



**Om forholdet mellom ord og bilde i
Tove Janssons novelle
”Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey”**

ALI-3910

Silje Solberg

*Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Universitetet i Tromsø
Våren 2010*

TIL MAMMA

INNHOLD

DEL I:	SIDE
1. INNLEDNING.....	5
2. DET OBJEKTIVE KORRELAT.....	6
3. NOVELLEN SOM SELVREFLEKTERENDE KONSTRUKSJON.....	8
4. INNGANG OM VÄSTRA FLYGELN.....	9
5. ORD- OG BILLEDKUNSTNEREN TOVE JANSSON.....	10
6. LYSSNERSKAN - EN FORANDRING I FORFATTERSKAPET.....	11
7. TIDLIGERE LESNINGER AV "SVART - HVITT. HOMMAGE Å EDWARD GOREY".....	13
8. MIN INNFALLSVINKEL.....	16
DEL II:	
1. TEORI OM FORHOLDET ORD-BILDE.....	18
2. TO ULIKE MENINGSSYSTEM.....	21
3. Å ARBEIDE MED OG UTFRA FORHOLDET ORD-BILDE.....	25
4. ORD-BILDE FORHOLDETS FUNKJON(ER) I DEN MODERNE NOVELLEN.....	24
5. ORD-BILDE FORHOLDETS OVERORDNENDE FUNKSJON.....	25
DEL III:	
1. KORT OM EDWARD GOREY.....	27
2. GOREY OG SURREALISTEN MAX ERNST.....	28
3. BILLEDBOKEN VÄSTRA FLYGELN.....	28
DEL IV:	
1. LESNING AV "SVART-VITT. HOMMAGE Å EDWARD GOREY".....	30
DEL V:	
1. FORBINDELSEN TIL EDWARD GOREY.....	48
2. 'SCENER' FRA GOREYS BILLEDBOK.....	51
3. FUNKJONEN AV REPRESENTASJONENE FRA GOREYS BILLEDBOK I NOVELLEN.....	53
4. TO KONTRASTERENDE HUS.....	56
DEL VI:	
1. FORHOLDET ORD-BILDE SOM REFLEKSJON OVER FREMSTILLINGPROBLEMATIKK.....	57
2. "SVART-VITT. HOMMAGE Å EDWARD GOREY" SOM PORTRETT AV KUNSTNEREN.....	58
3. FREMSTILLING SOM REFLEKSJON OMKRING DEN SKAPENDE PROSESSEN.....	61
DEL VII:	
AVSLUTNING.....	65
LITTERATURLISTE:	66

DEL I

1. INNLEDNING

Tove Janssons novellesamling *Lyssnerskan*, som kom ut i 1971, er dedisert til hennes bror Per Olov Jansson som er fotograf og som for en stor del holder på med kunstfotografi.

Jeg tror ikke det er noen tilfeldighet at Tove Jansson her har valgt å dedisere akkurat denne novellesamlingen til ham. I sin fotokunst har Per Olov Jansson gjennomgående vært opptatt av kunstnerisk skapelse; av perspektiv; av forholdet mellom lys og mørke, mellom kontraster. Dette blir også noe som opptar Tove Jansson på ulike vis i denne novellesamlingen.

Lyssnerskan er en liten bok, både i utseende og i sideantall. Knappe hundre og femogsytti sider, fordelt på atten noveller.

Samlingen ansees først og fremst å representere et overgangswerk i Tove Janssons forfatterskap, hvilket jeg skal komme nærmere inn på senere i oppgaven.

Noe av det mest karakteristiske ved denne novellesamlingen synes å være dens tvetydige tilgjengelighet:

På den ene siden fremtrer novellene her som lett-tilgjengelige: De oppleves umiddelbart rett og slett som lettlest. Språket fremstår tilsynelatende som kort og presist, ujålete og ukomplisert.

På den andre siden, ansees novellene, ved endt lesning, likevelli som 'vanskelige': Det er ikke umiddelbart så lett å si noe om hva novellene handler om, det vil si, hva Tove Jansson her forsøker å kommunisere, jf. en leserrespons som følgende:

Vilken besvikelse! Jag tycker mycket om muminböckerna och *Sommarboken* var också fin. Alltså hade jag goda förhoppningar om att tycka om den här novellesamlingen också, men nej då, det här är noveller när de är som allra tråkigast. Tove Jansson är en aktad författarinna och recensenterna som citeras på baksidan jämför med Kafka och Tjechov. Är det bara jag som inte begriper någonting? Jag kanske helt enkelt inte är någon novellmänniska, för jag tycker att det här är jättetråkigt. Inget djup i personporträtt, inga relationer som utvecklas, inga slutpoänger, just ingen handling och inget att skratta åt.
(www.visit.se)

Nå skulle det selvfølgelig kunne tenkes at skribenten av det ovenforstående ikke er 'någon novellmänniska'. Og det skulle nok også kunne finnes en mulighet for at denne Tove Janssons novellesamlingen *Lyssnerskan* rett og slett ikke er noe å begripe seg på.

Men for meg er *Lyssnerskan* langt fra noen besvikelse.

I det følgende skal jeg se nærmere på en av novellene i denne samlingen, "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey".

Grunnen til at jeg likevel har valgt denne leserresponsen som en åpning er at den synes å rette søkelys mot nettopp det denne novellen, for meg, tematiserer:

Skribenten stiller nemlig spørsmålstegn ved tekstens måte å fremstille mening på: Hvordan kan en novelle uten 'handling eller sluttpoeng' fungere?

2.DET OBJEKTIVE KORRELAT

Når det gjelder forbindelsen til Tsjekhov som nevnes i leserresponsen, har den ved flere anledninger blitt bekreftet av Tove Jansson selv. I den første store biografien om henne, *Tove Jansson. Ord, bild, liv* (2007), skriver Boel Westin om en historie Tove Jansson selv gjerne fortalte om opptakten til å skrive *Lyssnerskan* :

När det kändes svårast att skriva fick hon ett råd av Ola von Zweybergk på Schildts. Läs medan du väntar på lusten, sade han, varför inte Tjechov. (Westin 2007: 446)

Også i et intervju fra 1994 med Tuva Korsström i Hufvudstadsbladet henviser Tove Jansson til Anton Tsjekhovs noveller som et forbilde.

κ

I artikkelen "Chekhov and the Modern Short Story" skriver Charles E. May:

There can be no understanding of the short story as a genre without an understanding of Chekhov's contribution to the form. (May 1994: 216)

Tsjekhov har en ny grunnforståelse av hva novellen forsøker å gjøre, og hvordan.

I følge May ble også Tsjekhovs noveller, i likhet med Tove Janssons i *Lyssnerskan*, kritisert for å

/.../lacking every element which constitutes a really good short story. (May 1994: 199)

Tsjekhovs noveller skulle imidlertid omsider komme til å bli sett på som en ny hybridform, en ny novelleform, som

/... /combined the specific detail of realism with the poetic lyricism of romanticism. (May 1994: 199)

Charles May ser i sin artikkel flere karakteristiske drag ved denne novelleformen.

The primary characteristics of this new hybrid form are: character as mood rather than as either symbolic projection or realistic depiction; story as

minimal lyricized sketch rather than as elaborately plotted tale; atmosphere as an ambiguous mixture of both external details and psychic projections; and a basic impressionistic apprehension of reality itself as a function of perspectival point of view. (May 1994:199)

En av disse er en ny forståelse av begrepet 'fortelling'. Novellestrukturen går her over fra å være oppbygd omkring begrepet plot til istedenfor å fokusere på en enkelthendelse. Den enkeltstående hendelsen representeres gjennom et utvalg av detaljer med hensikt av å uttrykke karakteren(e)s komplekse indre tilstand. Karakteren(e)s indre fremstilles altså gjennom ytre detaljer. Denne fremstillingsteknikken betegnes senere av T.S.Eliot som 'det objektive korrelat'.

an 'objective correlative' - a detailed event, description, or characterization that served as a sort of objectification or formula for the emotion sought for. Modern short story writers after Chekhov made the objective correlative the central device in their development of the form. (May 1994: 202)

Overordnende for Tsjekhov er altså å forsøke å representere en konkretisering av en abstraksjon; en sinnstillstand, eller en atmosfære.

K

I *The Literary Encyclopedia* (www.litencyc.com) skriver Peter Childs:

Most attempts to offer alternative modes of representation from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth century have at one time or another been termed Modernist, and this applies to literature, music, painting, film and architecture (and some works before and after this period).

Tove Jansson kan leses som modernist ettersom hun gjennom sine noveller, i likhet med Tsjekhov, kan sies å forsøke seg på å fremstille en alternativ form for representasjon.

I boken *If only we could know. An interpretation of Chekhov* (2003) skriver Vladimir Kataev om Tsjekhovs 'epistemologiske perspektiv'. Begrepet 'epistemologisk (=kunnskapsteoretisk) perspektiv' brukes her av Kataev for å få frem at Tsjekhov ikke synes å interessere seg så mye for selve fenomenene, men derimot synes å interessere seg mer for vår oppfattelse av dem.

Modernismen kan ses som en reaksjon mot realismen. I motsetning til realismen som forsøker å gjengi virkeligheten, forsøker modernismen å tolke vår oppfattelse av den.

3.NOVELLEN SOM SELVREFLEKTERENDE KONSTRUKSJON

I hans *Literary Theory. A very short introduction* (1997) skriver Jonathan Culler:

Literature is a practice in which authors attempt to advance or renew literature and thus is always implicitly a reflection on literature itself. (Culler 1997: 35)

Culler anser at litteraturen kan forstås utfra dens funksjon som fremstilling.

En måte å arbeide med litteratur på kan dermed være utfra teorier som anser at all fremstilling utgår fra og forholder seg til andre fremstillinger.

Gjennom å sammenligne og kontrastere seg selv med og mot andre fremstillinger er det mulig å anse at litteraturen er om litteraturen selv.

Hva litteraturen sier om hvordan andre former for fremstillinger fremstiller, relaterer til hvordan den selv fremstiller.

Det følgende skal komme til å handle om novellen som selvreflekterende konstruksjon, men først og fremst skal det komme til å handle om forholdet mellom ord og bilde i Tove Janssons novelle "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey".

4. INNGANG OM VÄSTRA FLYGELN

(Skriptype: Edward Goreys' selvutviklede)

I 1965 fikk den legendariske svenske forleggeren Bo Cavefors i stand et samarbeid med den amerikanske illustratøren Edward Gorey (1925-2000) i form av en bokkassett i miniatyr. Omslaget var spesialdesignet for den svenske utgaven av kunstneren selv. Kassetten hadde ingen frem eller bakside. På hver av de to omslagssidene var det en illustrasjon av et tilsynelatende identisk skap viss dører var dekorerte med en slyngende ornamentikk i form av et skjelett. På skapdørene stod også tittelen på utgivelsen- *GIFTSKÅPET. TRE BETÄNKLIGA BILDERBÖCKER AV EDWARD GOREY. DET OLYCKLIGA BARNET. VÄSTRA FLYGELN. KLUMPERUMP*. På den ene omslagssiden stod en mannskikkelse ved siden av skapet, på den andre en kvinneskikkelse. Gjennom de antydende armbevegelsene kunne de noe tvetydig tolkes å være på vei ut eller inn av skapet. På gulvene fremfor begge skapene fantes noen avtrykk som synes å kunne tilhøre skapføttene. Avtrykkene synes å gå mellom de to omslagssidene, forbundet gjennom permryggen.

Seks år etter *Giftskåpet* utkom Tove Janssons novellesamling *Lyssnerskan*. En av novellene handlet om en illustratør og tittelen var "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey".

I boken *Det Slutna och det Öppna Rummet. Om Tove Janssons Senare Författarskap* skriver Birgit Antonsson:

Tove Jansson har bekräftat att hon låtit sig påverkas av den i kassetten ingående "berättelsen" *Västra flygeln*. (Antonsson 1994: 115)

Min lesning av "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" har inngang om *Västra Flygeln*.

5. ORD- OG BILLEDKUNSTNEREN TOVE JANSSON

Tove Jansson ble født inn i en kunstnerfamilie sensommeren 1914 i Helsingfors, Finland. I boken *Bildkonstnären Tove Jansson* (1992) skriver Erik Kruskopf om henne:

Om ens mamma är tecknare och ens pappa skulptör, är det knappast överraskande att konsten blir en central sak i ens liv.

Så var fallet med Tove Jansson. Hennes pappa var bildhuggaren Viktor Jansson, hennes mamma tecknaren, illustratören och karikatyristen Signe Hammarsten-Jansson. Konsten var därför från Toves allra tidligaste barndom en så självklar del av livet, att hon rent av smått beklagande tittade på de medmänniskor, som inte ägnade sig åt konstens värv. (Kruskopf 1992: 5)

Begge Tove Janssons foreldre var altså billedkunstnere. Billedkunsten skulle da også komme til å få en gjennomgripende betydning i hennes eget liv. Den profesjonelle debuten som illustratør kom tidlig i tenårene og ble etterfulgt av en formell utdanning til billedkunstner. Hennes virke som billedkunstner var i store trekk preget av allsidighet. Uttryksformene var mange og varierte. Karikaturtegninger, tegneserier, bokillustrasjoner, dekorative monumentale utsmykninger og abstrakt maleri, er bare noen eksempler på mangfoldet i hennes reportoar. Tove Janssons var altså utdannet som billedkunstner, men som Kruskopf skriver videre:

Det låter sig sägas att vägen var utstakad. Men att såga att situationen därmed skulle ha varit enkel får barnen Jansson eller för Tove, som det här främst skall bli tal om- vore att förenkla en ganska komplicerad situation. Att veta sig vare predestinerad till konstnär betyder inte, att man vet hurudan konst man är predestinerad att skapa. (Kruskopf 1992: 6)

Tove Jansson var, og er også i dag, mer kjent som forfatter. Imidlertid synes forfatterskapet overraskende lenge å ha vært mer som en slags lystfylt hobby for henne (Westin 2007: 300). Tove Jansson hadde, tilsynelatende uforholdsmessig lenge, sin yrkesmessige identitet nærmest knyttet til billedkunsten. Et illustrerende eksempel på dette er at hun lenge etter at den store suksessen som forfatter var et definitivt faktum, skal ha presentert seg selv først og fremst som maler, deretter som forfatter.

Som forfatter utkom Tove Jansson med sin første bok *Sara och Pelle och Neckens bläckfiskar* allerede i 1933. Denne debutboken, som utkom samtidig i Sverige og Finland, synes imidlertid å ha blitt mer eller mindre forbigått.

De påfølgende ti årene fikk Tove Jansson publisert noen enkeltnoveller i ulike tidsskrifter, men ingen av disse synes å vekke noen nevneverdig større interesse.

I 1945 utkom den første mummiboken *Småtrollen och den stora översvämningen*. Denne første lille boken ble ingen umiddelbar suksess og Boel Westin skriver om utgivelsen:

Småtrollen och den stora översvämningen blev en hyllvärmare och sålde endast i 219 exemplar i 1946. Den hade trycks i mer än 2 800. Året därpå såldes 183 böcker. Någon andre upplaga blev det förstås inte. I dag är den

första mummiboken en bibliografisk raritet och följs för flera tusen kronor på antikvariat. (Westin 2007: 181)

Den andre mummiboken, som utkom året etter, ble også liten oppmerksomhet til del. Det var først med den tredje boken om mummitrollene, *Trollkarlens hatt* (1948), at forlaget, gjennom det som skal ha vært en tilfeldig forsinkelse, fikk vekket til live en relativt stor interesse omkring selve utgivelsen. Boken ble dertil mottatt av positive kritikker og allerede i 1950 utkom den på engelsk. I løpet av 50-tallet ble de påfølgende mummibøkene motatt med alt mer positiv omtale og i 1954 startet tegneserien MOOMIN i den britiske storavisen Evening News.

Tove Jansson skulle komme til å bli en av Nordens mest mangesidige og produktive kunstnere. Hun arbeidet kontinuerlig parallelt som billedkunstner og forfatter. Forholdet mellom ord og bilde fikk da også stor betydning i kunstnerskapet. Kruskopf skriver:

Människors livsverk kan bestå av delar, som väsentligt skiljer sig från varandra till form och innehåll. Men en mera närsynt granskning brukar ge vid handen, att delarna ändå hänger ihop på något sätt. Den ena delen har, så att säga, förutsatt den andre.

Också i Tove Janssons verk finns en genomgående röd tråd. Nyansen skiftar måhända, men tråden kan ändå kännas igen. Tove Janssons olika verksamhetsgrenar har också stött varandra. Lärdomar från den ena har utnyttjats i den andra. I många av hennes produkter handlar det om en dialog mellan det litterära och det visuella, mellan ordet och bilden. (Kruskopf 1992: 7)

Det var i kombinasjon som barnebokforfatter og illustratør hun oppnådde verdensberømmelse gjennom bøkene og tegneseriene om mummitrollene, men som tittelen på en bok av Christina Björk sier var hun *Mycket mer enn mumin*.

En stor del av Tove Janssons kunstnerskap består av verk hvor hun tilsynelatende arbeider separat med bilder og ord.

K

På 70-tallet tok forfatterskapet, noe uventet, sett i perspektiv av hennes store suksess med mummitrollene, en ny retning. Fra å skrive for barn gikk hun over til å skrive for voksne. Barnebøkene bygde på en direkte kombinasjon av skrift og illustrasjon. Det senere forfatterskapet var uillustrert, men forholdet mellom det litterære og det visuelle- mellom ord og bilde- synes å fortsette.

6.LYSSNERSKAN- EN FORANDRING I FORFATTERSKAPET

Det var med utgivelsen av mummiboken *Trollvinter* (1957) suksessen var et definitivt faktum. Denne sjette mummiboken førte til at Tove Jansson nærmest ble geniforklart som forfatter og det utbrøt en "muminfeber" (Westin 2007: 331-332).

Ifølge W.Glyn Jones bok *Vägen Från Mumindalen. En Bok om Tove Janssons Författarskap* (1984) er det likevel nettopp i forbindelse med mummi-suksessen at det stadig mer oppstår en konflikt hos forfatteren.

Utveklingslinjen for Tove Janssons författarskap förefaller att bestämmas av en konflikt mellan yttre krav på henne själv som framgångsrik barnboksförfattare och serietecknare och hennes eget inre behov att kommunicera som konstnär på ett annat plan. Redan i hennes tidigaste barnböcker är det möjligt att urskilja ideer och associationer som kanhända saknar omedelbart intresse för barn. Vuxna läsare noterade dem inte till en början, utan det är först efter många böcker av henne som man efterklodt kan se embryon till dessa teman dolda i hennes tidiga verk. (Glyn Jones 1984:180)

Det dreier seg altså om en konflikt som gjør

/.../det tydlige at barnboken inte längre räcker till som medium för författaren. Hon förrändras, hon har förändrats, och hon behöver ett uttrycksmedel som inte hämmas av att nödgas vända sig till barn. (Glyn Jones 1984: 180)

I sin bok karakteriserer Glyn Jones novellesamlingen *Lyssnerskan* som et "övergångsverk" (side 131) i författarskapet. Han mener at hun med denne samlingen definitivt går bort fra det mønstret hun til da hadde fulgt. Samtidig understreker han at det fremdeles gjenfinnes berøringspunkter med det tidlige författarskapet.

