rekvizittene er ytterst enkle: plastposer, koster, et par hatter, en kommode og noen bokstavfigurer – kun skuespillernes kunstferdige kostymer bryter nøkternheten. Her er heller ingen sammenbindende historie, skuespillerne representerer ikke faste roller og utfolder ingen sammenhengende situasjoner eller konflikter. Alle disse sceniske valgene konsentrerer publikums oppmerksomhet mot hvordan de to skuespillerne med kropp, gester og mimikk realiserer Jacobsens dikt.

I forestillingen utnyttes ulike sceniske muligheter i realiseringen av de fire diktene, fordi de er forskjellige fra hverandre. Forestillingen formidler Jacobsens poesi nettopp ved å søke inn i diktene selv og gripe tak i deres konkrete særegenheter. Denne doble bevegelsen, mot scenekunstens muligheter og de konkrete diktens singulære uttrykk, viser hva som skal til for å realisere poesi for barn gjennom en scenekunstforestilling. Et slikt forehavende innebærer en risiko fordi diktene på ett vis må forlates; skuespillerne må gå inn i det

sceniske. Men som forestillingen *Snutebiller, stankelben* viser, kan diktene også gjenoppstå i det sceniske uttrykket når forankringen i og forpliktelsene på dem er sterk nok.

I denne artikkelen har vi undersøkt forflytningen av fire dikt av Rolf Jacobsen, som poesi utgitt for voksne, over til scenekunst og poesi for barn. Dette betyr likevel ikke at vi impliserer at Jacobsen skrev med en voksen leser i tankene. Når forestillingen så overbevisende formidler diktene hans, er det også fordi Jacobsens poesi rommer perspektiver som går på tvers av aldre. Hans diktning har en basal åpenhet for grunnleggende menneskelige erfaringer som ikke er forbeholdt voksne, men kanskje tvert imot står nærmere barnets erfaringsposisjon. I møtet med Jacobsens dikt får lesere i ulike aldre mulighet til å sette seg på huk og oppdage at det er "[m]ye rart under stenene".

Biografisk informasjon: Anne Skaret er ph.d. og professor i nordisk litteratur, særlig barnelitteratur, ved Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk, Høgskolen i Innlandet. Hun har skrevet om litteraturformidling, barnelyrikk, Alf Prøysens forfatterskap og kulturmøter i bildebøker. Hennes forskningsinteresser retter seg mot intermedialitet, bildebøker og litteraturredaktikk.

Silje Harr Svare er ph.d. og førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk, Høgskolen i Innlandet. Hun har skrevet om norsk, svensk, dansk og finlandssvensk lyrikk og om scenekunst. Teoretisk utforsker hun for tiden fruktbarheten i å føre sammen postfreudiansk psykoanalytisk teori og postdramatiske scenetekster.

Noter

1 Det eldste diktet, "Mot Stokmarknes", er fra samlingen *Fjerntog* fra 1951, de nyeste, "Snutebiller, stankelben" og "I bringebærtiden", fra *Pusteøvelse* fra 1975. Det fjerde diktet, "Vent på oss", er basert på et dikt som opprinnelig inngikk i *Pass for dørene – dørene lukkes* fra 1972. Diktet ble omarbeidet fra og med 1982-versjonen av Jacobsens samlede dikt, og denne versjonen ble valgt til alle senere samleutgaver. Vi viser her til diktene slik de står i samlingen *Alle mine dikt* (1990).

2 Det kroppslige har vært i fokus i teaterpraksis så vel som i teaterteori og teatervitenskap gjennom hele 1900-tallet. Barneteateret som institusjon har dessuten en egen sterk forankring i pantomime og musikkteater.

3 "Naturen er eit tempelbygg med røyser / i søyler som gåtefullt talar i kor" er åpningsversene i Baudelaires "Korrespondansar" fra diktsam-

lingen *Det vondes blommar* (*Les Fleurs du mal*) fra 1857, gjendiktet til nynorsk av Haakon Dahlen (27). Diktet speiles motivisk av sammenkjedingene og sammenligningene i Jacobsens "Snutebiller, stankelben". Formalt gjenkjenner vi den petrarkiske sonettformen hos Jacobsen i den strofiske oppbygningen og i voltaen mellom kvartettene og tertsettene. Baudelaires sonett er tro mot tradisjonen også når det gjelder metrikk, antall stavelser og rytmemønster, mens Jacobsen gir oss en redusert sonett uten disse kjennetegnene, i tråd med eksperimenteringen med sonettformen i den modernistiske tradisjonen.

Litteratur

Aristoteles. *Poetikk*. Oversatt av Øyvind Andersen, Oslo, Vidarforlaget, 2008.

Baudelaire, Charles. *Det vondes blommar*. Oversatt av Haakon Dahlen, Oslo, Bokvennen, 2014.

Bjørlo, Berit Westergaard. *Ord og bilder på vandring. Bildebøker som gjensker dikt og bildekunst*. Ph.d.-avhandling, Bergen, Universitetet i Bergen, 2018.

Borum, Paul. *Poetisk modernisme*. Aalborg, Aalborg Stiftsbogtrykkeri, 1966.

Culler, Jonathan. "Theory of the Lyric". *Nordisk poesi*, vol. 2, nr. 2, 2017, ss. 119-133, doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02.

Elleström, Lars. "The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations". *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, redigert av Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, ss. 11-48.

Enzensberger, Hans Magnus. *Museum der modernen Poesie* [Museum for moderne poesi]. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1960.

Hunt, Peter. "Confronting the Snark. The Non-Theory of Children's Poetry". *Poetry and Childhood*, redigert av Morag Styles et al., Stoke on Trent, Trentham Books, 2010, ss. 17-23.

Jacobsen, Rolf. *Alle mine dikt*. Oslo, Gyldendal, 1990.

Meek, Margaret. *On Being Literate*. London, The Bodley Head, 1991.

"Snutebiller, stankelben". Av Fleece & Rouge, regissert av Jonas Kippersund, framført av Hillevi S. Larsson og Trine Nyhus Lørum, Fleece & Rouge, 5. mars 2016, Hamar kulturhus, Hamar.

---. Av Fleece & Rouge, regissert av Jonas Kippersund, framført av Hillevi S. Larsson og Trine Nyhus Lørum, Fleece & Rouge, 2. februar 2020, Hamar teater, Hamar.

Styles, Morag. "Introduction. Taking the Long View – the State of Children's Poetry Today". *Poetry and Childhood*, redigert av Morag Styles et al., Stoke on Trent, Trentham Books, 2010, ss. xi–xvi.

Szondi, Peter. "Det moderne dramaets teori". *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oversatt av Lars Sætre og redigert av Atle Kittang et al., Oslo, Universitetsforlaget, 2008, ss. 142–164.

Tjukovskij, Kornej. *Fra to til fem år. Om børns sprog, digtning og fantasi*. Oversatt av Grete Bentsen, København, Munksgaard, 1980.

Whitley, David. "'Imaginary gardens with real toads in them'. Animals in Children's Poetry". *Poetry and Childhood*, redigert av Morag Styles et al., Stoke on Trent, Trentham Books, 2010, ss. 187–194.