I den første store helhetlige, studie om Tove Janssons senere författarskap *Det slutna och det öppna rummet* (1999) skriver også Birgit Antonsson om en forandring i författarskapet i og med *Lyssnerskan*. Antonsson karakteriserer novellesamlingen, med et noe mer dramatisk valg av uttrykk, som en "vattendelare" i författarskapet.

Hon markerar med stor tydlighet at hon nu slagit in på nya vägar. Boken ger prov på en mycket medveten vilja till förnyelse. Det är därför viktigt att notera at så många teman och motivkretsar, som kommer att sätta sin prägel på hennes kommande författarskap, introduceras redan nu. Som exempel kan nämnas kampen mellan dröm och verklighet, den svåra vägen fram till ett sant konstnärskap, gränsen mot vuxenlivet och mot döden, levande öppenhet mot livet i motsats till förlamande stagnation och förfrusenhet och sist men inte minst- det slutna och det öppna rummet. Det senare motivet är mestadels överordnat de övriga. (Antonsson 1999: 16)

Også ifølge Antonsson begynner imidlertid forandringen mange år forut for *Lyssnerskan*. Antonsson viser i sin bok hvordan Tove Janssons tilbaketrekning fra mummidalen påbegynnes allerede i suksessboken *Trollvinter* og hvordan den tydeliggjøres ytterligere i den påfølgende *Pappan och Havet*. Antonsson utgår i sin tematiske lesning fra at Tove Jansson gjennom hele sitt författarskap kontinuerlig søker frihet og vekst kontra ufrihet og stagnasjon. Hun anser det for å være den langvarige ferden mot frihet og vekst som omsider bringer Tove Jansson til en ny fase i författarskapet.

Biografen Boel Westin skriver også om en forandring i forbindelse med *Lyssnerskan*.

1971 presenterar hon sig som en ny forfattare. Det är en Tove Jansson med ensamheter och besattheter på det litterära programmet, en Tove Jansson som låter sina karaktärer excellera i självanalyser- altsammans i arton noveller utan dalar och mumintroll. (Westin 2007: 446)

I sin tidlige bok om *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärd* (1988) kritiserer samtidig Westin det hun oppfatter som "Denna ensidiga inriktning på en 'utveckling' i författerskapet..." (side 15) Det er en kritikk som også omfatter Glyn Jones nevnte bok. I følge Westin leser Glyn Jones her mummibøkene som "Språngbräda till ett mer konstnärligt djuplodande författarskap- böcker för vuxna." (Westin 2007: 16)

Men først og fremst er det en kritikk av det Westin synes å mene er Glyn Jones manglende evne til å lese frem de kunstneriske grepene Tove Jansson benytter seg av i det tidlige forfatterskapet. På grunnlag av sin mangelfulle lesning oppvurderer Glyn Jones det senere forfatterskapets kunstnerlige kvaliteter gjennom å sammenligne det med en mangelfulle lesning av det tidlige forfatterskapet. Med dette grunnlaget ser han en 'utvekling' i forfatterskapet. Westin inntar et annet perspektiv enn Glyn Jones. Hun vil oppvurdere barnebøkene på grunnlag av det hun finner er deres kunstnerlige kvaliteter som 'naive' tekster. Som 'naive' tekster åpner de nemlig opp for "specielle kontrårlige möjligheter" (Westin 2007: 16).

Ifølge Westin benytter Tove Jansson seg altså av ulike, men likefullt, 'konstnärliga möjligheter' som er identifiserbare både i det tidlige og det senere forfatterskapet.

7. TIDLIGERE LESNINGER AV "SVART-VITT. HOMMAGE À EDWARD GOREY"

W. Glyn Jones og Birgit Antonsson har begge gjort kortere lesninger av denne novellen. Begge synes å anse at den kan leses med nær forbindelse til Tove Janssons eget kunstnerskap og hennes egne tanker omkring det å skape kunst.

Glyn Jones skriver at novellen

/.../flätar samman en konstnärs kreative problem med hans problematiska mänskliga relationer. (Glyn Jones 1984: 125)

I artikkelen "Tove Jansson and the Artist's Problem", som utkommer året før boken om forfatterskapet, leser Glyn Jones inn kunstnermotivet i novellen med en klar forbindelse til forfatteren Tove Jansson selv.

Glyn Jones synes å mene at Tove Jansson vanligvis uttrykker sine tanker om eget kunstnerskap og tanker om kunst mer indirekte, mens han i "Svart-vitt" oppfatter henne som uvanlig direkte.

Antonssons lesning skiller seg ikke vesentlig fra Glyn Jones', men hun knytter tilsynelatende denne spesifikke novellen enda tettere enn Glyn Jones til den kunstneriske konflikt som Tove Jansson selv befinner seg i ved tidsrommet som novellen skrives.

Jag vill hävda att Tove Jansson i "Svart-vitt" har något väsentligt att säga om sin egen konstnärliga utveckling. Talar hon inte i egen sak, när hon låter novellens illustratör inse att han tecknat för tydligt, att han förklarat allt? Är det inte vad Tove Jansson själv gjort- i både ord och bild- i sina muminböcker, där hon sökt trygghet och skapat trygghet för andra genom tydlighet och kärleksfulla detaljer samt genom att göra skräck och faror hanterliga genom att färvandla dem till glada äventyr? Liksom tecknaren vågar och förmår avbilda den sanna skrällen och därigenom når frigörelse både som konstnär och människa, visar Tove Jansson i *Lyssnerskan* med full tydlighet att hon inlett ett nytt skede i sitt författarskap. (Antonsson 1999: 118)

Det bør her nevnes at Antonsson da også i sin lesning fremholder artikkelen av Glyn Jones.

Antonsson tar forøvrig også, som allerede nevnt, mer konkret opp novellens forbindelse til Edward Gorey. Hennes kommentar til forbindelsen mellom novellen og Goreys billedbok *Västra flygeln* er som følger:

Det viser sig också att tecknarens framställning av det gamla huset är klart inspirerad av Goreys skrämmande och mystiska bildsvitt. Till stora delar följs den troget. Men det skall samtidigt understrykas att intrycken från den amerikanske konstnären inte är ett mål i sig utan används som ett medel i den berättelse, som är en psykologiskt övertygande skildring av en människas och konstnärs väg till klarhet, självinsikt och mod. (Antonsson 1999: 115)

Antonsson synes altså ikke å tillegge forbindelsen til Gorey noen større betydning i sin lesning.

Selv om hun ikke foretar noen analyse av novellen, leser også Westin inn en Tove Jansson. Hun skriver:

Tecknaren i "Svart-vitt", som arbetar med ett illustrations uppdrag för en medioker skräckantologi, vänder skrällen in mot sig själv och sitt eget liv. Projektet görs till en bearbetning av hans indre, det icke sagda i hans välordnade liv/.../, man kan läsa en Tove Jansson mellan raderna i det här stycket, en Tove Jansson som inte vill skriva och teckna tydligt, som vill hänge sig åt det antydda och inte åt det föreställande. (Westin 2007: 451)

Westin synes å anse at hele Tove Janssons kunstnerskap må kunne anses som en samling av selvrepresentasjoner, eller selvportrett.

/.../hon är sitt verks ämne/.../ (Westin 2007: 28)

Men samtidig understreker Westin følgende:

Men hon dokumenterar inte människan Tove Jansson och inbjuder oss inte heller at tolka verken mot bakgrund av hennes liv. För henne var det viktiga att söka uttryck som hon kan förändra hela tiden. Bildkonstnären började med ett tecknat självportrett 1933 och avslutade med en målning av sig själv mer än fyrtio år senare 1975. Det fanns inte bara en utan många olika Tove

Jansson: signaturen Tove, signaturen Jansson, och författaren Tove Jansson.
Hon hade tusen ansikten, med Tuulikkis ord. (Westin 2007: 486)

Westin nevner også forbindelsen til Gorey.

I *Lyssnerskan* skickar hon en hommage till den amerikanske konstnären Edward Gorey i novellen 'Svart-vitt'. (Westin 2007: 491)

Westin går ikke nærmere enn dette inn i den konkrete forbindelsen til Gorey.

I 1987 skrev Vivi-Ann Rehnström en litteraturvitenskapelig pro graduavhandling under tittelen "Konflikten med Verkligheten och Alltings Ohjälpliga Bestandighet" (Åbo Akademi) som omhandler Tove Janssons novellesamlinger *Lyssnerskan* og *Dockskapet*. Her gjør Rehnström en noe lengre lesning av "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey".

Rehnström er den første som tillegger forbindelsen til Edward Goreys *Västra flygeln* noe større vekt.

Rehnström henviser til et brev hun har fått fra Tove Jansson der forfatteren selv har bekreftet forbindelsen til *Västra flygeln*. (Rehnström 1987: 38)

Hun innleder sin lesning med å kommentere blandt annet tittelens forbindelse til Gorey.

Novellens tittel syftar konkret på att illustratören tecknar i svart-vitt, liksom Edward Gorey, vilken den är tillägnad. Samtidig anger titeln den konflikt mellan två poler över vilken novellen är uppbyggd. Illustratörens problem är nämligen att hans teckningar blir för grå. Både han och hustrun är överens om att de saknar en dominant. Hon anser att de behöver mera vitt, mera ljus, han att det är svart som saknas. (Rehnström 1987: 28)

Rehnström synes altså å fokusere på to parallelle konflikter mellom to poler som her flettes sammen. Det gjelder konflikten i illustratørens bilder og konflikten i mann-kvinne relasjonen.

Ifølge Rehnström synes novellen gradvis å gå fra realisme og over i surrealisme:

Vad som sker på det konkreta yttre planet i berättelsen flyter alltmera samman med illustratörens upplevelse och hans skapande. De olika skeendena blir ett. (Rehnström 1987: 33)

Jeg forstår Rehnström dithen at hun tolker denne novellen som et forsøk på å uttrykke en grunnstemning som hun betegner som 'opprørets omøjlighet' (Rehnström 1987: 369), hvilket både gjelder for hovedpersonen óg for forfatteren Tove Jansson: Hovedpersonen fra hustruen, og Tove Jansson fra barndomsverden.

For hovedpersonen resulterer opprøret fra hustruens innflytelse i kaos:

Formen oppløses, kontrollen overgår i kaos, själva skapandet ger upphav till destruksjon. Rummets gränser utplånas, liksom gränserna mellan motsatser, mellan konst och verklighet. (Rehnström 1987: 37)

For Tove Jansson synes det ifølge Rehnström å resultere i novelleformen, som tilsynelatende kan ses som 'begränsade stycken' (Rehnström 1987: 36)

Ifølge Rehnström synes mye av forbindelsen til Gorey dessuten å ligge i at det også i hans bøker finnes konflikter som tilsynelatende aldri oppløses. Den uoppløste konflikten i Goreys *Västra flygeln* får her tilsynelatende forbindelse med "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" sitt tema ; 'opprørets omöjlighet'.

8. MIN INNFALLSVINKEL

Angående mottagelsen av *Lyssnerskan* skriver Birgit Antonsson:

Några har svært att frigjora sig från mummidalen och søker paralleller i novellesamlingen. (Antonsson 1999: 14)

Videre skriver hun

Tendensen att "mumifiere" novellsamlingen får sitt tydeligaste uttrykk i Tove Holländers uppsats "Den frånvarande illustrationen i Tove Janssons *Lyssnerskan*". Sammanfattningsvis för Holländer fram följande tankegång. "I de s.k. vuxenböckerna är illustratonen frånvarande, men den visuella texten målar opp bilder, som väl kunde vara illustrerade. Dessa bilder påminner både till tema och innehåll om dem som i muminböckerna konkretiserades i form av illustrationer." Holländer søker sedan stöd för sin tankegång genom att närmare granska några av novellerna i *Lyssnerskan*. Hon menar att novellsamlingen består av samma, "ibland svårdefinierbara, en aning absurda element som den senere muminproduksjonen, men utan den kompletterande, konkretiserande illustrationen. (Antonsson 1999: 15)

Antonsson kritiserer den "mummifisering" som synes å omgi en stor del av mottagelsen av *Lyssnerskan*.

Selv om de på langt nær synes å gå så dramatisk til verks som Antonsson, synes også både Glyn Jones og Westin at Tove Jansson med denne novellesamlingen forsøker å kommunisere på en annerledes og ny måte som distanserer henne, i større grad enn den synes å forbinde henne, til mummibøkene.

Min lesning av "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" utgår fra forholdet ord-bilde.

Jeg utgår her fra Glyn Jones, Antonsson, Westin og Rehnström sine lesninger og iakttagelser.

Samtidig håper jeg at min innfallsvinkel kan tillegge noen aspekt ved "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey", og ved Tove Janssons forfatterskap, som tidligere i liten grad er blitt belyst.

Erik Kruskopf skriver:

Til sin lægning var Tove ingen teoretiker og letade därför inte heller efter teoretiska motivationer till sitt eget måleri. Sina intryck fick hon av kollegerna och genom att se annan konst./.../ (Kruskopf 1992: 244)

Det Kruskopf sier her synes å ha gyldighet også i relasjon til forfatteren Tove Jansson. Når det gjelder det senere forfatterskapet, får Tove Jansson ikke bare inntrykk av å se på annen kunst, som Boel Westin skriver, men hun refererer også til den og bruker den aktivt:

Bild och konst var med Tove från födseln och när hon inte längre arbetar vid staffliet manar hon fram bildkonsten, både sin egen och andras, genom orden. Det finns massor av referenser till konstverk och konstnärer i skrivandet efter mumin. (Westin 2007: 491)

Gjennom sine referanser til (billed)kunsten i forfatterskapet gir dermed også Tove Jansson seg selv muligheten til å reflektere, ad omvei, over noen grunnleggende teoretiske spørsmål.

DEL II

I. TEORI OM KRING FORHOLDET ORD-BILDE

Det interartielle forholdet mellom den literære teksten og billedkunsten har siden forrige århundre kommet til å omfatte et stort forskningsfelt som går under betegnelsen "comparative arts", eller "inter-art-studies". Feltet omfatter både litteraturvitenskapen og kunstvitenskapen og tar for seg en rekke ulike aspekter ved kunstartenes interrelasjoner.

For nærmere å definere relasjonene mellom litterær tekst og billedkunst som det her skal komme til å dreie seg om, følger et slags forsøk på å presisere hva jeg forholder meg til når jeg tar for meg forholdet ord-bilde i relasjon til Tove Janssons novelle "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey".

Den opprinnelige greske termen ekfrase har sin historiske begynnelse med sen-antikkenes retorikk hvor den betegner en beskrivelse av den fysiske objektverden med formål av å skape anskuelighet.

Fra 1950-tallet skjer det en gjeninnføring av ekfrase-terminen i litteraturvitenskapen.

Den sen-antikke retorikkens ekfrasedefinisjon kan langt på vei synes å omfatte et tilnærmet ubegrenset område av litterære beskrivelser.

Det er i en artikkel fra 1955, "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs Metagrammar" at Leo Spitzer kommer med en ekfrasedefinisjon som setter en klarere begrensning for hva en hadde å forholde seg til angående ekfrase-terminen:

./.../the description of an objet d'art by medium of the word. (Spitzer 1955: 218)

Definisjonen gjør et viktig skille mellom teksters beskrivelse av billedkunsten fra deres beskrivelse av den øvrige objektverden.

I boken *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* (1982) bemerker Hans Lund at kunstverket involverer en holdningsendring i forhold til andre objekt.

./.../viktig att skilja den litterära textens tolkning av bildkonst från dess tolkning av den övriga objektvärlden, just därför att dessa två stoffkällor är ontologiskt olikartade. (Lund 1982: 19)

Lund nevner to eksempler. For det første har billedkunsten (eller i alle fall antas den å ha) en større informasjonstetthet. For det andre er den i egenskap av artefakt statisk, i motsetning til den dynamiske virkeligheten.

Spitzers definisjon er imidlertid også problematisk.

I sin bok peker Lund på problematikken rundt Spitzers bruk av ordet 'description'. Beskrivelsesbegrepet er her et problem ettersom de fleste tekstene som i dag omfattes under ekfrase-terminen ikke egentlig kan forstås i betydningen av å være beskrivende med hensyn til bildene. I disse tekstene er det snarere snakk om en tolkning.

Beskrivning av bildkonstverk inneb r alltid en tolkning. (Lund1982: 34)

Det er på langt n r snakk om en objektiv, eller korrekt, beskrivelse av billedkunsten. Det er formidlingen av en, i høyeste grad, subjektiv, fortolkende, oppfattelse. Den `bildtransformerende teksten`, slik Lund formulerer det, er forfatterens bedømmelse, utvalg og assosiasjoner i møte med billedkunsten.

Lund anser det derfor også som problematisk at det greske ordet ekphrasis, språkhistorisk, har sin opprinnelse så nært forbundet til betydningen beskrivelse.

Lund velger   ta utgangspunkt i termen `bildtransformation` for   kunne definere forholdet mellom den litterære teksten og billedkunsten.

./.../inget bildelement kombinert med eller integrert i den verbale teksten. Teksten refererer til element eller elementkombinasjoner i bilder, som ikke befinner seg framfor l sarens  gon. Den informasjon läsaren f r om bilden går via det verbale språket. (Lund 1982: 13)

Deretter deler han inn `bildtransformerende tekster` i ulike kategorier. Han bruker her betegnelsen `ekphrasis` på en underkategori av `bildtransformation` som han stiller mot den tekstkategori av `bildtransformation` som han selv velger   arbeide med, nemlig `ikonisk projisering`.

I følge Lund er `ekphrasis` en

./.../tekstkategori som tolker faktisk eksisterende bilder eller bilder som innenfor den litterære teksten presenteres som faktisk eksisterende./... /Teksten fokuserer enskildt og från bildens helhet isolerte visuallmotiviske elementer. Disse kobles i regel til betydninger og kontekster som ligger mer eller mindre utanfor bildens semantiske rom. Elementet tolkes gjerne- ofte med referanser til flere sinneskvaliteter- som element i ett narrativt skeende. I tekstens tolkning blir bildelementet nå så s g  utvidet med ett føre og ett etter, det tycks bli levende som Pygmalions staty. (Lund 1982: 150)

mens `ikonisk projisering` derimot er en

./.../kategori som tolker bildstrukturer i en konkret eller fiktiv objektv rd./.../Sj lva beskrivningen  r h r mindre viktig  n metoden  t med markeringsord v kke og mobilisere l sarens bildkunnskap, bildt nkende og eidetiske f rm ge. Bildkarakteren realiseres ikke i først hand gjennom en summe av enstake visuallmotiviske elementer, utan gjennom betoning av synf ltet som en bildmessig, strukturell helhet. (Lund 1982: 150)

Jeg finner her Lunds oppdeling, samt definisjonene, av de to underkategoriene, `ekphrasis` og `ikonisk projisering`, en anelse problematisk. Hver av disse underkategoriene er nemlig veldig smale, eller begrensende, slik at en rekke av tekstene som faller inn under kategorien `bildtransformation` vil falle utenom begge to.

Lunds definisjon 'bildtransformation' synes imidlertid fint å peke på tekstkategorien det her dreier seg om.

I boken *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003) kritiserer også Ole Karlsen den tidligere nevnte definisjonen til Spitzer. Karlsen anser definisjonen for å være altfor begrensende fordi det på langt nær er enighet omkring hva som skulle kunne inkluderes i 'objet d'art'.

Karlsen holder seg imidlertid til ekfrasetermen og definerer den i sin bok som

/.../estetisk handsama verbal representasjon av estetisk handsama visuell representasjon (Karlsen 2003: 16).

Karlsens definisjon er basert på James A. W. Heffernans definisjon:

Ekphrasis is the verbal representation of visual representation. (Heffernan 1993: 3).

Heffernans definisjon er utvilsomt en av de mest benyttede innenfor det nåtidige forskningsfeltet omkring denne typen av tekstkategori.

Imidlertid blir Heffernans definisjon for omfattende for Karlsen:

Absolutt alt visuelt materiale som kan seiast å representere noko, må reknast med. (Karsen 2003: 16)

Skillet mellom Karlsen og Heffernan ligger dermed i Karlsens formulering 'estetisk handsama'.

Nå kan jo også Karlsens definisjon kritiseres, som han selv forøvrig påpeker, ikke i like stor grad som Spitzers, men i enkelte tilfeller som for begrensende når det kommer til hva som skal kunne inkluderes innenfor grensen av 'estetisk handsama'.

Karlsens formulering 'estetisk handsama' er imidlertid her betydningsfull fordi den understreker ekfrasens, ord-bilde forholdets, funksjon som kunstnerisk skapelsesprosess- en kreativ prosess som involverer å skape kunst av kunst.

2.TO ULIKE MENINGSSYSTEM

Forholdet mellom ord og bilde involverer noen teoretiske implikasjoner som det kan være greit å ha i mente når man skal arbeide med ekfrasens funksjoner.

I 1766 utga Gotfried E. Lessing (1729-81) verket "Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie". Her rettet han et kritisk blikk mot en sammenlignende analyse av to kunstverk utført av den nyklassisistiske ideologen Johan J. Winckelmann.

I sin analyse hadde Winckelmann fokusert på at de to kunstverkene beskrev den samme antikke myten om presten Laokoon og den dødelige skjebnen han skulle komme til å måtte gå i møte med sammen med sine sønner.

Han konsentrerte seg om forskjellene mellom de to representasjonene.

Analysen til Winckelmann fokuserer på at de to verkene var frembragt av to ulike kunstnere gjennom to ulike kunstverk, henholdsvis et verk av den antikke, romerske, forfatteren Vergil, og en antikk, gresk, skulptør.

Winckelmann konkluderte med at representasjonsforskjellene kunne forklares gjennom kunstnernes henholdsvis romerske versus greske bakgrunn.

Lessing avviste Winckelmanns forklaring.

I likhet med Winckelmann fokuserer Lessing på representasjonsforskjellen.

Men i motsetning til Winckelmann hevder han at de to ulike representasjonene har grunnlag i de to kunstartene som to ulike uttryksmiddel. Vergils tekst fremtrer gjennom påfølgende 'toner i tiden', mens skulpturgruppen fremtrer simultant som 'farger og former' i rommet. Ordkunsten respektive billedkunsten er dermed henholdsvis tidkunst respektivt romkunst.

I følge Lessing bør da også ordkunsten og billedkunsten ta utgangspunkt i å være nettopp to ulike representasjonsuttrykk.

I Lessings poetikk bør ordkunsten ha utgangspunkt i det temporale, billedkunsten i det romlige.

Ordkunsten, på den ene siden, bør uttrykke handling. Billedkunsten, på den andre siden, bør fremstille romlige objekt.

Den litterære fremstillingen bør representere en dynamisk hendelse, mens den billedkunstneriske fremstillingen bør representere en statisk tilstand.

Den litterære representasjonen burde være oppbygd etter et dynamisk struktureringsprinsipp som muliggjør en helhetlig, forklarende, skildring av forløp, fra årsak til virkning. Den billedkunstneriske representasjonen må derimot begrense seg til å velge ut det øyeblikket som best kan gi en forestilling av helheten; det pregnante øyeblikket.

Lessings kritikk av Winckelmann fremtrer som et oppgjør med den 'ut pictura poesis' - poesien er lik malekunsten- tenkningen som den sen-antikke ekfrasen syntes å være.

Han reagerer på det han anser være en sammenstilling av den verbale- og den visuelle representasjonen som utbyttbare, eller som en felles kategori.

Hans kritikk er samtidig av en mer spesifikk art rettet mot samtidens litterære representasjoner. Lessing er opptatt av å få bukt med det han anser som en nærmest epidemisk utbredelse av beskrivelsesformen i poesien.

Lessings verk kan her anses som et innspill i paragone-debatten, striden mellom ordkunsten og billedkunsten, hvor ordkunsten forsøker å underlegge seg billedkunsten.

Lessing vil avgrense litteraturens virkefelt ved å gi et postulat for hvordan den litterære representasjonen burde være.

Ifølge Göran Sonesson "Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik" (www.arthist.lu.se) skiller ikke Lessing direkte mellom språk og bilder på den ene siden og litteratur og billedkunst på den andre.

Dette skillet er imidlertid betydningsfullt, påpeker Sonesson.

Distinktionen är viktig, för det förra rör begränsningar man inte kan komma ifrån, medan det senare är något historiskt bestämt, oavsett om det är deskriptivt (beskriver hur konsten ser ut just då) eller normativt (hur den bör vara, enligt Lessing)." (Sonesson 2007: 5)

På den ene siden baserer altså Lessing sitt grunnleggende skille mellom kunstartene på en deskriptiv forskjell i representasjon som fremvist hos blandt annet Vergil og den antikke skulpturgruppen, samt på en normativ postulering for hvordan han anser at kunstartene bør representere. I begge disse tilfellene er imidlertid skillet historisk bestemt og ikke lenger gyldig.

På den andre siden, anser Sonesson, baserer Lessing samtidig sitt grunnleggende skille på et semiotisk tankesett.

I et semiotisk lys skiller ordkunsten og billedkunsten seg fra hverandre ettersom de benytter seg av to ulike meningssystem: Skriftspråket respektive billedmediet.

De to meningssystemene kan ses på som ulike fordi de benytter seg av ulike resurser.

Ifølge Sonesson er de ulike meningssystemene "olika sätt att gå från 'verkligheten' (eller hva man tänker om verkligheten) till uttrycken för denna." (Sonesson 2007: 5)

Sonesson anser at man kan se på de to meningssystemenes resurser som ulike 'semiotiska verktyg'.

Meningssystemene har imidlertid dermed også begrensninger.

Noe forenklet bygger altså Lessing, ifølge Sonesson, sitt skille mellom ord- og billedkunsten på skriftspråkets respektive billedmediets resurser og begrensninger. På uttrykkssiden gjennom en henholdsvis visuell respektivt verbal, samt en temporal respektivt spatial realisering. På innholdssiden gjennom henholdsvis å kunne omtale alt som kan tenkes (virkelig eller uvirkelig) respektivt det som er synlig.

Som del av en paragone-debatt, slik den fremstår hos Lessing, påpekes ulikheten med hensikt av å favorisere ordkunsten. Bildets måte å kommunisere mening på tilskrives her mindre verdi enn ordets. Bildet får rollen som ordets 'andre'. Ordkunsten definerer seg altså i opposisjon til billedkunsten. Gjennom å definere seg i opposisjon til billedkunsten erkjenner ordkunsten, at bildet innehar kvaliteter som ordet, som dets andre, ikke innehar.

Imidlertid er ikke en påpekelse av ulikheter mellom de to meningssystemene nødvendigvis del av en paragone-debatt hvor en forsøker å verdirangere kunststartene etter deres resurser. En påpekelse av ulikheter kan også være en verdinøytral erkjennelse av ulikheter, en anerkjennelse av at bildet har noe som ordet ikke har.

Det teoretiske grunnlaget for arbeidet med ord-bilde forholdet er altså at ord og bilde er to ulike meningssystem.

I boka *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* skriver W.J.T. Mitchell om ekfrasen som en form hvor

.../texts encounter their own semiotic 'others', those rival, alien modes of representation called the visual/.../arts. (Mitchell 1994: 156)

3.Å ARBEIDE MED OG UTFRA FORHOLDET ORD-BILDE

Ifølge Lund må ord-bilde forholdet forstås utfra teksten som en helhet.

Det är sällan så att den bildtransformerande litterära texten har som sitt primära och begränsade mål att tolka bildkonsten per se, dvs så som konstforskaren vanligtvis föresätter sig att göra. Därför är det heller inte tillräckligt att begränsa analysen av sådana texter till enbart det bildmässiga, till identifiering och problematisering av de bilder eller bildtyper som ligger till grund för transformationen. Det är nödvändigt att ta ytterligare ett steg och fråga vilken funktion denne anknytning har i texten som helhet. (Lund 1982: 39)

Men for å finne ord-bilde forholdets funksjon i teksten som helhet må en, ifølge Lund, til å begynne med ta utgangspunkt i forfatterens litterære billedtolkning.

Han koncentrerar sig på de element i bilden han har användning för och förbiser eller väljer bort de övriga. Samtidigt står det honom fritt at relatera de utvalda elementen till sfärer som ligger utanför bildens struktur och semantiska rum. (Lund 1982: 34)

Lund peker i denne sammenheng på Roland Barthes begrepspar 'ancrage' og 'relais' som et nyttig arbeidsredskap.

'Ancrage' refererer til tekstens fokusering på utvalgte element i bildene.

'Relais' refererer til tekstens ekspansjon av bildene gjennom tillagte element.

Formålet med en slik sammenligning, av ordkunsten og billedkunsten, er altså å klargjøre hvilke element som finnes i novellen sett i forhold til hva som finnes i bildene. Å forsøke å se på hvilke element fra bildene som er tatt med og hvilke som er lagt til.

Først etter å ha dannet seg et bilde av forfatterens litterære billedtolkning kan en begynne å lete etter ord-bilde forholdets videre funksjon i teksten.

4. ORD-BILDE FORHOLDETS FUNKSJON(ER) I DEN MODERNE NOVELLEN

Ord-bilde forholdet kan ha en rekke ulike funksjoner i den skjønnlitterære teksten.

Lund skriver følgende:

Den kan ge en stegrad konkretisering åt beskrivningen av optiska förhållanden, styra läsarens visualisering av ett ansikte, en interiör eller ett landskapsparti. Men den kan också göra "synligt" för läsaren det "inre landskapet" hos det lyriska diktjaget eller hos epikens fiktiva gestalter, liksom den också kan konkretisera textens abstraktioner. Bildtransformationen kan vidare koppla gestalter, händelser och idéer i texten till sociala förutsättningar och till historiska förankringar eller parallellföreteelser. Transformationen kan även utgöra ett strukturerande element i textens organisering. Den kan signalera kommande händelser i den episka processen, binda samman textpartier, fungera som ledmotiv eller som retarderande faktor i berättarflödet. (Lund 1982: 39)

I innledningen henviste jeg til Charles E. Mays artikkel om den 'tsjehovske novellen'. Tsjekhov ønsker å representere den indre virkeligheten hos mennesket. For å kunne gjøre dette må han "... create an illusion of inner reality by focussing on external details only" (May 1994: 202). Den konkrete løsningen blir 'det objektive korrelat'- konkretiseringen av en abstraksjon. For Tsjekhov innebærer det "...to find an event that, if expressed 'properly', that is, by the judicious choice of relevant details, will embody the complexity of the inner state" (May 1994: 202).

Ifølge May har modernistiske novellekunstnere etter Tsjekhov gjort 'det objektive korrelat' til det sentrale verktøyet i sitt arbeid med formen.

Også ord-bilde forholdet kan fungere som en konkretisering av en abstraksjon.

Ifølge Lund er en av ord-bilde forholdets hyppigst opptredende funksjoner, særlig innenfor den modernistiske litteraturen, nettopp å konkretisere en abstraksjon.

Også Lund bringer inn T.S.Eliots begrep 'det objektive korrelatet'. Han anser at ord-bilde forholdet kan forstås utfra dets funksjon som et 'objektivt korrelat'.

Ord-bilde forholdet som 'objektivt korrelat' kan altså visualisere en abstraksjon (som for eksempel den indre virkeligheten).

Lund peker på at ord-bilde forholdet som en konkretisering av en abstraksjon kan fungere med ulik grad av semantisk kompleksitet.

Nærmere bestemt kan ord-bilde forholdet som 'objektivt korrelat' ha en dennotativ eller en konnotativ karakter. Det kan altså ha en begrenset respektivt en mer åpen, eller mangetydig, betydning.

Ord-bilde forholdet kan selvfølgelig ha en dennotativ eller konnotativ karakter både som enkeltstående tegn i teksten og som del av et større tegn, det vil si teksten som helhet.

5. ORD-BILDE FORHOLDETS OVERORDNENDE FUNKSJON

Overordnende alle andre funksjoner, fremdeles ifølge Lund, kan imidlertid ord-bilde forholdet også ses på som et arbeidsredskap på et noe annet plan for forfatteren.

Lund bruker et sitat av Hans O Granlid som egentlig handler om den historiske romanen, men ifølge ham gjelder det Granlid sier også for den 'bildtransformerende' teksten.

./.../det historiska stoffet bara är ett medel för diktaren att uttrycka sin egenart, sin livssyn; att vinna klarhet(som lättare nås om objektet är på avstånd)/.../För alla författare av historiska romaner är alltså materialet självt sekundärt. Men valet av stoff är en utgångspunkt i den konstnärliga processen, varigenom hela verket, inklusive idéer och syftningar, influeras; ämnet, med sina möjligheter till analogier med nuet, påverkar själva temat eller tendensen. (Lund 1982: 39)

Ord-bilde forholdet kan dermed sies å være en distansering, men på samme tid også en belysning av, dikteren og dikterens objekt; den (skjønn)litterære teksten.

Lund benytter seg av enda et illustrerende sitat for å belyse hva som ofte intreffer når forfattere skriver om kunst:

Like travellers cheerfully disembarking on some fairly alien shore, they tell us more about their own journey than about their point of arrival. (Lund 1982: 34)

Karlsen vektlegger, enda tydeligere enn Lund, at ord-bilde forholdet er en mulighet for forfatteren til å skrive om sin egen kunst- ordkunsten- gjennom å tilsynelatende skrive om billedkunsten.

Karlsen bruker følgende sitat av Paul H. Fry som innledning til sin bok:

"What poems say about pictures does not explain pictures, it explains poems."

Ifølge Karlsen kan forfatteren bruke ord-bilde forholdet til å reflektere over hva ordkunsten er, hvordan den blir til og hvordan den er sammensatt.

Den kunstneriske skapelsesprosessen, det vil si, utvelgelsen av hva som skal være med respektive hva som ikke skal være med, reflekterer forfatterens syn på hva den litterære teksten er.

Ord-bilde forholdet kan altså fungere som en mulighet for forfatteren til å skrive frem sin egen poetikk.

Samtidig gjør ord-bilde forholdet det dermed mulig for forfatteren å arbeide med noen teoretiske grunnspørsmål omkring ordkunstens beskaffenhet.

DEL III

I. KORT OM EDWARD GOREY

OH, I KNOW THAT THE BOOKS ARE ABOUT SOMETHING,
NOT WHAT THEY SEEM TO BE ABOUT...
BUT I DONT KNOW WHAT THAT OTHER IS

EDWARD GOREY

På flere av de offisielle portrettene av Edward Gorey fremstår han som en tilsynelatende iøynefallende høyreist og bredskuldret skikkelse. Ofte er han ikledt vaskebjørnspels og hvite tennissko.

Biografiske opplysninger om ham synes å fokusere seg om tre perioder av hans liv: Den unge Harvardstudenten som studerte fransk litteratur og var romkamerat med poeten Frank O'Hara. Manhattanresidenten som i en periode på femogtyve år, fra slutten av 50-tallet til begynnelsen av 80-tallet, ankom samtlige av New York City Ballets forestillinger for å se danseren og korreografen Ballanchine. Den eldre kunstneren på Cape Cod som ble eneboer i et hus fullt av katter og der naturen begynte å vokse inn gjennom sprekke i husveggene.

Eksentrisk; det er det han fremstiles som, forfatteren og illustratøren Edward Gorey.

Så er han da også utvilsomt mest kjent for sin fascinasjon for det skrekkelige og morbide.

Hans mest omtalte verk er den noe annerledes ABC'en *The Gashlycrumb Tinies* (1963) hvor omslagsillustrasjonen viser en oppstilt gruppe med barn: Alle har et dystert utseende; i bakgrunnen står døden, med en oppslått paraply, og han ler... Boken består av korte moraliserende rim med tilhørende illustrasjoner: "**A is for Amy who fell down the stairs. B is for Basil assaulted by bears.**" (Goreys egenutviklede skrifttype) Den avsluttende illustrasjonen fremstiller en gruppe gravstener i samme formasjon som gruppen av barn på omslagsillustrasjonen...

Gorey arbeider ofte med antydning: Selv om bildene kan sies å ha en grafisk karakter, skjer det mest urovekkende utenfor billedrammene. Han er tydelig påvirket av den klassiske japanske kunstens evne til å utelate. Gorey supplerer oss med øyeblikket like før eller etter.

Hans høyst underfundige bøker kan sies å frembringe element av spekulasjon. Tilsynelatende bevisst av Gorey, tildeles leserne forventningsfulle følelser til at det skulle kunne eksistere noen uuttalte forbindelser. I denne sammenheng kan det nevnes at en av hans forbilder er mysterieforfatteren Agatha Christie. Til hvem han gjorde den særegne hyllesten *The Awdrey-Gore Legacy* (1972).

Goreys bøker kan karakteriseres som høyst originale. De fleste av dem ligner barnebøker. Samtidig er de kanskje ikke for barn. Det har til tider vært uenighet omkring hvorvidt de er ment for voksne eller barn. I dag kunne en kanskje tenke på å plassere dem i nærheten av en av de mest populære litterære samtids-sjangerne, den grafiske romanen. Gorey nevnes ofte som forbilde for flere av de mest kjente i denne sjangeren, som Neil Gaiman og Allan Moore. Samtidig skulle en kunne invende at Goreys bøker nok fremstår som langt mer gåtefulle og mer 'kunstneriske' enn de fleste grafiske romanene.

De fleste av hans arbeider synes å foregå i et slags surrealistisk sen-viktoriansk (/edwardiansk) univers befolket av mennesker, besjelede dyr og fantasifigurer.

Surrealismen har tydelig influert hans arbeid. Kanskje særlig dens tendens til å forsøke å fremstille menneskets egen indre, ubevisste, virkelighet. Dette kompliserer den umiddelbare og klare forståelsen av Goreys bøker.

2.GOREY OG SURREALISTEN MAX ERNST

I en av Goreys mest populære utgivelser *The Doubtful Guest* (1957) opptrer for første gang et uidentifiserbart vesen (med hvite tennisko) som senere i Goreys arbeider utvikler seg til figuren Figbash.

Figbash bærer likhet med den surrealistiske kunstneren Max Ernst's figur Loplop. Både Goreys og Ernsts figur ansees for å være en form for selvrepresenterende fremtilling.

Hos Ernst (1891-1976) er Loplop et flyvende vesen som frekventerer kunstnerens verk mellom 1928-32. Denne Loplop opptrer også ved flere anledninger i en av Ernsts mest kjente verk *La femme 100 têtes* (1929).

La femme 100 têtes betegnes som den første collage-romanen. Collage-romanen er en form for billedroman. Hver side i romanen består av et bilde. Hvert bilde er sammensatt som en collage av ulike billedfragment. Det spesielle med disse collagene er imidlertid at de tilsynelatende ikke danner noen logisk helhet. De er sammensatt uten å danne den forventede forbindelsen mellom billedfragmentene. Det vil med andre ord si at ingen elementer i bildene (collagene) synes å være hoved- eller bielement. Enkelte element kan være mer iøynefallende eller virke mer sentrale, men den helhetlig forbindelsen er tilsynelatende uklar. Dette gjelder både i de enkelte collagene og mellom samlingen av bilder som helhet. En skulle kunne si at helheten eller sammenhengen mellom elementene tilsynelatende er utelukkende spatial.

3.BILLEDOKEN VÄSTRA FLYGELN

Goreys billedbok *Västra flygeln* utkom første gang under den engelske tittelen *The West Wing*, som del av bokkassetten *The Vinegar Works. Three Volumes of Moral Instruction* (1963). Denne amerikanske utgaven inneholder også bøkene *The Gashlycrumb Tinies* og *The Insect God*.

Västra flygeln er, utover Goreys allerede nevnte originalitet, en nokså spesiell bok, selv til Gorey å være.

De fleste av Goreys verk har tekst. *Västra flygeln* er uten.

Boken er dedisert til den store amerikanske litteraturkritikeren Edmund Wilson som i 1959 var den første til å anerkjenne Goreys arbeid gjennom sin rosende omtale av hans tidlige bøker i "The New Yorker Magazine". I 1961 presenterte Esquire Magazine et samarbeid mellom Wilson og Gorey. I *The Rats of Rutland Grange* stod Wilson for versene og Gorey for illustrasjonene. Wilson var spesielt begeistret for Goreys illustrasjoner, det er kanskje derfor Gorey har valgt å dedisere den ordløse *Västra flygeln* til Wilson.

Mangelen på ord er imidlertid merkbar, om enn ikke nødvendigvis i en negativ forståelse.

Uten å gå for detaljert inn på bildene kan det sies at *Västra flygeln* er en samling tegninger av rom.

På et vis skulle en kunne si at det er huset som har hovedrollen; huset og dets rom.

Bildene karakteriseres av sine underlige utsnitt: De fremstiller tilsynelatende øyeblikk før noe skulle kunne hende, eller etter at noe allerede skulle kunne ha hendt, men uten at det gis noen klar forklaring eller formening om hva dette noe skulle kunne være. Alternativt skulle billedutsnittene kunne fremstille 'feil' ende av rommet, det vil si den delen hvor handlingen ikke finner sted. Uansett preges bildene av å ikke engang å forsøke å gjengi det såkalte 'pregnante' (avgjørende) øyeblikket; de synes ikke engang å forsøke å gjengi én hendelse eller étt hendelsesforløp.

Boken er ingen collage-roman som hos Max Ernst. Bildene er ingen collager. Men i likhet med Ernsts collage-roman har Gorey tatt bort noe av forskjellen mellom hoved- og bi-element. Hierarkiet er løftet bort og den umiddelbare, klare, logiske forbindelsen synes fraværende. Dette gjelder altså ikke bare i enkeltbildene, som her hos Gorey består av bemerkelsesverdig få elementer å gripe tak i, men også når det kommer til sammenhengen mellom enkeltbildene. Gjennom bildenes fysiske helhet som en bok, samlet mellom to permer, forventes en sammenheng som imidlertid umiddelbart er vanskelig å se.

Helheten, eller sammenhengen, utgjøres her av den spatiale konstruksjonen (huset) som sammenbinder de ulike delene (rommene).

Det finnes flere offisielle Edward Gorey utgivelser som denne boken er en del av. Jeg har sett to av disse. Jeg forholder meg her til den nevnte svenske spesialutgaven, som Tove Jansson har bekreftet at hun kjenner til og er påvirket av. I denne versjonen utgjør hvert bilde en side i boken. Den andre utgaven jeg har sett er en samleutgave under tittelen *Amphigorey. Fifteen books by Edward Gorey* (1975). I denne sistnevnte utgaven er *The West Wing* presentert gjennom to bilder per side. Bildene er imidlertid i tilnærmet samme størrelse i begge utgavene og de er identisk nummerert. Et eller to bilder per side synes ikke å utgjøre noen større forskjell.

DEL IV

I. LESNING AV "SVART-VITT. HOMMAGE À EDWARD GOREY"

Novellens hovedperson, en illustratør, bor sammen med sin hustru Stella. En dag får han et stort oppdrag. Han skal gjøre illustrasjonene til en skrekkantologi. Det oppstår imidlertid ganske snart problemer. Han får det ikke til. I samråd med hustruen blir det derfor bestemt at han for en periode skal flytte ut til en eiendom hustruen har arvet etter en tante.

Illustratøren gjør forflytningen.

I den gamle ubebodde villaen fremkommer gradvis en serie nye og annerledes bilder.

*

En skulle kunne lese denne novellen som inndelt i to deler:
Den ene synes å være lagt til 'Stellas hus', den andre til den gamle villaen.

Novellen begynner som følgende:

Hans hustru hette Stella och hon var inredningsarkitekt, Stella, hans vackra stjärna. Ibland försökte han teckna hennes ansikte som alltid var i vila, öppet och oåtkomligt, men han lyckades inte. Hennes händer var vita och starka och bar inga smycken, hon arbetade snabbt och utan att tveka. (s.41)

Åpningen synes å være en kort presentasjon av hans hustru. Hun heter Stella. Stella er latinsk for stjerne, og det er det hun først og fremst beskrives som - 'hans vackra stjärna' - et lys i hans tilværelse.

På samme tid synes denne åpningen å la oss få vite om flere misslykkede forsøk han har gjort på å fremstille Stellas ansikt: Han vil, men kan ikke. Det er et ansikt som fremstår som åpent, men også som uadkommelig for ham.

En beskrivelse av Stella synes istedenfor å bli en beskrivelse av noen av hennes trekk: Som en begynnelse rettes fokus mot hennes hender:

Det er hender som beskrives som hvite, sterke, usmykkede.

Hender som arbeider; raskt og uten å tvile: Hender som tegner. Hender som skaper:

Stella er interiørarkitekt og har tegnet huset de bor i.

'Stellas hus' beskrives som

/.../, en väldig öppenhet av glas och omålat trä. De tunga plankorna var utvalt virke med ovanligt vacker ådring, fästade med stora skruvar av mässing. Inga onödiga föremål dolde materialets struktur. (s.41)

Denne beskrivelsen av huset skulle kunne leses som en slags speiling av den ovenstående beskrivelse av Stellas hender: De hvite, lyse, hendene hennes respektiv den store åpenheten av glass og umalt tre. De sterke hendene hennes respektiv de tunge plankene som er festet med store skruer. De usmykkede hendene hennes respektiv fraværet av unødige gjenstander som skjuler materialets struktur.

Så følger en beskrivelse av ham, illustratøren, og henne, hustruen, som står sammen på terrassen.

När kvällen kom in i deras rum togs den emot av låga beslöjade ljuskällor, väggarna av glas speglade natten men höll den på avstånd. De steg ut på terrassen och dolda strålkastare tändes inne i buskarna. Mörket kröp undan och de stod bredvid varandra, helt utan sina skuggor, /.../(s. 41)

Dette kan leses som en fremstilling av en idyll. En beskrivelse av en tilstand som kan minne om en nærmest paradisisk tilværelse: En mann og en kvinne, i Edens have: En tilstand hvor tilværelsens skyggesider her bokstavelig talt er fraværende.

Men så, midt i denne paradisiske tilværelsen, slås han av følgende, tvetydige, tanke:

Det är fulländat. Ingenting kan förändras. (s.41)

Dette skulle kunne reflektere at han synes å oppleve en tilværelse med Stella, i 'Stellas hus', som tilnærmet perfektjon.

Eller det skulle kunne reflektere at han opplever tilværelsen med Stella, i 'Stellas hus', som bragt til veis ende.

Teksten synes her åpen for flere ulike tolkninger.

Tvetydigheten i hans opplevelser og refleksjoner synes å vedvare i det påfølgende.

Hon koketterade aldrig. Hon såg rakt på den hon talade med och när hon klädde sig naken för natten gjorde hon det närmast i distraktion. Huset var som hon, det hade vidöppna ögon, och ibland bekymrade han sig för att någon såg in på dem ur mörkret. (s. 41-42)

Stella synes her å beskrives gjennom en nærmest barnlig, naiv og uforstyrret, skjønnhet: Fri og uhemmet. Hun synes ikke å forsøke å fremstå som noe annet enn den hun er: Som om hun skulle være foruten hemmeligheter kan hun se ublygt rett på den hun snakker med: Fordi hun synes å fremstilles som uoppmerksom på de andres blikk, synes hun også uoppmerksom på sin egen fremferd

Samtidig sammenlignes hun her direkte med huset. De synes å forme en slags enhet; Stella og hennes hus. Husets øyne, vinduene, er som Stella: Vidåpne, naive; som et barns øyne. Tidligere i teksten ble husets vinduer beskrevet som 'speglade natten men

höll den på avstånd': Stellas barnlige øyne synes også å holde nattens mørke på avstand.

Mens han, riktignok bare av og til, men likefullt, synes å oppleve seg selv som fremmedgjort i forhold til Stella og hennes hus, til disse vidåpne øyne: Hans øyne søker seg ut i natten: Haven; som skulle kunne være en Edens have. Men som tidligere beboere i Edens have synes han snarere fristet til å gå utover dens rammer.

Det som finnes ute i nattens mørke, utenfor deres idylliske have, synes imidlertid samtidig å skremme ham: Han synes å forsøke å søke trøst i at det tilsynelatende finnes en trygghet, i form av fysiske stengsler som omgir huset og haven og dermed også deres tilværelse.

Men trädgården var omgivet av en mur og grindarna stängda.(s.42)

Sett i relasjon til hans lengten ut i mørket skulle imidlertid havens mur og stengte porter her også leses som et bilde på et fengsel. Så er tanken på haven som 'omgivet av en mur og grindarna stängda' kanskje likevel ikke så betryggende for ham.

'Stellas hus' synes imidlertid å forbli en idyll.

De hade mycket gäster. Om det var sommar hängdes lyktor i träden och Stellas hus liknade en upplyst snäcka i natten, glada människor med starka färger rörde sig i bilden i grupper eller två och tre, somliga innanför glasväggarna och somliga utanför, det var ett vackert skådespel.(s. 42)

'Stellas hus' er utvilsomt en plass av lykke og glede: Det er en vakker beskrivelse som fremstår som nærmest uvirkelig, eventyraktig: Men som i alle eventyr finnes ikke bare lykke og glede.

I den siste bisetningen synes hans tvil, hans tvetydighet, å slippe til igjen. Klarere denne gang. Idyllen synes å være i ferd med å gjennomgå en tydelig forandring: Hans opplevelse av, beskrivelsen av, det hele som 'ett vackert skådespel'. Vakkert, men et skuespill.

Et skuespill: Noe som er iscenesatt.

La oss gå tilbake til et tidligere bilde i teksten; scenen på terassen. De to sammen, han og henne, opplyst av strålekastere, helt uten sine skygger: Som på teater: Var det kanskje bare et skuespill for ham all denne idyllen? Med ett fremstår denne beskrivelsen av lykken og gleden, av glade mennesker i sterke farger, som en beskrivelse gjort av en som betrakter det hele fra en avstand. En som ser på utenfra. En som allerede befinner seg i mørket utenfor.

'Stellas hus' er kanskje et 'paradis', men tilsynelatende ikke lenger for ham.

Det enda som plågete honom var en lätt men ständig värk i ryggen, den berodde kanske på de alltför låga möblerna. Framför den öppna eldstaden låg ett stort svart skinn, ibland hade han lust att lägga sig där med utspärrade armar och ben, gräva in ansiktet i skinnet och rulla sig som en hund för att vila

ryggen. Men han gjorde det inte. Veggarna var av glas och huset hade inga dörrar mellan rummen. (s.42)

Han har vondt i ryggen. `Stellas hus` er vakkert, likevel sitter han i dette `paradis` og har vondt i ryggen. Ifølge teksten er hans egen forklaring at møblene er for lave. De lave møblene gir ham en opplevelse av å være ukomfortabel, en følelse av at han ikke passer inn. Kanskje har han vokst ifra møblene og huset? Eller kanskje har huset krympet? Blitt til et dukkehus? Uansett, han føler seg utilpass.

`Stellas hus` synes å gjøre ham ukomfortabel.

Selve husets arkitektur synes å gi ham en opplevelse av ufrihet: En følelse av begrensning, på tross av den tilsynelatende velorganiserte perfektjonen. Kan hende er det all åpenheten som synes å gjøre ham ufri: Innestengt. At det finnes bare glassvegger og ingen dører, gir ham en følelse av stadig å være iaktatt. Denne tilstedeværelsen av andres blick, eller også bare tanken på denne tilstedeværelsen, synes å oppleves som hemmende for ham.

Men hvems blick er det han synes å føle frykt for?

Igen synes teksten å være åpen for tolkning:

Frykten for å være iaktatt synes å være en repetisjon.

Opplevelsen av frykt for at noen ser ham se på hustruen som kler av seg for natten: Kan hende er det frykten for å fremstå som en kikker?

Opplevelsen av frykt for at noen skulle kunne komme til å se ham rulle seg som en hund på gulvet: At noen skulle se ham som et avvik?

Kan hende er det Stellas blick han frykter? For det er jo bare de to som bor i huset. I et hus uten dører og med enorme vinduer, men med en omliggende mur og stengte porter, er det vel bare hun, hennes blick, han kan frykte? Beskrivelsene av Stellas blick synes imidlertid å fungere utelukkende: Distansert. Hun virker nærmest uoppmerksomt på hans fysiske person med henblikk på at huset tilsynelatende så ensidig reflekterer henne selv og hennes behov.

Men det finnes beskrivelser av et annet blick i teksten. Beskrivelsen av hans eget blick. Et blick som er beskrevet som om det allerede skulle kunne befinne seg ute i mørke. Et blick som ser inn i `Stellas hus` utenifra. Kan det være bevisstheten om sine egne øyne, sitt eget blick, som her oppleves som uroende for ham? Skulle det kunne være iakttagelsen av seg selv han frykter?

En konfrontasjon med seg selv.

Det stora bordet vid eldstaden var också av glas. Där brukade han lägga sina teckningar innan de gick vidare till beställaren, han visade dem för Stella. Dessa ögonblick betydde mycket för honom. (s.42)

Han synes å søke seg tilbake inn mot ildstedet i `Stellas hus`: Ildstedet skulle her kunne symbolisere et sentrum, en kjerne, av huset: Han søker seg tilsynelatende til et

sted hvor han nærmest fysisk både kan kjenne varmen og oppleve lyset fra flammene i ilden. Kan hende søker han her en nærhet til 'Stellas hus' og Stella med håp om at det skal kunne styrke hans avstand til dragningen mot det som finnes utenfor denne 'edens hage'.

Stella kom och såg på hans arbete. Det er bra, sade hon. Din linjeföring är perfekt. Jag saknar bara en dominant.

Menar du att det är för grått? frågade han.

Hon svarade: Jo. Det behövs mera vitt, mera ljus. (s. 43)

På tross av hans tilsynelatende forsøk på å unngå en konfrontasjon med sitt eget blikk og sin egen frykt synes det å bli uunngåelig: 'Stellas hus' kan ses som en kilde til en forsøksvis første konfrontasjon med ham selv. Denne gangen er det Stella selv som gjør det samme. Hun påpeker her en mangel i bildene. Hun mener at de savner en dominant. Hans bilder er blitt for grå. Ifølge henne synes en forandring nødvendig. Hun mener at hans bilder trenger 'mera vitt, mera ljus'.

Gjennom Stella og hennes hus synes han å få en slags bekreftelse på at det virkelig er noe som plager ham. Det skulle dermed kunne synes som hans søken inn mot ildstedet, søken inn mot Stella og hennes hus, kan hende ubevisst, har hatt en annen intensjon, eller i alle fall virkning, enn først forventet. Det kan ha vært en slags prøve for å få bekreftet eller avkreftet om noe virkelig er galt. Et forsøk på å få klarhet i om dette som synes å plage ham er en realitet. Det har liksom bygget seg opp gradvis, sneket seg inn på ham. Kanskje har han ikke egentlig riktig sett det før nå. De lave møblene, all denne hvitheten. Det passer ham liksom ikke. Det får ham til å føle seg utilpass; innestengt.

De stod vid det låga bordet och han såg sina teckningar på långt avstånd, de var verkligen mycket grå. (s. 43)

Stella og hennes hus får ham til å se nærmere på sine egne bilder.

Slik 'Stellas hus' synes å være en representasjon av henne. Slik skulle hans bilder kunne være det av han.

Bildene er grå: En mellomting mellom hvitt og svart.

Han befinner seg, i sentrum av 'Stellas hus' med sine bilder: Med ett synes det nesten selvfølgelig: Bildene hans: Bildene hans som en representasjon av hans blikk. Hans blikk som en representasjon av ham selv. Konfrontasjonen med seg selv, med sitt eget blikk, skulle kunne komme til å skje gjennom en konfrontasjon med hans egne bilder.

Jag tror det är svart som behövs, sade han. Förresten ska man se dem på nära håll. (s. 43)

Behovet av en forandring synes stadig klarere.

For det første står det i teksten at han pleier å legge sine bilder på et stort glassbord når han viser dem frem for Stella. En kan her tenke seg at glassbordet danner en speilramme om hans bilder. Når Stella bøyer seg ned over glassbordet for å se på hans

bilder, ser hun et slags speilbilde, en representasjon, av seg selv. Han innser her behovet av selv å kunne bøye seg ned over glassbordet å se sin egen representasjon; som en ramme om sine egne bilder.

For det andre står det i teksten at de ved fremvisningen av hans bilder står ved et lavt bord, hvilket gjør at han ser på sine bilder fra det som beskrives som en lang avstand. Denne beskrivelsen av et lavt bord som gjør at han ser sine bilder på avstand, synes å bringe oss tilbake til den tidligere beskrivelsen av de altfor lave møblene i 'Stellas hus'. Følelsen av å være utilpass. Han innser dermed også her behovet av et bord som er tilpasset ham selv. Omgivelser som gjør ham mer tilpass.

Men tanken på forandring synes å oppleves som svært urovekkende for ham.

Efteråt tänkte han länge på en svart dominant. Han var orolig och ryggen blev sämre. (s. 43)

Den indre uroen for forandring synes å manifestere seg fysisk: Som en ytre smerte i form av en forverring av hans allerede verkende rygg. Smertene i ryggen synes alt mer å fremstå som en fysisk manifestering av hans uro: Som et romlig uttrykk for en indre følelse.

Bestillingen kommer i november. Tidspunktet synes symbolsk. Det er sent på høsten. En årstid hvor naturen, trolig også den i 'edens hage', er i ferd med å visne og dø hen. Det er en tid for å avslutte. November synes dermed å symbolisere de forandringer som er i ferd med å finne sted i 'Stellas hus'.

Han gick in till sin hustru och sade: Stella, jag har fått ett jobb som intresserar mig. Han var glad, nästan upprörd. Stella lade pennan ifrån sig och såg på honom, hon kunde alltid avbryta sitt arbete utan att bli irriterad. (s. 43)

Han beskriver bestillingen for henne.

Det är en skräckantologi, sade han. I femton avsnitt och svart-vitt, med vinjetter. Jag vet att jag kan göra det, det passar mig. Det är i min stil, tror du inte? (s. 43)

En skrekkantologi: En skulle kunne tenke at ingenting kunne vel her vært mer passende for ham. Så er den der igjen; tanken om at bildene, disse bildene, skal komme til å bli representasjoner av noe personlig, representasjoner av ham selv. Hans frykt for forandring, for å avslutte noe, men samtidig også lysten til forandring, til å begynne noe nytt. Beskrivelsen domineres her av det lystfylte, av hans vilje til å virkelig ville gjøre dette nye, men samtidig fremkommer frykten gjennom dette "/.../, tror du inte?"

Han synes å søke nærheten til Stella: Hun synes å utgjøre en viktig del av hans liv og betyr utvilsomt mye for ham. Han synes å søke hennes bekræftelse: Han forsøker å berettigje en forstående endring som det gjennom denne bestillingen synes å åpnes en reell mulighet for, både for seg selv og for Stella: Han forsøker å klargjøre en forandring for seg selv samtidig som han forsøker å forberede henne på en eventuell forstående omskiftning.

Det kan synes som om Stella mer og mer fremstår som en kontrast til den endringen han selv er i ferd med å tre inn i: Hun synes å fremtre som 'den andre': Som den han mer og mer er i ferd med å definere seg selv i opposisjon til.

Samtidig er tvetydigheten i hans egne følelser, til hans egen opplevelse der hele tiden: Skal, skal ikke. Lysten mot frykten.

Stella besvarer hans henvendelse umiddelbart, men samtidig kort.

Såklart. (s 43)

Han synes å oppfatte at Stella herigjennom gir ham understøttelse til å foreta endringer. Hun gir ham en slags indirekte bekreftelse, gir ham ingen motstand. Imidlertid kan dette svaret samtidig også synes å bekrefte distansen mellom dem. For hennes svar synes ikke egentlig å respondere til hans uttrykte engasjement. Hun har avbrutt sitt eget arbeide for å høre på ham, men bare det, høre på ham. Hun synes ikke å inngå en dialog med ham. Hans behov for en forandring synes i liten grad å angå henne. Hun er ikke fiendtlig innstilt til hans planer, men hun viser heller ingen entusiasme. Det synes å være hans valg: Hans valg alene.

Han synes imidlertid ikke klar for et umiddelbart brudd: Når hun spør ham om bestillingen haster, svarer han umiddelbart avkrefte.

Bråttom! utbrast han och skrattade, det här är inget ströjobb, det är en stor sak. Helsidor. Jag har et par månader på mig. Han stödde händerna mot bordet och lutade sig framåt, Stella, sade han allvarligt, jag ska göra det med svart dominant. Jag ska göra mörker. Det gråa, forstår du, det gråa får bara vara som när man håller andan, som när man väntar på att bli rädd. (s. 44)

Det som kan oppfattes som hennes passivitet, synes han imidlertid her å oppfatte som hennes understøttelse av ham. Det styrker hans pågangsmot angående gjennomførbarheten av en forandring. Det virker som om hennes passive holdning får ham til fullt og fast tro på muligheten av en forandring: At en forandring skulle kunne finne sted i 'Stellas hus': Med ett kan han nemlig her støtte hendene sine mot formodentlig det samme bordet som tidligere befant seg i en slik distanse til ham. Det bordet som virket å være så altfor lavt for ham, nesten som et bord gjort til et barn, hvor hans tegninger bare kunne ses av ham selv på lang avstand. Der står han altså nå, fremoverlent og støtter seg på det samme bordet, mens han beskriver hvordan han vil gi rom for det mørke. Hvordan han vil representere, gi et bilde av, det svarte. Hittil har han bare avbildet det grå. Denne bestillingen skal han imidlertid gjøre med en svart dominant.

Hon smålog och svarade: Så roligt att du har fått nånting som intresserar dig. (s.44)

Hennes latter, hennes tilsynelatende glede over mulighetene som han skisserer for henne, igjen synes han å oppfatte det som en bekreftelse på muligheten for forandring. Hun gir ham ingen motstand. Men teksten kan her igjen tolkes som fremvisende hennes mangel på interesse og engasjement i hans planer. Engasjementet synes å lyse

med sitt fravær. Her finnes en mulighet for å dras tilbake i teksten og huske hvordan Stellas øyne, som vinduene i hennes hus, speiler natten, men holder den på avstand.

Teksten han skal illustrere ankommer.

Han begynner å lese. Etter den tredje historien stopper han opp. Han bestemmer seg for å påbegynne arbeidet.

"/.../, han satte sig vid bordet och skar till kartong, tjocka kritvita ark med upphöjd garantistämpel i kanten. Huset var tyst och de skulle inte ha gäster. Det hade varit mycket svårt för honom att vänja sig vid den tjocka kartongen därför att han inte kunde glömma att den var så dyr. Teckningar på sämre papper brukade bli friare och bättre. Nu var det annorlunda, han njöt av den ädla ytan där tuschpennan löpte fram i rena linjer och ändå med det omärkliga motstånd som gör linjen levande. (s. 44)

En lang beskrivelse av hans arbeid med de hvite arkene: Den skulle kunne tolkes som symbolsk: Et arbeid med hvite ark og en tusj penn, som formodentlig, er svart. Det skulle kunne være et portrett av ham, tegnende, i 'Stellas hus'. I dette huset, midt i all denne hvitheten, sitter han og tegner mørke gjennom sin svarte dominant.

Beskrivelsen av et stille hus uten gjester synes her også å være symbolsk: La oss igjen gå tilbake i teksten til beskrivelsen av hvordan det så ut når de hadde gjester om sommeren. 'Stellas hus' som ligner en opplyst konkylie i natten. Hvor "/.../, glada människor med starka färger rörde sig/.../" (s. 42). Det er sommer, årstiden når naturen er på sin høyde: Huset fullt av mennesker i sterke farger. Nå er det derimot blitt sent på høsten: Tilbake i huset er det bare de to, bare han og henne, de som var der fra begynnelsen. Men aller mest er det bare ham med sitt mørke i Stellas hvite hus.

Samtidig synes det å være en beskrivelse av gleden han føler ved å kunne begynne på dette nye: Ikke minst synes det å være en fremstilling av den følelsen av frihet som dette synes å medføre for ham.

Det kan også her synes som det finnes en symbolikk i tidsangivelsen: Det er midt på dagen når han påbegynner arbeidet: Det er som en fremstilling av ham i 'Stellas hus': Av ham som forsøker å frembringe mørke gjennom alt lyset: Av ham som sitter og tegner med en svart dominant i det hvite rommet.

Det var mitt på dagen, han drog för gardinerna, tände lampan och började arbeta. (s. 44)

*

De åt middag tillsammans och han var mycket tyst. Stella frågade ingenting. (s. 44-45)

En ny, symbolsk, tidsangivelse: Dagen synes å ha beveget seg mot sin ende: De spiser middag: Det begynner å gå mot kveld. Men Stella og hennes hus synes å fortsette med

å være tilsynelatende uanfektet både av mørket og av hans tilstedeværelse. `Stellas hus' vedvarer med å holde mørket, og ham, på avstand.

Til slutt må han si det; at ikke finnes noe rom for ham å kunne arbeide i `Stellas hus'.

Slutligen sade han: Det går inte. Det är för ljust.

Men kan du inte dra för gardinerna?

Det har jag gjort, sade han. Men på något sätt är det för ljust i alla fall. Det blir bara grått, det blir inte svart! Han väntade tills kokerskan hade serverat och gått sin väg. Här finns inga dörrar, utbrast han. Man kan inte stänga dörren om sig! (s. 45)

Han synes å vente til de er alene: Det synes å bli enda tydeligere at det er en sak mellom bare de to; ham og Stella, eller kanskje aller mest bare en sak for ham.

Igjen fremkommer det at det er `Stellas hus' som synes å være det store problemet: Det er mangelen på dører som gjør det vanskelig for ham: Det finnes ingen dører i dette huset som kan lukkes. Stella og hennes hus synes å utgjøre en uforanderlig, sammenhengende, enhet for ham. En beskyttet verden. En lukket verden. Det gjør `Stellas hus' til en verden hvor han ikke lenger hører til. Huset er bygget som bare ett stort, rom. En forandring i dette huset kan her synes umulig: Hans forandring av sine bilder; en forandring av ham, synes umulig i `Stellas hus.

Stella slutade äta och såg på honom. Du menar det går int alls, sade hon.

Nej, inte alls. Det blir bara grått. (s. 45)

Bildene som han fremstiller i `Stellas hus' synes å bli som hans egen opplevelse av sin tilstedeværelse i huset; grå.

Då tror jag du borde byta miljö, sade hans hustru. (s 45)

Løsningen på hans problem er en forflytning.

Kanskje noe overraskende hjelper Stella ham med denne forflytningen: Det er hun som organiserer hans forflytning: Det skulle kunne tolkes som det er hun som lar ham forlate henne: Hun som befri ham.

Eller er det kanskje bare ennå en beskrivelse av henne som speiler behovet av å organisere; hennes iscenesettelse av hendelser?

De fortsatte att äta, spänningen var över. Vid kaffet sade hon: Fasters gamla villa står tom. Men vindsvåningen borde fortfarande vara möblerad. Du kunde ju försöka.

Hon ringde til Jansson och bad honom ställa in ett värmeelement i vindskammaren. Fru Jansson lovade lämna mat på trappan varje dag och se till att rummet var rent, för övrigt skulle han sköta om städningen själv och ha med sig en kokplatta. Det hela ordnades på några minuter. (s. 45)

Deres tilværelse synes å være i ferd med å få en ende, om enn foreløpig bare midlertidig.

Når de inntar det som synes å skulle bli deres siste felles måltid, synes det da også ladet av symbolikk: Igjen en slags bibelsk symbolikk: For forbindelsen til et annet siste måltid synes her å kunne ses: Det siste måltid; hvor noe skal avsluttes, men hvor samtidig muligheten til en fortsettelse, om enn i en noe annen form, forutses. Det blir en slags seremoniell, iscenesatt, avslutning av deres fellesskap i 'Stellas hus'.

Det blir altså bestemt at han skal flytte til en gammel villa som har tilhørt Stellas tante. Igjen synes symbolikken sterkt tilstedeværende. For det er her snakk om en bolig som har en nær forbindelse til Stella: Det skal komme til å skje en endring, noe nytt skal finne sted, men samtidig synes det å finnes en forbindelse til det som har vært.

'Stellas hus' er blitt beskrevet som et sted med "/.../glada människor med starka färger /.../". Det er et 'paradisisk sted' fylt av lykke og glede, men ikke lenger for ham: 'Stellas hus' er et horisontalt hus: Det synes å bestå av forbundede rom som flyter over i hverandre på ett plan.

Tantens gamle villa synes her å beskrives som en slags kontrast til 'Stellas hus': Det er et hus som tilsynelatende har stått tomt lenge. Det består utvilsomt av mange rom; av mange dører som man kan lukke om seg: Det er et hus som er delt inn i mange ulike deler: Det finnes mange lukkede rom. Han skal flytte inn i husets loftsleilighet;. En loftsleilighet skulle kunne ses som beskrivende for at det dreier seg om et hus som reiser seg vertikalt opp i høyden: Det er et hus som består av flere nivåer.

*

Avreisen.

Det blir bara ett par veckor, sen kan jag fortsätta hemma. Jag kommer att ta det koncentrerat. Du förstår ju att jag inte skriver några brev, bara arbetar. (s. 45)

Avskjeden med Stella. Igjen synes teksten å åpne for flere tolkninger: Tvetydighet. Usikkerhet: På den ene siden synes han å ville få frem at denne reisen bare er midlertidig: Det dreier seg kun om noen uker før han er hjemme igjen. På den andre siden understreker han at det vil komme til å innebære en adskillelse.

Hennes respons synes å være som tidligere: Ingen motstand: Hun utviser en slags forståelse, en empati, ovenfor ham, støtter ham i hans valg; gjør det klart at hun vil komme til å være der for ham om han skulle trenge henne.

Med ett synes hun her å fremtre som en morsfigur for ham: Han fremstår som 'sønnen', den voksne 'sønnen', som i ferd med å bryte opp fra barndommens velorganiserte verden, 'Stellas hus', som, om vi går tilbake i teksten, er blitt beskrevet som for liten for ham: Han synes bokstavelig talt å ha vokst ut av 'Stellas hus'.

Han har altså vokst, forandret seg, blitt en annen. Han passer ikke lenger inn i 'Stellas hus'.

Han forlater `Stellas hus`.

Det var eftermiddag och snöglopp. Stella vinkade inte men hon stod kvar tills bussen doldes av träd. Då stengde hon grinden och gick upp till sitt hus igen. (s. 46)

Hun ser ham dra: Hun står igjen alene og ser ham forsvinne: Scenen skulle kunne tolkes symbolsk: Stella forblir alene tilbake i den hvite sneen. Hun lukker grinden og går opp til sitt hvite paradis, `Stellas hus`. Imens forsvinner han inn mellom trærne. Inn i novembertrærne. Formodentlig er de mørke, kanskje til og med svarte.

Hun er klar til å slippe ham. Hun har gjort det hun har kunnet for å forberede reisen, men reisen videre må være hans reise, hans reise alene.

Han drar ut i den store verden. Drar for å lete etter det svarte i bildene sine. Drar for å finne seg selv.

*

Ankomsten til den gamle villaen.

Han kände igen busshållsplatsen och granhäcken men den hade blivit högre och gråare. Och han blev like förvånad över att backen var så brant. (s. 46)

Han synes å gjenkjenne omgivelsene: Han har utvilsomt vært her tidligere: Alt virker å være umiskjennelig bekjent, men på samme tid er det likevel så annerledes: Han kjenner igjen hekken, veien, huset, men likevel synes det nå å fremstå som noe annet.

Han beveger seg mot baksiden av villaen.

Baksidan var en låg köksvåning som växte ihop med branten i en slarvig och obestämbär vall av bråte. Här i granskuggan fanns allt som det gamla huset hade spytt ur sig under sitt liv, det utfänta och onödiga, det som inte fick synas. I den skymmande vinterkvällen var landskapet fullständigt bortglömt, ett markområde som inte hade betydelse för någon annan än honom. Han tyckte det var vackert. (s. 46-47)

Baksiden er fylt av ting, av gjenstander, som en gang har befunnet seg inne i den gamle villaens rom.

Utan brådska gick han in i huset och upp i vindsvåningen. (s. 47)

Han synes å gå inn via det som er kjøkkeninngangen. En skulle kunne tolke denne inngangen som en annerledes inngang: Kjøkkeninngangen synes å representere en mer privat inngang, i motsetning til hovedinngangen.

Han stängde dörren bakom sig. (s.47)

Når han kommer inn i loftsleiligheten, er det første han gjør å stenge romdøren: Mer enn noe annet synes denne handlingen av å lukke et rom å markere en forandring: Hans synes å lukke døren til det som har vært. Samtidig som han lukker seg inn i noe som han, i allefall fra utsiden, synes å gjenkjenne, men som på samme tid er noe annerledes, noe nytt.

Noen har vært der og gjort klart for hans ankomst.

Jansson hade varit där med värmeelementet, en röd rektangel som brann bort vid sängen. (s. 47)

Janssons har gjort klart for hans ankomst til den nye boligen:

Han går frem til vinduet og han

/.../såg nerför backen. Han tyckte at huset lutade utåt, det var trött av att klamra sig fast. Med stor kärles och beundran tänkte han på sin hustru som hade gjort det så lätt för honom att bryta upp och han kände sitt mörker komma närmare. (s. 47)

Et lutende hus: Teksten synes å åpne for en tolkning der en skulle kunne bruke dette som et symbolsk bilde; bringer tilbake til et annet, tidligere, bilde av en lutende skikkelse; illustratøren selv i 'Stellas hus' der han går omkring med en verkende rygg: Tanken på at huset er som et symbol for ham selv synes å forsterkes herigjennom.

*

Han begynner å arbeide med bestillingen.

Efter en lång natt utan drömmar började han arbeta. Han doppade pennan i tusch och tecknade lugnt, med små täta skickliga linjer. Men nu visste han att det gråa är endast den tåliga skymning som förbereder natten. Han kunde vänta. Han arbetade inte längre för att göra en bild utan för att få teckna. (s. 47)

Mot kvelden går han påny frem til vinduet.

Scenarioet fra tidligere synes å repeteres: Han observerer på ny at huset luter utover.

Han skrev et brev: Älskade Stella, den første helsidan är klar och jag tror den blev bra. Här är varmt och mycket stilla. Janssons hade städad och på e.m. ställde de en kanna mat på trappan, får i kål, och mjölk. Jag lagar kaffe på kokplatan. Du ska inte vara orolig för mig, jag klarar mig bra. Har funderat på att låta marginalerna bli mer ojämna, kanske har jag varit för konventionell. Hur som helst så hade jag rätt i att dominanten ska vara svart. Jag tänker på dig, mycket. (s. 47-48)

Så skriver han da likevel et brev til henne. Han som tidligere i teksten poengterte til Stella at han håpet på hennes forståelse for at han ikke tenkte å skrive noe brev. Han skulle konsentrere seg om arbeidet med sine tegninger.

Han går for å poste brevet. Straks etter returnerer han.

Det hade börjat blåsa lite och granarna susade när han kom hem. Vädret var fortfarande varmt, snön smalt och rann nerför backen i fåror av sand och grus. Han hade tänkt skriva längre och annorlunda. (s. 48)

En forandring kan synes å være i anmarsj.

*

Han arbeider videre med sine tegninger.

Arbeidet hans fremstår mer og mer som en prosess: En prosess hvor bildene hans er i ferd med å forandre seg: En skulle kunne tolke teksten som det finner sted en bevegelse mot mørke:

Marginalerna hade blivit flytande och bilden började i en obestämd grå skugga som trevade sig vidare inåt, sökande mörkret. (s. 48)

Det viser seg imidlertid at han finner nesten alle fortellingene i skrekkantologien banale. Det vil si, alle unntatt én:

Han hade läst igenom antologin, den var banal. Där fanns en enda berättelse som var skrämmande, den förlade sin skräck till fullt dagsljus i ett vanligt rum. Men alla de andra gav honom möjlighet att teckna natt eller skymning. I vinjetterna återgav han skickligt och utan intresse de figurer och sammanhang som man är skyldig författaren och läsaren. Men åter och åter kom han tillbaka till sina mörka helsidor. Han hade inte ont i ryggen längre. (s. 48)

Problemet med denne ene fortellingen er imidlertid at den ikke synes å gi ham muligheten til å tegne mørke: Selv om antologien og dens andre fortellinger viser seg å kanskje ikke være helt slik han hadde tenkt seg, er det de han arbeider med, fordi de gir ham i alle fall muligheten til å tegne mørke.

Han har ikke lenger vondt i ryggen: Dette skulle kunne tolkes som at han føler seg mer tilfreds. Om vi går tilbake i teksten igjen har smertene i ryggen tidligere kommet til uttrykk i forbindelse med at han føler seg utilpass.

Det synes som om selve muligheten til noe nytt, i seg selv, er forløsende.

Arbeidet med antologien har ikke bare gitt ham muligheten til å tegne mørke: Dette arbeidet har også gitt ham muligheten til videre å forsøke å finne ut hva det er han vil fremstille i sine bilder:

Det är det outtalade som intresserar mig, tänkte han. Jag har tecknat för tydligt, man ska inte förklara allting, så är det. (s. 48)

Det han synes å ville gjøre er å frigjøre seg fra de forpliktelsene, fra de kravene, han trolig mest av alt selv har pålagt seg, i forhold til forfatteren og leseren; å fremstille bilder gjennom å være uttalt tydelig.

Han skriver på ny brev til Stella.

Vet du jeg börjar tro att jag har hållit på med att avbilda alldeles för länge. Nu försöker jag göra något nytt som bara är mitt eget, det antydda är mycket viktigare än det föreställande. Jag ser mina bilder som ett stycke verklighet eller överklighet skuret på måfå ur ett långt och ohjälpligt skeende, mörkret jag tecknar fortsätter hur långt som helst. Jag genomkorsar det med smala och farliga ljus. Stella, jag illustrerar inte längre. Jag gör mina egna bilder och de följer ingen text. Någon kommer att ge dem en förklaring. Varje gång en teckning är färdig går jag fram till fönstret och tänker på dig.

Din älskade make. (s. 49)

Brevet synes å være en beskrivelse av hva han vil forsøke å gjøre i sine nye bilder: Han vil ikke avbilde lenger, han vil ikke tegne noe som forestiller noe. Han vil ikke forklare, gjøre ting tydelig.

Samtidig synes det å fremkomme at hans tegninger synes å ha en forbindelse ikke bare til ham selv, men også til Stella: Han skriver til Stella, at hver gang han har gjort ferdig en tegning, går han frem til vinduet og tenker på henne.

Går vi tilbake til ennå litt tidligere i teksten, til når han først kommer inn i villaen, finnes en lignende situasjon: Han går frem til vinduet som leder ham, riktignok der tydeligere ad omvei om ham selv, frem til Stella.

Vinduene i teksten synes å ha en stor symbolsk verdi: Det synes også bildene: De synes å fungere som en slags dobbeltsidige speil; både noe en kan skue innover i, óg noe som reflekterer en selv.

Han går for å poste brevet. På tilbakeveien møter han Jansson.

/.../Jansson som frågade om det var mycket vatten i källaren.

Jag har inte varit i källaren, svarade han.

Det går ju an att se efter, sade Jansson. Så mycket som det har regnat i år. (s. 49)

På Janssons oppfordring går han for å se etter i kjelleren.

Han låste opp källaren och tände takljuset. Glödlampan speglade sig i en orörlig vattenyta, blank och svart som olja, källartrappan steg ner i vattnet och försvann. Han stod stilla och såg. Väggarna var urholkade i djup skugga där stycken av muren hade fallit ner, dessa klumper av sten och cement låg halvt dolda under vattnet som simmande djur. Han tyckte att de rörde sig bakåt, mot vinkeln där källargången vände och gick längre in under huset. (s. 49-50)

Beskrivelsen av den mørke væsken han finner: Det er som om han på et vis her finner det svarte han leter etter. Det er en svart flytende væske. En svart flytende væske som synes å få en forbindelse til hans svarte tusj. For i likhet med hans tusj skaper også denne væsken ujevnheter i de omkringliggende "marginalerna", veggene: Også her er altså de tydelige grensene i ferd med å forsvinne.

Den svarte væsken, denne underliggende kilden, synes å være verktøyet han trenger for å åpne grensene for hans egen kunst.

Jag måste teckna huset, tänkte han. Snabbt. Jag måste skynda mig medan det finns kvar. (s. 50)

Samtidig synes det nå klart at denne oversvømmelsen, denne mørke væsken i kjelleren, skal komme til å føre til villaens fall.

Han begynner å tegne.

Han tecknade källaren. Han tecknade bakgården, ett kaos av nyckfullt utslängda fragment, utan funktion, kolsvarta och helt anonyma i snön. Det blev en bild av lugn och sorgsen förvirring. Han tecknade salongen, han tecknade verandan. (s. 50)

Det synes imidlertid å fremgå her at tegningene han nå tegner av villaen ikke egentlig er avbildninger av den: Han synes å velge ut elementer av det han ser som han så tegner.

En skulle kunne tolke det som om det alt mer dreier seg om fremstillinger av en stemning.

Et nytt brev til Stella:

Stella, jag ritat salongen, det är ett så trött och så gammalt rum, aldeles tomt. Jag tecknar ingenting annat än väggar och golv, en nött plyschmatta och en väggpanel i ständigt upprepat mönster. Det är en bild av stegen som gick förbi och skuggorna som föll över väggen och orden som finns kvar eller kanske tystnaden, ser du allting finns kvar och det är det jag tecknar. Varje gång en teckning är färdig går jag fram till fönstret och tänker på dig.

Stella, har du nånsin tänkt på hur en tapet lossnar och öppnar sig, det sker enligt stränga regler. Ödsligheten kan inte avbildas av den som inte har varit inne i ödsligheten och iakttagit den mycket noga. Det utdömda har en fruktansvärd skönhet.

Stella, förstår du hur det känns när man i hela sitt liv har sett allting grått och försiktigt och alltid försökt göra sitt bästa och bara blivit trött och sen plötsligt vet man, man vet med fullkomlig säkerhet. Vad gör du just nu, arbetar du, är du glad, är du trött? (s. 51-52)

Det synes å fremgå tydeligere; bildene han tegner av huset er ikke egentlig fremstillinger av tingene.

Igjen synes han å formidle at disse bildene får ham til å se for seg Stella, at de på et slags vis er fremstillinger av henne, óg av ham.

Det er en gjentakelse fra tidligere: "Varje gång en teckning är färdig går jag fram till fönstret och tänker på dig." : En gjentakelse som synes å bekrefte at det finnes en sammenheng mellom Stella og ham gjennom vinduene; gjennom bildene.

Tankene hans glir da også over i tanken på henne: Brevet, som kanskje likevel ikke er noe brev, men bare tankene hans om egne bilder glir over i bildet at henne:

Ja, tänkte han. Hon har arbetat och är lite trött. Hon går omkring i sitt hus, hon klär av sig för natten. Hon går och släcker alla ljusen ett efter ett, hon är vit som ett tomt papper, vit i den tomma ytans oskuldfulla utmaning och nu lyser bara hon själv, Stella, min stjärna. (s. 51)

Om vi går tilbake i teksten igjen, helt til begynnelsen, ser han også der Stella som hans stjerne. Allerede her forsøker han å tegne henne, han vil tegne hennes ansikt, noe han ikke lykkes med. Kanskje lykkes han nå likevel å tegne henne når han ikke forsøker å fremstille henne gjennom å være uttalt tydelig.

*

Tidligere i teksten, når han for første gang står og ser ut av loftsvinduet i den gamle villaen, synes han at bygningen heller utover. Nå, derimot, er han nesten sikker på at dette er tilfelle.

Han hade blivit nästan säker på att huset lutade utåt. Genom fönstret kunde han se fyra trappsteg men inte det översta. Han stack ner pinnar i snön för att kunna följa med förändringar i husets lutningsvinkel. (s. 52)

Han forsøker å måle en eventuell forandring.

Vattnet i källaren steg inte. (s. 51)

Kan hende er det fordi vannet ikke stiger lenger: Ingenting synes å hende. Heller villaen virkelig utover? Er den i ferd med å rase sammen? Vi får ikke noen egentlige svar.

Det viser seg imidlertid uansett å være mindre viktig for ham.

Det hade för övrigt ingen betydelse. (s. 51)

Den manglende betydningen av en eventuell forandring i kjellerens vannstand og villaens hellingsvinkel begrunnes tilsynelatende med at han er ferdig med å tegne både kjelleren og fasaden. Han arbeider nå bare med den ødelagte tapeten i stuen:

Han hade tecknat både källaren och fasaden, nu arbetade han endast med den trasiga tapeten i salongen. (s. 51-52)

Teksten synes her å inngi den samme tanken som tidligere: Det er ikke egentlig villaen i seg selv han holder på å tegne.

En skulle hertil kunne tolke dette at han gjennom teksten synes å bevege seg fra utsiden til innsiden som symbolsk: Det er innsiden som er av betydning: Det er innsiden han arbeider med.

Som tidligere i teksten, når han reflekterer over bildene sine, glir tankene hans også nå over fra den ødelagte tapeten og til Stella og hennes hus.

Bildet av Stella synes alt mer å bli et bilde av en avkledd skikkelses bevegelse gjennom et rom:

Det kom ingen post. Ibland var han inte säker på vilka brev han hade sänt till sin hustru och vilka han bara hade tänkt. Hon var längre borta nu, en bild, en vacker, lätt teckning av en kvinna. Stundom rörde hon sig sval och helt naken i den stora salen av vitt trä. Han hade svårt att komma ihåg hennes ögon. (s. 52)

Arbeidet fortsetter:

Dagar och nätter och många veckor gick förbi. Han arbetade hele tiden. När en teckning var färdig lade han den ifrån sig och glömde den, han fortsatte genast med en ny, ett nytt vitt papper, en tom vit yta som varje gång var samma utmaning, samma obegränsade möjligheter och en absolut avskildhet från hjälp utifrån. Varje gång han började teckna försäkrade han sig om att alla dörrar i huset var stängda. (s. 52)

Teksten beskriver hans gjentatte forsøk på å fylle de tomme hvite papirflatene. Det er som han på ny og på ny forsøker å tegne det som "finns kvar".

Hans tidligere i teksten sterkeste uttrykte mangel i 'Stellas hus' var dører. Han ville ha dører han kunne lukke. Nå har han dører. Han bruker her dørene for å lukke rommene.

En skulle her kunne tolke teksten som om illustratøren tegner en rekke bilder av lukkede rom: Hvert bilde synes å være uavhengig av de andre: Det er som det ikke finnes noen synlig sammenheng mellom dem: Hvert bilde er tilsynelatende en adskilt enhet: Et lukket rom.

Allerede tidligere i teksten har det blitt klart at det bare er en fortelling i skrekkantologien som egentlig skremmer ham. Nå gjentas dette.

Det hade börjat regna men regnet störde honom inte. Det fanns ingenting som oroade honom utom den tionde berättelsen i antologin. Allt oftare tänkte han på denna enda berättelsen där författaren hade utsatt dagsljuset för sin rädsla och mot alla regler stängt in den i ett vanligt, vackert rum. Han kom närmare och närmare den tionde berättelsen, den fanns överallt och slutligen beslöt han döda den genom att teckna. Han tog ett nytt vitt papper och lade det framför sig på bordet, han visste att han måste ge bild åt den enda berättelsen i hela

antologin som verkligen var fylld av skräck och han visste att den kunde illustreras bara på ett sätt. Den var Stellas vardagsrum, det fulländade rummet där de levde med varandra. (s. 52-53)

Han vil altså gjøre seg av med "/.../ denna enda berättelsen där författaren hade utsatt dagsljuset för sin rädsla och mot alla regler stängt in den i ett vanligt, vackert rum."

Han bestemmer seg, tilsynelatende overraskende for ham selv, for å illustrere akkurat denne fortellingen gjennom å tegne 'Stellas hus'.

Han synes å ville gjøre seg av med fremstillingen av 'Stellas hus' gjennom å lage en ny. Om vi her går tilbake i teksten igjen, fremkommer det i begynnelsen at det er Stella som har fremstilt 'Stellas hus': En skulle her kunne tolke teksten som om han vil gjøre seg av med Stellas fremstilling og istedenfor fremstille en ny; hans egen fremstilling av 'Stellas hus':

Han gikk omkring og tände de låga ljuskällorna, allesammans, fönstren öppnade sina ögon ut mot den upplysta terrassen. (s. 53)

Tidligere i teksten har han fremstilt et bilde av Stella som går rundt og slukker alle lysene i sitt hus. Nå fremstilles et bilde av ham som utfører den samme handlingen bare i omvendt rekkefølge; han går rundt og tenner opp alle lysene.

Vackra främmande människor rörde sig långsamt i grupper /.../ (s. 53)

Det han ser og det han avbilder nå er et annerledes scenario enn tidligere. Det er det samme huset, 'Stellas hus', men denne gangen er det fylt av fremmede mennesker. Stella er også fraværende. Denne gangen synes han imidlertid selv å befinne seg på innsiden: Han står ikke lenger å betrakter det hele fra utsiden slik han gjorde tidligere i teksten.

Han tecknade rummet som var ett skrämmande rum utan dörrar, det bågnade av spänning, omärkligt fina skuggade sprickor de vita väggarna men han lät dem rinna vidare och vidgas, han tecknade dem alla. Han såg att fönsterväggens väldiga glasskiva höll på att sprängas av trycket inifrån och började teckna den så snabbt han kunde och samtidigt såg han klyftan som öppnade sig i golvet och den var svart. Han arbetade snabbare och snabbare men innan hans penna kom fram till mörkret vände sig rummet han tecknade och störtade utåt mot sitt fall. (s. 53)

Novellen avsluttes her.

Når rommets rammer her oppløses synes det å være et bilde på at ett perspektiv oppløses gjennom et nytt: Gjennom å nå stå på innsiden av den glassflaten han tidligere kikket inn igjennom inntreffer en forandring.

*

DEL V

1.FORBINDELSEN TIL EDWARD GOREY

Forbindelsen mellom Tove Janssons novelle og Edward Gorey er redegjort for gjennom tittelen "Svart-vitt. Hommage á Edward Gorey".

Som tidligere nevnt er bildene til Gorey utført i svart-hvitt.

Tittelen "Svart-vitt. Hommage á Edward Gorey" synes dermed å henvise til det store arbeidsoppdraget illustratøren får.

Det är en skräckantologi, sade han. I femton avsnitt och svart-vitt, med vinjetter. (s.43)

Mye av novellen tar for seg illustratørens arbeid nettopp med å illustrere denne skrekkantologien i svart og hvitt.

En slik forbindelse mellom tittelen og dette spesifikke arbeidsoppdraget er da også omtalt i de tidligere lesningene jeg har henvist til.

Imidlertid henviser ikke tittelen bare til det konkrete arbeidsoppdraget. Allerede før oppdraget presenteres i novellen, finner det sted en episode som illustrerer ønsket om en mer generell forandring i kunstnerskapet.

Forandringen synes her å symboliseres gjennom konflikten mellom bruken av en hvit versus en svart dominant i illustratørens bilder:

Stella kom och såg på hans arbete. Det är bra, sade hon. Din linjeföring är perfekt. Jag saknar bare en dominant
Menar du att det är för grått? frågade han.
Hon svarade: Jo. Det behövs mera vitt, mera ljus.
De stod vid det låga bordet och han så sina teckningar på långt avstånd, de var verkligen mycket grå.
Jag tror det är svart som behövs. sade han. Förresten ska man se dem på nära håll.
Efteråt tänkte han länge på en svart dominant. (s.43)

Illustratøren lengter altså etter en mer omfattende forandring ikke bare i disse bildene, men i hele kunstnerskapet sitt.

Ønsket om forandring kan anses som et sentralt tema i novellen.

Som nevnt i innledningen, anser blant annet Birgit Antonsson at det synes å være en forbindelse mellom forandringen forfatteren Tove Jansson lengter etter i sitt eget kunstnerskap, og den lengten etter forandring hos kunstneren som hun her skriver om.

Sammen med referansen til Goreys illustrasjoner i svart-hvitt synes tittelen også å henvise til de mange konfliktene som finnes i novellen.

Glyn Jones og Rehnström har begge skrevet om denne forbindelsen mellom tittelen og de kontrasterende konfliktene mellom de to husene og mellom illustratøren og hans hustru, Stella.

Glyn Jones skriver at

Tittelen syftar inte bara på de illustrationer som konstnären-berättaren försöker få till stånd, utan också på kontrasten mellan huset som hans hustru har ritat, kallt och opersonligt, och det dit han drar sig tillbaka för att arbeta: gammalt och förfallet, men ett hus där en människa kan leva och vara sig själv. Stellas hus är öppet och till stor del av glas; det har ingen avskildhet, inga dörrar att dra sig undan bakom. (Glyn Jones 1984: 126)

Rehnström utgår fra noen lignende observasjoner.

Novellens tittel syftar konkret på at illustratøren teiknar i svart-vitt, liksom Edward Gorey, vilken den er tillägnad. Samtidig anger titteln den konflikt mellom två poler over vilken novellen er oppbygd. Illustratørens problem er nämligen at hans teikningar blir for grå. Både han og hustruen er overens om at de saknar en dominant. Hon anser at de behöver mera vitt, mera lys, han at det er svart som saknas. (Rehnström 1987: 28)

K

Fritt oversatt betyr det franske ordet *hommage* hyllest.

Innenfor kunst og litteratur benyttes *hommage* i alminnelighet mer spesifikt som et begrep for å betegne en respektfull kreditering til et verk eller en kunstner som man selv synes har hatt en betydelig innvirkning på ens eget verk.

En *hommage* innebærer helt konkret at en i det egne aktuelle verket forsøker å gjenta noe fra en annen kunstners verk. Det er imidlertid ikke her snakk om noen kopiering: Ordet *hommage* er en tydelig markør for at to ulike verk er involvert. Det er altså snakk om to adskilte verk; to ulike fremstillinger.

Novellen "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" involverer ikke bare to ulike verk, to ulike representasjoner/fremstillinger, men også to ulike fremstillingsuttrykk; ord og bilde.

La meg her få minne om følgende: Billedkunsten kan forstås som et fremstillingsuttrykk som folder seg ut romlig/spatialt, mens den verbale teksten som fremstillingsuttrykk derimot folder seg ut tidlig/temporalt.

Edward Goreys verk består av fremstillinger uttrykt gjennom kontrasten svart-hvit:

ITTENS´ BILLEDTEORI

(Skrifttype: Bauhaus, Itten var lærer ved Bauhaus)

I billedteorien har svart og hvitt en viktig funksjon.

I boken *Design and Form* (1963) skriver billedteoretikeren, Johannes Itten (1888-1967), om *chiaroscuro* (*chiaro*=lys og *scuro*=mørke), som billedkunstens grunnleggende prinsipp for fremstilling.

To the practioner of the fine arts, the contrast between light and dark (*chiaroscuro*) is one of the most expressive and important means of composition. The student must first of all learn to comprehend that all contrast effects are relative. A line appears long or short according to its relation to a shorter or a longer line. In a pictorial composition a large, dark form becomes more signigicant of a small, bright form counteracts it. A gray tone appears light or dark depending on whether it is compared with a darker or a lighter tone. If composition is to be based on a certain contrast, this relativity plays an important role. The two contrasting elements must be chosen so that they result in a definite expression. (Itten, 1963: 16)

Itten mente man som en begynnelse måtte ta utgangspunkt i svart og hvitt for å forstå *chiaroscuro*.

As an intoductory exercise in the study of the light-dark contrast I set the task of producing a white and a black circle. The students quickly realized that the outline of a circle drawn on white paper does not yet indicate that the area of the circle is white. It will appear so only when a more or less dark tint is applied around it. (Ibid)

For Itten er det da også kontrasten mellom lys og mørk- svart og hvitt- som skaper det tredimensjonale- det romlige.

The contrast between light and dark is the ideal medium for rendering light and shade and three-dimensional forms. (Ibid)

2. `SCENER` FRA GOREYS BILLEDDBOK

Tove Jansson bruk av Goreys bilder er ikke mimetisk.

Tove Jansson har i "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" tilsynelatende valgt å utelate de fleste elementene fra bildene i billedboken. Hun forsøker ikke å gjengi bildene fra *Västra flygeln* i detalj.

I sin litterære billedtolkning anvender Jansson bare noen enkelte `scener` fra bildene som jeg drar kjensel på.

Når hovedpersonen, illustratøren, ankommer den gamle villaen, synes han å finne hovedinngangen lite innbydende:

Han stannade framför trappan oc såg uppåt fasaden, huset var mycket högt och smalt och fönstren liknade skottgluggar. (s. 46)

Istedenfor å gå inn denne hovedinngangen beveger han seg til baksiden av villaen.

På baksiden finner han en inngang som, på tross av å være tilsynelatende ustelt, befinne seg i et skyggeleie og være fullt av gammelt utslengt skrot, paradoksalt nok får ham til å føle seg langt mer velkommen:

Baksidan var en låg köksvåning som växte ihop med branten i en slarvig och obestämbär vall av bråte. Här i granskuggan fanns allt som det gamla huset hade spytt ur sig under sitt liv, det uttjänta och onödiga, det som inte fick synas. I den skymmande vinterkvällen var landskapet fullständigt bortglömt, ett markområde som inte hade betydelse för någon annan än honom. han tyckte det var vackert. Utan brådska gick han in i huset och upp i vindsvåningen. (s. 46-47)

Goreys bok *Västra flygeln* innleder med et bilde av en smal, mørk inngang, hvor en mann, halvt skjult av mørke, er i ferd med å gå inn.

På vei til landhandelen for å poste et av brevene til hustruen møter illustratøren på Jansson som oppfordrer ham til å gå ned i kjelleren for å sjekke vannstanden.

Illustratøren finner kjelleren oversvømt.

Også i Goreys billedbok finnes en fremstilling av et rom hvor gulvet er dekket av vann.

Synet av den oversvømte kjelleren setter i gang en reaksjon hos illustratøren: Han bestemmer seg for å tegne huset før det forsvinner.

Stella, jag ritar salongen, det är ett så trött och så gammalt rum, aldeles tomt. Jag tecknar ingenting annat än väggar och golv, en nött plyschmatta och en vägghpanel i ständigt upprepat mönster. Det är en bild av stegen som gick förbi och skuggorna som föll över väggen och orden som finns kvar eller

kanske tystnaden, ser du allting finns kvar og det er det jag tecknar. Varje gång en teckning är färdig går jag fram till fönstret og tänker på dig.

Stella, har du nånsin tänkt på hur en tapet lossnar og öppnar sig, det sker enligt stränga regler. Ödsligheten kan inte avbildas av den som inte har varit inne i ödsligheten og iakttagit den mycket noga. Det utdömda har en fruktansvärd skönhet. (s.50-51)

Teksten er her en form for re(-)presentasjoner av noen av rommene som skulle kunne gjenkjennes fra *Västra flygeln*: Bilder som fremstiller vegger, gulv, plysjmatter og veggpaneler. Ofte gjenfinnes alle disse elementene i flere ulike bilder.

Spesielt finnes det et bilde av en løsnet tapet som er i ferd med å 'åpne' seg.

Helt på slutten av novellen kan enda en 'scene' fra Goreys billedbok gjenkjennes.

Illustratøren bestemmer seg for å illustrere den siste fortellingen i bestillingen:

Det fanns ingenting som oroade honom utom den tionde berättelsen i antologin. allt oftare tänkt han på denne enda berättelse där författaren hade utsatt dagsljuset för sin rädsla og mot alla regler stängt in den i ett vanligt, vackert rum. Han kom närmare den tionde berättelsen, den fanns överallt og slutligen beslöt han döda den genom att teckna. Han tog ett nytt vitt papper og lade det framför sig på bordet, han visste att han måste ge bild åt den enda berättelse i hela antologin som verkligen var fylld av skräck og han visst att den kunde illustreras bara på ett sätt. Den var Stellas vardagsrum, det fulländade rummet där de leve med varandra. Han var förvånad men helt övertygad. (s. 52-53)

Han begynner å tegne rummet.

Han tecknade rummet som var ett skrämmande rum utan dörrar, det bågnade av spänning, omärkligt fina skuggade sprickor de vita väggarna men han lät dem rinna vidare og vidgas, han tecknade dem alla. Han såg att fönsterväggens väldiga glasskiva höll på att sprängas av trycket inifrån og började teckna den så snabbt han kunde og samtidigt såg han klyftan som öppnade sig i golvet og den var svart. Han arbetade snabbare og snabbare men (s. 53)

Mens han holder på å tegne, åpner det seg altså en svart sprekk i gulvet.

I Goreys bok gjenfinnes et bilde hvor det er en stor svart sprekk i et gulv.

Sprekken i gulvet synes å være avslutningen på novellen: Etter at den åpner seg snur rommet seg og faller utover. Jeg kommer tilbake til denne slutten om litt.

*

Det er altså i liten grad i Tove Janssons tekst snakk om noen nøyaktige beskrivelser av Goreys bilder. Den nærmeste beskrivelsen synes å være bildet av tapeten mens den

er i ferd med å løsne. Men heller ikke i re(-)presentasjon av dette bilde synes den spesifikke tapeten å være av tilsynelatende større betydning. Det synes snarere å være det faktum at den er i ferd med å løsne, å løsne fra rommets vegg, som er av interesse.

Noen av bildene fra Goreys billedbok kan altså sies å gjenkjennes i novelleteksten. Re(-)presentasjonene synes å gjøre det klart at det i likhet med Gorey bilder handler om å fremstille rom.

Goreys bilder synes å være av tilnærmede tomme rom.

I likhet med Goreys bilder legges det også i illustratørens tilsynelatende først og fremst vekt på at det er snakk om spatiale fremstillinger:

Også i illustratørens bilder synes oppmerksomheten å ledes mot spatiale element som vegger og gulv.

Hverken Goreys bilder eller illustratørens er imidlertid 'bare' fremstillinger av rom, selv om det tilsynelatende er det som fremstilles.

Både i Goreys og illustratørens bilder synes det å være noe mere dyptliggende som fremstilles:

Bildene synes å kunne tolkes som fremstillinger av, som teksten uttrykker det, det som 'finns kvar'; det som transcenderer tiden.

Når Gorey eller illustratøren fremstiller et bilde av en løsnet tapet, er det ikke bare den løsnede tapeten som fremstilles. Som det da også står i teksten, gjennom illustratørens tolkning av sine egne bilder, er det 'ødsligheten' han avbilder: En følelse; en indre tilstand som han selv synes å ha befunnet seg i.

K

Jeg tolker her bruken av Goreys bilder fra *Västra flygeln* som tilsynelatende sammenfallende med ingangen til den gamle villaen.

4.FUNKSJONEN AV REPRESENTASJONENE FRA GOREYS BILDEBOK I NOVELLEN

I innledningen opprettet jeg en forbindelse mellom novelleformen hos Tove Jansson og novelleformen hos Anton Tsjekhov, som redegjort for hos Charles E. May i artikkelen "Chekhov and the Modern Short Story".

Ifølge May synes et av Tsjekhovs viktigste bidrag til den moderne novelleformen å ha vært å få frem det indre gjennom det ytre.

En skulle kunne si at på ulike nivå fremstiller, eller re(-)presenterer, Tove Janssons novelle "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" rom, eller romlighet, som kan gjenkjennes fra Edward Goreys billedbok *Västra flygeln*.

Ved å tegne rommene skaper illustratøren en slags romlige re(-)konstruksjoner.

Disse re(-)presentasjonene synes å fungere som objektive korrelat; det vil med andre ord si at de fungerer som konkretiseringer av abstraksjoner.

Først og fremst fungerer de som en slags ytre, romlige, fremstillinger av hovedpersonens indre rom.

K

‘STELLAS HUS’:

Allerede fra begynnelsen av novellen fremkommer det visuelle:

Novellen er innledningsvis fremstilt gjennom en fortellerstemme i tredjeperson, men det fremgår at det er illustratørens visuelle opplevelser som fremstilles: Hustruen, Stella, fremstilles gjennom illustratørens blikk.

Illustratøren bor sammen med Stella i huset som hun har tegnet og innredet: Huset synes da også å fremstilles som en speiling av hustruen.

Ifølge illustratøren er alt perfekt: Men det synes snarere å fremstå som uvirkelig:

I avbildningen, i fremstillingen, av deres tilværelse, finnes bokstavlig talt ingen skygge(sider).

‘Stellas hus’, synes å forsøke å speile også ham, gjennom vindusveggene:

Men det fremkommer gradvis at han føler seg utilpass og ‘fanget’ i denne tilværelsen, i denne bygningen, i disse rommene, i dette mønstret som er, både bokstavlig talt og i overført betydning, innrammet av hans hustru og ‘hennes hus’.

‘Stellas hus’ som synes å være en refleksjon i bildet av henne selv: Alt er så hvitt, så lyst, så åpent: Veggene av glass, mangelen på dører å lukke: Alt synes å flyte over i hverandre og danne en sammenhengende enhet.

Illustratørens bilder synes imidlertid ikke å kommunisere for ham lenger.

Så han bestemmer seg for å gjøre en forandring.

Den store bestillingen han så får, å illustrere en skrekkantologi, synes å gi ham muligheten til å frem en endring i bildene.

Men det vil seg ikke:

Det er som om `Stellas hus` ikke gir ham mulighet til å få frem det mørke, det svarte: Det er tilsynelatende, hverken bokstavlig talt eller i overført betydning, rom for ham og hans mørke i `Stellas hus`.

Han gjør forflytningen.

DEN GAMLE VILLAEN:

Et annet hus. Andre rom.

Han synes å finne et hus med dører han kan lukke igjen.

Han velger en annen inngang: baksiden: Her synes han å finne det mørke han leter etter.

Han begynner å fremstille huset.

Fokus synes å rettes mot hvordan rommene, fremstår som annerledes, som en kontrast, til `Stellas hus`: Her finner han skyggesiden. Her finner han mørke.

Fremstillingen av disse rommene synes å være bilder av hans følelser overfor `Stellas hus`: Bilder av hans tilstedeværelse i `Stellas hus`: Den avrevne tapeten som et bilde på den ødligheten, den tomheten, det mørke, han følte i `Stellas hus`.

Rommene: Bildene: Disse fremstillingene, disse re(-)presentasjonene, synes å ha gjort ham i stand til å uttrykke sine følelser, å uttrykke opplevelsen av sin tilværelse i `Stellas hus`:

Han synes å ha funnet en måte, et verktøy, et redskap for å avbilde, å representere, følelsene sine på:

Han synes å øyne en mulighet for en forandring:

Han begynner å fremstille det perfekte rommet; det uvirkelige rommet: Stellas stue.

Fremstillingen synes å forsøke å få til en rytme; ham som tegner fortene og fortene:

Denne rytmen som skapes i teksten synes å skape en bevegelse: En dynamikk:

Fremstillingen er i ferd med å utvides:

Fremstillingen hans, re(-)presentasjonen, synes å snu rommet.

Den har bragt ham til et annet rom:

Hans perspektiv har endret seg: Han befinner seg i et rom på utsiden:

Et rom på utsiden av Stellas rom: Et rom på utsiden av det perfekte rommet.

Han befinner seg i et nytt rom: Et annet rom.

En annen virkelighet.

Gjennom fremstillingen, re(-)presentasjonen, har han skapt en annen virkelighet:

Sin egen virkelighet.

5. TO KONTRASTERENDE HUS

Litterære tekster er ikke fremmede med å benytte seg av hus, eller bygninger, som symbol for menneskers indre tilværelse.

Som jeg allerede har vært inne på, leser jeg novellen som inndelt i to deler: 'Stellas hus' og den gamle villaen.

Novellen synes her å benytte seg av to hus som kontrasterer hverandre.

I først del av novellen befinner illustratøren seg i 'Stellas hus' som synes å kunne identifiseres gjennom det hvite, eller lyse.

I andre del har illustratøren forflyttet seg til den gamle villaen som synes å kunne identifiseres med det svarte, eller mørke.

Hvert av disse husene synes å kunne tolkes som en konstruksjon:

To konstruksjoner som kontrasterer hverandre:

'Stellas hus' synes å være oppbygd som én horisontal flate av sammenhengende rom.

Den gamle villaen derimot synes å bestå av flere vertikale nivå med ulike rom som er adskilt fra hverandre gjennom lukkede dører.

I likhet med Ittens billedteori om svart og hvitt, mørkt og lyst, synes det å være kontrasten mellom de to husene som skaper rommene illustratøren fremstiller i sine bilder, og som blir et objektivt korrelat for hans indre.

DEL VI

I. FORHOLDET ORD-BILDE SOM REFLEKSJON OVER FREMSTILLINGSPROBLEMATIKK

Modernismen ses ofte som en reaksjon på realismen og dens forsøk på å fremstille en objektiv virkelighet: Utgående fra at det ikke finnes noen objektiv virkelighet, at virkeligheten som begrep er en konstruksjon, retter fokus seg dermed mot den skapende prosessen.

For meg fremstår det sentrale tema i "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" å være fremstilling, eller representasjon.

Tove Janssons novelle skulle dermed kunne sies å være typisk for det som gjelder forholdet ord-bilde i den modernistiske teksten.

En skulle kunne si om denne novellen av Jansson at forholdet mellom ord og bilde her fungerer som en kunstrefleksjon: En refleksjon omkring den skapende prosessen.

Hovedpersonen, illustratøren, møter på problem i relasjon til fremstilling, eller representasjon:

Novellen innleder med at illustratøren forsøker å fremstille, hustruen; han synes å ville gjøre et portrett av henne, men han lykkes ikke:

Hennes ansikt er"/.../öppet och oåtkomligt/.../" (s. 41).

Han finner bare hvitt: "Hennes händer var vita/.../" (s. 41).

"Huset var som hon/.../" (s. 42):

Bestillingen av illustrasjonene kommer:

Men han finner ikke kontrasten, det svarte, for å kunne fremstille bildene:

Han synes ute av stand til å lukke bildene inn i sine rammer; selv om han ikke sier det direkte skulle en kunne si at det fremkommer på et indirekte vis:

"Här finns inga dörrar, utbrast han. Man kan inte stänga dörren om sig!" (s. 45)

Han gjør forflytningen til den gamle villaen hvor han finner det svarte og rom med dører han kan lukke.

Han begynner å tegne rommene i villaen:

Det er som om han fremstiller negasjonen til Stella, til 'Stellas hus'

Omsider tar han frem et nytt, hvitt, papir:

Han begynner å fremstille Stellas stue:

Rommet er uten dører: Det synes ikke å finnes hverken innganger eller utganger.

En svart kløft åpner seg i gulvet:

Novellen avsluttes som følgende:

Han arbetade snabbare och snabbare men innan hans penna kom fram till
mörkret vände sig rummet han tecknade och störtade utåt mot sitt fall. (s. 53)

Illustratøren synes aldri å nå mørket:

Bevegelsen når aldri frem til noen kjerne:

Rommet åpner seg: Det begrensede rommet; det lukkede rommet, bestående av vegger og gulv, dette rommet med dører som han kan lukke; rommet som han synes å lenge etter i 'Stellas hus' og som han tilsynelatende fant i den gamle villaen, ".../störtade utåt mot sitt fall".

Bevegelsen synes istedenfor å folde seg utover i alle retninger:

Det er som om det lukkede rommet åpner seg ut mot et annet rom, et langt større rom, et tilsynelatende ubegrenset rom: Universet; en uendelighet av mulighet.

Samtidig er det kanskje ikke egentlig noe rom som ".../störtade utåt mot sitt fall":

Rommet det her dreier seg om synes å være rommet illustratøren fremstiller:

Det er bildet han fremstiller som ".../störtade utåt mot sitt fall":

Det er fremstillingen som synes å åpne seg; som synes å folde seg utover i alle retninger.

2. "SVART-VITT. HOMMAGE À EDWARD GOREY " SOM PORTRETT AV KUNSTNEREN

I likhet med mange før meg er også jeg tilbøyelig til se en tydelig sammenheng mellom kunstneren Tove Jansson og hennes verk.

I den allerede nevnte artikkelen "Tove Jansson and the Artist's Problem" skriver Glyn Jones:

/.../it is scarcely surprising that Tove Jansson's own works from the early Moomin books right through to her latest novel *Den ärliga bedragaren* should reflect a high degree of artistic consciousness. Artistic consciousness in this case does not merely imply the writer's own sense of artistry or the obvious

interplay of visual art and the written word in her work. Both are clearly present, but in addition Tove Jansson draws directly on her own experience of an artistic home background, and in particular constantly keeps returning to a consideration of certain aspects of the artist's dilemma as she herself has felt it. She examines the demands made on the artist by his or her public as opposed to the need for isolation and reflection; she discusses the pressures placed on the artist faced with commercialisation; she reveals the moral, ethical dilemma of the artist seeking inspiration, and she indicates that there is sometimes a close approximation between artistic creativity and obsession. Some of these problems emerge at an early stage in the Moomin books, obviously given a degree of urgency by the commercial success of the Moomins. They are then subsequently debated at greater length both in the later Moomin books themselves and more particularly in the works written for adults/.../ (Glyn Jones 1983: 33)

Glyn Jones synes her å mene at Tove Jansson i flere av sine verk tar opp ulike dilemma knyttet til det å være kunstner, med bakgrunn i egne opplevelser.

Glyn Jones anser i denne forbindelse at følgende sitat fra "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" er en de få gangene i forfatterskapet Jansson mer direkte diskuterer det kunstneriske arbeidet:

Det är det outtalade som intresserar mig, tänkte han. Jag har tecknat för tydligt, man ska int förklara allting, så är det/.../Jag se mina bilder som ett stycke verklighet eller överklighet skuret på måfå ur ett långt och ohjälpligt skeende, mörkret jag tecknar fortsätter hur långt som helst/.../Stella, jag illustrerar inte längre. Jag gör mina egna bilder och de följer ingen text. (s. 48-49)

Ifølge Glyn Jones handler denne novellen om den kunstneriske friheten: Det handler om friheten til å uttrykke seg selv gjennom kunsten:

This artist's personality and creative dynamism can only find their expression when he is removed from the impersonality by which he has so far been surrounded, an impersonality which is capable of killing his art/.../his drawings have now gone far beyond mere slavish illustrations and have become art in their own right open to more than one interpretation. (Glyn Jones 1983: 40)

Gjennom å bli personlig, gjennom å løsrive seg selv fra det upersonlige, kan illustratøren i novellen skape uavhengig kunst, som ikke er bundet til én tolkning.

Biografen Westin synes i likhet med Glyn Jones å lese inn en Tove Jansson i denne novellen.

Westin nevner Edward Gorey, men skriver som sagt, ikke noe mer om denne spesifikke forbindelsen.

Hun skriver imidlertid mer generelt om hvordan Tove Jansson i sitt senere forfatterskap bruker bilder:

Bilderna skärs in i olika sammenhang för att få en betydelse. Det handlar minst av allt om den l'art pour l'art som den unga målade Tove på 1940-tallet talade om. Nu används konsten för att beskriva verkligheterna i hennes diktade världar i noveller och romaner. Det handlar om att få folk att se, som det heter i Den ärliga bedragaren. (Westin 2007: 492)

Det handlar om å få folk til å se, skriver Westin.

Westin synes å sammenligne Tove Janssons egen billedbruk med det hovedpersonen i novellen "Lokomotiv" sier om kunstneren William Turners bilder:

Målaren Turner har på ett ganska överygande sätt framställt den svindlande hastigheten och kraften men han döljer så att säga lokomotivets ansikte i ånga och dimma, man vet men man ser inte. Hans målning av det framstörtande lokomotivet gör mig mycket betryckt. Han avbildar inte lokomotivet utan bara sig själv. (Fra Tove Jansson: Westin 2007: 493)

Bruken av bilder i tilfellet Tove Janssons senere forfatterskap synes ifølge Westin å handle om å avbilde seg selv gjennom å skjule sitt ansikt.

K

Også jeg tolker "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" med bakgrunn av kunstneren Tove Janssons egne opplevelser; som et selvportrett av kunstneren hvor hun `skjuler sitt ansikt`:

I likhet med Gorey og illustratøren skulle en kunne tolke det som om Jansson gjennom denne novellen fremstiller sine egne følelser:

I teksten står det som følgende:

Stella, jag ritat salongen, det är ett så trött och så gammalt rum, alldeles tomt. Jag tecknar ingenting annat än väggar och golv, en nött plyschmatta och en väggpanel i ständigt upprepat mönster. Det är en bild av stegen som gick förbi och skuggorna som föll över väggen och orden som finns kvar eller kanske tytnaden, ser du allting finns kvar och det är det jag tecknar. (s. 50-51)

Det er illustratøren som her tiltaler den fraværende hustruen. Det er hans måte å få frem, ikke minst for seg selv, hva det er han forsøker å fremstille gjennom sine bilder:

Ödsligheten kan inte avbildas av den som inte har varit inne i ödsligheten och iakttagit den mycket noga. (s. 51)

Det skulle kunne tolkes som om forfatteren selv taler:

Følelsene som forsøkes fremstilt gjennom kunstverket må være selvopplevde.

Ole Karlsen skriver i sin bok følgende om forholdet mellom følelser og kunstverket:

.../Henri Bergsons omgrep "l'équivalent émotionnel", som grovt sagt har å gjere med det "ekvivalente" forholdet mellom eit bilete (image) og den kjensla som løyner seg bak det. Poeten utviklar sine kjensler i bilete, som igjen blir omsette til ord, og når desse språkleggjorde bileta passerer framfor auga våre, opplever vi ein kjenslemessig "ekvivalent" til poetens kjensle. (Karlsen 2003: 179)

Forfatterens egne følelser synes dermed å ligge bak det `objektive korrelat`:

.../tanken om at eit ord, eit bilete samsvarer med eit bestemt kjensleinnhald/.../ heile biletet blir ein ekvivalent til den kjensla av einsemd og audslegheit som poeten har (og som lesaren òg opplever). (Karlsen 2003: 179-180)

I den tidlige nevnte artikkelen om Tsjekhov og den Moderne novellen skriver Charles E. May om hvordan den `Tsjekhovske novellen` tar for seg kunsten, kunstverket, som forener av menneskelig erfaring og dermed blir som en nøkkel til noe evig:

For Chekhov, the only way that the eternal can be achieved is aesthetically through a unification with the human. (May 1994: 209)

3.FREMSTILLING SOM REFLEKSJON OMKRING DEN SKAPENDE PROSESSEN

Charles E. May skriver om hvordan novelleformen alltid har beveget seg bort fra romanens linearitet og mot poesiers spatialitet:

However, there are two basic means by which the short story have pursued its movement away from the linearity of prose towards the spatiality of poetry- either by using the metaphoric and plurisignative language of the poem or by radically limiting its selection of the presented event. (May 1994: 214)

Ifølge May kan Tsjekhov krediteres som `opphavsmann` til den andre av disse `metodene` gjennom sin såkalte `kunstneriske` novelle hvor det fokuseres på fremstilling gjennom presentasjonen av en enkel hendelse som presenteres gjennom et nøye utvalg av detaljer.

May, som referer til Ortega y Gasset, anser at forfatteren av den moderne novellen har forstått at kunstneren ikke må blande sammen virkeligheten med idèen om virkeligheten:

Idèen om virkeligheten er når alt kommer til alt bare et subjektivt mønster.

Som nevnt, gjør dette at den moderne novelleformen, i kjølvannet av Tsjekhov, er blitt seg selv stadig mer bevisst sin fiksjonalitet.

Den moderne novelleformen tenderer mer og mer mot å fremstå som et åsted for å undersøke realiteten av sin illusjon:

Rather than presenting itself "as if" it were real- a mimetic mirroring of external reality- postmodernist fiction makes its own artistic conventions and devices the subject of the story as well as its theme. The underlying assumption is that the forms of art are explainable by the laws of art; literary language is not a proxy for something else, but rather an object of study itself. The short story as a genre has always been more apt to lay bare its fictionality than the novel, which has traditionally tried to cover it up. Fictional self-consciousness in the short story does not allow the reader to maintain the comfortable cover-up assumption that what is depicted is real; instead the reader is made uncomfortably aware that the only reality is the process of depiction itself- the fiction-making process, the language act. (May 1994: 215-216)

Den moderne novellen skulle dermed kunne sies å være en skueplass for å undersøke det litterære språket: Å undersøke språkhandlingen.

K

Jeg tolker det her som om Tove Jansson i novellen "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" synes å lete etter et 'språk', et fremstillingsuttrykk, som skulle kunne si noe om opplevelsen av virkeligheten.

Ordene ikke bare avbilder virkelighet, men ordene skaper også virkelighet:

Fremstillingproblematikken synes å speile tanken om virkeligheten som en ide:

Det er fremstillingen i seg selv som synes å skape virkeligheten.

Opplevelsen av virkeligheten er ikke målbar.

Vi opplever ikke virkeligheten gjennom en målbar størrelse som tiden:

Vår opplevelse av tiden kan dermed heller ikke fremstilles lineært.

Den Moderne novelleformen, som Tove Jansson benytter seg av i "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" synes å være en form som gir kunstneren Jansson muligheten til å fremstille en mer personlig virkelighet: En virkelighet som ikke nødvendigvis må presenteres lineært, men som kan fremstilles nærmest spatialt i likhet med Edward Goreys bilder i *Västra flygeln*.

Charles May siterer det den nobleprisvinnende novelleforfatteren Nadine Gordimer sier om novelleforfattere og novelleformen som spatial:

"theirs is the art of the only thing one can be sure of- the present moment/.../A discrete moment of truth is aimed at- not the moment of truth, because the short story doesn't deal in cumulatives." (May 1994: 208)

Som billedkunsten skulle novellekunsten kunne ses på som en fremstilling av øyeblikket snarere enn en fremstilling av et lineært hendelsesforløp.

Det handler i likhet med Goreys *Västra flygeln* i "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" imidlertid ikke om det avgjørende, det pregnante, øyeblikket, men om øyeblikket før noe har hendt eller etter at noe skulle kunne ha hendt.

For i likhet med hos Gorey synes både illustratørens óg tekstens bilder av tomme rom å antyde en hendelse, men gir oss ingen retning.

I denne Tove Janssons novelle synes fremstillingen av øyeblikket før eller etter noe skulle kunne eller har hendt å åpne opp for fortolkningmuligheter.

Ved å fokusere på illustratørens visuelle kommunikasjonsproblematikk, synes Janssons tekst også å få oss til å tenke som om vi skulle stå ovenfor et bilde:

Gjennom å få oss til å tenke som om vi står fremfor et bilde, får teksten oss til å tenke romlig:

Rommene er imidlertid her tomme.

På sin blogspot henviser Charles May til forfatteren Alice Munros tanker omkring den litterære teksten som en spatial form:

Alice Munro once said that when she reads a story she does not take it up at the beginning and follow it like a road "with views and neat diversions along the way." Rather, for her, reading a story is like moving through a house, making connections between one enclosed space and another. Consequently, Munro declares, "When I write a story I want to make a certain kind of structure, and I know the feeling I want to get from being inside that structure." At another time, she said, "What happens as event doesn't really matter," Munro replied. "When the event becomes the thing that matters, the story isn't working too well. There has to be a feeling in the story." (May 2009: September 7)

De tomme rommene som fremstilles i Janssons novelletekst synes nettopp å fremstille det illustratøren synes å fremstille i sine bilder, óg det Edward Gorey synes å fremstille i sin billedbok: *Ödsligheten*; tomheten.

Leseren av novellen synes å kunne gjenkjenne denne følelsen av *ödsligheten* gjennom novellens fremstilling av den fremstillingen som illustratøren forsøker å gjøre av Stellas stue:

/.../innan hans penna kom fram till mörkret vände sig rummet han tecknade och störtade utåt mot sitt fall. (s. 53)

Leseren synes å sitte igjen med en følelse av `ödslighet(en)`:

Illustratøren synes å skulle tegne Stellas stue for å illustrere den eneste fortellingen i skrekkantologien han finner skremmende:

Han tog et nytt vitt papper och lade det framför sig på bordet, han visste att han måste ge bild åt den enda berättelse i hela antologin som verkligen var fylld av skräck och han visste att den kunde illustreras bara på ett sätt. Den var Stellas vardagsrum, det fulländade rummet där de levde med varandra. (s. 52-53)

Heri synes det å ligge en antydning om at det som skal fremstilles gjennom dette bildet er noe skremmende som har hendt eller skal komme til å hende:

Eller i alle fall skulle det kunne være en fremstilling av en hendelse som skulle kunne virke forklarende, som skulle kunne gi én meningsretning, for hva teksten forsøker å kommunisere.

Men det som skjer er istedenfor at novellen, i likhet med rommet som illustratøren forsøker å fremstille, synes å "vända sig/.../och störtade utåt mot sitt fall":

Novellen, i likhet med bildene til Gorey og illustratøren, synes å vende seg mot leseren og åpne opp for ulike fortolkningsmuligheter:

Bevegelsen i teksten synes å være uten retning:

Teksten fremstiller ikke her en lineær fremstilling av et slags hendelsesforløp:

Teksten folder seg istedenfor, som bildene; utover i alle retninger:

Så er det kanskje nettopp dette som synes å forene leseren med teksten:

Å sitte igjen med denne følelsen av `ödslighet(en)`:

Leseren synes å forbindes med forfatteren gjennom verket, kunstverket:

Kunsten blir en nøkkel til det evige gjennom følelsen.

DEL VI

AVSLUTNING

En skulle kunne si at det hos Tove Jansson finnes en dyp ord-bilde problematikk som synes å ha sin forankring i en mer generell fremstillingsproblematikk.

I min lesning av Tove Janssons novelle "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" har jeg valgt å fokusere på en forbindelse til Edward Gorey som kan synes å finnes gjennom tittelen og som synes å ha blitt bekreftet, samtidig som den er blitt spesifisert til billedboken *Västra flygeln*, av Tove Jansson selv.

Ord og bilde er to ulike fremstillingsuttrykk.

Billedbruken i "Svart-vitt. Hommage à Edward Gorey" skulle kunne ses på som en skrivemåte, et kunstgrep, for kunstneren til å kunne reflektere over sin egen kunst; over egen fremstilling; over egen kunstnerisk skapelse.

Edward Goreys bilder er fremstilt gjennom kontrasten svart-hvitt, men i likhet med novellen fremkommer ikke meningen svart på hvitt.

Så er det kanskje likevel slik, på et vis, som leserresponsen fra innledningen hevder:

"Inget djup i personporträtt, inga relationer som utvecklas, inga slutpoänger, just ingen handling och inget att skratta åt."

I alle fall er det ikke der umiddelbart:

Så er det tilsynelatende nettopp det en skulle kunne vektlegge ved fremstillingen; fraværet av en bevegelse mot én retning, mot én fortolkning.

Den spatiale novelleteksten som fremkommer gjennom fremstillingen av øyeblikk snarere enn et lineært hendelsesforløp, synes å åpne opp for ulike fortolkningsmuligheter.

Samtidig som teksten her synes å gripe tak i noe bestandig, noe evig, noe virkelig: Følelser; det som forener menneskelig erfaring.

LITTERATURLISTE

- Antonsson, Birgit: *Det slutna och det öppna rummet. Om Tove Janssons senare författarskap* Stockholm, 1999.
- Culler, Jonathan: *Literary Theory* Oxford University Press, Oxford, 1997.
- Gorey, Edward: *Giftskåpet. Tre betänkliga bilderböcker: Det olyckliga barnet/ Västra flygeln/ Klumperump* Cavefors, Lund, 1965. (Kan också ses i en bevegelig version på You Tube)
- Heffernan, James A.W.: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.
- Glyn Jones, W. : *Vägen från Mumindalen. En bok om Tove Janssons författarskap* Schildts, Stockholm, 1984.
- Glyn Jones, W. : "Tove Jansson and the Artists's Problem" i *Scandinavica*, vol 22 nr 1 1983.
- Itten, Johannes: *Design and Form. The Basic course at the Bauhaus. Revised Edition* Thames and Hudson, 1975.
- Jansson, Tove: *Lyssnerskan*, Bokförlaget Aldus, Stockholm, Delfinserien Andra upplagan 1974 (Förste utgåva 1971).
- Karlsen, Ole: *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* Det Norske Samlaget, Oslo, 2003.
- Kataev, Vladimir: *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov (Translation from the Russian and edited by Harvey Pitcher)* Ivan R. Dee, Chicago, 2003.
- Korsström, Tuva: *Hufvudstadsbladet* 1994, 6 august.
- Kruskopf, Erik: *Bildkonstnären Tove Jansson Schildts*, Helsingfors, 1992.
- Lund, Hans: *Teksten som Tavla. Studier i Litterär Bildtransformation* Liber Förlag, Lund, 1982.
- May, Charles E. (ed.): *The New Short Story Theories* Ohio UP, Athens, 1994.
- May, Charles E. : www.may-on-the-short-story.blogspot.com
- Mitchell, W.J.T. : *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* U of Chicago P, 1994.
- Rehnström, Vivi-Ann : "Konflikten med Verkligheten och Altings Ohjälpliga Beständighet. En Läsning av Tove Janssons Novellesamlingar *Lyssnerskan* och

Dockskåpet": Pro graduavhandling i litteraturvetenskap, Åbo Akademi, Åbo, 1987, ikke publisert.

Sonesson, Göran: *Den Allra Nyaste Laokoon. Lessing i Ljuset av Modern Semiotik* (2007) www.arthist.lu.se

Spitzer, Leo: "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs Metagrammar" i *Comparative Literature* nr. 7, 1955.

Westin, Boel: *Tove Jansson. Ord, bild, liv* Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2007.